

Mészöly Miklós *Filmjéről*

jelige: XY muhaha

Bevezető	3
Realizmus és francia új regény	4
Heccek és izmusok – a Film értelmezőinek értelmezése	7
Megszakítottság és a történetmesélés elvetése	11
Beszédmódok a <i>Filmben</i>	13
Leírás	14
A leírás maximuma	17
A rendező-operatőr értelmezései.....	17
Tájékoztatások, heccek.....	18
Rétegek – tér- és időkezelés a Filmben	20
„...ha az ember nem szarik be...”	21
Felhasznált irodalom.....	23

Bevezető

Mészöly Miklós *Filmje* sokat elemzett, vitákat kiváltó alkotás; kétségtelenül a XX. századi magyar regényirodalom legkiemelkedőbb darabjai között van a helye. Nem csak a műben expliciten megjelenő különféle témák, de maga a megalkotás módja is olyan prózapoétikai problémák felvetésére készítette az értelmezőket, amelyek magyar- és világirodalmi folyamatokhoz egyaránt kapcsolják a regényt. Itt irodalomelméleti szempontból azt a szembenállást kell megemlíteni, amelyet Lukács György 1936-os *Elbeszélés vagy leírás?* című tanulmányában az elbeszélés és a leírás technikájának kettőssével ragadott meg. Fontos ez a szöveg egyrészt azért, mert a kötet megjelenését követő kritikák horizontját meghatározta egészen 1980-ig, Balassa Péter nagy jelentőségű értelmezésének megjelenéséig. Másrészt a leírásról szóló elméleti diskurzusban is fontos szerepet tölt be ez a kettősség. Az 1950-es években szintén ezen probléma mentén értelmezi Roland Barthes a francia új regény egyik legfontosabb alakjának, Alain Robbe-Grillet-nek az írásművészetét. Hogy a francia új regény egyes alkotásai, első sorban Robbe-Grillet Radírok, és Michel Butor A velencei Szent Márk leírása című regénye között milyen alapvető összefüggések fedezhetők fel, arra még kitérünk majd.

Dolgozatomban arra szeretnék kísérletet tenni, hogy megragadjam Mészöly Miklós *Film* című regényének azon jellegzetességeit, amelyek szervezik a szöveg működésmódját. Ebben igen fontos szerephez jut a Thomka Beáta által elemzett megszakítottság, a történetmesélés elvetése, amely úgy is értelmezhető, mint egy magyar irodalmi tradícióval való szakítás. Ezen kívül, felhasználva többek között Robbe-Grillet, Roland Barthes, Bagi Zsolt és Sággy Miklós elméleti szövegeinek tanulságait, szeretnék rámutatni arra, hogy a leíró megnyilatkozásai az ún. leíró nyelv által hogyan hozzák létre egy kamera semlegességét, s hogy ez miként teszi horizont nélkülivé a leírást. A leíró szövegrészek mellett a rendező-operatőr részéről 1) értelmező kijelentések, valamint 2) „heccek”, „tájékoztatások”¹ képviselik egy elbeszélő és egyben befogadó személyes, horizonttal rendelkező pozícióját a regényben.

¹ A 'hecc' Balassa Péter, a 'tájékoztatás' pedig a regény saját kifejezése.

Realizmus és francia új regény

A modern regényről szóló diskurzusban meghatározó két szövegszervező elv, az elbeszélés és a leírás szerepének, egymáshoz való viszonyuknak vizsgálata². Ezt tematizálja Lukács György kulcsfontosságú, 1936-ban megjelent *Elbeszélés vagy leírás?*³ című szövege. Lukács a leírás jelentőssé válását a XIX. századi realista regényhez köti, elsősorban Scott, Balzac, Stendahl és Tolsztoj műveit említve. A leírást azonban alárendeli az elbeszélésnek: a leírás csupán az egyéniesítés szerepét láthatja el, csak mint mélység nélküli felszínt ábrázolhatja a világ dolgait. Lényegi módon csupán az elbeszélés közvetíthet; ez adhatja meg a mélységet a szövegnek. Az elbeszélés jelentőségét a drámai konfliktus jelentőségéhez hasonlítja. Ahogy a drámában az egyes részletek a konfliktushoz való kapcsolódásukban kapnak értelmet, úgy az elbeszélésben is a totalitáshoz való viszonyában válhat jelentőssé egy részlet. Amennyiben egy rész nem rendelődik alá egy célnak, a totalitás létrehozása céljának, akkor csak jelentéktelen epizódként szerepelhet a regényben.

A totalitás pedig befejezettséget előfeltételez – az elbeszélés tehát a befejezettség felé halad. Ezen folyamat pedig megfordíthatatlan oksági és lineáris időrendi viszonyokat hoz létre. Emellett elrendez: a lényeges és lényegtelen részletek hierarchiáját állítja fel.

A kettősséget Lukács úgy oldja fel, hogy amellett, hogy másodlagos, mintegy kiegészítő szerepet szán neki, azt is állítja, hogy teljes mértékben visszavezethető az elbeszélésre⁴.

A már említett írók realizmusával állítja szembe a Zola és Flaubert módszerét, amely előtérbe helyezi a leírást. Ezt Lukács naturalizmusnak nevezi. Elsősorban eltárgyasulása, elemberietlenedése miatt félti az irodalmi szöveget a leírástól mint szervezőelvtől.

Elítélő álláspontjától függetlenül azonban sok olyan megállapítást tesz, amelyet érvényesnek tartunk a leírásra vonatkozóan. Csak felsorolásképpen: a leírás nivellál; a lényegtelen részleteket a lényegesekkel egy szintre hozza; a részlet önállósulásához vezet; váltakozó nézőpontok villódzását eredményezi; kizárja a mindentudó elbeszélő lehetőségét; a leíró ábrázolás felületi és emberietlen.

A francia új regény sok szempontból a hagyományosnak tekintett realista regénnyel szemben határozható meg.⁵ Ezt az állítást erősíti Roland Barthes 1954-es írása Robbe-Grillet

² A problémát részletesen tárgyalja még Mieke Bal és Bagi Zsolt is.

³ Lukács György: *Elbeszélés vagy leírás? A naturalizmusról és formalizmusról folyó vitához*. in: u. ö.: *A realizmus problémái*. Athenaeum, Bp. 1948, ford. Gáspár Endre

⁴ Kiindulási pontjait tekintve ezt az elgondolást ismerhetjük fel Mieke Bal *A leírás mint narráció*-jában. Ld. Bal, Mieke: *A leírás mint narráció*. in Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2.: Történet és fikció*. Kijárat kiadó, Budapest, 1998, 135-171. o., ford. Huszanagics Melinda

írásművészetéről⁶. Lukácshoz hasonlóan kiemeli, hogy a tárgyak leírására szánt műgond nem áll egyenes arányban ezen tárgyak jelentőségével. Hangsúlyozza, hogy a leírás mindvégig a felszínnél marad; a dolgokat nem véli megragadhatónak egyetlen lényegi mozzanaton keresztül. A leírás tehát a lényeggel szemben a felszínnél marad, nem láttat többet annál, mint amennyit kívülről, a szemlélődés pozíciójából láthatunk, tudhatunk. A híres paradicsom-leírást elemezve a következőket írja: „egy elárúsító automatában a szendvicsre helyezett paradicsomgerezd Robbe-Grillet módszerével leírva olyan tárggyá válik, [...] amely önmagán kívül semmi másra nem utal”. A leírás tehát nem-jelszerűként állítja elénk a dolgot – azaz a dolog nem az önmagán túlra való vonatkozásában – mondjuk a totalitáshoz való viszonyában – nyeri el értelmét. Nem nyer értelmet, csak nyerhet – tehetjük hozzá. A dolog pusztán jelen van. Barthes értelmezése azon a ponton élesen szembemegy Lukácséval, amikor arra tér ki, hogy a leírás miként lesz emberi – emlékezzünk vissza, Lukács szerint a leírás elemberietlenít! Barthes így ír: „[Robbe-Grillet]arra tanít bennünket, hogy ne a gyóntató, az orvos vagy az Isten szemével nézzük a világot, hiszen ezek a klasszikus regényíró különböző énei voltak, hanem egy olyan ember szemével, akinek nincs más láthatára, mint a látvány, s aki csak a szemére hagyatkozhatik.”⁷ (163. o.)

Robbe-Grillet 1958-as esszéjében hasonló módon érvel⁸. Nem véli jogosnak az elemberietlenítés kritikáját egy olyan regénnyel szemben, amely „egy embert visz színre, lapról lapra követi minden egyes lépését, azt írja le csupán, amit ez az ember tesz, lát vagy képzel” (71. o.). Épp azt a humanizmust kritizálja, amelynek egyik képviselője a realizmus. Amely a maga antropocentrizmusával eltünteti a distanciát dolog és ember között, és előre adott jelentésekkel határozza meg a szubjektum világát. Meglátásunk szerint a jelentések előzetes adottságát, a műben megkonstruált világ értelmezettként való elénk-tárását illeti kritikával Robbe-Grillet, és nyomában a francia új regény mozgalma. A világ realista közvetítése a befogadói értelemadás szabadságát szűkíti. Ezen szabadság kitágítása, maximalizálása az új regény célja.

Mészöly regényében is nagyrészt az előzetes adottság minimumával van dolgunk, s lényegében emiatt állítjuk párhuzamba regényét a francia irányzat programjával.

⁵ Természetesen nem gondoljuk, hogy az említett irányzat pusztán valamivel szemben volna definiálható; de dolgozatunknak nem tárgya a francia új regény pontos, pozitív meghatározása; ezért ezeket a pozitív, tehát nem-tagadó jellemzőket csak a szempontunkból szükséges helyeken fogjuk érinteni.

⁶ Barthes, Roland: *Objektív irodalom*. in Konrád György (szerk.): *A francia új regény II*. Európa Könyvkiadó, Bp. é.n., 150-163. o.

⁷ i.m. 163. o.

⁸ Robbe-Grillet, Alain: *Természet, humanizmus, tragédia*. in Konrád György (szerk.): *A francia új regény II*. Európa Könyvkiadó, Bp. é.n., 69-93. o.

Elképzeléseink alátámasztására először a már idézet Barthes-elemzés tárgyát, a paradicsom leírását idézzük Robbe-Grillet *Radírok* című regényéből:

„A heringkirakatban Wallace hat, egymás fölé helyezett példányban a következő összetélt pillantja meg: [ezután egy szendvics, és a szendvicsautomata leírása következik, majd utána a paradicsomszelet:]

Egy tökéletesen szimmetrikus paradicsompéldány géppel hibátlanul elmetszett cikke.

A külső, tömör és egyöntetű, szép vegyipiros hús szabályos vastagságban fut körbe a fényes héjrteg és az egyforma nagy, sárga magokat tartalmazó rész között, amelyeket vékony, zöldes kocsonyaréteg tart össze a középső kidomborodó rész mentén. A paradicsom közepe enyhén szemcsés, halvány rózsaszín, és az alsó horpadástól indul egy fehér árnyalással, az egyik ér egészen a magokig felhúzódik – talán kicsit bizonytalanul.

Egészen fent alig látható sérülés történt: a héj egy csücske egy-két milliméteren felszakadt a húsról és alig észrevehetően levált róla.⁹”

A szövegkörnyezetből kiderül, hogy Wallace nézőpontjából ilyen ez a paradicsomszelet. Ám pontosabbá kell tennünk a ’Wallace nézőpontjából’ kifejezés jelentését. Robbe-Grillet ugyanis nem a tudatfolyamot teszi meg ábrázolása tárgyává – ellentétben például Prousttal vagy Joyce-szal. És – félreértés ne essék – nem is a magábanvaló, „objektív”, tehát a megismerő tudattól független valóság ábrázolásával vagy – visszautalva a szerző esszéjére - koncepciójával van dolgunk. Ami itt ábrázoltatik, az nem más, mint ami Wallace számára az észlelés közvetlenségében adott. Ezt erősíti a jelen idő használata. Az észlelésnek itt a tárgy felszínén végigsikló tekintet is része: „az alsó horpadástól indul”, „egészen a magokig felhúzódik”, stb.

Annak alátámasztására, hogy Robbe-Grillet és Mészöly leírástechnikája sokban hasonlít, a *Film* egyik kezdő jelenetéből idézünk, az öregek első megjelenésének leírásából.

„Az Öregember helyben állva is csoszog még párat, s ezt egyéb zajokból kiszűrve, mellékesen felerősítjük. Az Öregasszony fején matt csillogású, fekete szalmakalap, pereme rágottan cakkos. Selyemszürke szalagján lefelé szálkásodó elszíneződés, zsír és nedvesség-szivárgás. Néhol vonallá élesedik a rajzolat, s az elektrokardiogramok reszketős csíkjára emlékeztet. Ruhája elől gombolódik, le a szoknyaaljig, ötkoronás nagyságú, szintelen szarugombokkal. [...] Néhány hosszanti ín a félig nyitott ernyők acéldrótjának bizonytalanságával nyomja föl a petyhüdt bőrt, s étoldalt visszaejti. Ez a részlet mikroközelből tájképként is értékelhető.¹⁰”

Fontos azonban hangsúlyozni a különbséget: Mészöly leírása nem marad meg teljesen az észlelés közvetlenségénél, hanem regisztrálja az utólagos módosítások torzításait („kiszűrve, mellékesen felerősítjük”). Azt is megmutatja, hogy az értelmezés hogyan rakódik rá az észlelésben (a fiktív keretben a kamera által közvetítettek észleléséről van szó) adottakra („tájképként is értékelhető”). Azonban nem a realizmus lényegét közvetítő eljárásairól van szó, nem arról, hogy a totalításban valamiféle szükségszerűség státuszát nyerik el a részletek.

⁹ Robbe-Grillet, Alain: *Radírok*. Európa, 1976, ford. Farkas Márta, 164. o.

¹⁰ Mészöly Miklós: *Az atléta halála*. Saulus. Film. Magvető és Szépirodalmi, Bp. 1977, 328. o.

Arról van szó, hogy itt pusztán *lehetséges* értelmezések vannak – Mészöly leírása tehát az értelemkonstrukciók megalkotottságára mutat rá.

Robbe-Grillet és Barthes is kitér az optikai leképezés és szöveg viszonyának problematikájára, ami szempontunkból kiemelten fontos, így aztán most külön is idézzük. Barthes így fogalmaz:

„Így hát a tárgynak Robbe-Grillet-nél nincs sem funkciója, sem pedig lényege. Pontosabban szólva az egyiket is, a másikat is a tárgy optikai jellege foglalja magában.¹¹”. Robbe-Grillet pedig a következőképpen ír erről: „Ebben az összefüggésben a szem – a körvonalakat szemlélő szem inkább, mint a színeket, ragyogást, áttetszőséget felmérő szem – kiváltságos érzékszervvé lesz. Kétségkívül az optikai leírás az, amely legsikeresebben rögzíti a distanciákat: a tekintet, ha egyszerű tekintet akar maradni, minden dolgot a maga helyén hagy.”¹²

Heccek és izmusok – a Film értelmezőinek értelmezése

A *Film* először a *Kortárs* 1975-ös évfolyamában folytatásos formában jelent meg, majd 1976-ban könyvként is napvilágot látott, s néhány éven belül több kritika és tanulmány is megkísérelte a regény értelmezését. Az értelmezők legnagyobb része azonban nem vetette alá a művet szisztematikus vizsgálatnak, nem különítették el az egyes beszédmódokat, nem elemezték ezek jelentőségét. Általánosan elterjedt, ám megalapozatlan vélemény, hogy a *Film* fikciójában mindvégig egy kamerán keresztül értesülünk a dolgokról, és talán pont ezért nem is igazán került elő a szubjektivitás és a horizonticitás problémaköre a mű kapcsán. A szorosabb olvasat azonban megmutathatja, hogy a regényen belül több elbeszélői pozíciót találhatunk, valamint egy olyan beszédmódot, amelyben nem egy elbeszélő, hanem leíró nyilvánul meg, s amely valóban a kamerához köthető. Az elkülönítésből levonható fontos következtetések elsősorban a szubjektivitás és a horizonticitás problémájára vonatkoznak.

Albert Pál a regény első értelmezői között volt. Kritikáját 1975-ben, tehát még a mű kötet formában való megjelenése előtt publikálta az *Új látóhatárban*¹³. Már ő is felhívta a figyelmet a nouveau romannal vonható megformálási párhuzamokra, elsősorban Robbe-Grillet és Claude Simon nevét említve. Szerinte a „történekek logikája” helyett az analógiák rendszere

¹¹ Barthes, Roland: i.m. 153. o.

¹² Robbe-Grillet, Alain: i.m. 90. o.

¹³ Albert Pál: *Egy (miféleképp) korszakos regényről (Mészöly Miklós: Film)*. in Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós*. Nap Kiadó, 2004, 215-227. o. = *Új látóhatár*, 1975. 6. sz.

szervezi a regényt. Emellett Beckett-i puritánságot és cinema veriték technikákat vélt felfedezni a szövegben. Értelmezésében a *Film* tétje a történelemértelmezés – így tehát a kollektív bűnösséget, a cinkosságot, az egyén felelősségét tematizálná. Egy ténybeli tévedésre is fel kell hívnunk itt a figyelmet, ugyanis amikor a szerző a *Filmbéli* fiktív film minőségét próbálja meghatározni, némafilmről beszél¹⁴. Ezt a későbbiekben cáfolni fogjuk.

Az Albert Pál értelmezése után következő, '70-es évekbeli kritikák legtöbbje a lukácsi realizmus- és naturalizmuselmélet felől közelít a *Film*hez. Faragó Vilmos elutasító kritikája az *Élet és Irodalom*ban jelent meg 1976-ban¹⁵. A pontos leírást – rossz szájjal – egyfajta pótléknak tekinti: ha már nem kapunk a regénytől érzelmeket, megrendülésélményt, akkor legalább ott a leírás precizitása, és így – az életműben is elhelyezve a művet – „megint egy »pontos történetet«”¹⁶ olvashatunk. Faragó a teljes semlegesség programjának megvalósulásaként értelmezi a szöveget, és emiatt egyfajta „újnaturalizmust” lát benne. 1977-ben két egymást követő számában is foglalkozik a *Kritika* a *Filmmel*. Az első, Miklós Tamásé elsősorban az író világképe, szubjektív vélekedései és az írói cselekvés, azaz az írástechnika, a megformálás milyensége közötti egyezéseket és különbözőségeket vizsgálja¹⁷. Ő is fontosnak tartja a francia új regény hatását, és Robbe-Grillet leíró prózanyelvével rokonnak véli Mészöly írástechnikáját. Ennek következménye szerinte a történetiség feladása, ezért a *Film* kortól, viszonyoktól függetlenül, absztrakt módon ábrázol. Az absztrakt ábrázolás pedig nem mutat különbséget igazságaink és tévedéseink között, egyneművé teszi a dolgokat. Miklós Tamás azt a következtetést vonja le, hogy ennek az absztrakt ábrázolásnak Mészöly a cinéma direct rögzítés-technikájában találta meg az adekvát eszközét. Könczöl Csaba¹⁸ a regény nézőpontváltásainak dinamikáját tartja figyelemre méltónak; azt, ahogy az abszolútnak tűnő nézőpontok kölcsönösen relativizálják egymást. Ennek megfelelően azt a részletet állítja középpontba, amikor a rendező-operatőr kilép a kamera mögül, és odaáll elé, a két öreg mellé, és ezzel mintegy a gép tárgyilagos önműködésére hagyatkozik, ezzel pedig „meg is vonja az

¹⁴ Maga a hiba a későbbiekben fontos elkülönítések megtételére ad majd alkalmat, ugyanis 1) az egyes megnyilvánulásoknak a fiktív filmhez viszonyított helyzete meghatározó szempont a leírás-tájékoztatás-rendezői értelmezés beszédmódjainak elkülönítéséhez; 2) az említett hármasság értelmezés hibaként mutatja meg azt, ha a fiktív filmet némafilmnek gondoljuk.

¹⁵ Faragó Vilmos: *Semleges kameraállás. Mészöly Miklós: Film.* in Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós.* Nap Kiadó, 2004, 227-229. o. = *Élet és irodalom*, 1976. június 5.

¹⁶ i.m. 228. o.

A *Pontos történetek, útközben*-nel vont párhuzamot elfogadhatónak tartjuk, de nagyrészt más okból, más szempontok alapján. Később erre még kitérünk.

¹⁷ Miklós Tamás: *Kicsi, csúf emberek?* in Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós.* Nap Kiadó, 2004, 232-242. o. = *Kritika*, 1977. 5. sz.

¹⁸ Könczöl Csaba: *Rendezés vagy végrehajtás?* in Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós.* Nap Kiadó, 2004, 242-248. o. = *Kritika*, 1977. 6. sz.

efféle tárgyilagosságtól az emberi igazság rögzítésének lehetőségét”¹⁹. Azt állítja, hogy a főszerepben az „Elbeszélő” áll, aki ideologikus, és eszméje a tárgyilagosság.

Csorba Béla értelmezésében²⁰ szembeállítja egymással a regény két fő szálát, a két öregét és Silió Péterét. Előbbi a pusztai létezés lehetősége, utóbbi a cselekvő létezése, és e szembenállást a szerző így fogalmazza meg: „A két történés két alternatíva megfogalmazása is lehet: lenni (Öregember) vagy tenni (Silió).”²¹ Ami azonban értelmezésében a legkevésbé sem problémamentes, az az, hogy a kamerát tekinti megismerő szubjektumnak. A regény ezen narratív szintjére aligha igaz ez az állítás, amit elsősorban a leíró nyelv bizonyos sajátosságai magyaráznak, valamint az a mód, ahogyan ez – részben – szervezi a *Film* szövegét²².

Balassa Péter *Passió és állathecc* című írása 1980-ban jelent meg²³. Mivel ez az első olyan írás, amely nem pusztán egy kritika „tapogatódzására”, hanem a *Film* részletesebb értelmezésére, kommentálására is vállalkozik, ezért alaposabb ismertetése és kritika alá vonása itt elkerülhetetlen. Úgy tűnik, hogy Balassa írása, a korábban ismertetett kritikák többségétől eltérően, nem a lukácsi realizmus-elmélet horizontja felől interpretálja a *Filmet*. Nehéz volna egyetlen konkrét fogalmi keret megadása, ezért erre nem is vállalkozunk, inkább csak a jelentősebbeket említjük meg: az elemzés leginkább a történelemfilozófia, a pszichoanalízis és a hermeneutika problémái felől közelít a szöveghez. Reflektál a megszakítottság problémájára, azonban ezt nem állítja szembe a történetmeséléssel – ahogyan később Thomka Beáta –, hanem azt a hasonlítások, motivikus rímelések hálójában egy tudatfolyamon belüli szakadásokként, időskori amnéziaként értelmezi az Öregemberre vonatkoztatva: „A hasonlatokkal és hasonlításokkal fantasztikus, időben és térben távoli, elvben lehetséges vagy akár lehetetlen egyezéseket keres, s mintegy találni vél a Kamera. Arcokra tehát nem lehet emlékezni, hanem állatokra és ruhákra, s így az emlékezet folytonos megszakadása mint öregkori amnézia »folyamatszerűvé« válik, csoszogó menetben testesülő emlékezetkiesés az egyetlen összefüggő folyamat itt.”²⁴ Egyetértünk Balassa azon megállapításával, hogy a hasonlítások, látszólagos összefüggések, a 'mintha' modalitása igen fontos szerepet játszanak a *Filmben*. Ám úgy tűnik, hogy elfogadja azt a már említett feltevést, amelyet a *Film* értelmezői közül a legtöbben – tévesen, de – elfogadnak, tudniillik azt, hogy itt minden egy kamerán („a Kamerán”) keresztül látszódik. Pedig Balassa is érzékeli

¹⁹ i.m. 247. o.

²⁰ Csorba Béla: *Széljegyzet a Filmről*. in Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós*. Nap Kiadó, 2004, 229-232. o. = Új Symposion, 1978. 154-155. sz.

²¹ i.m. 231. o.

²² Leírás, szubjektivitás és horizonticitás viszonyát a *Filmben* később tárgyaljuk.

²³ Balassa Péter: *Passió és állathecc* (Mészöly Miklós Filmjéről és művészetéről). in Vári György (szerk.): *Átkelés II. – Lélekkertészet*. Balassi Kiadó, 2009, 48-87. o.

²⁴ i.m. 50. o.

azt a problémát, ami indokoltá tenné az egyes beszédmódok elkülönítését. „A Kamera, miközben „felveszi” az anyagot, „vetíti” is; tudniillik rávetít valamit, valamiket a pusztára látványra, amit filmez²⁵”, s néhány oldallal később a következőket olvashatjuk: „Mielőtt hosszasan »leírná« a Kamera...”, „de pusztán *utal* – a Kamera²⁶”. Érzékeli tehát, hogy van egy „pusztára látvány”, ami csupán felszínként van jelen, pusztára dologként. Azt is érzékeli, hogy van egy beszédmód, a rendező-operatőrhöz köthető beszédmód, amely folyamatosan értelmez, „rávetít valamit” a látványra, azaz jelentést tulajdonít. Az az elképzelés, hogy itt végig „a Kamerán” keresztül látszódik minden, már Balassa saját értelmezésén belül sem állja meg a helyét, hiszen egy helyen fel is hívja a figyelmet a jelentésnélküliség és a jeletéstulajdonítás kettősére: „Minden *gyanúsán* összevág. Mert: összevágott s *így* reális, *tehát* esetleges. [...] Minden mintha jelentene valamit. Iszonyúan fölerősített, érzéki képek, melyeknek még sincs jelentésük, csupán egy-egy okkasionális pillanatig, hogy azután kioltásuk önmagukat.²⁷”.

Arra is kitér Balassa, hogy a *Film* szövegében a részletek nem ok-okozati viszonyok által meghatározott módon kapcsolódnak egymáshoz. Ebből két fontos következtetést von le. Az első, hogy a *Film* lényegében lehetetlenné teszi a klasszikusnak számító lineáris olvasást²⁸. A másik, hogy „[a] *Film* szövege nem más, mint önmagukban értelmes motívumok sejtető s épp ezáltal értelmes kauzalitásukat szétzúzó kapcsolások megformált összege.²⁹” A mondat legnagyobb részével egyet tudunk érteni, de az „önmagukban értelmes motívumok” kifejezést homályosnak, és – bizonyos értelmezése mellett – elvetendőnek tartjuk. Mert hogyan lehetnének a motívumok önmagukban értelmesek? Kisebb, értelmes (értsd: jelentésteli, önmagukon túlra mutató) epizódokból állna a *Film*? Ekkor vagy egyfajta anekdotázó irodalomnál kötnénk ki, vagy Kosztolányi *Esti Kornéljára* hasonló novellafüzéjénél. Ám egyik sem jellemző a *Filmre*. Mészöly regényének részletei nem rendelkeznek értelemmel – nem mutatnak túl önmagukon, nem szimbólumok a szó lukácsi értelmében. Csak a pusztára felszín van, és a rendező-operatőr értelem- és oktulajdonításra, attribúcióra törekvése, ám ezek a törekvések sorra elbuknak. Így pedig a horizont nélküli leírás mellett egy csökkent

²⁵ i.m. 51. o.

²⁶ i.m. 59. o.

²⁷ i.m. 76. o.

²⁸ Itt a 'klasszikusnak számító lineáris olvasás' kifejezés alatt azt az evidensnek tűnő olvasásmódot értjük, amely a könyv elejétől halad a vége felé; egy irreverzibilis időrendet, és egy megfordíthatatlan ok-okozati viszonyrendszer feltételezve egy értelem-egész létrehozására törekszik. Mindez független attól, hogy a valós olvasási folyamatban előfordul-e visszalapozás, a leíró részek átlapozása, hogy az olvasó él-e az elkövetkezőkre vonatkozó előfeltevésekkel, és hogy ezeket az olvasásban való előrehaladás során módosítja-e. A *Film* nem megengedi, hanem megköveteli a visszalapozást.

²⁹ i.m. 62. o.

horizonttal rendelkező elbeszélőt is működtet a regény. Egymás mellett működnek ezek – ezt fontos megjegyezni. Hiába várunk bármiféle értelemegész létrejöttére, a részek nem tartanak semmiféle totalitás felé. Mert a *Film*nek más a működésmódja. Balassa Péter megállapításait felhasználva, de tovább is gondolva azt – a Filmet a folyton kisikló hasonlítások (nem hasonlatok!) strukturálják. A dolgoknak itt nem rendelkeznek esszenciával, ami alapján lényegi módon hasonlíthatók lennének más dolgokhoz.

Megszakítottság és a történetmesélés elvetése

Az első, nagyobb lélegzetvételű, monografikus igényű összefoglaló munka, amely Mészöly Miklós írásművészetéről született, Thomka Beáta nevéhez kötődik. Az egyik fontos fogalmi ellentétpár, amellyel az életműbe tartozó szövegek általános jellegzetességét kívánja megragadni, a folytonosság és a megszakítottság. A XIX. századból örökölt, és a XX. század első felében jórészt megtartott linearitásra épülő elbeszélésformákkal állítja szembe. Az elbeszélést megszakítottság, a különböző múltakban lejátszódott történetek egyidejűsítésére irányuló törekvés jellemzi. Emiatt az elbeszélte elemek egymás mellettiségét hangsúlyozó metonimikus forma helyett a párhuzamosságra, az asszociativitásra építő metaforikus elbeszélési forma uralja Mészöly prózáját. Az értelmező szerint a *Nyomozás*-sorozat központi jelentőségű ebből a szempontból: „Itt lép ki Mészöly a történetből mint az események egymásutánosságából, a metonimikus formálásból, s létrehozza az időrendből kiragadott a lineáris időképzetre vissza nem vezethető, öntörvényű történet formáját.”³⁰

Thomka a tudatfolyamatokra összpontosító újabbkori prózával hozza összefüggésbe az opust. Az elbeszélő látóterébe kerülnek saját tudatfolyamatai is, amelyek ugyanúgy az elbeszélés részét képezik, mint művilágbéli leírt történetek. A valós fogalmába így a világ tényyszerűségei mellett az elbeszélői tudat imaginatív eljárásai is bekerülnek. Mindez az elbeszélők időszemléletét, az elbeszélés időkezelését is átalakítja. Thomka az elbeszélés idejéről mint jelenidejű régmúltról beszél: „A szándék, hogy az elbeszélés ideje egy szüntelen praesens plusquamperfectum legyen, az epika kiszabadítása a befejezettségbe zárt eseménysorokból, kapcsolatteremtés térben és időben egymástól függetlenül bekövetkezett

³⁰ Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*. Kalligram, Pozsony, 2005, 52. o.

megtörténtségek között. Mindennek helye és ideje az elbeszélői tudat, megvalósítója pedig a reprezentáló, megjelenítő narráció.”³¹

Thomka amellett, hogy az újkortéri próza már említett vonulata és a mézőlyi írásművészet között hasonlóságokat állapít meg, több fontos különbségre is figyelmeztet. Az első és legfontosabb, hogy Mézőly fikciója empirikusabb és reálisabb, mint a legtöbb modern elbeszélőé. Egyfajta mikrorealizmust és ebből kinövő perceptív gazdagságot említ. Ez a megállapítás kiemelkedő fontosságú lesz számunkra, hiszen rámutat, hogy a leírás nemcsak a világszerűséget létrehozó mellékes elem, hanem az irodalmi szöveg működését, lényegi problémáit érintő szövegszervező eljárás. Az empirikus fikció mellett a tényszerűségekből összeálló értelemkonstrukciókkal szembeni szkepszis is megfigyelhető: a nyomozás, kutatás (ezek a mézőlyi elbeszélők jellegzetes magatartásai) eredményének megkérdőjelezése befejezetlenséghez és nyitott formákhoz vezet.

Megalapozottnak tekinthető Thomka feltevése, hogy a filmtechnikák tanulmányozása is befolyásolhatta azt a prózapoeitikai magatartást, amelynek lényege a „gyökeres elfordulás a folyamatos, lineáris történetmondásra alapuló hagyománytól.”³²

Fontos állomás ebben a tekintetben a *Film*, ám hozzá kell tennünk, hogy nem csak azért, mert lineáris történetmesélés helyett megszakítottat alkalmazna. A történetmesélést mint olyat veti el. Anélkül, hogy egy fejlődéselvű pályarajz látszatát akarnánk kelteni, mégis meg kell jegyezni, hogy valószínűleg ez a legfontosabb különbség az 1967-ben befejezett *Saulus* és az 1972-73 során megírt *Film* között. „A történeteknek nincs végük”³³, olvasható a *Saulus*-ban, s ez egyfajta kulcs is a regény felépítésével kapcsolatban gyakran alkalmazott ’mozaikosság’ kifejezéshez. A történetek ugyan mozaikosak, nem érnek véget, néhol egymásba gabalyodnak, mégis történetet mesél el.

Az életművön belül, talán nem túlzás, szigetszerűen áll magában a *Film*. Thomka is megjegyzi, hogy „a *Film* regénymodellje viszonylag önállóan áll az opusban.”³⁴ Arra is kitér, hogy a mű a befogadótól is nagyobb figyelmet és aktivitást követel, mint a lineáris történetelvűsége építő szövegek. Az életművön belüli önállóság nem jelent előzménynélküliséget. A *Pontos történetek, útközben* című kisregény elbeszélői magatartása, nyelvhasználata és időszemlélete áll a legközelebb a *Filmbéli*hez. Az elbeszélő rögzítő magatartása itt is a jelenidők egymásra rétegzését eredményezi. Emellett előtérbe kerül a

³¹ i.m., 20. o.

³² i. m., 51. o.

³³ Mézőly Miklós: *Saulus*. in: u.ő.: *Az atléta halála, Saulus, Film*. Magvető és Szépirodalmi, Bp. 1977, 273. o.

³⁴ Thomka Beáta: *Mézőly Miklós...* 117. o.

rögzítő-rögzített viszony, így hangsúlyos pozícióba kerül a rögzítést végző szubjektum nézőpontja, amelyből valahogy látszódnak, hallatszódnak, érződnek a dolgok.

Azonban nemcsak a történetmesélés elvetésének érdemes figyelmet szentelni. Különösen fontos szerep jut a térnek a regényben, azt is mondhatnánk, hogy *egy bizonyos térrészen keresztül a tér általános problematikája tárul föl*. Ebben a problematikában pedig tér és történetiség és vizualitás viszonya válik meghatározóvá. A történet(iség)et itt nem az elbeszélés transzcendens tárgyaként, hanem időbeli tényszerűségek, megtörténések halmazaként kell érteni.

Röviden összefoglalva: a *Filmet* mint nem történetet mesélő művet fogjuk megvizsgálni.

Beszédmódok a *Filmben*

A *Film* „stábja” (elbeszélő-rendezője) egy jól körülhatárolható térrész, egy hely történetét, pontosabban ennek a helynek egy bizonyos történetét próbálja rekonstruálni. Ez adja meg a regény alaphelyzetét is: a hely a budapesti Csaba utca és környéke, az idő pedig 1912 és 1972. Az első Silió Péter „szálának” az ideje, a második, ami a filmfelvételek jelenideje is, az Öregasszony és az Öregember néhány százméternyi sétájának ideje. Tárgyakon, szövegeken és képeken keresztül más időpontok, ezekkel együtt más időrétegek is beszüremkednek a regénybe. Ezek pontos felbukkanását, az időpontokat kimerítően térképezi fel Bazsányi Sándor³⁵. A leíró megnyilatkozásaiban egy kamerára próbálja redukálni nézőpontját. Más esetekben olyan szövegrészleteket olvashatunk, amelyeket a) tájékoztatásnak nevez, ezek valószínűsíthetően a felvételekbe is belehallatszódo, a két szereplőnek szóló tényszerű megállapítások, felolvasások. A szöveges dokumentumok ilyen módon vannak jelen a regényben. b) Olyan mozzanatok is akadnak, amelyek valószínűleg nem hallhatók a *Filmbéli* filmben, ezek a rendező-operatőr utólagos értelmező megjegyzései. Fontos továbbá azt is megállapítani, hogy ezekben a részletekben a rendező a felvételek egészének ismeretében szólal meg, ahogy erre az utalásokból következtetni lehet. Például az Öregember egyik fulladása során az Öregasszony meglódul, mindezt hátulnézetből veszi a kamera, aminek következtében a szoknya csapódásán keresztül feltűnővé válik az asszony széttartó lába. A láb ilyesfajta látványát a rendező-operatőr egy, a film akkori jelenidejéhez képest későbbi jelennel hozza összefüggésbe:

³⁵ Bazsányi Sándor – Wesselényi-Garay Andor: „vakolattal borított – s így nem látható - festmény”. *Mészöly Miklós Filmjéről*. Új Forrás, 2011/6, 70-95. o., ld. 73-74. o.

„Később, egy adott pillanatban, ezt még szemérmertlenebbül vesszük majd észre, a haláleset után. Ott *fogunk állni* a szobájuk akváriumzöld homályában, s kérésünkre régi leveleket, fotókat, néhány jegyzőkönyvet *szed elő* a szekrény fiókjából. Ehhez mélyen kell lehajolnia, s ezt csak úgy tudja végrehajtani, ha a szoknyáját följebb húzza, a lábát szétveti, hogy ne dőljön előre.”³⁶ (Kiemelés tőlem, S. A.)

A második mondat első tagmondata még jövőidőt használ („fogunk állni”), majd a második tagmondat már jelenidejű igealakokkal él („szed elő”). A Thomka Beáta által is említett jelenidejűsítés, párhuzamba állítás példájáról van szó, ha az idősíkok egymásba csúsztatására fókuszálunk. Ami azonban hasonlóan fontos, hogy ez nem a kamera semlegessége, ezt az rendező *fűzi hozzá*, azaz amellett, hogy értelmezést fűz egyes képsorokhoz (leíró részletekhez), egymás mellé is állít képeket, tehát elrendez, montázsokat készít.

Azt a megfigyelést tettük tehát, hogy háromféle beszédmód különíthető el a *Filmben*: a) leíró részek, b) tájékoztatások, heccek, c) rendezői értelmező kommentárok.

Leírás

Már a *Film* rövid, bevezető részéből világossá válhat a leíró részek és az ezekhez kapcsolódó, ezeket összekötő és ezeknek jelentést adó rendezői perspektíva elkülönültsége: „A harangláb ablakai csak optikai csalódásként hatnak lőrészerűnek; megfelelő világítással két egymás fölött nyíló ablakot emelünk ki a betonszürkéből, és hagyjuk felfényleni.”³⁷ Az ’emelünk ki’ és a ’hagyjuk felfényleni’ kifejezések igazán jelentősek itt. A második a tényyszerűség, a bekövetkezés dokumentálásának igényét fejezi ki, míg az első ezzel szemben nyilvánvalóvá teszi, hogy a kamera mögött mindig áll valaki, aki válogat az éppen felvehető részletek között, aki meghatározza, hogy a nézőpont honnan legyen tárgyilagossá.

Bagi Zsolt *A körülírás*³⁸ című kötetében tárgyalja a leírás és az elbeszélés problémáját. A kauzalitás felől nézve az elbeszélés irreverzibilis, egyértelmű ok-okozatiságot, ezen keresztül pedig időrendet hoz létre. A leírás ezzel szemben felfüggeszti az okozatiságot. Hozzátehetjük, hogy emiatt adekvátabb megnyilvánulási formája a jelenidejű leképezésre koncentráló horizont nélküli leírónak. Az ábrázolás tárgya felől tekintve: az elbeszélés egy mélység felszínét ábrázolja – azaz a részlet mindig az elbeszélés totalitása felől nyeri el értelmét. Ez a célelvűség, a totalitás felé való haladás adja az elbeszélés mélységét. Ezzel szemben a leírás mélység nélküli felszínt ábrázol, minek következtében a célelvűséget is kizárja magából.

³⁶ Mészöly Miklós: *Film...* 347. o.

³⁷ i.m. 327. o.

³⁸ Bagi Zsolt: *A körülírás*. Jelenkor, Pécs, 2005

A funkciójukat alapul véve a következőképpen alakul a helyzet: az elbeszélés elrendez, az egyes részek között hierarchiát állít fel. Tehát az elbeszélésben nem egyenrangú elemekkel találkozunk. A leírás nivellál, az elemeket egyenrangú elemekként tárja elénk.

Ezt az elképzelést támasztja alá a nouveau roman fontos alakjának, Robbe-Grilletnek a programja, amelyet *A holnap regényének egyik útja* című írásában fogalmazott meg. A tökéletesen személytelen tekintet ábrándja helyett a cél e tekintet felszabadítása, azaz lehetővé tétele annak, hogy az olvasó ne egy már értelmezett világba kerüljön fogyasztóként, hanem hogy szabad tekintete által ő maga hozza létre az értelmet. Ez úgy érhető el, ha a szöveg nem kínálja tálcán sem a jelentést, mint a Robbe-Grillet által paradigmikusnak tartott Balzac-i realizmus; sem a jelentés-nélküliséget, mint az abszurd. „[A] világ sem nem jelentésteli, sem nem abszurd. Egyszerűen: van. [kiemelés az eredetiben]”³⁹ A leíró [*descriptif*] nyelv tehát a műalkotásban megformált dolgokat mint értelmezetlen és megértésre váró dolgokat kívánja felmutatni.

A *Filmet* vizsgálva mindezt két jellemzővel egészítjük ki. Az első a pillanatszerű időkezelés. A leíró horizont nélküli: nemcsak a kamera tárgyilagosságát, de annak dologiságát is létrehozza. Mészöly egyik 1968-as kijegyzésében a következő részletet olvashatjuk:

„Okosságunk, elfogultságaink, rögeszméink, hiteink, túlbuzgó képzeletünk azonban reflektorral világítja be előre az utat... Jóistenné kell lennünk, menthetetlenül. Csinálnunk kell a világot, s nem tettenélnünk. Semmire nem vágyom úgy, mint tiszta tudattal lenni – ha ezzel pillanatokra is – emléktelenül. És erre visszaemlékezni; párhuzamba állítva okosságommal, elfogultságaimmal, stb. Realistának lenni – már amennyire lehet: zseblámpával szubjektívizálni, nem reflektorral. Legyünk szerények.”⁴⁰

A leíró részek a kamerán keresztül a pusztán optikailag megformált teret láttatják. Az idő nélküli, vagy állandó jelenidőben lévő, állandóan jelenlevő leíró alakítja ki a leíró részek időbeli sajátosságát. Ebből a szempontból fontossá válhat Moholy-Nagy László filmelmélete⁴¹: az állóképek sorozataként elképzelt film, valamint a leképező rendszereknek (fotó, fotogram, film) az emberi szem tökéletesítésében megtalált funkciója. A kamerával létrehozott állóképek sorozata az alapja annak az optikai érzékenységnak, amely megengedi, hogy 1) a mikroközelik révén a részletek gazdagsága feltáruljon, 2) a lassítások által olyan mozgásfázisok is látszódnak, melyeknek az elkülönített érzékelésére az emberi szem képtelen. A *Filmbéli* leíró részekben a kamera által élesen látjuk a részleteket. A kamera

³⁹ Alain Robbe-Grillet: *A holnap regényének egyik útja*. in: Konrád György (szerk.): *A francia »új regény« II*. Európa, Bp. é. n.

⁴⁰ Ambrus Lajos és Prágai Tamás (szerk.): *Mészöly Miklós*. Napkút-Cédrus Művészeti Alapítvány-PIM, Bp. 2006, 47. o.

⁴¹ Id. Moholy-Nagy László: *A festéktől a fényig*. Kriterion Kiadó, Bukarest, 1979 valamint u.ő.: *Festészet, fényképészet, film*. Corvina, Bp. 1978

leképező működése folytán állandó jelenlétre tesznek szert a részletek, hiszen a lejátszással (felidézéssel!) bármikor jelenlevővé tehetők. Thomka Beátának a modern regényre vonatkozó megállapítását a *Filmre* is érvényesnek tarthatjuk: „más-más időpontú eseményeket szinkronizál, s ezeket nem mint megtörténtekeket, hanem mint »történőket« állítja elénk.”⁴²

A második jellemző, amivel kiegészítjük Bagi Zsolt megállapításait, a személytelenítés. Arról van szó, hogy a leírásban adott látvány nem ágensek cselekvéseit mutatja meg. Az Öregasszony és az Öregember, a két „aggroncs”⁴³, vagy bármelyik „szereplő”, emberi lény a kamera és a mikrofon nézőpontjából adott érzéki dolgokként szerepelnek a regényben. Ezt, ha nem is alátámasztja, de megerősíti, ha megemlítjük, hogy kettejükéről szinte semmilyen személyes információt nem tudunk meg. Hangsúlyosabbá válhat ez a mozzanat, ha azt is felelevenítjük, hogy a csak felbukkanó Burre-Magyar Frigyesné személyi igazolványa véletlenül (!) a kamera elé kerül. De mindezeknél erősebb bizonyítékot is idézhetünk. A cerkófmajom körül támadó csoportosulás közelében megjelenik két rendőr: „Ugyanakkor a két rendőrrel sem feledkezünk meg, akik a teraszlépcsőnél állnak meg vitatkozni, s mint a *felhúzó szerkezetek*, hajszára egyformán ütögetik a tenyerüket a gumibotjukkal.”⁴⁴ (Kiemelés tőlem, S. A.) Vagy még egy jelenet, amely amellet, hogy személytelenít, reflektál is a jelenidejűségre. „Mindenesetre, mikor az Öregasszony megragadja a tropikál válltömést, ettől egyáltalán nem lesz elkülöníthető az Öregember egyidejű akciója (vagy csak ijedt reflexe?), ahogy a kezét beleejti a gulyáslébe. Vagyis a szándékosság az, ami végleg elveszik itt, mindenféle vonatkozásban: hogy volt-e vagy sem. Csak az eredményt látjuk.”⁴⁵

A leltározó számbavételeket is a leíró részletek közé sorolhatjuk, s erre csak egy rövid példát idézünk: „Az udvarokon beton, kő, vasajtók, a Házkezelési Kirendeltség több éves sittkupacai, gömbvaskötegek, alumínium szeméttárolók: ezekkel nehezítjük az összehasonlítást.”⁴⁶ A különálló, egymástól független tárgyak között kapcsolatot létesít a tekintet: ezen tárgyakban az egyetlen közös, hogy egy adott időpillanatban ugyanaz a látómező (vagy egy optikai leképező rendszer) fogja be őket. Mégis, a leírás idegenként, egymástól teljesen függetlenként kívánja őket megmutatni. Retorikai szempontból a felsorolások és halmozások, grammatikai értelemben a jelzős szerkezetek gyakran mondatértékű alkalmazása, ami szembetűnő ezeknél a szövegrészeknél. A főnevesítésre való

⁴² Thomka Beáta: *Mészöly Miklós...* 105. o.

⁴³ Mészöly Miklós: *Film...* 340. o.

⁴⁴ i.m. 379. o.

⁴⁵ i.m. 419. o.

⁴⁶ i.m. 327. o.

törekvés, a mondatot uraló főnév a megnevezés és a rámutatás határozott igénye és aktusa. A leíró részek tehát a leképezés és az itt-és-most hitelességét biztosítják a *Filmben*.

A leírás maximuma

„*ral pasa török külügyminiszter és kísé nna báli szépségek díszes koszorúja a mi
Tengerünk nádas övezte al-konypírjában felav Kumria rác apáca Szarajevóban
Kérdéses anarchista-szocialista ral pasa és kísé megszün folytat újra.*” (369. o.)

Az Öregasszony kontyában lévő, összegyűrt újság, egy papírgömbölyeg leírása ez a részlet. A *Film* szövegében is dőlt betűkkel, térközökkel szerepel. Itt érthetjük tetten igazán a horizont nélküli leírót. A szövegrészlet előtt is, és utána is a rendező-operatőr értelmező kommentárjai állnak, tőle tudjuk, hogy hol helyezkedik el ez a dolog (a kontyban) és hogy mi is ez (összegyűrt újságpapír). A leíró részletben azonban csak a leképezés közvetlensége marad – a dolog, ahogy az pusztán optikai értelemben adódik. A horizont nélküliséget itt úgy értjük, hogy e néhány sor „mögé” nem gondolhatunk oda egy értelmező szubjektivitást, ez – mint már említettük – szövegszerűen elkülönül. Márpedig a ’szubjektumnak levés’ szükséges előfeltétele a ’horizonttal rendelkezés’ – tehát a fogalmi pontosság mindenképpen azt kívánja meg, hogy a ’horizont nélküli leíró’ kifejezést használjuk.

Ez részlet tehát nem illeszkedik semmiféle nagyobb értelemegységbe – élettörténetbe, totalitásba –, hanem csak *van* – jelenvan.

A rendező-operatőr értelmezései

Az imént idézett *Filmbéli* részlet alkalmat ad arra, hogy áttérjünk egy másik beszédmódra – a rendező megnyilvánulásaira. A kettőspont után szereplő többes szám harmadik személyű ige („nehezítjük”) már egy szándékkal, horizonttal rendelkező elbeszélői tudatra utal. Hogy horizonttal, tehát előzetes tapasztalatokkal, percepciókkal, emlékekkel és a jövőre vonatkozó elvárásokkal rendelkezik, az előre- és hátra utalások rendszere, az egyes részletek közti kapcsolatteremtésre irányuló igény bizonyítja. Ahogy már volt róla szó, az aktuális jelen idejű, kamerán keresztüli leképezésekhez későbbi vagy korábbi jelenidőket rendel az utalások által. Legfőképpen ebben, a leíró részekhez viszonyított utóidejűségben valósul meg a rendező-operatőr szelektáló és összefüggéseket teremtő munkája.

A kamera és a mögötte álló szubjektum viszonyára Thomka Beáta is kitér: „Nemcsak a látottat követjük, nemcsak az Öregember és az Öregasszony lefokozott mozgását, sétáját,

hazatértét, halálát, hanem a látást és a láttatást is. A re-prezentáció a történeten belülről kerül, maga is meg-jelenített világréteg, elemi történülés.”⁴⁷

Sághy Miklós a kamera és a kamerametafora szerepét vizsgálva felhívja a figyelmet a rendező-operatőr többes szám első személyű megnyilatkozásaira, és a regényben betöltött szerepüket e beszédmód és a befogadók viszonyában fontos szerepet betöltő elemként magyarázza. „[A] beszélő alany a kamerát mint saját énjének metaforikus kivetítését gondolja el, annyiban megosztott »én«-jének kettősére utalhat a »mi« személyes névmás. A csoportba tartozó alanyok száma azonban tovább növelhető. A kamera ugyanis olyan médium, mely újabb tekinteteket vonhat be a látvány megfigyelésébe, hiszen a rögzített anyag a reprezentáció eszköze, és ezáltal (legalábbis elvben) időben kiterjeszti a tettenérés lehetőségét. Így a kamera mint a nézői tekintetek gyűjtőhelye is funkcionálhat.”⁴⁸

Mindezek tükrében felmerülhet, hogy a rendező-operatőr egyszerre befogadó is. Azt állítjuk, hogy ez a rendező-operatőr a *Filmbéli* épp létrejövő filmet fogadja be, jelentéseket és összefüggések lehetőségeit alkotja meg. Ezen tudati működéseknek a dokumentálásai a kommentárok, a nyomozás elbeszélői magatartása ezekben a megnyilvánulásokban érhető tetten. Erre bizonyítékként csak egy példa: „Nem kérdezősködünk – miután látni fogjuk, hogy úgylis hiábavaló. Továbbra is *rájönni* igyekszünk egy többé meg nem ismételhető együttlét logikájára. Vagy illogikátlanságára. Ami természetesen mindegy.” A kamerával dokumentált tényyszerűségek alapvetően jelentés nélküli halmazán végzett tudati munka a nyomozás, és ez helyezi befogadói szerepkörbe a rendező-operatőrt.

Tájékoztatások, heccek

Amellett szeretnénk érvelni, hogy ezek a rendező által is tájékoztatásoknak nevezett részletek külön beszédmódot alkotnak a *Film* című regényben. Valószínűnek tartjuk, bár ez csupán értelmezési javaslat, hogy ezek a részletek a film hangsávján is megjelennek, azaz „belehallatszanak”. A „semmi narrátorhang” megjegyzést több értelmezés is kiemeli, és a regénybeli filmben megvalósítandó irányelvként kezeli. Nem gondoljuk, hogy ez a kijelentés a fikatív film egészére vonatkozna, sokkal inkább egy adott szituációra érvényes, konkrétan az idős pár lakásán található rácsminták metaforikus kapcsolatba hozására.

Döntő érv lehet, ha közelebbről szemügyre veszünk egy ilyen tájékoztatást. A cerkófmajom esetéhez térünk vissza, amikor a két rendőr megjelenik.

⁴⁷ Thomka Beáta: *Mészöly Miklós...* 121. o.

⁴⁸ Sághy Miklós: *A narrátor teste*. Jelenkor, 2007/4, 428-439. o.

„Valószínűleg ők azok, akik a sétánk végén is szolgálatban lesznek még, s a reflektorukkal elvakítanak bennünket a kertkapunál, mikor az Öregasszonytól és Öregembertől elválunk; s csak utána húznak tovább a rákkórház felé, és ereszkednek rá egy lejtős kőhányásra, ahonnét jobb szögből tudják bevilágítani az elvadult magánparkot, rajtaütve a közösülő párokon. Az Öregember persze *nem fog odáig látni*, nem is ismeri föl a rendőregyenruhát, s így az arca sem árulhat el meglepődést. Vagy ami bennünket lepne meg kevésbé: valamilyen személyesebb érdeklődést. De igyekszünk most sem beavatkozni, várunk; és tovább folytatjuk a tájékoztatást.

Silió – *magyarázzuk* az Öregembernek, akinek végre sikerül rendeznie a lélegzetét – a helyszíni szemle során *szintén említést tesz* egy bizonytalan öltözetű párról, akik nem sokkal azután hagyják el a szilvást, mint ahogy ő odaérkezik. Amivel persze cáfolja is korábbi vallomását, ti. hogy senkit sem látott a domboldalon, és azért döntött a malomkő mellett. *Azt állítja*, hogy a nő nem annyira lány volt, mint inkább kislány; a férfi meg olyanforma idős, mint a kötélverő. Csak a fején volt valami „posztósisak” – mondja a *jegyzőkönyv* szerint...” (Kiemelések tőlem, S. A.)

Azért választottuk ezt a részletet, mert ebben minden tulajdonság megfigyelhető, ami a regénybeli tájékoztatásokat jellemzi. Az első mondat még értelmező megjegyzés: a rendező-operatőr az étterem közelében megjelenő rendőrök és az éjszaka, a séta végén felbukkanók azonosságát valószínűsíti („valószínűleg”). Hangsúlyozza, hogy az Öregember nézőpontjából nem láthatók a rendőrök („persze nem fog odáig látni”). A kamera tehát most mást lát, más irányba néz, de aztán visszatér az Öregember arcához. A tájékoztatás a rendőrök által később megtalálandó szeretkező pár észrevétele és a Silió által a szilvásban meglátott – vagy inkább csak megsejtett – szeretkező párra történő utalás között sugall valamiféle kapcsolatot. Olyan tényyszerűségek között próbál meg összefüggést teremteni, amelyek sem ok-okozati, sem időbeli kapcsolatban nem állnak egymással. Ilyen értelemben relevánsnak tűnik a Thomka által is említett metaforikus elbeszélés. De arra is figyelniünk kell, hogy a tájékoztatás hallható a felvételen⁴⁹ („magyarázzuk”), az Öregembernek szól. Így akár a szembesítés kifejezés is helyénvalónak tűnhet, hiszen a rendező-operatőr a tények által kiváltott hatásra kíváncsi – ezért sem tekinti beavatkozásnak, hiszen – legalábbis feltételezhető szándéka szerint – tényeket közöl.

És kulcsfontosságú, hogy ezeknek a tényeknek a mögöttük felsejlő dokumentációk adják meg ezt a státuszt. A szabad függő beszéd és a szó szerinti idézeteknek tűnő, idézőjelek közé írt részletek („posztósisak» - mondja a *jegyzőkönyv* szerint”) váltogatása viszi be a szöveg világába egyrészt a dokumentumokkal alátámaszthatóság látszatát, másrészt a film jelenidejéhez képest régebbi jelenidők szövevényét.

⁴⁹ Albert Pálnak tehát ezért nem volt igaza, amikor a fiktív filmet némafilmnek tekintette. Ld. a 14-es lábjegyzetet.

Rétegek – tér- és időkezelés a Filmben

A *Filmben* nem tárgyak, hanem idősíkok, a különböző idősíkokban ábrázolt terek, valamint az ezekben lezajló események, s a hozzájuk fűzött értelmezések rétegződnek egymásra. A „fényérzékeny” felület az a befogadói tudat, amely a leírásokban adott részleteket egymás mellé állítja, közöttük összefüggéseket állít fel, tehát értelmez. Már volt róla szó, ez a befogadói tudat egyben a rendező-operatőrre is.

Az időrétegek egymásra vetülésének középpontjában a tér, konkrétan a regény elején kijelölt térrész, a Csaba utca és környéke áll. A *Film* rendezője a tér problémáján keresztül szembesül az időbeliség és a történetiség problémájával. A regény során nemcsak az események lehetőségig pontos rekonstrukcióját, hanem azok térbeli vonatkozásainak minél tényszerűbb feltárását is megkísérli. Ebből a szempontból tehát nem tűnik különösnek, ha megemlítjük, hogy az újabb értelmezők között építész is akad, aki szintén a térbeliség felől interpretálja a regényt. Wesselényi-Garay Andor szövege belemegy a *Film* által felkínált játékba, és szintén egyfajta nyomozásba kezd. Az építész szemével vizsgálva a szöveget, megpróbálja rekonstruálni az akkori, 1972-es épített környezeti viszonyokat, ily módon – ahogy erre szerzőtársa, Bazsányi Sándor is felhívja a figyelmet – sokkal inkább arra koncentrál, ami nem látszik a *Filmben*, a regény „vakfoltjaira” fókuszál. Izgalmas olvasatot kínál az építész-értelmező, amikor felhívja a figyelmet arra, hogy a séta kiindulópontja, a Moszkva tér közelében helyezkedett el a Ganz-telep, „amely a hetvenes években nem pusztán a dicső szocialista nagyipar egyik centruma, hanem az új munkás-paraszt-értelmiségi társadalmi rend homogén, történelem nélküli világának topográfiai illusztrációja.”⁵⁰ Ez tehát a Csaba utca egyik vége. A másik vége szintén szimbolikusnak tekinthető, ugyanis a villa emeleti ablakaiból látható Virág-lépcső a regény elbeszélő-rendezője szerint „egészen máshová”⁵¹, ahogy azt W. G. A. írja, „a Ráth György utcai Bírák és Ügyészek” telepéhez vezet. A Csaba utca tehát „[a] polgári hatalom és a munkáshatalom – távolról sem szimbolikus - várai”⁵² között húzódik.

Számunkra azonban, nem vitatva B. S. és W. G. A. olvasatának megalapozottságát és jogosságát, a befogadói tudat működésén keresztül válik fontossá a tér és az időrétegek problémája. Ezek ugyanis a rendező-operatőr értelmező tudati tevékenységének következtében vetülnek egymásra.

⁵⁰ Bazsányi Sándor – Wesselényi-Garay Andor: i.m. 84. o.

⁵¹ Mészöly Miklós: *Film...* 334. o.

⁵² Bazsányi Sándor – Wesselényi-Garay Andor: i. m. 85. o.

A Csaba utcai, szövegszerűen kialakított, ám erős referencialitásra törekvő térrészhez kapcsolódik két főbb időréteg, 1972 és 1912. Az egyes időrétegekhez dokumentumok kapcsolódnak, amelyek alapján a rendező-operatőr megpróbálja rekonstruálni, ok-okozati láncná összefűzni az eseményeket. Ám ez az utalásos okozatiság minduntalan megbomlik. A dokumentumok más időrétegeket is aktualizálhatnak, így az épp adott jelenidőre rávetülhet egy másik jelenidő, s rajta keresztül az abban az időben adott térkonstrukció. Példaként csak egy részletet idézünk.

„S bár megengedhetetlen, a képmező betöltő két szem alig fog különbözni a szakadt pizsamák alól kicsillanó szemektől; vagy (ami már nem dokumentálható) a három karszalagosétól, akiket pár óra múlva végeznek ki ugyanott. Dr. B. N. utóiratban jegyzi meg, hogy mikor néhány sebesült kegyelemlovást kér, azzal utasítják vissza, hogy a tában elfogyott a töltény (!), és három kézigránát dobna rájuk. Kettő nem robban, s csak a harmadik gyújtja meg a pizsamákat, a hajukat; s az egyik nő »gyógyparókáját«, de a szövegből nem derül ki, hogy ezen mit kell érteni. Az viszont tényleg az olcsó rendezettség látszatát kelti, hogy az Öregasszony kontyából éppen ekkor esik ki a papírgyüredék, a töredékes félmondatokkal (»...ral pasa török külügyminiszter és kísénna báli szépségek díszes koszorúja a mi...«) – de erről annyira nem tehetünk, hogy még bennünket is zavar.”⁵³

Az Öregember képmező betöltő szeméről (a film jelenideje) a második világháború során kivégzett emberek élettelen szemeihez jutunk. A kivégzésről szóló, Dr. B. N. által írt beszámolót az idős pár lakásán találják meg, tehát a film egy időrendben későbbi, ám a jelenetek sorrendjét tekintve egy korábbi részletéhez ugunk. A beszámolón keresztül a második világháború eseményei kerülnek be a regény terébe. Majd az Öregasszony kontyából kihulló papírgyüredék egy másik múltbéli jelenidőre utal vissza: az étterem teraszán a kamera egyszer már rögzítette ezt a részletet.

„...ha az ember nem szarik be...”

Mészöly Miklós *Film* című regénye három, viszonylag jól elkülöníthető beszédmódból tevődik össze. A leíró részekben a szöveg egy horizont nélküli leíró működtet. Ezeket az alapvetően értelem nélküli, vagy legalábbis értelmetlen részleteket próbálja egységbe fogni, egy előre-hátra utalásos háló segítségével kerek egészé formálni a rendező a nyomozása során, ám a háló szálai elszakadnak, a csomók kioldódnak. A nyomozás, a szemmel tartás folytonos kényszere végül tevékenysége értelmetlenségével szembesíti a rendezőt és a befogadó(ka)t is. „Ha az évszám igaz, hitelesen cáfolja a szintén adatszerű és hiteles tájat

⁵³ Mészöly Miklós: *Film...* 429-430. o.

(helyesebben, zugot és rejtekhelyet), ahová Silió az attak délutánján valóban elmenekült. [...]Lehet, hogy az egész topográfiánk hamis? Mi igaz mégis belőle? Lehet, hogy ahol most járunk, és ahogyan járunk, ugyanígy eshet valamilyen más megítélés alá?”⁵⁴ A regény mégis ennek az értelmetlenségnek a vállalását kínálja fel: „Nem kívánunk semmit megoldani. *Végigmenni* akarunk.”⁵⁵ Ez a messze nem szimbolikus út kultúránk legalapvetőbb problémáival szembesít minket: múlt és jelen viszonyával, a ténszerűség és elfogulatlanság lehetőségeivel, a percepció és a megismerés bizonytalanságával. Radikálisan kérdőjelezi meg a történeti/történelmi megismerés lehetőségét.

A nyomozás állandó, szinte mániás kényszere azt súlykolja, hogy szembe lehet nézni ezekkel a kérdésekkel, „ha az ember nem szarik be.”⁵⁶

⁵⁴ i.m. 435. o.

⁵⁵ i.m. 414. o.

⁵⁶ i.m. 356. o.

Felhasznált irodalom

- Albert Pál: *Egy (mifelénk) korszakos regényről (Mészöly Miklós: Film)*. in Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós*. Nap Kiadó, 2004, 215-227. o. = Új látóhatár, 1975. 6. sz.
- Ambrus Lajos és Prágai Tamás (szerk.): Mészöly Miklós. Napkút-Cédrus Művészeti Alapítvány-PIM, Bp. 2006
- Bagi Zsolt: *A körülírás*. Jelenkor, Pécs, 2005
- Bal, Mieke: *A leírás mint narráció*. in Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2.: Történet és fikció*. Kijárat kiadó, Budapest, 1998, 135-171. o., ford. Huszanagics Melinda
- Balassa Péter: *Passió és állathecc (Mészöly Miklós Filmjéről és művészetéről)*. in Vári György (szerk.): *Átkelés II. – Lélekkertészet*. Balassi Kiadó, 2009, 48-87. o.
- Barthes, Roland: *Objektív irodalom*. in Konrád György (szerk.): *A francia új regény II*. Európa Könyvkiadó, Bp. é.n., 150-163. o.
- Bazsányi Sándor – Wesselényi-Garay Andor: „vakolattal borított – s így nem látható - festmény”. *Mészöly Miklós Filmjéről*. Új Forrás, 2011/6, 70-95. o.
- Butor, Michel: *A velencei Szent Márk leírása*. Európa, Bp. 1968, ford. Réz Pál
- Csorba Béla: *Széljegyzet a Filmről*. in Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós*. Nap Kiadó, 2004, 229-232. o. = Új Symposion, 1978. 154-155. sz.
- Faragó Vilmos: *Semleges kameraállás. Mészöly Miklós: Film*. in Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós*. Nap Kiadó, 2004, 227-229. o. = Élet és irodalom, 1976. június 5.
- Könczöl Csaba: *Rendezés vagy végrehajtás?* in Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós*. Nap Kiadó, 2004, 242-248. o. = Kritika, 1977. 6. sz.
- Lukács György: *Elbeszélés vagy leírás? A naturalizmusról és formalizmusról folyó vitához*. in: u. ő.: *A realizmus problémái*. Athenaeum, Bp. 1948, 236-285. o., ford. Gáspár Endre
- Mészöly Miklós: *Az atléta halála. Saulus. Film*. Magvető és Szépirodalmi, Bp. 1977
- Mészöly Miklós: *Bevezető egy irodalmi esthez*. Új Dunatáj, 2001. június, 84-86. o.
- Mészöly Miklós: *Pontos történetek, útközben*. Magvető, Bp. 1970
- Miklós Tamás: *Kicsi, csúf emberek?* in Fogarassy Miklós (szerk.): *Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós*. Nap Kiadó, 2004, 232-242. o. = Kritika, 1977. 5. sz.
- Moholy-Nagy László: *A festéktől a fényig*. Kriterion Kiadó, Bukarest, 1979
- Moholy-Nagy László: *Festészet, fényképészet, film*. Corvina, Bp. 1978
- Robbe-Grillet, Alain: *A holnap regényének egyik útja*. in: Konrád György (szerk.): *A francia »új regény« II*. Európa, Bp. é. n.
- Robbe-Grillet, Alain: *Radírok*. Európa, 1976, ford. Farkas Márta
- Robbe-Grillet, Alain: *Természet, humanizmus, tragédia*. in Konrád György (szerk.): *A francia új regény II*. Európa Könyvkiadó, Bp. é.n., 69-93. o.
- Sággy Miklós: *A narrátor teste*. Jelenkor, 2007/4, 428-439. o.
- Sartre, Jean-Paul: *Az undor*. Magvető, Bp. 1968, ford. Réz Pál
- Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*. Kalligram, Pozsony, 2005