

***KÉPÁTVITELEK.
TANULMÁNYOK
AZ INTERMEDIALITÁS
TÁRGYKÖRÉBŐL***

SAPIENTIA KÖNYVEK



SAPIENTIA
ERDÉLYI MAGYAR
TUDOMÁNYEGYETEM



SAPIENTIA
ALAPÍTVÁNY



PARTIUMI
KERESZTÉNY
EGYETEM

KÉPÁTVITELEK

TANULMÁNYOK AZ INTERMEDIALITÁS TÁRGYKÖRÉBŐL

Szerkesztette
PETHŐ ÁGNES

SAPIENTIA KÖNYVEK 2.

Bölcsészettudomány

A kiadvány megjelenését a Sapientia Alapítvány támogatta.

Kiadja a

Sapientia Alapítvány – Kutatási Programok Intézete
3400 Kolozsvár (Cluj-Napoca), Kossuth Lajos u. (B-dul 21 Decembrie) 24/3.
Tel./fax: +40-64-197584, +40-64-194228, e-mail: kpi@sapientia.ro

Felelős kiadó:

Tánczos Vilmos

Lektorálta:

Angi István

A bölcsészettudományi sorozat szerkesztőbizottsága:

Angi István
Marton József
Szegő Katalin
Tánczos Vilmos

Szerkesztőségi titkár:

Tőkés Gyöngyvér

Sorozatborító:

Miklósi Dénes



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Képtávtítelek. Tanulmányok az intermedialitás
tárgyköréből / ed.: Pethő Ágnes – Cluj-Napoca:
Scientia, 2002
p.; cm. – (Sapientia Könyvek; 2).
Bibliogr.
ISBN 973-85422-1-9

I. Pethő Ágnes (ed.)

791.43

TARTALOM

ELŐSZÓ

Szövegek a médiumok „között”	7

MOZGÓKÉP-ÁTIRATOK

PETHŐ ÁGNES

A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái	17

KIRÁLY HAJNAL

Film és irodalom dialógusa a minimalista adaptációban (Juhani Aho és Aki Kaurismäki: Juha)	61

PIELDNER JUDIT

Nyomvétel és halotti maszk. A filmkép önreflexív alakzatai Bódy Gábor Kutya éji dala című filmjében	83

MOLNÁR ANDREA

Történetbe zárt történet, avagy a kannibalizmus diszkrét bája (Neil Jordan, Piroska, farkas)	95

BLOS-JÁNI MELINDA

Jim Jarmusch – „Sem Hollywood, sem Godard”	107

IRODALOM-VETÜLETEK

DÁNÉL MÓNICA

Szöveg és kép viszonyában. Az intermedialitás szerepe két orosz hasonmás történetben (Gogol: Az arckép és Dosztojevszkij: A hasonmás)	125

MEGYASZAI KINGA

Hipotipózis és képleírás Heinrich von Kleist Friedrich von Homburg herceg című drámájában	145

LŐRINCZ CSONGOR

Mediális paradigmák a magyar későmodernségben. Individuum és epitáfium viszonya (Kosztolányi: Halotti beszéd – Szabó Lőrinc: Sírfelirat)	165

SÁNDOR KATALIN

Hová „olvasni” Géczi János képszövegeit?

203

REKLÁMKÉP-OLVASMÁNYOK

BOTA SZIDÓNIA

„Különleges zamata van, mint egy jó történetnek.”

Élettörténet-szövegek a reklámban

263

KÉPBESZÉDEK

GÖRÖG HAJNALKA

Egy tiltott trópus retorikája. Szirénábrázolások
az erdélyi protestáns templomfestészetben és
prédikációs hagyományban

297

MILIÁN ORSOLYA

A festészet történetmondásáról.

Frida Kahlo „önéletírása”

313

FÜGGELÉK

Válogatott bibliográfia irodalom és film médium- és
művészetközi kapcsolatainak kérdéseiről

343

A kötet szerzői

375

Abstracts

377

Rezumate

389

ELŐSZÓ

SZÖVEGEK A MÉDIUMOK „KÖZÖTT”

Intermedialitás?

„A jeleket elemezhetjük, ugyanis kevesen szeretik őket” – írta néhány évtizede Sol Worth.¹ A gondolatot megszívelheti bárki, aki olyan témák boncolgatásába fog, mint a „nyelv”, a „szöveg”, a „médiium” vagy az ezek közötti „viszonyok”. Valószínűleg örök érvényűnek tekinthető ez a kommunikációkutatás bármilyen aspektusára vonatkozóan, így például kötetünk témájára, az ún. „multimediális szövegekre” vagy „intermediális szövegkapcsolatokra” is. *In vitro*, mintegy laboratóriumi körülmények között, azt mondhatjuk a *szövegekről*, ami nekünk tetszik, hiszen feltehetőleg nem sokakat fog érdekelni. Azonban *in vivo*, vagyis „élőben”, a „szöveg” (minden szöveg) a legszínesebb és legbizarrabb kombinációkból álló formáció. Valójában többnyire éppen hogy nem „álló”, tehát nem rögzített, hanem töredékes vagy töredékesen érzékelt, a helyzettől, a „szereplőktől” függően folytonos *változásban levő* „alakulat”. Az *intermedialitás* kutatásainak pedig valamiképpen ezeket az élő, *mozgásban levő* közlésalakzatokat kellene átláthatóvá, megfog(almaz)hatóvá tenniük.

Természetesen el kell ismernünk azt, hogy az *intertextualitás* immár több évtizedet és mutációt megért elméletének köszönhetünk egy igen fontos felismerést: a *viszonyaiban létező* szöveg fogalmát. A textológiák viszont gyakran elhanyagolják (vagy mechanikus leágazás-képletekbe szorítva, végső soron a különbségeket egyneműsítő és alulbecsülő módon jelenítik meg) azt a tényt, hogy ezeknek a viszonyoknak a nagy része különböző médiumokat kapcsol össze. Ha az emberi kommunikáció bármely területét nézzük, azt látjuk, hogy a közlés egyszerre többféle módon történik: az élőbeszédet a gesztusnyelv és térkihasználás valamint a hangzás különböző lehetőségei formálják, az írásnak lényeges eleme a képi megjelenés, a képeknek gyakori kiegészítője az írás, megértésükben fontos jelentésalakító szerepe van a különböző verbális narratíváknak, a filmben például az összes kifejezési forma megjelenhet, a zene (és az

1 The Development of a Semiotic of Film. *Semiotica*. 1969. 1. 3. 282.

nem csak ún. „könnyű” változatában) pedig ma már legalább annyira fontos látványvilágként, mint hangzásként, és így tovább. Általában összetett közleményeket alkotunk, az egyetlen médiumot felhasználó szöveg tekinthető kivételnek. A *multimedialitás* nem a szövegek ritka és sajátos esete, hanem sokkal inkább az *általános létezési módja*, az emberi kommunikáció természetes, „élő” közege. A szövegköziség így a gyakorlatban többnyire maga is *intermedialitás*, illetve lévén hogy a médiumok egy része csak igen nagy metaforikus beleképzelő képesség alapján tekinthető szövegszerűnek (így például a nyelvi közlés jelentős aspektusa szintén egyáltalán nem „szövegszerű”, hanem inkább „zenei-ritmikai” természetű vagy „képszerű”), a szövegköziség *in vivo*, legalábbis részben, nem is szövegkapcsolatokat jelent (még a „pusztán” nyelvi közlemény esetében sem), hanem például *képköziséget*. Az intermedialitást ennek megfelelően értelmezhetjük akár (szűkebb értelemben) úgy mint konkrét szövegek egymásra utalását (amit nevezhetünk *multimediális intertextualitás*nak is: például egy film és az általa idézett/átdolgozott irodalmi mű kapcsolatát), de általánosságban arra is ki kell terjesztenünk, amit nem a szövegek kapcsolódásában, hanem a közlési csatornák szintjén tapasztalható összeszövődések (például szöveg és kép, kép és zene, írás és beszéd viszonyának) jelentéstelítő *médiumköziségében* ragadhatunk meg.

Az utóbbi évek kommunikációs újdonságai nem csak azért jelentősek, mert soha nem látott lehetőségeket tettek hétköznapivá, az intermedialis jelenségek előtérbe kerülése azért is fontos számunkra, mert rányitotta a szemünk az emberi közlés alapvető formáinak az öröktől fogva létező szimbiózisaira és bámulatatos változatosságára (sőt általában a világ nyelvszerűségére). A kibernetikus világban fölismerhetünk és értelmezhetünk egy olyan folytonosságot, amely az emberi kifejezőformákban föllelhető, és amely a poszt-tipográfia burjánzóan hibrid médiumjelenségeinek nem csak előzménye, hanem gondolati hagyománya, kognitív talaja is. Hisz igaz ugyan, hogy az új formák új gondolatokat (világértelmező metaforákat) hoznak, ám bizonyos rögzült (nyelvi-képi) gondolati sémák nem egykönnyen avulnak el (lásd például a szövegírás/szerkesztés gyakorlatának és bizonyos elveinek átmentődését a képi-komputervilágba, amely csak részben a képiség birodalma, igazából a Vilém Flusser által *textolátriának* nevezett szövegimádat újabb birodalma), és a legmodernebbnek ható jelenségeknek is megvannak az őslménynek tekinthető előmintái.

Nyelv- vagy képátvitel?

Az itt következő írások² tárgyát olyan szövegek képezik, amelyek több médium felé is nyitottak, vagy több közlési közeg összekapcsolódásából keletkeztek. A tanulmányok e médiumközi kapcsolatokra mutatnak rá, és ezek legfontosabb szövegstratégiáit igyekeznek föltárni. Végző soron az egyes témák révén mindegyikük azt a területet vizsgálja, amelyet intermedialitásnak nevezünk, és amelynek tartalmait, mozgásait, viszonyait és alakzatait egyaránt megpróbálja leírni a nyelv- és képfilozófia, a kognitív kommunikáció-kutatás vagy a *művészetközi poétika*.³ A kötetben szereplő elemzések gyakran építenek és hivatkoznak az előbbi megközelítésekre, de leginkább mégis az utóbbi szemszögből vázolják föl a médiumköziség „tereit”.

Nos, ha rákérdezünk arra, hogy ebben a megközelítésben, ezekben az írásokban milyennek látszanak ezek a „terek”, mindenekelőtt azt kell válaszolnunk, hogy nem látszanak terekként. Innen a kötet címéül választott szóösszetétel (képátvitel), mely a névátvitelre rímelően azt igyekszik sugallni, hogy itt (a nyelvek, médiumok dimenziójában) a metaforikus „átvitel” természetével megegyező jelenségről van szó: a médiumköziség valójában „transz-szkriptum”, kép-átvetítés, érintkezés, egymásra vetülés.⁴ Csakhogy ezúttal nem a nyelv metaforikus kiterjesztését találjuk megfelelőnek, legalábbis a jelenség definíciójában, hanem éppen a képiségét. Valami (vagy annak *vetülete*) képszerű, tagolatlan egységként átvált valami másra, illetve *megmutatkozik másként is*.⁵ A nyelvek-médiumok közötti átjárhatóság tulajdonképpen együttlevőség, egy-másban, *egy-másként* létezés.

2 A kötet tanulmányainak egy része a Sapientia Alapítvány – Kutatási Programok Intézete által koordinált kutatási program keretében készült. A szerkesztés során ezeket kiegészítettük a témakörrel foglalkozó kolozsvári doktoranduszok és egyetemi hallgatók írásaival.

3 Az utóbbi évtizedben a tudományos diszkurzusok körében egyre hangsúlyosabban jelen levő, módszereiben interdiszciplináris *interart studies* jelenségről van szó, amelynek egyik legjelentősebb megnyilvánulása volt az 1997-ben, Amsterdamban megjelent *Interart Poetics (Essays on the Interrelation of the Arts and Media)* című gyűjteményes kötet (Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund és Erik Hedling szerkesztésében).

4 A kommunikációban ennek legismertebb modellje a szinesztézikus gondolkodás/érzékelés, amely nem föltétlenül vagy kizárólagosan nyelvi jellegű.

5 A „képátvitel” mint *képszerű átvetítés* így természetesen általában a „szövegátvitel” (intertextualitás) és „médiumátvitel” (mint például a „hangátvitel”) eseteinek is metaforájaként értendő.

A nyelv „külvilága” kép, hisz írásként vagy beszédként egyaránt látvány, de „belvilága”, földidéző ereje (már pusztán hangzóságában is) nagyrészt képi jellegű, a kép kül- vagy háttérvilága, értelemadó kontextusa pedig a nyelv, és világgá szerveződésének alapelvei sem függetlenek a nyelvi logikától, a képek világa elemi hatását tekintve pedig sok szempontból a zenével rokonítható. Mielőtt azonban további frappáns közhelyekben rövidre zárnánk az eszmefuttatást, érdemes még egy kissé elidőzni talán annál, hogy milyen előszeretettel „közlekednek” gondolataink épp a kép és nyelv között, és térnek vissza újra meg újra arra a területre, ahol a kettő *átfedi* egymást. Mivelhogy tulajdonképpen olyan nincs, hogy kép és írás, kép és szöveg, csak olyan van, hogy: képre írás, képbe írás, képpel írás (kezdve mindjárt magukkal a látható betűkkel), képként írás, képpé írás, képek „íródása”/„olvasása”, képirás, képes írás/beszéd, nyelvi kép, verbális láttatás, képföldidezés/képleírás és így tovább: *kép/írás/beszéd/ hangvilág egymást tükröző, egymásban tükröződő alakzatai vannak.*⁶ És ebben a többszörös oda-vissza tükröződésben – már a *tükrökép csalóka természeténél fogva is* – természetes az, hogy nem is igazán szétválaszthatók.⁷ Sokszor, amikor azt gondoljuk, végre a képiségről sikerült valami lényegeset elmondani, azt *látjuk*, hogy mégis a nyelvi minták medreiben kanyarogtunk, és csupán retorikai nyelvezetünk előfeltevéseit teljesítettük be. De vajon milyen mértékben tekinthető ez (el)téve(lye)désnek?

Az előbb vázolt egymásra tevődéseket ugyanis természetesen a nyelv „írja”/„olvassa” *közöttiségnek*, hogy az így keletkezett retorikai mezőben megjeleníthetővé váljanak a viszonyok, elemezhetően fölbonthatók legyenek a kapcsolatok. A médiumok „között” nem maguk az intermedialisnak tekinthető szövegek vannak általában, hanem elsősorban az interpretáció írja be őket ebbe a köztességbe.⁸ A mediális egymásra vetülések *értelmezésének* folyamatában a médiumok között (így például legfőképp a képiség és a nyelvi kifejezés között) újra meg újraképzett törést, *úrt* csak

6 Ebből következően nem meglepő az, hogy milyen gyakran válnak az „írás”, a „kép” vagy az „olvasás”, „beszéd” és „hang” különböző poétikai diszkurzusokban időzijelessé, illetve egymás metaforáivá.

7 Ezért ennek a felfogásnak a szempontjából nem tűnik kielégítőnek a multimedia-lításra kiterjesztett szövegnyelvészetnek az a módszere, ahogyan az az egyes rétegeket egymásról lefejtetőnek feltételezi.

8 Először is már a fogalomhasználat révén, hisz a latin *medius*, *medium* szavakból származtatható *médium*, *mediálás* szavak őrzik az eredeti jelentésekből a ‘közép’, ‘középen levő’, ‘köztesség’, ‘közvetítés’, illetve a ‘kapcsolatteremtés’ jelentésszociációkat. Így lényegében az *inter-* előtag csupán nyomatékosító, már-már tautológikus szerepű akkor, amikor a szövegek medialitásáról van szó.

úgy tehetjük elgondolhatóvá, ha azt a poétikailag-retorikailag körvonalazott *térként* fogalmazzuk meg.⁹ Ezt a teret igyekeznek betölteni a teremtett/érezkelt kapcsolathálózat fölvázolásával a tanulmányok, amelyek ekképpen alapvetően nyelvi teljesítmények vagy inkább: nyelvkeresések. Hiszen végső soron a kötet írásai nem „jel”-eket boncolgatnak, hanem, bármiről *legyen szó*, legfőképpen nyelvet keresnek, a köztes létről való beszéd lehetőségeit, a „kép-átvitel”-ként metaforizálható intermedialis kapcsolatok leírásának eszközeit próbálgatják. Szándékunk szerint tehát nem véglegesen lezárt elemzéseket teszünk közzé, hanem vívódásokat, amelyekben még az is előfordul, hogy az értelmezés nem arra az eredményre jut, mint amelyekre szeretett volna. Így a kötet szövegei leginkább a „nyelvek” közti, és nyelven „túli” valamint „képközi” „terek” nyelv általi bejárhatóságára irányuló kísérleteknek tekinthetők.

A szóban forgó „képek”

A könyvben a nyelvre való „képátvitelek” eseteit és a „képköziség” viszonyainak leírásait több tematikus csoportba rendeztük. Ez a rendszerezés azonban nem kíván semmilyen taxonómiát felállítani az intermedialitás megnyilvánulási területeire vonatkozóan, az egyes témakörök sorrendje nem tükröz időbeli, fontosságbeli sorrendet vagy egyéb kapcsolódást, hisz ezeknek a területeknek éppen az a sajátossága, hogy tulajdonképpen mind összefonódnak, illetve a médiumköziség szövegről szövegre változó hangsúlyokkal érvényesül. A válogatás és elrendezés célja éppen a vetületek sokféleségének érzékeltetése pusztán a kaleidoszkóp logikája szerint, és nem valami szerves leágazódás hipotézisének alapján.

Az első rész a legszíneseztétikusabb médiumé, a mozgóképé. Az elemzések nem csak a film és irodalom, film és festői előképek vagy filmes intertextusok, hanem film és zene lehetséges kapcsolatait is érintik. Az első, elméleti-metateóriai tanulmány azokat a metaforákat veszi számba, amelyekkel a filmről való írás története során különböző kritikai szövegek és esztétikai tanulmányok a filmi kifejezés összetettségét megragadták, és megpróbálja fölrajzolni köréjük a mozgókép művészetköziségéről, több kommunikációs közeget összefogó jellegéről való elmélke-

9 A poétikus nyelv, a trópusok elemi hatását például éppen a „szöveg szemantikai térszerűsége”-nek megteremtésében látja Gérard Genette (lásd az irodalom térszerűségéről írt tanulmányát a *Figures* II. kötetében, amely először 1969-ben jelent meg).

dések legfontosabb gondolatköreit. Ez után konkrét filmvizsgálatok következnek. Király Hajnal Aki Kaurismäki *Juha* című filmjét és pretextusait hasonlítja össze, és ezáltal az irodalom és film viszonyának egy olyan sajátos lehetőségét mutatja meg, amelyben az adaptáció mind a hollywoodi elbeszélő film, mind pedig a XIX. századi regény mintáitól elidegenedő (a némafilm eszköztárát fölelevenítő kinematográfiai archaizmus és minimalizmus révén) sajátos alakzatokat hoz létre. A filmkép másfajta, önreflexív alakzatait tárgyalja Pieldner Judit tanulmánya, amelyet Bódy Gábor *Kutya éji dala* című filmjéről írt. A film a hetvenes-nyolcvanas évek magyar filmművészetének ún. experimentalista „vonulatához” tartozik, amelynek lényeges vonása a médium önreflexiója, az elemzés ezt az intermediálisan megvalósuló tükrözést írja le. Molnár Andrea és Blos-Jáni Melinda írásai a filmes intertextualitás-intermedialitás egy-egy olyan esetével foglalkoznak, amelyben az elemzés számára problémát jelent az interpretáció irányvonalainak eldöntése. Az első esetben, Neil Jordan *Piroska és a farkas* történetét „írja” képre és „dobozolja” egymásba az ismert történetvariációkat és értelmezéseket sajátos transzformációkkal. A második esetben pedig Jim Jarmusch néger szamurájfilmje tartalmaz olyan kép-, zene- és szövegmintá-szövedéket, amelynek fölfejtése, viszonyainak értékelése komoly kihívást jelent.

A tanulmányok második csoportja az irodalom hasonló mediális olvasatával kísérletezik, az írott szöveg át-látszatait mutatja meg, azt, ahogyan az irodalom mint *médium* a nyelv és kép, a kép és képsorozat, a beszéd és láttatás, a mondás és írás, a nyomtatott szöveg és képiség, nyelvi és képi gondolkodás és technikák köztességében él és értelmezhető. Dánél Mónika a képhermeneutika és Renate Lachmann szinkretizmus-elképzelései alapján egy Gogol és egy Dosztojevszkij hasonmás történetben vizsgálja a kép médiumának szerepét, illetve fogalmaz meg feltételezéseket arra vonatkozóan, hogy ezek hogyan hozhatók kapcsolatba a (technikai) sokszorosíthatósággal. Megyaszai Kinga elemzésének tárgya Heinrich von Kleist *Friedrich von Homburg herceg* című műve. Ez a XIX. századi szöveg abban, ahogyan a szereplők a nyelv elégtelen voltáról tanúskodnak, és ahogyan ezt a tablószerű beállításra utaló leírásmód kompenzálja, egyedülálló a kortárs goethei és schilleri drámához képest.

A két világirodalmi példa után következő tanulmány, a Lőrincz Csongoré, Szabó Lőrinc és Kosztolányi Dezső egy-egy versét állítja egymás tükrébe, illetve a versekben az egyes médiumok (elsősorban az oralitás és írásbeli textualitás) egymásban hagyott nyomait tárja föl. Az írás a lírai individualitás fogalmát járja körül, és szövegelemzéssel bizonyítja, hogyan

lehetséges ezt a medialitás szempontjából megközelíteni. Az irodalom közvetítéseivel foglalkozó fejezet utolsó tanulmányában Sándor Katalin Géczi János műveit kísérli meg elhelyezni a nyelv és kép köztes mezőiben (vizuális költészet, lettrista vers, kollázs), és arra a következtetésre jut, hogy Géczi vizuális alkotásainak „olvasásában” maga az olvasás és az irodalom fogalma válik állandóan újragondolható problémává.

A film és az irodalom kérdései után korunk egyik jellegzetesen hibrid szövegtípusáról, a nyomtatásban megjelenő reklámról olvasható tanulmány. Bota Szidónia a reklámok azon csoportját helyezte érdeklődése középpontjába, amelyekben egy sajátos (bizonyos narratív szövegminták meggyőző erejére hagyatkozó) multimediális retorika érvényesül.

Az utolsó rész a festészet képi ábrázolásmódjának és a nyelvi/irodalmi szövegtípusoknak az interferenciáit kutató két írást foglal magába. Görög Hajnalka dolgozata az erdélyi templomfestészet kazettás mennyezeteinek gyakori szirénábrázolásait értelmezi abban a nyelvi szövegvilág-kontextusban, amelyben feltehetően megszülettek. A képi dekorációkat a protestáns prédikációirodalom trópusainak nézőpontjából közelíti meg. Milián Orsolya írása pedig Frida Kahlo önarcképeit elemzi a narratív „olvasás” lehetőségei alapján. Az önéletrajziság irodalomelméletben kidolgozott fogalmait alkalmazva értelmezi a portrészorozatot festői „éteremtésként”.

Az írások kiegészítéseként a kötetet egy bibliográfiai jegyzék zárja, amely az irodalom és film intermediális kapcsolatainak kérdéseiről szóló szakirodalomból válogat és (remélhetőleg a maga töredékes módján is) segíti tájékozódni a téma iránt érdeklődőket.

Végezetül ajánljuk a kötetet mindazoknak, akik számára a kommunikációkutatás (és ezen belül a médium- és művészetköziség poétikája különösképp) nem száraz diszciplína, hanem olyan új és új módszereket próbára tevő útkeresés a folytonosan újrendeződő helyzetek, mediális viszonyok világában, amely a kép, nyelv és hang „köztes terein” jár.

Pethő Ágnes

Kolozsvár, 2001. december 2.

MOZGÓKÉP-ÁTIRATOK

A MOZGÓKÉP INTERMEDIALITÁSA. A KÖZTES LÉT METAFORÁI

„A médium az üzenet.”

MARSHALL MCLUHAN

„A médium a metafora.”

NEIL POSTMAN

1. A mûzsák mûvészete, avagy a látvány muzsikája

A mozi százéves évfordulójának szentelt számos rendezvény közül az egyik legérdekesebb vállalkozás az volt, hogy francia filmkészítők felkértek egy sereg, a világ különböző táján dolgozó rendezőt, vegyék kezükbe Lumière legendás felvevőkészülékét, és forgassanak le egy mindössze egyperces plánszekvenciát.¹ Az elkészült kisfilmek, a feladat sajátos kihívásaiból következően talán, részben konkrét hivatkozások, filmes tiszteletadások lettek Lumière mozijának, nagyobb részt viszont az egyes rendezők képvilágának félreismerhetetlen elemeit villantották föl.² A koppenhágai Gabriel Axel filmje, amelyet feltehetőleg szándékosan az összeállítás elejére helyeztek, azonban mintha magának az évszázadot töltött médiumnak a görbe tükrévé sikeredett volna. Ebben ugyanis egy kocsizó kamerával egymás után láthatunk egy szobrászt, akinek modellje a koponyát tartó Hamlet (illetve az őt alakító színész), majd egy hegedülő fiút és egy csellózó nőt, valamint egy festőt és egy balettező párt. Ezután az ősi felvevőgép hajtókarját tekerve filmező szakállas úriember következik a kamera felé szaladó keménykalapos asszisztensével, aki egy táblát tart a kezében, rajta a felirat: „hetedik művészet”. A háttérben pedig közben tipikus narratív filmjelenet válik láthatóvá: két férfi párbajozik. Miután a lövések eldördülnek, a két férfi egymás karjába roskad, a párbajsegédek szertartásosan meghajolnak. Vége.

1 *Lumière és társai (Lumière et compagnie)*. Francia dokumentumfilm, készült 1995-ben.

2 Például David Lynch a filmjei alaphangulatát adó vizuális elemeket, Peter Greenaway éppen a szövegek, számok, képek intermedialis viszonyait emelte ki, Wim Wenders meg Lumière technikáján átszűrve mutatta meg a *Berlin fölött az ég* (1986) néhány képét.

A film *szintetikus*, más művészetek kifejezőeszközeit integráló jellege jelenítődik meg abban, ahogy az egyes művészeti ágak: festészet, szobrászat, színművészet, tánc, zene, fényképezés egyetlen folyamatos kameramozgással kötődnek össze, és ahogyan végül a filmrészlettel ér véget a bemutatás. Az egymást legylíkoló párbajozók képében még egy ironikus fíntor is belefér a szekvenciába, amely e hetedik művészetből épp az erőszakot, az erőszakra épülő narratívát emeli ki. Ez lenne tehát a többi művészet arzenálját felvonultató mozi lényege: az összegezés egy sajátos kifejezőeszköz-rendszer, illetve elbeszélésmód létrehozása érdekében, amelyben a régi művészetek formái (például a festészet konvenciói vagy a XIX. századi regény fordulatai, témái) élhetnek tovább? Vagy ez *volt* a szépreményű kinematográfia, amelynek mediális fegyvertárát épp az erőszakos látvány-mozi merítette ki? Hisz ezen a ponton, ahol a szekvencia véget ér, az erőszak és látvány összekapcsolásának metszéspontján tört be a mozgókép médiumába a legújabb, korszakfordító újdonság: a mozizás századfordulóján a hagyományos akciófilmek sablonjait megtoldó üzleti lelemény hívta életre a digitális mozi komputerbűvészetének szemképráztató trükkjeit (gondoljunk csak a kommerszfilm terén iskolateremtő *Jurassic Parca*, 1993, vagy az 1999-ben készült *Mátrixra* és társaira). A játékos filmecke kapcsán az ezredvégi film és elmélet több fontos kérdése is fölvethető. A digitálisan hibridizált filmtől azonban gondolatban kanyarodjunk vissza oda, ahová a kisfilm allegorikus világa is vezérel: a XX. századi mozizás „hagyományos”³ világába. Abba, amely mindig is szoros szimbiózisban volt a többi kommunikációs formával és a többi művészettel.

A film *médiумelméleti* megközelítése és *intermediális* jellegének hangsúlyozása viszonylag újkeletű, az idézett kisfilmnél nem sokkal idősebb, a mozgókép összetettségének tudata azonban – mint e részlet is mutatta – a mozizással egykorú.

Ez az *összetett* jelleg azonban, ha nyomon követjük – *mutatis mutandis*, ezúttal a művészi ábrázolás területén túllépve, ám e képek logikájának analógiáit keresve – azoknak a *metaforáknak* a sugallatát, *amellyel a különböző korszakokban és elméletirői rendszerekben, kritikai*

3 Az idézőjel különösen a mediális megközelítés perspektívájából indokolt, hiszen a film – szemben például az irodalommal, amelynek kifejezőeszköze a nyomtatás feltalálása után évszázadokig nem sokat változott – legsajátabb „hagyománya” épp az, hogy állandó technikai változásban volt (gondoljunk csak a némafilm–hangosfilm, fekete-fehér film és színes technika, a keskeny és a szélesvászon, a mozi és a tévé nagy korszakváltásaira, a kisebb filmtechnikai, -trükkbeli újdonságokat most nem is számítva).

szövegekben, elemzésekben megragadták, illetve azt, amilyen szerepet ezek a metaforák betöltöttek az elméleti rendszereken belül,⁴ láthatólag egyáltalán nem ugyanazt jelentette a különböző koroknak és szerzőknek a moziról alkotott elképzeléseiben. A jelen tanulmány a továbbiakban ezeket a metaforákat próbálja számba venni, és fölrajzolni körük a mozgókép művészetköziségéről, több kommunikációs közeget összefogó jellegéről való elmélkedések legfontosabb gondolatköreit.

Már azzal, hogy az előbbieken *összetettnek* neveztem, én magam is minősítettem a jelenséget: a szó a földézett filmszekvencia szellemének megfelelően azt érzékeltette, hogy valamiképpen a film *magába építi a többi művészet elemeit*. Nos, ez az integratív-összegyűjtő jelleg a filmkészítés kezdeteinek korában természetes gyakorlatként jelentkezett. A filmtörténeti kézikönyvek többnyire elhanyagolják ezt az igen lényeges aspektust, és elsősorban a film technikai kialakulásának állomásairól értekeznek. Ám bármennyire nagy újdonság volt a mozgóképeket rögzítő és kivetítő masina, a képi ábrázolással való szórakoztatás, a képekben való elbeszélés nem tekinthető a mozi leleményének. Ez csak folytatója és kiteljesítője volt annak a XIX. század végi látványkultusznak,⁵ amely a képzőművészeteket és az irodalmat egyaránt áthatotta, valamint létrehozta a fogyasztói társadalom egyéb látványkonzum forrásait (mint amilyen a varieté, a revüszínház vagy a modern kereskedelem kirakatcentrikus világa).⁶ A film technikai előzményei is számosak és (elsőségüket illető-

4 Mindez természetesen abban a meggyőződésben vizsgálható, hogy a bármely szintű interpretáció nyelvében fölbukkanó szemantikai sajátosságok, trópusok az interpretáció alapjául szolgáló (expliciten megnyilvánuló vagy implicit voltából kifejezhető) elmélet/ideológia megnyilvánulásainak tekinthetők. A teoretikus szövegek pedig a maguk részéről szintén egy gondolkodási mintázat szerint szerveződnek, amelyre rálátást nyújtanak az egyes metaforák. Ez lényegében megegyezik David Bordwell (vö. *Making Meaning*, 1989) és általában a kognitív nyelvészet szemléletével (illetve rokonítható a MacLuhant és Lewis Mumfordot továbbgondoló Neil Postmannak a mottóban idézett gondolatával).

5 Lásd ennek az *okulocentrizmusnak* a konkrét irodalmi-filmi poétikai leírását például Alan Spiegel könyvében (1976). Lényegében ennek a látáskultusznak a továbbélése a témája Norman K. Denzin két kötetének is (1991, 1995). Ő ennek viszont elsősorban nem poétikai, hanem filozófiai megközelítését adja, illetve kultúrantropológiai, szociológiai vetületeit tárgyalja.

6 Ezt részletesen tárgyalja Joachim Paech könyve (1988), amelyben a szerző a film „eredetét” nem csak a technikai felfedezésekben kereste, hanem a többi művészetekben, köztük elsősorban az irodalomban meg a vizuális narrativitás korábbi formáiban, valamint a századfordulón átalakuló modern városi élet spektákulumjellegét meghatározó jelenségekben is.

en) vitathatók. A *filmélmény* forrásai, ha lehetséges, még sokrétűbbek, és gyakorlatilag az összes addigi kifejezésformát érintik valamilyen módon. A Lumière testvérek életképeinek ihletői között ott voltak a portré- és zsánerképfotózás bevett mintái, Méliès trükkjeit közvetlenül a cirkusz és az orfeum csillogó világából menti át a mágikus új médiumba, Griffith – amint Eisenstein egyik híres tanulmánya állítja (1992) – Dickenstől tanulta az elbeszélés technikáját, köztük a párhuzamos montázs dramaturgiáját és így tovább. A *filmvetítést* lehet hogy a beszédes nevű francia fényképlemezgyáros-családnak köszönhetjük, a *filmelbeszélés* viszont egészen biztos, hogy nem a Lumière-masínából varázsoltódott elő mintegy a semmiből, hanem a képi és irodalmi ábrázolás/történetmondás legváltozatosabb (nem is csak egy évszázados) hagyományainak talaján formálódott.

A filmelmélet történetének kiindulópontja így természetszerűleg *a film és a többi művészetek viszonyának a tisztázása* lett. Még konkrétabban: a *filmművészet önállóságának problémája* volt az a kérdés, amely körül az első teóriák körvonalazódtak. Valóban új művészet született-e Lumière felvevő- és vetítőgépe révén, vagy – az előbb fölelevenített képek és idézett gondolatok tanúsága szerint – csupán a már meglévők kombinációja egy új technikai felfedezés teremtette lehetőségek által? Vásári látványosságok közé illő, annak trükkjeiből építkező kuriózum (mint ahogy a végső soron e trükkükben kifulladás méliès-i mozi tanúsíthatja)? Vagy éppen a romantikus képzelet megálmodta összművészet? Ezekre a kérdésekre kellett nem csak a teoretikusoknak, hanem a filmkészítőknek is érvényes, a film *sajátos és önálló* művészet voltát bizonyító választ adni, ha nem akarták, hogy a nagy találmány elsüllyedjen a bizzarr invenciók tömkelegében. A korai elméletírók sokszor ad hoc jellegű terminológiájának, amellyel ezekre a kérdésekre válaszokkal szolgálnak, sajátos íze, bája van. Az új művészet sajátosságát a szépirodalommal vetélkedő, érzékletes metaforákkal írják körül. Frappáns meglátásaiknak ez a *nyelvi képszerűsége* egyáltalán nem elhanyagolható, az aszkéta teoretikus legyintése által félresöpörhető jelenség. Többszörösen sem. Egyrészt mert ezek a metaforák a nyelv kognitív tanúságtételeként, „gondolatlenyomataként” őrzik annak az élő és szerves kapcsolatnak a tudatát, ami a filmet a korábbi kifejezésformákkal összeköti. Másrészt pedig egy hosszú időn át ható esztétikai értékideál megfogalmazásainak tekinthetők. Ez az esztétikai elv pedig maga is a XIX. század öröksége: a *színesztétikus élmény felsőbbrendűségének romanti-*

kus hitéből eredeztethető,⁷ és a *Gesamtkunstwerk-ideál* közvetlen leszármazottja.

A *mozi-álm* metaforakör⁸ mellett a filmről szóló legelső írások domináns metaforikája az *összművészeti jelleget hangsúlyozza* mint a moziélmény legegységibb sajátosságát. Ezek a képszerű meghatározások a filmművészetet a más művészet(ek) expresszív lehetőségeinek *kombinációjaként, összeolvadásaként* írják le. Karel Teige 1925-ben „fotogén költészet”-nek nevezte (1998. 63.), Vachel Lindsay szerint a film „fotószínmű”,⁹ „mozgó szobrászat”, Riciotto Canudo pedig „fénnel festett dráma”-ként ír róla (idézi Nemes 1981. 16.). De ide sorolható lényegében Tarkovszkij többször parafrázált híres metaforája is, mely szerint a film „szobrászkodás az idővel”, vagy Raymond Durgant okfejtése arról, hogy a film „felolvasztott építészet” (1977. 553.). Nem utolsósorban azért is figyelemre méltóak ezek a költői képek, mert nem csak a lelkes hangvételű úttörők élnek vele. Anélkül, hogy részletesebb metanyelvtörténeti nyomozásba fog-nánk, megállapítható, hogy nem esetleges, szétszórt és egyedi jelenségekről van szó, hanem a *mozgóképről való beszéd retoricitásának egyik alapvető metaforatípusáról*. Hasonló trópusokkal az átfogó igényű esztétikákban is találkozunk, a kritikáirásnak pedig szinte kötelező használatú örökös kliséivé váltak. Nyelvérzékünk, tehát gondolkodásunk makacsul visszatér hozzájuk. Valószínűleg nem véletlenül. Talán azért, mert egy metafora mindig sűrít és sejtet, így sokat tud érzékeltetni abból a sokrétűségből, amely egy analitikusabb felaprózásnak ellenáll, vagy amely egy

7 A romantika esztétikájának továbbélése ebben az új technikai médiumban meglehetősen ironikusan hathat, ha arra gondolunk, hogy a fotográfia és a fotografikus képrögzítésen alapuló mozgókép megjelenése egyébként alapjában rendítette meg a romantikus műalkotás egységiség-elvét, technikailag megsokszorozhatóvá téve nem csak önmagát, hanem más műalkotásokat (például festményeket) is, amint ezt Walter Benjamin híres tanulmánya állítja (1969).

8 A „közteség” másik alapvető vonatkozása, ami a film kezdeteinek diszkurzusaiban megjelenik: a filmképek realitás és irreálitás/álomszerűség *köztlinek*, a kettő összefonódásaként való érzékelése (lásd például Gorkij beszámolóját első moziélményéről: 1971). A filmi valóságosság és fantasztikum szétboncolhatatlan egységére, s ezáltal a befogadóra tett hatásra, a képek varázsára, a mozi álomszerűségére utaló metaforák közül néhány példa: Jean Epstein: „valóság feletti szem”, „spiritiszta művészet”, Theo Varlet: „művészi álm”, Paul Valéry: „Hát nem álm a mozi is?” (idézi Edgar Morin, 1976. 23.).

9 Ezt az elnevezést (angolul „photoplay”) tulajdonképpen ma is használják az amerikai filmgyártók. A jogi nyelvben feltehetően még régről elfogadott kifejezésként él. Gyakran találkozhatunk vele például azokban a filmvégi megjegyzésekben, amelyek az ábrázolt események, személyek fiktív voltára figyelmeztetnek.

ilyen vizsgálat/leírás során elveszti eredeti plaszticitását. Az ilyen művészetközi „jelentésátvitelre” épülő kifejezések jól képviselik tehát azt az integratív, összművészeti eszményképet, amely ebből a retorikából körvonalazható. Ennek a *komplex egészben* való megragadásnak legtipikusabb megnyilvánulása a *zenei terminusok* metaforikus alkalmazása. Érdeemes ezt egy kissé alaposabban szemügyre venni, már csak azért is, mert a teóriák és kritikák szövegvilágában a művészetekkel való párhuzamok köréből talán a legállandóbb a film és a zene hasonlóságának hangsúlyozása.

„Az első stádiumban a film pusztán gépezet, mechanizmus; a másodikban hangszerre vált az operatőr és a rendező kezében” – vélte Borisz Eichenbaum (1977. 13.). „A film különösen összetett, bonyolult felépítésű képződmény, amelyet az egymás mellett fellépő különböző tényezők polifóniája jellemez, amely tényezőknek egy és ugyanazon egészben való jelenléte különböző típusú harmóniákhoz és diszharmóniákhoz vezet” – írja Roman Ingarden (1977. 132.). Hauser Arnoldnál ezt olvashatjuk: „általa optikailag váltak ábrázolhatóvá olyan élmények, amelyeket korábban csak zeneileg lehetett kifejezni” (1969. 373.). A zenei párhuzam gyakori jelensége a filmművészet alapvető kifejezőeszközeit rendszerező esztétikáknak is. „A film szerkezetét gyakran hasonlítják a szimfonikus kompozíció összetettségéhez, számtalan hangszerének sokaságát a filmbeli kifejezőeszközök egymást kiegészítő szerepével állítják párhuzamba. Végül az egész elrendezésében »hangszerelésről« is szólnak, mely az egyes résztvevők változó feladatait írja körül a mondanivaló kifejezésének szolgálatában” – foglalja össze ezt a gondolatmenetet Bíró Yvette *A film drámaisága* című kötetének *Sokszólamúság – modern harmónia-rendszer* című fejezete előtt (1994. 196.). Szergej M. Eisenstein 1924 és 1939 között írott tanulmányaiból kibontakozó montázselmélete is bevalottan a zenei szerveződés párhuzamára épül.¹⁰ „Az akusztikus művészetekben, különösen a hangszeres zene esetében, a domináns, az alaphang rezgése mellett vibrációk egész sorozata keletkezik: a felhangok és a mellékzöngék [...] Ugyanezzel a jelenséggel találkozunk az optikában is. Olyan kombinációk, amelyek ezeknek a mellékrezgéseknek az eszközével élnek (s a mellékrezgés nem más mint maga a filmezett anyag) – a zenével teljesen analóg módon – megteremtik a felvétel vizuális felhangkomplexumát” – írja (1983. 70.). A film összetett közlési rendszerén belüli lehetséges kapcsolatok típusainak megjelölésére szinte teljes egé-

10 Nem véletlenül nevezte Eisensteint Gerald Mast a filmtörténet legérzékenyebb „zenészének” („film history’s most sensitive cinema »musician«”, 1974. 387.).

szében zenei terminológiát használ.¹¹ Eisenstein írásai az intermedialitás fogalomhasználatára szempontjából gazdag anyagot jelentenek, hisz nem csak a filmmontázs alakzatait, hanem a festészet, irodalom és film világának analógiáit is következetesen a zene fogalmaival írja le.

A filmlátvány tehát, úgy tűnik, leginkább a „szemnek szóló zene”, a rendező a képek „karmestere” egy igen gyakran jelentkező esztétikai gondolkodásmódban. Amellett hogy ez a gondolat bűvópatakként tér vissza a filmről szóló írásokban, tulajdonképpen a zenei metaforika történeti alakulásában külön lehetne tárgyalni egy olyan kezdeti időszakot, amelyre nyilvánvalóan az orosz montázsiskolák *ritmikus képvágástechnikái*, erőteljes *kép-zene szimbiózisa* nyomta rá a bélyegét (vö. Vertov, Eisenstein, Dovzszenko). Ehhez képest pedig elkülöníthető volna az ötvenes-hatvanas évek filmesztétikájában a szintézisteremtő zenei *összhang* képzete a nagy műveket sorozatban hozó filmtörténeti korszak kontextusában, illetve ezzel párhuzamosan a filmnyelv narratív lehetőségeit provokáló modernista filmelbeszélések korában. A továbbiakban azonban inkább ennek a metaforahasználatnak az állandó motivációit szeretném feltárni, és a történetiséget ezek alapvető gondolatirányainak, kifutásának követésével érzékeltetni.

A hétköznapi nyelvben nem szokatlan ugyan az, hogy egyik érzéktérrel kapcsolatos megnevezést egy másik helyett használjunk, a nyelvészetben és stilisztikában, sőt a pszichológiában egyaránt régóta kutattott terület a színesztézia, az együttérzékelés. Hangokat nevezünk meg a tapintás, hőérzékelés fogalmaival (például: „puha”, „lágú”, „bársonyos”, „meleg”), színeket minősítünk „rikító”-nak vagy „kiabáló”-nak és így tovább. Általában az auditivitás fogalmainak a látásképzetekhez való társítása igen gyakori jelenség a köznyelvben és a költői színesztéziákban egyaránt. Mégis különösnek tetszhet, hogy egy alapvetően vizuális közeget milyen előszeretettel, és milyen eltérő szemléletű írások jellemeznek a zene fogalmaival.

Ha megvizsgáljuk a zene terminológiájának ilyesfajta megjelenését az esztétika történetében, azt látjuk, hogy leggyakrabban *általában a Művészet, az esztétikai élmény* metaforikus megnevezésére alkalmazzák. Kitüntetett helyzetét, a *művészetek művészetének* státusát elsősorban tárgyatlanlansága kínálja, valamint az ezt ellensúlyozó tiszta érzékisége,

11 Az öt montázstípus elnevezése Eisensteinnál: metrikus (amely az egyes felvételek hosszán alapul, „a zenei ütemnek megfelelő formaterv szerint” 1983. 71.), ritmikus, tonális (vagy hangsúlymontázs), szupertonalis/obertonális (vagy felhangmontázs) és intellektuális montázs.

mint azt Almási Miklós is megállapítja (1992. 92–97.). A zene tiszta emóció és tiszta konnotáció, vagy másképp fogalmazva, az adott empirikus valósággal szemben „teremtett”, abszolút értelemben vett „más”, „ellenvilág”, a vágyott lelki harmóniát megvalósító, átsugárzó, egyszerre tisztán szellemi és érzéki médium.¹² Az Eisenstein montázselméletében megjelenő emocionális hatás, pátosz és az intellektuális jelentésképzés momentuma, a képkapcsolatokból születő *többség* fogalma (melyet híres képletével is, „1 + 1 a filmben = 3”, jól érzékeltet) szintén nem véletlenül társítódik zenei fogalmakkal.

A művészetekről alkotott előfeltevéseink között a zene valamiképpen a közelebről meghatározhatatlan, egyetemesen elfogadott Szép fogalmának érzékelhető formájaként létezik.¹³ Ennek a kognitív sémának a meglétét igazolja az, hogy egyik alapvető klisé a filmben, amellyel a legközérthetőbben „széppé” és „szívbe markolóvá” lehet tenni egy jelenetet, a hangsúlyossá tett zenei (gyakran nagyzenekari) kíséret, valamint bármilyen érzelmi hatás megerősítésének fő eszköze a moziban már a némafilmeiktől kezdődően a zene, legyen az meghatódás vagy izgalom, várakozáskeltő feszültség.

Másrészt a zene a ki nem mondott, illetve a kimondhatatlan tartalmak megjelenítésének eszköze. Az, „amit a többi művészetben a referenciális elemek vagy eltakarnak, vagy amiről a konstrukciós gesztusok elterelik a figyelmet”. (Almási 1992. 97.) Egy olyan közeg, amelyben *a nyelven kívüli világ* szólal meg *a maga totalitásában*. Ebből következik, hogy olyan eszmefuttatásokban kerül előtérbe a zenei metaforika, amelyek a művészet lényegéről szólva a „grammato-logikus”, nyelvcentrikus megközelítést megelőzik, illetve annak alternatíváit keresik.

A mozgókép összetettsége eleve zavarba ejti a rendszerező kedvű elemzőket, hisz a primér befogadás során is érzik, hogy itt bonyolult jelentésstruktúrákról, összhatásokról van szó, amint azt a zenekar működé-

12 Nem véletlen éppen ezért az sem, hogy a másik átfogó művészetmetafora, amely az esztétikai élmény lényegét kívánja megragadni: az erotika, a tiszta érzékiség. Kierkegaard ezt látta a zenében, híres Don Giovanni-értelmezésében (az 1843-as *Vagy-vagyban*), Barthes az irodalmi szöveg „örömeiben” (1996b), Robert Scholes a fikció orgazmikus modelljében (1979).

13 A zenének pozitív képzetekkel, értéktelítettséggel való társítása nem csak a művészet vonatkozásában él a gondolkodásmódunkban, hanem – például a népi hiedelemvilág tanúsága szerint is – ennél általánosabban van jelen (lásd *a szférák zenéjének* egyetemes képzetét, vagy egyszerűen azt a szólást, hogy amit jól sikerül megoldani, az úgy megy, „mint a muzsika”, az angol meg arra, ami kellemes vagy jó hír számára, azt mondja, hogy olyan, mint a zene a fülnek: „music to one’s ears”).

sének párhuzama is mutatja. A „muzikális retorika” szemléletében és explicitebb megfogalmazásaiban a filmszemantika nem grammatikus jellegű, sőt nem is pusztán retorikus (mint ahogyan Metz állította, 1974a. 79.), hanem valami más, több. Erdély Miklós szerint például a szinkronstruktúrák a filmben *akkordikus*, *polifonikus* jelentéshalmazokat alkotnak, emellett a szegmentumok elrendezése is zenei jellegzetességet mutat (1995). „Ahogy a zenei modulációk az alapmotívum jelentését módosítják, funkcióját más és más megvilágításba helyezik, úgy a filmi ismétlések, a halmozódó jelentésvonatok egymásra jelentéstranzformáló, moduláló hatással vannak” – írja (1995. 117.). „Ha egy filmi szegmentumot jelentéssel kívánunk feltölteni, szintén ismételnünk kell. Azonban maga az ismétlés bizonyos immanens ritmikát kölcsönöz a filmnek, és a ritmika par excellence zenei vonatkozás. Bizonyos szegmentumok időbeli hossza vagy rövidsége és azok váltakozása szintén ritmikai aspektusként jelentkezik.” (1995. 118.) Tarkovszkij is a filmművészet legfőbb formaalkotó elemének a ritmust, a megörökített idő szerkesztésének módját tartja, hisz meggyőződése, hogy a mozgókép „alapvetően az idővel áll kapcsolatban, miként a zene alapja a hang, a festészeté a szín” (1998. 119.).

A filmtörténeti gyakorlatban a teóriákkal páhuzamosan Eisenstein vágásritmusától és szín-akkordjaitól Tarkovszkij egyéni tempójú filmstílusán át a Bordwell (1996. 283–319.) által parametrikusnak nevezett elbeszélésmódig, amely a szeriális zene erős hatását mutatja, vagy az olyan filmekig, amelyeknek közvetlen ihletője valamilyen zenemű volt,¹⁴ a mozgóképi zeneiség poétikai szerveződéseinek számos formájával találkozunk. Mindegyik esetben a zeneiség nem egy-egy elszigetelt részlet meghatározója, hanem az egészet átható alapelv jelenik meg, amellyel együtt járnak mindazok a konnotációk, amelyekről eddig szó volt az elemélet kapcsán. A „parametrikus elbeszélésmódban” például Bordwell szerint a stilisztikai „események” a zenei rondóhoz vagy témához hason-

14 Mint például Bergman *Hetedik pecsét* című alkotása, amelyben a *Dies irae*-téma képi kidolgozását látjuk, Alain Robbe-Grillet *A szép fogolynő* című filmje, amely részben Schubert zenéjének filmre fordítása. Mircea Daneliuc pedig egy egész film bonyolult képi világát és konnotatív jelentésszerkezetét építette egy zenei metaforára az 1984-es *Glissandó*-ban. Vagy egy újabb példa, Leos Carax, aki az 1990-ben készült *A Pont-Neuf szerelmeseiről* így nyilatkozott: „Akkoriban fedeztem fel Kodályt, amikor elkezdtem tervezni ezt a filmet, s úgy akartam komponálni, mint Kodály a csellószonátát... Hirtelen, kiszakadó hangok, majd hosszasan kitartott mély rezgések... Be akartam bizonyítani, hogy nemcsak két-három féle ritmusban lehet filmet komponálni, végig követtem a Kodály-szonáta ritmusát” (idézi Kozma 1995. 34.).

lóan bontakoznak ki, variációk, ismétlések révén. Egészében véve pedig a stílus kitüntetett szerephez jut a szüzséhez képest, amely gyakran elliptikus, ez pedig a jelentéstulajdonításnak ugyancsak „zenei” jellegzetességet ad ezekben a filmekben. A „parametrikus narráció legünnepeltebb képviselőit – Dreyert, Ozut, Mizogucsit és Bressont – többnyire *rejtélyes, misztikus* filmek készítőjének tekintik. Mintha az önmagáért való stílus szélsőséges esetekben [...] *megfoghatatlan, képzeletbeli konnotációkat* ébresztene. A rend felfedezése a jelentés keresésére ösztönöz [...] lehetővé teszi az értelmezésnek *ellenálló gazdag textúra* felismerését.” (1996a. 297–298., kiemelések tőlem, P. Á.) És ugyanezt érzékelhetjük például abban, hogy egy olyan – egyébként inkább irodalmi és festészeti hatásokból építkező – film, mint Murnau 1922-ben készült expresszionista remeke, a *Nosferatu, avagy a borzalom szimfóniája*, zenét asszociáló magyarázó jellegű alcímet kapott, ahol ezek a hatások összekapcsolódhatnak, illetve jelezni lehet a transzcendentális felé való nyitottságukat.

Sajátos jelentésképző mechanizmus és sajátos jelentéstartalom, amely meghaladja a grammatikus kifejezőképességet: talán így összegezhethetnénk röviden a „látvány muzsikájának” lényegét. A többi művészetekkel való egybevetéshez viszonyítva tehát a zene kínálja a *legátfogóbb* megnevezést, hisz nem csupán bizonyos jellegzetességeket emel ki, hanem mindig az egész (tehát egyrészt a teljes alkotásra kiterjedő, másrészt a látható, megragadható, szételemezhető aspektusokon túlit is magába foglaló) mozgóképi hatást és jelentést ragadja meg. Eisenstein zenei alapú képkapcsolás tipológiájának is ez a legfontosabb jellemzője. Mint írja: „Ez a fajta montázstechnika nem a magukban álló dominánsokon alapul, hanem az összes ingereket számba vevő *totális hatáskeltést* teszi meg vezérelvnek. S nem egyéb, mint a felvételeken belüli eredeti montázskomplexum, mely a benne foglalt egyedi ingerek kombinációjából és összeütkezéséből keletkezik” (1983. 70.).

Mai szóhasználattal élve: a *holisztikus* megközelítések bármilyen fajtájának ezért válhatott megfelelő operatív terminusává. Igen találónak érzem e tekintetben Erdély Miklós megjelölését, amellyel elegánsan összevonja e gondolatkörben a mozira vonatkoztatott két legáltalánosabb metaforikát, s ezáltal szintén voltaképpen ennek a zenei szintetizáló jellegnek az elsődlegességét hangsúlyozza, szerinte ugyanis a film nem más, mint „*zenei álom*” (1995. 125.). Ha pedig figyelembe vesszük a régi görög *mousziké* megnevezés eredeti jelentéstartalmát, amely a mai zene elnevezésénél jóval átfogóbb, még lényegre tapintóbbnak érezhetjük az ilyesfajta meghatározásokat. Platón az *Állam* című munkájában a

mousziké ugyanis szó szerint „a múzsák művészetét”, a tánc, a költészet és a zene ősi, *megbonthatatlan szinkretikus egységét* jelenti.¹⁵

A mozgókép összetett jellegére vonatkozó metaforikus beszéd itt vázolt egyik alapvető vonulatának talán leglényegesebb megnyilvánulása a *normatív esztétikák* rendszerezéseiben található. Ezek a rendszeralkotás igényén túlmenően azzal a céllal is íródtak, hogy növeljék egy olyan kutatási tárgy presztízsét, amely több ok miatt ma is hátrányban áll a klaszszikus paradigma művészeteivel szemben. Amint a Bíró Yvette könyvéből idézett részlet is tanúsította, ez a fajta esztétika a *kommunikációs elemek sokféleségéből teremtett harmónia eszményére* épült, és ebben a gondolatkörben bármi, ami megbillenthetne volna ennek a harmonikus összhatásnak az egyensúlyát elítélendően „irodalmiasnak” vagy „filmszerűtlennek”, a jó filmdramaturgiába *nem illőnek* vagy a jellegzetes filmi ábrázolástól *idegennek* minősült. Legfőbb metaforája, amellyel ezt a *harmonikus összeolvadás* ideálját megjelenítette: a zenekari működés összhangzat modellje. Természetesen az elemek heterogenitását egybefogó rend (a megfelelő „partitúra”) szerepét, a mozgóképi ábrázolásmód *sajátosságainak* kidolgozott rendszere töltötte be, ami azt jelentette, hogy a filmben részt vevő más művészeti kifejezőeszközök mindenikének alá kellett rendelődnie a *filmszerűség* alapkövetelményének. Másféleképpen, de lényegében az elméletírásnak ugyanez a szabályozó jellege érvényesül Rudolf Arnheim *Új Laokoón* (1977) című híres tanulmányában is, amelyet a filmnek a többi művészettel való keveredéséről írt még a harmincas években. Ebben ugyan elvben megengedi azt a lehetőséget, hogy több médium összhatása értékes műalkotást eredményezzen, viszont csakis abban az esetben, ha az egyes kifejező közegek nem versengenek egymással, nem gyengítik egymás hatását, hanem, megőrizvén valamelyes autonómiájukat, azt nyújtják, amire a legjobban képesek, és ami megkülönbözteti őket a többi művészettől. Az ilyen összalkotásban egyik médium sem rendelődné alá a másiknak, illetve egyik sem lenne redundáns. Annak viszont, hogy ez megvalósuljon, kevés esélyét látja, így számára már a beszélőfilm is diszharmonikus képződménynek tűnik.¹⁶

15 A kifejezésről részletes magyarázatot olvashatunk Angi István tanulmányában (1998. 111.).

16 Lásd ennek a felfogásnak a kritikáját Noël Carrol *Philosophical Problems of Classical Film Theory* című könyvének *The Specificity Thesis* című fejezetében (1988).

2. A hibrid médium helye: „inter-media”

2.1. Metaforák összjátéka: filmalkotás és filmszöveg

A filmelmélet történetében nagy hagyományú normatív esztétikai szemlélet legfőbb eredménye az intermediális viszonyokat illetően talán az, hogy a filmbeli elemek *heterogenitását*, a különböző művészetekre jellemző eszközök együttes jelenlétét hangsúlyozza, de oly módon, hogy – különösen a zenei párhuzam révén – egyúttal azt is sugallja, hogy ebben az összetettségben az elemek közötti viszony nem egyszerűen additív. Az egyes jellegzetességek kombinációja valami új egységgé, sajátos minőséggé áll össze. Ennek a „többletnak” a „költői” megfogalmazásai lényegében ellentmondanak a hatvanas években kibontakozó szemiotikai megközelítések világos lebontású rendszerezéseinek, kódszövevényábráinak. Hisz akkor, amikor arról írnak, hogy egy film expresszivitása egyrészt a zenei tiszta konnotációhoz közelíthet, és a zenei élmény intenzitásával tudja magával ragadni a nézőt, másrészt pedig arról, hogy ez a hatás nagyon sokféleképpen realizálódhat, az elemek összeolvadásából adódó „harmóniák”–„diszharmóniák” variációinak (a zenei terminusoknál maradván), „modulációi”-nak leírására nem annyira a filmes kódok általános törvényszerűségeit kutató szemiotikai alapú „filmnyelvészet”, inkább egy retorikai-filmpoétikai megközelítés melletti implicit érvelésnek tűnnek. És lényegében azok is, érzékeny megfigyelésekből, esetelemzésekből fölépített (vérbeli *cinéophile* szellemű) *stilisztikák*. Ebben a tekintetben pedig – noha a jelen bemutatás kétpólusossága azt sugallja, hogy két ellentétes tendencia szétválasztásáról lenne szó – lényegében a film összművészetiséget integráló harmóniaelvét valló elképzelések, éppen erős, vállalt retoricitásuk és retorikacentrikusságuk révén közelebb állnak az intermedialitás széttartó folyamatait leíró elméletekhez/elemzésekhez, mint gondolnánk. Hisz a nyolcvanas évektől kezdődően kibontakozó intermediális vizsgálatok variációközpontúsága, a heterogén elemek közti mozgásvizonyok sokféleségének megközelítése nem föltétlenül az előzővel ellentétes, hanem más, alapvetően *nézőpontbeli különbségekből* adódóan eltérő elképzelés. Ennek megfogalmazásaiban ráadásul még olyan metaforák is megjelennek, melyek akár beleilleszthetők lennének az első modellbe is, mint például a „médiumok *fúziója*” (sőt „*hibriditása*”), a barthes-i „sztereofónia” (1996a. 71.), illetve a közvetlenül az intertextualitás elméletéből továbbvitt (Bahtyinra visszavezethető) *polifónia* képze. Az eltérő álláspontok dominanciájukat illetően

ugyan egymást követik, felváltják az időben, mégsem mondhatni, hogy egymást kizárnák. A kétfajta viszonyulás továbbra is megtalálható egymás mellett, igaz eltérő funkcióval és hangsúlyokkal. A látványzene elvei továbbélnek a legváltozatosabb filmről szóló szövegekben, másfelől pedig a film kommunikációelméleti, szövegszerű és mediális felfogásának is messzire visszanyúló előzményei vannak.

A filmeket mint egységes (szerzői) konstrukciókat szemlélő, és a kritikában-elemzésben a „látvány karmestere” által összhangba hozott esztétikai egész szem előtt tartó *normatív esztétikai álláspont*, amely az előbbi pontban vázoltak legtipikusabb megnyilvánulása, mintegy kívülről, egy külső nézőpontból ítéli meg a kész műveket. Mintha amazok szilárd tartóoszlopokon álló építmények lennének, és a kritikus elemző szeme az architektúra szerkezetének megbecslését végezné. Pontosabban szólva, a barthes-i irodalmi terminológiát kölcsönözve, elsősorban *műveket* vizsgál: filmalkotásokat, melyek megnézésére jegyet váltunk a moziban, vagy amelyeket kazetta formájában leemelünk a polcról: lezárt, befejezett, megszerkesztett alkotásokat,¹⁷ amelyek éppen a kulturális piacon betöltött szerepüket tekintve kénytelenek ma is megőrizni ezt az arculatukat. A műalkotás fogalma ugyanis egyrészt szorosan kötődik a *szerző* funkciójának autoritásához (valakinek a műve, a lexikonok szójegyzékei e felfogás alapján rendelik a művészek neve mellé az egyes alkotások címeit), másrészt a mű kulturális és gazdasági *egyediségét* is magába foglalja (az előző érvenyességével együtt csak így lehet *termékként* értékesíteni). A film ilyen értelemben vett műalkotásként való értelmezhetősége *a mozgókép művészetként történő intézményesülésének alapvető feltétele volt*,¹⁸ és *a mozgóképgyártás iparként való továbbélésének örökös feltétele maradt*. Noha paradox módon a filmipar és -piac gyakorlata lényegében több ponton is ellentmond a műalkotás szerzőiségére és egyediségére vonatkozó romantikus ideálnak,¹⁹ hisz – amint Walter Benjamin (1969) óta közhelyszámba megy – olyan kópiákat gyárt (nem egyedi muzeális darabokat), amelyek a hagyományos értelemben vett műtárgy *aurájával* nem rendel-

17 Barthes elkülönítette *A műtől a szöveg felé* című 1971-ben írt tanulmányában a *műalkotás* és a *szöveg* fogalmát: „a Mű konkrét, egy könyvhelyet tölt ki (például könyvtárban); a Szöveg ellenben egy módszertani mező” (1996a. 68.).

18 A filmtörténet során ez az intézményesülés hosszú folyamatként valósult meg. Joachim Paech (2000) nézete szerint e folyamat betetőzését a *szerzőiség elvének*, a *politique des auteurs*-nek a megjelenése jelentette a francia filmelméletben és az új hullám filmjeinek gyakorlata.

19 Amint erről már más vonatkozásban szó volt: lásd a 7. lábjegyzetet.

keznek, és létrehozásában több alkotó is közreműködik, ennek ellenére épp a romantikus szerzőiségre vonatkozó néhány egyéb képzetnek vált továbbvivőjévé. Például a romantikus önstilizáció (a szerző, amint önmaga művévé válik) vagy az a fajta alkotói zsenialitás, amely nem szükségeltet föltétlenül műalkotásbeli kifejeződést:²⁰ egyszerűen *az alkotói szubjektum konstitutív szerepének túlzásai* új és változatos kifejeződést nyernek például a *sztárrendszer* és -kultusz különböző megnyilvánulási formáiban.

A film mint műalkotás alapvető metaforája az *építmény*, a konstrukció,²¹ amelyben a harmonikus egész több, mint a részek mechanikus összehozása, e „többlet” legkifejezőbb modellezése pedig, mint láttuk, a zenei terminológiával történik. Ez egyben a legfőbb analógia arra is, hogy a kinematográfia *művészetnek* tekinthető, az egyes filmek pedig művészi alkotásoknak, amelyeknek értékét nem csak a piaci áruforgalom adja, hanem a kritikai kanonizáció (valamint ennek látványos megnyilvánulásaként a filmes „minden idők legjobb...”-jainak különféle jegyzékei). A *filmnyelv* metaforája, amely a film szerzőiségének gondolatával lényegében párhuzamosan került előtérbe,²² a hetedik művészet presztízsét megalapozó másik fontos feltételt fogalmazta meg: a művészi rendszert írta le, amely alapján az alkotás (mint termék és mint esemény) megismételhetővé vált. A film műalkotásként való szemléletének másik állandó és lényeges velejárója a képkeretnek mint sajátos *ablaknak* az értelmezése, amely egyfelől rálátást nyit a világra, ám ugyanakkor egyfajta álomszerű megnyilakozás is, lényegi reveláció. Az említett „muzikális” retorikában a film-álmom valóságosságának elemi emocionális hatása is megfogalmazódik. Érdekes megfigyelni, ahogyan mindezek lényegében egy szilárdan intézményesült, propagan-

20 Lásd Lord Byron példáját, aki tulajdonképpen közepszerű (sőt művei nagy részét tekintve inkább klasszicista versmintákat követő) költő volt.

21 A Bordwell és a Carroll nevével fémjelzett kognitív filmelméletnek szintén kulcsszava a *konstrukció*, azonban ez esetben nem a mű immanens szerkezetéről van szó, hanem a néző aktivitásáról. A befogadó szemszögéből ítélve ez nem mint az eredeti, kész műalkotás rekonstrukciója értelmeződik, hanem bizonyos sémák fölismérésén alapuló konstrukciós elmemunkaként.

22 Vö. Bazinnak a (mozgó)fénykép ontológiájáról szóló tanulmányának végkonklúzióját: „Egyébként pedig a filmet nyelvnek kell tekintenünk” (1995a.23.). Azonban az elvet szigorúan követő ún. *filmnyelvtanok*, amelyek elkészültek, lényegében elméleti zsákcának bizonyultak. Az állományszerű rendszerezést felvállaló *filmszemiotika*, amely a legidőállóbb kérdésfelvetésekkel szolgált e tekintetben, maga is hamarosan átalakult, hibridizálódott, Christian Metz például, aki a strukturalista szemiotikától indult, utolsó nagy tanulmányaiban a pszichoanalízis és jelelmélet összeegyeztetésével kísérletezett (pl. 1981).

disztikus-kritikai diszkurzus tartópilléreiként élnek tovább. A filmről való beszédnek azokban a formáiban, amelyek a film mint árucikk forgalmazását kísérik, és amelyek nem is túlságosan leplezett módon a filmiparnak alárendelődő reklámcélokat szolgálnak (színes filmújságokban, moziműsor-magazinokban, tévés filmbemutató-műsorokban, filmfesztiválok alkalmával, az Oscar-díj átadásának szentelt különkiadásokban bármely tévécsatornán stb.) a műalkotás-esztétikum és szerzőiség vulgarizált, lecsupaszított változata a gondolatok gerince. Mert miről olvashatunk/hallhatunk ezekben?: 1. annak a jelentőségéről, hogy a szóban forgó alkotás „X filmje (rendező, producer, sztár stb.)”; 2. a kontextus, amibe belehelyezik életrajzi-kronológiai, valamint lexikonszerű felsorolása műcímeknek, társalkotóknak; 3. az alkotás folyamatának, körülményeinek, a munkamódszernek a hangsúlyozása vagyis beszámoló a film elkészülésének fázisairól, technikai újdonságairól, interjúk az alkotókkal (rendező, sztár, trükkmester stb.), ezekből két vonatkozás emelhető ki: a) a társalkotókkal való közreműködés felértékelése (arról vallnak lelkesülten, hogy például milyen nagyszerű dolog volt együttműködni X színész-kollégával, milyen megtiszteltetés és igazi élmény volt Y rendező irányítása alatt dolgozni); b) a szerep és realitás egybemosása (miközben a sztárok egyre „filmszerűbb” életrajzi narratívák szereplőiként vannak jelen a pletykaéhes sajtóban, a megszólaltatott filmszínészek úgy beszélnek a fiktív, általuk megszemélyesített szereplőről, mint valós, létező emberről, akinek a sorsa megrendítette őket, és valószínűleg meg fogja rendíteni a nézőket).

Az összekötő gondolati láncszem, ami a film alkotásként való felfogását a hatvanas években kibontakozó filmszöveg elvével összekapcsolja: az *írás* metaforája, amely először az Astruc-féle „caméra-stylo” fogalmában jelentkezett, még a szerzőiség elvével párhuzamosan, mint a filmszerző sajátos, egyéni *írásmódjára* vonatkoztatott analógia. A film szövegszerűségének gondolata pedig már az intermedialitást közvetlenül anticipáló jellegzetességeket hangsúlyozott. Legfőképpen azt, hogy a filmalkotás építmény jellegével ellentétben alapvetően nem az azt fölépítő elemeket, hanem a relációk dinamikáját²³ emelte ki, olyannyira, hogy – mint Paech állítja (2000) – ebben a szemléletmódban *a film mint a tanulmányozás tárgya elveszti önállóságát, és látszólag feloldódik a vi-*

23 A szövegre vonatkozó elméletek közül, noha a Petőfi S. János, Teun A. van Dijk által képviselt szemiotikai modellek is hatottak a filmelméletre, valószínűleg éppen a film médiumán belüli rohamos átalakulásokból következően, a nyolcvanas évektől kezdődően sokkal hangsúlyosabban érvényesültek a filmek világát a maga heterogenitásában szemlélő különféle *intertextuális* szövegháló-felfogásai.

szonyaiban.²⁴ A műalkotás koncepció végső dekonstrukcióját a televízió napi tapasztalatainak köszönhetjük: hisz ebben már valóban csak a forgalmazás oldaláról van értelme műveket elkülöníteni, egyébként a tévéműsor mint élmény a végtelenül folyó szövegek és fragmentumok²⁵ áradatát jelenti. Ez a tapasztalat pedig a mozifilmek befogadásmódját is átalakította, sőt alkotásmódjukat is, hisz ma már az alkotóknak a tévés forgalmazásra is gondolniuk kell. A csatornák közötti kapcsolgatással párhuzamosan a nyomtatott szövegek tördelési mintái is módosultak a magazinszerkezetű nyomtatványok tapasztalatával egyidőben, mindezek, valamint a városi élet és a technologizáció egyéb vizuális tapasztalatainak összehatása a könyvolvasási szokásokat is folyamatosan átformálja.

2.2. Mediális határátlépések

A *médium* fogalma a filmről való elmélkedés történetének időrendjében az egyik legutóbbi és legváltozatosabb értelmezésekkel jelen levő metafora. A kommunikációkutatásban úttörő McLuhan hatvanas évekbeli fő műveivel került be a köztudatba, azonban a multi meg inter előtagokkal jelölt szóalakokkal a nyolcvanas évektől fogva találkozunk egyre sűrűbben. Míg a műalkotás-esztétikának nevezett gondolkörben a *közteség* alapvetően a valóság és álomszerűségnek, az „álmogyár” metaforájában is megjelenített összefonódásában jelentkezett (hisz a többi művészet elemei *beépültek* a filmbe), az *intermedialitást* a szó előtagjának legváltozatosabb értelmezései határozzák meg. Jelentős teoretikusai közül talán legtöbben a német tudományosságot képviselik (mint például Joachim Paech, Jürgen E. Müller, Volker Roloff, Franz-Josef Albersmeier, Scarlett Winter stb.), de erős tendenciaként jelentkezett Franciaországban (Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Jacques Aumont, Francois Jost, Jean-Louis Leutrat, Pascal Bonitzer stb.), Kanadában (André Gaudreault) és angol nyelvterületen is (David Wills, Tom Conley, David Sterritt, Angela Dalle Vacche stb.). A(z) *(inter)medialitás* korántsem homogén és minden részletében kidolgozott elmélet kulcsszava, az eltérő terminológiával és módszerrel dolgozó megközelítéseknek olyasfajta közös nevezője, amely inkább a kutatás tárgyát mint a módszerét nevezi meg. Képhasználatuknak mégis vannak jól kitapintható, közös elemei. Leg-

24 „An object that apparently dissolves into its relations” – írja róla Paech (2000).

25 A tévzés talán leggyakoribb befogadói magatartása az, amelyet ehhez hasonló megnyilatkozások modellálnak: „Láttam egy filmet, de nem tudom, ki rendezte, mi a címe, tulajdonképpen nem is láttam elejétől végig, de volt benne egy nagyon érdekes jelenet/nagyon érdekes volt benne az, ahogyan...”, és így tovább.

főképpen az, hogy ezek mindegyike valamiképpen a közlés anyagosságának, a közvetítő közeg(ek)nek a vetületét helyezi előtérbe. Érdekes módon viszont a (fizikai) hordozók jelentőségét hirdető medialitás szövegeiben a legkevésbé vannak jelen magának a kifejezés anyagának a metaforikus megnevezései, e tekintetben legtöbb írásban marad továbbra is a szöveg/szövet/szövedék *textúráképzete*. Sőt egészében véve elmondható a medialitás retorikájáról, hogy az alapvetően a film textualitásának gondolatalakzataira és trópusaira épül (ahogy annak elmélete is az *intertextualitás* elvein bontakozik ki), azoknak két meghatározó irányultságát viszi tovább: a *viszonyokban*, a kölcsönhatások dinamikájában való gondolkodást és a *topológiai*, vagyis a *helyképzetekkel* kapcsolatos metaforikát.

A *viszonyok* képzetkörébe utalható metaforikus fogalmak elsősorban a *konstrukció* képeivel helyezhetők szembe, hisz mindannyiuk közös eleme az, hogy valamilyen módon az egyes kifejezőközegek közti *határok lebontását* teszik nyelvileg érzékelhetővé. A *falak nélküli mozi* (vö. Kline 1992. 6.) metaforájának szellemében a mozgókép szinkretikus jellege elkülöníthető mindattól az előbb részletezett szemlélettől, amelyben az a különféle elemek összefonódásaként vagy egymásra épüléseként jelentkezik, annak érdekében, hogy egy koherens egészlet hozzanak létre, mind pedig azoktól a bonyolult lépcsőzetet adó kódrendszerektől, amelyeket a filmszemiotika leírásaiban látunk. A szemiotika szemléletében viszont fontos előzménynek tekinthető a kódolás heterogenitásán belül a nem filmspecifikus elemeknek és ezek arányának a nem normatív megítélése, csupán leíró rendszerezése a *filmnyelv* metaforájának immár nem költői, hanem általános nyelvészeti (például Saussure, Hjelmslev alapján történő) értelmezése révén. Az intermedialitás elmélete azzal lép túl a szemiotikai modelleken, amelyek megállapítják, hogy a nem specifikusan csak a filmre jellemző kódolás aránya ugyan nagyobb a sajátos filmi kódolásnál, ám alapvetően mégis annak alárendelődvé van jelen (tehát a heterogén kódoknak egymásra épülő taxonómiáival találkozunk), hogy a sokféleséget a más médiumok felé való *nyitások* változatos, újra meg újraképződő lehetőségeként jeleníti meg. A romantikus *Gesamtkunstwerk* fogalmának az intermedialitásra való aktualizálását fontolgató újabb tanulmányok így végül is a terminusnak ellentmondó, annak átértelmezését követelő jellegzetességeket sorakoztatják föl (például Fischer-Lichte, 1989, vagy Klotz, 1991). Ahogyan azt Jürgen E. Müller állítja az intermedialitásról írt könyvében: „a film nem azért *hibrid* és *intermediális*, mert médiaelődeit magába foglalja [...], hanem mert már a kezdetektől fogva majdnem minden szinten mediális kölcsönhatásban van velük” (1996. 47.).

Történik mindez természetesen egy olyan multimediális szövegvilágban, ahol *folymatosan* tapasztaljuk az egyes médiumok megszokott határainak lebomlását, *feloldódását*, a köztük való *átnyúlást*, *közeledést*, *határátlépést* (*Überschreitung*). Lásd például Zielinski (1989) tanulmányának nyelvezetét, amelyben „határok lebontásáról”, „választóvonalak elmosódásáról”, az „apparátus” rendjében bekövetkező állandó *átrendeződésekről* ír (vö. 1989. 244.). És lényegében ezt fejezi ki Rolf Klopfer is azáltal, hogy az *intermedialitás* helyett inkább a *transzmedialitás* elnevezést javasolja.²⁶

Az *átjárás* nem csak az új multimédia-művészetek esetében értelmezendő, hanem a művészetek mindenkori formáit tekintve. A figyelem középpontjába e tekintetben pedig legfőképpen az irodalom és a film-művészet került mint a „határátlépések” legintenzívebben megnyilvánuló területe. A film és irodalom közötti „közlekedés” tilalmainak feloldását a filmelmélet történetében már Bazin elvégezte az ötvenes évek elején, amikor a „tisztá” film ideáljával szemben az adaptációk (a „*cinéma impur*”²⁷) védelmére kelt (1995b). Az irodalom és film (vagy a színház és film) nála nem az összművészetiség problémájában, vagy a lessingi gondolathagyomány specifikus közegeinek összevetésében, sőt még nem is valamiféle hibrid vagy intermediális esztétikumban találkozunk, hanem a tömeges befogadhatóság elvében. Egy olyan terepen, amelyen egymással nem rivalizáló módon, redukált formában ugyan, de lehetségesek a művészetközi „átfordítások” és átlépések: a filmen megjelenő Hamlet, a színház és a drámai irodalom népszerűsítőjévé, illetve leginkább a „Hamlet”-mítosznak az önállósítójává válik.²⁸ Bazin jól sejtette, hogy az irodalom és film *közötti* terület a mozgókép fejlődésének

26 Vö. Klopfer, 1999. 43. A terminus a genette-i intertextualitás-elmélet alapfogalmának analógiája. A jelenség legátfogóbb megnevezése ugyanis Genette-nél (1982) a *transztexualitás*. Az *intertextualitás* szűkebb értelmű, konkrét szöveghozzakeresésekre, szöveg a szövegben viszonyokra, például idézetekre vonatkozik.

27 Bazin még az „*impur*” szóval annak a negatív jelentésére utalt, amikor a „tisztá médium” ideálja helyett az irodalmias film mellett érvelt. Mára a szövegek mediális vagy műfaji keveredéseit (a szintén negatív jelentésű szóval) *kontaminációnak* nevezik, anélkül viszont, hogy ez a jelenség negatív értékelésére utalna, vagy azt vonná maga után egyfajta, a „tisztá” esztétikai formák előírásaitól távol álló „biokémiai” metaforizációban. Erről az „organikus” képekben szerveződő diszkurzustípusról a későbbiekben még bővebben lesz szó.

28 A médiumtól függetlenedő irodalmi hősök, amelyek a sorozatos adaptációk révén filmhősökké is váltak, illetve az általuk hordozott narratívák *köztes* és meghatározhatatlan jellege viszont éppen az intermediális szemléletben, annak az antropológiát is bevonó vizsgálati módjaiban válhatnak kitüntetett kutatási témává.

fontos terepévé fog válni, illetve azt is, hogy a „filmszerű” megoldások iránt elfogult kritikáknak ellenében immár az elméletírásnak ezzel komolyan számolnia kell.

Az intermedialitás mint lényeges kutatási téma a későbbiekben tulajdonképpen a művészetek közül az irodalom és a mozgókép esetében jelentkezett, önállóan mint az irodalom és a film intermedialitása, a két közeg saját mediális vonzatait magába foglalva, és egymáshoz való viszonyukat nézve is (irodalom és film összekapcsolódásának a típusait illetően).²⁹ A szaktanulmányok a többi művészet kérdéseit is általában ezekhez viszonyítják: az irodalom és..., illetve a film és más művészetek közös kérdéseiről értekeznek. A festészet és a fotográfia iránti érdeklődés például éppen az irodalomhoz meg a filmhez való hagyományos viszonyukra, valamint az új technikai médiumokban az ezekkel való ötvöződésükre vonatkozóan újult meg az intermedialitás elméleteiben.³⁰ Az írott szöveg képszerűségének újfelfedezése a tipográfiai kivitelezés lehetőségeinek növekedésével, az írott szöveg (képi) helyeinek (tévéképernyő, web-oldal, szövegszerkesztő stb.) megsokszorozódásával egyidőben, a nyelvi képiség, a beszélt és írott nyelv multimedialitásának, a kép–szöveg kapcsolatok jelentőségének fölismerése (például Petőfi S. János és munkatársai szövegtani gyakorlataiban³¹ vagy az *International Association of Word and Image Studies* körének tanulmányaiban³²), az irodalom retoricitásának újraértékelése (például de Man által) közvetve, sőt az utóbbi esetében közvetlenül is formálta azt a mediális szemléletet, amely a filmelméletben is teret hódított az utóbbi évtized során. A film- és irodalomkutatás összefonódását jól tükrözi az, hogy az intertextualitás/intermedialitás elméletével és az intermedialis viszonyok elemzésével foglalkozó angol, német, francia nyelvű gyűjteményes kötetek többnyire egyidőben közölnek filmre és irodalomra vonatkozó tanulmányokat (mint például: Whorton–Still, 1990, Cancalon–Spacagna, 1994 stb.). Úgy tűnik, hogy amíg a műalkotás-szemléletű esztétika legfőbb mintája a *zene*, addig az intermedialitásnak, noha leggazdagabb érvényesülési területe a színesztétikus eszményt leginkább megközelítő mozgókép, alapmű-

29 Például a Mecke–Roloff-kötet (1999) írásai legutóbb.

30 Vö. Az intermedialitás szakirodalmáról összeállított válogatott szakmunkák jegyzékét a függelékben.

31 Ezek a szegedi *Szemiotikai szövegtan* füzetekben olvashatók (lásd a mellékelt bibliográfiát az irodalom és a film intermedialitásáról).

32 Lásd például Kibédi Varga Áron tanulmányait a témában a kötet függelékeként közölt szakirodalmi jegyzékben.

vészete az elméletírás szempontjából, paradox módon, mégis az *írás* médiuma, az *irodalom*. Ez kifejeződik például abban is, ahogy Joachim Paechnél (1988) a filmélmény előtörténetével foglalkozó monográfia vezérgondolata maga a film és az irodalom történeti kapcsolata (amelyet a címe is kiemel: *Film és irodalom*), noha a könyv az előzmények változatos formáit tárja föl. Az intermedialitást mint kutatási témát gyakran nem is a filmteória akadémikus műhelyei, hanem irodalomtanszékek vállalják föl³³ (mint amilyen például a Konstanzi Filológia Fakultáson dolgozó Joachim Paech körül szerveződő tudományos kör³⁴ vagy a Siegeni Egyetem Volker Roloff által vezetett projektje³⁵).

Az irodalom és film nem csak mint az intermediális viszonyok kitüntetett kutatási területe fonódik össze, hanem a teória vonatkozásában is, az intermedialitás kutatásának szakszóhasználata ugyanis erősen *interdiszciplináris* jellegű. Miközben az irodalomelmélet is elválaszthatatlanul összefonódott a filozófiával vagy más formáiban a pszichológiával/psichoanalízissel vagy a kultúrantropológia elveivel, a filmes médiumköziségre vonatkozó teoretikus írások elsősorban az *irodalomelmélet* és az őt megtermékenyítő egyéb előbb említett elméleti diszciplínák fogalmi apparátusát veszik át a szövegközi átjárhatóságok bizonyítására. Ezáltal nyíltan fölállják annak az ideálnak a föladását, ami a filmelmélet kialakulásának irányelve volt: a *saját, önálló tudomány* eszményképét. Mivel ebben a felfogásban nincsenek már vegytiszta, egymástól független kifejezőközegek, így természetszerűen adódik az is, hogy elszigetelt, külön „elefántcsonttoronyba” vagy „laboratóriumba” elvonuló tudományosság sem létjogosult e tekintetben. A filmművészet és -tudomány autonómiájának nincs többé presztízsteremtő feladata. A film is beilleszkedett egy olyan *médiuntörténeti* folyamatosságba, amelyben már nem a legújabb, elsősorban technikai kuriózum, aminek művészet-létét kellene bizonyítani. Ebben a perspektívában a *médiumok kapcsolattörténetének csupán egyik állomása a hagyományos mozi*, a mozgókép vagy a kép-szöveg fejlődés

33 Illetve irodalom és filozófiatudomány együttes fórumának, mint például az *International Association for Philosophy and Literature*-nek a kutatási területe, amely 2002-ben rendez nagyszabású nemzetközi konferenciát a témából. Az IAPL soron következő konferenciájának témája „Intermedialities”, és 2002. június 3–8. között tartják majd Rotterdamban az Erasmus Egyetemen Henk Oosterling filozófus elnöklétével, Peter Greenaway-jel mint meghívottal.

34 Néhány publikációjuk olvasható a következő web-oldalon: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>

35 Ennek eddigi legjelentősebb eredménye a Godard-filmek intermedialitásáról szóló kötet (1997).

újabb stációi pedig a tévé, a video, a virtuális valóság komputerszimulációja, az internet stb.

A film művészetként és kifejezőeszközként való önállóságához kapcsolható kulcsfogalmak, a korábban oly sokat hangoztatott *filmszerűség* vagy a sajátos *filmnyelv* fogalmainak is egész más megközelítésére történik kísérlet. Az utóbbi már a szemiotika és kommunikációelmélet szempontjából is számos problémát vetett föl. (Emlékezzünk csak a hatvanas években zajló vitákra a film nyelvi rendszerszerűségéről, az ún. kettős artikuláció meglétéről vagy hiányáról.) Az intermedialitás ezzel szemben nem nyelvészeti-grammatikai kategóriákkal dolgozik, inkább a *film nyelveiről* (*nyelveinek használatáról*) értekezik, a mozgóképen/képpen megjelenő egyéb közlésformákról és azok *szövegszerű* vagy *pragmatikai* aspektusairól beszél. (Az előbbire példának felhozható az a számos elemzés, amely a filmben multimediális intertextualitásként jelenlevő különféle kapcsolatokat fejtí föl. Az utóbbi legmarkánsabb képviselője J. E. Müller, 1994.) A *filmszerűség* vonatkozásában az intermedialitás a *nem filmszerű* (irodalmias, festői stb. vonások) paradox filmszerűségét, filmbeli meghatározó szerepét hangoztatja. Ami e teóriák hiányossága, azt talán mondhatni, hogy részben a kognitív kutatások pótolták (a kognitívizmus és a medialitás érdembeli összekapcsolására azonban, érdekes módon, még nem volt jelentős példa, Müller pragmatizmusa közelít hozzá valamelyest). A filmészlelésre, -értelmezésre vonatkozó kognitív pszichológiai kísérletek feltárták, hogy az lényegében a vizuális érzékelés, helyzetfelismerés és narratív megértés korábbi is létező formáin alapul. Az intermedialitás diszkurzusaiban a *filmszerű* létező kategória, akárcsak a *festői* vagy *irodalmias*, de nem a többi médiumtól való elhatárolás valamiféle esszencializmus terminusaként, hanem éppen az azokban való megjelenés, az azokba való átnyúlás jelölésére alkalmazzák: mint például „filmszerű irodalom”. Sőt a *filmszerű* mint intermedialis megjelölés – a jelen befogadói tapasztalatának kognitív jelentéstulajdonítása szempontjából – még akkor is létjogosult, ha korábbi szövegek átértelmezéséről van szó, például a mozi élményéhez hasonlónak vélünk olyan irodalmi képszerűséget, amely a filmtechnika megjelenése előttől származik. Hisz az intertextuális/intermedialis univerzumban megjelenő szövegeket (a filológusok kivételével) mindig a jelen tapasztalatához mérjük. A megközelítés abból a feltevésből indul ki, hogy a *befogadó egyszerre néző és olvasó*, akár irodalomról, akár filmről legyen szó, és mindkét területen már rendelkezik előzetes tapasztalatokkal, szövegemlékekkel.

A film médiumköziségét elképzelhetővé tevő kifejezések egy része a kifejezésformák közötti kapcsolódásokat úgymond *mechanikus* természetűnek érzékelteti, más része viszont sokkal *organikusabb* képzeteket idéz föl. A kapcsolódások előbbi típusainak szokincsébe ilyenek tartoznak, mint: *médiumváltás/kódváltás* (Medienwechsel/Code-Wechsel:³⁶ azokra az esetekre, amikor például az irodalom filmre kerül, akár mint megfilmesítés, akár mint szövegtöredék), *szövegtranszfer* (Text-Transfer)³⁷ *képcsere* (Bildertausch), *összekeverés* (Vermischung), *összeszövődés* (Vernetzung), *ars combinatoria*³⁸ vagy a *kaleidoszkóp* metaforája, amely az elemek vizsgálati szempont szerinti átcsoportosíthatóságára, valamint a filmes jelölők variációs lehetőségére utalhat.³⁹ A keveredéskombináció típusú kapcsolatmegnevezések mellett sajátos helyet foglalnak el az íráshoz kapcsolódó terminusok: az *egymásra íródás*, *fölülírás*, *átírás*, *újrairás* (amely egyre elterjedtebb a nyelvi modellt követő *filmre fordítás*, *médiumközi fordítás* helyett), valamint a Genette (1982) által aktualizált és divatossá tett irodalmi metafora átvétele, a *palimpszeszt*, amelynek értelmében minden film olyan „tekercs”, amelyre újra meg újra „ráírtak”. A médiumköziség keveredéseiben kapcsolatba kerülő elemeket illetően pedig az (irodalmi) intertextualitás elméletében már több mint harminc éve felújított bahtyini *dialogikus elv*⁴⁰ újabb reneszánszának lehetünk tanúi. Amikor *szövegek dialógusáról* hallunk, esetleg hajlamosak lennénk a szóhasználat alapján azt hinni, hogy ez valamiféle *megszemélyesítő* elképzelés. Rolf Klopfer mutat rá arra (1999), hogy például az intertextualitás bizonyos teoretikusai számára ennek épp az ellenkezője igaz. Klopfer behatóan elemzi Bahtyin elméletének leegyszerűsítését Kristeva (1969) felfogásában, aki – szerinte, szemben például Tzvetan Todorovval, aki Bahtyin hú értelmezőjének tekinthető – „mechanikus” fogalomná tette, „elszemélytelenítette” a Bahtyinnál még sokkal árnyaltabb jelenséget. Bahtyinnál ugyanis eredetileg kétféle irányultsága volt a dialogicitásnak: horizontálisan az író–olvasó viszonyt érintően, és vertikálisan, a szöveg és kontextusa viszonyában volt értelmezhető. Ehelyett, amikor Kristeva

36 Lásd Hess-Lüttich–Posner (1990).

37 Például Hess-Lüttich (1987).

38 Vö. Volker Roloff bevezetőjét a *Godard intermedial* című tanulmánygyűjteményhez (1997).

39 Ilyen értelemben használja például a történelmi filmre vonatkoztatva Georg Schmid (1983).

40 A bahtyini fogalmak értelmezését az intertextualitás teoretikusainak körében számba vette és értékelte Manfred Pfister (1985).

azt állította, hogy lényegében az olvasó maga is *beszéd*, *diszkurzus*, akkor a képletből kivonta a szubjektumot, s a két dimenziót egymásba ejtve, csak a szövegek kommunikációja maradt mint személyek nélküli kommunikativitás.⁴¹ Ez a fajta mechanikus dialogizmusképzet, akárcsak a szintén személytelenné tett *játék* fogalma – el kell ismernünk – sokszor visszaköszön az intermediális elemzések klisészerűen használt retorikájában is.⁴² Noha kétségtelenül az is igaz, hogy az intertextualitás egyéb elvei ugyancsak *termékenyítő* hatással voltak a médiumközi vizsgálatok stratégiáira.

Valójában éppen a *termékenység*, az *organikus jelleg* az, amely paradox módon kiegészíti ezt a síkmozgásban gondolkodó és a kétoldali viszonyoknak mechanikus variációit megfogalmazó retorikát.⁴³ A „legenyhébb” jele ennek az, amikor már valóban megszemélyesítő értelemben esik szó a médiumköziség dialogikus jellegéről. A kapcsolatoknak valamiféle *dinamizálásáról* beszélnek. A szemiotikai modellek hierarchiai, kapcsolataibrai helyébe egy a viszonyokat *mozgásba* hozó képzetkör kerül, amelyben már nem egyszerűen sajátos és nem sajátos filmes kódok alá- és fölé- vagy mellérendelődéseinek kapcsolatairól beszélnek, hanem nyílt *versengésről* a film és a filmben részt vevő, a film által bekapcsolt, aktivizált egyéb médiumok között, egy olyan belső médiumközi kommunikativitásról, amely inkább *vita* sőt *harc*, mint „pusztán” dialógus. A nyolcvanas években divatba jött pikto-filmek élőképpé varázsolt festői tablóiiban a szereplők mintegy „fellázadhatnak” a „rájuk kényszerített” mozdulatlanság ellen. „Ez olyan mint egy harc, mint egy vita a mozi és a festészet között a filmben” – írja Pascal Bonitzer Godard *Passiójátékáról* (1987. 30.).

41 Vö. Kloepper 1999. 28.

42 Ezekben néha anélkül, hogy a jelenség lényegének a körülírására történne kísérlet, csupán a szóhasználattal (dialógus) minősítenek bizonyos médiumközi viszonyokat, s ezáltal maguk az elemzések sokkal szegényesebbé válnak, mint amit (például a genette-i fogalmakkal történő) intertextualitás-elemzésekben megszoktunk.

43 Egyébként valószínűleg nem csak az elmélet retorikájában van meg ez a kettősség: egyfajta, *mechanikusabb képzeteket* felvonultató és egy másik, *organikusabb*, „burjánzóbb” *képteliség* kettőssége, hanem a jelenségnek az intermediális stílusvariánsai tekintetében is vannak megfelleltethető tendenciái. Így például Godard hatvanas években készült filmjeinek *permutatív*nak nevezhető reflexivitása szembeállítható Greenaway hasonlóképp variációs és fölülíró jellegű, ám sokkal organikusabb képekben, metaforákban (és a nyelvi-képi metaforákat szétboncoló narratív képekben) fogalmazó stílusával. A filmes intermediális önreflexiónak ezekről a variánsairól másik két tanulmányban foglalmaztam meg észrevételeket (Pethő, 2000a, 2000b).

Ez a képzetkör aztán igen gyakran összekapcsolódik a dialogicitás megsokszorozása révén a variációkat, *mutációkat* létrehozó *karneváli* (ismét egy bahtyini eredetű terminus!) *proliferáció/burjánzás* képzetével, és a *hibridizálódással*.⁴⁴ A szövegek az egyik médiumból a másikba organikus módon *beoltódnak*, *adoptálódnak* (nem pusztán adaptálódnak), *bekebeleződnek*, a *születő* hibrid műfajok/szövegek/művészetek *fattyú/basz-tard* vagy *hermafrodita* jellegéről vagy az intertextuális szövegszaporodás *rizomatikus* szerkezetéről (*Filiationen*, *Wurzelwucherungen*)⁴⁵ értekeznek. Ezáltal a szöveg alapjául szolgáló *szövet/textúra* fogalmának kétértelműségére (élő szövet jelentésére) is rájátszanak. A szövés mechanikus képzeteket keltő metaforája helyett⁴⁶ előtérbe kerülnek, Derrida nyomán, a *szövegnevezés* organikus képei, a *jelentésszóródás* mint *disszemináció* és a *nyomhagyás* képzei is. Így véli felfedezni például Leutrat (1989. 57.) a filmkészítésben a korábbi képkultúra nyomait Godard, az intermedialitás esztétái közül sokak által és sokféleképpen elemzett *Passiójátékában* (1982). Ingres *A kis fürdőző* című festményének (és/vagy a *Török fürdő* részletének) élőképként való filmreprodukciójában például a festészet és fényképészet (valamint film) egymást tükröző kapcsolatát látja: a reprodukcióban Eugene Durieu híres fotográfiájának reminiscenciáját érzékeli, Durieu a maga rendjén viszont Delacroix munkatársa volt, és leghíresebb munkáját pedig Ingres egyik aktja ihlette. Másfelől viszont, írja Leutrat, a meztelen hát képe Godard többször hangoztatott kételyeire is utal, egyszerre idézván és cáfolván azt, miszerint nem tudná, hogyan is kellene igazából egy meztelen testet fényképezni.

A médiumoknak ebben az egymást megtermékenyítő, egymásban nyomokat hagyó képzetében érvényesülő megszemélyesítő szemlélet

44 Vö. Roloff 1999. 8.

45 Vö. Klopfer 1999. 34.

46 Paech elemzése Godard *Passiójáték* című filmjéről jó példa lehet erre. „Hogy a szövészék keretének modelljénél maradjunk”, írja, „elképzeltető, hogy egy ilyen keretnek a hosszában fentről lefele fel vannak sorakoztatva a *Passiójáték* című film *tableaux vivants*-jai, ezeken felül, keresztben található egymás mellé rendezve az expozíció hét beállítása. A képek mindegyik jelentős eleméből »szálak« indulnak ki: vízszintesen a *tableaux vivants*-okból és függőlegesen a *plans-tableaux*-kból. [...] Az élőképekből indulnak a tematikus szálak, ezek mind megannyi lehetőséget indítanak el egy filmszöveg létrehozására, melyeknek megvalósítására egy bizonyos szövésmintára lenne szükség, amely viszont hiányzik, és amelyeket a függőleges szálakkal szőnek össze” (1989. 50. – saját fordítás.). Későbbi tanulmányai viszont éppen a dekonstrukció erős befolyása alatt állnak (vö. Greenaway kisfilmjéről megfogalmazott olvasatát: Paech, 2001.).

hatja át a pszichoanalitikus fogantatású intermedialitás leírásokat is. A freudi-lacani gondolatok szellemében vizsgálódó T. Jefferson Kline (1992) például a filmvászon angol megnevezésében rejlő ambivalenciát fejti ki (*screen*: ‘képernyő’/‘filmvászon’ és ‘paraván’/‘takarólap’). A vászon egyszerre van jelen, ami látható, és mögötte az, amit *elfojtásként* háttérben hagy. Ez a francia *új hullám* esetében úgy valósul meg, hogy a film magát következetesen, az irodalom autoritásával rivalizálva, az irodalom elé/fölé helyezi. A film szövegében azonban, az *elvetett cselekvések* mintájára egy-egy *irracionális, szubverzív részlet* formájában fölbukkannak az elfojtott szöveg nyomai, amelyek az interpretáció kiindulópontjául szolgálhatnak. Kline (1992. 54–87.) ilyennek látja például a *Tavaly Marienbadban* (1961) című filmben a keretszerűen mutatott színelőadás plakátjának az Ibsen-darabra (*Rosmersholm*) való utalását, amely darab szimbolikájának tükrében egyfajta pszichoanalitikus magyarázatát adja a szereplők viselkedésének, valamint a képek látszólagos káoszának.

Az organikus-megszemélyesítő szemlélet természetesen adódó negatív képzete a *művészethalál* vissza-visszatérő próféciaja. Elsősorban mint a médiumközi versengések, „fölülíródások” negatív értékelése, amellyel elsősorban a normatív szemléletű esztéták-kritikusok írásaiban találkozhatunk, de amelynek megfogalmazásai mindannyiszor föltűntek, valahányszor egy-egy erősebben intermedializáló tendencia komolyan veszélyeztette a klasszikus műalkotás-eszmény kanonizált formáit.⁴⁷ Amint ezt Bíró Yvette-nél olvashatjuk: „Ha a film maga teszi át a mondanivalóit egyidejűleg a képi, zenei, irodalmi, színművészeti kifejezés síkjaira, akkor a befogadónak semmiféle aktivitást nem hagy hátra. Olyan zsúfolt, minden érzéket elborító és eltömő anyaggazdagságot állít vele szembe, amely *már nem művészet*, nem teszi lehetővé a műélvezetet” (1994. 186–187., kiemelés tőlem, P. Á.). Ennek a művészetféltő magatartásnak a fedezékéből intéznek például támadásokat Peter Greenaway „filmszerűtlen” filmjei ellen, amelyek némely kritikus szerint „már nem is filmek”.⁴⁸ Kétségtelen, hogy a hibridizáló, összeszővődéseket létrehozó szövegstratégiák valószínűleg végérvényesen átalakítják elsősorban nem is a filmet mint

47 Ez nem csak az utóbbi évtizedek *stílusfejléményeire* vonatkozik, hanem lényegében ugyanezt láthattuk korábban is, amikor bármely jelentősebb *technikai újdonság* elterjedésével (például hangosfilm, televízió) a film intermedialis körének bővülése nyomán a filmművészet elkorcsosulásáról értekeztek (lásd Bazin idézett replikáját a „cinéma impur”, a „tisztátalan”, irodalom által kontaminált mozi kritikájára).

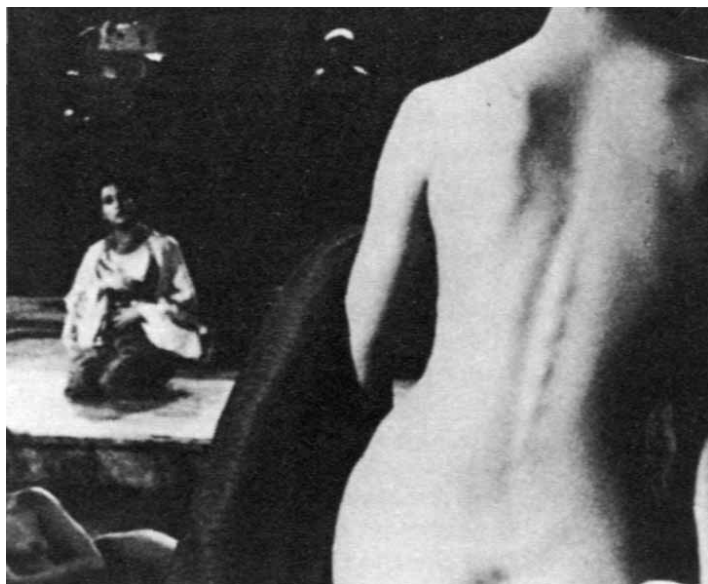
48 Lásd ezt részletesebben: Pethő, 2000b.



A képkészítés nyomai: Ingres, La Petite Baigneuse (1808)



Ingres, Le Bain Turc (1862)



Godard, Passion (1982)

kifejezőeszközt, hisz az új lehetőségek mellett a régi formák nemcsak hogy nem tűnnek el, hanem a filmelbeszélés stílusváltásai során például most éppen bizonyos szempontból az „archaikusabb” megoldásokat elevenítik fel (például a kézikamerázást, a természetes fényforrások használatát a Dogma-filmekben vagy a színpadias beállításokat Greenawaynél). Ami megváltozik a médiumátalakulások során, az a befogadói igény, az az értelemezési keret, amelyben például egy Alfred Hitchcock- vagy John Ford-film nem azt jelenti, mint régen. Magában Godard⁴⁹ öntükröző művészetében – amely folyamatosan a művészetköziség poétikájának legváltozatosabb formáival kísérletezik – már a hatvanas években megjelenik a gondolat, a *Weekend* végén expliciten meg is fogalmazza (amit egyébként nyilatkozataiban többször is megismételt), hogy „vége a mozinak”. Egész életműve viszont cáfolat arra, hogy ezt nem szó szerint kell érteni.

Tény, hogy az új technikai lehetőségek és a médiumáthidalások divatja következtében sokkal inkább *történeti perspektívába* került az egész filmművészet. A váltások korábbi nagy korszakfordító újítások jelentőségére hívják föl a figyelmet, és voltaképpen mintegy *időbeliségbe* helyeződik az egész huszadik századi mozizás (de nem föltétlenül és kizárólag a múltba). A leggyakoribb ellenvetés a medialitás vagy a posztmodern hibriditás elméleteivel szemben az, hogy a jelen stílustendenciáit általánosítja, terjeszti ki korábbi állapotokra, a „valódi” történetiség fölismerése helyett. Ha ez így van, az nem a szemlélet lényegéből következő hiányosság. Hisz a medialitás szempontja nemcsak leíró, hanem a lehető „legtörténetibb” nézőpontja lehet a filmpoétikának. Az eddigi legfontosabb intermedialis kutatások is tulajdonképpen időben jól elhelyezhető jelenségek *történeti-poétikai* feltárására összpontosítottak.⁵⁰ Az elméletet például elsősorban a francia *új hullám mediális esztétikájának* és *Godard életművének* feldolgozására (különböző korszakainak, egy-egy műve befogadásának-interpretációjának időbeli változását követő leírására, a művészetekhez való viszony alakulásának megfigyelésére, a filmek szövegelemzésére) vállalkozó kuta-

49 Aki saját helyzetéről az egyre változó filmvilágban fanyar iróniával így vall: „Je suis le plus connu des gens oubliés”. („A legismertebb vagyok az elfeledett emberek közül”, olvasható Sterritt interjúkötetében: 1998. 3.)

50 Az, hogy a befogadói nézőpont érvényesítődik (lévén kiküszöbölhetetlen), még nem jelenti a historicitás szempontjának a kizárását. Attól, hogy filmszerűnek érzünk például ókori képszerű leírásokat, még nem jelenti azt, hogy ennek mediális sajátosságait ne tudnánk megkülönböztetni a későbbi változatoktól, vagy az, hogy a videoklipeken edzett szemünkkel nézzük a némafilmeket, még nem egyenlő azal, hogy ne érzékelnénk a kép–szöveg viszony korabeli sajátosságait.

tócsoportok tanulmányai formálták.⁵¹ Az intermedialitás általános elmélete mellett, vele egyidőben jelentkezett az az igény is, hogy az intermedializálás poétikai formáinak változásait feltárják. Ilyen értelemben teszi föl például azt a kérdést Müller is, hogy vajon „csúcspontja vagy végpontja az intermedialis film(történet)nek Greenaway művészete?” (1996. 133.), nem véletlenül, az intermedialitásról írt könyvének abban a részében, amelyben még a kutatás előtt álló feladatokról ír.

2.3. Köztes helyek

El kell ismerni azonban, hogy az intermedialitás kritikájában megfogalmazódik egy igen fontos megfigyelés, mégpedig az, hogy ebben a fel fogásban éppen azok a vonások kerülnek előtérbe, amelyek mintegy „széthúzzák” a mű konstrukcióját, fölbontják a megszokott mediális hierarchiákat, ezáltal nem csak az történik, hogy a film és a többi művészet között például *átjárók* (*Passagen*), *átmenetek*, *átfedések*, *keveredések* jelentkeznek, hanem a film maga is kizökken a saját korábbi, a hetedik művészetként való elkülönítés helyzetéből. Léte valamiféle *köztes lét* (*Dazwischen*) lesz, amelyet viszont igen nehéz ontológiailag meghatározni.⁵² Ennek a *helyzetnek* a metaforikus körülírásai éppen ezért talán a legérdekesebbek ebben a teoretikus irányban.

Legfőképpen általában magának a *médium* fogalmának megfoghatatlansága az, ami kihívást jelent az elméletírás számára. Már a *szövegfogalom* esetén jelentkezett a mozgókép vonatkozásában az a probléma, hogy az írott szöveggel szemben, amelynek van kézbe vehető könyv megjelenése is, a film sohasem „fogható” meg ilyen konkrét értelemben. Erre nézve valószínűleg mindenkinek van olyan kora gyerekkori emléke, amikor sok

51 Például: Paech (1989), Müller (1996. 187–212., 284–311.), Roloff–Winter (1997), Wills (2000), Temple–Williams (2000), hogy csak néhányat említsünk a Godard iránt megújult tudományos éreklődés utóbbi éveinek hihetetlenül gazdag könyvterméséből. Ezen kívül pedig Buñuel és a szürrealizmus művészetének a leírása történt még meg hasonló módszerességgel (Roloff–Link–Heer 1994.).

52 Kittler vállalt tautológiával ezt úgy fogalmazza meg, hogy: „a médium az egy médium, tehát lefordíthatatlan” (1987. 271.). Ez különösen azért paradoxon, mert, mint Paech (2000) hozzát teszi, a médiumnak tulajdonképpen lényege a „fordítás”, *közvetítés* és a *transz-formák* létrehozásának képessége. Egyébként legáltalánosabban véve a *médiumnak* ez az ontológiai behatárolhatatlansága nem csupán a film jellemzője, hanem a többi művészeté is. A mozgókép e tekintetben viszont modellértékűnek tekinthető. Nem véletlen, hogy éppen róla és vele kapcsolatban íródnak az elmélet legizgalmasabb szövegei.

burleszkbe illően nevetséges filmhőshöz hasonlóan, hogy létükről megbizonyosodjék, meg akarta érinteni a falon vagy a kifeszített vásznon elővárásolódó embereket, tárgyakat, helyette azonban a hideg és üres felületet tapinthatta csupán, miközben az addig izgalmas jelenettől összeálló vetített képek mágikus módon széttöredezve-folyva rajta kezdtek masírozni, mint a hangyák. *Hol van* tehát a film, amelyről mint médiumról beszélhetünk? A vetítógépben futó szalagon (ezek állóképek), a mozivásznon (ez csak útját állja a vetített fénynek, a vetítógép nélkül semmi köze a mozihoz), a gép és a vászon közti teret kitöltő fénynyalábban vagy – amint a képérzékelés fiziológiája mutatja – pusztán a fejünkben, a tudatunkban való torz tükröződés (illúzió) nyomán ölt alakot? Nos, ezért használja Metz (1981) a *képzeletbeli jelölő* fogalmát, illetve véli Raymond Bellour (1975) a film szövegét megtalálhatatlannak (*introuvable*), elérhetetlennek (*unattainable*). A filmélmény talán minden más közlésformánál hangsúlyozottabban csökkent a közvetítő közeg érzékelésének feltételeit, úgy is fogalmazhatnánk, posztmodern terminológiával, hogy a film mint *esemény* lényegében *törli* a filmet mint *médiumot*, amely ezáltal egyszerre van is, meg nincs is. Amire egy film megnézése közben figyelünk, s amire utána a legjobban emlékszünk, az maga a cselekmény, esetleg annak időrendje, szerkezete, összefüggéseinek megértése. Ez is volt lényegében a textuális elemzések fő kutatási területe, amelyek, érthetően, a „szövegben” meg nem jelenő materialitás miatt el is hanyagolták a közvetítők szempontját.

A *médium* szó eredeti jelentéskörébe tartozó fogalmak: valaminek a *közepe*, valami *között* levő, illetve valaminek az *eszköze*, *közvetítője*. A közvetítő közeg a mozgókép esetén – írja Paech (2000) a francia kommunikáció-filozófus Michel Serres nyomán – mint egy *parazita harmadik* vesz részt a kommunikációban, a maga láthatatlan formájában (vagy ha túlságosan előtérbe kerül, akkor zavaró módján). Tulajdonképpen a kommunikáció alapfeltétele, de közvetlenül megragadhatatlan marad. A *médium* fogalmának különböző filozófiai megközelítései mind a *közöttség*gel, a közvet(it)ettséggel kapcsolatosak. Niklas Luhman⁵³ rendszerelméleti szempontból megállapítja, hogy a forma és a médium megkülönböztetése nem jelent semmilyen (fizikai, mentális) esszencialitást, hanem inkább különböző mértékét jelzi az elemek kapcsolódásának. A médium csak annak Másikjában, vagyis formaként látható.⁵⁴ Az egyetlen

53 Idézi Paech (2000).

54 Ilyen értelemben hozza összefüggésbe a medialitást, a médium és forma viszonyát Paech (2000) a derridai *différence* fogalmával, illetve nevezi lényegében magát az intermedialitást a „köztes-lét differencia-formájá”-nak (1998. 451.).

lehetőség arra, hogy elérjük a médiumot a forma mögött, a megfigyelés önmegfigyelése, a filmnézés nézése, illetve a médiumnak az önreflexív alakzatok révén formaként való visszaíródása a filmbe (Paech, 2000). Éppen ezért, hogy elkerüljük az intermedialitás jelentésének minden médiumfolyamatra való kiterjesztését, szigorúan véve csak akkor beszélhetünk intermedialitásról, ha azok konfigurációkként, a medialitás beíródásaként nyilvánulnak meg egy szövegben. Ilyen konfigurációk pedig mindig megfigyelhetők ott, ahol a (kommunikáció)formák differenciája releváns az alkotásban, szövegben vagy más kulturális megnyilvánulásban.⁵⁵

A médium paradox *helynélküliségének* kifejezése az intermediális *labirintus* képe is, amellyel Müller (1996. 206.) elemzésében találkozhatunk, vagy a médiumközi játékok kezdeményezésének színtere, ahol a „film” médiumával a többi médium „közé” áll (Müller, 1996. 202.), és ahol a médiumok közötti *différence* „eseményei” (Paech, 2000), vagyis az intermediális *dialogusok* zajlanak (a dialogicitás ismét egy újabb értelmezése alapján), amint Bonitzer írja Godard *Passiójáték* című filmjében a festészet és a film folyamatosan összeálló és felbomló keverékéről, a mozgás és a mozdulatlanság közötti hangsúlyossá tett el-különbözésekről.⁵⁶ A közöttség *instabil* helyzete, amelynek lényege a folytonos elmoz-

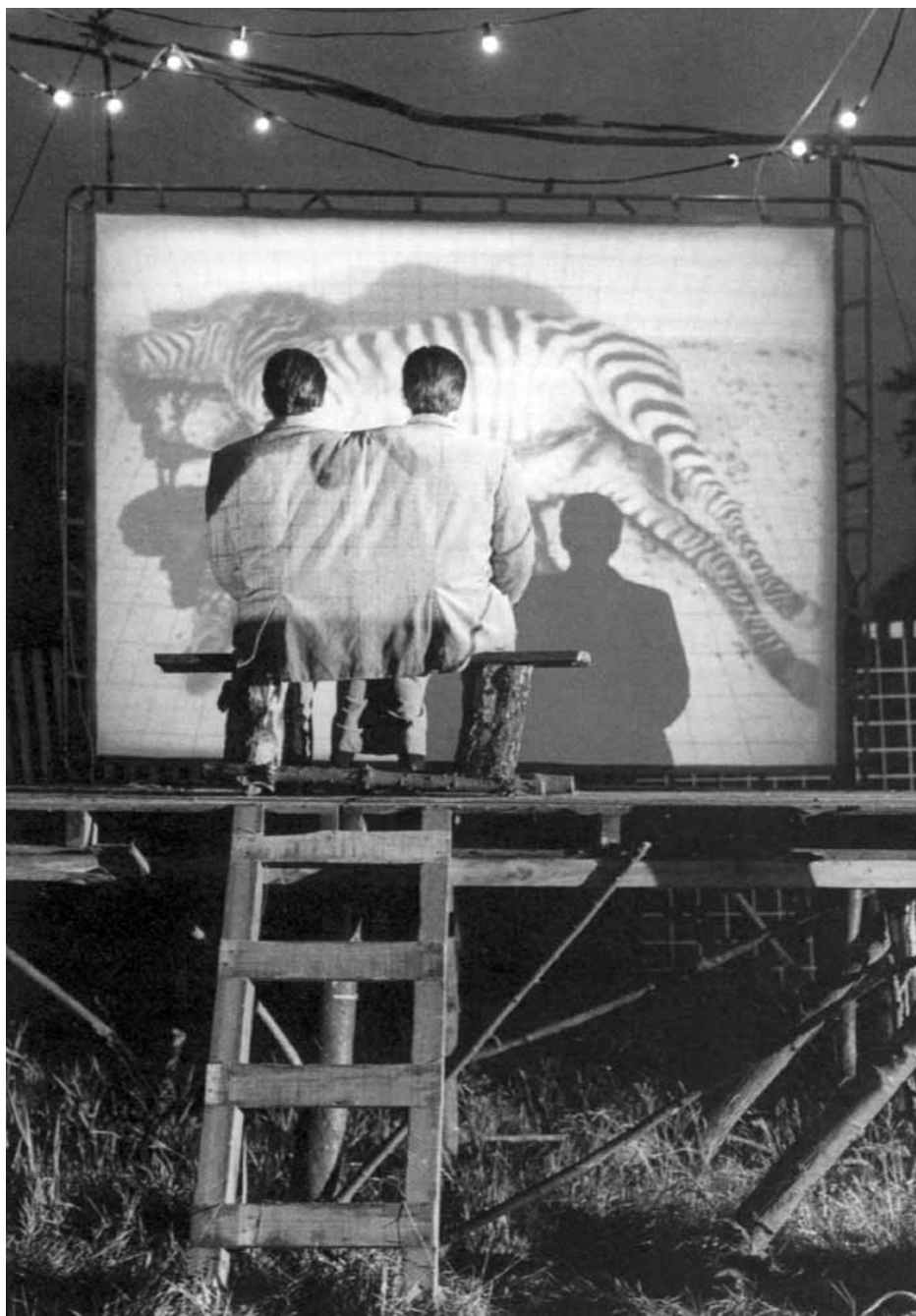
55 Paech előbb idézett tanulmánya szerint a médiumformák intermediális viszonyainak elemzése elvben két síkon történhet: *szimbolikus* és *materiális* szinten. A *szimbolikus* szint jelenti a médiumfolyamatok ismétlődéseinek összes formáját a bemutatás szintjén, így például az apparátus demonstrációját magában a filmben. Ez azt jelenti, hogy a filmben a kamera filmez, vagy magát a vetítést mutatják. Ezen a szinten más művészetek formáihoz való intermediális viszonyulás is lehetséges, például festményeket lehet idézni. Érdekes megfigyelni e tekintetben azt, hogy a mediális önreflexió mennyire immanensnek fedi föl a „médium nyomát”, és ennek milyen (illúzókéltő vagy -romboló) hatása van a recepciót illetően. Az irodalom adaptációját mint intermediális folyamatot valahol a szimbolikus és a materiális szintek közé kell helyezni. Az irodalmat csak azáltal lehet filmre vinni, ha valamit felolvasnak vagy elmesélnek nekünk, így szimbolikusan reprezentálják, például nem a papíron vagy a könyvben található írás materiális konstitúciója kerül filmre. A *materiális* intermedialitás formáit ott találjuk meg, ahol a reprezentációs réteg maga (mint mechanikus eszköz) konstitutív módon újra megjelenik egy újabb médiumban.

56 Az idézett részlet szó szerint Bonitzernél: „Cette différence inscrite, cette disjonction accentuée entre le mouvement du plan et l’immobilité du tableau, porte un nom: dialogisme. [...] Ambivalence, discours à deux voix, mélange instable du haut (la peinture) et de bas (le cinéma), du mouvement (le plan) et de l’immobilité (le tableau)” (1987. 30.).

dulás, lényegében éppolyan elképzelhetetlen hely, mint a film illuzórikus anyagiságának lokalizációja. Így a mozgóképre nem csak mint „képzetbeli jelölőre/médiumra”, hanem mint a mediális differenciájatékok köztes „terére” is illik a Foucault-féle *heterotópia* képzete. A *heterotópiák* Foucault (1999. 149.) szerint „mindazok a helyek, amelyek külsőek minden helyhez képest”. Eltérően az utópiáktól, amelyek szintén „valóságos hely nélküli szerkezeti helyek”, és amelyek „általános viszonya a társadalom reális terével egyenes vagy fordított analógiaként írható le”, a *heterotópiák* „minden ízükben eltérőek az általuk tükrözött vagy elbeszélte szerkezeti helyektől”, és képesek „többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni” (1999. 152.).

A fogalom időbeli megfelelője a *heterokronia*, az idő-heterotópia (mint amilyen például az ünnep, vagy – tehetnénk hozzá – a művészet ideje). Foucault eredeti példái között a múzeum, a könyvtár, a tükör mellett többek között ott van a *színház* és a *mozi* is. Az intermedialitás retorikájában pedig az *időbeliség* nem csak mint a tanulmányozott jelenségek ideiglenességéből fakadó történeti perspektíva tudatos kezelése van jelen, hanem lényegében ezek az értelmezések, amikor egy heterotopikus térben jelenítik meg a médiumközi dialógusok játékát, akkor alapvetően *történetszerűvé modellálják*, és időben szétanalizálhatóvá teszik őket. Tehát egy olyan (nem kronologikus) időbeliségben játszódtatják le ezeket a folyamatokat, amely már nem feleltethető meg annak, amit a narratológia a jelölő (a mesélés, a diszkurzus ideje), illetve jelölt (az elmesélt történet) idejének tekint, hanem ezeken kívül helyezhető. Ennek értelmében amikor bizonyos, a film intermedialitását exponáló filmek a narrativitást tematizálják, akkor nem csak a filmnek az irodalom vagy a klasszikus filmelbeszélés kánonjaihoz való viszonyát, a filmi történetmondás válságát mutatják meg, hanem lényegében a film mediális mozgásait mesélik el történetként. (Lásd például Godard legutóbbi filmjeit vagy Wenders *Lisszaboni történetét*, 1994.)

Érdekes módon így azt látjuk, hogy nem csak az elméletírók kedvelik a foucault-i gondolatot (vö. Roloff, 1997., Lommel, 1997.), amellyel általában a mediális folyamatok összjátékát leírják, hanem (megfigyelésem szerint) a *hangsúlyosan intermedializált és önreflexív* filmek maguk is többnyire olyan helyszíneken (és időben) szcenírozzák (ön-allegorizáló) történeteiket, amelyek megfeleltethetők a *heterotópia* egyéb, Foucault által leírt formáinak. A jelölők játéktere például a történet szintjén valamiféle stilizált, gyakran színpadias építmény, térkonfiguráció, ideje pedig az ismétlődés és a ritualizáltság alakzatai szerint szerveződik.



A fimvászon heterotópiája: Peter Greenaway: ZOO (1985)

Ilyen volt például Greenaway *Prospero könyvei* (1991) című művében – amely a shakespeare-i ihletésből fakadóan már eleve a fantázia terében játszódik le – a könyvtár és a labirintusszerűen összekapcsolódó terek egyszerre zárt és nyitott architektúrája vagy *A mâcon gyermek* (1993) rituáléjának színtere és a színpadias megjelenítés által hangsúlyozott időtlen időbelisége. Az, ahogyan (az előbb idézett filmekén kívül még *A párnakönyvben* is, 1995) a frontális nézőpontból felvett, statikus beállítások, plánszekvenciák a látványt mintegy kétdimenzióssá „kilapító” jellege mintha odaragasztotta volna az ábrázolást a felülethez, az nem csak a festészethez közelítette a filmet, hanem szó szerint a vásznon játszódtatta le a filmet, és egy heterotopikus (a kétdimenzióssá a háromdimenziós illúziójával paradox módon összevágó, illetve az egyidőben látható képek megsokszorozásával delinearizált) téridőbe játszotta át a látványt. Az egymásra fényképezések, a belső elkeretezések pedig szintén a felületen megnyíló heterotopikus, „seholsincs” világok „ablakai-ként” jelentkeztek. De ilyen térformációkat összekeverő jellegű helyszínen játszódik Godard *Passiójátéka* is, amelyben a forgatás helyszíne elválaszthatatlanul összeolvad a reprodukált/parafrázált festmények időben kibomló élőképeinek színterével, a fiktív szereplők mozgásterével. Greenaway talán egyik legmaradandóbb műve az ugyanebben az időben készült *A rajzoló szerződése*, a film, a festészet és az irodalom világát egymásra vetítő, egymáson „nyomokat” hagyó világa egyben a *par excellence* foucault-i heterotópia (melyet tanulmányában rögtön a mozi példája után említ), a *kert* világa is. „Az ellentétes szerkezeti helyeket egybefogó heterotópiák talán legrégebbi időig visszanyúló példája a kert – írja Foucault. „Ez az immár évezredes, bámulatos találmány, a nyugati kultúrában nagyon mély, egymásra rétegződő jelentéseket hordozott. [...] A kert a világ legkisebb szelete, egyszersmind a világ totalitása. A kert az antikvitás kezdetei óta valamilyen boldogságos és univerzalizáló heterotópia szerepét tölti be (állatkertjeink is e szerepből származnak).” (1999. 152.) Az *Egy zé és két nulla* (1985) dekonstruktív című Greenaway filmjének furcsa állatkerti szcenírozása szintén nem csak állatfajták és emberfajták találkahelye, hanem egyben a reprezentációformák gyűjtőtere is: élet és halál ismétlődő (illetve a teremtés, pusztulás rituálisan ismételt) idejébe helyezve. Vagy folytathatnánk a sort Alain Robbe-Grillet *A szép fogolynő* (1983) című filmjén keresztül, mely lényegében a foucault-i „eltérő tér” allegóriájaként is értelmezhető, *A tébolyító zörejek a Kék Villa körül* (1994) című alkotásáig, amely a filmírást

tematizálja a történetnek a bordélyház és a hajózás heterotopikus terei körül bonyolódó „furcsa hurkai”⁵⁷-val és így tovább.⁵⁸

3. Kérdőjelek az elméletek nyom(vonal)án

Valószínűleg Foucault elképzelése a „hely nélküli helyről”⁵⁹ nem az utolsó állomás azoknak a metaforáknak a sorában, amelyekkel a mozgókép művészetközi helyzetét leírják majd. Sőt a jelen eszmefuttatásból is feltehetően kimaradt néhány ma használatos szaknyelvi trópus, hisz a tanulmány elsődleges célja nem ezen jelöléseknek az enciklopédikus teljességigénnyel történő bemutatása volt, hanem a film intermediális jellegéről való gondolkodás legáltalánosabb *képeinek* leírása és az *elméletek* „*nyomvonalai*”-nak, vagyis az idők folyamán változó retorikus nyelv „találónak” minősített szóhasználatában körvonalazódó, gyakran egymást át is fedő elképzeléseknek a fölvázolása. Természetesen mindez annak tudatában történt, hogy ezeken az összefüggéseken kívül más kapcsolódások, leágazások is léteznek. Nem volt szó például azokról a tágabb összefüggésekről, amelyek a filmművészet medialitására vonatkozó kérdéseket összekötik azzal a gondolkodás történetének kezdeteiig visszavezethető filozófiai tradícióval, amelyet a képiség és fogalmiság, általában a szöveg-kép viszonyok, illetve a szinesztétikus és szimultán gondolkodás, a metaforikus világmodellezés szerteágazó és időről időre újra összekapcsolódó elméletei jelentenek.

Ami talán látható egy ilyen vázlatos képből is, egyfelől az, hogy a műalkotás-esztétika a film mint művészet emancipációjának kísérő vagy meghatározó jelensége volt, a „konstrukciós korszak” művészi ideológiája. A „de-konstrukciós korszak” képei pedig filmben/elméletben egyszerre jelentkeznek, egyaránt a *közöttiség* (tér és idő értelmében vett), *átmenetiség* viszonyait jelenítik meg, és a film határkérdéseit vetik föl (akár úgy, hogy a művek a klasszikus filmszerűségtől elrugaszkodnak az ábrázolásban, akár úgy, hogy a teóriák a film autonómiáját kikezdő elveket

57 A különböző narratív szintek konfúzióját a posztmodern irodalomelmélet nevezi, Douglas Hofstadter (1979) nyomán a történet „furcsa hurkai”-nak („strange loops”).

58 Robbe-Grillet-nek e két filmjében a heterotópiák megjelenését és funkciójukat bővebben egy másik írásban fejtettem ki (vö. Pethő 2001).

59 Amely maga is számos ponton kapcsolódik több korábbi elképzeléshez az embert körülvevő (élet)tér szerkezetével kapcsolatban.

hirdetnek, kiváltva ezzel a művészethalál több oldalról is jövő aggályait). Másfelől megállapítható, hogy a két szemlélet korántsem egymást kizáró módon váltja föl egymást a filmről szóló diszkurzusok történetében, hanem helyenként egybemosódik, illetve bizonyos szerepkör vállalásával párhuzamosan továbbél. Sőt, tisztán logikai szempontból még az is mondható, hogy a két nagy metaforakör: a „*látványzene architektúrája*” és a mozgóképbeli mediális folyamatok „*megfoghatatlan térbelisége*” nem is áll olyan távol egymástól. Az alapvető eltérés viszont az, hogy a műalkotás-szemlélet számára a közlésformák normatívan előírt hierarchikus viszonyainak zárt rendje, esztétikai értékteremtő szerepe a lényeges. Ezzel szemben a *médiumköziség elméletei és szövegelemzései a (mediális) különbségeket jelentéssé tevő, állandóan újraképződő-variálódó (a nyílt és virtuálisan végtelen, imaginárius térben elképzelt) kapcsolatokat modellálják*.

Mindkét metaforakonstelláció tulajdonképpen számol azzal a feszültséggel, amely a mozgókép belső „összetettség”-éből, illetve a többi művészethez való viszonyából ered. Ez a feszültség azonban az elsőként említett diszkurzustípus esetén feloldódik a normativitásban (a filmszerűségnek való megfelelés: „hangszerelés” a harmonikus egész garanciája), ugyanakkor részben megmarad magának a zenének a központivá tett metaforájában, hisz lényegét tekintve a zene nem diszkurzív (tehát egykönnyen nyelvivé átkódolható) kifejezési közeg. Az intermediális szemléletű elemzések nyíltan felvállalják a „közé” való beíródások, fölülírások, *différence*-játékok nyelvezetével a „film” (mint szöveg/intertextus és médium) „hely nélküli helyének” *problematizálását*,⁶⁰ ám nem föltétlenül e probléma megoldását is, hanem éppen a mediális egyensúlyokat veszélyeztető diszharmóniák leírását. Térképzetei költői képek és nem pontos helyrajzzá összeálló „térképek”. Sőt azzal is számolnak, hogy ami ezen *nyelvi* retorika (tehát mediális áttétel/fordítás/interpretáció) által és ezeknek a metaforáknak a megjelenítő képessége révén körvonalazható, az lehet, hogy nem több (vagy nem kevesebb?), mint a (mozgó)képről szóló nyelvi diszkurzus önnön korlátainak kijelölése, majd ezen határoknak az újabb és újabb meghaladási kísérlete. Ez utóbbi pedig eleve bizonyos mértékig kudarcra ítélt vállalkozás, amely egyetlen médiumon belül próbál visszatükrözni egy több kifejezési közeget bekapcsoló közlésmó-

60 Lásd például Lommel–Winter (1997) filmelemzését, amelynek explicit célkitűzése annak a *helynek* a meghatározása, amely a filmnek a mediális helyzetét jelentheti abban a kontextusban, ahogy az Godard szövegében, illetve szövege által „megtörténik”.

dot. Legműködőképesebb elemzésmodelljei a köztes helyzetbe hozott médiumok, szövegek/fragmentumok viszonyainak a leírásai összehasonlítások, dialógushelyzetbe állítások révén,⁶¹ és amit a médiumok/művészetek között mozgó képekről sikerül feltárniuk, az ezeknek a viszonyoknak a létformái, elmozdulásai, a *köztesség* helyzetei. David Bordwell szerint (amint már könyvének címével is hangsúlyozza)⁶² az interpretáció nem megtalálja a filmben benne levő jelentéseket, hanem maga alkotja meg ezeket. Ám a kognitív filmelmélet miközben a filmértés jelentéskonstrukciós, következtetésekre, összehasonlításokra alapuló gondolati mechanizmusait írja le, végső soron a filmmédium sajátosságait is kikövetkeztethetőnek véli.⁶³ Ezzel az ismeretelméleti optimizmussal szemben, azzal kapcsolatban, hogy sikerül-e valaha majd a mozgókép heterotópiájának „valódi” (tehát nem retorikai/metaforikus úton történő) bemérése és följajzolása, Joachim Paech (2000) az intermedialitás filmelméleti álláspontját meglehetősen szkeptikusan fogalmazza meg. Lehetséges, hogy be kell érünk annak a megragadhatóságával, ami egyik szöveget megkülönbözteti a másiktól, vagyis (tehetjük hozzá) *a filmek összehasonlító és történeti poétikai elemzésével*, amelyek eddig is a legeredményesebben képviselték ezt a gondolkodásmódot. Ez viszont – mint mondja – talán „nem is kevés”.

61 A *dialógus* lévén eredendően olyan nyelvi-kommunikációs fogalom, mely nem csak metaforikusan alkalmazható a nem verbális „nyelvekre”, hanem bizonyos megkötésekkel általános közlésformának tekinthető.

62 *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Bordwell, 1989).

63 Miközben a film szinkretikus jellegének jelentőségét az intermedialitás-elmélet íróinál jóval kevésbé veszik figyelembe, a filmi kifejezésnek a képi narrativitására koncentrálna (lásd: Bordwell, 1996). Éppen ezért szorult viszonylag háttérbe a jelen áttekintésben maga a kognitív filmelméleti diszkurzus szemantikája.

SZAKIRODALOM

ALMÁSI Miklós

1992 *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában.*
Budapest, T-Twins Kiadó.

ANGI István

1998 Múzsák testvérisége ma. A jelenkori zene és építészet téridő-időtér viszonyrendjei. *Kellék* 11–12. 111–125.

ARNHEIM, Rudolf

1977 [1933] Új Laokoón. In: KENEDI János szerk.: *A film és a többi művészet.* Budapest, Gondolat, 83–125.

BARTHES, Roland

1996a A műtől a szöveg felé. In: *A szöveg öröme.* Budapest, Osiris, 67–75.

1996b A szöveg öröme. In: *A szöveg öröme.* Budapest, Osiris, 75–117.

BAZIN, André

1995a A fénykép ontológiája. In: *Mi a film? Esszék, tanulmányok.* Budapest, Osiris, 16–24.

1995b A nyitott filmművészetért. Az átdolgozás védelmében. In: *Mi a film? Esszék, tanulmányok.* Budapest, Osiris, 79–100.

BELLOUR, Raymond

1975 The Unattainable Text. *Screen*, Vol. 16, No 3. 19–27.

1990 *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo.* Paris.

BENJAMIN, Walter

1969 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: *Kommentár és prófécia.* Budapest, Gondolat, 301–335.

BÍRÓ Yvette

1994 *A hetedik művészet. (A film formanyelve. A film drámaisága.)*
Budapest, Osiris.

BONITZER, Pascal

1987 *Décadrages. Peinture et cinéma.* Paris, Editions de l'Étoile.

BORDWELL, David

1989 *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema.* Cambridge–London, Harvard University Press.

1996 *Elbeszélés a játékfilmben.* Budapest, Magyar Filmintézet.

(1985 *Narration in the Fiction Film.* The University of Wisconsin Press)

- BROICH, Ulrich–PFISTER, Manfred (Hrsg.)
1985 *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- CANCALON, Elaine D.–SPACAGNA, Antoine eds.
1994 *Intertextuality in Literature and Film. Selected Papers from the 13th Florida State University Conference on Literature and Film*. Gainesville, University Press of Florida.
- CARROL, Noël
1988 *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton, Princeton University Press.
- DENZIN, Norman K.
1991 *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. London, Sage.
1995 *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London, Sage.
- DURGANT, Raymond
1977 Építészet a filmművészetben, a filmművészet építésze. In: KENEDI János szerk.: *A film és a többi művészet*. Budapest, Gondolat, 552–571.
- EICHENBAUM, Borisz
1977 A filmstiliztika problémái. In: KENEDI János szerk.: *A film és a többi művészet*. Budapest, Gondolat, 13–55.
- EISENSTEIN, Szergej M.
1983 A film negyedik dimenziója és a montázsmódszerek. In: ZALÁN Vincze szerk.: *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 68–74.
1992 Dickens, Griffith and the Film Today (1944). In: MAST, Gerald–COHEN, Marshall–BRAUDY, Leo eds.: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York–Oxford, Oxford University Press, 395–402.
- ERDÉLY Miklós
1995 Mozgó jelentés (A zenei szervezés lehetősége a filmben). In: Erdély Miklós: *A filmről*. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, 113–127.
- FISCHER-LICHTE, Erika
1989 „Das Gesamtkunstwerk”. Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre? In: MOOG-GRÜNEWALD, Maria–RODIEK, Christoph (Hrsg.): *Dialog der Künste*. Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris, Peter Lang, 61–74.

FOUCAULT, Michel

1999 Eltérő terek. In: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 147–155.

GENETTE, Gérard

1982 *Palimpsestes: La littérature au seconde degré*. Paris, Seuil.

GORKIJ, Maxim

1971 Lumière mozgófényképe. In: KENEDI János szerk.: *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 11–16.

HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. Hrsg.

1987 *Text-Transfers. Semiotisch linguistische Probleme intermedialer Übersetzung*. Münster, Nodus Publikationen.

HESS-LÜTTICH, Ernest W. B.–POSNER, Roland Hrsg.

1990 *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen, Westdeutscher Verlag.

HOFSTADTER, Douglas R.

1979 *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*. New York, Basic Books Inc. Publishers.

KITTLER, Friedrich

1987 *Aufschreibsysteme 1800–1900*. München.

KLINE, T. Jefferson

1992 *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press.

KLOEPFER, Rolf

1999 Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie. In: MECKE, Jochen–ROLOFF, Volker Hrsg.: *Kino-/ (Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 23–46.

KLOTZ, Heinrich

1991 Für ein mediales Gesamtkunstwerk. In: RÖTZER, Florian Hrsg.: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt am Main, 356–370.

KOZMA György

1995 Leos Carax. Delírium filmens. *Filmvilág* 10. 32–34.

KRISTEVA, Julia

1969 *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris.

LEUTRAT, Jean-Louis

1989 Des traces qui nous ressemblent. In: AUMONT, Jaques–GAUDREAU, André –MARIE, Michel dir.: *L'Histoire du cinéma. Nouvelles Approches*. Paris, Publications de la Sorbonne, Colloque de Cerisy, 183–196.

LOMMEL, Michael

1997 68-er Reflexionen. Zur Heterotopie und Theatralität des politischen Engagements in Godards *La Chinoise*. In: ROLOFF, Volker–WINTER, Scarlett Hrsg.: *Godard intermedial*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 67–85.

LOMMEL, Michael–WINTER, Scarlett

1997 Passagen der Intermedialität in Godards *For Ever Mozart*. In: ROLOFF, Volker–WINTER, Scarlett Hrsg.: *Godard intermedial*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 200–216.

MAST, Gerald

1974 What isn't Cinema? *Critical Inquiry* Dec. vol.1 nr. 2. 373–395.

MECKE, Jochen–ROLOFF, Volker Hrsg.

1999 *Kino-/ (Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen, Stauffenburg Verlag.

METZ, Christian

1981 *A képzeletbeli jelentő*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet. (Első megjelenés: 1975.)

MORIN, Edgar

1976 *Az ember és a mozi*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.

MÜLLER, Jürgen E.

1994 Hrsg.: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*. Münster, Nodus Publikationen.

1996 *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Film und Medien in der Diskussion. Münster, Nodus Publikationen.

NEMES Károly

1981 *A filmelmélet változásai*. Budapest, Akadémiai.

PAECH, Joachim

1988 *Literatur und Film*. Stuttgart, J.B. Metzler.

1989 *Passion oder die einBILDungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum.

1998 Intermedialität. In: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, Reclam 1998. 447–475.

- 2000 Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality.⁶⁴
<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>
- 2001 Rhetorik als Dekonstruktion: Eine Lektüre von Peter Greenaway's A Walk Through H. <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>
- PETHŐ Ágnes
- 2000a Ekphraszisz a filmvásznon. Jean-Luc Godard és Peter Greenaway fény-képei. *Lk.k.t.1.* 36–42.
- 2000b A köztes-lét alakzatai, avagy a filmművészet ön(f)elszámolása. *Prae*, 3–4. 17–29.
- 2001 A festészeti filmszerződése. *Filmtett*. 9. 8–20.
- PFISTER, Manfred
- 1985 Konzepte der Intertextualität. In: BROICH, Ulrich–PFISTER, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 11–30.
- ROLOFF, Volker–LINK-HEER, Ursula Hrsg.
- 1994 *Luis Buñuel. Film – Literatur. Intermedialität*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ROLOFF, Volker–WINTER, Scarlett Hrsg.
- 1997 *Godard intermedial*. Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- ROLOFF, Volker
- 1997 Zur Theorie und Praxis der Intermedialität bei Godard. Heterotopien, Passagen, Zwischenräume. In: ROLOFF, Volker–WINTER, Scarlett Hrsg.: *Godard intermedial*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 3–25.
- SCHOLLES, Robert
- 1979 *Fabulation and Metafiction*. Urbana, University of Illinois Press.
- SCHMID, Georg
- 1983 *Die Figuren des Kaleidoskops*. Salzburg, Neugebauer.
- SPIEGEL, Alan
- 1976 *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville, University of Virginia Press.

64 A tanulmány az *ESF – Changing Media in Changing Europe* (Párizs, 2000. május 26–28) konferencián elhangzott előadás írott változata, egyben Paech megjelenés előtt álló könyvének egyik fejezete. A szöveg interneten olvasható, ezért a hivatkozások során az oldalszámokat nem volt lehetséges megadni.

STERRITT, David

1998 *Jean-Luc Godard: Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi.

TARKOVSKIJ, Andrej

1998 *A megörökített idő*. Budapest, Osiris Kiadó.

TEIGE, Karel

1998 A film esztétikájáról. *Filmspirál* 11 (1998.1). 60–69.

TEMPLE, Michael–WILLIAMS, James S. eds.

2000 *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Amsterdam University Press

WHORTON, Michael–STILL, Judith eds.

1990 *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester/New York, Manchester University Press.

WILLS, David ed.

2000 *Jean-Luc Godard's Pierrot le fou*. Cambridge, Cambridge University Press.

ZIELINSKI, Siegfried

1989 *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Hamburg, Reinbek

FILM ÉS IRODALOM DIALÓGUSA A MINIMALISTA ADAPTÁCIÓBAN (Juhani Aho és Aki Kaurismäki: Juha)

1. A film önlegitimációs törekvése az adaptációk tükrében

A XIX. század végén születő filmművészet újabb próbakövét jelentette az „ut pictura poesis” művészeteket összehasonlító-összekapcsoló, évezredes esztétikai elvének. A „jelennel együtt lélegző” művészetnek, ahhoz, hogy legitimálhassa önmagát, szükségszerűen szembesülnie kellett a többi, már az ókorban kanonizált klasszikus művészettel és poétikával. Állandó megújulási képessége, amely a többi művészetekkel szemben kezdetben törékenynek láttatta, sajátos módon az új művészet erősségének, lényegi vonásának bizonyult. Erre a paradoxonra mutatott rá René Clair is, a filmes örökség megőrzése mellett állást foglaló, *A film mulandósága* című írásában,¹ gondolatát egy Paul Éluard-idézettel illesztve: „Akár igazam van, akár nem, az a véleményem, hogy a művészet lényege a maga örökkévalósága (...). Az alkotás nem követel abszolút örökkévalóságot. Természetesen nem létezik a világon kívül mint független lényeg. Nem állandó valami egy mozgásban lévő világon kívül. De lényegbeli célja átültetődni, fennmaradni, olyan hosszan élni, ahogyan csak lehet. Hogyan alkalmazható ez a filmre, mely minduntalan felfalja önmagát, melynek semmi sem marad egy, az újdonságban való törékeny léten kívül?”

Az önfelfalás mint a megújulás és fennmaradás eredeti formája, a XIX. század domináns irodalmi műfajának, a regénynek is sajátja. Viszonya a kanonizált, megkövesedett műfaji elődjéhez, és főként az eposz-

1 Az írás részleteket tartalmaz a Francia Akadémia tagjává választott filmrendező *Réflexion faite* művéből, a nyolcadik kiadás alapján (Párizs, Gallimard, 1951.). Lásd: 1960. 132–141.

hoz, párhuzamba vonható a film saját történetét és a többi művészetek történetét állandóan átértékelő, a társadalmi változásokkal lépést tartó viszonyával. Mihail Bahtyin *Az eposz és a regény* című tanulmányának megállapításai mind a regényre, mind a filmi jelenségre illenek:² „a műfajformáló erők szemünk előtt működnek”, „saját változatainak egyikét sem hagyja állandósulni, következetesen parodizálja a divatos, sablonos válfajokat”, „mindennél jobban kifejezi az új világ keletkezésének tendenciáit”, „új, specifikus problematikája van: örökös átértelmezés, átértékelés” (Bahtyin 1997. 27–57.).

A regényéhez hasonló létmód mellett a film önálló művészetváltat a valósághoz való viszonyulása igazolja a leginkább: az analízis, szelekció, szintézis és stilizáció mozzanataiból álló alkotói tevékenység a filmrendezésnek is sajátja, akárcsak a többi, elismert művészetnek.³ Az irodalmi művek filmi adaptációi esetében ez a világlétrehozó művészi aktus, a „szűrés” megkettőződik: a film az olvasat olvasatává, az eredeti szövegtől elszakadni vágyó adaptáció esetében annak kritikájává válik.

A film és irodalom adaptációbeli viszonyát elemző diszkurzus nem szorítkozhat a film irodalmi forrásszöveghez való szolgálai hűségét támogató (az új művészet legitimációját az elismert művészet presztízse által biztosítani vélő) és a filmet az irodalmi szövegről leválasztó (a kapcsolatot a szöveggel redukáló) radikális film-poétikai felfogásokra. A két művészet interakciójának formái az adaptációkban sokkal inkább egy árnyalt, variációkra nyitott skálán ábrázolhatók, amely közvetve utal a film és irodalom közeledéseinek–eltávolodásainak történeti folyamatként kibontakozó jellegére is. A film irodalmi forrásszövegtől való eltávolodásának fokozatai, úgy tűnik, sajátos módon egybeesnek a kinematográfiai minőség fokozataival. André Bazin *Mi a film?* című írásának a filmnek a társművészetekhez és ezen belül az irodalomhoz való viszonyát elemző fejezetében egyfajta hierarchiát is felállít:⁴ Az első fokozat az irodalmi szöveget garanciaként, „minőségi védjegyként” használó, elsődleges il-

2 Siegfried Kracauer is filmelméletében film és regény közös vonásait keresve többek közt a „végtelenségre törekvést” jelöli meg összekötő kapocsként. A film, akárcsak a regény, szemben az eposzsal, „már nem tud a végső tartalmakról”, inkább az „élet kronologikus időrendje” vonzza, amely nélkülöz minden kezdetet és véget (1964. 481.).

3 A művészetteremtés mozzanatait részletesen tárgyalja André Levinson *A sajátosság természetrajza* című tanulmányában (1996).

4 Ez a kategorizálás a filmművészet átlagát meghaladó irodalmi alkotások, a klasszikusok adaptációjára vonatkozik, Bazin példáit is ezek közül választja (1999. 84–100.).

lusztrációt alkalmazó, képregényekkel analóg filmi adaptáció esete. Ennél magasabb színvonalat képvisel az az eset, amikor a rendező az eredetivel teljesen egyenértékű művet akar alkotni,⁵ analóg művészi megoldásokra törekedve, kiemelve az irodalom és film közti hasonlóságokat. Ez a hűség azonban egyes esetekben újraalkotást jelent, és egyben egy újabb minőségi ugrást: ezen adaptációk rendezője az eredeti mű szellemét tiszteletben tartva önállóságra törekszik, mi több, személyes művet alkot.⁶ Az „adaptált” szerző akaratlanul létrehozza az adaptálót. Végül, Bazin kategorizálásán túllépve, a filmi önállóság még magasabb fokát jelenti az az eset, amikor a filmrendező világképe nem talál elegendő támaszpontot egy meghatározott irodalmi műben, ezért arra kényszerül, hogy ezt dirib-darabokból („odds and ends”) montázsszerűen rekonstruálja.

Aki Kaurismäki adaptációi a harmadik változatba sorolhatók: a fiatal rendező a klasszikus, polifonikus irodalmi szövegek szűzségét vázzá csúszítja, anélkül azonban, hogy azt felismerhetetlenné tenné. Az eredeti jelentések latens formában ott lappanganak az adaptációkban, és egyetlen utalással, idézettel, gyakran parodikus fordulattal aktualizálhatók. A minimálisra redukált szűzsét, illetve stílust aztán legtöbbször egyetlen vagy nagyon kisszámú eredeti ötlettel, mintegy kézjeggyel – hangulattal, díszlettel, színárnyalattal – egészíti ki, személyessé teszi. Ez a művészet-

5 Bazin itt a *fordítás* megnevezést is használja („a rendező [...] nemcsak filmet akar csinálni belőle, hanem le is akarja *fordítani a vászon nyelvére*” – kiemelés tőlem – K.H.), amely azonban a filmnek nyelvként való elfogadását feltételezi. A vita máig is tart a filmet a természetes nyelvekhez hasonlító és kritikusai között, a felgyűlt szakirodalom óriási. A jelen dolgozat keretei nem teszik lehetővé e kérdés elméleti feltérképezését.

6 Kracauer a kinematografikus minőség fokozatait a kinematografikus–nem kinematografikus adaptáció szembenállástól teszi függővé, amely szorosan összefügg az általa végzett filmérzékeny–megfilmesítésnek ellenálló irodalmi anyag összevetéssel. Következtetése, hogy nem feltétlenül a filmérzékeny – a fizikai valóság oldaláról hozzáférhető – regények kinematografikus adaptációi képviselik a minőségi filmes értelmezést, Bresson *Egy falusi plébános naplójával* és Renoir *Bovarynéjével* szemléltetve az autonómia magasabb fokát jelentő nem kinematografikus adaptációkat (1964. 493–503.). Bazin is hasonló álláspontra helyezkedik: „A filmtől látszólag távol álló irodalmi művek feldolgozásai tehát egyáltalán nem kell hogy nyugtalanítsák a hetedik művészet tisztaságáért aggódó kritikusokat, hiszen ezek éppen fejlődésének bizonyítékai (1999. 95.).

Vincze Teréz *A csontváz hamvas bőre* című tanulmányában ezt az első három kategóriát az egyszerű megfilmesítés–izgalmas adaptáció szembenállásra redukálja, az előbbi eredményét, metaforikusan, élettelen csontváznak, az utóbbit pedig hús-vér, teljes személyiséggel és önálló lélekkel bíró váznak nevezve (2000. 165–184.).

felfogás megfelel Umberto Eco megállapításának, miszerint „A művész nem megismeri a világot, inkább kiegészítéseit hozza létre, vagyis a már meglévőkhöz csatlakozó, autonóm, saját törvényekkel és egyéni étellel rendelkező formákat” (Eco 1998. 91.). Ezért a klasszikus művek kaurismäki-i, a hagyományhoz tisztelettel, de annak közhellyé vált lecsapódásaihoz kritikusan és ironikusan viszonyuló adaptációi nem veszítenek autonómiájukból, hanem éppen azáltal válnak szuverénekké, hogy termékeny dialógusba lépnek az eredeti szöveggel. A kritika, az ironia és a fekete humor Kaurismäki jellegzetesen negativista esztétikájának szervezőelvei, amelyek azonosíthatóak mind a szűzsészerkesztésben, mind a stílussteremtésben. Az 1999-es, fekete-fehér némafilm, a *Juha*, Juhani Aho 1911-es, azonos című realista regényének adaptációja, ilyen értelemben *ars poetica*, amelyben letisztult formában van jelen a hollywoodi kaland- és melodráma filmes hagyományának és a sztereotipizált társadalmi normáknak a kritikája.⁷

2. A melodrámatól a „tisztá” drámáig

Annak ellenére, hogy a film győztesen került ki a megmérettetésből, amelyet a többi művészetekkel való összehasonlítás jelentett, és hetedik művészetnek kiáltották ki, amely egyenrangúként lép dialógusba a többi művészetekkel, úgy tűnik, önállóságát újra és újra megkérdőjelezi az irodalom filmi adaptációjára vonatkozó diszkurzus. A filmnek újra és újra legitimálnia kell magát, bizonyítania elszakadását elsősorban az irodalomtól, „tiszteletre méltó ágyasától”, ahogy azt az orosz formalista, Borisz Eichenbaum nevezte *Irodalom és film* című tanulmányában (1971. 577.). Ugyanitt Eichenbaum kijelenti, hogy a film „azáltal lett művészet, hogy az áthagyományozott elemeket a filmkamera új lehetőségeinek alapján átcsoportosította”.

Az első időszaknak a filmet a hagyományok új kifejezési formájának tartó diszkurzusa úgy vélte biztosítani az új művészet önállóságát, hogy „elismert” művészetek, főképp a színház és az irodalom „pártfogása” alá helyezte. Az elszakadás tendenciája azonban korán megmutatkozott. Már a némafilmes korszakban világossá vált, hogy a színházi eljárásokhoz, a

7 Umberto Eco a kortárs narratíva és forma elidegenedése kapcsán jegyzi meg, hogy „Az elhasznált vagy elidegenedett közhely vagy úgy győzhet le, hogy szétszedjük a kommunikatív formát, amelyen alapul, vagy úgy, hogy ironikusan viszonyulunk hozzá és úgy szabadulunk meg tőle” (1998. 315.).

regényillusztáció-szerű filmekhez való ragaszkodás az önállósodási törekvések ellenében hat. A film elszakadásában az első lépést az önmagukban is kifejező, képközi feliratokat nélkülözni tudó képsorok jelentették. Hevesy Iván felismerése, hogy a „film önállósodásához nem a regényszerűbb, hanem a drámai filmek vezettek el”, e drámaiság lényege pedig, hogy „embertömeg szeme láttára lefolyó cselekményt ad: a műalkotás hat a szemlélőre, a hatás visszasugárzik a műalkotásra, és ellenállhatatlan erővel formálja, alakítja” (Hevesy 1993. 47., eredeti kiadás 1967).

Az olyan terminusok mint *komédia*, *melodráma* vagy *tragédia* – hívja fel figyelmünket Siegfried Kracauer filmelméletében (1964) – alapvetően kétértelműek, ugyanis jelölhetik az adott műfaj formai vagy tartalmi jegyeit vagy egyszerre mindkettőt. A formai jegyek felől szemlélt filmi dráma a színpadi játékkal rokon: a kamera mozgásterének könyörtelen behatárolását vonja maga után, alapvetően hosszú beállításokra és nagyközelikre szűkítve az eljárások repertoárját.⁸ A *Juha* jeleneteit (általában Aki Kaurismäki filmjeinek jeleneteit) egyszeri vétellel, előzetes megbeszélésen alapuló improvizáció alapján filmezték, akárcsak a némafilm legjobb hagyományát képező burleszkeket.

Kaurismäki adaptációiban a tiszta, drámai formát keresve igyekszik egyszerűsíteni a narrációt és felszámolni a szempont (a „ki lát és ki beszél”) kötelékét, a regények sokszólamúságát egysíkúsítva, a szempontok sokaságát egyetlen szemponttá (a „mindentudó kamera” szempontjává) sűrítve és szinte teljesen kiiktatva a szubjektív beállítások eljárását. A szempont egységesítése, a dráma szempontjából lényeges jelenetek kiemelése, beállítás és jelenet egybeesése, az egyszeri vétel a drámai műfajokhoz és a színművészethez közelíti filmjeit. Ezek teljes mértékben nélkülözik a regényre jellemző megengedhetőséget, ambivalenciát és kétértelműséget, mindent fekete-fehérben, dialektikus párokká sűrítve láttatnak, és ezáltal parodikusan viszonyulnak a hollywoodi, kalandcentrikus film és XIX. századi regény hagyományához.

Juhani Aho azonos című regényének francia irodalomtól kölcsönzött, divatos témája szerelmi háromszögdráma: az idősödő, de keményen dolgozó, aranylelkű Juha fiatal (szolgálóból lett és házasságában nem boldog) feleségét megszökteti a híres karjalai Shemeikka, aki természetesen fiatal és nyalka. A segítséget rokontól, ismerőstől hiába kérő Juha maga indul útnak feleségét visszaszerzendő, bosszút áll Shemeikkán, és visszaszerzi Marját és annak Shemeikkától fogant gyerekét. Juha, felesé-

8 Lásd erről bővebben *A színpadi történet* című fejezet (1964. 443–478.).

ge hűtlenségének e megfellebbezhetetlen bizonyítékát látva az öngyilkosságot választja.

A főszereplő Juha tragédiáját a regény félreértéseken alapuló bonyodalmak, eleven dialógusok és pszichológiai hitelességgel bíró, önmarcangoló belső monológok segítségével jeleníti meg. Kaurismäki a hosszadalmas dialógusokat rendkívüli drámai feszültséggel bíró kérdés–válasz egységekké – inzertekké – tömöríti. Dialógusai – Szilágyi Gábor különbségtétele alapján – nem a cselekmény szavakban való kibontakoztatását szolgáló *színpadi dialógusok*, hanem *valós dialógusok*, amelyekben nemcsak a tartalom lényeges, hanem a mód is, ahogy mondják, s ezáltal „egyenértékűek a szereplő arc kifejezésével, mozgásával, öltözködésével, környezetével”.⁹ Ebben az összefüggésben válik indokoltá Kaurismäki alapvetően nem moziszerű, a szereplőkre, a jellemekre, a tekintetekre, a filmzenére és a díszletre összpontosító stílusa.

A film a belső monológok teljes kiiktatásával Juhát kimozdítja a dráma középpontjából: a dráma sarokköveivé az egyes jelenetek, a *szituációk*¹⁰ válnak, amelyek érzelmi töltetét az arcokra és tekintetekre irányított nagyközelik hordozzák. Kaurismäkinél a ki nem mondott, az elfojtott impulzusok gesztustalan, tekintetekbe sűrűsödő feszültsége a tiszta dráma hordozója, amelynek elrendeltetettsége egyértelmű első perctől a néző számára. Ezzel szemben Aho regényében a fordulatos, a dialógusok és monológok által újra és újra átértékelt események azt az érzést táplálják az olvasóban, hogy a probléma megoldható, és erre enged következtetni az is, hogy Marja visszatér Juhához. Ezután már feltartóztathatatlanul bontakozik ki a melodramatikus, az olvasót felkészületlenül érő, a katarzis élményétől megfosztó végkifejlet: Juha She-meikkától tudja meg, hogy Marja őt jószántából hagyta el, sőt a halálát kívánta, és ez az öngyilkosságba kergeti. Kaurismäki filmjében Marja búcsúlevele kiiktatja a félreérthetőség lehetőségét: Juha tudatosan készül a bosszúra és a halálra.

Kaurismäki kritikája azt a jellemvonást veszi célba, amely a hollywoodi kalandfilmes hagyományban és a romantikus regényben közös: a redundanciát, a szándékolt ambivalenciát és bonyodalmat. Juhani Aho regénye, noha őrzi a romantikus hagyomány némely vonását, pszichologizáló-realista jellemrajzával már jelzi e paradigmához való negatív vi-

9 Lásd Szilágyi Gábor: *elemi KÉPTAN* elemei, 1998.

10 A némafilm szituáció-hangsúlyosságával kapcsolatosan lásd még Henry Buache: *A némafilm* címmel a genfi egyetemen tartott előadásának szövegét, 1960.

szonyulást. A Kaurismäki-film a regény minimalista adaptációjával, a „kritika kritikájával” a romantika utolsó maradványait is száműzi, mintegy szemléltetve negativista esztétikáját, amelynek elmaradhatatlan eszközei a paródia, a fekete humor és az irónia.

3. Kaurismäki ars poeticája: negativizmus és minimalizmus

A minimalizmus Kaurismäki elszakadási vágyának okozata, ez az elszakadási vágy pedig a negativitásesztétika sajátja, amely, Jauss összefoglalása szerint két alapvető tendenciában konkretizálódik: a társadalmi valósághoz és az adott művészet saját történeti eredetéhez, hagyományához való negatív viszonyulásban (Jauss 1997. 181.). Ez a kettős lemondás, úgy tűnik, az autonómmá válás, sőt, Jauss szerint a művészet társadalmivá válásának feltétele, lévén hogy ez utóbbi „csak akkor bontakozik ki, ha a művészet lemond a szolgálattevésről, különválik az empirikus világtól mint tőle különbözőtől, s így kinyilvánítja, hogy annak magának is másképp kell lennie”. Ez a különválás tehát elsősorban kritikát jelent, társadalmi és önkritikát, amelyből Kaurismäki személyes ars poeticát kövacsol. Ami a társadalmi valósághoz való negatív viszonyulását illeti, ez, a posztmodernnek állásfoglalásához hasonlóan, nem a nemzeti vagy univerzális hagyományokat mint olyanokat érinti, hanem ezeknek a „hivatalos kultúrába” bevont, sztereotipizált részét. Ezzel a gesztussal tulajdonképpen Umberto Eco fentebb idézett, a sztereotípustól az irónia által való elszakadást javasoló megállapítását erősíti meg. Kaurismäki ironikusan viszonyul a szerelmi háromszögdráma toposzához, úgy különítve el magát ettől a hagyománytól, hogy a fordultatos cselekményről a hangsúlyt a jellemekre és a szituációkra helyezi át. Humanizmusának sajátosságát éppen abban szokták megjelölni, hogy alakjaihoz, az „örök vesztesekhez”, jóindulatú iróniával viszonyul, vagyis „egyet mond és mást ért”, „dicsérettel gáncsol és gánccsal dicsér”. Az iróniának, Paul de Man szerint „inherens tendenciája az, hogy lendületbe hozza magát, és mindaddig nem áll meg, amíg végig nem haladt pályáján”.¹¹ Kaurismäki némafilmjének kezdő inzertje – „They are happy as children”¹² – már kijelöli a

11 Az irónia működéséről lásd bővebben de Man: *A temporalitás retorikája* című esszéjét, 1996.

12 „Boldogok, mint a gyermekek.”

filmen végigvonuló ironia pályáját. Éppen ezen a gyermeki ragaszkodáson alapuló házasság kerül a legkönnyebben veszélybe a szenvedélyt ígérő „kísértő” fellépésével, és torkollik drámába, amelynek befejező képe szintén ironikus: a halott Juha felé szemétkotró gép közeledik. Ugyanakkor lehetetlen, hogy ne érezzük a rendező együttérzését, hiszen ez a film egyetlen teljesen néma, kísérőzene vagy zörej nélküli képe.

Kaurismäkiné a film történetére vonatkozó önreflexiója elsősorban a hollywoodi technikai monstrumokkal helyezkedik szembe, aszketikus stílusát egyszer s mindenkorra ezek paródiájává avatva. Művészetének (és ezen belül adaptációinak) paradoxona az, hogy hollywoodtól és az irodalomtól való elszakadását, önállóságát nem specifikus, „filmszerű” eszközökkel, technikai bravúrokkal tartja megvalósíthatónak. Sokkal inkább a kezdeti, montázsmentes, tiszta hollywoodi filmes hagyomány drámaiságát igyekszik újraéleszteni a színészi játékra, a díszletre, a tárgyi szimbolizmusokra, az ezeket értelmező, gyakran humoros extradiegetikus zenére koncentrálva.¹³ Filmjeinek a szereplői antisztárok: nem tűnnek fel sem szépségükkel sem rútságukkal, többnyire kifejezéstartelenek és gesztustalanok. Nem színészek, hanem, Bresson terminusával élve, *modellek*, akiket az különböztet meg a mozi típusú filmek színészeitől, hogy nem akarnak semmit és senkit megjátszani és eljátszani, még kevésbé alakítani, hanem önmagukról megfeledkezve, szinte transzban, csak a rendező utasításaira figyelve, a történet, a dráma hatása alatt engedik át magukat a filmkészítés kalandjának. „A modell – írja Bresson – széppé válik mindazoktól a mozdulatoktól, amelyeket nem tesz meg (de amelyeket megtehetne)” (Bresson 1998. 80.). Kaurismäki modelljei szinte minden filmjében visszatérnek, sajátos intertextualitást teremtve a különböző alkotások között. Ez nem egyszerűen a Bresson – Kaurismäki csodált mestere – által megfogalmazott takarékoságelv függvénye, sokkal inkább egy, a hiány és minimalizmus által fémjelzett, tökéletesen tiszta filmstílus létrehozását célzó előtanulmány-sorozat kontextusában nyer jelentőséget. Filmjei mintha ugyanazt a kísérletet ismételnék meg egyre magasabb szinten, fokozatosan vezetve el a *Juhához*.

Modelljei számát minimálisra csökkenti, majd ellentétpárokká szervezi azokat egy gyakran banálissá egyszerűsített történetben, amelyben

13 Kaurismäki filmes modelljeiről lásd még a *Bergman kamerájával dolgozom* című interjút (2001). Theodor W. Adorno észrevétele: „A filmnek filmellenessége kölcsönzi azt az erőt, amely mintegy beesett szemmel fejezi ki az üres időt”, a filmi statikusság kapcsán ugyanezt az elméleti állásfoglalást képviseli. *Filmes transzparensek*, 1998.

árnyalatnyi eltérésekkel ugyanazok a jelenetek ismétlődnek¹⁴ (lásd a *Bohémélet* kocsmajelenetei vagy a *Gyufagyári lány* családi jelenetei, amelyekben szünet nélkül híradót néznek). E stílus számára nagy kihívást jelent – gondolhatnánk – a klasszikus irodalmi alkotások polifóniájának adaptációja. Kaurismäki kivétel nélkül klasszikus – finn nemzeti vagy világirodalmi alkotásokat adaptál, úgy, hogy ezek szüzséjét vázzá csupaszítja, mintegy szemléltetve Burch kijelentését, miszerint a *Bűn és bűnhődés* és a *Macbeth* meztelen szüzséje éppolyan triviális, mint bármely más történet (Burch 1969. 129.). A triviális történet mellé vagy fölé rendelődik aztán a minimalista stílus, amely külön életet élve árnyalatnyi variációkra alapozva sűríti magába az eredeti alkotás konnotációit (legalábbis azoknak egy részét), kiegészülve a filmes önreflexió (gyakran parodikus) metanyelvi funkciójával.

4. A szerelmi háromszög fabulájának rekonstrukciója a regényben és a filmen

Kaurismäki adaptációiban tudatosan apellál a néző kognitív, az eredetivel való összehasonlításra alapuló tevékenységére, a forrásszöveg és adaptáció, valamint a szüzsé és stílus között oszcilláló figyelmére. A minimálisra csökkentett szüzsészerkezet, az események lineáris, a fabulával megegyező sorrendje nem igényli a stílus segítségét a fabula nézői rekonstrukciójában. Az önálló, a szüzsének nem alárendelt, azzal legalább egyenértékű stílus a David Bordwell által parametrikusnak nevezett filmes elbeszélésmód sajátja.¹⁵ Noël Burch *Praxis du cinéma* című munkájában a paraméter fogalmát úgy határozza meg (a szeriális zene paramétereinek mintájára), mint a dialektikák pólusai közötti variációk, kombinációk és permutációk összességét, alternatíva- illetve eszközrendszert (1969. 75–103.). A Burch által felállított terminológiára alapozva különíti el David Bordwell a klasszikus és művészfilmes elbeszélésmódtól a parametrikus elbeszélésmódot, és annak két változatát: a bonyolult

14 Ez az az úgynevezett *csehovi drámaiság*, amelyre Karátson Gábor is utal *Ozu esküvői* című tanulmányában (1995). Kaurismäki filmjeinek ugyanezt a vonását hangsúlyozza Koltai Ágnes a *Bohémélet*ről írt, *Helsinki az egész világ* című cikkében (1992).

15 Bordwell filmelméleti munkája, az *Elbeszélés a játékfilmben* az orosz formalisták által felállított, filmre is alkalmazható fabula-szüzsé-stílus kapcsolatrendszer elemelve írja le a klasszikus, művészfilmes és parametrikus elbeszélésmódot (1996).

(egészében be sem fogadható) variációkra, permutációkra és a minimális ismétlésekre épülő parametrikus elbeszélésmódot (1996. 283–318.). Ebben az esetben a néző figyelme nem információkat, hanem új konnotációkat keresve fordul a stílus felé, amely, például Kaurismäki esetében is, a szerző személyes kézjegyét hordozza.

A *Juhában* a minimális ismétlésekre, éles szembenállásokra épülő szerkesztés elve következetesen érvényesül: Kaurismäki a regényes bonyodalmakat tudatosan elhagyva, a tiszta dráma szempontjából releváns mozzanatokot őrzi meg, illetve, az eredeti, klasszikus regénnyel való összehasonlításra számítva kiegészíti azokat egy-két, a filmes hagyományhoz és magához a történethez ironikusan viszonyuló, önreflexív mozzanattal. Az eltérések – az ellipszis és redundancia – aztán stílus-többletként szemléltetik a rendező előfeltevéseit.

A fabula, a szerelmi háromszögdráma a következő szűzsémozzanatokban rekonstruálódik a regényben és a filmben:

Regény

Juha favágás közben felesége, Marja ridegségének okán gondolkodik. Megérkezik a fiatal és nyalka Shemeikka, az ellenséges karjalai klán tagja.

Shemeikka szökésre biztatja Marját. Marja megszökik Shemeikkával.

Juha segítségért folyamodik előbb családjához, majd az espereshez, hogy visszaszerezze Marját, eredménytelenül.

Film

Juha és Marja együtt járnak a piacra, és „boldogok, akár a gyermekek”.

Megérkezik a korosodó, de még elbűvölő Shemeikka a városból.

Shemeikka szökésre biztatja Marját. Shemeikka folytatja útját, Marja marad Juhával.

Marja nem feledheti Shemeikkát, elhidegül Juhától.

Shemeikka visszatér, és Marja, immár lelkiileg felkészülve, megszökik vele, miután búcsúlevelet ír Juhának.

Juha a levéllel a rendőrségre megy Marja eltűnését jelenteni, persze sikertelenül.

Shemeikka a nyári szaunájába viszi Marját, s megkéri, hogy ott várjon rá.

Juha még egyszer felkeresi az esperest, tanácsot kérni, valamint annak megerősítését, hogy Marja nem önszántából ment el Shemeikkával.

Shemeikka családi házába viszi a tőle időközben gyereket fogant Marját. Kiderül, hogy Shemeikka valószínű háremet tart.

Juha elindul Karjalába kiszabadítani Marját, de ott letagadják, hogy ott van az asszony, aki időközben megszülte Shemeikka gyermekét. Juha hazatér.

Marja megszökik Shemeikkától, Juhához menekül.

Marja és Juha visszatérnek Karjalába a gyerekért. Juha bosszút áll Shemeikkán.

Miután biztonságban tudja Marját és a gyermeket, Juha öngyilkos lesz.

Shemeikka a városba viszi Marját, és egy szállodában hagyja, hogy ott várjon rá.

Marját Shemeikka lakására viszik. Kiderül, hogy a férfi alvilági körökben forog, többek közt strici.

Marja megpróbál megszökni, sikertelenül. Kiderül, hogy gyereket vár.

Juha a városba utazik kiszabadítani Marját és bosszút állni Shemeikkán.

A sebesült Juha taxiba ülteti Marját és gyermekét, ő maga pedig a szemételepre megy meghalni.

A legszembevetőbb módosítás a regénybeli kettős szüzsémozzanatok (Juha két útja az espereshez, majd Karjalába és Marja két szökése Shemeikkától) filmbeli eggyé olvasztása. Kaurismäki Marja búcsúlevelével kiiktatja a regénybeli homályt, bizonytalanságot, amely az asszony eltűnését követi, és amely alkalmat ad a realista írónak, hogy a kétségek között vergődő Juhát a történetek mezejébe helyezhesse. A filmbeli Juha megpróbál ugyan segítséget kérni a rendőrségtől (a búcsúlevelével a kezében, amely csak növeli a helyzet tragikomikumát), majd tehetetlenségére rádöbbenve az események perifériájára kerül (önmaga árnyékaként látja el a farmot, magába roskadva bámul, vagy italba fojtja bánatát) a film végéig, amikor mindenre elszántan, elemi erővel végigsöpör az ellenségen. A regényen végigvonuló kétértelműséget – ártatlan-e Marja vagy jószántából szökött meg – Kaurismäki némafilmje a Marja búcsúlevelét tolmácsoló inzerttel megszünteti. Ugyanakkor fölöslegessé válik Juha második látogatása az esperesnél. A tiszta drámaiság szempontjából redundáns Juha első karjalai útja is, ugyanis Marja árulásának bizonyossága fölöslegessé teszi

a mentőakciót, de lélektanilag és drámailag indokoltabbá a végső leszámolást. Nincs szükség arra sem, hogy Marja egyedül megszökjön Shemeikkától, és Juhát Shemeikka ellen hangolja. Egyetlen inzert, tipikusan némafilmes megoldás elegendő volt ahhoz, hogy a regényes, szövevényes szerkezetet egyszerű dialektikákra épülő filmdrámává alakítsa.

A drámai helyzetet kiélezendő, a film Juha és Marja kezdeti (Shemeikka érkezését megelőző) viszonyát felhőtlennek láttatja, s ezt megerősíti a nem teljesen iróniamentes képközi felirat is: „They are happy as children”. Ily módon a szűzsé szerkezete az elbeszélés todorovi fázisai-ból építkezik: kezdeti egyensúlyi helyzet, az egyensúly megbomlása, az egyensúly megbomlásának felismerése, kísérlet az egyensúly visszaállítására. Az ötödik mozzanat, az egyensúly visszaállítása nem valósul meg teljes egészében sem a regényben, sem a filmben: a „happy end” mindkét esetben a drámaiság ellenében hatna.¹⁶ A drámai egyensúly helyrebillen ugyan (Juha tudatosan vállalja a halált mint szégyenének váltságdíját és a Marja megmentéséért hozott áldozatot), a kezdeti egyensúlyi állapot (egy férfi és egy nő) azonban nem nyerhető vissza. Ez ismét az ironia működésére utal, hiszen az ironia lényege az, hogy „...csak a múltbeli és jövőbeli beteljesülést engedi meg, s mindazt, amivel a jelenben találkozunk, a végtelenség mércéjével méri s ezáltal megsemmisíti” (de Man 1996. 48.). Kaurismäki a drámát (amelyhez végig ironikusan viszonyul), megtoldja egy sajátos, fekete humorú fintorral: az „ellenséges táborral” folytatott harcban megsérült Juhát a város szeméttelépére viszi és ott hagyja meghalni, ezáltal mintegy dekonstruálva a klasszikus regénybeli, megdicsőülő, a harmóniát áldozatok által visszaállító hős képét. A dráma szempontjából ez a befejezés felfogható metaforikus katarzisértelmezésként is: Juha, akárcsak a klasszikus tragédia hősei, tudatosan, sőt ünnepélyesen vállalja a halált (indulása előtt ünneplőbe öltözik, megborotválkozik, a kutyát a szomszédra bízva stb.). Ily módon a hajnali, szeméttelapi befejező jelenet (hangtalanul elvonul egy szemétkotró gép, és a halott Juhához közeledik) ironikus kiszólás a nézőhöz, aki Juha áldozata árán megtisztult, megszabadult a történet során hozzátapadt félelemtől és szánalomtól.

16 Vö. Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés* (1997). Edward Branigan egy hasonló, többlépcsős narratív sémát ajánl: 1. a hely és a jellemek megrajzolása; 2. a dolgok állásának kifejtése; 3. Az esemény elindítása; 4. a hős céljának megállapítása; 5. a cselekmény bonyolulttá válása; 6. következmény; 7. a következmény által kiváltott reakciók (1992).

A szüzse szimmetrikus, tehát parametrikus: egy nő és egy férfi életében megjelenik egy másik férfi, aki megszökteti a nőt, majd színre lép az első férfi, aki szintén megszökteti (visszaveszi) a nőt. Ugyanaz ismétlődik meg más (városi, alvilági) dekórumban. Maga a szerelmi háromszög szerkezete (férfi–nő–férfi) is szimmetrikus, Kaurismäki filmjében elmaradnak a drámai tisztaság ellen ható, a szempontokat sokszorosító és regényes ambivalenciát generáló másodszerelők, a szolgáló és az anyós. Aho regényében ugyanis a szolgáló, a szökés egyetlen szemtanúja, hol szökésként, hol szöktetésként, hol pedig rablásként írja le a látottakat. Mi több, maga Marja sem tudja, hogy ő valóban meg akart-e szökni vagy pedig elrabolták, csak annyiban biztos, hogy minél messzebb akart kerülni az anyósa éles nyelvétől, és még utoljára látni akarta a kedves idegent. Kaurismäki mindettől a homálytól megtisztítva találja a történetet: Marja a Shemeikka vállára hajtja a fejét, megadva a jelt a szökésre, majd levelet ír Juhának, amelyben bevallja, hogy azért hagyja el, mert szereti Shemeikkát.

Kaurismäki filmjének egyetlen betoldott jelenete a regényhez viszonyítva a Shemeikka távozása után Marja „átváltozását” illusztráló jelenet, amely alkalmat szolgáltat a rendező ironizáló-parodizáló intenciójának ki-domborítására (a regény szüzségéhez viszonyítva elliptikus, illetve redundáns jelenetekről lásd bővebben a befejező fejezetben). Ez ugyanakkor a filmbeli kevés pszichologizáló jelenetek egyike, amelynek ugyanakkor összekötő szerepe is van, hiszen majd átvezet a szökési jelenethez. Ennél a jelenettípusnál meghatározóbb szerepű és gyakoribb az összefoglaló, Kaurismäki minimalizmusának megfelelően a történet leegyszerűsítését szolgáló, sűrítő, több regénybeli mozzanatot összevonó jelenet, így például Juha egyetlen útja a városba, az egyetlen segítségkérő jelenet a rendőrségen, vagy a regény ismétlődő, Marja szökésének körülményeit vitató dialógusok és monológok egyetlen kocsmajelenetté tömörítése, amelyben a hajdani ivócimborák gúnyolódása indítja Juhát a végső lépésre. Ugyanez a tömörítő, egyszerűsítő tendencia szervezi a film stílusát is dialektikus párokká, minimális variációkat tartalmazó paraméterekké.

5. A stílus paraméterei

Kaurismäki sajátos stílusa szándékolt filmszerűtlenségével minden vonatkozásában megfelelni látszik a bresssoni poétika egyik axiómájának, amely szerint „A stílus mindaz, ami nem a technikához tartozik” (Bresson 1998. 40.). Technikai eszköztára kizárólag a némafilm és általa-



Mozgóképi minimalizmus

ban a film drámaiságának alapvető stilisztikai hordozóira szorítkozik, olyan ellentétpárookra, illetve a köztük levő árnyalatnyi variációkra, mint fehér-fekete, fény-árnyék, beállítás-ellenbeállítás, rövid-hosszú beállítás, kép-a kép hiánya (kép és inzert), hang-a hang hiánya, mozgás-a mozgás hiánya, mozgókép-állókép, a tonalitás kontrasztjai, stb.¹⁷ A fekete-fehér és fény-árnyék dialektikák a szereplők egymás közti viszonyának, illetve az arcokra irányuló nagyközelik drámaiságának hangsúlyozásában játszanak szerepet. Ezek az ellentétpárok gyakran szimbolikusan illusztrálják a férfi-nő szembenállást: a házastársi ágyban a férfi fehérben, fényben van, míg a nő, Marja alakjára árnyék hull. Marja szó szerint sötétbe (az ágy előtti szőnyegbe) burkolózik, amikor megjelenik Shemeikka, már nem vonzza a hitvesi ágy – a gesztus baljós jelként való értelmezését a fény-árnyék-játék teszi indokolttá. Hasonlóképpen, a szökés és a bosszú éjszaka, a „sötétség leple alatt” történik, míg a befejező, a megtisztulást konnotáló képen hasad a hajnal. A némafilmes hagyomány gazdag nyelvezetét idéző eljárás a falra vetülő árnyékok játéka is, amelynek baljóslatú utalásként való felfogására főként az expresszionista, német némafilmek nevelték a néző tekintetét. Kaurismäki iróniája ezúttal mint túlzás érvényesül: amikor Shemeikka a konyhában „megkísérti” Marját, mindkettőjük árnyéka sötét foltként rajzolódik ki és emelkedik fenyegetően följük a fehér falon. Hasonlóképpen, a Shemeikka tanyájára betörő, bosszúszomjas Juha fejszét tartó árnyéke kirajzolódik a falon, a *Nosferatu* klasszikussá vált jelenetét idézve, amelyben a monstrum megindul áldozata felé a lépcsőn. A fény-árnyék-játék szerepe azonban az arcokra irányuló nagyközelikkel együtt teljeseedik ki: a dráma az arcokon történik, a tekintetekben, amelyek egyszerre hivatottak helyettesíteni a

17 A filmi paraméterek alapjait képező ellentétpárokról lásd bővebben a *Praxis du cinéma* című munka *Dialectiques* fejezetében (1969).

gesztus és mimika nyelvezetét és a hangos beszédet, és válnak a jellemek meghatározóivá.¹⁸ A Marja búcsúlevelét végigolvasó Juhának egy arcizma sem rezdül, csupán elboruló tekintete árulkodik a benne dúló érzelmekről. Marja korábban jelentéktelen, kifejezéstelen arca valósággal megszépül, átszellemül az elragadtatástól, attól a tudattól, hogy szeretik, és csinosnak tartják, majd tévedése felismerésekor ugyanolyan hirtelen változik vissza kifejezéstelenné. Kaurismäki fekete humorának egyik forrása ellentétes érzelmeket kifejező tekintetek egymás mellé helyezése: a szökés után a természetben megpihenő Marja és Shemeikka tekintete teljesen ellentétes érzemeket és jellemeket takar, a nő boldogságtól sugárzó arccal, a férfi kedvetlenül, sőt unottan néz szembe a kamerával.

„A legészrevehetetlenebb, legbensőbb mozgásokat kell meglesned” – tanácsolja Robert Bresson a tiszta filmnyelvre törekvőknek (1998. 31.). Kaurismäki filmjeiben, és még inkább a néma *Juhában*, a hang és a mozgás hiánya az árnyalatnyi változásokra, ismétlődésekre irányítja a néző figyelmét. A film drámaisága a mozdulatlanság–változás dialektikában is kifejezésre jut: a házaspár egyhangú életében fordulatot jelent Shemeikka érkezése, és a felesége szökése után elfásult Juha, akit több jeleneten át magába roskadva látunk, hirtelen elhatározással kezd készülni az útra, felesége visszaszerzésére, ezáltal felpörgetve a film ritmusát is, amely csak a hős halálával csendesedik el teljesen.

A film egyébként csak a beszédet zárja ki, a diegetikus zörejek illetve zene megengedett, ezek éppen az egész némaságához viszonyítva válnak a drámaiság vagy az irónia hordozóivá: hallatszik a fejszét élesítő köszörű fülsértő hangja, amelyre – Kaurismäki fekete humora – a villanyborotva zümmögése válaszol. Drámai hatása van a hallható pisztolylövésnek is. A film belső világához, a cselekményhez tartozik az a francia sanzon is, amelyet Shemeikka nővére énekel el, egy édes-bús szerelmes dal, amely szintén ironikusan viszonyul az egész történethez. Mindez arra is utal, hogy a filmbeli csend diegetikus, az ábrázolt dráma és nem technikai tényezők függvénye.

18 „A tekintet útján, a résztvevő érzékek közvetítésével kibontakozik a szellemben az örökölt fogalmak játéka, emlékezések, amelyek a tudatalattiban kezdenek szóhoz jutni. Optikai jegyek, melyek elbűvölik a szemlélő költőiségét!” írja Karel Teige (1998). Hasonló gondolatot fogalmaz meg Bresson is a feljegyzéseiben: „Modellek. Semmi magamutogatás. Mindent vissza kell vezetniük magukba, mindent magukban kell tartaniuk: semmi sem szűrődhet ki. E tartalmak minden emberre jellemző belső alakzatba szerveződnek. Szemek!” (1998).

Kaurismäki filmstílusának eredeti összetevője a filmzene, az extradiegetikus zene, amely ebben az esetben is a film egyfajta szövegkönyvévé válik: az azonos vagy hasonló töltetű jeleneteket ugyanaz a dallam vagy annak variációja kíséri, az ironikus célzásokat pedig harsány, '50-es és '60-as évekbeli zene teszi még hangsúlyosabbá. Ugyanezen korszak tárgyai – Shemeikka korai '60-as évekbeli Chevrolet Corvettje vagy a rádió – a többi tárgyakhoz viszonyítva válnak a humor forrásaivá és/vagy szimbólumokká, meghatározva Kaurismäki díszletezésének eredetiségét.

6. Metaforák és szimbólumok – az ironikus képi kifejezés hordozói

Aki Kaurismäki önmagát eltüntető kamerája természetszerűen helyezi át a hangsúlyt a díszletre, a stílus ezen alapvetően nem filmszerű összetevőjére. Carl Theodor Dreyer szerint pedig éppen a díszlet az, amely a lényeges részletekben és tárgyakban a szereplő lelki portréját felmutatva megteremti a film belső művészi megújulásának feltételét, az *elvontságot*.¹⁹ A Juha-beli ironia legfőbb mozgatórugói az egyébként aszketikus díszlet tárgyai, amelyek ellentétpárokba szerveződve szemléltetik a már említett város és vidék szembenállást, illetve a két férfi–egy nő séma által hordozott feszültséget: Shemeikka hatvanas évekbeli luxusautóval érkezik, míg Juha traktorral a földet túrja, és csónakos motorbiciklivel jár a piacra; Shemeikka érkezése előtt Marja a hagyományos tűzhelynél főzi a hagyományos vacsorát, a kását, a csábító feltűnése után azonban háziasszonyi szerepe félkész ételek mikrohullámú sütőben való felmelegítésére szorítkozik; a városba bosszút állni készül Juha előbb megfeni a fejszét, majd villanyborotvával megborotválkozik; a két férfi konfrontációjában a szembe kerülő fegyverek a fejsze és a miniatűr pisztoly, a harc kimenetelét, ironikusan, a fejsze javára döntve el. Ezek a szembenállások egy másik, átfogóbb ellentétet is takarnak: Kelet és Nyugat ellentétét. A finn rendező számára ez alapvetően a darabosságában autentikus, hiányaiban emberibb, mélyebb és őszintébb tartalmat jelent a rafináltan elegáns, de felszínes, ambivalens morális értékeket takaró nyugati létmódhoz viszonyítva. Ilyen vonatkozásban metaforikus a film azon jelenete, amelyben Shemeikka arra kéri a traktorban ülő Juhát, hogy javítsa meg a luxusautóját, a kérésnek pedig Juha óriási, durva fogóval

19 Theodor Carl Dreyer: Egy filmrendező töprengései (1993).

igyekszik eleget tenni. A jelenet felfogható metanyelvi kiszólásnak is: a film kezdetleges, minimalista, de egyszerűségükben hatékony eszközei valósággal „megerőszkolják” a hollywoodi klasszikus elbeszélésmódú, kifinomult, árnyalt technikai stilizációra támaszkodó hagyományát. A kis *Sputnik* filmstúdió (amelyben a *Juha* készült) metaforikusan „hadat üzen” az álomgyárnak, *Hollywood*nak.

Ezek a tárgyi szembenállások, Trevor Whittock metaforaosztályozása alapján²⁰ az objektív korrelációk kategóriában helyezkednek el, amennyiben lényegük, hogy „...adott szereplővel vagy a szereplőhöz kapcsolódó eseményekkel és szituációkkal asszociálhatók.” Ugyanakkor, amennyiben a fentebb említett többletjelentéssel töltődnek fel, szimbólumokká válnak. A film egyéb metaforái a kifejezett azonosság (A ugyanaz, mint B) kategória azon alcsoportját képviselik, amelyben a kontextus készíti a nézőt arra, hogy A-t B-nek láttassa. Így például Shemeikka távozása után Marja káposztaszedés közben ábrándosan tekint egy lecsupaszított káposztafejre, amely, következtet a néző, Shemeikkát helyettesíti, s így a szirupos szerelmi történeteket parodizálva a férfiideál metaforájává válik. Ez a metafora, Christian Metz érvelése alapján,²¹ diegetikus, hiszen a film fiktív világának részét képezi a tény, hogy Juha és Marja káposztát természetnek. Ezzel szemben nem diegetikus, s így meglepetésszerűségében szuggesztívebb a befejezésbeli szeméttelép, amely, amint már fentebb volt szó róla, felfogható a társadalom erkölcsi szemetének vagy pedig a drámai katarzis metaforájaként, amelyet a néző a történet szemlélése közben rátapadt félelemtől és szánalomtól való megszabadulás, megtisztulás eredményeként ér el.

A *Juha* szimbólumainak és metaforáinak kiemelkedő jellegzetessége bámulatos tömörítőképesége, az a mód, ahogyan az „objektív korrelációk” a regény vég nélküli dialógusait és leírásait helyettesítik. Ezeknek az ironia mechanizmusa által mozgatott figuráknak az eredetiségét még jobban kidomborítja az összevetés a regénnyel mint forrásszöveggel, valamint annak többi, különböző korú filmes adaptációjával.

20 Trevor Whittock: *A filmi metafora fajtái* II. rész (1998).

21 Christian Metz (1998). Metz szerint a filmi metafora inkább szimbólumnak tekinthető, ugyanis esetében nem jelentésátvitel történik, hanem mellérendelés.

7. A Juha-adaptációk palimpszesztje: sűrített filmtörténet

Egyazon szöveg adaptációi és readaptációi, azáltal, hogy különböző filmtörténeti korokat és filmi elbeszélésmódokat képviselnek, egymásra tevődve és egymásra reflektálva a film és irodalom közti kapcsolat, a film autonómiára törekvésének sűrített történetét adták. A *Juha-adaptációk* palimpszesztje négyrétegű: az első Mauritz Stiller Svenska némafilmje (*Johan*) 1921-ből, a sorban eddigi utolsó Kaurismäki szinte nyolcvan évvel későbbi, szintén néma Juhája.²² Egy kör lezárult: az utolsó *Juhát* ugyanaz teszi egyedülállóvá, ami az elsőt: a puritán művészi kifejezés vágya, a drámai fény-árnyék szélsőségei, a „csendes idillek, brutális küzdelmek”, a „hamis eszményítés nélküli pátosz” és a lélektani realizmus.²³

A négy adaptáció egymás közti és a forrásszöveggel való komplex intertextuális kapcsolatát a genette-i hypertextualitás terminus definiálja, ez jelent minden olyan kapcsolatot, amely egy B szöveget (hypertextust) egy korábbi A szöveghez fűz (hipotextus).²⁴ Eszerint mindenik adaptáció ugyanazon hipotextus (a regény) hypertextusának tekinthető, míg az egyes hypertextusok az utánuk következő hypertextusok hipotextusává válhatnak. A hypertextus, a hipotextushoz való viszonya alapján lehet egyszerű, közvetlen transzformáció (ugyanazt a dolgot másképpen) vagy imitáció (mást hasonlóképpen). Kommentárértéke elmaradhatatlan, alapvető formái a paródia, a pastiche és a travesztia. Ily módon, Kaurismäki *Juha-paródiája* számára az összes előző adaptáció hipotextusként működik, amelyekhez egyszerre viszonyul a transzformáció (a szűzsé és a filmes elbeszélésmód módosítása) és az imitáció (a némafilm stílusimitációja) eszközeivel.

A paródia forrásai azok a redundanciák, illetve ellipszisek, amelyek akkor válnak az elszakadás jeleivé, amikor a Kaurismäki-változatot ráhelyezzük, akár egy rácst, az előző adaptációk palimpszesztjére. A redundanciára példa az a (szöktetés előtti) rész, amelyben a vidéki, „öntudatra ébredt” fiatalasszony a kedves idegen bókjaitól elbűvölve készül a városi nő szerepére. A jelenet mind a regényből, mind a többi adaptációból hiányzik, azonban ez az a helyzet, amelyben a finn rendező igazán ott-hon érzi magát, hiszen szabadjára engedheti parodizáló hajlamát. A ciga-

22 A klasszikus regény másik két adaptációja: Nyrki Tapiovaara 1937-es és Toivo Särrkä 1956-os, azonos című verziói.

23 Lásd erről bővebben Hevesy Iván: *A némafilm egyetemes története, A svéd film* című fejezet (1999).

24 Gérard Genette (1996).

rettát pőfékelő, magát sminkelő, kozmetikai cikkeket olvasó Marja elszánt tevékenysége, amelyet '50-es, '60-as évekbeli, harsány, diegetikus – azonos korbeli rádióból szóló – zene kísér, félreismerhetetlenül az amerikai álomgyár sztárképének parodikus imitációja, amelynek alapötlete a már említett, bressoni *színész* (bábarc, maszk, „look”) és *modell* (csupaszságában expresszív arc) szembenállásban keresendő.²⁵

Ez a betoldott jelenet ugyanakkor megvalósítja Marja szökésének lélektani előkészítését is. Juhani Aho századeleji, a pszichologizáló realizmus jegyeit viselő regénye, valamint a klasszikus elbeszélésmódú adaptációk fordított sémát követnek: előbb élnek a meglepetésszerű szökés drámai hatásával, és csak azután próbálják felgöngyölíteni a többi szereplő szempontjának egymásra vetítésével az esetet, szándékoltan fokozva ezáltal a befogadás feszültségét.

A klasszikus elbeszélésmódú hollywoodi hagyomány kritikájának másik formája Kaurismäki filmjében az ellipszis, a stílussá váló hiány. Ennek markáns példája a bosszú jelenete, amely, amint már volt szó róla, nem esik egybe a kezdeti egyensúly visszaállításának hollywoodi mozzanatával. Az egyre inkább tragikomikus, antihős Juha gondosan készül az útra: ünneplőbe öltözik, fejszét köszörül, majd villanyborotvával (!) megborotválkozik. A városba (a helsinki vasútállomást és néhány utcaképet látunk) érve felkutatja Shemeikka (akiről kiderül, hogy főállásban strici) tanyáját, és elemi erővel végigsöpör rajta. Ami elmarad azonban, az a hős és ellenhős közti harc hollywoodi hagyomány szerinti hosszadalmas, fordultatos és nem kevésbé véres jelenete. Kaurismäki filmjében Juha, akit egy parányi pisztollyal sikerült súlyosan megsebesíteni, de nem megállítani, a fejszével követi Shemeikkát a hűtőkamrába. Néhány pillanat múlva távozik onnan, a fejszéről néhány csepp vér hull a földre, jelezve, hogy az akció sikerrel járt. Paradox módon a hiányzó jelenet nagyobb bizonyossággal szolgál a harc kimeneteléről, mint a regénybeli részletezett jelenet, amelyben csak Shemeikka súlyos sebesüléséről szerzünk tudomást.

A kezdeti egyensúlyállapot nem áll vissza sem a regényben, sem a többi adaptációban, Juha öngyilkossága (vízbe fojtja magát) csak a drámai dimenziót kerekíti egésszé. Kaurismäki negativizmusa, fekete humora azonban ezt a mozzanatot sem kíméli, a dráma veszít erejéből azáltal, hogy Juha ellensége keze által esik el, s miután képtelen volt a harmóni-

25 A smink ellen és a filmbeli festetlen arc mellett foglal állást a filmdráma mestere, Carl Theodor Dreyer is *Az igazi hangosfilm* című írásában (1993). Buñuel Dreyer *Jeanne D'Arcjáról* írt tanulmányában az arcok vásznon túlmaradó humanizmusát, az arcokból építkező drámát az arcok csupaszságának tulajdonítja (1995).

át visszaállítani, a szeméttelpre, az emberiség által termelt „morális mocsok” szimbolikus helyére kerül.

Kaurismäki adaptációba sűrített, a hivatalos kultúrával, a klasszikus irodalmi és filmi hagyománnyal szembeni kritikája relativizálja a dráma, a drámai hős, az áldozathozatal abszolút fogalmait. Adaptációi minimalista stílus- és szűzsészerkesztése a befogadó figyelmét állandó vibrálásra készíti az eredeti és az azzal dialógusba lépett parodikus vízió között. Ez utóbbi mindig a klasszikus dráma ellentörténete: a „nagyok és kiváltságosok” tragédiájára az „örök vesztesek komédiájával” válaszol, amely összeegyeztethetetlen a beteljesedéssel, de amely, talán éppen ezért, „közelebb áll a tényleges tapasztalathoz, visszaad valamit az emberi létezés mesterkéltségéből” (de Man 1996. 56–57.).

SZAKIRODALOM

ADORNO, Theodor W.

1998 Filmes transzparenssek. *Filmspirál* 4. 1. 146–154.

BAZIN, André

1999 Mi a film? Budapest, Osiris, 79–100.

BAHTYIN, Mihail

1997 Az eposz és a regény. In: THOMKA Beáta szerk.: *Az irodalom elméletei III.* Jelenkor, Pécs, 27–67.

BORDWELL, David

1996 *Narráció a játékfilmben.* Budapest, Magyar Filmintézet

BRANIGAN, Edward

1992 *Narrative Comprehension and Film.* London and New York, Routledge.

BRESSON, Robert

1998 *Feljegyzések a filmművészetről.* Budapest, Osiris

BUACHE, Freddy

1960 A némafilm. *Filmkultúra* 1960/augusztus 3. 86–99.

BUÑUEL, Luis

1995 Három kritika. *Filmvilág* 12. 18–20.

BURCH, Noël

1969 *Praxis du Cinéma.* Paris, Gallimard

CLAIR, René

1960 A film mulandósága. *Filmkultúra* 1960. 4. 132–141.

DREYER, Carl Theodor

1993a Az igazi hangosfilm. *Filmvilág* 3. 40–41.

1993b Egy filmrendező töprengései. *Filmvilág* 3. 38–40.

DE MAN, Paul

1996 A temporalitás retorikája. In: THOMKA Beáta szerk.: *Az irodalom elméletei I.* Pécs, Jelenkor, 5–57.

ECO, Umberto

1998 *A nyitott mű.* Budapest, Európa

EICHENBAUM, Borisz

1971 Irodalom és film. In: KENEDI János szerk.: *Írók a moziban.* Budapest, Magvető, 577–581.

GENETTE, Gérard

1996 Transztextualitás. *Helikon* 1996. 1–2. 82–90.

HEVESY Iván

1993 *A némafilm egyetemes története*. Budapest, Magyar Filmintézet (Első kiadás 1967)

JAUSS, Hans Robert

1997 *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, Osiris

KARÁTSZON Gábor

1995 Ozu esküvői. *Filmvilág* 3. 24–29.

KOLTAI Ágnes

1992 Helsinki az egész világ. *Filmvilág* 12. 50–51.

KOVÁCS András Bálint

1997 *Film és elbeszélés*. Budapest, Korona

KRACAUER, Siegfried

1964 *A film elmélete. A fizikai valóság feltárása*. Budapest, Filmtudományi Intézet

LEVINSON, André

1996 A sajtóság természetrajza. Avagy a film – ahogyan ők látták. *Filmspirál* 2. 3. 136–147.

METZ, Christian

1998 Metafora, szimbólum, diégétikus nyelv. *Filmspirál* 4. 1. 136–145.

SZILÁGYI Gábor

1998 elemi KÉPTAN elemei. *Filmspirál* 4. 1. 181–198.

SZOPORI NAGY Lajos

2001 Bergman kamerájával dolgozom. Beszélgetés Aki Kaurismäkipel. *Filmvilág* 4. 61–62.

TEIGE, Karel

1998 A film esztétikájáról. *Filmspirál* 4. 1. 60–69.

VINCZE Teréz

2000 A csontváz hamvas bőre. In: GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor szerk. *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. Pécs, Kijárat, 163–184.

WHITTOCK, Trevor

1998 A filmi metafora fajtái. *Filmspirál* 4. 1. 70–97.

NYOMVÉTEL ÉS HALOTTI MASZK

A filmkép önreflexív alakzatai Bódy Gábor

Kutya éji dala című filmjében

1.1. A Kutya éji dala¹ mint experimentális film

Főként a hetvenes, nyolcvanas években forgatott filmeknek egy bizonyos típusára alkalmazott, az alternativitást megcélzó minősítések – „absztrakt film, abszolút film, avantgárd film, fényművészetek, független film, kísérleti film, kiterjesztett film (*expanded cinema*), filmkörnyezetek (*environments*), kézzel csinált filmek, kinetikus látványművészetek, projektfilm, koncept art, pszichedelikus film, strukturális film, tiszta film, triviális film, underground film” (Bódy 1996a. 41.) – összefoglaló neve, az „experimentális filmművészet” voltaképpen tautologikus terminus. A túl tág értelemben használatos fogalom pontosításra, kiemelésre irányuló „kísérletének” kudarca könnyen belátható, hiszen nem jelöl mást, mint a művészet – nem csak a filmművészet – mindenkori kánon- és konvencióellenes beállítódását. Ennek ellenére bevált terminus a fogalomnak már eleve avantgardista „izmus” utótaggal ellátott alakja, mint egyfajta filmes irányzat megnevezője.

Az elméletíró Bódy Gábor azon filmteoretikusok közé tartozik, akik a film nyelvi és textuális jellegét hangsúlyozzák, így az írásaiban körvonala-zódó, a mozgóképet illető általános nyelvészeti megközelítés a kísérletezés tartományaiként a szemantika, a szintaxis és a pragmatika szintjét jelöli meg. A szemantika szintjén a valóság mint audiovizuális bázis biztosította triviális jelentés és a képi jelentésattribúció viszonya nyújt terepet a kísérletezésnek. A szintaxis szintjén a képi kifejezés eszközeivel, technikai lehetőségeivel történik a kísérletezés, a pragmatika szintjén pedig az a kér-

1 *Kutya éji dala*, magyar film, 1983. Rendezte: Bódy Gábor. Írta Csaplár Vilmos *Szociográfia* című novellájából Bódy Gábor. Operatőr: Johanna Heer. Zene: Bizottság és Vágtázó Halottképek együttes. Díszlet: Bachmann Gábor. Főszereplők: Bódy Gábor, Fekete András, Derzsi János, Méhes Marietta, Grandpierre Attila.

dés dominál, hogy miként változtatható meg a filmnézés konvencionális „rituálja” az előbb említettek függvényében (Kovács 1983. 10.).

Az experimentalista film – ha elfogadjuk a terminust a benne hagyományozódó avantgárd örökséggel – végső soron a nézhetőség határértékeit próbálja megragadni. Programatikus kiindulópontja a filmes konvenciók tagadása, a koherens történet, a kitüntetett hős, a klasszikus egységek száműzése a filmből. Amit az így keletkező hiány helyére állít, az alapvetően az önelemző, ezzel egyidőben médiumcentrikus és sokszorosan reflexív szemlélet, metanyelvi kérdések problematizálása, valamint általában az alkotással – itt is kiemelném, nem csak a filmalkotással – kapcsolatos kérdések filmnyelvi megfogalmazása.

Képzőművészet és zene fokozott szerepet kap az experimentális filmben, többszörös vonatkozásban is: egyrészt mint a film „anyaga” (például egy képzőművészeti esemény, performance, happening „dokumentálása” esetében), másrészt jelenlétük elkerülhetetlenül elvezet a különböző médiumbeli sajátosságok – az állóképi reprezentáció, a zenei szerialitás, a performatív jelteremtés, illetve a mozgóképi kommunikáció – egymásra való reflektálhatóságának kérdéséhez. Ahogyan a társmédiumok a film anyagául, illetve végső, metanyelvi kérdések megfogalmazására szolgálnak, úgy a kísérleti filmkép a primér, a nézőben kitörölhetetlenül nyomot hagyó képélmény és a belőle elvont gondolati absztrakció szélső értékei közötti térben artikulálódik.²

Jelen dolgozatomnak nem célja az említett irányzat jegyeinek további tárgyalása, filmtörténeti helyének kijelölése, esetleg más kortárs filmes modellekhez való viszonya. Viszont amennyiben Bódy harmadik játékfilmjét, az *Amerikai anizset*, illetve a *Nárcisz és Psychét* követő *Kutya éji dalát* vizsgáljuk, elkerülhetetlen az előbbi kontextusban való elhelyezés. Mindaz, ami a filmet experimentalista filmként definiálja, értelmezhető a film (ön)reflexív modalitásaként. Általában a film médiuma úgy definiálódik, mint amely a többi művészeteket integrálja, magában foglalja (mint szintetikus művészet), így természeténél fogva intermediális jellegű. Azok a filmek azonban, amelyek a társmédiumokra való reflexió különböző módzatait dolgozzák ki, különböző intermediális alakzatokat hozva létre, éppen a film médiumának sajátosságait provokálják, értelmezik újra. Ezáltal a film nem a többi művészeti ág betetőzéseként, vala-

2 Az experimentalista filmezésre jellemző alapvető jegyek összefoglalását lásd Hegyi Loránd *Film/művészet. Kiállítás a magyar film történetéről* című írásában (Hegyi 1983. 9–13.).

miféle – a wagneri terminussal élve – *Gesamtkunstwerk*ként definiálódik, hanem a többi művészet között találja meg a helyét.

Már magában a címben megelőlegeződnek – Barthes kifejezését kölcsönözve – a „sztereofonikus” szerkesztésű film társművészeteket idéző reflexív rétegei: irodalmi és zenei asszociációk egyaránt mozgósítódnak a „dalra”, illetve Goethének a halált tematizáló *Vándor éji dalára* való utalással. A filmben a halál témája a képhalál vonatkozásában és – mint látni fogjuk – egyben a médium reflexiójaként is értelmezhető. A zenei anyag dominanciája révén – a *Vágtázó halottképek* artikulálatlan produkciói, *Bizottság-számok*, Händel *Messiása*, kuplék és operarészletek zenei palimpszesztusokként tevődnek egymásra – a film a parametrikus filmelbeszélésekben³ fellelhető szerkesztésmóddal hozható összefüggésbe.

A film képzőművészeti utalásai, idézetei, parafrázisai elsősorban vallásos barokk képkompozíciók világát idézik; a festményeken a részletes bemutatás, mintegy a képi leírás szándékával végigpásztázó kamera *ekphrasztikus* alakzatokat hoz létre. A festmények beidézésén kívül a filmkép állóképserűségét kell megemlítenünk, és mindazokat a stilizáció, a reflexivitás eszközeinek minősülő filmképi megoldásokat, amelyek megbontják a háromdimenziós filmkép illuzórikus terét és annak artefaktum jellegét hangsúlyozzák: a filmkép belső keretei képkerek; színek vagy a kompozíció által felosztott képmezők, hátrafelé nyitott terek (értsd: a kép mélyén tükör, nyílás, ablak), árnyékképek, különböző textusok bevágása (újságcikkek, feliratok, plakátok, posztterek), a kamera és a lefilmezett objektumok közé ékelt felületek (ablakok).

A film műfaját nehéz meghatározni, hiszen több műfaj ötvözete, amelyek mintegy részfilmekként, filmbeli filmekként tagozódnak a műegész koncepciójába. Megkísérlem végrehajtani a filmbemutatás kockázatos és reduktív aktusát. Kockázatos, hiszen a filmi polifónia emegesztusban végrehajtott egysíkúvá tétele eleve kudarcra van ítélve, más-

3 A David Bordwell által javasolt terminus értelmében, a parametrikus narráció stilisztikai rendszere – a klasszikus elbeszélésmódtól eltérően, amelyben az alkalmazott stilisztikai sémák a szűzsésemények megszervezésének rendelődnek alá, és azok megerősítésére, valamint a befogadás irányítására szolgálnak – függetlenedik a szűzsé rendszerétől, és a filmstílus válik dominánssá, oly módon, hogy maga a szűzsé háttérbe szorul, szerepe csupán alapvető filmi konvenciók betartására korlátozódik. A parametrikus filmelbeszélés bizonyos filmtechnikai „paraméterek” kiválasztásával operál, azokat variálja, ismétli. Bordwell a parametrikus narráció stílusbeli jellegzetességeit a zenéből származó szeriális kompozíció eljárásaival mutatja be, kiemelt példája Alain Robbe-Grillet és Alain Resnais *Tavalý Marienbadban* című filmje (Bordwell 1996. 284.).

részt a szóban forgó film természeténél fogva áll ellen bármiféle „elmesélhetőségnek”. A filmben konstituálódó történet(sor(ok)) egyik rétegét Csaplár Vilmos szociográfiai ihletésű novellája nyomán megalkotott figurák, a Mátra vidéki kis faluba kerülő pap, illetve az 56-ban megsérült, nyomorékká vált ex-pártfunkcionárius viszonya alkotja, és e szálhoz kapcsolódik a papnak és egy tüdőbeteg nőnek a beszélgetései nyomán átminősülő élethelyzet ábrázolása: mindkét kapcsolat a pap beszélgetőpartnereinek a halálával végződik, a gyilkosság/öngyilkosság kérdése nincs eldöntve. Nyomozás indul a pap mint fő gyanúsított ellen. A feltételes nyomokat egy amatőr kamera rögzíti. A felvételek készítői: egy falubeli gyerek (alakja egy másik történet-szálhoz kapcsolódik, amelyben a valós nevükön szereplő figurák – Marietta, a gyerek anyja, férje, János, a katonatiszt – saját maguk rögtönzik ellentmondásos kapcsolataik, konfliktusaik szöveggönyvét) és barátai: Oli, a német fiú és Attila, a csillagász.

A pap diszkurzusa műfaját tekintve felfogható a szeretetről és hivatástudatról szóló morálfilozófiai filmesszének, a Mari és Jancsi kapcsolata ennek melodramatikus applikációja. A nyomozás a dokumentumfilm műfaját idézi, ezenkívül ironikus-szubverzív utalás történik a riportfilm, szociológiai film műfajára, a zenei betétek koncertfilm jellegűek. A filmet eklektikussá és töredékessé tevő elemek között kell megemlítenünk az Attila (aki egyben punkzenész) által rögzített koncertfelvételeket.

A műfaji eklektika rendezői invenciója korántsem tekinthető „ártatlannak”: az idézett filmműfajok komplementer logika szerint szerveződnek és íródnak egymás helyettesítésének láncába, szubvertálva a „műfaj” filmre alkalmazható kategóriáját.

1.2. Dokumentum és reprezentáció

Louis Marin *A reprezentációról* írt tanulmányában tárgyalja az újkori gondolkodás ismeretelméleti diszkurzusainak reprezentációfelfogását (a reneszánsztól az impresszionizmusig). A dolognak ideára és jelle történő megkettőzéseként felfogott reprezentáció újkori funkcionalitása az ábrázolás áttetszőségéből következő tranzitivitás. „Végeredményben a tranzitivitást az ábrázolás áttetszősége biztosítja. Reprezentálni annyit tesz, mint valamit reprezentálni. A reprezentáció magában hordja a tárgyszerűség és objektivitás képességét.” (Marin 1997. 222.) Ebben rejlik megkettőző, leképező funkciója. A mimetikus művészet arra irányul, hogy a tekintet számára megtévesztő módon jelenvalóvá tegye azt, ami nincsen jelen. A jelenlét áttetszőségét azonban megzavarja a műalkotás

anyagszerűségéből következő átlátszatlanság, amelynek lehetőségeit aknázzák ki a képfelületet már nem ablaküveggként felfogó, a reflexivitás különféle stratégiáit kidolgozó antimimetikus (nem a valóság illúzióját nyújtó) művészetek.

A filmkép a filmezés kezdeti szakaszában a reprezentáció csodája. Az első elkészült film egyben az első dokumentumfilm,⁴ a film alapvető dokumentáris jellege tehát a film eredetmítoszának alapját képezi, és ilyenformán jóval több, mint pusztán műfaji behatárolás. A filmkép fotokémiai vagy mágneses rögzítése nem más, mint a valóság nyomait rögzítő, ún. „nyomvételi eljárás” (Bódy 1996c. 14.). Míg a mozgókép kialakulását kronológiailag megelőző reprezentációs képlétrehozási technikák a dolgokat távollevőkként reprezentálják, a mozgókép, mondhatni, „szerveesebb” viszonyt alakít ki a reprodukált objektummal. A valóság objektumainak lenyomatát létrehozó filmkép ezért primér módon dokumentáris értékű, összhangban Godard-nak a már közhelyszerűen hangoztatott megállapításával, miszerint „a film másodpercenkénti 24 kocka igazság”. Erre a „kockánkénti dokumentumra” (Bódy kifejezése) épül rá éppoly elkerülhetetlen módon a fikció, a filmképet, képsorokat létrehozó filmnyelvi retorika. Ebben a – filmkép lényegét érintő – összefüggésben értendő Bódy „kettős vetítés”-fogalma: „a tiszta dokumentum, bár jól tudjuk, hogy ott pereg a vásznon, számunkra láthatatlan, csak a dokumentum és fikció arányában jelenik meg. (...) Nem túlzás azt mondani, hogy a »dokumentumfilm« a film filozófiája.” (Bódy 1996b. 57.)

A *Kutya éji dalában* a nyomrögzítés és dokumentumszerűség kategóriái (meta)tematizálódnak, íródnak felül. Amennyiben hitelt adunk a rendező vallomásának, a szeretetről szóló prédikáció „előregyártott” szövegén kívül nincs több előre megírt szöveg, a szereplők önmagukat adják lehetséges élethelyzetekben. Az arisztotelészi poétika kategóriájá-

4 „Emlékezzünk meg itt a világ első filmvetítéséről, amelyet a közhiedelemmel szemben nem a Lumière testvérek, hanem egy Friese-Greene nevű angol fényképész »rendezett« 1889-ben, a világ első közönségének, aki történetesen egy rendőr volt. Friese-Greene a találmány megszületésének éjszakáján önkívületben rohangál London utcáin, s ezzel kiérdemli a rendőr figyelmét. Miután sikerül műhelyébe invitálnia, a világ első mozielőadásán a világ első közönsége egy rövidke dokumentumfilmet lát: utcaképek, Hyde Park-i sétálók »fényvisszaverő felületeinek« vegyi árnyképeit. Hasonló dokumentumtekercsek szerepelnek a Lumière fivérek programjain, s egy jó darabig eltart, míg a valóság pusztá reprodukciójának csodája alább száll, anélkül, hogy az a csoda valaha is kimeríthetővé vált volna. De a celluloidon megjelenik és szükségszerűen elhatalmasodik a fikció, abban a szellemben, amely magát a találmányt is létrehozta és üzemelteti” (Bódy Gábor 1996b. 57–58.).

ra alapozó szerkesztés azonban jóval áttételesebbnek bizonyul, és egy egész sor kérdést vet fel: rögzíthető-e valamiféle retorizálatlan, a kamera számára önmagát tisztán adó „tényanyag” (Bódy kifejezésével: „tény-nyomréteg”)? Meddig tart a dokumentum, és hol kezdődik a fikció? Hol a határ a rendezői-szereplői invenció és a dokumentálható valóság között?

A színre vitt ötletek amennyiben problematizálják, annyiban meg is válaszolják ezeket a kérdéseket: a valós és filmbeli nevek szándékolt azonossága – mondhatni godard-os megoldása⁵ – is már eleve egy, a klasszikus retorika névátvitelként interpretált mechanizmusának az eredménye. A film figurái mintegy „retorikai figurák”: a pap allegorikus-emblematikus figura, az alakjában megtestesülő messianisztikus emblematika a „bal lator” példázatává⁶ válik, missziós küldetésének felmutatható eredménye két holttest.

Ugyancsak a dokumentumszerűség provokációjaként értelmezhető a gyerek által lefilmezett, a nyomozók számára nyomokként dekódolt tényanyag. A gyerek és barátai által pusztán öncélúan, a filmezés kedvéért használt kameráról kiderül, hogy akárcsak az Antonioni *Nagyításában* szereplő fényképész fotói, gyilkosság(ok) nyomait rögzíti, bár mindkét film esetében eldönthetetlen a néző számára, valóban erről van-e szó. És mindkét filmben a (képi illetve filmi) reprezentáció kérdései a gyilkosság kapcsán vetődnek föl.

1.3. Kamera a filmben

A filmben szereplő „szuper nyolcas” kamera többszörös filmtörténeti utalásként dekódolható. A kamera, amely többet lát, mint az emberi szem, a film mint „valóság feletti szem” filmtörténetben-filmelméletben gyakran felbukkanó metaforáját mozgósítja. A kamera kíméletlen, manipulatív, agresszív voltára utal az attól rettegő pap gesztusa, aki – valahányszor lencsevégre kapják – kezével eltakarja arcát a ráközelítő kamera „tekintete” elől. A rémálomjelenetben (értelmezésem szerint az

5 Jean-Luc Godard 1982-ben rendezett *Passiójáték* című filmjében a főszereplők: Isabelle, Hanna, Michel, Jerzy, Laszlo szintén a saját keresztnévükkel szerepelnek.

6 A film zárójelenetében az üdvtörténet Golgota-jelenetét ábrázoló képre mondja rá a narrátor Pilinszky szövegét: „a Golgotán összeverődött tömeg azt követeli Krisztustól, hogy szálljon le a keresztről. Miközben mindenki a halott megváltóra mered, senki nem veszi észre, hogy a bal lator leszáll a keresztről, és csendben hazasétál”.

epizód a film kicsinyítő tükréként funkcionál, *mise en abyme*-szerepe van) a kamera halálra zúzó bottal azonosítódik, amint „halálra filmezi” áldozatát.

Az álomepizód filmtörténeti utalásként két irányba működtethető: egyrészt implicit módon utal a szelektív, specifikus, magasabb rendű „filmlátás” értelmezését nyújtó 1929-ben készült klasszikus alkotásra, Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel* című filmjére, másrészt azon filmeket is idézi, amelyek nem fogadják el a vertovi értelmezést, és pontosan ezen nézetnek, a valóság kamera általi tökéletes kifejeződési formájának a kritikáját nyújtják azáltal, hogy a kamerát a tökéletlenség,⁷ a manipuláció,⁸ az agresszió⁹ eszközeként tekintik.

A rendező mint a megnyilatkozás (*énonciation*) alanya – Benveniste kifejezésével –, azáltal, hogy ő maga játssza el a pap szerepét, amely tulajdonképpen a művész, az alkotó allegóriája, mintegy beleírja magát a kijelentésbe (*énoncé*). A rendező narratív alakjának mozgóképi megjelenítése rokonságot mutat a festészet történetében számos esetben előforduló festői önreprezentációval. A festészet történetében az „én” képi megjelenítése a legtöbb esetben megzavarja az ábrázolás áttetszőségét, felfüggeszti a reprezentáció tranzitivitását. Hasonló funkcionalitást nyer egy szerepbe lépő rendezői „én”, aki ezen film esetében éppen a szubjektum (mozgó)kép általi eltárgyasításának válik megtestesítőjévé, mintegy a „reprezentáció áldozatává”.

A szerepvállalás, de a szerep maga is egy alaköltés, egy azonosulási kísérlet története. A papi illetve művészi elhivatottság önjelöl(őd)és egy szerepre, amely belső azonosulást feltételez. A „halálrafilmezés” jelene által megelőlegezett nyomozás külső azonosítást végez, amelynek során kiderül, hogy a pap „nem igazi” („igazi” identitásáról nem esik szó).

Az álomepizódban a pap – a továbbiakban: álpap – a kamera általi identifikációs mechanizmus áldozata. A kamera azáltal, hogy rögzíti,

7 Lásd például Alain Resnais–Alain Robbe-Grillet *Távol Marienbadban* című filmjét, amelyben a kamera nem arra törekszik, hogy a valóságnak a filmi szelekció szempontjából fontos, releváns jegyeit kiemelje, ellenkezőleg, ami a képen megjelenik, nincs összefüggésben azzal, ami közben elhangzik.

8 Antonioni *Nagyítás* című filmjében a kép manipulatív erővel bír, amely erőszakot követ el tárgyán, mintegy megsemmisíti azt.

9 Louis Buñuel *Andalúziai kutyá* című filmjének sokat idézett jelenetében, amelyben közelképből egy borotvapenge keresztben átmetszi a szemet, maga a filmkép tesz erőszakot a néző látásán, és itt asszociálható akár Wim Wenders *Lisszaboni történet* című filmje, amelyben a kamerára mint fegyverre történik rájátszás.

tárggyá változtatja, előből halottá minősíti át a szubjektumot.¹⁰ A *mise en abyme*-jelenetben a halálra filmező kamera ugyanazt teszi áldozatával, mint a filmet forgató operatőri kamera a szereplő alakokkal, akik azon túlmenően, hogy egy filmtekintet objektívációi, elidegenített, marionett-szerű, életidegen, élőhalott figurák.

A megfigyelő, az alkotó, a megváltó csodatevő alakja – akinek minden csodatételre irányuló kísérlete kudarcot vall – átminősül voyeurré, bűnössé, amint beleavatkozik a személyiségek alakulásába. És ugyancsak bűnössé válik a kamera, amely nyommá, lenyomattá, bizonyítékká „retorizálja” a valóság anyagát. Paradox módon az agresszor, a filmbeli film készítője egy másfajta látásmód, a „gyermeki ártatlanság” megtestesítője. A gyermek látásmódja azonban szintén nem „tisztá”, hanem a fikció és a fantázia által pervertált (a nyomozóval való beszélgetésében a bűnre vonatkozó információk fantasztikus történetekkel keverednek). Filmje, az amatőr dokumentumfilm nem őrzi meg a „tisztá dokumentum” jegyeit (már a gyerek alkotó interpretációjában is), beindul a „kettős vetítés”, valóság és fikció metaleptikusan felcserélhetővé válik.

A filmben előállítódott „valóság” per definitionem nyomok hálójaként adott (erre utal az amatőrfilm újrarájátszásakor beékelt pornófilmrészlet, amely, mint elhangzik, véletlenül került oda, hiszen „az egy másik nyomozati anyag”). A nyomok referenciája azonban, akárcsak Antonioni *Nagyításában*, felfüggesztett, eldöntetlen, és szimulákrumként „ítél halálra” bármiféle, önmagát „eredetinek” feltüntető referenciát. Nincsen a képet megelőlegező, dokumentálható, tiszta valóság, csak áljelek és valós elemek összefonódott hálózata a szimuláció törvényei szerint: „Nincs már szó sem utánzásról, sem kettőzésről, sem paródiáról. A reálisnak a reális jeleivel való felváltásáról van szó, azaz az elnyomásáról minden reális folyamatnak önnön műveleti képmása által, olyan kartoték-berendezés által, amely feltételes, programszerű, tévedhetetlen, amely a valóság valamennyi jelét elénk tálalja, s rövidre zár minden bonyodalmat. A valóság soha többé nem jöhet létre: ez a modell vitális funkciója a halálnak

10 A „halott kép” kérdése alapvető fotóművészeti és filmesztétikai kategória. André Bazin ír a fotográfia/filmkép „bebalzsamozó” jellegéről: a fotó/filmkép a rögzítés révén egyfajta élőhalott állapotban tartósítja a szubjektumot (Bazin 1995. 16–23.).

Roland Barthes a fotót „a Halál halott színpadaként” definiálja, az ábrázolt alak a pusztán a kép által megtartott élet illúziója, amely szükségszerűen a halált juttatja eszünkbe; ezzel ellentétben a filmet közelebb érzi az élethez, annak maszkjellegét, takarójellegét úgy értelmezi, hogy a képből kilépő szereplő továbbra is él a befogadó számára (Barthes 2000. 94.).

vagy inkább a megelőlegezett feltámadásnak e rendszerében, amely még a halál eljövételének sem ad esélyt.” (Baudrillard 1997. 162.)

Ugyancsak a felfüggesztés állapotában marad ál-bűntett és bűntett, valamint a pap „eredeti” és „szimulált” identitásának kérdése. „Eredeti” hiányában az álpap, kvázipap önazonossága nem definiálható. Szerepek, jelölők láncolatán keresztül próbál kisiklani a kamera (be)azonosító tekintete elől. A szemiotikai képlet szerint a jelentett mindig továbbcsúszik, az azonosítás, a jelölőlánc lezárása (lenne) a halál. Ebben az összefüggésben értelmezhető a film utolsó jeleneteinek egyike, a hajszejelenet, amelyben a hivatalos, a nyomozó, az azonosító kamera veszi üldözőbe a menekülő álpapot. A hajsza, mint a mindennapos filmélmények „csúcspontjait” képviselő elcsépelet séma itt olyan filmes asszociációkat mozgósít, mint például Godard *Kifulladásig* című filmjének futása. A jelölőlánc lezárására törekvő, az objektivitás illúzióját megtestesítő kamera előli menekülés tulajdonképpen kimenekülés a „képből”, a szükségszerűen nyomként tételeződő képi világ jelviszonyaiból, a halott szubjektum-reprezentációk világából.

Az egyik nyomozó jelenti: „Minden árnyékot üldözőbe vettünk”. A film mint „árnyék-világ”, mint halott világ metatematizálása az élő alakok halott lenyomatát létrehozó filmkép ártó, gyilkos („jel-ölő”) státusára utal: „Ahogy a rókaláb hagy nyomot a hóban, minden egyes filmkocka egy megtörtént pillanat sziluettje, halotti maszkja” (Bódy 1996b. 56.).

Az eleven anyagot holtta alakító filmkép interpretációját erősíti az éjszakai képek dominanciája a filmben, a kékeslila arcok kísérteties, a német expresszionista filmstílust idéző megvilágítása, a filmképnek a holttest színét idéző szederjessége, filmben szereplő, *Vágtázó halottképek* nevű punkegyüttes (nevük is sokatmondó) tagjainak hullaszerű sminkje, a szereplők maszkyszerű arca, üveges tekintete, a hold képének motivikus ismétlődése és a csillagász által *halott égitestként* való interpretálása.

A filmben többszörösen ismétlődnek élő és holt, fekvő testek képei. A képanyagában, allegorikus történetformálásában és bizonyos fokig eklektikájában is a barokkot idéző film a holttest emblematikus szintre való emelésével a Walter Benjamin által elemzett német szomorújáték világot idézi föl egyben: „ami a XVII. század szomorújátékát illeti, a holttest egyáltalán a legfőbb emblematikus rekvizitummá lép elő” (Benjamin 1980. 429.).

Végül kiemelném a *mise en abyme*-jelenetet követő képszekvencia¹¹ fekvő testalakjait. Az álomepizódban szíven szúrt pap holttestét követi az álmából riadó pap fekvő alakja, a rákövetkező kép pedig a filmben többször ismétlődő Mantegna *Halott Krisztus*ának képparafrázisa. A képzőművészeti utalással is megerősített képi iteráció a holttest realitására való rájátszás révén megelőlegezi, de ugyanabban a pillanatban fel is függeszti az üdvtörténeti csoda (avagy egy pszeudoszagrális térben: a művészetben, a filmben megteremthető csoda) megismétlődésének lehetőségét.

A médiumra vonatkoztatva, a *Kutya éji dala* experimentalista-reflexív jellege a film által teremthető csoda – a reprezentáció csodájának – ígérete helyett a film által előállítható halott képvilág vízióját teljesíti be.

11 Bódy elméleti írásaiban sokat foglalkozik a képsor, képszekvencia szemantikai, szintaktikai kérdéseivel. Ahhoz, hogy a filmi jelentésattribúció megtörténhessen, a triviális jelentéssel rendelkező képek bizonyos jegyeinek (indexeinek) ismétlődnie kell. Ezen ismétlődő jegyek szériákat alkotnak, a szériák kereszteződésében kristályosodik ki az elvont jelentés (Bódy 1996c. 16–17.).

SZAKIRODALOM

BARTHES, Roland

2000 *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról.* Európa Könyvkiadó, Budapest

BAUDRILLARD, Jean

1997 A szimulákrum elsőbbsége. Fordította: Gángó Gábor. In: KIS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor s.k.–ODORICS Ferenc szerk.: *Testes könyv I.* Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet csoport, 161–193.

BAZIN, André

1995 A fénykép ontológiája. In: *Mi a film? Esszék, tanulmányok.* Budapest, Osiris, 16–24.

BENJAMIN, Walter

1980 A német szomorújáték eredete. In: Uő: *Angelus Novus.* Budapest, Magyar Helikon, 193–450.

BÓDY Gábor

1996a A »kísérleti film« Magyarországon (Vázlat és történet). In: PETERNÁK Miklós (szerk.): *Végtelen kép.* Budapest, Pesti Szalon, 41–47.

1996b Hol a »valóság«? – a dokumentumfilm metodikai útvonalaihoz. In: PETERNÁK Miklós szerk.: *Végtelen kép.* Budapest, Pesti Szalon, 56–64.

1996c Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In: PETERNÁK Miklós szerk.: *Végtelen kép.* Budapest, Pesti Szalon, 7–31.

BORDWELL, David

1996 *Elbeszélés a játékfilmben.* Budapest, Magyar Filmintézet

EMBER Marianne

1983 Radikális mellérendelés. Bódy Gábor: Kutya éji dala. *Filmkultúra* 6. 49–53.

HEGYI Loránd

1983 film/művészet. Kiállítás a magyar film történetéről. *Filmvilág* 7. 9–13.

KOVÁCS András Bálint

1983 Ipari rituálé és nyelvi mítosz. Beszélgetés Bódy Gáborral. *Filmvilág* 6: 10–13.

MARIN, Louis

1997 A reprezentáció (A kép és racionalitása). Fordította Házas Nikoletta. In: Bacsó Béla (szerk): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat. 220–228.

SZILÁGYI Ákos

1983 Morbiditás és burleszk. Kutya éji dala. *Filmvilág* 12: 5–8.

TÖRTÉNETBE ZÁRT TÖRTÉNET, AVAGY A KANNIBALIZMUS DISZKRÉT BÁJA (Neil Jordan, Piroska, farkas)

„Nincs oly műalkotás, melynek folytatása vagy kezdete
ne valamely más művészetben lenne.”

DELEUZE

Film és irodalom kapcsolatában, kölcsönhatásában, vagy mondjuk inkább *táncában* sokkal érdekesebb az együtt tett mozdulatok, lépések milyenjére és mikéntjére figyelni, mint azon tűnődni, hogy ki kért fel kit erre a táncra, és ebből kifolyólag kinek milyen prioritásai, illetve született privilégiumai vannak. Különben is a határok elég határozottan elmosódóban vannak, gondoljunk csak a kezdeti irodalmias filmekre és napjaink filmes/filmszerű irodalmára.¹ Az *alfa/irodalom* és az *omega/film* fenomenológiáján túl napjaink fókuszába sokkal határozottabban a „köztes lét alakzatai”² kerülnek, olyan adoptációk/adaptációk, melynek logikáját film és irodalom szorzója, nem pedig összege adja (Nánay 2000. 21–43.). És itt most egy olyan területre értünk, amely a filmfilológia örökös kihívása: tetten ragadni azokat az összetevőket, melyek film és irodalom érzéki táncában az *intermediális transzformáció* részesei, vagyis próbát tenni formális logikai alapon leírni és rendszerezni ezeket.³

1 Nem véletlen nevezték a kezdeti irodalmi alapanyagú filmeket *megfilmesítéseknek*, hiszen maga a filmes műfaj nem rendelkezvén kellően sajátos elbeszélői arzenállal, a filmek többé-kevésbé a tartalmi megjelenítésre szorítkoztak, ám ezt is az irodalomból átöröklött módszerekkel tették. Ezzel szemben napjaink irodalmában is megfigyelhető az a jelenség, hogy az irodalmi megjelenítés egyfajta filmszerű írásmódozatként valósul meg. Lásd erről például: Anne Paech–Joachim Paech (2000. 250.).

2 „Differenz-Form des Dazwischen”, vö. Paech (1998. 451.).

3 Bővebben a témához: Paech (1994).

Történetbe zárt történet...

...lehetne az egyik megközelítési szempont Neil Jordan 1984-ben készült filmalkotása, a *Farkasok társasága*⁴ esetében, melynek műfaji behatárolása a játékfilm kategóriájában a pszichoanalitikus és horrorszerű tartományában mozog. Olyan kérdéskört próbálunk meg körüljárni az ezt követő lépcsőkben, melyek megmászásával világossá válik egy olyan adaptációs jelenség, melyet a szakirodalom „intermediális transzformáció” névvel jelez.

A történetekbe zárt történeteknek, azaz a *keretelbeszélés* (vö. Kovács 1997. 50.) technikájának mind irodalmi, mind filmes vonalon is neves felmenői vannak. Az izgalmasnak ígérkező kérdés azonban nem külön-külön, hanem kettejük fúziójában tevődik fel. Milyen újdonsággal szolgál egy olyan irodalmi adaptáció, mely a filmes diegézist a keretelbeszélés technikájával oldja meg? Mégpedig úgy, hogy egy konkrét irodalmi fabula, illetve ezek *intertextusai* és *parafrázisai* képezik a keretbe zárt történetet. (És itt nem korlátozódhatunk csak a Grimm-szövegre, hiszen ezt megelőzően más művek is születtek a különböző nyersanyagfoszlányokból, mint például Charles Perrault és később Ludwig Tieck Piroska-története. Míg a Grimm mesében a főhősök megmenekülnek, az utóbbi két feldolgozás tragikus kimenetelű.) A filmes elbeszélés irodalmival szembeni másságát a mediális összjáték létének köszönheti. Az azonban, hogy *szöveg, kép és hang* együttese, számos elbeszélésben megmutatott zsonglőrködése képes egy újfajta élmény megalkotására, azaz hogy textusból *mediatextus* válik, még nem kielégítő magyarázata a sajátos elbeszélőiségnek. Fontos sajátossága az a képesség is, hogy a filmnek lehetősége van a megjelenítés idejében, azaz egyetlen perceptív mezőben, különböző, a megjelenítés idejével nem egyező időket jelenvalóvá tenni, vagyis különböző térbeli és időbeli cselekvéseket az *itt és most*-ba transzponálni. Erre a médiumok generálta másságra utal Szilágyi Gábor is, amikor azt írja, hogy „a film, amint az elbeszélés sajátos formájává érlelődött, bonyolultabb gondolat tartalmak tolmácsolására vállalkozhatott. Tehette, mert a filmbeli közlés a [...] filmi és fotografikus kódon kívül a zajt, a zörejt, a beszédet, az ikonikus és ikonográfikus, az észlelésben szerepet játszó és a tonális kódokat is magába építette. A történeti fejlődés későbbi szakaszában felhasználta az elbeszélésben kialakult kódokat, élt a montázs adta gazdag lehetőségekkel” (1996. 186.).

4 Eredeti cím: *The Company of Wolves*, 1984. Rendezte: Neil Jordan. Főszereplők: Angela Lansbury, David Warner, Sarah Peterson, David Warner.

A *Farkasok társasága* című Neil Jordan film méltó példája az Eisensteintől tanult/megszokott attrakciós montázsnek. Már a film első jelenetében találkozunk olyan „bedobott” képi kellékkel, amely később az elbeszélés mérföldkövéül szolgál. Így például az első jelenetben az avarban felbukkanó játékbaba, illetve ennek különböző változatai (például a kicsiny porceláncsecsemő) végigkísérik a filmes elbeszélést. A kezdő jelenetben természetesen a tekintet nem erre, hanem a gazdáit fogadni siető farkaskutya vágójára szegeződik. Miközben azt látjuk, hogy egy tipikus amerikai család érkezik haza egy ódon, kastélyszerű, parkerdővel körbevett otthonba. Az autóból való kipakolás (valószínűleg bevásárlás) közben elejtett szavak utalnak egy nem jelenlévő negyedik személyre (ugyanis a két lánygyermek közül a nővér siet ki a házból fogadni a szülőket). „Na, és ma sem teázott?” – kérdi az anya. „Fáj a hasa, azt mondta” – válaszolja a lánytestvér. Az „itt nincs valami rendben” érzetét az apához való kiszólás is erősíti: „Beszélhetnél vele” – mondja neki az anya. „Én megpróbáltam, de mindig azt fújja, *nem érteném meg*” – érkezik az apa válasza. Ebben az elsődleges kontextusban jutunk fel az emeletre, ahová a nővér vezet minket, miközben bekiabál a szobába zárkózott húgának: „Kikented magad a rúzsommal, mi? Kis piszok! Miért vagy ilyen kis különc?” Az ezt követő jelenetben megjelenő szubjektív beállítás jól érzékelteti azt, ahogyan a filmes elbeszélés a diegézis menetébe építi a tonális kódokat, zajokat, zörejeket. A szobabelsőben álmodozó, illetve ébren álmodó leánya imaginárius világa a színtere a reális–irreális (mesei) átjárhatóságának. A két szféra közötti váltás technikailag egy szubjektív beállítással oldódik meg, melynek szerves részét a tonális kódok alkalmazása képezi: a körbekocsizással megjelenített szobabelső, valamint a tükörből a kislányra való fókuszálás és az ezzel párhuzamosan felerősödő zene kezd nézőként a realitástól elszakítani és a reális idővel nem egyező – annál hosszabb –, egyre inkább előtérbe kerülő zene a fantaszitikum, a mesei tartományába kimozdítani. Erre az elmozdulásra/kimozdulásra több elem is utal (nem csupán a fent megnevezett beállítástípus): a felerősödő zenével párhuzamosan a képen színbeli tónusváltás is észlelhető, a fokozott elsötétedés ugyancsak az irreális szférájába vezet át. Ezt megerősítőleg történik a kameraelmozdulás is az ablakkereten át a szobabelsőből a külső világba, a reálisból az irreális irányába. A kinti világ, azaz az *erdő* ráadásul tablóként, keretben tárul föl, s ezáltal a megjelenítés a fikcionárius jellegű, a mesei színteret hangsúlyozza. A két szféra közötti nem csupán akcidentális, hanem ok-okozati kapcsolatot nem csak az álomnak a valóságosból építkező, annak a tudatalattiban

projektálódó aspektusa jelzi, hanem a film végén paratextusként megjelenő narrátori kiszólás is, amely a Perrault-szöveg részét képező morális versike szabad fordítása. („Az útról letérni, ugye belátjátok, / Sohasem szabad, aranyos kislányok. / Soha ne higgyetek idegen embernek. / Ki tudja, mi rosszat, mi komiszt tervelnek. / Legyetek szépek és legyetek okosak. / Így tudjátok, kik az ordasok, gonoszak. / Meséből mindenki okulhat, tanulhat. / Az édes szó mögött érdes fog lapulhat!”)

A fentiekben említett valóságosból építkező tudatalatti projekció nem más, mint a reális tartományában fellelhető elemek álombeliben való visszaköszönése, mint például az elsőként a szobában megjelenő menyasszonyi ruha, amely később az álom szintjén nem várt konnotációkat teljesít be: a nővér menyasszonyként való eltemetésének, a halál menyasszonyának képében. Ehhez hasonló helyzetbe kerül a többi szobai kellék, játékszerek, melyek realistól eltérő arányokban és funkcióval fordulnak az álomban elő.

Filmes tapasztalatainkra hagyatkozva első látásra/olvasásra nagy újdonság nincs a szerkesztésben, hiszen az adaptációk és megfilmesítések többsége oly mértékben él a keretelbeszélés és *flash back* technikájával, hogy az már szinte időt és sítot másképp egyeztetni nem tudó üres formagyakorlatnak számít. Jelen esetben azonban a kerettörténet és az ahhoz való visszacsatolás egyaránt tartalmi és formai bravúr, hiszen gyakorlatilag ezáltal valósul meg az, amit a fentiekben intermediális transzformációnak nevezünk: egy olyan fajta eltolódás a primér irodalmi textushoz képest, amit egy szándékolt mediális másság generált. Bár a filmi idő nagy része Piroskával és a farkasokkal foglalkozik, az irodalmi textust megfilmesítő és tovább-burjánzó történet mégsem csupán erről szól.

Ebben a vonatkozásban releváns a kerettörténethez való végső visszacsatolás módoszata a megjelenített világok szintjén. Álombeli képet látunk egy üldöző farkasfalkáról, melynek megkonstruált hátterébe a filmi reális világ is belekerül oly módon, hogy azt a néző még a film irreális tartományába helyezi. Itt tulajdonképpen a szem megcsalatasáról van szó, látom a folyamatot, benne vagyok, és mégis mást észlelek, mint ami valójában történik. Az események valóságos rendjét csak retrospektíve tudom helyreállítani. Olyan ez egy kicsit, amikor a bűvész azt mondja: „Figyelem! Vigyázat, csalok!” Azaz, hogy a szemem láttára történik a megcsalatas, csak a film esetében nem tudom azt, hogy ennek részese vagyok. Minderre a végén jövök rá, amikor szükségessé válik egy másodlagos jelentéskonstrukció. Nehéz ezt így képek hiányában fenomenológiailag és hatástörténetileg megközelíteni, de éppen ebbe az utolsó

jelenetsorba egymásra vetített sokrétűségben rejlik a filmes elbeszélés irodalmival szembeni egyik lehetséges mássága. Az elbeszélői „bravúr” a perceptív megcsalatáson alapszik. A pillanatnyi megcsalatás lehetősége pedig a keretelbeszélés, illetve az álombeli figurák hasonlóságában rejlik: a *farkaskutya* és *farkasok* pillanatnyi azonossága ad módot arra, hogy az utolsó jelenetben az ablakon át a kislány szobájába száguldó farkaskutyát igazi farkasként érzékeljük, valamint maga a száguldás (mint mindkét szinten egy adott pillanatban megegyező cselekvés), hiszen az utolsó álombeli kép éppen egy száguldó farkasfalkát mutat, amint az erdőből a házba rontanak, és vágatnak föl az emeletre. A *családi ház/kastély* a reális tartományában való szerepeltetésének feloldásával (hiszen az álombeli farkasok a családi ház emeletére rohannak, pontosabban az álmodó kislány szobájának irányába), valamint a figurák alaki hasonlóságával a jelenet interpretációs mezeje többértelművé válik. Abban a pillanatban, amikor a feléje rohanó farkasokkal álmodó kislány felriad a szobaablakon át beugró farkaskutyára, halálra rémültében (és a filmben a szó szoros értelmében erről van szó) ugyanabban az értelmezői pozícióban van, mint az elsődleges olvasó, aki meglepetésében és a hasonlóságok következtében képtelen reális–irreális elkülönítésére, és a kettőt egymás folytonosságaként érzékeli, vagyis hogy az előző jelenet farkasa(i) ront(anak) be a szobába. Ez a hatás érdekében generált megcsalatás pedig csak akkor jöhet létre, ha figyelmen kívül hagyjuk a filmi elbeszélés sajátos kijelzését a (reális/irreális) szintváltásokra vonatkozólag. Ugyanis az elkeretezés technikája következetesen jelen van a *tér-időváltásoknál*, még ha azok technikailag minimális vágást igényelnek is. Technikailag a film éppen a vágások redukciójával éri el azt, hogy a történeteket folyamatosan ugyanazon tér-időszekvenciának tudjuk be. A keretezés felhasználásával tulajdonképpen a klasszikus vágással egybekötött jelenetváltást próbálta meg feloldani. Az, hogy a film végén megjelenő farkasfalka egy képtestet átszakítva, annak keretén át jut be a lakásba, valamint, hogy az utolsó jelenet farkasa/kutyája az ablakkereten át ugrik be a szobába, a tér-, illetve tér-időváltások jelzéséül szolgál.

A film tehát technikai lehetőségeinek másságát (az irodalommal szemben) kihasználva szűzséként használja a már megkonstruált irodalmi fabulát saját, ettől eltérő fabulájának kibontása érdekében. Adott esetben pedig technikai lehetőségeinek mássága abban áll, hogy két egymástól különböző idősíkot képes egyetlen percepcióhoz viszonyítani, vagyis montázsok sorozatával a nézőt megcsaltni és a hatást elérni – annak ellenére, hogy a filmes szöveg rendelkezik rejtett

„dekóderekkel”, hiszen ilyen például a már említett utolsó jelenet képke-rete, amelyen keresztül történik meg a váltás, a világok közötti (álom–va-lóság) átjárás.⁵ Egy olyan fajta látványvilággal van dolgunk, amely képe-iben túlszűfolt és architektonikusan megkonstruált, melyben szín, forma és arányok egyaránt jelzik a térbeli és időbeli dimenzióváltást. Például a kezdő és záró álmokép arányai „elrugaszkodottabbak”, határozottan fel-tűnőek, érzékletesen jelzik a reálistól való eltérést. Az ember nagyságú gombok és játékok figyelmeztetnek arra, hogy térben és időben máshol vagyunk. Erre az újból megtalált hagyományos, de konstrukciójában má-sabb elbeszélőszerkezetre reflektálva különböző ténymegállapításokat olvashatunk: „A hetvenes évek naturalista-kisrealista és konzervatív for-dulata, valamint a szuperfikcióhoz visszakanyarodó Új-Hollywood fan-tasztikus meséi után a kortárs egyetemes filmben újra előkerült a törté-netmesélés megújításának kérdése, elsősorban a látványvilág stilizálása, a cselekményesség és az akciók helyébe állított bonyolult idő- és térszek-venciákra épülő elbeszélőszerkezet, valamint a minimalista, epizodikus narráció különböző módozatai révén” (Varga 2000.127.). Ugyanis a lát-ványvilág gazdagításával, valamint a képi kompozícióból fakadó alternatív történetek cselekményvilágba való beszívárgásával létrejöhet egy bár látszólag konvencionális, mégis annak szabályait kikezdő elbeszélés, amely egy sűrített, sokrétegű narratív struktúrának a pillére lehet.

Ebben az összefüggésben történetbe zárt történetről beszélhetünk az alapul szolgáló primér textusok szintjén is, hiszen az adaptáció tárgyául nem csupán a számunkra oly közzismert Grimm-textus szolgál, hanem annak „felmenője” is, a XVI. századi francia udvarban közzsájon forgó Perrault-szöveg. Az adaptáció (amelyet ebben a vonatkozásban sokkal ta-lálóbb lenne intermediális transzformációnak nevezni) tulajdonképpen a fent említett két szöveg ismérveit egyaránt magán hordozza. Az eredeti Grimm-textus (az átdolgozott második kiadás) az ún. *Warnmärchen* (‘fi-gyelmeztető történet’, *warnen* azt jelenti: ‘inteni’, ‘figyelmeztetni’) sa-játosságainak megfelelően kellőképpen tanító jellegű, amit a filmben sza-kaszonként szinte szövegszinten nyomon is követhetünk. A történetbe bekapcsolódó *nagymama* az, aki mesél, kommentál, utasít: „Hosszú az út az erdőn át, de nincs mitől félni”. „Tanuld meg a szabályokat, nehogy úgy végezd, mint szegény nővéred.” „Gyermekek, sokat kell még tanulnod.

5 A festmény által történő keretezés szerepét a filmben leírta általában a festmé-nyeknek a mozgóképbeli szerepeltetéséről való eszmefuttatáson belül Pethő (2001. 8–19.).

Soha ne térj le az útról, soha ne harapj lehullott almába, és soha ne bizz összenőtt szemöldökű emberben.” A szakaszonként fel-feltűnő tanítás és retorizálás nyújt módot a nagymamának egy-egy „példázat” elmesélésére. Mindez pedig *útközben*, a nagymama háza felé sietve történik. Az iránymegjelölés pedig kettős kódoltságú: a nagymama házához közeledve a *beavatás* (a felnőttlétbe, a titkokba) is egyre inkább artikulálódik. Nézői támpontul képi és szövegszinti megerősítések szolgálnak: „Ahogy mondtam, mindig a kitaposott ösvényen jár”. (Miközben pedig őket az ösvényen előrehaladni látjuk, a kép jobb alsó sarkában fehér nyuszi jelenik meg.) „Az erdő tele van félelmetes lényekkel, de meg kell tanulnod a járást, hogy egyedül is eltalálj hozzám. *Hisz nem leszel már sokáig kislány, gyermekem.* Hamarosan beletanulsz.” Az elhangzó tanítással és útbaigazítással egyidőben megváltozik a nézőpont is, ami a szövegben kiemelt ponton egy, a faágon tekergőző kigyóé lesz. A szaggatott álom menetébe ékelt harmadik történet (egy megsebzett farkaslányról), amit az álombeli Rosaleen/Piroska mesél el a nagymama házában rá várakozó farkasembernek, a beavatás, illetve végkifejlet fontos mozzanata. A történet közben egy pillanatra a képernyőre kimeredő fehér virág, amely a nyílás folyamatában pirossá válik, metaforaértékű. Ezt követően nem lehet meglepő számunkra, hogy Rosaleen (aki a történet végére piroskás attribútumát magára öltötte: piros köpenye van, amelyet a nagymamától kapott) az őt körülvevő és kegyeit kereső közönséges sihedert megelégtelve, mindig valami másra, fenségesre, kevésbé közönségesre vágyva, a farkasembert választja társául, miközben maga is farkassá válik. (Nem elfelejtendő a farkasemberről szóló tanítás, miszerint az csinos külsejével ejti rabul az ifjú hölgyeket. A történetben is ennek megfelelően bukkan fel, pompás külsőben, megnyerő arccal és modorral.)

Ezen túlmenően pedig feltűnnek különböző textuális rájátszások, Grimm-parafrázisok, mint például a Piroska–farkas kérdés–felelet jelenet, amely esetünkben a beavatás beteljesítéseként bár formálisan megmarad, de erotikus felhanggal telítődik: „Micsoda karja van!” „Hogy jobban ölelhesselek!” Egy olyan megszerkesztett filmvilág tárul elénk, amelynek szerves része egy erősen tanmeseszerű, biedermeier Grimm-textus felfalása, melynek eredménye egyfajta textuális „kannibalizmus”.

A kannibalizmus...

...ebben az esetben nem csak az intertextualitás mint a szövegeket bekebelező szövegmechanizmus metaforája, hanem egy olyan szöveg-alakzaté is, amely a Piroskát felfaló farkas történetének tematikus elemén túlmenően több szinten is megnyilvánul.

1.) *A megjelenítés szintjén* talán semmi meglepő nincs abban, ahogyan a férfi farkassá válik – és fordítva –, és lecsap áldozatára, hiszen a horror műfajához edződött tekintet már más furcsaságokat is látott. Motiválva vannak ezek a fordulatok a Perrault-szöveg „felfalásával” is, mert ebben egyértelműen farkasemberről van szó farkas helyett, aki szép szóval és mézzel-mázzal kísérti áldozatát mielőtt végezne vele.

Ugyancsak a megjelenítés szintjén láthatjuk a Piroksa-történetek fúzióját, ahogy ezek egymáshoz viszonyítva elhelyezkednek: egyik történet magáévá teszi a másikat: Grimm Piroskája elindul az erdőbe, ahhoz, hogy a végén Perrault Piroskájaként jöjjön ki onnan. Olyan ez, mint egy kis intertextuális játék allegorikus megjelenítése.⁶

Ennél viszont jóval érdekesebb: 2.) *a műfajiság szintjén* végbemenő kannibalizmus. Hiszen akár így is nevezhetnénk azt, ahogyan a film az irodalmi mintával „elbánik”.

Sokan és sokféle megközelítésből próbálták megvilágítani azt, ami sajátos, „termékeny”, másságot generáló (itt: a másság esztétikumát) irodalom és film kölcsönhatásában. Napjaink kutatásának nagy része ezt a másságot éppen az ontológiai létmódban gyökerező más-más narratív módozatban véli fellelni, abban, ahogyan történeteket (vagy akár ugyanazt a történetet, vagy a történetnek csak részét vagy parafrázisát) rendelkezésükre álló műfaji kelléktárak függvényében mesélnek el (illetve tudnak elmesélni). A narráció tulajdonképpen a *tudás adagolását* jelenti, azt, hogy a történetből egyszerre mit tudunk meg, és ezt a *mit* pedig kinek a nézőpontjából tudjuk meg.⁷ A filmi narráció az irodalmi narrációval szemben képes egyfajta többlet vagy nevezzük másság megmutatására. Figyelemben tartva a Grimm-szövegre és általában a mesékre jellemző mindentudói elbeszélői attitűdöt, szinte rekonstruálja a szituá-

6 A *Farkasok társasága* nem egyedülálló e tekintetben a rendező életművében. Egyéb szövegkapcsolatok mellett egy későbbi Jordan-film, az *In Dreams* (1998) például immár nem a Piroksa és a farkas, hanem a Hófehérke-intertextusra kínál (egy másfajta) rájátszást.

7 A témához lásd bővebben: Kovács András Bálintnak a Metropolisz narratológia összeállítása elé írt tanulmányát (1998).

ciót is: hosszú ideig az az érzésünk mintha valóban egy mesét néznénk. Ám a kerettörténet váltásai jelzik, hogy a narrációnk egy másik narráció része, amely tulajdonképpen egy egyes szám első személyű narráció kellene legyen, mégsem teljesen ezzel van dolgunk. Magyarázatot erre az *álmom* létmódja ad, amely a tudattalan tartományába kalauzolja teret enged a perspektíva mindentudóvá tágításának. Találó ebben a vonatkozásban a kerettörténetben megteremtődő *önnarrációról* beszélni az önelemzés analógiájára (vö. Cohn 1996. 81–195.). Ebben a vonatkozásban talán még érthetőbb, miért a *Farkasok társasága*, bár időben többet foglalkozik „Piroskával”, mint a kerettörténet nevenincs leányával, mégis a film nem Piroskáról szól, hanem arról az álmodó lányról, akinek a más-sága a Piroska-történeten át hangsúlyozódik. A devianciát technikailag generáló és létrehozó tényező irodalom és film már említett ontológiai különbözőségében rejlik. Erre utal a felismerés, amely a mozgókép eltérő szemantikáját állítja szembe a nyelv jelentéslehetőségeivel. „A mozgókép megszületésekor hirtelen szemben találta magát a hármas tagolódású kóddal, mely a többi kódnál gazdagabb tapasztalati anyag tolmácsolására is alkalmassá vált később. [...] A filmen a jelöltek elrendeződése, a jelentés kialakulása nem az egymást követő szószerkezetláncból álló tengely mentén történik (nem szintagmatikus), hanem egy időben, a jelöltek egymásra gyakorolt kölcsönhatásában, a konnotációk egész sorát produkálva bomlik ki (paradigmatikus) (Szilágyi Gábor, 1996. 185.). Tulajdonképpen a filmben esetünkben a montázs adta lehetőség az, amely által megvalósulhat, hogy egy szinte sértetlen irodalmi fabula, illetve annak textuális permutációi (a „nagy” Piroska-történetben, amely itt Piroska farkassá válásával/felfalásával⁸ zárul, benne van egy „kis” Piroska-történet egy lányról, aki a tiltás ellenére egy összenőtt szemöldökű vándorral ismerkedik meg, amit a nagymama mesél el) egy alapjában más orientációjú filmes fabula szüzséjévé válhat olyan kontextusban, amely a kamaszlét különtségét, devianciáját tételezi elbeszélése tárgyaként.

8 Megjegyzendő a mesekutatók véleménye, mely szerint azokon a vidékeken, ahol farkasembereket (Werwolf) végeztek ki, nem véletlen, hogy évekkel később is szörnyű Piroska-történetverziók születtek. Közös ezekben az, hogy a történet mindig a kislány halálával végződik. Lásd ezt részletesen a Hildegard Schaufelberger könyvében (1987. 118.).

Diszkrét bája...

...ennek a folyamatnak, intermediális transzformációnak az, ahogyan az elbeszélést kezeli. Az *elbeszélés* a maga játékosságával a kerettörténetbe ágyazott történet(ek) felől közelíthető meg igazán. Az *el-beszélésnek* ez a dekonstruktív formája a Piroska-történet(ek) felől érzékelhető, ahol a történetet elbeszélve a filmen létrejött az *el-beszélés* aktusa is abban az értelemben, ahogyan a primér történetek mögé beszélnek az igénybe vett filmes apparátussal. Azaz folyamatosan hallunk, látunk egy bizonyos dolgot, esetünkben szembesültünk egy irodalmi alapanyaggal, illetve irodalmi textusok fúziójával, de a megjelenítés szintjén nem csak erről, hanem ennek kapcsán másról, többről van szó.

Marshall McLuhan már a hatvanas évek végén beszél arról, hogy *minden médium tartalma mindig egy másik médium* (idézi Paech 1998. 456.), vagyis ilyen formában mindig egy *hipermédium* feltételeződik. Mai olvasatunkban a film is egy ilyen hipermédium, melyben különböző régebbi (ismert) médiumok (irodalom, festészet, fotográfia stb.) újabbnál újabb variációkban artikulálódnak.

SZAKIRODALOM

BORDWELL, David

1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet.

CASETTI, Francesco

1998 *Filmelméletek*. Budapest, Osiris.

COHN, Dorrit

1996 Áttetsző tudatok In: *Az irodalom elméletei II*. Pécs, Jelenkor, 81–195.

GÁCS Anna–GELENCSÉR Gábor szerk.

2000 *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. Budapest, József Attila Kör, Kijárat Kiadó.

KOVÁCS András Bálint

1997 *Film és elbeszélés* Budapest, Korona Kiadó.

1998 A narratológia-összeállítás elé. *Metropolis* 2. 7–11.

NÁNAY Bence

2000 Túl az adaptáción. In: GÁCS Anna–GELENCSÉR Gábor szerk.: *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. Budapest, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 21–43.

PAECH, Joachim

1994 *Film-Fernsehen-Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Metzler, Stuttgart.

1998 Intermedialität In: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, Reclam, 447–475.

PAECH, Anne–PAECH, Joachim

2000 *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Metzler.

PETHŐ Ágnes

2001 A festészet filmszerződése. *Filmtett* 9. 8–19.

SCHAUFELBERGER, Hildegard

1987 *Märchenkunde für Erzieher*. Freiburg, Herder.

SZILÁGYI Gábor

1996 Elemi KÉPTAN elemei. *Filmspirál* 4. 157–197.

VARGA Balázs

2000 Történetesen...? In: GÁCS Anna–GELENCSÉR Gábor szerk.: *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. Budapest, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 127–163.

JIM JARMUSCH – „SEM HOLLYWOOD, SEM GODARD”

Jelen dolgozat abból a megállapításból indul ki, miszerint a film egy intertextuális-intermediális viszonyokból építkező szöveg: különböző közlési rendszerekből szerveződik, így az egyes kódok szintjén ugyan-csak szövegfragmentumokkal/szövegekkel számolhatunk. A film tehát képes bármilyen más közlési rendszerben megfogalmazott szöveg vagy fragmentum idézésére vagy parafrázisszerű beolvasztására.

A következőkben Jim Jarmusch *Szellemkutya*¹ című filmjét úgy tekintem mint szöveget: melyben diszkurzusok, más szövegek, kulturális hatások szövődnek egybe. Ebből kiindulva megkísérlem leírni azt a módot, ahogyan ez a film más szövegekhez, közlési rendszerekhez és a filmes hagyományhoz viszonyul. Mindezt pedig azért teszem, mert problémásnak tartom a film elbeszélésmódjának kezelhetőségét (viszonyítását) a már konvencionálissá vált szövegtípusok² szempontjából, amelyek elvárás-ként működ(het)nek a befogadó/„néző”³ részéről. Szerintem pontosan emiatt különböző országokban más-más műfajhoz sorolva reklámozták: például Angliában komédiaként, Magyarországon akciófilmként, Romániában pedig *thriller*ként. A kérdés körbejárására az intertextuális-intermediális kapcsolatok tárgyalása jó kiindulópontnak ígérkezik.

1 *Szellemkutya* (Ghost Dog: The Way Of The Samurai), 1999, 116 perc. Rendezte és a forgatókönyvet írta: Jim Jarmusch. Fényképezte: Robby Müller. Vágó: Jay Rabinowitz. Zene: RZA. Producer: Richard Guay, Jim Jarmusch, Diana Schmidt. Szereplők: Forest Whitaker, John Tormey, Cliff Gorman, Henry Silva, Tricia Vessey, Victor Argo, Gene Ruffini, Camille Winbush.

2 A filmi elbeszélésmódok sablonjai, konvenciói előnyben részesítenek bizonyos narrációs eljárásokat, stílust, s ezáltal az intertextuális-intermediális technikákat is.

3 David Bordwell, aki a nézői tevékenységnek külön fejezetet szentel az *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvében, a „nézőt” egy „hipotetikus entitás” jelölésére használja, amely a filmi ábrázolás alapján „egy történet megszerkesztésének a műveletét végzi el, és a történetmegértésre vonatkozó íratlan szabályok szerint jár el” (1996. 43.). Ennek a megkülönböztetésnek a hangsúlyozására a továbbiakban a „nézőt” idézőjelbe téve fogom használni.

1. Intermedialitás és intertextualitás Jim Jarmusch Szellemkutya című filmjében

Idézetnek fogom tekinteni azt, ami nem a film sajátos szövegezésének eredménye: (1.) a különböző kliséket, műfajokhoz kötődő mítoszokat is beleértve, és (2.) a különböző művészi szövegekből/szövegtípusokból átvett, bevallott és szabad idézeteket. Az intertextualitás szempontjából ez esetben fontos szerepe van az interkulturális dinamikának, amely mozgatja a film intertextualitását.

1.1. A klisék

A *Szellemkutya* az akciófilm két alfajának, az olasz maffiózócsalád típusú gengszterfilmek és a keleti harcművészeteket tematizáló szamurájfilmek hagyományából építkezik, idézetek jelennek meg e műfajok olyan reprezentatív alkotásaiból, mint Jean Pierre Melville: *Le samourai* (1967); Seijun Suzuki: *Branded to Kill* (1967), játékosan összekeverve ezekre a műfajokra jellemző jegyeket, kliséket.

A cselekmény sablonokból áll össze: a főhős, Szellemkutya bérgyilkos, anakronisztikus szamuráj, napjaink New Yorkjának négere (azaz afro-amerikai lakosa), aki életfilozófiáját, életmódját egy XVIII. századi szövegben találja meg. Íratlan szerződés köti egy gengszterhez, aki egyszer megmentette életét. Létrejön köztük egy kvázifeudális kapcsolat. Bizonyos események, bonyodalmak következtében Szellemkutya a mestere „kardjába dől”, aki szintén egy törvényt követ, az olasz maffiózók íratlan (inkább /rajz/filmi) törvényét.

A szereplők, a jellemek nem haladják meg sablonjukat, archetípusukat, melyből ihletődtek, hanem megmaradnak mitikus mivoltukban. A gengszterfilm szereplők ábrázolása esetében a túlzások mintegy kiteszik a képzeletbeli idézőjeleket, ironizálnak. A gengsztereket ikonikusnak tekinthetjük: beszédrítmusuk, akcentusuk, öltözködésük, testalkatuk és testsúlyuk, frizurájuk „ugyanolyan”, mint amilyenek az olasz maffiózó típusú gengszterfilmekből ismerjük. Míg a szamurájspiritualitást semmi sem kérdőjelezi meg még az elbeszélés szintjén sem, addig a gengszterek ábrázolása egy letűnőben levő műfaj, a gengszterfilm paródiájaként jelentkezik (a gengszterek identitásferdüléseire gondolok: következtelenek döntéshozatalaikban, súlyfölségük miatt akció közben könnyen elfáradnak, elmaradtak a házbérrel; ahogy az egyik gengszter, Vinnie megjegyzi, „letértek a régi útról”). Ennek a filmtípusnak a nyelvi kliséi is je-

len vannak: pl. „Már vártam magát.”⁴ A samurájfilm-műfaj szempontjából a filmet posztmodern⁵ paródiának is nevezhetnénk, mely nem régi szövegmodellek, műfajok újraírására vagy megszokott elemek defamilizációjára törekszik, mert abból a premisszából indul ki, hogy az eredeti jelentés már összedőlt, elszakadt viszonyítási pontjaitól, tartalom nélküli forma maradt, mely a semmit rejt el. Ebből a szempontból valóban kitehető a posztmodern jelző, de akkor mit kezdhetünk a parodisztikusan ábrázolt gengszterekkel?

A film zárójelenete is egy műfaj, a westernfilm műfajának idézeteként értelmezhető Szellemkutya és mestere végső találkozásukat filmjelenetként élik meg: „Mi ez itt, Louie, western? Az utolsó párbajjelenet?” – „Azt hiszem.” – „Igen, nagyon drámai. Te megint bosszút állsz a főnökeidért.” Ugyanakkor ez a mozzanat tekinthető a filmszerűségre célzó reflexiónak is.

1.2. Művészek tekinthető szövegek, szövegtípusok

A Hagakure. A film narratíváját egy japán szöveg, a *Hagakure* uralja, mely tizenötyszer jelenik meg a film során,⁶ vagyis fehér betűkkel íródik ki egy fekete háttérre. A szöveg a film textusán kívül is létezik; Yamamoto Tsunetomo: *Hagakure, a samuráj könyve*, könyv egy XVIII. századbéli öreg samuráj életéről és filozófiájáról.

A könyv kulcsszerepet tölt be a főhős életében és a filmben is. Szellemkutya számára ez „szent könyv”, vallás, életmód. A főhős a könyv alapján építi fel identitását, újraalkotja saját magát, eggyé válik a könyvvel. Ugyanez a könyv/szöveg a film számára is fontos: meghatározza a cselekményt, és a formai megoldásokra is kihat. A *Hagakure* tipográfiai megoldása például meghatározza a film struktúráját: a könyv rövid, aforizmaszerű szövegekből áll, melyeket egy szimbólum/grafikai jel választ el egymástól; ezáltal a szöveget részletekre bontja, szegmentálja, lehetővé téve egy töredékes olvasásmódot. Ennek az eljárásnak a mintájára a

4 Angol eredeti: "I've been expecting you."

5 A posztmodern paródia álparódiának is nevezhető, mely nem kíván semmiféle következtetést levonni vagy kijelentéseket tenni, ehelyett a tartalmukat veszített formák játékát, egymásba fonódását kínálja fel, azaz egy kompilációs módszerrel megalkotott eklektikus stílust.

6 A filmben megjelenő szövegrészleteket sorszámmal ellátva mellékletként csatolom a dolgozathoz. Ezt azért tartom szükségesnek, mert a következőkben gyakran hivatkozom majd ezekre a szövegrészletekre.

film narratíváját a könyvből vett idézetek törik meg, delinearizálván a cselekményt. Úgy, ahogy a könyvbeli szabályok előírják aprólékosan, részletesen a szamuráj életének minden mozzanatát (a teljes szövegben apró, hétköznapi dolgokat is előír: mit kell enniük, milyen gyakran kell megtisztítaniuk fegyverüket, hogyan rendezzék be lakhelyüket), a film képei, a kamera vízszintes síkban maradó mozgása, a panorámázás, a beállítás megfelelni látszik a kicsinyítő, részletező látásmódnak. Ez a látásmód érvényesül az első beállításban is: egy repülő madár útját látjuk a város, New York fölött, vagy egy autó útját követjük az utcákon. Úgy tűnik tehát, hogy nem csak a főhős szippantja magába *A szamuráj könyvét*, hanem a film is eggyé válik vele, mind a tartalom, mind a forma szempontjából egyaránt. Ez a szöveg-könyv átjárhatóság lehetőségét kínálja fel különböző elbeszélői és reprezentációs szintek között. Ahogy a szereplő a könyv tükrévé/a könyvvé válik, úgy a könyv is filmmé válna.

Ezen a ponton egy másik szöveg ötlik fel: a *Don Quijote*.⁷ Bár a filmben nincs rá konkrét utalás, a *Szellemkutya* rokonítható a *Don Quijote* alaphelyzetével: mindkét főhős furcsa, anakronisztikus figura, kik egy olyan normarendszert követnek, amelyet a világ már nem ismer. Mindketten egy „idejétmúlt” harcosrend elkötelezettjei: Don Quijote lovag, Szellemkutya pedig szamuráj, és mindketten az írott törvény előírásai szerint élnek, a könyv létükké válik és fordítva. Állandóan bele kell lapozniuk, hogy „ugyanolyanokká válnak, mint a szöveg, amit olvasnak. Minden epizód, minden döntés annak a jele, hogy Don Quijote valóban hasonlít azokhoz a jelekhez, amiket átmásolt” (Foucault 2000. 65.). A filmbeli Don Quijotéről is elmondható ugyanez.

Foucault a következőket írja Don Quijotéről a reprezentáció kapcsán: „Don Quijoténak, a szöveg hasonmásának [...] kétséget kizáró bizonyítékkal kell szolgálni, hogy e könyvek igazat mondanak, igenis a világ nyelvét beszélik [...] Neki kell újraalkotnia az eposzt [...], és nem ismer fel egyéb bizonyítékokat, mint a hasonlóság tükröződését. [...] A hasonlóság mindig hamisnak bizonyul, és a hasonlóság hiányának minden jele arra mutat, hogy a könyvek nem mondanak igazat.” (2000. 66.) Míg Cervantesnél az írás és a világ nem hasonlítanak egymásra, a *Szellemkutya*ban az írás átváltozik világgá/filmmé, alátámasztva ezzel az írás igazságát. A főhős kódrendszerét környezete nem úgy fogja fel, mint ami hamis, nevetséges, idejétmúlt, hanem mint egy másik kódrendszert, amely ugyanúgy érvényes, mint a sajátjuk (lásd a 2. idézetet a mellékletben).

7 A *Don Quijotét* mint forrást maga Jarmusch is említi (Andrew 1999).

Ez a kölcsönös tisztelet megjelenik a lefejezésről szóló idézetet követően (8. idézet), amikor Ray Vargo, a „család keresztpapja” ezt így értelmezi: „Költészet, a háború költészete”.⁸ Ugyanez a tisztelet és tolerancia jelenik meg a különböző korok szelleméről, generációjáról szóló idézetet (14.) követő jelenetben. Lelassított képeket látunk Szellemkutya és egy rapper találkozásáról, akik egy szubkulturálisnak nevezhető koreográfiával ugyanazt fejezik ki, mint verbálisan: „Erő és testvériség”.⁹ Példaként hozható fel a főhős és a francia-haiti fagyjárás viszonya, akik beszéd nélkül is értik egymást.

Van egy jelenet viszont, ahol a könyv, a törvény igazsága és ezzel együtt a főhős léte is megkérdőjeleződik: az út szélén Szellemkutya két medvevadással találkozik, akik egy védett fajú medvét lőttek le (a medve mint a szamuráj metaforája már korábban is jelen volt egy francia könyvből olvasott részlet által: „A medve magányos állat. Alkalmazkodik mindenféle környezethez és táplálékhoz. Ha több medve együtt van, osztoznak a táplálékon, pedig egyébként nem szociálisak. A medve félelmetes ellenfél, bár nincs ragadozóösztöne.”).

A következő párbeszéd hangzik el: „Az ősi kultúrákban a medve egyenértékű volt az emberrel.” – „Nincs itt semmi ősi kultúra, uram.” – „Néha mégis.”, és a szamuráj ekkor lelövi a vadászt, de nem a holttestet látjuk ezt követően, hanem elsötétül a kép, mintha a kamerát lőtték volna le, mint olyant, mely fel akarta számolni igazságértékét, leleplezván fikcionális voltát. Ugyanekkor ez a lövés saját létét is felszámolta, azaz a képet, mely által létezett.

Ebbe az elsötétült képbe íródik bele a következő szöveg (a 11. idézet a *Hagakuréből*): „A testünk a semmi közepéből keletkezett. Létezni a semmiben, ezt jelenti a »forma üresség« megállapítás. Amikor minden azért van, hogy a semmibe jusson, életre kel az »üresség forma« kifejezés. Tévedés azt hinni, hogy ez a két dolog különbözik.” Itt ötlik fel a legnyilvánvalóbban a lehetősége annak, hogy a *Hagakuréből* vett idézetek a filmszövegezés folyamatának metaforái: a gyakran emlegetett út, mint a „szamuráj-rendező” útja, melyhez ragaszkodnia kell (2. idézet), aki hűen szolgálja mesteré(i)t (ezért idézi is őket), a fenti idézet szerint a szamurájt felfoghatnánk a film-kép metaforájaként is, azonban ez az olvasat nem koherens a film egésze szempontjából, a film egészére nem vonatkoztatható.

8 Angol eredeti: “It’s poetry, the poetry of war”.

9 Angol eredeti: “Power and equality, brother”.

A filmbe beágyazva megjelenik egy másik szöveg is, ez a *Rashomon*, melynek címe megegyezik Akira Kurosava egyik filmjének címével is. A könyv tulajdonképpen egy XX. századi elbeszélésgyűjtemény, amelyet szerzője, Ryunosuke Akutagawa régi japán szövegek alapján komponált meg. Kurosava filmjének cselekménye az első elbeszélésen alapszik, melynek címe *Yabunonaka* (Egy erdőben), míg a film címadó elbeszélése a második, *Rashomon* (A vihar kapujában). (Ezen szövegközi kapcsolatokról többnyire a filmben is szó van, emiatt a könyv jelenléte az idézésre, mint olyanra reflektál, visszaolvasási gyakorlatnak is tekinthető.) Az első elbeszélés lényege az, hogy ugyanaz a történet hat különböző szereplő egymásnak ellentmondó beszámolójából áll össze, a végkövetkeztetés pedig az, hogy mindenkinek igaza van, nem létezik egyetlen, objektíven meghatározható igazság. A második történetből, a *Rashomon*ból, pedig az derül ki, hogy mindenki hazudik. A filmben az első történet, a *Yabunonaka* az, melyet Szellemkutya és egy kislány, Pearline kedvencüként emlegetnek. Ezáltal a könyv a perspektívák pluralitásának hordozójaként lép fel. Anélkül, hogy tartalmáról, jelentéseiről többet is megtudnánk, jelentőséggel bír a könyv közlekedése a szereplők között: a „keresztapa” lányától Szellemkutya-hoz kerül, ő kölcsönadja Pearline-nek, majd visszakérül hozzá, de továbbadja mesterének, akitől visszavezi az eredeti tulajdonos. A könyv egy kört tesz meg a szereplők között, akik elolvasásával érintkezésbe kerülnek a hozzá csatolódó jelentéssel.

A két, különben egymástól független szöveg, *Hagakure* és *Rashomon* a filmben az ősi japán kultúra és a perspektívák pluralitásának hordozóiként, közvetítőiként lépnek fel. A film végén a gengszterek és a samuráj sajátos filmhalála után is a két könyv tovább él, átöröklődik: *Hagakurét* Pearline, a néger kislány olvassa tovább, míg *Rashomon* visszakérül eredeti tulajdonosához, a gengszterfőnök lányához. A perspektívák pluralitása, a tolerancia gyakori hangoztatottsága ellenére is egy perspektíva, egy kód igazsága jelentődik ki, a samurájigazság, amely bármikor képes magát újraolvasni, hasonló módon ahhoz, ahogy saját végét is képes előírni.

Ugyanakkor az idézett könyvek/filmek jelenlétét ikonikusként is interpretálhatjuk: innen nézve a *Rashomon*, a *Hagakure*, a feltételezett ideológiai/kulturális környezet hitelességét teremtik meg, és megkonstruálják, megerősítik ikonikusságuk által az elbeszélésben jelentkező „ősi Japán” fogalmát. A könyv ilyenszerű ikonikus szerepeltetése egyértelmű *A néger nép lelkei* című könyv esetében például.

A cselekmény egyes fordulatai Melville: *Le samourai* című filmjéből vett idézetnek tekinthetők: például a kocsilopás mint kezdőformula, a számtáblacsere, a madár, amelyik a szamuráj fegyverére száll, mikor az éppen lőni készült, vagy a fehér kesztyű, mely itt a szamuráj rituális öltözetének részeként jelenik meg (ez Melville finom utalása volt arra, hogy az ugyanolyan fehér kesztyűt hordó vágó meggyilkolja filmjeit (vö. Andrew 1999). Ezek az idézetek egyrészt megerősítik a szamurájfilm műfajának jelenlétét, tehát interpretálhatók ikonikusként is, másrészt a konvenciók konvencionalitására tett reflexióként is működőképesek.

Hasonló módon ahhoz, ahogy egy szöveg, egy könyv tükrévé válik a főhős, Szellemkutya, a másik filmbeli törzsnek, a gengsztereknek is megvan a maguk *Hagakuréja*: a rajzfilmet¹⁰ tükrözik/a *rajzfilmben* tükröződnek. A gengszterek, sőt néha a jelenetek is a film nyelvére lefordított rajzfilmként jelennek meg. Például az egyik gengszter, Sonny Valerio meggyilkolása előtt láthatunk egy rajzfilmrészletet, melyben az egyik figura a vízvezetéken keresztül valóságos golyózuhatagot lő a mosakodó Popeye-re. Néhány másodperc múlva ugyanez a jelenet ismétlődik meg, ezúttal filmbeli jelenetként. A rajzfilmek ugyanakkor reflektálnak a szereplők és a gyilkosságok karikatúraszerűségére is.

Az ilyen típusú médiumközi kapcsolatok – egy közlési rendszer kifejezőmódjának imitációja – többszörösen is megnyilvánul a filmben: pl. irodalom és film, zene és film, rajzfilm és film között. Az irodalom és film, rajzfilm és film kapcsolatát már kiemelttem, a zene és film kapcsolatára majd később térek ki.

Az intertextualitás jelenléte kétféle megközelítést is megenged: nemcsak reflexív, hanem mimetikus jelleget is erősítő tényező tehát; egyrészt a fikcionalitás valóságosságának illúzióját erősíti (azt, hogy a szamuráj tényleg szamuráj), másfelől tudatosan kezeli a konvenciók konvencionalitását. De mitől függ, hogy melyiket választjuk az intertextualitásnak, az idézésnek ezen értelmezési lehetőségei közül? Másképp: választhatjuk-e valamelyiket is, anélkül, hogy zavarba jönnénk?

10 Bíró Yvette a rajz- és bábfilmeket alkalmazott filmművészetként határozza meg, megemlítve olyan felfogásokat, melyek önálló művészeti ágként kezelik, „nyolcadik művészetként” (Bíró 1998. 47.).

2. „Sem Hollywood, sem Godard”

Jarmusch viszonyát a filmművészet hagyományaihoz egy frappáns és találó kifejezéssel írja le egy cikk szerzője, Flo Leibowitz: „sem Hollywood, sem Godard”.¹¹ A cím maga is idézetnek tekinthető, Godard „sem Hollywood, sem Brezhnev”-ként jellemezte saját filmművészetét. A fenti kifejezés figyelembevételre hasznosnak tűnik, mert ezáltal a *Szellemkutya* szövegstratégiájának, elbeszélésmódjának tárgyalásakor szerencsésen kikerülhetőek bizonyos homályos fogalmak vagy merev kategorizálások, mint a modern–posztmodern¹² terminológia; a művészfilm és tömegfilm megkülönböztetés sem világos (Az utóbbi fogalompár alternatívájaként a stílusfilm és műfajfilm terminológiáját kínálja fel Király Jenő).¹³

Tételezzük fel „Hollywood”-ot és „Godard”-t, mint két konvencionálisnak tekinthető elbeszélésmódot, melyeket egymással szemben klisékkel definiálhatunk. Ebből a szempontból „Hollywood” a klasszikus, kanonikus narrációt jelenti, mely olyan elkoptatott frázisokkal írható le, mint: az azonosítás, transzparencia, a forgatás eltitkolása, zártság, míg „Godard”: az avantgárd¹⁴ elbeszélésmód, melyre jellemző a „brechtianus elidegenítés”, transzparencia tagadása, a varratok felbomlása, verizmus, nyíltság, filmszerűsége koncentráló reflexivitás, tudományosság, ésszerűség.

11 Az 1988-ban megjelent cikk címe *Neither Hollywood, nor Godard: The Strange Case of Stranger Than Paradise* (idézi Hertzberg 2000).

12 A modern–posztmodern terminológiát a narráció többféle eljárására használják, több konvenció leírására, de ez a terminológia nem egységes, szövegstílusként sem fogható fel. (Bordwell 1996. 318.)

13 Király Jenő szerint (1998. 53–71): „a műfaj archívum, a stílus szemüveg”, ezek alkotják a mű „két oldalát”. A műfajfilm esetében a műfaj a „domináns oldal”; egy tradicionális szövegtípus normái uralják az egyéni megnyilatkozást. Mivel a műfaj a populáris esztétikum döntő kontextusa, a műfajfilm fogalma ekvivalens a tömegfilm fogalmával. Ezzel szemben a stílus dominanciájával jellemezhető az artistikus művészet, a stílusfilm fogalmának tehát a művészfilm fogalma feleltethető meg, melyben a szerző felbomlasztja a tradicionális szövegtípusok normarendszereit. A művészfilm a tömegfilm műfajain élőködik, gyengítve ismétli a tömegfilm kultúrájában megszilárdult műfaji képleteket.

14 Renato Poggioli az avantgárd konvenció volta mellett a következőképpen érvel: „A rendetlenség, miközben a korábban kialakított rend minden pontját szándékosan épp az ellenkezőjével állítja szembe, szabállyá válik” (idézi Bordwell 1996. 319.).

Érdemesnek tűnik a filmet a két elbeszélismód¹⁵ felől „megnézni”. Nem célom ezennel a felvázolt sablonokhoz való viszonyt részletesen kifejteni, hanem inkább rávilágítani szeretnék a kérdésesnek ígérkező viszonyokra és az esetleges értelmezési lehetőségekre.

2.1. „Sem Hollywood”

A „hollywood”-i narrációk felől közelítve minden megtalálható „ami kell” egy akciófilmhez vagy gengszterfilmhez. Eredetüket tekintve a szereplők mind egy-egy filmműfaj elemeinek tekinthetők, a gengszterfilmek és a samurájfilmek ikonográfiája részeinek. Azonban a gondosan kidolgozott, magabiztos jellemábrázolás csalóka képe csupán az akció/gengszterfilmeknek, hiszen egy fontos elem hiányzik a *Szellemkutya*-ból, az akció, a bonyodalom, a sebesség. Az akciót a szereplők ideológiai mozgatják, és nem a történet bonyodalma, amely kifejtetlen marad. Például tisztázatlan, hogy a gengszterek számára miért probléma az, hogy a „keresztapa” lánya, Louise nem ült fel a buszra, és emiatt elrendelik Szellemkutya kivégzését. Egy konvencionálisabb narrációban erre rengeteg megoldás adódhatna: pl. a lány szemtanúja volt egy gyilkosságnak, és azonosítani tudja a gyilkost, akinek kiléte viszont a gengsztereket leplezné le. Akciófilmnek ugyanakkor túl lassú is: gyakran két-három percig azt láthatjuk, amint a főhős vezet, ahogy a gengszterek a tévét nézik, ahogy egy madár repül a város fölött. Ezek a részletek, melyek itt előtérbe helyeződnek, a konvencionális történetmondás szempontjából irrelevánsak. Azonban nem mondhatjuk azt, hogy ez egy „hibás” akciófilm vagy samurájfilm, sem azt, hogy „nem az”.

2.2. „Sem Godard”

„Godard” felől közelítve hasonlóságok sora mutatkozik: a film a különböző művészetekhez mint ihlet- és idézetforrásként viszonyul, akár csak a „nouvelle vague” fejlődési vonal; a multikulturális kollázs, a többdimenziós idézési technika szintén előhívhatja a „néző” tudatalattijában azt, amit én „Godard”-nak neveztem. Sőt konkrét filmjelenetek is eszünkbe juthatnak, ha a szereplők jellegzetesen filmes halálát vesszük

15 Itt meg kell jegyeznem, hogy a *Szellemkutya* a felsoroltakon kívül más elbeszélismódok felől is „nézhető”: például az alacsony költségvetéssel készült filmek felől vagy különböző „auteur-rendezők” felől.

számba (pl. a kastélyjelenet) vagy a cselekmény „fejezetekre” osztását a könyvbéli idézetek által. A médiumközi játékról nem lehet ezt annyira nyugodtan kijelenteni (például a rajzfilmeket illetően). A különböző kifejezésmódok, szemiotikai rendszerek imitációja a filmben inkább a meta-nyelvi kérdések eszközévé válik, mint célpontjává, egyfajta nyitottságot teremtve egy több médiumot bevonó viszonyrendszer felé, ami a film maga. A különböző médiumok, reprezentációs szintek egymáshoz való viszonyulása, amely teret nyújthatna a film mint multimediális közlemény önvizsgálatára, nem problematizáló vagy diszkurzív jellegű, ami a „Godard” szempontjából hiánynak számít, vagy esetleg következetlenségnek. Visszatérve az üresség forma–a forma üresség már elemzett jelenetéhez, mely a „Godard”-féle nyitottság példája lehetne, nem válik azzá, mert a szöveg ahelyett, hogy egy metadiszkurzust kezdeményezne, inkább visszaírja magát a korábbi történetbe, helyesebben a történet íródik vissza a szöveg által. Hasonlóan ahhoz, ahogy fentebb már kiderült, hogy „sem Hollywood”, most hozzáfűzhető, hogy „Godard sem”.

Hogyan értelmezhető mindezek fényében az a szövegstratégia, mely úgy írható le, mint „Sem Hollywood, sem Godard”? Mi lehetne ebben az esetben a „hanem”?

3. Ami lehetne: két metafora

A filmlátvány „szemnek szóló zene”-ként határozódik meg a filmről írt bizonyos írásokban:¹⁶ „a film [...] hangszerré vált az operatőr és a rendező kezében” – vélte Borisz Eichenbaum (1977. 13.). Ennek a gondolatnak megfelelően a következőkben a film szövegstratégiájának jellegzetességeinek leírására két zenéből vett terminust fogok használni, melyek ebben az esetben indokoltnak és az interpretáció szempontjából produktívnak tűnnek.

Az elbeszélésmód megközelítésének szempontjából a konvenciókhoz való sajátos viszony tárgyalására egyrészt az angol *offbeat* kifejezés kínálkozik. Az *offbeat* kifejezés előfordul filmekről írott szemlékben, ismertetésekben,¹⁷ általában egy szokatlan, eredeti stílus jelzőjeként, de gyakran arra utal, hogy a szóban forgó filmalkotás kívül esik a holly-

16 Lásd ezt a kérdést részletesebben kifejtve Pethő Ágnes a jelen kötetben olvasható tanulmányában.

17 Jim Jarmusch: *Törvénytől sújtva* (1986) filmjével kapcsolatban is használja egy interneten olvasható dolgozat szerzője (Hertzberg 2000).

woodi mainstreamen. Valójában a kifejezés az „*off the beaten track*” frázisból ered, melynek jelentése: letérni a járt útról. Az *offbeat* ugyanakkor zenei terminus is; főleg a jazzben használatos, egy ütem kötetlen taktusát jelöli, azaz egy ritmikailag független, kötetlen taktust, amely ugyanakkor feltételezi az ütem, a *beat* jelenlétét is. Az *offbeat* tehát csak a *beat*-hez képest létezik, úgy, ahogy az „*off the beaten track*” is feltételezi a járt utat. A filmekre vontkoztatva tehát az *offbeat* kifejezés a konvenciókkal való dialektikus viszonyt jelölhetné, azaz egy olyan alkotást, amely a szokványos elbeszélésmódoktól valamiféleképpen eltér. A *Szellemkutya* esetében találó kifejezés, már azért is, mert mint fennebb már rámutattam, a film elbeszélésmódja ambivalens viszonyba helyezhető azokkal a sémákkal, amellyel a „néző” rendelkezhet. Ennek megfelelően, a *beatet* jelen esetben a klasszikus, „hollywood”-i narráció és a „Godard”-ként értelmezett avantgárdképződmények¹⁸ felől tárgyaltam. A film megértésének folyamatában ellentmondások lépnek fel, ha [ezen] konvenciók, sablonok felől próbáljuk megközelíteni, és a „néző” minden kísérlete ellenére az elbeszélés következetlenné, hiányosnak bizonyul. Azonban a film megértésének folyamatában ezeket a konvenciókat nem tudjuk kikerülni, még akkor sem, ha biztonsággal nem hagyatkozhatunk rájuk. Az itt tárgyalt „*offbeat*”, azonban nem „*different-beat*”, azaz nem egy konvencióktól függetlenül működő alkotásmód, és „*un-beat*” sem, azaz nem helyezkedik szembe a normákkal (itt a *Szellemkutya* olyan aspektusaira gondolok, miszerint nem egyértelműen paródiája más *beat*-nek például). A fogalom metaforikus használata annál is indokoltabb, ha figyelembe vesszük azt, amit Jim Jarmusch mondott egy interjúban a jazzről mint ihletforrásról: „Úgy gondolom, hogy a zene valóban ihletforrás volt, mert a *be-bop*-ban Charlie Parker¹⁹ játéka sajátos szólnak számított, azonban mindig idézett egy standard dallamot, anélkül, hogy csak a standardot

18 Itt David Bordwell elméleti megállapítására gondolok, miszerint: „amikor filmet nézünk, olyan témákra támaszkodunk, amelyek a köznap világgal, más műalkotásokkal és filmekkel való érintkezésből származnak. Ezek alapján alkotjuk meg feltételezéseinket, fogalmazzuk meg elvárásainkat, igazoljuk vagy cáfoljuk hipotéziseinket” (Bordwell 1996. 46.).

19 Jogosnak tűnik hivatkozni erre a kijelentésére, ugyanis a filmben hallhatunk egy Charlie Parker-számot, sőt, ha a színészek játékát is intertextusként fogjuk fel, akkor releváns lehet, hogy a főszerepet játszó Forest Whitaker előzőleg Charlie Parker szerepét játszotta a *Bird* (1988) című filmben. Ugyanakkor az intertextusként kezelt színészi játék ismét Kurosavához kapcsolható vissza, aki a *Rashomon* rendezésekor westerneket nézetett színészeivel, hogy azok átvehessék a műfajra jellemző mozgási, mimikai sémákat.

játszotta volna, inkább ráhivatkozva és beleszöve azt valamibe, ami teljesen új és a sajátja”.²⁰

A *hip-hop*. A *Szellemkutyában* fontos szerepet játszik a zene, mely úgy jelenik meg, mint egy újabb törzs, a *rapperek* nyelve. A képeket *hip-hop* zene kíséri.²¹ A *hip-hop* egyfajta keverő, kombináló technikát használ, különböző dallamrészleteket, ritmusegységeket épít egymásra és egymásba, hogy létrejöjjön egy teljesen új dallam.²² A *hip-hop* kombináló keverő módszere szerint szerveződnek a film formai, tartalmi elemei is. Formailag ezzel analóg eljárás az, amikor két különböző kép átfedi egymást (pl. egy közeli felvétel a főhősről, amint vezet, rávetítődik az úttest képére), vagy mikor egy pillanat vagy egy mozgás felbomlik több részre (pl. egy megpillantott autó különböző plánok egymásutánjaként jelenik meg; vagy a járás különböző fázisainak egymásutánja). A tartalmi elemek kompilációjára példa a már említett kulturális keveredés, a műfajok, szövegek keveredése. Nemcsak a műfajok keverednek, hanem különböző textusok: filmek, könyvek, rajzfilmek, zene, különböző ideológiák, kultúrák. Az eklektikus építkezésmód tág lehetőséget nyújt az intertextuális, intermediális kapcsolatoknak. A *hip-hop* és a *Szellemkutyá* vázolt kapcsolatai alapján a film egy avantgárd *hip-hop* gyakorlatként is nézhető, melynek DJ-je a rendező, aki a filmtekercsen ugyanazt a keveréket hozza létre, mint a lemezek összejátszásával a DJ-k.

Úgy tűnik minden rendben. Ez az, megvan az a rend, struktúra, ahonnan a „nézhetőség”, érthetőség koherenciája biztosítva van. Ha kezdetben a mozgósítható fogalomapparátusból semmi sem adta (meg) magát – gondolok most az országonként eltérő műfaji kategorizálásra vagy a „sem Hollywood, sem Godard” bizonytalanságára – sikerült felmutatni olyan lehetséges kategóriákat, melynek eseteként lehetne elgondolni a filmet. Még akkor is, ha ezek a kategóriák (*offbeat*, *hip-hop*) esetlegesnek tűnnek, sikerült általuk mozgásba hozni a film elemeit és kilépni az előítéletekből, vagyis inkább azok léptettek ki egy olyan területre, ahol a tudatosan kezelt szövegszerűség és a spontán beszéd nem zárják ki egymást.

20 Saját fordítás az interneten olvasható interjúból (Andrew 1999).

21 A zene „szerzője” RZA, a Wu Tang Clan nevű együttes tagja.

22 „A *hip-hop*ban a háttérzene különféle dolgokból áll össze, melyek valami teljesen új létrehozása végett kerülnek egymás mellé. Korábban, forgatókönyvek írása közben, mikor egy másik film vagy egy könyv mint ihletforrás ötlött fel, minden alkalommal visszautasítottam az ötletet, mert nem volt eredeti. De ez alkalommal nyitottan álltam hozzá, és azt hiszem, hogy a zene győzött meg arról, hogy így tegyek.” Saját fordítás a már idézett interjúból (Andrew 1999).

MELLÉKLET

A filmben megjelenő részletek Hagakure: A szamuráj könyvéből

1. A Szamuráj Útja maga a halál. Mindennapos meditáció az elkerülhetetlen halálról. Minden nap, amikor elme és test megnyugszik, elmélkedni kell a testbe csapódó nyilakról, golyókról, kardokról, lándzsákról. Arról, hogy magával ragad az ár, hatalmas máglya tüzébe vetnek, belém csap a villám, szörnyű földrengés sújt halálra, több száz méter magas szirtekről zuhanok alá, járvány ragad el vagy seppukut követünk el a gazdánk halála miatt. És minden nap úgy kell tekintenünk önmagunkra mint halott emberre. Ez a Szamuráj Útjának szubsztanciája.

2. Nem jó, ha egy dolog kétfelé válik. Nem szabad mást keresnünk a Szamuráj Útjánál. Minden más is benne van abban, amit az útnak nevezünk. Ha valaki képes így érteni a dolgokat, képes lesz megérteni más utakat, és egyre jobban ráhangolódik a sajátjára.

3. Ha egy mondatban kellene kifejezni, mit jelent Szamurájnak lenni, a legfontosabb, hogy a testével és lelkével az Ura rendelkezik. Sosem szabad elfelejtenie, hogy a harcos számára a vezér a legfontosabb.

4. Hasznos nézőpont a világot álomnak tekinteni. Amikor rémálom gyötör, felébredsz, és azt mondhatod magadnak, ez csupán álom volt. Állítólag a világ, amelyben élünk hajszálpontosan ugyanilyen.

5. Naoshige úr maximái között a falon ott függött ez is: „A fontos ügyeket könnyedén kell kezelni”. Ittei mester hozzátette: „A kevésbé fontosakat pedig nagy figyelemmel”.

6. Egy vén szavai szerint úgy kell elkapni az ellenfelet, ahogy a héja lecsap a galambra. Még ha egy több ezres csapat közepébe is ér, nem törődik mással, csak azzal az eggyel, akit kiszemelt magának.

7. Az ősök szavai szerint egy döntéshez hét lélegzetvételnyi idő kell. Elszántság és lélekjelenlét kérdése, hogy átjusson a másik oldalra.

8. Még akkor is, ha a Szamuráj életébe kerül, végre kell hajtania még egy akciót kétségek nélkül. Ha valaki bosszúálló szellem lesz, és mindegynekfelett elszánt, hiába veszik a fejét, akkor sem hal meg.

9. Nem árt, ha van a tarsolyunkban némi pirosító. Előfordulhat, hogy kijózanodva vagy álomból ébredve a Szamuráj megjelenése szegényes. Fontos lehet a pirosító használata.

10. Ha úgy döntünk, hogy gyilkosságot követünk el, függetlenül attól, hogy az egyenes út nem túl sok sikerrel kecsegtet, gondolni sem szabad kerülő utakra. A Szamuráj Útjának lényege az azonnaliság, és a legjobb előretörni.

11. A testünk a semmi közepéből keletkezett. Létezni a semmiben, ezt jelenti a „Forma üresség” megállapítás. Amikor minden azért van, hogy a semmibe jusson, életre kel az „Üresség forma” kifejezés. Tévedés azt hinni, hogy ez két különböző dolog.

12. Kétségtelenül nem létezik egyéb, mint a jelen pillanat célja. Az ember élete a pillanatok sikerén²³ múlik. Ha valaki megérti a jelen pillanatot, nincs más tennivaló, és nincs mire törekedni.

13. A felhőszakadásból is lehet valamit tanulni. Amikor zuhogni kezd, ne akarj száraz maradni, és letérni az útról. Ha ekképp cselekszel, hiába húzódsz bármilyen tető alá, vizes leszel. Ha kezdettől fogva úgy döntesz, nem törődsz vele, akkor is ugyanannyi esőcsepp ér. Ez a felismerés minden másra is vonatkozik.

14. Állítólag amit a kor szellemének hívnak, soha nem tér vissza. Ez a szellem nyomtalanul elvész, amint a kor továtúnik. Épp ezért hiába szeretné valaki visszafordítani az időt száz évvel vagy többel, nem teheti meg. Ezért a lehető legjobbat kell kihozni minden nemzedékből.

15. Kamigata környékén létezett egy doboz, amelyet csak egy napon használtak, aztán elhajították, sárba tiporták. A vég minden dolog számára nagy jelentőséggel bír.

23 Itt a szinkronizálás során a „succession” szót tévesen *sikernek* fordították *egymásutániság* helyett. A filmben feliratként azonban az angol eredeti szerepel.

SZAKIRODALOM

BORDWELL, David

1996 *Elbeszélés a játékfilmen*. Budapest, Magyar Filmintézet.

EICHENBAUM, Borisz

1977 A filmstiliztika problémái. In: KENEDI János szerk.: *A film és a többi művészet*. Budapest, Gondolat, 13–55.

FOUCAULT, Michel

2000 Reprezentáció. In: uő. *A szavak és a dolgok*. Budapest, Osiris, 65–69.

GOODWIN, James

1994 *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore–London, Johns Hopkins University Press.

HERTZBERG, Ludvig:

2000 Perceptual Dawnings. Jim Jarmusch's Offbeat Poetics of Cinema. Preamble. www.jimjarmusch.tripod.com/dissprop.html

KIRÁLY Jenő:

1998 *Mágikus mozi*. Korona, Budapest

ANDREW, Geoff

1999 Jim Jarmusch Interview. www.film.guardian.co.uk/Guardian_NFT/interview/0.4479.110605.00.html

IRODALOM-VETÜLETEK

SZÖVEG ÉS KÉP VISZONYÁBAN. AZ INTERMEDIALITÁS SZEREPE KÉT OROSZ HASONMÁS TÖRTÉNETBEN

(Gogol: Az arckép és Dosztojevszkij: A hasonmás)

Az emberiség, amely egykor Homérosznál az olümposzi istenek szemlélődésének tárgya volt, most magára maradt. Önelidegenedése elérte azt a fokot, hogy saját megsemmisülését elsőrangú esztétikai élvezetként élje át.

WALTER BENJAMIN

Napjainkban egyre meghatározóbbá válik a különböző médiumok egymásra hatásának vizsgálata.¹ Úgy tűnik, hogy termékenyebb „talajnak” minősül az intermedialitás, mint a szűkebben és elszigeteltebben értett megismerési módozatok, diszciplínák. Ugyanakkor több szakember kezd úgy vélekedni, hogy a nyelv hegemoniájára érdemes lenne rákérdezni. Míg az egyik oldalon a – már-már közhellyé vált – „minden szöveg” (Jacques Derrida) kijelentés áll, addig a másikon azon – első látásra/hangzásra meglepő – kijelentések találhatók, amelyek igyekeznek nyelvi *vakságunkat* felmutatni. Így például a következő mondatokkal zárja Kibédi Varga Áron egyik 1998-ban született tanulmányát: „A nézés megelőzi az olvasást, ám nem szükségszerű, hogy következzen olvasás. Nem mérték még fel kellőképpen a kép önállóságából következő radikális hatásokat: ez az önállóság új típusú tudást szül, amely el tud tekinteni a szótól” (Kibédi Varga 2000. 78.). Kép és szöveg viszonyának vizsgálatakor egy olyan köztes terep, „nyelv” teremődik, ahol arra történik kísérlet, hogy egyik médium se sajátítódjon ki a másik által, hanem a saját másságukban tudjanak megszólalni, megmutatkozni. Ugyanakkor viszonyba állításuk azért termékeny, mert – hermeneutikai nyelvhasználatával szólva – mindig a Másik másságában tapasztaljuk meg Saját ide-

1 Természetesen nem azt akarjuk ezzel mondani, hogy ez kortárs „felfedezés” lenne, hiszen elég, ha csak Lessing *Laokoónjára* gondolunk.

genségünket is,² így az egymásra hatás vizsgálatakor olyan aspektusok válnak láthatóvá, amelyek, ha külön-külön nézzük e médiumokat, láthatatlanok maradnának. A fenti hermeneutikai elv alapján értelmezi Gottfried Boehm baseli professzor kép és szöveg viszonyát, és közös alapként a képiséget nevezi meg.³ „A képiséget, melynek alapstruktúrájából mind a két médium részesedik, minden nyelv és kép közötti sikeres fordítási folyamat *magában hordozza*, vagyis abban az alap is – mind a kettő között fennálló *hasonlóságok* és *differenciák* bázisa – közvetítődik. A fordítás vagy *átültetés* fogalma (a *‘metapherein’* értelmében véve) nagyon pontosan kifejezi azt, ami az interpretáció vagy a megértés folyamatában tulajdonképpen történik.” Továbbá „egy valódi fordítás nem tünteti el a »kiindulási alapul szolgáló« szöveget, hanem megőrzi azt; ez azt jelentené, hogy az eredetihez való visszatérés lehetséges marad annak a nyelvnek a segítségével, amelyre a fordítás történt” (Boehm 1993. 107.). Gadamer szintén kép és szöveg „közös alapját” *építi*, e két médium hasonlóságát teremti meg azzal, hogy azt állítja, hogy mindkettő hasonló elvárásokat támaszt a befogadóval szemben, illetve a befogadói viszonyulás a műalkotásokhoz azonos mindkét médium esetében. „Valódi” olvasásnak nevezi, amely ugyanakkor „valódi” látás is. Ennek az „olvasásnak” a lényege a műalkotásnál való *elidőzés*, amely az interpretáció feltétele. „A képzőművészeti alkotásra is vonatkozik, hogy meg kell tanulnunk látni – ez nem a valaki előtt ott álló szemléletes egészre vetett naiv pillantásban már megértettet jelenti – , azaz a művet, mint egy kérdésre adott választ tapasztaljuk. »Olvasnunk«, sőt mindaddig betűzgetnünk kell, amíg el nem tudjuk olvasni. Az építményre éppúgy érvényes, hogy »olvasnunk« kell azt.” (Gadamer 1994. 161.) Itt most Boehmre és Gadamerre hivatkozva a kép és szöveg viszonyának azon közös alapjait jeleztem, amely alap nélkül lehetetlenné válna e két médium egymásra hatásának vizsgálata. Ugyanakkor hangsúlyozni kell a különbségeket is, hiszen csak így érthetjük meg a fenti – *‘metapherein’* értelemben vett – fordítást a két médium között. A legalapvetőbb eltérés az érzékelés szintjén van, míg a kép a látáshoz kapcsolódik, addig a nyelv, a szöveg a halláshoz, hiszen olvasáskor is betűket látunk, de han-

2 Vö: „semmi egyebet nem értünk meg felebarátunkból, mint azokat a rajtunk esett változásokat, melyeknek ő az oka.” Nietzsche-től idézi Kulcsár Szabó Ernő. Továbbá: „A sajátjának tudott dolog ugyanis csak az idegen elgondolású tartalmazottság kontrasztív távlatában ismerhető fel sajátként egyáltalán.” (Kulcsár Szabó 1998. 79., 80.)

3 Már magyar vonatkozásban is történtek kísérletek például a líra ilyen szempontból történő olvasására. (Vö. Kulcsár-Szabó 2000. 77–91.)

gokként olvassuk össze őket. Ugyanakkor a kép egyidejű, a szöveg viszont általában narratív.

Az intermedialitás körülhatárolásához hasznos kontextust kínál Renate Lachmann *szinkretizmus* fogalma. A *szinkretizmus mint a stílus provokációja* című tanulmányában e fogalom történetileg megváltozott értelmezését emeli ki, ugyanis azáltal, hogy a Krisztus utáni első három évszázad vallási és filozófiai összeolvadási folyamatait, „ezt az egybeolvadási és keveredési folyamatot mint pogánynak a kereszténybe való anarchisztikus egymásba csúsztatását, tehát mint kulturális jelek kaotikus létrehozását értelmezték, a fogalom pejoratív konnotációkhoz jutott. Egy olyan fogalom terminusa lett, amely határátlépéseket, kulturális mixtúrákat, tehát heterogenizálást és dehierarchizálást jelent” (Lachmann 1995. 266.). „Az összekeverés – írja továbbá –, azaz a szinkretizmus olyan műveletként értelmezhető, amely – miközben a különbségeket, amelynek létét köszönheti, nem leplezi el – létrehozza a heterogént mint önálló minőséget.” Lachmann a szinkretizmus fogalmát elsősorban az *intertextualitással* állítja viszonyba: „a szinkretizmus az intertextualitás központi aspektusaként, pontosabban annak kiegészítőjeként válik átláthatóvá. [...] Az intertextuális szövegben a szinkretizmus a heterogén stílusok és a bennük felhalmozott szemantikai és kulturális tapasztalatok szinkronizálását, egyszersmind kontaminálását szolgálja.” (Lachmann 1995. 267.) Ezért válik a szöveg meghatározójává a „kettős kódolás”, ugyanis a megidézett stílus, hagyomány egyrészt beépül az aktuális szöveg struktúrájába, annak része lesz, másrészt azonban megőrzi „idegenségét”, idézett voltára reflektáltat. Ebben az értelemben valóban szoros kapcsolat van intertextualitás és szinkretizmus között, ugyanakkor ebben a viszonyban csupán a textualitás síkja hangsúlyozódik. A tanulmány írója sokkal körültekintőbb, hogy pusztán csak ezt a vonást emelné ki, így néhány oldallal később a szinkretizmus multimédiális meghatározottságáról is értekezik, és itt válik kapcsolhatóvá dolgozata az intermedialitás fogalmának megértéséhez. Az intertextualitással ellentétben, mely egy médium közegében történik, a szinkretizmus multimédiális jellegű. Lachmann ismételten történeti vizsgálódáshoz folyamodik. Ezt olvassuk: „elképzeltető, hogy egy alapvető, úgymond archaikus szinkretizmus – amely valószínűleg olyan elsődleges kommunikációs helyzet polifunkcionalitásának felel meg, amelynek nem volt szüksége arra, hogy elkülönítse a beszédnemeket és az azoknak megfelelő stílusokat – összekötött hangot (zene), gesztust (tánc) és szót (költészet), még mielőtt a jelrendszereket szétkülönbözte-

tő fejlődés megindult volna. Ezt az archaikus, elsődleges szinkretizmust azután [...] a különböző kommunikációs célok kialakulásával és az ezeket biztosító restriktív szabályok bevezetésével megrendszabályozták, és ezáltal végül pusztulásra ítélték. Későbbi ellenreakcióként elképzelhető egy »másodlagos« szinkretizmus, amely szembeszegült a stílushierarchiával, és a határátlépés stratégiáit egyfajta ellenretorikává fejlesztette.” (Lachmann 1995. 268.) Látható, hogy az archaikus szinkretizmus, amely a rítusokban megvalósult, több médiumot foglalt magába, és egyfajta harmonikus teljesség kifejezőjévé vált. Az is érthető, hogy a jelrendszerek differencializálódása után az önálló és egyre inkább precízebbé válás folyamatában már nem lehetséges ez a fajta harmonikus szinkretizmus. Nem csupán összeadódó egymásmellettség lesz a meghatározó, hanem sokkal inkább az egymásra *hatás*, amelynek dinamikus volta pontosan az „idegenségek” egymásnak feszülése révén keletkezik. Ezért a „másodlagos szinkretizmust” a diszharmónia jellemzi. „Ha azonban meghatározónak tekintjük a szemantikai differencia aspektusát, amely a stílusok sűrűlódása, a monstuózus heterogenitás következtében jön létre, akkor valami inkább erősebben diszharmonikus kerül a képbe. Az egyetlen jelentés szétszóródása mint a szinkretizmus terméke azt jelzi, hogy a kultúra nem tud nyugvópontra jutni” (Lachmann 1995. 272.). Ebben az összefüggésben mai intermedialitás-fogalmunk az archaikus szinkretizmushoz kapcsolódik olyan értelemben, hogy létmódjából következően nem csupán a szöveg médiuma dominál, mint a másodlagos szinkretizmusban. Abban viszont ez utóbbihoz hasonlít, hogy az egymásra hatásban nem totalizáló összeadódás történik, hanem fordítás, egybe nem esés, differencia megképződése, amely a jelentés pluralizálódásának alapjaként funkcionál. Lachmann így összegez: „amit találunk, az mozgó, egymást kölcsönösen és mindig ideiglenesen uraló, minden hierarchiaképzésnek ellenálló, jelölőkből fölépülő, szemantikai szinkretizmus” (Lachmann 1995. 273.). Az intermedialitás körülírásához szintén fontos aspektusként szolgál az itt megfogalmazódó, a kölcsönhatás eredményeképpen keletkező állandó mozgás mint a szinkretizmus (és intremedialitás) egyik legfontosabb sajátossága. Nem mellőzhető ugyanakkor az sem, hogy a médiumok egymásra hatása mindig valamely médium fölérendeltségével is jár. És ez a hierarchiaképződés az intermedialitás esetében tartósabb „ideiglenességként” mutatkozik meg. Napjainkban egyre inkább úgy tűnik, hogy a kép médiuma kerül előtérbe, a technikai multiplikáció korszakában a szöveg is mint kép válik

sokszorosíthatóvá.⁴ Ez mint általános, történeti tendencia mondható, a műalkotások esetében azonban a szinkretizmushoz hasonlóan az állandó „billegés”, a médiumok közötti fordítási játék mint a le nem zárható interpretáció feltétele jut kifejezésre.

Dolgozatomban az orosz hasonmás történetekben a kép médiumának szerepét vizsgálom, hogy milyen viszony van szöveg és kép között e történetekben, hogy miért éppen a hasonmás történetekben kerül ilyen hangsúlyos szerephe a kép médiuma. És mindez hogyan hozható kapcsolatba a (technikai) sokszorosíthatósággal. Azt, hogy viszony tételezhető e történetek és a multiplikáció között, a kép médiumának hangsúlyos megjelenése teszi lehetővé. Figyelembe vehető ugyanakkor, hogy a kommunikációtörténeti kutatások szerint a technika segítségével létrehozott „vív-mányok” előzőleg a képzeletben, az irodalomban már létrejöttek. Arra már Benjamin felhívja a figyelmet, hogy hasonlóság van a romantikus ember saját tükörképe (ebben a kontextusban kiemelten hangsúlyos, hogy a hasonmás az mindig *képmás*) előtti megütközése és az előadóművész gép előtti megütközése, elidegenedése között. Ez olvasható *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című tanulmányában: „A színész megütközése a felvevőgép előtt, ahogy Pirandello leírja, eleve ugyanaz a fajta megütközés, mint az emberé tükörbeli megjelenésén. Ám itt a tükörkép róla elválasztható, szállítható lett. És hová viszik? A közönség elé.” (Benjamin 1969. 319.) És ebben az összefüggésben válik hangsúlyosan jelentőségteljessé az, hogy a romantikus Doppelgänger-történetekben a hasonmás önálló életet kezd élni, itt már olyan hasonmásokkal találkozunk, „akik” leválnak „eredetijükről”, és így megelőlegezik azt a változást, amely a technikai reprodukálhatóság korszakában fog történni, amikor is

4 Roland Barthes a fotográfiáról írott könyvének befejező oldalain egyenesen azt mondja, hogy minden képpé alakul, hogy ma már előbb van a kép, a minta, amelyhez (azután) alakítjuk, azonosítjuk magunkat. Vö. „Valaki egyszer azt mondta nekem egy kávéházban, ahol a vendégeket nézegettük: »Nézzé, milyen színtelenek, manapság a képek élőbbek, mint az emberek«. A mi világunk egyik megkülönböztető jegye talán éppen az a fordított rend, hogy a képzeleti vált általánossá, s mi aszerint élünk. Gondoljunk az Egyesült Államokra: ott minden képpé alakul, csak az létezik, azt gyártják, azt fogyasztják. Egy szélsőséges példa: menjenek be New Yorkban egy pornólokálba: nem magát a bűnt látják, csak a bűn előképeit (Mapplethorpe innen merítette néhány fotóját). Mintha az ott leláncolt és önmagát korbácsoló névtelen szereplő (aki soha nem színész) csak a szado-mazochistáról kialakult sztereotip (elkoptatott) képpel azonosulva tudná elképzelni élvezetét: előbb a kép, aztán az élvezet – íme, a nagy változás.” (Barthes 2000. 122.)

a műalkotás egyedi *auráját*⁵ elveszítve sokszorosítható jellé változik, megszüntetődik az „itt” és „most” kritériuma, amely – Benjamin szerint – a mű valóságának fogalmát adja. A hasonmás történetek romantikabeli elterjedése (lásd: E. T. A. Hoffmann, A. von Chamisso, E. A. Poe, R. L. Stevenson) e kor filozófiájával is összefüggésbe hozható: lét és tudat viszonyának értelmezésekor hangsúlyozzák (főként Novalis), hogy a létet a reflexió csak *látszatként*⁶ tudja *megmutatni*, mivel a reflexió „tükröződést/visszaverődést jelent, és minden tükröződő tükrösen fordított”. (Frank 1998. 70.) A léten kívüliség a lét képe a létben, vagyis a kép a lét fordítottja, az ún. *ordo inversus*.⁷ Látszat és lét között nem ellentét van, hanem a lét csakis ezáltal a látszatkép által képes megmutatkozni, tehát kapcsolatuk ontologikus. Ennek analógiájára lehetne genealogikus az eredeti és hasonmás közötti viszony. Csakhogy pontosan ez a kapcsolat fog megszűnni az önállóul hasonmások esetében, a személyiség integritásának elvesztődése a kép médiumának megkettőző hatására történik, azon médium hatására, amely a sokszorosíthatóság korszakának lesz a par excellence médiuma. És ebben a korszakban az eredeti–másolat struktúra alapja bizonytalanítódik el, már *csak* látszatok vannak, másolatok sokszorosított másolatai. Az a (romantikus) alap kérdőjeleződik meg a technikai fejlődés során, amely szerint eldönthetnénk eredeti és másolat különbségét, illetve elsőbbségét. Ami elsőbbséget kap az maga a szimuláció, eredet és utánzat differencializálhatóságát ellehetetlenítő technikai szimulákrum, hiszen ez pontosan a valódi hiányát fejezi ki.⁸

5 Benjamin értelmezésében összekapcsolódik valóság, autoritás, hagyomány és mindezeket együttesen nevezi aurának. A reprodukció korszakában ezek a princípiumok kerülnek kérdőjel alá a mindenkori szituációkban való aktualizálódásban. Vö. „Ami itt hiányzik, azt az aura fogalmában foglalhatjuk össze, és azt mondhatjuk: a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatósága korában elszorvad. E folyamat szimptomatikus; jelentősége túlmutat a művészet területén. A reprodukció technikája – így lehetne ezt általában megfogalmazni – leválasztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmától. Azáltal, hogy sokszorosítja a művet, egyszeri előfordulásának helyébe a tömeges előfordulást helyezi” (Benjamin 1969. 306–307).

6 Vö. „a lét semmiképpen sem oldódik fel [*aufgehen*] teljes egészében a gondolat (az ítélet) formájában, hanem (képletesen szólva) csak kihasít magából egy, a gondolat számára hozzáférhető szeletet, amelyet Novalis (ahogy már tudjuk) »ábrázolásnak« vagy drasztikusabban »látszatnak« nevez” (Frank 1998. 74.).

7 Vö. „A tudat: lét [*Seyn*] a léten kívül a létben. De mi is ez? A léten kívüliség [*das Außer dem Seyn*] nem lehet igazi lét. Egy nem igazi lét a léten kívül: kép. Ama léten kívüliség tehát nem lehet más, mint a lét képe a létben. Ennélfogva a tudat a lét képe a létben.” (Novalis 1998. 11.)

8 A szimulákrum értelmezéséhez lásd Baudrillard (1996. 161–191.).

Az orosz hasonmás irodalomban több olyan alkotással is találkozunk, amely a fentiek értelmében problematizálja szöveg és kép intermedialitását. Gogol *Az arckép* című elbeszélésében egy festmény, egy portré szerepel *képmásként*; Dosztojevszkij *A hasonmás* című pétervári történetében a kalligráfia (Goljadjkint hivatása, a szép *másolás* fogja megduplázni) lesz a hasonmás(olat) előidézője; Nabokov *Meghívás kivégzésre* című regényében a fénykép, a *Kétségbeesésben* pedig a festészet válik a megkettőződés médiumává. Ezekben a történetekben az azonosság elve dominál,⁹ ennek hatására már nem releváns a „minta” és „utánszat” közötti megkülönböztetés. Nabokov „irodalmiatlanítja” a hasonmás témát olyan értelemben, hogy hangsúlyossá teszi: az egyén ismételhetősége a reprezentáció nem ugyanazon síkján teremődik, vagyis hogy a szöveg médiumában a „negatív valóság”, a fénykép közege kerül előtérbe. (Rainer Werner Fassbinder Nabokov regénye után készített filmje – *Despair. Die Reise ins Licht* 1977– pontosan a film médiuma révén ezt az aspektusát erősíti fel a szövegnek.) A kép médiumának előretörése e szövegekben a hasonmás nyelvi alakzatát a szimulákrumok képi világa felé közelíti, ahol már az Én-től függetlenedett képmások megsokszorozódva mutatkoznak meg. A továbbiakban Gogol és Dosztojevszkij szövegeit fogom részletesen elemezni.

Amikor Gogol esetében hasonmás történetekről beszélnek, akkor elsősorban *Az orr* és *A köpönyeg* kap kiemelt szerepet. Mindkettő esetében a személyiség megosztódásának problematikáját emelik ki az értelmezők. Az egységes individuum széthasadása kerül színrevitelre ezekben a szövegekben. Az *Orr* esetében maga a test az a hely, ahol a konkrét hasadás megtörténik, egy rész az egészből leválik, függetlenedik szubjektumától, és ezáltal dehumanizálódik is. *A köpönyeg* esetében szintén a színekdoché alakzata a meghatározó, itt egy teljesen materiális ruhadarab válik a rész jelölőjévé. Ezekben az elbeszélésekben a színekdoché révén problematizálva ugyan, de megőrződik a kapcsolat egész és rész, eredeti és ha-

9 René Magritte a festészetben erősíti fel az azonosságokon alapuló helyettesítések láncolatának „mechanizmusát”. A francia festő így ír egyik Foucault-nak küldött levelében: „A »dolgok« között nincs hasonlóság; csak azonosságaik léteznek vagy nem léteznek. Csak a gondolat képes hasonlítani. Hasonlít, amennyiben maga lesz az, amit hall, lát, megismer; azzá válik, amit a világ nyújt számára.” „A hasonlóság mindig ugyanazt az állítást sulykolja: ez meg az, sőt még ott az, az a dolog is. Az azonosság megsokszorozza az egymással táncra perdülő, egymást támogató, egymáson átbucskázó különböző állításokat.” (Magritte 1993. 163.) Az azonosság előtérbe kerülésével eldönthetatlenné válik eredet és másolat különbsége, és ezen alapszik a műalkotás szerepének a megváltozása a technikai sokszorosíthatóság korszakában.

sonmás között.¹⁰ Az *arckép* (*Portret*, 1833.)¹¹ számomra szöveg és kép egymásra hatásának kontextusában vált érdekessé. A hasonmás struktúrára itt a jelölés két különböző szintjét vonja be, így radikálisabbnak tűnik a szakadás, illetve nehezen jöhet létre olyanfajta újraegyesülés, mint az *Orr* esetében. Az elbeszélés két részből áll: az első egy festőről szól, a második részben a gogoli epika sajátos szintváltásával egy festmény kerül az érdeklődés és az elbeszélés középpontjába. Bár a második rész felerősítő hatására már nem ilyen egyértelmű, és igazából eldönthetetlen lesz, hogy ki a főhőse az elbeszélésnek, a festő Csartkov vagy a Scsukin Dvor-i képesboltban talált festmény. Valójában a „kettejük” viszonya áll az elbeszélés középpontjában. A fiatal, tehetséges és ígéretes festő Csartkov (névének *чар* töve a *чарование* ‘elvarázsolás’, ‘elbűvölés’, *чаровать* ‘elvarázsol’, ‘elbájol’, *чаровник* ‘varázsló’, ‘elbűvölő férfi’, *чародей* ‘varázsló’, ‘boszorkánymester’ szavakkal hozható kapcsolatba; ez a későbbiekben beszélő névvé válhat) rabul esik a festmény nézésének. A következő *képleírást*, *ekphrasziszt*¹² olvashatjuk a festményről:

„Ez egy bronzbarna, csontos, beteges arcú öregember volt: arcvonásait mintha valami görcsös rángás pillanatában kapták volna le. E vonásokból nem északi erő áradt: a forró délszak nyomta rájuk pecsétjét. Az öreget bő ázsiai öltözet redői fedték. [...] A szem volt a legrendkívülbb: bizonyára erre pazarolta a művész minden buzgalmát, igyekezetét, ecsetjének minden erejét. Ez a szempár úgy nézett-nézett a világba még magáról az arcképről is, hogy különös elevenségével mintegy megbontotta a kép egész összhangját. Amikor a művész az ajtóhoz vitte a képet, a szempár még erősebben nézett rá. Majdnem ugyanolyan hatást tett a népre is. Egy asszony, aki Csartkov háta mögött állt, még fel is kiáltott: »Hogy néz, hogy néz!« – és visszatorpant. Valami kellemetlen, rejtélyes érzés vett erőt a művészen, és letette a földre a képet.” (Gogol 1971. 628.)

10 A szinekdoché alakzatára A. V. Zlocsevcszkaja hívja fel a figyelmet (1999. 30–46.).

11 A következő magyar kiadásból idézek a továbbiakban: *Gogol művei*. Első kötet. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971.

12 „A régi, több mint kétezer éve használatos elnevezés, az ekphraszisz, kétséget kizáróan kifejezi a nyelv és a képek összetartozását. Mint retorikai szakág vagy irodalmi műfaj, az ekphraszisz a nyelv képi erejéről, képelbeszélő képességéről tanúskodik. [...] Az ekphraszisz hosszú és bonyolult története igazolja, hogy mindig a *találó szóra* leltek rá, bármennyi funkcionális és strukturális változás következett is be...” (Boehm 1988. 19.)

„Ha a kép előzi meg a szót, az alkalmazott kifejezés *ekphraszisz* vagy *Bildgedicht*. [...] az *ekphraszisz* eredetileg olyan pontos leírást jelentett, amely bizonyos mértékig a festmény felidézésére és helyettesítésére szolgált.” (Kibédi Varga 1997. 311.)

Ebben az *ekphraszisz*ban nem csupán az mondódik el, hogy mi „van” a képen, hanem az is, miként „hat”. És ez az elbeszélés a szó szoros értelmében a portré hatástörténete lesz. A második részben megtudjuk keletkezésének körülményeit, hogy a Kolomnában¹³ élt uzsorás arc képe, akinek kérésére készült: „Lehet, hogy nemsokára meghalok, gyermekeim nincsenek, de én nem akarok teljesen meghalni, én élni akarok. Tudsz-e olyan arcképet festeni, amelyik pontosan olyan lenne, mint ha élne?” És valóban a festmény elkészültével az uzsorás meghal, a portré (szeme) pedig „élni” kezd. (Hasonló motívummal találkozunk Poe *Az ovális arckép* című elbeszélésében.)

„[...] egy ijesztő szempár egyenest belé fúródott, mintha el akarná emészteni; az ajakra fenyegető parancs volt írva: *Hallgass!* [...] az egész arc megelevenedett, majd *megszólalt*, a szem pedig úgy nézett rá, hogy végül összerezsent, hátratántorodott, és álmélkodó hangon azt mondta: »Úgy néz, mint az eleven ember.« [...] Ez már nem művészet volt: ez megbolygatta magának a portrénak az összhangját is. Ez eleven emberi szempár volt!” (633–634. Kiemelés tőlem, D. M.) Minthogyha azon hermeneutikai elv megjelenítése történne, mely szerint a műalkotás a recepcióban a befogadóra tett hatásában élővé, partnerré változik, megszólal, és nézni kezd. Csakhogy míg a hermeneutikai megközelítésben a másságok tiszteletben tartása egyik legfontosabb kritérium, addig itt a festmény saját arcára, képére és hasonlatosságára változtatja nézőit, elnémítja a „jó” hangját, akik vele befogadói kapcsolatba kerülnek mind ördögi nézésének bűvöletébe esnek, megváltozik életük. „A becsületes, józan életű ember az ital rabja lett; a kereskedőseged meglopta gazdáját; a bérkocsis, aki évek során át mindig becsületesen fuvarozott, bagóért leszúrta utasát.” (680.) Azt mondhatjuk, hogy a kép tulajdonosait hasonmásaivá alakítja. Csartkovból pedig szó szerint kép-más lesz, néma halott. Az elhatalmasodó kétségbeesés ördögi tombolása „visszataszító kolorittal árnyékolta be”, „arcán örökké keserű, epesárga szín ömlött el. Vonásaiban az örök tagadás, az örök gáncsoskodás öltött testet.” (669.) Arca fokozattan lárvaszerű maszkká válik (ahogyan majd Sztavrogin arca), és mitikus alvilági jegyekkel (baziliszkusztekinet, hárpiaszerűség) ruházódik fel. Csartkov arcának leírása *ekphraszisz* jellegű, képként van már az elbeszélésben, olyannyira képmása az uzsorásnak, hogy a nevét viseli. (A Kolomnában az uzsorást a szóbeszéd már-már természetfeletti lényvé avatta.) Halála előtt Csartkov meg szeretné „önmagát” festeni bukott angyalként, de nem

13 Pétervár térszerkezetének szimbolikusságához vö. Lotman 1994. 119–211.

tudja, hiszen festése teljesen mechanikus mozdulatok önkényes működése, csupán azt a „tömegarcot” (Tiszóczy 1995–1996. 111.) tudja *másolni*, amelyből sorozatokat, szériaképeket készített. Ugyanakkor Gogol a szövegében a fenti képleírás révén „megfesti” bukott angyalként. A kép eltűnik az elbeszélés végén, kilép a mű keretei közül, ahogyan korábban az uzsorás „képe” kilépett a festmény keretéből.¹⁴ (Itt érdemes figyelni a hasonló metaforikára.) Talán bennünk, olvasókban folytatja tovább vándorútját, ám ugyanakkor úgy vélem, hogy továbbra is a szövegben (is) marad, csak hogy más szinten, már nem mint az elbeszélés tárgya, hanem mint ami magában az elbeszélésben jön létre, Csartkov arcának/portéjának képleírásában, tehát szöveggént. Minthogyha az elbeszélés kép és szöveg fordíthatóságáról is szólna. Így hangsúlyossá válhat az elbeszélés címe, mely egyszerre jelölheti a konkrét festményt, az elbeszélés tárgyát, de ugyanakkor az egész elbeszélés jelölője is egyben. A festmény eltűnével maga a szöveg, az elbeszélés lesz a portré. És ebben a kontextusban akkor az is jelentéssé válik, hogy a portré mint műfaj egyszerre festészeti és irodalmi forma is. Az elbeszélés mint „képírás” megrajzolja Csartkov bukott angyal arcképét. Itt igazolódhat be, hogy miért olyan lényeges egy másik médium – jelen esetben a festészet – jelenléte a hasonló történetben. A személyt képpé, leválasztódott jellé írja/festi át (az orosz ‘писать’ ige egyszerre jelenti azt, hogy ‘írni’ és ‘festeni’), ily módon a felcserélődések láncolatának lehetőségét nyitva meg.

Gogol ezen elbeszélése egy másik szempontból is kapcsolódik az intermedialitás problémaköréhez, a festmény és a fotográfia viszonyát is tematizálja. Azt Benjaminsól tudjuk, hogy a XIX. század folyamán heves viták zajlottak a festészet és a fotóművészet között termékeik művészi értékét illetően. A kultikus értékek kiállítási értékekre való lecserélődési fo-

14 A moszkvai *Irodalmi Múzeumban* Gogol szövegének első kiadása mellett egy festmény is ki van állítva, amelyen egy a keretből éppen kilépő sötét figura látható. Meglepő a festmény realiztikussága: az alak guggoló helyzetben van, és mindkét kezével fogja a keretet, mintegy segíti magát, így az ugrás hatását kelti. Nézője úgy érezheti, hogy éppen feléje fog ugrani, ezt a hatást tekintetnek iránya is megerősíti. Összehasonlítva a szövegbeli képleírást és a Gogol szövegének hatására készült festményt, a kapcsolódások mellett a mediális különbségek váltak megtapasztalhatóvá. A képleírás alapján teljesen más festményt képzeltem el, és ez azzal hozható összefüggésbe, hogy a nyelv, a szöveg sokkal tágabb teret enged a képzeteknek, mint a kép. Hasonló következtetésre jut Barthes a fotográfiáról szóló értekezésében, ahol is azt állítja, hogy a fotográfia a bizonyosságot hordozza, jelenléte bizonyít, a nyelv pedig nem tudja hitelesíteni önmagát, mivel természeténél fogva fiktív. Ezzel szemben „a fotó nem kitalál, hanem hitelesít”. (Barthes 2000. 90.)

lyamatában a portréfényképészet azon utolsó állomás, amelyben még kultusz fejeződik ki, ugyanis a művészet technikai sokszorosíthatóságának kora teljesen eloldotta a művészetet kultikus alapjaitól. „A fényképezésben a kiállítási érték az egész vonalon kezdi kiszorítani a kultikus értéket. Ez azonban nem hátrál ellenállás nélkül. Az utolsó sáncok mögé húzódik, és ez a sánc az emberi arc. A portré semmiképpen sem véletlenül áll a korai fényképezés középpontjában. A kép kultikus értéke a távoli vagy elhunyt szeretteinkre való emlékezés kultuszában találta meg utolsó menedékét. A korai fényképeken látható emberi arcok futó kifejezéseiben hat utoljára az aura.” (Benjamin 1969. 312.) Ezt a történeti kontextust ismerve és Barthes könyvére támaszkodva talán nem elvétett azt állítani, hogy Gogol szövegében a vándorló festmény a portréfotográfia sajátosságait viseli magán. „A Fotográfia képes [...] *egyenesen a szemembe nézni*.” – írja Barthes (2000.115.). A fotó a festménnyel ellentétben medialitásából következően bizonyítja az „ott volt”-at, annak létét, akit ábrázol.¹⁵ A festő olyannyira erre törekedett, hogy festményében fotográfiát teremtett. A festményen látható/néző szem hatásában a fotográfia sajátossággá fejeződik ki. „A tekintet (ha kitartó, a fényképpel átszeli az Időt) mindig őrülnék hat egy kicsit, egyszerre tükröződik benne az igazság és az örület. [...] mindenki őrült, aki így egyenesen a szemünkbe néz.” (Barthes 2000. 117.) És a gogoli elbeszélés alapján hozzátehetjük, hogy a néző sem menekül ez elől az őrült tekintet elől, hanem büvkörének esik áldozatul. Az uzsorás a halált akartja túlélni a festmény által, a fotográfia is az életet akarja megőrizni, miközben *lapos* halállá préseli ábrázoltját. „A fotó a szó szoros értelmében az ábrázolt kisugárzása. Egy valószínű test, amely ott volt, fénysugarakat bocsát ki, ezek megérintenek,

15 Míg a fotográfia az „ott volt” bizonyosságát adja, addig Lessing értelmezésében a festészet és a költészet – ebben hasonlítanak – „mindkettő jelen lévőnek ábrázolja a távol lévő dolgokat, valóságnak a látszatot, hogy mindkettő megtéveszt, de ez a megtévesztés tetszik nekünk” (Lessing 1982. 193). A festészet képes fiktív elemeket is ábrázolni, a fotográfia viszont mindig a jelenvaló létét bizonyítja. Ugyanakkor a festészet lényegének tartja, hogy azt az egyetlen pillanatot, amelyet egy nézőpontból ábrázol, oly módon tegye, hogy az ingerlően hasson a képzelőerőre. „Ámde termékenynek csakis az tekinthető, ami a képzelőerőnek szabad csapongást enged. Minél többet látunk, annál több hozzágondolni valóknak kell lennie. Minél többet gondolunk hozzá, annál többet kell látni vélünk.” (Lessing 1982. 205.) Ebben az értelemben a festészet közelebb áll a költészethez, mint a fotográfiához. A költészet, az irodalom az, ahol a képzelet a legszabadabban szárnyalhat, hiszen magukat a képeket is nekünk kell elképzelnünk a szöveg alapján, és ez a befogadók függvényében mindig másmilyennek mutatkozik meg.

megfognak engem, aki itt vagyok.” (Barthes 2000. 84.) Csartkov miután hazaviszi a festményt pontosan ezeket a hatásokat tapasztalja, ezért kénytelen letakarni egy lepellel. Mindezekkel jelezni szerettem volna, hogy Gogol szövegének portréja a fotográfia hatáselvét érvényesíti. (Az első fénykép Nicephore Niepce *Térített asztala* 1822 körül készült, tehát tíz évvel *Az arckép* megírása előtt.) És itt ismételtén az a különbség lesz hangsúlyos a festmény és a fotográfia között, hogy a festmény egyedi és megismételhetetlen, míg a fotográfia multiplikálható. Hiszen pontosan ezt tematizálja a szöveg, amikor témájaként az olyan művészt teszi meg, aki már nem képes egyedi vonásokat festeni, hanem csupán sorozatokban gyártja a másolatokat.

Dosztojevszkij kisregénye *A hasonmás (Dvojnyik, 1846)*¹⁶ egyik kiemelt alkotása a hasonmás irodalomnak. Komplexitását az adja, hogy egyszerre több síkon is értelmezhetővé teszi a megkettőződés tematikát. A szöveg nyelve intertextuálisan *szinkretikus*, több stílus ütközik egymásnak, vagyis – Bahtyin kifejezésével élve – a szavak kétszólamúak, bennük legalább két perspektíva, elvárás feszül egymásnak. Ugyanakkor az *intermedialitás* is szerepet kap, Goljadkin hivatása a szép másolás. A kalligráfia az ekphrasziszhoz hasonlóan a kép és a szöveg közötti fordíthatóság, egymásra hatás alapját teremti meg.¹⁷ Elemzésemben e két szempont érvényesülését fogom figyelemmel követni.

A kétéltű Goljadkin (egy korai magyar fordítás ezt a címet adja a szövegnek) a gogoli hivatalnokfigurákat idézi meg, a szociális térben a marginális helyet betöltő *másoló* alakját.¹⁸ Már a nyitásban szövegszerű utalás történik a gogoli hagyományra. Goljddkin felébredve a tükörbe néz, és így „dünnyög”: „Az lenne ám a méreg [...], de még mekkora, ha ma vala-

16 A magyar hivatkozásokot a következő kiadás alapján jelölöm: F. M. Dosztojevszkij: *A hasonmás*. Budapest, Édesvíz Kiadó, 1997.

17 Vö. „A kalligram mindenekelőtt a szöveget és a rajzot a lehető legközelebb hozza egymáshoz; a kijelentést figurális térbe ágyazza, és a szöveggel *elmondhatja* azt, amit a rajz *megjelenít*őn ábrázol. [...] A kalligram egy könnyed mozdulattal megkísérli eltörölni írásbeli civilizációnk legrégebbi ellentmondásait: egyszerre próbál meg megmutatni és megnevezni, ábrázolni és közölni, reprodukálni és artikulálni, utánozni és jelezni, nézni és olvasni.” (Foucault 1993. 144.)

18 A másoló mindig másodlagosként határozódik meg. Lessing például az igazi alkotóval helyezi szembe, és így jellemzi: „valóságos tulajdonságok helyett csupán utánzásait utánozza, és hűvös tárgyilagossággal idézi fel bennük egy idegen alkotóerő vonásait – saját alkotóerejének eredeti vonásai helyett.” (Lessing 1982. 227.) Az írás másolásában úgy tűnhet, hogy teljesen háttérbe szorul a Lessing által fontosnak tartott alkotóerő.

mi zavaró volna rajtam, ha teszem azt, valami szépséghibám adódna, ha váratlanul kiütne a képen egy pattanás, vagy mit tudom én.” (Dosztojevszkij 1997. 10.) Ez a szövegrész az *Orr* hasonló alaphelyzetét idézi fel, ahol is váratlanul Ivan Jakovlevics orra leválva tulajdonosának arcáról nem csupán szépséghibát okoz. Ezzel Dosztojevszkij főhőse nem csupán tematikusan másoló, hanem a gogoli szöveghagyomány megidézése által másolt, idézett alakká minősül. A másoló hivatalnok Goljadkin kalligrafikus másolatokat készít. A másolat, mint tudjuk, sohasem identikus az eredetivel, közéjük kerül a kalligrafikus differencia, a kalligráfia saját medialitását helyezi előtérbe, és eredeti és másolat egybe nem esését biztosítja. Tehát miközben összekapcsolja a kép és szöveg médiumát itt ebben a szövegben, azon mélységes szakadék előidézője lesz, amely elválasztja egymástól az eredeti írást a másolattól. (Az orosz ‘переписать’ ige egyszerre jelenti azt, hogy ‘leír’, ‘lemásol’ és azt, hogy ‘átír’, ‘újraír’, illetve ‘átfest’, ‘újrafest’. Magában az igében is kifejeződik az a kettősség, hogy a másolás mindig átírás is, sohasem identikus ismétlés, az a művelet, amely az egyediség, egyszerűség ellenében hat, és ugyanakkor a kalligrafikus mozzanat is benne van az átfesteni jelentésben.) Goljadkin ebbe a kalligrafikus differencia, állandó elkülönöződés szakadékba zuhan a szöveg síkjáról, szintjéről: „lángolt a szégyentől, szegény *fejét az akták közé temette*, ugyanazon megfontolásból, mint a vadász elől menekülő strucc, midőn a forró homokba dugja fejét” (Dosztojevszkij 2000. 61. Kiemelés tőlem, D. M.). Az írás már nem menedék, hanem a megkettőződés színtere, és a kalligráfia intermedialitásából következő állandó differencia, elkülönöződés kifejezője.

A másolás művelete a tükörhelyzetnek felel meg, megváltoztatva adja vissza az „eredetit”, visszatükrözi, csakhogyan fordítottan, nem identikusan. (A latin *speculum* tükör, tükörkép, mása valaminek, a jelentéseket hordozza.) „Minden lenyomat tükörfordításként jelentkezik az eredetihez képest, a nyomtatott grafikai lap és a nyomtatott könyvoldal is.” (Beke 1980. 456.) Talán nem meglepő, hogy pontos leírását olvashatjuk a visszatükröződés jelenségének Goljadkin megfogalmazásában: „De hamarosan rájött, hogy a kegyelmes úr csizmája korántsem lyukas, hanem csupán a fény tört meg rajta. Természetes jelenség volt, ami egyszerűen abból származott, hogy a lakkcsizma erősen csillogott. »Ezt fényvisszaverődésnek nevezik – gondolta hősünk –, különösen festők műtermében hallani ezt a kifejezést... Tükröződésnek is mondják.«” (Dosztojevszkij 1997. 160.) Dosztojevszkij regényében a tükör nem csak tematikusan jelenik meg hangsúlyosan, hanem a regény struktúráját is áthatja. Példá-

ul a kezdő és befejező jelenet tükrös struktúrát képez, fantasztikum (álom) és (regénybeli) reális egymásban való tükröződése történik, így a közöttük húzható határvonal bizonytalanra válik. Mindkét jelenetben „barátságatlan”, „kietlen” táj „néz vissza” a felébredő Goljadkinra. „A mocsokszürke ködös őszi nap olyan barátságatlanul, olyan fanyar fintorral bámult be a homályos ablakon, hogy Goljadkin úrnak semmi kétsége nem lehetett többé afelől, hogy nem holmi hetedhét országon túli birodalomban van, hanem Pétervár városában.” „Végre elveszítette eszméletét... Amikor magához tért, látta, hogy a hintó ismeretlen úton halad. Kétoldalt erdő sötétlett. Néma csend, kietlen pusztaság mindenütt.” (Dosztojevszkij 1997. 9. és 177.) A regény a nyitásban történő biztos szétválasztását álomnak és ébrenlétnek fokozatosan elbizonytalanítja. Például a tizedik fejezetben leírt álom eseményei a regény következő részeiben megvalósulnak. Az álombéli „hajszálra hasonlók” Olszufij Ivanovics estéjén ismételtelen megjelennek. „Úgy rémlett neki, hajszálra hasonló Goljadkinok vég nélküli sora csörtet be nagy zajjal a szoba minden ajtaján. De már késő volt... a júdás csók elcsattant, és...” „A kiáltás görcsösen összeszorult mellében rekedt. Goljadkin úr egyébként *már előre tudta* mindezt, és régóta sejtett valami hasonlót.” (Dosztojevszkij 1997. 175. Kiemelés tőlem, D. M.) Vagy még korábban ez olvasható: „Szakadt a hó, és mindenáron igyekezett behatolni az igazi Goljadkin úr nyitott köpenye alá. Körös-körül köd és sötét. Nehéz volt megállapítani, merre járnak, milyen utcákon haladnak... Goljadkin úrnak úgy rémlett, hogy mindez, ami vele történik kísértetiesen ismerős. Egy pillanatra lázasan kutatott emlékezetében, nem érzett-e valami hasonlót tegnap... például álmában...” (144.) Ahogyan az utolsó jelenet a regény kezdésekor leírt álom megtörténe – melynek hatására álom és realitás egymásnak tükörképeivé válnak – úgy az ok-okozatiság egyszerű lineáris felfogása is megkérdőjeleződik. Nem tudjuk eldönteni, hogy Goljadkin megőrülése ok vagy okozat, hogy azért történnek vele így a dolgok, mert örült (ezt látszik alátámasztani a regény elején történő doktor-epizód), vagy az események hatására örül meg. Mindehhez paradox módon kapcsolódik a mindvégig jelenlévő tudatosság, a hős, aki mintegy előre látja sorsának alakulását. Mihail Bahtyin a Dosztojevszkijről írott könyvében a következőket írja: „Dosztojevszkij regényeiben nincs jelen a gondolat kialakulásának folyamata, az nem jelenik meg [...] még az egyes hősök tudatának keretei között sem. Az értelmi anyagot a hős tudata mindig azonnal egész komplexitásában érzékeli, de nem különálló tételek és gondolatok formájában, hanem mint mentális emberi intenci-

ókat, eltérő szólamokat, s tétje csak a közöttük való választásnak van. Az a belső ideológiai küzdelem, amelyet a hős folytat, olyan harc, amely a már rendelkezésre álló értelmi lehetőségek közötti választás körül zajlik. [...] Az ő hőse mindent tud és mindent lát a kezdetektől fogva.” (Bahtyin 1999. 82.) Ezért tűnhet a regény kapcsán is az ok-okozati – tehát egyfajta teleológiát kondicionáló – logika értelmetlennek.

Bahtyin véleményem szerint a humboldti nyelvfilozófiából kiindulva (vö. „A nyelv csupán használóinak dialogikus érintkezésében éli eleven életét. A dialogikus érintkezés a nyelv igazi szférája.” Bahtyin 1999. 63.) hozza létre a metalingvisztikát, melynek „tárgya” a „kétszólamú szó”. A „szó természeténél fogva dialogikus” a szóban „dialogikusan két szólam ütközik össze” (Bahtyin 1999. 64.). Ez a jelenség Dosztojevszkij hősei esetében úgy mutatkozik meg, hogy szövegeiben az idegen szó, idegen nézőpont tükröződik vissza, szinkretizmust hozva így létre. A „hősök legfontosabb vallomások önmegnyilatkozásait áthatja a róluk szóló – általuk megelőlegezett – idegen szóhoz való viszony csakúgy, ahogyan saját önleíró szavukban ott lappang az idegen válaszreakció sejtése. Ezeknek a megnyilatkozásoknak nemcsak a hangnemét, stílusát hanem *belső gondolati struktúráját is* az idegen szó anticipációja határozza meg.” (Bahtyin 1999. 66.)

Számos példát lehetne felsorolni Goljadkin belső monológjaiból vagy leveleiből, az itt következő kiemelt részben az idegen nézőpontok annyira belsővé válásáról van szó, hogy ha a hős beszédének töredékes volta nem ellensúlyozná, akár annak a monologikusságnak, oszthatatlanságnak a létrejöttét is szolgálhatná, amit egyébként megkérdőjelez. „Remélem, nem történt... nem történt semmi megrovásra méltó... semmi, ami szigorra adhatna okot... s ami szolgálati vonatkozásaimat érintené? – szóló hősünk zavartan.” Látható, hogy Goljadkin önmagát a hivatali kontextusban, feletteseinek szóhasználatával képes értelmezni, idegen szemmel nézi saját magát. „A hős öntudata Dosztojevszkijnél teljesen dialogizált: minden momentumával kifelé irányul – másikhoz, a harmadikhoz – miközben feszülten fürkészi önmagát.” (Bahtyin 1999. 88.) Az idegen szólamok, nézőpontok behatolása a hős beszédébe lehetetlenné teszik az egységes, integratív hang kialakulását. „A magányos egyén számára tulajdon szólama ingataggá válik, egysége és önmagával való belső összhangja posztulátum lesz.” (Bahtyin 1986. 356.) *A hasonmásban* történő megkettőződés (az orosz cím a kettes számnév főnevesült változata: *Двойник*) mintegy *színrevitele*, képszerűvé tétele a tudatban történő szólamok interferenciájának. Lachmann a már idézett tanulmányában a

szinkretizmus kapcsán pontosan a színrevitelt emeli ki: „Az idegen stílusokat ugyanis (melyek szerepek és maszkok egyszerre) idézik, deklamálják, egy *mise-en-scène*-ben a szöveg színpadára viszik. Multimediális irányultsága is színpadias...” (Lachmann 1995. 272.) Az idegen, a másik megtestesülése révén egy szerep, egy maszk önállósul.¹⁹ Az „idegen szólam” elhatalmasodása a hőst testi mivoltában is megfosztja egyetlenségétől, egyediségétől, az önmagában létező lény státusától, megosztódik két testre, két szerepre. Immár tükörszerű struktúrában válnak meg-(nem)-ragadhatóvá. „A szomszéd terem ajtajában, csaknem közvetlenül a pincér háta mögött, szemben Goljadkin úrral, az ajtóban, melyet hősünk egyébként eddig *tükörnek* nézett, egy kis ember állt – ő, ő, Goljadkin úr, de nem az idősebb Goljadkin, nem történetünk hőse, hanem a másik Goljadkin, az új Goljadkin úr.” (Dosztojevszkij 1997. 159. Kiemelés tőlem, D. M.) A regény kezdetén történő tükörbe nézés *mesterséges* megkettőződése *természetes* megkettőződéssé változik. A halott tükörkép élő hasonmássá alakul, hasonlóan az Andersen meséjében szereplő tudós árnyékához, mely mese a maga módján Chamiso (csodálatos) történetére utal. Goljadkin reggeli tükörbe nézésekor beszélget tükörképével (hasonlóan Andersen tudósához, aki a szomszéd erkélyén meglátva árnyékát megszólítja azt). Mindkét esetben élettelen képhez és árnyékhoz intéződik a beszéd, illetve megszólítás, és pontosan e *megszólítás* révén feltételeződik a válaszadás lehetősége, a megszólításban a beszéd képességével való felruházás történik, hiszen azzal, hogy megszólítunk valakit, válaszadásra tartjuk képesnek.

Ily módon a holt kép beszélni tudóként tételeződik, mivel megszólított. Paul de Man *prosopopeiának* nevezi ezt az alakzatot.²⁰ A megszólítás aktusa a hangkölcsonzés révén az életadás is, így történhet meg, hogy a tükörkép testet ölt és leválik eredetijéről. A prosopopeia szó etimológiai jelentése a maszkot vagy arcot adni (*prosopon poiein*). A tükörkép megszólításakor a szó szoros értelmében az arcát adja Goljadkin,

19 Goljadkin önértelmezésében gyakran visszatérő motívum a maszk és az álarc. Vö. „Nem szeretem a csúrés-csavarást, a nyomorult kétszínűséget sem szívlelem, a rágalmozást, pletykát pedig utálok. Álarcot csak jelmezbálban öltök, nem hétköznapi napokon viselem, az emberek között.” (20.) Majdnem szó szerint ismétli meg később is: „Vannak emberek, uraim, akik nem szeretik a mellékutakat, és maszkot is csak álarcosbálban öltenek.” (31.)

20 Így határozza meg: „egy hiányzó, holt vagy hang nélküli létező fiktív megszólítás, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét” (Paul de Man 1997. 101.).

azonban pontosan ebben a hasonmás toposzban válik nyilvánvalóvá, hogy az arcadás, az alaköltés (*figuration*) egyben arcrongálás és alakvesztés (*disfiguration*), hiszen a hasonmás alaköltésekor az eredeti alakvesztése történik. Ugyanakkor ebben a tükörképviszonyban az utolsó jelenetekig megőrződik valamiféle ontologikus kapcsolat, „igazi *Goljadkin*” (94.) jelzős szerkezetet is olvashatunk a szövegben, idősebb-ifjabb megkülönböztetés viszonyukat atya-fia struktúrába írja bele. Csakhogy ez a fajta különbségtéves folyamatosan váltakozik régi és új, első és második megjelölésekkel. Tehát a genetikus összekapcsolódás mellett megjelenik egy teljesen materiális, statisztikai elem is: hogy tehát éppen hányadik *Goljadkin*ről is van szó. Ez a számolás megteremti a folytathatóság lehetőségét, és itt ismételten hangsúlyossá válik, Olszufij Ivanovics estéjén bevonuló „hajszálra hasonló *Goljadkinok vég nélküli sora*” (175.). Ebben a kontextusban már megszűnik az ok-okozati érintkezési kapcsolat, számok maradnak. Dosztojevszkij szövege ezzel az aspektusával végképp megszünteti eredeti és másolat értékvonatkozásokat hordozó struktúráját, és az eredetet törölő megsokszorozódás „vég nélküli sorát” lépteti színre. (Ebben a jelenetben szintén erőteljes a színpadiasság jelenléte.) Számokba fojtódik az egység, egyediség, multiplikálhatóvá, sokszorosíthatóvá válik. „Én – én vagyok, és kész...” (69.) *Goljadkin* ezen lezárásra irányuló kijelentése elveszíti befejezett aspektusát a képmások vég nélküli sorozatában.

Összegzésként elmondható, hogy Gogol és Dosztojevszkij fent elemzett szövegei olyan tapasztalatoknak a kifejezői, amelyek a technikai sokszorosítás korszakának a távlatából válnak igazán felismerhetővé, a háttértörténet révén emelődnek ki ezek a sajátosságok. Ezzel cseng egybe Benjamin következő állítása: „Mindig is az volt a művészet egyik legfontosabb feladata, hogy olyan keresletet hozzon létre, amelynek teljes kielégítésére még nem jött el az óra. Minden művészi forma történetének vannak kritikus időszakai, amikor ez a forma olyan effektusokra törekszik, amelyek kényszer nélkül csak egy megváltozott technikai színvonalon, vagyis új művészi formában jöhetnek könnyedén létre” (Benjamin 1969. 327.) Ugyanis Dosztojevszkijnél a *Goljadkinok* végtelen sora a multiplikáció egyformaságának eszményét juttatják korai kifejezésre, azon korszak eszményét, amikor is a másolás művelete másodlagos helyzetéből domináns, meghatározó megismerési módozattá változik, létrehozva az aura nélküli másolatok, szimulákrumok világát. Gogolnál pedig Csartkov

(a képleírás révén) halott képpé való változásának momentuma fog erőteljessé válni a filmszínész esetében, aki „néma képpé”²¹ alakul át az „apparátus” közbejöttével a képernyőn.

- 21 Vö. „A filmszínész úgy érzi magát, mintha számkivetésben lenne. Nemcsak a színpadról száműzetett, hanem saját személyétől is. Sötét szorongással érzi ezt a megmagyarázhatatlan ürességet, amely azáltal keletkezik, hogy teste széthulló jelenséggé válik, amely elillan, és amelyet megfosztanak realitásától, életétől, hangjától meg mozgás közben maga előidézte zajaitól, hogy néma képpé váljék, amely pillanatig a vásznon remeg, majd csöndben eltűnik... A kis apparátus fog az ő árnyékával a közönség előtt játszani, és a művésznek meg kell elégednie azzal, hogy az apparátus előtt játszik.” Pirandellótól idézi Benjamin. (Benjamin 1969. 317.) Ez a kontextus termékeny távlatokat nyithat meg például Kosztolányi Dezső *Az utolsó fölolvadás* című szövege befejezésének értelmezéséhez, hiszen Esti szintén halottként „nézi” tükörképét a tükörben. Ez az utolsó jelenet meghatározóan képszerű, olyan mintha filmen látnánk. Nem véletlen, hogy egy olyan műalkotás kerül itt be a kontextusba, amely a maga során szintén a *doppelgänger* tematikába illeszkedik.

SZAKIRODALOM

BAUDRILLARD, Jean

1996 A szimulakrum elsőbbsége. In: KISS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor s. k.–Odorics Ferenc szerk.: *Testes könyv I.* Szeged, ICTUS ÉS JATE, 161–195.

BAHTYIN, Mihail

1986 A dialógus Dosztojevszkijnél. In: *A beszéd és valóság.* Budapest, Gondolat, 354–358.

1999 A szó Dosztojevszkijnél. *Helikon* 1–2. 63–90.

BARTHES, Roland

2000 *Világoskamra.* Jegyzetek a fotográfiáról. Budapest, Európa Könyvkiadó

BEKE László

1980 Megjegyzések a tükör szerepéről a művészetben. *Új Symposion* 12. 455–457.

BENJAMIN, Walter

1969 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: *Kommentár és prófécia.* Budapest, Gondolat, 301–335.

BOEHM, Gottfried

1993 A kép hermeneutikája. *Athenaeum* 4. 87–112.

1998 A képleírás. A nyelv és a kép határaitól. In: THOMKA Beáta szerk.: *Narratívák 1.* Budapest, Kijárat Kiadó, 19–36.

DE MAN, Paul

1997 Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji* 2–3. 93–107.

DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics

1997 *A hasonmás.* Budapest, Édesvíz Kiadó.

FRANK, Manfred

1988 A koraromantika filozófiai alapjai. *Gond* 17. 40–118.

FOUCAULT, Michel

1993 Ez nem pipa. *Athenaeum* 4. 141–166.

GADAMER, Hans Georg

1994 Épületek és képek olvasása. In: *A szép aktualitása.* Budapest, T–Twins Kiadó, 157–168.

GOGOL, Nyikolaj

1971 *Gogol művei.* Budapest, Európa Könyvkiadó.

KIBÉDI Varga Áron

1997 A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In: BACSÓ Béla szerk.: *Kép–Fenomén–Valóság*. Budapest, Kijarat Kiadó, 300–321.

2000 Ami a szöveg és a kép között van. A határ pragmatikája. *Korunk* 7. 71–79.

KULCSÁR SZABÓ Ernő

1998 A saját idegensége. *A megértés alakzatai*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 69–86.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán

2000 Kép és jelentés a retorikai olvasásban. *Alföld* 6. 77–91.

LACHMANN, Renate

1995 A szinkretizmus mint a stílus provokációja. *Helikon* 3. 266–277.

LESSING, Gotthold Ephraim

1982 Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól. In: *Válogatt esztétikai írások*. Budapest, Gondolat, 193–317.

LOTMAN, Jurij

1994 A művészi tér problémája Gogol prózájában. Továbbá: Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái. In: KOVÁCS Árpád–V. GILBERT Edit szerk.: *Kultúra, Szöveg, Narráció*. Orosz elméletírók tanulmányai. Pécs, 119–211.

NOVALIS

1998 Fichte-stúdiumok. *Gond* 17. 11–39.

TISZÓCZI Tamás

1995 Csartkov halálos betegsége. *Szépliteratúrai ajándék* 1995. 3., 1996.1. 98–118.

ZLOCSEVSZKAJA, A. V.

1999 V. Nabokov i Gogol. *Vesztnyik Moszkovszkovo Universziteta* mart–aprelj 30–46.

HIPOTIPÓZIS ÉS KÉPLEÍRÁS HEINRICH VON KLEIST FRIEDRICH VON HOMBURG HERCEG CÍMŰ DRÁMÁJÁBAN

„Minden kép és a fikció minden műve
két ellentétes tendenciának: a mű önma-
gára vonatkozásának és az imaginárius
nyitottságának feszültségében áll.”

KARLHEINZ STIERLE

0. Feltételezések a dráma olvashatóságáról

Szöveg és kép viszonya vitatott kérdése nem csak a művészettörténetnek, hanem az irodalomtudománynak is. Nem választható külön egy retorikai meg egy retorikamentes nyelv, mivel a nyelv maga retorika. Paul de Man Nietzsche-kutatása a nyelv működésmódjával, illetve a nevek fogalmakká alakulásával foglalkozik. Nietzsche szerint a fogalom nem más, mint egy metafora maradványa, és az idegingerek művészi természetű képökké való alakításának az illúziója. A szóképek nem csupán díszítőnyei egy szónoki vagy irodalmi szövegnek, a nyelv figurativitása minden szövegszerű alkotásra kiterjed. „Amiként a tulajdonképpen szavak és a trópusok között nincs különbség, éppúgy a közönséges beszéd és az úgynevezett retorikai alakzatok között. Tulajdonképpen minden figuráció, amit szokás szerint beszédnek/szónoklatnak nevezünk” (Nietzsche 1997. 23–24.). A nyelv figurativitásához, képiségéhez nem férhet kétség, viszont egy adott szöveg konkrét képhez való rendelésekor, egy képnek szöveggént való értelmezéséhez már argumentumokra kell támaszkodnunk.

Kép és szöveg összehasonlíthatóságának kétségbevonói abból indulnak ki, hogy ezek eltérő szemiotikai rendszerek. A gondolat támogatói viszont ellenérvként hozzák fel, hogy mindkét esetben az interpretáció kizárólag nyelvileg megy végbe, így az eltérő jelhasználat ellenére metszéspontokat találnak a két terület vizsgálatában, intermedialitásuk feltérképezésére. A néző a kép esetében az olvasóhoz hasonlóan jár el, ugyanis narratívákat alkot, melyek a szöveg, illetve a kép terében a behatóbb szem-

lélet vagy az elmélyült tájékozódás hatására felszámolódnak, újrarendeződnek. Az elemzés a vizuális alkotást úgy fogja fel, mintha szöveg lenne, és ehhez analóg módon kezeli, így az olvasói látásmód ugyanazokkal a szempontokkal él, mint egy szöveg esetében (vö. Thomka 1998. 8.).

Ezen kiindulópont alapján szeretném az összehasonlító olvasat esélyeit kép és szöveg viszonyában kipróbálni, magát az olvashatóság feltételét Heinrich von Kleist *Friedrich von Homburg herceg*¹ című drámájában vizsgálni. A drámában fontos szerep jut kép és szó viszonyának, ugyanis a nyelv megjelenítő ereje helyettesít olyan csatajeleneteket, látványos katonai manővereket, amelyeket a színpadon, illetve magában a drámakönyvben lehetetlen színre vinni. A színpadi párbeszéd így egy látványt idéz föl. Feltűnő, hogy a szereplők az ezekről szóló beszámolóik során gyakran használnak látásra utaló szavakat. A beszéd metaforái is erősen képszerűek, a láttatást szolgálják, gyakori retorikai alakzat a *hipotipózis*. Egy látvány szövegszerű felidézése és a szöveg képre utaló, képiségbe átmenő működésmódja miatt szeretném viszonyítani e dolgozatban a szöveg képszerűségét (a szóképeket, a nyelvhasználat képi jellegét) az emblematiszusan képszerű megoldásokhoz. Kép és szöveg együttjelentkezése megtalálható a XVI. századi emblémahagyományban, ahol a kettő közötti „szintézis” létrehozásán fáradoznak. Feltevésem, hogy a XIX. század drámaesztétikájában az „összalkotás” fogalmának kialakításánál meghatározó szerepe van az emblémahagyománynak. Míg az emblémánál adottak az egymás mellé helyezett elemek, addig itt a szöveg kiegészítésre apelláló tulajdonságáról beszélhetünk, a szöveg az olvasóban/az olvasón keresztül teremteti meg a kettő összekapcsolását. Az emblematiszusan szerveződő szövegrészletekben fontos szerephez jut a temporalitás, amelyik a drámai cselekmény ütemét határozza meg, illetve a jelen- és távollét felszámolásához járul hozzá.

Számomra azért vált érdekessé ez a XIX. századi szöveg, mert a szereplők a nyelv elégtelen voltáról tanúskodnak, elakadó beszédük, a gesztus nyelvéhez való folyamódásuk egyedülálló a kortárs goethei és schilleri drámanyelvhez képest. Tétova, fölöslegesnek, sőt inkább hiábavalónak tűnő mozdulataik a nyelvileg kifejezhetetlent próbálják pótolni. A nyelv a cselekedet létrehozásában, a döntés kivitelezésében hat gátlón

1 Heinrich von Kleist: Friedrich von Homburg herceg. In: Uő.: *Drámák I-II*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 215–298. (Fordította: Tandori Dezső) A továbbiakban zárójelben az idézett sorok oldalszámát adom meg. A tanulmányban a német eredetiből való idézeteket a drámának a stuttgarti Philipp Reclam jun. Verlag 1998-as kiadása alapján közlöm.

és a cselekvések csökkenésével egyidőben megnövekszik a tablószerű beállításra utaló leírásmód.

A dráma értelmezői közül Zimmer (1982) a színpadi utasításokat, a mellékszöveget vizsgálva azt állapította meg, hogy itt a szereplőknek olyan pótcselekvéseire, félbemaradt mozdulataira van az olvasónak rálátása, amelyek szerves részei a történeteknek, s ezek a nyelven kívüli megnyilvánulások kölcsönösen hatnak a dialógusban levő szereplőkre, ezek döntéseire. A nyelven kívüli megnyilvánulások mellett jellemző a beszédet megszakító elnémulás, szótlanná válás: „Node –! Ki hozta –?” (616.), illetve a jelenlét folytonosságát megszakító gondolatokba hullás: „Ez a gondolatokba hullás a szótlan magatartás fő formája a drámában.” (Zimmer 1982. 145.) Emellett megemlíti, hogy harminc alkalommal szakad meg a dialógus, ebből huszonhét a „szünet” utasítás különböző formáival: „kis szünet után”, „rövid szünet” vagy a herceg szellemi távollétére utaló jelöléssel: „álmodozik”, „töpreng” („*er sinn*”) „egy pillanatra elnémul”. Zimmer szerint a szereplők nem képesek nyelviileg közvetíteni gondolataikat, ezért ékelődik be a testbeszéd.

Ez azt a feloldatlanságot teremti, hogy a beszéd elégtelenségének csődjé olyan műfajban megy következetesen végbe, amely lényegében rá van utalva magára a dialógusra, amelynek feltétele a beszélni tudás. E problémafelvetés miatt érezzük a drámát modernnek, habár Zimmer szerint a célirányos kommunikáció megmarad, maga a beszéd, ennek felépítettsége viszi a cselekményt egyre tovább. Emiatt nevezi a drámát „zárt dramaturgiájúnak” (Zimmer 1982. 152.). A dekonstrukcióval rokonszenvező Willi Benning (1993) továbblép ezen a vonalon, azt állítva, hogy Kleistnél a kimondás és a kimondott nem esik egybe. „A gondolkodás időtlen szinkronításban megy végbe, de ahhoz, hogy beszéddé válhasson, alá kell vetnie magát ennek szukcesszivitásának” (Benning, 1993. 74.). A cselekvő én nem esik egybe a kimondó énnel, problematizálva gondolat és beszéd távolságát, temporális különbségként fogva fel ezt.

Ezen értelmezések mellett a szöveget irodalmi-, képi- és témakonvenciók idézeteként is olvashatjuk. A szöveg bizonyos helyein a szerencse asszonyának olyan megidézésére bukkanhatunk, mely irodalmi, művészettörténeti konvenciók által megelőzött, és a Kleist korabeli reneszánszreceptió jegyeit viseli magán. E konvenciók megidézése válasz, sőt replika a szöveg- és képi hagyományra. A dráma bizonyos helyein nem csak az előbb említett paratextuális, nem verbális elemekkel utal túl önmagán, hanem a nyelvi médium felidézi a kép médiumát. A képszerűség

felidézése két módon történik: *a nyelv megidéző ereje révén*, illetve *a nyelvnek magán túl, képre való mutatása által*.

1. Hipotipózis

A dráma szövege beszéd által tudósít lezajlott csatákról, így értesülhetnek szereplők és hallgatók/olvasók a harc kimeneteléről. Homburg herceg ezredeseivel távolról figyeli a csatát, s így a szereplők párbeszédéből értesülünk a harc lezajlásáról, nem maguktól a résztvevőktől. Elkülönül tehát a drámai szereplő, aki lát, figyel, attól, aki részt vesz benne. A részvétel így nyelvi természetű.

„KOTTWITZ EZREDES: Hahó, urak, hahó! Most már nyeregbe! /
Hennings az! Kezdődik az ütközet!

(Mind fel egy dombra.)

HOMBURG HERCEGE: Ki az? Mi az?

HOHENZOLLERN: Hennings ezredes, Arthur, / Wrangelék
balszárnya mögé lopózott, / Gyere csak, *fentről mindent*
láthatunk.

GOLZ: *(A dombon.)* Hogy ront a Rhyn felé! Félelmetes!

HOMBURG HERCEGE: *(Ellenzőt formál a kezéből.)* Hennings?

A jobb szárnyunkon lenne Hennings?

ELSŐ TISZT: Úgy, úgy, fenséges herceg!

HOMBURG HERCEGE: Mi a hóhér! / Hisz tegnap még a
balszárnnyunkon állt.

(Ágyúlövések a távolban.)

KOTTWITZ EZREDES: Mennydörgöttét? Tizenkét ágyúcsőből /
Zúdít tüzet Hennings hadára Wrangel!

ELSŐ TISZT: Ez ám a sánc! A svédeké!

MÁSODIK TISZT: Szavamra, / A hátunk mögött húzódó falu /
Templomtornyáig ér a teteje!

(Lövések a közelben.)

GOLZ: Ez Truchs!

HOMBURG HERCEGE: Ez Truchs?

KOTTWITZ EZREDES: Ő az, bizony! Elölről / Siet Hennings
segítségére most.

HOMBURG HERCEGE: De hogy kerül ma Truchs oda középre?”
(238–239.)

Abban a pillanatban, amikor Homburg belép aktívan a csatába nyelvi felhívás kíséretében („Testvérek, kövessetek!” 241.), már nem figyelője a jelenetnek. Vele együtt azonban mi olvasók is elveszítjük a rálátási perspektívát az ütközetre, s csak egy későbbi jelenetben értesülünk erről.

Egy másik esetben hírnök hozza a Választófejedelem haláláról szóló hírt, akit a Választófejedelemné beszédre szólít fel („Szólj!”), sőt bejelenti igényét a mondás hogyanjára vonatkozóan: „Jelentsd hát, hogy hullt porba fejedelmed, / – Mint a villám, mely a vándorra sújt, és / Kigyújtja még egyszer bíbor világát, / Olyan legyen szavad s ha befejezted, / Csapjon össze fejem felett az éj.” (242.) Az elvárásai a mondásra, az esztétikai megjelenítésre vonatkoznak, a szemléletességre, a szolás megvilágosító erejére: „kigyújtja”, majd hatásában a teljes elsötétülésre. A hírnök sürgetését, a folytatásra való felszólítást („Tovább! Tovább!”) a némaság, az elalélás követi.

Egy harmadik beszámolóknak is azonos a „forgatókönyve”, csak most Homburg herceg az alakítója. Ő is először a mondásra való felszólítást: „Beszélj!”², majd a hogyant jelenti be: „Szavad színaranyat hullat szívembel!” (247.) A szó mindkét idézett esetben a fény metaforikájához (villám, arany) kötődik. Míg az első esetben egyértelmű, hogy a fájdalom érzetét keltik a szavak, addig Homburg szavai az öröm kétségbevonhatóságának gyanúját ébresztik a Választófejedelem életben létének hírére. Az eredetiben található „*schwer wie Gold*” (‘nehéz, mint az arany’) nem a legpozitívabb konnotációkat hozza magával.

A beszámolók szövegében látással kapcsolatos szavakat, a hitelesség felkeltésére, a szavahihetőség bizonyítására alkalmazott formulákat találhatunk: „megpillantjuk”, „ezt látván”, „elmerül szemünk elől”, „szörnyű látvány”, „látta saját szemével”, „nem őt láttam-e”. A leggyakrabban alkalmazott retorikai alakzat a *hipotipózis*, az a gondolatalakzat, mely szemléletesen jelenít meg összefüggő cselekménysort vagy az érzékek számára el nem érhető: „Gránát s golyó fütyült, zúdult a kartács, / Zúgott, mint a gyilkos sodrú folyam, / Hogy aki csak élt, partjára menekült, csak / Ő nem ingott meg, ő, a bátor úszó, / Barátainak integetve bátran / Tört a forrás magasai felé.” (247.) Ezekben az esetekben a nyelv megjelenítő ereje révén egy múltbeli esemény jelenvalóvá válik, vagy épp a jelenben nyer már megtörténtként való megfogalmazást a vele egyidőben zajló esemény. A mondás jelenbeli-

2 A német eredetiben a felszólítás mindig kétszeres. A Választófejedelemné: „Wohlan! Erzhle!”, illetve Homburg: „Sprich! Erzhle!” felszólítása a „Weiter! Weiter!” (Tovább! Tovább!) kettős sürgetésre rímel.

sége elkülönül annak az eseménynek a múltjától, amelyről értesülünk. Ennek a temporális elkülönböződésnek esik Homburg áldozatul, ugyanis soha nem a pillanatnak a követelménye szerint fogja fel önmagát, hanem múltbeliként. (Vö. diktálásjelenet, amely álma meghosszabbításának is értelmezhető.) A tisztánlátás tehát jelenbeliséget, ottlétet jelent magánál a jel megnyilvánulásánál, de ennek inkább vágya, semmint megvalósulása történhet meg. „Ez a színjáték, melynek jelenetei mind éjszaka játszódnak (vagy alkonyatban vagy hajnali szürkületben), *a nyelv* és a szabadság állandó *fénybecsapódása* („*Lichteinfall*”) által lesz átlátszó és világos, ahol a szabadság nem szorul önnön kinyilvánítására, hanem a nyelven keresztül érződik” (Bachmann 1994. 162., saját fordítás, M. K.). E világosság nem adott a drámában, hanem inkább a szereplők törekednek a tisztánlátásra, próbálnak ráhagyatkozni a nyelv megvilágító erejére. Amikor a szó villámhoz válik hasonlónak (lásd fentebb), akkor a fényaspektus is lényeges.³

A nyelv képszerűsége, a szó „elevenné” (Lessing) tevő hatása mellett felfigyelhetünk más típusú működésmódra, mely a színpadon a mondás jelenében ugyancsak megvalósíthatatlan: „Kisasszony, rám bízhatják sorukat! / Arkangyalként, lángpallossal kezemben / Állok a trón elárvult lépcsőin!” (244.) A folyamatos jelen idő használata (állok) kitágítja a pillanatot. Olyan mintha egy képet néznénk, elveszítve vagy inkább feladva időérzékünk. A látvánnyá alakulás annyira erőteljes, hogy az ezt előhívó nyelv tűnik el a maga materialításában, hangzó voltában, s a megelevenítés szinte képpé válik.⁴ A nyelv transzparenciája által megszűnik a távolság a szemlélt és a szemlélő között, olyan „mint ha valakinek a szemhéját levágnák,”⁵ hogy Kleist hasonlatával éljünk. Kleist e megdöbbentő kijelentése egy kép hatásának beszámolójában hangzik el.

3 A nyomozásos, okfejtéses dráma jellegzetes műfaja Kleistnek, amelyekben az expozíció a megtörtént, befejezett eseménytől indít, s ahol a tét a felderítés, a szavak általi visszagöngyölítése a korábban történeteknek (lásd *Az eltört korsó*). Egy másik drámájában, az *Amphitryon*-ban is megfigyelhető, hogy a villámisten emberi alakban való megjelenése hogyan indítja el a nyomozási folyamatot.

4 Kleistet nemcsak elméletileg foglalkoztatta kép és szöveg határainak átlépése, hanem végre is hajtja műveiben. A *chilei földrengés* című elbeszélésében a falon levő festmények nem képek, hanem eleven, életteli alakok keretben, akik a festményeket mint természetes művészeti figurák helyettesítik: „és még fönny, a magasban, a falakon, az ablakfestmények keretei közt is fiúk gubbasztottak, várakozó tekintettel, kezükben tartva sapkájukat” (Kleist 1979. 15.). Itt az ábrázolás ábrázoltjának transzparenciája jön létre.

5 Heinrich von Kleist: Friedrich *Tengeri tájképének* benyomásai. *Enigma*./11–12. 25–26. (é. n.) (Fordította: Tandori Dezső)

2. Ekphraszisz és embléma

Jelen drámában a babért fonó, álomba zuhant Homburgot úgy látja Hohenzollern, ahogy Homburg a berlini fegyverteremben babért kapó hősokeket láthatott: „Mit! Fűzfalombot? Ó, uram! – Babért fon. / Ott láthatta a hősoke *képein* / Berlinben, a fegyverterem falán.” (221. kiemelés tőlem – M. K.) Az álmodozását is képnek nevezi Hohenzollern: „Erre, fejedelmem! / Gyorsan, hadd tűnjön szeméből e *látvány*.”⁶ (222.) A dráma többször él azzal a megoldással, hogy a leírás megjelenít, szinte újraalkot egy emlékezetünkben már ismert képet.

Ha a szereplők önértelmezéseit vizsgáljuk, lényeges, hogy döntő helyzetben milyen döntést hoznak önmagukról, ki az, aki számára a döntési helyzet megadatik, s milyen mértékben él vele, illetve hárítja át más szervre, intézményre. Homburg herceg a csata előtt így fohászkodik: „No-hát, roppant golyóbis, szörnyű Nap! / Kinek fátylát a szélfúvás, akárha / Vitorla lenne, fellebbenti, gördül! / Érintetted már fürtjeim, *szerencse* / Zálogot is ejtettél, mosolyogva, / Bőségszarudból, s eltüntél megint: / Ma véget ér majd isteni bujócskád! / Utánad vetem magam a csatában, / Míg áldásod lábam elé borítod, / Kötözzön bár hétszer hétféle vaslánc / A svéd hadak győzelmi szekéréhez!” (235.) Ebben az idézetben a Szerencse Aszszonya a megszólított, s a herceg „megleckéztetésének” okait abban is kereshetjük, hogy ő még nem elég érett, hiszen itt még elvárja a győzelem megadatását, de nem vállal aktív szerepet a megszerzésében: „Míg áldásod lábam elé borítod”. Ha a dráma szövegét alaposabban megfigyeljük, akkor többszörös „másra hárítás vétkét” is észrevehetjük, ugyanis az idézett szövegrész túlmutat önmagán, egy másik médium együttes jelenlétére utalva. Az olvasóban felidéződik Dürer: Nemesis (*Die grosse Fortuna*) metszete, vagy épp Theodor de Bry Fortuna-ábrázolása, és nem csak a kortárs olvasó, hanem a mai befogadó számára is.

Milyen közös szempontokkal tudunk vizsgálni képet és szöveget az eltérő jelhasználatuk és a különböző szemiotikai rendszerbe való tartozásuk ellenére?

Nyelv és kép eltérő szemiotikai rendszerek, így ahhoz, hogy összehasonlíthatóvá váljanak, használnunk kell a *médium* fogalmát, amely átjárhatóvá teszi a rendszerek közötti összehasonlítást. A mű megnyilvánul számunkra, s azt a bizonyos közeget, amelynek révén a megnyil-

6 A német eredetiben ‘kép’ áll. „Hier rasch herein, mein Fürst! / Auf da das ganze Bild ihm schwinde!”

vánult érzékelhető, a mű medialitásának nevezzük. Stierlét idézve: „A megnyilvánulás médiumon keresztül történik, legyen a kép, a szöveg vagy a zene az a közvetítő, amelynek útján érzékelhetjük a művet” (Stierle 1996. 153.). A médiummá válás feltétele az anyagnak önmagán való túlmutatása, e transzparenciája létrehozásával pedig képes olyanra utalni, ami már nem ő maga.

A klasszicizmus korában ismert az antik mitológia témakezeléséhez való visszatérés olyan kritikusok írásainak hatására, mint Winckelmann *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászművészetben* (1755), illetve Lessing *Laokoón* (1764) című írása, hogy csak a leghatásosabbakat említsem. Karlheinz Stierle alapos Lessing-elemzése (vö. Stierle 1996. 104–137.) rámutat, hogy kép és szöveg megnyilvánulási módjait medialitásuk függvényében kell figyelni. Lessing nemcsak megkülönbözteti, hanem el is különíti a két médiumot a *szimultaneitás*, illetve a *szukcesszivitás* kritériumának alapján, mely szerint magának a megértés mozgásának a különbségét jelenti. Az elkülönítést továbbgondolva, Stierle a percepció kontinuitásáról, megakaszthatatlan voltáról beszél a festmény médiumának esetében, míg a nyelv médiuma diszkrét egységekből konstituálódik, amelyekből a folytonosság illúzióját kell nyernünk. Ami azonban a festészet médiumából hiányzik, az többletként jelentkezik a nyelvnél. A megszólalással együtt járó „modális perspektíva tételezése”⁷ visszautal a beszélőre. Abban az esetben, amikor a médiumok közötti lehetséges kapcsolatról beszélünk, akkor kizárhatatlan a formális elemzéssel párhuzamosan megszólaló modalitására való utalás. Ezen mozzanatot felejtik el azok az elemzők, akik a formális és szintaktikai elemzést javasolják a médiumok közötti átjárhatóság megteremtéséhez. Jelen dolgozat az átjárhatóság biztosítékát a retorikai elemzésben látja.

Kleist drámája 1810-ben keletkezett, s a jelzett szövegrészletben (355–365.) *ekphrasztikusan* megidéz az olvasó tudatában egy konvencionális Fortuna-ábrázolást. Miért nevezzük *ekphrasisz*nak e szövegrészletet, s nem egyszerűen egy fohászkodásnak a Szerencse Asszonyához? Mi adódik pluszként a dráma értelmezéséhez, ha bevonunk egy másik szemiotikai rendszeren alapuló médiumot, a festészetét?

A médiumok kapcsolata felfogható olyan válaszstruktúrának, amelyet az eltérő medialitású mű hívott életre. A szövegrészletben aktiválódik a nyelv megmutató képessége, így ráismerünk a Fortuna-megjelenítés

7 „Die modale Perspektive der Setzung” (Stierle 1996. 146. – saját fordítás, M. K.).

képi hagyományára. „Ha a kép előzi meg a szót, az alkalmazott kifejezés ekphraszisz vagy Bildgedicht.” (Kibédi 1997. 311.) Jelen esetben a képi megjelenítés a néző számára egy már a priori ismert történethez (az előszövegnek is tekinthető mitológiához) való viszonyban keletkezett, a kép viszont együtt hat a jelzett szövegrésszel, kettős textualitást hozva létre, ennyiben oldódni látszik az a szilárd előzetesség–utólagosság struktúra, amelyet Kibédi tételez. Kibédinél értékítélet is fűződik az időben később keletkezett, így ennek tökéletlen volta elmarad a megelőzőhöz, a láncsorozat kiindulópontjához képest: „ami előbb van, szükség-szerűen egyedi, ami később keletkezett, megsokszorozható” (Kibédi 1997. 311.). Ha kép és szöveg egymásra hatását a fentebb említett válasz-struktúráként fogjuk fel, akkor e felfogás hozadéka a kettős textualitás miatt az intertextuális viszonyokra és a kulturális emlékezetre támaszkodó újrafelismerés lesz, habár Lessing szkeptikus az összehasonlítás önkényessége miatt: „ráfogjuk a költőre, hogy ezt a szobrot vagy azt a festményt tartotta szem előtt” (Lessing 1982. 227.).

Az *ekphraszisz* elemzésekor így inkább a szemiotikai rendszerek közötti „kapcsolathálózatra” fektetem a hangsúlyt, olvasható jeleknek tartva a megjelenő „fenoméneket”, és számolva az eljárás történetiségével nem örök érvényű változatlan módusznak tartva. Fontos sajátosságoknak tűnnek továbbá a Gottfried Boehm által kiemelték, miszerint az *ekphrasziszok* a „kész képhez” (Boehm 1998. 21.) viszonyulnak és nemcsak verbálisan alkotják újra a kép potenciális tartalmait, hanem a „képleírás akkor sikerül, ha azt hajtja végre, amit a kép lényegében kiemel” (Boehm 1998. 36.).

A leírás megismerést nyújt, túlmutat önmagán. A képi egyfajta kiegészítődésévé válik a nyelvnek, azt próbálja nyújtani, amit a másik nem képes hasonlóan a nyelvi hiányosságot pótló gesztushoz, amely gyakori a szereplők között. Így a nyelv diszkurzusába illeszkedik a képi, egyfajta protézissé alakulva.

A következőkben *ekphrasztikusnak* nevezem a nyelvi folyamatot, ha konkrét kép rendelhető hozzá, és *emblematicusnak*, ha a megjelenítéshez kellékek (pl. „arkangyal lángpallossal”) járulnak, és tablószerűvé változik a megjelenítés.

Ha a mű recepcióját tekintjük, akkor emlékezhetünk, hogy Reinhold Zimmer értelmezésében a nem verbális és paratextuális elemek kitüntetett szerephez jutnak. Az elakadásokat, nyelvbotlásokat pedig Willi Benning értelmezi a nyelvfeledettség állapotába jutó magatartásként. A kimondás aktusa nem esik egybe a gondolat létrejöttének aktusával, s er-



Fortuna-megjelenítés az Emblemata nobilitatis, Theodor de Bry törzs- és címerkönyvéből, Frankfurt am Main, 1593

re a dráma számos helye nyújt példát. Kleist *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* vagy *A megfontolásról* című írásai problematizálják ezt. A képpel mint más médiumra való utalással nem foglalkozott a recepció, annak ellenére, hogy a nyelv segítségével nyelven túli/kívüli médium vonódik be, amely olyan rendkívüli állapotok („*Ausnahmezustand*”), határesetek alkalmával jön létre, amikor a nyelv elégtelennek bizonyul, s a tudat kulturális konvenciók berögzült emlékezetére hagyatkozik. A szavak tudat általi kontrollálhatatlansága, irányíthatatlan volta automatizmussá változtathatja a megnyilatkozást. Az elemzésben két Fortuna-megjelenítést is megvizsgállok, mert nem akarom leszűkíteni azt a tárházat, mely a képzelet számára aktív talajnak bizonyulhatott. „Az *ekphrasziszok* jelenlevővé tesznek anélkül, hogy fel kellene tételeznünk valamilyen konkrét műre való vonatkozásukat” – írja Boehm (1998. 32.).



Albrecht Dürer: Nemesis (Die grosse Fortuna; 1501–03 körül, 32,9×22,4)

Theodor de Bry és Dürer metszete válaszként született egy olyan szöveg-hagyományra, amelyben a Fortuna mitológiai alak szerepeltetéséhez bizonyos tulajdonságok, illetve történetek tapadtak. Az alak a cím jelölő funkciója nélkül is felismerhető volt a kortársak számára részben az emblematisztikus hagyomány által, illetve az irodalmi művekben való gyakori felhasználás miatt. Szöveg és kép kölcsönös utalásrendszert alkotott a XVI. századi emblémában, ahol a kettejük közötti viszonyteremtés adott volt. A kortársak az ezek között kialakuló enigmának – értelmezési eljárással történő – feloldását szorgalmazták. „A kortárs elmélet a piktúrában az embléma testét, a hozzá fűzött szavakban a lelkét látta, és követelte, hogy a szellem kép és szöveg együtthatásából adódjon.”⁸ Ficino azt írja, hogy „tudatunk csak egymásutániségében tudja megragadni a szimbolikus kifejezés tartalmait, az isteni Elme azonban egyszerre, tehát nem lineárisan fogja át a világ totalitását. Ezért minél több jelentést tudunk egyszerre intuitív módon felfogni az emblémában, annál közelebb kerülünk az isteni Mensben való részvételhez. Az emblémában ezt a megvilágosodást a részek együttes értelmezése és kontemplációja vezeti be, amely feloldja az embléma enigmáját, a benne rejlő feszültséget.” (Kiss 1999. 47.)

A fentebb említett két jellemzőt figyelem a továbbiakban az *Emblemata nobilitatis*, Theodor de Bry törzs- és címerkönyvének 1593-as Fortuna-megjelenítésén és Dürer metszetén.

A reneszánsz-kori gyakori gyűjteményes emblémakiadások egyezményesítették a megjelenítéseket. A toposzá válást elősegítette az, hogy az ábrázolásokban többnyire ugyanazok a tárgyak övezték a főalakot, amelyek a nyelvi megalkotásban az állandó jelzők lehetnek. „Ezek az attribútumok olyan tárgyak és szimbólumok, amelyeket mindig ugyanazzal a személlyel társítunk.” (Kibédi 1993. 170.) Ha a „parataktikus elrendezést” (Kibédi 1993. 170.), vagyis a jelenlevő dolgok megjelenítését vesszük figyelembe, akkor megtalálhatóak mindazok az emblematisztikus kellékek, amelyekkel a megjelenítések során Fortunát övezni szokták. Attribútumai az adományokat jelképező bőségszaru, a kiismerhetetlensége a fátyol, a lepel, a változékonysága a gördülő golyó, a bizonytalansága a vitorla.

Ha történetek képi narrációjával találkozunk, akkor ezek a jelenetek attribútummá válnak, „amennyiben lehetővé teszik, hogy azonosítsuk a központi alakot, de ugyanakkor argumentumok is” (Kibédi 1993. 172.). Egyfajta háttér (ahol a történetek vannak megjelenítve) és előteret (ahol

8 Lásd: *embléma* címszó a *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie* című lexikonban (Nünning 1998. 114–115).

a főalak áll) képeznek, így a kép történetként olvasható. A főalak két oldalán ugyanazon időben megjelenített történetek akronikus ellentétpárt vizualizálnak, szimmetrikus részekre osztva a képet, melyeknek cezúrája a főalak. A figura kétirányú mozgulata formális „képritmikai” (Imdahl 1998. 126.) értelemben közvetít a két világ között. Az alak eltérő mérete miatt is hangsúlyos, arca valamivel kidolgozottabb, egyedítettebb a többi távolabbi alakhoz képest. A pólusok nem tűnnek rögzítettnek, annak ellenére, hogy a perspektíva nem manipulál a térbeli hatáskeltéssel. A szervező forma a kör. A vitorla íve, nyitott vagy épp befejezetlen volta, ha gondolatban kiegészítjük, szinte megismétli a kisebb golyót, amelyen az alak áll, egyensúlyban tartva a kép dinamikáját. Az egyensúly a központi elhelyezésnek köszönhető, ha az alakot eltolnánk jobbra vagy balra, mindjárt felbillenne, kiemelkedne a jobb kezében tartott áldást osztó kehely. A főalak két oldalán a térbelileg elkülönült tájak együttléte valósul meg, hiszen a napos-esős táj közös háttérét képezi Fortunának. Ezen szimultaneitásban azonban a térbeli távolság alárendelődik az időbeli értelmezésnek. Így az egyidejűként való érzékelés nemcsak a térbeli egymás mellé helyezés miatt történik, hanem az időbeli egybeesés miatt is, mivel mindkettő „az időbeli tartam ugyanazon hullámán” (Waldenfels 1997. 181.) jelenik meg.

Dürer képén a szimmetria kölcsönözte egyensúly felbomlik, a képet a mitológiai alak dominálja, szinte kétharmadát elfoglalva a képnek. Az alatta elterülő település már nem egy fiktív táj, amelyben Fortuna működésének eredménye, a hatása volna látható, hanem az aprólékos kidolgozás (templomtorony, lakóház, udvar, kút, ösvény, patak, kert) következtében akár egy Dürer korabeli város is lehetne, ahol a kép hajdani nézői éltek. A néző megtalálhatja vagyoni helyzetétől függően azt a helyet, ahol ő is lakhatna, így szemlélődőből lakóvá válhat. Ez esetben Fortuna méretének, elhelyezkedésének volta fenyegetőbbé válik. A mitologikus alak hatalma és a reálisnak tűnő város kontrasztja fokozza a sokkoló hatást. A két világ találkozása valójában ütközés, összeférhetetlenség. A félelmetes, torz, ugyanakkor kiszámíthatatlan hatalommal rendelkező alak a groteszk minőséget juttatja eszünkbe. Hatását növeli a normális, megszokott világba helyzettsége, mely ennek hatására idegenné és otthontalanná minősül át. Az alak nem értelmezhető egyértelműen gonoszként, mert ez akkor kiismerhetőségre vallana, hanem egyes elemek mint a szárny, a kehely, áldást osztó vonására emlékeztetnek, de a gonosz félmosoly, az izmos, férfias lábszár, roggyant has testiséget, mulandóságot, földi sorsot juttatnak eszünkbe, melyek az isteni mivolthoz nemigazán találhatnak.

De Bry képén a megjelenített embereknek eltávolító hatása van a néző és a narratíva között, mivel azt sugallja, hogy csak velük történhet meg, én mint néző biztonságban vagyok, mert nem vagyok közöttük. Dürer színekdochikus megoldása, vagyis a lakókat helyettesítő személytelen településábrázolás aktívabb viszonyulást vált ki, kiprovokálja a nézőnek az önmaga hollétére vonatkozó kérdését. Az alak fenyegető volta így nemcsak hatásának kiismerhetetlenségéből adódik, hanem az elrendezésből adódóan. A néző pozíciója nem rögzített, egyszerre van távol a településtől és közel az alakhoz. Ennek belátásához azonban nem állhat ugyanott. A perspektíva nem tetszőlegesen kiválasztott hely, hanem a kép által kínált.

Tehát elmondhatjuk, hogy míg de Bry-nál a kettősségen van a hangsúly, addig Dürer egy karakterisztikumot, a kiismerhetetlenséget erősíti fel, túlozza uralkodó méretűvé. Ezt hangsúlyozza a profilból láttatás meg a fátyol, amelynek mintha meghosszabbítása volna a város. A kleisti dráma *ekphraszisa* a szerencseinvokáció első három sorában megemlíti a szerencse összes attribútumának kellékét: a golyót, a fátylat, a vitorlát. Nem csak invokáció ez, hanem a figura közeledésének sürgetése is, amit az ismétlődő „her”, („roll heran”, „warfst du [...] mir herab”) azaz ‘ide’ helyhatározószó is jelez. A másik két megjelenítéshez képest többletként bukkan fel az attribútumok között a „zálog.” Ez a zálog jelenti Homburg számára a dicsőség megszerzésének pozitív előjelét, ami itt a Natalie-től elragadott kesztyűre utalhat. Ha az adós–zálogtárgy–hitelező viszonyt figyeljük, akkor Homburg a szerencsétől kapott zálogtárgy (kesztyű) miatt meghitelezi a szerencsének a jövőre vonatkozó bizalmat. Fortuna így adósa neki. E képzetben Fortuna Homburnak a támogatójává válik. Az ige folyamatos jelen ideje „ich *hasche* dich” (‘elkaplak’, ‘megragadlak’) azt sugallja, hogy Homburg biztos a sikerében. Semmi feltételeesség nem halatszik. Ez nem egy fohász Fortunához, hanem a megvalósulás beharangozása. Feltűnő, hogy itt ugyanaz az ige ismétlődik meg, mint a korábbi jelenet mellékszövegében: „er *erhascht* einen Handschuh von Prinzessin Natalie” (‘lerántja a hercegnő fél pár kesztyűjét’ 222.). A diadal abban lesz teljes, hogy Fortuna ajándéka Homburg lábainál hever: „stürze / Ganz deinen Segen mir zu Füen um” (‘áldásod lábam elé borítod’). A ‘Segen’ áldást, imát és szerencsét is jelent, így Homburg lábainál maga a szerencse hever, mondhatni enyhe túlzással. Akkor viszont fordított szituáció érzékelhető itt, mint De Bry vagy Dürer képén. A közelebbi vizsgálódásig úgy tűnt, minden egyezik, viszont itt Fortuna nemcsak befolyásolható, hanem Homburg szerint irányítható is.

Az események azonban szétartó utat járnak: míg Homburg felívelőnek találja (l. „Ó, isteni Cézár! / Dicső csillagod felé indulok.” 249.), közben sírja készül. Az ő értelmezése nem egyezik a többi szereplőjével. Folytonos megkésettség jellemzi, amely a zárójelenetben is kifejeződik, ugyanis ő hősi halált készül halni, a többiek pedig felmentésén, életre ítézésén munkálkodnak. Homburg kiszolgáltatottja a véletlen kényének, de ő folyton meg van győződve szándéka érvényesíthetőségéről. A véletlen működésére később még visszatérek, itt az „istenek gyermekének” („Kind der Götter”) mint sorstényezőnek a szerepváltozásáról, mint az elvontnak a közelebb hozásáról szerettem volna szólni.

Mindhárom mű elvont dolgokat láttat, hol a képzeletre, hol a szemre bízva azt. Lessing a jellemzés módusát eltérőnek ítéli a különböző médiumok esetében. „Ha a költő elvont dolgokat személyesít meg, nevük és cselekedeteik által már kellőképpen jellemzi őket. A művésznak nincsenek ilyen eszközei. Ő tehát jelképeket kénytelen hozzátenni a megszemélyesített elvontságokhoz, hogy általuk felismerhetővé tegye őket. S mivel a jelkép másvalami, mint amit jelent, allegorikus alakokká teszi az elvont fogalmakat.” (Lessing 1982. 238.) Lessing megkülönbözteti az elvontságokhoz járuló attribútumokat aszerint, hogy a megjelenített alak saját tevékenységében tudná-e használni vagy sem ezeket. Fortuna a kép(ek)en megszemélyesített elvontságként ábrázolt, a szövegben pedig mozgásban, cselekvő személyként. Melyiket használhatná Fortuna ezek közül mint szerencseváltoztató? Az időjárás megfordításával való kapcsolata nem véletlen, az idő mint tényező a továbbiakban is fontos szerepet kap.

3. Nyelv és kép „összeolvasása”

Az eddigiekben külön vizsgáltam a nyelv képszerűségét, illetve a kép médiumának bevonását az elemzésbe, a nyelvnek kép általi kiegészítődését. A továbbiakban együtt olvasom a kettőt.

A reneszánszban már megtörtént a pogány istennő felértékelődése és a keresztény felfogásba való elhelyezése a középkori értelmezéshez képest, amikor csak önkényes jellegét hangsúlyozták. „A meghitt megszott keresztény érzés, hogy az ember jámboran megadja magát Isten kiszámíthatatlan elrendelésének, megengedte Rucellainak, hogy az összeütközés tudata nélkül helyezze oda adományozói emblémául a pogány istennő vitorláját a Santa Maria Novella általa épített homlokzatára.” (Warburg 1995. 172.) A latin ‘fortuna’ szó több jelentése közül: ‘vé-

letlen', 'vagyon' és 'vihar, viharos szél', a drámában felerősödni látszik a 'véletlen' jelentésköre. Itt nem keresztényi értelemben felfogott kiismerhetetlenséget jelent, amelyben az ember szeme elől rejtve maradó szándék illeszkedhetne egy isteni tervbe, ezért helye lehet egy más nézőpontból. A Fortunához intézett monológjában Homburg az emberi szándékok támogatójaként értelmezi őt, de mivel a halál autentikus vállalása sem adatik meg neki, nem igazolódik ezen korábbi bizalma. „Az ember sorsa a véletlenek játékaának kitett, ahogy erre Ulrike v. Kleisthez írott 1799. májusi levelében maga is utalt. („Sie [die Menschen] bleiben für immer unmündig und ihr Schicksal ein Spiel des Zufalls.”) Kleist számos elemzője, pl. Max Kommerell, H. H. Holz vagy H. R. Jauss egyértelműen utaltak arra, hogy műveiben újra megjelenik az *antik-mitikus hatalom*, éppen az előre meg nem jósolható fordulat és a ki nem számítható esemény sorsfordító jellegében. A szereplő a nem várt sorsfordító esemény előtt szinte bénultan és tehetetlenül áll.” (Bacsó 1999. 31.) Bacsó szerint e tehetetlenségi állapotban a szereplők megfosztódnak a nyelv biztonságot nyújtó menedékétől, „létezésük alapjaira” visszavetettek, ami csak „testi jelenlét” (Bacsó 1999. 31.).

Jelen értelmezésben e tehetetlenségi állapotban az érvényes cselekvési lehetőség megszűnéseként jelentkezik, a jelennek mint változtatási pozíciónak az eltörléseként. E cselekvésképtelenség hív elő olyan emblematisztikus képi megjelenítéseket, amelyekről korábban szó esett, és amelyek kizárólag Homburg diskurzusát alkotják. „Algíri Dey, a kalózkapitány / Fehér bárány ehhez képest! Ezüstös / Kerubszárny leng Szardanapálon, és a / Római tirannusok csecsszopó / Ártatlanságként mennybe szállva, ott / Pihenhetnek az Úr jobbján.”(259.) „Halhatatlanság, enyém vagy egészen! / Fényed sugárzik bekötött szemembe, / Mintha ezerszer gyúlna ki a nap! / Szárnyak nőnek a vállamon, s az éter / Csöndes világát járja szellemem. / És mint ha egy hajót a könnyű szél visz, / És tűnik a zsibongó kikötőpart, / Homályba vész előttem minden élet / Még látok formákat és színeket, / De alattam már kavarg a köd.” (296.)

A képszerű hatást olyan jelenetek erősítik meg, melyek hosszú, néma, pantomimszerű drámai történések, ahol többnyire a gesztus dominál. A gesztusok játékaának kiemelkedő szerepe van a nyitó-, illetve zárójelenetben is, mint már említettük. Mind a két esetben a tisztán látás akadályoztatott, ugyanis Homburg először félálomban van, majd be van kötve a szeme. Jelentős, hogy mind a kétszer nem önnön szándékából jutott ebbe az állapotba. A látás helyettesítéseként vizuális jelként működik a gesztus. Az első jelenetben a szín gyengén megvilágított, éj van, apródok közeli-

nek fáklyákkal, de ez Homburgot nem zavarja. Másodszor még bekötött szemmel is fényt érzékel, szellemként érzékeli magát, s akár Dürer képén Fortuna, fölülemelkedik „formán és színen”, maga válva azzá az „antikmitikus hatalommá” (Bacsó 1999. 31.), mely az ítélet vállalásával magán szeretné az ítéletet végrehajtani, így írva bele magát az örökkévalóságba, mely az idő felszámolásával járna. Ha így értelmezzük, akkor indokoltta válik, hogy miért jellemző Homburg nyelvhasználatára az emblematikus képszerkesztés, ugyanis e vizsgálat alapján e megoldások szerepe az, hogy feltartóztatják az időbeli folyamatosságot, és a mozdulatlanság állapotával mintegy *metatemporalitást* hoznak létre. A beszélő így nem az aktuális helyzetnek megfelelően fogja fel magát, s eltávolodik a konkrét tettektől. Homburg kiszámíthatatlan, nem „időszerű” belépése a csatába is értelmezhető ekként, viszont a véletlen kezére játssza a sikert.

Az ekphrasziszoknak és az emblematikus képmegoldásoknak tehát fontos szerepe van a cselekmény ütemének meghatározásában. Egy másik szerepe abban összegezhető, hogy a nyelv médiuma kiegészül a festészetével. A történetiséget is figyelembe véve a dráma előzménynek tekinthető a romantikus összalkotás tendenciájának kialakításában. Gottfried Boehm megjegyzi (1998. 22.), hogy a XIX. század elején az elbeszélés és festészet distanciájának felszámolására való törekvés, az új keletű vonzódás a színesztéziákhoz már reakció volt az ezt megelőző tendenciákra.

A német drámatörténet vizsgálatában Walter Benjamin meghatározó szerepet jelöl ki az emblematikus hagyománynak, melynek öröksége a tropológiai megfigyelésekben konkretizálódhat, és amely hozzájárulhat az alakzatok újraértékeléséhez, ahogyan ez szimbólum és allegória viszonyában le is zajlott. „Másképp az emblémák és ruhák mellett szavak és nevek maradnak ki azon életkörülmények eltűnésének mértékével, amelyből származnak, és olyan fogalmak eredetivé válnak, amelyekben új, allegorikus megjelenítésre predisponált tartalmat nyernek, mint Fortuna (a világ asszonyaként) és mások” (Benjamin 1972. 256. – saját fordítás, M. K.).

A vizsgált dráma nyelvének heterogenitása a képszerűség megvalósulásának két módjából adódik, melyek egymást kölcsönösen értelmezik. Szó volt a szóképek működésmódjáról, illetve az ekphrasztikus vagy emblematikus szövegszerveződésről. A szóképek szintjén a közlés a jelenlét kritikáját végzi el, a nyelvi működésmód leleplezi önnön fikcionális feltételezettségét, az önmagára vonatkozásban pedig közvetítő jellege ismerődik fel. A leleplező aktus így visszahajlik önmagára. Az ekphrasztikus és emblematikus tendenciákban a határátlépés távolodást jelent a

nyelvtől. Ezen szövegrészek az olvasás idejének feltartóztatása által, a tablószerű jelleggel a nyelv temporalitásának szegülnek ellen. A plaszticitással, a vizualitás felkeltésével úgy válik transzparenssé a nyelv, hogy egy másik médium előhívásában eltűnik ő maga.

Az első esetben tehát annak következtében, hogy a nyelvben a közvetítés és a közvetítés módusza egybeesik, a nyelv figuralitása a nyelv önmagára vonatkozása által a fikció leleplezésének szolgálatában áll. A második esetben a közlés ráhagyatkozik egy másik médiumra, kiegészítődik általa, így a nyelv közvetítő jellege és a temporalitás számolódik fel, megnyitva az imagináriusba való belépést: „a fiktív ugyanis annyiban juttatja jelenléthez az imagináriust a szöveg nyelvi képződményében, amennyiben a nyelv átléphetővé válik, és ennek következtében mögéje lehet kerülni annak érdekében, hogy a mögéje kerülés e lehetőségében jelenítse meg az imagináriust mint a szöveg feltételét” (Iser 1997. 83.). Mivel az előzőekben a képet szövegként olvastuk, így a szövegek között kialakított intermediális viszony válhat az olvasás feltételévé.

SZAKIRODALOM

BACSÓ Béla

1999 „Mert nem mi tudunk...” In: *„Mert nem mi tudunk...”*
Filozófiai és művészetelméleti írások. Budapest, Kijárat Kiadó,
27–36.

BACHMANN, Ingeborg

1994 Der Mut zu Kleist. In: *Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg (Erluterungen und Dokumente)*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1994. 162–163.

BENJAMIN, Walter

1972 Allegorie und Trauerspiel. In: W. B. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main, Suhrkamp (1963.), 174–269.

BENNING, Willi

1993 *Sprechen und Begierde. Ein Konzept der Rede und die Ambivalenz des Ausspruchs*. Athen.

BOEHM, Gottfried

1998 A képleírás. In: THOMKA Beáta szerk.: *Narratívák 1*. Budapest, Kijárat Kiadó, 19–36.

IMDAHL, Max

1998 Giotto Aréna-freskóinak egyes narratív struktúráiról. In: THOMKA Beáta szerk.: *Narratívák 1*, Budapest, Kijárat Kiadó, 117–135.

ISER, Wolfgang

1997 A fikcionálás aktusai. In: THOMKA Beáta szerk.: *Az irodalom elméletei IV*. Jelenkor, Pécs, 51–83.

KIBÉDI Varga Áron

1993 Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athaeneum* 4. 166–180.

1997 A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In: BACSÓ Béla szerk.: *Kép–Fenomén–Valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 300–321.

KISS Attila Attila

1999 A tanúság posztszemiotikája az emblematicus színházban. In: *Betűrés. Posztszemiotikai írások*. Ictus JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 31–86.

KLEIST, Heinrich von

1979 A chilei földrengés. In: *Eljegyzés Santo Domingón*. Bukarest, Kriterion Kiadó, 5–19.

1998 Friedrich von Homburg herceg. In: *Drámák I–II*. Pécs, Jelenkor, 215–298. (Fordította: Tandori Dezső)

1998 *Prinz Friedrich von Homburg*. Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart, 1998.

LESSING, Gotthold Ephraim

1982 Laokoón. In: *Válogatott esztétikai írásai*. Gondolat, Budapest, 1982, 191–319.

NIETZSCHE, Friedrich

1997 Retorika. In: THOMKA Beáta szerk.: *Az irodalom elméletei IV*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 5–51.

NÜNNING Ansgar (Hrsg)

1998 *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart, Weimar, 114–115.

STIERLE, Karlheinz

1996 *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*. München, Fink

THOMKA Beáta

1998 Képi időszerkezetek. In: Uő. szerk.: *Narratívák 1*. Budapest, Kijárat Kiadó, 7–19.

WALDENFELS, Bernhard

1997 A lét széttobbantása. In: BACSÓ Béla szerk.: *Kép–Fenomén–Valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó: 178–191.

WARBURG, Aby

1995 Francesco Sassetti végrendelete. In: *Mnemosyne. Válogatott tanulmányai*. Budapest, Balassi Kiadó, 154–187.

ZIMMER, Reinhold

1982 Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg. In: *Dramatischer Dialog und aussersprachlicher Kontext*. Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 134–152.

MEDIÁLIS PARADIGMÁK A MAGYAR KÉSŐMODERNSÉGBEN. INDIVIDUUM ÉS EPITÁFIUM VISZONYA

(Kosztolányi: Halotti beszéd – Szabó Lőrinc:
Sírfelirat)

„Nem kelti föl se könny, se szó, se
vegyszer.”

Az individualitás problémája a romantika óta újra és újra visszatérő kérdésként határozza meg a kultúrtörténeti, filozófiai és művészeti diszkurzusokat. Az individualitás kérdésére adott válaszok sokrétősége egyrészt nyilván a szóban forgó képzet a priori definiálhatatlanságából táplálkozik („Individuum est ineffabile”), másrészt – mint az (ön)megértés lehetséges perspektíváinak összefüggése – különböző hatástörténeti diszpozíciók függvénye is. Olyannyira, hogy már kezdettől fogva számolni kell a lehetőséggel, miszerint az individualitás fogalma éppen a romantika *után* is számottevő változásokon megy keresztül (amelyeknek valószínűleg Nietzsche a fő koronatanúja). Ezek a változások azonban csakis az individualitás romantikus felfogásával való kapcsolatukban érthetők meg.

Eme kettősség legjellemzőbb tünete talán az lehet, amikor egyes kortárs koncepciók teljes mértékben az individuum mint az „általános(ság)ról” leváló létező értelmezése mellett foglalnak állást, s eközben nemegyszer figyelmen kívül hagyják a tényállást, miszerint a legegységesebb individualitás is csak bizonyos – elsősorban is nyelvi – feltételek közegében juthat kifejeződésre. Az individuum nem egyszerűen kívül van a nyelven, hanem csak benne magában, annak szubverziójaként nyilvánulhat meg. Így pl. Enno Rudolph találóan állapítja meg, hogy a legutóbbi időkben is „az individualitást párhuzamosként fogják fel a transzcendentális szubjektum alakzatával és természetesen csakis öntudatként értik” (Rudolph 1991. 9.). Ettől a szubjektivistikus modelltől való eltávolodás a másik oldalon azonban az individuum kontextuális vonásainak maradéktalan felszámolásához vezet, mintegy a fürdővíz-gyerek hasonlat analógi-

ájára. Az individuum ugyanis egyfajta ellenpozícióba kényszerül:¹ „az egyes mint az ellentmondó, az általánostól elütő/róla leváló, illetve az elene fellázadó” létező, amely számára a szociális integráció saját integritásának elvesztésével jár együtt, gyakorlatilag az önmagának elégséges szubjektivitás modelljét termeli újra. Legalábbis amennyiben abból a vélekedésből származik, miszerint „az individuum közvetíthetlensége” annak „oszthatatlanságából” származik: „ha a nyelv nem tud oda hatni, hogy individuumok – közölve – másokkal osszák meg magukat, akkor a nyelv sosem képes transzparenssé lenni az individualitás számára” (Rudolph 1991. 9–11.). Az individualitás efféle posztulátuma talán ontológiai is kérdéses, itt azonban ennek hermeneutikai lehetetlensége érdekel. Ez a látszólag radikális kívülhelyezés azzal a veszéllyel jár, hogy az individuum hagyományos képzeiteinek restaurációjaként fejt ki a maga hatását. Vagyis mintegy reszubsztancializálja az individuumot, egyfajta „hermeneutikai nullértékké hatványozza” (Jauß 1988. 636–637). Az identitás, kontinuitás, önazonosság stb. mint az individualitás hagyományos ismertetőjegyei (és „eredetprotézisei”) ekképp ugyan eltávolítódnak, de velük együtt annak lehetősége is, hogy miként képes az individuum már mindig is valamely kontextusban megnyilvánulni és hogyan képes eme kontextusok megváltozását kezdeményezni. A nyelven való „bosszankodás” könnyen belátható módon abból ered, hogy a nyelvet itt eszközként, illetve: jóllehet elkerülhetetlen, de regresszív funkcióként, s nem közegként értelmezik (végsősoron nyilván az individuum autentikusságának megőrzése céljából). Innen nézve az sem teljesen plauzibilis, ha Rudolph éppen Hegelre hivatkozik a szubjektum nyelvi önkifejezésének lehetetlensége kapcsán.² Hegel a jelzett összefüggésben a „valami” szükségzerű alterálódásáról ír, amely csak a „másnak-való-lét” (*Sein-für-Anderes*) vonatkozásában következik be: ez a viszony azonban nem egyszerű oppozíciót képez (az „ez” használata ekként teljesen problémátlan volna), hanem a „valamit” – mondhatnánk: az individuumot – önmagában kettőzi meg.

- 1 Már eme tipikus alakzat gyakorisága, sőt mondhatni elkerülhetlensége is felhívhatja a figyelmet arra, hogy az individuum (megértése) nem választható el annak mindenkori játékerétől, illetve valamely elleninstancia általi perspektíváltságától.
- 2 Vö. Hegel: „Az »ez« révén valami tökéletesen meghatározottat *vélünk* [meint] kifejezni; nem veszik ilyenkor figyelembe, hogy a nyelv mint az értelem műve, csak általánost mond ki, az egyes tárgy nevét kivéve; az individuális név azonban értelem nélküli, olymód, hogy nem általánost fejez ki, és mint valami pusztán tételzett, önkényes nyilvánul meg, ugyanabból az okból, ahogy egyedi neveket önkényesen felvehetünk, adhatunk vagy éppúgy megváltoztathatunk” (1986. 126.).

Hegel szavaival: „így a más [...] nem a valami másika, hanem a másik saját magában, vagyis saját maga másika”, amely „saját-magán-kívülrétként” határozható meg (Hegel 1986b. 127.).³ Az *Enciklopédia* híres 20. paragrafusa aztán mindezt „én” és beszéde közötti viszonyban teszi explicitté: „Amit csak vélek [meine], az az *enyém* [mein] mint eme különös individuumé; hogyha azonban a nyelv csak általánosat fejez ki, úgy nem tudom mondani, amit csak *vélek*” (Hegel 1986c. 74.). Vagyis az „én” nem a nyelvtől a priori különbözőként jelenik itt meg, hanem a nyelvnek kitettként: az „én” önkimondása vagy önmegfogalmazása szükségszerűen a nyelvhez kötött, ahhoz a nyelvhez, amely viszont nem az „én” tulajdona. De nem is pusztán a nyelv önhatalma az, amely az „én”-t önmagában megkettőzi, hanem főként eme „egyéni” nyelvhasználat mások általi megfigyelhetősége, sőt újrarahelyeztetősége: „ahogy azt mondom: »én«, magamra mint emez mindenki mást kizáróra utalok, de amit mondok, Én, az éppen mindenki: én, aki mindenki mást kizár” (Hegel 1986c. 74.). Nyilván itt nem feltétlenül valamely faktikus másikról van szó – és a következők elsősorban is az írás médiumában, különösen a lírában válnak meghatározóvá –, inkább arról, hogy a nyelv (használat) már mindig is a potenciális másikat, a másság perspektíváját feltételezi, illetve lépteti működésbe, amely lehetetlenné teszi az én és beszéde közötti kongruenciát (pl. a „privát-nyelv” modellje szerint). Ha viszont ez a kongruencia nem áll fenn, akkor a divináció vagy behelyezkedés lehetősége (amely az „én” vagy individuum egységességét feltételezi) is elesik. De nem annyira az individualitás „elérhetetlenségéből”, kimondhatatlanságából fakad mindez, mint inkább a nyelv kettős perspektívaltságából, a mást és a sajátot egyfajta mögékerülhetetlen összeszővődésben tartó s csak így relevanciaképző hatásából. Minden, nyelv és én közötti különbség egyúttal tehát a nyelvileg konstituálódó „én”-en belüli különbség is egyben. Eme különbség valódi horderejének belátása azonban éppen a nyelv általi mindenkori összekötöttség előfeltételéből ered, s nem a pusztá oppozíció – nyelv és én, én és másik én között – rögzített konstellációjából (ahol az elválasztás révén a pólusok nagyon is képesek identitásuk megőrzésére).

Az individuum identikus létmódjának tételezése ebből a szemszögéből nem is annyira valamely szubsztanciához való rendeléseként, hanem főként az önrendelkezés mitológiájaként lepleződhet le. Legalábbis an-

3 Gadamer a hegeli *Logika* legfontosabb teljesítményeként kijelentés és nyelv kapcsolatának reflektálását, a „fogalomnak az összekötő szóba való visszaváltoztatását” értékeli. Vö. Gadamer 1987. 80–85.

nak az antropológiai premisszáinak az értelmében, amely az ember létmódját az önfenntartás képlete szerint gondolja el. Ebből a sémából a német idealizmus tetemes része nemhogy nem lép ki, de – a *Bildung* és a „perfekcionálás” (Kant) teleologikus eszméjében – éppen az antropológiai önmagára vonatkozás autonómiáját hangsúlyozza (Jauß 1999. 114–115.), illetve helyezi időbeli összefüggésekbe. Az ember ilyenfajta önmegalkotásának felfogása először Nietzsche-nél szenved el a legkomolyabb törését, annál a Nietzsche-nél, aki nemcsak a „*Bildung*” célélvűségét vonta kétségbe – „az individuum az egész eddigi élet egy vonalban és nem annak eredménye”⁴ –, de ezzel párhuzamosan az individuum mindenkori játéktérbe, kontextusba való beágyazódását helyezte középpontba. Beletartozva ebbe az összefüggésbe, az individuum sosem lezárható, végső adottságként lehet képes a nyelvi-antropológiai relevanciaképzésre, inkább egyfajta átmenetiségben szituálható, amennyiben „több, mint amennyit fejlesztett magából” (Figal 1994. 156.). Vagy más szavakkal: „ha az individuum autonómiája létezik, akkor csak azáltal képes erre, ami rajta is túlhalad” (Hamacher 1998. 125.). Ez a viszony nem merül ki tehát valamilyen alakzatban vagy konstellációban, hanem dinamika és artikuláció kettősségében fejlődik ki, és éppen ez teszi szükségessé az individuális erő mindenkori túlcsapását, transzgresszióját – a megnyilvánulásához elengedhetetlen meghatározásokon és konkretizációkon túl.⁵

Mármint, innen nézve talán nem teljesen találó Jauß azon megjegyzése, miszerint a nietzschei perspektivizmus „a szubjektumorientált gondolkodás bűvkörében” marad, amennyiben az „én” szétszálazása a dologiságokhoz való viszony és nem az egymással lét dimenziójában következik be (Jauß 1999. 87–88.). Nyilván Nietzsche életművében nem találkozunk az ember interszubjektív létmódjára vonatkozó kérdés szisztematikus kifejtésével, ugyanakkor a másik individualitásának, illetve

4 Vö. Hamacher 1998. 123–124.

5 A túlcsapás fogalmához vö. Hamacher (1998. 124–125.). Nietzsche az interszubjektív vonatkozásában is utalt az individuum feltételezettségére: „A hatalom akarása csak *ellenállásokon* [*Widerständen*] tudja magát megnyilvánítani, azt keresi tehát, ami ellenáll neki” (Nietzsche, 1996. 656.). A 769. számú pedig a végső bekebelezés (*Einverleibung*) lehetetlenségéről beszél, és „a fokozatos antropomorfizációt” ama érzék finomodásában látja, amely a másik akaratának idegenné válását érzékeli. Ez pedig együtt jár a másik-saját, az interszubjektív kapcsolat kiegyenlítő-megfeleltető ekvivalenciájának, szimmetrikus jellegének (*Gegenseitigkeit*) a felfüggesztésével, amely eme viszony aszimmetrikus – előzetes diszkurzuszpóziók által nem rögzített – potenciálját helyezi előtérbe, sőt az individualitás képzetét is részben innen származtatja (vö. 925–926 §).

másságának reflektálása át- és átjárja Nietzsche fragmentumait éppúgy, mint életében megjelent műveit. Ezek az esetenkénti reflexiók olyasfajta szemléletről árulkodnak, amely különösen az akkoriban kialakuló szellemtörténeti – az individualitásproblematikát kifejezetten tematizáló – kezdeményekkel (Dilthey) való összevetésében mutatkozhat termékenynek. A továbbiakban el kell viszont tekintenünk az individuum általánosan vett történeti képződményeinek átfogó vizsgálatától, és individualitás, valamint a lírai diszkurzus(ok) néhány kapcsolódási pontjára kell kitérnünk (abban a reményben, hogy nem távolodunk el túlságosan a kérdés általánosabb hermeneutikai összefüggéseitől).

Dilthey művének köztudomásúlag „az individualitás megértése” a fő érdekeltségi mozzanata, amely hermeneutikai feladat nála azonban nem mentes bizonyos ellentmondásoktól. Többek között ugyanis nem tisztázódik, hogy milyen viszony áll fenn szubjektum és kifejezés (Ausdruck) között: Dilthey számára a kifejezést annak transzparenciája teszi az individuum közvetlen megnyilvánulásává (Anz 1982. 75.). Ez a közvetítetlenség a garantálója az élmény egységességének és az utánélés mint belehelyezkedés lehetőségének. A nyelv öntörvényű közvetítési formáinak és effektusainak kiiktatása az általános emberi természet posztulálásával jár együtt, vagyis az individuum kontingenciáját egyfajta szubsztanciális általános azonosságával igyekszik kiküszöbölni. Eme egybeolvasztás szükségessége vezeti aztán Diltheyt arra a részben meglepő következtetésre, miszerint „az összes individuális különbséget végső soron nem a személyek kvalitatív különbségei, hanem csak lelki folyamataik fokozati eltérései feltételezik” (idézi Anz 1982. 78.). Az individualitás eme prestabilizált „megértése” (az azonos lelki struktúrák „természeti alapja” felől) az utánélésben lényegében – mint Anz (1982. 78.) megállapítja – „az idegen individualitás feloldására irányul”. Az, hogy az egyediség feltételezett megragadása ilyen közel kerül az általánosság képzeihez, sőt azonosítódik velük, a másság megértésének dilthey-i képletét illetően két megjegyzést tehet szükségessé. 1. Az idegen individualitásba való belehelyezkedés – a belsőből a külsőbe való átkerülés – struktúrája kapcsán nem is ennek elvi lehetetlensége (amire Dilthey többször utal) a döntő mozzanat, hanem inkább az, hogy ez a felfogás az én-nel szemben álló szubsztanciális másikat feltételez, akit a maga ottlétében, s nem annyira nyelvi mivoltában kell megérteni. Fordított nézetből tehát a saját individualitás kikapcsolása (vagyis lényegében konzerválása) lesz a döntő, ami megvonja a másiktól annak lehetőségét, hogy egyfajta differens létmódban, s nem csak az előzetesen

stabilizált mögöttes vagy általános összefüggésekre való visszacsatolásban vagy visszavezetésben jusson kifejezésre. Mintegy szükségszerűnek hat az individuum feloldásának konklúziója, hiszen elzáratik annak útja, hogy a (másik) egyediség nem megragadható létmódja a saját én megváltozásában nyilvánuljon meg. 2. Másrészt az egyedi és az általános közvetítésének struktúrája az „élmény” közegében éppen a „kifejezés” funkciójának felfüggesztését leplezheti le (és viszont).⁶ A költészet esetében – mint azt a *Das Erlebnis und die Dichtung* tanúsítja – különösen jelentéssé lehet lírai individuum és az általa megszólaltatott „általánosság” viszonya,⁷ mivel eme összebékítés előfeltételezése lényegében nem pusztán szerző és az élménytartalom általánosságának dilthey-i kettősségében keresendő, de legalább ennyire a lírai beszédhelyzet intern duplikációjára, a lírai (és nem a szerzői) én mindenkori megkettőződésére adott implicit válaszként is értelmezhető (vö. Horn 1995. 300–301.). Dilthey összebékítendő opozíciója tehát csak a „külső” formája annak a líraolvasási tapasztalatnak, amely „én”-t és szöveget sosem egyesíthet. Az „általánosság” fogalma ugyanis az olvasás – előzetesen adott referenciákról elkerülhetetlenül leváló – széttartó, kontrollálhatatlan teljesítményét (hegeli értelemben) mindig is „külsővé tévő”, (ön)megkettőző „általánosságát” próbálja egységes, átlátható képletre hozni. Hiszen a lírai aposztrophé azon tulajdonsága, hogy kimondott és kimondás különbségét én és a róla alkotott képzet, én és szerepe közötti differenciává változtatja, mondhatni kikényszeríti, sőt retorikai feladattá teszi én és kimondás viszonyának befogadói megalkotását. Amennyiben a szöveg én-funkciójának mint „üres deixisnek” a receptív betöltése már mindig is aktív művelet, úgy az „én” élményben való rögzítése annak elfedéseként funkcionálhat, hogy a szöveg énje csak az olvasás aktusának „énje” lehet, ami viszont a szöveget (a már megalkotott) fakticitás és (az ebben kirajzolódó) virtuális lehetőségek játékterévé változtatja. A „megszólaltatás” – amelyre a szöveg rá van utalva – részlegessége elkerülhetetlen individualitásával függ össze, és így az ekképp sosem kisajátítható szöveg általi „látottságát” aktivizálja. Annak vélelmezése tehát, hogy a versben beszélő hang (szerzői) individuális én és „lírai én” kettősségében ragadható meg – a „lírai én” fogalmát beveze-

6 „A költő eljárása az átélés és az átélt kifejezése közötti struktúraösszefüggésen nyugszik. Az átélt itt teljesen átmegy a kifejezésbe” (Dilthey 1922. 236.).

7 „nincs olyan individuum, amelyik a különböző szempontokból ne volna egyidejűleg reprezentatív, nincs olyan sors, amelyik nem az életfordulatok (egy) általánosabb típusának volna az egyes esete” (Dilthey 1922. 187.).

tő M. Susman szerint⁸ –, már mindig is az „üres deixis” retorikai determinálásának a következménye. Ez a megkettőződés – „személyi” és „általános” én kapcsolata – inkább a lírai aposztrophé *nyelvi* differenciájának egyfajta „eredetprotézisaként” viselkedik, lévén, hogy ez a retorikai különbség a lírai megszólalásnak vagy közlésmódnak magának a sajátja (s nem oldódik fel referencia és szimbólum szinekdochikus viszonyában). Nem véletlen, hogy a személyi, referenciális „én” és a fölérendelt, szimbolikus „magam” viszonya Susmannál egyfajta kauzális logikában jut érvényre, amennyiben az individuális én alkotná meg az absztrakt, „mitikus” ént (vö. Pestalozzi, 1970. 344–345.). Az „Ich” és „Selbst”, „én” és „magam” romantikus kettőssége a szubjektivitásból származó minden jegye ellenére is valószínűleg inkább közel áll nyelv és én kollíziójának felismeréséhez, vagy legalábbis implicit tapasztalatához. Ahol is „a költői beszédben s általa megformált szubjektum nem ‘része’, hanem metaforája a világnak” (Rohonyi 1996. 197.), vagyis az „én” inherens megkettőződése (nem szinekdochikus felosztása) csak a beszéd, illetve szöveg médiumában megy – szükségszerű módon – végbe. (Ezt a történeti „viszszahanyatlást” dokumentálhatja Dilthey Schleiermacher-recepciója is, amennyiben a *Hermeneutik und Kritik*ban megalapozott grammatikai és pszichológiai interpretáció kettősségét elemi és magasabb megértés hierarchikus különbségévé változtatja, és inkább a pszichológiai mozzanatra helyezi a hangsúlyt. Kiiktatva ezzel a grammatikai interpretáció által feltárandó „objektív” nyelviség elengedhetetlen funkcióját, Dilthey a kifejezés transzparenciáját hangsúlyozza az „utánélés” megvalósíthatóságának érdekében.)⁹

Ha a lírai aposztrophé *nyelvi* teljesítményében keressük annak okát, hogy az „üres deixis” én-je már mindig is retorikai végrehajtásban, ennélfogva elkerülhetetlen megkettőződésben jut magához, akkor talán ref-

8 Aki közelállt a Dilthey-tanítványokat is tagjául tudó George-körhöz, szóban forgó művében (*Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart 1910) pedig individuális és lírai én viszonyának egyfajta organikus értelmezését kísérelte meg, ezek úgy viszonyulnának egymáshoz, mint „mag” és „virág” (Susmant idézi Pestalozzi, 1970. 344.). A kétfajta én viszonyának lineáris kiteljesedésként való felfogása – az egyeditől az általános felé tartó mozgás posztulálása – Staigernél is megfigyelhető: „Schiller [szerint] a költő véletlen individualitását megtisztítva felemeli az »emberiségig«, addig a szellemig, amely nem csak egyesekre, de mindenkire érvényes” (Staiger, 1968. 19.). De Pestalozzi „felemelkedés”-fogalma (*Erhebung*) is lényegében ezt a modellt követi. Nálunk Németh G. Béla használta az „elevatio”-képzetet, pl. Petőfi-elemzéseiben (Németh G. 1987).

9 Vö. Anz 1982. 81.

lektáltabban kísérhetjük nyomon a lírai beszéd retorikai módusának szükségszerűen alakzatképző működését. Az a mögékerülhetetlen aposztrofikus hangoltság, amelyet a „reális” közönségtől való elfordulás és jelen nem lévő vagy a hang képességével a posteriori nem rendelkező létezők és instanciák megszólításaként szoktak értelmezni, a líra „én”-jét már megszólalása pillanatában szereppel ruházza fel, kiemeli valamely individuális vonatkozathatóság köréből. Hangját csak e megszólítás által, mintegy az így „megszólított” révén kaphatja meg. Csak ha elfelejtik az aposztrophé eme kétirányú figurációs erejének nyelvi, nem antropomorf jellegét, jön létre annak látszata, hogy a lírai én – mivel rajta túlható instanciákkal kerül kapcsolatba – valamely „mélyebb” vagy „igazibb” tudásnak volna a letéteményese, birtokosa vagy – inkább – egyfajta szócsöve, kommunikációs médiuma. Az „én” kommunikatív státusának ilyen színrevitele már abban a kettősségben történik, ami az olvasásban konstituálódik: az én megalkotása két irány *egyidejű* kereszteződésében, egyrészt az „én” deiktikus rögzítésében, másrészt – a receptív átvevés révén – nyelvi hatáskörének kitágításában érhető tetten. (Persze, a deiktikus „rögzítés” mindenkor befogadói mássága, nem előírható volta éppen a fenti nyelvi hatáskör előreláthatatlan transzgressziójával eshet egybe.) Ennek eseményszerűsége az „én” bármilyen nyelvi létesülését eme köztességnek szolgáltatja ki, lévén, hogy ez a köztesség az olvasás – mint a szöveg végrehajtásának – „immanens” *meghatározója*, az „én” beszédszerepe pedig az olvasás *eredménye* (és nem mondjuk, tárgya). Ez a temporális dimenzió jellegénél fogva kizárja az olyasfajta kontinuitásképzeteket, amelyek egyedi és általános fentebb említett totalizáló közvetítésformáiban figyelhetők meg. Az esemény tehát nem egyneműséget jelent, hanem éppen performancia és eme performancia (mint „szerep”) megfigyelhetőségének egyidejűségét. Ezt a líraolvasás – lényegében már mindig is aktivizált – lehetőségfeltételeként jelölhetnénk meg. Ami azzal egyenlő, hogy a lírai beszédhelyzetbe, illetve a mondásba magába kezdettől fogva beleíródik a másként való megszólaltathatóság vagy olvashatóság virtuális indexe. Ennek következményei a lírai hang megkettőződésében, azaz a szövegnek való kiszolgáltatódásában (amely a fentebb említett olvasói (ön)megfigyelhetőséggel esik egybe) fejtik ki a maguk hatását. Az én tehát nem egyszerűen valamely általa létesített vagy kommunikábilissá tett instanciától kapja a „hang” lehetőségét, mivel hangja a nem általa létrehozott (inkább aktivizált) beszédhelyzet eredménye – ebbe pedig az együtt-, illetve újramondás virtuális beszéde – mintegy visszhangként – már mindig is belejátszik. Ez a potenciális hang mint

visszhang eredet nélküli,¹⁰ és ilyenképpen mint a lírai beszéd másika (eme beszéd ismételhetsége) viselkedik. Vagyis az aposztrophé beszélő szerepet konstituáló ereje az ént csakis nyelvi mivoltában engedi megnyilvánulni, ami viszont azzal jár, hogy a lírai szubjektum – mint részben a „szerep” produktuma – mintegy maga is idézni kényszerül megszólalásának feltételeit (s nem egyesülni velük). A lírai hang – lévén, hogy retorikai figuráció terméke – ezért idézetként vagy idézésként férhető hozzá, mivel nem eleve adott és főleg nem teleologikus, intergratív hangként nyilvánul meg. Citációs jellege azonban mindenekelőtt abban konkretizálódhat, hogy a „hang” mint idézet mások által is átvehető (éppen így válik idézetté), sőt – képletesen szólva – mások hangjának az idézése is lehet, ami viszont sosem előrelátható a lírai én távlatából. A lírai aposztrophé ilyen performatív működése tehát a kogníciót függeszti fel: a lírai én képtelen megmondani – és ezáltal rögzíteni –, hogy „saját” vagy pedig (a nem jelenlevő) mások hangján beszél-e.

Nietzsche egyik feljegyzése éppen eme nem ontikus megkettőződés észrevételeként értelmezhető, túl a „szerepjátás” hagyományosan kontrollált nyelvi keretein: „a líránál csodálkozunk, [ahogy] legsajátabb érzésünket újra érzékeljük, visszavetítve kapjuk más individuumokból”.¹¹ Látható, hogy Nietzsche számára egészen másképpen tevődik fel a lírai hang feltételezettségének kérdése: a lírai én „legsajátabb” tulajdona egyfajta nyelvi „kintlevőség” állapotában van, létmódja előreláthatatlan cirkulációnak van kiszolgáltatva. Ez az egyszerre kívül- és benne-lét a legsajátabbnak hitt hangot a másik általi hangkölcsonzés idézeteként teszi hozzáférhetővé, egyáltalán megtapasztalhatóvá. (Nem a másban való újranelismerésről, s főleg nem egyedi és általános organikus-kontinuus viszonyáról van tehát szó, hanem arról a paradoxonról, hogy az individuumok kölcsönös intranszparenciája éppen a kommunikáció kölcsönösségére való ráutaltságukban nyilvánul meg.) A „saját” hang egyúttal már másik is – nem pusztán a képletes „kihelyeződés” következtében, hanem azért, mert ez a „hang” más *individuumokkal* való összekapcsolódásában valószínűleg *másként* is értelmezhetővé, illetve olvashatóvá válik, már nem lesz azonos önmagával. A saját nem identikus kihelyeződése a másba, az alteritás általi feltételezettsége (s nem az idegen sajátba való integrációja) – olyan szerkezeti összefüggés ez, amely jórészt idegen

10 Az „ekhó” poetológiai szerepéről vö. Menke (2000. 267–268., 508–510.).

11 „Auch bei der Lyrik sind wir erstaunt, unser eigenstes Fühlen wieder zu empfinden, es zurückgeworfen zu bekommen aus anderen Individuen” (Nietzsche, 1980. 55.).

Dilthey divinatorikus felfogásától. Költészettörténetileg azonban elsősorban is Hegel deklarált költészeteszményének tudatos megfordításaként, illetve átírásaként fogható fel: a személyes, az individuális mint a költészet forrásának és középpontjának a hangsúlyozása Hegelnél a „benső” statuarizálását, a lírai hang autonóm önlétesítésének elvét hivatott megalapozni.¹² De legalább ennyire különbözik Nietzsche felfogása az önmagára visszareflektált szubjektivitás azon romantikus képleteitől is, amelyek a reflexív megkettőződést egyfajta tudati műveletből származtatják, és mintegy az én kognitív kontrollja alatt álló „belső” instancia tevékenységének tulajdonítják. A belső külsővé válása Nietzsche-nél ugyanis kétirányú folyamat, a „belső” már eleve a nem rögzíthető másik indexét hordja magán, éppen mert „magához jövése” csak a nyelvben, ennél fogva csak a cirkulációban, a nem előírt módon megtapasztalható kölcsönösség játékerében lehetséges. Ezért a Doppelgänger-séma tagolt duplikációja a líraértelmező Nietzsche számára egyfajta nem előrelátható – mert nem csak a reflexív én, de a nem lokalizálható másik virtuális távlatából is megfigyelhető, sőt csak így végbemenő – megsokszorozódásba megy át („más individuumok”). Ez a multiplikáció a lírai ének az aposztrophéra, illetve a költői beszéd médiumára való ráutaltságának folyamánya, lévén hogy a másság instanciája nem az énré, hanem annak beszédére vonatkoztatja magát. A nyelvi közlés, a kimondás módusának az énről való leválása autonóm képződménnyé lesz, és mint mediális szimulakrum az olvasatok különbözőségének válik a játékerévé. Nietzsche itt mintegy Benjamin gondolatait anticipálja, azét a Benjaminét, aki a nyelvi folyamatok mediális differenciálódásában pillantotta meg a romantikából átörökölt szubjektivitáspozíciók feloldódását: „a gépi berendezés [*Apparatur*] általi reprezentációjában az ember önelidegenedése [*Entfremdung*] nagyon is produktív hasznosítást ért meg. Ezt a hasznosítást azon lehet felmérni, hogy az előadóművész megütközése [*Befremden*] a gép előtt, ahogy azt Pirandello ábrázolja, minden ízében ugyanolyan jellegű, mint a romantikus ember megütközése saját tükörképe előtt – mint ismeretes, Jean Paul kedvelt motívuma. Mármint azonban ez

12 „Így itt [a lírai műalkotásban] az individuum képezi a középpontot, belső elképzelésében és érzésében (*Empfinden*) [...] az individuumnak saját magában kell költői módon... és mindenekelőtt önállóan, lezárt belső világgént kell megjelennie.” Ugyanakkor a költő „szemléleteinek és érzéseinek, bármennyire is a költőhöz mint egyes individuumhoz tartoznak sajátlagosan, és amelyeket ő mint az övét ábrázolja, mégis általános érvényességet kell tartalmazniuk, vagyis saját magukban valódi érzéseknek és szemléleteknek kell lenniük” Hegel (1986d. 421., illetve 416.).

a tükörkép róla leválaszthatóvá, transzportálhatóvá lett. És hová továbbítják? A tömeg elé. (...) a filmművésznek, mialatt a gép előtt áll, végsősoron a tömeggel van dolga. Ez a tömeg az, amely őt ellenőrizni fogja. És éppen a tömeg nem látható, nincs kéznél, mialatt ő a művészi teljesítést abszolválja, amelyet a tömeg ellenőrizni fog” (Benjamin 1974. 451.).

A magyar lírai modernség néhány művében is kardinális kérdéssé válik a nem pusztán reprezentációként vagy a – bármiféleképpen is tételezett – „általános” lenyomataként értelmezhető individualitás problémája. Azé a (poszt)romantika utáni individualitása, amelynek nyelvi jelenléte nem választható el kontingens jellemzőitől, sőt, nem kéznél levő jellege éppen kontingenciájának tudható be. A szubjektivitás-séma, illetve a totalizáló közvetítésformák elbúcsúztatásával az individualitásnak az öntudatban vagy öntudásban, illetve az identitásban való megalapozottsága, a hozzájuk való definitív kapcsoltsága lesz kérdésessé (vö. Warning 1988. 640–642.). Az a komplementaritás bomlik fel ezáltal, amely az individuumot az egyediség pátozában kéz alatt valamiképp mindig az általánosság képzetével való oda-vissza derivációban volt képes meghatározni (vö. Jauß 1999. 132–133.). A szingularitás kontingens közegnek való kiszolgáltatódása, s ezáltal újszerű mássága, illetve átláthatatlansága ezért – mint Martin Schwab felhívja rá a figyelmet – nem értelmezhető a romantikus „szabadság” realizációs formáinak távlatából (Schwab 1988. 630.). Elsősorban azért nem, mert az egyediség képzete vagy egykori aurája már mindig is – Warning szavával – egyfajta szupplementaritásban, a rendelkezhetetlenség csak szüntelen behelyettesítésekben lehetséges megtapasztalásában, nem kiszámítható módon hat ki az (ön)megértésre.

A Kosztolányi-féle *Halotti beszéd* olyanmire fontos eseménye a magyar költészettörténeti későmodernségnek, hogy az eme modernség nyelvi-poétikai teljesítményét – részben már az utólagosság távlatából – újraértő *Tücsökzenében* is szemléletes megidézésével találkozunk. A *Sírfelirat* (292.) című vers nyilván legalább ennyire idéz más korábbi Szabó Lőrinc-verseket is, a *Té meg a világ* kötetből (*Felirat, Egyetlenegy vagy*), ami annak lehet tanúsága, hogy Szabó Lőrinc saját korábbi individuumértelmezését csak a Kosztolányiéval való összefüggésében tartja értelmezhetőnek.¹³ Ez nyilván nem zárja ki a két vers közötti nem jelentéktelen különbségek létét – egy részük már a címek különbözőségében is

13 Kabdebó Lóránt már felvetette az *Egyetlenegy vagy* és a *Halotti beszéd* összekapcsolásának lehetőségét. (Vö. Kabdebó 1985. 82.)

szembeötlük –, mielőtt azonban ezekre rátérnénk, előbb szemléleti kapcsolataikról kell szót ejteni. – A két vers már beszédhelyzetében átformálja a hagyományos epitáfium retorikai struktúráját, amennyiben a „halott” nem maga beszél, ekképp nem az individuum „autentikus” megnyilatkozása, sokkal inkább a róla való beszéd inszcenírozódik bennük. Számot vetnek ezek a versek így azzal, hogy a beszélő „jelen-nemléte” (amennyiben halott) kioltja a beszéd lehetőségét, vagyis retorikai paradoxonként mindig csak (ön)megszólításként – lényegében a másik hangjaként – tehet szert figuratív erőre.¹⁴ Vagyis, hogy az individuum haláláról, jelen nem létéről mindig csak a másik beszélhet, még akkor is, ha a beszélő saját lehetséges végső elnémulását inszcenírozza.¹⁵ Eme versek közös előfeltevése tehát éppen az individuum közvetíthetlensége, ami nem feltétlenül valamely belső titok vagy lényeg kimondhatatlanságában rejlik, hanem azzal van összefüggésben, hogy mindig csak mások beszélhetnek róla mint individuumról, ami viszont mind benne, mind a róla való beszédben paradoxikus kettősséget léptet életbe. A síron túli hang fikciójának dekonstruálása tehát a halottnak való arckölcsonzés retorikai létmódjának függvénye: a két vers ezt a figuratív teljesítményt kifejlésében éppúgy létrehozza, mint alakzat voltában láttatja. Ez az intern különbség az individuum és mindenkori reprezentációi közötti eltérést a szöveg retorikai énjének kettősségévé változtatja. Kosztolányinál elsősorban is intertextuális módon: a magyar szövegmélek retorikai eljárásainak idézése a Brooke-fordítás búcsúzó alanyát a „közvetett megszólítottság távlatába” helyezi át, így – a *Halotti beszéd*ben – éppen „kettejük szubjektumának összejátszhatatlansága [lesz] részévé az esztétikai tapasztalatnak”.¹⁶ A beszédhelyzet eme megkettőzése már eleve egyfajta nem jelen levő múltbeliség emlékezetének függvényévé teszi a versbeli hang meg-

14 Kittler (1991. 105–106.) a *Vándor éji dalában* mutatja ki ezt az önfelszámoló kettősséget: az „én” nem mondhatja magáról, hogy „nyugszom”, ezt a paradox beszédaktust mindig a másiknak utalja át, pontosabban: a megszűnés beszédét mindig csak a másik szólaltathatja meg („Várj csak, nemsokára / Nyugszol te is”).

15 Az az antropológiai jelenség jut ebben kifejeződésre, miszerint „a saját halál átélhetetlensége következtében a másik halálának tapasztalata nem sajátítható át, azaz a halál csak mint a másik halála tehető értelmessé, amivel a tapasztalat megoszthatóságának vagy felcserélhetőségének mint a megértés kölcsönösségét biztosító előfeltevésnek az antropológiai határai tárulnak fel” (Kulcsár-Szabó 2000. 12–30).

16 Kulcsár Szabó 1998. 76. A Brooke- és a Kosztolányi-vers közötti különbség eszerint nemhogy nem „másodrendű” vagy „formális”, mint Rába (1974. 348.) írja, de kardinális nyelv szemléleti-líratörténeti különbözőség indexe.

alkotását. A *Sírfelirat* – lévén, hogy a vers a címben önmagát mint materiális inskripciót tételezi – radikalizálja az emlékezet textualitásának funkcióját. De ez a textuális vonás részben már a *Halotti beszédnek* is sajátja volt: a beszélt nyelv jelölt formáinak a szövegbe való transzfere azok potenciális írásosságával szembesít. Olyan nyelvi formákról van szó, amelyek oralitás és írásosság határán helyezkednek el, így pl. a „halotti beszéd” egyszerre hangzó és (szövegközi értelemben) rögzített karaktere. A verset átszövő példálózó formulák – retorikai-konstatív, cselekvésorientált jellegüknel fogva – nyilván elsősorban orális produktumok, amelyek egyfajta kommunikatív beszédpraxist előfeltételeznek.¹⁷ Nem pusztán műfaji-formális szempontból, de a konkrét rámutatás („Nézzétek...”) és az absztrakt deixis („Ilyen az ember.”) közötti – a „példán” keresztül való – közvetítés értelmében, amely a beszédirány rögzítésével mintegy az itt beszélő hang stabilizációját biztosítja. Vagyis „a nyelvhez mint gesztushoz és hanghoz tartozik”, amennyiben a „példa” mindig a megmutatás mint meghatározás funkcióját valósítja meg.¹⁸ (A deiktikus rámutatás olyan beszélőt kíván meg, aki mintegy elvonatkoztat a maga konkrét ottlététől, ugyanakkor megőrzi azt.) Ez a beszédstratégia a vers egészét átszövi, ugyanakkor nem mindig egyértelmű módon. Ugyanis az ilyen típusú szólások „visszatekintő tendenciája, rezignált jellege” (vö. Jolles 1929. 158.) a Kosztolányi-versben mind a múltbeliség, mind az általánosság személytelenítő-materializáló impulzusait egyaránt felerősíti. Ha az „okuljatok mindannyian e példán. / Ilyen az ember.” mondatok teljes mértékben az orális beszédsszituációnak megfelelő közlések, úgy az „egyedüli példány” paradox mellérendelése kettős olvashatóságot enged meg, afféle aforizmaként viselkedve, megakasztva így a kommunikatív interakciót, amely viszont már az írás mediális effektusát vetíti előre (vö. Ter-Nedden 1991. 102–103.). Hiszen a „példány” konnotációi éppen a sokszorosíthatóság, nem a szingularitás jelentésmezejét exponálják, az „egyedüli példány”-szerkezet tehát éppen nem az individuum abszolút összetéveszthetetlenségét, inkább paradox szituáltságát, mindenkori kontextualitását villantja fel (amiként egyidejűsége révén megbontja egyedi és általános, konkrét és elvont viszonyának egyértelműségét, egyfajta nem előírható kölcsönös behelyettesíthetőséget sugallva). Gépi jelentésmozzanatai pedig a „példán-példány” rímben explicite is az orális

17 Ezek pragmatikai beágyazottságáról vö. Ter-Nedden (1991. 93–98.).

18 Hegel *Fenomenológia*-beli megfigyelései nyomán („Az érzéki bizonyosság avagy az »ez« és a vélekedés” c. fejezetről van szó) vö. Paul de Man (1998. 400.).

mozzanat mondhatni konstruált anyagiságba való átfordulását jelzik. Az individualitás ekképp a nyelvi általánosság közegében elveszti magától értetődő önkinyilvánítási lehetőségeit, ami lényegében egyediség és általánosság egymás mellé való rendelésének előzetesen adott kereteit számolja fel, akárcsak az „egyedüli példány” szólásszerűséget, egyszeri eset és visszatérő konstelláció kölcsönös kiegészülését defiguráló hatása (legalábbis jelentéstani szinten). Nem véletlen, hogy a vers a természeti metaforák („levél”) elhagyása után a halott szemiotikai-artificiális materializálódásába megy át: „kővé meredve, / mint egy ereklye, / s rá ékírással van karcolva titka, / egyetlen életének ősi titka”. A halott „megjelenítése” nem választható el a feltartóztathatatlan múltbeliségbe való hanyatlás mint nyelviesülés inskripcionális karakterétől: az „ékírással” karcolt „titok” feltételezett jelentéséről a vers éppen nem értesít. Ehelyett méginkább elmélyíti szóbeliség és írásbeliség konfliktusát. Ha a „[Mindenk] tudta és hirdette” mintegy a vers mediális paradigmájára utal, ezt mégsem pusztán affirmatív módon teszi, hiszen az „ő volt” kétféle intonációs lehetősége éppen egyediség és általánosság (mint múltbeliség) feloldhatatlan feszültségét képezi le. Relativizálja tehát a „hirdette” látszólagos egyirányúságát, ami mediális értelemben a rím problémátlan összehangzását defigurálja¹⁹ – éppen az írás pragmatikai-modális rögzíthetetlenségéből fakadóan (innen származik az „ő volt” eldönthetetlensége). Az individuum meghatározhatósága eszerint mindig csak a múltbeliség módusában lehetséges, amelyen viszont az individualitás lényegénél fogva mindig túlcsap, egyfajta rögzíthetetlen jövőbeli perspektívát nyit meg. (Persze, itt az individuum és beszéde között már nem ontológiai, inkább hermeneutikai különbség tételezhető.) A róla való beszéd nem azonosítás vagy meghatározás, inkább a pre-dikáció jövőbeli-transzgresszív és kontingens közegében fejlődik ki.²⁰ Vagyis amikor a versben az individuum nyelvi meghatározására kerül(ne) leginkább a sor, akkor nyílik meg az a nyelvi dimenzió, amely a vers önreflexív szövegződésével fog majd egybeesni.

A „mindenk” mozzanata jelzi, hogy a szingularitás szétíródása éppen a lehetséges beszédinstanciák többszöröződésével áll összefüggésben. Ebben a folyamatban a halott feltételezett egykori hangja is egyfajta materiális távollétre tesz szert: „s ahogy zengett fülünkbe hangja, / mint vízbe süllyedt templomok harangja...” Ezt az „akusztikai dezindividuali-

19 Az „ő volt” eme ambivalenciája már nem követi a „hő volt” tonális egyneműségét.

20 Ennek elemzését Nietzsche kapcsán l. Hamacher (1998. 118–119.).

zációt”²¹ ezután persze részben meg is töri, némileg következetlenül, az egykori élő direkt megszólaltatása. Mindazonáltal a vers tovább folytatja a szinguláris oszthatatlanság képzetének lebontását, az olvashatóság további fiziognomikus jelével („a homlokán feltündökölt a jegy”), ami viszont továbbra sem a „titok” felfedésével, hanem – a fiziognómiai típustan (mint az individualitás hagyományos megragadási módja) szemantikai „kulcsának” felfüggesztésével – csupán a szükségszerűen tautologikus predikációba torkollik („hogymilliók közt az egyetlenegy”). – A vers zárószakasza aztán mintaszerű módon viszi színre a lírai beszédhelyzet diszkurzív következményeit: ha ugyanis a lírai szövegnek nyelviségénél fogva le kell bontania az olyasfajta kontinuitásképzeteket, amelyek egyedi és általános hagyományos közvetítését is biztosították, akkor a vers folytatódása már mindig is *újrarendelés* (mint idézés), nem valamely előre adott beszédsema pusztá követése vagy akár „beteljesítése” lehet. A vers ismert módon úgy kontaminálja a „halotti beszéd” és a „mese” műfaji struktúráit, hogy éppen önmaga újrakezdődését alapozza meg ezáltal:

*Édes barátaim, olyan ez éppen,
mint az az ember ottan a mesében.
Az élet egyszer csak őrája gondolt,
mi meg mesélni kezdtünk róla: „Hol volt...”,
majd rázuhant a mázsás, szörnyű mennybölt,
s mi ezt meséljük róla sírva: „Nem volt...”
Úgy fekszik ő, ki küzdve tört a jobbra,
mint önmagának dermedt-néma szobra.
Nem kelti föl se könny, se szó, se vegyszer.
Hol volt, hol nem volt a világon egyszer.*

A „hol volt, hol nem volt” nemcsak hogy újra kiélezi jelenlét és távollét eldönthetetlen kettősségét, de ezzel összefüggésben olyan rezemantizációs effektust hoz létre, amely már nem annyira a „halott” deiktikus azonosításában (amit a „halotti beszéd” pragmatikája feltételez), mint inkább a róla részben le is váló beszéd – a jövő emlékezetének – nyelvi teljesítményében érdekelt. Éppen itt lesz a lehető legáltalánosabb – kommunikatív összetettebbé – a beszéd tematizált (nem annyira retorikai) deixise, ami méginkább felerősíti a kontingens-személytelenítő impulzusokat. Ellentétben a Brooke-vers látszólag analóg befejezésével („Vegyétek ezt [...] És szóljanak: ‘Ő ezeket szerette.’”), a *Halotti beszéd* éppen hogy feloldja a konkrét deiktikus rögzíthetőséget („ezt”), és a jövőt

21 Vö. Kulcsár Szabó (2000. 355.).

valóban a kiszámíthatatlanság módusában, nem annyira a múlt emlékezetének inverz újraelsajátításaként inszcenírozza. Ez a nyitott újakezdődés immár a beszéd mise en abyme-szerű multiplikációjának lehetőségét villantja fel, túllépve a szekvenciális lefolyás képzetén. Az individuum kontingenciájának eme nyelvi-interszjektív feltételezettsége (nem pedig ellensúlyozása!) ekvivalens magának a versnek a kétfajta beszédséma, illetve diszkurzív kontextus egymásra vetítéséből előálló iteratív struktúrájával. S noha a szöveg továbbra is kitart az oralitás („mese”) meghatározó retorikai jelentésképző szerepe mellett, a pragmatika, illetve az önreflexió és a beszédhelyzet inszcenírozásának, megkettőzésének szintjén a vers egészére való kihatással lép túl a közlésteljesítményt egyetlen pragmatikai sémába egyesíteni kívánó elvárásokon. Ez a „lírai transzgresszió”²² a nyelvi kontextusok megsokszorozásában visszavonhatatlan módon távolítja el a „halotti beszéd” esetleges integratív funkcióját, illetve alkalmi (vagyis referenciális-deiktikus módon meghatározható) műfajiságát.

A szingularitás eme temporalitása tehát a szöveg virtuális újramondásban lehetővé váló időbeliségével esik egybe: a reprezentációs összefüggések jelentős fellazulása egyszerre előfeltétele és folyománya a nyelvi közeg performatív eseményjellegének. Ez a történés kiszabadul a szubjektivitás ellenőrzése alól – elhagyva mind a bensőségesség, mind az esztétista alkímia területeit („Nem kelti föl se könny, se szó, se vegyszer.”) – és az utólagos fikcionalizációba való átmenet („Hol volt, hol nem volt...”) előzményeként defigurálja „a gesztusok és a hang individualizáló képességét” (Kulcsár Szabó 2000. 355.). Szemantikai szinten tehát éppen azt az oralizáló attitűdöt építi le, amely pedig a szöveg meghatározó mediális paradigmájának bizonyult. A vers végén mondhatni újratermelődik a materiális szemiózis és a (valaki által mondott) „hang” konfliktusa, ami azonban nem valamiféle hegeli „rossz végtelenbe” torkollik, hanem a vers utolsó sorának deiktikus fellazítását, a hang multiplikációs eldönthetetlenségét vetíti előre.

Mármost úgy tűnik, a *Sírfelirat*nak a *Halotti beszéddel* való minden hasonlósága ellenére – amely hasonlóságok a beszédhelyzet *pragmatikai* vonatkozásában észlelhetők –, legalább ilyen súllyal esnek latba a különbségek is. Nyilvánvalóan már a címtől kezdve: a „sírfelirat” egészen más deiktikus konfigurációt feltételez, mint az orális megnyilatkozás. Esetében jóval inkább az utalt távollétével kell számolni, amely eltérő re-

22 A fogalomhoz vö. Stierle (1997. 244–245.).

torikai feltételezettséget eredményez: az epitáfium bármiféle megszólaltatása olvasást és nem hallást igényel, ami a „hang” mindenkori létrejövését annak egyidejű defigurációjával veti egybe. Mivel itt már eleve írás-jellegről van szó, gyakorlatilag nincsen olyan pragmatikai kontextus, amely előírná a jelekhez való olvasói viszonyulást. Az epitáfium mortifikáló státusa – amennyiben éppen a jelen nem létről ad „hírt” – pontosan a megelőző kontextusokról való leválás működését viszi színre, inskripcionális jellegének köszönhetően a deixis „elfelejtését” működteti (de Man 1998. 400.). Ami általában véve azzal jár, hogy a „halotti beszéd” fenomenalizált beszélőjének *helyét* itt egy személytelen hang nem lokalizálható instanciája váltja fel. Vagyis az írás nem annyira a hang funkciója, részben fordítva, a hang inkább a materiális képződmény egyfajta inszcenírozott „tanúságaként” viselkedik. Hangsúlynélkülisége mechanikus módon a felirat inskripcionalitásának pusztá fenomenális kereként nyilvánul meg. A hang effajta eltávolodása a pragmatikai modalizációtól persze lokalizálhatatlanságát, ekképp inherens – nem beszélői szándékiránytól függő – széthangzását, megsokszorozódását hívhatja életre. Lévén hogy „az írás esetében nem mondható meg végső következetességgel, hogy egyáltalán mutat-e” (de Man 1998. 400.), vagyis nincs előre adott deiktikus kerete, a szöveg már eleve az olvasással bekövetkező mindenkori deiktikus vonatkoztatás és a szkripturális általánosság *közötti* eldönthetetlenségben férhető csak hozzá. Sosem kezdődhet tehát úgy, hogy „Látjátok feleim...”, mivel maga az az instancia is, ami ezt mondaná, *már* a virtuális „feleim” által lesz megalkotva. Az írás rá van utalva a deiktikus kapcsolatok olvasói létrehozására, viszont materiális általánossága – nem egyszerűen absztrakt létmódja – konfliktusba is kerül a pragmatikai rögzítéssel. Ezért sosem kerülhet sor benne arra a ki-egyenlítésre, amely az itt és most sokszerűségét az absztrakt „ez” – mint rámutatás – bizonyosságában oldaná fel.²³ Ebben a teleologikus sémában ugyanazt – az egyeditől az általánosba átvezető – közvetítési formát ismerjük fel, amely az individualitás és a lírai beszédhelyzet feltételezett perszonalitása, illetve az individuumon túli tartomány „igazságérvénye” közötti viszony számos történeti értelmezését meghatározta.

Az írás létmódja azonban, különösen a lírai szövegben, legalábbis aláássa az effajta finalizációs feltételezéseket, így már eleve az újramondás, illetve újraolvasás mozzanatát igényli. Anélkül persze, hogy feloldaná a fenti retorikai kettősséget: mivel a beszéd(dé változtatott írás) szán-

23 Ahogy ezt Riffaterre feltételezte. Vö. de Man (1998. 398–400.).

dékirányát az olvasás alkotja meg – nem pedig a beszélő fenomenális rámutatása alapján konstatálja –, úgy sosem egy lokalizálható egyes és az általános közötti viszony megállapítása, jóval inkább az „egyes” potenciális megtöbbszöröződése *mint* a feltételezett „általános” defigurálódása megy végbe. Ez a temporalizáció éppen az írásos szöveg többféle olvasáslehetőségre való nyitottságából, sőt – amennyiben mint szöveg (nem pedig tárgy) fenn kell maradjon – az azokra való ráutaltságából következik. Ha a szöveg funkciója nincs rögzítve, úgy az olvasó sem – ezek egymást feltételezik. Amennyiben a vers sosem lehet valamely etabliozott beszédsema pusztá reprodukálása, úgy az a hipotézis vethető fel, miszerint a fenti textuális vonás – az írás leválása előzetes összefüggésekről – emiatt nansen a líra műfaji létmódját kondicionálja. Persze, másrészt ez a leválás éppen hogy nem a tiszta elvontság vagy általánosság állapotába, jóval inkább más lehetséges, sosem előírható kontextusokba megy át – éppen az olvasás (mint megkerülhetetlen hangkölcsonzés) által. Az olvasás az, amely egyszerre működteti az írás mint szöveg eme kettős – leváló és prospektív – módusát. A líra befogadására éppen ez az egyidejűség jellemző: kifejlés és annak alakzata ezért sosem fedik egymást.

Ezek az előfeltevések szükségesek ahhoz, hogy a „sír felirat” mint lírai képződmény materiális státusával számot tudjunk vetni. Az epítáfium retorikai konfigurációja ugyanis az „üres deixis” par excellence létesítéseként értelmezhető, hiszen itt egy teljesen személytelen instancia „tudósít” a jelen nem lévő szubjektumról vagy létezőről. Ezért paradox módon már eleve a jövőre irányul (éppen a múlt bizonyos megsemmisítése által), mintegy a jel maradandóságának érdekében. Itt a felirat, az inskripció *ténye* (mint egyfajta materiális emlékezet létesítése) a fontos, nem annyira valamely pragmatikai-rituális beszédaktus végrehajtása. Az oralitás esetében elengedhetetlen deiktikus meghatározottság hiánya itt nemcsak a fenomenalitás felfüggesztésével jár együtt, de másfajta retorikai végrehajtást igényel: az inskripció mintegy az olvasásnak kínálja fel magát. Magán a feljegyzésen kívül nincs igazán más célja, legalábbis kizár valamiféle időbeli előrehaladást (amely minden orális diszkurzív séma sajátja). Nem véletlen, hogy a sír feliratnak hagyományos jellemzője az ismétlés, egyes esetekben még az olvashatóság irányának jelölt megfordítása is (zárlattól a kezdethez) (vö. Fried 1986. 615–621.). Mindez nyilvánvalóan a felirat mediális létmódjának az eredménye vagy mozzanata, mégha az ismétlés – mint refrén – ettől eltérő funkciókat is felvehet.

A *Sír felirat* című vers első hat sora teljesen egynemű nominális építkezési formát követ, jelöletlenül hagyva a pragmatikai meghatározható-

ságot, az identifikációt az ismétlésben erősítve, illetve kiterjesztve (vagy felbomlasztva?):

*A legtisztább a leggyermekesebb,
a legnaivabb, az egyetlen,
a minden szavát mindig szenvedő,
a legkönnyebben félreérthető,
a legfájóbb, legbecsületesebb,
a legszomorúbb, az egyetlen.*

Az „egyetleneg” mint végső referencia meghatározhatóságának nézetéből azonban már az első sor komoly problémákat vet fel. Hiszen a vessző nélküli sor²⁴ önmagában is predikatív szerkezetnek minősülhet, s mint ilyen áthidalhatatlan messzeségbe kerül az „egyetleneg” fogalmától. Saját magában láthatóan teljesen általános predikációt tételez, a riffaterre-i értelemben vett absztrakt deixis mintapéldájaként viselkedve: „A legtisztább [az:] a leggyermekesebb”. Szingularitás és általánosság konfliktusa tehát már az első sorokban eldönthetetlen kettősséget hoz létre, amely differencia itt magába a grammatikába íródik bele (nemcsak a hasonlatokban van jelen, mint Kosztolányinál), és megkerülhetetlen diszkontinuitást vetít bele a látszólag egyértelmű szintaktikai-szemantikai viszonyokba. Az első sor *mint* sor imaginárius különválása azt akár egyfajta mottóként tételezheti, ez a virtuális paratextuális áthelyezés már jellegzetesen az írás mediális effektusának minősülhet.²⁵ Ha mottó, akkor természetesen idézet is, legalábbis az idézettség lehetséges trópusaként viselkedik, s mint ilyen, az „egyetleneg” feltételezett auráját már eleve az ismétlés távlatába helyezi. Ezek a textuális viszonylatok lényegileg különböznek bármifajta orális poétika eljárásmodjaitól: a felsorolás deiktikus

24 Eme sor központosítása adott esetben vitatható, ugyanis a költő élete után megjelent kiadásokban vessző olvasható a kérdéses helyen. Mint Kabdebó Lóránttól és őáltala az eredeti kézirat másolatának ismeretében tudom, a *Tücsökgzene* 1947-es első kiadásának kéziratában vessző van a sor két eleme között, viszont a költő által korrigált és autorizált szövegben elmarad a vessző. Ugyanúgy nincs vessző a ciklus második, „teljes” változatában sem. Vagyis a Szabó Lőrinc által, a megjelenés előtt átolvasott kiadásokban mindkétyszer az általam idézett változat olvasható, ami legalábbis megengedi a sor – és a vers – effajta olvasását. (A Kabdebó Lóránt által szerkesztett, az Osirisnál nemrég megjelent *Összegyűjtött versek* ugyanígy idézi a verset, a kiadás elveiről lásd az ottani utószót.)

25 Ez a lehetséges elmozdulás ugyanis a *szem* számára, a dinamizált látás dimenziójában mehet végbe, Walzellel szólva: „csak a szem számára, amely a nyomtatottat vagy írottat olvassa, s nem a fül számára, amely a hangosan olvasottat hallja”(Walzel 1926. 299.).

funkcióját az első sor általános kijelentése defigurálja, mint ahogy kérdéssé válik – az egyidejű elválasztottság és összekötöttség következtében – az is, hogy a második sor egyediségre utaló elemei az általános tényállás illusztrációi, netán „példái” volnának. A „hang” utaló primátusának fel-függesztése egyúttal példa és általánosság kapcsolatát bizonytalanítja el, együtt a pragmatikai bizonyossággal – nem véletlenül a beszélő deixisét jelölésül hagyó személytelen nyelvhasználat közegében.

Ez a nyelvhasználat radikálisan maga mögött hagyja a speciális pragmatikai beszédirány rögzítésében érdekelt közlésmódot, amely fenomenális ottlét (mint „példa”) és absztrakt általánosság (mint „mondanivaló”) megkülönböztetésében lényegében a szövegbeli deixis kontrollálását viszi véghez. Az utóbbi beszédmodell közegében a beszélői rámutatás ugyanakkor a versbeli „hang” stabilizációját szolgálja. (Függetlenül attól, hogy konkrét vagy absztrakt rámutatás, sőt inkább: ezek viszonyának rögzítése történik, mindez mindig a hang öntételezésének velejárója.) Ez a retorikai eljárás, amelyet most a hagyományos lírai beszédmód alapstruktúrájaként ismerhetünk fel²⁶, tehát egyfajta oralizáló attitűdön alapszik, szá-

26 Ez a romantikából átörökölt séma teszi lehetővé lényegében a klasszikus-modern lírai magatartás számos változatát: elsősorban is azért, mert a „hang” deiktikus önmegalapozása – átmenetként tételezve magát fenomenális hozzáférhetőség („megjelenítés”, „élmény” stb.) és általános érvényűség (a „lét”, a „halál” stb.) között – egyidejűleg a szöveg szemantikai viszonyainak determinálásával jár együtt. Jól látható ez pl. az *Esti kérdés* figuratív alapsémájában: „vagy vedd példának a pincy fűszálat...” Ez a típusú lírai beszédmód mintegy az „én” általi felmutatásban viszi színre a lírai hang önmegalapozását, olymód, hogy az „itt” (a „fűszál”) „a megcélzott itt-ből a sok itt-en keresztül az általános itt-be való mozgás” konstellációjává lesz (Hegel 1986a. 90.). Ez a mozgás itt viszont kontrollált, egyirányú, illetve cél-elvű folyamat (vö. „példa”), lényegében az én önlétesítésével esik egybe. Azzal az önlétesítéssel, amely az „érzéki bizonyosság” – az „én” és a létezők ottléte – közvetítésjellegének retoricitását (vagyis a deiktikus kontinuitás orális megmutatását, azt, hogy az én illúziója éppen eme rámutatás által feltételezett) elfedni igyekszik. A nyelvet a szubjektum – mediális közvetítésre rá nem utalt – beszédeként felfogó szemlélet áll ekképp mind a monologikusság, mind a líra természeti kódjának alapján. (Utóbbinál ugyanis az emberi vagy esetlegesség és az „természet” állandósága közötti ellentét vagy befoglaltság a deiktikus meghatározhatóságnak, a beszélői perspektíva kommunikatív célirányosságának – és fordítva – áll a szolgáltatásban.) Nyilván, a lírai deixis retorikafüggő létmódjának belátása a klasszikus modernség egyes alkotóinál is megfogalmazódik, a kiszámíthatatlanság hangsúlyozásával. Hofmannsthal (1991. 85.): „a vers, amelyben, mint a nyári esti szélben [...] egyszerre száll felénk a halál és az élet lehelete, a virágzás sejtelve, az elmúlás borzadása, egy *most*, egy *itt*, és *ugyanakkor* egy *túl*nan [*Jenseits*], egy rettentő másvilág” (Hofmannsthal 1991. 85. – kiemelés tőlem – L. Cs.).

mára a beszélt nyelv, pontosabban a nyelv antropomorf el-beszéltsége a meghatározó mediális paradigma, és nem az írás materiális konfigurációjának ambivalens retorizálhatósága, ennek nyelvi következményei. Ezért a *Halotti beszéd*ben a materializációs eljárások inkább csak a hasonlatok terében és ott is az antropomorf mozzanatokra való (igaz: eltávolító) vonatkozásukban nyilvánulhatnak meg („itt e kéz...”, „homlokán... a jegy”, „önmagának dermedt-néma szobra”).²⁷ A vers nem lép ki az általa megvont mediális összefüggésekből, a szövegbeli hang indefinitív szétíródása nem figyelhető meg benne. Ugyanakkor a „beszéd” iterációs lehetősége nagyon is magában rejtje a nem identikus folytathatóság impulzusait. Az iteratív létmód a *Tücsökzene* versében viszont magában a szöveg textuális-grammatikai közegében, az aktuális megnyilatkozással való specifikus egyidejűségében fejtje ki a maga médiumfüggő effektusait, anélkül, hogy rá lenne utalva a beszédhelyzet bevezető, jelölten aposztrofikus expozíciójára. Ha „A legtisztább a leggyermekesebb” sort ilyen bevezetesként olvassuk, akkor az lehetséges mottóként vagy idézetként a személytelenséget jelzi, illetve, térbeli el-helyezésének virtualitásában éppen az írásosság defiguratív mozzanatát implikálja. Személytelenség, citáció és textualitás egyidejűleg nyilvánulnak meg az olvasásban.

A *Sírfelirat* ezután következő sorai azonban a „mondás” erőteljes exponálásával mintha ellenében hatnának az eddig megállapítottaknak:

*Az volt, tudom, állom és hirdetem,
nem volt övénel nagyobb gyötrelem,
nem volt még egy oly igaz akarat,
nem, aki oly érdektelen maradt,
csak így mondom, legközöségesebb
szavakkal: ő, ő, az egyetlenegy.*

A versrészlet első sora majdnem szó szerinti idézet a *Halotti beszéd*-ből („Mindenki tudta és hirdette: ő volt”). Szabó Lőrinc itt viszont nem annyira a predikáció intonációs elbizonytalanításával, mint inkább a közlés dialogikus feltételezettségével írja felül a mondottakat (és egyúttal a Kosztolányi-vers eme meghatározó helyét). Az „állom” ugyanis jelzi a másik lehetséges beszédinstanciát („valakivel szemben állja az ígéretét” stb.), ami viszonylagosítja a „hirdetem” monologikusságát, hiszen azt a beszédhermeneutikai alapviszonyt evokálja, amely szerint „a kimondott

27 Persze, ez a típusú transzfiguráció is folytatásra talál, éppen József Attila *Kosztolányi* című, a „gyázmunkát” színrevívő versében, fokozottan áthelyeződve a textualitás közegébe: „mint gondolatjel, vízszintes a tested”.

szó ahhoz tartozik, aki meghallja” (Gadamer 2000. 50–51.). Nem értesülünk ugyanakkor arról, hogy kivel szemben „állja” az én az általa mondottakat. Mindenesetre lehetővé válik így a beszélővel szembeni nem jelenlevő, virtuális beszédinstancia feltételezése, ami jellemző módon nem annyira direkt megszólításból, mint inkább egy köznapi beszédfordulat fragmentált beidézéséből, ekképp potenciális kiegészítésének szükségességéből származtatható. Felsejlik így annak lehetősége, hogy a beszédhelyzet, illetve a közlés retorikai karaktere tovább bonyolódik, amennyiben itt már eleve a mondás egyfajta ismétléséről, idézéséről van szó, ahogy erre az „állom” utal. Ez az idézés viszont a virtuális másik összefüggésében tételezhető, amely azonban nem vethető alá a reprezentáció szabályainak. A lírai „hang” ezért legalább annyira a lehetséges másik hangja is, amely másik a hagyományos epitáfiumban általában a megszólított (és felszólított) olvasó (vö. Fried 1986. 615–617.). Itt az olvasó vagy olvasás viszont textuális mozzanattá válik, amennyiben lehetséges másik hangként az aktuális szólamot defigurálja. Már csak azért is nevezhető szövegszerű mozzanatnak, mivel ez a sor tartható a leginkább idézetnek a szövegben, vagyis már eleve afféle „visszhangként” aktivizálódik, a saját-nak vélt hangnak az alteritás általi „beoltásában” férhető hozzá. Ez az eldönthetlenség nyilván onnan származik, hogy a másik potenciális hang mint a citációs összefüggés megnyilvánítója csak az „én” beszédének retorizálhatóságában (mássá tevésében) „létezik”, megvonja magát a deiktikus meghatározás kontrolljától. A sírfelirat „hangja” paradox módon csak eme dialogikus feltételezettségben képes megszólalni, amely feltételezettség alapvetően textuális-citációs, nem pedig grammatikai természetű. Maga a lírai én szólama is egyfajta potenciális írásként, a másikkal való kölcsönösségben létrejövő, sőt a másik által olvasott írásként nyilvánul meg. Legalábbis amennyiben a kommunikatív beszédsemákat felfüggeszítő inskripció fokozott mértékben hívja ki az olvasás szükségességét.

Ebben a közegben az „egyetlenegy” nyelvi reprezentálhatósága tehát már kezdettől fogva megváltozott textuális viszonyok függvénye. Az „egyetlenegy” itt „legközönségesebb”-ként tételeződik, ami újabb rájátszásként is felfogható (Kosztolányi: „Nem volt nagy és kiváló...”), de ezzel egyidőben a „legközönségesebb” a „szavak”-ra is vonatkozik. A sorvég (rím) és szintaktika ilyen kettősségében létrejövő konfiguráció újabb írásjellegű effektust eredményezve tulajdonképpen az „egyetlenegy” mediális meghatározottságát képezi le: az individuum és a róla való beszéd nem választhatók szét, ami viszont nem a perszonalitás abszolút egyediségét garantálja, hanem csak ismétlés és ismételt differenciájában teszi

megtapasztalhatóvá a kontingens rendelkezhetetlenséget. Az individualitás ekképp (nem-) ismételhetségekben eseményként (nem deiktikus rögzítettségként) nyilvánul meg. Perszonalitás és individualitás különbsége az őt megragadni igyekvő mondásba szüremkedik bele, a pragmatikai szándékirány a grammatizáltság materialításában siklik ki: a „csak így mondom” köznapi módon való intonálása, a „mondom” hangsúlyozása („csak úgy mondja”) a hang személyi-pragmatikai indexét („így”) a mondás önmagára vonatkozó ismétlésével, a köznapi („legközsége-sebb”) beszédfordulat perszonalitást nélkülöző móduszával szembesíti.

A „hirdetem”-féle vokalitás eme dekonstrukciója itt tehát jórészt két beszélt nyelvi alakzat latens implikációinak köszönhető. Olymód, hogy nem egyszerűen a hang feltételezett személyi indexét eliminálják és grammatizálják vissza ezáltal az „én” szólamát, hanem azt dialogikus-citációs létmódjában jelenetezik a szövegbe („állom”). Ez a kettős mozzanat egyszerre távolítja el a Kosztolányi-féle esztétizált hangzást, illetve a hasonlatok fenomenális szerepét: a „csak így mondom” fordulat éppen a reprezentációról való lemondásnak lehet a jelzése. Sőt, gyakorlatilag a deixis egyfajta temporalizációjaként is felfogható, amennyiben az „így” mutató jellege és a beszéd („mondom”) pusztá történése közötti különbség lényegében a deiktikus viszony kimondásának immanens időbeli differenciáját evokálja: „a *most* már megszűnt, amennyiben megmutatják, az a *most*, ami van, más(ik), mint a megmutatott” (Hegel, 1986a. 88.). Ez a különbség tehát a „csak így mondom” kettős olvashatóságába szüremkedik bele, az eltávolító emlékezet és virtuális megelőlegezés kettős játékaként. Különösen, hogy a beszélt nyelvi szólásmódként való retorizálhatóság egyfajta idézeteffektusként, emlékezetként működik. Vagyis nem csak azonosítás és eltávolítás kettősségéről van szó (mint az „Ő volt.” esetében), hanem a deixis mint deixis citációs-önreflexív feloldásáról (az én hangját kettőzve meg ezáltal). Ez a kettős játék analóg a „legközsége-sebb-egyetlenegy” ambivalenciájával (azonosságukkal és különbözőségükkel), „a paronomázia szimultaneitásának és a rím szekvencialitásának”²⁸ összjátékával. Ilymód magába a szöveg textuális struktúráiba írva be múltbeliség és anticipáció temporális különbségét, ami „a ‘jelent’ szét-hasítja/megosztja és csak ezáltal konstituálja” (vö. Menke 2000. 534.). Az individuum (nem) meghatározhatósága csak időbeliségként, a szöveg materiális, nem transzparens térbelisége (éppen emiatt) csak a nem identikus emlékezet temporalitásaként férhető hozzá, sőt, már mindig is így

28 Vö. Fried 1988. 98. Rím és paronomázia viszonyáról l. uo. 89.

mutatkozik meg. A vers utolsó hat sorának asszertív hangneme viszont mintha restaurálná a beszélői bizonyosság képzetét:

*Én tudom csak, én ott voltam vele,
mind tévedett, aki szólt ellene,
fény- s árny-érzékeny aranymérlegen
százszor megmértem s így ismételem:
mindenre elszánt lelkiismeret,
a legtisztább volt. Az egyetlenegy!*

A vers lírai konzisztenciaképzése azonban korántsem csap át az ellenkezőjébe: az „ott” meghatározatlansága (lehet az egész életút vagy annak egy döntő fordulópontja) gyakorlatilag a már említett deiktikus eldönthetatlenség újabb, mondhatni explicit mozzanata. Az „ott” ilyen olvashatatlansága viszonylagosítja a kijelentő hangnemet, hiszen megvonja az esetleges narratív szubsztrátum értelemképző funkcióját. Igazán azonban a „vele–ellene” rímpár teszi ambivalenssé az én nyelvi attitűdjét: nem zárható ki az a lehetőség, hogy az én a maga nyelvi „tudásával” mintegy saját közlendőjének hat az ellenében. Közelebbről mindez úgy valószínűsíthető, hogy a második sor éppen az (orális?) „szólás” mozzanatát tartja deficiensnek ebben az összefüggésben, ami így a rímeken keresztül mondhatni átvihető a lírai én szólamára is. Nyitva hagyva ezt a lehetőséget a következő sorra érdemes koncentrálni: a „szólás” jelenvalóságát itt hirtelen a vizualitás képzete váltja fel (első ízben és utoljára). Úgy tűnik, hogy a „fény- s árny” materiális összjátékára ügyelő értelmezésmód érvényesebb jelentőségre tehet szert, mint a (valaki mellett vagy ellene) szólás karaktere. Ami a „sírfelirat” inskripcióját tekintve legalábbis konzisztensnek tűnik, ugyanakkor nem valamely rögzítettség statikus szemléléséről lehet szó, jóval inkább a látás kontrasztív-dinamikus játékáról, ismétlés és ismételhetség temporális módusáról. A „fény- s árnyérzékeny aranymérlegen / százszor megmértem” így olvasási allegóriaként viselkedik, egyfajta utasításként működik. Persze, mindez nem feledtetheti, hogy ez a sor rendelkezik a legegyneműbb hangzasképlettel (é-á-e-a magánhangzók ismétlődése). A látás tehát valamiképpen magát a „hangot” vagy hangzást is képes olvasni, a vizuális materializáció ugyanakkor a vers hangjának kimozdításában juttatja érvényre a defiguratív mozzanatot. Ez a paradox egyidejűség a kétféle antropológiai kód egymás általi átjárhatóságával, eme transzfer kezdeti, nem mögékerülhető adottságával szembesít. Ezért az „így ismételem” lényegében mindkét receptív diszpozícióra vonatkozhat, éppúgy a hang ismételhetségére, mint a látás virtualizálására. A kettőspont diszkontinuus mozzanata (ami különö-

sen feltűnő a korábbi soráthajlás után) így még inkább kiemeli a kettős olvashatóság funkcióját.

Ebben a komplex előkészítettségben az utolsó két sornak valóban kulcsfontosságú szerep juthat a vers egészében. De nem azért, mert a szöveg valamely célhoz jutna el vagy egyfajta szemantikai „beteljesedést” vinne végbe, hanem azért, mert a vers itt saját retorikai viszonyait, hang és szöveg kapcsolatát írja felül, lehetetlenné téve a szöveg előre adott diszkurzív kódhoz való rendelését (legyen az akár a „sírfelirat” látszólagos rögzítettsége). A lírai transzgresszió eme eklatáns mozzanata nagy valószínűséggel a „mindenre elszánt lelkiismeret” legalábbis háromszoros behelyettesíthetőségében rejlik: a leginkább kézenfekvő olvasat szerint 1. az „egyetlenegy”-re vonatkozik, lehet viszont ugyanakkor 2. az „én” megjelölése, hátravetett értelmezője is, különösképpen, hogy az Igazság allegorikus képzetének felvillantása (az „aranymérlegen” keresztül) jól összefér a „lelkiismeret” instanciájával. Az „én” személytelen, nem perszonális jelenléte is kapcsolódhat a „lelkiismeret” funkciójához, sőt, a vers ilymód akár a „lelkiismeret” beszédeként is felfogható („Én tudom csak, én ott voltam vele...”). Végül értelmezhető a sor 3. magának a „lelkiismeret”-nek a megszólításaként is, ami az „állom”-féle jelzés egyfajta öntematizáló aktusaként olvasható (az „ígéret” betartását éppen a lelkiismeret biztosíthatja, mintegy a „lelkiismeret” volna az „állom”-ban implikált másik).²⁹ Nyilván azt az ellenvetést lehetne tenni, hogy a „lelkiismeret” az „egyetlenegy”-re rímel, tehát ezek maradéktalanul ugyanarra vonatkoznak. Viszont ez az egymásrautalás éppen nem abszolút egyediséget jelent, hiszen a „lelkiismeret” mindig is a szubjektum megkettőződésében mutatkozik meg (a „lélek” és annak „ismerete”), ahogy korábban is az „egyetlenegy” ilyen kettősségével szembesültünk („akarat”, „érdektelen”). A „lelkiismeret–egyetlenegy” rím ezért inkább a paronomázia effektusaként olvasható, amennyiben a hasonló különbözőségére, diszfigurativitására, sosem identikusan való megismételhetőségére figyelmeztet (és itt különös jelentőségre tehetnek szert a *Tücsökzene* ún. „gyenge” rímei). Vagyis arra, hogy a rím – bármennyire is közel áll a hangzó vagy hallható oralitáshoz – a költői szövegben speciális mnemotechnikai mozzanatot implikál, éppen a sosem „teljes” egybehangzás következményeképpen (vö. Fried 1988. 89–90.). A rím eme diszkontinuus funkciója a so-

29 Ami tanulságos példaként szolgálhat arra nézve, hogy a lírai hang fentebb tárgyalt potenciális hangok (amelyek mintegy egyidejűleg olvassák a lírai én szolamát annak létrejövésével) általi feltételezettsége korántsem képzelhető vagy gondolható el antropomorf jelenségként.

rok újraolvasására késztet, hiszen a hangzásnak a jelentés elé való helyezése „emlékezeti aktust igényel”, sőt a szöveg „szintaktikai egymásutánjának és szemantikai teleológiájának ellenében” az ismétlés mnemonikus és anticipációs szerepét, vagyis térbeliesülését inszenizozza (vö. Menke 2000. 531., 533–534.). Ekképp az írás mozzanatának diszartikulatív minőségét vetíti rá a hangzó jellegre, ezzel összefüggésben pedig a szöveg saját magától való alterálódását, alternatív textuális lehetőségek beíródását létesíti. A rím mint virtuális textualizáció eme temporális köztessége „nem fonetizálható vonás”, nem „a hangok mindenkor ‘jelen’-ének a lineáris időben való egymásutánja” (Menke 2000. 533.), hanem a szavaknak az inskripció mnemonikus térbeliségében való megkettőződésével, elkülönбөződésével ekvivalens. Az „egyetlenegy” ismétlése mint afféle refrén így szubtextusként viselkedik, amely defigurálja a szöveg feltételezett progresszióját, inkább annak ateleologikus jellegét mutatja fel, megvonva magát a lineáris időbeliség sémáitól. Következésképpen a *Sírfelirat* ismétlése mint „grafikai instancia” (vö. Fried 1986. 621.) multiplikációs hatást fejt ki, a szöveg egyfajta feldarabolását, fragmentáltságát, textuális „felszínének” megsokszorozását eredményezi. Nyilvánvaló, hogy ebben a közegben nem csak a szöveg minősül konstrukciónak, hanem főleg a „mű” receptív megalkotása: a szöveg térbeli struktúráinak differenciális összetettsége éppen azok tranzitorikusságát teszi a receptív kifejlés módusává.³⁰

Mármost, a „mindenre elszánt lelkiismeret” státusa éppen a külön sorba való helyezés által válik ambivalenssé. Nem más, mint a *sor* materialitása lesz aposztrofikus eldönthetlenséggé, sőt, a sor mint inskripció megszakítottságot előidéző funkciója, túllépve vagy keresztezve a szintaktikai-szemantikai viszonyokat, pontosan a szöveg retorikai megszólaltathatóságának bonyolításában konkretizálható. Az írás mint sor materialitása és a hang retorizálhatósága olyannyira kölcsönviszonyba kerülnek, hogy azt lehetne mondani, a *Sírfelirat*ban a „beszéd” már eleve írás, mint ahogy a felirat jelei már mindig is az ambivalens, nem kontrollálható retorizáltság indexét viselik magukon. Szövegközi értelemben is: a „lelkiismeret” Szabó Lőrincnél gyakran megszemélyesített, de legalábbis önálló életre kelt létezőként jelenik meg (vö. *Latrok*: „középkori komor talárban / trónolt bíránk, a lelkiismeret”). A *Tücsökzene* egyik nem

30 Az emlékezet konstruktív elve ekképp nem csak tematizáltként van jelen a *Tücsökzenében*, de beleíródik a szövegek textúrájába is – *mint* az olvasás mnemotechnikai textualitásának meghatározója.

publikált versében pedig ugyancsak a metonimikus leválás jellemzi a lírai énhez való viszonyát, ráadásul a rím éppen a – nem jelenlévő – „emberek” instanciájához rendeli („félelmes a fegyverem, emberek: / mindenre elszánt lelkiismeret”) (l. Szabó Lőrinc 1990. 682.). Mindez a „mindenre elszánt lelkiismeret” sort olyan inskripcióvá teszi, amely a legnagyobb mértékben hívja ki a retorizálhatóság rögzíthetetlen működését. Olyan széttartást eszközölve ezáltal, amelyet minden bizonnyal lehetetlen egy olvasatban egyesíteni vagy jelentéstanilag transzparenssé tenni.

Ami azonban paradox módon éppen a konkretizálás szükségességét igényli, mintegy a részlegesség aktív fenntartásával. Szöveg és hang különbsége ekképp nem pusztá parcialitásként („belátásként”) van jelen az olvasásban, de bármely jelentésképzés csakis ebből a differenciából fejthet ki – anélkül, hogy felfüggesztené azt (hiszen akkor saját magát is felszámolná). Ez a differencia azonban permanens *ismétlésre* szorul, így lehet a szöveg és az értelmezés megváltozásának, temporalizálásának feltételévé, nem pusztán strukturális aporiává. – A *Sírfelirat* vége mintegy a kezdethez való visszatérést jelenti be („a legtisztább volt.” – „A legtisztább a leggyermekesebb”), ahhoz a kezdethez, amely már a legáltalánosabb tényállást fogalmazta meg, potenciális idézésként működve. Ezért alighanem az a következtetés vonható le, hogy a *Tücsökzene* versében az ismétlés nem pusztán újramondás, de legalább ennyire újraidézés is, olyan recitáció, ahol nem lehet eldönteni, hogy az általánost applikálják-e az egyesre vagy fordítva, az egyesből „vonják”-e el az általánost. (Hiszen ezek a „pólusok” önmagukban is megosztottak, azért, mert éppen nem „önmagukban” léteznek, hogy aztán kapcsolatba lépjenek a másikkal, hanem, mert önmagukhoz való viszonyuk már eleve a másik idézéseként konstituálódik.) A vers annyiban lép túl ezen a beszédstratégián, amennyiben a „sírfelirat” mortifikáló közegében arra helyezi a hangsúlyt, hogy a „halott” vagy az „egyetlenegy” bármilyen megidézése retorikai műveletek függvénye. Eme retorikai műveletek beszédhermeneutikai funkciójának érvényesülését azonban semmilyen rituális-orális összefüggés nem garantálhatja, ugyanakkor azonban nem is *korlátozhatja*. A vers újraolvasásba való „visszatérése” ezért a materiális képződmény receptív létmódjából következik: az utaló módusz átformálása a jövő emlékezetének létesítésével egyenértékű, amely performativizálás a szövegiség aktivizálásával egyidejű. Eme prospektív memória az inskripció jövőre utalását a prefigurált nyelvi sémák lírai transzgressziójává változtatja.

Az individualitás kontingenciája időbeliségétől függ, ezzel van kölcsönviszonyban – amely kölcsönviszony csak nyelvi-mediális kontextus-

(ok)ban valósulhat meg. Nem az őt feltételező kontextusokhoz „képest” lesz esetleges az individuum, hanem benne magukban – nem a pusztá megvonódásban vagy ellenbeszédben, mivel ezek oppozicionális viszonyítási alapként még mindig öntörvényűséget feltételeznek. Az ilyen jellegű feltételezettség következtében válik az individuum kontingenssé s nem afféle immanens jegy („belső” ambivalencia) folytán. Ennyiben tehát valóban romantika utáni jelenségről van szó, olyan episztemikus konfigurációról, amely az individuum előreláthatatlan időbeliségét valamely médiumban, nyelvek összjátékában való benneállásból származtatja. Hogy a *Halotti beszéd* és főleg a *Sírfelirat* hol áll „az individuum reszubsztancializációjának” (vö. Jauß 1988. 637.) elkerülésében és a szingularitás újraértésében, annak megvilágítására álljon itt egy rövid költészettörténeti exkurzus.

A *Sírfelirat* Szabó Lőrinc-i pretextusa, a *Felirat* című vers (a *Té meg a világ* kötetben) már egyfajta diszkurzív eldönthetetlenségben távolította el az én-t önmagától, nemcsak a láthatóság megfordításának, de az olvashatóság inszcenírozásának módján: „»Nevesd ezt a boldogtalant, aki / hitetlenül is próbált tartani / egy isteni és álmodott világot, / amelyben minden pusztulásra vágyott«”. Az inskripció jelleg ilyen reflektálása gyakorlatilag az „én” önmagáról alkotott deiktikus képzetének valamely általa tételezett általánosságtól („álmodott világ”) való teleologikus függőségét leplezi le. Paradox módon éppen a mások általi olvashatóság, a nyelv „általánosságának” (vö. Hegel 1986a. 85.) külsővé tévő ereje lesz az, ami az ilyen típusú öntételezés partikularitását megfigyelhetővé teszi. A „felirat” eme deiktikus rögzíthetatlensége, másokra való citációs ráutaltsága a szubjektum orális jelenlétét, a nyelv „szimbolikus jelentésszerkezetének” (vö. Kulcsár-Szabó 2000. 357.) általa megvalósított, organikusnak ható kijelölését – s ezáltal önmaga létesítését – mint illúziót, mint „álmodott”, konstruált világot mutatja fel („visszaszegezni hulló csillagot, / mosni a felhőt, ne fogja mocskok...”). Kabdebó Lóránt revelatív megfigyelése szerint a vers a Babits-féle költői szereptudatot idézi meg és ironizálja (Kabdebó 1985. 79–80.). Valóban, a *Felirat* egy nem sokkal korábbi Babits-vers, a *Vers az uccazajban* részleges megidézéseként is olvasható, pl. a verskezdet hasonlóságát tekintve („Menteni, menteni, megmenteni!” – „Fény fény de rettenetes (...) ráng ráng az emberi hús”). Nyilván a Babits-vers a maga részéről éppen a *Fény, fény, fény* Szabó Lőrincét idézi meg, az avantgárd nyelvhasználat imitálásán keresztül (mintegy az avantgárd perspektívatlanságot kárhoztatva, akárcsak a *Régen elzengtek Sappho napjaiban*). Mármint, a *Vers az uccazajban* tulajdonképpen a „lángoló be-

tűk transzparenssek” mediális önállósulását, az ezzel együtt járó nem antropomorf temporalizációt, időbeli felgyorsulást, főleg pedig a szubjektum ezáltal külsőlegességét, visszaolvashatóságát („transzparenssek / mint a szégyen fénye bennem”) panasolja fel – egy szimpla időszembesítési logika tengelyén: „óh versekkel zsongó pokol-láz / zsúfolt agyam azelőtt / minden vers egy szent ajtó volt / templomokba de most / becsukódtak a templomok s én az uccán / meztelen leragadva futnék”. A vers ezután méginkább a beszélő alany értéktávlatába vonja az „uccazaj” sokhangúságától való distanciálódást, amely viszont egy másik („álmodott”) világ megidézésébe fordul át: „hiába én testvéreket / keresnék de minden találkozás / csak lökés és akadály (...) óh ha / azok közé veszhetnék akiket / csak az Isten tart számon / mint tenger csöppjét s part homokját / a ruhám lenne az egész Mindenség!” Látható, a vers a lehetséges beszélői megszűnés (pl. halál) képzetét nem köti össze az ilyen esetekben elkerülhetetlen másik általi olvashatósággal³¹ – az „Isten” nem annyira a másik hangjaként, nem stabilizálható diszkurzusaként, inkább fölérendelt funkcióként van jelen. A vágy rögzített nyelvi távlata a fölérendelt instancia és az egész-elv jegyében éppen a kontingens időbeliség, a Vörösmarty által jóval inkább lezárhatatlanként inszenírozott temporális ciklikusság³² – „számon kívül maradtak; Ixion” – felfüggesztésében érdekelt. Észrevehető, hogy a rész és egész közötti maradéktalan közvetítés igénye konkrét és általános viszonyának rögzítettségét feltételezi, vagyis a beszélő – és nem egy lehetséges hang – deiktikus centráltságát képezi le. Ennek a diszkurzív bizonyosságnak a képzeete persze maga is közvetítés eredménye, furcsamód ezért van ráutalva az önmagát pragmatikai, s nem annyira tropológiai „itt”-ként tételező alany egyidejűleg a legáltalánosabb, „absztrakt” – „példákkal” megtámogatott – deiktikus formákra. Az óhaj nyelvi módusza így tulajdonképpen célelvű beszédsmát reprodukál, a zárlat ezért nem olvasható vissza az „uccazaj” sokhangúsága felől, ekképp a vers nem képes végrehajtani a *Gondolatok a könyvtárban* önmagába való visszafordulását („s menjünk újra túrni és *tanulni*”), amely kezdetben éppen az inskripció olvasásából, nem pedig elutasításából indult ki („leírva áll a rettentő *tanulmány*”). (Persze, talán a romantika efféle temporalitás-tapasztalata sem halad túl lényegesen a hegeli „rossz végtelen” képzetén, viszont tartózkodik is a totalizáló szubsztitúcióktól.)

31 „Sehol sem érvényes annyira erősen a törvény, mint a nyugvás, alvás, halál szavaknál, miszerint ezek a másik diszkurzusából származnak” (Kittler 1991. 106.).

32 A *Gondolatok a könyvtárban* eme temporális struktúrájáról vö. Mesterházy (1999).

Visszatérve a *Sírfelirat* lehetséges konkretizációjára: mivel a deiktikus vonatkoztatás lehetősége itt már abban az értelemben is textuális közege függvénye, hogy a vers nagyobb műegész része, úgy az önéletrajzi kontextus éppen az én-be beíródó különbséget teszi láthatóvá. Így az individuum és beszéde nem eshetnek egybe, de nem valamely szimmetrikus-immanens kettőződés folytán, hanem azért, mert a magáról való beszéd mindig a másik beszéde is egyben. A „lelkiismeret” én-re (beszélő éntre, illetve az „egyetlenegy”-re) vagy a megszólított másikra való vonatkoztatásának eldönthetetlensége azt mutathatja meg, hogy a megkettőződés a másiktól jövő hang teljesítménye is lehet. A „lelkiismeretet” mint az „egyetlenegy” jellemzőjét a lehetséges aposztrofikus megfordíthatóságon keresztül már mindig is más potenciális hangok járnak át. Vagyis nem egyszerűen önreflexió terméke, az önreflexió lehetősége jóval inkább a nem lokalizálható másik általi megszólíttóságtól függ. Mindez azzal van összefüggésben, hogy – a vers szerint – az individualitást nem lehet semmilyen – absztrakt vagy „egyszeri”, egyedi vagy totalizációs – deiktikus rögzítettségben megragadni. Vagyis az az antropológiai premissza, miszerint valakiről mindig csak más jelentheti ki, hogy individuum, úgy ez a szöveggel kapcsolatban lévő esztétikai tapasztalatban akként módosul, hogy ez a kijelentés maga is „harmadik” instanciára van ráutalva. Különösen, hogyha az individuum már nincs jelen, ahogy ez a szöveg materiális elvéből mint a deixis „elfelejtéséből” adódik. A szöveg esetében: beszélésének lehetőségét nem ő maga, mindig csak mások tudják aktivizálni, ami csakis egyfajta polilógusban történhet meg. Itt, a líra médiájában mondhatni a „beszélés” eseménye maga lesz polilogikus, amennyiben ez nem narratív kiterjedés függvénye, hanem a materiális képződmény mnemotechnikai létmódjának, átvehetőségének következménye. Nyilván nem egyszerűen a kívülről tudás értelmében: az ismétlés mint a szöveg konstitutív elve egyszerre lesz a megszólaltatás és a materiális (szét)íródás funkciója. Ezért az a paradoxon, hogy a (modern) lírában az eredetileg szóbeli létmód kellékei, a rímek, refrén, egyáltalán az ismétlés módusza, par excellence textuális minőséggé, a vers szövegszerű alterálódásának, potenciális megsokszorozódásának lesznek a funkcióivá, csakis azzal lehet összefüggésben, hogy a szöveg egy hangban való integrálása magának a vers materiális-poétikai elvének *mond* elment. Ekképp ugyanis kifejlés és alakzat maradéktalan azonosságának tételezése a lírai szöveget elkerülhetetlenül valamely rögzített beszédséma utánmondására redukálja. (Vagyis a „szimbolikus” értelmezésmód jól ismert tautologikus retorikájára szűkíti az esztétikai tapasztalat lehetősége-

it.) A szöveg textuális multiplikációja csak a receptív aktusban mehet végbe, vélhetőleg nem a „jelentés” egyszerűen, hanem a szöveg mint olyan van ráutalva az olvasás eseményére. (Ezért ajánlatos olvasás és jelentésképzés között különbséget tenni.)

A *Sírfeliratban* az „egyetlenegy” megszólaltatásának kihagyása, a hang reprezentációjának felfüggesztése individuum és reprezentációja közötti különbséget hang és szöveg differenciájává radikalizálja. Ha a „mindenre elszánt lelkiismeret” aposztrofikus eldöntetlensége folytán az olvasói instancia megszólítása is lehet, akkor az olvasó hasonló megkettőződése hang és szöveg összjátékában létesül (és viszont). Az olvasás mint a szöveg ismétlése így nyeri el a maga temporalitását. A „lelkiismeret” interszubjektív-„közösségi” vonása viszont azt is magával hozza, hogy az olvasó nem egyszerűen a szöveggel, hanem már kezdettől fogva más olvasatokkal is szembesül. Amely olvasatok a szövegben – a róla le nem választható retorikai végrehajtásban – visszhangzanak, nem különíthetők el tőle. Vagyis az utolsóelőtti sor eldönthetlensége mint a „felirat” materiális státusának ambivalenciája mintegy azt viszi színre, „mennyire átjárhatók a feljegyzés és az inszenírozás határai”.³³ Paradox módon a leginkább a rögzítésre, az inskripció képviselőre funkcionálódó személytelen hang sem a rögzített pusztá utánmondását hajtja végre, jóval inkább differens viszonyba kerül a szöveggel. A hang retorizálhatósága – a szövegnek való kiszolgáltat(ód)ása – mint pusztá utánmondás nem képzelhető el, mivel a szöveg érdekének szolgálása csak valamely kommunikatív kontextusban lehetséges. Következésképpen a szöveg érdekének képviselője és eme képviselő nyelvi közölhetősége, megoszthatósága az esztétikai tapasztalatban mögékerülhetetlen módon fonódnak össze. A vers receptív átvevésben megvalósuló hangja egyszerre szól mind a szövegnek (a szövegről), mind a potenciális másik olvasatnak (olvasatról) *mint* a szöveg másságának. Amit Kant „*Mitteilbarkeit*”-nak nevezett (vö. Kant 1974. 156–159., 222–228.), a líra olvasásretorikai eseményében eme kettősség eldönthetlenségéről szól: a szöveg (értelmezése) rá van utalva erre a közölhetőségre, emez viszont mindig csak a szövegre való visszanyúlásban tehet szert retorikai-szemantikai jelentőségre. A nyelvi „*Mitteilbarkeit*” mint a történő megosztás, illetve megosztódás viszont éppen az individuum oszthatatlanságának mítoszát oldja fel: az esztétikai tapasztalat(ban az) individualitása már mindig a csakis nyelvi úton végbemenő megosztódás állapotában, illetve előreláthatatlan folyamatában létezik.

33 A kifejezést l. Hörisch 1999. 156.

Kosztolányi Dezső: Halotti beszéd

*Látjátok feleim, egyszerre meghalt
és itt hagyott minket magunkra. Megcsalt.
Ismertük őt. Nem volt nagy és kiváló.
Csak szív, a mi szivünkhöz közel álló.
De nincs már.
Akár a föld.
Jaj, összedőlt
a kincstár.*

*Okuljátok mindannyian e példán.
Ilyen az ember. Eggedüli példány.
Nem élt belőle több és most sem él
s mint fán se nő egyforma-két levél,
a nagy időn se lesz hozzá hasonló.
Nézzétek e főt, ez összeomló,
kedves szemet. Nézzétek itt e kéz,
mely a kimondhatatlan ködbe vész
kővé meredve,
mint egy ereklye
s rá ékirással van karcolva ritka
egyetlen életének ősi titka.*

*Akárki is volt ő, de fény, de hő volt.
Mindenki tudta és hirdette: ő volt.
Ahogy szerette ezt vagy azt az ételt
s szólt ajka, melyet mostan lepecsételt
a csönd s ahogy zengett fülünkbe hangja,
mint vízbe süllyedt templomok harangja
a mélybe lenn s ahogy azt mondta nemrég:
„Édes fiacskám, egy kis sajtot ennék”,
vagy bort ivott és boldogan meredt a
kezében égő, olcsó cigaretta
füstjére és futott, telefonált
és szötte álmát, mint színes fonált:
a homlokán feltündökölt a jegy,
hogy milliók közt az egyetlenegy.*

*Keresheted őt, nem leled, hiába,
se itt, se Fokföldön, se Ázsiába,*

*a múltba sem és a gazdag jövőben
akárki megszülethet már, csak ő nem.
Többé soha*

*Nem gyúl ki halvány-furcsa mosolya.
Szegény a forgandó, tündér szerencse,
hogy e csodát újólág megteremtse.*

*Édes barátaim, olyan ez éppen,
mint az az ember ottan a mesében.
Az élet egyszer csak őrája gondolt,
mi meg mesélni kezdtünk róla: „Hol volt...”,
majd rázuhant a mázsás, szörnyű mennybolt
s mi ezt meséljük róla sírva: „Nem volt...”
Úgy fekszik ő, ki küzdve tört a jobbra,
mint önmagának dermedt-néma szobra.
Nem kelti föl se könny, se szó, se vegyszer.
Hol volt, hol nem volt a világon, egyszer.*

Szabó Lőrinc: Sírfelirat

*A legtisztább, a leggyermekesebb,
a legnaivabb, az egyetlenegy,
a minden szavát mindig szenvedő,
a legkönnyebben félreérthető,
a legfájóbb, a legbecsületesebb,
a legszomorúbb, az egyetlenegy.
Az volt, tudom, állom és hirdetem,
nem volt övénel nagyobb gyötrelem,
nem volt még egy oly igaz akarat,
nem, aki oly érdektelen maradt,
csak így mondom, legközönségesebb
szavakkal: ő, ő, az egyetlenegy.
Én tudom csak, én ott voltam vele,
mind tévedett, aki szólt ellene,
fény- s árny-érzékeny aranymérlegen
százszor megmértem s így ismételem:
mindenre elszánt lelkiismeret,
a legtisztább volt. Az egyetlenegy!*

SZAKIRODALOM

ANZ, Heinrich

1982 Hermeneutik der Individualität. Wilhelm Diltheys hermeneutische Position und ihre Aporien. In: BIRUS, H. Birus Hrsg.: *Hermeneutische Positionen*. Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 64–83.

BENJAMIN, Walter

1974 Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Gesammelte Schriften I. 2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 435–508.

DILTHEY, Wilhelm

1982 *Das Erlebnis und die Dichtung* (8). Lipcse/Berlin, Teubner

FIGAL, Günter

1994 *Ästhetische Individualität*. In: BOEHM, G.–RUDOLPH, E. Hrsg.: *Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Stuttgart, Klett-Clotta. 151–166.

FRIED, Debra

1986 Repetition, Rephrain, and Epitaph. *ELH* 33. 609–623.

1988 Rhyme Puns. In: CULLER, Jonathan ed.: *On Puns. The Foundation of Letters*. Oxford, Basil Blackwell, 87–101.

GADAMER, Hans-Georg

1987 Die Idee der Hegelschen Logik. In: *Gesammelte Werke 3. Neuere Philosophie I*. Tübingen, Mohr Siebeck. 65–86.

2000 Über das Hören. In: *Hermeneutische Entwürfe*. Tübingen, Mohr Siebeck, 48–56.

HAMACHER, Werner

1991 *Entferntes Verstehen – Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt a. M., Suhrkamp.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

1986a *Phänomenologie des Geistes. Werke in zwanzig Bänden. 3*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

1986b *Wissenschaft der Logik I. Werke in zwanzig Bänden. 5*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

1986c *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. Werke in zwanzig Bänden. 8*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

1986d *Vorlesungen über die ästhetik Werke in zwanzig Bänden. 15*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

HOFMANNSTHAL, Hugo von

1991 *Das Gespräch über Gedichte* (1903). Uő: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. XXXI. (*Erfundene Gespräche und Briefe*) Frankfurt am Main, Fischer, 74–89.

HORN, Eva

1995 Subjektivität in der Lyrik: „Erlebnis und Dichtung“, „lyrisches Ich“. In: PECHLIVANOS, M.–RIEGER, S.–STRUCK, W.–WEITZ, M. Hrsg.: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Metzler, 297–307.

HÖRISCH, Jochen

1999 *Ende der Vorstellung – Die Poesie der Medien*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

JAUß, Hans Robert

1988 Statement. In: FRANK, M.–HAVERKAMP, A. Hrsg.: *Individualität*. (Poetik und Hermeneutik XVIII). München, Wilhelm Fink, 635–637.

1999 *Probleme des Verstehens*. Stuttgart, Reclam.

JOLLES, André

1929 *Einfache Formen*. Halle (újranyomás: 1965, Tübingen, Niemeyer)

KABDEBÓ Lóránt

1985 *Szabó Lőrinc*. Budapest, Gondolat

KANT, Immanuel

1974 *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe in 12 Bänden*. 10. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

KITTLER, Friedrich A.

1991 *Dichter, Mutter, Kind*. München, Wilhelm Fink.

KULCSÁR SZABÓ Ernő

1998 *A megértés alakzatai*. Debrecen, Csokonai

2000 „Szétterült ütem hálója”. Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb József Attila költészetében. *Irodalomtörténet*, 344–373.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán

2000 *Esztétikai identifikáció, szublimáció, katarzisz*. Pécs, Jelenkor.

DE MAN, Paul

1998 Hypogramm und Inschrift. In: HAVERKAMP, A. Hrsg.: *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 392–413.

MENKE, Bettine

2000 *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München, Wilhelm Fink.

MESTERHÁZY Balázs

1999 Gondolatiság, ideológia, retorika (Vörösmarty). *Literatura*. 48–60.

NÉMETH G. Béla

1987 *Hosszművészetek és keresztművészetek*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó.

NIETZSCHE, Friedrich

1980 *Gesammelte Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Nachgelassene Fragmente Herbst 1869 bis Ende 1874*. Berlin/New York, de Gruyter.

1996 *Der Wille zur Macht*. Stuttgart, Kröner.

PESTALOZZI, Karl

1970 *Die Entstehung des lyrischen Ich*. Berlin, de Gruyter.

RÁBA György

1969 *A szép hűtlenség*. Budapest, Akadémiai.

ROHONYI Zoltán

1996 „Úgy állj meg itt, pusztán”. Budapest, Balassi.

RUDOLPH, Enno

1991 *Odysee des Individuums. Zur Geschichte eines vergessenen Problems*. Stuttgart, Metzler.

SCHWAB, Martin

1988 Statement. In: FRANK, M.–HAVERKAMP, A. Hrsg.: *Individualität*. München, Wilhelm Fink, 629–630.

STAIGER, Emil

1968 Literatur und Öffentlichkeit. In: JAECKLE, E. Hrsg.: *Der Zürcher Literaturschock. Bericht*. München/Wien.

STIERLE, Karlheinz

1996 *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*. München, Wilhelm Fink.

SZABÓ Lőrinc

1989 *Vers és valóság*. szerk.: KABDEBÓ Lóránt. II. kötet. Budapest, Magvető.

TER-NEDDEN, Gisbert

1991 Gedruckte Sprüche. Medientechnische Reflexionen über Sprichwort, Apophthegma und Aphorismus. In: ELM, Th.–HIEBEL, H. H. Hrsg.: *Medien und Maschinen. Literatur in einem technischen Zeitalter*. Freiburg i. Br., Rombach, 90–105.

WALZEL, Oskar

1926 Lyrik ohne Zusammenhang. In: *Das Wortkunstwerk*. Leipzig, 297–300.

WARNING, Rainer

1988 Statement. In: FRANK, M.–HAVERKAMP, A. Hrsg.: *Individualität*. München, Wilhelm Fink, 640–642.

HOVÁ „OLVASNI” GÉCZI JÁNOS KÉPSZÖVEGEIT?

...vagy inkább képverseit, vizuális költeményeit, kollázsait, lettrista kompozícióit? Verbális, azaz nyelvi-irodalmi-e még ez a korpusz vagy már vizuális művészet? Érdemes-e egyáltalán így kérdezni egy olyan „költészet” kapcsán, mely (lehetséges elnevezéseiben is explicit) intermedialitása révén a kérdést magát teheti kérdésessé? A kérdés mégsem megke-
rülendő, hanem inkább produktív, hiszen Géczi vizuális alkotásainak „olvasásában” maga az olvasás, a vers, a képvers, az irodalom és az „irodalmi” fogalma válik állandóan újragondolható problémává. Kevésbé bizonyulna viszont produktívnak egy olyan kérdezősi mód, mely az intermedialitást eleve mint a művészet amolyan senkiföldjét, perifériáját, kísérleti fázisban maradottságát tételezné. Ugyanis Géczi vizuális költészetének olvasása mint kérdezős a válaszok, médiumok, műfajok, irodalmi és nem irodalmi paradigmák közötti oszcillációja folytán lehet érdekes.

1. Vizuális költészet – intermedialitás és/vagy periféria?

A vizuális költészet radikálisabb, azaz a tradicionális(abb) irodalmiságtól „látványosabban” eltávolodó tendenciáit követve felmerülhet e művészet „otthonalanságának”, intermedialitásának vagy perifériakusságának kérdése. A szakirodalom megosztott a válaszok tekintetében. A kalligrammaszerű, „vers-szerűbb” képverseknek a nyelvi szöveg domináns esztétikai jelenléte folytán még nem problematikus irodalomként való olvasásuk és kanonizálásuk. Legfeljebb a szó és a kép közötti viszonyban a hierarchikusság vagy egyenértékűség válhat kérdésessé. Egyesek szerint a kalligrammák vizuális eleme nem alárendelt a nyelvi-
nek, ezek ugyanis más-más jellegű szemiózis által artikulálhatnak különböző jelentéseket (Balázs 1997. 11–24., H. Nagy 1997. 7–11.). Mások szerint viszont az írott szöveg vizuális képe másodlagos vagy jelentéktelen ahhoz képest, amit a nyelv képes nyújtani (Béládi–Pomogáts–Rónay

1986). A vizualitás másodlagosként való elgondolása már a kalligrammákon „túli” vizuális költészetre vonatkozó fenntartások, kritikai, elméleti és befogadói elbizonytalanodások felé mutat.

A konkretisták és a vizuális költészet elméleti pozíciójából a nyelv, mely „immár állandó sematizálása, rövidítése és interpretációja a valóságnak”, azaz mindössze „bizonyos konvenciók képe” (Zmegac, idézi Kulcsár Szabó 1987. 361.), kimerültnak, automatizálódónak bizonyul és alkalmatlannak a valóság mediálására. Ezért ezek az irányzatok a nyelvet valóságreferenciáitól eloldva egy introvertálódó, metaköltészeti irodalomban gondolják újra, és az önprezentáció elve alapján értelmezik. Ez azonban akár a nyelv és költészet ellenében is hathat. Kulcsár Szabó Erő szerint „szemantikai értelemben a metanyelvek keletkezése elvileg rögzített viszonyt tételez föl jelölő és jelölt között. Poétikai oldalról ugyanez a szempont viszont a költészet halálához vezet” (1987. 379.).

A nyelvi „közléstelenülés” és a nyelvnek mint mediációnak az elutasítása magával vonhatja ennek önmagától (és az olvasótól) való elidegenedését. Kibédi Varga Áron éppen ebben tételezi a *monomedialitás*nak, azaz a nyelv tulajdon anyagiságába való feledkezésének veszélyét. A lettrizmus (és egyik produktuma, a betűvers) a monomedialitás „legsúlyoságesebb válfaja”, az „autonómia legfajtisztább példája” (Kibédi Varga 1998. 162.), amely „kioltja” a jelentést. Ezt a mindenféle jelentéstől (és már önmagától is) elidegenedő autotelikusságot és autoreferencialitást a vizuális költészet elméletírói nyilván nem ilyen reduktív, regresszív és önmagát felszámoló folyamatként tételezik. Az esetleges kritikai és kánon felőli „támadásokra” ez a pozíció mintegy az irodalom és irodalmiság újradefiniálásával válaszolhat, mely ugyanakkor valamennyi esztétikai szféra újragondolását is jelenti. Lyotard például csak úgy véli lehetségesnek az autonóm esztétikai szférát, ha „lemondunk a műalkotás nagyralátó igényéről, és a kezdeményezés, az esemény különböző formáit ismerjük el művészetnek” (idézi Nagy 1995. 14.).

Másfelől a vizuális költészetet éppen az „elektronikus kor” provokációira, illetve technikai „ajánlataira” érkező (legaktuálisabb) válaszként gondolják el. Egy adott kor tudományos és technikai produktumai, feltételei mindig beleíródnak (és „beleírnak”) az esztétikai szférába is. A kor leghatásosabb üzenete éppen az, mely a kor domináns közvetítőeszközeit veszi igénybe, melyek produktumai gyakorlati funkcióik mellett művész(et)i szempontból is recikálhatók. Nagy Pál szerint „az irodalom, melyet mint nyelvközpontú esztétikai tevékenységet szoktak meghatározni, ma inkább az audiovizuális kommunikáció esztétikai jellegű vál-

fajaként írható körül” (1995. 20.). Ez részben folytathatja az írott szöveg vagy akár a képvers tradícióját, de más technikai médiumokban (például az elektronikus képszöveg, xeroxvers stb.).

Klaus Peter Dencker, aki a vizuális költészetet a legtagabb értelemben vett nyelvi kontextusok és nyelvi „külvilágok” költészeteként definiálja, ennek arra az experimentális jellegére mutat rá, „mely a mai, alapvetően reprodukív társadalomban produktív erőket szabadít fel”, azáltal, „hogya több út választását teszi lehetővé” (1995. 29.) (a befogadásban például az olvasás, nézés, játszás, asszociáció, kombináció stb. lehetőségét). Dencker definíciója viszont e költészet „igenlése” mellett nem próbálja ezt valamilyen körülhatároltabb esztétikai-művészeti térrehozhoz rendelni: „kísérleti irodalom” marad, mely „sem nem költészet, sem nem képzőművészet” (1995. 25.).

A Géczi János vizuális munkásságára reflektáló tanulmányokból sem állhat össze egy homogén, egyöntetű és „egy-hangú” irodalom. H. Nagy Péter (a *Kalligráfia és szignifikáció* című kötetében) például e költészet perifériakusságát azzal is magyarázhatónak véli, hogy ha ez a „minden műalkotássá tehető” elvből indul ki, akkor saját önmeghatározására válik képtelenné. Ugyanakkor perifériakussága mellett tételezi ennek egy „más-fajta olvasási kultúra” felé tartó tendenciáját (1997. 13.), amely a szavak és a dolgok közötti szimbolikus rendek megváltozása mentén alakulhat ki, a mimetikus és a közvetítő-mediáló jellegű viszonyok átíródásában.

Zalán Tibor, Tandori Dezső, Bohár András és Mányoki Endre írásai a *Képversek Róma* (1996) kötet kollázsait mintegy bevezetve, Géczi ezt megelőző vizuális munkásságának is egyfajta szemléjét kínálják. Néhol esszéyszerűbb vagy személyesebb (Tandori, Zalán), máshol teoretikusabb (Zalán, Bohár) vagy irodalomtörténeti(bb) szemléleti pozícióból (Mányoki), ezek a reflexiók megkísérlik a Géczi féle vizuális költészet körüli (addigi) kritikai „csendbe” való beleszólást, sőt egyfajta rehabilitációt is.¹ Ezekben a kötetet bevezető tanulmányokban már nevén neveztetik az intermedialitás (Tandori Dezső előszava), mely magában hordozza a verbális és vizuális, a nyelvi és képi, az irodalmi és képzőművészeti fogalmainak szimultán elgondolhatóságát, kettősségeik és médiumokbani fixáltságuk feloldását. Éppen ezért talán produktívabb egy kizárólagosként elgondolt médiumhoz való „odatartozás” helyett a különféle médiumok-

1 „Végigjárt – méghozzá konzekvensen járt végig – egy olyan utat, mely a látványosságtól elvezette őt a lényeg felé. Eredményeinek beépítése újabb vizuális költészetünkbe fontos elmozdulási lehetőségünk.” (Zalán 1996. 7–9.)

ban való „részesülést” tekinteni az intermediális művészetek egyik specifikumának, a Derrida által tételezett műfaji „részesülés” mintájára, mely szerint minden szöveg „részesül egy vagy több műfajból, nincs szöveg műfaj nélkül, mindig műfaj és műfajok vannak, de ez a részesülés soha nem odatartozás” (Derrida, idézi Orbán 1994. 212.).

Géczi „költészete” ilyenformán a diszkurzusok közötti határok újraértelmezésének, intermediális átrendezésének, és ezáltal tudatosításának egyik beszédmódja lehet. Ebben a vizuális költészeti korpuszban lehetségesnek tartok legalább három olyan tendenciát, melyek művészeti vagy irodalmi – és olykor akár nem művészeti és nem irodalmi – diszkurzusok heterogeneitásával, illetve átjárhatóságával való kísérletezésnek tekinthetők.

Egyik ilyen tendencia megragadható lenne már *kalligrammáiban* is, melyek a nyelv és a tér diszkurzusát együtt kísérlik meg beszédbe hozni, olyan szövegtereket képezve, melyekben (még) egyaránt megvannak a *verbális és vizuális retoricitás* lehetőségei. A kérdés („hová olvasni”), itt még a nyelvi textus megléte folytán az irodalmi odatartozás eldönthetősége javára válaszolható meg, ami viszont nem jelenti azt, hogy a képvers vizuális-figurális dimenziója csupán illusztratív tartozék lenne. A tipográfiai kép alakzatai nem csupán a nyelvi szöveg jelentés-összefüggéseinek némelyikét képezik le, hanem más, nyelvileg nem artikulált vagy nem artikulálható viszonyokat is állíthatnak. A kalligrammák habár irodalomként olvashatók, eszteticitásuk egyik forrása már éppen e médium homogeneitásának megkérdőjelezése. Ezek a szövegek már számítanak egy vizuális, képi relációkra is érzékeny tekintetre.

Az irodalomhoz való exkluzív hozzátartozás szempontjából jóval radikálisabb, „látványosabb” eltérő tendencia figyelhető meg Géczi *lettrista vizuális kompozícióiban*, melyek inkább tipográfiai vagy xerox-bravúrként hatnak. Ezek a művek nem is annyira az irodalmi konvencióra kérdeznek rá, hanem a nyelvi jelentés fizikai hordozójára, az írás materialítására és ennek esztétikai lehetőségeire. Az irodalmi „hovatartozás” kérdése az ilyen betűversek esetében elutasítható lenne, amennyiben az irodalom domináns médiumának és esztétikai erőforrásának a nyelvet tartjuk. Ezek a jeljátékok valóban a képi és általában a vizuális médiumokban „zajlanak”, vállalva a nyelvi-esztétikai jelentéslehetőségek minimumát, úgyhogy akár képzőművészetiként is olvashatók. Elfogadható lenne viszont egy olyan „jel-irodalomként” (Fehér 1996. 108.) való olvasásuk, mely a szemiotikai értelemben vett jelek irodalma lehetne, egy olyan heterogén jelkészleté, mely az ilyen határesetek (nyers)anyagát és esztétikai lehetőségeit is tolerálná. A csupán a betűre redukált nyelvi

„részvétel” valóban nem elégséges ahhoz, hogy egy textust nyelviként is elfogadjunk; a szövegszerűség itt inkább vizuális-képi médiumban tételvezető, ikonikus-topologikus szintaxissal. Ez viszont nem zárja ki annak lehetőségét, hogy a nyelvileg aszemantikus betűversek mégis magának a nyelvnek bizonyos – főként ontológiai – diszlokációira „íródjanak” rá. Balázs Imre József szerint „minden képvers problematizálja a lineáris költészet ilyenségének természetességét, s így költészetről szóló költészetnek tekinthető” (1997. 20–21.).

Intermedialitásuk felől olvasva *A Képversek* (1996a), *A Képversek: Róma* (1996b) és a *Látkép a valóságról gepárdal* (1989) kötetek *montázsai* talán a legradikálisabbnak mondhatóak: ezek ugyanis már abban, ahogyan a tekintetet saját anyagiságára/anyagaira irányítják, a nézőt az egyes médiumok közötti diszkontinuitással szembesítik. Anyagaik késszen elvett „szövegdarabok,” amelyek művészi és nem művészi „helyekről” származnak, s melyek határértékei elbizonytalanodnak az összemontírozás által. A montázsok jelentéviszonyai szintén olvashatók akár ikonikus szemléletből vagy verbális dekódolással: azaz egy önmagát folyton újrapozícionáló tekintettel, legyen az olvasói vagy nézői.

2. Közelebb a kalligrammákhoz – és az irodalomhoz

Géczi János képversei vagy kalligrammái „még” a verbális nyelv esztétikai lehetőségei mentén íródnak, és ez eleve irodalomként (irodalmiként) való olvasásuk mellett szólhat, ha az irodalmat dominánsan nyelvileg kódoltként fogadjuk el. Ezt a konvenciót viszont már némiképp átírja a kalligrammáknak, pontosabban ezek írásképeének sajátos térbeli viselkedése, ikonicitása, vizuális retorikája. Ilyenformán ezek a képversek olyan scripto-vizuális egységekként gondolhatók el, melyek soraikat a normatív, lineáris tipográfiai tördeltségből egy tipográfiailag deviáns, képivé alinearizálódó formációba szervezik át, ez pedig a „multimedialitás tudatosítotttságának” (Kibédi Varga 1998. 170–171.) a lehetőségét kínálja. Balázs Imre József a képversnek ezt a multimedialitását egyfajta kevertnyelvűségként tételvezeti, mely a képvers kettős kódoltságára vonatkozik, illetve arra, hogy a képvers „mindig azon a nyelven mondja el azt, amit mondani akar, amelyiken jobban ki tudja fejezni magát” (Balázs 1997. 19.).

A verbális és a vizuális kódoltság közötti viszony nem a szöveg és ennek képi illusztrációja közötti relációval analóg, sem nem úgy tételveződik, mint a verbális szöveg bizonyos jelentés(tartalmainak) leképezése.

Ezek mégis egymásra utalnak, egymásra íródnak, de úgy, hogy a képvers nem ugyanazt mondja a vizualitás nyelvén, mint verbálisan. H. Nagy Péter szerint sem állítható egyenértékűség vagy akár olvasásbeli szimultaneitás a szöveg és ennek képe között: a kalligrammák esetében a vizuális elem „mintegy »megelőzi« a szöveg tulajdonképpeni olvasását, azáltal, hogy a sorfelbontás alakként válik azonosíthatóvá és ezt legtöbbször vissza is igazolja a szöveg, hiszen nem »diszfigurálja« a képi univerzumot (hanem mintegy bejárja azt)” (1997. 10.). Christian Moraru ugyancsak kalligrammákra vonatkozóan egyfajta kettős jelentésartikulációt tételez, mely egyrészt nyelvi képekben, trópusokban, másrészt tipográfiai és ikonikus konfigurációkban realizálódhat (1998. 253–254.). Egyik esetben sincs szó a kép és a szöveg közötti egyértelműen leképező, mimetikus relációról, hanem inkább arról, hogy a verbális és a vizuális diszkurzus kölcsönösen átírhatják és értelmezhetik egymást, kiemelhetik, tematizálhatják, figurálhatják vagy akár diszfigurálhatják, és visszavonhatják egymás jelentéslehetőségeit.

Géczi János kalligrammáinak olvasásakor sem számíthatunk szöveg és kép egyértelmű megfeleltethetőségére. Legtöbbször a szöveg delinearizált, képivé tördelt sorai nem egy valamivel megbízhatóan identikus alakzatra íródnak rá. A vizuális retorika sokkal inkább olyan képi erővonalak és formációk mentén olvasható (nézhető!), melyek több alternatívát kínálnak, anélkül, hogy bármelyiket is végsőként állítanák. (Az *Elemek* című kötet 84. oldalán például a kép egyaránt lehet egy boltív, egy harang, egy inga vagy akár egy halott szárny.)

Ezekben a képversekben inkább egy olyan jelentésszcilláció vagy sokszorozódás gondolható el, mely a Christian Moraru (1998) által *topos*nak, *typos*nak és *tropos*nak elnevezett alakzatok között kijelölődő virtuális terekben (azaz az olvasásban) lehetséges. A *topos* a poétikai topográfiában (toposzintaxisban) formálódhat, és lehet bármilyen, a delinearizált sorokból térbeliként konstituálódó, ikonikus-képi alakzat. A *typos* a tér elfoglalásának tipográfiai stratégiái mentén alakul, olyan formációként, mely a nyomdai normákhoz viszonyítva valamiképpen deviáns, ezáltal viszont a képversben vizuális retoricitásra tehet szert. A *tropos* ezek mellett egy verbális retorika mentén olvasható, és lehet bármilyen nyelvi kép vagy trópus. Ezek az alakzatok nem fejthetők le egymásról, nem külön olvashatók, hiszen éppen egymásban, illetve egymásból képződnek meg: a *typos* tipográfiai devianciójából a *tropos* szavai állnak össze, ezek delinearizálódásából pedig a *topos* térbeli figurációi.

Az *Elemek* kötet (1986) 93. oldalán a (cím nélküli) képversben [1. melléklet] a *topos*- és *typos*alakzatok nem egyetlen jól felismerhető figurára íródhatnak rá. Inkább a szöveg retorikájának vizuális „kísérői” és értelmezői, vagy akár az igék által jelölődő aktusok performátorai is lehetnek. A „meztelen létünk csattan a habban” sor a laptérben performálni látszik a „vízbe ugrást”, az esést, mintegy képi útjára, irányára állítva egyfajta létértelmezési kísérletet, de ugyanakkor vissza is vonva ennek lehetőségét. A „létünk” szó ugyanis nem folytatódik egy létértelmezés kontinuitásában vagy valamiféle reflexióban, hanem töredékes kijelentésekké, félmondatokká differenciálódik, ez a töredékesség jelenik meg a különböző betűtípusokban szedett mondatok tipográfiai másságában, egymáshoz kevésbé, inkább csak önmagukhoz való (oda)tartozásában is. A különféle betűtípusok folytán a mondatokat akár egymástól függetlenül is olvashatnánk, ha a vizuális retorika nem jelölne ki egy leginkább lehetséges, azaz leginkább követhető irányt. Ennek mentén ilyenformán lenne „összeolvasható” a szöveg:

meztelen létünk csattan a habban
bomlott elméjű fénycsövek
Én
hullámok szétbomló legyezős páfránya
hullámok
hullámok szétnyíló legyezős páfránya
és fölénk nő az árnyat adó hála
és fölénk nő az árnyat adó hála
bomlott elméjű fénycsövek
dobálják glóriás fényüket

A kapcsolóelemek és központosítás nélküli szövegrészek inkább a képi, mint nyelvi szöveg folytonosságára íródhatnak rá. A képi kontinuumok bizonyos alakzatokat, képi relációkat, irányokat állítanak, melyek a térben figurálódó szöveggel ikonikus-metaforikus viszonylehetőségeket kínálhatnak. Az ilyen képi formációk (melyek inkább tételezhetők, semmint azonosíthatók) valójában jobban emlékeztetnek az absztrakt, sematizáló vagy expresszionista festészeti konstrukciókra (Higgins, idézi McHale 1987. 184.), mint az Apollinaire-féle kalligrammákra amelyekben egyértelműbben tételezhetők analógiák bizonyos szimbólummá átíródo tárgyakkal (lásd például galamb, szökőkút, szív, láng, korona).

A fentiek alapján Géczi képversében elgondolható lenne egy emberi alak vízbe ugrásának (fejesugrásának) erősen stilizált képe. A sematizált alakban a fej képi helyével az „Én” lexéma tipográfiai teste esne egybe. A

lexéma *typos*ként olvasva, a nagy kezdőbetű és a vastagított, legmasszívabb betűformák folytán akár egyfajta önmeghatározás tipográfiai konstatálása is lehetne. A poétikai topográfiában viszont ez a *typos* egy megfordult, kimozdult és egy (virtuális) képi zuhanásban levő elem *topos*aként olvasható; ez pedig a vizuális tipográfiai retorika (*typos*) asszertórikus én-definícióját elbizonytalanítja vagy vissza is vonja, ugyancsak vizuális, de ezúttal topográfiai (topos) retorikával. Az, hogy a zuhanást vagy az ugrást az írásképmaga valósítja meg (ami újra csak a *topos*, *typos* és *tropos* textuális szétválaszthatatlansága mellett szól), mintha teljesen felfüggesztené, összemossná a textuális „én” és az egzisztenciális „én” közötti jelölő–jelölt elválasztottságot.

A képi (és egyfajta egzisztenciális) zuhanást részben ellensúlyozzák az emelkedő, felfelé mutató ikonikus erővonalak. Az emelkedés, melyet újra maguk a sorok is elvégeznek, egy definiálhatatlan irányú mozgás, egy meghatározatlan „hála” önmagáig terjedő felnövése, a zuhanás megfoghatatlan kompenzálódása. A „fölénk nő”, „hála”, és a „glóriás fényüket” szavak, szókapcsolatok elgondolhatók lennének olyan beszédmódban, mely valamiféle önmagával identikus transzcendencia tételezését engedné meg. Itt viszont mind a verbális, mind a vizuális retorika visszavonja bármilyen transzcendencia autoritását és autentikusságát (lásd: „bomlott elméjű fénycsövek dobálják glóriás fényüket”). Ezzel együtt pedig a szöveg a maga tipográfiai eklektikusságával és széttörteltségével elutasíthat bármilyen linearizáló és teleologikus olvasatot. Jóllehet a különböző betűtípusokban szedett sorok valamiképpen olvassák egymást (a „páfrány” és az „árnyat adó”, a „hab” és a „hullám”, az „Én” és a „létünk”, a „glóriás” és a „hála” utalhatnak egymásra), mégis mintha mindegyikük egy másik szöveg töredéke, egy másik diszkurzus vagy akár létértelmezési kísérlet színekdochéja is lenne. Azaz ebben a mondhatni tipográfiai montázsban kijelölődhetnek bizonyos egzisztenciális vonatkozású törésvonalak, de bármiféle létértelmezés szétesik a tipográfiai, topográfiai alakzatokban és nyelvi trópusokban.

A nyelvi világszerűség és ennek tipográfiai képe, „valósága” valamilyen a szövegszerűség és szemantikai relációi az *Elemek* 84. oldalán [2. melléklet] sem fejthetők le egymásról: a nyelvi szövegben konstituálódó világ megingása egybeesik a szöveg vehiculumának, írásképmaga dekomponálódásával. Az, ami a szöveg világszerűségében mintegy „történik,” végbemegy a szöveg tipográfiai és ikonikus szerveződésében is. Ilyenformán a szöveg kettős dimenzióban konstruálja meg alakzatait. A harang, a boltív, az inga (esetleg egy halott szárny) potenciális formái és

jelentésviszonyai egyrészt nyelvileg artikulálódnak („gót pillérű templomnak,” „mint halott hajol fölém madaraknak szárnyalása,” „harangkötél,” „föld ingája”). Másrészt a szöveg írásképe önmaga konkrét tipográfiai „anyagából” konstruálja meg a laptérben ezek ikonikus figurációit. Így egy sajátos képi kinézés is belendülhet; a szöveg anyagi korpusza kimozdul, és ingaként, harangként oszcillál a képi térben, mintegy végrehajtva a szövegben is követhető dekonstitutív kimozdulásokat („rácba gyűri képét az ég,” „mint halott hajol fölém,” „angyalt lógat harangkötél”). A szövegben így tematizálódhat egy stabil állapotból való kisiklás, mely valamiféle szakrális szubsztancia totalitásának elvesztését is implikálja. Szöveg és világ helyett ez inkább egy szövegvilág megingásaként gondolható el, mely egyszerre több irányba is hat egyfajta destabilizáló tendenciával. Ez nem csupán valamely metafizikai egység és evidencia elbizonytalanodásában nyilvánul meg (a szakrális megingása), hanem a szövegnek több dimenziója is erre az egyensúlyvesztésre íródik rá. A sorok metrikája bomlott ritmusban rezonál mintegy a haranglengésre válaszulva, a totalitás és egységképzet a betűk hevenyészett, eklektikus tipográfiájában (*typosaiban*) szóródik szét.

A kalligrammák azáltal, hogy az írás vizuális-képi potenciálját előléptetik, és megbontják a sortördelés magától értetődő linearitását, önmaguk médiumáról és médiumokból való részesüléséről is szólnak. Az *Elemek* 85. oldalán [3. melléklet] az írásképe egy kuporgó gyermek figurájává alakulva önmaga kiszolgáltatottságát formázza. Az írás egyetlen léte a leírásban van, de leíródása által már át is adja magát az olvasásnak, az elkülönülésnek, és olvasatokká osztódik. Ezekben az olvasatokban ő maga olvasható, de nem utolérhető (nem *elolvasható*): mindig csak „résbe menekülő” (Géczi 1986. 87.), kisikló írás, mely a későbbi lettrista kompozíciókban már mintegy magára hagyja, nyelvi jelentéseitől eloldja tipográfiai jeleit.

*S tűnik mi volt papírfehérben
az egyszülött önmagát veszejti
miképp az írás tintamélyben
magzatvízben*

3. Betűk és képek között (lettrista vizuális kompozíciók)

A „lettrista vizuális kompozíció” olyan meglehetősen nyitott terminus, mely megkísérli ugyan bizonyos vizuális produkciók lefedését, de ugyanakkor vissza is vonja azok egyértelmű lefedhetőségét. A Papp Tibor által javasolt megnevezés inkább körülírás, mint definíció: egyrészt utal a felhasznált szemiotikai anyagra, mely ez esetben a nyelvtől eldifferenciálódó betűkészlet („lettrista”), másrészt utal a kódoltságra, mely alapvetően vizuális. Olyan kompozíciókat jelölhet, melyekben „az írott betű vagy bármilyen jelkészletből kölcsönzött jel helyettesítheti a figuratív ábrákat és/vagy geometrikus alapelemeket” (Papp 1998. 13.). A graféma tehát nem privilegizált elfoglalója a laptérnek; vele együtt grafikai-képi elemek is részt vesznek a betűversek íródásában. Ezek alapján a „lettrista vizuális kompozíció” tulajdonképpen elgondolható egy olyan lezáratlan paradigmasorként, mely túlterjedhet az irodalmi határain, a vizuális (absztrakt és/vagy konstruktivista) művészetek felé. A terminus éppen (túlzott) nyitottsága folytán mégis adekvát lehet: felvállalja ugyanis a terminológiai uralhatóság kétségességét.

Géczi lettrista verseiben a betű nyelvi „eredete” csak annyiban releváns és tartható, hogy megelőző legközelebbi „helyeként” egy nyelvi jelölőrendszer, a latin ábécé tételeződik. Ellenben ez a jelölőrendszer is már valaminek a nyoma; a fonetikus ábécé arbitrális jelei más vizuális jelölési kísérletek folyamatában, az ezek általi „megelőzőttségben” alakulhattak ilyenné. Távolságos eső „származási helyek” akár azok a barlangrajzok is lehetnek, amelyek piktogrammatikus hieroglifákká absztrahálódtak, az írásnak egy „közvetlenebb” módját jelölve ki. (Mitchell 1997. 368.)

Géczi lettrista költészetében az ilyen értelemben nyelvi eredetű grafémaanyag kvázi tagadással fordul „legközelebbi” kiindulópontja felé azáltal, hogy materialitásába, fizikai-dologi létébe feledkezik egy virtuális (lap)tér alak- és jeljátékaiban. A betűk vagy egyéb írásmaradványok mintegy felmentődnek az alól a szekundér szerep alól, hogy a beszédnek egy „külsőleges és nem megfelelő fixációját” (Boehm 1993. 91.) képviseljék. A lettrista kompozíciókban az írás hangjelölő (fonocentrikus) értéke semlegesül esztétikailag, de ezzel egyidőben a jelhordozó, a betű fizikai sajátosságai egyfajta képi eszteticitásra tehetnek szert. A nyelv felől olvasva ez reduktív dimenzióváltás, hiszen együtt jár a betűknek a szavak, mondatok kontinuumából való kivonásával, és bármilyen verbálisan kódolt jelentésekről való lemondással. Kibédi Varga Áron szerint a nyelv-

nek mint médiumnak az elhallgatása folytán az ilyen szövegek monomédializálódnak (1998. 162.), ami az írás bimedialitásához (verbális és vizuális egyszerre) képest valóban reduktív jellegű.

Ebben a nyelvileg reduktív dimenzióváltásban mégis elgondolhatók produktív mozzanatok. A beszéd fixációjától eloldott betű ugyanis vizuális energiáit előléptető jellé válik, mely tipográfiaileg és esztétikailag „beláthatatlan dolgokra képes” (Hártó 1995. 209.). A vizuális képi dimenzió nem ráruházott, hanem inherens tulajdonságainak újrafelfedezése, azé a képiségé, mely a tipográfiaileg nem deviáns szövegekben (ahol az írás csupán mint a beszéd, azaz mint a jelölő jelölője releváns) mintegy visszahúzódik, de az írásnak mint képekből (is) absztrahálódó vizuális szemiózisnak mégis latens „tartalma” marad.

A fonocentrizmus, a nyelvi jelentések és a referencia leköszönésének, esztétikai semlegesülésének folyamatában a graféma önálló és autoreferenciális jellé képződik át, amelyben a jelölő és jelölt közötti távolság kiiktatódik. Az atomizált betű nem egy más entitásra utal mint jelölőre, hanem (le)íródása által pusztán önmagát hozza létre: „Egy derékszöveget nem lehet képen ábrázolni anélkül, hogy az ember egyúttal meg ne alkotná – éppen úgy, ahogy egy betűt is nem leképezünk, hanem leírunk” [...]. Jelölt és jelölő egybeesik” (Imdahl 1997. 266.). A materiális-konkrét dimenzió előlépése a nyelvi jelentések „rovására” azonban nem indokolná, hogy egy végletes antiszemantikát gondoljunk el. Max Bense szerint a „konkrétumok természetesen jelentéshordozók, könnyen szemantikai vonatkozások társíthatók hozzájuk, ezért itt végső soron félig szemantikai vagy kváziszemantikai szövegekről beszélhetünk” (idézi Kulcsár Szabó 1987. 365–366.), azaz nincs totális önprezentáció.

A betűnek mint konkrétumnak ez a jelentéspotenciálja mégsem úgy tételezhető, hogy ez „diszkretizáltan, önmagában szemlélve is értelmes, szellemmel, lélekkel bíró dolog, [...] önmaga anyagi börtönében lélekkel bíró corpus” (Szigeti 1997. 118.). A betűnek ilyen lélek- vagy szellemszerű jelentéssel és ideológiával való felruházása sajátosan mitográfiai gesztus lenne, melynek alapját csak szélsőségesen egyedi képzetek és vizuális motivációk adhatják, ezáltal teljesen esetlegessé téve (lásd Szigeti 1997. 118.). A betű mitografikus átszellemítése olyan metafizikai irányt jelölne ki az olvasásban, mely nem bizonyulna alkalmasnak arra, hogy egy lettrista kompozíció lehetséges komplexebb viszonyait felfejtse.

Géczi vizuális költészetének olvasásakor (nézésekor) is többet ígérő nem metafizikai irányok mentén kérdezni. Ez látszólag azt vonná maga után, hogy az „introvertálódó” betű, mely nem közöl, hanem pusztá léte ál-

tal közlődik, olyan szemantikai vákuumba jut, „ahonnan” nem olvasható „ki”. Ezzel szemben viszont a betű olyan oldalra íródik, mely maga is (lap)térre, anyaggá, kijelentéssé transzformálódik. A lap virtuális terében a grafémát jelentés (de sosem egyértelmű) képi-vizuális relációk fogják fel. Azaz a nyelvi metaforikus-szintaktikai komplexitás hiánya egy más, konkrét-dologi komplexitással telítődik (lásd Kulcsár Szabó 1987. 354–381.).

A betű a lettrista (kép)versekben már egy vizuális retorika mentén olvasható. Ebben az olvasásban megnyilvánulhat, többek között, egy olyan ikonikus szemlélet, melyet Max Imdahl így ír körül: „kreatív és maga is lezárhatatlan nyomon követése a képben adott strukturáló lehetőségeknek. Éppen a kép tartalmazta ellentétes vegyértékek nyomon követése során ébred tudatára a néző saját strukturáló aktivitásának, de rendelkezési tehetetlenségének is, mégpedig abban a nagyon különös tapasztalatban, hogy minden strukturálás, amit elvégez, ugyanabban a jelenségben gyökerezik, azonban a lehetséges strukturáló aktusok egyike sem vezet oda, hogy ezt az identikusát végérvényesen bekebelezze és uralja” (Imdahl 1997. 268.). Ez a szemlélet pedig sokkal inkább egy vizuális retorika mentén mozogni képes olvasási pozíció, semmint egy preformált módszer. Géczi lettrista kompozíciói olvashatók, nézhetőek ilyen pozícióból (vagy akár többől is), hiszen erőteljes ikonicitásuk olyan képszövegben sűrűsödik, amely „a képileg »legtömörebbet« mint a nyelvileg »legüresebbet« exponálja” (Boehm 1993. 104.).

Az, hogy például egy „a” betű átcsúszik több oldalon (Géczi János: *Csúsztatás* [4. melléklet]), a nyelvi szövegek olvasási módjait mintegy ki-kapcsolja, ellehetetleníti. Az olvasás úgy transzformálódik nézéssé, hogy olvasássá is mindig visszaalakul, hiszen a betűk és képi elemek vagy relációk játéka „diszkurzív vonásokat léptet életbe” (H. Nagy 1997. 9.).

A *Csúsztatás* ilyen nézve-olvasásában a graféma képi-retorikai csúszásai egybeesnek a betű, a laptér ontológiai elmozdulásaival. A képszöveg mintegy ellenáll az ontológiailag dualizált állapotban levésnek, a forma és tartalom, a jelölő és a jelölt bináris megosztottságának. A jel, a szemeion itt nem jelöl „valamit”, hanem szemiózisban van, és ebben önmagát hozza létre; utal egy aktusra miközben végre is hajtja azt (a „csúsz(tat)ást”). A cím (*Csúsztatás*) és az önmagát aktusként létrehozó és definiáló produkció között tételezhető egyfajta jelölő–jelölt reláció, de eldönthetetlen, hogy melyik oldalon mi áll; mivel egyikük sem elkötelezhető valamelyik oldalnak, akár felcserélhetőek is lehetnek. A cím utalásának azonban további áttételei lehetnek: a graféma ugyanis nem csupán a lapon mozdul el, hanem ontológiailag is elkülönбöződik attól a szemi-

otikai pozíciótól, melyben mintegy szekundér jelként csupán a jelölő (a fonéma) jelölője lehetett. A „csúsztatás” tehát mind konkrét fizikai, mind ontológiai értelemben „helyválttatás.” Ikonikusan mindez a fekete betűfigura és a fehér oldal kontrasztjában válik láthatóvá. Az oldal az átíró-dó graféma általi „érintettségben” maga is virtuális térként, anyagi kijelentésként lép elő az „addigi” visszavonuló, tudatosítatlan háttérléteből. Öntörvényű képi mezővé, mozgástérre transzformálódik, melynek kiterjedését nem az oldalhatár, hanem csak képi erővonalak állíthatják meg. A könyvformátum miatt így a lap „előbb” ér véget, mint a betű mozgásának fehér pályája, mely a „tovább-folytatódás” illúziójával mintegy bele-torkoll az oldalhatáron túli valóságos térbe. (Ide már csak az a tekintet követi, amely kiegészíteni próbálja a torzóban maradt alakot.) Az oldalhatár, mely egyfajta keretként is elgondolható, feladja azt az autoriter határaspektust, melyre vonatkoztatva a műalkotás végérvényesen belül, a nem műalkotás, a valóságviszonyok pedig mindig kívül helyeződnek el. Azaz az esztétikai és nem esztétikai szféra nem egymás ellenében hatnak, hanem kölcsönösen átírják egymás és önmaguk jelentésviszonyait.

A könyvoldal azáltal is felhívhatja magára a figyelmet, hogy „univerzálisan” fehér színét más színekre cseréli. A [*fonalvers figurával*] című kötetben [5. melléklet] a fekete oldal fehér betűkkel mintha önmaga (fényképlenyomat-szerű) negatívját fordítaná a tekintet felé, az „előhívás” előtti, a fordítottat, mely az „előhívás”, az átfordítás után ugyanaz, de mindig más is. (A fehér betűk a szövegben is tematizálódó „sötétet” mintegy transzparenszeként törik át, azt egy artikuláltabb, jelentőbb dimenzióba juttatva.) A könyvoldal a színnormát szubverzálva esztétikailag releváns kijelentéssé lép elő, mely önnön materialításában foglalt lehetőség. Ezáltal egy sajátos oszcilláció is belendülhet a műalkotás fikcionált, projektált világa, illetve a könyv fizikai-anyagi realitása közé; ebben a mozgásban pedig a materialítás akár át is írhatja a fiktív világ bizonyos jelentéseit és fordítva (McHale 1987. 181–184.).

Visszatérve a *Csúsztatáshoz*, pontosabban a címhez: az erre való többszörös utalás az olvasásban amellet szólhat, hogy a címmel ellátott kompozíciók jelentéslehetőségei közül egyesek explicit módon is verbális kódoltságúak (éppen a cím által), hangsúlyozottabban kérve olvasói pozíciókat is a nézői attitűdök mellé, és még inkább tudatosítva e diszkurzus heterogenitását. A cím, illetve a cím és mű relációi mentén olyan problematizálható egymásra utalások, ko-referenciák olvashatók, melyek indokoltta teszik a címhez való többszörös fordulást. A *Csúsztatás* például aktusként határozza meg önmagát a cím által, és ezt több ol-

dalnyi tér-időben meg is valósítja. Az önnön anyagiságába feledkező betű narcisztikus alakjátékai a „csúsztatásban” deformálják az önmagával identikus és ilyenként kodifikált nyelvi grafémát. Mindez egy olyan vizuális élményt kínál, amelyben a laptérbe mint egyfajta tükörrendszerbe jutó betű előreláthatatlan torzításai, szétszórt alakfikciói válnak láthatóvá. Az „a” betű tipográfiai szabványdimenziói szubverzálódnak, a graféma elmosódik, megfordul, megnyúlik, önnön pecsétjévé vagy önnön árnyékává, majd felismerhetetlenné válva szegmentálja a csúsztatás kontinuumát. Az identikusság (mind a betűé, mind a könyvoldalé) alteritássá, az alakazonosság alakmásokká multiplikálódik, szóródik. Azaz az önmagát aktusként definiáló betűvers nem számolja fel önmagát az aktus végrehajtása után, legalábbis nem az olvasásban, hiszen itt nem egy triviális és egyértelmű képi konstatálásról van szó. A „csúsztatás” olyan képi relációkat és feltételeket képez meg, melyek provokálni tudják az egynemű identikusság és a határok problematizálását, ezeket mindegyre visszavonva a másként is elgondolható előtt. Ilyenképpen a betűvers téridejében a csúsztatás „története” már nem episztemológiai, hanem egy ontológiai „ellentörténet,” mely az 1992-es *concrete* című kötet xerox ciklusában akár „tovább” is olvasható.

E kötet 20. [6. melléklet] és 21. [7. melléklet] oldalán a térbe katapultálódó betűtestek egy esetlegesebb mozgás-kontinuum képzetét keltik. Csak részben azonosítható egy-egy O-ra vagy Q-ra, S-re vagy SZ-re, L-re vagy F-re emlékeztető figuráció. Ezek egy meghatározatlan képi kinézisben vannak, mely nem folyamatosan egynemű, hanem a grafémák fiktív felgyorsulása, illetve lelassulása által szegmentált. A gyorsulás képi fázisaiban a betűk megnyúlnak, elmosódnak, eltűnnek saját „sebességükben” (száguldó testekkel analóg módon). A lassulás és megtorpanás képi momentumaiban kirajzolódik néhány vonás, de ezek nem adnak teljes alakot. A gyorsulás és a lassulás vertikális pályáján két összeegyeztetetlen, habár képileg nem differenciált irány is elgondolható: egy szétoszló (füstszerű) emelkedés és egy képi gravitációt megnyilvánító esés, leomlás; a tekintet pedig fenntartja oszcillációját, és egyik mellett sem horgonyozhat le. Ugyanígy nem sajátítható ki ez a kinézis egyetlen biztos termélységi dimenzióknak sem: elgondolható akár síkon is ez a mozgás, a kétdimenziós betűk oldalra utalt átcúszzásaként, olyan nyomként, melyben ők maguk már kinyomozhatatlanok (lásd még Géczi *Csúsztatás* [4. melléklet] című produkcióját). Hiszen ami itt végbemegy, az – Tandori Dezső (1996. 18.) szerint – éppen a konkrét kiindulópont „elkenése”, „a tiszta értelmi forma füst-átalakításai (amorfba etc.).”

Amik mégis (részben) kinyomozhatók, olyan betűtorzók, melyek kaligrafikus gesztusok idézeteiként is olvashatók, iniciálék és monogrammok reminiszcenciáiként. Azaz egy olyan ornamentációs mámor emlékezeteként, mely gyakran egész képi kontextusokat rajzolt a betűk köré, önnön rajzával szinte már elfedve a grafémát. Ez csak egy olyan írásban íródhat, melyet „kezdettil fogva” nem nyelvi elemekkel együtt rögzítettek (Nagy 1995.10–20.). Ilyenformán a képiesülés az írásra vonatkoztatva nem idegenség, nem „elhajlás”, hanem egy elfelejtett (és esztétikailag semlegesült) képiség megidézése lehet.

Géczi lettrista költészetének egyik lehetséges olvasása tehát elindulhat e képszövegek önmagukat és az olvasást magát problematizáló lehetőségei mentén. Egy ilyen olvasás nem lehet azonos azzal, mely „a szöveg önmagával való azonosságát vizsgálja,” sem „azzal a nyugodt bizonyossággal, amely a szöveg fölé lendül, a maga feltételezett tartalma fölé, mely a tiszta jelölt oldalán van” (Derrida, idézi Orbán 1994. 245.). Géczi betűverseiben olyan relációk íródnak, melyek „egymást nem teljes egyértelműséggel determinálják, hanem egymás között egy »játékot« folytatnak” (Boehm 1993. 102.). Ebben a játékban a „tiszta jelölt” elhalasztódik. Az olvasás így önnön problematikusságát is olvassa. Mondhatnánk úgy is, hogy ezek a betűversek „elolvashatatlanok,” amennyiben az „elolvasás” egy finalításra és a referens bekebelezésére irányuló értelmezői aktusként tételeződik. E lettrista (de)kompozíciók némelyike betűket,² mások egész szövegeket, illetve ezek feltételezhető írásképét manipulálják kiolvashatatlanná.³ A szövegek sorai mintegy feladva nyelvi jelentéspotenciáljukat, mondataik írásképét ikonikus-képi erőknél engedik át, átláthatatlan szövevényekké képiesülve megvonnak a verbális olvasástól mindenféle kódot és transzparenciát.

Úgy tűnhet, hogy egyesek közülük magukkal a szöveg (textus) és a szövet (textúra) közötti analógiás-etimologikus viszonylehetőségekkel játszanak el [10., 11., 12. melléklet] az egymásra torlódó, kiolvashatatlan szövegképeket konkrét „szövet”-képekké transzformálják. Itt a jelentéskorrelációk „helyén” (konkrétabb) „szövetrostok” hálózatának képe nagyítódik ki. A kinagyított, közelhozott, majd eltávolított szegmens egy olyan kísérlet részvevője, mely a szöveg anyagi korpuszának anatómiáját

2 A *concrete* című kötet 20. [6. melléklet] és 21. [7. melléklet] oldalán található „szövegek.”

3 Lásd a *concrete* kötet 7., 60. [8. melléklet], 61. [9. melléklet] oldala, valamint a [*fonalvers, figurával*] kötet 50–54-ig [10., 11., 12. melléklet] tartó oldalait.

boncolgatja. Ezekben a kép-szövegekben/szövetekben a fentebb említettekkel együtt [8–13. melléklet] a szöveg mintha saját anyagi testével „állná útját” az „olvasó tekintet” behatolásának.

4. Talált és „kitalált” tárgyak költészete (kollázsok olvasása)

Géczi János vizuális költészetében a felhasznált nyersanyagok (képiesülő nyelvi szövegtöredékek, tipográfiai, grafikai figurák, festményreprodukciók, fénykép-fragmentumok, plakát- és újságfoslányok, tépett és lyukasztott lapok stb.), valamint a velük való sokféle manipuláció (tépés, hasítás, átmosás, mértani szerkesztés stb.) folytán mondhatni mindegyik szöveg a maga műfaját írja, mely sohasem lehet egynemű és „műfajtiszta.” Ilyenképpen az olvasás nem redukálhatja a szöveget saját műfaji preconcepcióinak visszaigazolására. A „képversek” terminus a Géczi kötetekben⁴ nem a műfaji orientációhoz járul hozzá, hanem inkább arra az állandó oszcillációra utal, melyben egy behatárolatlan verbális és egy behatárolatlan vizuális diszkurzus együvé íródik.

A *Képversek* „talált” és „kitalált” tárgyak költészete, melynek montázs- és kollázsszerű képződményeit olvasva a tekintet mondhatni „első pillantásra,” azaz még olvasásban, nézésben levése előtt a fragmentáltság és explicit diszkontinuitás képi bejelentésével szembesül. Bármiféle lineáris olvasásmód még tulajdonképpen elkezdődése előtt ellehetetlenül. A montázs montázsszerűsége, a kollázs kollázsszerűsége, mely „lebeszél” minden folytonossá és organikussá való egyéolvasást, nem annyira egy megbízható műfajszerűség, mint inkább sajátos „viselkedés,” mely mind a műben, mind az olvasásban manifesztálódik.

A műben egyrészt abban a dekomponáló gesztusban, mely a különféle „helyekről” származó anyag „életének a kioltásában áll, vagyis azon funkcióösszességből való kiszakításában, ami annak jelentést kölcsönöz” (Bürger 1997. 16.). Másrészt manifesztálódik abban a kvázi-rekomponáló gesztusban, mely a fragmentumokat egymásra vagy egymás mellé montírozza. A montázsok, kollázsok ilyenképpen nem elfedik, hanem explicité teszik önnön dekonstituálódásuk, illetve konstituálódásuk folyamatát és feltételeit. Míg a „szerves műalkotás saját megalkotottságának tényét próbálja felismerhetetlenné tenni”, addig „a montírozott mű arra mutat

4 *Képversek* (1996a), *Képversek: Róma* (1996b)

rá, hogy önmaga valóságdarabokból *összerakott*”, azaz „önmagát mint művészi képződményt, mint artefaktumot nyújtja” (Bürger 1997. 17.).

Ezek a művek tehát olvasásra szánják egyrészt azokat a technikai műveleteket, melyek mintha nyomai lennének a fragmentálásnak és az anyagba mint egy „előzőleg” homogénként és kontinuusként tételezhető egységbe való beavatkozásnak. Ezek a technikai mozzanatok az által a mód által írják át az anyagot, amellyel azt dekomponálják, deformálják. Az olvasás számára nem közömbös például az, hogy a töredékek tépés (azaz szétdarabolás), gyűrés (azaz az egész korpusz deformálása), égetés (azaz valaminek a megsemmisítése) nyomán válnak le előző kontextusaiokról. Mindezek mellett az is explicit módon „adódik át” az olvasásnak, hogy ez a montírozott anyag készen (el)vett vagy „szerzett” (Tandori 1996. 19.) jellegű, ez pedig különféle kontúrozások, szigetelések révén lehetséges. A diszkrepancia szemantikailag is beíródik az összetevők közé; az olvasásban ez olyan montázsélményt stimulálhat, mely az eleve ismert reprezentációs rendszerek konvencióitól való elhajlásokat próbálja tudatosítani (Horányi 1977. 95–131.).

Mondhatnánk úgy is, hogy a montázsokban, kollázsokban divergens „idegen” komponensek olvassák egymást. Ezek pedig nehezen vagy egyáltalán nem fordíthatók le valamiféle familiárisabb viszonyrendszerre pusztán egymásmellettségükből adódóan: az eredmény tehát diszkontinuus marad, elutasítva a fragmentáltság „mögött” is koherenciát, organikus-ságot, logikát kereső (modernista) mítoszt. A másságok, idegenségek mégis „új” kontextuális feltételek közé kerülve valamiképpen vonatkoznak egymásra, átíródnak és egymást is átírják, azaz a különmemű diszkurzusaik közötti distanciát beírják, és ezek határait felfüggesztik. Klaus Peter Dencker szerint egy ilyen vizuális költészet definíciója és olvasása csakis interdiszciplináris jellegű lehet, mely jelleget egyaránt alakíthat az irodalomtudomány, a kommunikációelmélet, a művészetelmélet, a recepcióesztétika stb. (1995. 27–30.).⁵

A montázs- és kollázsszerű viselkedés az olvasásban bármilyen egyszempontúságot, azaz linearizációt ellehetetlenít. Ilyenszerű képi és/vagy textuális „viselkedés” mentén az olvasás is sajátosan próbál viselkedni: egyaránt divergens és konvergens mozgásban van anélkül, hogy bármelyiknek is elkötelezné magát. A széttartó, divergens olvasás azon

5 Az interdiszciplinaritás megkerülhetetlenségére már Szabó Zoltán (1982. 134–135.) is utal – jóllehet nem montázsok, kollázsok, hanem figurális képversek kapcsán –, és olyan diszciplinák együttműködésének szükségességére céloz, mint a képszemantika és képszintaxis, a vizuális szövegtudomány, illetve a vizuális szemiotika.

„származási helyek” (diszkurzusok, kontextusok) felé terjed ki, melyeknek a montírozott töredékek mintegy szinekdochikus idézetei; az olvasás tehát a montázs széttartó genealógiájának (fel)keresésében van. A montázs, illetve a kollázs pedig számít arra, hogy az olvasás a származási helyeket többé-kevésbé fel is ismeri, hiszen a (fel)idézett kontextusok közötti konfrontációk és átíródások másként nem lehetségesek. Horányi Özséb szerint éppen a „kulturális ismeretrendszer teremti meg azt a kontextust, amelyben a különmemű vizuális elemek művész által létrehozott új viszonylatából jelentés generálódik” (1977. 102.).

A divergens olvasás azonban mindig egy konvergens jellegű mentén is mozog. A töredékek és az általuk idézettek kontiguitásuk, szomszédossági viszonyaik folytán összeolvashatók úgy, hogy egymást is (újra)olvasásák. Ebben a közelítésmódban az „eredeti”, a származási kontextus beolvasása révén léphet fel egyfajta tenzió és kölcsönös átíródás a töredékek idegensége, előzetes és új kontextusai között. E művek elgondolhatók olyan vizuális költészeti alkotásokként, mely Klaus Peter Dencker szerint anyagát nem a nyelvi materialításban találja meg, mint a konkrét költészet, hanem a szövegösszefüggésekben, a nyelvi kontextusokban és a „nyelvi külvilágokban” (1995. 27–29.). Géczi kollázsszerű alkotásaiban ezek a nyelvi „világok” és „külvilágok” egy már-már rekonstruálhatatlan poligenézis nyomán jutnak új kontextusaikba, irodalmi és nem irodalmi „helyek” idézeteiként.

Egyes töredékek – főként a *Képversek: Róma* (1996b) kötetben – megengedik a nem újrafelhasznált jelleg tételezését (elsősorban a „róma” szó oszlopos tipográfiai formációi, melyek mintegy magukhoz vonzzák a többi fragmentumot, és melyek a talált tárgyak mellett kitalált tárgyakként olvashatók). A töredékek, a képi szinekdochék túlnyomórészt mégis reciklált anyagok: plakátfoszlányok, fényképtorzók, festmények, szobrok fotográfiáinak maradványai, többszörösen mediált idézetei, újságtépések, lyukasztáshulladék, grafikai és rajzimprovizációk, táblázatok stb.; megannyi talált tárgy, mely vizuális költészetté montírozódik (*Képversek* 1996, *concrete* 1992, *Képversek: Róma* 1996, *Látkép a valóságról gepárdal* 1989). Legtöbb ezek közül a rendszeresen fogyasztott (és reflektálatlan) vizuális médium valamint a műalkotás közötti intermediális határovezen jár át. A beavatkozás gesztusa által, mely a kiszakítástól és lyukasztástól a gyűrűség terjedhet, a manipulált anyag esztétikai olvasásra kínálja magát.

A reciklált anyagok művészetében ilyenképpen problematizálódik az alkotó én és produkciójának evidensként elgondolt viszonya: „bár az alkotás e »logika« szerint megismételhetetlen lesz ugyan, de egy másik

nézőpontból éppen szériaszerűsége, kópialéte hangsúlyozódik [...], egyedi és másolat ellentéte megszűnik [...], azonosság és másság egymás kontextusában felcserélhető, amennyiben nincsen transzcendens vonatkozási pontjuk [...]” (H. Nagy 1997. 11.). A különféle, főként a média közvagyonából „elvett” anyagok esztétikai reciklálása ugyanis olyan műalkotásokhoz utal, melyekben az alkotó szubjektum individualitása bizonyos értelemben visszavonódik. A szerző pozíciója a montázsok, kollázsok talált tárgyai között inkább a válogatóé, a már meglévő anyagot szelektálóé. Ugyanakkor ez a pozíció a beavatkozóé is, mely az automatikusan fogyasztott anyagot előző reflektálatlan, kérdezetlen nyugalmból egy új, idegen és nem magától értetődő kontextualitásba juttatja. Ilyenképpen Géczi produkcióiban a bemozdított fragmentumok egyrészt a „nyelvi külvilág” valamely kontextusából való kivágások, tehát azzal valamiképpen identikusnak tételezhetők. Másrészt viszont ez az identikusság az új kontextusban vissza is vonódik. Géczi talált tárgyainak költészetében tulajdonképpen értelmetlenné válik az „eredeti” kérdése; úgy is mondhatnánk, hogy az eredeti a valahonnan eredő és/de már máshol levő kérdésre cserélődik fel. A töredékek identikussága és elkülönбöződése például egyaránt problematizálódik a plakátkollázsokban, melyek az egymásbatépettség képi-retorikai felhívása által olyan kontextusok együttlolasását indítványozzák, amelyeket a plakátkultúrában, ha egyáltalán fogyasztunk, akkor feltehetően egymástól külön.

A *Veszprém*, 1994. 4. 24. [13. melléklet] címmel bejegyzett kollázsban a tépések nyomán a plakátok már eltörölt plakátfragmentumok, ugyanis mind a képi, mind a verbális információk roncsoltak, így ellehetetlenül a plakátnak, mint műfajnak a konatív és manipulatív retorikája. Ugyanakkor plakátszerűségük nem vonódik vissza teljesen. A *Veszprém*, 1994. 4. 24. produkció végül is olvasható lenne a specifikusan magyarországi közéleti-kulturális referencialitás megkerülésével is, de csak olyan plakátkollázként, amelyben a szöveg pusztán mint szöveggép vagy képi objektum venne részt. Esetünkben azonban olvashatjuk nem csak a vizuális, hanem a verbális szövegmaradványokat is; mindkettőn keresztül közéleti-kulturális valóságok, illetve (már intézményesült) valóságsszmulakrumok, konstrukciók olvashatók be: a klasszikus zene, a drogellenes koncertsorozat és a választási plakát valóságalternatívái. Ezek a plakátok azonban már nem manipulálnak, hanem ők maguk mint reciklált anyagok manipuláltak és *décollage* technikával elkülönбөztettek. Az egymásra tépett és egymás hasítékain palimpszesztusként átütő plakátfoszlányokban felfüggesztődik minden kontinuitás, minden határ és egység-

képzet; azok az alternatív valóságkonstrukciók is inflálódnak, amelyekbe a plakátok mintegy meghívnak, és amelyeket ők maguk plakátszerűként konstruálnak. Ilyenképpen csupán plakátszimuláció az Adonisz-szerű orgonaművész (Varnus Xavér) köré íródó magyarországi mítosz, melyet a kollázsban a topológikus szituáltság is mint autoritást helyez fel a legfentebbi képi toposzban. Ugyancsak szimulált plakátvalóság a Szabad Demokraták Szövetségének pszeudo megváltás imperatívusza („Együtt sikerülni fog.”), akárcsak a reklámozott drogellenes koncertsorozat, amely éppen önmagát buktatja el a plakáton kívül. Varnus Xavér nézőbe fűródő, kvázi isteni, (kvázi Elvis Presley-szerű) hipnotikus tekintete, vagy Kuncze Gábor képe, amely a bal oldali plakáttöredékben az „engedjétek hozzám jönni a gyermekeket” biblikus reminiscenciáját tűnik újrajátszani, az esetleges tépések mentén önmaga üzenetét és érvényességét függeszti fel, és olvassa ironikusan.

Az esetlegességet disszimuláló tépések egyrészt az anyaggal való manipulációt és a kollázs (re)konstituálódását mintegy átengedik a beláthatatlannak, a véletlenszerűnek és ellenőrizhetetlennek; másrészt viszont magát az esetlegességet problematizálják. Nem engedik meg az „alkotás gesztusa által helyreigazított” véletlen (Butler 1980. 88.) és a spontán, semmivel sem „elrendezett” véletlen közötti egyértelmű megkülönböztetést. Ha viszont a tépések esetlegességét afelől olvassuk, amit ezek eltöröltek (például az orgonaművész Adonisz arcának orrát vagy a Kuncze Gábor-képből az arc nagy részét), illetve meghagytak (például bizonyos verbális szövegeket), akkor inkább tételezhetünk egy paradox módon előregondolt véletlent, mely létrehozott, előállított (nem pedig észlelt).

A *Veszprém 1994. 4. 24* produkció [13. melléklet] viszonylag kevés-
sel él a kollázskomplexitás lehetőségei közül: a talált tárgyak kizárólag csak plakátok, a *décollage* technika pedig csak a tépésre szorítkozik, a variációs lehetőségek tehát ezek által jelölődnek ki. Ilyen feltételek között például az lehet az olvasás számára problematikus, hogy a talált tárgyak hogyan találhatnak egymásra, mennyire korrodálódtak, milyen az eltörölt és meghagyott „információk” viszonya. Géczi plakátkollázsában ebben az „egymásra találásban” a plakátok valamiféle kvázi megváltás-megoldás alternatívákba, világokba hívnak meg, de ezek szimuláltságát is előléptetik. A plakát eltévése által nem csupán a plakát anyaga roncsolódik, hanem az a virtualitás is, melynek a plakáton kívül nincs (teljes) referencialitása. Azaz a kollázs, ha mást nem is, de ezeket a plakátokat mindenképpen elidegeníti az automatikus fogyaszthatóságtól, és egyfajta ironikus újraolvasásukat eredményezi.

A kollázsszerűség által kínált újrafelhasználási lehetőségek közül jóval többel kísérletezik a *Képversek: Róma* (1996b) kötet: egyrészt a talált tárgyak költészetében több származási hely és többféle egymástól „távol-tartott” diszkurzus íródik össze (publicisztikai, fotográfiai, fiktív zoográfiai, képzőművészeti, grafikai stb.), ugyanakkor a talált tárgyak kitalált tárgyakra montírozódnak, felfüggesztve annak eldönthetőségét, hogy hol ér véget a megalkotottság, és hol kezdődik a „szerzett anyag” újrafelhasználása. Az anyagba való beavatkozás a feltételezhetően homogén entitások folytonosságát is többféle *décollage* technikának „szolgáltatja ki”: gyűrésnek, tépésnek, lyukasztatásnak, kivágásnak, elkenésnek stb.

Ezek az alkotások nem kötelezik el magukat egyetlen olyan – biztosként állítható – konstrukciós elvnek sem, mely a képi fragmentumokat szervezi. Ezért bizonyulhat elfogadhatónak a H. Nagy Péter által tételezett montázs–kollázs megkülönböztetés Géczi műveinek esetében is: eszerint ugyanis a „montázs esetében a különböző térben és időben egymás mellé kerülő részletek koncepciózus összeillesztéséről” lehet szó, míg „a kollázs esetében az esetlegesen összemontírozott kivágások transzparenciájáról (mely nélkülözi az alkotói kompetencia előzetesen adott instanciáját és a mű határainak kódoltságát)” (1997. 12.). Tehát amíg a montázs hangsúlyozottabban kísérli meg önnön olvasásának irányítását, addig a kollázs tágabb és ugyanakkor állandóan felülvizsgálható teret enged át a befogadónak. Géczi János művei ilyen értelemben inkább kollázssokként olvashatók, és olvasásuk csak olyanként tételeződik, amely tudatában van saját abszolútként való tarthatatlanságának.

A *Képversek: Róma* kötet vizuális költeményei sajátos palimpszesztusként rétegződő téridőt foglalnak el maguknak egy lehetséges kulturális és individuális emlékezetből, melyből egy lehetséges beavatkozó válogat töredékeket. Az emlékezés nem egy előzetes valóságvilág retrospektív rekonstruálása, nem egy Rómáról készülő útikalauz vagy dokumentum(film). Azaz nem eredmény, hanem a (kulturális és szubjektív) memória folyamatban és időben levése, amelyben maguk az emlékképek egyfajta állandó átíródásban vannak. A szobrok, épületek, freskók, festmények emlékképei így nem egyszerűen fényképek, „konzumrögzítések” (Bohár 1996. 22.), amelyek azáltal, hogy mediálnak valamit, amiről készültek, meg is szüntetik magukat. A fetisizált kulturális relikviák fényképei helyett ezek azonosíthatatlan reminiszcenciáit találjuk, idő- és téridézetekként.

Az emlékképek gyűrt, hasított, tépett vagy lyukasztatott papírlapok, amelyek valamiféle kinezis, illetve aktus nyomait viselik; ilyenformán a római kultúra és tradíció identikusságát a beavatkozás másként is elgon-

dolhatóvá teszi. A gyűrt papírlapok képei amellest, hogy önnön materialitásukat és megérintettségüket előléptetik, olvashatók egyfajta önreferenciális „mementóként” arról, hogy amit egyáltalán láthatunk, az sem a reneszánsz kori freskóval, sem a korinthuszi oszlopegyüttessel [14. melléklet] nem esik egybe, mivel önmagát és önnön manipuláltságát prezentálja. Azaz jelölő és jelölt ilyenképpen felfüggeszthetik saját megkülönböztethetőségüket.

Géczi képverseiben a kultúra (és történelem) tárgyainak és artefaktumainak léte nem úgy tételeződik, mint egyfajta időbeli és térbeli rögzítettség. E tárgyak, illetve azok között, amelyek a képversekben összemontírozódnak, olyan intermedialitás, közvetítődés, a „tekintetek” olyan térbeli és időbeli multiplikálódása tételezhető, melyben ezek a tárgyak önmaguk idézeteivé, emlékkollázsaivá osztoznak. A kollázsszerű „kicsinyítéssel, nagyítással, megsokszorozással és más vizuális effektekkal jelzi a szimbólumok állandóságát, ugyanakkor a kitörölhetetlenül jelenvaló másképpértelmezés poétikumát” (Bohár 1996. 23.). A tekintet nem csupán a római kultúra materiális és spirituális „előzményeit” olvassa, hanem például a papírlap gyűrtségét is, valamint *az egymáson szakadatlanul keresztüláradó kulturális metaforákat*. A „kollázstér”-ben (Géczi 1996b. 165.) ugyanis több diszkurzus is idéződik: az antikvitás, a latin kultúra és történelem jel(zés)eitől, lenyomataitól a jelenünkben aktualizálódó plakáttöredékekig, az ókori pogány civilizáció jelromjaitól a kereszténység és reneszánsz számos artefaktumáig (illetve ezek emlékképéig), a szakrálistól a profánig, a tértől az időig (és fordítva), a valóságtól annak szimulációjáig, és a sor lezárhatatlan. Rómában mint a képversek emlékezetében lehetetlen a különolvasás, a különmű diszkurzusok széttagolása, még akkor is, ha időben és térben távol esőek (vagy „távol-tartottak”). A szöveg- és képtöredékek „feltéphetők” ugyan, de a felfejtés nyomán mindegyre újabb rétegek tűnnek elő, melyek egyaránt lehetnek fikcionáltak, virtuálisak, illetve valóságosak. Ez akár Mányoki Endre kérdései mentén is továbbgondolható: „Mít kezdhet a tér valóságával az, aki Rómában eleve a virtuális tér valóságába merül, ha akarta, ha nem? Hogyan vizsgáljon olyan valót, melyben a metszet Alice tükréként viselkedik, s elnyeli a vizsgálódót?” (1996. 30.). Egy ilyen valóságosságában is virtuális (és fordítva: virtualitásában is valóságos), *kaleidoszkopikus* térben a relikviákról készült képek és a szövegek közötti határok megbízhatósága mindegyre visszavonódik, az emlékezés kollázsaiban ezek egymással felcserélhetőkké, a határok pedig valóságosság és virtualitás között átjárhatókká válnak.

Az ismételten bemontírozott zoográfiai szövegtöredékekről (különböző rigókról) például nem állítható egyértelműen, hogy valóságidézetek, talált tárgyak, jóllehet megszerkesztettségük, képanyaguk és kvázi tudományos igényességük ezt megerősítené. Ugyanezt viszont olyan, a tudományos diszkurzusról leváló szövegbevágások vonhatják vissza, mint például: „a gyűrűn lévő szám azt mutatja, hogy ezt a példányt nem befogták, hanem fogságban nevelkedett” (Géczi 1996b. Vö. [15. melléklet]). Ahogyan ez a kommentár nem lehet releváns egy tényleges zoográfiai leírásban, ugyanúgy az sem elképzelhető, hogy az „Elterjedés” megjelölésének helyét egy (feltehetően) női szem képe foglalja el. A kvázi természettudományos diszkurzus tehát nem a tudományos informálásként olvasódik, hanem inkább autotelikusként, vagyis csupán magára a kollázsra érvényes „teleológiában”. Bohár András szavaival: „Teljesen mindegy, hogy valóságos vagy virtuális-e az adott kép előzménye: a lényeges, hogy az a *költői valóság* [kiemelés tőlem – S. K.] kitörölhetetlen részévé avatódott” (1996. 23.).

A rigók zoográfiai leírásai és a többi talált tárgy mentén a „Nagy Metafora” (Mányoki 1996. 30.), Róma szövegteste montírozódik össze, a maga befoghatatlan virtuális és valóságos tér- és idődimenzióival. Az „előző” és „következő” pillanat és az, ami közöttük egyfajta megbízhatatlan jelenként ingadozik, ugyanúgy tárgyakba menekül, mint a gyűrt papírlap „temporalitása” magába az összegyűrtségbe. Az összegyűrtség ugyanis potenciálisan őrzi az összegyűrés momentumát és a kisimulás (elkövetkező) lehetőségét. Temporális dimenziói nem szegmentálhatók, nem választhatók külön, ahogyan az emlékezési sem. A montázs pedig (de ugyanúgy a kollázs is) „mintegy utánozza az emlékezést [...], vagy az emlékezés utánozza a montázst” (Horányi 1977. 101.). Róma szövegtestében ilyenformán az emlékezet idő- és téridézetei sajátos, megállíthatatlan fluktuálásban vannak, nem egymásutániségben következnek, hanem egymásból fejlődnek fel. Ez pedig magának a kollázsnak az expanzióját és a kerethez való viszonyát is problematizálja. A keret nem keretként montírozódik a Róma-kollázsba [16. melléklet], hanem a keret képeként tematizálódik. Ez olvasható egyfajta metaköltészeti vagy önreflexív utalásként egy olyan műben, mely a kollázsszerűség által demitizálja a keret behatároló, szétválasztó és megkülönböztető funkcióját. Ez egyrészt abban a (kollázsszerű) viselkedésben is megnyilvánítódik, mely a térben és időben el nem vehető (Horányi 1977), fetisizált műalkotás auráját, „szuverenitását” már nem tiszteli. Minden újrafelhasználhatóvá, idézhetővé válhat; az eltulajdonítás blaszfémiajában azonban mindig tételezhető az újraértelmezés és

másként elgondolás mozzanata is. Ilyenformán a Michelangelo művéről, a Sixtusi kápolna híres freskójáról készült képbe [17. melléklet] különböző (emberi) kezek fényképei tódulnak be, mintegy részt követelve maguknak a rámutatás, érintés isteni gesztusából, az onnipotenciából, mely az agyagot (anyagot) életté transzformálta. E „blaszfémia” retorikája nem csupán egy olyan, újnak már nem számító ideológia alapján olvasható, mely a szakrális–profán értékellentét kiegyenlítődéseről, illetve metafizikai aspektusának feladásáról szól. Olvasható lehet ez a kollázs a műalkotás szakralitásának felfüggesztése felől is, mely ugyanúgy kisiklik térbeli, időbeli, keretbeli (és akár olvasatbeli) rögzítettségéből, mint az a pont a képi centrumból, melyet már nem találhat el a rámutató gesztusok, kezek mindegyike. Vagyis a „blaszfémia” nem elsősorban vagy nem csupán ideológiai, hanem inkább metaköltészeti vonatkozásban tételeződik, melyben a műalkotás önmaga határainak demitizálódását tematizálja, és újragondolja magát egy újabb paradigmában (a „mindent lehet” és/de „minden visszavonható” ideológiájában).

A keret funkcióját ugyanakkor átveszi és át is értelmezi a *kivágás*, a *rés*. Amíg a keret a határok „otthonalanságában” nem tartozik az elválasztott „felek” egyikéhez sem (sem a műalkotáshoz, sem a valósághoz, legfeljebb részesül mindkettőből), addig a *rés* mint hiány kötődik egy kontextushoz, egy diszkurzushoz, és pseudokeretként egy vagy akár több más diszkurzust, kontextust is ügymond „átenged” magán. Ilyenformán a pallosát kivonó Szent Mihály képe [18–19. melléklet] a szerző pontosítása (Géczi 1996b. 182.) nélkül már nem is lenne felismerhető, azonosítható csupán mint *rés*. A *kivágás* mégsem pusztán valamely ideológiai vagy értékbeli kiüresedésnek a nyoma, hanem annak is, hogy bármilyen *rés* egy másik „valóság”, szimulakrum vagy akár ideológia keretévé válhat.⁶

A folyamat, a fluktuáció látszólag uralhatatlan: „Most pedig becézzgesük a szörnyű nyüzsgést, a nagyváros kaotikus csikorgását” – írja Géczi (1996b. 166.), és ez a becézzgetés, ha nem is a kaotikusságon való úrrá levést, de ennek kollázssá való rekonponálását mégiscsak elgondolhatóvá teszi, viszont nem úgy, hogy leképezi azt. Hiszen a valóság már nem valahol kezdődik, és nem valahol ér véget, annyira hagy nyomokat, amennyire ezeket („valóság”) nyomokká olvassuk. A kollázsok valóságidézeteinek valóságaspektusából részesülhet a bemontírozott töredék (egy plakátfosz-

6 A Szent Mihály szobra és a lehetséges teológiai világértelmezés „helyén” korunk öntudatos nőjének mítosza vagy akár a kvázi fiktív énekes rigók világmodellje is átfluktuálhat.

lány), de maga a kollázs is, a papírlap, mely gyúrt, hasított, lyukasztott lét-dimenzióiban nem kevésbé valóságos. Vagy nem kevésbé virtuális.⁷

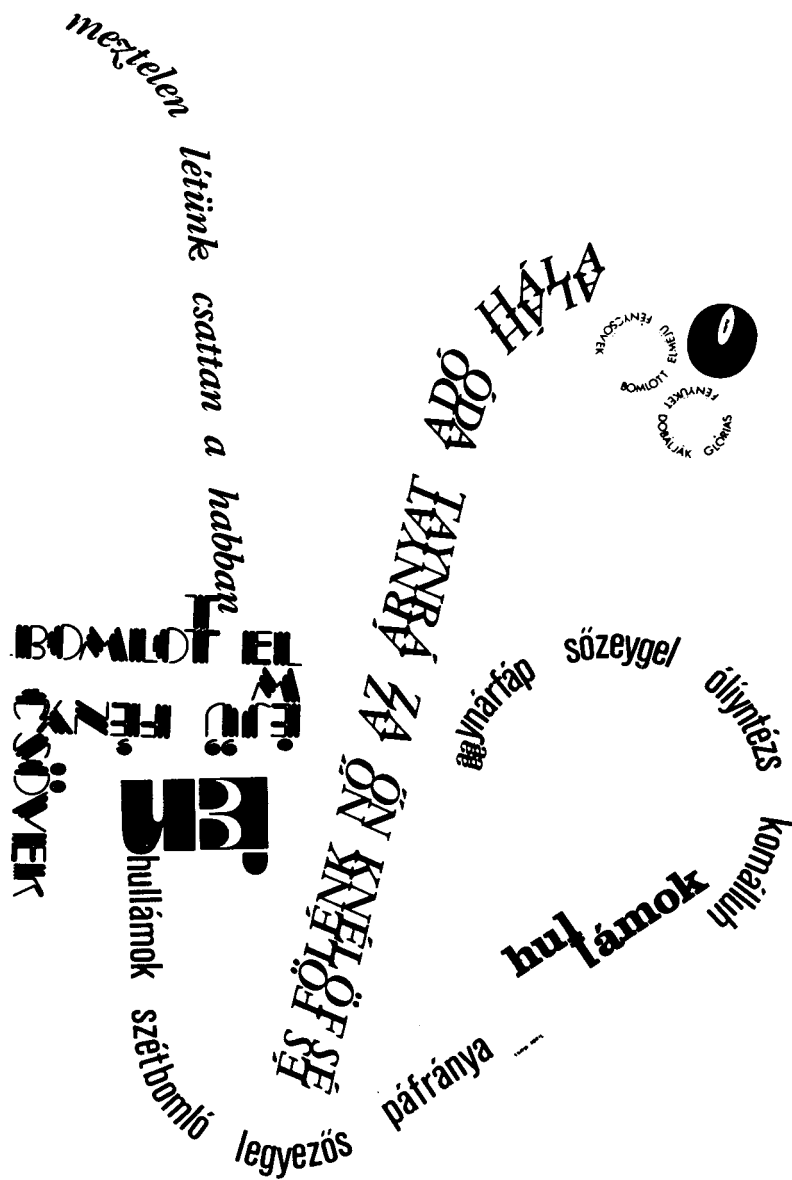
Bohár András szerint ezt a kollázsemlékképet és „poétánk módszerét” „kettős természeti és kulturális identitáskeresés” (1996. 23.) alakítja. Végezetül talán hozzáfűzhetnénk, hogy a keresés nem ilyen egyértelműen és „teleologikusan” tételeződik, főként nem egy kollázs diszkontinuitásában. A diszkurzusok, a valóságok és szimulakrumok fluktuálásában nem egyszerűen egy virtuális szubjektum keresi különféle identitásait, hanem őt magát is „(fel)keresik”, „eltalálják” ezek a térből és időből áradó idézetek. Ilyenképpen bármiféle keresés a Róma-kollázsban inkább állandó előre- és hátralapozásként gondolható el. Az utolsó oldalakon [20–21. melléklet] Raffaello nőalakját átjárják a kollázssorozat „kronológiájában” előbbi plakátmaradványok vagy a különféle rigók képkivágásai. Az utolsó kollázsbemozdítások tehát nem megérkezések valamiféle keresett identitáshoz, hanem anaforikus utalások, visszalapozások, előző oldalakra, ahonnan újra csak továbbutalódnak. Az olvasás pedig végig egyfajta közöttiségben marad, akár a lapok, oldalak maguk, melyek intermediális lenyomatai legalább annyira szólnak Róma egy virtuális korpuszáról, mint önmaguk fikcionalitásáról, materialításáról vagy kollázsszerűségéről.

Következtetések helyett pedig talán csupán annyit, hogy ezen írás intenciója a határozott elméleti konklúziók leszögezése helyett inkább annak a metaköltészeti retorikának az olvasása, amely magát a szöveget és magát az olvasást problematizálja. Talán sikerült rámutatni, hogy érdemes nyomon követni egy olyan vizuális költészet „utalásait”, intermediális viselkedését, mely az olvasásban a nyelv és a nyelvi „külvilágok” szemiotikai dimenzióit, a jelek jelszerűségét és ezek vehiculumának művészeti-esztétikai újragondolhatóságát tudatosítja. Ugyanakkor e művészet intermediális jellege mintegy stimulusként hathat az olvasás interdiszciplináris, intermediális kiterjesztésében, a már kialakult és automatizálódott pozícióinak felülvizsgálásában. Mindez elgondolható egy olyan vizuális költészetben, melynek problematizálhatósága mentén az olvasás mindegyre a lineáris modellektől, az egy(enes) és konklúziók felé tartó, teleologikus kérdéstől való eltéréssel szembesül. Ez az olvasás az intermedialitást nem függeszti fel, az alkotások problematikus „hovatartozása” sem állapodik meg egyértelműen az irodalom, a képzőművészet vagy a médiaművészet oldalán.

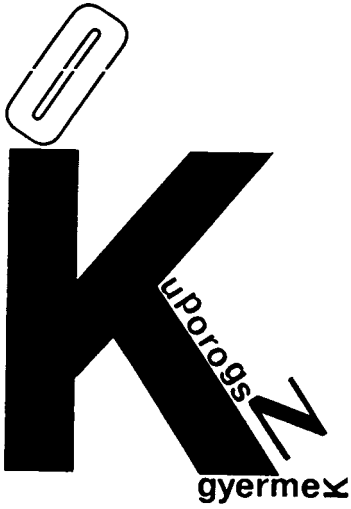
7 „Az egészben – egyébként – az a legrosszabb, hogy a városból csakúgy, mint az Is-tenből, az elmúló férfibarátságból, az asszonyból vagy az érgöröcsből csak annyi látható, amennyit abból sikerült a papirosra felépíteni. S ez a papiros eközben fenemód zizeg” (Géczi 1996b. 167.).

Mégis, a fentiek alapján talán nem meglepő, hogy sokan a vizuális költészet egyetlen aspektusát, az experimentális-játékos jelleget emelik ki, mely valóban karakterisztikuma lehet. Mégis a költői játék komolyan veendő, hiszen elképzelhető, hogy „olyan potenciálokat (is) hordoz magában, melyek egy másfajta olvasási kultúrában lehetnek produktív tényezők” (H. Nagy 1997. 13.). Ebben pedig a képversek nyelvi és vizuális poétikája kimozdulhatna az olvas(hat)atlanságból.

MELLÉKLETEK



1. Melléklet



S

tünk m

volt

páprfeherben

*

az

egyzülött

mágt

veszejt



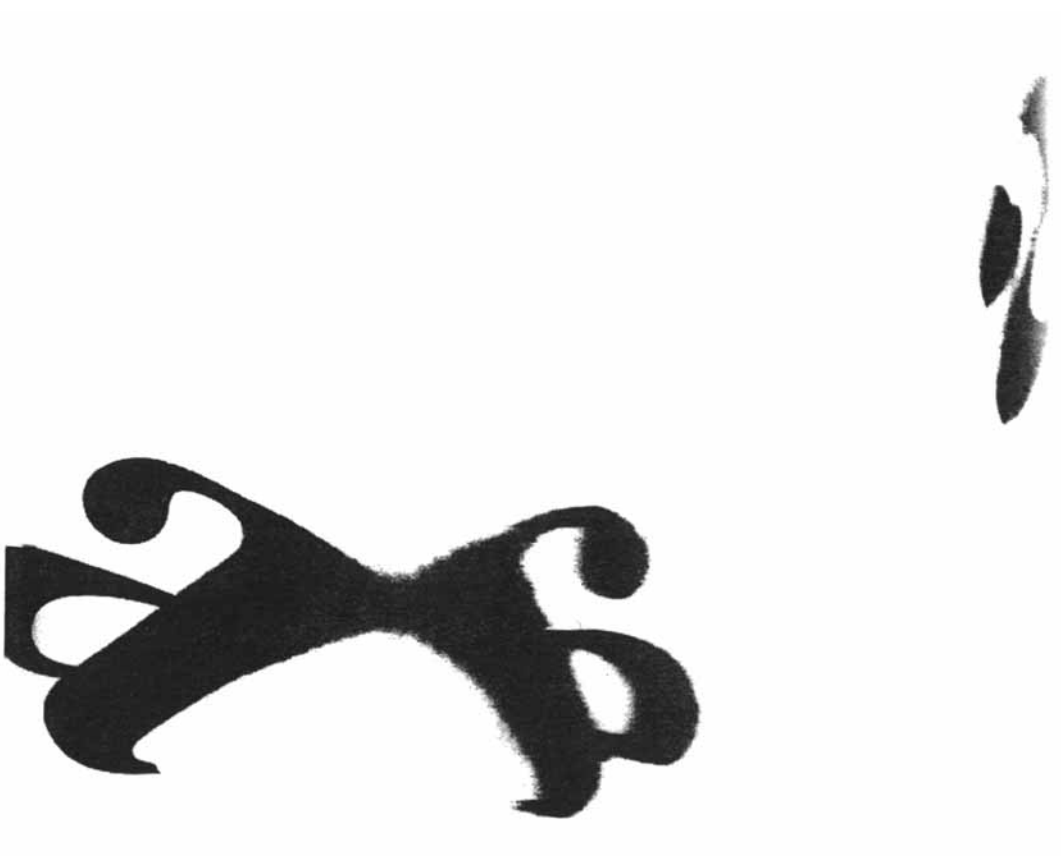














51

rágcsálod e várost
 ánizsos medvecukrot
 szeretnél olyan cukorédes
 annyira fekete lenni

52

egyszer beírod
 az emlékkönyvbe
 lófasz

53 az augusztusi tűzijátékban
 fellövik a helyi kilötteket

54

ennek a térnek
 csöpp szárnya sincs
 kölesőnszárnyakkal
 tanul
 a magnéziumfehérbe
 berepülni

55

ahogy
 a bosszúverset írva
 a kócsagvadász-kofferje
 s a kohász-kolléganő közé
 becsuktam
 a kecskedarazsat
 ugyanúgy
 ugyanakkor

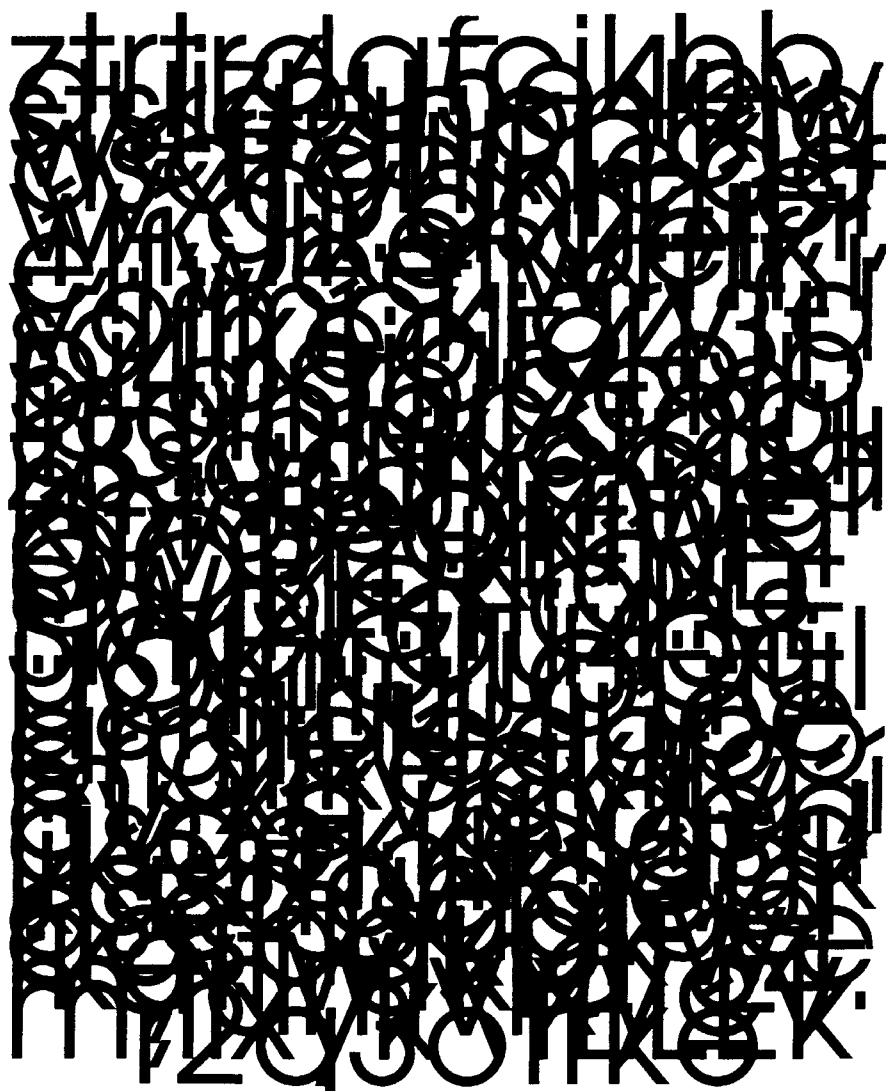
56

a város ~~reméli~~
 majd ~~giovanni~~
 énekli ~~az éjszakáit~~
~~rébként~~
~~tűri a hangot~~
~~hangszálakat~~
~~hangjegyeket~~

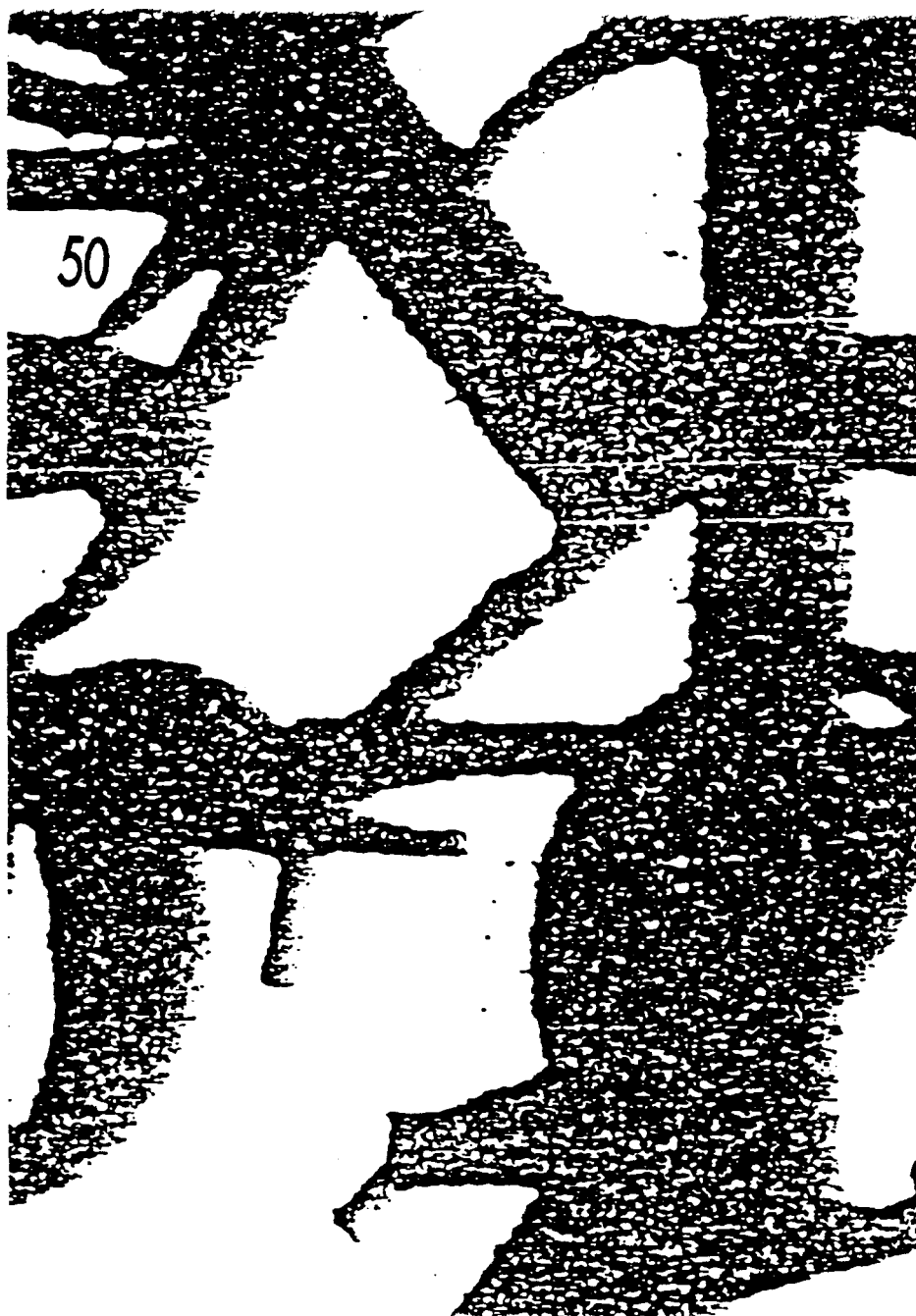


6. Melléklet

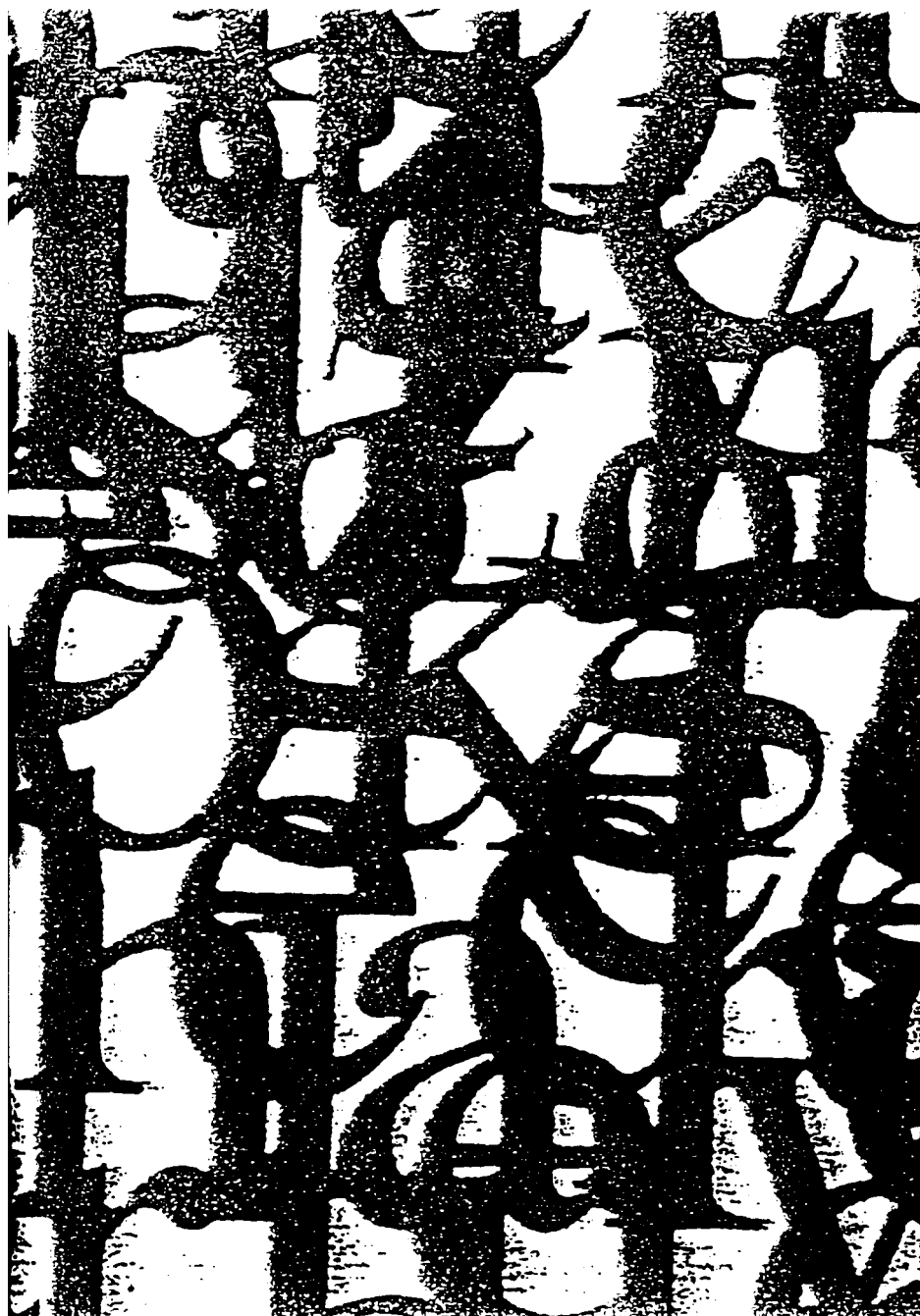




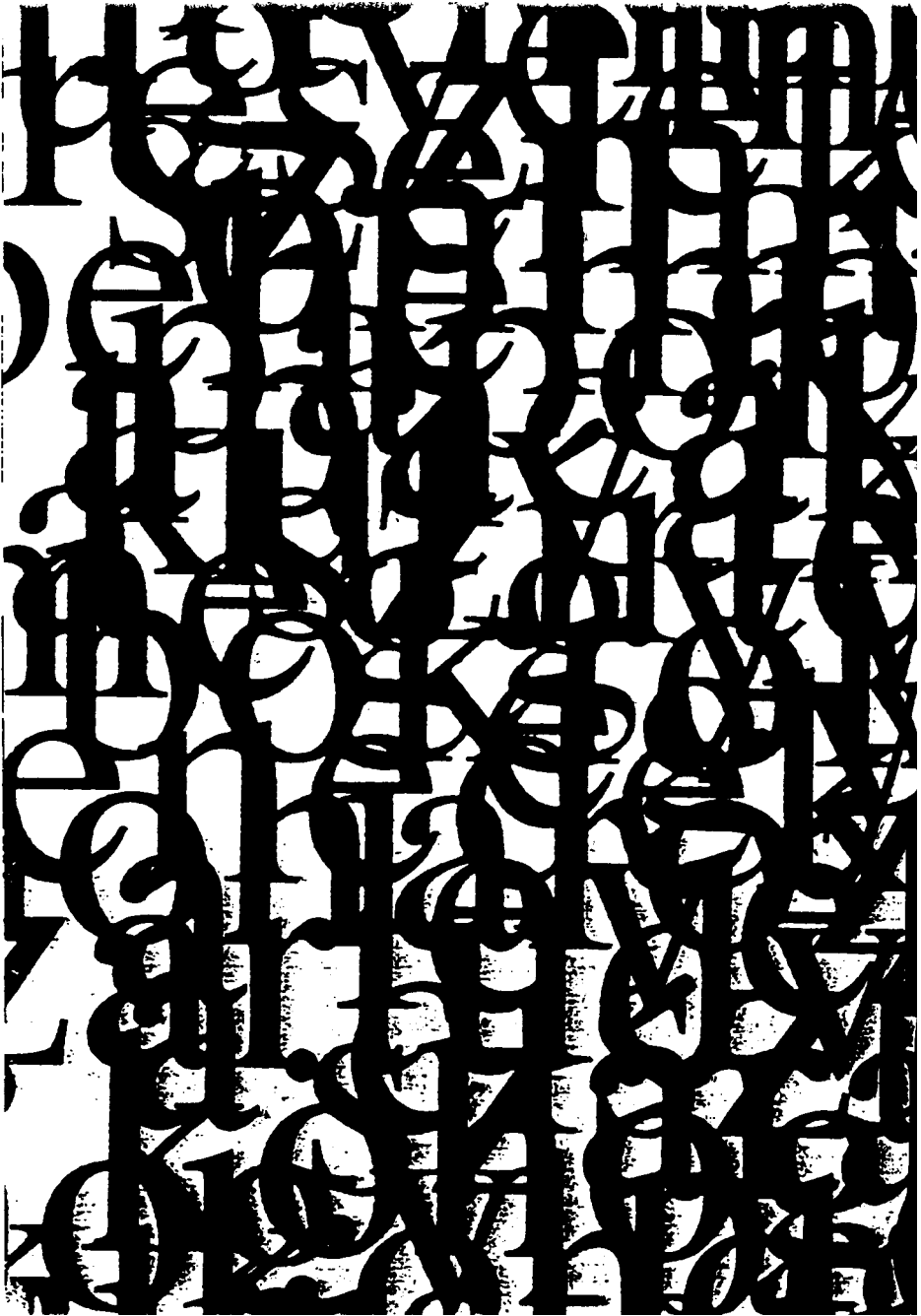
té p é s h o n n á l u h a n
 s z e r e s s e n n o
 k e z t e r e s s e n n o
 h e m e r e s s e n n o
 a j e r e s s e n n o
 k e s z e r e s s e n n o
 e l e r e s s e n n o
 d o m e r e s s e n n o
 a m e r e s s e n n o
 l e x i k o n n o
 m e g e r e s s e n n o
 f e s z e r e s s e n n o
 f o t e r e s s e n n o
 k e r e s s e n n o

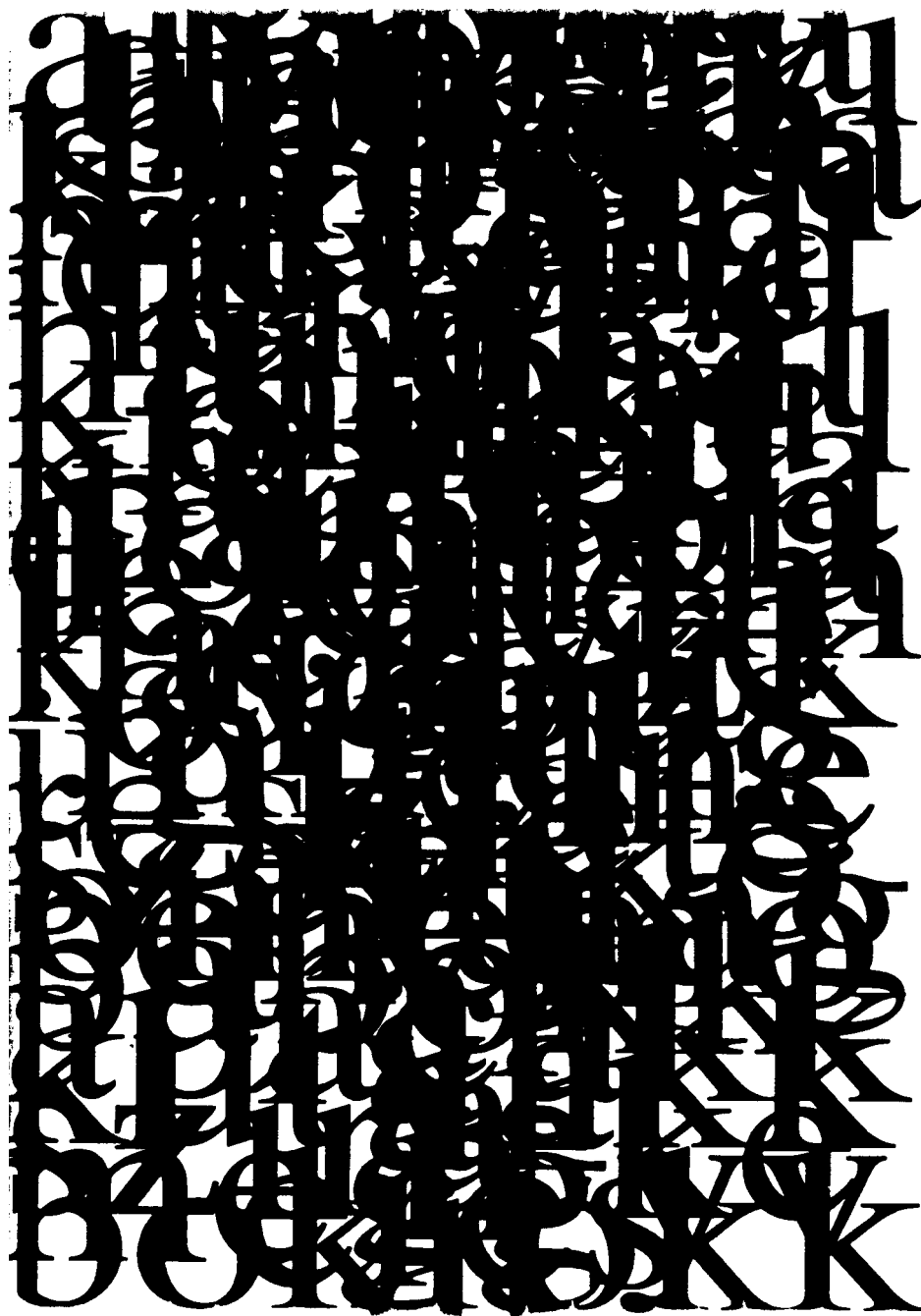


10. Melléklet



11. Melléklet

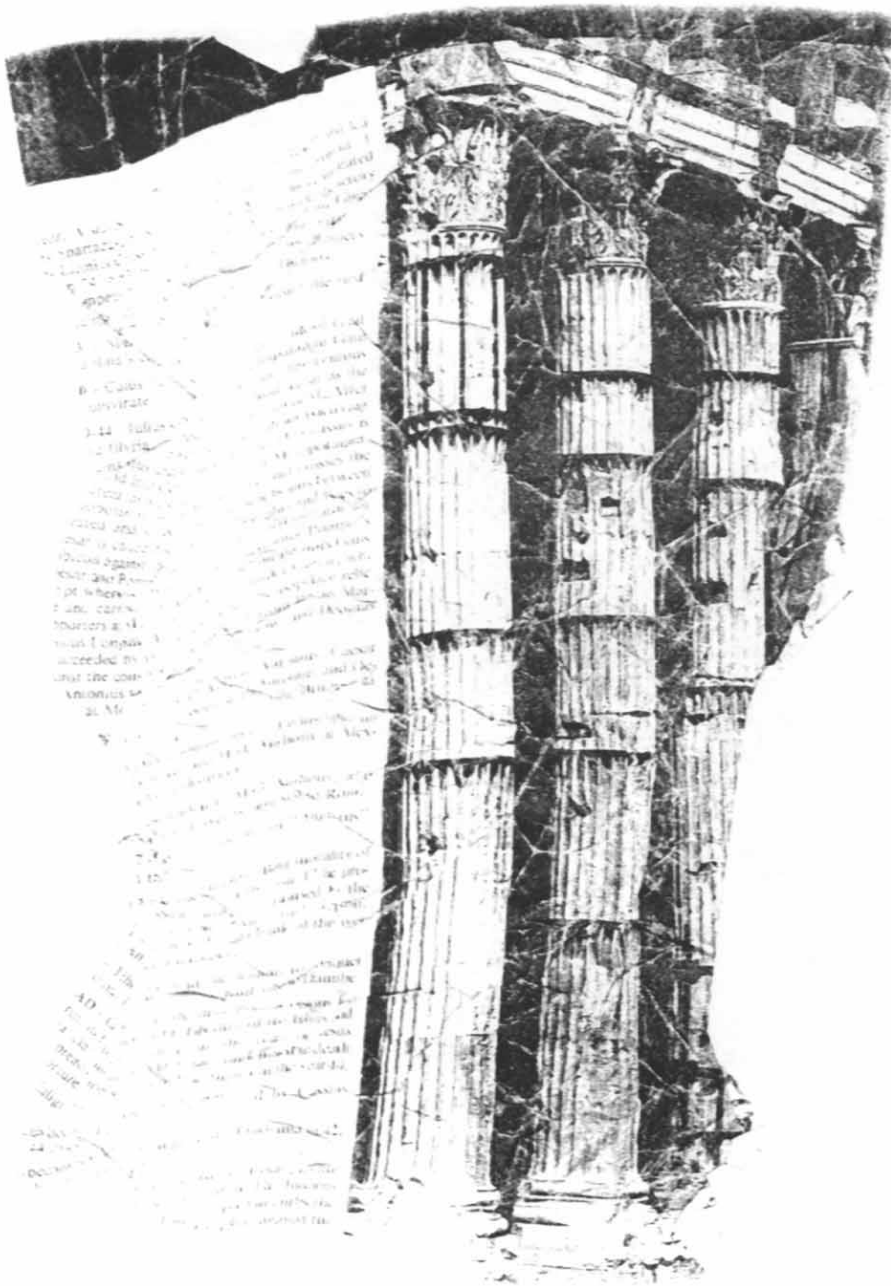




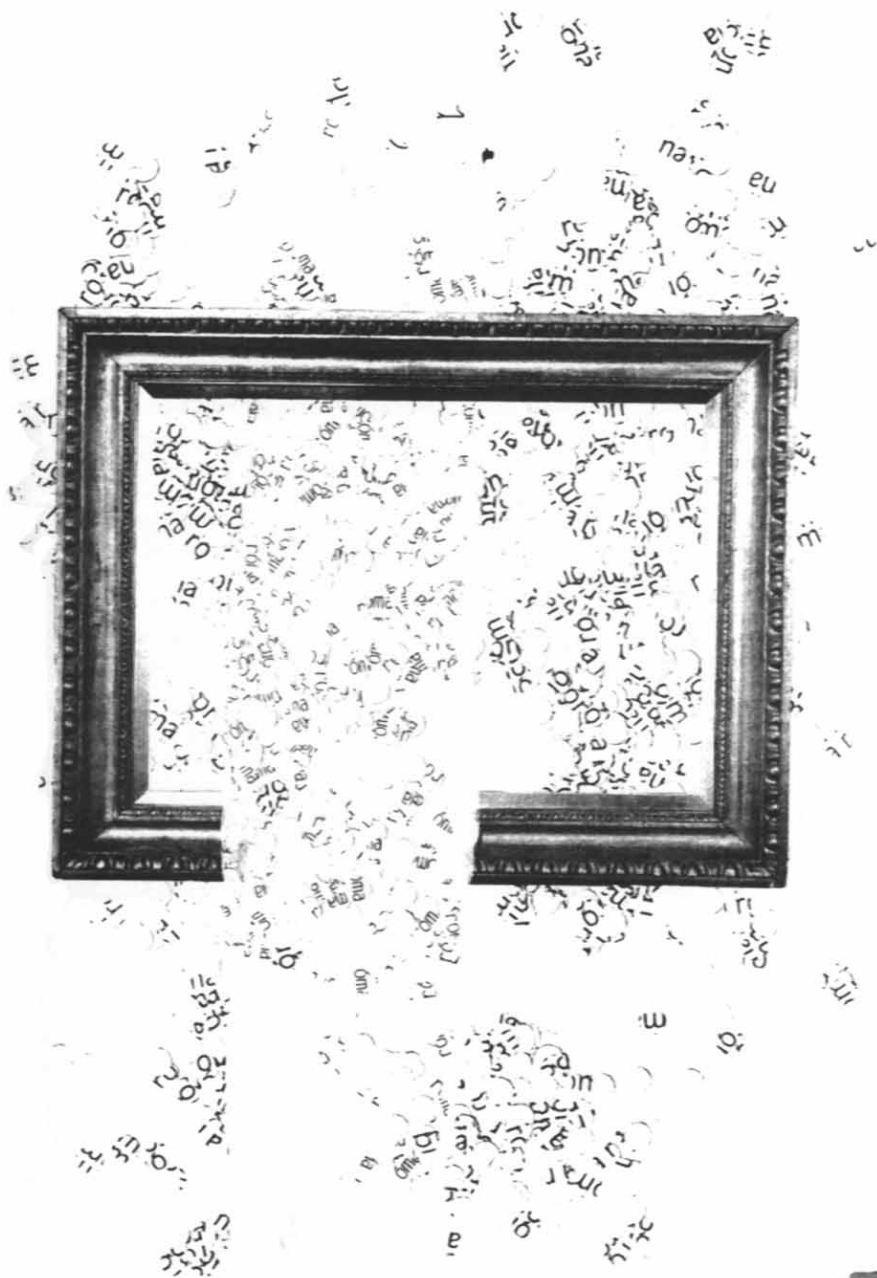
12. Melléklet



13. Melléklet

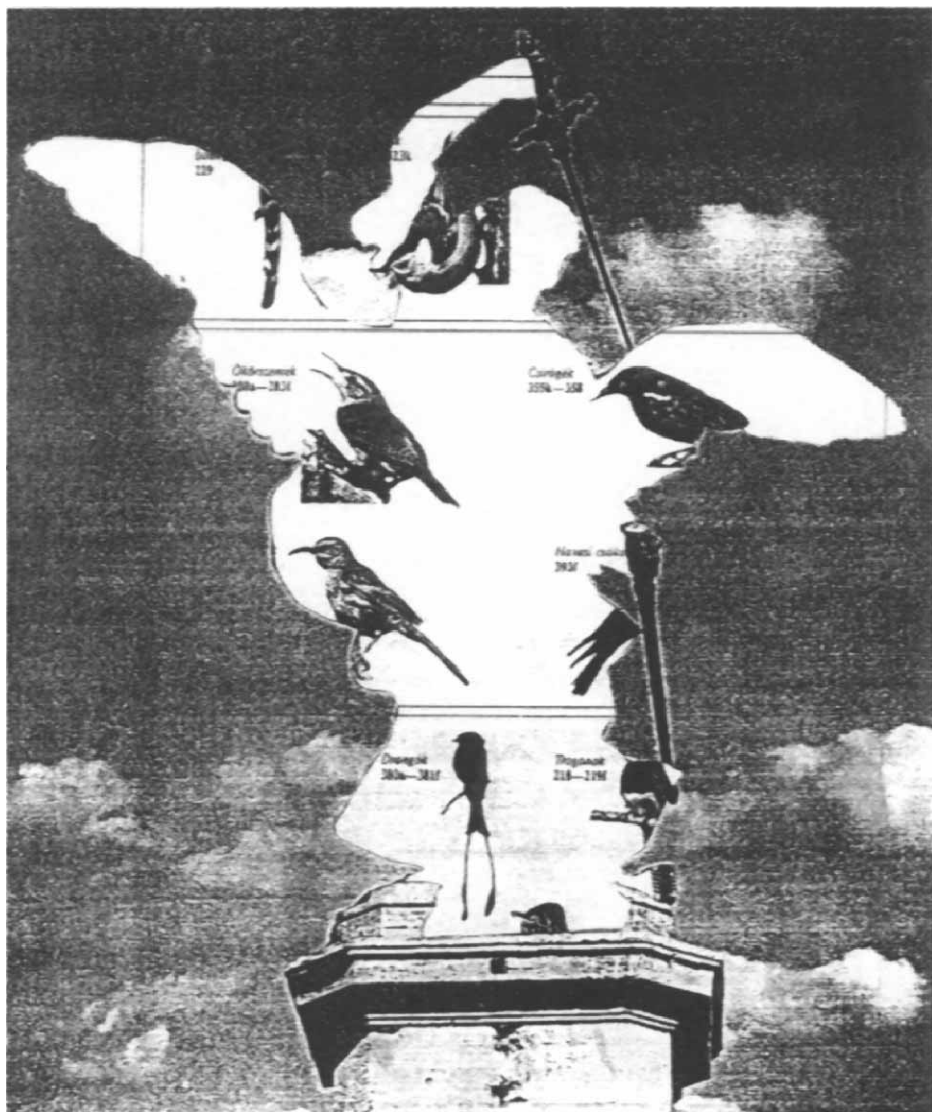


14. Melléklet











20. Melléklet

SZAKIRODALOM

BALÁZS Imre József

1997 Kétnyelvűség vagy kevertnyelvűség? Szempontok a képvers esztétikájának kidolgozásához. *Korunk* 12. 11–25.

BÉLÁDI Miklós–POMOGÁTS Béla–RÓNAY László

1986 *A nyugati magyar irodalom 1945 után*. Budapest, Gondolat.

BOEHM, Gottfried

1993 A kép hermeneutikájához. *Athenaeum*. 4. 87–111.

BOHÁR András

1996 A mű-egész alakváltozásai In: GÉCZI János *Képversek: Róma*. Orpheusz–Scriptum, 21–23.

BÜRGER, Peter

1997 Az avantgárd műalkotás. *Szép literatúrai ajándék*. 3–4. 5–29.

DENCKER, Klaus Peter

1995 Vizuális költészet – mi az? In: MARTOS Gábor: *Kép(es) költészet*. Sopron, Patriot, 25–29.

FEHÉR Erzsébet

1996 A vizuális költészet néhány szövegtani aspektusa. In: *Absztrakció és valóság*. JGyTF, Szeged, 107–117.

GÉCZI János

1986 *Elemek*. Budapest, Szépirodalmi.

1988 *Gyónás*. Budapest, Magvető.

1989 *Látkép a valóságról gepárdal*. Budapest, Szépirodalmi.

1992 *concrete*. Párizs–Bécs–Budapest–Veszprém, Magyar Műhely.

1994 *[fonalvers figurával]*. Veszprém, Vár Ucca Tizenhét Könyvek.

1996a *Képversek*. Veszprém, Vár Ucca Tizenhét Könyvek.

1996b *Képversek: Róma*. Orpheusz–Scriptum.

H. NAGY Péter

1997 *Kalligráfia és szignifikáció*. Veszprém, Vár Ucca Tizenhét Könyvek.

HÁRTÓ Gábor

1995 A grafikai mozzanat a szövegben. *Literatura*. 2. 204–213.

HOFMAN, Werner

1974 *A modern művészet alapjai*. Corvina, Budapest.

HORÁNYI Özséb szerk.

1977 Montázs. In Uő. szerk.: *Montázs*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 95–131.

IMDAHL, Max

1997 Ikonika. In: BACSÓ Béla szerk.: *Kép – fenomen – valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 254–273.

KIBÉDI VARGA Áron

1998 *Szavak, világok*. Pécs, Jelenkor

KULCSÁR SZABÓ Ernő

1987 Antimetáforizmus és szinkronszerűség. In: Uő: *Műalkotás–szöveg–hatás*. Budapest, Magvető, 354–381.

MÁNYOKI Endre

1996 A tárgyasult idő In: GÉCZI János: *Képversek: Róma*. Orpheusz–Scriptum, 25–31.

MARTOS Gábor

1995 *Kép(es) költészet*. Sopron, Patriot.

McHALE, Brian

1987 *Postmodernist Fiction*. London, Methuen.

MITCHELL, W. J. Thomas

1997 Mi a kép? In: BACSÓ Béla szerk.: *Kép – fenomen – valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 338–369.

MORARU, Christian

1998 „Topos/typos/tropos”: visual strategies and the mapping of space in Charles Olson’s poetry. *Word & Image (A Journal of Verbal/ Visual enquiry)* 3. 253–266.

NAGY Pál

1995 *Az irodalom új műfajai*. Budapest, ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete–Magyar Műhely.

ORBÁN Jolán

1994 *Derrida írás-fordulata*. Pécs, Jelenkor.

PAPP Tibor

1998 Bevezető a magyar vizuális költemények huszadik századi antológiájához. In: KOVÁCS Zsolt–L. SIMON László szerk.: *Válogatás a 20. századi vizuális költészetből*. Miskolc–Budapest, Felsőmagyarország–Magyar Műhely, 7–14.

PETŐFI S. János

1996 Szemiotikai textológia–Didaktika. In: PETŐFI S. János–BÉKÉSI Imre–VASS László szerk.: *Szemiotikai szövegtan*. 9. 7–21.

SZABÓ Zoltán

1982 A szövegnyelvészeti stilisztikai jelentősége. In: Uő szerk.: *A szövegvizsgálat új útjai*. Bukarest, Kriterion, 84–148.

SZIGETI Csaba

1997 Mallarmé – példázat a betűről és a képről. *Szép literatúrai ajándék*. 3–4. 117–123.

TANDORI Dezső

1996 Széltorony, hús-vér beton. In: GÉCZI János: *Képversek: Róma*. Orpheusz–Scriptum, 15–19.

ZALÁN Tibor

1996 Egy költő magánútjai. In: GÉCZI János *Képversek: Róma*. Orpheusz–Scriptum, 7–13.

REKLÁMKÉP-OLVASMÁNYOK

„KÜLÖNLEGES ZAMATA VAN, MINT EGY JÓ TÖRTÉNETNEK.”

Élettörténet-szövegek a reklámban

A reklámok gyakran a képek és/vagy a szöveg szintjén is narratívákkal szembesítenek: ezeknek a narrációknak a reklámozott termék egyaránt lehet az eszköze, az oka, a célja vagy az eredménye. E narratív jelleg a tévé-reklámok és a nyomtatott típusú reklámok esetében is releváns, csak másképp valósul meg: míg egy narratív tévéreklám esetében a reklámozás időben történik (ha csak néhány másodperc, perc erejéig is), és bizonyos történettípusokat (gyakran műfajfilmkliséket) követve *cselekményszerűen* bomlik ki, addig egy narratív, nyomtatott reklámnál kép és szöveg szimultán megjelenésével (és másfajta időbeliség révén) valósul meg valamilyen utalás narratív mintákra, illetve egy sajátos, a *narrativitás meggyőzőerejére hagyatkozó multimediális retorika*.

A képet és szöveget egyesítő, a verbális narrativitásra hangsúlyozottnan építő reklámtípusok eddigi vizsgálataiból kiemelhető Peter M. Daly tanulmánya, amelyben elkülöníti a nyomtatott reklámoknak egy olyan csoportját, amelyek vizuális és verbális megoldásai az embléma műfajának¹ jellegzetességeire emlékeztetnek (1988). Daly kimutatja, hogy az embléma mintájára epigrammának is nevezhető hosszabb szövegrész teszi explicitté az ilyen reklámoknál a narratív struktúrát. A Daly által vizsgált reklámtípusba sorolható szöveg-kép-együttesek között olyanokat is találunk, amelyekben az epigrammatikus rész nemcsak értelmezi a képet, hanem egy egész *történetet* mesél el. A jelen dolgozat a továbbiakban hasonló, a képet szokatlanul terjedelmes és elbeszélő jellegű szöveggel kiegészítő reklámok vizsgálatára tesz kísérletet, és arra a kérdésre keresi a választ, hogy a befogadó (remélt fogyasztó) milyen igényére építhet az

1 Az emblémának mint műfajnak alaptulajdonsága valamely egyetemes igazság közvetítése egy hármas tagolódású szerkezetben: a *mottó* kijelöli a témát, a *kép* megtestesíti, az *epigramma* interpretálja a képet és kifejtja a mottót (Daly 1988). Ilyen típusú hármas struktúra jellemző azokra a reklámokra, amelyekkel a dolgozat foglalkozik.

a reklám, amely történetet olvastat vele, tudván, hogy ennek befogadása, elolvasása időigényes.

Vasile Sebastian Dâncu a reklámban történő érvelés retorikájában megkülönbözteti a narratív érvelést és a riportot, a naplót, a mesét, az élettörténetet, valamint a detektívregényt hozza fel példának (1999. 140.). Ezek közül az itt következő elemzés az élettörténet érvvé való átminősülését vizsgálja a reklámban, kitágítva a hagyományos értelemben vett élettörténet fogalmát.² Élettörténeten tehát a továbbiakban nem föltétlenül egy életpálya megjelenítését értem, hanem egy határozott koncepcióval rendelkező beszélő szubjektumot és felelevenített eseményekből álló egységes narratív konstrukciót. A cél nem az élettörténet műfaji jellegzetességeinek visszaigazolása a reklámszövegekben, inkább a reklám és élettörténet közötti összejátszás mibenlétének megragadása. Ennek az összejátszásnak a milyensége és az élettörténet típusa alapján kategorizálom a dolgozatban felhasznált reklámokat: egyetemes, személyes, termék és háttársávon levő élettörténetekről beszélek majd a továbbiakban.

Az egyetemes élettörténet releváns példája lehet az 1. mellékleten látható reklám, amely elsősorban visszaemlékezés, de tagadhatatlan reklámjelleggel. Ha a reklám struktúráját a dolgozat elején említett emblémáéval rokonítjuk, akkor – termékszlogen híján – tekinthető a Nők Lapja felirat az emblémabeli mottónak, amely a témát szokta kijelölni. Ebben az összefüggésben egyértelművé válik, hogy a visszaemlékezés témája csak látszólag a Fenyő János halála, tulajdonképpen a beszéd tárgya maga a Nők Lapja című folyóirat.

Georgakopoulou és Goutsos (2000) a narratív beszédet eleve szelekcióként és interpretációként kezelik, amely úgy rekonstruálja a „tényeket”, hogy közben egy saját belső idővel rendelkező elbeszélésre összpontosít. Nem narratívnak minősítik azt az általános érvényű, időn kívüli igazságokat tartalmazó szöveget, amely a valóságot modellként tételezi, megfosztva belső idejétől is. A Nők Lapja-reklám szövege olvasható nem narratívként, de relevánsabb az előbb említett két beszédmód közti ingadozásról beszélni. Úgy mond el nem narratívan egyetemes igazságokat, hogy időközben latens módon működteti Fenyő János halálának történetét.

Egy egyetemes élettörténethez hasonlóan a beszélő többes szám, első személyben beszél, a folyóirat szerkesztősége nevében (búcsúztunk, rajtunk, emlékezünk, reméljük, sáfárcodtunk – kiemelés tőlem – B. Sz.), élesen elhatárolva magát az „Önök”-től, a nagybetűs Olvasóktól. De kö-

2 Amelyet Niedermüller Péter használt ebben az értelemben (1988).

zösséget teremt az érzés, amelynek nevében megszólal: „Hányszor érzi az *ember*” (kiemelés tőlem – B. Sz.). A szöveget szervező koncepcióban az élet alárendelődik a rohanó időnek, és egy állítólagos „örök törvény” nevében *folytatódik*. A mediális értelmű ige az élet aktív jellegének a lehetőségét is megszünteti. Maga az életelbeszélés (ebben az esetben az egyetemes élettörténet) verbalizálja arra vonatkozó tudásunkat, hogy az életnek maximum elbeszélői és szereplői lehetünk, szerzői – létezését illetően – sosem (Ricoeur 1999). MacIntyre-nél „a személy fogalma pusztán a történetből kiemelt szereplő fogalma”, az egyén annyiban létezik, amennyiben valamely történet része (1999. 291.). Ha az előbb említett szerzői jog birtokosa az egyén lenne, akkor történet(ek)en kívül, nem szereplőként is létezhetne.

Keszeg Vilmos (2000. 133.) szerint az individuum partikuláris történetei tekintélyépítők és tekintélyrombolók egyaránt: zsarolhatunk és idealizálhatunk valakit élettörténete által. Fenyő János státusát a Nők Lapja történetében elfoglalt szerepe adja meg. Ez a státus csak azután tulajdonítható neki, amiután saját élettörténete befejeződött már. A visszaemlékezés címen megírt reklámszöveg a Keszeg által megemléített halottbúcsúztatók szerkezetét idézi (2000. 139.). A halottbúcsúztatóban a bevezető a halott életkorára, a halál okára és körülményeire utal. Fenyő János életkorát a neve alá írt évszámokból ki lehet következtetni, halálának körülményei (gyilkosság áldozata lett) nem véletlenül nincsenek megnevezve. A róla szóló visszaemlékezés azáltal válik egyetemes élettörténetté, hogy a partikuláris jellegre (pl. a halál okára) nem fektetődik hangsúly.

Niedermüller Péter szerint az élettörténet „(...) az egyén múltjának azokat a vonatkozásait mutatja be, amelyek megfelelnek a jelen szituációnak, azaz relevánsak annak a jövőre orientált szándéknak az értelmében, amely az egyén jelenlegi akcióit irányítja” (1988. 385.). Az egyén történetben léte feltételezi az idősíkok egymásba játszásának igényét a jelentéstulajdonítás szükségszerűsége miatt.³ Ebből a szempontból jelentőséget tulajdoníthatunk a múltból felidézett búcsúszavaknak (a halottbúcsúztatóban is a bevezetést követő rész a tulajdonképpeni búcsú). Ez a szövegrész más karakterekkel íródott és sorközzel is elválasztódik a szöveg többi részétől: *„A Nők Lapja általa lett olyan, amilyenek annyira szeretik. Most rajtunk áll, hogy olyan maradjon, amilyenek megálmodta.*

3 Ezzel nem ért egyet Sartre: „Az emberi életet nem egymással összefüggésben álló cselekvések alkotják, hanem olyanok, amelyek sehova sem vezetnek, s amelyek között nincs rend”(idézi MacIntyre 1999. 287).

Vagy még jobb...” A jelenbeli tevékenységnek a felvállalt feladat („rajtunk áll”) adhat érvényességet. A múlt legitimálja a jelent és vizont. A Nők Lapja fenntartásában a szerkesztőknek és olvasóknak is már a múltban kiosztott szerepük van, a jelen a szerepek be/kitöltésének időszaka.

A hagyomány lehetősége egyfajta állandóságot biztosít az időben/nek is. A fájdalom emlékezéssé halványulhat, de a Nők Lapja mint múltban, jelenben, jövőben jelenlevő nemcsak emlékként marad fenn, lehetőséget nyújt a „rohanó idő” forgásából való kiszállásra. A reklámszöveg utolsó része olvasható a halottbúcsúztató befejező részeként, amely a halottért való imára buzdítja a még élőket. Mindkét esetben valamilyen teljesítendő feladat várat magára: az élők imádkoznak a halott lelkéért, illetve az Olvasók döntenek a Nők Lapja sorsa felől. Az élők és holtak kölcsönös feltételezésének analógiájára állapíthatjuk, hogy az Olvasók és a Nők Lapja is hasonló viszonyban vannak. A folyóirat a saját történetét addig tarthatja fenn, ameddig a történetbeli szereplőket meg tudja nevezni. A történetbeli szereplők a történeten kívül nem léteznek, ezért az Olvasóknak saját jelentőségük fenntartásához szükségszerűség a történetben való szereplés. Csak így kerülhetnek narratíván innen. A reklám azáltal hat, hogy az Olvasók történetben létének lehetőségét és szerepüknek létezését teszi függővé attól, hogy a Nők Lapja mellett döntenek-e vagy sem.

Ha a Nők Lapja-reklámhoz hozzáolvassuk a Westel- [2. melléklet] és a Cash Flow-reklámot [3. melléklet], akkor egyértelművé válik, hogy korábban miért minősítődött érvnek az egyetemes élettörténet. A Westel- és a Cash Flow-reklámok tulajdonképpen ugyanazt mondják, mint az előbb elemzett reklám, csak az érvelésmódjuk más. A „Szeretnénk, ha a továbbiakban is hűséges Olvasóink közé tartozna” egy direkter formája az „egyedül Önök, Olvasók dönthetik el” kijelentésnek. Mialatt azonban a Nők Lapja-reklám az érvelésben az Olvasók és a folyóirat kölcsönös feltételezését hangsúlyozza, a Cash Flow esetében az olvasók hűsége egy ártatlan („szeretnénk”) a folyóirat nevében megfogalmazott kívánságként hangzik el, amit viszont érdemes teljesíteni, mert spórlási lehetőség van felajánlva cserébe. A Westel-reklám a Nők Lapja-reklámhoz hasonlóan sejtet egy kitágított jelenben játszódó közös történetet („régóta”, „evezhetünk”), és felsorolja a pénzbeli előnyöket, amelyek egy a jövőben is történő együttevezés esetén érvénybe léphetnek, de úgy beszél el (a Nők Lapja-reklámmal ellentétben), hogy önmagát nem az egyetlen létező evezőtársnak tünteti fel, hanem csak egy lehetséges választásnak: ezért köszöni meg a közös evezést.

Mindhárom reklám a termék további használatára ösztönzi a fogyasztókat, a szembetűnő különbség az, hogy a Westel- és a Cash Flow-reklám anyagi nyereséggel érvel, és fenntartja a választás lehetőségét, a Nők Lapja-reklám pedig egy egész élettörténet működését teszi függővé a fogyasztói hűségtől, és még csak nem is sejtet más választási lehetőséget.

A Ford-reklám [4. melléklet] már személyes élettörténetet olvastat, a naplórészlettel azt az illúziót keltve, hogy a befogadó betekintést kaphat valakinek az életébe. Abban a pillanatban, amikor a naplórészlet reklám-szöveggé minősül át, már másképpen olvassuk. Habermas azt tartja, hogy „a személyek csak akkor képesek személyes identitásuk kialakítására, ha felismerik, hogy saját cselekedeteik sora narratív módon ábrázolható élettörténetet képez” (idézi Niedermüller 1988. 381.). Az élettörténet/öntörténet olyan elbeszélés formájában alakul, amelyet az események sajátos rekonstruálása szervez. 1999. október 24-én így válik még a lottón való nyerésnél is fontosabbá a Fiestával való beugrás a városba.

Arra, hogy a szereplő és a cselekmény tulajdonképpen ugyanabból az elbeszélői megértésből származnak, különösen Ricoeur fektet hangsúlyt: így építi fel a cselekmény azonosságából a szereplő azonosságát (1999. 377.). A cselekmény azonosságán az egyezés (tettek elrendezése) szükségessége és az ütközések (hirtelen fordulatok) elfogadása közti versengést érti, kiterjesztve az ütköző egyezés fogalmát minden elbeszélő kompozícióra. A szereplő azonosságáról beszél akkor, ha az ugyanazonosság és az őmagaság fedik egymást. A szereplő nem saját tapasztalatainak különálló entitása, hanem az elbeszélés a történet azonosságával párhuzamosan építi a szereplő azonosságát. Ezt nevezi Ricoeur elbeszélt azonosságnak. Az elbeszélt azonosságnak egyik végletét jelenti az, amikor a szereplő ugyanazként azonosítható és újraazonosítható a szöveg végén is: ebbe a kategóriába sorolható a vizsgált reklámszöveg szereplője. Az ugyanazonosság a szereplő jellemének állandóságára utal, az őmagaság az önmegőrzésnek azt a vetületét érinti, amely lehetővé teszi, hogy mások számíthassanak rá.

A Ford-reklám esetében kétszeresen is megtörténik az elbeszélt azonosság, azáltal, hogy a beszélő és a szereplő ugyanaz: mivel a szereplő nem fejlődő jellemként tűnik fel, ugyanazként és őmagaként azonosítható a naplórészlet végén is. A történet azonosságával egyidőben, de lineárisan épül a szereplő azonossága is, mégsem változik meg a jelleme a történet folyamán. Ricoeur ütköző egyezés fogalma implikálja azt a tudást, miszerint egy esemény csak akkor válhat egy történet részévé, ha valamilyen időben távolibb, úgynevezett visszafelé ható szükségszerűség általa-

kította már (1999. 377.). Így válik az esetleges véletlen utólag szükségszerűséggé, sorssá.

A Ford-reklám úgy alkotja meg az elbeszélt azonosságot, hogy időközben látszólag kijátssza – legalábbis nyelvileg – az ütköző egyezés aktusát. Pontosabban a „Minden különösebb ok nélkül beugrottam a városba a Fi-estával” típusú indításról van szó. Az ok nélküli cselekvés hangsúlyozása a minden elbeszélő kompozícióra jellemző ütköző egyezés szükségszerűségét vonja kétségbe, mert egy cselekvés tűnik fel, amely ok és cél nélkülisége miatt nem helyezhető be a történetbe, és mégis benne van. Az ütköző egyezés visszafelé ható szükségszerűsége itt is működik, csak fordítottnan: épp az ok és célnélküliség az, ami jelentést ad utólag a cselekvésnek, amelyben az önmagáért történő élvezet kapja a hangsúlyt. A lottón való nyeresé viszont utólag sem minősül át a véletlenből sorssá, ezért jelenik meg csak az utóiratban. Sorsszerűvé akkor válna, ha a lottón nyert pénzből történne annak az autónak a megvásárlása, amely a cél nélküli élvezet eszköze lesz.

A reklám többszörösen az idő megtapasztalására épít: a napló eleve megállás az időben, a jelen helyett szándékosan a múltat teszi a jelen idejévé, azt az érzést keltve, hogy múltat, jelent egyaránt befog. A Ford mindkét idősíki uralására a megfelelő eszköz lehet, sőt a holnapi napot is biztosítja („jövőbe vezet”). A szövegben kétszer is utalás történik a holnapra, de úgy, hogy az idő máról holnapra történő elmúlása nem probléma. A holnap mint bizonyos cselekvések végrehajtásához szükséges idő jelenik meg.

Clifford Geertz vezette be a valóság modellje – *model of* és a valóság számára szolgáló modell – *model for* fogalompárt (Niedermüller 1988. 386–387.). A *model of* aspektus az, amely a közösség tagjai számára előírja a társadalmilag megkövetelt viselkedési szabályokat, de nem verbalizált, csak latensen él benne a közösségben. A *model for* aspektus azt tekinteli céljának, hogy narratív struktúrák segítségével az egyéni életpálya eseményeit valamilyen életmodell szerint szerkessze át vagy újra. Az élettörténet azért sorolható a *model for* aspektushoz, mert egy megtörtént életutat egy szimbolikus struktúrában megtestesülő életpályamodellek szerint ír át. A naplórészlet beszélőjének nemét nem egyértelműen közvetíti a szöveg. Az írás jellege inkább női beszélőre utal, de az autó ilyen fokú istenítése férfiakra jellemző. A gyerekek megemlézése („a gyerekek el sem tudták képzelni, hol vagyok”) anyai magatartást tükröz. Bármilyen nemű is a beszélő, olyan életpályamodell nevében szervezi a szöveget, amelyben a kulcsszó az életélvezet, az aktivitás, az idő és élet felté-

tel nélküli uralása. Még az esetleges veszély is élvezetté minősül át: „Ahogy ő vezet, külön öröm, hogy a légzsák alapfelszerelés”.

Ricoeur az élettörténet két végből következő nyitottságát (1999. 402.) hangsúlyozza, fenntartva, hogy az életben sem elbeszélő kezdetről, sem elbeszélő végről nem beszélhetünk. Ebben a reklámszövegben a mindkét vég felőli nyitottság pozitívumként értékelődik: ez a kettős nyitottság adja meg az idősíkok közti átjárás lehetőségét. A Nők Lapja-reklámmal ellentétben itt az élet feletti szerzői jogot egyértelműen a szereplő birtokolja. Ezért nem probléma sem az idő, sem az azonosság, sem az elbeszélés kérdése: azt az érzést kelti, hogy itt nem elbeszél, hanem már elbeszélés előtti azonosságról van szó.

A Nagystrand-reklám [5. melléklet] már nem is elbeszélés előtti, hanem elbeszélés nélküli azonosság érzetét kelti, kihagyva azt a narratív struktúrát, amely nyelvileg építené a szereplő azonosságát. A Nagystrandon képződő személyes élettörténet úgy van bemutatva, hogy kimarad belőle az ütköző egyezés aktusa: egy lehetséges elbeszélésnek csak a fozslányait olvashatjuk. Így az élettörténet mindkét vég felől nyitott marad, a lapra soha nem is férne fel valamennyi fénykép. A magát „én”-ként azonosító beszélő, aki vagy elesik, vagy becsúszik, vagy nem látszik a fényképen, a Ford-reklám beszélőjétől eltérően úgy mutatja be saját történetét, hogy semmilyen linearitást nem tulajdonít neki: az események (amennyiben az elesés, a becsúszás vagy a nem látszás eseménynek minősíthetők) egymás mellé rendeződnek, nincsen köztük fenntartva semmilyen fontossági sorrend. Ez már más célnélküliség, mint a Ford-reklám esetében, itt az ütköző egyezés aktusa fordítottan sem működik, mert nincs elbeszélés.

A személyes élettörténet érvként való használatára reflektál a Nivea-reklám [6. melléklet] Sherezade nevű szereplője: „Működik – és *magam* vagyok a bizonyíték” (kiemelés tőlem – B. Sz.) mondja a fogyasztók meggyőzésére. Az előbbi naplórészlet és a történetfozslányok valószínűleg ugyanezzel a „magam vagyok a bizonyíték” – szándékkal olvastatódnak. Csak a meggyőzésük módja „narratívabb”.

Az életnarrációk egyik sajátos kategóriáját képezik még az ún. termék-történetek. A Milka-reklámnál [7. melléklet] egyértelmű a történet érvként való felhasználása, mert a történet metonimikus viszonyba kerül a reklámozott termékkel (tehenek életmódja-tej-csokoládé). A meseszerű, szinte mitikus hangnemhez a személytelen, jelen idejű beszéd is hozzátartozik: ez a világ annyira ideális, hogy az idő is kitágul benne, örök jelenné, időtlenséggé alakulva. A reklámszöveg a mesére és élettörténetre vonatkozó

elvárásokat egyaránt mozgósítja, meseként viszont nem teljesül be, bár megtévesztően úgy tűnik. Élettörténetként azért funkcionál másképp, mert nem emberek történetéről beszél: a Milka tehenek életéből olyan események idéződnek fel (dús legelők keresése, déli pihenő, hassimogatás, tejadás), amelyek fontosak a későbbi eredmény – a termék – szempontjából. („Ettől lesz a Milka olyan lágy és finom” – kiemelés tőlem – B. Sz.) A tehenek élettörténete egyrészt érv a Milka-csokoládé finom íze mellett, másrészt sejtet egy az emberek számára is lehetséges – a Milka tehenek jólétével analóg – élettörténetet a csokoládé fogyasztása esetén.

A Milka-reklámmal ellentétben az Unicum-reklámok [8., 9., 10. melléklet] nem egész történeteket, inkább ezeket is felülmúló életepizódokat ajánlanak a termék fogyasztásáért cserébe. Kérdés marad, hogy az Unicumnak mint terméknek van-e több története („Zwack Unicum Történetek”), vagy több történet is az Unicum történetén belül kap helyet. Inkább az utóbbi tűnhet relevánsabbnak. Minden virtuális történet (Halassy Gitta-, vízirevü-, Vadas Henrik-, 1923-as szezon-, Artúr bácsi-, Beszterczey Béni-, Zwack József-, forradalom-, tizenharmadik pont-, II. József-történet) a gömbölyded forma, a legmélyebb keserűség, a különleges eszencia fényében kap értelmet.

Az Unicum a macintyre-i értelemben vett keretként szolgál, amely nélkül nem lennének érthetőek az egyéni cselekvők történetei (MacIntyre 1999. 277.). Az Unicum mint termék eleve történetyszerű jelleggel rendelkezik azáltal, hogy történeteket szervez maga köré: története/történetben van. A beszélő mindig többes szám, első személyben beszél, így bárki-bármikor részese lehet bármelyik világnak, amelyben az Unicum-történetek szerveződnek.

Bartlett az emlékezés egyik módjaként említi azt a tevékenységet, amikor mozgósítjuk az adott dolgokra vonatkozó fogalmi és/vagy epizodikus sémáinkat (1984). Az Unicum-történetek az utóbbira építenek: azaz, hogy nemcsak fogalmilag közvetítik a fürdőruhamódi premierjét, a március 15-e tizenharmadik pontját vagy II. József fejedelmi kifejezőerejét, hanem epizódyszerűen is megalkotják, ráerősítenek arra, hogy a fogyasztónak ne csak elvi tudása legyen a termékről, hanem a termék fogyasztásakor a rá vonatkozó epizodikus séma is mozgósítódjék. Ezért érezheti a befogadó már a reklám olvasása során is az Unicum-történetek szereplőjének magát. Mi történhet akkor, ha még fogyasztja is?

Zsadányi Edit a Hamupipőke-történet kulturális narratívaként-háttérnarratívaként való működését vizsgálja kortárs amerikai regényekben, hangsúlyozva a kulturális narratíva manipulatív hatását. A Hamu-

pipőke-történet már elvesztette legitimitását, mégis a háttérben ott működik a regénynarratívák mögött. A regények csak a segítségével olvashatók egységes egészzé. A dolgozat további része röviden foglalkozik még olyan reklámokkal, amelyek nem tulajdonképpen élettörténetet olvasgatnak, de az amerikai regényekhez hasonlóan háttérnarratívaként működtek ezt. Ezeket a reklámszövegeket neveztem a dolgozat elején határsávon levő történeteknek.

A Hubertus-reklámban [11. melléklet] már szó szerint határon van az élettörténet, mert épp a szükségszerűsége kérdőjeleződik meg. A múlt szándékos elértéktelenítése („Ennek ellenére a múltról egy szó sem esik”) a jelen–jövő javára a történetbeli folytonosságot látszik felszámolni, kihangsúlyozva annak örömet, hogy így a történetnek nem is lehet vége. A beszéd tárgya az élmények elsőbbsége az emlékekkel szemben, csak az nincs tudatosítva, hogy az új élmények, a megidézett húszéves kor, a régi barát, a fiatalodás valamilyen múltbelihez képest az, ami. Az élettörténet jelentősége úgy relativizálódik, hogy időközben íródik maga a történet.

Tengelyi László az élettörténetet olyan értelemképződés színterének tekint, „amely uralhatatlanságában és ellenőrizhetetlenségében gyökeresen különbözik minden értelemadástól” (1998. 32.). Számára az élettörténetet az értelemképződés és az értelemrögzítés dialektikája működteti. Szerinte állandóan arra kényszerülünk, hogy a késznek és hitelesnek vélt történeteket helyesbítsük, mert mindig szembesülünk egy általunk nem kiszámított új értelemmel, amely más színbe helyezi a korábbi történ(e)te(ke)t. Ha rögzítjük az új értelmet, akkor utólag rábukkanunk az előjelekre is, de ez még nem jelenti azt, hogy feltételezhetünk egy sorsot, amelyet a dolgok szervezőelvének tekinthetnénk. Tengelyinél a sors fogalma azért nem talál támogatást, mert implikálja az élettörténetnek zárt egésként való kezelését. A sors helyett a sorsesemény fogalma részesül előnyben, és míg csak egyetlen sors szervezhetné az élettörténetet, addig sorsesemények sokasága kap helyet ugyanabban a történetben. A sors nem egyenlő a sorsesemények összességével, Tengelyi az utóbbi fogalom alatt olyan állandó jellegű történéseket ért, amelyek uralhatatlan értelemképződést vonnak maguk után, ezáltal újra felnyitják az élettörténetet, és megkérdőjelezzik az addig biztosnak tekintett önazonosságot. Minden sorsesemény⁴ valamilyen új kezdetet teremt az élettörténetben (1998. 199.).

4 Tengelyi sorsesemény-fogalma megegyezik azokkal a fordulatokkal, amelyeket Ricoeur ütközéseknek nevezett.

Az Otthon- [12., 13. melléklet] és a Posta Bank-reklámok [14., 15. melléklet] az említett sorseseemény-fogalomra alapoznak, de ugyanakkor ki is játsszák ezt. Már a reklámok befogadása megélhető sorseseeményként, ha tényleg e reklám kapcsán érti/érzi meg a befogadó, hogy tulajdonképpen számára nem lesz kellemes, ha a gyerekek nincs saját lakása, ha nincs igazi otthona, ha nem lesz majd, ahol összebújjon a kedvesével, vagy ami körül hajnalig üljön a barátaival. A reklám akkor működik sorseseeményként, ha új kezdetet teremt a fogyasztó élettörténetében, és ezután úgy szerveződik majd az élete, hogy a sorseseemény révén megképződő és már rögzített új értelem (ebben az esetben a reklám által tudatosított kívánság) lesz a vezérfonal. Ha az olvasóban tényleg sorseseeményszerű új értelmet teremt ez a reklámszöveg, akkor az lesz az olvasó ösztönös reakciója, hogy a múltból próbál kihalászni olyan előjeleket, amelyek egyrészt anticipálták már ennek az új értelemnek a felbukkanását, másrészt jogossá teszik azt a kívánságot, amely az új értelem nevében formálódott (ti. legyen saját lakása, asztala, ágya, otthona).

Azok a befogadók számára, akiknél viszont ezek a reklámok nem az előbb jelzett sorseseeményként működnek, ezek a szövegek olyan életeseeményeket ajánlanak, amelyek épp meghatározottságukkal játsszák ki a sorseseemények kiszámíthatatlanságát. Előrejelzik, hogy megtörténhet az, hogy túl sokan lesznek a lakásban, hogy nem lesz asztal, ágy, de azonnal a megoldást is társítják: így mind a probléma, mind a megoldás már előre kódolva van, egyik oldalról sem bukkanhat fel semmilyen váratlan új értelem, amely sorseseeményt vonna maga után.

A sorseseemények előreláthatatlansága relativizálja az idősíkok hagyományos megkülönböztetését: egy eseményt, amelyre számítunk, először a jövőhöz, majd a jelenhez, végül a múlthoz sorolunk, akkor is, ha nem tudjuk ilyen élesen elhatárolni az időpillanatokat. A sorseseemény ellenáll ennek a tagolásnak, mert minden várakozást keresztülhúz: olyan jelenre utal, amely jövőként nem létezett soha „mert sem a múlt követelésének, sem a jövő ígéretének alakját nem öltötte” (Tengelyi 1998. 208.), és olyan múltat implikál, amely jelenként nem volt jelen soha. A jövő–jelen–múlt esetleges linearitása már elvileg megszűnik, a sorseseemény hirtelensége kifordítja az (előre)rendezett időt.

A Nivea- [16. melléklet] és a Béres Csepp-reklámok [17. melléklet] épp ezt a kikövetkeztethetetlen időszerveződést szándékoznak kikerülni azáltal, hogy olyan termékeket kínálnak, amelyek bebiztosítják, illetve kiiktatják az időt. A Béres Csepp-reklámban a múlt és a jelen (a 2001. január 1. előtti időszak) elvileg felszámolódik, a jövő pedig nem probléma,

mert a Béres Cseppel elejét lehet venni nem csak a meghűlésnek, hanem az időnek is. A Béres Csepp olyan élettörténetet ígér, amely megelőzi saját idejét, saját sorseseeményét (ami ebben az összefüggésben a meghűlés lenne), a jövő bebiztosítódik bármilyen fordulattal (ami esetleg átszervezhetné az időt) szemben. Így csak a Béres Csepp előtti és Béres Csepp utáni időszakról beszélhetünk, az előbbi teljesen elértéktelenedik az utóbbihoz képest, amelynek állandó értékét a Béres Csepp garantálja majd. A Nivea-reklám már úgy játssza ki az esetleges sorseseeményt (pl. ráncok megjelenése), hogy kiiktatja ennek létezési idejét: míg a sorseseemények jelene soha nem volt jövő, és hivatkozott múltja pedig nem volt jelen, addig az ajánlott Nivea-krém úgy számolja fel egy elkövetkezendő esemény (a ráncok feltűnése) lehetőségét, hogy sem múltat, sem jelent, sem jövőt nem teremt számára („Születésük *előtt* múlnak el a ráncok.” – kiemelés tőlem – B. Sz.). Csak egy időt feltételez, a ráncok megszületése előtti időt.

A Signal- [18. melléklet] és Suzuki- [19. melléklet] reklámok már olyan élettörténeteket biztosítanak, amelyek behatárolható időintervallumon (6 hónap, 9 hónap) belül mentesek bármilyen hirtelen fordulattól. A Nivea-reklámmal ellentétben nem zárják ki, csak időben hátrább tolják az esetleges sorseseeményt. A fogak hat hónapra beígért védelme, a törlesztőrészletek kilenc hónapig tartó fizetése egyáltalán nem szünteti meg a kijelölt időszak utáni fogromlást, illetve részlettörlesztést.

A L'oréal-reklám [20. melléklet] pedig látszólag nem csak hat vagy kilenc hónap erejéig, hanem örökre továbbtolja egy sorseseemény bekövetkezési idejét. Úgy tűnik a tökéletes hajszín a végtelenségig tart, mert a lineáris időt ciklikussá teszi a hajfestések sorozata, így a tökéletes szín köréből nem is lehet kiszállni. Csak az nincs hangsúlyozva, hogy a mindig újra és újra bekövetkező hajfestés szükségességét csak a tökéletesnek nevezett szín elváltozása hívhatja elő. Hirtelen fordulat tehát van, a hajszín tökéletessége megszűnik, csak ez nincs kimondva. A termék remélt fogyasztója csak arról olvas, hogy a szín „napjától napjáig” tökéletes marad. A hajfestés napját pedig mindig ő választja meg, és az előző reklámoktól eltérően saját maga számára határozza meg a maga hat/kilenc hónapját. Míg a Signal- és Suzuki-reklámokban felelősség vállalódik a hatékonyságért, a L'oréal-reklámban ez nem történik meg, mert látszólag nincs erre szükség (nem lehetnek hibások azért, ha valaki túl későn festi majd újra a haját).

A dolgozatban említett reklámok nem csak tulajdonképpeni élettörténetet olvastatnak a remélt fogyasztókkal, de azért hoztam fel az utóbbi szövegeket is példának, hogy jelezzem, sokszor akkor is narrációt olva-

sunk, ha ez nyelvileg nem narrációként van kódolva. Az említett tényleges élettörténetek látszólag fikciók a reális élettörténetekhez képest: bár olyan történetek, melyekben sem fő-, sem mellékszereplők nem vagyunk, de lehetnénk. Paul de Man (1997) az önéletrajz és fikció közti különbséget nem is tartja megállapíthatónak, mert kérdéses az a referencia, amelynek nevében az önéletrajz beszélni szokott. Egy reklámszövegben olvasott élettörténet („fikció”) és egy konkrét személynek tulajdonított élettörténet („reális önéletrajz”) között tulajdonképpen nem is teszünk, és nem is akarunk szembetűnő különbséget tenni: mindkettő referenciájára rácsfolhatnánk.

Ricoeur az élet megfoghatatlan jellegéhez épp a fikciót hívja segítségül: „Így azoknak a kezdeteknek a segítségével, melyekhez az olvasás bennünket hozzászoktatott, bizonyos mértékig erőltetve az összefüggést, mi magunk rögzítjük a valós kezdeteket” (1999. 403.). Az a tény, hogy a reklámszövegek csak esetleges, fiktív élettörténeteket olvastatnak, nem változtat a reakción. A befogadók történetyszerűség-igénye, amelyekre ezek a szövegek építenek, így is beteljesül: a befogadók saját életük történetét, ameddig folyamatban van, nem képesek egészként érteni, ezért lehet az az igényük, hogy már megkonstruált vagy előreláthatóan megkonstruálható történetekkel szembesüljenek. A Nők Lapja a hűségért szerepet biztosít, a Ford aktív életmodellt kínál, a Nagystrand szervezőelv nélküliséget hirdet, a Milka jóléttel kecsegtet, az Unicum bármilyen világba belépőjegyet ajánl, a Hubertus hozza az új élményeket, a PostaBank és az Otthon lehetővé teszi a saját lakást, átalakítja a szobát; a Béres Csepp kézbe adja, a Nivea megszünteti, a Signal, a Suzuki és a L'oréal előre bebiztosítja az időt. Ezek a termékek olyan történeteket teremtenek, sugallnak, amelyek – mert már egyszer beváltak – relevanciájukban garantáltak. Fogyasztásuk esetén minden vásárló az illető terméknek megfelelő történet szereplői közé tartozhat. A befogadó azonosulhat és távol tarthatja magát e történetektől, de azt nem tudja megtenni, hogy „nem történetként” viszonyuljon hozzájuk.

MELLÉKELTEK

NŐK LAPJA



Fenyő János
1954-1998

Hányszor érzi az ember: rohan az idő.
Vágtatnak a hónapok.
Gyerekek születnek, és a fájdalmak
emlékezőssé halványulnak.
Az élet, igazodva az örök törvényhez, folytatódik.
Egy évvel ezelőtt, amikor búcsúztunk,
ezeket a szavakat írtuk a fényképe alá:

*A Nők Lapja általa lett olyan, amilyennek
annyian szeretik. Most rajtunk áll, hogy olyan
maradjon, amilyennek megálmodta.
Vagy még jobb...*

Most, amikor emlékezünk, azt reméljük, jól
sáfarkodtuk azzal, ami ránk bízott.
De hogy ez így van-e,
azt egyedül Önök, Olvasók dönthetik el.

Köszönjük,

hogy régóta
egy hajóban
evezhetünk

Különleges kedvezmények
Aranykártyásoknak

A Westelnél már hagyomány, hogy ügyfeleink hűségét különösen megbecsüljük. Aranykártyásaink értékes ajándékokra és szolgáltatásokra válthatják pontjaikat. Sőt, előnyös feltételekkel juthatnak Westel-Citibank VISA-hitelkártyához. Legújabb exkluzív ajánlatunk: **Magyarországon először már 0 Ft-ért is adunk**

Készülékek
Aranytárszkártyás
előfizetéssel

már

0
Ft-tól



mobiltelefont új előfizetéssel. Aranykártyás ügyfeleink részére a

Siemens C35/5L*, az Ericsson 2618s/5L*, az Alcatel 301/5L*,
valamint színes előlappal az Alcatel 302/5L* és 303/5L*

készülékeket Aranytárszkártyás előfizetéssel kínáljuk**.

és ez csak néhány példa arra, hogy a jövőben is megéri
velünk egy hajóban evezni.



* A készülékek csak Westel előfizetői kártyákkal használhatók.
** Csak új Westel előfizetéssel, kifizetéses szerződéssel.
2001. február 12-től 2001. március 18-ig, vagy amíg a készlet tart.
További feltételek és információ: 1230 (a Westel hálózatról díjmentesen hívható),
265-9210, az üzletben, illetve a Westel-partnereknél.
www.westel.hu

Kedves Olvasónk!

Szeretnénk, ha a továbbiakban is hűséges Olvasóink közé tartozna. Előfizetéses rendszerünkbe elég csak egyszer bekerülni, és így máris élvezheti kedvezményeinket, amelyek továbbra sem változnak.

Önt semmiféle más (postai vagy csomagolási) költség nem terheli.

Ezért az összegért az utcai árustól csak 10, illetve 15 magazint vásárolhatna, a további példányokat tehát előfizetés esetén ingyen kapja.

12 lap csak **2.496.-** Ft

18 lap pedig **3.744.-** Ft

Ön előfizetőként **208.-** forintért jut egy **CASH FLOW** magazinhoz

Megfizető döntése esetén kérjük a faxlapot kitölteni és eljuttatni kiadónkhoz

MAGYARORSZÁGI CASH FLOW

1999. október 24.
 Csúcs az a mai nap! Minden
 különösebb or utáni kiegészítéssel
 a választás a Fiesta-val. Keztem
 vele jókedvűen a kávéházban!
 A szerkesztő el kért tőlem néhány
 fotót a régi illeszkedő. Összeállítás
 Valószínűleg is. Most is szeret, különösen
 hogy a legelső alapfelrakás.
 Holnap már meg is próbálom
 egy Ford-motortestrel.
 Mi: Ja, ugye a kávé. Most el ne
 felejtsem holnap felvenni.



enyém ez a nap

az új ford **fiesta**

próbaút: 1999. október 25. és december 3. között
 fordvonal: 06-40-200-024

jövőbe vezet 





107 0000
Balsamórt!

„Működik – és magam vagyok
a bizonyíték.” Sheherezade

„Teljesen
természetes, hiszen a bőr
saját hatóanyaga.” Janine

„Ráncok? Többé nem jelentenek
számomra problémát.” Donna

HÁROM
SZEMÉLYES ÉLMÉNY
A NIVEA VISAGE Q10
RÁNC TALANÍTÓ
ÁPOLÁSÁRÓL.

BÓRAZONOS
Q10

NIVEA
VISAGE
ANTI-FALTEN Q10
TAGESPFLEGE

Nők milliói világszerte megosztják a ránc talanítás titkát: a bőr saját Q10-koenzimjét. Garantáltan látható ránc csökkenést eredményez, már hat héten belül. Ugye Ön is szeretné arc bőrét ilyen élményben részesíteni?

NIVEA VISAGE Q10 RÁNC TALANÍTÓ NAPPALI KRÉM.

Finomabb, mint a tejsokoládé



Fenn az Alpokban, ahol a levegőt szinte barapni lehet, és a patakok alján tisztán kirajzolódik minden egyes kavics, ott élnek a Milka tehenek.

Gazdáik egész nap csak velük foglalkoznak. Együtt keresik meg a dús legelőket, egyszerre tartják a déli pibenőt, és esténként a gazdák gyengéden végigsimítják állataik basát, bogy biztosan jóllaktak-e.



Nem csoda, bogy a tehenek fen-ségesen érzik magukat, és rengeteg tejet adnak.

Ezért van az, bogy a friss alpesi tej tápanyagokban gazdag, és az íze különösen finom.

Ebből a tejből készül a Milka tejsokoládé.

Ettől lesz a Milka olyan lágy és finom.

És semmi másbhoz nem basonlítható.



A leggyengédebb kísértés, mióta csokoládé létezik.

ZWACK UNICUM TÖRTÉNETEK

Az a meztelen

igazság, hogy a Halassy Gitta volt mindig is a legszebb az összes Gellért-görl közül. A nyári szezon nyitását mindannyian rendkívüli izgalommal vártuk, hiszen a híres Halassy-ikrek idén is csak egyszer, ezen a fülledt, kora nyári napon léptek fel, bemutatva a legújabb produkciót - és a legújabb kollekciót. Ami ugyanis még a vízirevűnél is izgalmasabbnak ígérkezett, az a legújabb fürdőruhamódi premierje volt. Ifj. Vadas Henrik, a revü direktora és egyben a hölgydivat koronázatlan királya bizalmasan elárulta: az 1923-as szezon a gömbölyű formákat hozza divatba. Ebben ugyan alapos okunk volt kételkedni, hiszen a lányok formás alakja - a finom társaságokban akkortájt kerengő pesti viccet idézve - inkább a balett, mint a molett felé hajlott. Aztán persze mindenre fény derült. Az est fénypontján ugyanis a publikum a show történetében először - és utoljára - ott láthatta Artúr bácsit, a híres fürdőmestert, amint korát meghazudtoló fürgeséggel forgolódik a ledér társaságban. Ketten is képviselték hát azokat a gömbölyded formákat... a Gellért fürdő teljhatalmú ura és az efféle társasági csínyek elmaradhatatlan kelléke: a híres Zwack-féle Unicum.

1790 óta van egy közös titkunk.

Különleges zamata van, mint egy jó történetnek. Feledhetetlen, mint egy igazán sikerült összejeve. És utánozhatatlan, mint az összeszokott társaság légköre. A páratlan ízű Zwack Unicum maga az idő - ha igazi barátok körében töltjük észrevétlenül fogy.



ZWACK  UNICUM

ZWACK UNICUM TÖRTÉNETEK

A tizenharmadik pont

akkor került sorra a pohárköszöntők sorában, mikor az ifjú Besztercey Béni ezüst zsebórája tizenhárom órát mutatott. Ám azokban a napokban eszünkbe sem jutott csodálkozni a véletlen egybeesésén. Annál is inkább, mint hogy Béni köszöntői a társaság kedvenc attrakciói közt szerepeltek – így teljes figyelmünket a szellemi beszédnek szenteltük:

– Émelem poharam ama pillanatra, midőn majd szeretett hazánk dicsőségére emelhetem! S már most látnivaló, hogy e pillanat igen hamar el is érkezik... Hisz az igazi honfi mind tudja, hogy bizonyos Zwack József már vagy ötven esztendője győzelemre vivé a nemzet ügyét! Mert mi másból táplálkoznak a forradalom, ha nem a legmélyebb keserűségből? S mi más célja volna, mint egyformán megédesíteni mindenki életét? No... hát mutasson valaki még egy emberi alkotást, melyben annyi keserű íz gyűlt össze, s mégis olyannyira megédesítné napjaink, mint a jó öreg Zwack doktor esszenciája!

S az ifjú Besztercey sikere azonnalmód biztosítva lett: kedvenc teóriája mellé kedvenc nedűjét is bőkezűen töltögette azon a feledhetetlen márciusi délutánon.

1790 óta van egy közös titkunk.

Különleges zamata van, mint egy jó történetnek.
Feledhetetlen, mint egy igazán sikerült összejövete-
l. És utánozhatatlan, mint az összezokott társaságok
léggőre. A páratlan ízű Zwack Unicum
maga az idő – ha igazi barátok körében töltjük,
észrevétlenül fogy.

ZWACK UNICUM

ZWACK UNICUM TÖRTÉNETEK

Angyal szállt át

a királyi fogadószobán, mikor II. József újra megízlelte a különleges esszenciát, majd felnézett és azt mondta:

- Dr. Zwack, das ist ein Unicum!

Elismerő pillantással néztünk össze.

Micsoda pompázatos tömörség,

micsoda fejedelmi kifejezőerő...

Mindegyikünkben ugyanaz a kérdés fogalmazódott meg: lehet-e egyáltalán szavakat találni egy ilyen fenséges mondat után? Nos... az egész udvar legnagyobb megdöbbenésére Lipót herceg úgy érezte: lehet! És a hirtelen beállt csendben tisztán hallhattuk, amint a tréfáskedvű trónörökös halkán megjegyezte:

- Ez már a második, József!

1790 óta van egy közös titkunk.

Különleges zamata van, mint egy jó történetnek. Feledhetetlen, mint egy igazán sikerült összefüggés. És utánózzhatatlan, mint az összeszokott társaságok légköre. A páratlan ízű Zwack Unicum maga az idő - ha igazi barátok körében töltjük, észrevétlenül fogy.

ZWACK  UNICUM

Újjászületni sohasem késő



Ezen a helyen ismerkedtünk meg. Ennek ellenére a múltból egy szó sem esik. Mindig új élmények érnek bennünket, és elég egy vidám délután, hogy megint húszévesnek érezzük magunkat. Tele vagyunk tervekkel, és a kellemes délutánt meghitt beszélgetéssel fejezzük be egy St. Hubertus mellett. Ragaszkodunk hozzá, mert olyan, mint egy régi barát, és velünk együtt fiatalodik.



St. Hubertus. Emlékek helyett élmények.





*Mi körül ülnek majd a barátok
egy hajnalig tartó beszélgetésnél?*

Egy faragott indiai asztalka
vagy egy modern üvegasztal illik jobban a nappaliba?
Nem lenne egy régi tengerészláda még hangulatosabb?

Az Otthon magazin erre és sok más otthonteremtéssel kapcsolatos
kérdésre is sokféle választ, ötletet és megoldást kínál.

Otthon. Ahol nem csak lakni, de élni is jó.





most élj

**az alkalommal,
hogy végre igazi
otthonod legyen**

*Ahol boldogan élsz,
ami csak a tiéd,
ahol együtt lehetsz
azokkal, akiket szeretsz.*

Ajánljuk mindazoknak, akik

- lakásuk cseréjét, bővítését, felújítását tervezik,
- a kiegészítő kamattámogatású lakáshitelre nem jogosultak,
- korábban felvett lakáshiteleket kedvezőbb feltételűre kívánják cserélni.

**Március 15-től
csökkentett, már
évi 15,75% kamattól.**

Információ: 06 40 44 22 00
www.postabank.hu

**Támogatás nélküli
lakáshitel**

PostaBank
A Magyar Állam Bankja

14. melléklet: *Nők Lapja* 2001. 13.


most élj

**a lehetőséggel,
hogy a gyerekek is
legyen lakása**

Gyors, egyszerű hitel azoknak, akik rendelkeznek fedezetként felajánlható, tehermentes és forgalomképes ingattal. Minden más kölcsönnel szemben felülmúlhatatlan előnye, hogy 5 éves futamidőn belül a bank eltekint a jövedelmi helyzet vizsgálatától. A hitel az ingatlan piaci értékének akár 45%-áig igényelhető.

Ajánljuk:

- a már meglévő lakás felújítására, korszerűsítésére, bővítésére;
- második ingatlan – például nyaraló – vásárlására;
- s végül, de nem utolsósorban szülőknek, hogy segíthessék a gyerekek otthonteremtését.

Információ: 06 40 44 22 00
www.postabank.hu

Jelzáloghitel

PostaBank
A Magyar Állam Bankja

15. melléklet: *Nők Lapja* 2001. 10.

TÚLSÁGOSAN FIATAL VAGY EGY RÁNCTALANÍTÓ KRÉMHEZ?

SZÜLETÉSÜK ELŐTT
MÚLNAK EL A RÁNCOK.

ÚJ! ÉLETRE KELTI
BŐRÖD SAJÁT VÉDELMI
RENDSZERÉT.

Mostantól biztos lehetsz abban, hogy még nagyon sokáig nem lesz szükséged ránctalanító krémre. Íme a vadonatúj, növényi eredetű antioxidánssal kiegészített C-Alpha Flavon Krém, amit neked találtak ki! Bizonyítottan életre kelti bőröd saját védelmi rendszerét. Egyedülálló ránct megelőző ápolás.

NIVEA VISAGE
C-ALPHA FLAVON
SCHÜTZT DIE JUGEND IHRER HAUT

NIVEA VISAGE C-ALPHA FLAVON KRÉM



2001. január 1, hétfő

Mielőtt nekivág, számoljon húszig...

...mégpedig naponta kétszer, egy üveg **Béres Cseppel** a kezében.
Mert az új évben is jó eséllyel elkerülheti a meghűléses betegségeket,
ha napi kétszer húsz cseppel* védi egészségét.

*Béres Csepp®
Osszetartórnak*

*A megelőzésre javasolt adag 40 kg testtömeg felett napi 40 csepp.
A Béres Csepp® 100% állítólipid alapú, cukormentes gyógyszer.
Föld ellenjavallat: súlyos szívbetegség esetén nem szedhető. Mellékhatás: nagyon ritkán csalán- és allergiás tünetek jelentkezhetnek.

**A KOCKÁZATOKRÓL ÉS MELLÉKHATÁSOKRÓL OLVASSA EL A BETEGTÁJÉKOZTATÓT,
VAGY KÉRDEZZE MEG KEZELŐORVOSÁT, GYÓGYSZERÉSZÉT!**

A FOGORVOSI KEZELÉS UTÁN

6 hónap védelem



Klinikai vizsgálatok bizonyítják, hogy hat hónappal a fogorvosi kezelés után a fogíny állapota már jelentősen romolhat.

A legújabb Signal foglívem használatával azonban a fogíny éppen olyan egészséges marad, mint a fogorvosi kezelés után volt. És az egészséges fogíny az első lépés az egészséges fogak felé.

Segítsen Ön is fogorvosának és használjon Signal Global foglívemet!

- Segít megelőzni a fogszuvasodást ☒
- Csökkenti a fogképződést ☒
- Friss lehetőséget biztosít ☒
- Gátolja a foglepedék kialakulását ☒
- A fogínyt egészségesen tartja ☒

Signal GLOBAL

TELJESKÖRŰ VÉDELEM

18. melléklet: HVG 1994. 34.

Az első 9 hónap törlesztőrészleteit mi fizetjük ki Ön helyett!*



SUZUKI

WAGON R+

www.wagonr.hu

***Feltételek a sajtóban és a Suzuki márkakereskedésben.**

19. melléklet: budapesti reklámtábla



L' O R É A L PARIS

Tökéletes szín
a hajfestés napjától...
a következő hajfestés napjáig.

Új színekollekció
Sejtelmes GESZTENYEBARNÁK
ÚJDONSÁG!

Réçital
Preference
KIMÉLT HAJFESTÉK

Sejtelmes GESZTENYEBARNÁK

Új! Sejtelmes GESZTENYEBARNÁK!

- 3 hédig soha nem látott, sejtelmesen ragyogó színárnyalat.
- Egyedülállóan tartós, magas fényű szín, amely nem fakul ki.
- Folyamatos ápolás, 4 adag hajápolóval + UV-szűrő védi a hajszin szépségét.

Világelső a hajfestésben

L'ORÉAL
PARIS
Mert megérdemlem.

Laetitia Casta a Réçital Sejtelmes Gesztenyebarnák M3 Hamvas világos gesztenyebarna árnyalatát viseli.
www.lorealparis.com

SZAKIRODALOM

BARTLETT, F. C.

1984 *Az emlékezés*. Budapest, Gondolat Kiadó.

DALY, Peter M.

1988 Modern Advertising and the Renaissance Emblem. Modes of Verbal and Visual Persuasion. In: HÖLTGEN, Karl Josef–M. DALY, Peter–Wolfgang Lottes ed.: *Word and Visual Imagination*. Erlangen, Universitätsbund Erlangen–Nürnberg, 349–371.

DÂNCU, Vasile Sebastian

1999 *Comunicarea simbolică. Arhitectura discursului publicitar*. Cluj Napoca, Editura Dacia.

DE MAN, Paul

1997 Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji* 2/3. 93–107.

GEORGAKOPOULOU, Alexandra–GOUTSOS, Dionysis

2000 Mapping the world of discourse: The narrative vs. non-narrative distinction. *Semiotica* 131.1/2. 113–141.

KESZEG Vilmos

2000 Szövegtípusok, szövegfunkciók és íráshasználat az aranyosszéki temetési szertartásban. In: CSERI Miklós–KÓSA László–T. BERECHZI Ibolya szerk.: *Paraszi múlt és jelen az ezredfordulón*. Szentendre, A Magyar Néprajzi Társaság és a Szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum közös kiadványa, 131–163.

MACINTYRE, Alisdair

1999 Az erények, az emberi élet egysége és a hagyomány fogalma. In: Uő: *Az erény nyomában*. Budapest, Osiris Kiadó, 274–302.

NIEDERMÜLLER Péter

1988 Élettörténet és életrajzi elbeszélés. *Ethnographia* 99. 376–389.

RICOEUR, Paul

1999 Az én és az elbeszélte azonosság. In: Uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 373–411.

TENGELYI László

1998 *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest, Atlantisz.

ZSADÁNYI Edit

2000 Hamupipőke nem megy a bálba. In: BEDNANICS Gábor–BENGI László–KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály szerk.: *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai*. Budapest, Osiris Kiadó, 364–390.

KÉPBESZÉDEK

EGY TILTOTT TRÓPUS RETORIKÁJA.

Szirénábrázolások

az erdélyi protestáns templomfestészetben és prédikációs hagyományban

Az erdélyi református templomdíszítési hagyományban van egy paradox mozzanat, amelyre sem a művészettörténet, sem a protestáns dogmatika nem ad kielégítő magyarázatot. A köztudatban elterjedt „protestáns képellenség”, „képtilalom” tudásával szemben léteznek protestáns képek, még hozzá tartalmukban számunkra furcsa, a „magyar kultúra” mai fogalmához képest kultúraidegen képek, egy, a hivatalos „tudomány” hatalmi kormányzása alól többé-kevésbé kicsúszott, az elméletekkel félig igazolható nem hivatalos műfaj, a magyar XVII–XVIII. század protestáns egyházművészetének egy sajátos jelensége: a református (ritkán unitárius) templomok festett deszkamennyezeteinek alakos ábrázolásai.

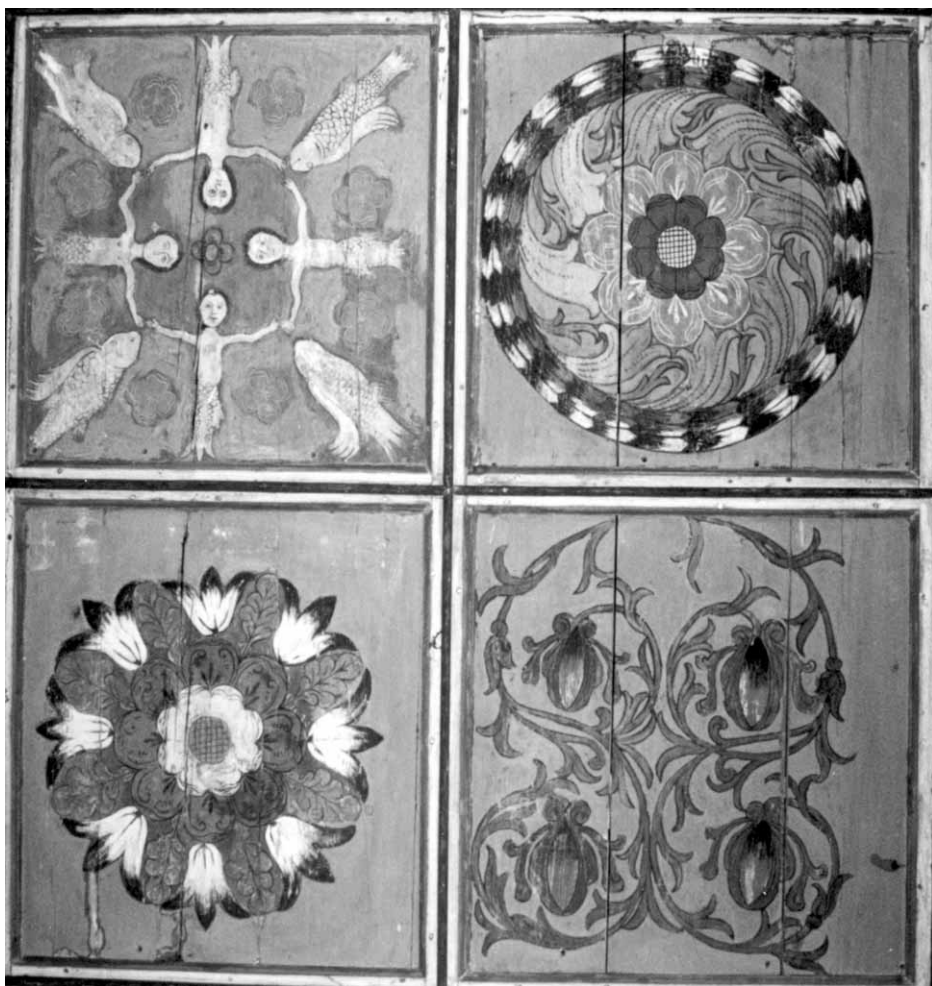
A „tabulatum depictum” protestáns sajátosságát a korábbi művészettörténet gazdasági okokkal és a primér díszítés igényével magyarázta. Tombor Ilona így érvel: „A templom nemcsak a hitélet, hanem a közélet színhelye is volt, a kis falusi közösség egyetlen középülete, azt saját céljainak megfelelően helyreállította, és szerény anyagi eszközeivel igyekezett széppé tenni: ahol freskót talált, lemeszelte, s más díszítési lehetősége nem is maradt, mint a festett asztalosmunka. Így a református egyház merev képtilalma a szó szoros értelmében felvirágoztatta ezt a virágdíszes kézművességet” (Tombor 1968. 27.). Tombor az alakos ábrázolásokat is az ornamentika részeként értelmezi: „Díszítmények közé foglalva maguk is díszítményként jelennek meg” (Tombor 1968. 14.). Kétségtelen, hogy a díszítőfunkció is meghatározza ezeknek az ábrázolásoknak a jelenlétét, de ezek képtartalma talán túlmutat az ornamentális kereteken: egy-egy mennyezet figurái valóságos „vadkertet” vonultatnak föl, felirattal ellátva.

A szirén alakzatának prédikációs toposzként való vizsgálatához az erdélyi templomfestészet kazettás mennyezeteinek gyakori szirénábrázo-

lásai irányítottak.¹ Ezeken a meglehetősen megrongálódott asztalosmunkákon egy-egy kazettát kitöltő ábrázolásként, „Syren”, „Sirenes”, „Sziren” felirattal jelenik meg a többé-kevésbé kivehető sellőfigura.

A germán mitológiai hagyományban kialakult német ikonológia hatását mutatja a halfarkú női szirén ábrázolásának elterjedtsége (a tancsi mennyezetten találunk férfiszirént is), a nemi jelleg hangsúlyozásával (aránytalanul nagy, meztelen mellek, hosszú haj), virággal a kezében, ami a szerelmi szimbolikában jut relevanciához, illetve néhány apokaliptikus attribútummal, mint a kard, jogar, korona, trombita (lásd a szilágylompéрти mennyezet kettős szirénalakját vagy a szennai református templom karzatmellvédjén látható figurát). A szirénalakok egy része a nőiség-bujaság-csábítás paradigma jellegzetességeit viseli, a negatív, alsó szféra hangsúlyozásával (halfarok, kígyófarok, víz), más ábrázolásokon minderre rátevődik egy apokaliptikus szimbolika. Lévéen hogy a német grafikában honos babiloni paráznaábrázolásnak nincs hagyománya a magyarországi templomfestészetben, és a szirénábrázolások egy része ennek A jelenések könyvéből való szimbolikus alaknak az attribútumait hangsúlyozza, sőt a tancsi mennyezet egyik kazettájának felirata meg is erősíti ezt a szimbólumszinonimiát, lehetséges a szimbólumnak egy kifejezetten apokaliptikus értelmezése (Szacs vay 1999). Számomra e képek lehetséges szimbolikus tartalma mellett főként azok képisége, a református képteológiának látszólag ellentmondó létmódja érdekes. Többféle szimbolika érhető tetten ezeken a változatos figurákat felvonultató festett kazettákon, a szimbólumok értelmezése többféle rendszerben lehetséges (pl. a népművészet szerelmi szimbolikája, folklórszimbólumok, asztrológiai szimbolika stb). A korabeli „használat”, a képek működése és működtetése konkrét utalások hiányában nem rekonstruálható. Nyilvánvaló, hogy bármilyen intézményes kommunikációs rendszer (mint például az egyházi kommunikáció, a templomtérben különféle „nyelveken” elhangzó szövegek) kisajátítja a szimbólumokat, és olyan referenciákat te-

1 Húsz kazettás mennyezetten talált szirénfigura képezi azt a képkorpuszt, amelynek értelmezését a prédikáció retorikájában, főként az argumentációban (orális és képi argumentációban) elfoglalt lehetséges funkcióiban kísérelek meg. Az ábrázolások helye a keletkezés sorrendjében a következő: Tancs (1676); Nyárádszentimre (1676?); Noszvaj (1700); Küsmöd (1712–1714); Biharpüspöki (1720); Kraszna (1736); Csenger (1745); Técső (1748); Gyeróvásárhely (1752); Bogártelke (1760); Erdőszentgyörgy (1760); Maksa (1766); Gyügye (1767); Magyarcsaholy (1777 előtt); Szilágylompéрти (1778); Bánffyahunyad (1787); Szenna (1788); Mezőkeszű (1792); Drávaivány (1795); Almásmálom (?).



Maksai festett famennyezet, 1766-ból

remt más jellegű médiumokban, amelyekkel a képek koherens, többé-kevésbé homogén, értelmezhető rendszerré válnak. Saját értelmezési kísérletem ezeknek a képeknek az azonos kommunikációs térben elhangzó prédikációkkal, mint egy feltételezetten homogén közlésrendszer másik jelrendszerével való párbeszédbe állítása. Ebben a „párbeszédként” és egymásra utalásként felállított értelmezésben a képek sajátos módon mutatkoznak meg.

Az ábrázolások igénytelen kivitelezése, a képiséget (vö. protestáns templomdíszítés kánonjaival és dogmatikai előírásaival, lásd Belting



Festett famennyezet, Szilágylompért, 1778-ból

2000. 485–519.) tagadó, dekorativitás felé elmozduló jelleg a szirént emblematikus figuraként állítja elő, néhány más, a prédikációk toposztárában is gyakori állatszimbólummal együtt (pl. cethal, sárkány, unikornis, páva, majom, elefánt, erdei macska stb.). A kazettákon megjelenő feliratok is az emblémaszerűséget hangsúlyozzák.

A tagadás és afirmáció mozzanatai egyidejűleg vannak jelen abban, ahogyan a református templom terében megjelennek. Kép mivoltukban mintha legerősebben a képi önállótlanúságra való törekvés tűnne szembe. Az igénytelen kivitelezés az ikon, imágó mivolt ellen tiltakozik: festőasz-

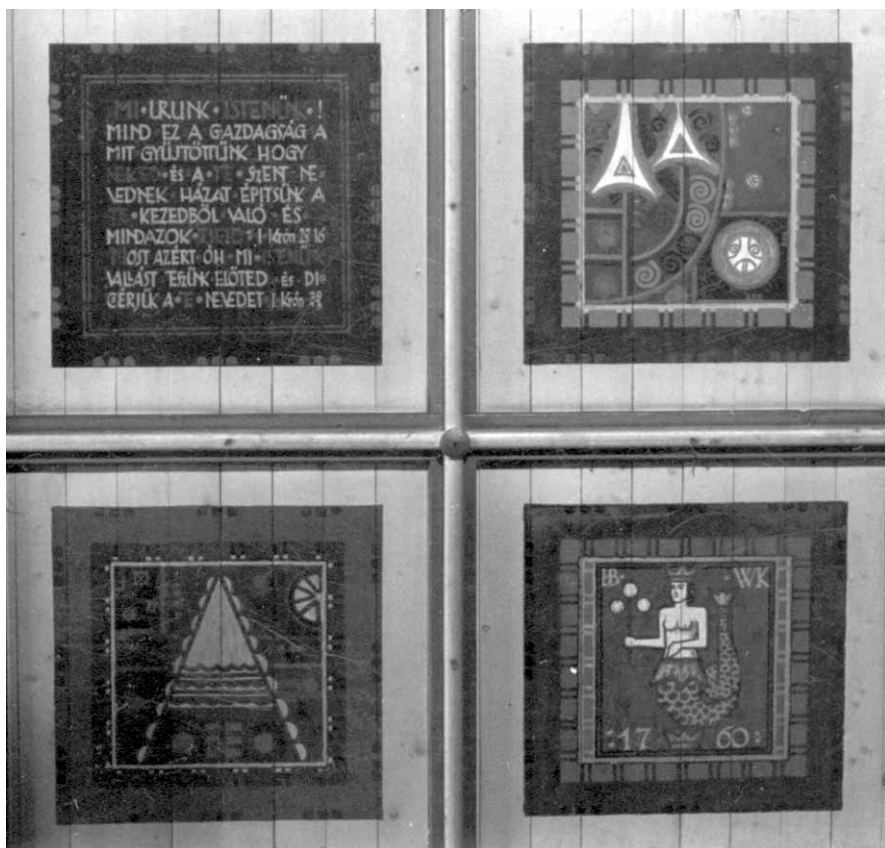


Festett famennyezet, Gyügve, 1767-ből

talosok díszítményei egy olyan korban, melyben a képeknek a művészi értékét becsülik. „Lecsúszott”, folklorizálódott műfajként – az olcsó met-szetek, vásári ponyvalapok, vizuális közhelygyűjteménynek számító mintakönyvek populáris korpuszában kereshetők képanalógiái² – ismét, szétírja, széttrajzolja a mintát. Erős a dekorativitás felé mozdulás is: a magyar művészettörténet mindeddig díszítményekként, pusztán dekoratív funkcióval jellemezte ezeket a képeket.

Ebben az eredetnélküliségben a kép képisége kitör a képmás minőségéből, és a szimbólum, az embléma felé tart. A reformáció képteológiájának szellemében olyan létmódhoz közelít, amelyben a szó kommunikatív erejének túlsúlya megsemmisíti a kép lehetséges kultikus minőségeit,

2 Lásd pl. az Umling festődinasztia által készített mennyezetek szirénalakjainak hasonlóságát a kalotaszegi mennyezeteken.



Festett famennyezet, Erdőszentgyörgy, készült 1936-ban

megfosztva ugyanakkor azt képretorikai autonómiájától. Argumentációs eszközzé válik a prédikáció retorikájában, szóképek, a tropologikus beszédmód alakzatainak illusztrációjává. A képek nem hordoznak önálló tartalmat, hanem utalnak egy szövegre, amely meghatározza emblemátikus jelentésüket. Létüket egyfajta másodlagosság határozza meg, egy utalásviszony, amely a kommentár vagy illusztráció módján mindig valami már meglevőre utal vissza.

Az alak attribútumai az azonosítás eszközei, a szóbeli retorikai bizonyítás festészeti megfelelői, vizuális locusok. (Kibédi Varga 1993. 169–170.). Szó-képek vizuális leképezései, szemléltetőanyag minőségben. A szirénkép a mennyezeten egy nyelvi trópus megfestése – megfelelő értelmezést korlátozó óvintézkedésekkel. Kommunikációs tartalmát a szirén mint nyelvi alakzat prédikációkbani értelmezése határozza meg. Az önál-

ló képléthez viszonyított törlésmozzanatok hozzájárulnak azonban ennek a sajátos kommunikációs mezőnek a belsejében a Figura illetve Kép egy-fajta homogén fogalmának és fogalomhasználatának kialakulásához.

Létezik tehát egy használatra szánt képtörzset, melynek kognitív modellje ismeretlen az értelmező számára. Egy lehetséges kognitív modellnek nem annyira rekonstruálása, mint inkább megkonstruálása ez a prédikációkkal való egybeolvasás.

Medgyesi Pál XVII. századi református homiletikaszerző és prédikátor két munkáját választottam egybeolvasásra: az 1650-ben kiadott *Doce nos orare quin et praedicare* című, első magyar nyelven írott retorikai kézikönyvnek a prédikációk elkészítésére vonatkozó részét, illetve ugyanennek a szerzőnek egyik 1660-ban kiadott prédikációját *Bünön buskodo lelek kenszergése, a reménségnek, s-kétségben esésnek Szorosi közöt* címmel. Medgyesi elméleti retorikai művét a Melanchton utáni egyházi retorikai gyakorlatban bekövetkezett váltás ténye, illetve a váltásnak az erdélyi gyakorlatban való szükségessége hívja létre.³ Nyilvánvaló, hogy nem minden prédikátor és lelkész követte ezt a retorikát, de Medgyesi esetében nyílik lehetőség egyetlen elméletíró és ugyanabban a személyben prédikátor írásmódjában vizsgálni az elméleti és gyakorlati modellek egymáshoz való viszonyát, és rámutatni a törlés jelenlétére a két modell egymáshoz igazításában.

Ezeket a törlésmozzanatokat, amelyek a Kép (ez esetben nyelvi trópus) homogenizációját célozzák, a vizuális képek jelenlétének legitimálásaként is értelmezhetjük.

A *Doce nos orare quin et praedicare* figurális nyelvhasználattal kapcsolatos kérdésfeltevéseit és következtetéseit vizsgálom a kognitív és performatív modellek közötti elmozdulások, átmenetek és egymásra utalások nézőpontjából,⁴ majd mintegy a teória alkalmazását, egy kognitív modellnek performatívvá való átírását a *Bünön buskodó lelek kenszergése* (Medgyesi 1660) egyik prédikációs exemplumának trópushasználatára, a szíren katakrézis-alakzatára összpontosítva.

3 (Bartók 1998. 200–210.)

4 De Man (2000b. 129–153.) Pascal *Pensees* címmel összegyűjtött gondolataiban a definíciókban bekövetkező töréseket a kognitív és performatív nyelv heterogenitásának funkciójaként értelmezi, az igaz, de hatalom nélküli kognitív, illetve az igazság kisajátításában hatalommal bíró (performatív) diskurzus egymásra íródásaként. De Man szerint a *Gondolatok* voltaképpen Pascal allegóriája a meggyőzésről. Medgyesi Pál retorikai kézikönyvének mint elméleti – ugyan eleve használatra szánt – retorikai modellnek és egy általa írt prédikációnak, mint meggyőzésre szánt, elhangzott performatívumnak a viszonylatában vizsgálom a két modell egymásra íródásából következő töréseket.

Medgyesi retorikájában a problémát nem annyira az allegorizációban látom (ilyen tekintetben nem is tartom önreflexívnek a szöveget), hanem inkább a figurális nyelv bizonyos különösen veszélyesnek ítélt trópusainak az igazság nyelvéből való kizárására történő kísérletben. Az *Elöl-járó Beszéd*ben fogalmazza meg ezt a törekvést: „nem javallyuk a külső Historiákat, Fabulákat s egyéb emberi bizonyosságokat az praedicationokban, szükség kivől” (Medgyesi 1650, *Elöl-járó Beszéd*). A „szükség kivől” bizonyos kompromisszumokra enged következtetni. Medgyesi retorikája nem filozófiai rendszerességű munka, mindenekelőtt olyan szöveg, mely eredeti céljánál fogva a megtérésre való minél hatékonyabb meggyőzést célozza.

Ahhoz, hogy a *Doce praedicaré*ban előírt, a prédikáció különféle részeiben alkalmazandó érvelés minőségét, a hivatkozott locusokat és azok forrásait vizsgálhassuk, mindenekelőtt a „külső Historia”, „Fabula” és „egyéb emberi bizonyosságok” jelentésszféráit kellene értelmeznünk Medgyesi fogalomhasználatában.

A külső Historia egy másik históriafogalommal szembeállítva válik relevánssá: ez a história a Szentírás, a Biblia történeti könyvei, illetve a fogalom kiterjesztésével mindenféle narratív szüzsét tartalmazó bibliai történet. Ezzel szemben külső históriának tételeződik minden „világi példa”, különös tekintettel az antik szerzőkre. (Medgyesi fogalomhasználatában az *Odüsszeia*, Vergilius *Aeneise*, Ovidius *Metamorphose*se históriák.) Ebben a szóhasználatban a história nem mai értelemben vett történelem, hanem történet, mely rendelkezik ugyan valóságigénnyel, de korántsem olyan mértékben, mint az egyetlen igazság presztízsértékével bíró Szentírás. A Fabula fiktív történet, csupán nyelvi létező, nem ellenőrizhető valóságreferenciával, egyházi szerzők gyakran használják pejoratív értelemben. A valótlanság állításának, a hazugsággal való érvelés kockázatának veszélye áll fenn a „külső”, nem keresztény és tekintélyükkel nem elegendő mértékben legitimált szerzők citálásával. Egy katakrézisre épített narráció (mint például Odüsszeusz találkozása a szirénekkal) mindenképpen a fikció nyelvezetének számít, és helyet sem kaphat a prédikáció igazságigénye mellett.⁵

5 Valóság és fikció terminusokat tulajdonképpen mindig idézőjelben kellene használnom, hiszen valójában nem egy fizikálisan adott határt értek a különbségtevésben, hanem arról próbálok beszélni, ahogyan az illető kor retorikaelmélete, prédikációelmélete, prédikátorai, rétorai, végső soron emberei megrajzolják a fikció és valóság határait. Hogy ennek a meg- és átrajzolásnak a gesztusa olykor tudatos lehet, és expliciten is felbukkan egy-egy korrigáló gesztusban, figyelemre méltó esemény, ami az érvényesnek tartott igazságok kognitív rendszeréhez való visszakapcsolást is illeti.

A világi és bibliai példák közti különbségtétel sem magától értetődő. A szentírásbeli példák – megfelelő kommunikációs helyzetben, a rétor felfogásától és beszédszándékától függően – magukba foglalják a bibliai elokúciós fogásokon kívül a köznapi életből vett hasonlatokat, analogikus indoklással, azaz hogy ezzel a módszerrel Krisztus és az apostolok is éltek. Ugyanezen logika szerint – Jézus is hasonlóan gyűjtötte össze prédikációinak példaanyagát – magukban foglalják a „természet könyvéből” vett példákat, melyekre forrásanyagot a Biblia is bőségesen szolgáltat, de amely kiegészül a mindennapi tapasztalatokkal.

Ami az „egyéb emberi bizonyosságokat” illeti, azok a lefelé fokozásban (külső Historia, Fabula, egyéb emberi bizonyosságok) teljes bizalmatlansággal szemléltetnek. Ilyenek például a tekintélyként el nem fogadott egyházi írók írásai. A legfelső nyelvi, kifejezésbeli ideál a Szentírás nyelve, a legmagasabb kinyilatkoztatott kognitív axiómarendszer (ám a „használatához” való hozzáigazításkor az értelmezőknek be kell vallaniuk annak figurativitását; vö. a „nem tulajdon jegyzésben vett igékről”).⁶ Ehhez mérten ítélődik meg a nyelvi bűnbeesettség foka. A retorikai modell ennek a legfelső kognitív beszédmodellnek kell hogy a kicsinyített mása legyen.

A *Doce nos orare* retorikai modellje a példák használatára eléggé tág teret biztosít: az Előbeszéd „oda tartozó legyen, ennekokáért vétessék a Végből, okokból, hozzá kötezett dolgokból, hasonlatosságokból, különbözőségekből, historiákból”. A Tanulság Meg-állatása „meg-erősítésre való kevés példákkal”, illetve „a természet könyvéből” történjen. A Meg-oltalmazott Igazságnak Meg-Világosítása történhet „Hasonlatosságokkal, Példákkal, Különbözésekkel, Egybevetésekkel”.

Végül a prédikáció elkészítése kapcsán a Rá-szabásnál kiemelt Rá-intés vagy meggyőzés eszközei között a „Sz. Írás helyyeiből, a béli példák” is szerepelnek. Ha számba vesszük a prédikáció azon részeit, ahol megengedett a példák használata, a figurális beszéd, úgy találhatjuk, hogy mai fogalmaink szerint Medgyesi nem annyira szigorú. Az Előbeszédben értelmezett külső históriától, fabulától és emberi bizonyosságoktól való óvakodás azonban mindvégig hangsúlyos.

Különösen érdekes jelenséget eredményez ez a törekvés a *Bűnön buskodo lelek kenszergése, a reménységnek, s-kétségben esésnek Szorosi között* (Medgyesi 1660) című prédikációjában, ahol a szirén trópusa megjelenik az argumentációban. A puritán retorikával építkező prédikáció a meggyőzés – lelkiismeretre hatás szempontjából leginkább felhívó struk-

6 (Bartók 1998. 200–210., Kecskeméti 1994. 73–89.)

turális részekben, a *Tanuság megállatásának* részében, illetve a *Tanuság hasznainál*, az *El-rettentő Haszonnál* alkalmazza a szirén figuráját.

„Olyan a bűn, mint ama tengeri leány forma állatoc; kiknek arczu-latjoc emberinec lázczic, de also és hátulso részec oktalan rút csuda. A család Eördög, mikor bűnre akar vinni, csak az ideig tartó kicsiny gyönyörű voltát, azt a kis kedves ábrázatocskáját fitogtatja annac; szomorúságos ki-menetelit (melly mint egy oktalan farka a bűnnec) el-takarja; és csak akkor mutatja osztán elő, mikor már késő, a bűn immár végben-is ment” (Medgyesi 1660. 24–25., „A Tanuság Meg-állatása” részben).

„Amaz nagy erejű Sámson, hogy osztán végtére ama fül sőt sziv meg-lippesztő, s meg-babonázó szép szavu Syrenesnec, Dalilahnac sürű kisztetésire, az Isten lelkét magában el-árulá, s ki-mondván, s-ne mond-jam, ki-fecsegvén és illy lator incselkedő személynec nyelvére akasztván, miben állana az ő nagy ereje [...] El-alutja ölében a szem fény vesztő szép szavu Hölgy, s-fel-beretváln, reá hja a Philistaeusokat [...]” (Medgyesi 1660.14., az „El-rettentő Haszon” részben)

Míg a Tanuságban megjelenő szirén szóképp additív módon, halmozott metaforaként, nyomatékosítás céljából jelenik meg – Delilának, Delila bűnének, a csábító ördögnek egyenértékű metaforája, kiterjesztése egyoldalú, a narratívum, a Sámson–Delila-történet felől –, addig a második előfordulásban megtörténik a jelentés explicit magyarázata. Az El-rettentő Haszon *Doce nos orare*-féle terminusával jelezhető szövegrész valóban az elrettentés retorikájára épül, a meggyőzésmozzanat még erő-sebb benne. Az elméleti modell is erre az usus-elvre épül: a Hasznoknak vagy megindítani vagy elrettenteni, vagy valamilyen cselekvésre rábírni kell. Az elrettentés is a meggyőzés módja, annak negatív effektusa. Van benne ugyanakkor egy aktivitásra való felszólítás is: nem szabad tenni.⁷

A kognitív modell – az elméleti retorika e performatív eszközök felsorolásszerűen egymás mellé sorakoztatott rendszere, a prédikációkban követendő meggyőzési mód – négy bűntípustól való elrettentést céloz: „négy vétkeket kerülj-el: 1. Testednek kedves indulatit, gonosz kívánságit, valamelly édess, meg-szeretetet bűnben, szájára ne bocsássad. 2. Lelki kevély ne légy; 3. Az Isten rád bizott ajándékít, ama talentumát el ne ássad, vagy gonoszul ne élj azockal; 4. E Világi dolgokat felettébb ne szeresd, s-azokban ne merülj” (Medgyesi 1650., 26.). A bűnöknek ebben a négyes csoportosításban való elrettentő példázását a prédikációban egy

7 Derridával fogalmazva: „Az elrettentés retorikája egy performatívokból álló szótár más performatívok elérése érdekében.” (Derrida 1993. 125.)

általános „Közönséges Intés” előzi meg, amely a bűn összefoglaló fogalmát árnyalva él a szirénhasonlattal: „Édes a bűn kezdetiben, de a végiben látjuc, minémö keserő méreggel fordul-fel. Olyan a bűn, mint ama tengeri leány forma állatoc stb.” (Medgyesi 1660., 14.). A hasonlítás itt az előbbi szirénmetaforával szemben a szirénlény felől, „ama tengeri leány forma állat” felől építkezik, a kettős jelleg csalárdságának, a megtévesztő mozzanatnak a hangsúlyozásával.

Szem előtt tartva azt a történeti hagyományozódási folyamatot, amely a szirén toposzának a protestáns prédikációkbani használatát a XV. századtól a XVII. század végéig néhány szöveg vizsgálatára hivatkozva felöleli, Medgyesinél különös transzformációval találkozunk. Az első hivatkozások a vizsgált korpuszból – Bornemisza Péter, Kecskeméti János, Keresszegi Herman István prédikációsköteteiben (Bornemisza 1977; Kecskeméti 1622; Keresszegi 1640) – történelmi exemplumként használják a szirénfigurát, az Odüsszeusz-történetre való hivatkozással, fenntartva a figura funkcionalitásának lehetőségét. A XVI. századi előfordulások a ‘tengeri hal’ kifejezés általános jelentéssé kiterjesztett értelmében hivatkozzák (szörnyeteg, tengerben élő lény; a ‘pisci’ név mindenféle vízi lény gyűjtőneve). Ez az értelmezés a középkori bestiariumok hagyományának folytatásaként generálódik a prédikációs irodalomban.

A puritánus retorikai váltással egyre nagyobb lesz a gyanakvás a történelmi példákkal szemben, épp az ellenőrizhetetlen fikció jelenléte folytán, ugyanakkor megnő az érdeklődés az empirikus jellegű, a természeti világból vett példák iránt. Ily módon, újraértelmezve bár, de szervesen folytatódik a bestiariumi hagyomány. Medgyesi prédikációi esetében mégis kétkedem a szirénpéldázatnak ebben a hagyományban történő automatikus használatában, hiszen az 1600-as évek közepére tehető a magyarországi írásbeliségben is bekövetkező szemléletbeli fordulat, a valóság felülvizsgálását, az „erős valóságok” határait meghúzni kívánó kritikai tendencia. Apáczai enciklopédiája (Apáczai 1987, 280–296.) szól ugyan sárkányokról és főnixmadárrol (mint létező állatokról), de szirénekről avagy egyéb, az emberi és állati határán levő keveréklényekről szó sincs.

Miskolczi Gáspárnak a század végén megjelent *Egy jeles Vad-Kert* című Franzius-fordítása (Miskolczi 1702) már határozottan tiltakozik a „Grif madár, Sirenesek és Hárpiák” valóságos lényként való elgondolása ellen.

„A Grif madárhoz számlálandók a Syrenesek és Hárpiák; mellyekben a régi poéták akarták kiábrázolni a lator fajtalan asszonyi-állatoknak, és ragadozó könyörületlen tolvajoknak természeteket. Ha annakokáért efféle képtelen rémítő forma állatok láttatnak vagy mais láttatnak valakiktől,

a minémü emberi ábrázatúakról a régi Poéták írásban emlékeznek, azt avagy hogy csak igen kevés ideig élő természet tsúfjának, vagy a sátántól az ember elméjébe öntetett irtóztató képzésnek, és nem valóságnak kell itélni, mellyel a sátán csak az embereket akarja vagy ijeszteni, vagy pedig csak játszani” (Miskolczi 1702. 502.).

A Medgyesi-prédikációhoz visszatérve, a szirénalakzatnak az értelmezési modellbe való problémátlanul látszó beépítésében olyan csúsztatás-mozzanatot látok, amely vállalja a valóság-fikció határvonalának biztos kézzel történő átrendezését. Medgyesinek ismernie kell az Apáczai-féle kritikai hagyomány alapján, hogy a szirén történelmi alak, a figurális beszéd toposza. Persze lehetőség van másfajta hagyományban való értelmezésre is, és végeredményben nehezen lenne alátámasztható ennek a választásnak személyes döntésként való beállítása. A tény azonban, hogy létezik választási lehetőség két/vagy több, különféleképp megrajzolt valóság között, felcsillanni engedi a valóságteremtődés és -átírás izgalmas folyamatát.

A nyelvi tropologizációval ellentétes irányú mozgás ez: figurából, szubsztancia nélküli nyelvi alakzattól lesz fizikális realitással rendelkező lény, tengeri állat, mindez egy kognitív modellhez való hűség jegyében. Ahhoz, hogy a prédikációs gyakorlat ne hazudtolja meg a retorikai elméletet, egy zseniálisan egyszerű elmozdításra van szükség: a szirénfigurát a külső történelmi példázatok rendszeréből – s egyúttal a nyelvi katakrézisalakzatok rendszeréből – áthelyezni a „természet könyvének” egzotikus bár, de mégis „empirikus” világába.

A bestiariumban szövegkorpuszát XVII. század végi, empirikus igényű tudós munkákkal egymás mellett olvasva, a valóság-fikció viszonyának kérdése így tevődik fel: a szirén egy paradox hely a létezésben – emberi és állati határán álló keverék, tiltott világ, vagy pedig pusztán a nyelvi dimenzióban létező trópus, s ilyenként, mint szubsztancia nélküli, pusztán csak nyelvi létező, lényegi elferdítés, a nyelv tiltott világa,⁸ a

8 A „tiltott világ” frazéma egy azonos című Magritte-festményre utal. (*L'Univers Interdit*, 1943, olaj, vászon 65x81cm, Musée d'Art moderne, Lüttich.) A kompozíció középpontjában, a képfelület egyetlen figurájaként egy halfarkú szirén látható, a szemlélőben több képi intertextust is mozgósítva. Az intertextuális utalások halmozásával, valamint a címadás jelentésszűkítő, az értelmezést a gazdag intertextuális és archetipikus jelentések tömegéből határozott irányba terelő mozzanatával a Magritte-kép a képnyelv és a címadásban hozzárendelt szöveg törésvonalaira mutat rá. Azok a törésvonalak és törléslehetőségek, amelyeket Magritte megmutat, dolgozatomban nyelvi és vizuális képkorpuszában eltörlésként, törlésnyomokként mutatkoznak meg. A Magritte-kép befogadójának megmutatja, hogy a szirén világa mind lehetséges valósággént, mind pedig nyelvi világként tiltott világ.

bűnbe esett nyelv világa. Ilyenformán a legpuritánabb szerző sem tud kívül maradni a bűnbe esett nyelven, miközben beszél. Ergo: nincs menekvés a trópusból. Nemcsak a Világ csalóka, de a nyelv árnyék- és tükörvilágából sincs egyenesen felfelé vezető út. A figuratív nyelv tiltott világában különösen tiltott trópus a szirén katakrézisalakzata.

Medgyesi prédikációs kézikönyvének retorikai modelljét kognitív modellnek neveztem, a konkrét prédikáció argumentációs rendszerét pedig performatív modellnek. A kognitív modell azonban eleve úgy szervezett, hogy a meggyőzést célozza, következésképpen bizonyos engedményekre is hajlandó a nélkülözhetetlen tiltott trópusok tilalmában. A meggyőzés-gyakorlat a maga oldalára billenti kissé ugyan az „igazságot”; a szirén első előfordulása például reflektálatlan, még csak forrásra sem utal, az „Elrettentő Haszonnál” való alkalmazásban azonban már tetten érhető egy fordított irányú mozgás: a meggyőzés gyakorlata felől egy önkorrekciós gesztus, amely a kognitív modell helyreállítását célozza, ebben a helyreállításban pedig a szirén katakretikus nyelvi alakzat volta eltörlődik. Ha ezt a szöveget tekintem a festett szirénképek értelmezési irányát meghatározónak, ahol eltörlődik a *locus* katakrézis volta, akkor a vizuális képek is zökkenőmentesen beillenek a mennyezetekre festett változatos állatvilágba. Törlésnyomokat követtem végig a szirénfigura alaköltéseiben.

A templomfestészet szirénképe vizuális trópus, képi katakrézis, de lényegében a nyelvi alakzat áttétele vizuális közegbe. „Használatában” is teljesen alárendelődik a nyelvi képnek; ezzel függ össze – meg a reformáció képről való tanításával, amelyben a szó kommunikatív erejének túlsúlya megsemmisíti a kép lehetséges kultikus minőségeit, és általában korlátozza a kép önálló képként való működését – az eltörlések sora.

A kép-létmód eltörlése mint cél implicit benne van a dogmában; az emblémaszerűsége törekvéssel behatárolódik az értelemkeresések lehetőségére (emlékeztetőként, hívóképként kell működnie, nincs értelmezés, hanem feloldás van, a hangzó szöveg értelmében). A képiség tagadásaként értelmezem ezeknek a képeknek a kivitelezésbeli igénytelenségét is. Maga a „mennyező” foglalkozásnév is sokkal inkább mesterembert, mintsem művészt jelöl. Ugyanakkor az archetipikus jelentések sokféleségében is tetten érhető a korlátozó, eltörlő mozzanat, méghozzá eléggé paradox módon: úgy tűnik, a szirén toposza végtelenen tágítható, szimbólumszinonímiák egész sora állítható fel, de mindez egy erősen egyházi meghatározottságú érték dualitásban. Még véletlenül sem találok olyan ábrázolást a mennyezeteken, amely a figura pozitív jelentésmezejéből származna.

A Medgyesi-prédikáció nyelvi trópusainál a valóságátíró-korrigáló mozzanatot tartottam izgalmasnak, egyfajta metanyelvi önreflexióban. A törlésnyom itt a valóság–fikció viszony döntés alapú meghatározását mutatja egy retorikai cselben, melyben a trópus trópus volta törlődik el. Az usus-elvű retorikában a kognitív modell a performatívumok hatalma felől újraíródik.

Van tehát egy képkorpusz, melyet az előfordulás közös – egyházi használatú – tere alapján egy bizonyos szövegtörzshoz hozzárendelve értelmeztem. A szírénképeknek mint nyelvi trópusoknak egyszerűen vizuális közegbe való átültetéseként való beállítása ugyanakkor a képnyelvvel szembeni tehetetlenség bizonyítéka is. Konstruáltam egy kognitív modellt, amelyben a kép legfőbb funkciója, hogy ne képként működjék, hanem a szöveget illusztráló emblémaként, megfosztva bármiféle képi autonómiától. Ehhez a konstrukcióhoz XVII. századi prédikációirodalomban végeztem kutatásokat, művészettörténeti és művelődéstörténeti adatokat használtam fel, valamint a református dogmatika képhasználatra vonatkozó tiltásait. Meggyőződésem ugyan, hogy léteznie kell egy közös térhasználati normának, mely valamelyest homogén módon értelmezi a különböző médiumok által közvetített üzeneteket, mivel azonban a képek használati módjára vonatkozó explicit utalást mindeddig nem találtam, be kell vallanom a módszer elégtelenségét. A mennyezetek alakos ábrázolásai igénytelen kivitelezésükben, felirattal hangsúlyozott emblémászerűségükben, a dekorativitás felé mozdulásban, *festőasztalosok munkakörébe lecsúszott műfajként a képek vizuális autonómiájának eltörlésére mutatnak*, az elemzés is a prédikáció szövegtörzsét helyezi kiemelt értelemközvetítő pozícióba. Be kell látnom, hogy értelmezésem tulajdonképpen egymáshoz rendelés, melyben a szöveg uralma alá hajtja a képet.

SZAKIRODALOM

APÁCZAI Csere János

1987 *Magyar Encyclopaedia*. Kolozsvár, Kriterion Könyvkiadó, 280–296.

BARTÓK István

1998 *Sokkal magyarabbúl szólhatnánk és írhatnánk. Irodalmi gondolkodás Magyarországon 1630–1700 között*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 184–304.

BELTING, Hans

2000 *Kép és kultusz*. Budapest, Corvina Kiadó, 485–519.

BORNEMISZA Péter

1977 *Ördögi Kisírtetekről*. Budapest, Magyar Helikon.

DERRIDA, Jacques

1993 No apocalypse, not now. In: *Minden dolgok vége*, Budapest, Századvég Kiadó, 112–147.

KECSKEMÉTI Gábor

1994 Toposzok és exemplumok a história hasznairól a 17. században. In: BITSKEY I.–TAMÁS A. szerk.: *Toposzok és exemplumok régi irodalmunkban*. Debrecen, Studia Litteraria, 73–89.

KECSKEMÉTI János

1622 *A Sámuel könyvének prédikációk szerint való magyarázatja*. Bátfá.

KERESSZEGI HERMAN István

1640 *Az keresztyeni hitnek ágazatiról való Praedicatióknak Tár-Haza*. Várad.

KIBÉDI VARGA Áron

1993 Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum* I. 4. 166–179.

De MAN, Paul

2000a A metafora ismeretelmélete. In: *Uő: Esztétikai ideológia*, Budapest, Janus–Osiris Kiadó, 7–28.

2000b Pascal allegóriája a meggyőzésről. In: *Uő: Esztétikai ideológia*, Budapest, Janus–Osiris Kiadó, 29–53.

MEDGYESI Pál

1660 Bünön buskodo lelek kenszergése, a reménségnek, s-kétségben esésnek Szorosi közöt. In: Uő: *Magyarok Hatodik Jajja*. Sárospatak.

1650 *Doce nos orare quin et praedicare*. Bártfa.

MISKOLCZI Gáspár

1702 *Egy jeles Vad-kert*. Lőcse.

TOMBOR Ilona

1968 *Magyarországi festett famennyezetek és rokonemlékek a XV–XIX. századból*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

SZACSVAY Éva

1999 A szirén mint jelkép. Apokaliptikus szimbólumrendszer elemei a református ábrázolásokon. In: KÜLLŐS Imola szerk: *Hagyományos női szerepek. Nők a populáris kultúrában*. Budapest, Magyar Néprajzi Társaság, Szociális és Családügyi Minisztérium Nőképviseleti Titkársága, 200–207.

A FESTÉSZET TÖRTÉNETMONDÁSÁRÓL.

Frida Kahlo „önéletírása”

„Az irodalmi mű és a képzőművészeti alkotások között létező analógiákat hasznosítanunk kell.”

HANS-GEORG GADAMER

1. Képolvasás

Alkalmas-e a festészet vizuális médiuma történetek elbeszélésére? A narratológia elméletével foglalkozó irodalomtudósok és művészettörténészek igenlő válaszukat az irodalmi elbeszélés és a képi narráció interdiszciplináris jellegű kutatására, és az ennek eredményeként kimutatott egyezésekre (elbeszéléstípusok és elbeszélésmódok) alapozzák. Az utóbbi évtizedekben a narratológia kutatói – mint például Mieke Bal (1991), Gérard Genette (1999) – vizsgálódásuk körét kiterjesztették a festészet dimenziójára is, ugyanakkor a művészettörténészek is – többek közt Svetlana Alpers (2000), W. J. T. Mitchell (1986), Norman Bryson (1986) előszeretettel alkalmazták az elbeszéléselemélet vívmányait saját kutatási területükre.

A vizuális médiumra irányuló kutatások egyik centrális problémáját az a kérdés jelenti, hogy mennyiben érvényesíthető az ún. „olvasói” beállítódás, az olvasó szemléletmód a képek megközelítésében. Amennyiben az olvasás az a folyamat, melyet legelemibb szinten mindig egy térbeli objektum (a szöveg) indít el, amelyet az olvasó előbb vizuálisan észlel, majd jelentéssé formál, akkor ez az aktus olyan újrastrukturáló értelmezést jelent, amely időbeni kontinuumként megy végbe. Az olvasandó szöveg fizikai megjelenése egy betűkkel, ideo-, piktogramokkal, illetve képi jelekkel fedett sík vagy síkok sorozata (a könyv lapjai, illetve a képsorozat esetében), azaz egymás melletti információk térbeli formává rendeződése, amely az olvasási folyamat konvencionális aktusa során időbelivé alakul át. Mind verbális, mind pedig vizuális szövegek olvasásakor egy időalakzat konstruálása valósul meg, ahol a jelölő elemek által generált értelem-

potenciálok olyan lehetőségformát alkotnak, amelyet az olvasó egy bizonyos játéktéren belül különbözőképpen aktualizál.

A kép mint térbeli objektum egy lehetőség: látása egy optikailag szimultán észlelést jelent, megértése azonban több ennél. A vizuális információk komplexitásának dekódolása, az értelemösszefüggések, valamint a kép alakzat- és narrációrendszerének felfed(ez)ése megköveteli az elidőző nézést, a tagoló, részletekbe mélyedő szemlélést. A kép befogadása soha nem azonnali, mindig folyamatszerű: a tárgyi jelentés (a látvány konkrétuma) többnyire azonnal beazonosítható, azonban az ábrázolás és a jelentés összefüggése csak szukcesszív előrehaladás („olvasás”) során tárható fel.

Amennyiben a narrativizálás „az a tevékenység, melynek során látszólag esetleges vagy éppen kaotikus események sorozata sajátosan történeti jelenséggé válik, pontosabban az események sorozata azonosítható történetté (*récit*) alakul, és ekként válik nyitottá az értelmezés számára” (White 1997. 21.), akkor a képi elbeszélésjelleg meghatározó tényezőként a specifikus események (egyik állapotból a másikba való átmenet) prezentálását, felismerhető cselekvők szerepeltetését, valamint a kompozíció koherenciáját nevezhetjük meg.

A kép mint narratív potenciállal rendelkező fenomén lehetőségét az időbeliség, az időbeni folyamat megjeleníthetőségét igazoló argumentumok bizonyíthatják. A képi narratíva sűrűsége (Goodman: *density*) miatt a verbális műalkotásnál jóval komplexebb objektumnak tűnik. A kép egyetlen érzékelhető időpillanatba sűrít össze egy bonyolult időfolyamatot, felfüggeszti az idő tagoltságát: a jelenet, esemény, szereplők aktusainak kontinuitása a kép idejében összeolvad, az időpillanatok egymásutánisága egy térbeli formában egységesül. A képi jelek kronológiai és ok-okozati sorrá – azaz elbeszéléssé – rendeződését azonban több, deiktikus funkciójú *marker* is elősegítheti: a kép szereplőinek a kép terén belül valami felé orientálódó tekintete megszabhatja az „olvasás” irányát; variatívan ismétlődő események érzékeltethetik az állapotváltozásokat; a belső tér elrendezése alakítja ki a szukcessziót (gyakori az az ábrázolásmód, amelyben a különböző jeleneteket egy épület szobáiban végbemennő történésekként reprezentálják).

Az időbeli egymásutániság azonban nem feltétlenül igazolja azt a hipotézist, hogy elmesélt történettel állunk szemben: a kronologikus sor önmagában még nem esik egybe a történet koherenciájának elvével, hiszen a történésmozzanatok között pusztán az időbeli szukcesszióra támaszkodva nem minden esetben lehet rekonstruálni az oksági viszonyt.

Wolf Schmid (1999) az időbeli kapcsolatteremtő elv mellett a történet koherenciáját szabályozó erőkként az oksági egymásra következést és az ekvivalenciát nevezi meg. Míg a kauzális és a temporális erő a szukcesszivitás mentén fejt ki hatását, az ekvivalencia szimultán módon teremt összefüggést a szöveg különböző aspektusai között. Az ekvivalencia a *tertium comparationis* logikája alapján működik, ami a különböző elemek között bizonyos fajta egyezést feltételez: „a történeésből a történet számára kiválasztott ismertetőjegyként jelenik meg, olyan tulajdonságként, amely nem időbeli és nem oksági módon kapcsol össze egymással két vagy több történeésmozzanatot” (Schmid 1999. 185.).

Schmid a szövegbeni ekvivalenciákat két típusba sorolja: tematikus és formális egyenértékűségeket különböztet meg, melyek a hasonlóság–oppozíció viszonylatban strukturálódnak. A tematikus ekvivalenciát egy aktualizált strukturális jegy alapozza meg: személyek, szituációk, cselekvések ismétlődése, amelyek a mű konnotatív jelentéseit hordozzák. A formális ekvivalenciát két elbeszélésszegmentum poétikai-retorikai egyezése eredményezi, ezek pedig az alábbi eljárásokkal élnek: szelekciós művelet (amely alapján a történeés történetté redukálható), kompozíció (az események lineáris szekvenciává vagy nonlinearis folyamattá való felfűzése; a kronologikus sor elemeinek permutációja) és megnevezési eljárás (a még nem materializált narrációt az elbeszélés verbális prezentációjába, a narratív diszkurzusba transzponálja).

A történet- és szövegszerűség ugyanúgy lehet egy kép, mint egy verbális szöveg karakterisztikumai: idő- és jelentésvonatkozásait a fikcionálás, a narráció hogyanja és a történet részeinek kompozíciója adja. A vizuális/verbális textualitás és elbeszélés közös struktúraelvi abból következnek, hogy a történet időrendjét a szűzsé elrendezése, azaz a nyelvi jeleket aktivizáló elbeszélés, valamint a fiktív cselekmény kompozíciója szabja meg.

Bár a festészeti elbeszélés legnyilvánvalóbb formájaként a jelenetsozozatot egy képi téren belül inszenírozó képtípust nevezhetünk meg, temporális és kauzális szempontból jóval több narratív képtípust differenciálhatunk: az egyjelenetes (monoszcenikus) képet, az egyetlen történetet több, egymással összefüggő képen elbeszélő sorozatot, a többjelenetes és több eseménysort rögzítő képformát. Ezekben az esetekben a narratívaként való felismerhetőséget a szekvenciák során újra és újra megjelenő aktánsok biztosítják. A cselekvő személy(ek) ismétlődése a térben elfoglalt pozíciók különbözőségére ébreszt rá, ami pedig az időbeni elmozdulás érzékelését eredményezi. A vizuális elbeszélés esetében a

leírás részletei és a kompozíciós formák (például a jelenetalkotás) helyettesítik a beszéd és gondolati elemeket, melyekkel a verbális narratíva él. Ezen részletek révén válnak identifikálhatóvá a cselekményben részt vevő szereplők, ezek helyezik el a cselekményt térben és időben, felismerhetővé téve a narratíva kereteit.

De rendelkeznek-e narratív erővel az egyetlen jelenetet bemutató képek, illetve *menynyiben gondolható el az önarckép történetalkotó alakzatként?* Amennyiben a Schmid-féle ekvivalencia tematikus-formális jegyek olyan iterációjaként értelmezhető, mely lehetővé teszi a narratíva konstrukcióját, a monoszcenikus, egyetlen aktust rögzítő kép szémái is történetté alakíthatóak. A kép elbeszélésstruktúráját ugyanis nem feltétlenül kell egy történet – egy- vagy többalakos – megjelenítéseként elgondolnunk: a kompozíció, az ábrázolás elrendezése már eleve elbeszélés, az, ahogyan a kép elmondja az ábrázolt időt.

Az önarckép olyan műfajként tételezhető, mely *per definitionem* meg van fosztva az elbeszélés lehetőségétől. A portré egyedüli potenciális jelöltje csak az éppen reprezentált identitás lehet, amit éppen az ábrázolás pillanatszerűsége foszt meg a történettől, csak egy szövegen kívül eső időben, a kulturális emlékezetben nyerhet történeti dimenziót. Az önarckép egyedüli célja és létlehetősége az én én általi megragadása, egy időbeni állapot rögzítése és nem a történetalkotás. Dolgozatomban azt vizsgálom, hogy ez a narrativitást *a priori* tagadó műforma sorozattá figurálódva hogyan képes mégis elbeszélést konstruálni, hogyan válik lehetségessé a jelenetszerűség a portré esetében, az önarcképek közti egybeesések és differenciák hogyan hozzák létre az én történetét.

2. Az én képi reprezentációja (Frida Kahlo – az én és a másik)

A Frida Kahlo körül kialakult kritikai diszkurzus fő kérdésfelvetését a festőnő élete és képei közti viszony problematizációja képezi. A feminista művészetkritika kontextusában Kahlo mint olyan nő, aki elsősorban saját magát, testét avatja művészete tárgyává, egy kiemelkedő, vallási és társadalmi értelemben egyaránt értett ikonpozíciót tölt be. Kahlót ugyanakkor éppúgy ünneplik egy új, nem fallocentrikus nyelv (lásd: „női írás”) logotétájaként és a nőtest tökéletes kódolójaként¹, mint amennyire átkozzák a

1 Például Jean Franco: *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico* (1989).

nő mint áldozat archetipikus képének reprezentációjáért.² A nő mint a patriarchális társadalom áldozatának fogalma látszik ismétlődni azokban a megközelítésmódokban is, melyek a szürrealizmus segítségével kísérlik meg leírni művészetét. A szürrealizmus képviselőjeként elgondoló interpretációk³ a festőnőt és képeit a tudattalan, a másik, a kiismerhetetlen nőiség, az egzotikus körébe utalják, elfeledkezve a képein megjelenő folytonos önreflexióról, amely éppen a kreáció tudatosságát implikálja, valamint arról a tényről, hogy bár Kahlo festményein gyakran láthatunk fantasztikus képi elemeket, ezek sohasem szakadnak le teljesen valóságos életéről, sőt, életműve egyfajta minimalista hiperrealizmust képez meg. Művészetének ideológiai interpretációi⁴ a Kahlo-képeket a marxizmus propagandájaként, agitatív alkotásokként, ezzel összefüggésben pedig a *Mexicanidad*, a mexikói identitásképződés hű dokumentumaként ítélik meg.

A fenti értelmezésirányok mind olyan stratégiát alkalmaznak, amely Frida Kahlo képeinek életrajzként való olvasását követik, azt az olvasói beállítódást értve ezalatt, amely egyrészt minden szövegben önmagát véli felfedezni, másrészt a szöveget az életrajzi vonatkozások és az ezeknek való direkt megfeleltetés felől olvassa. A képet így nem szöveggként, hanem olyan mimetikus tárgyként kezelik, melynek egyetlen funkciója az, hogy az alkotó személyiségét hűen tükrözze. E pozitivistának ható beállítódás az alkotó, a keletkezéstörténet és nem a kép mint esztétikai objektum iránt érdeklődik, ezzel pedig ideológiáknak és mechanikus értelmezéseknek sajátítja ki a festményeket. Mivel a képnek mint jelentést generáló fenoménnek alapjában véve ugyanazt az autopoetikusságot kell tulajdonítani, mint a verbális szövegnek, dolgozatom a képszöveg működésmódjára összpontosít, és narratológiai valamint retorikai stratégiák segítségével jelöl ki egy újabb megközelítési lehetőséget.

3. A képsorozat önéletrajzként való olvasásának lehetőségei

Kahlo életművének (kb. ötszáz festmény) tetemes részét egyrészt a különböző életkort és fizikai állapotot rögzítő önarcképsorozat (több mint kétszáz kép), másrészt olyan művek alkotják, melyek családtagjait, barátait,

2 Whitney Chadwick (1985)

3 André Breton (idézi Chadwick 1985. 88.)

4 Vö. Angela Carter (1989).

orvosait vagy az életével szorosan összefüggő eseményeket ábrázolják. A kahlói vizuális önarcképtörténet, melynek folytonosságát portréjának rituális ismétlődése adja meg, a fizikai megjelenés variációin túl olyan szegmenseket használ, melyek a szülés, születés, halál, nemzeti identitás, szerelem, házasság, betegség alapvető eseményeit problematizálják.

Kahlo képeinek egymás mellé rendezése egy virtuális galériában olyan képsorozatot eredményez, amely egy nő történetét beszéli el a nőről, önmagáról – képekben. A Kahlo-életmű nem más, mint *festett önéletírás*, azaz *képi önéletrajz*, melynek narratív szukcesszióját a bemutatott (élet)történetsezmensek kronológiája és ok-okozati relációja, valamint a tematikus-formális ekvivalenciák és intertextuális alakzatok teremtik meg.

Az önéletrajz metapoieízisze, amelyet a szerző (*implied author*) időben állásának fikcionalásával, a valóság átpoetizálásával konstruál meg, nemcsak az önmegértés figurája, nem egyszerűen olyan nárcisztikus struktúra, amely az én eltárgyasításának katartikus élményére épül, hanem az én önmagaságához való viszonyának, az én elbeszélhetőségének modalitását, valamint az én „nyelviesítésének” lehetőségeit is jelzi. Richard Rorty szerint az önmagaság megismerése, az egyediség esetlegességének elismerése, az éntörténetbeli események okainak és okozatainak visszavezetése azok „eredetére”, analóg azzal a folyamattal, ahogyan „egy új nyelvet találunk fel – azaz új metaforákat találunk ki”⁵ (Rorty 1994. 44.).

Az én definíciókísérlete azonban nem érheti el a vágyott egyértelműséget: az „új nyelv” feltalálása csak újabb figuratív–diszfiguratív mozgásokba ütközhet. Az énnel a másikon keresztüli énfogalmára irányuló nyelv egyedül az én metaforikus megképz(őd)ését hozhatja létre. Az énrő nyelvben működő trópusok az én figurája megteremtésének egy traumatizált verzióját képviselik: az én jelölőlánca egyrészt soha nem érheti tetten, nem érheti utol a maga másikat, másrészt az én lényegi hasadtságából, a dividiuumállapotból következően az én mindig ellenáll in-dividiuumként való megképezhetőségének.

Jelen esetben egy *arc megképzéséről* van szó: Frida Kahlo mexikói festőnő élettörténetének az én-képbe íródásáról. Az önéletírás *per definitionem* olyan narratíva, amelyet szerzője attól az intenciótól vezéreltetve alkot meg, hogy az életében megtörtént események jelentéssé, érthetővé álljanak össze. Ahhoz, hogy a bemutatott eseményeket egyazon időben kibontakozó totalitás vagy jelentéstartomány részeseiként gon-

5 Richard Rorty: *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*. Dianoia Sorozat, Jelenkor, Pécs, 1994. 44.

doljuk el, szükség van az alany és tárgy olyan (rögzített) fogalmára, amely a történetsegmentekben tematikus ekvivalenciaként működik: ilyen egybeesésként a szereplőt „keretbe foglaló” *önarcképet* nevezhetjük meg.

Az önarckép objektumának tematikus ismétlődése mellett az önéletrajzzá olvasás másik esélyét a formális ekvivalenciák képezik, amelyek két elbeszélésszegmentum poétikai eljárásainak egyezése által kreálódnak. A Kahlo-narratíva formai oldalát tekintve nem az események pusztá reprodukciója, hanem egy, a tropikus szignifikáció alapján működő rendszer, amely a faktuális eseményeket fikcióként cselekményesíti újra. A tematikus és formális ekvivalenciák egyszerre segítik elő és gátolják ezen „részletek” folyamatossá olvasását: az egymásutániség olyan alakzatokat hív elő, amelyek egyrészt az élettörténet különböző szegmentumait összefüggővé teszik, másrészt pedig interpretálhatóak úgy is, mint egyetlenegy jelölő (az én) metaforikus kiterjesztései – aminek már nincs története, csak időn kívüli jelenléte.

4. Az önéletrajz képei

A szigorúan összevont, egyetlen sötét vonalat alkotó szemöldök, a mindig zárt, „néma” ajkak, a merev – önmagát figyelő – tekintet alkotják meg azt az *arcsémát* amely a portrék tárgyaként és identitásadó mechanizmusaként szerepel (lásd a mellékelt képeket: 1–8). Az arc identikussága egyfajta szubjektumformációt konstituál (egyediesít), azonban az expresszivitás „nulla foka” és az önarcképek tematikus (és többnyire formális) ekvivalenciája megkérdőjelez(tet)ti ezt: a változás hiánya, a „mindig ugyanaz” látványa a prezentált szubjektum nem önzonosként, hanem elidegenítettként való megtapasztalását posztulálja. Az *arc* (*az én metaforája*) az én által marginalizáltként jelenik meg, tulajdonképpen a megszerzettként bemutatott identitást szubvertálja. Az én helyetteseként használt én-arc nem találja meg valódi, szándékolt helyét, nem hagyja, hogy az én magába foglalja, és anélkül, hogy megszűnne nem személyesnek lenni, nem hagyja magát a személytelennel mérni sem, az ismeretlen küszöbén tartva bennünket. Az én önmagától elidegenedve válik önmagává, az „önmagaság megírása” (Foucault) pedig csak maszkkészítésben valósul meg.

A retrospektív prezentáció – az „önéletfestés” utólagossága – a fantázia, a vizuális fikció és az emlékezés mechanizmusain alapszik, a narráció helyét pedig az asszociáció, szimbolizáció és a realitás kereszteződésében találja meg. A portrészorozat a kahlói nyelvezet szimbolizmusának fő as-

pektusait jeleníti meg: a prekolumbián kultúra, a mexikói vallási folklór és vizuális művészet hatását és saját poétikájának „naiv” karakterét.

A specifikus képi nyelvhasználat mellett Kahlo képeinek jellegzetes kompozíciós eljárásai is az én alakzataiként funkcionálnak: a formáknak, képi jelölőknek csak a lényegi elemekre való redukciója (azaz a formanyelv „egyszerűsége”), a centrális perspektíva és a tér arányai törvényeinek a szcenikus dramatizáció érdekében való felborítása, valamint a látható, az „objektív”, a reális és az irreális, a láthatatlan, az imaginárius határainak megszegése az öndefiníció trópusaiként, az önmeghatározás mintáiként (*pattern*) működnek. Az önarckép festése ily módon az identitásképz(őd)és eszköze és a személyiség kinyilvánításának potenciális útja; a képi arc modellhez viszonyított mássága pedig egy, az Ego öntükröző technikája által kreálódó önazonosság-kísérletet produkál (ezzel magyarázhatjuk a portrék analóg struktúráját).

A képsorozat története az éppen aktuális jelenvalóság, az én pillanatnyi állapotának variatív megjelenítéseiből, időbeni metszetek naplószerű rögzítéseiből áll össze. Az alábbiakban két exemplumot használva vizsgálom az önéletrajziséget: az első, *La columna rota* (*A törött oszlop*, 9. kép) című festmény ún. állapotkép, amely az autobiográfia egyik történetszegmensét képezi, míg a második, *Lo que vi en el agua* vagy *Lo que el agua me dio* (*Amit a vízben láttam/Amit a víz adott nekem*, 10. kép) című festmény a teljes élettörténetet egyetlenegy képi térbe foglalja össze.

A *La columna rota* feszültségtengelyét a női test figurája adja meg, melynek felnyitottságára a háttérteret alkotó táj mélyedései felelnek. A test megnyitása, kitakarása brutálisan egyenes fogalmazásmódban közvetíti a fájdalmat, a testi kint. A test, mely a kahlói festményeken fétisként és az autoerotika célpontjaként válik a megfigyelés tárgyává, itt nem tűnik a fejhez tartozónak, a defragmentáció tipikus eseteként a női alak inkább testrészek feldarabolásából, montázsából áll össze. A test határai újrakodifikálódnak: a test nem más, mint egy össze- és szétszerelhető mechanikus gépezet; nem a szubjektum rögzített és határozott megjelenési formája, hanem egy elidegenített tárgy, amelynél kiküszöbölhetővé válik a kint és a bent között húzódó határ.

Az arc merevsége, a szigorúan összepréselt ajkak a néző pillantása előli méltóságtelti elzárkózást, az én titkát jelzik, míg a felnyitott test éppen a szenvedés borzalmát tárja fel. Az arc információértéke semleges (ugyanazt az arcsémát hordozza, mint a többi Kahlo-portré), a test pedig az arc expresszivitásának t(r)opikus helyetteseként viselkedik. Az elrejtett, a láthatatlan és a látható dimenziója az idegen, mégis saját test kita-

karásával (a leplet épp levonják) áthelyeződik, pontosabban helyet – testrész – cserél. Az arc és a test egymást ellenpontoszó és értelmező nexusa csak az egymást tükröző szubsztitúciós játék által nyeri el tropikus erejét, a differencia által határozzák meg egymást mint jelöltet. Az én egységsülésre való törekvése éppen a különbségek és tükröződések hangsúlyozásában nyilvánul meg: az énérzet létrejöttét az egymástól elválasztott test és fej határvonala, valamint a törött test által közvetített affekciót visszhangzó könnycseppek determinálják.

A szemek mereven szegeződnek a megfigyelt tárgyra, amely nem más, mint a megfigyelés alanya. Ez a tekintet (*female gaze*) hozza létre a női testet, a sajátját, mint olyan lemeztelenített nőiséget, amely már nem tud erotikusként hatni. A meztelenség nyers erotikája izgató lehetne, ha nem társulna hozzá az eltávolítás, a szenvedés rezignációjának zártsága: a test nem tartozik az archoz, egy technicizált objektum, a mechanikus gépezet és az élő szövet hibridizált formája, amely a megélt tapasztalatot bizarr esztétikai objektummá konvertálja. Az arc merevsége a test kifeszített egyenesében ismétlődik, ez a tartás azonban egy protézis használata révén jön létre. A testet a gerincmerekvítő pántjai fogják közre, óvják meg a széthullástól, és ezek rögzítik a tartóoszlopot is. A gerincoszlop – melynek szimbolikus helyettesítője a jón oszlop – sérültsége így kétszeresen hangsúlyozódik: egyrészt már eleve roncsolt, azaz képtelen a test és a fej fenntartására, másrészt pedig funkcióját az abroncs látja el. A csonkított, kitakart test idegensége a szubjektum koherenciájának tagadásává válik, míg az arc továbbra is az identitás hordozójaként funkcionál; a két dimenzió metszéspontját egyedül a szegek tömege, egy újabb anyagi segéd-eszköz jelzi. A test és az arc egysége, együvé tartozása a fájdalom, az agónia jelölőinek közös birtoklása révén teremődik meg. Úgy tűnik, éppen ez tartja vissza az individuumot a teljes széteséstől: a szegek rögzítőereje fogja egybe a testrészeket, ugyanakkor ezek a fájdalom objektív korrelátumai vagy okozói is.

A szimbolikus élve boncolás nemcsak a benső kívülre való fordítását, az én-kép direkt közvetítését jelöli, hanem a néző *voyeur*-tekintetének allegóriájaként is elgondolható. A test megnyitása egyrészt az individuum én-imágójának explicitté tételét, másrészt a képtárgy nyitott műként való kezelésmódját implikálja. A felnyitás az önábrázolás végletekig vitt formája, amely meghaladja az önarckép tradicionális kereteit: már nem csak a külső, fizikai megjelenés objektumát fedi fel, hanem az anatómiai és szubjektív mögöttest is. A test felnyitása ugyanakkor az énnel mint az alkotás témájának művé és művivé kényszerítését

jelzi, olyan konatív jelként funkcionál, amely az én-kép csináltságára, autopoézisére figyelmeztet. A női figura tekintetének merev vonala egyaránt irányul az énrre, mint az alkotás tárgyára és az énrre, mint az alkotott kép tárgyára. Az önmegfigyelő tekintete ezen a ponton ugyanazt az utat járja be, mint a nézői tekintet: a művészeti tárgyat szemlélő távolságával képzi meg és szemléli önmagát. A test felnyitása ilyen értelemben egyrészt a képtárgy felnyithatóságára, olvashatóságára tett allúzióként, másrészt az identitásképzés folyamatára, az *image* kialakítására, az én boncolhatóságára és újra összerakhatóságára vonatkozó metafikcióként interpretálható.

A *Lo que vi en el agua* festménye olyan kollázstechnikán alapul, amely az önidézet(ek) és más vendégszövegek beépítésén túl, három perspektívából szemlélt látvány (a kád és a lábak; a vízre „festett” kép; a tükröződő lábfej és lefolyó) kereszteződését alkotja meg úgy, hogy a látvány alkotója (a festő, illetve az, aki mindezt látja) láthatatlan marad. A kép Kahlo festéstechnikájának önreflexív tükrre, ilyen értelemben „meta-beszédként” (*super-parole*, vö. Jenny 1996. 33.) tételeződik: a kép az általa használt karakterisztikus (tematikus és formális) motívumok idézetével játszik, ugyanakkor elgondolható úgy is, mint olyan szimbolikus jelkombináció, amely az élettörténet különböző eseményeit egyetlenegy képi térben egyesíti. A kép logikája így a szintéziséhez közelít: egy szövegen belül több autotextus keresztezi egymást, amelyek nem egyetlen egyedi valóságra utalnak, hanem képek tömegét mozgósítják, asszociálják; az élettörténet pedig egy szimultán, „összesűrített” pillanatként mutatkozik meg.

A kép montázstechnikája egyszerre működteti a stilisztikai és narratív jelleget, ugyanakkor azáltal, hogy nem teljes képeket/szövegeket, hanem csak kép/szövegrészleteket idéz, a kép kompozíciós technikájára az ellipsis alakzata íródik rá. A képi „összefoglalás” (a festményt a fentiek alapján képösszegző/létösszegző képként nevezhetjük meg) a pretextusok csonkított formában való megismétlése révén keletkezik – a képszöveg technikája így az azonosságok nyomán kreálódó teljességillúzió és az elhagyások, differenciák, az elliptikus szerkezet összjátékaként definiálódik.

A kép ugyanakkor nem csak a képkomponensek (az életműhöz viszonyított) intratextualitását használja, hanem a különböző, külső és belső nézőpontok egymásra montírozását is: a vízből kiemelkedő lábfejet ugyanis fentről – a lábhoz tartozó, a lábat „folytató” test szemével, a belső szemmel – látjuk (a realitás, a „természetes” pillantás irányának megfelelően), de ezzel a látvánnyal (a láthatóval) egyidőben a vízben tükröződő lábfejkép (az, amit egyébként „innen” nem láthatnánk) is elénk tárul

egy, a belső szem perspektíváján kívül eső, külső tekintet nézőpontjából. A kép a perspektívák tükörjátékának következtében – a „víz” tükrös felületére is reflektálva – az „olvashatatlanság” felé irányítja a szemlélőt, értelempotenciálokat konstruál, de ezeket azonnal vissza is vonja, a látvány relativitását tapasztaltatja meg. Amennyiben elfogadjuk azt, hogy a víz feletti lábfej és a víz síkján ismétlődő kép ugyanaz – azaz a víznek visszaverő, tükröző funkciót tulajdonítunk –, és egyetlen lehetséges nézőpontot próbálunk találni, akkor a belső szem aktusát „kettős látásként” nevezhetjük meg: a „lent is vagyok, fent is vagyok” játéka ilyen értelemben a szubjektum (a címeli „én”) meghasonlottságát mutatja. Az, ami látható, identikus; a különbség a nézői tekintetek között van (a lábfej és a lefolyó ekvivalenciájából kiindulva): az egyik szem a vízből lát rá a képre, míg a „másikhoz” tartozó szem a vízen túlról, (a kádon) kívülről pillant ugyanerre. Az „én” tehát megképzí a „másikát” úgy, hogy eltávolítja magától, de ugyanakkor egyesül is vele ebben a képtükrös struktúrában.

Ez az „öntükröző” szerkezet azonban nemcsak az „én” reflexiójaként funkcionálhat, olyan tropologikus átrendeződést is elindít, ami az „én-teremtő én”, az alkotó és az „én nézője”, a külső szem felcserél(őd)ését vonja maga után. A szem, a nézőpont ugyanis olyan metafiktív elemként is értelmezhető, melynek következtében a „szerzői” és az „olvasói” tekintet egybeesik: a szemlélő ugyanazt látja, amit az „én”, az identifikálhatatlanság játéktérébe lépve az „én” helyettesítőjévé, „a lábak folytatójává” válik, kénytelen a szem/tudathasadás analóg tapasztalatát megélni.

Amennyiben a víz síkját mint nem az „én”, hanem az alkotás, az intertextuális szöveg tükröként fogjuk fel, az „első pillantás” birtokosa (az „én”) megszűnik megosztottnak lenni (a nézői szem stabilitása azonban elbizonytalanítottsága miatt továbbra is kérdéses marad). Ebben az esetben nem az „én”, hanem a kép hasad ketté: a kád képi terén belül két, egymásra másolt vizuális szöveg jelenik meg. A „fenti” kép (az intra- és intertextuális szöveggháló) a „lenti” (a lábak, melyek az „én” szinekdochikus szubsztituenseiként értelmezhetőek) palimpszesztusaként viselkedik: az „én” szövegére a „mű” szövege íródik rá; a víz ebben a viszonyrendszerben törlessjelként funkcionál, amely megsemmisíti az „ént”, és csak a nyomot, a szövegemléket őrzi meg.

Az „én” tükör általi megosztottsága ugyanakkor olyan szövegekői kapcsolatokat asszociál, amelyek a mítoszok (például Narkisszosz) textusát is bevonják a képértelem világába. Frazer szerint a primitív kultúrák világképében a tükörkép a lélek jelölője „és mint ilyen, szükségképpen veszély forrása is lehet. Ha ugyanis [a vadember] [...] tükörképét eltaposná, megütnék

vagy megszünnék, a sérülést ugyanúgy érezné, mintha vele magával bántak volna így, és ha [...] tükörképe teljesen elválna tőle (amit lehetségesnek tart), akkor meg kellene halnia.” (Frazer 1998. 130.) A víz ebben az értelemben az életet a haláltól elválasztó határvonalként (vö. a Léthe vize) interpretálható: a víz felszínén lebegő objektumok így az élet szimbólumaiként, míg az „én” víz alatti része a halál dimenziójához tartozóként tevődhet(nek) fel. Az „én” kettéválása így nem önmagán belül megy végbe, hanem a létből a semmibe való átmenet szignifikánsaként gondolható el.

A két képi síknak az élet–halál jelöltpárként való interpretációját az alábbi értelemkomponensek támaszthatják alá: a lábfejen megjelenő nyílt seb, a lezárt lefolyóból kilógó vénák vérzése, valamint az „élettörténetbe” kódolt „enyészsorozat”: a csontváz, a maszkot viselő férfi (ami funkcionálhat mind a mexikói, mind pedig az atyai eredet fallikus jelölőjeként) csuklóját a női figurával (ami a Kahlo vetéléseit megjelenítő önarcképekre tett allúzió) és a földdel összekötő (élet)vonalon mászó bogarak, kukacok; a megfojtott nő; a Kahlóhoz kapcsolódó attribútumok, a nőalaknak és a *Recuerdo (Az emlékezet)* című képről származó ruhának a többi képelemhez viszonyított süllyedése, „fulladása”, mintegy halálba merülése. Ehhez a halálímágóhoz kapcsolódhat a bosch-i pretextus is: „A gyönyörök kertje” képrészletének (álló) madara a Kahlo-képen eltátott csőrrel, háton fekszik – a szövegelőd ilyen módosítása pedig a pusztulás képzetét konnotálja.

A cím kettőse ugyanezt az ambiguus struktúrát fogalmazza meg: ha az első változatot fogadjuk el paratextuális kódként (*Lo que vi en el agua*), akkor a vízelem élet és halál kapuját megmutató jelölőként, ha pedig a második változat (*Lo que el agua me dio*) apellatív gesztusának engedelmessédkünk, akkor a víz mint életadó elem, azaz a vitalitáshoz kapcsolódó jelként interpretálható. Az, ami ezen a képen hiányként konstituálódik, nem a modell, hanem a parancsoló, az iránykijelölő szem⁶, ennek eltűnése pedig nem a szem semlegességét vonja maga után, hanem – a nézői szem rászédése által – éppen a látványba, a látás folyamatába való belépést/betaszítottságot posztulálja.

A nézőt a festő szeme magára hagyja a képpel, az átláthatatlanság érzetét pedig még a víztükör átlátszatlanságával (a vízben ugyanis tisztán kivehető kellene hogy legyen a láb), valamint a tükröződő látvány irrealitásával (a „visszavert” lefolyó képéből hiányzik a vérző ér) is fokozza.

6 A látás folyamatára és a látó szubjektumra tett utalásként egyedül a kép paratextusa (a cím) fogható fel.

A látható felé éppen a nem látható utasít: ha a vízfelszínt tükörként gondoljuk el (erre egyrészt a megkettőzöttség látványa, másrészt az készlet, hogy a víz materialitásának egyedüli jelölője a vízbe csöppenő vér), akkor az „én” szinekdochéja a tükör mögöttit képezi, amely mindig rejtve marad. Az „én” mint az én modellje az autobiográfiát rögzítő textussal összeolvassa olyan – mindkét értelmében vett – önreflexióként tételeződik, ami egyszerre érzékelteti az én és a kép kitágíthatóságát-csonkíthatóságát.

A tematikus-formális sémák, a motivikus ismétlődések gyakorisága alapján állíthatjuk azt, hogy a kahlói narratíva nemcsak az egyik állapotból a másikba való átmenetet rögzíti, nem csak a kezdetet és a véget rajzolja meg, hanem az események, állapotváltozások folyamatos újraírását („újrifestését”) is megvalósítja. A kódolt állapotkép (önarckép) folyamatos újrakódolása révén az én beszédének és én-képének modalitása is állandó változásnak, változtathatóságnak van kitéve.

A kahlói önéletírás nem csak képi narráció, nem pusztán élete eseményeinek képi megfelelője, hanem értelmezés is, a „főszereplő” introspekciója egy általa létrehozott vizuális világban; ez az (ön)interpretáció pedig itt egy egyéni metaforikára (az életét igazoló, azt elmondó jelrendszerre) alapozott önteremtést is jelent. A képszöveg, amely az én-t törlésjel alá helyezi (azaz csak tárgylétben őrzi meg), önmagát mint az én állítását, létének metaforikus bizonyítékát mutatja: ez az a tér, ahol az én-kép metaforája konstruálódik, az a középpont, ahová a személyiség áthelyeződik.

Bár Kahlo több képén szürreális-fantasztikus elemek jelennek meg, ezek sohasem szakadnak el teljesen „saját” valóságától. Faktum és fikció keveredése olyan köztes teret hoznak létre, amelyben a konkrét (szubjektív) tapasztalatok metaforikus összegzése, kommentárja lehetségessé válhat. Az új szituációk tudata és a régi emlékezete közti feszültség (vagyis a történetalkotás) sokkal inkább az önátélés, önértelmezés milyenségéről szóló diszkurzus, mintsem egy, pusztán a valóságra koncentrálnak dokumentum.

A több mint kétszáz portré olyan *tükrös struktúraként (specular structure)*⁷ gondolható el, amelyek mint egymást reflektáló és önmegmutató események meghatározzák, „kiegészítik” egymást, egymáshoz igazodva írják az én történetét. A portrék egymás közti játékát, „összejátszását” felfoghatjuk úgy is, mint olyan alluzív viszonyt, amely hozzájárul ahhoz, hogy az arcsorozat szövődése létrehozzon egy történetet, amelynek figurálódását az egymás folytatóiként értett arcképeknek egymáshoz viszonyított azonossága és differenciája szabja meg.

7 Vö. Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás* (1997. 112.).

A Frida Kahlo-portrék olyan arctárgyak, amelyek a szubjektumot objektumlétbe kényszerítik – a megnyilatkozó alany azonos a megnyilatkozás tárgyával –, amelyet egyrészt az önmagaságtól való megszabadulás, másrészt pedig az önmagaságon való felülemelkedés kísérlete motivál. Az eltárgyiasítás ugyanakkor mindig az eltávolítás, elkülönítés fogalmát is maga után vonja: a szubjektum vagy önmagán belül osztódik meg, vagy másoktól választódik el (vö. Foucault 1994); ez a narcisztikus képzet így nem jelenthet sem egy önmagába zárt, sem pedig egy önmagával azonos szubjektivitást.

A Kahlo-arc szoborszerű merevsége egy álarc statikusságát idézi fel: nem kifestett arc vagy valamely mimikai pillanatot rögzítő *arckép*, hanem egy olyan *arcmás*, amelyet nem az arcvonalak formálnak, és amely az arc(ok)tól eltérő voltát éppen ismétlődő ugyanazsága által nyeri. Az arc „lényegét” az „arc mögötti” tárja fel: a sémát övező motívumok, melyek – jellegzetes – mozgalmassága (a háttér növényeinek egymásba fonódó kuszasága, az állatfiguráknak a női testet övező mozdulatai) az arc mozdulatlanságát ellenpontozza. Ez az arc – kifejezéstelensége miatt – már nem tűnik valóságosnak, individualitását a vonalak ismétlődése egyszerre adja meg és írja felül: az arc formája (és formálása) nyilvánvalóan egyedi, azonban képről képre haladva egyre szembetűnőbb a vonások hiánya, a képi szintaxis azonossága, amely az egy-ség individuális funkcióját zúzza szét.

Roland Barthes szerint „az álarc nem más, mint vonalak összessége; az arc, ezzel szemben, mindenekelőtt ezek tematikus harmóniája” (1993. 13.). A Kahlo-portrék esetében ennek az állításnak a fordítottja érvényes, hiszen, bár az arcvonalak kétségtelenül harmonikusan szerveződnek, „témájuk” voltaképpen „üres”, egy önmaga által kioltott jelentés; az önarckép szimulációja abban az értelemben, hogy a formák különbözőségében mindig ugyanazt a jelöltet igyekszik megragadni, azt a rituális maszkot hozza létre, amely az én valódi arcaként tételeződik.

5. Az én és a másik – a festett önéletrajzról

Míg az önarckép nem más, mint az én leírása (*descriptio*), amely a szerzői én egy bizonyos állapotát rögzíti, az önéletrajz egy elbeszélt élet-történet. Az önarckép tulajdonképpen az én egy metaforája, mely önmagában nem képes történetet konstruálni, azonban sorozattá rendeződve alkalmassá válik programszerű én-elbeszéléssé alakulni. Az önarckép az én reprezentációja, amely a képi térbe átkerülve harmadik személlyé való diszfigurálódásnak van kitéve. Mivel az énnak egyszerre kell a képen

kívül és a képben, azaz reprezentálóként és reprezentáltként megtapasztalnia önmagát, a priori egy szkizmatikus szituációval szembesül: az én és a másik, aki ugyanaz az elidegenítettség és a széthasadság tudatát implikálja. Az én létrehozásának vágya az én egységét bontja meg: az érzéket éppen az írja felül, ami ezt megteremteni hivatott.

Az arc archetípusa az én jelölőjeként működik, az én megképezhetősége azonban az én reprezentánsának mediatizációja révén valósulhat meg. Az ént mint stabil jelöltet a reprezentált megkérdőjelezi, az én másika az egységes individuum képét törli el. Az ént éppen az bizonytalánítja el, aminek létre kellett volna hoznia; a szubjektum nem annyira a belső kauzalitásából való kivétel formájánál fogva válik azzá, ami, hanem azáltal, ami kettéosztja, ami determinálja, definiálja, de el is rejti. Az énteremtés – csakúgy mint a szöveglétrehozás – így a kirekesztetten, a hiányként való elhelyezésen alapszik. Az *arc-adás* (de Man) egyszerre funkcionál a szubjektumot helyettesítő *formaként*, annak eltávolított *képi kivételéseként* és magának a *szubjektumnak* – a végteleníthető (vizuális) ismétlés általi – *eltüntetéseként*.

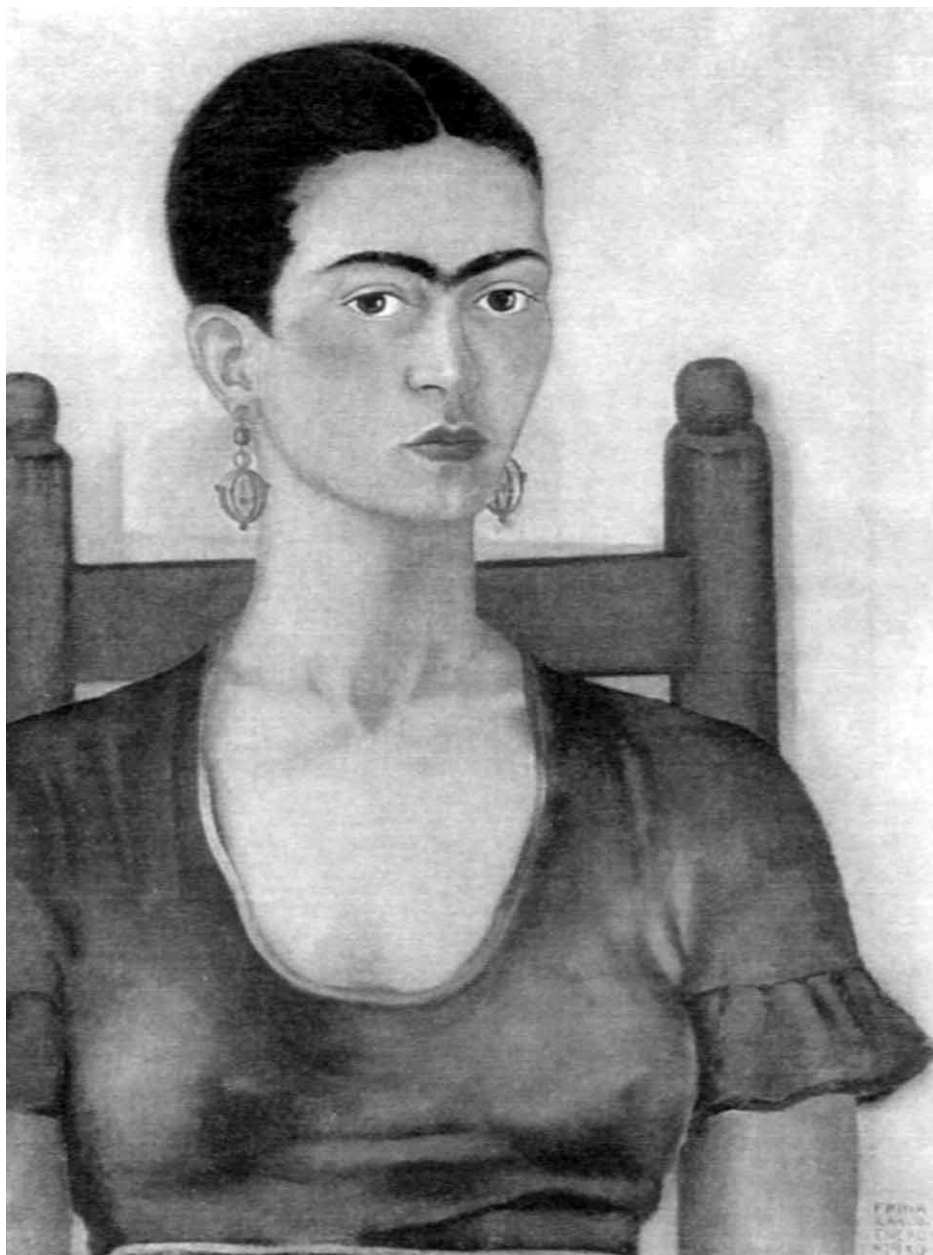
MELLÉKLETEK



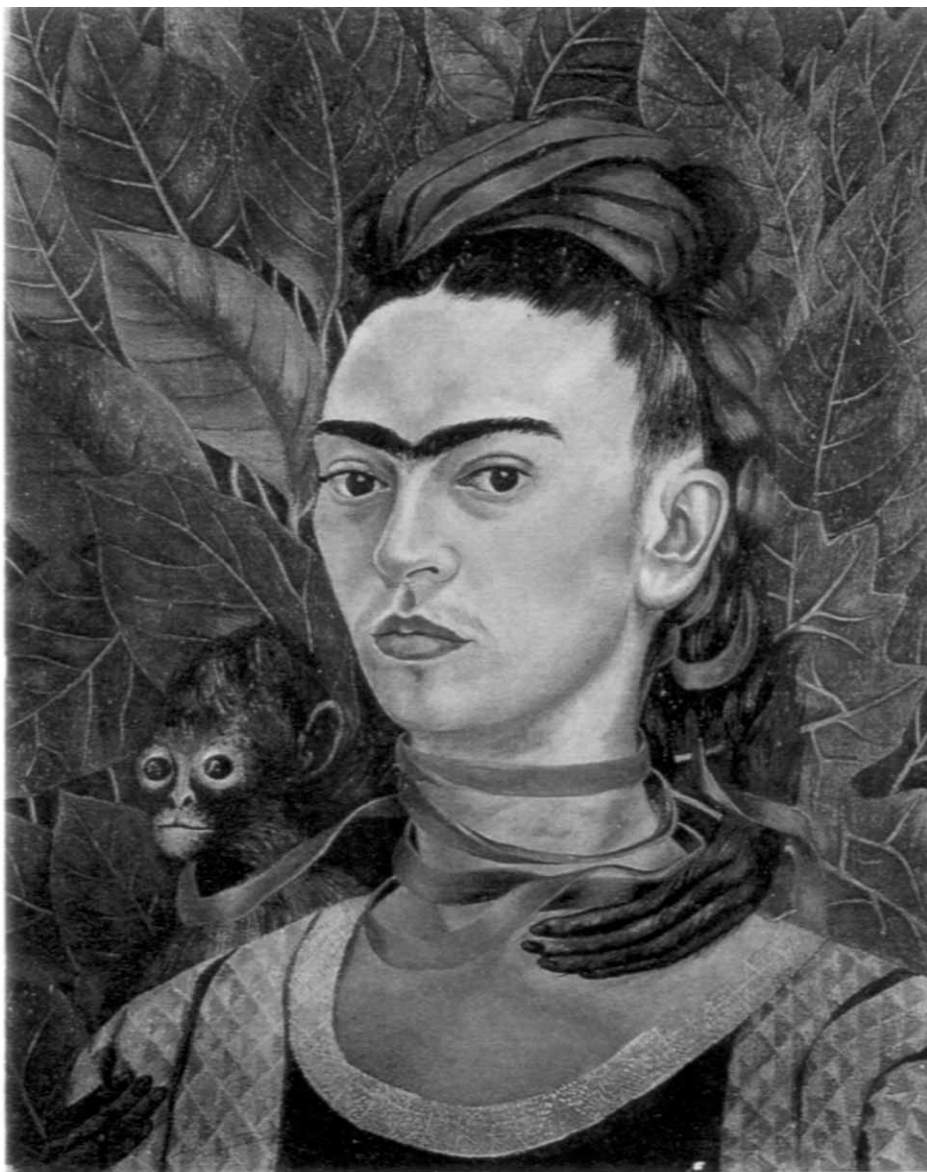
1. Melléklet: *Önarckép 1923 körül*



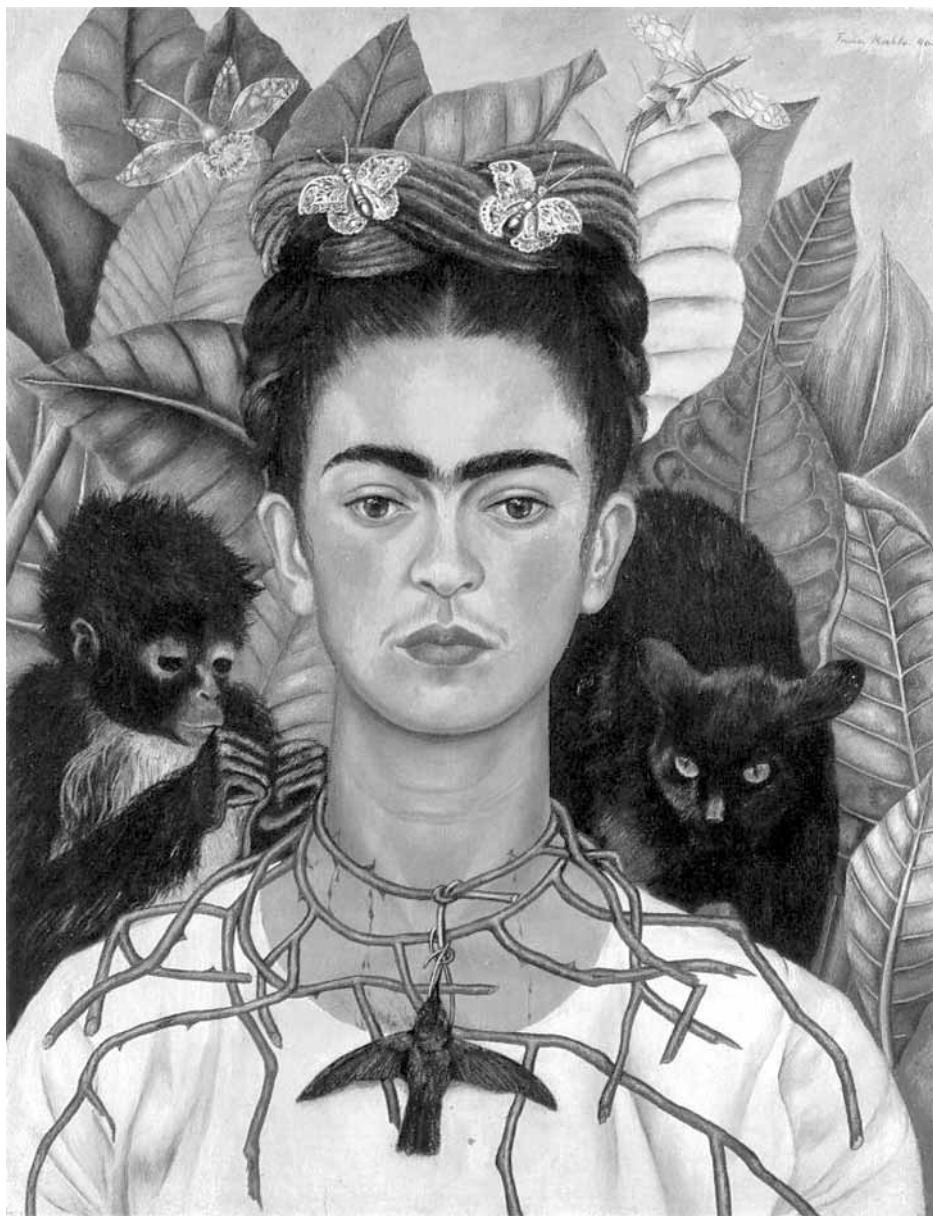
2. Melléklet: Önarckép: Az idő elrepül (1929)



3. Melléklet: Önarckép (1930)



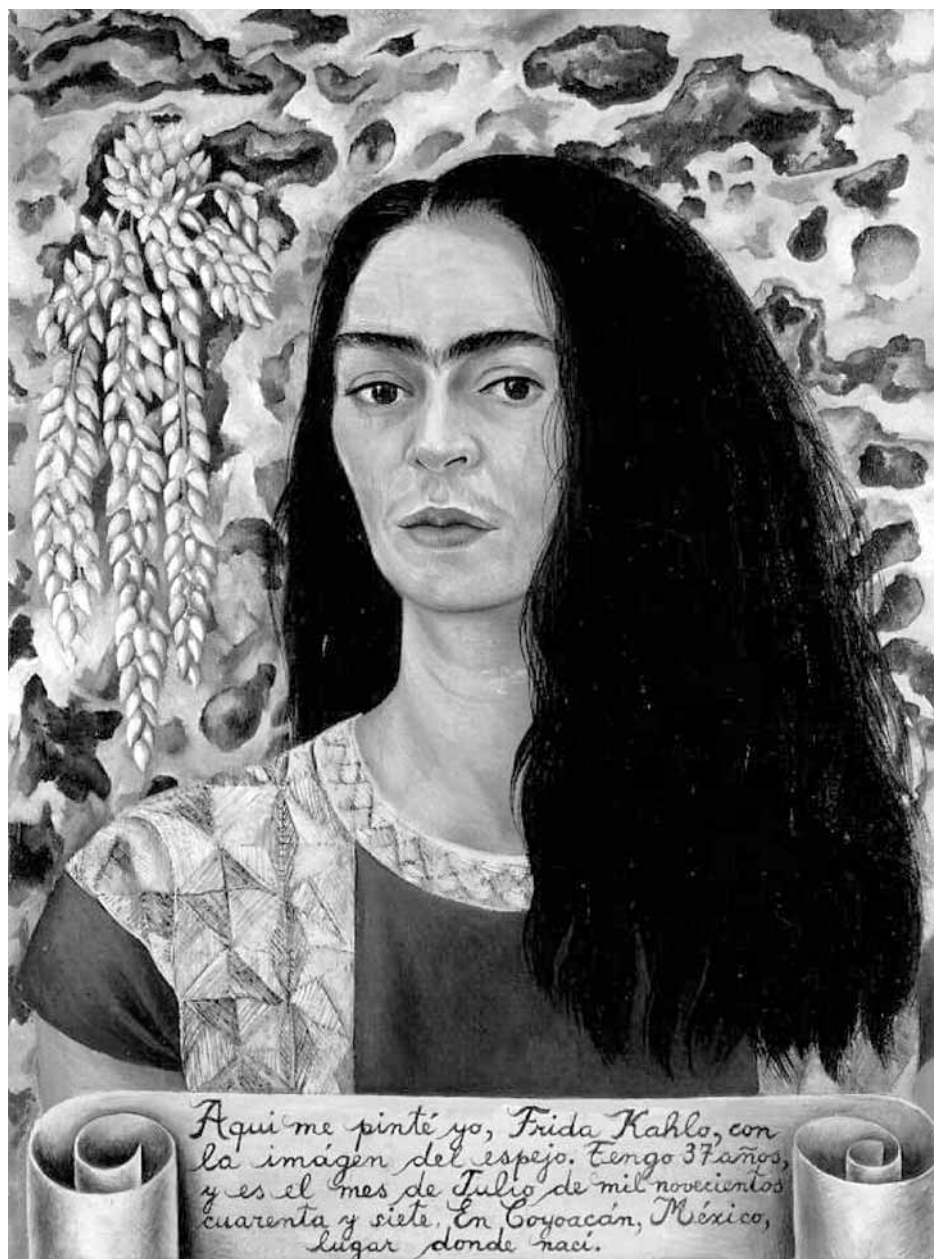
4. Melléklet: Önarckép majommal (1940)



5. Melléklet: Önarckép tüskenyaklánccal (1940)



6. Melléklet: Önarckép kis majommal (1945)



7. Melléklet: Önarckép kibontott hajjal (1947)



8. Melléklet: Önarckép (1948)



9. Melléklet: A törött oszlop (1944)



10. Melléklet: *Amit a vízben láttam/Amit a víz adott nekem (1938)*

SZAKIRODALOM

ALPERS, Svetlana

2000 *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században.*
Budapest, Corvina.

BAL, Mieke

1991 *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word – Image Opposition.*
Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

BARTHES, Roland

1993 Garbo arca. *Gondolat-jel* I–II. 4–15.

BRYSON, Norman

1983 *Vision and Painting. The Logic of the Gaze.* New
Haven–London, Yale University Press.

CARTER, Angela

1989 *Frida Kahlo.* London, Redstone Press.

CHADWICK, Whitney

1985 *Women Artists and the Surrealist Movement.* London, Thames
and Hudson.

DE MAN, Paul

1997 Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji* 2–3. 108–147.

FOUCAULT, Michel

1994 A szubjektum és a hatalom. *Pompeji* 1–2. 177–87.

FRANCO, Jean

1989 *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico.*
London, Verso.

FRAZER, James G

1998 *Az aranyág.* Budapest, Osiris.

GADAMER, Hans-Georg.

1994 Épületek és képek olvasása. In: *A szép aktualitása.* Budapest,
T–Twins, Athenaeum-Könyvek, 157–169.

GENETTE, Gérard

1999 *Opera artei. Imanența și transcendența.* București, Editura
Univers.

JENNY, Laurent

1996 A forma stratégiája. *Helikon* 1996/1–2. 23–51.

MITCHELL, W. J. T.

1986 *Iconology. Image, Text, Ideology.* Chicago–London, University
of Chicago Press.

RORTY, Richard

1994 *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. Pécs, Jelenkor.

SCHMID, Wolf

1999 Ekvivalenciák az elbeszélő prózában. *Helikon* 1999/1–2.
180–207.

WHITE, Hayden

1997 *A történelem terhe*. Budapest, Osiris.

FÜGGELÉK

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA IRODALOM ÉS FILM MÉDIUM- ÉS MŰVÉSZETKÖZI KAPCSOLATAINAK KÉRDÉSEIRŐL¹

1. Összefoglaló munkák, gyűjteményes kötetek

- BARTHES, Roland: *Image – Music – Text*. New York, Hill & Wang, 1977.
- BOHN, Rainer–MÜLLER, Eggo–RUPPERT, Rainer Hrsg.: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin, Sigma, 1988.
- BOLZ, Norbert–KITTLER, Friedrich A.–THOLEN, Christoph Hrsg.: *Computer als Medium*. (Literatur- und Medienanalysen 4.) München, Wilhelm Fink Verlag, 1993.
- CLÜVER, Claus: *Interart Studies. An Introduction*. Ms. Blumington, 1996.
- DUPONT, Florence–EICHEL-LOJKINE, Patricia–GEPNER, Corinna–LOJKINE, Stéphane–MOINE, Raphaëlle–ORTEL, Philippe–PAECH, Sylvie–SAMPIERI, Jean-Christophe–VALETTE-CAGNAC, Emmanuelle: *Résistances de l'image*. Texte et Image, groupe de recherche à l'École normale supérieure, Presses de l'École normale supérieure, 1992.

1 Összeállította: Pethő Ágnes, közreműködött Király Hajnal és Dánél Mónika.

A jegyzék természetesen nem vállalkozhat az intermedialitás teljes szakirodalmának a feltérképezésére, már a terjedelmi korlátok miatt sem. A képzőművészet narrativitásának gazdag szakirodalmi példái teljesen hiányzik belőle. A szöveg és kép kapcsolatának szentelt részből kimaradt általában a nyelv és kép viszonyáról szóló filozófiai, kommunikációelméleti vagy kognitív (pszichológiai, nyelvészeti) szempontot követő tanulmányok nagy része, a megadott néhány cím azért került mégis be, mert közvetlenül kapcsolható az irodalom és a vizuális médiumok kérdéscsoportjához. Az irodalmi írásbeliség és szóbeliség medialitásának különbségei, a színház, valamint a zene és a többi művészetek kapcsolata sem jelenik meg külön témaként a válogatásban, noha éppen a jelen kötet néhány tanulmánya ezen intermediális kérdések fontosságát bizonyítja.

Az egyes témakörök elkülönítése ugyanakkor nem jelent merev kategorizálást, hiszen egy-egy kötet rendszerint több problémával is foglalkozik, így több csoportba is besorolható (és ez helyenként így is történik: a gyűjteményes kötet neve megjelenik az általános művek jegyzékében, egyes tanulmányok pedig a megfelelő alfejezetben is). A tagolást az indokolja, hogy egyaránt segítséget szeretnénk nyújtani annak, aki általában kíván tájékozódni, és annak is, aki valamilyen rész kérdés iránt érdeklődik. Egy minél több ponton kiegészített (és majd elektronikus formában hozzáférhető) adatbázis összeállításán folyamatosan dolgozunk.

- EICHER, Thomas–BLECKMANN, Ulf Hrsg.: *Intermedialität: Vom Bild zum Text*. Bielefeld, Aisthesis, 1994.
- GOMERY, Douglas: *Shared Pleasures*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1992.
- GROSSKLAUS, Götz: *Medien-Zeit, Medien-Raum, Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1995.
- GUMBRECHT, H.U.–PFEIFFER, K.L. Hrsg.: *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1988.
- HANSEN-LÖVE, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. In: SCHMID, Wolf–STEMPEL, Wolf-Dieter Hrsg.: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien, Wiener Slawistischer Almanach, 1983. Sonderband 11. 291–360.
- HELBIG, Jörg Hrsg.: *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. Hrsg.: *Multimedial Communication. Semiotic Problems of its Notation*. Tübingen, Gunter Narr, 1982.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. Hrsg.: *Text-Transfers. Semiotisch linguistische Probleme intermedialer Übersetzung*. Münster, Nodus Publikationen, 1987.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B.–POSNER, Roland Hrsg.: *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B.–MÜLLER, Jürgen E. Hrsg.: *Semiohistory and the Media. Linear and Holistic Structures in Various Sign Systems*. Tübingen, Stauffenburg, 1994.
- HIGGINS, Dick: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984.
- KENEDI János szerk.: *A film és a többi művészet*. Budapest, Gondolat, 1977.
- KITTLER, Friedrich A.: *Gramophon, Film, Typewriter*. Berlin, Brinkmann & Bose, 1986.
- KITTLER, Friedrich A.: *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*. (Literatur- und Medienanalysen 1.) München, Wilhelm Fink Verlag, 1989.

- KLOEPFER, Rolf-MÖLLER, Karl-Dietmar Hrsg.: *Narrativität in den Medien*. Mannheim, MANA IV, 1985.
- KLOEPFER, Rolf: Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie. In: MECKE, Jochen-ROLOFF, Volker Hrsg.: *Kino-/(Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1999, 23–46.
- LAGERROTH, Ulla-Britta-LAND, Hans-HEDLING, Erik eds.: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and the Media. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 24)* Amsterdam–Atlanta, Editions Rodopi, 1997.
- McLUHAN, Marshall: *Understanding Media: The Extension of Man*. New York, Signet, 1964.
- MOOG-GRÜNEWALD, Maria-RODIEK, Christopher Hrsg.: *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Festschrift für Erwin Koppen. Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris, 1989.
- MÜLLER, Jürgen E. Hrsg.: *Texte et Medialité*. Mannheim, MANA IV, 1987.
- MÜLLER, Jürgen E. Hrsg.: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*. Münster, Nodus Publikationen, 1994.
- MÜLLER, Jürgen E.: Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art. *montage/av*, 1994, 3. 2. 119–138.
- MÜLLER, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Film und Medien in der Diskussion. Münster, Nodus Publikationen, 1996.
- PAECH, Joachim-SCHREITMÜLLER, Andreas-ZIEMER, Albrecht: *Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia*. Konstanz, UVK, 1999.
- PAECH, Joachim Hrsg.: *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1994.
- PAECH, Joachim: Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality. <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>
- PRÜMM, Karl: Intermedialität und Multimedialität: Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder. In: ZIMA, Peter V. Hrsg.: *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

- ROLOFF, Volker–WINTER, Scarlett Hrsg.: *Godard intermedial*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1997.
- RUMP, G. Ch. Hrsg.: *Medium und Kunst*. Hildesheim, New York, 1978.
- SEMALI, Ladislaus–WATTS PAILLIOTET, Ann ed.: *Intermediality: The Teacher's Handbook of Critical Media Literacy*. Pennsylvania State University, 1999.
- SOURIAU, Étienne: Filmológia és összehasonlító esztétika. *Filmspirál*, 7. (1997. 2) 25–56. (Filmologie et esthétique comparée. *Revue Internationale de Filmologie*, avril-juin, 1952, 113–143.)
- ZIMA, Peter V. Hrsg.: *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

A Gesamtkunstwerk fogalma

- FISCHER-LICHTE, Erika: Das „Gesamtkunstwerk“ – Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre? In: MOOG-GRÜNEWALD, Maria–RODIEK, Christoph Hrsg.: *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris. Peter Lang, 1989, 61–74.
- KLOTZ, Heinrich (im Gespräch mit Florian Rötzer): Für ein mediales Gesamtkunstwerk. In: RÖTZER, Florian Hrsg.: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt/M (es 1599), 1991: 356–370
- STEIN, Jack: *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*. Westport, Greenwood Press Publishers, 1973.

2. Szöveg és kép viszonya

- BÉKÉSI Imre: Kép – szöveg – mentális kép. In: PETŐFI S. János–BÉKÉSI Imre–VASS László szerk.: *Szemiotikai szövegtan* 11. Szeged, JGYF Kiadó, 195–207.
- CLÜVER, Claus: Reflections on Verbivocovisual Ideograms. *Poetics Today*, 1982, vol. 3. nr. 3. 137–148.
- FOUCAULT, Michel: Ez nem pipa. *Athenaeum*, 1993, I/4. 141–166.
- GADAMER, Hans-Georg: Épületek és képek olvasása. In: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins, 1994, 157–168.

- GADAMER, Hans Georg: A kép és a szó művészete. In: BACSÓ Béla szerk.: *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997, 274–285.
- GADAMER, Hans-Georg: Anschauung und Anschaulichkeit. In: *Gesammelte Werke* 8. Tübingen, J.C. B. Mohr, 1999, 189–194.
- GADAMER, Hans-Georg: Hören – Sehen – Lesen. In: *Gesammelte Werke* 8. Tübingen, J.C. B. Mohr, 1999, 271–278.
- HANSEN-LÖVE, Aage: Wörter und/oder Bilder. Probleme der Intermedialität. Mit Beispielen aus der Russischen Avantgarde. *Eikon*, 1992, Heft 4. 32–41.
- HANSENMUELLER, Christine: „A Picture is Worth a Thousand Words”: How We Talk about Images. *Semiotica*, 1989. Vol. 73. 3–4. 275–300.
- IMDAHL, Max: Giotto. *Arenafresken (Ikonographie, Ikonologie, Ikonik), Bild und Text*. München, Fink Verlag, 1996.
- KIBÉDI VARGA Áron: Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum*, 1993, 1/4. 166–180.
- KIBÉDI VARGA Áron: A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In: BACSÓ Béla szerk.: *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997, 300–321.
- KIBÉDI VARGA Áron: *Szavak, világok*. Pécs, Jelenkor, 1998.
- KIBÉDI VARGA Áron: Ami a szöveg és a kép között van. A határ pragmatikája. *Korunk*, 2000. 7. 71–79.
- MUCKENHAUPT, Manfred: *Text und Bild: Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. Tübingen, Günter Narr, 1986.
- WEISSTEIN, Ulrich: Influences and Parallels: The Place and Function of Analogy Studies in Comparative Literature. In: *Festschrift für Horst Rüdiger*. Berlin, de Gruyter, 1975.²

Szakfolyóirat és tudományos társaság

Word & Image

2 A bibliográfiai jegyzék adataiból néhány helyen hiányoznak az oldalszámok (kivételes esetben elmarad valamilyen egyéb információ), mivel ezek nem álltak rendelkezésünkre. Ezért az olvasó szíves elnézését kérjük. A hiányosságok miatt az adatok közléséről azért nem mondtunk le, mert azt reméljük, hogy így is tájékoztatóként szolgálhatnak a témával ismerkedők számára.

3. Az irodalom és a képi médiumok

3.1. Irodalom és festészet

Általában, ut pictura poesis

- ALPERS, Paul–ALPERS, Svetlana: „Ut Pictura Noesis?” Criticism in Literary Studies and Art History. *New Literary History*, 1976. 8. 437–458.
- ALPERS, Svetlana: Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation. *New Literary History*, 1976. 8.
- BENDER, John B.: *Spenser and Literary Pictorialism*. Princeton, Princeton University Press, 1972.
- BRYSON, Norman: *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- GANDELMAN, Claude: *Reading Pictures/Viewing Texts*. Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- GARCÍA-BERRIO, Antonio: *Theory of the Literary Text*. Berlin, New York, Mouton Publishers, 1992.
- GARCÍA-BERRIO, Antonio: Painting and Poems: A Synthesis of Methodological reflections on the work of Luis Feito. In: PETŐFI, János S.–OLIVI, Terry eds.: *Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*. Berlin–New York, Walter de Gruyter, 1994, 265–292.
- GAUTHIER, G.: Image et texte: Le récit sous le récit. *Langage*, 1984. 75.
- HAGSTRUM, Jean: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- HATZFELD, Helmut A.: *Literature through Art: A New Approach to French Literature*. Chapel Hill, Univ. of North Caroline Press, 1952.
- HÖLTGEN, Karl Josef–DALY, Peter M.–LOTTEs, Wolfgang eds.: *Word and Visual Imagination. Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts*. Erlangen, Universitätsbund Erlangen–Nürnberg, 1988.
- HUDDLESTON, Eugene L.–NOVERR, Douglas A. eds.: *The Relationship of Painting and Literature: A Guide to Information Sources*. Detroit, Gale Research Company, 1978.
- IRWIN, John T.: Foreshadowing and Foreshortening: Visions of Origins in Hart Crane’s *The Bridge*. *Word & Image*, 1985. 1.

- JACK, Ian: *Keats and the Mirror of Art*. Oxford, Oxford University Press, 1967.
- JOST, Francois: Le picto-roman. *Revue d'Esthétique*, 1986. 4.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: Kép és jelentés a retorikai olvasásban. *Alföld*, 2000. 6. 77–90.
- LESSING, Gotthold Ephraim: Laokoón, vagy a költészet és a festészet határaitól. In: *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*. Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1999, 5–151.
- LOTMAN, Jurij M.: The Stage and Painting as Code Mechanisms for Cultural Behaviour in the Early 19th Century. In: SHUKMAN, Ann ed.: *The Semiotics of Russian Culture*. Michigan Slavic Contributions No. 11. Ann Arbor, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan, 1984, 165–176.
- MOSHER, Harold E.: Towards a Poetics of „Descriptized” Narration. *Poetics Today*, 1991. 12.
- NICOLICH, Robert: Painting, Poetry and Signs. *Semiotica*, Vol. 51. (1984) 147–165.
- PRAZ, Mario: *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton, 1970.
- ROGERS, Franklin R.: *Painting and Poetry: Form, Metaphor and the Language of Literature*. Lewisburg, London, Toronto, Bucknell University Press, 1985.
- ROGERS, Neville: Shelley and the Visual Arts. *Keats–Shelley Memorial Bulletin*, 1961. 12.
- SCHMITT VON MÜHLENFELS, Franz: Literatur und andere Künste. In: SCHMELING Hrsg.: *Vergleichende Literatur Wissenschaft: Theorie und Praxis*. Wiesbaden, Athenaion, 1981, 157–174.
- STEINER, Wendy: The semiotics of Genre: Portraiture in Literature and Painting. *Semiotica*, Vol. 21. (1977) 111–119.
- STEINER, Wendy: *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982.
- STEINER, Wendy: *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*. Chicago, University of Chicago Press, 1988.

Ekphraszisz

- ALPERS, Svetlana: Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23. (1960) 190–215.
- BERTHO, Sophie: Ruskin kontra Sainte-Beuve: a kép a prousti esztétikában. In: THOMKA Beáta szerk.: *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Budapest, Kijarat Kiadó, 1998, 75–95.
- BOEHM, Gottfried–PFOTENHAUER, Helmut Hrsg.: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. München, 1995.
- BOEHM, Gottfried: A képleírás. A kép és a nyelv határaitól. In: THOMKA Beáta szerk.: *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Budapest, Kijarat Kiadó, 1998, 19–36.
- BRUHN, Siglind: New Perspectives in a Love Triangle. „Ondine” in Musical Ekphrasis. In: LAGERROTH, Ulla-Britta–LAND, Hans–HEDLING, Erik eds.: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and the Media. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 24)*. Amsterdam–Atlanta, Editions Rodopi, 1997.
- CLÜVER, Claus: Painting into Poetry. *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1978. 27. 19–34.
- CLÜVER, Claus: Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In: LAGERROTH, Ulla-Britta–LAND, Hans–HEDLING, Erik eds.: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and the Media. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 24)*. Amsterdam–Atlanta, Editions Rodopi, 1997.
- DAVIDSON, Michael: Ekphrasis and the Postmodern Poem. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1983. 42.
- FRASER, Grant Scott: *Seduced by Stone: Keats, Ekphrasis and Gender*. Los Angeles, University of California, 1989.
- GRAF, Fritz: Ekphrasis: „Die Entstehung der Gattung in der Antike”. In: BOEHM, Gottfried–PFOTENHAUER, Helmut Hrsg.: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. München, 1995, 141–154.
- GRIGORESCU, Dan: *Povestea artelor surori. Relațiile dintre literatură și artele vizuale*. București, Editura Atos, 2001.
- HEFFERNAN, James A. W.: Ekphrasis and Representation. *New Literary History*, 1991 Spring, 297–316.

- HEFFERNAN, James A. W.: *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- HOLLANDER, John: The Poetics of Ekphrasis. *Word & Image*, 1988. 4.
- KRANZ, Gisbert: *Bildgedicht in Europa: Zur Geschichte und Theorie einer Literarischen Gattung*. Paderborn, Ferdinand Schöning, 1973. (80 oldalnyi bibliográfiai jegyzéket is tartalmaz a témáról: 121–200.)
- KRANZ, Gisbert: *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*. Vol. I–II. Köln, Bohlau, 1981. Vol. III. Köln, Bohlau, 1987.
- KRIEGER, Murray: The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry: or „Laocoon” Revisited. In: *The Play and Place of Criticism*. Baltimore, the Johns Hopkins University Press, 1967.
- KRIEGER, Murray: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- KURMAN, George: Ekphrastic in Epic Poetry. *Comparative Literature*, 1974. 26.
- LANGEN, August: Die Technik der Bildbeschreibung in Diderots ‘Salons’. *Romanische Forschungen*, Bd 61. (1948) 324–389.
- LEACH, Eleanor: Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid’s *Metamorphoses*. *Ramus*, 1974. 3.
- LUND, Hans: *Text as Picture. Studies in the Literary Transformations of Pictures*. Lewston–New-York, Edwin Mellon, 1992.
- MANDELKER, Amy: A Painted Lady: Ekphrasis in Anna Karenina. *Comparative Literature* 43. no. 1. (Winter 1991) 1–19.
- MARIN, Louis: La description de l’image: Á propos d’une paysage de Poussin. *Communications*, 1970. 15.
- MELBERG, Arne: Rilke’s Poetical Figures. In: LAGERROTH, Ulla-Britta–LAND, Hans–HEDLING, Erik eds.: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and the Media. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 24)*. Amsterdam–Atlanta, Editions Rodopi, 1997.
- MELTZER, Françoise: *Salome and the Dance of Writing*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- MITCHELL, W. J. T.: Ekphrasis and the Other. *The South Atlantic Quarterly*, 1992. 3.
- MORRISON, Jeff–KROBB, Florian eds.: *Text into Image – Image into Text*. Amsterdam–Atlanta, Rodopi, 1997.
- OSTERKAMP, Ernst: *Im Buchstabenbilde – Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart, 1991.

- PETHŐ Ágnes: Ekphraszisz a filmvásznon. Jean-Luc Godard és Peter Grenaway fény-képei. *Lk.k.t.* 2000. 1. 36–42.
- ROBINSON, Dwight E.: Ode on a „New Etruscan” Urn: A Reflection on Wedgwood Ware in the Poetic Imagery of John Keats. *Keats–Shelley Journal*, 1963. 12. 11–35.
- SPRAGUE BECKER, Andrew: The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description. *Journal of Philology*, 1990. 111.
- STOICHITA, Victor: Egy félkegyelmű Svájcban: képleírás Dosztojevszkijnél. In: THOMKA Beáta szerk.: *Narratívák I. Képleírás, képi elbeszélés*. Budapest, Kijarat Kiadó, 1998, 59–74.
- WAGNER, Peter ed.: *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Amsterdam, Walter de Gruyter, 1996.
- WARNING, Rainer: Die italienische Malerei in den Romanen Stendhals. In: *Die Phantasie der Realisten*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1999, 140–150.
- YACOBI, Tamar: Verbal Frames and Ekphrastic Figuration. In: LAGERROTH, Ulla-Britta–LAND, Hans–HEDLING, Erik eds.: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and the Media. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 24)* Amsterdam–Atlanta, Editions Rodopi, 1997.

Antológiák, ekphrasztikus szövegek bibliográfiái

- ABSE, Dannie–ABSE, Joan eds.: *Voices in the Gallery*. London, Tate Gallery, 1986.
- ADAMS, Pat ed.: *With a Poet’s eye: A Tate Gallery Anthology*. London, Tate Gallery, 1986.
- BUCHWALD, Emile–ROSTON, Ruth eds.: *The Poet Dreaming in the Artist’s House*. Minneapolis, Milkweed Editions, 1984.
- CARAION, Ion: *Masa tăcerii, simpozion de metafore la Brâncuși*. București, Editura Univers, 1970.
- CLEMENTS, Robert J.: Brueghel’s Fall of Icarus: Eighteen Modern Literary Readings. *Studies in Iconography*, 1981–82. 7–8., 253–268.
- FAGLES, Robert ed.: *I, Vincent: Poems from the Pictures of Van Gogh*. Princeton University Press, 1978.

- HUDDLESTON, Eugen–NOVERR, Douglas eds.: *The Relationship of Painting and Literature: A Guide to Information Sources*. Detroit, Gale Research Company, 1978. (Több mint 800 verscímet tartalmazó bibliográfia az amerikai irodalomból.)
- JANIK, Phyllis: Additional Poems about the Visual Arts: A Selected Annotated Bibliography. In: BUCHWALD, Emile–ROSTON, Ruth eds.: *The Poet Dreaming in the Artist's House*. Minneapolis, Milkweed Editions, 1984.
- KRANZ, Gisbert Hrsg.: *Deutsche Bildwerke im Deutsche Gedicht*, 1975.
- McCLATCHY, J. D. ed.: *Poets on Painters: Essays on the Art of Painting by Twentieth Century Poets*. Berkeley, University of California Press, 1988.
- WHITAKER LONG, Beverly–SCOTT CAGE, Timothy: Contemporary American Poetry: A Selected Bibliography. *Text and Performance Quarterly*, 1989. 9. 286–296.
- Word & Image*, 1986.1. (Tematikus szám, 31 ekphrasztikus verset tartalmaz.)

Illusztráció

- BENKES Réka–VASS László: Egy adott verbális-ikonografikus szöveg relátumával kapcsolatos kreatív-produktív gyakorlatok. Antoine de Saint-Exupéry: A kis herceg. In: PETŐFI S. János–BÉKÉSI Imre–VASS László szerk.: *Szemiotikai szövegtan* 11. Szeged, JGYF Kiadó 1998, 63–83.
- BENKES Zsuzsa: Példa egy illusztrált szöveg kreatív-produktív megközelítésére. In: PETŐFI S. János–BÉKÉSI Imre–VASS László szerk.: *Szemiotikai szövegtan* 7. Szeged, JGYF Kiadó, 1994, 143–157.
- BENKES Zsuzsa: Kreatív gyakorlat egy szöveg és illusztrációi egymáshoz rendeléséhez. Antoine de Saint-Exupéry: A kis herceg. In: PETŐFI S. János–BÉKÉSI Imre–VASS László szerk.: *Szemiotikai szövegtan* 11. Szeged, JGYF Kiadó, 1998, 53–63.
- KASS László: Gondolatok a könyvillusztrációról. In: PETŐFI S. János–BÉKÉSI Imre–VASS László szerk.: *Szemiotikai szövegtan* 7. Szeged, JGYF Kiadó, 1994, 9–19.
- KIBÉDI VARGA Áron: Szöveg és illusztráció. A kis herceg. In: PETŐFI S. János–BÉKÉSI Imre–VASS László szerk.: *Szemiotikai szövegtan* 11. Szeged, JGYF Kiadó, 1998, 207–215.

- SKILTON, David: The Relation between Illustration and Text in Victorian Novel. A New Perspective. In: HÖLTGEN, Karl Josef–DALY, Peter M.–LOTTES, Wolfgang eds.: *Word and Visual Imagination. Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts*. Erlangen, Universitätsbund Erlangen–Nürnberg, 1988, 303–326.
- STEINER, Wendy: Illustration. In: *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1982, 139–174.

3.2. A szöveg képe, képvers

- ACZÉL Géza szerk.: *Képversek*. Budapest, Kozmosz Könyvek, 1984.
- ADLER, Jeremy–ERNST, Ulrich: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Wolfenbüttel, Acta Humaniora, VCH, Herzog August Bibliothek, 1987.
- ALMÁSI Éva: Adalékok képversek kreatív-produktív megközelítéséhez. In: PETŐFI S. János–BÉKÉSI Imre–VASS László szerk.: *Szemiotikai szövegtan* 7. Szeged, JGYF Kiadó, 1994, 131–143.
- BALÁZS Imre József: Kétnyelvűség vagy kevertnyelvűség? Szempontok a képvers esztétikájának a kidolgozásához. *Korunk*, 1997. 12. 11–25.
- BENKES Zsuzsa–PETŐFI S. János: *Elkallódni, megkerülni*. Veszprém, OTTÉv. 1992.
- BIEDERMANN, Hans: *A mágikus művészetek zseblexikona*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.
- BOHN, Willard: Theory and Practice of Visual Poetry. *Neohelicon* 17. 1990. 2. 229–237.
- BOLLOBÁS Enikő: A vizualitás szerepe a XX. Századi amerikai szabadversben. *Filológiai Közlöny* 1978. 1.
- BONNEFOY, Yves: Lifting Our Eyes from the Page. *Critical Inquiry* 16, nr. 4. (1990. Summer) 794–807.
- BUJDOSÓ Alpár: *Vetített irodalom*. Párizs–Bécs–Budapest, Magyar Műhely, 1993.
- CORUN, Genevieve: Écriture, peinture: des calligrammes aux pictogrammes. *Semiotica* 44. (1983) 123–135.
- DAMASE, Jacques: *Révolutions typographiques depuis Stéphane Mallarmé*. Genf, Galerie Motte, 1966.
- DE CAMPOS, Augustzo–PIGNATARI, Decio–DE CAMPOS, Haroldo: *Theoria da Poesia Concreta*. Sao Paulo, Ed. Invençao, 1965.

- DE CAMPOS, Augusztó–PIGNATARI, Decio–DE CAMPOS, Haroldo:
Ecritures I-II. Systèmes ideographiques et pratiques expressives.
Paris, Ed. Le Sycomore, 1982/1985.
- DENCKER, Klaus Peter: Vizuális költészet – mi az? *Magyar Napló* 5,
1993. 4. 32–34.
- ERNST, Ulrich: *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von
den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters.*
Köln–Weimar–Wien, Böhlau, Pictura et poesis, 1991.
- FRÁTER Zoltán–PETŐCZ András: *Medium-art. Válogatás a magyar
experimentális költészetből.* Budapest, Magvető (József Attila Kör
füzetek 51), 1990.
- FINCH, Christopher: *Image as Language. Aspects of British Art
1950–1968.* London, Penguin Books Ltd., 1969.
- HÁRTÓ Gábor: A grafikai mozzanat a szövegben. *Literatura* 1995. 3.
- HEISSENBÜTTEL, Helmut: Konkrete Poesie. Zum Geschichte des
visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert. In: *Über Literatur.* Breisgrau,
Olten und Freiburg, 1966, 72–82.
- HIGGINS, Dick: *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature.* State
University of New York Press, 1987.
- H. NAGY Péter: Kalligráfia és szignifikáció. Fenyvesi Ottó, Géczi János
és Zalán Tibor képverseiről. In: *Kalligráfia és szignifikáció.*
Veszprém, Vár Ucca Tizenhét Könyvek 19, 1997. 7–14.
- KOÓS Judit: Képvers a művészet történetében. *Művészeti és vizuális
nevelés* 1. 1991. 610–614.
- KASSÁK Lajos: Szintetikus irodalom. *Ma*, 1916. 2. 20.
- KOSTELANETZ, Richard: *Imaged Words and Worded Images.* New
York, Outerbridge and Dienstfrey, 1970.
- KOSTELANETZ, Richard: *Breakthrough Fictioneers.* West Glover,
Something Else Press, 1973.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő–ZALÁN Tibor: *Vers(z)iók. Formák és kísérletek
a legújabb magyar lírában.* Budapest, Magvető (József Attila Kör
füzetek 2.), 1982.
- LÁNG Gusztáv: Képvers. In: *Kiskatedra.* Kolozsvár, Komp-Press, 1993,
40–44.
- LEMAIRE, Georges-Gérard: *Les mots en liberté futuristes.* Paris, Jaques
Damase éditeur, 1986.
- LINNEMANN, Martina E.: Concrete Poetry – A Post-War Experiment in
Visual Poetry. In: MORRISON, Jeff–KROBB, Florian eds.: *Text into
Image – Image into Text.* Amsterdam–Atlanta, Rodopi, 1997.

- LUKÁCSY András: *Kiment a ház az ablakon. Költészet és játék*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1981.
- NAGY L. János: *Szavak és világok Weöres Sándor verseiben* (A multimedialitás poétikájához. A verbális/grafikai poétika felé, Verbális/zenei együttesek, Tovább a médiumok testvériségében című fejezetek. 28–55). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998.
- NAGY Pál: *Az irodalom új műfajai*. Budapest, ELTE BTK Irodalomtörténeti Intézete–Magyar Műhely, 1995.
- NAGY Pál: Vizuális költészet. In: PETŐFI S. János–BÉKÉSI Imre–VASS László szerk.: *Szemiotikai szövegtan* 9. Szeged, JGYF Kiadó, 1996, 202–222.
- MARTINEAU, Jean: What is Concrete Poetry? *Atlas*, 1996. 2.
- MARTOS Gábor: *Kép(es) költészet*. Sopron, Patriot, 1995.
- McHALE, Brian: Worlds on Paper. In: *Postmodernist Fiction*. New York–London, Methuen, 1987, 179–196.
- MITCHELL, W.J.T: Spatial Form in Literature. Toward a General Theory. *Critical Inquiry* 1980. Vol. 6. 3. 539–567.
- OLIVI, Terry–PETŐFI S. János: A nyelv materialitásáról. A vizuális költészet mint első lépés a multimedialitás felé. In: PETŐFI S. János–BÉKÉSI Imre–VASS László szerk.: *Szemiotikai szövegtan* 11. Szeged, JGYF Kiadó, 1998, 97–109.
- PEIGNOT, Jérôme: *Du calligramme*. Paris, Ed. Chene, 1978.
- PEIGNOT, Jérôme: *Typoésie*. Paris, Ed. Imprimerie, 1993.
- PETŐFI S. János: *Multimédia. Több mediális összetevővel rendelkező irodalmi szövegek elemzése*. Budapest, Országos Közoktatási Szolgáltató Iroda, 1996.
- RICHTER, Hans: *Dada Art and Anti-Art*. London, Thames and Hudson, 1965.
- RÜBBERDT Irene: A szöveg „félrelépései”. A versek multi- és intermedialitásáról. *Prae* 2000. 3–4. 176–193. (eredeti: Die Seitensprünge des textes. Über Multi- und Intermedialität von Gedichten. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie*, 11. Berlin–Budapest, 1999, 26–43.)
- SANTARCANGELI, Paolo: *A betűk mágiaja*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971.
- SELIGMANN, Kurt: *Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987.
- SCHMIDT, Siegfried J.: *Konkrete Dichtung, konkrete Kunst*. Karlsruhe, 1968.

- SCHMIDT, Siegfried J.: *Visuelle Poesie*. Karlsruhe–Münster, Dokumentation, 1969.
- SOLT, Mary Ellen ed.: *Concrete Poetry: A World View*. London, Barclay, 1970.
- STORM, H. J.: Concrete Poetry. *Text und Kritik*, 1979. 1. 36–49.
- SZABÓ Zoltán: A képvers. In: SZABÓ Zoltán szerk.: *A szövegvizsgálat új útjai*. Bukarest, Kriterion, 1982, 133–135.
- SZILÁGYI Zsófia: Mit rajzol a vers? *Lk.k.t.* 2000. 3–4. 98–106.
- SZ. MOLNÁR Szilvia: A képiség és látvány szerveződésének feltételei a képversekben. In: *Kép(zet)eink*. Veszprém, Vár Ucca Tizenhét Könyvek 30, 1998, 35–44.
- SZ. MOLNÁR Szilvia: A képversek olvasásáról – kép és nyelv dialógusa. In: *Kép(zet)eink*. Veszprém, Vár Ucca Tizenhét Könyvek 30, 1998, 45–56.
- SZ. MOLNÁR Szilvia: Az avantgarde hagyomány alakulása Géczi János képverseiben. In: *Kép(zet)eink*. Veszprém, Vár Ucca Tizenhét Könyvek 30, 1998, 63–77.
- SZOMBATHY Bálint: *A konkrét költészet útjai I–II–III*. Az *Új Symposion* melléklete. Újvidék, 9–10–11. 1977.

3.3. Irodalom és vizuális technológia

Technikai médiumok szerepe az irodalomban

- DANIUS, Sara: Novel Visions and the Crisis of Culture: Visual Technology, Modernism and Death in The Magic Mountain. *boundary 2*. 2000/27. 2. 177–211.
- KITTLER, Friedrich: *Aufschreibesysteme. 1800–1900*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- MacLAINE, Brent: Sleuths in the Darkroom: Photographer-Detectives and Postmodern Narrative. *Journal of Popular Culture*. 1999. winter, Vol. 33. 3. 79–95.

Film és filmszerűség az irodalomban

- ABÁDY NAGY Zoltán: A posztmodern regény Amerikában. *Helikon* 1987. 1–3. 7–113. (A filmszerű próza: 33–36. old.)
- ALBERSMEIER, Franz-Josef: *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur*. Heidelberg, Carl Winter, 1985.

- KENEDI János szerk.: *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 1971.
- NATHAN, Monique: Láttatás és látomás Virginia Woolfnál. In: KENEDI János szerk.: *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 1971, 622–627.
- PEREC, Georges: A mass media és az írásmód. In: KENEDI János szerk.: *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 1971, 686–695.
- PETHŐ Ágnes: Filmtechnikai elemek József Attila Nyár című versének szerkezetében. *Nyelv- és Irodalomtudományi közlemények*, 1984.1. 55–58.
- PINGAUD, Bernard: Új regény és új film. In: KENEDI János szerk.: *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 1971, 627–650.
- ROBBE-GRILLET, Alain: Jegyzetek a szempont lokalizációjáról és áthelyeződéséről a regényszerű leírásban. In: KENEDI János szerk.: *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 1971, 650–653.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire: *Écraniques. Le film du texte*. Presses Universitaires de Lille, 1990.
- SPATZ, Jonas: *Hollywood in Fiction. Some Versions of the American Myth*. The Hague–Paris, Mouton, 1969.
- SPIEGEL, Alan: *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville, University of Virginia Press, 1976.

4. A film és a többi művészet

4.1. Film és irodalom

Bibliográfiák

- COSTELLO, T.: *International Guide to Literature on Film*. London, Bowker-Saur, cop. 1994-XVIII.
- DEMARCO, N.: Bibliography of Books on Literature and Film. *Style*, Vol. 9. (1975) 593–607.
- GIFFORD, D.: *Books and Plays in Films 1896–1915: Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures*. London, Mansell–Jefferson N.C.–McFarland, 1991.
- KITTREDGE, W.–KRAUZER, S. ed.: *Stories into Film*. New York, Harper and Row, 1979.

- LINDELL, R.L.: Literature/Film Bibliography. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 8. (1980) no. 1. 269–276. (WICKS jegyzékét egészíti ki újabb címekkel.)
- ROSS, H.: A Selected Bibliography of the Relationship of Literature and Film. *Style*, Vol. 9. (1975) 564–592. (Tartalmazza az angliai folyóiratokban 1930 és 1975 között megjelent cikkeket a film és a többi művészet kapcsolatáról, az irodalmi adaptációk általános kérdéseiről és az angol irodalomból készült egyes filmadaptációk kritikáinak jegyzékét.)
- ROSS, H.: *Film as Literature, Literature as Film. An Introduction to and Bibliography of Film's Relationship to Literature*. New York, Greenwood Press, 1987. (Az előbbi cikk könyvvé való átdolgozása, kiegészítése. 17 fejezetet tartalmaz, többek között külön foglalkozik az adaptáció kérdéseivel. Szerzői és témák szerinti indexet is tartalmaz.)
- WELCH, J. E. ed.: *Literature and Film: an Annotated Bibliography: 1909–1977*. New York, Garland (Garland Reference Library of the Humanities 241), 1981. (Amerikában és Angliában megjelent cikkek film és irodalom kapcsolatáról, az irodalmi adaptációk problémáiról, film és irodalom tanításának kérdéseiről.)
- WICKS, U.: Literature/Film: a Bibliography. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 6. (1978) no. 2. 135–143. (1930 és 1975 között publikált angol és francia szakirodalom jegyzéke.)

Általában, történeti kapcsolatként (egyéb narratív kifejezőformákkal és látványbeli előzményekkel)

- EICHENBAUM, Borisz: Irodalom és film. In: KENEDI János szerk.: *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 1971, 577–583.
- FELL, John L.: *Film and the Narrative Tradition*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1974.
- HÖRISCH, J.–WETZEL, M. Hrsg.: *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870–1920*. München, W. Fink, 1990.
- PAECH, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1988.
- SEGEBERG, Harro Hrsg.: *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München, W. Fink, 1996.

Párhuzamok, összehasonlító elemzési lehetőségek

- ALBERSMEIER, Franz-Josef: *Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur (1976–1982)*. Frankfurt am Main, Bern, Peter Lang, 1983.
- AYLOCK, Wendel-SCHOENECKE, Michael ed.: *Film and Literature. A Comparative Approach to Adaptation*. Texas Tech University Press.
- BEJA, M.: *Film and Literature*. New York, London, 1979.
- BRANIGAN, Edward: *Point of View in the Cinema: A Theory of Subjectivity in Classical Film*. Berlin–New York–Amsterdam, Mouton, 1984.
- BRANIGAN, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London–New York, Routledge, 1992.
- CHATMAN, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1978.
- CHATMAN, Seymour: What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa). In: MITCHELL, W.J.T. ed.: *On Narrative*. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1981, 117–137.
- CHATMAN, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca–New York, Cornell University Press, 1990.
- FLEISHMAN, Avrom: *Narrated Films: Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- FUZELLIER, Etienne: *Irodalom és film*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1971.
- GARDIES, A.: *Approche du récit filmique*. Paris, Albatros, 1980.
- GAUDREAULT, André: *Récit scriptural, récit théâtral, récit filmique: Prolegomènes à une théorie narrative du cinéma*. These de doctorat de 3e cycle, Université de Paris III.
- GAUDREAULT, André: *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- GOODWIN, James: Literature and Film: a Review of Criticism. *Quarterly Review of Film Studies* 4, no. 2. (Spring 1979) 227–246.
- GYÖRFFY Miklós: Párhuzamok és kereszteződések. A magyar irodalom és a film kapcsolatai a hatvanas és hetvenes években. *Filmspirál*, 6. (1997. 1) 97–127.
- GYÖRFFY Miklós: Szerepcsere és munkamegosztás. Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés százéves együttélése. *Filmspirál*, 13. (1998. 3) 105–128.
- HEDGES, Inez: *Languages of Revolt. Dada and Surrealist Literature and Film*. Duke University Press, 1983.

- KOVÁCS András Bálint: *Film és elbeszélés*. Budapest, Korona Kiadó, 1997.
- KOZLOFF, Sarah: *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, University of California Press, 1988.
- JOST, François: *L'oeil-Caméra. Entre film et roman*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- LEWANDOWSKI, R.: Literatur und Film und Literatur. In: RUMP, G. Ch. Hrsg.: *Medium und Kunst*. Hildesheim, New York, 1978, 28–96.
- McCONNEL, F.: *Storytelling and Mythmaking. Images from Film and Literature*. New York–Oxford, Oxford University Press, 1979.
- MODORCEA, Griol: *Literatură și cinematograf*. București, Minerva, 1986.
- MORRISSETTE, Bruce: Post-Modern Generative Fiction: Novel and Film. *Critical Inquiry*, 1975. 2. 2. 254–262.
- MORRISSETTE, Bruce: *Novel and Film: Essays in Two Genres*. Chicago, University of Chicago Press, 1985.
- PAECH, Joachim–PAECH, Anne: *Menschen im Kino. Film und hiteratur erzählen*. Stuttgart, Metzler, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo: A film és az irodalom stilisztikai fordulatai. *Filmkultúra*, 1962. 15. 33–39.
- RICHARDSON, Robert: *Literature and Film*. Bloomington–London, Indiana University Press, 1969.
- ROLOFF, Volker: Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni. In: ZIMA, Peter V. Hrsg.: *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, 269–309.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire: *De la littérature au cinéma: genèse d'une écriture*. Paris, Armand Colin, 1970.
- SKLOVSZKIJ, Viktor B.: Költészet és próza a filmművészetben. In: KENEDI János szerk.: *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 1971, 583–586.
- VANOYE, Francis: *Récit écrit, récit filmique*. Paris, Cedic, 1979.

*Nyelv (beszéd/írás) a filmben, irodalmi idézetek,
irodalom és film szövegh kapcsolatai*

- ARNHEIM, Rudof: Új Laokoón. In: KENEDI János szerk.: *A film és a többi művészet*. Budapest, Gondolat, 1977, 83–126.
- CHION, Michel: *La voix au cinéma*. Paris, Seuil, 1993.

- CONLEY, Tom: *Language Gone Mad*. In: WILLS, David ed.: *Jean-Luc Godard's Pierrot le fou*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 81–108.
- D'ABRIGEON, Julien: *Jean-Luc Godard, cineaste-ecrivain. De la citation à la création, présence et rôle de la littérature dans le cinéma de Jean-Luc Godard de 1959–1967*, 1999.
<http://members.aol.com/jdabrigeton/memoire.html>
- GARRONI, Emilio: A verbális nyelv és a nem-verbális összetevők a filmi-televíziós közlésben. *Filmspirál*, 18 (1999. 2) 30–46, 19 (1999. 3) 30–45. (Linguaggio verbale e componenti non-verbali nel messaggio filmico-telesivo. *Revue d'Esthétique*, n^{os} 2–4, 1973, 111–127.)
- GOODWIN, James: *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1994.
- HELMAN, Alicja: A zene és a szó jelfunkciója a filmi közlésben. In: KSIAZEK-KONICKA, Hanna–HELMAN, Alicja–HOPFINGER, Maryla szerk.: *A tömegművészetek szemiotikájának problémáiról. Lengyel film- és televízióelméleti tanulmányok*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1982, 50–104.
- HUTCHEON, Lynda: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York–London, Methuen, 1985.
- ROLOFF, Volker–LINK-HEER, Ursula Hrsg.: *Luis Buñuel. Film – Literatur. Intermedialität*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- KLINE, Jefferson: *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LEFÈVRE, R.: La lettre et le cinématographe: L'écrit dans les films de Godard. *Image & Sound*, May 1977, 75–82.
- MacLEAN, Robert M.: *Narcissus and the Voyeur. Three Books and Two Films*. The Hague/Paris/New York, Mouton Publishers, 1979.
- MECKE, Jochen–ROLOFF, Volker Hrsg.: *Kino-/(Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1999.
- MECKE, Jochen: Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformation des Films. In: MECKE, Jochen–ROLOFF, Volker Hrsg.: *Kino-/(Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1999, 97–108.
- MORRISSETTE, Bruce: *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet from Topology to the Golden Triangle*. Fredericton–New Brunswick, York Press, 1979.

- OROSZ Judit: Kép és írás intermediális viszonya Peter Greenaway Párnakönyv című művében. FRIED István–HÓDOSY Annamária–MEDGYES Tamás szerk.: *Szövegek között IV*. Szeged, A Szegedi Tudományegyetem BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 2000, 109–126.
- PAECH, Joachim: Die Spur der Schrift und der Gestus des Schreibens im Film. In: ROLOFF, Volker–WINTER, Scarlett Hrsg.: *Godard intermedial*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1997. 41–57.
- PETHŐ Ágnes: A köztes-lét alakzatai, avagy a filmművészet ön(f)elszámolása (?) *Prae* 2000. 3–4. 34–52.
- READER, Keith: Literature/Cinema/Television. Intertextuality in Jean Renoir's „Le testament du docteur Cordelier”. In: WHORTON, Michael–STILL, Judith eds.: *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester/New York, Manchester University Press, 1990, 176–189.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, „La perte du langage” *Esprit*, Septembre, 1965, 315–317.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire: L'instance graphique dans l'écriture du film. „A bout de souffle, ou l'alphabet erratique”. *Littérature*, 1982. 46, Mai. 59–82.
- SHOCHAT, Stam: The Cinema after Babel. Language, Difference, Power. *Screen*, Vol. 26. 1985. No. 3–4.
- WILLS, David: Introduction. „Oui, bien sur...oui, bien sur” In: WILLS, David ed.: *Jean-Luc Godard's Pierrot le fou*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 1–22.
- WINTER, Scarlett: *Glissement d'images – Glissement de sens*: Strategien der Intermedialität bei Robbe-Grillet. In: MECKE, Jochen–ROLOFF, Volker Hrsg.: *Kino-/ (Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1999, 309–322.

Szövegkönyv

- CARABĂȚ, Dumitru: *Spre o poetică a scenariului cinematografic*. București, Editura Pro, 1997.
- FLEMING, Bruce E.: Pictures of Pictures: Reference and Reality in Two script Versions of Potemkin. In: CANCALON, Elaine D.–SPACAGNA, Antoine (eds.): *Intertextuality in Literature and Film. Selected Papers from the 13th Florida State University Conference on Literature and Film*. Gainesville, University Press of Florida, 1994, 127–141.

- LAWSON, J. H.: *Teoria și tehnica scenariului*. București, Studioul Cinematografic, 1965.
- PALESIS, Ioannis Antonios: *At the Crossroads of Cinema and Literature. A Study of the Scenario as a Genre*. Ph.D. University of Pennsylvania, 1979.
- PASOLINI, Pier Paolo: A forgatókönyv mint másik struktúra felé törekvő struktúra. In: KENEDI János szerk.: *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 1971, 679–686.
- WINSTON, Douglas Garrett: *The Screenplay as Literature*. London, Fairleigh Dickinson University Press, 1973.

Médiumváltás, irodalmi művek megfilmesítése

Elméleti, metodológiai megközelítés

- ALBERSMEIER, Franz-Josef–ROLOFF, Volker Hrsg.: *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1989.
- ALBERSMEIER, Franz-Josef: *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
- BAZIN, André: A nyitott filmművészetért. Az átdolgozás védelmében. In: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 1995, 79–101.
- BOYUM, Joy Gould: *Double Exposure: Fiction into Film*. New York, Plume, 1985.
- CARABĂȚ, Dumitru: *De la cuvânt la imagine. Propunere pentru o teorie a ecranizării literaturii*. București, Meridiane, 1987.
- CATTRYSSE, Patrick: *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1992.
- COHEN, Keith: *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven–London, Yale University Press, 1979.
- ESTERMANN, Alfred: *Die Verfilmung literarische Werke*. Bonn, 1965.
- HANS, Jan–ZIMMER, Rainer: Literaturverfilmungen für das Fernsehen. In: BRAUNECK, Manfred Hrsg.: *Film und Fernsehen. Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien*. Bamberg, C.C. Buchners Verlag, 1980, 480–492.

- HORÁNYI Özséb: Megjegyzések a filmre fordítás elméletéhez. In: HANKISS Elemér szerk.: *A novellaelemzés új módszerei*. Budapest, Akadémiai, 1977.
- PAECH, Joachim Hrsg.: *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*. Münster, MakS. 1984.
- SCHNEIDER, Irmela: *Der Verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1981.
- ZANDER, Horst: Intertextualität und Medienwechsel. Vom Wort zur Bühne. Vom Wort zum Film. In: BROICH, Ulrich–PFISTER, Manfred Hrsg.: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anlistische Fallstudien*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985, 178–196.

Szövegadaptációk elemzései, jegyzékei

- BATTESTIN, Martin C.: Osborne Tom Jonesa – klasszikus regény filmvásznon. In: KENEDI János szerk.: *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, 1971, 618–622.
- BLUESTONE, George: *Novels into Film*. Berkeley, University of California Press, 1957.
- BOOSE, E. Lynda–BURT, Richard eds.: *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV and Video*. London, New York, Routledge, 1997.
- BOYD, David: Rashomon: from Akutagawa to Kurosawa. *Literature/Film Quarterly*, 15, no. 3. (1987) 155–158.
- DAVIES, Anthony: *Filming Shakespeare's Plays*. New York, Cambridge University Press, 1988.
- DAVIES, Anthony–WELLS, Stanley eds.: *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film & TV*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- GÁCS Anna–GELENCSEI Gábor szerk.: *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. Budapest, József Attila Kör, Kijarat Kiadó, 2000.
- HALL, Carol: Valmont Redux: The Fortunes and Filmed Adaptation of Les liaisons dangereuses by Choderlos de Laclos. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 19., nr. 1. 41–50.
- HORTON, A.–MAGRETTA, J. eds.: *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York, Ungar, 1981.
- HUTCEHON, Lynda: Freedom through Artifice: The French Lieutenant's Woman. In: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York–London, Methuen, 1984, 57–71.

- KLEIN, M.–PARKER, G. ed.: *The English Novel and the Movies*. New York, Ungar, 1981.
- MANVELL, Roger: *Shakespeare and the Film*. London, Dent, 1971.
- MARCUS, F. M.: *Short Story, Short Film*. New Jersey: s.n., 1977.
- MÜLLER, Jürgen E.: Literatur/Film/Situation/Mediale Transformation: Verführung und Täuschung: Les liaisons dangereuses. In: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Film und Medien in der Diskussion 8., Münster, Nodus Publikationen, 1996, 134–164.
- MÜLLER, Jürgen E.: Maupassant und Renoir – Renoir und Maupassant. Zur medialen Transformation von *Une partie de Campagne*. In: HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. Hrsg.: *Text-Transfers. Semiotisch linguistische Probleme intermedialer Übersetzung*. Münster, Nodus Publikationen, 1987, 149–176. vagy MÜLLER, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Film und Medien in der Diskussion 8., Münster, Nodus Publikationen, 1996, 164–180.
- OROSZ Judit: Önreflexivitás irodalomban és filmben. Weöres Sándor: *Psyché – Bódy Gábor: Nárcisz és Psyché. Legkisebb közös többszörös 2000. 2.* 36–43.
- OROSZ Magdolna: Narratív struktúrák filmen és irodalomban, avagy Esti Kornél, a filmhős. In: VOIGT Vilmos–BALÁZS Géza szerk.: *A magyar jelrendszerek évszázadai*. Budapest, Magyar Szemiotikai Társaság, 1998, 151–162.
- PEARY, G.–SHATZKIN, R. ed.: *The Classic American Novel and the Movies*. New York, Ungar, 1977.
- PEARY, G.–SHATZKIN, R. ed.: *The Modern American Novel and the Movies*. New York, Ungar, 1978.
- STÓHR Lóránt: Cselekmény a filmen és az irodalomban. Az aranyember című regény 1818-as, 1936-os és 1962-es filmfeldolgozásai. *Filmspirál*, 17 (1999. 1.), 155–178, 18 (1999. 2.), 158–172.

Megfilmesített regények, novellák, színdarabok jegyzékei

- DIMMIT, R. B.: *A title Guide to the Talkies: a Comprehensive Listing of 16.000 Feature-length Films from October 1927 until December 1963*. New York, Scarecrow press, 1965. (A filmek adatait tartalmazza, a szerző nevét és a mű címét, amelynek adaptációja a film.)

DAISNE, J.: *Filmographic Dictionary of World Literature*. Gent, Story-Scienta, 1971. I–II–III. Vol.

ENSER, A. G. S.: *Filmed Books and Plays: a List of Books and Plays from which Films Have Been Made: 1928–1991*. Alersshot, Gower, 1993.

Szakfolyóirat

Literature/Film Quarterly. Salisbury State University (1973 óta jelenik meg negyedévenként.)

4.2. Film és festészet

Színek a filmben

BACHMAN Gábor: A fekete-fehér film új képi ikonográfiája. *Balkon*, 1994. 4. 38–41.

BRANIGAN, Edward: The Articulation of Color in a Filmic System. *Wide Angle* Vol. 1., 1976. 3. 2–31.

EISENSTEIN, Szergej M.: A rettegett Iván című film lakomajelenetének színkidolgozása – a Befejezetlen tanulmány a színről c. cikksorozatból (1946). In: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Áron Kiadó, 1998, 271–281.

EISENSTEIN, Szergej M.: A színes film. In: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Áron Kiadó, 1998, 281–291.

FÉJJA Sándor: Színes film és színdramaturgia. *Filmkultúra* 1982. 3. 68–79.

LEUTRAT, Jean-Louis: Godard's Tricolor. In: WILLS, David ed.: *Jean-Luc Godard's Pierrot le fou*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 64–68.

NEMLAHA György: Három narancs a zöld gyepen. Tűnődés a színes filmről. *Filmkultúra*, 1982. 3. 58–67.

MÉSZÖLY Miklós: Az elvont és az érzékletes a film színvilágában. *Filmkultúra* 1973. 6. 60–70.

SZÚK Balázs: Az Apokalipszis színei. Színdramaturgia Andrej Tarkovszkij filmjeiben. *Szellemkép*, 1991. 4. 2–8.

Általában

Actes du colloque Peinture et cinéma Quimper mars 87 (kivonatok). Quimper: Association Gros Plan, 1990.

- ALTON, John: *Painting with Light*. New York, Macmillan, 1949.
- ARISTARCO, Guido: Le cinéma, nouvelle dimension de l'art. *Ecran* 1979, no. 85. 43–48.
- AUMONT, Jacques: *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*. Paris, Librairie Séguier, 1989. (Részlete magyarul: A színpadtól a vászonig, avagy a reprezentáció tere. *Metropolis* 1997, ősz, I. évf., 3. 22–33.)
- AUMONT, Jacques: Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film. *montage/av*, 1992. 1/1. 77–89.
- AUMONT, Jacques: Das Un-Gesicht. In: In: MÜLLER, Jürgen E.–VORAUER, Marcus Hrsg.: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70-er und 80-er Jahre*. Münster, Nodus Publikationen, 1993, 215–222.
- BARON, Anne-Marie: Tableaux vivants du cinéma. *Cinéma* 1987, no. 420.
- BASSAN, Raphaël: Art et cinéma. *Ecran* 1976, no. 53. 6.
- BAZIN, André: Festészet és film. In: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 1995, 146–155.
- BELLOUR, Raymond: *Cinéma et peinture*. Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- BELLOUR, Raymond: *Passages de l'image*. Paris, Musée National d'Art Moderne, 1990.
- BELLOUR, Raymond: *L'entre images. Photo, cinéma, vidéo*. Paris, La Différence, 1990.
- BONITZER, Pascal: *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris, Editions de l'Étoile, 1987. (Magyarul részlete: Elkeretezés. *Metropolis* 1997, ősz, I. évf., 3. 46–49.)
- BONITZER, Pascal: Les images, le cinéma, l'audio-visuel. *Cahiers du Cinéma*, 1988. No. 404. 16–21.
- BRUNETTA, Gian Piero: The Long Journey of the Iconoclast. *Cinémas* 2, 1992, nos. 2/3. 9–17.
- BURCH, Noël: Hogarth, England, Home and Beauty. Two Recent British Films and the Documentary Ideology. *Screen* 19, 1978, no. 2. 119–128.
- BURNETT, Ron: *Cultures of Vision. Images, Media and the Imaginary*. Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- CHEVRIER, Jean-François: Le conflit de la toile et de l'écran. *Art press* 1986, October
- Cinéma et peinture. Approches*. Paris, Presses Univ. De France, 1990.

- CRAWFORD, Larry: Looking, Film, Painting. The Trickster's in Site/in Sight/Insight/in Cite. *Wide Angle* 5, 1983. 3. 64–69.
- DALLE VACCHE, Angela: *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. University of Texas Press, 1996.
- DANTO, Arthur C.: Moving Pictures. *Quarterly Review of Film Studies* 4, 1979. 1. 1–21. (Magyarul: Mozgó képek. *Metropolis* 1977, ősz, I. évf., 3. 8–22.)
- DEBRAY, Régis: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris, Gallimard, 1992.
- EISNER, Lotte H.: Peinture et cinéma. *Cahiers du cinéma* 1981. 355. 42–44.
- GRENIER, Catherine: Peinture et cinéma. Entretien avec Pascal Bonitzer. *Art Press* 1985. 96. 34–36.
- HAAS, Patrick de: *Cinéma integral. De la peinture au cinéma dans les années 20*. Paris, Transédition, 1985.
- HEINICH, Nathalie: Tableaux filmés. *Cahiers du cinéma* 1980. No. 308. 35–43.
- JOST, François: Der Picto-Film. In: MÜLLER, Jürgen E.–VORAUER, Marcus Hrsg.: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70-er und 80-er Jahre*. Münster, Nodus Publikationen, 1993, 223–237.
- KIRBY, Lynne: Painting and Cinema. The Frames of Discourse. *Camera Obscura* 1988. 18. 95–105.
- LEMAÎTRE, Henri: *Beaux arts et cinéma*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1956.
- LEUTRAT, Jean Louis: Divagations. *Hors Cadre*, 1988, No. 6. 193–207.
- MOHOLY-NAGY László: *Festészet, fényképészet, film*. Budapest, Corvina Kiadó, 1978.
- NATALI, Maurizia: *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*. Saint-Denis: Presses Univ. De Vincennes, 1996.
- Peinture et cinéma*. Paris, Ministère des Affaires Etrangères, 1992.
- Peinture cinéma peinture*. Paris, Hazan, 1989.
- PETHŐ Ágnes: A festészet filmszerződése. *Filmtett* 2001. 9. 8–20.
- PEUCKER, Brigitte: *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*. Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- PURIFICATO, Domenico: A festészet hatása a játékfilmre. In: KENEDI János szerk.: *A film és a többi művészet*. Budapest, 1977, 519–540.
- RICHTER, Hans: *Malerei und Film*. Frankfurt am Main, 1989.
- STANFFACHER, Frank: *Art in Cinema*. 1947.

THIELE, Jens: *Das Kunstwerk im film. Über die Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik*. Frankfurt am Main, 1976.

ZRÍNYIFALVI Gábor: A kép paradigmája. *Metropolis* 1977, ősz, I. évf., 3. 33–46.

Folyóirat különszámok

Études cinématographiques 1. 1960. nos. 1–2. Baroque et cinéma.

Études cinématographiques 1965, nos. 38–39, 40–42. Surréalisme et cinéma 1–2.

Filmvilág 1987. 9. Képzőművészet és film.

Positif 1990, nos. 353–354. Peinture et cinéma.

Protée (19)1991, no. 3. Le cinéma et les autres arts.

Metropolis 1977, ősz, I. évf., 3. Festészet és film.

Stílusirányzatok („izmusok”) és a film

Cinéma d'avantgarde. Paris, Essellier, 1972.

COHEN, Keith: On the Spot, in the Raw. Impressionism and Cinema. *Film Reader*, 1978. 3. 150–168.

DeSMIT, David: *Cubism and the Cinema*. Boston, Dissertations of Boston University, 1964.

LAWDER, Standish D.: *The Cubist Cinema*. New York, New York University Press, 1975.

SAYAG, Alain ed.: *Cinéma dadaïste et surréaliste*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1976.

Egyes filmek, rendezők esetén

COFFEY, B.: Art and Film in Truffaut's Jules and Jim and Two English Girls. *Film Heritage* 9, 1974, no. 3. 1–11.

CONLEY, Tom: Portrayals of Painting: Translations of Vivre sa vie. *Film Reader* 3. Evanston, 1978, 169–179.

DALLE VACCHE, Angela: Pierrot le Fou, Cinema as Collage Against Painting. *Literature-Film Quarterly* 23, 1995. 1. 75–88.

LEUTRAT, Jean-Louis: Des traces qui nous ressemblent. Passion de Jean-Luc Godard. In: AUMONT, Jaques–GAUDREAULT, André–MARIE, Michel dir.: *L'Histoire du cinéma. Nouvelles Approches*. Paris,

- Publications de la Sorbonne, Colloque de Cerisy, 1989, 183–196.
vagy LEUTRAT, Jean-Louis: *Des traces qui nous ressemblent. Passion de Jean-Luc Godard*. Paris, Editions Comp'act, 1990.
- MÜLLER, Jürgen E.: Godards Passion und das intermediale Spiel des Films. In: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Film und Medien in der Diskussion 8., Münster, Nodus Publikationen, 1996, 197–212. vagy Malerei, Video und Film – oder Jean-Luc Godards Passion des Bilder-Schaffens. In: MÜLLER, Jürgen E.–VORAUER, Marcus Hrsg.: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster, Nodus Publikationen, 1993, 237–253.
- PAECH, Joachim: *Passion oder die einBILDungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum, 1989.
- RÉNYI András: Dionüszosz tükre. Derek Jarman erotomán hermeneutikája és a Caravaggio-kihívás. *Metropolis* 1977, ősz, I. évf., 3. 86–101.
- SPIELMANN, Yvonne: Framing, Fading Fake: Peter Greenaways Kunst der Regeln. In: PAECH, Joachim Hrsg.: *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1994, 132–149.
- TARNAY László: Ars corpus delicti est (Lessing, Keats, Magritte, Greenaway és más auctороk félbehagyott „arc” poétikájáról). *Jelenkor* 1998. 4. 389–401.
- VARGA Enikő: Lehetséges-e filmes kubizmus? (A kubizmus megvalósulási lehetőségei Peter Greenaway Számokba fojtva és Zoo című filmjeinek néhány beállításában.) *Filmtett*, 2001. 9. 23–27.

Filmvászon és képernyő

- BLUMENBERG, Hans C.: Das Offene Meer der Wirklichkeit. Zum Verhältnis der konkurrierenden Medien Film und Fernsehen. In: BRAUNECK, Manfred Hrsg.: *Film und Fernsehen. Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien*. Bamberg, C. C. Buchners Verlag, 1980, 473–480.
- DUBOIS, Philippe: A video elgondolja azt, amit a film teremt. Gondolatok Jean-Luc Godard video- és televíziós alkotásairól. *Metropolis* 1999. 4. 76–88.
- JAMESON, Fredric: High-tech közösségek a késői Godard-nál. *Metropolis* 1999. 4. 88–104.

- ROLOFF, Volker: Kino und Fernsehen: Institutionelle und ästhetische Relationen in der Zeit der Nouvelle Vague. In: *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. (Sonderforschungsbereich 240 der Universität GHS Siegen)*. Siegen, Universität Siegen, 1994, 345–367.
- ROLOFF, Volker: Der Ort des Fernsehens in der Zeit der Nouvelle Vague: Anmerkungen zur Theorie und Praxis intermedialer Analyse. In: „*Bausteine III.*” *Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien*. Siegen, Arbeitshefte Bildschirmmedien 50, 1994, 133–139.

4.3. Film és zene

Film és zeneiség

- CHION, Michel: Cinéma et musicalité. *Cinémas*, 1992. Vol. 3., no.1, Automne
- ERDÉLY Miklós: Mozgó jelentés (A zenei szervezés lehetősége a filmekben). In: *A filmről*. Budapest, Balassi Kiadó, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1995, 113–127.
- KIVY, Peter: *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca–New York, Cornell University Press, 1990.

Filmzene

- ADORNO–EISLER: *Filmzene*. Budapest, Zeneműkiadó, 1973.
- BROWN, Royal S.: *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley, University of California Press, 1994.
- BRUCE, Graham: *Bernard Herrmann: Film Music and Narrative*. Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1985.
- CHION, Michel: *Le son au cinéma*. Paris, Editions de l'Étoile, 1985.
- FLINN, Caryl: *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- GORBMAN, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- HELMAN, Alicja: A zene és a szó jelfunkciója a filmi közlésben. In: KSIAZEK-KONICKA, Hanna–HELMAN, Alicja–HOPFINGER, Maryla szerk.: *A tömegművészetek szemiotikájának problémáiról. Lengyel film- és televízióelméleti tanulmányok*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1982, 50–104.

- KALINAK, Kathryn: *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, University of Wisconsin Press, 1992.
- KENEDI János szerk.: *Film + zene = filmzene? Írások a filmzenéről*. Budapest, Zeneműkiadó, 1978.
- LEK, Robert van der: *Diegetic Music in Opera and Film*. Amsterdam, Atlanta, 1991.
- LEVINSON, Jerrold: Film Music and Narrative Agency. In: BORDWELL, David–CARROLL, Noël ed.: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 248–283.
- LISSA, Zofia: A filmzene esztétikája. In: KENEDI János szerk.: *A film és a többi művészet*. Budapest, Gondolat, 1977, 411–442.
- LOHR Ferenc: *A hangzó filmnyelv minőségi ismertetőjegyei. Néhány film auditív szempontú elemzése*. Budapest, Filmtudományi Intézet, 1980.
- LOHR Ferenc: *Hallom a filmet*. Budapest, Magvető, 1989.
- SMITH, Jeff: Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music. In: BORDWELL, David–CARROLL, Noël ed.: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 230–248.
- WEIS, Elisabeth–BELTON, John ed.: *Film Sound: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1985.

4.4. Film és színház

- AUMONT, Jacques: A színpadtól a vászonig, avagy a reprezentáció tere. *Metropolis* 1977, ősz, I. évf., 3. 22–33.
- BAZIN, André: Színház és film. In: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 1995, 101–146.
- BRAUDY, Leo: Acting: Stage vs. Screen. In: MAST, Gerald–COHEN, Marshall–BRAUDY, Leo eds.: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York–Oxford, Oxford University Press, 1992. (Részlet a *The World in a Frame* című kötetből.)
- PAVIS, Patrice: Le théâtre au cinéma: Prolégomènes à une comparaison. *Protée*, 1989, Vol. 17., nr. 1. 45–53.

4.5. Film és építészet

- DURGANT, Raymond: Építészet a filmművészetben, a filmművészet építésze. In: KENEDI János szerk.: *A film és a többi művészet*. 1977, 552–571.

4.6. Az érzékelés kiterjesztése a filmekben, a totális mozi

PAECH, Anne: Das Aroma des Kinos. Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino.

<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>

5. Intermedialitással foglalkozó tudományos műhelyek web-oldalai

Center for Philosophy and Art:

<http://www.eur.nl/fw/cfk>

<http://www.eur.nl/fw/cfk/oosterling>

Image & Narrative Online Magazine:

[http://Image\[&\]Narrative Online Magazine of the visual narrative.htm](http://Image[&]Narrative Online Magazine of the visual narrative.htm)

Interart Poetics, Amsterdam, International Association of Word & Image Studies (I.A.W.I.S./A.I.E.R.T.I.)

http://www.let.ruu.nl/scholar_assocs/iawis

http://www.let.ruu.nl/scholar_assocx/iawis/interactions/int18.html

Theatre and Inter-mediality, International Federation for Theatre Research: <http://www.let.uu.nl/tfv/theatre>

<http://www.tcd.ie/iftr/eng/index.html>

University of Bradford:

http://www.brad.ac.uk/acad/mod_lang/intermed.htm

Universität Konstanz, Forschungsbereich Medienwissenschaft

http://www.uni_konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html

University of Montréal, Research Center in Intermediality/Centre de recherche sur l'intermédialité:

<http://cri.histart.umontreal.ca/cri>

<http://www.umontreal.ca/ang/recherche.html>

A KÖTET SZERZŐI

Blos-Jáni Melinda 1980-ban született Marosvásárhelyen. Jelenleg a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarának III. éves magyar-néprajz szakos hallgatója.

Bota Szidónia 1981-ben született Csíkszeredában. Jelenleg a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarának III. éves magyar-német szakos hallgatója.

Dánél Mónika 1976-ban született Csíkszeredában. A kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar-orsz szakot végzett 2000-ben. Jelenleg a budapesti ELTE BTK Irodalomtudományi Karának Ph.D-hallgatója. A kolozsvári Láthatatlan Kollégium folyóiratának szerkesztője. Írásait az *Lk.k.t.*, a *Látó* és a *Korunk* közölte.

Görög Hajnalka 1979-ben született Marosvásárhelyen. Jelenleg a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán IV. éves magyar-néprajz szakos hallgató. A protestáns képteológiáról szóló korábbi tanulmányát az *Erdélyi Múzeum* közölte.

Király Hajnal 1974-ben született Székelyudvarhelyen. A kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar-finn szakot végzett 1997-ben. Jelenleg a budapesti ELTE BTK Filmtörténet és Filmelmélet Tanszék doktori iskolájának hallgatója. Magyarra fordította a finn Anna-Leena Härkönen regényét (*Tárt ajtók napja*), filmtárgyú tanulmányt közölt a *Filmtett* című folyóiratban.

Lőrincz Csongor 1977-ben született Csíkszeredában. A kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar-német szakot végzett 1999-ben. Jelenleg a budapesti ELTE BTK Irodalomtudományi Karának Ph.D-hallgatója. Kutatási területe a XX. századi irodalom történeti és elméleti kérdései. Írásai többek között a *Literaturában*, az *Alföldben* és az *Irodalomtörténetben* jelentek meg.

Megyaszi Kinga 1977-ben született Csíkszeredában. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–német szakot végzett 2001-ben. Jelenleg a Szegedi Egyetem Irodalomelméleti Tanszékének Ph.D-hallgatója. Írásait az *Lk.k.t.* és a *Látó* közölte.

Milián Orsolya 1977-ben született Szatmárnémetiben. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–angol szakot végzett 1999-ben. Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének Ph.D-hallgatója. Tanulmánya jelent meg az *Lk.k.t.*-ban és a *Határonban*.

Molnár Andrea 1975-ben született Szatmárnémetiben. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–német szakot végzett 1998-ban. Jelenleg a Partiumi Keresztény Egyetem gyakornoka és a Debreceni egyetem Germanisztika Intézetének Ph.D-hallgatója. Film-tárgyú írását a *Filmtett* közölte.

Pethő Ágnes 1962-ben született Csíkszeredában. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–angol szakot végzett 1985-ben. Jelenleg a BBTE Magyar Nyelv és Kultúra Tanszékének adjunktusa, doktor. Kutatási területei: a szöveg–kép kapcsolatok stilisztikája és a filmművészet intermedialitása. Doktori disszertációjának témája az *intermedialitás és az önreflexivitás kapcsolata a filmművészetben*. Írásai többek között a *Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények*, a *Korunk*, a *Kellék*, a *Prae*, a *Filmtett* című folyóiratokban jelentek meg.

Pieldner Judit 1975-ben született Sepsiszentgyörgyön. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–angol szakot végzett 1998-ban. Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének Ph.D-hallgatója. Tanulmányait Orosz Judit néven közölte a *Látó*, az *Lk.k.t.*, a szegedi *Szövegek között* kiadvány.

Sándor Katalin 1976-ban született Gyergyószentmiklóson. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán magyar–angol szakot végzett 1999-ben. A vizuális költészetéről írott korábbi tanulmánya az *Lk.k.t.*-ban jelent meg.

ABSTRACTS

PETHŐ Ágnes

THE INTERMEDIALITY OF THE MOVING PICTURES. METAPHORS OF THE STATE OF BEING IN-BETWEEN

The paper is a metatheoretical study that examines and interprets the concepts elaborated throughout the history of film theory concerning the intermedial aspect of the cinema. It presents the main metaphors in the rhetoric of discourses describing the complexity of the moving pictures (a complexity which includes elements of almost all forms of the previous arts). The syncretic nature of film seen as a sort of *Gesamtkunstwerk* is emphasised by the first main constellation of metaphors which suggest that films are a mixture of all the other arts added together within a well balanced construction. The chief metaphors of this constellation are *music*, and the work of an *orchestra*. The emphasis of this idea coincided with the emergence of film as artwork and the establishment of its own institutions, as well as its prestige among the other arts. However, after this constructive phase in the rhetoric of film criticism, there came a de-constructive turn, when film began to be viewed as an inter-medium, a *scene* where intermedial differences are played out. The paper also proposes to evaluate the different theories that can be placed between these two extremes.

Within the newest theories of intermediality film is placed somewhere in an unidentifiable place in-between the arts. Images of this spatiality include: *transgression of media borders*, *media-passages* and Foucault's *heterotopia*, as well as organic concepts of *hybridisation*. Derrida's notions of *dissemination* and *différence* are also frequently made use of in order to convey the dynamics and proliferation of intermedial relations of the cinema and other forms of communication. The coexistence of the different paradigms are also borne out, where media-metaphors of the idea of film as artwork continue to dominate discourses connected to film industry, parallel to the intermedial concept of academic writings on film which tend to speak no longer of a unique place of film as a separate art among the others, but instead, emphasize its continuous and fertile interrelationship with the other arts throughout its history.

KIRÁLY Hajnal

**THE MINIMALISTIC PARAMETRICAL ADAPTATION
AS A WAY OF CINEMATIC SELF-REFLEXION
AND SELF-LEGITIMATION**

(Juha by Aki Kaurismäki, 1999)

By analysing the minimalistic parametrical style and the story of a Kaurismäki film, this paper aims to present a specific aspect of the relation between film and literature, which consists in the deviation of the film both from the Hollywood film tradition and from the tradition of the XIXth century novel. The main difference is that the parametrical film-narrative compared to the so-called “classical” (Hollywoodian) and art-film narrative has a style not subordinated to the story. In Noël Burch’s definition, the term “parametrical” means a system of alternatives (variations, permutations) included in a parameter: light – shadow, silence – sound, still image – moving image, contrasts in length of time, tonality, etc. The minimalistic parametrical narrative emphasises the role of style by a small number of repetitions which carry nearly unperceivable variations.

Kaurismäki’s film (an adaptation of a Finnish classical novel presenting a love-triangle drama) distances itself from the original literary text in a paradoxical manner, by using only a non-specific, anti-technical, minimalistic style, based on decoration, the style of acting, on situational humour and extradiegetic music. The Finnish director returns to the tradition of the silent movie, to the plasticity of images which is closer to dramatism than to the narrative function. He reduces the story of the novel to its dialectical and symmetrical relations: village – town, man – woman – man, the double flight of the woman, etc.

Kaurismäki’s *Juha* is the fourth in the series of adaptations of the same novel by Juhani Aho (1911). The first was a Svenska silent film by Mauritz Stiller (*Johan*, 1921), followed by Nyrki Tapiovaara’s (1937) and Toivo Särkkä’s *Juha* from 1956. There is a complex intertextual relationship between the four *Juhas*, these being the different hypertexts of the same hypotext or pre-text (the novel), but acting, at the same time, also as hypotexts and hypertexts for each other.

PIELDNER Judit

IMPRINT AND DEATH-MASK

Reflexive Figures of the Image in the Film

Kutya éji dala (Dog's Night Song, 1983) by Gábor Bódy

The essay approaches a film belonging to the Hungarian filmic trend of the 70s and 80s called “experimentalism”, having as its starting point the assumption that the major characteristics of the trend can be considered self-reflective features of the medium. The experimental film in general denies filmic conventions as well as any coherent story or character, instead, it has a strongly medium-oriented expression. At the same time it reflects upon other artistic media – music, literature and the fine arts in the first place –, developing alternative forms of intermediality and by this it re-interprets the filmic medium itself.

The paper makes a general presentation of the various techniques that endow the film with a strong reflexive character, mentioning the dominant presence of music. The different forms of allusions to paintings, and the use of frames within frames for the sake of breaking the illusion of three dimension-like filmic image are also discussed. The basic elements of the film story – investigations around a series of death cases, supposedly crimes committed by an alleged missionary priest, and the signs recorded by an amateur video camera, interpreted as traces of the crimes – raise a large set of problems connected to representation and to the ontology of the picture. The presence of the video-camera in the film creates a *mise en abyme* structure through a dream-episode in which it “films to death” the supposed criminal. The camera is interpreted here as an obtrusive, aggressive means of distorting reality and personality.

Thus, the film raises the problem of the “dead image” dealt with in Bazin’s as well as in Barthes’ writings. The interpretation of the moving image as a “death-mask” is emphasized by the way of acting of the lifeless figures of the film, by the permanent dark-blue colour of the image, by the predominance of the theme of death and dead bodies, which acquire a symbolic-emblematic role throughout the film.

MOLNÁR Andrea

**STORY FRAMED IN A STORY,
OR THE DISCRETE CHARM OF CANNIBALISM.**

(Neil Jordan: *The Company of Wolves*, 1984)

The concept of *intermedial existence* in the relationship of fine arts, literature and the moving image is one of the most challenging ideas of our days. The paper intends to cast light upon a phenomenon often discussed in connection with filmic adaptation of literary texts and labelled by media research as “intermedial transformation technique”. The case study is Neil Jordan’s film *The Company Of Wolves* (1984).

The literary text, the tale of *Little Red Riding Hood* is retold and interpreted by the film. But the film is more than the sum of the literary text and the images in the context generated by medial otherness. The language of the motion picture enables a paradigmatic representation. The adaptation of the story of Little Red Riding Hood took place in a narrative context in which the text, as a part of the film discourse, does not have the overtones of the literary text of Grimm’s *Warnmärchen* (warning tale) any more, but we witness a steering away in the meaning generated by a different medium. The film itself can be interpreted as thematising otherness and deviance. We can state that all media are conditioned on the existence of a hypermedium, and at the same time, in the case of the motion picture as a hypermedium several other canonized traditional media (literature, fine arts, and photography) are constantly rearticulated.

BLOS-JÁNI Melinda

**JIM JARMUSCH – “NEITHER HOLLYWOOD,
NOR GODARD”**

Film in general can be considered as a text built up by intertextual-intermedial relations. The film *Ghost Dog, The Way of the Samurai* (1999) by Jim Jarmusch, in particular, is a text in which other texts, cultural influences are woven together. It is based on several types of the action film genre: the Italian mafia family type gangster film, the samurai film, the main character being an anachronistic figure, an African-American

inhabitant of present day New York, who finds the principles which he desires to live his life by in an XVIIIth century book. From this perspective, the movie can be considered a post-modern parody. On the other hand, the film is structured on a Japanese text, *Hagakure*. The basic situation reminds us of Don Quixote, but whereas in Cervantes' book the imaginary and the world are not alike, in the case of *Ghost Dog* the writing turns into the world/the film itself, supporting the truth of the written word. And as the main character becomes a mirror for a text, the other group, the gangsters, also have their own *Hagakure*: they are mirrored in the cartoon characters. Thus, we have the possibility to see the book and the cartoon as a reflexion of the film itself. At the same time we can interpret the quoted films/books/cartoons as *icons* of the culture they originate from. All these intertextual/intermedial relations allow both a mimetic and a reflexive approach to interpretation. It does not fulfill altogether neither the requirements of a Hollywood action movie, nor those of an avantgarde production (It is "neither Hollywood, nor Godard"). The term *offbeat* may seem more adequate, expressing the films' dialectical approach to different conventions, or rather, the film can also be viewed as an avantgarde *hip-hop* exercise, where the director has the role of a DJ. Still, there remains the question whether we need more metaphors to assure a unifyingly coherent interpretation or we should accept the film's basic duality of self-conscious textuality and spontaneous filmic discourse.

DÁNÉL Mónika

BETWEEN TEXT AND IMAGE. THE ROLE OF INTERMEDIALITY IN TWO *DOPPELGÄNGER* STORIES OF RUSSIAN LITERATURE

This paper examines the role of intermediality in Gogol's *The Portrait* (*Портрет* 1833) and Dostoevski's *The Double* (*Двойник* 1846). In shaping the concept of intermediality, the author uses Gottfried Boehm's notion of *translation*, H. G. Gadamer's notion of *reading*, as well as Renate Lachmann's idea of *synchretism*. The concepts of *ekphrasis* (in the case of Gogol) and *calligraphy* (in that of Dostoevski) define two modes of the mutual influence and relationship of text and image in the choosen Russian texts. The emphasis of the medium of *image* in these

Doppelgänger-stories leads to the conclusion that there is a strong (historical) connection between the multiplication of personality and the spreading of the technique of multiplication. In these stories the subject loses its integrity in the same manner as the work of art loses its “aura” (Benjamin) in the age of technical multiplication. Therefore, the paper considers that *Doppelgänger*-stories can be premature images of the age of reproduction, as they thematise the distantiation and the separation of the mirror-image (portrait).

In Gogol's text the image appears as a painted portrait, in Dostoevski's short novel calligraphy becomes the copy, the duplicated image. (The Russian word 'переписать' emphasizes the passage between writing and painting, and, similarly, the continuous re-writing through copying. It means copying and re-writing, re-painting at the same time.) In Gogol's case, the study pays special attention to the actualisation of the portrait as a genre of literature, painting and photography, while in Dostoevski's short story the synchretism of the language was examined.

MEGYASZAI Kinga

**HYPOTYPOSIS AND EKPHRASIS IN
HEINRICH VON KLEIST'S DRAMA
*PRINCE FRIEDRICH VON HOMBURG***

The paper examines the text of Kleist's drama from the point of view of its potential of visualisation. The evocation of a picture-like visual experience is achieved in two ways in the text: by the descriptive-imaginative power of the language, and by the possibility of language to reflect something that lies beyond itself. Language can make past events become present experiences, but at the same time, when language proposes to report actions which take place in the same time as the act of the speech, this action is already projected into the past by the linguistic conversion. The present time of the act of speech is distantiated from the past of the event that we are informed about. The protagonist of the drama, Prince Friedrich von Homburg becomes a victim of this temporal *differance*, as he can never assert himself according to the requirements of the present moment, but only as someone in the past.

The medium of the *image* has a great importance from this point of view. The visuality of the drama relies on a Renaissance emblematic tra-

dition. Theodor de Bry's emblem and Dürer's emblematic engraving are brought in for a contrastive analysis. Prince Homburg threatened to be swept away by the actions, uses an emblematic language, because he wants to arrest the course of time and step out of the continuity of the events and gain time for reflexion. By the static nature of this visibility his words acquire a quality of meta-temporality. Consequently, the time of the reading is expanded by the tableaux-like presentations. And through the plasticity and evocative force of visibility, language becomes transparent to a degree that by opening up to another medium, language itself seems to disappear.

LŐRINCZ Csongor

MEDIAL PARADIGMS IN THE LITERATURE OF HUNGARIAN LATE MODERNISM.

The Relationship of Individuality and Epitaph in the
Poems of Dezső Kosztolányi: *Halotti beszéd (Funeral
Oration)* and Lőrinc Szabó: *Sírfelirat (Epitaph)*

The study examines the linguistic and temporal conditionality of literary, especially lyrical individuality, with emphasis on the historical shift that can be observed between the Romantic notion of singularity, and the modern concept of individuality, one that is not based on (cognitive or transcendental) identity any longer. It proposes a reading of two poems, Dezső Kosztolányi's *Halotti beszéd (Funeral Oration)* and Lőrinc Szabó's *Sírfelirat (Epitaph)* which both connect the intelligibility, the accessibility of individuality with its linguistic-medial state. Tension and interplay between orality and textuality can be observed both in the individual poems and between the two poems, showing the medium-dependence of intertextuality, and the permeation of different mediums by traces of other media. In this context, the study examines the multi-layered relationship between lyrical voice and text, lyrical subject and reading, while trying to open up and elaborate on the theoretical implications of the question.

SÁNDOR Katalin

WHERE TO “READ” THE VISUAL TEXTS OF JÁNOS GÉCZI?

Where to place, how to read visual poetry, lettrist poems, montage or collage? The question itself might turn out to be questionable within a “poetry” which is neither literature nor visual art, but rather a kind of intermedial experience between these two. Still, such a question can be productive, since in the process of interrogation, the notions of poetry, literature, reading and reader themselves are re-defined. These become notions continuously revised within reading, and a so-called poetics of intermediality arises which questions the discursive homogeneity of text and image. This paper traces only three tendencies of the attempt to re-write and re-define the boundaries between visual and verbal discourses.

One way is the tradition of calligramms which can still be located within literature and a predominantly verbal medium. Nevertheless, with Géczi, the calligramms, far from being well identifiable figures, are rather disfigured typographic formations in which the visual element becomes a means for re-writing or disfiguring the verbally articulated meanings. The problem of “still belonging to literature or not” is raised in an even more radical way in the lettrist visual compositions of János Géczi, which suspend the traditional understanding of poetry and literature, even if using the letters of the alphabet as their “raw material”. These lettrist “poems” raise the problem of the materiality and visibility of the verbal text itself, and it is argued that the visual potential of the isolated and disfigured letter of the alphabet can be meaningful within the ontological displacements of the notions of writing, reading and literature itself. Intermediality is further investigated in the collages signed by János Géczi. These collages present themselves as the poetry of ready-made and/or fictitious objects.

This reading of János Géczi tends to be an experiment and a process of meaning-making attempting to internalise, rather than erase the intermedial aspect of this “visual poetry”. Reading itself has to be aware of its own intermediality in the process of oscillation between verbally and visually articulated meanings.

BOTA Szidónia

**“IT HAS A SPECIAL FLAVOUR,
JUST LIKE A GOOD STORY.”**

Life story texts in Advertisements

The paper studies the function of life stories as arguments in the case of narrative, printed advertisements. The “life stories” we meet in advertisements fall into the following categories: universal, personal, product-life stories, and those which do not explicitly tell a story but rely on a story. What the paper considers to be a “universal life story” offers a narrative relevant for everybody. The so called “personal life story” proposes a model of life with its validity guaranteed by the product. “Product-life stories” evoke a concrete story in which the product becomes the protagonist and emphasizes episodes in which everyone would gladly be a character. And finally, there are advertisements which do not tell stories but they query the necessity of the mentioned life stories, while, at the same time, also suggesting a story.

In spite of the fact that the possible stories which are presented are only fictitious, the viewers treat them as real stories valid for them. As we are unable to see our own life stories as a totality since they are in progress, there is a demand for coherent and fulfilled stories. Through the consumption of the product the viewers of these ads can become the chosen characters of such a story.

GÖRÖG Hajnalka

RHETORIC OF A FORBIDDEN TROPE.

Syrenportrayals in Transylvanian
Protestant Churches and Sermons

The bulk of figured representation on painted sunk panels in Transylvanian Churches from the XVII–XVIII centuries brings up some problematical questions concerning the relation between the Protestant theological image-theory and concrete decorative art. The pictures can be considered intentionally “eroded” images, in which the visual portrayal of a trope takes the place of the portrait and becomes a symbol or an

emblem. The picture turns into an argumentative device in the rhetoric of the sermon, visualising the figures of the tropological discourse.

The author makes an attempt to interpret the image of the syren as a kind of linguistic trope, a catachretical figure believed to be dangerous by the ecclesiastical practise. The study follows the traces of erasings and partial annihilations of this figure, the negation of imagery both on the sunk panels and in the rhetorical images of sermons, which were delivered in the same church-district. Syren-figures as rhetorical tropes are interpreted in one of the sermons of Pál Medgyesi, a Calvinist minister from the XVII century. Investigating this sermon, the author makes references to the first Hungarian handbook of preparing sermons (written by the same minister), which contains instructions concerning the use of parables. While theoretical models reject parables gathered from the world of rhetorical fiction, in the minister's practise the quality of the figure as a forbidden trope seems to disappear. Both in the visual images of sunk panels and the sermons, the syren is a paradoxical creature: a mixture of human and animal state of being, a forbidden world, or a trope living only in linguistic dimensions. In such an approach it is a designation without substance, a forbidden language-world.

The study concludes by admitting certain failures of the method due to the parallelism in the analysis of textual and visual images, the consequence of which is the domination of word upon picture.

MILIÁN Orsolya

ABOUT THE NARRATIVITY OF THE ART OF PAINTING.

Frida Kahlo's "Autobiography"

The paper examines the story-telling potential of the pictorial art. The author considers certain terms that appear in literary criticism as usable in approaching the works of the visual arts. In order to provide a better understanding of how the results of narratology might affect modern pictorial narrative theory, the author examines the possibilities of an interdisciplinary research. The essay also raises the question whether the notion of "reading" can be associated with the interpretation of paintings. The different approaches which try to define the process of reading

(from formalism to deconstruction) might constitute a perspective upon the process of seeing pictures.

In view of this, the author investigates the series of self-portraits that can be viewed as a sort of “visual autobiography” created by the Mexican paintress Frida Kahlo. “Reading” these self-portraits as a unique form of autobiographical representation provides good material for drawing closer literary theories to theories of representation. Interpreting her life-work means not only the probability of discovering new aspects of visual language and pictorial narrativity, but it may presumably also produce valuable results with regard to the (literary) genre of autobiography.

REZUMATE

PETHŐ Ágnes

INTERMEDIALITATEA CINEMATOGRAFULUI.

METAFORELE STĂRII INTER-MEDIALE

Lucrarea este un studiu metateoretic despre conceptele elaborate de-a lungul istoriei teoriei filmului despre aspectul intermedial al cinematografului. Ea prezintă principalele metafore folosite în retorica diverselor discursuri descriind complexitatea filmului (care cuprinde aproape toate celelalte forme anterioare ale artelor). Natura sincretică a filmului văzut ca o operă de artă, un fel de Gesamtkunstwerk, este accentuată de prima mare „constelație” de metafore care sugerează că filmele sunt mixturi ale celorlalte arte puse la un loc și care formează o construcție bine echilibrată. Metaforele dominante ale acestei estetici sunt *muzica* și munca sistematică a *orchestrei*. Toate aceste idei au coincis cu afirmarea cinematografului ca a șaptea artă și cu consolidarea propriilor sale instituții, precum și dobândirea prestigiului în contextul artelor. După această fază „constructivă” în retorica film și a criticii teoriei, a urmat o turnură de-constructivă în care cinematograful s-a considerat ca un mediu situat *între* celelalte medii într-un spațiu în care „intră în joc” diferențele intermediale. Lucrarea analizează și teoriile aflate între aceste două extreme.

În discursurile despre intermedialitatea filmului găsim imagini despre filmul situat undeva într-un spațiu neidentificabil dintre arte. Imaginile acestei spațialități includ trecerea frontierelor mediale, pasaje sau *heterotopia* lui Foucault. Noțiunile lui Derrida despre *diseminare* și *différence* se folosesc pentru a descrie dinamica și proliferarea relațiilor intermediale ale filmului. Se arată totodată, că anumite idei despre filmul ca operă de artă persistă în discursurile direct legate de industria filmului, paralel cu concepția intermedialității care accentuează continua și fertilă relație a filmului cu celelalte forme de comunicare și arte de-a lungul istoriei sale.

KIRÁLY Hajnal

**ADAPTAREA MINIMALISTĂ PARAMETRICĂ.
UN MOD DE AUTOREFLEXIVITATE ȘI
AUTOLEGITIMARE**

(Juha de Aki Kaurismäki, 1999)

Prin analiza stilului minimalistic și parametric al narațiunii filmului Juha de Aki Kaurismäki, lucrarea are ca scop prezentarea unui aspect specific al relației dintre film și literatură, care constă în deviația filmului atât de la tradiția filmului hollywoodian cât și de la cea a romanului din secolul XIX. Diferența majoră a narativei filmice parametrice față de așa-zisa narativă clasică-hollywoodiană și de filmul de artă este aceea că în narațiunea parametrică stilul nu este subordonat intrigii. În definiția lui Noël Burch termenul „parametric” înseamnă un sistem de alternative (variații, permutații) incluse într-un parametru: lumină – umbră, liniște – sunet, imagine fixă – imagine în mișcare, contraste de durată și tonalitate etc. Narativa minimalistică parametrică accentuează rolul stilului printr-un număr mic de repetiții purtând variații aproape de neobservat.

Filmul lui Kaurismäki (o adaptare a unui roman finlandez clasic care prezintă o dramă de iubire) se distanțează de textul original într-o manieră paradoxală printr-un stil ne-specific, anti-tehnic, minimalistic, bazat pe decorativitate, stilul actoricesc, umorul de situație și muzica extradiegetică. Regizorul finlandez se întoarce la tradiția filmului mut, la plasticitatea imaginii care este mai aproape de dramatism decât de funcția narativă. El reduce intriga romanului la relațiile sale dialectice și simetrice: sat – oraș, bărbat – femeie etc. Filmul este a patra piesă într-o serie de adaptări ale aceluiași roman de Juhani Aho (1911). Prima era un film mut Svenska de Mauritz Stiller (*Johan*, 1921), urmată de filmele lui Nyrki Tapiovaara (1937) și Toivo Särkkä din 1956. Există o complexitate de relații intertextuale între cele patru filme, ele fiind diferite hipertexte ale aceluiași hipotext sau pre-text (romanul), fiind de asemenea și hipotexte și hipertexte unul pentru celelalte.

PIELDNER Judit

REGISTRAREA URMELOR ȘI MASCĂ MORTUARĂ

Figuri reflexive ale imaginii în filmul *Kutya éji dala* (*Cântecul nocturn al câinelui*, 1983) de Bódy Gábor

Lucrarea tratează un film aparținând așa numitului curent de filme maghiare „experimentale” ale anilor 70–80 având ca punct de pornire o caracteristică majoră a acestui curent: reflexivitatea. În general, filmul experimental neagă atât convențiile filmice cât și orice intrigă coerentă sau personajele, având o expresie puternic orientată spre mediul de exprimare. În același timp, filmul experimental constituie și o reflexie asupra celorlalte medii artistice – muzică, literatură și arte plastice în primul rând –, dezvoltând forme alternative de intermedialitate și prin acestea re-interpretând însuși mediul filmului.

Studiul face o prezentare generală a diferitelor tehnici care înzestrează filmul cu un caracter reflexiv pronunțat, menționând prezența dominatoare a muzicii. Diferitele forme de aluzie la picturi, folosirea cadrelor în cadre cu scopul de a destrăma iluzia tridimensionalității imaginii filmice sunt de asemenea discutate. Elementele principale ale intrigii filmului – o investigație în jurul unei serii de decese, presupuse crime comise de un așa-zis preot misionar și semnele înregistrate de către un aparat video amator interpretate ca urme ale crimei – ridică o serie de probleme legate de reprezentare și de ontologia imaginii. Prezența camerei video în film creează o structură *mise en abyme* printr-un episod de vis în care aparatul „filmează la moarte” pe presupusul asasin. Camera apare aici ca un mijloc agresiv de distorsionare a realității și a personalității.

Astfel filmul ridică problema imaginii „moarte” descrisă de Bazin și Barthes. Interpretarea imaginii cinematografice ca o mască mortuară este scoasă în evidență de stilul actoricesc și de culoarea permanent albăstruie a imaginii, a dominanței temei morții și a corpurilor neînsuflețite, care capătă un rol simbolic-emblematic în film.

MOLNÁR Andrea

**POVESTIRE CUPRINSĂ ÎN POVESTIRE
SAU FARMECUL DISCRET AL CANIBALISMULUI.**

(Neil Jordan: *Compania lupilor*, 1984)

Conceptul *existenței intermediale* în relația dintre artele plastice, literatură și cinematograf este unul dintre cele mai provocatoare idei ale zilelor noastre. Lucrarea intenționează să elucideze un fenomen deseori discutat în legătură cu adaptările filmice ale unui text literar și numit de către cercetările mediale „tehnica transformării intermediale”. Cazul studiat este filmul lui Neil Jordan *The Company Of Wolves* (*Compania lupilor* 1984).

Textul literar, basmul *Scufița roșie* este repovestit și interpretat de acest film. Filmul însă este mai mult decât textul literar și imaginile sunt puse laolaltă într-un context generat de către diferența medială. Limbajul cinematografului realizează o reprezentare paradigmatică. Adaptarea poveștii Scufiței roșii are loc într-un context narativ în care textul ca parte a discursului filmic, nu mai are conotațiile textului literar al basmului din categoria *Wärmärchen* al lui Grimm, ci putem asista la o deviație a sensului, generată de un mediu diferit. Filmul însuși poate fi interpretat ca tematizarea diferențelor și a deviației. Putem afirma că toate mediile sunt condiționate de existența unui hipermediu, dar pe de altă parte, cinematograful ca hipermediu rearticulează constant multe alte medii canonizate și tradiționale (literatura, arte plastice, fotografia).

BLOS-JÁNI Melinda

**JIM JARMUSCH – „NICI HOLLYWOOD,
NICI GODARD”**

În general, filmul poate fi considerat ca un text constituit din relații intertextuale-intermediale. Filmul *Ghost Dog, The Way of the Samurai* (*Câinele fantomă*, 1999) de Jim Jarmusch, este un text în care se întretaș texte și influențe culturale. El se bazează pe mai multe tipuri de filme de acțiune: genul filmului gangster cu o familie italiană mafiotă și filmul cu samurai, iar personajul principal este o figură anacronică, un locuitor afro-american al New Yorkului zilelor noastre, care dorește să-și trăiască viața

pe baza unor principii formulate într-o carte scrisă în secolul XVIII. Din această perspectivă, filmul poate fi considerat o parodie post-modernă. Pe de altă parte, filmul este structurat pe un text japonez, *Hagakure*. Situația de bază ne reamintește de Don Quijote, dar dacă la Cervantes cartea și lumea nu sunt asemănătoare, în cazul filmului textul cărții se transformă în însuși lumea filmul iar confirmă veridicitatea cuvântului scris. Așa cum personajul principal devine oglinda textului, celălalt grup, gangsterii au și ei un *Hagakure* al lor: ei sunt reflectați de către personajele desenului animat. Astfel avem posibilitatea de a vedea cartea și desenele animate ca reflecții ale filmului însuși și putem interpreta, în același timp, filmele/cărțile/desenele proiectate ca semnele iconice ale culturilor din care provin. Toate aceste relații intertextuale/intermediale pot fi interpretate atât din punct de vedere mimetic cât și reflexiv. Filmul nu corespunde pe deplin nici cerințelor unui film de acțiune hollywoodian, nici celor ale unei producții avantgardiste (nu este „nici Hollywood, nici Godard”). Termenul *offbeat* poate fi mai adecvat, exprimând tratarea dialectică a filmului și a diferitelor convenții, sau mai bine zis, filmul poate fi văzut ca un exercițiu avantgard *hip-hop*, în care regizorul are rolul de DJ. Rămâne totuși întrebarea, dacă mai avem nevoie de alte metafore pentru a asigura o interpretare coerentă unificatoare, sau ar trebui să acceptăm dualitatea fundamentală a filmului de text autoreflexiv și discurs filmic spontan.

DÁNÉL Mónika

ÎNTRE TEXT ȘI IMAGINE.

**ROLUL INTERMEDIALITĂȚII ÎN DOUĂ POVESTIRI
DOPPELGÄNGER DIN LITERATURA RUSĂ**

Această lucrare prezintă rolul intermedialității în nuvela lui Gogol *Portret* (*Портрет*, 1833) și în romanul lui Dostoievski *Dublura* (*Двойник*, 1846). În formarea conceptului de intermedialitate m-am bazat pe noțiunea de *traducere* a lui Gottfried Boehm, de *citire* a lui Hans Georg Gadamer și pe categoria de *sincretism* a Renatei Lachmann. Conceptele de *ekphrasis* (la Gogol) și *caligrafie* (la Dostoievski) definesc două modalități ale intermedialității, adică influențe reciproce dintre imagine și text. Accentuarea prezenței imaginii în aceste povestiri a dus la concluzia că există o relație (istorică) între duplicarea personalității și răspândirea multiplicării tehnice. În aceste povestiri subiectul își pierde

integritatea în același mod precum opera de artă își pierde „aura” (Benjamin) în era multiplicării tehnice. Astfel povestirile de duplicare pot fi imaginile timpurii ale erei reproducției, prin tematizarea separării imaginii-oglină (portretul).

În textul lui Gogol mediul imaginii apare în rolul unui portret pictat, în romanul scurt al lui Dostoievski caligrafia devine copia, imaginea duplicată a personajului. (Cuvântul rusesc ‘переписать’ accentuează în mod special pasajul între scris și pictare, și în mod similar re-scrierea permanentă prin copiere, însemnând în același timp și re-scriere, re-pictare.) În cazul lui Gogol studiul acordă atenție specială actualizării portretului ca gen literar, dar în același timp și pictorial și fotografic. În romanul lui Dostoievski pe lângă influențe intermediale se analizează și natura sincretică a limbajului.

MEGYASZAI Kinga

HIPOTIPOSIS ȘI EKPHRASIS ÎN DRAMA LUI HEINRICH VON KLEIST *PRINCE FRIEDRICH VON HOMBURG*

Lucrarea examinează textul dramei lui Kleist din punct de vedere al potențialului său de vizualizare. Evocarea unei experiențe vizuale de tipul unui tablou se realizează în două feluri: prin puterea descriptivă-imaginativă a limbajului și prin posibilitatea limbii de a reflecta ceva din exteriorul ei. Limbajul poate face evenimentele din trecut să devină experiențe prezente, dar în același timp, când limba își propune să raporteze acțiuni care au loc în același timp cu actul vorbirii, această acțiune este deja proiectată în trecut printr-o transformare lingvistică. Timpul prezent al actului vorbirii este distanțat de trecutul evenimentului despre care suntem informați. Protagonistul dramei, Prințul Friedrich von Homburg devine victima acestei *differance* temporal, deoarece nu poate să se manifeste conform cerințelor momentului prezent, ci numai ca un personaj din trecut.

Mediul imaginii are o importanță din acest punct de vedere. Vizualitatea dramei are la bază tradiția emblematicii renascentiste. Gravurile emblematice ale lui Theodor de Bry și Dürer sunt prezentate pentru o analiză contrastivă. Prințul Homburg, teama de vâltorii evenimentelor, folosește un limbaj emblematic vrând să oprească cursul timpu-

lui și să iasă din continuitatea evenimentelor și să câștige timp pentru reflexie. Prin natura statică a acestei vizualități cuvintele sale dobândesc o calitate de meta-temporalitate. În consecință, timpul lecturii este extins de către prezentările asemănătoare tablourilor. Prin plasticitatea și forța evocatoare a vizualității limbajul devine transparent într-o asemenea măsură încât însăși limba pare să dispară prin deschiderea sa spre un alt mediu.

LŐRINCZ Csongor

PARADIGME MEDIALE ÎN LITERATURA MAGHIARĂ A MODERNISMULUI TÂRZIU.

Relația individualismului și a epitafului în poeziile
lui Kosztolányi Dezső: *Halotti beszéd (Orație Funerară)*
și Szabó Lőrinc: *Sírfelirat (Epitaf)*

Studiul investighează condiționarea lingvistică și temporală a individualității literare, în special a celei lirice punând accentul pe tranziția istorică de la noțiunea de singularitate romantică la conceptul modern de individualitate, care nu mai este bazat pe identitate (cognitivă sau transcendentă). Lucrarea propune interpretarea a două poezii: *Halotti beszéd (Orație funerară)* de Kosztolányi Dezső și *Sírfelirat (Epitaf)* de Szabó Lőrinc amândouă asociind accesibilitatea individualității cu aspectul lingvistico-medial. Tensiunea și interferența dintre oralitate și textualitate poate fi observată atât în aceste poezii, dar și între cele două poezii, arătând dependența de mediu al intertextualității și penetrarea diferitelor medii de către celelalte medii. În acest context studiul prezintă relația multidimensională a vocii lirice și a textului, a subiectului liric și a lecturii, în timp ce încearcă o dezbatere a implicărilor teoretice ale problemelor ridicate.

SÁNDOR Katalin

UNDE SĂ „CITIM” TEXTELE VIZUALE ALE LUI GÉCZI JÁNOS?

Unde poate fi încadrată și cum poate fi citită poezia vizuală și lettristă sau un *collage*? Întrebarea însăși poate fi pusă sub semnul întrebării într-o creație care nu este nici literatură, nici artă vizuală, ci mai

degrabă un fel de experiment intermedial între aceste două sfere. Totuși o astfel de întrebare poate să fie productivă deoarece însuși în procesul interogării redefinesc noțiunea poeziei, a literaturii, a lecturii și a cititorului. Acestea devin noțiuni permanent revizuite în cadrul unei așa numite poetici intermediale care pune sub semnul întrebării omogenitatea discursivă a textului și a imaginii vizuale. Această lucrare urmărește numai trei tendințe ale încercării de a re-scrie și re-defini limitele dintre discursurile verbale și vizuale.

Primul mod abordat este tradiția caligramelor care „încă” mai pot fi localizate în cadrul literaturii și a unui mediu dominant verbal. Cu toate acestea, caligramele lui Géczi departe de a fi figuri ușor de identificat, sunt mai degrabă formațiuni desfigurate în care elementul vizual devine un instrument al rescrierii sau desfigurării semnificațiilor articulate în domeniul verbal. Problema „apartenenței sau nu la literatură” este ridicată într-un mod și mai radical în compozițiile vizuale lettriste ale lui Géczi János, compoziții care suspendă perceperea tradițională a poeziei și a literaturii, chiar dacă folosesc literele alfabetului ca „materie primă”. Aceste poezii lettriste ridică problema materialității și a vizualității textului scris și argumentează faptul că aspectul vizual al literelor alfabetului capătă semnificații în cadrul dislocațiilor ontologice ale noțiunii scrisului, cititului și literaturii însăși. Intermedialitatea este problematizată și în colajele semnate de Géczi János. Acestea se prezintă ca poezii din obiecte gata-făcute și/sau fictive.

Fără a ajunge la concluzii teoretice stricte și finalizate, această „lectură” a lui Géczi János este un experiment care încearcă interiorizarea și nu eradicarea aspectului intermedial al „poeziei vizuale”. Citirea însăși trebuie să rămână conștientă de propria ei intermedialitate în procesul de oscilare continuă între semnificații vizuale și verbale.

BOTA Szidónia

„ARE UN IZ SPECIAL, CA O POVESTE BUNĂ.”

Texte biografice în reclame

Lucrarea studiază rolul textelor biografice ca argumente în cazul reclamelor narative tipărite. „Biografiile” pe care le întâlnim în reclame se pot încadra în următoarele categorii: povestiri universale, personale, biografii de produse și cele care nu relatează o poveste, dar au la bază o

poveste. „Povestea universală” definită ca atare în acest studiu are relevanță pentru oricine. Așanumita poveste „personală” propune un model de viață validată prin produsul promovat. „Biografiile de produse” evocă o poveste concretă în care produsul devine protagonistul unor episoade în care oricine ar fi bucuros să apară. În sfârșit, se disting reclamele care nu relatează o poveste, ci pun sub semnul întrebării necesitatea biografiilor menționate, putând, de asemenea să sugereze o poveste.

În ciuda faptului că posibilele povestiri prezentate sunt numai ficțiuni, privitorii le tratează ca povestiri adevărate cu validitate pentru ei. Fiind încă în progres, suntem incapabili să percepem propria viață în totalitatea ei, existând o cerință pentru povestiri coerente și cu finalitate. Prin consumul produselor, receptorii reclamelor devin personajele privilegiatelor acestor povestiri.

GÖRÖG Hajnalka

RETORICA UNUI TROP INTERZIS.

Reprezentării de sirene în predici și
pe tavanele pictate ale bisericilor protestante

Prezența figurilor pictate de pe tavanele de lemn ale unor biserici protestante din Transilvania, datând din secolele XVII-XVIII, pune problema relației dintre teologia protestantă a imaginii și practica decoratiei. Imaginile din acest domeniu reprezintă un mod de existență intenționat „erodat”, în care imaginea vizuală a unui trop ia locul portretului și devine simbol sau emblemă. Imaginea devine un mijloc de argumentație în retorica predicii, o ilustrație a figurilor discursului tropologic.

Autoarea interpretează figura sirenei ca un trop lingvistic, reprezentare vizuală a unei figuri catacretice, considerată periculoasă. Studiul analizează urmele erodării și anihilării parțiale ale acestei figuri, negația imaginii atât în picturi cât și în retorica predicilor care s-au ținut în aceste biserici. Figura sirenei este urmărită într-o predică din secolul al XVII-lea a predicatorului protestant Medgyesi Pál, comparând-o totodată cu prescripțiile privind folosirea parabolilor din prima carte auxiliară pentru elaborarea predicilor, apărută în limba maghiară, scrisă de același predicator.

În timp ce modelul teoretic refuză argumentarea cu parabole din lumea pur fictivă a limbii, în practica predicatorului figura își pierde cal-

itatea de trop interzis sau trop existând numai în dimensiunile lingvistice. Atât în figurile de pe tavanele bisericilor, cât și în figurile retorice ale predicilor, sirena reprezintă un loc paradoxal în existență. E o mixtură aflată la granița dintre uman și bestial, lume interzisă deci pentru om, sau o figură existentă doar în sfera lingvistică, fără realitate concretă, și ca un astfel de existent fără substanță ține de lumea falsificației.

Concluzia analizei este o recunoaștere a insuficienței metodei prin care picturile și predicile se interpretează, prezetând de fapt dominația textului asupra imaginii.

MILIÁN Orsolya

DESPRE NARATIVITATEA PICTURII.

„Autobiografia” lui Frida Kahlo

Lucrarea examinează potențialul de narativitate al picturii. Autoarea consideră câțiva termeni ai teoriei literaturii utile în abordarea problemelor artei vizuale. Cu scopul de a ajunge la o mai bună înțelegere a aplicabilității rezultatelor naratologiei la pictura narativă modernă, ea efectuează o cercetare interdisciplinară. Studiul ridică de asemenea problema noțiunii de „citire” adaptate la interpretarea picturilor. Diferitele teorii care încearcă să definească procesul de citire (de la formalism la deconstrucție) pot constitui perspective asupra procesului de interpretare vizuală.

Autoarea analizează o serie de autoportrete care pot fi considerate ca un fel de „autobiografie vizuală” creată de artista mexicană, Frida Kahlo. „Citind” aceste autoportrete ca forme unice de reprezentare autobiografică, apare posibilitatea apropierei de teoriile literare și teoriile reprezentării. Interpretarea operelor pictoriței nu înseamnă numai probabilitatea descoperirii noilor aspecte ale limbajului vizual, ci poate presupune că această interpretare aduce rezultate valoroase privind și genul (literar) de autobiografie.

A SAPIENTIA KÖNYVEK SOROZAT KÖTETEI

Megjelent:

TONK MÁRTON–VERESS KÁROLY (SZERK.)

Értelmezés és alkalmazás. Hermeneutikai és alkalmazott
filozófiai vizsgálódások. 2002.

Előkészületben:

NAGY LÁSZLÓ

Numerikus és közelítő módszerek az atomfizikában

EGYED EMESE (SZERK.)

Theátrumi Könyvecske. Színházi zsebkönyvek és szerepük
a régió színházi kultúrájában

VORZSÁK MAGDOLNA–KOVÁCS LICINIU ALEXANDRU

Mikroökonómiai Kislexikon

KÖLLŐ GÁBOR (SZERK.)

Műszaki szaktanulmányok

SZENKOVITS FERENC–MAKÓ ZOLTÁN–CSILLIK IHARKA–BÁLINT ATTILA

Mechanikai rendszerek számítógépes modellezése

GÁBOR CSILLA–SELYEM ZSUZSA (SZERK.)

Irodalomtudományi tanulmányok

SORBÁN ANGELLA (SZERK.)

Szociológiai tanulmányok

Scientia Kiadó

3400 Kolozsvár (Cluj-Napoca)
Kossuth Lajos u. (B-dul 21 Decembrie) 24/3.
Tel./fax: +40-64-197584, +40-64-194228
E-mail: kpi@kpi.sapientia.ro

Korrektúra:

M. Kovács Emma

Tördelés:

Tánczos András

Tipográfia:

Könczey Elemér

Készült a ProPrint nyomdájában

500 példányban, 25 nyomdai ív terjedelemben
4100 Csíkszereda (Miercurea Ciuc)
Temesvári u.19.
Felelős vezető: Burus Endre igazgató