

## A gyilkos tekintete

### *A narrátor pozíciója Friedrich Dürrenmatt „Az ígélet” című kisregényében és Fehér György „Szürkület” című filmjében*

*Minden mese igaz. Minden mese hazug. Mi is az a konfliktus, mi is az a félreértés, amely e mondatok között feszül, ám mégis maradéktalanul hitelesíti őket?*

**A** probléma magában a mesélésben, a történetmondásban rejtőzik, illetve abban a tényben, hogy a történeteket sokan hajlamosak csak a valóság tükröztetésének, leképezésének tekinteni (még jó, ha pusztán tükröztetésről, nem pedig a valóság nyelvi prezentációjáról esik ilyenkor szó). Kétségtelen, hogy a valóságot nem lehet olyan módon elmesélni, hogy a mese a valóság teljes igényével léphessen fel. Semmilyen nyelven, semmilyen nyelvvél. Nemcsak azért lehetetlen minden kísérlet, mert végtelenül nagy számú elemet kellene tartalmaznia e szupermesének (még ha az időből és a térből ki is metszünk önkényesen egy szeletet mint a mesélés tárgyát), hanem azért is, mert ez az igény egy minden nézőponton kívüli és fölülű nézőponttal rendelkező, azokat egyszerre figyelembe venni és figyelmen kívül hagyni képes szupermesélő létét feltételezné. De ebben az esetben (mely eset hipotetikusán el nem vehető) mi nem a mesék gyártói és fogyasztói, alkotói és befogadói volnánk, hanem egyetlen végtelen történet epizodistái és e történet töredéknyi részleteinek befogadói.

Beszélni, persze, mi is tudunk történetekkel a világról (a „beszélni” itt leginkább annyit tesz: kinyilvánítani). Sőt, a történetmondás vágya egyidős az emberi kultúrával, és alig kisebb intenzitású, mint például az evés, ivás, alvás iránti igény.

Mi magyarázza ezt az igényt? Mi adja fontosságát? Miért e kitüntetett szerepe?

Különböző tudományágak tettek fel ilyen és ehhez hasonló kérdéseket a mesével, meséléssel kapcsolatban az idők során és jutottak (természetesen) különböző következtetésekre. De egyvalamiben igen hasonlítanak e vélemények (még ha más-más fogalmakkal fejezik is ki ugyanazt a jelenséget): létezik a mesélésnek egy archaikus és egy modern változata, mely változatok esetében egészen különböző válaszokat kapunk a korábban feltett kérdéseinkre.

Az archaikus változatot a „történelem nélküli” népek, törzsek hozták létre és „használják” napjainkban is. Az ilyen típusú történetben a mesélés logikája, a mese szerkezete nem racionális mintákat követ. Az archaikus mesék az álmok szimbolikájára és „logikájára” épülnek. A legősibb tapasztalatokat jelenítik meg, a kollektív tudattalamból merítenek, preferálják az abszolút és a közösségi tapasztalatokat. Mesélőjük nem saját meséit meséli, jóval inkább médium, közvetít a felsőbb hatalmak és a közösség között. Fontosságát épp e szakrális közvetítő szerepe révén vívja ki magának az adott közösségekben. A mesék itt a felsőbb hatalmaktól származó üzenetek: maguk az istenek mesélnek. Lineáris helyett spirális időt használnak. Életüket nem a történelmi idő tagolja, hanem (többnyire ritualizált) ismétlődések.

A fentiekből következően gondolkodásukban csekély szerepet játszik a befejezettség, a lezártág, s ebből következik történeteik erős műfajalkotó jellege is, hiszen a műfajok folyama fejt ki hatását a közösségben, nem pedig az egyes művek.

Elmondható tehát, hogy ezt a fajta mesélési gyakorlatot nem a racionális szempontok és megfontolások vezérlik. Alapvetően „öszönös” megoldásokról van szó, de még mie-

lőtt alábecsülnék ennek a történetmondási módszernek a szerkezetalakító képességeit, gondoljunk *V. J. Propp*, orosz folklórkutató eredményeire. Ő az orosz „varázsmesék” vizsgálata során arra a következtetésre jutott, hogy ezek a mesék szerkezetileg mind „egytípusúak”. Vagyis jól meghatározható számú és funkciójú részegységből épülnek fel. De ami még ennél is fontosabb: a részegységek sorrendje kötött.

Természetesen nem létezik olyan szupermese, amely minden egységet meghatározott sorrendben tartalmaz, de ez a konstrukció elméletileg létrehozható, vagyis elvileg írható ilyen mese.

Propp feldolgozta, katalogizálta morfológiai szempontból szinte az egész, akkor rendelkezésre álló, orosz népmesei anyagot, sőt kísérletet tett kutatásainak kiterjesztésére is. A világ különböző népeinek mesekincsét szerette volna összehasonlító morfológiai elemzés tárgyává tenni. Az anyag roppant terjedelme megakadályozta abban, hogy munkája „végére” érjen, de így is végzett összehasonlító vizsgálatokat és arra a következtetésre jutott, hogy a világ legkülönbözőbb pontjain léteznek az általa vizsgált népmesetípus, amelynek mikroszerkezete pontos mása az oroszénak.

Propp csak rögzítette az általa feltárt tényeket, messzire tekintő következtetésekbe nem bonyolódott (talán merészség is lett volna tőle ezt várni az 1930-as évek Szovjetuniójában). Mi viszont annyit talán megengedhetünk magunknak, hogy egyetlen, a témánk szempontjából sem mellékes megjegyzést rögzítsünk e kutatások kapcsán. Már Propp is kizárta a világ különböző pontjain megegyező szerkezetű mesék jelenségének magyarázatáért azt, hogy ezek a népek valamikor az ősidőkben mind egymás közelségében éltek volna.

Itt kaphat szerepet a dolog magyarázatában *Jung* és az ő kollektív tudattalanja. Egyáltalán nem kizárható, hogy nemcsak a szimbólumok, képek, hanem az ezen szimbólumok és képek történeté „konstruálásához” szükséges szerkezet is rendelkezésre áll valamely „térhelyen” (hisz az álmoknak is van „műfajuk” és valószínű, hogy a szerkezetük is meglehetősen állandóságot mutat; talán érdemes lenne az álomtípusokat is hasonló morfológiai katalogizálásnak és elemzésnek alávetni, mint az orosz varázsmeséket, s a kapott eredményeket összevetni a mesekutatás eredményeivel).

Az archaikussal szemben a modern történetmesélési mód a lineáris időben létezik (ez még akkor is igaz, ha különböző idősíkok között cikáz, hiszen ezek az „idősíkok” ugyanannak a lineáris időnek a szerzői koncepció által összekevert és így egymás után vágott darabjai), a történelem nyújtja kulturális hátterét, az pedig a „történelem mint világmagyarázat” igazolását.

A modern történet szerkezete racionálisan meghatározott, legalábbis törekszik erre (ezért noha sokszor ennek ellenkezőjét szeretné hinni magáról, erőteljesen a jelenbe ágyazódik, míg az archaikus mese az időtlenségből indul és oda is érkezik, benne forog).

A modern történet elveti az archaikus formákat (töredékként használja csak darabjait), igyekszik fellazítani, átalakítani, „összekuszálni” – detronizálni.

Az archaikus szöveg közvetít kint és bent, lent és fent között, a modern hideg fejjel (vagy éppen elkeseredett hangerővel) konstatálja: nincs kapcsolat, hazugság volt talán minden olyan állítás, ami ennek ellenkezőjét próbálta bizonyítani.

Az archaikus nem akar valóságnak látszani, illetve a valóság „láthatatlan” aspektusait jeleníti meg, a modern még a valósággal való totális szembehelyezkedés talaján állva is valóságrekonstrukcióként tűntet.

Az archaikus műfajokat épít, általuk próbálja definiálni az ember helyzetét a mindenségben és viszonyát a felsőbb hatalmakhoz. A modern egyes művekben is kifejezhetőnek gondolja az emberi teljességet (sőt sokszor csak így gondolja kifejezhetőnek).

Természetesen e két (általam archaikusnak és modernnek elnevezett) módszer nagyon változatos formákban keveredhet is egymással. S mivel témám két 20. századi mű elbeszélésmódjának (elsősorban a „narrátor kijelölésének”) összehasonlító elemzése, el-

sősorban azt vizsgálom, melyik mű milyen ígéreteket tesz a történetmondás megszervezése és (főleg) a narrátor kijelölése által a befogadónak, továbbá melyik mű milyen mértékben teljesíti, illetve nem teljesíti ezt az ígéretet.

### Félig teljesülő ígéret

#### *A narrátor*

Már *Dürrenmatt* könyvének címe és alcíme is árulkodó: „Az ígéret. A bűnügyi regény rekviemje”. Mintha azt akarná a szerző – főleg az alcímmel – sugallni, hogy itt egy egész műfaj megszűnésének, „hattyúdalának” leszünk tanúi.

A kisregény elbeszélője az író, egyes szám első személyben. Van itt azért egy kis ravaszság. A narrátor-író – szinte szó szerint – csak belebotlik a történetbe. Az egyik szereplő meséli el neki, ő pedig csak lejegyzí, amit hall. Ez a megoldás egyáltalán nem ritka és szokatlan a szépirodalomban, mondhatni: a világirodalom tele van talált és újrahasznosított szövegekkel, sőt voltak olyan irodalomtörténeti korszakok, amelyek különösen kedvelték ezt a megoldást.

Vajon mi lehet az oka annak, hogy a szépírók ennyire kedvelik a „talált szöveg” módszerét?

Egyrészt ezzel az eljárással a valóság hitelesítő pecsétjét nyomhatják a műre (mintha

---

*Azt igyekszik bizonyítani  
Matthäi rendőrnnyomozó törté-  
netén keresztül, hogy a sors úgy  
mesél, ahogy ebben a történet-  
ben teszi, nem pedig úgy, ahogy  
azt a bűnügyi regények írói be-  
mutatni szeretnék. Tehát a kisre-  
gény egyik (ha éppen nem a leg-  
fontosabb) célkitűzése az, hogy  
a kétféle narrációt (az „iro-  
dalom” által képviseltet és a sors  
által „alkalmazottat”)  
összevesse.*

---

az író ilyenkor azt mondaná: „De hiszen ez nem fikció, látják, megtörtént!”), másrészt biztosítja a szerző számára azt a lehetőséget is, hogy az események közelébe kalauzolja az olvasót anélkül, hogy föl kellene öltenie magára a mindentudó mesélő álarcát.

Ez a módszer arra is jó, hogy egyszerre akár több különböző világlátás képviselője is egyenrangú kommentátorként jelenhessen meg a műben.

Valami hasonlóról van szó itt is. A narrátor bűnügyi regények írója, aki vidéki felolvasóestje után ismeri meg Dr. H.-t, az egykori rendőrpáncsnokot. Ő meséli el a kisregény alapját képező történetet az írónak, méghozzá azzal a szándékkal, hogy bebizonyítsa, a

valóságban mennyire másképpen történnek a dolgok, mint a bűnügyi regényekben (itt van rögtön tehát az az ígéret, hogy megtudunk majd valami fontosat és bizonyító erejűt a valóság és a fikció viszonyáról egy megtörtént eset kapcsán).

De tévedés lenne azt hinni, hogy csak ők ketten, az író és H., a történet narrátorai. Van egy harmadik elbeszélő is, Schrottné, a sorozatgyilkos felesége, aki egy véletlen folytán éppen Dr. H.-nak meséli el a megfeyjthetetlennek tűnő, rejtélyes gyermekgyilkosságok megoldását. Tehát a narrátorok körülbelül így adják egymásnak a stafétát: Író – Dr. H. – Schrottné – Dr. H. – Író.

Bár a valóságos arányokat nem képes pontosan bemutatni a fenti séma, annyi azért kiderül belőle, hogy Dr. H. mesél legtöbbit, míg a tulajdonképpeni íróé a legkisebb rész. Ennek megint csak az a legvalószínűbb magyarázata, hogy a „civil” mesélők annál inkább hitelesítik a történet valósághűségét, minél kevesebbszer avatkozik közbe egy külső nézőpont képviselője, vagyis az író.

Az író tehát saját történetét meséli, amelybe belefoglalja Dr. H. története (aki szintén a saját történetét meséli). Dr. H. történetébe viszont Schrottnéé kapcsolódik.

S az író szövegét – az ő innen-onnan összeszedett történetével együtt – ki mondja? – vetődik fel a kérdés. Természetesen Dürrenmatt. De még itt sem állhatunk meg! Dürren-

mattot ki „meséli”? Dürrenmattot a könyvével együtt mi, olvasók meséljük (minden interpretáció mese és minden mese interpretáció!).

Az utolsó kérdés már magától értetődik. Ki meséli az olvasót? És itt vissza is érünk kisregényünkhöz, mert erre a kérdésre különböző csatornákon pontosan ugyanazt a választ adja a történet.

Egyfelől az egyik úgynevezett „tanulság”, „üzenet” az, hogy bizony az ember a sors, a véletlen játékszere. Hiába szegez vele szembe tehetséget, kitartást, minden hiába. A legjobbak, legkitartóbbak is vereséget szenvednek az egyenlőtlen küzdelemben. Dr. H. is a sorsra és a véletlenre hivatkozva veti el a bűnügyi regények történetmesélési módszereit. Éppen azt igyekszik bizonyítani Matthäi rendőrnagyos történetén keresztül, hogy a sors úgy mesél, ahogy ebben a történetben teszi, nem pedig úgy, ahogy azt a bűnügyi regények írói bemutatni szeretnék. Tehát a kisregény egyik (ha éppen nem a legfontosabb) célkitűzése az, hogy a kétféle narrációt (az „irodalom” által képviseltet és a sors által „alkalmazottat”) összevesse. Sőt, már a történet kezdete előtt kimondja ítéletét is a kérdésben. „A bűnügyi regény rekviemje” – szól az alcím, ami azt sugallja, hogy egy egész műfaj esik áldozatul mese és valóság összeütközésének.

Másfelől van egy olyan eszköz is Dürrenmatt kezében, amelynek a segítségével tovább erősíti bennünk az érzést: az igazi narrátor valahol a történeten kívül keresendő. A „tájleíró” részletekre gondolok. Ezeknek a villanásnyi hosszúságú betoldásoknak a szerepe „mindössze” annyi, hogy hangulatukkal támogassák, erősítsék a cselekményt. De ebben a történetben a leírásoknak néha sikerül az engedelmes szolga szerepénél sokkal többet is eljátszaniuk. A tájban megjelenik a narrátor. Szeszélyességében, változékonyságában, kiszámíthatatlanságában, emberi szándéknak nem engedelmeskedő befolyásolhatatlanságában a vaksors attribútumai ruházódnak rá. Mintha tekintetével kísérné keserű útján a két utazót, mintha ránk is jutna pillantásából...

### *Az idő*

A történet időrendje teljes mértékben alkalmazkodik a narrátorok személyéhez. Minden narrátor szigorúan betartja a kronologikus mesélés szabályait, a saját történetét időrendben meséli el. Az idősíkok szinte csak akkor változnak, amikor narrátort vált az elbeszélés (az viszont előfordul, hogy pár oldalon keresztül gyakran cserélődik a narrátor s vele együtt az idő is, például akkor, amikor Dr. H. jelen idejű kommentárokkal szakítja félbe többször is Schrottné múltba helyezett elbeszélését).

Mint egy végtelen egyenes szakasznyi részei, úgy viszonyulnak egymáshoz a különböző narrátorok által elbeszélte időegységek. Sok kisebb-nagyobb, lineárisan előrehaladó, de véges időegység áll szemben az állandóan jelenvaló, kiszámíthatatlan végtelenséggel, amely sorsként és véletlenként definiálódik és amely szintén a környezet leírásából válik érzékileg is tapasztalhatóvá. A hegyek, az erdők, az eső időtlenné tett kategóriái segítik az olvasót annak felismerésében, hogy a sors nemcsak térben, időben is végtelen hatalom.

Ilyen értelemben a sors egyfajta panteista istenség képét ölti, amely minden létezőre ráveti árnyékát.

Dürrenmatt egyébként mesterien bánik az idő felgyorsításának és lelassításának eszközével. Ha a feszültséget akarja fokozni, a végtelig képes lelassítani az időt. A legszébb példa az idő lassítására, amikor Schrottné felfedi Dr. H.-nak a gyilkos kiletét. Az asszony lényegtelen részletekbe bonyolódik (ez a figura hitelét is megnöveli egyébként az olvasó előtt), mondandója gyakran félbeszakad különböző okok miatt, sőt még az is lassítja a gyilkos személyének napvilágra kerülését, hogy Dr. H. is több kommentárt szűr közbe, például afelett érzett bosszúságát, hogy Schrottné olyan tekervényesen meséli el ezt a számára teljesen érdektelenné gondolt történetet. De ide sorolható az a jelenet is, amikor Matthäi fogadott lánya a gyilkost várja az erdőben, a rendőrök pedig az ő tudta nélkül a háttérben lesben állnak.

Kihagyásokra, vagyis az idő felpörgetésére természetesen szintén számos példát találunk. Így vannak olyan egymást követő jelenetek, amelyek között évek telnek el.

### *A műfaj kérdése*

Josef Škvorecký, cseh író 1965-ben megjelent, a detektívregényekkel foglalkozó könyvében Dürrenmattot is megemlíti. Azért tartja fontosnak a svájci író próbálkozásait a detektívregény műfajában, mert szerinte ezek kedvező tendenciát erősítenek: „a detektívregény visszatérését a költészethez”. Mindezen azt érti, hogy a művészi igényű detektívregények megújítják a már sokszor temetett műfajt, ezzel párhuzamosan pedig a detektívregény (amely a bűnügyi regény egyik alműfaja) is visszaad valamit a „magas irodalomnak”, nevezetesen: a cselekményt. Škvorecký könyvében ezzel kapcsolatban idézi *Karel Capeket*: „Tanulmányt kellene most írnom az Epikum Bukásáról vagy a Cselekmény Háláról... Hiszem azonban, hogy nem hal meg. Megmentette a detektívregény.”

Úgy gondolom, Škvorecký besorolása pontos (bár Dürrenmatt nem detektív-, hanem bűnügyi regénynek nevezi írását). „Az ígélet” tipikusan olyan műfajregény, amely művészi igényekkel lép fel. Pontosabban: olyan szépirodalmi alkotás, amely egy műfaj számos jellegzetes vonását integrálja. Ehhez képest elég barátságtalan gesztus tőle, hogy az őt tápláló műfaj végét jósolja, felszámolására tör, mi több: elméletileg is igazolni próbálja e műfaj egész létezésének anakronizmusát. Próbálkozásai azonban kudarcba fulladnak, vagy legalábbis félig-meddig járnak csak sikerrel.

A „miért” megválaszolásához megint vissza kell nyúlnunk Josef Škvorecký fentebb idézett tanulmányához. Ez a kis könyv már 1965-ben egy posztmodern műfajelméletnek rakta le az alapjait. A cseh író nem elméletet ír (ezt többször hangsúlyozza), hanem arra a kérdésre keresi a választ, hogyan lehetne a népszerű tömegműfajokat (ő éppen a detektívregényről írt, hiszen azt ismerte imponáló módon) összebékíteni a kevésbé népszerű elit-irodalommal. Ugyanazokhoz a gondolatokhoz jut el ő is, amelyekről a bevezetőben már szó esett: hogy a mesélés két alapmódszere az emberi természet, személyiség dualitását reprezentálja.

Nem véletlen, hogy a 20. századi művészet elvesztette minden bizodalját az irracionális alapokra épülő, nagy tömegekre „olcsó” eszközökkel ható tömegirodalom iránt. És nem csoda, hogy a tömegekre pedig nem gyakorolt semmiféle hatást a „magas” irodalom túlzottan racionalizált és individualizált „öncélú formalizmusa”. Škvorecký azt javasolja: keverjük hát össze a kettőt! Engedjük be a műfajokat az irodalomba! „Engedjünk” művészetet a műfajokba! Hiszen minden abba az irányba mutat, hogy ennek így kell lennie. Škvorecký megrajzolja a bűnügyi regény átalakulásainak sorozatát annak megszületésétől a század közepéig. Fejlődésnek láttatja a műfaj mozgását, s ennek logikusan előrelátható következő lépése az a keveredési folyamat, amelyről fentebb már szó esett. Feltevézése szerint a szépirodalomban is vannak ilyen irányú tendenciák, s ezek szintén a keveredés irányába hatnak.

Az 1950–60-as években valóban világszerte megszorodik azoknak az irodalmi törekvéseknek a száma és súlya, melyek addig kevésbé „irodalmasított” műfajokat emelnek a „komoly” irodalom rangjára. Az egyik ilyen kísérlet központja Dél-Amerika volt, ahol a helyi mítoszok a „valóság” kiegészítéseként, kiteljesítőjeként kerültek a regényekbe. Ezekben a művekben már szétválaszthatatlanok a mágikus és a reális tartalmak. A mágikus realizmusnak nevezet irányzat idővel nagy népszerűsége tett szert, követőkre pedig főleg a világ azon pontjain talált, ahol a modern kor díszletei között elevenen élnek még az ősi hiedelmek, mítoszok (gondoljunk például *Salman Rushdie*-ra vagy akár a roma *Holdosi Józsefre*).

Európa nagy részén viszont nem a mítoszok töltötték be ezt a szerepet, hanem az addig irodalom alattinak tekintett műfajok (mint például a bűnügyi regény). Így Josef Škvorecký is előszeretettel és meglehetősen sikerrel kevert majd’ minden regényébe klasz-

szikus krimielemezeket (a ‚Csoda’ és a ‚Gyávák’ című regénye is felfogható egy nyomozás leírásaként).

Dürrenmatt kisregénye is ebbe a sorba illeszthető, még hozzá egyáltalán nem elszigetelt kísérletként az író életművében. Az a különös dolog történik meg vele, hogy az elkészült mű éppen szembe megy előzetesen deklarált szándékával. Mert emlékezzünk csak: ígérete szerint egy műfaj eltűnéséről tudósít. Ezzel szemben nemcsak hogy nem számolja fel a műfajt, de segít annak megújításában. Ez tehát a mű félig betartott ígérete. S hogy mit vált be az ígéretéből? Egy műfaj helyett néhány illúzió felszámolását.

### *Felszámolt illúziók*

A regény hőse nem találja meg végül a gyilkost (nyomozása életfogytig tart, mert karaktere nem engedi, hogy betartatlan ígéreteket hagyjon maga mögött). A mű konfliktusa ugyan eltűnni látszik azzal, hogy a gyilkos személye – legalábbis az olvasó előtt – ismertté válik, viszont Matthäi (és vele együtt az olvasók) számára menet közben újabb, talán még súlyosabb konfliktus születik. Bele lehet-e nyugodni abba, hogy a véletlen képes kifogni a rációt? El lehet-e fogadni, hogy a sors összezúzza a tudatosan felépített elbeszélést? Dürrenmatt egy archaikus struktúraalkotó elemeket is felhasználó műfaj által bizonyítja az irracionális hatalmát az ész fölött.

Nem tesz eleget ígéretének, mert nem tud. Ahogy hőse sem... Szép kettejük közös bukása. Mindketten elveszítik harcukat az irracionálissal szemben, de nem engednek értékeikből: éthosz és ráció állva halnak meg, kezük még holtukban is markolja szeretve átkozott fegyverük.

### **Amikor már ígéret sincs...**

#### *A láthatatlan narrátor*

*Fehér György* ‚Szürkület’ című filmjének különös, szorongató hangulata azonnal magával ragadja a nézőt. Újranezések már arra a kérdésre is kezd körvonalazódni a válasz, milyen eszközök használatával éri el leginkább e hatást a rendező.

A legfontosabb a beállítások különleges típusa, amely nem uralja az egész filmet, szerepe mégis meghatározó. A narrátor személye, a nézőpont köti össze, hozza közös nevezőre ezeket a beállításokat. Nézzünk néhány konkrét példát!

A film elején és végén nagytotálban, lassú mozgással pásztázza a kamera a hegyeket, miközben baljós hangulatú zene szól.

Szintén kétszer – a film elején és végén – fordul elő (és mindkétszer egy autóhoz köthető) egy-egy hasonló jellegű beállítás. Először akkor látjuk, amikor a nyomozók kocsijukkal a bűntény helyszínére érkeznek. Kiszállnak, elindulnak a szakadó esőben a sáros úton a hegyre, a kamera pedig az üres autóból hosszan mutatja távolodó alakjukat. Másodszor akkor találkozunk ezzel a beállítástípussal, amikor a „gyilkos” kocsiját vizsgálja át a rendőrfelügyelő. Sőt, itt érintkezik is egymással az első és a második példában szereplő beállítás, mivel amikor egy rendőr közli a vizsgálódó felügyelővel, hogy az üldözés közben egy fának rohant a „gyilkos” kocsija, ő viszont abból nyomtalanul eltűnt, rögtön a hegyek következnek, a film elejéről ismert beállításban.

A kislány egy tisztáson várja a „gyilkost”. A „kamera” hosszasan figyeli a fák mögül, majd lassan elfordul, s meglátjuk, hogy a felügyelő is a fák mögött vár embereivel és a nyomozóval, de ők a kislányhoz (nyilván) közelebb helyezkednek el, mint a kamera.

Mi köti össze ezeket a beállításokat? A narrátor!

#### *Rövid kitérő: a beállítások*

Mielőtt folytatnánk az elemzést, érdemes megvizsgálunk a beállítások különböző típusait. *Szilágyi Gábor* négyféle alapbeállítást különböztet meg:

– Valós objektív beállítás: amit az angolszász hagyomány nobody's shot-nak nevez –, amely a következő formulával írható le: ÉN (a kijelentés forrása) és TE (a kijelentés címzettje) nézzük ŐT (a kijelentést).

– Felszólítás (kamera-szem): ÉN és Ő nézünk TÉGED, aki később nézni fog.

– Szubjektívnek nevezett beállítás: TE és Ő néztek, Én mit mutatok NEKTEK.

– Valószerűtlen objektív beállítás (ritka, az alkotóra utaló egyéni szemszög, lehetetlen szereplőhöz kötni) – Mintha TE lennél ÉN.

Szabó Gábor elsőként szintén az objektív szemszöget említi (másképpen: „a film szemszöge” vagy a „néző szemszöge”); azt írja róla, hogy úgy kell felfognunk az így készült képeket, mintha azokat rejtett kamerával vették volna fel. „A kamera ilyenkor senkinek a szemszögét nem reprezentálja a film szereplői közül.”

Ezután a szubjektív szemszögről ír, „amikor a kamera valakinek a szemszögét képviseli.” Ennek két alapesetét különbözteti meg:

a) A kamera az egyik szereplőt képviseli. „A kamerát behelyettesítjük valamelyik szereplőnek a szemszögébe. A nézőt ezzel behelyezzük a jelenetbe, az események személyes résztvevőjévé tesszük.”

b) A néző láthatóvá válik. „A kamera a nézők kollektív szemszögét képviseli. A néző elveszti láthatatlanságát. A saját jogán van jelen ő is. A jelenet minden résztvevője tudatában van a néző jelenlétének.”

A következő típus a nézőponti szemszög (POV). „Ez a beállítás valamelyik szereplő szemszögét képviseli, pontosabban minden határon túl megközelíti, de soha el nem éri.

*Fehérnek Györgynek szintén sikerül megjelenítenie a megjeleníthetetlen, bár ő nem segít nevet adni neki, mint Tarkovszkij. Olyan, mintha ugyanannak a duális természetű princípiumnak két ellentétes lényegével találkoznánk.*

Tehát az objektív és a szubjektív beállítás közötti határmezsgyén mozgunk. A kamera soha nem kerül a szubjektív szereplő helyére úgy, hogy a többi szereplőnek a kamerába kellene néznie, amikor őrá néz. Ilyenkor a kamera olyan közel áll a szereplőhöz, amennyire egy objektív beállítás csak megközelíthet egy szubjektívet, hogy még objektív maradjon. Mivel ez a speciális szemszög a két beállítástípus közé esik, külön kategó-

riába kell sorolni, de nemcsak ezért, hanem azért is, mert megkülönböztetett szerepet tölt be a filmkészítésben – bármelyik filmiskoláról beszéljünk is.”

Végül az utolsó alaptípust több névvel is illeti: a mesélő szemszöge, alkotói szubjektív. Ezek a fogalmak nála körülbelül ugyanazt jelentik, mint Szilágyi Gábor felosztásában a valószerűtlen objektív beállítás.

#### *A láthatatlan narrátor (folytatás)*

E két felosztás alapján a ‚Szürkület’ fentebb leírt beállításait a Szilágyi Gábor-féle valós objektív, illetve a Szabó Gábor-féle objektív szemszögnek tekinthetjük. Véleményem szerint azonban itt mégsem erről van szó, mivel ezek a beállítások nyilvánvalóan eltérnek a film objektív szemszögétől, ugyanakkor nem valamiféle szubjektív szemszöget képviselnek, amennyiben nem egy, a filmen látható szereplő nézőpontjából készültek. Ebben az esetben lehetnének alkotói szubjektív vagy valószerűtlen objektív beállítások (érdekes, hogy az egyik felosztás szubjektívnek, a másik objektívnek nevezi a beállítások jól meghatározható típusát). Ezzel azonban még mindig nem találtuk meg a pontos meghatározást. Ezek a szemszögek ugyanis szubjektívek annyiban, amennyiben igenis köthetők egy szereplőhöz, viszont valószerűtlenek, amennyiben egy, a vásznon soha meg nem jelenő szereplő nézőpontját képviselik. Ezért ezt a fajta beállítást valószerűtlen szubjektívnek nevezem.

Most már csak az a kérdés, kinek a nézőpontjáról van szó. A válasz egyszerű: a gyilkoséról. Ő az a szereplő, aki egyetlen pillanatra sem bukkan fel a filmben. Ez pedig az ő szemszöge.

Találhatunk, persze, ellenérveket. Az még valahogy elképzelhető, hogy a rejtőző rendőrök és a kislányt egy beállításban láttató szemszög a gyilkosé, még az is rendben van, hogy a tájat lassan pásztázó tekintet (hogy ez a szó mennyire nem véletlen, majd később kiderül) szintén az övé (bár egy ember csak valamilyen szerkezeten „utazva” lenne képes folyamatosan ezeket a képeket látni), de az már mégiscsak furcsa, hogy a két autós beállítás is idesorolódik, hiszen a történet szereplői számára ekkor láthatóvá kellett volna válnia a gyilkosnak. Jogosak ezek az ellenvetések, mégis, ebben a két történetrészletben nyilvánvaló a külső, „idegen” nézőpont jelenléte. Létezik ugyanis még valami, amely az általam idézett háromféle beállítást a már elmondottakon túl is összeköti a „láthatatlan” narrátoron kívül: egy láthatatlan szereplő.

#### *A láthatatlan szereplő*

*Gabriel García Márquez* „Száz év magány” című regényében José Arcadio Buendía egy varázslatos szerkezetet vásárol a vándorkereskedőktől, amelyről azt állítják, mindent képre rajzol, ami előtte van. Buendía, abból a tanításból kiindulva, hogy Isten mindenütt jelenvaló, kísérletet végez. Felállítja szerkezetét egy üres szobában. Több különböző helyről felvételeket készít ugyanarra a lemezre, és úgy gondolja, ha van Isten, az így készült képen feltétlenül látszódnia kell. Isten, persze, nem látszik a képen. Buendía pedig ezzel a kísérlettel bizonyítottnak véli, hogy Isten pedig nem létezik...

Fehér György filmjében – bizonyos tekintetben – valami hasonló kísérlet tanúi lehetünk. Fehér szintén valami láthatatlan, nem kézzelfogható, transzcendens „dolgot” akar érzékileg megjeleníteni. De a rendező nem olyan naiv, mint a regényhős. Ő tudja, egy dolog nem attól nyer, illetve attól még nem nyer bizonyítást, hogy képen ábrázolják. Fehér tehát nem próbál valakit a filmre „rakni”, akit később gyilkosnak gondolunk. Nála a gyilkos nem kézzelfogható, mi több, még meg sem nevezhető. Ezért meg sem próbálja a kamera elé cibálni. A film egyik leleménye éppen abban áll, hogy ennek pontosan az ellenkezőjére vállalkozik. Nem a néző számára teszi láthatóvá a gyilkost, hanem a gyilkos tekintetét szegezi ránk. Fehér számára egyértelműen rossz megoldás volna, ha a gyilkos szembenézne velünk, hiszen akkor ábrázolnia kellene valaminek, valamilyennek. Az ő megoldása ezzel szemben az, hogy mintegy a néző háta mögé helyezi a gyilkost, hogy az a tarkóján érezze annak tekintetét.

#### *A tekintet*

Természetesen nem véletlenül használtam többször is ezt a kifejezést. Olyan jelenségről van szó, amelynek létét, s így hatását is a legtöbb filmteoretikus tagadja. Mit is takar ez a sokat vitatott, léteben is megkérdőjelezett fogalom?

„A tekintet fogalmát *Jacques Lacantól* vette át a filmelmélet, ő pedig többek között *Sartre*-ra és *Merleau-Ponty*-ra hivatkozik. Szerintük, amikor a szubjektum megpillant egy tárgyat a látómezőben, úgy érzi, ő a látómező központja, az ő látása keretezi az észlelhető világot, úgymond mindenlátó pozícióban van. Azonban, mint arról Sartre beszámolt, ha bármilyen külső körülmény (vagyis a láthatón, a látómezőn kívüli esemény) »megzavarja« ezt az idillikusnak is nevezhető scenáriót – ami persze legpregnansabban akkor képzelhető el, ha egy kukkoló, míg szemével egy ajtó nyílására fókuszálva »belefeledkezik« a látványba, hirtelen léptek közeledtét hallja – a szubjektum hatalmi vagy fallikusnak is nevezhető erőpozíciója, mint a látómező kitüntetett pontja a látott tárggyal szemben hirtelen szertefoszlik. Ekkor valami olyan érzése lehet a szubjektumnak, hogy valaki meglátta őt. Ha azonban valaki vagy valami, megláthatja őt akkor, amikor ő a kitüntetett pozíciót foglalja el a látómezőben, ráadásul úgy, hogy ő – mint a vizuális főlnyrt birtokló szubjektum – ezt a valakit vagy valamit nem látja (vagyis nem tartozik a befolyása alá), akkor az ő pozíciója valóban csak illúzió: igazából ő nem a látómező szubjektuma, hanem a tárgya. Minekután ez a képzetes, fantazmatikus Másik láthatatlan, ki kell



mondani, hogy nem az emberi szem strukturálja a látómezőt, hiszen a szubjektum látását már a priori megelőzi egy másik »látás«, ami magába foglalja és kondicionálja a szem észlelését. Nos, ez a tekintet fogalma: lehet, hogy nincs rá kellően empirikus bizonyíték, de logikailag igen egyszerűen bizonyítható [...] gondoljunk csak arra, hogy ha valami rosszban sántikálunk, olyan, mintha a tarkónkon éreznénk valaki tekintetét. [...] De ha már filmről van szó, meg lehet említeni azt a standard feszültségkeltő technikát, amelynek során a »tiltott« területre belopakodó hősünket valami furcsa, számunkra ismeretlen kameraállásból figyeljük: érezzük, hogy az a nézőpont, ahonnan látjuk, nem felel meg annak, amivel addig azonosultunk, és úgy véljük, valaki egy hősünk által nem észlelt rejtkehelyről lesi őt. Nyilvánvaló, hogy ez a tekintet strukturálja a látómezőt, nem pedig az, amellyel hősünk bír. A tekintet tehát sohasem lehet a szubjektumé, ő csupán láthat, de látását egy másik tekintete strukturálja.” (*Dragon*, 2004)

Visszatérve a szóban forgó beállításokhoz: véleményem szerint „ők” is egy olyan, filmen kívüli szemszöveget képviselnek, amely szemszög a nézőt szintén a történet szereplőjévé avatja, azt a szorongató érzést kelve benne, hogy őt is közvetlenül fenyegeti az a veszély, ami a történet szereplőit (hiszen ezzel a módszerrel immáron őt is a történet szereplői közé emelte a rendező).

A gyilkos tehát mesél. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy ő is olyan szupernarrátor, mint amilyenről dolgozatom elején írtam. Ő meséli a filmet rendezőtül, operatőrtől, szereplőtől, de ő „meséli” a film nézőjét is. És hogy érzékeljük jelenlétét, elég az ő tekintetét magunkon érezni. Elhibázott lenne, ha testet is öltene. Gondoljunk *Tarkovszkijra*: az ő filmjeiben sem akkor legnyilvánvalóbb Isten jelenléte, mikor szimbólumok halmozásával próbálja megidézni, hanem amikor sikerül neki az isteni tekintet fókuszába helyezni minket, nézőket. Filmjeit előszeretettel fejezi be azzal, hogy „megmutatja” minden Isten tekintete előtt játszódot, ezért olykor didaktikusnak is érezhetnénk, ahogy a film végén még egyszer átismélteti velünk az addigra már megtanult „Isten-leckét”. Ő azonban valóban képes a legkülönbözőbb, ám mindahányszor katartikus módokon érzékeltetni az isteni jelenlétet; neki sikerül az, ami Buendíanak nem. Fehérnek Györgynek szintén sikerül megjelenítenie a megjeleníthetlent, bár ő nem segít nevet adni neki, mint Tarkovszkij. Olyan, mintha ugyanannak a duális természetű princípiumnak két ellentétes lényegével találkoznánk.

#### *További filmnyelvi eszközök*

A film fekete-fehérben mesél, tehát szándékosan nem akarja a valóságosság illúzióját kelteni (az általa ábrázolt „valóság”hoz), annak duális természetéhez jobban is illik a fekete-fehér), másrészt tágabb időkeretet is biztosít a film számára a nem csak napjainkhoz köthető technikával.

Különös a film időkezelése is. Lassúnak mondhatnánk, mert jelenetei elnyújtottak, hosszabbak, mint ahogyan a hasonló események a „valóságban” történnének. Egyfajta kimerevítése ez a „történekeknek”. Mintha a végtelen tablójára ragasztott mozgóképeket látnánk, amelyek képesek textúrát adni egy láthatatlan elbeszélő történetéhez.

A film szándékosan nem helyezi szereplőit könnyen azonosítható tér- és időkoordináták közé. Semmilyen formában, semmilyen nyelven nem mondja azt, hogy ez a történet ekkor és ekkor, itt és itt játszódik. Úgy jár el, mint a prózáiról *Kafka* a konkrét idő- és térvonatkozások „elmaszatólásával”: általánosabb érvényességet csikar ki történetének.

### Összegzés

Összerakható-e a kettétört egész? Helyreállítható-e a mesélésben tudat és tudattalan szükségszerű harmóniája? Hová vezetnek az egyoldalúságok? Valóban csak a műfajok képesek archetipikus élményekhez juttatni fogyasztóikat, s ilyen tekintetben a „stílusművészet” csak a személyes tudattalan kivetülése, erős racionális kontrollal?

Dürrenmatt fejet hajt: egyfelől ítéletet mondana a műfaji művészet fölött, racionális megfontolások azonban mégis rákényszerítik a kompromisszumra. „Midcult” művet hoz létre, ahol szándéka szerint a műfaji elemek játszanak az alárendelt szerepet, de azok végül félig bekebelezik szándékait.

De vajon csak a műfajokon keresztül vezet út a szintézis felé? Mi történik akkor, ha kollektív tudattalanunk tartalmait az értelem kontrollja nélkül vagy éppen annak sanda szándékaitól vezérelve szabadítják ránk? És mire való a túlhajtott ráció?

Fehér György grandiózus kísérletet tesz arra, hogy ne a tudattalan szimbólumaival szembesítsen minket, hanem azok „mesélőjét” ejtse foglyul.

### Irodalom

Dragon Zoltán (2004): *Zizek szerint a világ: film, elmélet és azon túl.* <http://www.filmkultura.hu/2004/articles/essays/zizek.hu.html>

Dürrenmatt, Friedrich (1979): *Az ígéret. Három kisregény.* Európa Könyvkiadó, Budapest.

Eliade, Mircea (1993): *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem.* Európa Könyvkiadó, Budapest.

Jung, Carl Gustav (2003): *A szellem jelensége a művészetben és a tudományban.* Scolar Kiadó, Budapest.

Jung, Carl Gustav (1990): *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába.* Európa Könyvkiadó, Budapest.

Király Jenő (2003): *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetipusok a filmkultúrában.* Korona Kiadó, Budapest.

Kundera, Milan (1996): *Elárult testamentumok.* Európa Könyvkiadó, Budapest.

Llosa, Mario Vargas (1999): *Levelek egy ifjú regényíróhoz.* Európa Könyvkiadó, Budapest.

Márquez, Gabriel García (1980): *Száz év magány.* Európa Könyvkiadó, Budapest.

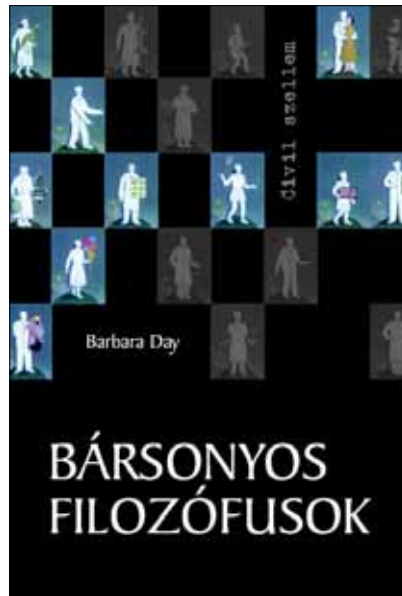
Marx József (2003): *A kétdimenziós ember. A játékfilm dramaturgiája.* Vince Kiadó, Budapest.

Propp, Vlagyimir Jakovlevics (1999): *A mese morfológiája.* Osiris Kiadó, Budapest.

Škvorecký, Josef (1965): *Egy detektívregény-olvasó ötletei.* Európa Könyvkiadó, Budapest.

Szabó Gábor (2002): *Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film?* Ab Ovo Könyvkiadó, Budapest.

Szilágyi Gábor (1990): A képeket nem lehet ragozni. *Filmkultúra*, 2. 54–58.



A TYPOTEX Kiadó könyveiből