

Egymást „olvasó” médiumok – adaptáció és transzmedialitás
(Mészöly Miklós: *Film*, Surányi András: *Film...*)

Jelige:
Gutenberg

Egymást „olvasó” médiumok – adaptáció és transzmedialitás
(Mészöly Miklós: *Film*, Surányi András: *Film...*)

„Minden nyelvi képződményen belül
ott zajlik a kimondott és kimondható vitája
a kimondhatatlannal és ki-nem-mondottal.”¹
(Walter Benjamin)

Jelen dolgozat célja elsősorban az, hogy a szöveg és a film mediális különbségeinek és közös tulajdonságainak számbavétele, a két médium kulturális háttérének vázlatos áttekintése után megkísérelje Mészöly Miklós *Film*² című regényének és a regény Surányi András által rendezett filmfeldolgozásának együttes vizsgálatát, különbségeiknek és kapcsolódási pontjaiknak feltárását és lehetőleg közös értelmezését. Ehhez szükségesnek tartom megvizsgálni azt, hogy a Mészöly-regényben milyen módon érvényesül a filmes gondolkodás, a kamera-szemlélet. A regény belső viszonyainak tisztázásához valamint annak megértéséhez, hogy Surányi filmje milyen módon reflektál a regényre, véleményem szerint az adaptáció mint kulcsfogalom szolgálhat kiindulópontként.

A kép és történetalkotás mint kulturális alapkövek

A bevezetés gyanánt szolgáló, a kép és történet viszonyára, az adaptáció tulajdonságaira koncentrálnó történeti-elméleti áttekintést azért tartom fontosnak, mert Mészöly regénye maga is egy olyan sajátos *adaptív kísérlet*, amely – a filmre alkalmazás kifejezését átültetve – egy másik médiumot, a filmet kísérli meg „szövegre alkalmazni”. A Mészöly-regényből készült filmet is bevonva a vizsgálódásba, ez a mozzanat kettős viszonyt eredményez a regény és az adaptáció összefüggésében.

A fénykép médiumának megjelenése alapján változtatta meg az ember viszonyát a művészetekhez és a vizualitáshoz (amelyet korábban a grafikus ábrázolás tizenötezer éves hagyománya uralt³), új irányt szabott a képiségről való gondolkodásnak. Az új technikai

¹ Walter BENJAMIN, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* in Uő, „*A szirének hallgatása*”; válogatott írások, vál., ford., szerk., jegyz. SZABÓ Csaba, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 12.

² A szövegben előforduló oldalszámok a regény első kiadásához igazodnak: MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Magvető Kiadó, Budapest, 1976.

³ A Lascaux-ban található barlang falaira festett képek keletkezését körülbelül tizenötezer évvel ezelőttre teszik. Forrás: E. H. GOMBRICH, *A művészet története*, ford. G. BEKE Margit, FALVAY Mihály, Gondolat kiadó, Budapest, 1978, 23.

médium talán hasonló mélységű szemléleti változást indukált a 19. század első negyedében, mint amelyet az írás gyakorolhatott a korábban szóbeliségen alapuló kultúrákra. (Mindkét találmány viszonylag gyorsan elterjedt.) A fényképezőgép elődei – mint például a camera obscura – is képesek voltak már arra, hogy létrehozzák a valóság illuzórikus képét. Ezekre az eszközökre támaszkodva fejlesztette ki a reneszánsz festészet a perspektivikus térábrázolás technikáját. A fénykép segítségével azonban nem csupán a maguk realitásában váltak megjeleníthetőkké a valóságból kiragadott elemek, hanem lehetőség nyílt azok pillanatszerű megörökítésére.

A fotográfia forradalmi hatása mellett legfontosabb előfeltétele volt a mozgókép létrejöttének, amely jelentősen meghaladta elődjét, mert az új technika a vizuális megjelenítést kibővítette az idő (és így a mozgás) ábrázolásának lehetőségével. A megjelenítésből a filmnek köszönhetően a pillanatszerűség mint korlát is kiküszöbölődött: a film volt az első igazi vizuális eszköz, amelyet kreatívan lehetett felhasználni mozgás és folyamatok ábrázolására, sőt, az idő múlásának érzékeltetésére is. Az állókép ugyanis – pillanatszerűségénél fogva – csak korlátozottan képes egy történet elmondására. Olyan jelként működik, mely egy jellemző pillanat megragadásával áttételesen idézhet fel egy történetet.⁴ Jól szemléltetik a jellemző pillanatok kiragadásában tetten érhető történetközlési szándékot például a középkori templomi ábrázolások, melyek alapvető célja az volt, hogy megismertessék az írástudatlanokat a keresztény hagyomány fontosabb történeteivel. Ez a fajta képi kommunikáció azonban inkább a történetközlés szándékának kifejezésére alkalmas, mint annak tényleges megvalósítására. „Az a tényező, mely az álló fényképből (szükségszerűen) hiányzott, döntő, befolyásoló erőnek bizonyult a látszateltetésben. A mozgás térbeli kiterjedést, »testiséget« ad a tárgyoknak. [...] Kiszakítja őket a síkból, amelyen megjelennek, lehetővé teszi, hogy elválva háttérüktől, érzékeltessék háromdimenziós voltukat.”⁵ A mozgókép hatására értelmeződött (és folyamatosan értelmeződik) újra az illúzió és a realitás viszonya, hiszen „az álommal, a hallucinációval összevetve a film a valóságos és a valótlan különös komplexuma. [...] A néző nincs ugyan hipnotikus álomban, de az elektro-encefalográffal rögzített agyműködés arról tanúskodik, hogy már efelé közeledik.”⁶ Nem véletlen, hogy a konvencionális vélemény szerint jelenleg a film a legalkalmasabb eszköz az illúzió realisztikus megjelenítésére. André Bazin szavaival: „Mindaz, ami a vásznon történik,

⁴ Alapvetően csak a képregény megjelenésével változott meg ez a helyzet, de általában utóbbi sem nélkülözi a szöveget. Az kétségtelen viszont, hogy a képregénynél a két összetevő szerepe felcserélődött: tulajdonképpen a szöveg kerül másodlagos helyzetbe a képhez viszonyítva.

⁵ SZILÁGYI Gábor, *A film fogalma; A sajtóság természetrajza*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1995, 12.

⁶ Idézi monográfiájában Szilágyi Gábor Edgar Morint. *Uo.* 11.

a realitás értékével hat, olyan mértékben, amilyen fokot semmilyen más ábrázolási technika nem ér el. Úgy érzékeljük, mint a valóság egy szeletét; a film úgy egzisztál, mintha a valóság verődne vissza egy tükörből.”⁷ (A film ezen tulajdonsága – a vizualitás kulturális túlsúlyának irányába ható tendencia betetőzéseként – továbböröklődött a már háromdimenziós megjelenítésre képes, otthon is elérhető optikai médiumokra.) A filmes technikák kialakulása, a filmkészítés eszköztárának kifejlesztése tette lehetővé azt, hogy a kamera által megjelenített látvány és maga a filmes idő is „manipulálhatóvá”, szerkeszthetővé váljon. Ezen dolgok nélkül nem beszélhetnénk filmes fikcióteremtésről sem.⁸

Az emberi kultúrának a képi ábrázolás mellett egy másik, alapvetően fontos és általános jellemzője a történetalkotás igénye. Az alteritás legkorábbi időszakában a történetek szájhagyomány útján öröklődtek, azonban „a szóbeli emlékezet mindig viszonylagos. Hosszabb szövegek valóban változatlan formában történő megőrzése az elsődleges szóbeliség keretei között nem lehetséges” – jegyzi meg Nyíri Kristóf (Walter J. Ong elsődleges és másodlagos szóbeliség-fogalmára való reflexiójában).⁹ Az írás teremtette meg a lehetőséget arra, hogy a történetek stabilabb formát kapjanak (a lejegyzés szintjén).

Minden emberi közösség rendelkezik olyan történetekkel, melyek funkciója a kollektív identitás alapjának megteremtése és fenntartása. A történet az adott közösség értékeinek megőrzésére szolgál, és továbbhagyományozása tartja fenn a kulturális folytonosságot. Jól szemlélteti a történetek fontosságát, hogy például a homéroszi szövegek már közvetlenül a megszületésük környékén szilárd kanonikus pozícióba kerültek az ókori Hellaszban. A kánonfogalom megalkotása mellett azonban az ókori görögség a kultúra más területén is újat hozott: általuk valósult meg először a képesség és a történet összekapcsolódása is a színház révén. A technika szintjén a film a színházhoz képest újítást jelentett abból a szempontból, hogy általa vált lehetségessé a történet és vizualitás egységének rögzítése és sokszorosíthatósága.¹⁰

A fotó és a mozgóképek elterjedésével egy olyan jellemző tendencia indult el, amely révén az információközlés és művészi kifejezés eszközévé egyre hangsúlyosabban a kép és a mozgóképek vált. Mára azt mondhatjuk, a kortárs kultúra középpontjába erőteljes mértékben a

⁷ André BAZIN, *Korunk nyelve* in Uő, *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Osiris kiadó, Budapest, 2002, 13.

⁸ Siegfried KRAUCER számol be arról, hogy az ezerkilencszázhuszas évek avantgárd filmesei fejlesztették ki azokat az eljárásokat, melyek a mai filmnyelv integráns részét képezik. Siegfried KRAUCER, *A film elmélete; A fizikai világ feltárása*, ford. FENYŐ Imre, Filmtudományi intézet, Budapest, 1964, II. kötet, 371.

⁹ NYÍRI Kristóf, *Bevezetés; Adalékok a szóbeliség-írásbeliség paradigma történetéhez* in *Szóbeliség és írásbeliség; A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Áron László Könyvkiadó, Budapest, 1998, 13.

¹⁰ Georges Sadoul szerint már az első világháború végének időpontjára kialakul a nagyipari léptékű filmgyártás. Georges SADOUL, *A filmművészet története*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1959, 8.

vizualitás került. Thomas Mitchell szerint „egy képi fordulat látomása, egy olyan kultúráé, melyet teljes mértékben uralnak a képek, mára globális méretű valóságos technikai lehetőséggé vált”.¹¹ André Bazin is hasonló következtetésre jut, amikor azt állítja, hogy a modern civilizáció „a televízióval a permanens univerzalitás felé tör”.¹² A kultúra vizualitás felé való erőteljes eltolódása (mely már a *Film* megszületése előtt elkezdődött, és amely ma is tart) mind a tudományokat, mind a művészeteket folyamatos válaszkeresésre ösztönzi, aminek hatása alól az irodalom sem vonhatja ki magát.

A mozgókép és a regény

A fotó a művészetek közül elsősorban a festészetre hatott, annak szemléletmódját, elveit, céljait formálta át. A fénykép – mely lényegénél fogva alkalmasabb arra, hogy a realisztikus ábrázolás igényét kielégítse – indította el a festészetet az absztrakcióra való törekvés útján. Friedrich Kittler véleménye szerint „a fotográfia nevű médiatechnika egyrészt épp az „ideálisat” vagy akár imagináriust semmisíti meg, amelyeket a szobrászok és festők [...] egyfolytában reprodukáltak, miközben a fotográfia először jeleníti meg a valóst”.¹³ Ezzel analóg módon – feltételezésem szerint – egy hasonló folyamat zajlott le a film és a regény közötti viszonylatban. Legalább olyan erős (ha nem is annyira egyértelmű vagy szembetűnő) a kapcsolat közöttük, mint a festészet és a fényképezészet között. De elsőként meg kell határozni azt, hogy mi az egymásra hatás lehetőségének az alapja.

Kiindulásként szolgálhat Paul Ricoeur gondolata a narrációról: „Az emberi lét vonatkozásában a történetmondás aktusának bármely formája által kijelölt, szervezett és megvilágított közös tulajdonsága a lét időbelisége. Minden, ami elmondható, időben következik be, időt vesz igénybe, időbeliséget tár fel; és – fordítva – csak az mondható el, ami időben bomlik ki.”¹⁴ Ricoeur elmélete – univerzalitásánál fogva – egyaránt érvényesnek tűnik a film és a regény esetében is. E médiumok között tehát elsősorban abban ölt testet a kapcsolat, amire már a felütésben utaltam: mindkét médium közös alapvonása, hogy időbeliségbe ágyazva vannak. Ezáltal válnak képesé arra, hogy történeteket közöljenek – még ha ezt teljesen különböző módon teszik is. A történetmondás uralkodó formája a szóbeliség,

¹¹ William J. Thomas MITCHELL, *A képi fordulat* in *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ágnes és MARGITHÁZI Beja, Typotex Kiadó, Budapest, 2010, 175.

¹² BAZIN, i. m. 8.

¹³ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok; Berlini előadás 1999.*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005, 153.

¹⁴ Paul RICOEUR, *Az interpretációról* in UŐ, *A diskurzus hermeneutikája. Paul Ricoeur válogatott tanulmányai*, vál., szerk. KOVÁCS Gábor, Budapest, Argumentum kiadó, 2010, 6. (Kurziválás az eredetiben.)

majd hosszú évszázadokon keresztül az írott szöveg volt. A mozgókép megszületésével azonban az írásbeliségnek ez az évezredes monopolhelyzete megszűnt. A film azért is tudta megtörni a szöveg monopolhelyzetét, mert több dimenzióval dolgozik. „Más kommunikációs eszközökkel, például a könyvnyomtatással összehasonlítva, a film nagyobb mennyiségű információt képes felhalmozni és közvetíteni. Egyetlen pillanatban ábrázol egy többszereplős jelenetet, amit leírva, csak több oldalon tudnánk ábrázolni. A következő pillanatban ismét meg tudja ismételni ezeket a részletes információkat.” – írja Marshall McLuhan.¹⁵ A modern film azonban a háromdimenziós tér megjelenítésén (vagyis a térérzet felkeltésén) túl még auditív jelekkel is képes a tartalom kifejezésére. Ahogy Kittler fogalmaz: „Csak a fülön és az akusztikán keresztül vált a valós idejű feldolgozás a látvány által is – illetve éppen hogy általa – ellenőrizhetővé. Ezért volt a hangosfilm esztétikai forradalom.”¹⁶ Ezen nyugszik a vizuális alapokon nyugvó kultúra, melyet Mitchell felvázolt. Ez a többdimenziójú létmód azonban nem akadályozta annak, hogy a film kifejtse hatását az irodalomra, hiszen „a filmművészet léte [...] meghatározza a hozzá legközelebb álló művészeti ágak új létformáit” is.¹⁷

Irodalmi hatások és a regény narratív jellegzetességei

Mészöly *Filmje* saját életművén belül kiemelkedő jelentőséggel bír abból a szempontból, hogy regényei között az egyetlen, amelynek fikciója ennyire nyilvánvalóan az optikailag megragadni kívánt világból építkezik. Ilyen minőségében a *Film* a francia „új regény” irányzatával hozható eszmei kapcsolatba. A *Film* és az „új regény” analógiáinak gondolata a regény recepciójában már korábban is felmerült. Kolozsi Orsolya például Mészöly regényét és Beckett forgatókönyvét épp az „új regény”-hez fűződő viszonyuk miatt tartja összevethetőnek. „Az irodalom és a film egymásra hatása, összefonódása leginkább a francia nouveau roman alkotóinál figyelhető meg, s az eddig felvázoltak alapján talán az sem véletlen, hogy mindkét szerzőnek köze van az irányzathoz: az »Új Regény« képviselői közvetlen elődként tekintenek Beckettre, Mészöly pedig igen intenzíven érdekelődik az

¹⁵ Marshall McLuhan, *A mozi. A film méterszámra gyártott „valósága”* in *Kultúra- és kommunikációelméleti szöveggyűjtemény*, összeáll. UTRY Attila, Eötvös József Főiskolai Kiadó, Baja, 2007, 92.

¹⁶ KITTLER, i. m., 217.

¹⁷ Michel MOURLET, *Film kontra regény*, ford. KÖBÖL Anna in *A film és a többi művészet*, vál., jegyz. KENEDI János, Gondolat Kiadó, Budapest, 1977, 215.

alkotói csoport képviselői és munkái iránt.”¹⁸ A *Film* Mészöly regényei között kétségtelenül egyedüli, de más szövegei tanúsága szerint (mint például a *Warhol kamerája* című) a filmművészet közvetlenül is inspirálta a szerzőt.

A nouveau roman új utakat keresett a regény műfajának megreformálására. Mint minden irodalmi irányzat esetében, úgy az „új regény”-nél is markáns különbségek tapasztalhatók az egyes alkotók szemlélete és művei között. A meglévő különbségek ellenére azonban mégis megállapíthatók olyan alapvető közös jegyek, amelyek lehetővé teszik, hogy egy irányzatba sorolhassuk ezeket a szövegeket. Az „új regény” filozófiai alapja az ember elidegenedése a társadalomtól, a személyes kapcsolatoktól, még a tárgyi környezettől is. Alain Robbe-Grillet, az új regény leghíresebb (és egyben programadó) képviselője *Természet, humanizmus, tragédia* című cikkében elveti azt a humanista (azaz antropomorf alapokon nyugvó) világszemléleti konstrukciót, narratívát, melyet a hagyományos nyugati-keresztény gondolkodás kínál a világ, a természet megértésére. „Az ember nézi a világot, és a világ nem néz vissza. Az ember látja a dolgokat, és most már rájön, hogy módjában áll kiszabadulni a *metafizikus paktumból*, melyet mások kötöttek nevében egykor”.¹⁹ A tragédia ebben a rendszerben úgy értelmeződik, mint „a humanizmus utolsó leleménye”, melyre azért van szükség, mert „az ember és a dolgok közti összhangot végül is leleplezték”.²⁰ A tragikum már csak azért is lehetetlen az „új regény”-ben, mert hősei többnyire cselekvésképtelenek: „a hagyományos regény cselekvő hőseit az »új regényben« a passzív szemtanú váltja fel”.²¹ Alapélményként határozható meg az egyéni sors irányításának lehetetlensége.

Nem állítható természetesen, hogy az „új regény” filozófiája beleolvasható lenne Mészöly regényébe. Egy ilyen kísérlet valószínűleg tévútra vezetne, még akkor is, ha számba vesszük az „új regény” és a *Film* közötti tematikus egyezéseket, mint a megfigyelés és a nyomozás motívuma vagy a tragikum ellehetetlenítése. Elsősorban tehát az alkotói eszköztár, valamint a szemlélet: a tárgyközpontúság határozható meg a *Film* és az „új regény” legfontosabb párhuzamaként.

Roland Barthes az „objektivitás” kifejezést használta Robbe-Grillet írástechnikájának jellemzésére. Ez a fajta objektivitás azonban nem a realista regény tárgyiasságra törekvésével

¹⁸ KOLOZSI Orsolya, *Figyelő tekintet. Mészöly Miklós Film című kisregényének és Samuel Beckett azonos című forgatókönyvének közös vonásai* in Uő, *A szöveg árnyéka*, Kortárs Könyvkiadó 2011, 31.

Az „új regény”-nyel való hasonlóság említésszinten például Pomogáts Béla vonatkozó tanulmányában is szerepel.

¹⁹ Alain ROBBE-GRILLET, *Természet, humanizmus, tragédia* in *A francia új regény II.; Tanulmányok – vita*, vál. KONRÁD György, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1967, 77. (Kiemelés tőlem: T. M.)

²⁰ Uo. 78.

²¹ MAGYAR Miklós, *Regény vagy „új regény”? Regénytechnika és írói magatartás a francia „új regényben”*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971, 29.

azonos, egy annál sokkal passzívabb magatartást jelent: „Optikai szakkifejezés. Tárgylencse (objektív): a távcső lencséje, mely a megsejmelendő tárgy felé esik.”²² A narrátori funkciónak ez a szemlélete nem áll távol a Mészöly által megvalósítani kívánt eszménytől sem, mert a „megsejmelés” áll a középpontban. A megfigyelés centrális pozícióba helyezéséből fakad, hogy „az író és a tárgy viszonyát is az a kapcsolat szabja meg, amely a rendező, az operatőr és a beállítandó, fényképezendő jelenet között létesül.”²³

A *Film* tulajdonképpen egy kvázi-médiumként működik. Mészöly szövege egy „pszeudó-intermediális jelenség, amennyiben saját médiumát egy másik médium áttételében jeleníti meg. A szövegre illesztett fikcionális narratív keret (a film, a mozgóképesség) éppúgy értelmez, illetve átértelmez bizonyos regény- szövegkonvenciókat” – fogalmaz Huszár Linda.²⁴ A *Film* tehát a mozgókép mint *mediális struktúra* átültetési kísérleteként fogható föl.

Ez a művelet azonban nem magától értetődő. Kraucer az adaptáció kérdéskörének tárgyalásakor jegyzi meg: „Tény az, hogy sok irodalmi mű [...] a film nyelvére lefordíthatatlan aspektusokat helyez a középpontba”.²⁵ Vagyis az irodalom a film felé a közölhetőséget illetően nem minden tekintetben nyitott, s az átjárhatóság kérdését már a film felől közelítve is problematizálták. Michel Moullet a nyelv működését szem előtt tartva fogalmazza meg a különbséget. Alapvetése, hogy „a szó csak önkényes jele a tárgynak, míg a kép *megjeleníti* azt.”²⁶

A fenti véleményekre reflektálva megállapítható, hogy a *Film* mint szöveg pontosan olyan elvek, technikák alkalmazására tesz kísérletet, amelyek a mozgókép médiumának sajátosságai, és amelyek elvileg emberi nyelvre „lefordíthatatlanok”. Mészöly törekvése egy olyan regénynyelv megteremtése volt, amely képes érzékeltetni a képi ábrázolás sajátoságaiként elgondolt eljárásokat, azaz „fordíthatóságukkal” kísérletezik. Mészöly regénye ezáltal nem csupán a film tulajdonságaira reflektál, hanem az írott szöveg mint hordozó, alapközeg lehetőségeit és a nyelv természetes korlátait, szemantikai teherbírását feszegeti. Tulajdonképpen azt az alapvető különbséget próbálja meg áthidalni, hogy „a szó valamilyen bizonytalanságot jelző *távolsággal* veszi körül a jelölt tárgyat, homályos és lehetséges dolgok fénykörével”.²⁷

²² Roland BARTHES, *Objektív irodalom* in *A francia új regény II.; Tanulmányok – vita*, vál. KONRÁD György, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1967, 150.

²³ POMOGÁTS Béla, *Fiktív forgatás (Mészöly Miklós: Film)* in Uő, *Példázatos krónikák. Irodalmi tanulmányok*, Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 2009, 111.

²⁴ HUSZÁR Linda, *Kép-olvasás; Az intermediális fikciója Mészöly Miklós Filmjében*, Alföld, 2011/9, 91.

²⁵ KRAUCER i. m. 494.

²⁶ MOULLET, i. m. 216. (A kiemelések tőlem: T. M.)

²⁷ Uő.

(A nyelvnek ez a tulajdonsága azonban nemcsak korlát, hanem lehetőség is egyúttal, mert biztosítja az irodalom produktumainak jelentésgazdagságát, folytonos újraértelmezhetőségét. Roland Barthes a szöveg létmódját így határozza meg: „A szöveg plurális. Ez nem azt jelenti, hogy több jelentése van, inkább azt, hogy megvalósítja a jelentés pluralitását, egy *redukálhatatlan* pluralitást. [...] A szöveg pluralitása nem tartalmának többértelműségéből ered, inkább az azt összeszövő jelölők *sztereografikus pluralitásából*.”²⁸ – Ebből a szempontból nem jelent korlátozást az, hogy a mű Barthes-nál nem szöveg, hiszen a mű újraolvashatóságát is az biztosítja, hogy mindig találhatunk benne szövegfoszlányokat. – Talán nem véletlen, hogy Barthes a szöveg jellemzésére egy *vizuális* metaforát használ.)

Milyen módon jön létre az az esztétikai hatás, amelynek célja, hogy a szöveg egy film képzetét keltse a befogadóban? A válasz egy része talán a leírás természetében keresendő.²⁹ A kép és a leíró (reprodukáló) igyekezet hagyományosan az ekphraszisz, azaz a képleírás alakzata révén kapcsolódik össze. Huszár Linda az ekphrasziszt jelöli meg a Mészöly-szöveg vizualitásának elsődleges szervező elveként, mert véleménye szerint „a leírás [...] a *Film* narrációs gyakorlatában nem különbözik a képleírástól.”³⁰ Az ekphraszisz útján leírt dolgok is azon tulajdonságaik által értelmeződnek a szövegben, amelyek az alkotó a kamerakezelő-szubjektum szemszögéből *jellemzők* rájuk nézve. Kibédi Varga Áron lényeges megfigyelést tesz az alakzattal kapcsolatban: „Az *ekphraszisz* felettébb ellentmondásos műfaj. Egyfelől a kép hű »fordítására«, pontos leírásra törekszik, ahol minden részletnek szerepe van; másfelől maga is nyelvi játék”.³¹ Az alakzat kapcsán ismét a fordítás paradoxonába ütközünk. A narrátor-rendező igyekszik kiaknázni a kép hangsúlyos elemei között megteremthető narratív lehetőséget.

A leírás a regényben a kép szöveges alternatívájaként működik, tehát feltételezhető, hogy Mészöly ezzel az eszközzel kívánta azt az esztétikai hatást leképezni, amit a film a pusztá megjelenítéssel ér el. Talán ez a szövegtípus konvergál leginkább a kép hatásához, másrészt a befogadásuk közt is vonható analógia. Egy állókép egyrészt ad egy felületes összbenyomást a megjelenítetttről; ezt a leírás nem képes visszaadni. Azonban egy kép „olvasásakor” időre van szüksége ahhoz a befogadónak, hogy részleteiben is felfogja a látványt (lajstromszerűen „számba vegye” egy kép elemeit, hogy megértse a részletek közötti kapcsolatokat), csakúgy, mint egy leírás részleteinek olvasásakor. Az ekphraszisz is egyenként, részleteiben tárja a

²⁸ Roland BARTHES, *A műtől a szöveg felé* in Uő, *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Osiris kiadó, Budapest, 2001, 70. (Kurziválás az eredetiben.)

²⁹ A kifejezetten a kamerához vagy a filmhez köthető alakzatokat a következő fejezetben külön fogom tárgyalni.

³⁰ HUSZÁR Linda, *Kép-olvasás; Az intermedialitás fikciója Mészöly Miklós Filmjében*, Alföld, 2011/9., 96.

³¹ KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus Alakzatai (Zeuxisztól Warholig)*, ford. HÁZAS Nikolett in *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997, 141.

befogadó elé a látvány elemeit, vezetve a képzeletbeli tekintetet. Egy állókép befogadásánál működik egyfajta öntudatlan szelekció, ami szerint a néző megszűri a látványt és bizonyos dolgokat lényegesnek, másokat elhanyagolhatónak, mellékesnek minősít. Gottfried Boehm szerint „a fordításokhoz hasonlóan, a képleírások sem lehetnek találóak, ha betű és szó szerinti hűségre törekszenek (ami a fordításoknál köztudottan oda vezet, hogy a szöveg szelleme elemeinek izolálásával eltorzul).”³² A mészölyi leírás is hasonló módon komponálja meg a képet. Olyan részleteket közöl elsősorban, amelyek jellemzőnek tekinthetők a leírandó kép esetében.

A regénybeli leírások egy rendhagyó szerkezetű narratív technika segítségével közvetítődnek, melyben ötvöződnek a szubjektív és objektív narráció elemei. A regény elbeszéléstechnikájából következően a narrátor a virtuális kamerát kezelő szubjektum pozíciójába kerül, aktív szereplőként. A virtuális kamera megfelelő beállításait neki kell megtalálnia ahhoz, hogy az adott rögzítendő dologról a leghatásosabb (nem feltétlenül a legrealisztikusabb) képet készíthesse. A három funkció (a narratori, a rendezői és a szereplői) komplexumot alkot, mivel nem válnak el élesen egymástól.³³ A *Film* rendezőjének munkája érhető tetten abban, hogy a kamera mit, meddig és hogyan mutat be, sőt, egyáltalán magában a megmutatás gesztusában. Egy filmet mindig a kamera szemszögéből érzékelünk, de egyáltalán nem mindegy, hogy a kamera milyen szemszögből lát. Ugyanúgy, ahogy egy regényben megteremthető például egy szereplő sajátos nyelve, a filmben is megteremthető a rendező egyéni (világ)látása, ami képileg fejeződik ki.

A regénybeli narrátor-rendező – aki tehát aktív, tevőleges alakítója a történetnek – elsősorban arra a tényre reflektál, hogy egy narratívát *próbál* alkotni: ez kifejezett és tudatos célja. A rendező-kamerakezelő megpróbálja választott szereplőinek, az öreg házaspárnak a mozgását befolyásolni, de ami ennél is fontosabb: a múltjukat próbálja meg felderíteni, az emlékezetüket kérdésekkel „stimulálni”, aktivitásra ösztönözni (tulajdonképpen mindent ennek érdekében tesz). Ebben nyilvánul meg a narratívaalkotás igénye a narrátor-rendező részéről. Rendezői döntés az is, hogy a narráció által „leírt” világ spontán történéseit milyen módon használja fel, és hogy ezekbe milyen mértékben avatja be az öreg házaspárt.

Érdekes ennek a sajátos elbeszélőnek a grammatikai reprezentációja is. Amellett tehát, hogy a szubjektivitásnak fontos szerep jut, a beszédmód egyszersmind el is bizonytalanítja a

³² Gottfried BOEHM, *A képleírás; A kép és a nyelv határaitól*, ford. RÓZSAHEGYI Edit in *Narratívák 1.; Képelemzés*, Szerk. THOMKA Beáta, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 36.

³³ Thomka a „rendező-narrátor-szereplő” megnevezést használja a funkciók összegző megnevezéseként. THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1995, 122. A továbbiakban a „narrátor-rendező” kifejezést fogom használni. Véleményem szerint a „szereplő” elem elhagyható, mert a „rendezői” funkció a cselekményben való aktív részvételt is implikálja egyben.

narrátori szubjektumot. Az igéket következetesen többes szám első személyű alakjaiban használja: „a kamera kiküszöböli a valóságérzékelés kitüntetett pontjait (köztük elsőként az »én« biztonságát)”.³⁴ A narrátort egy meghatározhatatlan „mi” fejezi ki grammatikailag. Mivel a befogadó szemszöge (a filmnél általában és itt a regényben is) a kamera szemszögével esik egybe, ezáltal mintha elmosódna tulajdonképpen a határ az elbeszélői és a befogadói szerepek között. Ezzel összefüggésbe hozható Thomka Beáta megállapítása: „A Film a korábbi művektől fokozottabb olvasói összpontosítást és kreativitást igényel [...] A regény kapcsán Mészöly kép-olvasót, néző-olvasót emleget, s ebben is az a sajátosan új befogadói szerep körvonalazódik, melyet műve olvasójának szán.”³⁵ A két szövegfunkció szignifikáns különbségének eltűnésére is utalhat tehát a többes szám első személy használata: a „mi”-be, nem csupán a narrátor-rendező, hanem az odaértett olvasó szerepe is beépül. A továbbiakban szeretnék kitérni arra, hogy mi hívja életre regény kapcsán a „néző-olvasó” vagy „kép-olvasó” fogalmait.

Mészöly regénykísérlete: a mozgókép mint médium nyelvi adaptációja

Mészöly szövegéről általánosságban elmondható, hogy szerkezetét a különböző filmtechnikákat imitáló alakzatok szervezik, a regény teljes egészét meghatározzák. Ez az alapstruktúra nem csupán a látvány megteremtéséért felelős leírásokban, hanem a filmre jellemző narratív eszközök alkalmazásában is megnyilvánul. Megkísérlem azonosítani a regénynyelvbe beépült filmes technikák szöveges leképezéseit/alternatíváit, mint például a különböző kamerakezelési, vágástechnikai módszerek, a közelítés-nagyítás, vagy a szekvenciák és a montázs változatai. Mint már szóba került, ezen eszközök segítségével a szövegi fikció egy másik fikció áttételén keresztül artikulálódik, így jöhet létre a már tárgyalt „médium a médiumban” szövegszerkezet.

Az egyik ilyen filmnyelvből származó eszköz a montázs, mely, úgy vélem, a regény felépítésének vizsgálatakor az elemző eljárás (egyik) kulcsszava kell legyen, mert (többek között) a történetshálók elrendezése (is) leginkább a montázs technikájával jellemezhető.³⁶

³⁴ NÉMETH Marcell, *Mészöly kamerája* in *Adaptációk. Irodalom és film egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSEI Gábor, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2000, 116.

³⁵ THOMKA, i. m., 120.

³⁶ Vö.: SÁGHY Miklós is „a film szerkesztési elvét jelölő fogalom”-ként definiálja a montázs-elvet. (A film kifejezés itt a regény által teremtett fikciót, a már korábban említett „narratív keret”-et jelöli.) SÁGHY Miklós, *A hasonlatelven túl: Az ellentmondás rései* in UŐ, *A fény retorikája; A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban*, Tiszatáj Alapítvány, Szeged, 2009, 166. Nehezíti ugyanakkor a probléma megközelítését az a bizonytalanság, mely fellazítja a(z) időrendet megbontó) szekvenciák és a montázs közötti határt.

Bazin szerint a montázs lényegi alapja, hogy „egy olyan jelentés megteremtéséről van szó, amelyet a kép objektíve nem tartalmaz, és amelyet csak *a képek egymáshoz való viszonyából* lehet megérteni.”³⁷ A narrátor-rendező teremti meg a többletjelentéseket a történetszálak epizodikus (és önkényes) egymáshoz rendelésével.

A montázs egy speciális típusára, az intellektuális montázsra is akad példa. Bazin a típus első alkalmazójának Eizensteint tartja, és a következőképpen jellemzi az eljárást: „a kép mondanivalóját egy olyan másik kép segítségével erősíti meg, mely nem szükségképp függ össze az első képen ábrázolt eseménnyel”.³⁸ Környezetétől erősen különálló szövegegységet alkot az a többszörösen összetett mondat, mely az első kiadásban 48 sort tesz ki.³⁹ ⁴⁰A mondat-montázs során asszociatív lépésekben egyik történetfragmentumról a másikra ugrik a látvány, míg a nagyjából azonos rövidségű tagmondatok szabályos ritmust diktálnak. A jelenetsorozatból kirajzolódó összefüggésrendszer a narrátor-rendező azon az intuícióját igyekszik megalapozni, hogy létezik összefüggés az összekapcsolt személyek és események között.

A montázs-szerveződés azonban a regény időszerkezetének is sajátos jelleget kölcsönöz, hiszen a filmnél használatos, a montázson és a szekvenciális felépítésen alapuló (jelen esetben szöveg)szerkesztés okozza, hogy a regényben csak korlátozott mértékben érvényesek a kronologikus viszonyok. A képi gondolkodásmód a történet- és időrétegek viszonyát is meghatározza a regényben. A történetszálak nem tematikus szinten futnak össze, hanem viszonyuk tropologikus természetű a szövegben. A metafora alakzata mellett fölmerülhet a metonímia is mint meghatározó trópus: a jelen és a múlt kapcsolatát mozdulatok, színek, formák analogikus érintkezése, párhuzamossága vagy a jelen és a történelem helyszíneinek azonossága teremti meg. Ebből leszűrhető, hogy a metonimikus-asszociatív egybejátszatások működése is látványalapú.

A vizuális elemek egymásra másolását nem befolyásolják a különböző idősíkok közötti nagy kronológiai távolságok. Ezek az idősíkok a fenti szerkesztésmód hatására állandó szinkrón párbeszédet folytatnak (pontosabban ez a dialógusviszony csak *lehetőségként* van jelen, mert a narrátori egybejátszatások igazolhatósága bizonytalan). A történetszálak egymásba fonódását implikálja az, hogy a film nem képes kifejezni a (grammatikai értelemben vett) múlt vagy jövő időt. A filmnek ezt a tulajdonságát az érzékelteti a

³⁷ BAZIN, i. m. 28. (A kiemelés tőlem: T. M.)

³⁸ Uo. 27.

³⁹ Terjedelme miatt a tárgyalt szöveghely idézésétől eltekintek, az általam használt kiadásban a 118–120. olvasható.

szövegben, hogy az igék nagy része jelen idejű alakjában szerepel. Ez a permanens jelen idő – tulajdonképpen a kamera saját jelene – egy semleges, a valós időn kívül álló „most”-ba: a megmutatás mindenkor jelen idejébe van beleágyazva.⁴¹ A rendező-elbeszélőnek tudomása van az általa teremtett fikció időrenden kívüliségéről, mint a következő szöveghely is tanúskodik erről: „egy perc pihenőt sem adni a kameráknak. Legfeljebb annyit, hogy menet közben számba vegyük a lehetséges méterhosszat, amit nem léphetünk túl, ha időn belül akarunk maradni; ha kiderül, hogy időben eddig is már a *többszörösét* vettük fel annak, ami az *eltelt* időbe egyáltalán *belefér*. Tehát már így is »időn kívül« vagyunk.”⁴² (156. o.) Az idézőjelbe tett kifejezés hangsúlyosan metaforizálja a narrátori megnyilatkozást, így az a szövegből való kiszólásként fogható föl. A narráció folytonos oszcillálása az idősíkok között nem érvényesít semmiféle időrendet, mert az oda-vissza váltakozó mozgás elsődleges szempontja a motivikus kapcsolatok megtalálása.

Sághy Miklós külön tanulmányt szentelt a regény kapcsán a kamera által előidézett nagyító hatás retorikai szerepének.⁴³ Az objektívvá való manipuláció példája a következő szöveghely: „Mellékesen naiv mozgásillúziót is kelthetünk, ha rövid megszakításokkal lesötétítjük, újra kivilágítjuk a képet, s közben előre-hátra toljuk. A *hatás* annyira lesz kezdetleges, amennyire szükségünk is van rá”.⁴⁴ (89. o.)

A film szaknyelvének alkalmazása fontos eszköz a fikcióteremtésben. Ezek a kifejezések nemritkán a kamera mozgását hivatottak érzékeltetni, mint a következő szöveghely mutatja: „Fontos azonban, hogy továbbra se titkoljuk tanácstalanságunkat. Ezt különben a kameránk összevissza kóválygása is mutatja. [...] Rövid svenkelés és pásztázás után (repedések, lyukak, tűzfalcsík, szögre szűrődött csutka stb.)” (50. o.) Szeretnék visszautalni Boehm kijelentésére, melynek lényege, hogy a képleírás elveszti a dinamizmusát, ha túl részletezővé válik. Ezen a szöveghelyen különösen érzékelhető az ábrázolás minimumára való törekvés, hiszen a leírásnak gyors kameramozgást kell érzékeltetnie, így a kép közölhető elemeinek száma ennek arányában is redukálódik.

A narráció tehát kiterjedt apparátussal dolgozik annak érdekében, hogy a fikció létrejöhessen. Ez a tény mintha azt sugallná, hogy a narrátor-rendező teljes egészében ura a szövegben létrejövő fikciónak. Jól szemlélteti ezt a következő idézet: „akkor tüntetjük el őket [az öreg házaspárt] a fénybe (vagy sötétbe), amikor akarjuk. Illetve, *amikor akarva van*. Csak ez még nem az a pillanat.” (67. o.) A narrátor-rendező úgy tűnik, a regény vizuális rétegét

⁴¹ A regényben megjelenő múlt és jövő idő tulajdonságaira a későbbiekben még kitérek.

⁴² A kiemelések tőlem: T. M.

⁴³ SÁGHY Miklós, *A nagyítás retorikai szerepe* Mészöly Miklós Film című regényében, in Uő, *A fény retorikája*,

⁴⁴ A kiemelések tőlem: T. M.

valóban képes befolyásolni, hiszen a kamerát ő működteti.. A nyelv, (mely a vizualitást megkérdőjelezi), azonban már nincs, vagy csak részben áll a fennhatósága alatt. Mivel a fikció a regényszöveg nyelvi konstrukciójának közegében jön létre, alakulását elkerülhetetlenül meghatározza annak működése.

A fikciós keret megbomlása

Első mozzanatként a befogadó azzal a sajátos ellentmondással szembesül, hogy a kezében tartott mű címe *Film*, amelyet azonban egy epikus szöveg élén olvas. Mészöly *Filmje* bizonyos szempontból tehát tovább megy, mint az „új regény” tette. Robbe-Grillet alkotásmódja, ahogy Barthes *Objektív irodalom* című írásában meghatározta, tartalmazza a technikai eszköz működésmódjára való reflexiót, hiszen ahhoz hasonlóan működik. Mészöly szövege azonban ennél radikálisabb módon önmagát *definiálja* filmként. A paratextus tartalma és a forma között feszülő ellentét teremti meg a dialógushelyzetet a valós és a fiktív médium között.

Az előző fejezet azt volt hivatott szemléltetni, hogy Mészöly *Filmje* gazdag olyan szövegalakzatokban, melyek feladata a filmforgatás fikciós világának megteremtése, a filmkészítés folyamatának és a kamera működésének imitálása. Nem hagyható azonban figyelmen kívül, hogy ezzel párhuzamosan egy ellentétes tendencia is megjelenik: a konstruktív tevékenység ellenhatásaként folyamatosan – mészölyi értelemben használva – „tetten érhető” a fikció *önleplezése* vagy akaratlan *lelepleződése*. A fikció és a szöveg-létre való reflexió dichotóm viszonyban áll egymással. A továbbiakban arra a kérdésre szeretnék választ találni, hogy miért nem mehet végbe maradéktalanul a film mediális struktúrájának adaptációja a szöveg médiumára.

A fikció szükségszerű megbomlása egyfelől nyelvi természetű, hiszen a film és a leképezés aktusának megvalósulása közé „beékelődve” ott van a nyelv médiuma, mely szemiotikai rendszerként is definiálható, így jellegből fakadóan más elvek mentén szerveződik, mint a mozgókép. „Egy irodalmi szöveg mint írói produktum a világhoz való odafordulás meghatározott formája. Minthogy ez az odafordulás előzetesen nem létezik az adott világban, amelyre az író magát vonatkoztatja, be kell juttatni ebbe a világba, hogy érvényesülhessen. A bejuttatás nem azt jelenti, hogy leképezi, hanem hogy *dekomponálja* a már ott talált szervező struktúrákat” – állítja Wolfgang Iser.⁴⁵ A képi valóság azért nem

⁴⁵ Wolfgang ISER, *A fikcionálás aktusai*, ford. KATONA Gergely in *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997, 57. (A kiemelés Tőlem: T. M.)

ragadható meg a szöveg médiuma révén, mert a nyelvi áttételen keresztül (és a narrátor szubjektumán átszűrődve) módosul a jelentés és a struktúra, hiszen tartalmazza az alkotói viszonyulást is.⁴⁶ Az „ut pictura poesis” elvének érvényessége a két médium találkozásakor megkérdőjeleződik. A *Filmre* vonatkoztatva ez annyit jelent, hogy a látványalapú működés átszerveződik a szöveg saját rendszerére.

Az epikus szövegnek integráns része a nyelvi rendszerben létrejövő narráció, melyet egy fiktív személy, a narrátor alkot meg, így szükségképpen szubjektív jellegzetességeket is hordoz. A kameraműködés szenvtelensége helyére a narrátor-rendező igyekezete kerül. Mint Sággy a nagyítás eszközével kapcsolatban megfogalmazta, „a nagyítás által [...] olyan képet kapunk, amely ellentmond a hangsúlymentes és elfogulatlan ábrázolás szándékának.”⁴⁷ A nagyítás a regényben narratív funkciót hordoz, hiszen (ahogy a többi filmes technikánál is gyakran megfigyelhető a szövegben) a montázs létrehozásának egyik eszközeként használja fel a narrátor-rendező. A látványt sokszor úgy módosítja, hogy összefüggésbe lehessen hozni egy múltbeli epizóddal. A narrátor-rendező befolyásolja és a vizuális módosítás által (a kamera lehetőségeihez mérten) értelmezi is a látványt, sokszor eleve szubjektív benyomás felkeltésére törekszik: „guggolva lehúzódnak a mellvéd mögé, hogy ha lehet, ne is vegyenek észre bennünket; és megelégszünk a torzító skurccal. De ennek több szempontból is örülhetünk. Az Öregember olyan méreteket kap így, amilyenekkel soha nem rendelkezett [...]. A váratlan skurc olyan meggyőzően emeli fölénk, mintha szó szerint is lóháton ülne; s ez, mint »elrendezés«, már csakugyan nem esik messze attól, amit Silió átélhetett, amikor arra kényszerült, hogy félig fekve, alulnézetből vegye szemügyre a tolongó lovas rendőröket.” (162. o.) A kamera által mutatott kép itt nem az objektív valóságot mutatja, ami lehetőséget teremt arra, hogy a narrátor-rendező felkínálja a saját narratíváját.

A szubjektív narrátori megszólalás akkor még nyilvánvalóbb, amikor a kamera-szemről egyértelműen leválik a szubjektum tekintete. A narrátor ilyenkor nem csupán egyéníti, értelmezi a kamera által vett képet, hanem emocionális tartalommal is telíti. A kép fókuszában lévő tárgyak vagy testek leírásán túl a látvány által kiváltott érzelmi reakció többletinformációként fűződik a szöveghez. Érzékletes példaként szolgál erre a jelenségre az a szöveghely, melyben a narrátor-rendezőtől undort vált ki az Öregembert mutató totálkép látványa: „ez a színesben adott arc inkább a bizonytalanságunkat fogja növelni: váratlan viszolygást és undort keverhet az eddigi önzetlen érdeklődésünkbe. A bőr lárvaszíne például

⁴⁶ Kibédi Varga érzékletesen fogalmazza meg ugyanezt a művészet tágabb kontextusában: „A művészi személytelenség mítosz.” KIBÉDI VARGA, i. m., 143.

⁴⁷ SÁGGY, i. m. 152.

sokkal halottabb így, mint amilyenek a hullaházban fogjuk találni. S éppen ez lesz a sokk, ami itt érhet bennünket: a szemek halottkékje *együtt* az arc élő lárvaszínével.”⁴⁸ (77. o.) Ez a részlet nem csupán egy kép leírása, hanem egyszersmind egy erős egyéni reflexió is a látványra. Egy ilyen gesztus nyilvánvaló kilépést jelent a kameraműködés által uralt fikciós rendszerből, hiszen „egy jelző vagy egy metafora egyszerű kiválasztása – írja Bahtyin – máris aktív értékelés, amely egyszerre irányul kétfelé, a hallgatóra és a hősré.”⁴⁹ Ez alapján levonható egy olyan konklúzió, hogy a regényre nem a szenvtelen, hangsúlyok nélküli képi reprezentáció a jellemző, mert a narratív értelmezésen szükségszerűen átszűrődött képekből áll.

Vannak olyan pontok a regényben, melyekben a narrátor-rendező működése következményeként válik nyilvánvalóvá, hogy az általa használt kamera (a regényhez hasonlóan) egy nyelvi konstrukció, „szöveg-kamera”, a nyelv része.⁵⁰ Ezek a pontok rendszerint olyan leírásokat jelentenek, melyek túllépnek egy valós mechanikus eszközként értett kamera megmutatási lehetőségein. „Az az ötletünk támad, hogy egyszerre rögzítsük őket [a házaspárt] előlről és hátulról, mintegy közeledőben és távolodóban (*az egy kameránkkal; ami ugyan lehetetlen, de a szándék is fontos*), és lehetőleg úgy, hogy miközben mindkét irányból egyszerre »lassítunk« rájuk, a kép is egyidejűleg adja az elejüket és hátuljukat. Nem mintha valami újdonságot várnánk ettől, csupán az eddigiek tanító célzatú összegzését, reményt vagy az ellenkezőjét, de legalábbis határozottabb állásfoglalást. S elképzelhető, hogy éppen így érhető el a kölcsönös leleplezés, amikor már mindegy, hogy innét vagy onnét; és cserébe ők is úgy érezhetik, hogy mi is képességeink határához értünk, hiszen ugyanazt látjuk szemből, mint hátulról.”⁵¹ (200. o.) Egy ilyen képhatás elérése technikailag megoldható, de nem a megmutatás valós idejében. Ez a művelet csak a narrátori képzeletnek a kamera képére vetített projekciójával lehetséges.

Nem véletlen, hogy az „új regény” alkotói is a kamera-szemlélethez hasonló narratív technikát alkalmaztak (annak ellenére, hogy az ábrázolt világ szereplőik tudatán keresztül válik csak érzékelhetővé), hiszen kiindulópontjuk az irodalomnak a világegészt leképező tulajdonságának tagadása volt. Föl kell tenni a kérdést, hogy Mészöly mennyiben lép túl ezen a kiindulóponton? Annyiban mindenképpen, hogy ő leválasztja a kamera által elérhető

⁴⁸ Kurziválás az eredetiben

⁴⁹ Miahail Miahailovics BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985, 35.

⁵⁰ Vö.: „A kamera felülete [...] maga a nyelv; nyelv, amelyben a szó még semmiféle önálló létig idealitásig nem jutott el”. NÉMETH Marcell, *Mészöly kamerája* in *Adaptációk. Irodalom és film egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSEI Gábor, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2000, 121.

⁵¹ A kiemelés tőlem: T. M.

valóságról a szereplők tudatát. Kivételt képez persze ez alól a narrátor-rendező tudata, azonban ő az öreg házaspár tudatának tartalmába szeretne „bepillantást nyerni” (szó szerint), de ez számára lehetetlen, hiába a múlttal való folyamatos provokáció. A személyes és az általános történelmet nem tudja a jelenről való lenyomat készítésére alkalmas eszközzel érzékelni. Ezt az öreg házaspár néma passzivitásán túl az is bizonyítja, hogy az általános értelemben vett történelmi múlt is csak *szövegeken* keresztül mutatkozik elérhetőnek a kamera számára (például Buchinger Manó 1914-ből való emlékiratai vagy a városligeti jelenet szemtanújának cikke révén). Ezen előbb említett cél természetesen egyáltalán nem nyilvánvaló, csupán a nyomozás ténye az. Mégis, a szöveg egy autoreflexív mozzanatában megnyilvánul az a szándék, hogy önmagára vonatkozóan kérdéseket fogalmazzon meg: „Ezt a lehetőséget úgy hagyjuk nyitva, mint egy lehetséges befejezést. (Persze, hogy minek a befejezését és milyen értelemben, milyen célzattal és milyen *megfontolt céltalansággal* – kérdések, melyeket *nem vetünk fel*, csak a talajt puhítjuk hozzá, s a *kétséget* igyekszünk szilárdítani.)”⁵² (49. o.) – A részletben feszülő logikai paradoxonban pontosan az az elkülönбöződés nyilvánul meg, amit Paul de Man állapított meg a nyelv retorikai és grammatikai szintje között. Hiszen „egyazon grammatikai szerkezet két olyan jelentést hoz létre, melyek kölcsönösen kizárják egymást.”⁵³ Míg a köznapi kommunikációban a nyelvnek ez a tulajdonsága megértési zavarok forrása lehet, addig az irodalmi szövegben tudatosan kiaknázható potenciállal bír. Az idézetben a narrátor azzal a gesztussal kezdeményez diskurzust, hogy állítása szerint nem tesz föl semmilyen kérdést. Amennyiben viszont elfogadható, hogy a narrátor-rendezőt grammatikailag kifejező többes szám első személybe megengedőleg az odaértett olvasó is beletartozhat, akkor eszerint az implicit diszkurzív felhívás címzettje is lehet. A befogadó itt tehát választás elé kerül: vagy elfogadja a szöveg retorikai szintjén létrejövő burkolt diskurzuskezdeményezést és megpróbálja megalkotni a regényre vonatkoztatható saját narratíváját vagy pedig annak grammatikai jelentését fogadja el, vagyis tudomásul veszi a kérdésfeltevés lehetetlenségét. (Ez utóbbi azonban nem kizárt, hogy a továbbolvasást tenné „szükségtelemné”.)

A szövegben lévő üres helyek, kitöltetlen diszkurzív terek nyilvánvalóvá tétele tehát világos felhívás az olvasóhoz az együttműködésre. E mozzanat kapcsán is tovább közeledik egymáshoz a narrátori és a befogadói szerepkör mert az is nyilvánvaló, hogy a narratívaalkotás „feladata” nem csupán az odaértett olvasó problémája, hanem a filmkészítő

⁵² A kiemelések tőlem: T. M.

⁵³ Paul DE MAN, *szemiotika és retorika* in Uő, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Magvető Kiadó, Budapest, 2006, 20.

narrátoré is. A „megfontolt céltalanság” kifejezés utal arra, hogy a rekonstruálandó (?) életek és események szűzsége a narrátor-rendező szempontjából hiányzik, üres hely.

Thomka Beáta egy olyan szöveghelyet idéz a regényből, melyből egy asszociatív fogalomláncolatot bont ki: „Sejt, rács, szoba, cella. Másutt Mészöly *anyagi szerkesztettségű világszövegről* beszél.”⁵⁴ Ezzel a megfigyeléssel összefüggésben, de egyszersmind el is vonatkoztatva tőle más szempontból is érdekes lehet a tárgyalt szöveghely. Többek között egy kopott terítő leírását tartalmazza: „Kameránk először a zöld bársonyterítőt veszi szemügyre *közletről* a kerek diófa asztalon. A ritkulások között jól kivehető a felvető *szálak sűrű rácsozata*”. Később a narrátor „majdnem *képletszerű*, elemi látvány”-ként jellemzi a kamera által mutatott képet.⁵⁵ (87. o.) Az idézet tehát egy olyan szövegről szól, amely láttatni engedi saját (egyébként láthatatlan) mélystruktúráját, méghozzá épp azáltal, hogy egysége megbomlott. A szöveg mint fogalom képzete közel áll a szövetéhez, mint azt etimológiájuk rokonsága is mutatja: a két fogalom jelentésének összejátszása a szöveg „szövetként” való elgondolását teszi lehetővé. Ilyen megvilágításban olvasva az idézet a szöveg önnön szerkezetét feltáró reflexiójaként tétéleződik, mintegy tudatosítva a szerkezet hangsúlyos leírásával, hogy maga is *szöveggént* jön létre. A feltárult szerkezetben ugyanakkor érzékelhetők a bizonyos (a felvető szálakkal azonosítható) üres helyek, melyek a történetsszálak hiányzó logikai kapcsolatait jelölik metaforikusan.

Szó esett már a film és a fotó azon jellegzetességéről, hogy a kép és tárgya között nincs feltétlenül egy alkotói szubjektum befolyásoló akarata. André Bazin véleménye az, hogy „a fényképezés felfedezése [...] felszabadította a képzőművészeteket a hasonlóság kötelezettsége alól. [...] a fénykép és a film felfedezése lényegét tekintve is végleg eleget tesz a realizmus követelményeinek”, mert „egy olyan mechanikus reprodukció, amelyből az ember ki van zárva.”⁵⁶ A mozgókép vagy a fénykép létrejöttének legfontosabb feltétele tehát elsősorban maga a technológia. A *Film* narrátorának grammatikai személytelensége nyilvánvalóan ezt hivatott kifejezni. Ennek ellenére a teljes narrátori személytelenség nem megvalósítható, mint arra Thomka Beáta rávilágít: „A *semmi narrátor-hang* terve eleve kivitelezhetetlen, hisz [a rendező] tekintete, érzékelésmódja, látószögei, nézőpontja nyilvánvalóbb és artikuláltabb, mint bármely megszokott külső vagy belső helyzetű, explicit vagy implicit elbeszélő esetében.”⁵⁷ Tehát a narrátor-rendező ha grammatikailag nem is mutat meghatározható identikus vonásokat, a *formateremtés* által nagyon is határozott személyiséggel rendelkezik.

⁵⁴ THOMKA, i. m., 123. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵⁵ A kiemelések tőlem: T. M.

⁵⁶ BAZIN, i. m., 19.

⁵⁷ Thomka, i. m. 122.

Ráadásul már a látvány befolyásolásának tényét megelőzve ott van maga a megmutatás egyáltalán *nem magától értetődő* gesztusa, amely kizárólag a narrátor-rendező személyéhez köthető, hiszen az ő akaratából létezik a film.

Walter Benjamin mottóként választott gondolata tükrözi az irodalmi szöveg működésére jellemző dichotómiát. Ez a kettősség a *Film* esetében még szembetűnőbb. A narrátor-rendező kamerája elsősorban azokat a jelenségeket akarja tetten érni, melyek kívül esnek a világ kamera által érzékelhető részén, hiszen az Öregember és az Öregasszony tudatának tartalma vizuális eszközzel nem elérhető. A rendező-narrátor megfigyeléseiből semmilyen konklúziót nem lehet levonni, ami meghaladná a spekuláció szintjét. A következő szöveghelyen a kamera az emlékezés aktusát igyekszik tetten érni: Az Öregasszony „vonásai egy túlságosan is távoli kép és emlék *lehetőségét* tükrözik” (145. o.) Egy elliptikus alakzat beiktatása után folytatódik a megfigyelés: „Az öregasszony szerencsére tartósan elmerül a távoli képben [...] miért éppen itt és ilyen körülmények között tudott ennyire visszamerülni a múltba, az ifjúságba? (Bár végül is *nem tudjuk, hová.*)”⁵⁸ (147. o.) A narrátor tehát kénytelen bevallani, hogy nem jutott közelebb a „föl nem tett kérdések” megválaszolásához. Kibédi Varga Áron szerint a valóság ábrázolása nem csupán a vizualitás-alapú médiumok privilégiuma, mert az irodalom is kísérletet tehet erre. Egy fontos különbséget állapít meg azonban az ábrázolás két területe között: „a költő az ember belső életét vizsgálja, a festő az őt körülvevő külvilágot”.⁵⁹ Elvonatkoztatva attól, hogy a szerző az idézetben a festészettel állítja oppozícióba az irodalmat, a probléma lényegében ugyanaz. A képi ábrázolás a felszín képes megragadni, míg az irodalom területe a szubjektum belső valóságának ábrázolása. Eszerint a film narrátorának célja eleve kivitelezhetetlen. N. Tóth Anikó vélekedése szerint „Mészöly pályáját kezdettől fogva jellemzi a világban zajló folyamatok teljes megismerhetőségével, illetve az események történetyszerű megragadhatóságával szemben érzett erős kétely, ugyanakkor a történetmondás maradéktalan felszámolásának lehetetlenségével is szembe kell néznie.”⁶⁰ A szöveg explicit módon ki nem mondott intenciója, mely a narratívaépítő igyekezetben nyilvánul meg, nem jöhet létre. A *Film* nyitottságát az adja, hogy a szüzség gátolja a fabula újra- vagy inkább megalkotását.

A korábbiakban már utaltam rá, hogy a kamera által mutatott kép elválaszthatatlan a jelen időtől, amit az igealakok is érzékeltetnek. A regényben megjelenő múlt és jövő idő azonban nem illeszkedik ebbe a grammatikai sémába. A filmes fikció akkor is felülíródik,

⁵⁸ A kiemelések tőlem: T. M.

⁵⁹ KIBÉDI VARGA, i. m. 136.

⁶⁰ N. TÓTH Anikó, *Szövegjáró. Közelítések Mészöly Miklós prózájához*, Kalligram, Pozsony, 2006, 189.

amikor a szöveg kilép a kamera által megragadható „most”-ból. A jelen idő megbontása egy újabb elem, ami aláássa a film fikcióteremtését.

Látható, hogy a regény kapcsán ismétlődő jelleggel merülnek föl az ellentétező szerkezetek, melyek össze is függnék egymással: így a fiktív és a valós médium között, a fikciót építő és lebontó tendenciák, a fabula és a szűzsé egymás ellen dolgozó szerkezetei. Fölmerül a kérdés, hogy ez a kettősség tapasztalható-e a szöveg tágabb kontextusában is, mint például a *Film...*-mel való összefüggésében? Visszatérve tehát a medialitás kérdésére a továbbiakban a regény és a felhasználásával készült játékfilm viszonyát szeretném megvizsgálni.

Az adaptív gondolkodás módozatai

Van-e jó vagy rossz adaptáció? A retorikai kérdés megválaszolhatatlansága saját tárgyának szubjektív voltára hívja fel a figyelmet. A filmes (és egyáltalán bármilyen más jellegű) átdolgozás szükségképpen egy már letisztult olvasaton alapuló interpretációs kísérlet, amely teljesen egyénileg kialakított szempontok szerint, „önkéntesen” kiragad a mű értelmezési univerzumából egy részt, amelyet aztán az új alkotásban, egy másik közegen keresztül *kísérel meg* érvényesíteni. Egy szöveg filmre vitele mindig egy mediális áttételen keresztül történik, melynek hatása nem elhanyagolható az alkotási folyamat végeredményére.⁶¹ A különböző megértési kísérletek egészen mást emelhetnek ki (vagy tekinthetnek lényegtelennek) egy adott művel kapcsolatban. Egy adaptáció esetében ráadásul fokozottan számolnunk kell ezzel.

Az adaptációról való gondolkodás kapcsán kétféle főbb – gyakorlatilag egymással szembenálló – irányvonalat különíthetünk el. Ezekben csupán annyi a közös, hogy általánosságban evidenciának veszik a film és a regény közötti különbségek meglétét. Abban már jóval inkább eltér a két gondolkodásmód, hogy milyen fajta különbségeket állapít meg a két médium között, valamint hogy mire helyezi a hangsúlyt. Az adaptáció tulajdonságainak tárgyalásakor gyakran előkerülő metafora a forrásmű lényegének „csontváz”-ként való aposztrofálása, amely „csontváznak egészen új, a régitől alapjában különböző húst és bőrt kell magára öltetnie, hogy film szülessék, hogy vizuális alkotást lehessen formálni belőle.”⁶² Magától értetődő, hogy a mű esszenciális lényege nem pontosan körülírható fogalom, ezért is

⁶¹ Mészöly és Surányi művének viszonya párhuzamba állítható tehát a regényszövegben immanens módon jelenlévő kettősségekkel, melyeket az előző fejezetben tárgyaltam; a nyelv mediális szűrője ugyanúgy megváltoztatta a vizualitás működését.

⁶² Idézi Nánay Bence Balázs Bélát. NÁRAY Bence, *Túl az adaptáción in Adaptációk. Irodalom és film egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2000, 24.

vonzza a metaforikus beszédmódot. Általában asszociáción alapuló segédfogalmak használatával, körülírással kerülhető meg a megfogalmazhatatlanság csapdája. A gondolkodási módok a tartalom-forma kettőséhez való viszony által különíthetők el legszemléletesebben, mert bár eltérő szempontokból, de mindkettőben központi kategóriákként működnek.

Létezik egyrészt az adaptációról való gondolkodásnak egy olyan klasszikusabb irányzata, mely a tartalmi és formai elemek szétválaszthatóságából indul ki, lehetségesnek gondolva hogy az irodalmi mű lényegének átültethetőségét a film médiumára. Ez a gondolkodási rendszer ebből következően egyfajta mellérendeltségi viszonyként határozza meg az irodalom és a film kapcsolatát. A klasszikus gondolkodás szerint tehát „a műalkotás tartalmának és formai elemeinek szétválasztása (és így az adaptáció fogalma) egy felszín és mélység ellentétében gondolkodó metafizikai képet feltételez: a felszíni formák és a mélységben nyugvó tartalom kettősségét.”⁶³ A tartalom-forma viszony itt tehát egy lényegesen lazább kapcsolatként feltételeződik. A korábban idézett metaforát felhasználva ez azt jelenti, hogy a mű lényegét képező csontvázáról leválaszthatók a formai elemek.

Ennek gyökeres ellentétét vallja az a vélekedés, melynek kiindulópontja hogy „ha a műalkotás lényegét éppen a médiumspecifikus forma alkotja, akkor a műalkotás átültetése más művészeti ág kifejezőeszközeire szükségképpen az eredeti mű legfontosabb sajátosságait fogja elveszíteni.”⁶⁴ Eszerint a meglátás szerint a tartalom szervesen és szétválaszthatatlanul kapcsolódik össze az azt hordozó formával, tehát a „teljességre törekvő” adaptáció kísérlete eleve kudarcra van ítélve. Implicit módon ezzel egyben azt is sugalmazza, hogy valójában a két kategória nem hogy nem különíthető el, hanem a megnevezés különbségtétele sem lehet érvényes, mert minden műalkotás – a korábbi metaforát továbbfűzve – „egy testet alkot”. E második kategóriába tartozó filmtípus „bár irodalmi alapanyagból készült, mégsem nevezhető adaptációnak, mivel *az irodalmi szöveg leginkább csak a film apropóját adja, a film koherenciáját megteremtő vázként funkcionál*”.⁶⁵ (Ez a „váz” azonban semmiképp sem azonosítható az irodalmi mű lényegét kifejező csontváz-metaforával.) Mivel ezek a filmek nem az átültetés szándékát tükrözik, ezért akár jelentősen eltérhetnek a forrásműtől, önálló lényegre tesznek szert, legalábbis súlyponti különbség tapasztalható az irodalmi műhöz képest. Kínálja magát a feltételezés, hogy a Mészöly-regény felhasználásával készített

⁶³ Uo. 25.

⁶⁴ Uo. 32.

⁶⁵ Uo. 34.

játékfilm is elsősorban ebbe a vonulatba illeszthető be. Ennek igazolása fontos szempont az összehasonlíthatóság kérdésének tisztázásához.

Egy összehasonlítás kísérlete

A Surányi által rendezett film tehát nem a szokványos értelemben vett adaptáció, mert nem feltételez transzparenciát a szöveg és a film médiumai között. Mégis ez az a fogalom, amely lehetővé teszi a két alkotás vonatkozásában kibontakozó diskurzust; a két műalkotás viszonya ehhez a fogalomhoz áll a legközelebb. A forrásmű és az azt valamilyen módon feldolgozó mű szükségképpen összetartozó párt alkotnak, hiszen vonatkoznak egymásra. Ez a deiktikus jelleg önkéntelenül implikálja a két alkotás kapcsán a közös értelmezhetőség (jogos) befogadói elvárását. A két cím majdnem teljes egyezése⁶⁶ és a film részéről az irodalmi kapcsolat hangsúlyos vállalása egyaránt arra sarkallják a befogadót, hogy a két alkotást egy közös értelmezési keretben próbálja meg megérteni.

Mint Ágfalvi Attila a *Film...*-ről készült kritikájában fogalmaz: „Ahogy peregnék a képek, igen gyorsan nyilvánvalóvá válik, nem »szépirodalmi mű filmes adaptációjával« van dolgunk, és nem nagy merészség megkockáztatni: aki a Mészöly-regény filmes változatát remélte látni, csalódni fog.”⁶⁷ (Ez a megfogalmazás tehát a klasszikus, transzparencia alapú adaptív megvalósításból indult ki, amit a „filmes változat” kifejezés is egyértelműen sugall.) A két alkotás különbségei (a szöveg vizualitást érvényesítő felépítettsége ellenére) részint mediális okokra vezethetők vissza, valamint ezzel összefüggésben az alkotói koncepciók különbségéből fakadnak.

A most következő elemző összehasonlításnak tehát értelemszerűen nem az a célja, hogy „számon kérje” a játékfilmen a regény jellegzetesnek gondolt jegyeit. Az előbbi kritika-részlet kapcsán az a feltevés is felmerülhet, hogy a regény ismeretében szinte szükségszerűnek tűnik, hogy egy hagyományos szempontokat érvényesítő adaptáció helyett egy szuverénebb alkotás jöjjön létre: maga a szöveg is a hagyománnyal való szembenálláson, egy új esztétikán alapul. A cselekmény szintjén jelenlévő különbségek (a regénynek gyakorlatilag nincs is igazán hagyományosnak nevezhető fabulája) egy lazább kontextusba helyezik a két művet. A regény felől induló szigorú tematikai szembesítés Surányi filmjének adaptív logikáját kérdőjelezné meg.⁶⁸

⁶⁶ A két mű címei között mindössze a három pont jelenti a különbséget, melyet Surányi iktatott filmjének címébe

⁶⁷ ÁGFALVI Attila, *Egy őszi falevél útja*, Filmvilág, 2000/12, 52.

⁶⁸ Vannak azonban egyezések is a két mű között, melyekre az adott helyen ki fogok térni.

Egy másik megvilágításból nézve, egyúttal visszautalva a fejezet bevezetőjében leírtakra: míg egy olvasói interpretációnál felmerülhet adott esetben a félreértelmezés kérdése (hiszen *bármit* az olvasó sem érthet bele a műbe), addig egy művészi interpretáció sokkal nagyobb szabadsággal bír, hiszen az alkotási folyamat eredményeképp túllép az értelmezett művön. Egy adaptációnak nem kell szükségszerűen egy olyan interpretációt nyújtania, amelyet vissza kell (vagy lehet) olvasni a forrásműbe, tehát nincs másodlagos pozícióban a forrásműhöz képest: nem egy „segéd-alkotás”, amely csupán a forrásmű megértéséhez járul hozzá. Egyszerűbben fogalmazva, a regény és a film (jelen esetben és általánosságban is) célja nem egynemű. (A két tárgyalt alkotás sajátos csavarja, hogy a *Film...* – a regény koncepciója okán – rögtön a „fordítás fordítása”-ként értelmeződik: filmről nyelvre, nyelvről filmre.) Ennek fényében mind az eltávolító különbségeket, mind a kontextust megteremtő hasonlóságokat számba kell venni (mert mindkét kategóriára van példa): így meghatározható az az esszenciális, lényegi mondanivaló, amit Surányi a regényből filmre átültethetőnek vélt. Céлом tehát kimutatni az elemzés végére, hogy a két alkotás között valóban fölfejtethető egy olyan filozófiai és tematikus alap, mely mintegy legitimálja azok közös értelmezését.

Elsőként egy olyan szempont vizsgálatával szeretném kezdeni, mely a két médium alapvető különbségére világít rá, és ez a különbség a két tárgyalt műalkotás kapcsán is érvényre jut. A játékfilmek jellegükből adódóan dramatikus felépítésűek, azaz nem nélkülözhetik a párbeszédeket. „Dráma nem létezhet konfliktus nélkül, elbeszélés azonban igen. Igaz, a filmek cselekményei szinte mind drámai szerkezetűek, tehát egy vagy több konfliktusra épülnek”, írja Kovács András Bálint.⁶⁹ Az idézet mindkét központi elemére (a drámaiságra és a konfliktusra is) ki kell térnünk a két műalkotás összehasonlítása kapcsán. Mészöly regénye már abból a szempontból nehezíti a hagyományos megfilmesítést, hogy gyakorlatilag teljességgel nélkülözi a párbeszédeket, egyetlen igazi dialógust sem olvashatunk benne, tehát nem is teljesül annak a feltétele, hogy a drámai szerkesztettség létrejöhessen. Az öreg házaspár kommunikációja gyakorlatilag leragad a metanyelv, az ösztönös hangadás és mozdulatok szintjén. „Ahol nincsen nyelv, ott dialogikus kapcsolat sem lehetséges. [...] A dialogikus viszonyok előfeltételezik a nyelvet” – véli Bahtyin.⁷⁰

A nyelv hiánya Öregember egyik attribútuma. Ezen tulajdonsága miatt lehetetlen adaptív módon szerepeltetni egy játékfilm (fő)szereplőjeként, hiszen a nyelv hiánya az identitás hiányára is utal. Számos példa található a szövegben, ami az Öregember kiszolgáltatottságát,

⁶⁹ KOVÁCS András Bálint, *Film és elbeszélés*, Korona kiadó, Budapest, 1997, 63.

⁷⁰ Mihail Mihailovics BAHTYIN, *A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más humán tudományokban* in Uő, *A beszéd és a valóság*, ford. KÖNCZÖL Csaba, OROSZ István, Gondolat Kiadó, Budapest 1986, 499.

bábszerűségét jeleníti meg. Ez a beszédre (és emlékezésre?) képtelenség csak egy valaha létezett identitás nyomait engedi felsejleni: az önazonossághoz, identifikációhoz szükséges nyelvnek gyakorlatilag nincs már birtokában, mint a következő részletből is kiderül: „Az Öregember hallat valami torokhangjelzést, hogy »igen« – »most már jobb« – »mehetünk, azt hiszem«.” (47. o.) Az Öregember kommunikációja még a szituáció kontextusában is alig behatárolható, és meg is kívánja az értelmezést, amit a narrátor tesz meg.

Ha valamilyen szóbeli közlés történik (általában a kamerakezelő részéről), akkor arról is leírás formájában értesül az olvasó. A *Film* című szövegben – párbeszédnek híján – direkt konfliktust sem tapasztalhatunk. A kamera kezelője igyekszik ugyan konfliktushelyzetet (azaz dialógushelyzetet) teremteni azzal, hogy (sugalmazva) megpróbálja szembesíteni a szereplőket a múlt valamely történésével (ahogy Ballassa Péter fogalmaz: „*gyanúsítás*, látványok felidézte *rágalom*”⁷¹): „Célunk csak az, hogy egy megállapítás kiemelésével – amennyire lehet – zavarba hozzuk [az Öregembert].” (31. o.) Ilyen és ehhez hasonló szembesítésekkel próbálkozik a narrátor-rendező, azt sejtetve, mintha valamelyik eseményhez köze lenne. Ezek a hipotetikus összejátsztatások azonban nem érnek célt, mert nem derül fény a szereplők semmilyen múltbeli cselekedetére, amely terhelő lenne rájuk nézve.

A *Film*... készítőjének szembe kellett néznie a konfliktushelyzetek és a szóbeliség hiányával, mely a regényben tapasztalható. Ennek ellensúlyozásaként olyan párbeszédet illesztett a filmbe, melyek megteremtik a regényből szinte teljesen hiányzó élőnyelvi verbalitást és a párbeszéd által közölhető konfliktushelyzeteket. Így tudott egy olyan műfaji konvenciónak eleget tenni, mely a játékfilmek többségét jellemzi. A számos mellékszál például mind valamilyen konfliktushelyzetet reprezentál, széthullott privát életek epizódjainak bemutatása formájában.

Lényeges különbségnek tekinthető a regény és a film között, hogy az előbbiben a kamera és a rendező a szöveg világának szerves részét képezi (hiszen az előbb említett „szembesítések” másképp nem is valósulhatnak meg explicit módon), míg az utóbbiban a szereplők nem tudnak a kameráról, tehát az nem önreflektált ilyen értelemben, nem tartalmaz hasonló kitekintést a saját fikciójából. Ha a szöveg-film műfajiságát kellene meghatározni, akkor nem a játékfilm, hanem a dokumentumfilm műfajába lenne besorolható, mert dramaturgiailag is ehhez közelít. Thomka Beáta hasonló tanulságot von le Mészöly egész

⁷¹ BALASSA Péter, *Passió és állathecc. Mészöly Miklós Filmjéről és művészetéről* in Uő, *Átkelés II. Lélekkertészet*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 62. (Kurziválás az eredetiben.)

prózasztylusával kapcsolatban. „A tényyszerűség vagy riportjelleg változatlan hangsúlyossága különös feszültségteremtő kettőssége a műveknek.”⁷²

A *Film* dokumentumszerűségének köszönhető, hogy a lokális történelem emlékei, adatai át- és átszövik a szöveget (mintegy a szembesítés „fogódzóiként”). Ahogy Bazsányi Sándor fogalmaz: „A gazdagon ábrázolt történelmi idők városszerkezeti rétegződésének közege és minőségi garanciája: a Mészöly-próza jellegzetesen térszerű, sőt ezúttal városszerű szöveg-hálózat.”⁷³ A *Film*... számára közömbös a város történelme, helyette inkább az öreg házaspár személyes történetére koncentrál, amely szorosan összefügg a politikai értelemben vett történelemmel, de csak és kizárólag annyiban, amennyiben az meghatározta a privát élettörténetüket. Az öreg házaspár dialógusaiból jutunk hozzá azokhoz az információ-töredékekhez, melyek nagy vonalakban kirajzolják kettejük életútját. Ennek a homályosan kirajzolódó élettörténetnek a tükrében a történelem személyes traumák sorozatának okozóiként jelenik meg. Megtudjuk például, hogy az öreg házaspár otthonát képező bérház egésze régen az ő saját tulajdonukat képezte, de a kommunista rendszerben államosítás útján elvették tőlük (ez egyébként „szó szerinti” egyezés a szöveggel). Később arról is értesülünk, hogy kisgyermeküket, Ferikét a szélsőjobb-diktatúra alatt veszítették el (hogy pontosan milyen módon, arról nem értesülünk. Egyedül az erőszakosság a biztos, amit a filmbeli Öregember egyik mondata bizonyít: „Nem tudtam magukat megvédeni.”). Ferike személye nem jelenik meg a filmben, de (éppen ebből fakadóan) központi szerepet kap, így később is szóba fog kerülni a vizsgálat során. Ha tehát Surányi és Mészöly alkotásaiban különbözik is a történelem szerepe, abban kétségtelen egyezést mutatnak, hogy a múlt, a történelem mindkettőben az erőszak jellemzővel nyer meghatározást.

A regényben alkalmazott számos filmtechnikai fogás hiányzik a *Film*...-ból, technikai értelemben nem attraktív. Mint Balassa írja a regényről, „a *Film* végeredményben lehetetlenné teszi a lineáris olvasást”.⁷⁴ Ez a gondolat összefüggésbe hozható például a regényben lévő, a korábbi fejezetben tárgyalt flashback-ekkel vagy a montázstechnikával, melyek egyik hatása, hogy folytonos jelenlétükkel megtörik linearitást. (Persze megvan a lehetőségünk, hogy a *Film*...-ben felvonultatott párhuzamos történet-szálak összességét is egy tágabb értelemben vett montázsként értelmezzük, de nem filmtechnikai szempontból). A regénnyel szemben a film egy koherens, rekonstruálható történetet mutat be. Ez az elbeszélhető történet a regény szolgáltatott elemekből áll, és önálló gondolatokkal, ötletekkel van kiegészítve, van eleje és

⁷² THOMKA, i. m. 94.

⁷³ BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, „...Vakolattal borított – s így nem látható – festmény...”. *Mészöly Miklós Filmjéről*, Új Forrás 2011/6 74.

⁷⁴ BALASSA, i. m. 66.

vége. Nem utolsó sorban a filmszűzsé rendelkezik azzal a belső motivációs szerkezettel, amely a regényből hiányzik: a regénybeli narrátor-rendező csak fragmentumokat birtokol.

Surányi András filmje tehát nem azt a dekonstruktív cselekményszöveget alkalmazza, mint ami a regényben tapasztalható. Mészöly szövegének töredékességéhez fűződik Bazsányi azon megállapítása, hogy „a feltérképezés technikáját a képzeletbeli kamera tér- és időbeli mozgása, pontosabban e vizuális mozgás nyelvi szimulációja szolgáltatja.”⁷⁵ Ez a szerkezet, azon túl, hogy a tettenérés logikáját szolgáltatja, arra irányíthatja a figyelmet, hogy a szöveg másik feltételezhető „lényege” maga az a kvázi-médium (a film), melynek képződése és lebomlása a szövegben folytonosságként történik.

Fölmerül tehát a kérdés, hogy a *Film...*-ben az a fajta kamera-szemlélet érvényesül-e, mely Mészöly szövegét áthatja. Ha a fentiek alapján „nem” a válasz, az nem a *Film...* hiányaként jelentkezik, hanem egy eltérő esztétikai megalapozottságról ad tanúbizonyságot. A regényben kamera mögött álló szubjektum ugyan föltesz etikai jellegű kérdéseket is (többször rágódik például azon, hogy beleavatkozzon-e bizonyos történelemekbe, például az öregember fulladási rohamába), de nem kendőz el olyan látványt, nem hallgat el olyan részleteket, melyek konvencionálisan kívül esnek etikusság és esztétikusság határán. Ez a fajta etikai hozzáállás tehát csak a narratori kiszólásokban, és nem a megmutatásban jelentkezik. Nem marad el például az Öregasszony fehérneműjének kínosan aprólékos részletezése vagy az Öregember holttestének alapos szemléje sem. A megmutatás gesztusa tehát sokszor idomul a kamera „objektivitásához”: a látvány nem esztétikai és etikai elvek szerint működik, ahogy a világ sem, amelyet tárgyává tesz. A narratori beszédmód jellegéből fakad, hogy a látvány részletezésével a katarzis megszületése ellen hat. Mint az „új regény” kapcsán kitértem már rá, felülíródik a halálhoz konvencionálisan kötődő tragikum kialakulásának lehetősége például azon szenvtelen közlés által, melyben narrátor-rendező kifejti: szeretne az Öregember holttestéről is majd egy fotósorozatot készíteni a kórház halottas kamrájában, a két állapotot (az élet és halál állapotát) külsődlegesen összehasonlítani. A narrátor-rendező egyik legfontosabb nyilatkozata, mely a legtisztábban fejezi ki a szándékát, a következő: „ADDIG FOLYTATJUK, AMEDDIG NYERSANYAGUNK VAN, BÁRKIBE, BÁRMIKE KERÜL IS.” (156. o.) A kijelentésnek nagy nyomtatékot ad, hogy a szövegrészlet nagybetűvel íródott, így tipográfiaiilag is kiemelődik a szöveggörnyezetből. A narrátor be is tartja ígértét, a film valóban a megmutatás végső határáig megy el: a halál bemutatásáig. Általános felfogást tükröz Németh Marcell azon mondata, mely szerint „a tettenérés Mészölynél nem a valóságra

⁷⁵ BAZSÁNYI, i.m. 70.

vonatkozik, hanem a művészetre magára. [...] a megpillantás és megjelenés összenövése. S pontosan azért tettenérés, mert a látó, az érzékelő »van« tetten érve, hiszen részévé válik ennek az összenövésnek”.⁷⁶ A halálon túli dolgok azonban már a metafizika körébe tartoznak, kamera számára elérhetetlenek, nem érhetők tetten. Ennek metaforikus kifejeződése lehet, hogy a regényben sem az öregember halálát, sem az öregasszonyét nem láthatjuk. Noha az Öregasszony halála közben folyamatosan működött a kamera, az életet lezáró döntő pillanatról mégis lemaradt: „az Öregasszony feje a karfára csúszva lóg. Tekercsünk visszapergetésénél csak annyit tudunk megállapítani, hogy az Öregasszony feje váratlan élénkséggel megemelkedik, a rácsos ablak felé fordul, s ezzel ki is mozdul a képmezőnkéből, csak a fél válla marad a képben, mintha hosszan lehajolna valamiért.” (220. o.) Az Öregasszony arca tehát nem vizualizálódik a halál (a lehetséges tettenérés) pillanatában. A regény is ott ér véget, ahol a kamerán keresztül érzékelő szubjektumlehetőségeinek korlátai kikényszerítik azt. A halál így a regényben a kamera-szemlélet, a tettenérés végének metaforájaként is működésbe lép. A narratívaalkotás lehetősége a halál bekövetkeztével a narrátor számára lezárult, hiszen a narráció „tárgyai” nincsenek többé.

A játékfilm ennél sokkal kevésbé radikális a megmutatásban, Surányi egészen más köré építi fel a film mondanivalóját. Amellett, hogy a *Film...* lényegszerűen másra koncentrálna, folyamatosan tapasztalható, hogy a regény elemeiből építkezik. Az a lírai mondat is lényegében a regényből származik, amely fogódzót nyújthat a film mondanivalójának megragadásához. A filmbeli Öregember szájából hangzik el: „Madárfos vagyunk valamennyien. Nyomtalanul tűnünk el a világból.” Az egész film felfogható úgy, hogy ennek a metaforikus megnyilatkozásnak a kibontásaként működik. A tételmondszerű kijelentés önmagában áll, egy töprengés eredményeként tételeződik és majdnem szóról szóra idézi Silió szentenciózus mondatát, melyet az – közbotrányt okozva – a saját tárgyalásán mond ki.⁷⁷ Ez az intertextus jelentésképző szereppel bír a film szempontjából. A filmbeli Öregember tehát Silió világlátásához igen hasonló következtetésre jut az emberi élet értékével kapcsolatban. Azért lehetséges, hogy az Öregember visszahangozza Silió gondolatát, mert mindketten közel járnak a halálhoz. A halál mint a közeljövő elkerülhetetlen történése egyébként nagyon is aktuális téma mind a regénybeli, mind a filmbeli házaspár számára (a *Film...*-ben azért is hat olyan megrázó erővel a két idős színész, Temessy Hédi és Darvas Iván játéka, mert

⁷ NÉMETH Marcell, *Mészöly kamerája in Adoptációk. Irodalom és film egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2000, 112.

⁷⁷ A regényben így hangzik Silió mondata: „Madárfos vagyunk mind a Sió-patakon.” (157. o.) Itt is azt tapasztalható, hogy majdnem szó szerinti egyezés van a film szövege és a regényszöveg közt. A történetek különbözősége ellenére tehát több tematikus ponton is tulajdonképpen tükröződik a regény a filmben.

alakításukban érződik a személyes érintettség). A *Film...* is – akárcsak a regény – gyakorlatilag a halál (az Öregasszony halálának) pillanatával végződik, de a két alkotásban egészen más jelentéssel telítődik. A *Film...*-ben a halál betetőzi, lekerekíti azt a narratívát, amely a történet folyamán kibontakozott, míg a regénynél kényszerűen szakítja meg a film folytatását (a folytatás lehetőségét), egyszersmind megszüntetve, felszámolva azt a sejtetően ontológiai összekötöttséget, mely a filmkészítőt az öreg házaspárhoz fűzi (és amelynek valódi miértjéről nem értesülünk még utalásszerűen sem). A kényszerű egymásra utaltság nyilvánul meg a következő szöveghelyen: „Valószínű, hogy már erővel se tudnánk szabadulni tőlük [az Öregasszonytól és az Öregembertől], és hiába érvelnénk, hogy unjuk őket és magunkat – egymáson múlunk.” (70. o.) Mintha ezzel a közléssel egy rést nyitna a narrátor azon a titkon, ami az egész forgatást övezi. Ez a létkérdésként körvonalazódó kapocs (mely a korábbi nagybetűvel szedett idézetből is kiviláglik) vezérli a narrátort, hogy a filmet folytassa. A kényszeres kapcsolat megszüntével a további forgatás tárgya (vagy „tárgyai”, ahogy a testek definiálódnak a regényben) és értelme is megszűnik.

Mint korábban említettem, a filmben a jelenbeli konfliktushelyzetek mellékszálakban bontakoznak ki és általában családi kapcsolatokra kérdeznak rá, mint például a férj-feleség, az anya-gyermek viszony. (Az öreg házaspár konfliktushelyzete merőben más, mert az a múltban gyökerezik, azaz pontosabban nem egymással, hanem tulajdonképpen saját múltjukkal állnak konfliktusban: a múlt feldolgozása a szereplők jelenének másik kardinális problémája az öregség mellett.) A filmbeli szinkrón személyes konfliktusok között sincsen szűzsés kapcsolat (csakúgy, mint a regény történetszálai között sincsen), a tágabb értelemben vett közös helyszín, a bérház és az étterem tere az, amely rendszerré szervezi őket. Támaszkodva az előző fejezetben leírtakra: míg a regény történetszálai között tehát a vizualitásban gyökerező metafora és metonímia trópusa, valamint a helyszínazonosság működik szervezőelvként, addig a filmben az utóbbi működteti. Mégis az a tény, hogy Surányi nem fabuláris szinten próbálta összekapcsolni a mellékszálakat, hanem a regényhez hasonlóan laza mellérendelésként, egy lényegi meglátást sugall a szöveg szerkezetével kapcsolatban.

A halálhoz visszacsatolva megjegyzendő, hogy – mint azt Balassa részletesen tárgyalja idézett tanulmányában – a szöveg rendelkezik egy önálló szimbolikus réteggel, amely a regény valóságával párhuzamosan létezik. Surányi filmjében nem vonul át a film egészen egy hasonló réteg, de felfedezhetők benne hasonló funkciójú elemek. A történet vége felé például egy erőteljesen szimbolikus (mondhatni, hogy egy biblikus történetet direkt módon felidéző) epizód iktatódik közbe. Mint arra egy, a filmről készült kritika is felhívja a figyelmet, az öregember halála után nem sokkal három férfi egy csecsemőt talál a hóba kitéve a bérház

udvarán.⁷⁸ Az epizód tehát explicit utalás Jézus születésére és a három napkeleti bölcslátogatására. Erős szimbolikája mellett a megfigyelés közös motívumára is felhívja a figyelmet. A gyermek anyjának meg kellett figyelnie az öreg házaspár útját (az öreg házaspár és az anya a film folyamán futólag találkoznak), hogy megtudhassa, hol laknak. Folytatva a szimbólumok sorát, az út (mint az élet) toposza a filmben talán erőteljesebben aktivizálódik, mint a regényben. A filmbeli út és az életút az Öregember számára az otthonukhoz való megérkezéskor zárul le. Ebből kifolyólag azért is működhet a filmben a halál a narratíva lezárásaként, mert a hazatéréssel vonódik összefüggésbe.

Szembetűnő hasonlóság a két alkotás között, hogy az emlékezés működése mindkettőt erőteljesen foglalkoztatja. Mint már korábban tárgyaltam, a regénybeli narrátor-rendező azokat a pillanatokat keresi, amikor alanyait, az Öregasszonyt és az Öregembert emlékeikbe való belemerülés közben rögzítheti. Ennek analógiájára a filmbeli főszereplőket is gyakran veszi a kamera azokban a pillanatokban, amikor befelé fordulásuk közben újra jelenként élik meg a múltat (a filmbeli Öregemberrel és Öregasszonnyal is megtörténik, hogy jelen időben, egyes szám második személyben beszélnek rég elvesztett fiukhoz, Ferikéhez). Ez a közös mozzanat a Mészöly-regény recepciójában többször előforduló kulcskifejezéshez, a tettenéréshez kapcsolható hozzá: talán arra világít rá, hogy Mészöly és Surányi „film”-jében a kamera célja egyaránt a tettenérés, azaz a mulandóság pillanatainak jelenné tétele.

Dolgozatom során igyekeztem kimerítően tárgyalni, hogy az adaptáció fogalma miként működhet kontextualizáló, sőt, problematizáló fogalomként a Mészöly-szöveg és a film médiuma, valamint a regény és Surányi játékfilmje összefüggésében. A regény és a film mint médium kapcsolatának vizsgálata arra a következtetésre vezetett, hogy a regény fikciójában két ellentétes irányú erő mozgása figyelhető meg, azaz a megképződő filmes fikció folyamatos „ön-felfüggesztésének” lehetünk szemtanúi, melyet a szöveg belső, nyelvi működése idéz elő. Igyekeztem a regény és a játékfilm viszonyát meghatározni az adaptív logika szemszögéből. A két mű közötti számottevő (tematikai, konceptuális, esztétikai felfogásbeli) különbségek ellenére folyamatosan tapasztalható, hogy a film a regény elemeiből építkezik, vagyis valóban adaptív módon használja fel Mészöly művét: nyilván nem véletlen, hogy egy különleges szöveg egy különleges filmet hívott életre.

⁷⁸ „a napkeleti háromkirályok megjelennek, még a szerecsen is bevillan, de éppen csak annyira, hogy aki nem figyelt, tán észre sem veszi” (ÁGFALVI, i. m. 53.)

Irodalomjegyzék

ÁGFALVI Attila, *Egy őszi falevél útja*, Filmvilág, 2000/12.

Mihail Mihailovics BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.

Mihail Mihailovics BAHTYIN, *A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más humán tudományokban* in UŐ, *A beszéd és a valóság*, ford. KÖNCZÖL Csaba, OROSZ István, Gondolat Kiadó, Budapest 1986.

BALASSA Péter, *Passió és állathecc. Mészöly Miklós Filmjéről és művészetéről* in UŐ, *Átkelés II.; Lélekkertészet*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

Roland BARTHES, *A műtől a szöveg felé* in UŐ, *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Osiris kiadó, Budapest, 2001.

Roland BARTHES, *Objektív irodalom* in *A francia új regény II.; Tanulmányok – vita*, vál. KONRÁD György, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1967.

André BAZIN, *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Osiris kiadó, Budapest, 2002.

BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, „...Vakolattal borított – s így nem látható – festmény...”. *Mészöly Miklós Filmjéről*, Új Forrás 2011/6.

Walter BENJAMIN, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* in uő, „*A szirének hallgatása*”; *válogatott írások*, vál., ford., szerk., jegyz. SZABÓ Csaba, Osiris Kiadó, Budapest, 2001.

Gottfried BOEHM, *A képleírás; A kép és a nyelv határaitól*, ford. RÓZSAHEGYI Edit in *Narratívák I.; Képelemzés*, Szerk. THOMKA Beáta, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998.

Paul DE MAN, *szemiotika és retorika* in uő, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Magvető Kiadó, Budapest, 2006.

E. H. GOMBRICH, *A művészet története*, ford. G. BEKE Margit, FALVAY Mihály, Gondolat kiadó, Budapest, 1978.

HUSZÁR Linda, *Kép-olvasás; Az intermedialitás fikciója Mészöly Miklós Filmjében*, Alföld, 2011/9.

Wolfgang ISER, *A fikcionálás aktusai*, ford. KATONA Gergely in *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.

KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus Alakzatai (Zeuxisztól Warholig)*, ford. HÁZAS Nikoletta in *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997

Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok; Berlini előadás 1999*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005.

KOLOZSI Orsolya, *Figyelő tekintet; Mészöly Miklós Film című kisregényének és Samuel Beckett azonos című forgatókönyvének közös vonásai* in UŐ, *A szöveg árnyéka*, Kortárs Könyvkiadó 2011.

KOVÁCS András Bálint, *Film és elbeszélés*, Korona kiadó, Budapest, 1997.

Siegfried KRAUCER, *A film elmélete; A fizikai világ feltárása*, ford. FENYŐ Imre, Filmtudományi intézet, Budapest, 1964, II.

MAGYAR Miklós, *Regény vagy „új regény”?; Regénytechnika és írói magatartás a francia „új regényben”*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971.

Marshall MCLUHAN, *A mozi. A film méterszámra gyártott „valósága”* in *Kultúra- és kommunikációelméleti szöveggyűjtemény*, összeáll. UTRY Attila, Eötvös József Főiskolai Kiadó, Baja, 2007.

MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1976.

William J. Thomas MITCHELL, *A képi fordulat* in *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ágnes és MARGITHÁZI Beja, Typotex Kiadó, Budapest, 2010.

Michel MOURLET, *Film kontra regény*, ford. KÖBÖL Anna in *A film és a többi művészet*, vál., jegyz. KENEDI János, Gondolat Kiadó, Budapest, 1977.

NÁNAY Bence, *Túl az adaptáción* in *Adaptációk; Irodalom és film egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor, József Attila Kör, Kijarat Kiadó, 2000.

NÉMETH Marcell, *Mészöly kamerája* in *Adaptációk; Irodalom és film egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor, József Attila Kör, Kijarat Kiadó, 2000.

NYÍRI Kristóf, *Bevezetés; Adalékok a szóbeliség-írásbeliség paradigma történetéhez* in *Szóbeliség és írásbeliség; A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Áron László Könyvkiadó, Budapest, 1998.

POMOGÁTS Béla, *Fiktív forgatás; Mészöly Miklós: Film*, in Uő, *Példázatos krónikák; Irodalmi tanulmányok*, Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 2009.

Paul RICOEUR, *Az interpretációról* in Uő, *A diskurzus hermeneutikája; Paul Ricoeur válogatott tanulmányai*, vál., szerk. KOVÁCS Gábor, Budapest, Argumentum kiadó, 2010.

Alain ROBBE-GRILLET, *Természet, humanizmus, tragédia* in *A francia új regény II.; Tanulmányok – vita*, vál. KONRÁD György, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1967.

Georges SADOUL, *A filmművészet története*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1959.

SÁGHY Miklós, *A hasonlatelven túl: Az ellentmondás rései* in Uő, *A fény retorikája; A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban*, Tiszatáj Alapítvány, Szeged, 2009.

SZILÁGYI Gábor, *A film fogalma; A sajtóság természetrajza*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1995.

THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1995.

N. TÓTH Anikó, *Szövegvándor. Közelítések Mészöly Miklós prózájához*, Kalligram, Pozsony, 2006.