

**A Tekintet hatalma (Határátlépő aktusok Julio Cortázar
Nagyítás és Michelangelo Antonioni *Blowup* című
műveiben)**

„Shot”

Tartalomjegyzék

I.	Bevezetés: A narratológia.....	3
II.	A Tekintet ereje, néző és nézett viszonya.....	7
III.	Határátlépések Cortázar és Antonioni műveiben.....	16
IV.	A látványteremtés eszközei	21
V.	A játék lehetősége, az akusztika szerepe	25
VI.	Összefoglalás	27
VII.	Irodalomjegyzék.....	29

Dolgozatomban Julio Cortázar *Nagyítás* című novelláját és annak Michelangelo Antonioni által készített filmes adaptációját vizsgálom kultúratudományi szempontból. Hangsúlyt fektetek a néző és nézettség fogalmaira, az ezekhez kapcsolódó nemi szerepekre és arra, hogy az elfogadott normákkal szemben milyen változások mennek végbe a művekben és ezek milyen következménnyel járnak. Kísérletet teszek továbbá arra, hogy bemutassam a novella és a film narratológiai megoldásait, milyen világot képes az olvasók és a nézők szemei elé tárni a kamera, illetve a Cortázar-mű elbeszélése. Mielőtt azonban áttérnénk a *Nagyítás* és a *Blowup* konkrét elemzésére, első feladatomnak tekintem, hogy ismertessem az okokat, melyek indokolják a narratológia oldaláról történő elemzést, ezeken kívül pedig megnevezem azokat a fogalomköröket, amelyek mentén a két művet vizsgálni fogom.

I. Bevezetés: A narratológia:

Miként azt David Bordwell könyvében¹ írja, a történeteket három fogalom mentén közelíthetjük meg. Elsőként egy elbeszélést tekinthetünk ábrázolásnak, mely az adott történet világát vagy annak jelenségeit hívatott bemutatni; másodszer elemezhetjük a cselekmény szerkezetét, tehát azt, hogy pontosan milyen részekből is áll össze például egy regény; harmadszor pedig lehetőségünk van az elbeszélést, mint folyamatot elemezni, „amikor is a történet anyagának kiválogatását, elrendezését és előadását vizsgáljuk, valamint azt, hogy mindezt milyen módon határozza meg a cél: a befogadóra tett, időhöz kötött adott hatás elérése.”² Gérard Genette három jelentését különbözteti meg az elbeszélés fogalmának.³ Cortázar művének és Antonioni filmjének elemzését a narratológia szempontjából kívánom elvégezni, kiemelt szerepet szánva a látvány fogalmának, ezért először Bordwell mimetikus elbeszéléselméletét kívánom összefoglalni: „A mimetikus elméletek szerint a narráció egy látvány ábrázolása: megmutatás.”⁴ Az idézett magyarázat számunkra kulcsfontosságú, hiszen a későbbiekben azt vizsgálom, miként észlelhetjük és érthetjük meg a novella cselekményét, illetve, milyen látványteremtési megoldásokra képes a kamera lencséje. Cortázar novelláját és

¹ David BORDWELL, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

² u.ö., 11.

³ A kifejezés egyrészt jelöli a történet elbeszélését, mint eseményt, másrészt szóbeli vagy írott beszédet, amely egy eseményt vagy egy eseménysort tár az olvasó elé, harmadik jelentése pedig a valós vagy fiktív történés valamilyen kapcsolatát. Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diskurzus* = szerk. THOMKA Beáta, *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 61-98.

⁴ David BORDWELL, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

Antonioni adaptációját a narratológia oldaláról vizsgálom, azonban meg kell említenem Sean Cubitt tanulmányát⁵, melyet „a narratíva ellen” írt. A történet fiktív terét diegetikus világnak nevezzük.⁶ Ebben a világban a nézőpont nem biztos, hogy egy személyhez kapcsolódik, hiszen főleg a filmek esetében olyan beállításokból láthatjuk az eseményeket, melyekről nehéz lenne elképzelni, hogy egy emberhez kötődnek.⁷ Elég, ha Alfred Hitchcock kultikus horrorjára, a *Psycho*-ra gondolunk, ahol kezdésként Phoenix városának képét láthatjuk, madártávlatból. A következőkben egy tömbház lakásának egyik ablakára közelít a kamera, egészen addig, amíg hirtelen a szobában találjuk magunkat. Egyértelmű, hogy erre a mozgásra az ember nem képes, rajta kívülálló nézőpontból pillanthatjuk meg a titkárnőt és partnerét.

A témát adó művek elemzése előtt szükségessé válik három fogalom magyarázata, melyek alapján értelmezni tudjuk Cortázar novelláját, illetve Antonioni adaptációját. Az előbbiekben említettem a nézőpontot, amennyiben a történet szereplőivel kapcsolatban vizsgáljuk, be kell vezetnünk a fokalizáció kifejezést. Miként azt Füzi és Török írja: általa kiderül, hogy a szereplők milyen módon észlelik („ki lát?”) a körülöttük lévő (diegetikus) világot. A fokalizáció eljárásának alkalmazása azt jelöli, amikor a narráció által hozzáférésünk lesz a szereplők tudatához. Ez alapján a fokalizáció három fajtáját különböztetjük meg: beszélhetünk zéró vagy más szóval null-, külső és belső fokalizációról. A zéró vagy null-fokalizáció esetében a szereplői és a narratori nézőpont kettéválik, a narratív kijelentést nem tudjuk konkrét szereplőhöz kapcsolni, hiszen egy olyan nézőpontból ismerjük meg az eseményeket, mellyel egy szereplő sem rendelkezhet. A külső eljárás alkalmazásánál az adott szereplő és a narrátor nézőpontja összekapcsolódik, azonban ez nem jelenti azt, hogy hozzáférhetünk a szereplők gondolataihoz. Az említett eljárás által kívülről láthatjuk a szereplőket. Amennyiben pedig belső fokalizációról beszélünk, úgy csak egy szereplő „fejébe láthatunk bele”, rajta keresztül értesülünk a diegetikus világban történő eseményekről, a narrátor azonosul a szereplővel. Mivel egy meghatározott oldalról látjuk a történetet, nem férhetünk hozzá egy ettől eltérő nézőponthoz, egy másik szereplő tudatához. A narráció, mint látványteremtő közeg működik a művek esetében, különösen igaz ez a belső fokalizáció

⁵ A filmben és a valóságban megtörténő események nem ugyanazok. A film csupán „kapcsolódik” a valósághoz, de nem hozza létre azt. Amíg a narratíva a teljesség felé halad, addig a film a befejezetlenség felé.

Sean CUBITT, *A narratíva ellen* = szerk. KISS Gábor Zoltán, *Narratívák 10.: A narrációtól az attrakcióig*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011, 198-205.

⁶ David BORDWELL, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

⁷ FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/nezopont/index.html

technikájának alkalmazásánál, amely lehetőség ad az illúziókeltésre, illetve a belső tartalmak felszínre hozására.⁸ A dolgozat szempontjából a fokalizáció fogalma után a metalepszis kifejezéssel kell megismerkednünk, a későbbiekben látni fogjuk, hogy a téma kapcsán összefüggésbe hozható a kettő. Amint azt Genette megjegyzi: „a görög metalepszis szó általában mindenféle permutációt, sajátos értelemben pedig egy szó másik helyett való használata révén létrejött jelentésátvitelt jelöl.”⁹ Második jelentésként említhető Dumarsais és Fontanier meghatározása: mindketten az ok és okozat, illetve az előzmény és a következmény időbeli felcserélődésére helyezik a hangsúlyt.¹⁰ A *Nagyítást* és a *Blowup*-ot tekintve meg kell magyaráznunk a szerző metalepszisének esetét (szintén Dumarsais és Fontanier által): az alakzat használata során a szerző már-már visszaél helyzetével és úgy mutat be egy eseményt, mintha abban tevékeny szerepet töltene be, pedig valójában csak elmeséli az adott történetet.¹¹ Miként azt Jean-Marie Schaeffer írja: „... a metalepszist egy szándékos gesztushoz kötjük.”¹², melyet a szerző hajt végre.

A mise en abyme (kicsinyítő tükör) azt jelenti, hogy a fikció tartalmazza saját magát, segítségével megérthetünk egy adott szöveget vagy filmet.¹³ Antonioni filmje már címében hordozza a megfejtést, ehhez hozzájárul még az eseménysor, melyet a *Blowup* központi motívumának nevezhetünk. Ahogy Lucien Dällenbach fogalmaz: „Az olvasó (...) nem véletlenül a történet középpontjába helyezett hasonmással felszerelve képes lesz beazonosítani és megvilágítani a homályos elemeket, egyes részeket lényegesnek tekinteni, másokat mellőzni mint marginálisakat; röviden, a mise en abyme-et a szelektálás és strukturálás kritériumaként használni.”¹⁴ Ahhoz, hogy meg tudjuk fogalmazni a *Blowup* központi jelenetét, mely felfedi előttünk az igazságot, szükségessé válik két szó lefordítása. Elsőként a film címének magyar jelentését kell megadnunk, vagyis azt, mit takar a „blowup” kifejezés: felrepeszteni, felrobbantani értelemben használhatjuk a szót, mely utalás lehet a

⁸ FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/nezopont/index.html

⁹ Gérard GENETTE, *Metalepszis*, Budapest, Pesti Kaligram Kiadó Kft., 2006, 5.

¹⁰ u.ő.

¹¹ u.ő.

¹² Jean-Marie SCHAEFFER, *Metalepszis és fikcionális belemerülés* = szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007, 244.

¹³ Lucien DÄLLENBACH, *Reflexivitás és olvasás* = szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007, 48-49.

¹⁴ u.ő.

nagyítás folyamatára, amikor a fotós addig nagyítja a felvételeket, amíg azok képpontokra esnek szét. Az angol „shot” szó két értelemben is használható, mint ilyen jelentheti magát a fegyverrel történő lövés aktusát, másrészt pedig a fényképezés során használatos exponálás kifejezésre is utalhatunk vele. Mint ahogy arra a film főszereplője a nagyítások által fényt derít, a parkban, ahol igyekszik elvonulni London nyüzsgő zajától, történik egy gyilkosság, amit valószínűleg egy pisztollyal követtek el, tehát megvan a „shot” szó egyik értelmének jelentősége. A fotós, munkája során kimerevíti a mozgóképet, vagyis megöli a pillanatot.

„Hirtelen megfordult rend, ők voltak azok, akik éltek, akik mozogtak, ...”¹⁵

(Julio Cortázar: *Nagyítás*)

II. A Tekintet ereje, néző és nézett viszonya:

Miként azt Norman Bryson írja: Sartre *Lét és semmi* című munkájában a Tekintet fogalma mellett bevezeti a másik Tekintet fogalmát is.¹⁶ Példájának helyszíne egy park, ahol teljesen egyedül nézelődhet, senki nem zavarja eközben, Ő irányít, ezzel betölti a megfigyelő szerepét. Pozícióját tekintve azonban változás áll be, amikor egy idegen alakot pillant meg a park túloldalán. Sartre szerint ebben a pillanatban az eredetileg a megfigyelő státuszát betöltő egyén joggal érezheti fenyegetve magát, hiszen azzal, hogy egy ismeretlen lép a park területére, eddig sértetlen egyeduralma megtörik, a másik alak átveszi az irányítást és a megfigyelő szerepét. Hisz a másik személy fogalmában és elfogadja a pozíciók megváltozását: „a nézés momentumának egyik feltétele a szubjektum mint középpont megsemmisülése.”¹⁷ Bryson tanulmányában a következőt mondja: Sartre tényként kezeli a kezdeti megfigyelő előkelő státuszának megszűnését, az általa megfogalmazott nihilista felfogást Nishitani igyekszik megcáfolni *Vallás és semmi* című könyvében.¹⁸ Szerinte ugyanis azzal, hogy az „eredeti néző” a későbbiekben látvány lehet egy másik fél számára, még nem jelent végleges megsemmisülést. Épp az ellenkezőjét állítja Nishitani, amikor a következőt mondja: „A láthatót az tartja fenn és hatja át, ami a látáson túl található, a másik Tekintete, amely minden oldalról átfogja a látást.”¹⁹ Jacques Lacan szintén nem fogadja el Sartre elméletét, miszerint létezik „másik Tekintet”, helyette az élők és élettelenek között esetlegesen végbemenő nézési aktust vizsgálja. Az általa felhozott történet röviden a következőképpen hangzik: csónakba száll néhány halással, akikkel a nyílt vízre evez, a halászok egyike a sok úszó hulladék közül egy szardíniásdobozra hívja fel Lacan figyelmét, aki gondolkodóba esik az ember szavai hallatán. A halász kijelenti ugyanis, hogy ők látják a konzervdobozt, az azonban nem látja őket.²⁰

¹⁵ Julio CORTÁZAR, *Nagyítás* = uő., *Nagyítás: Elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 181. ford. NAGY Mátyás

¹⁶ Norman BRYSON, *A tekintet a kiterjesztett mezőben* = Enigma 41, Budapest, 2004, 48-60.

¹⁷ uő., 50.

¹⁸ uő.

¹⁹ uő., 56.

²⁰ Norman BRYSON, *A tekintet a kiterjesztett mezőben* = Enigma 41, Budapest, 2004, 48-60.

De vajon tényleg így van-e, a tárgyak valóban visszanézhetnek ránk? Lacan nézetét elgondolva vegyünk egy igazán szemléletes példát, amely igazolást adhat az elméletre, nézzük meg a spanyol festő, Diego Velázquez *Az udvarhölgyek* (*Las Meninas*) című képét.



Diego Velázquez: *Az udvarhölgyek* (*Las Meninas*) (1656-1657)

Amennyiben tényként fogadjuk el azt az állítást, hogy egy élettelen tárgy – jelen esetben egy festmény – nem rendelkezhet tekintettel, akkor ideje átgondolnunk a kijelentés igazságtartalmát. Adott tehát egy kép (nézett) és adottak vagyunk mi, mint nézők, lehetséges-e, hogy a megjelölt szerepek megváltoznak. Jelen esetben mindenképp, hiszen nem csak mi töltjük be a megfigyelő szerepét, hanem a festményen szereplők is, nézzük őket, ők pedig visszanéznek ránk. Ahogy a kommunikációban az adó és vevő szerepe, úgy a néző és nézett státusza is helyet cserél egymással, egy élettelen tárgy kerít bennünket hatalmába és leszünk általa mi a tekintet tárgya. Az alkotás bal oldalán egy festő néz ránk, aki a hatalmas vászon előtt áll, hogy milyen alakok elevenednek meg a készülőben lévő festményen, kérdéses, de lehetséges, hogy mi magunk vagyunk az alanyok, hiszen a művész bennünket néz. Amennyiben azonban jobban belemerülünk Velázquez művébe, középen egy érdekes „képet” fedezhetünk fel. Egy képet, amiről talán joggal állítható, hogy nem is az, hanem inkább egy tükör. Az állítás igazolására szolgálhat a következő: a „tükör” az alkotás kitüntetett helyén, középen látható, mértani pontossággal öleli körbe két nagyméretű, sötétnek tetsző festmény (felülről), egy nyitott, fényben úszó ajtó és talán baloldaltól is egy ajtó, ami az előzővel ellentétben zárva van. A „tükörben” két alakot fedezhetünk fel, az általános vélekedés szerint nem más látható benne, mint maga a spanyol királyi pár. A tükör tehát képünk

középpontjában áll, ahonnan akár mi is megfigyelhetnénk a kép egyes részleteit. A királyi pár azonban a helyünkre lép, és ha csak a tükörkép alapján is, de azt mondhatjuk, hogy ők lesznek a festmény előtt álló megfigyelők és az épp dolgozó festő őket örökíti meg.²¹ Amit egyszerű alkotásnak képzeltünk, valójában sokkal bonyolultabb és rengeteg megválaszolatlan kérdést hagy maga után. Ha a kérdések mindegyikére nem is felelhetünk, abban megegyezhetünk, hogy Lacan joggal gondolkodik el az élettelen tárgyak jelentőségén. Láthatjuk, hogy amiről nem is gondolnánk, kapcsolatba lép velünk.

Azt, hogy milyen kapcsolat is lehetséges egy tárgy és egy ember között, ha tekintet, néző és nézett fogalmairól beszélünk, láthattuk, a későbbiekben ezeket az alapokat hasznosítani fogjuk a dolgozat témáját jelentő Cortázar-novella és Antonioni filmjének esetében. Most azonban tekintsük át még egy (számunkra) fontos témakört, még hozzá a nők helyzetét a nézés folyamatában. Létezik-e női tekintet? Mary Ann Doane a következő mondattal indítja tanulmányát: „Freud *A nőiesség* című előadás világosan mutatja, hogy a női nézőnek nincs elmélete.”²² Érthetőek Freud szavai, hiszen a kultúratudományi diskurzusban a néző pozícióját csak a férfi töltheti be. A gyengébb nem része a filmnek, azonban csak szereplője, nem pedig címzettje: „A nő, a rejtély, a hieroglifikus, a kép, az imázs – a metonimikus lánc összekapcsolódik egy másikkal: a mozival, ami a képek színháza, mely a nő képeiből íródik, de nem hozzá szól.”²³ Az aktív (nézői) szerepet a férfiak tölthetik be, a nők nézett félként meg kell hogy elégedjenek a passzív ágens szerepével. A nő, mint látvány vesz részt a játékban, és mint ilyen, felkínálja magát a nézőnek, aki vágyának tárgyát látja benne, amit a nézés aktusa által szerezhethet meg magának. A férfiak, pozíciójuknál fogva különös kapcsolatban állnak a látott képkockákkal: „A nézői vágyat a kortárs filmelmélet általában voyeurizmusként vagy fetisizmusként fogalmazza meg, mint egyfajta élvezetet, melyet a női testtel kapcsolatos tiltott dolgok látványának öröme nyújt.”²⁴ A kukucsálás kéjes élvezetének lehetünk tanúi például Alfred Hitchcock korábban már említett alkotásában, a *Psycho*-ban: Norman Bates egy kis nyíláson keresztül figyel későbbi áldozatát. Továbbá ugyanez a folyamat figyelhető meg Pálfi György filmjében, a *Taxidermiában* is, a katona, Morosgoványi kevés örömeinek egyikét tudhatta magáénak a leselkedés közben (*Psycho*-rájátszás). A voyeurizmus fogalmánál megemlíthető egy érdekesség, ami már a történelem

²¹ Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, Budapest, Osiris Kiadó, 2001.

²² Mary Ann DOANE, *Film és maszk. A női néző elmélete* = szerk. BLASKÓ Ágnes, MARGITHÁZI Beja, *Vizuális kommunikáció: Szöveggyűjtemény*, Budapest, Tipotex Kiadó, 2010, 265.

²³ uő., 266.

²⁴ uő., 268.

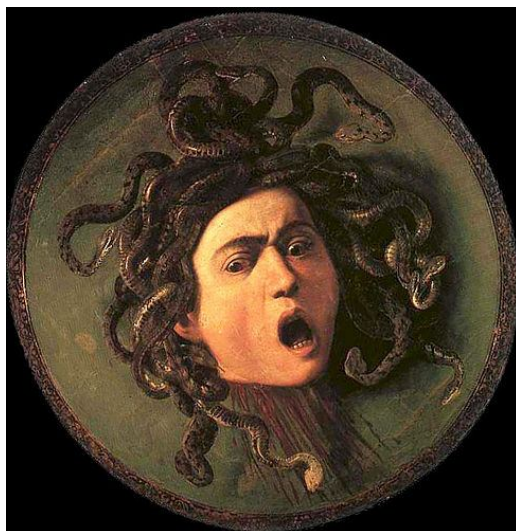
része: az Erzsébet kori színházakban a nők szerepét férfiak játszották, mivel az európai hagyományban tabunak számított a nő nyílt bámulása.²⁵

A hagyomány értelmében a nő tehát csak passzív félként vehet részt a nézés folyamatában, ám mi történik akkor, ha – mint oly sok minden másban, itt is – szabályszegés megy végbe és a nő megteszi azt, amit számára tabunak könyveltünk el. Amennyiben a passzív oldalon álló kilép konvencionális szerepéből, értelemszerűen aktív státuszba kerül, hiszen nézik őt, de ahelyett, hogy tartaná magát a szabályokhoz, visszanéz a másik félre. Tettének súlyos következményei lesznek az eddig uralkodó státuszban álló férfire nézve, mivel a nő megunta háttérbeli szerepét és helyet követel magának, az a pillanat, amikor állja a férfi tekintetét és viszonozza a gesztust, romba dönti a hímnem magasan álló trónját, ha áttett értelemben is, de kasztrációt hajt végre a férfin. Mint sok minden másra, erre a folyamatra is hozhatunk példát a történelem eseményei közül. Az első nő, aki megszegte a tabunak számító konvenciókat nem volt más, mint Medúza. A hagyomány szerint Medúza gyönyörű volt, két testvérével együtt, azonban megsértették Athénét, aki súlyos átokkal fizetett meg a lányoknak. Phorküsz és Kétó lányainak elcsúfított testtel kellett tovább élniük: hajukat kígyók alkották, nyelvüket szintén kígyók módjára öltögették, bőrük helyett pedig pikkelyt viseltek. Azonban nem ijesztő külsejük miatt féltek leginkább tőlük az emberek, hanem a tekintetük hatalmától. Igen, Medúza használta tekintetét, visszanézett az emberekre, akik ennek következtében kővé változtak. Nincs ez másként velünk sem, akik a 21. században egy fényképen vagy a monitor képernyőjén látjuk eme ijesztő alakot, a hatás ugyanolyan sokkoló, mint amilyenekkel azok a férfiak szembesültek, akik ránéztek Medúzára.



Leonardo Da Vinci: *A medúza feje* (1600 körül)

²⁵ Peter SIMHANDL, *Színháztörténet*, Budapest, Helikon Kiadó, 1998.



Caravaggio: *Medusa* (1597)

Leonardo Da Vinci festményén Medúza levágott feje a földön hever, szemei az ég felé néznek, tehát a kép nézőjével nem tud szemkontaktust kialakítani. A festményt nézve elszörnyedünk, de valamelyest meg is könnyebbülünk, hiszen nem kell a „szörny” szemeibe néznünk. Caravaggio képe eléri azt, amit az ókorban Medúza is elért a húsvér férfiak körében. Szemtől szembe nézünk ezzel a félelmetes alakkal, száját a lehető legnagyobbra tátva félemlít meg bennünket. A hatás sokkoló, iszonyodva nézünk félre és igyekszünk felengedni a dermesztő pillantás alól. Ahogy Velázquez festményének esetében, úgy a Medúza-képek tanulmányozásánál is nézőből nézettek lettünk, mi képezzük a látvány tárgyát, nem pedig a festmények alakjai, akik megfosztottak minket előkelő hatalmi pozíciónktól, állnunk kell a tekintetüket és viselni a következményeket.

Milyen jelentőséggel bír a tekintet fogalma Cortázar és Antonioni műveiben? A *Nagyítás* című novella szereplője/elbeszélője „Roberto Michel, francia-chilei, fordító és szabad idejében amatőr fényképész...”²⁶ Michel egy santiagói professzor értekezésének francia fordításán dolgozik, azonban azon a novemberi napon sokkal nagyobb kedvet érzett egy kis sétához, mint munkájához. Útja egy kis sziget csücskébe vezette, belemerült a tájba, élvezte szabadságát. Idilli magányát egy furcsa páros feltűnése zavarta meg, a férfi első benyomása alapján anyát és fiát azonosította az idegenekben, azonban korán rá kellett jönnie, hogy bármily meglepő is, a nő és a fiú gyengédebb kapcsolatot ápol egymással. Michel érdekesnek találta a párost, kézbe vette fényképezőjét és igyekezett minden pillanatot

²⁶ Julio CORTÁZAR, *Nagyítás* = uő., *Nagyítás: Elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 170. ford.
NAGY Mátyás

megragadni. Határozott képet festett róluk, a következő idézet tisztán megmutatja számunkra kapcsolatuk legfontosabb vonását, az alá- és fölérendeltséget:

„A nő most lágyan elfordult, a kölyköt önmaga és a korlát közé fogta, most majdnem oldalról láttam őket, a fiú magasabb volt, de nem sokkal, s a nő mégis túlnőtt rajta, úgy tetszett, mintha fölötte szitálna (a nevetése, hirtelen, egy tollkorbács), elnyomta a fiút a pusztá jelenlétével, a mosolyával, azzal, ahogy az egyik kezével rajzolt a levegőbe.”²⁷

Kettejük kapcsolata a férfi szemei és kamerájának lencséje előtt bontakozott ki. A nő minden praktikát igyekezett bevetni annak érdekében, hogy a fiút minden önálló cselekedettől és gondolattól megfosssa, ezzel teljesen a hatalmába kerítve azt. Michel sóvárogva figyelte a kialakuló románcot, azonban nem volt túl óvatos, hogy kíváncsiságát elrejtse az idegenek elől. Óvatlansága egy valaki számára mérhetetlen előnyt hordozott magában, hiszen amíg a nő kétségbeesetten követelte az elkészítetett felvételeket, addig a fiú egérutat nyert és sikerült megszöknie a nő ördögi szorításából. A szigetről valóban sikerült megmenekülnie, azonban a fordító ötödik emeleti szobájában ismét fogollyá válik. Michel előhívta a kirándulása során készített képeket, melyek nagyítása megsemmisítően hatott rá:

„... és akkor megláttam a nő kezét, mely lassan, újról újra kezdett összezárulni. Megsemmisültem, ... A kölyök lehajtotta a fejét, mint a bokszolók, amikor nem bírják tovább, és már a végzetes ütest várják; a felöltője gallérja feltűrve, még sohasem látszott ennyire fogolynak, a tökéletes áldozat, aki maga sietteti a katasztrófát.”²⁸

A fényképek tanulmányozása során Michelnek arra is rá kellett ébrednie, hogy a szürke kalapos férfi, akit eddig mellékszereplőnek tekintett a páros mellett, szerves részét képezi az átélt eseményeknek, vele válik teljessé a kép, uralkodóként tekinthetünk rá, aki a háttérből figyelő alattvalójának (a szőke nőnek) hódítását. A nő tehát egész lényével igába hajtotta a félénk kölyök személyét, ahogy az ókorban Medúza, úgy most ő dermesztette kővé a fiút, és nem csak őt. Michel „megsemmisültem” szavában tökéletesen összefoglalja azt a hatást, melyet a három idegen közt lejátsszódott játék keltett benne.

²⁷ Julio CORTÁZAR, *Nagyítás* = uő., *Nagyítás: Elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 175. ford.

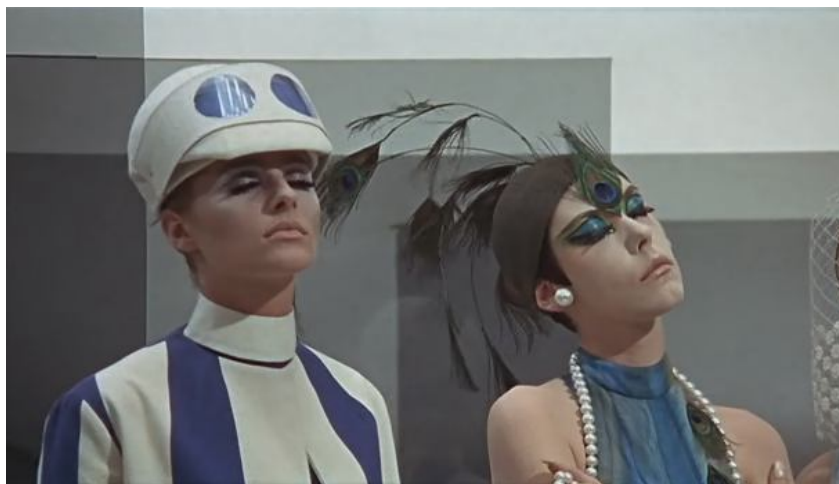
NAGY Mátyás

²⁸ uő., 180.

W. J. T. Michell, egyik tanulmányában annak lehetőségét vizsgálja, hogy összekapcsolható-e egymással a képi és a verbális reprezentáció, egy irodalmi szöveg kelthet-e bennünk vizuális illúziókat, ennek megjelölésére használja az ekphraszisz kifejezést, melynek létjogosultságát három fázison keresztül ismerhetjük fel.²⁹ Julio Cortázar szereplőjének/elbeszélőjének fényképek általi reakciója valóban létrehozza ezt a folyamatot, hiszen egy élettelen fénykép leírása által vizuális képek születnek a fejünkben, képesek vagyunk elfogadni a fordító reakcióját, amikor élőként írja le az idegen alakokat, akik hirtelen mozogni kezdtek. A *Nagyításban* felcserélődnek a szerepek, ahogy ezt Velázquez festményének esetében is láthattuk: az eredetileg látványként funkcionáló képek átveszik az irányítást a néző felett, akinek megszűnik előkelő pozíciója, a későbbiekben alárendelt szerepet kénytelen betölteni, fogollyá válik, a képek foglyává.

Michelangelo Antonioni filmje, a *Blowup* a 1960-as évek Londonjában játszódik, ahol egy fiatal fotós, Thomas (David Hemmings) éli olykor meglehetősen unalmas életét. Thomas küzd a kiszámíthatóság bénító erejével, igyekszik új, izgalmas témákat találni, melyek kizökkentik a szürkeségből. Ahogy azt a fejezet bevezető részében láttuk, a kultúratudományi diskurzusban nem beszélhetünk női tekintetről, hiszen a nő, mint látvány jelenhet meg, mellyel a férfi, mint néző vágyát testesíti meg. A *Blowup* elején tökéletes igazolást találunk az említett feltevésre, idézzük fel magunkban azt a jelenetet, melyben a fotós csinos lányokat fényképez. Ezek a lányok ránézésre nem rendelkeznek különleges tulajdonságokkal, nem kell beszélniük, megmutatni esetleges belső értékeiket, csupán a kamera előtt kell állniuk, szépségükből adódóan jó alanyok arra, hogy Thomas megörökítse őket. Tehát ezek a fiatalok látványként funkcionálnak a kamera lencséje előtt, felkínálják magukat. A következő jelenet szintén hozzájuk kötődik, ebben a fotós arra kéri őket, hogy csukják be a szemüket, majd egyedül hagyja őket a műteremben, később, amikor visszatér, megismétli kérését.

²⁹ Első az „ekphrasztikus szkepszis”, melynek értelmében nem lehetséges, hogy egy adott leírás képként tűnjön fel előttünk. A második fázist „ekphrasztikus remény”-nek nevezzük, mely által elfogadjuk annak lehetőségét, hogy egy írott szöveg vizuális kép-zeteket alkot a fejünkben. A harmadik pedig az „ekphrasztikus félelem”, ebben az esetben a „félelmet” az adja, hogy érzésünk szerint a verbális és vizuális fogalma egyre közelebb kerül egymáshoz, melynek révén elképzelhető az ekphraszisz megvalósulása. W. J. T. MICHELL, *Az ekphraszisz és a Másik* = uő., *A képek politikája: Ikonológia és Műértelmezés 13.*, Szeged, JATEPressz Kiadó, 2008, 193-222.



A férfi utasítást ad a lányoknak, amely által megerősíti az állítást, miszerint nem létezik női tekintet, így ők kénytelen megmaradni passzív pozíciójukban, alárendeltségükhöz kétség sem fér. A film további részében azonban a női tekintet kérdését nem tudjuk egy egyszerű „nem létezik” meghatározással illetni, lássuk, mi változik, ami erre készítt bennünket. Ahogy Cortázar novellájának szereplő/elbeszélője, úgy a filmbeli fotós is szabadságra vágyik, lány formákra, egy kis csendre. A vágyott idillt Thomas egy londoni parkban találja meg, ahol először galambokat fényképez, majd felfigyel két idegenre, akik megzavarni látszanak békés perceit. Egy idősebb férfi és egy fiatalabb nő (Vanessa Redgrave) kettőse kelti fel érdeklődését, a nyomukba ered és fényképezni kezdi őket. Ahogy a novellában, úgy a filmben is következik egy konfliktus, hiszen az idegen pár észreveszi a fotóst és a nő követelni kezdi az elkészített felvételeket. Thomas megmenekül a fenyegetés alól, meg tudja védeni a fotókat, melyeket később lakásának kis szobájában előhív. A fényképek normál formájukban nem elégítik ki a férfi kíváncsiságát, folytonos nagyítások során próbál egyre több részletet felfedezni rajtuk. Az egyik képen a nő és a férfi ölekezésének pillanatát örökítette meg, a fotós azonban az évődésen túl valami fontosabbra is felfigyel a kép tanulmányozása során. A felvételen azt látjuk, ahogy a nő nem a kamera irányába, hanem oldalra néz, az igazi felfedezés akkor történik, amikor Thomas követi a tekintetet, mely elvezető őt egy bokros-fás részére a parknak, a további nagyítás pedig egy férfi alakjához, aki egy pisztolyt tart a kezében.



Láthatjuk tehát, hogy milyen változás következett be a filmben: az első, általunk felidézett jelenetben a modellek a vágy tárgyát testesítik meg, külső tulajdonságaik dominálnak, szemük csukva van, mellyel teljes egészében vállalják az alárendelt fél pozícióját a nézővel, vagyis a férfivel (kamerával) szemben. A parkban készített felvételek tüzetesebb átnézése azonban felülírja a kultúratudományi diskurzus elméletét, a filmből kivágott képek mutatják, hogy a nő tekintete volt az, ami további nagyításokra ösztönözte a fotóst, még több részletre kíváncsi lett, tudni akarta mi az, ami annyira leköti a nő figyelmét, hogy sokkal inkább arra a pontra figyel, semmint párjára. Az ő tekintete lesz az, ami a későbbiekben a film szervező erejét adja, hiszen ennek hatására kezd el nyomozni a fotós és próbálja kideríteni, hogy történt-e gyilkosság a parkban, és ha igen, hol lehet a holttest. Az ismeretlen nő ledönt egy kulturálisan elfogadott tabut, miszerint egy nő csak látványként funkcionálhat, a néző szerepét sosem töltheti be. Tekintete kelti fel Thomasban a gyanút, hogy az idilli hely csúnya titkokat rejt magában, mint kulcs működik egy több ismeretlenes egyenlet megfejtéséhez, ez a pillanat a kiindulópont, melyet a krimiből³⁰ ismert fordulat, a gyilkossági nyomozás követ.

³⁰ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000.

III. Határátlépések Cortázar és Antonioni műveiben:

Ahogy azt a bevezető fejezetben kifejtettem, az egyik fogalom, melynek mentén a novellát és a filmet vizsgálom: a metalepszis. Az elemzéshez Gérard Genette magyarázatát veszem alapul: a kifejezés alatt egy határátlépő aktust feltételez, amely a valóság és a fikció tere között mozog.³¹ A *Nagyítás* esetében ezen a ponton kapcsolódik össze a fokalizáció és a metalepszis fogalma, hiszen a novellában az elbeszélő és a szereplő alakjának összemosódása jelenti a határátlépést. Már a történet első bekezdése kétségeket ébreszt bennünk a tekintetben, hogy „ki beszél”:

*Sohasem fogjuk megtudni, hogy kéne ezt elbeszélni, első vagy második személyben, vagy többes szám harmadik személyben, vagy mindig valami új formát kitalálva, ami egyébként semmire se jó. Ha például így mondanánk: én látták felkelni a holdat, vagy: fáj a mi szemfenekem, vagy legfőképpen így: te, az a szőke nő voltak azon a felhők, amelyek tovább suhannak az én, te, ő mi, ti, ők arcuk előtt. A fenébe.*³²

Ugyancsak erre a bizonytalan helyzetre utal a következő mondat: „*Nehéz lesz, mert senki se tudja pontosan, hogy ki is az, aki most valójában mesél...*”³³ Mint később kiderül, a mű főszereplője „*Roberto Michel, francia-chilei fordító és szabadidejében amatőr fényképész*”³⁴ Nem tudjuk egyértelműen eldönteni, hogy a történetet ki által ismerjük meg, hiszen az elbeszélő és Michel alakja folyamatosan váltakozik egymással. Szembetűnőek lehetnek a szám- és személyváltozások, például egy helyen E/1-ben a következőt mondja: „... *semmi sem akadályozott meg benne, hogy sétáljak egyet a Szajna-parton ...*”, addig később az alábbi zárójelbe tett mondatot olvashatjuk: „*(pedig annak egy másik költőre kellene emlékeztetni, de hát Michel megátalkodott fickó)* ...”³⁵

A *Nagyítás* elején egy olyan elbeszélővel van dolgunk, aki kívülről szemléli az eseményeket, közömbösnek mutatkozik, egyszerűen csak sétálgat, rágyújt egy cigarettára és a számára érdekes dolgokat fényképezőgépe segítségével megörökíti. Hamarosan azonban

³¹ Gérard GENETTE, *Metalepszis*, Budapest, Kaligram Kiadó Kft., 2006.

³² Julio CORTÁZAR, *Nagyítás* = uő., *Nagyítás: Elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 168. ford. NAGY Mátyás

³³ uő., 169.

³⁴ uő., 170.

³⁵ uő., 170.

megváltozik a világgal és a körülötte folyó eseményekkel szemben elfoglalt pozíciója. A külső, heterodiegetikus narrátori helyzetből bevonódik a történetbe és az elbeszélő a későbbiek során egy intradiegetikus elbeszélői státuszba kerül, ami azt jelenti, hogy része lesz az eddig csak elmondott eseményeknek. Az említett fordulópontot az idegen párral való találkozása idézi elő: kezdetben csak titokban figyeli az idősebb nő és a még „kölyök”-nek nevezhető fiú évdését (voyeurizmus), aztán egyre közelebb merészkedik hozzájuk, nyíltan fotózza őket, mely végül a lebukáshoz vezet. Az elkészített felvételeket sikerül magánál tartania, annak ellenére, hogy a nő milyen kitartóan küzd értük. A „küzdelem” egy áhított fordulatot hoz: az eddig rabként fogva tartott fiú megmenekül a nő és a szürke kalapos férfi szorításából. Michel hazaviszi a képeket, melyek nem hagyják nyugodni, munkájával is képtelen foglalkozni, már-már megszállottan tanulmányozza a fotókat. Az előhívott felvételek teljesen az uralmuk alá vonják a főszereplőt, aki ez által elveszíti eddig közömbös, biztos lábon álló pozícióját, a kis szigeten lezajló közzjáték részesévé válik. A fiatal fiúnak sikerült az, ami Michelnek nem: megmenekülni a fogságból, hiszen a férfi átveszi a fiú helyét, most már ő lesz az, akit az idegen nő a korláthoz szorít, és nem enged, aki felett hatalmi pozícióját gyakorolhatja (a női tekintet hatalma). Michel megsemmisül, a történet részesévé válik, megtörténik tehát a valóság és a fikció közötti határátlépés.

Julio Cortázar nem csak *Nagyítás* című novellájában él a határátlépés lehetőségével, ezt a folyamatot láthatjuk ugyanis a szerző nagyjából kétoldalas írásában, *Az összefüggő parkokban* is. A novellát Marie-Laure Ryan a következő módon foglalja össze: „Egy férfi egy regényt olvas, melyben a gyilkos, miután keresztülvágott egy parkon, bemegy egy házba, hogy megölje szeretője férjét – azt a férfit, aki a regényt olvassa!”³⁶ A férfi mindennapi teendők után visszatér olvasmányához és egyre inkább megfélejtkezik az őt körülvevő valós világról, erre a folyamatra utalnak a következő mondatrészletek: „*úgyszólván azon nyomban átadta magát a regény képzeletbeli világának*”; „*egyre jobban elszakad a környezetétől*”; „*elmerült a hősök undorító dilemmáiban*”; „*hagyta, hadd ragadják magával az összeálló képsorok*”; „*átélte az erdei kunyhóban lejátszódó utolsó találkát*”.³⁷

Michelangelo Antonioni *Blowup*-jában a kamera szegi meg a szabályokat és eredeti szerepével ellentétben egy másik pozíciót vesz fel. A film elején, ahogy a novella esetében is,

³⁶ Marie-Laure RYAN, *A belemerülés allegóriái: Virtuális narráció a posztmodern prózában* = szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitás*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 227.

³⁷ Julio CORTÁZAR, *Az összefüggő parkok* = uő., *Nagyítás: Elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 126. ford. SCHOLZ László

egy külső vagy heterodiegetikus nézőpontból ismerhetjük meg a történetet. A zéró- vagy null-fokalizáció technikájának alkalmazására szeretnék egy szemléletes példát hozni: a történet főszereplője szinte elmenekül a két fiatal lány elől, akik talán bármire képesek lennének azért, hogy a fotós velük dolgozzon. Thomas beszáll az autóba és kényelmesen elhajt a helyszínről, otthagya a lányokat. A következő képkivágat jól szemlélteti a fokalizáció imént említett fajtáját, hiszen a főszereplőt felső kameraállásból láthatjuk, amely pozícióval egy szereplő sem rendelkezhet:



Láthatjuk, ahogy a fotós kocsikázik a városban, amikor egy nagyobb gépjármű mögé ér és hirtelen fékeznie kell, a kamera leköveti ezt a gyors folyamatot, egy mozdulattal az autóról átkerül a fókusz az égre, majd vissza.



Később, amikor a fotós egy antikvitás boltot keres Londonban, azt láthatjuk, ahogy a kamera a környező épületeket pásztázza, egy rövid pillanat erejéig a külső nézőpont belsőre vált, olyan érzésünk van, hogy valaki ül Thomas mögött az autó hátsó ülésén, és amit ő lát

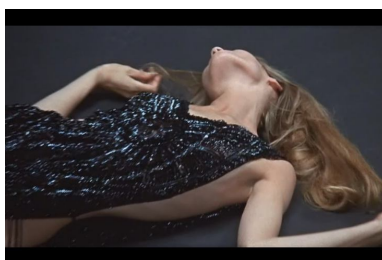
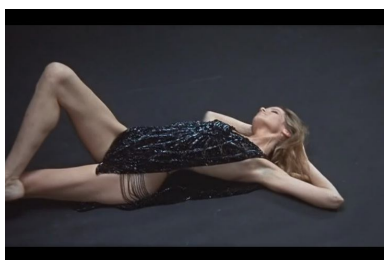
onnan, azt látjuk mi is. A kamera feladat az, hogy kövesse az eseményeket, ezzel szemben Antonioni filmjének ezekben a pillanataiban a felvevő jelenléte hangsúlyos, hiszen a bemutatott világ szereplőjeként tárja elénk a történetet.



A *Blowup* elején egy fotózásnak lehetünk tanúi, a főszereplő és a modell között – ha csak képletesen is – intim kapcsolat alakul ki. A fotós arra kéri a nőt, hogy feküdjön hanyatt a földön, ő pedig felülről fényképezi. A következő kép előlnézetből mutatja meg nekünk, mi is történik a művész és művészetének tárgya között:



A filmnéző követi a két ember között kialakuló helyzetet, amikor egy váratlan mozzanat zavarja meg. Egy kamera által elkövetett hibának lehetünk szemtanúi, melyet a filmben csak egyszer tapasztalhatunk. Jobb oldalról látjuk a párt, aztán történik egy hirtelen zoomolás (vario), amely közletről mutatja a modell testét. Ezt láthatjuk a következő képsoron:



Bertolt Brecht, színházában úgynevezett elidegenítő effekteket alkalmazott: bevett szokásnak számított például, hogy a szereplők kiszóltak a nézőkhöz vagy feliratokat mutattak nekik, esetleg a színpadon saját maguk kenték be az arcukat krétával.³⁸ A német drámaíróhoz és rendezőhöz hasonlóan Michelangelo Antonioni is élt filmjében az elidegenítő effekt eszközének használatával. A modellre való hirtelen ráközelítés szándékosan történt, az alkotók ezzel kívánták tudatosítani a filmnézőben azt a tényt, hogy amit látnak, csupán egy film és ez által nincs köze a valósághoz. A Cortázar-novella adaptációja tehát nyilvánvalóvá teszi szándékát, a fikcióképző aktus leleplezi saját magát.

³⁸ Peter SIMHANDL, *Színháztörténet*, Budapest, Helikon Kiadó, 1998.

IV. A látványteremtés eszközei:

Egy irodalmi szövegre, mint mentális filmre gondolunk, hiszen az olvasottak meglevenednek a szemünk előtt, elképzeljük például a *Nagyítás* szereplőjének ötödik emeleti lakását, tehát olvasás közben egy saját kis film pereg le a szemünk előtt. A novella esetében a narratológiai megoldások hozzák létre az olvasó számára a látványt, ezt biztosítják az előző fejezetben említett szám-, személyváltozások, melyek állandó bizonytalanságban tartanak, hiszen nincs konkrét válasz a „ki beszél” kérdésre.

A kicsinyítő tükör kapcsán szükségesnek éreztem a filmes adaptáció angol címének lefordítását, most pedig a novella címének jelentését tartom fontosnak. A *Nagyítás*, mint cím ugyanis utalás lehet magának az elbeszélésnek a funkciójára, hiszen ahogy az előbbiekben kifejtettem, az elbeszélés folyamata képeket teremt meg és az egész történet a fényképek apró részleteiből áll össze, amelyeket az elbeszélő/szereplő észrevesz. Itt gondoljunk arra a részletre, amikor Michel a felvételek elmélyült tanulmányozása során a következő megállapítást teszi:

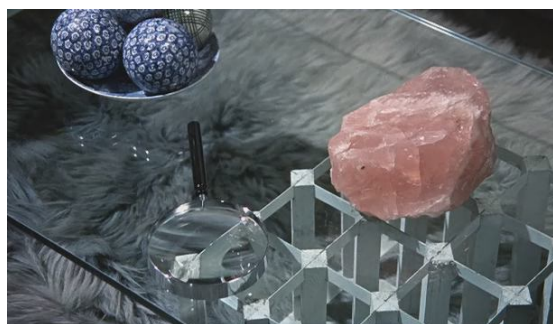
„... és akkor megláttam a nő kezét, mely lassan, újról újra kezdett összezárulni. Megsemmisültem, ... A kölyök lehajtotta a fejét, mint a bokszolók, amikor nem bírják tovább, és már a végzetes ütest várják; a felöltője gallérja feltűrve, még sohasem látszott ennyire fogolynak, a tökéletes áldozat, aki maga siettet a katasztrófát.”³⁹

Cortázar műve ebből a szempontból metaregénynek tekinthető, hiszen az elbeszélés magáról az elbeszélésről szól. Ha a *Nagyítás*ra, mint metaregényre tekintünk, akkor Antonioni *Blowup*-ja a metafilm szerepét tölti be. Ezt a feltevést erősíti a metalepszis fejezetében tárgyalt kamerai jelenlét. Az előbbiekben kifejtettem, hogy egy film esetében azt várjuk el a kamerától, hogy megmutassa a történet menetét. A *Blowup* esetében azonban másról van szó, hiszen nem külső nézőpontból mutatja be az eseményeket, hanem ennél hangsúlyosabb pozícióból, mintha ő is szereplő lenne. Ahogy David Bordwell írja: „... a fabula a cselekményt olyan események kronológikus, oksági láncaként testesíti meg, amelyek egy adott időtartamon és térségen belül mennek végbe.”⁴⁰ Bordwell magyarázatával ellentétben

³⁹ Julio CORTÁZAR, *Nagyítás* = uő., *Nagyítás: Elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981. 180. ford. NAGY Mátyás

⁴⁰ David BORDWELL, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996, 62.

Antonioni filmjének egyes jeleneteiben az oksági lánc felbomlik és a kamera e helyett megalkot egy folyamatot, előrevetíti a cselekményt. Állításom a *Blowup*-ból vett két jelenettel kívánom bizonyítani: elsőként említem azt a pillanatot, amikor a fotós a felvételek tanulmányozásával foglalkozik. Ahhoz, hogy minél több részletet meglásson és megértsen, egy eszközre van szüksége: egy nagyítóra. Elvárásainknak megfelelően azt a képet, ahogy a férfi a nagyítóért nyúl, a következő módon kellene látnunk: Thomas keze, ahogy a tárgyért nyúl, majd pedig magát a célt, a nagyítót. Ezzel szemben a filmben ez másként történik: elsőként látjuk a célt és csak utána azt, ahogy a férfi keze a tárgy irányába mozdul, tehát magát az előzményt:



A képek alapján felmerül a kamera befolyásoló szerepének lehetősége, hiszen elképzelhető, hogy a fotós csak azért nyúlt a nagyítóért, mert az korábban a kamera már megmutatta a számára. Hasonló szerepet tölt be a felvevő a film végén, amikor egy csapat pantomimest látunk: a teniszező fiatalok labdája kirepül a pályáról, a labda útját pedig először a kamera mutatja meg a néző számára:



Azt láthatjuk először, ahogy a labda a levegőben repül, majd pedig a földön pattog, és csak ezután kerülünk szembe a tárgy mozgását követő pantomimesekkel és Thomassal, aki aztán elindul, hogy az elszőkött játékot visszadobja a fiataloknak.

A fotós kezdetben (az ismeretlen nő felbukkanásáig) a film központi szerepét töltötte be: utasította a nőket, hogy csukják be a szemüket, elutasította a modell szerepről álmodozó lányokat. Hatalmi pozícióját a film képi szinten is megjeleníti, méghozzá a keretezés technikájának alkalmazásával. Az első képen egy fotózásnak lehetünk tanúi: a látványt megtestesítő modellek háttal állnak a nézőnek, így szembe találjuk magunkat a művésszel, aki a fotókat készíti. Thomas mellett áll két asszisztense, azonban az ő szerepük, illetve pozíciójuk közel sem olyan fontos és stabil, mint a fotósé. Amíg a két modell és a két segítő alakja egy sötétebb anyag mögé van rejtve, addig a férfit teljes alakjában, tisztán látjuk, ahogy fényképezőgépébe néz, hogy aztán megörökíthesse a nézés aktusának tárgyait.



A második részleten azt láthatjuk, ahogy a fotós megtalálja a keresett antikvitást és a bejárat felé tart. A kamera által a boltból nézünk kifelé és a közeledő férfit várjuk. Ebben az esetben a kis házikó ajtajának szálfái adják a keretet, egy sötétebb helyiségből kinézünk a szabadba és Thomas alakját pillantjuk meg.



A harmadik kép a film központi jelenetéhez fűződik, amikor is a fényképész elkezdni nyomozói munkáját, belemerül az előhívott felvételek nyújtotta fiktív világba, hogy aztán bevonódjon és ő maga is a részese legyen. Ahhoz, hogy minél jobban lássa a felnagyított

részleteket, Thomas a képeket a falra szögezi, illetve drótokra csípteti. A kivágott részleten a felakasztott fotók mögül nézünk ki, oldalról látjuk a szereplőt, akit két fénykép fog közre és helyezi őt a középpontba.



V. A játék lehetősége, az akusztika szerepe:

Cortázar művében Roberto Michel az általa készített fényképeket tanulmányozza, amelyek egyre nagyobb hatást gyakorolnak rá, a képek uralma alá kerül, börtönéből nem tud szabadulni. A fordító tehát belement abba a játékba, hogy a fotók általi fikciót valóságként élje meg. A képek élettel töltődtek fel: a fa ágai megmozdultak, az idegen nő alakja közeledni látszott a férfi számára, majd pedig zuhogni kezdett az eső.

„Azt hiszem, felordítottam, iszonyúan felordítottam, s abban a szempillantásban tudtam, hogy kezd közeledni felém, tíz centit, egy lépést, még egy lépést, a fa ütemesen forgatta az ágait az előtérben, a mellvéd egyik rojtja kivált a képből, a nő arca meglepetten felém fordult és lassan növekedni kezdett ...”⁴¹

„... minden egyetlen óriási felhő lesz, és hirtelen, fröcskölve lecsap az eső, hosszú ideig látni, ahogy zuhog a kép felett, mint egy megfordított sírás, és lassan kitisztul a kép, talán kisüt a nap, és megint beúsznak a felhők, kettesével, hármával. És néha galambok és olykor egy-egy veréb.”⁴²

Antonioni adaptációjának esetében először az idegen nő szerepét vizsgálom meg. A fotós lefényképezte őt egy idősebb férfi társaságában, majd amikor a nő nem tudta megszerezni Thomastól a felvételeket, elment a fotós lakásához, hogy újabb kétségbeesett próbát tegyen. Látszólag sikerrel járt, hiszen úgy tudta, a neki annyira fontos filmtekercset kapta meg. A fényképész ezután többször is igyekezett rábukkanni a nőre, azonban minden kísérlete kudarccal végződött: nem tudta elérni őt telefonon, és amikor egy este az utcán látni véli, nem éri utol, egyszerűen eltűnik a szeme elől. A rejtélyhez hozzájárul az a tény, hogy Thomason kívül senki nem ismeri a nőt, felmerül tehát a kérdés, hogy valójában létezik-e. A *Blowup* másik kérdéses pontjának a gyilkosság megtörténtét tekintem. A fotós egy bűnügyi történetbe⁴³ illő nyomozásba kezd, melynek során az előhívott felvételek egy végtelen

⁴¹ Julio CORTÁZAR, *Nagyítás* = uő., *Nagyítás: Elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 182. ford. NAGY Mátyás

⁴² uő., 182-183.

⁴³ Bordwell véleménye különbözik: „... Antonioni *Nagyítását* nem tekinthetjük bűnügyi történetnek: túl kevés információval szolgál ahhoz, hogy a főhőst vagy a nézőt képessé tegye a rejtély megoldására (vagy akár az

nagyítási folyamaton esnek, így rajzolódnak ki a részletek. Felmerül azonban a kérdés, hogy a gyilkosság tényének kiderítése a technika adta lehetőségeknek köszönhető vagy csak a véletlen műve. Nem tudjuk ugyanis eldönteni, hogy a bűntény valóban megtörtént-e vagy csak a képpontok véletlenszerű összeállása láttatja a fotóssal előbb a gyilkost, majd pedig az áldozatot. Miként azt Friedrich Kittler írja: „lehetetlen – s erre Antonioni *Nagyítás* című filmje a bizonyíték -, hogy a megfelelő filmes dokumentumokat úgy nagyítsuk tovább, hogy a végén ne egy puszta celluloidszemcsében, azaz ne egyfajta fehér morájlásban végezzük, ahol már semmi sem ismerhető fel.”⁴⁴ A holttestet, ahogy az ismeretlen nőt sem látta senki más, egyedül a fotós. Az előhívott, kinagyított felvételek eltűnnek a férfi lakásából (egy marad csak meg), ugyanez történik a fa tövében fekvő férfi holttestével, melyet egyik nap még lát a fotós, másnap azonban már nem találja ott. A néző kételkedhet az események megtörténtében, azonban van egy pont, amikor a főszereplőről elmondható: ő elfogadta azt, hogy amit látni vélt tényleg megtörtént. Bizonyíték erre az a pillanat, amikor a kamera egymás után mutatja a nagyított képeket, egyre közelebb visz bennünket a bűntény részleteihez, ez alatt pedig halljuk a szél zúgását. Ahogy Cortázar novellájában Roberto Michel, úgy Antonioni filmjében Thomas az, aki összekapcsolja a valóságot és a fikciót, a látottakat igazságként fogadja el. A *Blowup* egy másik jelenete is kapcsolatba hozható az akusztika szerepével. A film végén a fotós egy pantomimesek által játszott teniszparti szemtanúja lesz. Hitetlenkedve fogadja a látottakat, viselkedésével (mosoly, fejszóválás) tudtunkra adja, hogy nem tudja elfogadni a fiatalok játékszabályait, amit ők teniszütőnek és labdának fogadnak el, azt ő nem látja. A labda azonban kirepül a pályáról, Thomas áll legközelebb hozzá, a játékosok ezért megkérik, hogy menjen és dobja vissza nekik a tárgyat. A főszereplő továbbra is idegenkedik, ám végül elmegy addig a pontig, ahol a labda földet ért. Megteszi, amit kértek tőle, visszajuttatja a pantomimesek játékát. Ahogy a távolból figyeli a játszma folytatását, meghalljuk a nem létező labda ütőn való pattogásának hangját, mely azt jelzi számunkra, hogy ahogy a gyilkosság tényét is képes volt igazként elfogadni, úgy a képzeletbeli játék lehetőségével is azonosulni tudott.

elkövetett bűn meghatározására).” David BORDWELL, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996, 67.

⁴⁴ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005, 35.

A Kittler által használt „morájlás” kifejezés talán nem a legjobb választás a folyamat leírására, a fényképészetben a felbontás hibáit ugyanis a „zaj” fogalommal jelölik.

VI. Összefoglalás:

Dolgozatomban Julio Cortázar *Nagyítás* és Michelangelo Antonioni *Blowup* című műveinek elemzésére tettem kísérletet a narratológia oldaláról. Fontosnak tartottam tisztázni azokat az alapfogalmakat (fokalizáció, metalepszis, mise en abyme), melyek mentén az említett alkotásokat vizsgálni igyekeztem. A novella és a film feminista olvasata mellett kívántam érvelni a második fejezetben, melyben elsőként általánosságban írtam a tekintet fogalmáról, majd pedig a művekre vonatkoztatva használtam a kifejezést. Amint azt az adott fejezetben leírtam, a kultúratudományi diskurzusban a férfi felsőbbrendűségével szemben a nő alárendelt helyzetben van: passzív félként a látvány szerepét töltheti be, szemben a férfival, aki aktív pozíciójának köszönhetően magára öltheti a néző státuszát. A *Nagyítás* és filmes adaptációjának története azonban megszegte ezt a kulturális szinten elfogadott szabályt, nem törődve a hagyományokkal, a nőt helyezte hatalmi helyzetbe, hogy aztán ő legyen az, aki szervezi az eseményeket. A novellában elsőként a fiatal fiú maradt alul az idősebb nővel szemben, majd pedig, miután a „kölyök” megmenekült, az elbeszélő/szereplő került az ismeretlen nő uralma alá. A *Blowup* főszereplője egy fényképész, aki egyszínű életéből kíván menekülni. Egy váratlan és izgalmas témát talál magának egy idősebb férfi és egy fiatalabb nő személyében. A róluk készült képek, majd azok nagyításai egy nem várt fordulatot hoznak: a fényképész nyomozóvá lép elő, aki egyre közelebb kerül a megoldáshoz, hogy aztán a történet végén elveszítsen mindent, amit addig megszerzett.

„A Tekintet hatalma” mellett kiemelt szerepet szántam a metalepszis fogalmának, melyet Gérard Genette magyarázata alapján használtam a két mű esetében. Az irodalmi szöveg esetében az a tény, hogy az olvasó nem tudja egyértelműen megmondani, hogy ki által ismeri meg az adott történetet, határátlépő aktusnak számít. A filmben a kamera az, ami megsérti a szabályokat, és ahogy egy szöveg esetében azt a szerző teszi, úgy a kamera is egy szereplő helyében kíván tetszelegni. A túlzott kamerai jelenlét kétoldalú, hiszen egyrészt azonosulhatunk vele, mintha a mi szemünkkel látná az eseményeket, azonban arra is felhívhatja a figyelmünket, hogy nem szabad bevonódnunk a történetbe (ahogy az Roberto Michel és Thomas tette), meg kell maradnunk a valóság talaján és nem sétálhatunk át a fikció területére (lásd a vario eszközének alkalmazása).

A látványteremtés eszközeinek esetében leírtam, hogy a novellára, mint mentális filmre tekintünk. Amennyiben pedig a novella metaregénynek tekinthető, annyiban a *Blowup* a metafilm jellegzetességeit viseli magán. Ahelyett, hogy az Antonioni esetében már közhely

számba menő hosszú beállításról írtam volna, fontosabbnak tartottam kiemelni a kamera elsődleges, befolyásoló szerepének hangsúlyozását (nagyító, pantomim).

Az előbbiekben már említettem a fikció és a valóság tere közötti mozgás lehetőségét, egyfajta határátlépést. Roberto Michel és a fényképész egyaránt megtették ezt a lépést: Michel a fotókon szereplő ismeretlen nő hatására indult el az úton, hiszen a fiatal fiút megmentette, magát azonban feláldozta és fogollyá vált. Thomas kétszer is valóságként fogadta el a fikciót: belement egy bizonytalan végkifejletű játékba, igaznak fogadta el a gyilkosság tényét, amelyről csak ő tudott, ugyanúgy, ahogy a fiatal nőt is csak ő ismerte. A film záró jeleneteiben egy csapat pantomimes közé csöppen, ahol kívülállóként figyeli játékukat, hitetlenkedve mosolyog rajtuk. Végül azonban bevonódik a történetbe és újra megteszi azt a bizonyos lépést, átlépi a valóság és a fikció közötti határvonalat, hallani kezdi a nem létező labda pattogását, így kívülállóból a diegetikus világ tagjává válik.

Cortázar *Nagyítása* és Antonioni *Blowup*-ja megadta annak lehetőségét, hogy a hagyományostól eltérően lássuk a világot, a szereplőkkel együtt számoljuk fel a tabunak elfogadott szabályokat. Ahogy az ókorban Medúza magára öltötte a néző szerepét, úgy a novellában és a filmben szereplő nők is megrázták magukat és előléptek az árnyékból, hogy végül általuk egy történet bontakozhasson ki.

VII. Irodalomjegyzék:

BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend: A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2000.

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

Norman BRYSON, *A tekintet a kiterjesztett mezőben*, Budapest, Enigma 41, 2004, 48-60.

Sean CUBITT, *A narratíva ellen* = szerk. KISS Gábor Zoltán, *Narratívák 10.: A narrációtól az attrakcióig*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2011, 198-205.

Lucien DÄLLENBACH, *Reflexivitas és olvasás* = szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitas*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 39-54.

Mary Ann DOANE, *Film és maszk. A női néző elmélete* = szerk. BLASKÓ Ágnes, MARGITHÁZI Beja, *Vizuális kommunikáció: Szöveggyűjtemény*, Budapest, Tipotex Kiadó, 2010, 265-284.

Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, Budapest, Oziris Kiadó, 2001.

FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html

Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diskurzus* = szerk. THOMKA Beáta, *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 61-98.

Gérard GENETTE, *Metalepszis*, Budapest, Pesti Kaligram Kft., 2006.

Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely Kiadó, Ráció Kiadó, 2005.

W. J. T. MICHELL, *Az ekphraszisz és a Másik* = uő., *A képek politikája: Ikonológia és Műértelmezés 13.*, Szeged, JATEPress Kiadó, 2008, 193-222.

Marie-Laure RYAN, *A belemerülés allegóriái: Virtuális narráció a posztmodern prózában* = szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitas*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 209-241.

Jean-Marie SCHAEFFER, *Metalepszis és fikcionális belemerülés* = szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, *Narratívák 6.: Narratív beágyazás és reflexivitas*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2007, 242-253.

Peter SIMHANDL, *Színháztörténet*, Budapest, Helikon Kiadó, 1998.