

# Barátkozás a szakadékkal

A *mise en abyme* fogalma Ferenczi–Togay *A barátkozás lehetőségei* című filmjének elemzésén és értelmezésén keresztül Bodor Ádám novellái tükrében

## Bevezető

A 2007-es Ferenczi Gábor és Can Togay rendezte ötvenperces tévéfilm, *A barátkozás lehetőségei* négy Bodor Ádám-novellát (a *Vissza a fülesbagolyhoz* 1992-es kötetből) dolgozik egybe úgy, hogy a különböző történetszálak szekvenciái összefonódnak egymással dialogust alkotva, ezáltal önreflexív filmnyelvet hozva létre.<sup>1</sup> Ugyanakkor lineárisan is megfelel a narratíva a klasszikus elbeszélés szerkezetének. A narratív síkok egymásba játszátását egy különös térbeli trompe l’oeil kódolja, a hurok az úton. A dolgozat kitér a *mise en abyme* és a vele érintkező fogalmak tisztázására, szétszálazására (narratív betét, metalepszis, embléma). Illetve a magyar szakirodalomban új terminus technicus bevezetésére is kísérletet tesz: az *abysmal metaphor*, *szakadékmetafora* nem a teljes mű a műben, hanem annak csak metaforája egy motívumba sűrítve a műegészet. A fogalmi probléma abból is ered azonkívül, hogy nagyon megragadhatatlan, hogy a különböző korokban más-más névvel illették, ezért a modern korszakolásával is összefügg a használata. Mivel a posztmodern előtérbe hozza a vizualitást, intermedialitást, ezért a fogalom használata különösen úgy lesz érdekes, hogy a mű a műben alakzat közben médiumot vált, tehát nemcsak kép a képben, film a filmben, elbeszélés az elbeszélésben lehetséges, hanem festmény az elbeszélésben, kép a filmben etc. Ezáltal egy tágabb fogalomhasználatra teszünk javaslatot, mint az szokásos a szakirodalomban.

---

<sup>1</sup> A szöveg előadása elhangzott a III. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián Pécsen, 2010 novemberében az önreflexivitás és reflexivitás témakörében.

## 1. Definíciós kísérlet

„*A fene egye meg azt, amiről nem tudom, hogy micsoda.*”  
(Portás, Bodor–Ferenczi)

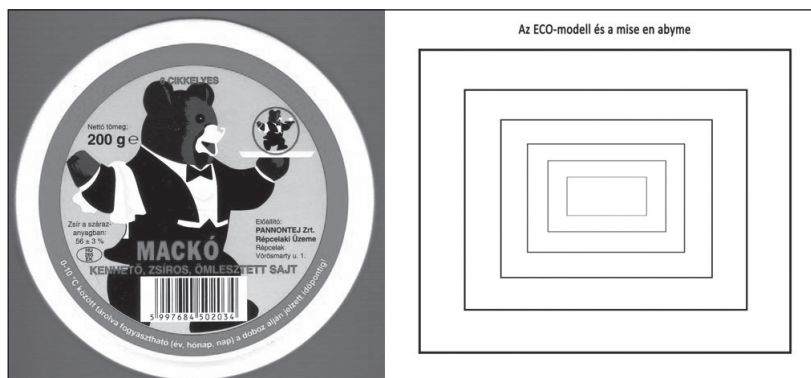
A mise en abyme franciául „belehelyezve a szakadékba”, magyarul úgy fordítható, hogy „kép a képben”, „mű a műben”. A benne foglalt kicsi mű a nagy önmetaforája, kicsinyített tükre.<sup>2</sup> Az önreflexivitás problematikájába kapcsolódik elsősorban, hiszen az előző korokban íródott művekben is felfedezhető ez a poétikai eljárás, holott akkor még Gide nem alkotta meg ezt a fogalmat (DIAN 2006; 76). Katona *Bánk bánjában* éppen pajzson szerepel a halott királynő a trón lábánál, ahogy Gide is a címertanból kölcsönzi a kifejezést. Madáchnál *Az ember tragédiájában* a vásári kikiáltó az ördög komédiájaként meséli el az első három bibliai szín történetét lefokozva, gúnyos torzító tükröben. Tehát bár gyakori az irodalomban, de nem kellően tisztázott fogalom a mise en abyme, nem lehetséges önmagában helytálló definíciót adni az egyre szélesebb körben használt kifejezésre.

A továbbiakban a végtelen öntükrözés szerkezetét a befogadásban való önfelismerés, a mű mint tükör befogadás-lélektani jelenségével egészítjük ki Lacan elméleti megközelítései alapján, hiszen a befogadó a műalkotásban a mű befogadásának végtelen tükröződésben nem mást ismer fel, mint saját magát. A gyakorlatban azonban ez a végtelen önisméltés mégsem a végtelenségig tart, hiszen a mackósajtot tartó mackó kezében egy fehér karika látszódik, amely csak jelöli azt a helyet, ahova a matematikailag tételezhetően mindig kisebb mackókat kell beleértetni. Ahogy a fehér kör jelenti a végtelenül kisebbedő mackósorozatot, úgy a mise en abyme is egy ilyen üres hely a műben, definiálhatatlan, és a befogadásakor szinte nem is érzékeljük, átszaladunk fölötte, csak valami diszsonáns érzetet víve tovább a lényegre terelődik a figyelem (1. kép).

A mise en abyme definíciója racionálisan megközelítve nem más, mint a végtelen tükrözés alakzata. Pozitivista ellenérv lehet vele szemben, hogy gyakorlati képtelenség a végtelen tükrözés. Ez csak egy gondolati, poétikai konstrukció. Ezt cáfolja, hogy egy érzés, a létérzés bizonytalansága, a racionalitás megfoghatatlansága, a biztos pont hiánya gondolatilag, világképi-

---

<sup>2</sup> André Gide naplójának 1893-as bejegyzése szerint a mise en abyme írói módszer, „a műalkotás szűzséjének áttétele a szereplők viszonylataira”. Dian Viktória idézi példaként Velázquez *Las Meninas* című festményét és a Hamletben eljátszott szindarobot (DIAN 2006; 77).



1. kép

leg természetesen nem a nagybetűs valóság, hanem belső valóság.<sup>3</sup> A szerkezet fenti képen való sematizálása a „keretek a keretben” modell, amely optikai csalódásként a szakadék vonzásának szédítő örvényképzetét kelti, de ha megszámloljuk, bizony nem végtelen, hanem hat darab téglalap látható közös centrummal, egymásba szerkesztve.

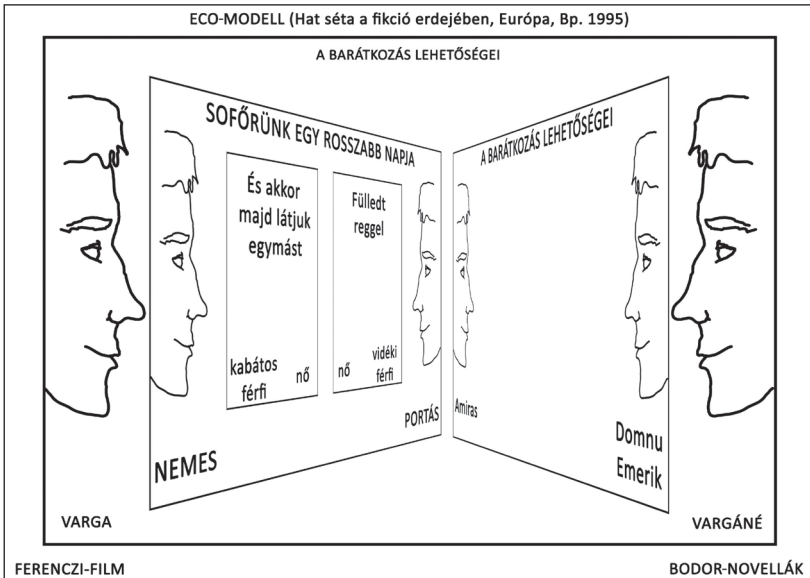
## 2. Filmelemzés

### 2.1. Narratív síkok

A Ferenczi-filmet tükörhelyzetben, dialógusban ábrázoltam a Bodor-novelláskötettel, mint olyan diskurzusban, amelyben a kép és a szó folyamatos oda-vissza oszcillációban kapcsolódik, hiszen a novellák szövegei is képi jellegűek, míg a filmképek sora is hordoz elbeszélést (2. kép).

Az Eco-modell alkalmas a narratív síkok egymásba ágyazását prezentálni (ECO 1995; 33). A filmben a novellák megtévesztően lineárisan, külön alcímekkel feliratozva, az ötven percben időarányosan elosztva következnek egymás után, és valóban nagyon szöveghűek világukban, történetükben. Csak éppen az összeszövésük képi technikája alkot egy olyan komplex vizuális narrációt, amely egyenrangú partnerré, beszélgetőtársá teszi a filmet a novellákkal szemben, nem pusztán adaptáció tehát, hanem önálló mű. Ennek a vizuális narrációnak a belső keret az egyik eszköze, a Varga házaspár szélvédő üvege kínálatik fel a film befogadói horizontjául. A külső keretben ezért szerepelnek ők mint feladó és vevő (bár ennél bonyolultabb a viszonyuk) és a főcím pretextusa, *A barátkozás lehető-*

<sup>3</sup> „[A] valóságdarabok lehetnek valamiféle manipuláció termékei is. Ilyenkor nem a valóságot szolgálják, hanem – épp ellenkezőleg – valóság<sup>effektussal</sup> bírnak, vagyis a realizmus fikcióját hozzák létre. Kapcsolóként működnek, amelyek egy képen belül több valósággréteg egyidejű jelenlétét teszik lehetővé” (BAL 2001; 79).



2. kép

ségei, de nemcsak a novella, hanem az egész film címeként. A közös nagy kereten belül *A barátkozás lehetőségei* külön szekvenciát alkot, és vele tükörhelyzetben a másik kettő kapcsolódik össze, szintén párbeszédben egymással, hiszen két hasonló helyzet, élmény tapasztalható, közülük a második szinte felel az elsőben felmerült kérdésre. Ezekben szerepel a főszereplő nő, aki először a vidéki férfitől válik el egy sikertelen kapcsolatindítás után, másodszer pedig a kabátos férfitől, akivel beteljesült a szerelem, de a férfi munkahelyet változtat. Az egyik nyáron történik, ami egy időben zajlik *A barátkozás lehetőségei*vel, az *És akkor majd látjuk egymást* télen történik, a *Sofőrünk egy rosszabb napja* időtartama előtt közvetlenül. Az egészet időrendben felismerhetetlenül „összegabalyítja” (BAL 2001; 92) az, hogy a Varga házaspár egyszer nyári, egyszer téli (de inkább átmeneti) ruhában, nagyon hasonló tájban, tehát nem látszik az időjárásbeli különbség, de mindegyik történetük szemtanújaként megjelenik. A filmben Vargáék mindenhol ott vannak, tehát kilépnek az eredeti narratív síkjukból (*Fülledt reggel*), és az elbeszélés keretét adják meg. „A keretelbeszélésnek a novellával egyidejű hagyományai vannak, amelyek Boccaccio *Dekameronjától* Gogolon és Poe-n keresztül a vizsgált szövegekig azonos törekvés hozta létre. Thomka Beáta megállapítja, hogy a keret szerepe: »az elbeszélő pozíciójának felfedése, az elbeszélés hitelének növelése és a történet valóságértékének hangsúlyozása. A keretet az elbeszélőnek a történettel szembeni álláspontja, jelöltté tett viszonyulása teremti meg. Az elbeszélő a történet minősítésével, az elbeszélés körülményeivel vagy az eseménysorral való

megismerkedésével indítja, illetve zárja a narrációt. [...] A keretet alkotó nyitó vagy záró elbeszélői közlésekkel rokon szerepet töltenek be a közbevetések, elbeszélői kiszólások is. A bevezető megjegyzések, az elbeszélői megszakítások úgy kívánják az olvasóhoz közelíteni a történetet, hogy az elbeszélőéhez hasonlatosnak mutatják annak helyzetét. Egyikük sem ismer minden részletet, tehát mintha együtt hódítanak meg maguk számára a történet egészét» (HÓZSA 2009; 44, idézi: THOMKA 1986; 65–66). A film narrációját képsor adja, és az elbeszélő nem narrátori hangként, hanem megjelenítve egészen különleges alakja Ferenczi filmjének.

Eco eredetileg a saját ábráján olyan egymásba rajzolt keretekkel vázolta egy Poe-novella szerkezetét, mint amilyeneket fentebb én rajzoltam egymásba. Az elbeszélésbe beágyazott elbeszélés azonban még nem maga a *mise en abyme*, a film esetében egy olyan elemet keresünk, amely kizökenti az észlelést, mintha egy szakadékba (*abyme*) rántaná be a nézőt.

## 2.2. Trompe l'oeil

A *trompe l'oeil* fogalma egy olyan barokkos érzékcsalódás képi alakzata a barokk hagyományból eredően<sup>4</sup>, amely ebben a konkrét esetben a film időszerkezetét kódolja térben. Vargáék és a sofőr elmennek egymás mellett a kanyargós serpentinén (3. kép).

A képkivágás azonban nem tartalmazza magát a kanyarodó utat, a hurkot, ezért úgy tűnik, mintha az először egymással szemközt haladó autók közül az egyik irányt váltana, és a továbbiakban mögötte haladna a mellette elhaladónak. Az első képen az autók orra ellenkező irányba mutat, a második képen egy irányba. Valójában eggyel magasabbra került a serpentin kanyarjában. Ez a narratív metalepszis<sup>5</sup> térbeli metaforája, mivel

---

<sup>4</sup> Kovács András Bálint megkülönbözteti a modern, késő modern és posztmodern filmes önreflexivitást. A modern a valóság alternatív, morális korrekciójának funkcióját látja el, a késő modern a médiummal szembeni viszonytal szemben kritikus attitűdöt hordoz. A posztmodern reflexív stratégiái viszont a barokk *trompe-l'oeil*-höz hasonlóan csak másik fiktív réteget idéz meg: a szöveg mögött végtelen sok más szöveg rejlik, a modernista kritikai attitűd nélkül. A reflexivitás definíciója eszerint a fikció felfüggesztése, az illúzióhatás megtörése egy közvetlen kommunikációs aktus által: „A reflexivitás egy *lyukat* képez a fikció textúrájában, amelyen keresztül a néző közvetlenül hozzáfér a fikció esztétikai apparátusához” (KOVÁCS 2008; 238–239). [Kiemelés – K. A. B.]

<sup>5</sup> „[A] közkeletű felfogás szerint a »bekeretezett« vagy »másodlagos« elbeszélés (Odüsszeusz kalandja Polüphémoszsal, Szindbád utazásai) az »elsőleges« vagy »beágyazó« elbeszélés (Odüsszeusz a phaikákoknál, Szeherezádé Sáriár szultán előtt) valamely szereplőjének narratív reprezentációjából származik. Amikor tehát túllépünk a bekeretezés határain, egyúttal a reprezentáció kereteiből is kilépünk” (GENETTE 2006; 12). Ez a kilépés a narratív metalepszis retorikai alakzata.



3. kép. *Trompe l'oeil*: 04:28–05:08, 46:45–46:55

kódolja a filmszövegbeli idősíkváltásokat az, hogy a térbeli érzécsalódás, *trompe l'oeil* az időbeli összekapcsolódásait jelöli a nem egy időben törté-  
 teknek.<sup>6</sup> Meg is kapja a néző az üzenetet, a baleset utánját láthatja, de ezt  
 csak a film végén érti meg, amikor újra láthatjuk a kabátos férfi távcsövén  
 keresztül a két autót, és akkor mi már tudjuk, amit a fekete kabátos nem. A  
 vége felől nyer tehát értelmet a film eleji érzécsalódás, ahogyan a téli-nyá-  
 ri időcsavart is kódolja ez az érzécsalódás. Vargáék nyáron is látják a nőt  
 a bisztróban, és télen is, amikor ül az út szélén közvetlenül a baleset előtt.  
 Ők a szemtanúk, akik utójára látták élve. Vargáék piros autójának irány-  
 váltása a mintanézői feladatot is kijelöli: arra kell menni, amerre Vargáék  
 vezetnek. A feleség intuitív érzékenysége, indokolatlan ijedelmé elhaladva  
 mellette az úton, „Mi történhetett?”, nagyon is adekvátnak bizonyul. Mint  
 ahogy Varga hirtelen fékezése a baleset lehetőségét, az attól való félelmet  
 jelzi előre a nézőnek, bár a saját helyzetében irracionálisan.

Ez a *trompe l'oeil* háromszor szerepel a filmben. Az exozicció negye-  
 dik és ötödik percében a kabátos férfi flash forwardja: a történet a végével  
 kezdődik, az eleje a végének a következménye, ez az epilógus. A néző ál-  
 tal nem tudott, csak látott történés következménye egy kívülálló számára a  
 sofőr megrendülése, akire hatással van a nő halála. Ha csak annyi is, hogy  
 aznap nem vitték el a szennyest a mosodába Nemes szállodájában. A bal-  
 esetet anticipálja, előre jelzi – Amirás katartikus lebegése után – az úton  
 a screenházaspár<sup>7</sup> indokolatlan (?) ijedelmé: az üres úton mintha látna va-  
 lamit a férj, hirtelen fékezése feszült idegállapotról tanúskodik, fáradtság-  
 ról. Ez átvezet a téli idősíkbá, *A barátkozás lehetőségei* után jön az *És ak-*

<sup>6</sup> Pethő Ágnes az intermediális mise en abyme-ot három szinten tárgyalja: temati-  
 kus/diegetikus szinten, poétikai szinten és általános metanyelvi önreprezentáció-  
 ként (PETHŐ 2003; 181–200). Ez utóbbi a hurok képkivágása, a sok keret temati-  
 kus/diegetikus, és poétikai szinten pedig a szálló falán a festmény funkcionál mise  
 en abyme-ként.

<sup>7</sup> Vargáék szélvédő üvege keretezi a látottakat a filmvásznon, illetve a képernyőkeret  
 metaforájaként érthető a szélvédő kerete.

*kor majd látjuk egymást* című novella története a film harminchatodik percében. Harmadszorra pedig a legvégén szerepel a trompe l'oeil: a baleset után, „amikor tényleg történik”, és már a néző számára is feltöltődött jelentéssel. Ez a szekvenciális szerkezet lényege, hogy a különböző kontextusban való ismétlések plurális, többszörösen rétegzett jelentéssel töltik fel az ismétlődő tartalmat: képet, képsort, tárgyat, motívumot.<sup>8</sup>

A négy novella úgy felelget szekvenciálisan egymásra, hogy a nő halála nem tragikus, hanem fenséges, katartikus a különálló, címadó novella értelmezésének tükrében. A másik három novella pedig úgy van összeszöve, hogy a *Füledt reggel* felvet egy kérdést, a nő problémáját, amit a gyufásdobozok kiborítása jelképez a retikülből, és erre válasz a szerelmi beteljesülés az *És akkor majd látjuk egymást*-ban, amelyet a tűz fénye és a sparherden sercegő vízcseppek úgy értelmeznek, mint a feszültség feloldódását, a megnyugvást. Emiatt nem tragikus a nő balesete, hanem olyan határátlépés, felfelé, amit képileg a szerpentinhurka kódol. Tehát példázatos a szerkezet<sup>9</sup>, de rejtélyes, emblematikus viszony áll fenn a nő halála és az azt értelmező sós vízen való lebegés tapasztalata között.

Vargák mintaszerző/mintaolvasói szerepe autójuk szélvédő üvegének keretét az önreflexivitás groteszk, önironikus metaforájává teszi, amint a vetítővásznakkal, kereteikkel, a tekintetükkel és az egész apparátussal

---

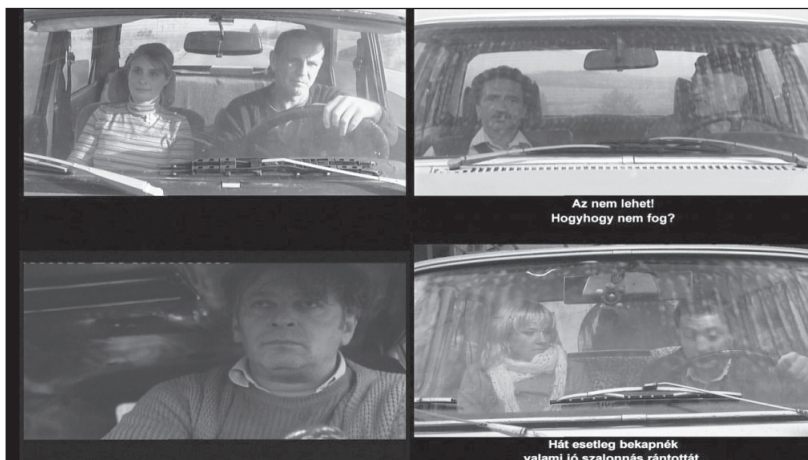
<sup>8</sup> Benyovszky Krisztián Bodor szövegei kapcsán ír az ismétlő szerkezetéről *Az érsek látogatásában*, miszerint a ciklikus olvasási módot kódolja az ismétlés. Ezért alkalmas adaptációra Bodor Ádám novellisztikája. „A regényt szinte bárhonnán és bármilyen irányban elkezdhettük olvasni, akár a végéről is, visszafelé, és [...] a mű olyan intertextuális összefüggései válnak így hozzáférhetővé, amelyek a cselekmény látzólagos egyszerűsége, valamint a kompozíció szikársága ellenében hatnak, és így folytonos újraolvasásra ösztönözhetnek” (BENYOVSZKY 2001; 148–149).

<sup>9</sup> Müllner András Erdély Miklós kapcsán a nyolcvanas évek neoavantgárdjának művészetét a montázs és az allegorikusság stílusjegyei alapján emblematikusnak tartja. Ferenczi Gábor ennek a vonulatnak posztmodern folytatója (MÜLLNER 2011; 21). Az embléma eredetileg egy középkori, majd a reneszánsz idején divattá váló nem homogén műfaj, amelynek nyomán az emblematikus látásmód máig meghatározó. Szőnyi György Endre az embléma definíciójából a következőképp vezeti le az emblematikus látásmód mibenlétét: „Az embléma tehát olyan képet és szöveget organikus (háromsztatú) egységbe ötvöző műfaj, amelynek célja naturalisztikus képi elemek (hipoikonok, *vraisemblable*), konvencionális szimbólumok, toposzok, retorikai modulok és más, az értelmező közösség által elfogadható, önkényesen kitárlalt vagy a hagyományban »felfedezett« elemek elegyítésével és művészi találásával a befogadó(ka)t valami morális tanulság és/vagy vallási, kozmikus, filozófiai igazság felismeréséhez elvezetni; alkalmanként egyfajta rejtély, enigma megfejtésén keresztül. Az emblematikus látásmód lényege egyfelől a vizuális és verbális, másfelől a naturalisztikus és konvencionális elemek programmatikus ötvözése, amely tudatosan eredményez több jelentésréteget” (SZŐNYI 2004; 130).

(BAUDRY 1999), meghatározó körülményrendszerükkel mozognak a valóságban, és az egyébként is mozgó jelenségeket próbálják összeolvasni, értelmezni. Ez az abysmal metaphorja a filmnek, az az önreflexív metafora, ami a filmiségre reflektál. Az abysmal metaphor szakadékmetafora: sokkal elvontabb, önreflektív metafora, mint egy narratív beágyazás (RON 1987).<sup>10</sup>

### 2.3. Screenek

A továbbiakban kiemelem azokat a filmképeket, amelyeken a szereplők szintén az autó szélvédő üvege mögött látszódnak, nem csak a Varga házaspár. Ez a paradigma, a szélvédő keretében fényképezett szereplő – mintegy üveg mögé helyezve – jelentheti azt a körülményrendszert, amelybe minden szereplő be van zárva: a saját tudásába a valóságról, azaz az egyes narratív síkokat. Ugyanakkor a vetítettséget, a képivé válást hangsúlyozza a keretbe foglalás, ami a valóságból való kimetszéssel a képi reprezentáltságra utal (4. kép).



4. kép: Vargák 22:48; Amirás 29:48; sofőrünk 46:11; portásék 22:29

A főszereplő nő kivételével minden szereplő látható az autó szélvédő üvegének keretében. A Varga házaspár látja kétszer a nőt: télen az út szélén (2:39), nyáron az út menti bisztróban (22:51). Az „első” alkalom az *És akkor majd látjuk egymást* végkifejlete előtt, a „második” a *Füledt reggel*ben, amikor a vidéki férfival beszél, és Nemes kihallgatja. Amirás és Emerik 29:48-nál szintén nézőnek aposztrofálva kelnek útra *A barátkozás lehetőségeiben*. A szélvédő üvegén keresztül lehet látni a mozgó valóságot. A házi-

<sup>10</sup> A mise en abyme egy egész beágyazott mű a műben, az önemléma pedig csak egy metaforája a műegésznek – nem a narráció szintjén van, hanem annál kisebb elem.



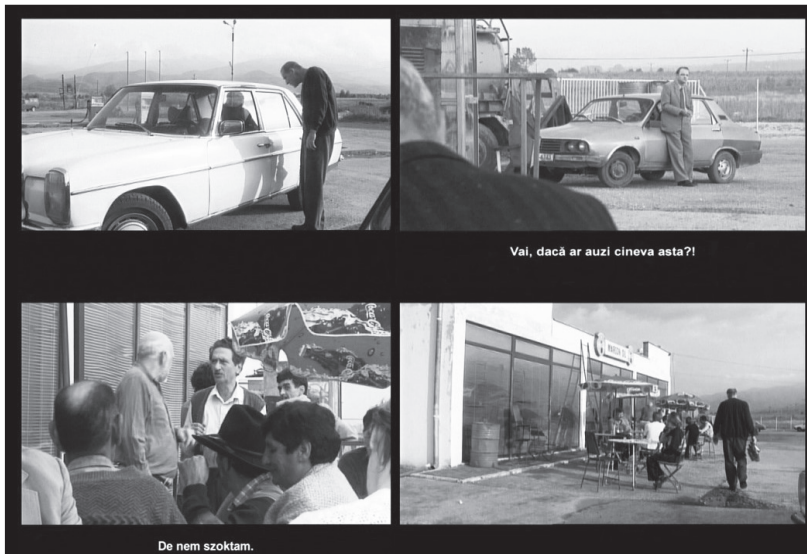
úr kiemeli bérlőjét a szűk udvarból, melynek felülnézete szintén az állókép keretét adja. Ez a beavatástörténet nincs konkrétan belefűzve a nő történetébe, hanem annak példázata. A sofőr ül egyedül (46:11), neki munkahely a hegyvidéki szállodaellátáshoz az autó. Tragikus pillanat számára, amikor ő is találkozik a nővel: elüti a kanyargó serpentinén. Őt közelebből érzékeljük, nem a szélvédő üvegen keresztül mutatja a kamera: a néző már tudja, hogy miért viselkedett furcsán a szállóban, miféle lelki folyamaton kell/ett átmennie. Ennek a történet szálnak a megoldása, amikor Jucival elindul reggel a portás: túlesett a kellemetlen éjszakán, amikor furcsán viselkedett a portás, és párként elindulnak élni (22:29). A film műfaja tehát mentális utazás, melynek az a lényege, hogy nem egyszerűen térben utaznak a szereplők, hanem valójában lelki folyamat zajlik, vagy képzeletben, vagy az időben mozog valójában: „valaki elmond egy történetet, amely legtöbbször mind logikailag, mind kronológiailag inkoherens. A múltrol vagy a képzeletbeli eseményekről szóló elbeszélés emlékeken, képzeleten és hazugságokon keresztül kacskaringózik, és a film elbeszélése közvetlenül azonosul ezzel a folyamattal” (KOVÁCS 2008; 130).<sup>11</sup>

Az elindulások, pihenők, megállók, érkezések szekvenciái megfelelnek a Bodor-novellák kronotopozsának: találkozások drámai helyzetében két ember a hegyek közt, az úton, amit egy teljesen kívül álló, közönyös tekintet közvetít a befogadó számára. A gyufakiborítás jelenetet a *Füledt reggel*ből többen látják. Vargáné az autóból figyelni őket, Nemes egy szomszéd asztaltól. Erre ironikusan utal a nő kiszólása: „Hú, ha ezt valaki hallaná!” Hiszen hallják, többen figyelik őt, őket. Drámai szöveg Bodornál a férfi és a nő párbeszéde, szinte egyáltalán nem szerepel elbeszélés a szövegben. A filmben a színpadiasságot a nézettség megjelenítése szolgálja. Az autó szélvédő üvege mint screen azért ironikus önreflexió a filmben, mert a mozgás illúziójával a valóságot lehet rajta keresztül látni. A keret mozog, nem a valóság. Ez a film alapvető trompe l'oeil jellegét kódolja: az állóképek sorát az agy a szem tehetetlensége miatt érzékeli mozgónak. Varga iróniája feleségével szemben, hogy ő mindig kitalál egy történetet ahhoz, amit lát, a filmnézésre is utal egyben. Tehát azt a feladatot jelöli ki a mintanéző a valóságos nézőnek, hogy a mutatott jelekből összeállítsa a történetet. A történés befogadását befolyásolja, hogy kinek a fókusza érvényesül. Az egyik oldalról a piros autós nő hallgatózik, a másik oldalról Ne-

---

<sup>11</sup> A filmben kérdéses marad, hogy Nemes honnan tud mindent, hogy mi a fekete kabátos férfi munkája, hogy mi volt a baj a vidéki férfival, hogy mitől ijed meg, mire emlékezik Varga az úton fékezésben. Az inkoherencia azért nem lényeges, mert nem a cselekmény a fontos, hanem a belső, lélektanilag fontos pillanatok átélése és átértékelése: a belső történés megélése, a lét teljességének pillanatai.

mes szállodaigazgató. Amikor a nő másodsorra pattan fel ingerülten, Nemes nézőszögéből az a várakozás támad a befogadóban, hogy megint hozzá fog odarohanni, holott a gyufásdobozokat borítja az asztalra. (Előzőleg ugyanis azt mondta neki, hogy felesleges, menjen onnan.) (5. kép).



5. kép: 1. 23:44; 2. 24:49 „Hú, ha ezt valaki hallaná!”; 3. 13:00; 4. 23:42

## 2.4. További hurkok

Most a további hurkok képeinek felsorolásával a lineáris szerkezetet elemezzük. A film arany Metsze a harmincadik percben, ahogy visszatolat a műuton Emerik, hogy áttérjen a kanyargó földútra, a tó felé, hangsúlyozza az irányváltásokat, kanyarokat a történet prezentálásában. A szekvenciák, paradigmák (Bódy<sup>12</sup>) mégis úgy vannak összeállítva, végigragozva és variálva, hogy azért lineárisan is következetes legyen a film felépítése. Ez gyakorlatilag rekonstruálhatatlan (hiszen az a snittlista felsorolása lenne), de megpróbáljuk jelezni két képpel: ott állnak Emerikék a háttérben, az út menti presszóban a vidéki férfi és a nő beszélgetése közben. Varga Emerik úr fehér autóját nézegeti. Tehát ez a két esemény nagyjából egyszerre zajlik. A közeli felvételeknél már újonnan érkezők látszódnak a háttérben. A véletlen találkozások, az egymás mellett történő elmenések valószínű, életszerű hatást keltenek (6. kép).

<sup>12</sup> „Egyrészt áll a pillanatok meglátásának mélysége, rendkívüli hitele, intimitása és sóvár kielégíthetlensége (az afirmáció lokalizálása és tranzivitása), másrészt e pillanatproblémák elosztása az időben, a mániákus visszatérések és egymást igazoló vonatkoztatások ritmikus rendszere” (BÓDY 1998; 144).



6. kép: Hurkok az úton: lent-fent

Az időbeli hurkok által keltett egyidejűség azt a furcsa helyzetet idézi elő, hogy ami az egyik történetben felmerül kérdésként és problémaként, a másokban oldódik meg. Expozíció a *Sofőrünk egy rosszabb napja*, melyben a portás nézőpontjából az a bonyodalom támad, hogy a sofőr ki akar venni egy szobát saját munkahelyén. Amilyen társadalmi, szerepbeli problémákat felvet ez a kizökkenés, az az itt induló *A barátkozás lehetőségeiből* egy olyan lehetséges választ kap, ami az alá-fölérendelt szerepvisszonyokból való kilépés, egy szintre kerülés, melyet – a képelemzés szempontját szem előtt tartva – sajnos nincs hely kifejezni. Kiderül, hogy valakit elütött a sofőr, amiatt zökkent ki. A *Fülledt reggel* címmel jelölt történet szál összekapcsolja a két előző síkot, mert egy helyen és időben zajlik *A barátkozás...*-sal, de a történet előzményét adja meg, még nem tudjuk, ki az új szereplő. A konfliktus kvázisíkban zajlik: egy nő és két férfi között zajló jelenet késleltetésnek bizonyul. *A barátkozás lehetőségei* transzcendens élménye a csúcspont: pozitív szépség, boldogság a sós vízben való lebegés, amire rímel a magánéleti szálban a nő beteljesedése a szerelemben a második férfival. A végkifejlet a nő halála. Ő az őz, barna bundában megy a hegyen felfelé, átvágva a hegyi ösvény íveit (44:39): ez az ő tragikus vétsége, hogy nem marad a járt úton, levágja a kanyarokat. Egy ilyen kanyarba hal bele: a sofőr nem láthatta az út beszögellésében álldogáló nőt (45:20), aki az „erdei őzmegefigyelőt” akarta látni távcsövön keresztül. A nem úton járás a hétköznapi meghatározottságok közül való kiszabadulás értelmében pozitív érték. A nő táskájában a gyufákon kívül semmi sincs a megszkott tárgyak közül (pénztárca, igazolvány, buszjeggy). Ő önmagát választja, amikor leszáll a buszról, befelé figyel a busz előtt haladva az út közepén. A két nála lévő tárgy a választást jelzi: gyufa és messzelátó a két férfi

metonímiája, amikor utoljára látja élve Vargáné a piros autóból. A szabadságot választja, a hegyre való felfelé haladása a transzcendencia felé való haladást jelképezi. A film vége visszatér a *Sofőrünk* idejéhez: már mindent tud a néző. A sofőr számára katartikus felemelkedést jelent a szobabérlés, a háztetőkre való kitekintés: ez a megoldás. Ezek nem a racionális történet-síkon zajló, hanem belső történések, a tér időbeli kanyarulatai tartják egyben az összefüggéseket.<sup>13</sup>

## 2.5. Mise en abyme

A festményen és a szélvédő üvegek screen-metáforáin kívül más keretek is szerepelnek a képi kompozíciók szintjén a filmben: Emerik házi-úr tetőablakban, Amirás ajtókeretben, az udvarban felső totálból, a kabátos férfi távcsővel, Nemes tükörkeretben reggelizik – pedig már tudja, mi történt a volt szerelmével, a nőt a busz sofőrije a visszapillantó tükör keretében látja fel- és leszállni.

A keret a látvány határa: képkocka, fáziskép mozgó kerete a par excellence mozgóképi stíljegy. Fontos, hogy az abysmal metaphor intermediális, és nem mediális: a Bodor-szövegben fényképek szerepelnek a vitrinben, a filmben viszont, ahol a fénykép nagyon is árulkodó lenne, hogy önreflexív metaforáról van szó, egy olyan dilettáns festmény szerepel, amely további intertextuális lehetőségre ad alkalmat, mivel a szarvas szerepel rajta a 42. zsoltár Isten utáni szomjúságát idézve fel („Mint a szomjú szarvas”) – motivációt adva akár a nő keresésének, akár a sofőr várakozásának, akár a portás elveszettségének, és természetesen Amirás csodaélményének. A szálloda halljában a portás elszunnyadó tekintete előtt lóg: a folyó kanyargása az útnak felel meg, az őz a nőnek. Azt az információt kódolja, amit egy másik történet-szál bont ki. A portás, a teljességgel kívül álló megérintésével, bevonásával, felébresztésével kódolja a mintanézőt, mivel nem érti, hogy kerül a helyzetbe, ki mit akar, mi a háttere a látható szituációnak.

Ferenczi filmjében háromszor ismétlődik a 42. zsoltárt („Mint a szarvas kívánczik a folyóvizekre, / úgy kívánczik az én lelkem hozzád, oh Isten! / Szomjuhozik lelkem Istenhez, az élő Istenhez; mikor mehetek el és jelenhetek meg Isten előtt?”) idéző festmény a szálló recepcióján. A leg részletesebben az első alkalommal szerepel a szállodahallbéli festmény: ol-

---

<sup>13</sup> A Sinistra-körzettel kapcsolatban fogalmaz meg ilyen szövegepoétikát Bodor Ádám monográfiája: „A zárt és állandó tér magához bilincseli az időt. Azaz a helyszín azonossága és változatlansága megbolygatja linearitását, s így az a tér, a kör(zet) formájához idomul: íve magába zárul. A tempus a locusszal lesz egynemű. Ilyeténképp a teleologikusságtól, a finalitástól e világ eleve meg van fosztva. A kiúttalanság állapota a térségre vetül” (POZSVAI 1998; 151).

dalról, a sofőr nézőszögéből, miután elhangzik a sofőr kérése, hogy szobát szeretne, és a portás hivatalosan tájékoztatja a helyzetéről, jogairól. Először síkba fordul a festmény totálja: a képet egy folyó kanyargása osztja ketté, jobb oldalon a háttér hegyei alatt paneltoronyház a szálloda, kiemelve a városi környezetből (Dujmond szállodaszobájának ablakából látszik, hogy több épület is körülveszi a „valóságban”), bal oldalon virágzó fa és őz. Először ráközelít a kamera a virágzó lombra (tavasz, újjászületés, körforgás, vég után a kezdet asszociációit keltve), majd az őzre/szarvasra. Épp akkor, amikor Dujmond azt mondja, hogy nem beteg, mégis kér egy szobát, még jobban ráközelít a szarvas fejére a kamera, majd jobbra, a mező zöldjén életlenedik el, eloszlata így a figyelmet. A vágyakozás, a hiány, a természet, a szépség, a kilépés képzetkör kapcsolódik Dujmond kizökkent állapotához, mely egyszerre istenhiány és kegyelemigény, erre is reflektál Amirás története a sós vízzel.

A szerpentin hurkolódó útvonala a felfelé haladással megfordítja a mise en abyme szakadékszerkezetének némiképp dantei pokol bugyriával és köreivel kapcsolatos mélységérzetét. Ezzel szemben a hegyen felfelé kanyargó szerpentinje letről felfelé irányítja a tekintetet és a mozgást. A mélység-magasság dichotómia meghaladását Amirás beavatástörténetének vizuális narrációja kódolja.

A háziúr úgy viszi el Amirást fürdeni egyet, hogy kényszeríti, hiszen nem is tud úszni, de nem mondja el neki előre, hogy sós vizű a tó, ezáltal csodaként tapasztalhatja meg a vízen való lebegést.<sup>14</sup> Ezt a transzcendens élményt a különös kameraállások kódolják: a lábtól való ábrázolás a halált idéző kiterített jézusi test intertextusa, a félig vízben lévő kamera a fulladás halálveszélyét fejezi ki. A jézusi allúzió Mantegna-idézete<sup>15</sup> azonban a megváltottság, üdvözülés képzetét kelti. A fentről való totálkép (34:12) a

---

<sup>14</sup> „Bodor, miközben nagyon finoman és árnyaltan használja a történeti díszleteket, nem a történelem menetéről kíván képet alkotni, hanem azzal törődik csupán: az adott (és általánosított) történeti körülmények között mit csinálnak egymással az emberek. Bodor számára a legfontosabb kérdés az emberi természetet illeti, [...] emiatt teremti meg úgy világát, hogy minden, ami az emberi viselkedés körébe esik, itt reflektálatlan, külső, természetadta közvetlenséggel és archaikus természeti közönnyel fog fellépni. Természet belül – s analogikusan: természet kívül.” Fontos megfigyelés még, hogy „a természetben sem igazán a természettel találkozik az ember”, amelyhez Szilágyi Ákos kommentje a következő: „Van valami természeti módon organikus, mesei módon archaikus ebben a világban, valami olyan sivárság és lepusztultság, amely mégis varázslatos hatású, mégis megnyerő” (MARGÓCSY 2009; 22).

<sup>15</sup> Mantegna: *Krisztus siratása*, 1480, tempera, vászon. Pinacoteca di Brera, Milánó. Mantegna festményén is lábtól vízszintesen van Jézus teste megkomponálva, a talpakkal az előtérben.

kereszt alakot idéző testekkel úgy mutat szemből, mintha vízszintes lenne – a víz színén, de szemközt a nézővel. A vágókép viszont az eget mutatja a vitorlázó madárral: a vízfelszín lentjét, vízszintesét és az ég fentjét, függőlegesen egymásra vetítve, átfordítva a repülés élményét kelti.

A lacani felfogás szerint<sup>16</sup> az én eleve, genetikusan, kialakulásában önreflektív. A tükörben önmagát Másiknak látva jut el önmagához. Baudry apparátuselmélete a filmet tekinti ilyen másiknak: a műalkotás tükrekből érti meg magát a néző (BAUDRY 1999; 10). Ezt a példázatos narratív szerkezet kódolja: Amirás és Domnu Emerik történetéből érthető meg a másik történetkonglomerátum. Ahogyan felöltöznek Amirásék, indokolatlanná válik az intimitás hangulata, ahogyan Nemes is csak addig emberi (lásd az alkoholizmusára utaló jeleket), ameddig kizöckent az idő, és a nővel is csak időlegesen az intim pillanatok.

### 3. Vizuális narráció a Bodor-novellákban

3.1. A *Sofőrünk egy rosszabb napja* című novella a 130–140. oldalon szerepel a kötetben, a film első, alcímmel ellátott egysége a 6:20–22:47 percek között.

Az egyes szám első személyű, jelen idejű elbeszélés a be nem avatott kisember korlátozott tudású nézőszögét jelöli ki: az éjszakai recepciós nem tudja mire vélni a sofőr szokatlan viselkedését. Nem érti, amit mond, és hogy miért veszi el a pultról engedély nélkül az épp kiürülő szoba kulcsát, és foglal egy szállodai szobát a saját pihenője helyett. A novellában mise en abyme a zsebrulett eredményeit tartalmazó notesz. Állandóan nyomogatja a gombját a recepciós fiatalember, és rendre kijegyzeteli az eredményeket, főlegesen, de a valósághoz igen hűen, szemben azzal a történettel, amit nagy nehezen tud meg áttételesen a telefonközpontos lánytól, miszerint a sofőr elütött valakit. A novella csattanója, hogy nincs csattanó – nem jön ki Dujmond 35-öse. Tehetetlenséget, értelmetlenséget fejez ki, nincs történet sem, csak egy szituáció: a kizöckentség a hétköznapok-

---

<sup>16</sup> „Baldwin óta tudjuk, hogy ez az esemény hat hónapos kortól kezdve bekövetkezhet. Ismétlődése gyakran késztet arra, hogy eltűnődjék a tükör előtti csecsemő megragadó látványán. Ez a csecsemő még nem tud járni, sőt, felállni sem, emberi kéz vagy mesterséges támasz tartja (amit mi franciák »trotte-bébé«-nek nevezünk), de aki diadalmas erőfeszítéssel legyőzi a támasz akadályait, kissé előrehajló testtartást vesz fel, hogy visszahozhassa és így tekintetével rögzíthesse a kép egy-egy pillanatnyi aspektusát. Véleményem szerint ennek a tevékenységnek tizenhét hónapos korig megmarad az a jelentése, amelyet én tulajdonítottam neki. Ez a jelentés egy mindmáig problematikus libidinális dinamikát sejtet, s egyszersmind az emberi világ olyan ontológiai struktúrájára utal, amely a paranoiás megismeréssel kapcsolatos elgondolásaimhoz illeszkedik” (LACAN 1993; 6).

ból a maga felfoghatatlanságában. A hétköznapi élet apróságai (a portás és Juci közeledése egymáshoz) mennyire jelentéktelenek a halál felől nézve. A filmben szimbolikus, amikor azt mondja, „rien ne vas plus” – mégis ki mondja a lényegét, miszerint „semmi nem megy” tovább. Ahogy a sofőr nem tudja folytatni a napi rutint, ahogy az ismeretlen ember az életét, úgy neki is mindig ugyanaz a szám jön ki. A novellában ez nem szerepel, hanem a számok lejegyzése, mint az önreflexivitás kiüresedése kerül előtérbe. „Előveszem a zsebemből a kis magánrülettemet. Akkora, mint egy zsebóra, gombnyomásra működik egy rugóval, ami a számozott korongot a golyó alatt elmozdítja. Gondolok egy számot egytől harminchatig, ha kijön, nyertem. Éjszaka néha, főleg, ha Juci olvas, mintha az akadémián lenne, én meg csak unom ezt az üres böhöm nagy kéglit; órákig is elnyomogatom, s nyilvántartást vezetek az előforduló piros, fekete, páros és páratlan számok gyakoriságáról. Juci szerint ez elég primitív szórakozás. Talán jobban tenném, ha vennék egy könyvet és kiírnám, egyes betűk hányszor fordulnak elő egy oldalon? Igaz, az eredményt talán be is küldhetném valahova. De minek kínozzam magam, ha egyszer nem szeretek olvasni” (BODOR 2013; 134). A novella zárlatában magától nyomogatja Dujmondnak, hogy jöjjön ki a száma, a 35-ös. Persze, ha kijönne, akkor sem lehetne meg nem történtté tenni a halálesetet, így marad a semmi, ahogy az szó szerint elhangzik több párbeszédben is.

„Dujmond egyből rám kérdez:

– Mi újság? Van valami?

– *Nincs semmi* – mondom. – És te mit csinálsz?

– Én *semmit*.

– *Semmit?*

– *Nincs mit* – mondja.

Nemes csak a szemével köszön, tekintete megáll rajtam, úgy a nyakendőm táján. Így szokta. Kérdi, befutott-e valami. Mondom, *semmi az égvilágon, kongunk az ürességtől*” [Kiemelés – K. E.] (BODOR 2013; 134). A novellán belül a halál véglegessége miatt nincs mit tenni, minden cselekvés értelmetlen és hasztalan.

Az elbeszélő-szereplő korlátozott tudása miatt nem derül ki a novella végére sem, hogy Nemes honnan tud mindent anélkül, hogy valaki mondaná neki. A portás kívülről nézőpontját olyan intermedialis leírások mutatják, amelyek a nézettségre reflektálnak: „a pult legvégére könyököl vissza, szemben a kicsi színes fényképekkel telerakott üvegszekrénykével. Nézi a képeket, ezek is azt igazolják, amit mi is nagyon jól tudunk: milyen fölemelő a kilátás innen a dombtetőről, pontosan ennek a szállodának a tetőteraszáról, egy hamvas falú pohár frissítő mellett. »Kötelező fogyaszt-

tás 7 lej» (BODOR 2013; 131). A novella megoldása a kondenzcsíkokkal az égen a következő asszociációt kelti a szereplő-elbeszélőben: „Képelem, az ősember jól megbámulná azt a három hosszúkas, vékony felhőt. De amilyen hülye lehetett, biztosan nem bírt háromig számolni” (BODOR 2013; 139).

A novella felépítésében van egy olyan váltás, amelyet a vágások szoktak eredményezni a filmi elbeszélésben. Amikor Dujmond elveszi a kulcsot, nem észleli a portás, és csak az szerepel a szövegben, hogy eltűnt egy alak a négyből a pult elől, és hogy nincs a kulcs a helyén, ahova nyúl érte. De az, hogy a sofőr vette el, az abból következtethető ki a befogadó és az elbeszélő-szereplő számára is egyaránt, hogy már száll be a liftbe. Ezt remekül meg lehetett csinálni a filmben is. A rulett ugyanazt mutatása azért remek többlet a filmes adaptációban, mert a portás rettentően unatkozik, alapvetően az időt múlatja, várja, hogy múltjon az éjszaka, a munkaidő, a probléma: és ennek van megoldása igazából azzal, amikor Jucival együtt távoznak a munkahelyről, és nemcsak hogy a nap elébe nézhetnek közösen, de talán a közös ebéd a közös élet kezdetét is jelenti majd egyben. Legalábbis ilyen befogadói elvárások ébrednek az évődő, játékos kommunikáció nyomán.

3.2. A *Füledt reggel* című novella a kötetben a 6–9. oldalon szerepel, a filmben a 22:48–30:13 percek között, legalábbis innentől szól az alcímmel jelzett rész. A novella narrációját Varga és Vargáné nézőpontja határozza meg, amint az út menti bisztróban az autó ablakán keresztül hallgatózik a feleség, amíg várja a férjét. A férfi és a nő párbeszéde drámai formában szerepel: A FÉRFI, A NŐ nagybetűs feliratok tagolják a megszólalásokat. A nő megjegyzést is tesz a hallgatózó Vargánéra, ezáltal bekerül a jelenetbe a néző is: „Az a nő a kocsiból fúzi magát. Nő kocsival. Nem érdekli?”; „Az autós férfi megnézett engem.” (A filmben ezt finom tekintetváltás jelzi.) A férfi és a nő konfliktusa befejezetlen, sőt kifejtetlen marad, hogy mi is a probléma, azt csak az éjjeli tegezés reggeli elmaradásából lehet kikövetkeztetni. A férfi, talán éppen a figyelő tekintet hatására, nem tud megmaradni az intimitásban, a közelségben, és ezért elítéli őt a nő. A csattanó, a sok gyufásdoboz kiborítása a táskából, hogy arra mind felírhatja a férfi a címét, jelzi a kapcsolat véget érését. Ahogy előzőleg mondja, hogy majd kiborul egyszer vidéken is, és a táska kiborításának párhuzama itt is meglepő kérdőjelet hagy maga után: mire való annyi gyufával a táskában járnia. Ennek szép képi kibontásáról a filmben korábban már volt szó. Varga éppen elhajt, amikor kirobban a feszültség, és az asztalra borogatja a táskája tartalmát a nő: és fontos, hogy Varga reagál felesége voyeurkodására: majd egy másik városban folytathatja a nézelődést. A feleség kérése a csat-



tanó: „Mesélj valamit!” Tehát aki megszabja, hogy mi látható az autó ablakából, az a sofőr, az elbeszélő, aki mutatja a világot utasának az ablakkeretében elvonuló képek alakjában.

Az, hogy az út mellett ül a nő a film elején is már, egyik kezében gyufa, a másikban távcső, esetleg egy másik novellából is eredeztethető: a *Milyen is egy hágó?* című egyoldalas szövegben uborkásszattyorral ül a kezében egy póznán egy nő, akiről semmit sem tudunk meg, csak hogy ül egy napig egy hágót nézve, majd továbbutazik busszal. A film vége felől nézve viszont nagyon fontos lesz Vargáék szerepe, mert ők látják utoljára élve a nőt, aki addigra találkozott az őzmegfigyelővel. A filmben még az is szerepel ennél az időben második, a film linearitásában előbb szereplő találkozáskor, hogy a nő ijedten kérdezi mintegy magától, hogy „Mit csinál ez ott?” – rosszat sejtve és rosszat sejtetve. A férfi pedig kedvesen évődve úgy válaszol, hogy most ezt ne találja ki. Tehát a nézőnek, a befogadónak egy olyan aktív szerepe lesz ezáltal kijelölve, ami a késő modern lényege, hogy a nézőnek minimális jelekből kell kitalálnia, hogy mi történt. Ez Örkény-nél kezdődik a magyar irodalomban, de Bodor Ádám a végletekig továbbviszi, alapvetően semmilyen tárgyi elemnek nincsen jelentése.<sup>17</sup> E novella szövegét tulajdonképpen az a kérdés mozgatja, hogy mit néz vajon a nő a hágón, mi értelme a tekintetének, és ennek a tájban nem lehet okát lelni, hiába a tájleírás. A szereplő tekintetének a kutatása, hogy mit néz, a tárgyiaság, az objektivitás eszköze, és a film sokszorosan él a lehetőségével, amint a nézettségre, a képi elem valaki által látottságára fokozott hangsúlyt fektet. Ebben a novellában viszont a nézett szereplők párbeszéde, ahogyan átmegy drámába, a jelenetbe való belépést, annak a Vargáné által való nézettségétől való elszakadást jelzi: ahogy a befogadó elfeledkezik magáról, és belekerül a nézett jelenetbe. Tulajdonképpen az Eco által megrajzolt kereteknek ez a felfüggesztése, a határátlépés lesz hangsúlyos a szövegben, mert amikor Varga visszatér, az megint prózában, egy harmadik személyű elbeszélő által hangzik el, és ezáltal lesz jelölt a megfigyelt és a megfigyelő közötti formai különbség: a novella közepén visszajön még pénzért, illetve a novella zárata így prózai formában lesz, és két részletre bomlik a drámai, párbeszédes formájú megjelenítés. Ahogy mi kizökkenünk a férfi és a nő párbeszédéből, úgy Vargáné is tiltakozik a megzavarása ellen: úgy válaszol Varga hétköznapi kérdésére, hogy nem néz rá. Feltehetően a férfin és a nőn tartotta tekintetét.

---

<sup>17</sup> „A Bodor-olvasást többek között az elbeszélés nyelvtanában megfigyelhető *motivációs* (»ok- és célhatározói«) rés, történet és elbeszélés távolítása irányítja: az elbeszélő nem »fér hozzá« a szereplők szándékaihoz, a cselekvésaktusok okaihoz (*A borbély; A fűtő fivére; Milyen is egy hágó?*)” (SZIRÁK 1991; 78).

3.3. Az *És akkor majd látjuk egymást* című novella a kötetben a 83–84. oldalon, a filmben a 37:19–50 percek között szerepel, ahogyan a felirat azt sugallja, de valójában több bevágásban szerepelt már egy-egy fontos részlete az eseményeknek, azonban itt állnak össze koherens, időben logikus egésszé.

Ez is egy szakítás története, mint az előző: Kuptor Dzsoni volt őz-megfigyelő, ennél is bizalmasabb mestersége miatt többet nem találkozhat Weisz Gizellával.<sup>18</sup> Gunyoros az imperszonális elbeszélő a csattanó függőbeszédében: „S ha Weisz Gizella arról a halomról, a kopár éleken sitelve utána ered, meglesi, merre tart és hol állapodik meg, és ott a közelében kibérel magának egy nem engedélyezett kilátóhelyet, s onnan addig figyel, amíg egyszer a volt őz-megfigyelő is távcsővel pásztázza a közelgő halmokat, akkor a vastag, karcolt lencséken át talán egyszer egymás szemébe néznek. Az akkor olyan jó lesz.” Az utolsó mondat Weisz Gizi naivitását leplezi le, az elhagyott szerelmesnek semmivel sem lesz jobb a kopár éleket látnia a távcsövön keresztül. A távcső kereső mozgásának fontos a szerepe a kameramozgásban és a nézőpontok játékában az útonlévők és a hatalmi viszonyok utalásaiban. A film legelejének képkivágásában nemcsak a hurok az érdekes, hanem a jobbra-balra végzett hirtelen kameramozgások is, amelyeknek az az értelme, hogy épp Kuptor Dzsoni keresi Weisz Gizit a tájban, csak mi akkor még nem értjük, hogy a fehér nagy autó és a kis piros autó találkozása után kell, hogy elüsse a nagy fehér autóval a szálloda sofőre Weisz Gizellát. Nyilván a megfigyelés itt hatalmi kérdés, nem az őzekkel van kapcsolatban, hanem az útonlévők mozgását kell követnie titkos okokból. A karcolt üveg, az útról való letérés, a vadetető mellett kijelölt hely azt a pozíciót jelöli ki, határozza meg mintegy hatalmi szóval, ahonnan lehetséges – nem a kommunikáció, mindössze – egymás látása, bár az is tekinthető a kommunikáció minimumának.

A visszapillantó tükör és a távcső szakadékmataforák, nem kifejtett metaforái a szövegnek. Mérhetetlen gúny fejeződik ki a zárómondat elbeszélői közlésében, ami szabad függő beszédként a főszereplő naivitását leplezi le (BODOR 2013; 84). Az engedélyezett és a nem engedélyezett kilátóhely szembeállítás a férfi őz-megfigyelői tevékenységét helyezi hatalmi diskurzusba. Ez hasonló gesztus, amivel a film is él, csak más eszközökkel: a kalapok, fekete bőrkabátok, egymást kémlelő megfigyelők látványával.

---

<sup>18</sup> Gothár Péter *A részleg* című 1994-es filmjének főszereplője is Weisz Gizi. Az ugyanezen címet viselő novella adaptációja egészen más, mint Ferenczi-Togay filmje, mivel lineáris a történetvezetése. Egy novella szövege egy egész estés játékfilmben adaptálva sokkal lassabb menetű, és a hagyományos hosszú beállítással és a fizikai, anyagi részletezéssel operál.

3.4. A film címadó szövege az utolsó fejezet alcíme is egyben: *A barátkozás lehetőségei* a novelláskötet 85–88. oldalán található, a filmben pedig a 30:14–37:18 percek között.

*A barátkozás lehetőségei* című novella imperszonális elbeszélőjű. Fontos a táj, lényeges, hogy nem természeti, nem szép, sőt rút, hulladékos, kiégett, kopár. Az üres, sivár, kietlen táj eleme a kápolna, a bálványfa, a vadrózsa és a szeder. „A kápolna mögött a lomha vonalú fennsík képe – igaz, csak egészen kicsi területen – hirtelen megváltozott. Olyan volt, mint amikor füzetlapon átdöfnék egy ceruzát. A fennsík lapályába ütött lyukban, ahogy a fény érte, hol szürkés, hol barnás víz csillogott tompán, kemény formájú kemény élő halmok övezték. Az egész tó nem volt valami nagy, akkora lehetett, mint Emerik úr udvara az Olajprés utcában, ahol Amirás is lakott.” „Ezek a szederszemek hordozhatták ennek a kietlen fennsíknak minden rejtélyét; Amirásban homályos vágyakozást ébresztettek” (BODOR 2013; 87). A füzetlapon átdöfött ceruza, ahogy begrafitozza, gyűri és tépi a sík fehér lapot és térbelivé teszi, remek intermediális mise en abyme-ja a novellának, ami egy plusz dimenzió behatolását, nyomhagyását anyagi, tárgyi értelemben fejezi ki, a transzcendenciára csak nagyon áttételesen utalva. Szinte csak lehetőség utáni vágy, valami megnevezhetetlen több és más után, amit a szeder jelképez: élő a halott tájban, sőt állati a növényiben („némileg állatra emlékeztető vad növény”). A növény és gyümölcse közti ellentét a rút, jelentéktelen a szép, életképes által a lehetőséget fejezi ki („kicsi levelű, vézna, szőrös indákon ültek a kövér, csillogó fekete szemek”) valami jobbra, értékre, amiért érdemes élni. A novellában Amirás nem kínálja Emerik urat, miközben behódoló mondatát ki mondja, hanem vesz belőle a másik, Amirás közvetíti neki és táplálja vele. Ez fölveti a kihasználás lehetőségét.

3.5. Eco narraítvamodelljével (ECO 1995; 33) ábrázoljuk a 2. képen azt, hogy a négy novella hogyan alkot egy új narratív egészet. Most nézzük a novellák felől az összeszövést. A film főcímét adja az a novella, ami a legkevésbé van tartalmilag beleszöve: *A barátkozás lehetőségeit* képileg a *Füledt reggel* fókuszát adó házaspár szövi bele a film világába. Ugyanabban az út menti bisztróban állnak meg, ahol Vargáék hallgatóznak a vidéki férfi és a főszereplő nő beszélgetésében. Ez nyáron történik, amely az előzményt képezi a lineárisan legelőször felbukkanó *Sofőrünk egy rosszabb napja* című novellának, amelynek másik szereplője is ott van az út menti bisztróban: Nemes, aki mindent tud, arról is, hogy mi lehet a baja a sofőrnek, de amiről és amivel kapcsolatban a portás – ennek a narratív síknak a fókusz (BAL 2001) – mindenféle nehézség árán szerez tudomást: közben ügyeskedik, ki ne rúgja Nemes, amiért szobát foglalt el magának a sofőr, össze-

jön Jucival, a telefonos kisasszonnyal: zajlik az élete. Ő adja a film mintanézőjének horizontját, ahogy lassan bevonódik a történetbe: ez a film expozíciója. A Bodor-novellákra jellemző, hogy mindig más a főszereplője a történetnek és a róla való beszédnek.<sup>19</sup> A sofőr ugyanis azt a nőt üti el, aki előzőleg a vidéki férfiről borította a táskájában lévő összes gyufásdobozát (*Fülledt reggel*), hogy az írja fel azokra a címét, ha az együtt töltött éjszaka után nem képes tegeződni. Ez az erősen szimbolikus tűzpotencia aztán a téli történetben (minimum félévnyi, de lehet, hogy többévnnyi időugrás után) a kabátos férfival folytatódik, akivel sikerül a tüzet feléleszteni és le is lohasztani. Ez a feszültségoldódás teszi aztán értelmessé a halálát, a sofőr vértlen közreműködésével az erdei szerpentinén. Az *És akkor majd látjuk egymást* című novella Weisz Gizije tehát a film főszereplője. Itt nem kap nevet, hisz többszörös áttétellel, tükrözés tükrében szerepel, ahogy ezt az Eco-moddal próbáljuk ábrázolni. Az erdei őzmelegfigyelő a filmben az utat figyel. Az ő távcsövén át látható az, ahogy Vargák és a sofőr elmennek egymás mellett az úton. Ez a filmben flash forward: a brutális zárójelenet a végén megdöbbenő, ahogy elüti a nőt a sofőr. Lényeges különbség stílusos film és szöveg között, hogy a novella zárlata vitriolosan gúnyos. A film pedig hitelességét, igazságát és önazonosságát abban a felemelő, katartikus zárlatban nyeri el, hogy ez az egymásra nézés sosem jöhet létre. A kabátos férfi azokat az autókat látja, akik utoljára látták azt a nőt, akit tekintete keres, aki abba halt bele, hogy őt akarta látni az általa feladott forgatókönyv szerint.

Ami a mi kérdésfelvetésünket illeti a Bodor-novellák vizuális narrációjáról, egyáltalán nem biztos, hogy egy vizuális narrációjú szöveget jól lehetne filmnyelvre „fordítani”, sejtésünk szerint éppen hogy nem, mert teljesen mások a poétikai eszközök verbálisan, mint a filmi vizuális narrációban. Annyi bizonyos, hogy itt az adaptáció *trouville*-ja az, hogy a négy Bodor-szöveg fabulája a filmi vizuális narrációval van összeszöve komplex filmszöveggé.

Faragó Kornélia térpoétikáról szóló könyve Bodor Ádám *Sinistra körzet* című regényét elemzi, de helytálló ezekre a novellákra vonatkozóan is. Szerinte távolság és közelség dinamikusan polarizált, orientált tere a várakozás és a halál összefüggésében áll: „A halott már nem idő, hanem csak tér. [...] Illetve a holttest bár maga már időtlen, az életnek, azaz az időnek nyújt teret” (FARAGÓ 2001; 133). És amiben a Ferenczi-film és a Bodor-szövegek poétikája kapcsolódik, az Faragó határértelmezésével ragadható

---

<sup>19</sup> Egyesül a *Sofőrünk egy rosszabb napja* című novella egyes szám első személyű: a portás szövege, de még ezzel együtt is elég objektív a sofőr történetével kapcsolatban, hiszen teljesen közönyös szemtanúja annak.

meg: „A *Sinistra körzet* a határjelentésben mutatja meg a legvilágosabban, milyen az az emberi létmód, amely láthatóvá teszi az alapvetőt: a közelség és távolság egymásba kulcsolódásait. A határvonal, határsáv az a térszóna, ahol az ellentétek egymásba olvadnak. A térszerűen strukturálódó lét ritmusa a közeledés-távoldódás, az érkezés-távozás, a találkozás-szétválás sokszorosán ismétlődő játékában nyilvánul meg” (FARAGÓ 2001; 132).

Bodor novellái felől nézve a film szövetét<sup>20</sup>, Amirás „üdvözülésével” szemben a Másik történetben az a pillanat válik fontossá, amikor Varga hirtelen megáll az úton. Ez az a pillanat, amikor meg kell haljon a nő, aki mellett nem sokkal korábban elhaladtak. Aki nézi, nem látja (az özmegfigyelő), akinek látnia kéne, nem láthatja (lásd sofőrünket a hurkot vető úton), és aki nem látja, mégis tudja: Varga akkor áll meg, amikor meghal a nő. A sofőr kiszáll a filmben, és odamegy a testhez. A novellák azonban máshogyan is összeolvashatók, mivel a *Sofőrünk egy rosszabb napja* című novellában nem száll ki, hanem továbbhajt a vezető, viszont egy másik szövegben két autós felvesz egy sérült nőt az úton (*Autóstop*), és magukkal viszik, mit sem értve teljesen kívülállóként, és nagyon groteszk, ahogy problémát okoz nekik az ismeretlen nő halála az autójuk ülésén (BODOR 2013; 75–79).

Ferenczi Gábor ötvenperces kisjátékfilmje (a játékfilm minimum hetven perc) a határátlépéseket térbeli és időbeli hurkok egymásra vetítésével, a szabad kép költészetet az etűdök<sup>21</sup> formanyelveként szintetizálta szerzői filmben: már nem kísérleti, mint ahogy azt a BBS kikísérletezte a nyolcvanas évek neoavangárd hullámában (GELENCSÉR 2009; 137).

## Kiadások

BODOR Ádám (2003): *Vissza a fülesbagolyhoz*. Válogatott elbeszélések. Magvető, Budapest

BODOR Ádám (2013): *Vissza a fülesbagolyhoz*. Válogatott elbeszélések. DIA, PIM, Budapest. <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=429&secId=39315> (2016. december 05.)

## Irodalom

BAL, Mieke (2001): Idézni Caravaggiót. Ford. BOTTYÁN Gergő és FARKAS Henrik = *Enigma*, 30. 76–107.

BAUDRY, Jean-Louis (1999): Az apparátus. A valóság érzeteinek meta-pszichológiai megközelítése = *Metropolis*, 2. 10.

---

<sup>20</sup> A Bodor-novellák elemzése elhangzott *A Mediális heterogenitás – viszonyító értelmezés* című Híd-konferencián Újvidéken, 2016. december 16-án.

<sup>21</sup> Három-hatperces kisfilm (HARTAI 2002).

- BENYOVSZKY Krisztián (2001): *Rácsmustra*. Regényes olvasónapló Kaffka Margittól Bodor Ádámgig. Kalligram, Pozsony
- BÓDY Gábor (1998): Jelentéstudajdonítások a kinematográfiában = *A film esztétikai mondattana*. Filmesztétikai szöveggyűjtemény. Szerk. BODÓ László. K. n., Pécs
- DIAN Viktória (2006): Hasonlóság és öntükrözés A mise en abyme André Gide fiatalkori műveiben = *Filológiai Közlöny*, 1–2. 75–88.
- ECO, Umberto (1995): *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. SCHÉRY András. Európa, Budapest
- FARAGÓ Kornélia (2001): *Térrányok, távolságok*. Térdinamizmus a regényben. Forum, Újvidék
- GELENCSÉR Gábor (2009): Az új narrativitás formái. BBS-játékfilmek a nyolcvanas–kilencvenes években. = *bbs 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. GELENCSÉR Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 157–174.
- GENETTE, Gérard (2006): *Metalepszis*. Az alakzattól a fikcióig. Kalligram, Pozsony
- HARTAI László (szerk.) (2002): *Film- és médiafogalmak kisszótára*. Korona, Budapest
- HÓZSA Éva (2009): *A novella Vajdaságban*. Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék
- KOVÁCS András Bálint (2008): *A modern film irányzatai*. Az európai művészfilm 1950–1980. Palatinus, Budapest
- LACAN, Jacques (1993): A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra = *Thalassa*, 2. 5–11.
- MARGÓCSY István (2009): Bodor Ádám: Vissza a fülesbagolyhoz. In Uő (szerk.): *Margináliák – 2000 Kritikák több hangra*. Palatinus, Budapest
- MÜLLNER András (2009): Montázspolitiká. Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben. In GELENCSÉR Gábor (szerk.): *bbs50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 129–142.
- MÜLLNER András (2011): Allegorikus impulzusok Erdély Miklós életművében 2. = *Enigma*, 67. 21–50.
- PETHŐ Ágnes (2003): *Műzsák tükre*. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben. Pro-Print, Csíkszereda
- POZSVAI Györgyi (1998): *Bodor Ádám*. Kalligram, Pozsony
- RON, Moshe (1987): The restricted abys. Nine problems in the Theory of Mise en Abyme = *Poetics today*, 2. 417–438.
- SZIRÁK Péter (1991): A periféria poétikája? (A Bodor-olvasás) = Uő: *Folytonosság és változás*. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája. Csokonai Kiadó, Debrecen
- SZŐNYI György Endre (2004): *Pictura & Scriptura*. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei. JATEPress, Szeged, 116–164.
- THOMKA Beáta (1986): *A pillanat formái*. A rövidtörténet szerkezete és műfaja. Forum, Újvidék