

den mondatom töredék. Nehéz a pontosság közelébe jutni. Nehéz megtalálni és használni.” (A VALÓSÁGBAN IS... 80–81.; BARÁTAIM... 153.; az idézet a BUDÁ-ból.)

Györe ismeretelméleti-nyelvfilozófiai fundamentalizmusa és ebből adódó defetizmusa az tehát, ami ezúttal is determinálja vállalkozása végrehajtását. Mindaz, amit „tökéletes bizonyossággal” el tudott mondani egy-egy személyről vagy korszakról, ki lett nyomtatva korábbi könyveiben; ami azokban leíródott, többé fel nem törhető emlék – ezt sugallják az iménti idézetek, és nem nehéz ugyanezt a gondolatmenetet látni a háttérben új műve esetében is. Igaz Györe szerint csak a személyes élmény lehet, az pedig visszamenőlegesen felülírható – így azután a besúgások akkoriban nem ismert ténye sem tud más lenni, mint *botránny*, a személyes emlékezethez képest külsődleges, abba integrálhatatlan tudás. Ennek a sajátos, a múlt folyamatos feldolgozását megakadályozó, csak hideg emlékezést lehetővé tevő ideológiának a következménye, hogy a reflexió tere a jelen érzés megragadásának kísérletére szűkül, mely azonban így, a körülmények és összefüggések mérlegelésétől eltiltva, a metafizikus megnevezésvágy csatornáiba terelve szükségszerűen vall kudarcot. A BARÁTAIM, AKIK BESÚGÓIM IS VOLTAK a szerzői ideológia felől tekintve tehát egyszerűen ennek a kudarcnak a rafinált dokumentuma, írás, melyet ez a botránny kikénszerít, ám amelynek voltaképpen nincs módja létrejönni: az újonnan megszülető szövegrészek között néhány sietős, a felszínre koncentráló, elemzésbe-mérlegelésbe nem bonyolódó emléktöredéken kívül csak a kifejezés lehetetlenségét ismételtető szölamokat és az írást fizikailag meghatározó tényezőkre (ceruzák, testhelyzetek, költözések) való reflexiókat találunk – Györe prózájának végső paradoxona, hogy éppen mert oly sokat követel az irodalomtól, válik annak pragmatikus teljesítőképessége az átlagnál jóval alacsonyabbá a kezén; vállalkozása ráadásul csak akkor tűnhet valóban heroikusnak, ha olvasóként hinni tudunk abban, amiben ma már talán kevesen, hogy egy szép napon majd a nyelv elér a valóságig, a Lényeg pedig megragadhatóvá válik.

A fentiek azonban természetesen nem feltétlenül – és nem valószínűen – esnek egybe a pusztán a jelen könyvre hagyatkozó olvasó tapasztalatával. Ő mindennek csupán a hatásával szem-

besül: hogy a BARÁTAIM, AKIK BESÚGÓIM IS VOLTAK önálló műként nagyon keveset képes tenni azért, hogy bármivel is világosabban lássunk az ügynökügyek újra és újra kiélesedő témájában, sőt sokkal inkább csak azt a homályt képes modellezni és még inkább: sűríteni, amelyben ez ügyben egyébként is tapogatózni vagyunk kénytelenek; az ezoterikus hivatali terminológia, az azonosíthatatlanul lebegő szövegdarabkák, az egymásba átfolyó személyek, az igazolatlan és igazolhatatlan állítások (utólagos szerzői reflexió hiányában például sosem tudjuk meg, Andor Csaba csak ilyen módon emlegetett „*bomlasztó tevékenysége*” hogyan zajlott – ha egyáltalán) közepette valóban egy pillanatra sem érezhető, hogy a valóság megismerhető lenne. Ami persze tény, ám az is biztos, hogy megismerhetőségének korlátai egész mások és egész mások vannak, mint ahogyan ebből a könyvből kitűnik.

Lengyel Imre Zsolt

## A LELEMÉNYES BŰVÉSZINAS ÉS AZ INTERMEDIALITÁS KORA

Brian Selznick: *A leleményes Hugo Cabret*  
Fordította Dunajcsik Máttyás  
Libri Kiadó, 2012. 544 oldal, 3490 Ft

Az elismert amerikai illusztrátor, Brian Selznick 2007-ben adta ki első önálló kötetét. A filmtörténet egyik első, legendás alakjának, Georges Méliès-nek emléket állító elbeszélés Martin Scorsese-t is megihlette, 2011-ben vitte vászonra Hugo Cabret romantikus történetét.

Az első látásra és kézbe fogásra lenyűgöző könyvtárgy nem mindennapi módon mondja el történetét, egy olyan szkriptovizuális rendszert alkot, amelyben szöveg és kép egymást kiegészítve, felváltva mondja el az eseményeket, s mindehhez egy harmadik médiumot is mozgósít: a regényt ismert filmképek, filmkockák is kiegészítik, megidézve a némafilm legkorábbi enigmatikus alkotásait és rendezőit, továbbá a mű filmtechnikai elemeket, eszközöket is alkalmaz. A narráció tehát három művészeti ág, három eltérő médium intermedialis szöve-

vényében – egymásmellettségében, egymásra hatásában, egymástól való elkülönülődésében – teljesedik ki, és értelmezését is ebben a kontextusban, az intermedialitás mechanizmusát szem előtt tartva, végezhetjük el. Az interpretáció tétje, mire és hogyan használja a mű képszöveg-film együttesét, a multi- és intermedialis közeg milyen irányban és mértékben mozdítja el a mai (gyermek és felnőtt) olvasó bevált befogadói stratégiáit, nyit-e ez a fajta összeszövött-ség mélyebb kontextusokat, jelentésrétegeket a történetben, vagy a mű megmarad a szerző némafilm előtti hódolatának, bájos „koldusgyerek” mesének, leleményes szemfényvesztésnek, a felszín csillogó játékának.

Az intermedialitást tágabb értelmében a közlési csatornák szintjén tapasztalható összeszövődések jelentésselítő médiumköziségében ragadhatjuk meg, amelynek vizsgálata során többnyire a közlés anyagisága, a közvetítő közegek vetülete kerül előtérbe. Meglátásom szerint az intermedialis műalkotások esetében kettős, egymásnak ellenfelező erőhatások működnek, egyrészt a nyelvek, médiumok közötti átjárhatóság, együttlevőség, *egy-másban létezés, amely során „az elemek közötti viszony nem egyszerűen additív. Az egyes jellegzetességek kombinációja valami új egységgé, sajátos minőséggé áll össze”*.<sup>1</sup> Másrészt a különböző médiumok viszonyának vizsgálatakor egy olyan, ontológiailag meghatározhatatlan köztes terep teremődik, amelyben az egymástól eltérő médiumok szétvetik a mű konstrukcióját, előtérbe helyezik a mediális hierarchia, kisajátítódás kérdéseit. Az alá-fölrendeltségi viszonyok vagy éppen a hierarchiaképződésnek ellenálló együttállás művenként változó, de általánosságban elmondható, hogy napjainkban egyre inkább a kép kerül a hierarchia csúcsára. Ugyanakkor a különböző médiumok együttélése, köztes léte épp azért lehet termékeny, mert az egyes jel- és nyelvrendszerek a saját másságukban, elkülönülődésükben tudnak megszólalni, megmutatkozni, *„mindig a másik másságában tapasztaljuk meg Saját idegenségünkét is, így az egymásra hatás vizsgálatakor olyan aspektusok válnak láthatóvá, amelyek, ha külön-külön nézzük e médiumokat, láthatatlanok maradnának”*.<sup>2</sup> Az intermedialitás tehát mindig egybe nem esés is, differencia képződése, amely a jelentés megszokozódásának alapját adja. Ennek a köztes létnek, köztes térnek a műbeli leképeződése maga a pályaudvar, ahol a cselekmény nagy

része játszódik. S ez köztes tér Hugo és Méliès szempontjából is, akik valódi önmaguktól, múltjuktól és jövőjüktől elzárva ebben a köztes térben tengődnek.

Tovább árnyalja a képet, hogy a több mint egy évszázados filmelmélet a film mint művészeti ág esztétikai rangra emelésekor és a filmnyelv leírásaiban folyamatosan a film szintetizáló, más művészetek kifejezőeszközeit integráló jellegét hangsúlyozza. A különböző művészeti ágakra jellemző eszközök együttes jelenléte, a filmbeli elemek heterogenitása a hetedik művészet alapvető intermedialitásaként tételeződik, s ezt alátámasztandó a korai filmelméletek nyelvhasználatára is gondolhatunk, amelyek a zene, zenekar, a rendező mint karmester vagy éppen építészeti metaforákkal írják le a film mibenlétét.<sup>3</sup> Témánk szempontjából talán nem mellékes, hogy a korai filmesztétika a szinesztétikus élmény felsőbbrendűségét hirdeti, és a romantika utóregzéseként a Gesamtkunstwerk-ideál megvalósulási lehetőségét látja a moziélményben. Selznick az álommozi metaforakör filmelméleti diskurzusát tovább élteti a mű motívumaiban, Méliès legismertebb alkotása, az *UTAZÁS A HOLDBA* ennek a romantikus álomnak, a film adta lehetőségnek enigmatikus kifejeződése mind a filmművészeti kánonban, mind a történetben. A moziélmény explicit tematizálása, „metamedializálása”, az *ÁLMOK FELTALÁLÓI* fejezetcím és műbeli fiktív filmtörténeti munka, a Hold (a különböző távolságból készült Holdrajzok keretbe fogják a történetet, s ez szintén ezt a konnotációt erősíti meg), álom-, bűvészet-, trükkmotívumok folyamatos jelenléte a mű képi-metaforikus szintjén végig fenntartják ezt a romantikus-nosztalgikus jelentést.

Selznick művének különlegességét az adja, hogy éppen a filmnek mint szintetizáló, integratív formának, konstrukciónak állít emléket úgy, hogy közben a filmművészet intermedialitást megképző elemeit szedi darabokra, és ezeket fordítja vissza, írja vissza könyv alakba, s ezek által mutat rá a némafilm eszköztárának gazdagságára. A folyamat iránya olyan értelemben nem újdonság, hogy prózapoétikai eljárásokra, ábrázolásmódokra nemegyszer használták, különösen a 70-es, 80-as években a „filmszerű”, „filmes láttatás” kifejezéseket, főként a jelenetkezelés és a látványleírások kapcsán, de az „ilyen” narrációtechnikai elnevezések a metanyelv metaforikus használatát is mutatják. A *LELEMÉNYES*

HUGO CABRET abban az értelemben egyedül, hogy nemcsak a filmes eszközök, elemek prózapoeztikai vetületét, hatásmechanizmusát használja fel a szerző, hanem a filmes technika, beállítások, plánok, képkivágás eszközei mellett konkrét filmalkotásokat, „filmképeket” mint intertextuális előzményeket idéz meg művében. (Például Lumière-fivérek: A VONAT ÉRKEZÉSE [1895]; Georges Méliès: UTAZÁS A HOLDBA [1902]; AZ ÖRDÖG NÉGYSZÁZ CSINYITEVÉSE [1906]; Harold Lloyd: FELHŐKAROLÓ SZERELEM [1923].)

A könyv, ami Selznick természetes alkotói közege, a filmre játszik rá minden lehetséges módon. A linearitás analógiáját használja fel a két médium átjárhatóságához, a könyv egyes oldalai, képek és szövegek váltakoztatásával a filmkockák egymásutánosságának hatását keltik, amit a fekete-fehér technika és a minden oldalon alkalmazott széles fekete keret egyértelműsít. Ahogy a filmkockák is, minden dupla oldal egyetlen képet ábrázol, s a képek egymásutániságából s a képsorokat megszakító, a képektől szigorúan elválasztott szöveges részekből bontakozik ki a történet, (fizikailag) lineáris rendben, ahogy a filmszalag esetében is. A kép és a szöveg erős elválasztottsága egyrészt az ímént említett elemekre szedés, médiumokra, nyelvekre bontás gesztusa, másrészt, ezzel összekapcsolódva, a kép és szöveg karakteres különbötése a némafilm feliratos megoldását idézi fel, a történet szöveges részei a korabeli némafilm grafikus elemeivel megerősítve a képekkel ki nem mondhatót „pótolják”, szintén rámutatva az egyes médiumok sajátlagos szerepére, mi voltára. A képek és a szöveg egymás komplementereként működnek a műben, a hagyományos regényekben akár hosszú oldalakat is kitöltő leíró, környezetfestő részeket itt a képek vállalják magukra, megkönnyítik, meggyorsítják az észlelést, befogadást, ugyanakkor a képek, képsorok a belső képkalkotói folyamatok lehetőségét eltörlik, ahogy a film is. Szintén a képkockákra bízta a szerző a mozgások, néma jelenetek megjelenítését, tehát a hagyományos értelemben vett elbeszélő részek is képsorokat kapnak, ezeken a pontokon kerülnek előtérbe a filmes narratíva eszközei, a plánok, képkivágások, beállítások játéka. Selznick az egyes jelenetek (és az idő) előrehaladását leggyakrabban plánváltásokkal jelzi, a képek képkivágása, távolsága a filmyelv általános középplánjainak felel meg, mivel a cselekvő emberek, emberi

mozgások, belső terek ábrázolására ezek a legalkalmasabbak. A távoli képek jóval ritkábbak, s főként, értelemszerűen, az utcajeleneteknél alkalmazza ezeket a szerző, az állomás zárt világával és saját törvényszerűségeivel szembeni szabad és tág világra nyit rá a képzeletbeli kamera. A távoli, kistávoli képek legtöbbször felülről láttatják az eseményeket, Hugo több alkalommal is felülről, az órák mögül, mellől, kívülrőlként szemléli az állomás életének nyüzsgését, kívül rekedve a társadalmon. Selznick láttatása többször elmozdul az olyan filmes „szélsőségek” irányába, amelyek a filmművészetben is a ritkább, erőteljesebb kifejezőeszközök közé sorolhatók, de könyvformába helyezve még erősebb hatást keltenek. A premier plánok és az ennél is szűkebb *détailok* az ábrázolt tárgyba – jelen esetben arcokba, tekintetekbe – való erőszakos behatolással fokozzák a feszültséget, fejeznek ki érzelmeket. Az emberi arc legszubjektívebb vonatkozásai juthatnak így érvényre „*a szó konvencionális közvetítése nélkül*”.<sup>4</sup> Az ilyen képek szintén olyan összefüggéseket, viszonyulásokat, érzelmeket tudnak felvillantani, amelyeknek leírására az irodalomnak hosszú oldalak kellenek. Természetesen kérdés, hogy egy ilyen, médiumköziségre épülő vállalkozás tud-e élni a „jó időben” történő, szükségszerűnek látszó médiumváltások alkalmazásával, továbbá, hogy az ennek következtében egyfelől leegyszerűsödő, felgyorsuló, másfelől pedig más/újfajta észlelési-értelmezési kompetenciáknak teret nyitó befogadást nyereségként vagy veszteségként könyveljük-e el.

Épp a filmes eszközök könyvbéli alkalmazása, visszaidézése által mutatkozik meg a heterogén közvetítő közegek ontológiai mássága, az elkülönbözödés. A film mint művészet talán egyetlen sajátlagos tulajdonsága, hogy a látható, mozgásban levő, minket körülvevő fizikai világ bonyolultságának megragadására képes, megpedig „*mozgásban való ábrázolására, mozgással való visszatükrözésére. Minden művészi lehetősége és sajátossága csak ebből bontakoztatható ki*”.<sup>5</sup> A mozgás egyszerre térbeli és időbeli, s nem korlátozódik kizárólag az emberi mozgásra, mint a tánc vagy a színház, hanem képes a külső világ, környezet mozgását, tárgyak életét, természetes létformáját sokoldalúan és érzékletesen kifejezni. A térbeli és időbeli kompozíciónak ez a szétválaszthatatlan összefonódottsága és mozgás általi „életre keltése” minőségileg új a művé-

szetek történetében. A mozgásnak ez az összefonódottsága értelemszerűen nem vihető át könyv alakba, Selznick mégis kísérletet tesz erre. A mozgás folyamatát és dinamikáját a képsorok gyakori plán- és radikális témaváltásaival, a mozgásban lévő lábak és cipők sokaságával érzékelteti, amelyre a számos üldözési jelenet lehetőséget is teremt. A folyamatos mozgást, a vetítőgép pergesésének, a képkockák pergesésének monoton mozgását pedig az állomás óráinak szüntelen működése, kettyegése érzékelteti, ezért is retteg Hugo, amikor sérült keze miatt nem tudja felhúzni az órákat.

A szöveg akkor veszi át a történet fonalát, amikor a belső reflexiók, párbeszéd, képekből nem kinyerhető információk a szó, a nyelv közvetítését igénylik. A szöveges részek a történet tartópillérei, s ily módon nélkülözhetetlenek ugyan a narráció kikerekítésében, mégis színtelenek, „eszköztelenek”, gyengék, több alkalommal didaktikusak, s helyenként megismétlik a képek által elmondottakat. A médiumok versengésében a szöveg, legalábbis szövegszerűségében, narratopoétikai kiaknázatlanságában a másik két médium alá rendelődik.

A szöveg és a képek tehát beleágyazódnak egy filmes keretbe, átvitt és konkrét értelemben is. A képkeretnek mint sajátos ablaknak filmelméleti értelmezése szerint ez az ablak rálátást nyit a világra, ugyanakkor éppen a keret eltörölhetetlensége által a film mégis egyfajta valóságtól elvont, álomszerű megnyilatkozás is, lényegi reveláció.<sup>6</sup> Selznick művében a hangsúlyos, fekete keret inkább ez utóbbival áll összefüggésben, annak ellenére, hogy a történet az 1930-as évek Párizsában játszódik, s egy egykor élt valóságos személy köré szerveződik a cselekmény, a narráció elemei, fordulatai, végkicsengése nemigen nőnek túl a romantikus-szентimentális történetek kliséin, ahogy az álomgyár metaforával jellemzett kommersz mozi sem hagyja el ezeket a kereteket. A páratlan ötleteiről, trükkjeiről híres Méliès ennek a látvány- és álomvilágnak egyik lehetséges kezdőpontja, s ilyen értelemben Hugo Cabret története és a könyv maga kielégítő vetülete ennek a látszatvilágnak.

A mű történetészövege mind a fabula, mind a sujet szintjén igen gyenge, a történet a késő romantikus árvagyerek-, koldusgyerek-történetek sablonjaira épül Mark Twain-i, dickensi „stílusban”, az árvaságra jutó kisfiú részeges nagy-

bátyját is elvesztve próbál életben maradni a párizsi vasútállomás embertömegében és labirintusában, apró lopásokkal fedezi szükségleteit, és az állomás óráinak gondozásával leplezi a nagybácsi eltűnését. Egyedül a titokzatos eredetű automata mint vélt apai örökség megjavítása és szóra bírása élte. A történet váratlan fordulatokkal, véletlenekkel, oltári titkok lelepleződésével halad előre, hogy végül a vadóc kisfiú megszélltülésével, önmagára és családra találásával és egy elfeledett rendező parádés rehabilitálásával valószerűtlen happy enddel érjen véget. A grafitrajzok stílusa, a korabeli Párizs és valós személyek által realizztikusra hangolt történet ellenére a szirupos végkifejletre csakis a mesés moziálom iránti hódolat adhat mentséget, ám Hugo Cabret történetében a lélektani mozzanatok felszínisége, leegyszerűsítése, a kisfiú sokszor váratlan és életszerűtlen reakciói, a túl sok és sokszor didaktikusan megmagyarázott motívum tovább gyengíti a narráció egészét.

A mű középpontjában az automata áll, amely a szereplők sorsát összefűzi, s amelynek összeszerelése, életre csíholása – szív alakú kulccsal! – a szereplők sorsának, identitásának helyreállítását szimbolizálja. Az európai gondolkodás történetében a XVII. századtól kezdve állandóan visszatérő téma ember és gép viszonya; a gép mint az ember modellje először Descartes dualisztikus emberképében bontakozik ki karakteresen. Descartes az ember természetének antropológiai és tudatfilozófiai problémáját úgy oldja meg, hogy ember és gép különbségének vizsgálatakor két fontos ponton különíti el a kettőt egymástól: „*mégis volna két biztos eszközünk annak megállapítására, hogy azért mégsem igazi emberek. Az első az, hogy ezek a gépek sohasem tudnának szavakat vagy más jeleket használni és úgy összekapcsolni, mint mi tesszük, ti. hogy gondolatainkat közöljük másokkal. [...] A második az, hogy habár néhány dolgot éppolyan jól vagy talán még jobban csinálnának, mint akármelyikünk, de okvetlenül csődöt mondanának másokban; ebből pedig megtudnánk, hogy nem tudatosan cselekszenek, hanem csak szerveik elrendezésénél fogva*”.<sup>7</sup> Descartes tehát nyelvi, nyelvhasználati és bizonyos viselkedési kritériumok alapján zárja le a felvetett kérdést, de az emberi test mechanikai felfogása, test, lélek, élet viszonyáról való elmélkedés a XX. századig számtalan művészt és gondolkodót foglalkoztatott (embergépálmódok: La Mettrie, Kempelen

Farkas, Mary Shelley, E. A. Poe, E. T. A. Hoffmann, Lovecraft, Bierce, Asimov Robotikája, Mátrix stb.), sőt a gép, gépezet metaforikus társadalmi vonatkoztatása sem ismeretlen gondolat, s ez szintén több helyen felvillan a műben. „Amikor felülről nézte őket, mindig az volt az érzése, mintha az utasok egy finom, körbe-körbe forgó gépezet fogaskerekei lennének. Közelről azonban mindez csak zajos és kusza rohanásnak és tülekedésnek látszott” (125.); „Szeretem elképzelni, hogy az egész világ egyetlen, hatalmas gépezet” (388.). A test gépként való felfogása rengeteg etikai kérdést vet fel a mai napig, honnan tudjuk, hogy valami él, mettől és mitől ember az ember. Van-e lélek, és mi az?

Mindezeknek az alapvetéseknek kiemelése azért fontos, mert a regény gép és ember egymásra játszását, azonosítását számtalan alkalommal megteszi, s szintén az önsors, identitás, lélek kérdéseit firtatja az automata alakjával. Nemcsak Hugo azonosítható és azonosítódik explicite is számos alkalommal az elromlott, darabokban álló, lélektelen géppel. Például: „Gyakran elképzelte, hogy az ő feje is ugyanúgy tele van csavarokkal és fogaskerekkel” (136.); „A fejében pörgő-forgó fogaskerekek majd kiugrottak a helyükről” (160.); „Úgy érezte, a fejében lévő fogaskerek hol erre, hol arra pörögnek” (175.); „A képzeletbeli fogaskerekek újra forogni kezdtek Hugo fejében” (245.). Ugyanígy Méliès – „Semmi se vagyok! Egy szegény boltos vagyok csak... Egy felhúzható játékszer!” (308.); „Georges Méliès a szoba közepére húzott asztalnál ült tollal a kezében, mintha csak az automata órási másolata lenne” (414.) – és Hugo apja is: „Újrafestette a gépember arcát, amitől egészen különös arckifejezése lett. Apára emlékeztette, amikor úgy nézett rá, mintha...” (142.). A múzeum padlásán talált automata, amelyen az órásmester, Hugo apja dolgozott, eleinte a halott apát helyettesíti, a fiú meggyőződése, aki szintén a mechanika szerelmese és kis órásmester, hogy az automata apja üzenetét közvetíti majd. A történet során kiderül, hogy az automatát eredetileg Méliès készítette, majd álmai ködbeveszésének végpontján a múzeumnak adta, s üzenete egyáltalán nem szöveges, hanem a kor sodrának megfelelően képi. Az elromlott szerkezet ugyanolyan értelmetlen tárgy, mint a kisiklott sorsú, célját veszített ember, s ezt az analógiát a történet ki is mondja: „Talán ugyanez van az emberekkel is. Ha elveszted a célod... az olyan, mintha te is elromlanál.” (384.). Ahogy az automata a mű

folyamán alkatrészről alkatrészre rendbe jön, megjavul, úgy kerülnek helyükre a szétesett, kisiklott sorsok darabjai is, az elfeledett művész és az elfeledett gyermek visszatalál a *társadalom gépezetébe*, a vasútállomásra mint köztes helyről szerető otthonba. Az automata középpontba állításával és további motívumok – amelyeknek száma a mű kép-szöveg arányát figyelembe véve túlszordulónak, erőltetettnek tűnik – mint például a bűvészkedés, órásmesterség, rajzolás és a Prométheusz-tolvajmítosz<sup>8</sup> folyamatos egymásra és szereplőkre játszatása által, Hugo és Méliès és harmadikként még Hugo apja is, egymás alakváltozatai, doppelgängerai, oly módon illeszkednek egymáshoz, egészítik ki, fedik le egymást, mint az óraművek vagy az automata alkatrészei. Vagy mint a különböző médiumok és jelrendszerek a könyv szkriptovizuális felépítésében.

A mű motívikus, metaforikus egymásra játszásaiban tehát éppoly szövevényes, mint az az intermediális közeg, amelyben megjelenik. A történet banalitását, a karakterek kidolgozatlanlanságát mintha a meglepő együttállások, fogaskerekékként egymáshoz illeszthető motívumok ellensúlyoznák. Jól látható itt minden, mint egy felnyitott óraműben. Az ábrázolás már említett hiányosságait a nagyon egységes vizuális megvalósítás, a grafitrajzok korhangulatot, melegséget kifejező közege, a nosztalgiát és álomvilágot pedig a beillesztett filmképek helyettesítik. Minden műalkotás valamilyen médium általi közvetítettség. Az intermediális esetben a közvetítettség megsokszorozódik s egyben szétszóródik, ahogy erről már korábban beszéltem. A szigorúan vett intermedialitás esetén a médiumok „konfigurációkként, a medialitás beiródásaként nyilvánulnak meg a szövegben. Ilyen konfigurációk pedig mindig megfigyelhetők ott, ahol a [...] formák differenciája releváns az alkotásban, szövegben”.<sup>9</sup> Ennek kapcsán érdemes rákérdeznünk arra, hogy Selznick művének esetében megelégedjünk-e a XIX. század fordulójának látványkultuszát továbbgondoló méliès-i némafilm iránti nosztalgia és a kortárs képkultusz összecsengését kihasználó „a médium maga az üzenet” közismert McLuhani állításával, vagy a forma, médium „mögött” keresett tartalom, lényeg, összetett jelentés konzervatív kíváncsima és a relevancia jegyében lerántuk-e a csillogó köpenyt Méliès leleményes bűvészinársáról.

## Jegyzetek

1. Pethő Ágnes: A MOZGÓKÉP INTERMEDIALITÁSA, A KÖZTES LÉT METAFORÁI = KÉPÁTVITELEK. TANULMÁNYOK AZ INTERMEDIALITÁS TÁRGYKÖRÉBŐL. Szerk. Pethő Ágnes. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002. 28.
2. Dánél Mónika: AZ INTERMEDIALITÁS SZEREPE AZ OROSZ HASONMÁS-TÖRTÉNETEKBEIN. *Iskolakultúra*, 2002/6. 13.
3. Vö. Pethő: i. m. 23.
4. Biró Yvette: A HETEDIK MŰVÉSZET. Osiris, 2003. 57.
5. I. m. 26.
6. Vö. Pethő: i. m. 30.
7. René Descartes: ÉRTEKEZÉS A MÓDSZERRŐL. Fordította Szemere Samu, átdolgozta Boros Gábor. Matúra, 1992. 64., 65.
8. A tolvajmotívum végigvonul az egész történeten, hiszen Hugo apró lopásokból tengeti életét, de tolvajjá válik Isabelle is, aki az automata elcsent kulcsát hordja a nyakában. Az Hugót lenyűgöző Prométheusz-festményről természetesen kiderül, hogy Méliès alkotása. A tűz megszerzése is átlényegül, hiszen Prométheusz „*azért lopta el az istenektől a tüzet, hogy megajándékozza az embereket a moziival*” (381.), s így Prométheusz alakja nemcsak Hugóval, hanem Méliès-vel is azonosítható.
9. Pethő: i. m. 47.

*Visy Beatrix*

---

## TALÁLTAM EGY KÖNYVET

*Batár Attila: Az emberi tér.*

*Válogatott tanulmányok*

*Terc Kft., 2010. 260 oldal, 2500 Ft*

Batár Attila huszonhárom különböző építészeti-urbanisztikai témájú írást, rövid cikket és interjúút válogat össze kötetébe. Eltűnődhetünk, hogy mi teszi ezeket az írásokat a térről szóló köteté, vagy másképpen feltéve a kérdést, mi fűzi fel egy vezérfonalra ezeket az írásokat. Magától értetődő lenne a címből kiindulva azt feltételezni, hogy a tér. Hiszen a cím irányadó lehetne, de úgy hiszem, mégsem lenne helyes a kötetet egyfajta sajátos batári térelméletként felfogni, hiszen például az írások címében egyetlenegyszer sem fordul elő a tér szó, mint az építészet által létrehozott legfontosabb közeg, és nem is válnak a különböző síkokon kifejtett írások egyfajta rendezett elméleté.

Szó van itt építészetről, épületekről, vízről, hidakról, hangok és tények játékaról, városi

formákról, sőt regionális léptékű városokról, de kevés szó esik a TÉR-ről magáról vagy a tér különböző szintű meghatározásairól. Vagy mégis? Hiszen mindazok a dolgok, amelyekről szó esik, épületek, hidak, lépcsők, városok, városrészek, térbeli alakzatok, valamiképpen helyet foglalnak a térben, alakítják térbeli világunkat. Persze mindez természetes is, hiszen minden, ami van, sőt mi magunk is térbeli kiterjedéssel rendelkező alakzatok vagyunk.

Mindez persze kevés lenne ahhoz, hogy a kötet címében a tér legyen hangsúlyos, de olvasva az írásokat rájövünk: egyáltalán nem mindegy, hogy a dolgok térbeliségének magától értetődőségét miképpen fogjuk fel, illetve értelmezzük. Batár Attila írásait a különböző térbeli helyzetek érzékelésének, értelmezésének sajátos módja fogja össze. Az a közvetlenség, ahogy a tér érzékelését, tapasztalását szavakba önti, anélkül, hogy akár a vulgaritás síkjára süllyedne le, akár az absztrakciók világába lendülne át. Batár Attila szépen és közvetlenül ír a térről, és tulajdonképpen nem is hangsúlyozza külön, hogy ő most éppen a térről ír, csak teszi mindezt egyfajta természetes magától értetődőséggel.

„*Amikor a nap lebukik, a téren meggyújtják a lámpákat, és kivilágítják a templom árkádsorait... A nappal sötét felületek – ilyen például a mennyezet, az ívek belső fele – fényben élnek, más elemek meg éppen most kerülnek árnyékba...*” – írja például A ST. Sulpice FÉNYEI ÉS ÁRNYAI című írás befejező részében, szinte költői képekkel festve le az éppen érzékelhető térhatást.

Az érzékletes leírás hangja természetesen megváltozik, amikor város vagy régió léptékű leírások következnek, de a közvetlenség vagy legalább az arra való irányultság ekkor is megmarad.

Azoknak, akik túlságosan is a telekommunikáció vagy a virtuális valóság bűvkörében a város haláláról beszélnek, figyelmeztetőül hangozhat a mondat a város valós térbeli világának szűkegyességéről: „*Virtuális valóság, ami azonban csak akkor lehetséges, ha valamilyen fizikai fal, ernyő stb. is jelen van. Minden szimbólum csak valamilyen valóságos építészeti térben hozható létre, s minden esetben, még ha áttételen keresztül is, valamilyen valóságot közvetít*” – írja VÁROSI FORMÁK MA ÉS HOLNAP című írásában, majd később nagyon egyszerűen megfogalmazza a lényegét: „*Az ember továbbra is keresi a közvetlenül átélhető, hallható és*