

## A BEFEJEZETLEN MONDAT HASONLATAINAK KÉPI VILÁGA

Déry Tibor *A befejezetlen mondat* című, 1933–1938 között íródott, de csak 1947-ben megjelent nagyregényének központi stílusesszékje a hasonlatok nagy számú alkalmazása. Ugyan ez az eljárás önmagában a második világháború előtti magyar prózához kapcsolja a szöveget, ám nem párosul sem a korszakban uralkodó rövidmondatossággal, sem a Krúdy-féle kötőszavak nélküli, felsorolás-jellegű mellérendeléseken és a hely- és időhatározói kapcsolatokon alapuló mondat szerkesztéssel.<sup>1</sup> Ezzel szemben Déry hosszabb mondatait a különböző szintű alárendelések és beékelések építik fel, amelyek legtöbbször szentenciózus vagy szemléltető funkciót töltenek be, és meglehetősen szerzteágazó szerkezeteket eredményeznek. Ilyen szemléltető és/vagy elméltető szerepet látnak el a hasonlatok is, amelyek szintén részletesebben kidolgozottak a szövegben a kor más műveire viszonyítva. Ezáltal a regény elsősorban nem a korabeli magyar prózairodalomhoz csatlakozik,<sup>2</sup> hanem inkább egy prousti poétikát követ, amelyre ugyancsak az egyszerre díszített és analitikus előadásmód jellemző, és amely ugyancsak terjedelmes hasonlatokból hozza létre többszörös összetételeit. Ez a hatás jól ismert és alaposan vizsgált a regény recepciójában.<sup>3</sup> Ám a Proust stílusához képest is sajátosságokat mutató hasonlatok képi világának beható elemzését eddig nem igazán végezte el a szakirodalom.<sup>4</sup> Az alábbiakban ezért arra keresem a választ, hogy milyen fogalmi és képi tartományokat mozgósítanak *A befejezetlen mondat* hasonlatai, és hogyan változnak ezek a tartományok a szöveg előrehaladtával.

Ez utóbbira, azaz a három kötet hasonlatainak összevetésére az értelmezők közül egyedül Szolláth Dávid vállalkozott; jellemzése irányadó fontosságú a jelen tanulmány számára is:

<sup>1</sup> A kanonikus magyar regényirodalomban a mondat hosszúságra és a tagmondatkapcsolatokra (így a hasonlító alárendelésekre) vonatkozó tendenciákat, valamint e tendenciák legfontosabb képviselőinek (például Krúdy) jellemzését lásd: Szemes Botond: *Kidolgozott viszonyok. A tagmondatkapcsolatok automatikus azonosításának hasznosíthatósága a stilisztikában és az irodalomtörténet-írásban*, *Digitális Bölcsészeti*, 2021/4, 31–77.

<sup>2</sup> Herczeg Gyula, a magyar stílus kutatás kiemelkedő alakja a Déry regénye által képviselt próza-poétikát 1979-es könyvében – mivel nem tárgyalja a későbbi hosszúmondatos szerzőket, elsősorban Nádas Péter munkásságát – még egyedülállóan és folytatás nélkülinek találta a 20. századi magyar prózairodalomban. Herczeg Gyula: *A modern magyar próza stílusformái*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1979, 163.

<sup>3</sup> Egri Péter: *Kafka- és Proust-indítások Déry művészetében*, Akadémiai, Budapest, 1970, 41–169. Valamint Szolláth Dávid: *A kommunista aszketizmus esztétikája. A huszadik századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása*, Balassi, Budapest, 2011, 122–129.

<sup>4</sup> Egri Péter idézett könyvében elemez néhány szöveghelyet: az akvárium-hasonlatok, valamint a műalkotásokhoz és elvont létezőkhöz kapcsolódó hasonlatok működését Déry és Proust szövegeiben. Emellett részletesen tárgyalja *A befejezetlen mondat* nyitóképét és benne a hasonlítás technikáit: Egri Péter: *A befejezetlen mondat nyitóképéről*, in: *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulójára rendezett tudományos konferencia előadásai* (2002. december 5–6.), szerk.: Botka Ferenc, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2003, 48–55.

A befejezetlen mondatban megfigyelhető, hogy az egyes kötetek során a hasonlatok képanyaga egyre ritkábban hívja segítségül az egyes szereplők imaginációit az elbeszél világ jellemzéséhez. S ugyanígy az elbeszélő is egyre inkább tartózkodik attól, hogy az oldalakon keresztül kifejtett, atmoszférateremtő (például a regény nyitóképe) vagy lélektani-analitikus óriáshasonlatait olyan váratlanul összekapcsolt asszociációk soraival építse fel, amelyek kivezetnek az elbeszél világából, miközben rejtett tudattartalmakba vezetnek be. Ehelyett az óriáshasonlatoknak az a változata válik dominánssá a regényben, amelyek még egy szereplő lelki alkatának vagy egy látványnak a leírását is a társadalomrajz anekdotikus bővítésére használják fel. A hasonlatoknak ez a típusa elsősorban az elbeszél világ kohézióját hivatott erősíteni és egy erős, szerkesztői hajlamú központi elbeszélő pozícióját jelöli ki. Ez a regényben menet közben bekövetkező poétikai hangsúlyeltolódás nemcsak a forma erőteljesebb zártságát (és ezzel együtt egyszerűsödését) hozza magával, hanem a regény stílusrepertoárjának szűkülését is. A harmadik kötetben már eltűnik a szürrealista képkészlet és megfogyatkoznak az akaratlan emlékezések szülte kitérők, vagy az elbeszélő korrekciói szabnak határt látszólagos spontaneitásuknak.<sup>5</sup>

Az alábbiak tulajdonképpen e megfigyelés aprólékosabb kifejtését kívánják adni, amelyek köszönhetően nemcsak a regény hasonlatainak képhasználata, hanem fontos hatástörténeti kapcsolatok is feltárhatóvá válnak, valamint a szövegben ábrázolt társadalom feszültségei is új fénytörésbe kerülhetnek.

Ennek során a gépi olvasás kvantitatív eredményeire támaszkodom. Abban bízom, hogy az ezeket az eredményeket létrehozó módszerek a konkrét elemzésen túl a hasonlatkutatás egészére is ösztönzően hathatnak. A módszerek a különböző kulcsszóelemző eljárásokon alapulnak, amelyek éppen egy szövegre/szövegrészre egyénileg jellemző és tartalmas jelentéssel bíró szavak meghatározására alkalmasak. A kulcsszavak azonosításakor ugyanis az eljárások mindegyike arra tesz kísérletet, hogy az egyes kifejezések gyakoriságát annak alapján súlyozzák, hogy más szövegekben milyen gyakran fordulnak elő – azaz mennyiben specifikus egy-egy szó használata az adott dokumentumban. A legtöbbet használt eljárások: 1. John Burrows úgynevezett Zeta-módszere, valamint annak Craig és Kinney által továbbfejlesztett változata;<sup>6</sup> 2. a „kifejezésgyakoriság — fordított dokumentum-gyakoriság” mérőszáma (*term frequency – inverse documentum frequency*, közismert nevén: TF-IDF); 3. a *log-likelihood* eljárás; 4. valamint a krakkói Computational Stylistics Group által fejlesztett *cracovian* módszer.<sup>7</sup> Mindegyik módszer szavak listáját hozza létre, amelyeket aszerint rendez sorba, hogy milyen mértékben tekinthetők jellemzőnek az adott szövegre. Az ilyen listák meglehetősen nagy szabadságot biztosítanak az értelmezések számára, hiszen nem hordoznak információt arról, hogy a szavak hogyan függenek össze egymással, vagy milyen kontextusban szerepelnek a műben. Azaz a kutatói megítéléstől függ, hogy miként csoportosítja és alkalmazza ezeket a kifejezéseket az interpretáció során. Újért a dolgozat a gépi olvasás eredményeit csupán kiindulópontként használhatja, hogy új nézőpontból tudja a regényt olvasni, és olyan szöveghelyek kerülhetnek egymás mellé, amelyek között korábban kevésbé létesített kapcsolatot az olvasói figyelem. Így ez a gyakorlat rokonítható a *méretezhető* vagy *adatbázis-olvasás* koncepciójá-

<sup>5</sup> Szolláth Dávid: 1938 – Az elkötelezett regény mint a kommunista magatartásformák bírálata, *Literatura*, 2006/2, 199.

<sup>6</sup> Hugh Craig – Arthur F. Kinney: *Methods*, in: *Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship*, szerk. Uők., Cambridge University Press, Cambridge, 2009, 42.

<sup>7</sup> A módszer kidolgozásához és alkalmazásához lásd: Michał Woźniak – Agnieszka Wołos – Urszula Modrzyk, et al: Linguistic measures of chemical diversity and the „keywords” of molecular collections, *Scientific Reports*, 8/1 (2018).

val is,<sup>8</sup> amennyiben a gépi keresések eredményeit és az új kontextusba kerülő részletek szoros olvasatát, „a bezúmolást kizúmolással”<sup>9</sup> kombinálja.

Első lépésként *A befejezetlen mondat* és a korszak azon regényeinek hasonlatait vetem össze, amelyek ugyanúgy nagy számban dolgoznak ki hasonlító alárendelést; majd ezt az összevetést a regény első és harmadik kötete között ismétlem meg (csak a két kötet között, valamint egy adott kötet és a regény többi része között is), hogy így a Szolláth Dávid által is leírt poétikai változás részletesebben legyen tanulmányozható. A hasonlatok közül csak a prototipikus, *mint* és *mintha* kötőszókkal kidolgozott változatokat elemzem,<sup>10</sup> hasonlatként pedig egyszerűen a kötőszók és az utánuk következő mondatvégi írásjelek közötti szakaszt határoztam meg: emiatt természetesen nemcsak szigorúan a hasonlatok, hanem más tagmondatok szavai is a vizsgálat részét képezik, ám ezek között szoros a szemantikai kapcsolat (legtöbbször a későbbi tagmondatok is a hasonlatok képi világának kidolgozásában vesznek részt), vagyis érdemes ezt a meghatározást követni, már csak azért is, mert ennek köszönhetően több adat állhat a statisztikai műveletek rendelkezésére. E szavak közül kiszűrtem a tulajdonneveket (az *emagyar* elemző által tulajdonnévként felismert szavakat, amelyeket a gépi elemzés után, kézi ellenőrzéssel egészítettem ki – például Rózsáné vagy Kesztyűs nevével), ugyanis a kulcsszókeresés ezeket helyezi a listák élére, mivel a szereplők és helyszínek nevére igaz leginkább, hogy más művekhez képest gyakran fordulnak elő egy szövegben; valamint a leggyakoribb funkciószavakat is, amelyek viszont amúgy sem szerepelnének a kulcsszó-listákban általános elterjedésük miatt. A szűrések eredményeképpen kötetenként 8093, 8383, valamint 9260, összesen 25 735 tartalmas kifejezést vizsgált a kutatás (a regény nem egészen 10%-át).

Először tehát *A befejezetlen mondat*nak és azoknak a két világháború közötti műveknek a hasonlatait vetem össze a korpuszból, amelyek magas értéket vesznek fel a hasonlító alárendelések relatív gyakoriságát tekintve. Ez az alábbi 16 regényt jelenti: Krúdy Gyula: *Rezeda Kázmér szép élete* (1944) és *Hét bagoly* (1922), Füst Milán: *Feleségem története* (1942), Márai Sándor: *A gyertyák csonkig égnek* (1942), Karinthy Frigyes: *Utazás a koponyám körül* (1937), Szerb Antal: *Utazás és holdvilág* (1937), Illyés Gyula: *Puszták népe* (1936), Tamási Áron: *Ábel a rengetegben* (1932), Gelléri Andor Endre: *A nagy mosoda* (1931), Szomory Dezső: *A párizsi regény* (1929), Kosztolányi Dezső: *Édes Anna* (1926) és *Aranysárkány* (1925), Tersánszky Józsi Jenő *Kakuk Marci ifjúsága* (1923), Szabó Dezső: *Csodálatos élet* (1921), Szép Ernő: *Lila akác* (1919), Babits Mihály: *A gólyakalifa* (1916). Mivel a TF-IDF módszer pontosan az ilyen esetekre, azaz egy dokumentum és egy korpusz összehasonlítására szolgál – és kevésbé alkalmas csupán a két kötet szembeállítására, hiszen akkor a „dokumentum-gyakoriság” csak erre a két egységre vonatkozik, így az eljárás tulajdonképpen azt mérné, hogy az egyik kötetben gyakori kifejezések előfordulnak-e a másikban –, a kutatás ezen fázisában ezt a módszert alkalmaztam.

A 30 legjellemzőbb kifejezést tartalmazó listából<sup>11</sup> a regényvilág főbb szereplőire (*fel-nőtt, özvegy, néni, nagymama, öregasszony*) és helyszíneire (*környezet, szalon, lakás, kocsmá*,

<sup>8</sup> Alan Bilansky: Search, Reading, and the Rise of Database, *Digital Scholarship in the Humanities*, 2017/3, 512.

<sup>9</sup> Fogarasi György: Eszkalálódott olvasás. Stanford, Benjamin, Poe, *Digitális Bölcsészet*, 2020/3, 9.

<sup>10</sup> Ennek oka, hogy első közelítésként a regényre és a korpuszra is legjellemzőbb típus vizsgálatára akartam szorítkozni, ezáltal a hasonlatok legalapvetőbb működését föltárni. Ez az egyszerűsítés azért tehető meg, mert jelen esetben nem a minél pontosabb kvantitatív eredmények, hanem a szöveg szemantikai szerveződésének feltárása a cél. Természetesen kiegészíthető lenne a keresés más kötőszavakkal is, ám az előzetes vizsgálatok azt mutatják, hogy ezek nem változtatnának érdemben az eredményeken.

<sup>11</sup> A kulcsszó-listák és a keresések kódjai az alábbi repozitóriumban érhetők el: [https://github.com/SzemesBotond/digitalis\\_irodalomtudomany](https://github.com/SzemesBotond/digitalis_irodalomtudomany)

polgári, tenger) utaló szavak mellett érdemes kiemelni a második legjellegzetesebb szót: *önkéntelen*, amely egyből kapcsolatot is teremt a prousti *mémoire involontaire*, azaz az önkéntelen emlékezés technikájával. Reichert Gábor a recepció állításait összefoglalva jegyzi meg ezzel kapcsolatban, hogy „az akaratlan emlékezés poétikája Dérynél sokkal kevésbé válik az elbeszélés szerves, nélkülözhetetlen, sőt a szöveg valódi tétjét jelentő eljárásá, mint Proust művében, ennek következtében pedig gyakran felesleges túldíszítésnek hatnak a beillesztett, *Az eltűnt időre* meglehetősen direkt módon visszautaló elmélkedő szakaszok. Ennek legfontosabb oka, hogy míg Proust radikálisan szakít a 19. századi realizmus örökségével, és egyes szám első személyű elbeszélőjét nem ruházza fel a szöveg minden szegletét felügyelete alatt tartó tekintettel, addig Déry elsősorban eszközként, a szerteágazó történet, a rengeteg szereplő és a hatalmas időbeli távolságok áthidalását szolgáló eljárásként tekint az akaratlan emlékezésre”.<sup>12</sup> Ahhoz ugyanakkor, hogy lássuk, pontosan miként működik, és miért nem csupán egy narrációs eszközként értelmezhető az akaratlan, öntudatlan emlékezés Dérynél, mélyebb elemzésre van szükség, és a kulcsszavak egy másik csoportját kell szemügyre vennünk.

Ez az elemzés abból indul ki, hogy a *látszólag* szó *A befejezetlen mondat* hasonlatainak legjellemzőbb kifejezése a kortárs művek viszonylatában (amely már jelentésében is a hasonlatokra utal: 'olyan, mint'). Ez a látványra és annak valódiságára vagy előállítottságára rákérdező szó csakugyan gyakran előfordul a hasonlatokban és azok környékén a regényben, sőt többször konkrét fény-árnyék illúziók leírásakor: „A fény itt általában úgy hatott, mintha a színektől függetlenül fejlődne, látszólag úgy csordulva elő mögülük külön ragyogással, mint a friss gyanta a kéreg alól”,<sup>13</sup> „A szavak izgató fényében egy gondolata támadt – mint ahogy az embernek hirtelen kiugrik az árnyéka, látszólag a semmiből, ha belekerül egy utcai lámpa magyarázó fénykörébe...” vagy:

Az utca azonban nemcsak külső anyagában változott meg azzal, hogy a járókelőktől tömöttebb és sűrűbb lett – mintha hirtelen egy raj hal lepne el egy eladdig üres, fehéren nyugvó tavat –, s hogy máskor álló anyaga az egy irányban siető emberek-től most maga is áramlani kezdett, úgyhogy nemcsak összetételében, de állapotában is megváltozott látszott ahhoz képest, hogy máskor, villamosról nézve csendesen feküdt kétoldal az előrehaladó kocsik körül, s legföljebb ha a villamos menetiránya metszett egy előremutató nyilat az álló levegőbe – nemcsak változatosabb, mozgóbb s melegebb lett saját mozgásától –, néhány fokkal melegebb, *mint amikor némán álldogált, mint egy üres tó, melyet látszólag csak a holdfény nyom rá a kihalt tájra* – hanem kifejező erőben is teljesen megváltozott s izgatott hullámaival tovább mondta a jelenetet, amely néhány perccel előbb egyik végénél lejártsódott.

A különböző fényforrások ezekben a példákban *látszólag* saját ágenciával rendelkeznek, és a látvány legfőbb alakítóiként lépnek fel: a fény a dolgoktól függetlenül fejlődik, egyúttal értelmezi azokat („magyarázó fénykör”), sőt mintha létüket is okozná (az „üres tó, melyet látszólag csak a holdfény nyom rá a kihalt tájra”). Mindezt kiegészíthetjük azokkal a kulcsszavakkal a harmincas listából, amelyek közül több ezekben az idézetekben is előfordul, és amelyek egyaránt a látványt ábrázoló képek, felületek elrendezéséről értesítenek: *mozgó, csillogó, álló, fekvő, fordított, megnő* – és ezeknek a jelzőknek/állítványoknak az alanyával: *felszín, anyag, részlet*. Ebben pedig a hasonlatok egyfajta önreferencialitására lehetünk figyelmesek, amennyiben a fogalmi és képi tartományok viszonyba állításáért felelős retorici-

<sup>12</sup> Reichert Gábor: Déry Tibor: *A befejezetlen mondat*, *Literatura*, 2015/2, 289–296.

<sup>13</sup> Az idézetek az alábbi print, valamint az az alapján készült, a Digitális Irodalmi Akadémián elérhető online kiadásból származnak: Déry Tibor: *A befejezetlen mondat I-III.*, Szépirodalmi, Budapest, 1974.

kai eszközök elsődleges tartalma ugyancsak a képek elrendezésére vonatkozik: „Egy magas női alak állt legfelső fokán, félig kiválva az ég kékes acéllapjából, mint egy erős rövidülésben álló dombormű”, „a Stradonén kigyulladtak az ívlámpák, s élesebb fényüket, mint egy megfordított árnyékot bevetették a cukrászda homályos, sárga világába”.

Az első és harmadik kötet hasonlatait összevetve azonban úgy tűnik, hogy mindez főként az első kötetre érvényes, amelyben amúgy is gyakrabban fordulnak elő hasonlító alárendelések.<sup>14</sup> A Craig-féle Zeta, a *log-likelihood* és a *cracovian* módszerekkel létrehozott listákban – a különböző módszerek hasonló eredményekre vezetnek, ám együttes alkalmazásuk lehetőséget biztosít összehasonlításukra is – előkelő helyen szerepel ismét a *mozgó* és a *felszín* kifejezés, illetve a fenti idézetek egyik központi eleme, az *árnyék* (a *sötét* társaságában), valamint – kisebb mértékben – a *fény* szó is (a *világos* társaságában), sőt megjelennek a képi elrendezés új alanyai: *forma*, *körvonal*. Ami alapján azt mondhatjuk, hogy a hasonlatok által aktivált képi világ a kötetben leggyakrabban a *felszínen mozgó körvonalak árnyékaira* vonatkozik. Vagyis, másképp fogalmazva, a hasonlatok előszeretettel utalnak a film médiumára mind a leképezés, mind a vetítés értelmében, tovább erősítve a korábbi idézetekből nyert benyomásokat, miszerint a szövegben a fény-árnyék hatások szervezik a külső és a belső tartalmak bemutatását. Ezekre a kulcsszavakra keresve számtalan olyan szöveghelyet találhatunk, amelyekben valóban filmtechnikai eljárásokat írnak körül a hasonlatok:

Ilyenkor nem látta önmagát alakítás közben, mint azelőtt, közelről, külön minden szavát és mozdulatát, mint az építómunkás a téglákat, amelyeket egymásra rak, hanem csak alakja s hangja messzi körvonalait figyelte, s mintha rövidlátón, könnyfátyolos szemmel, s félig süketen nézne egy távoli lámpafényben mozgó idegen alakot, aki fölött való uralmát elveszítette, akinek játékába már nem szólhat bele, mert kiugrott hatalmi köréből, mint a vetítőkészülekből a kép, amelyen változtatni nem érdemes, de már nem is lehet.

Ebben a mondatban a filmszerűség több síkon is fontossá válik: egyrészt az önérzékelés (mint fényben mozgó homályos körvonalakat látja magát Kornélia, az eredetileg színházi színésznő), másrészt az uralomvesztés hasonlatakor (ahogyan kiugrik a vetítőgépből a filmszalag). Azaz a vetítés folyamata és annak megakadása vagy a szándéktól eltérő működése montírozódik egymásra a hasonlatokból felépülő részletben, összetett, de koherens képiséget létrehozva: hiszen a vetített alakká váló színész teste fölött már ugyanúgy nem tud rendelkezni, mint ahogy a kép vetítése is tőle függetlenül szakad meg. A látvány ilyen egymásba játsása ezúttal sem csak mint hasonlattechnika értelmezhető, hanem tematikusan is többször megjelenik a kötetben: „a két alak most egy percre összefolyt előtte, egyesítette magában az új s a régi nosztalgiát, s a vágyak és emlékek könnyű, törekeny szobrává nőtt fel, amely mint Janus egyszerre előre- s hátratekingetett”. Ahogy ebből az idézetből is kitűnik, a mentális folyamatok és mindenekelőtt az (önkéntelen) emlékezés leírásakor szaporodnak meg a film technikai működésére vonatkozó ilyen részletek a kötetben, amelyekben a múlt *mozgó alakjai vagy körvonalai* gyakran mint vetítések eredményei jelennek meg:

az utolsó időben a két fél között már nemigen jött létre az a sima összjáték, amely mint egymásnak pontos szögben megfelelő tükrök rendszere, hiánytalanul átvettette volna a múltból a nagyasszony hatalmasan mozgó alakját.

<sup>14</sup> A (nem csak a *mint* és *mintha* kötőszavakkal kidolgozott) hasonlító alárendelések gyakoriságát a szövegek szavainak számával elosztva és 1000-rel megszorozva a kötetek értékei: 10,37; 8,29 és 8,14. A módszer részletes leírását lásd: Szemes, i. m., 42.

Ha a pincér két falat képzelt volna el, az egyiket a hat év elején, amely a múlttól, a másikat a végén, amely a folytatódó jövőtől választja el, a két fal közti úton, amelyen hatéves, tájékozatlan sétáját folytatta, ha bármely pillanatban találkozni kívánt volna öccsével – mindig csak hátrafelé nézhetett volna, az út kezdetén álló falra, amely mint egy árnyjáték lepedője átengedte magán, ha homályosan is, a múlt mozgó körvonalait, míg a szemben álló fal fehéren s üresen, képek nélkül sugárzott, mint egy börtönfal az ívlámpák mesterséges fényében.

Már alig várta, hogy elmondja urának a tüntetést, de szíve oly súlyos volt az örömtől – holott, mint egy élő intarziát benne hordta az áldozatok még mozgó emlékét –, hogy máskor is lassan forgó nyelve még jobban elnehezedett.

Ezek alapján nem meglepő, hogy a *mozgó* melléknévi igenév az első kötet hasonlatainak egyik legjellemzőbb kulcsszava. Ezzel függ össze a *felszín* kulcsszó is, amely egyszerre szerepel vetítési felületként és a múltat a jelentől elzáró réteggént a szövegben:

A sötétség, mióta a szem megszokta, már nem volt olyan nyomasztó, s úgy látszott, mintha önmagát fogyasztaná, s kivonná magát a mindenfelől felszínre törő konkrét formák közül, amelyeket eddig eltakart; ezek meglepetésszerűen hol itt, hol ott bukkantak fel, halkan megszólalva fénynyelvükön, s arra várva, hogy az ember felismerje és nevükön szólítsa őket, mert az ember közelében a jelenségek sem szeretnek névtelenül élni.

a beszélgetés emléke – mint strandon a színes, nagy gumiállatok, amelyeket nem lehet tartósan víz alá nyomni –, hirtelen felmerült a felszínre, s fűrgén bukdácsolni kezdett.

így a múlt, bármilyen csenevész is, állandóan a felszín alatt lappang, nem úgy, mint a jövő, amelyet teljesen jogtalanul a múlt folytatásának tekintenek s amely éppoly üres és élettelen, mint amilyen teli és hemzsegő amaz (s legfőljebb mechanikusan elképzelhető, olyanformán, mint ahogy, ha a világítási szöveget s egy templomtorony hosszát ismerjük, kiszámítható az árnyék hossza is, amelyet a nap egy bizonyos órájában el fog érni, ha nem dül össze a torony és ha sütni fog a nap).

A példamondatok és a kulcsszavak egy csoportja alapján egyre határozottabban kijelenthető, hogy Dérynél a hasonlatok mint a képek elrendezéséért, egyben azok illuzórikusságának bemutatásáért ('olyan, mint') felelős retorikai alakzatok a fotó és a film médiumainak technikai leírásával párosulnak, amely leírás szintén absztrakt, egymásra montírozott és alakjukat szabálytalanul változtatató látványelemekre vonatkozik (vö.: *látszólag*). Így tehát a regényben – legalábbis az első kötetben – a legfontosabb stíluseszköz, a hasonlítás pontosan úgy működik, mint a benne mozgósított tartalom: a film. *A befejezetlen mondat* aprólékosan kidolgozott óriáshasonlatai a részletek szabad kombinációját, kinagyítását és szaporítását végzik el, „mint a filmen, amikor a premier plan lassan zsugorodik, s helyébe újabb részletek nőnek a képbe”. Az ilyen konkrét utalások helyett azonban gyakoribb az eddig idézett szöveghelyek eljárása, amelyeknek kevésbé a mozifilmek, mint inkább a technikai működések reflektáló avantgárd kísérletek jelölhető ki forrásukul.<sup>15</sup>

Innen közelítve tárható fel a regény és a korszak nagyhatású filmesztétikai/filmtechnikai tanulmányai közötti kapcsolat. Egyfelől az elme filmszerű működésének elképzelé-

<sup>15</sup> Ennek megfelelően, mint láttuk, a filmtechnikai hasonlatok főként az absztrakt, belső tartalmak és azon belül is az emlékezés számára teremtenek alapot – bár nem kizárólagosan.

se Balázs Béla 1930-as gondolataihoz köti az emlékezésről és a vágyak működéséről szóló részeket, amennyiben Balázs szerint „ha az áttűnés, a torzítás vagy a másolás minden konkrét kép nélkül is végrehajtható lenne, vagyis ha a technika elválasztható lenne minden konkrét tárgytól, akkor ez a »technika mint olyan« az elmét mint olyat képviselné”.<sup>16</sup> Dérynek a filmtechnikát a nyelv közegében prózapoétikává alakító regénye ebből a szempontból nevezhető tudatregénynek. Még inkább fontos azonban a Moholy-Nagy László írásaival és művészetével való kapcsolat, aki „a fényt mint új alkotótényezőt”<sup>17</sup> ünnepelte 1927-es könyvében: „új minőségérzékelésre teszünk szert a fény-árnyék, a sugárzó fehér, az áradó fénnel telített fekete-szürke átmenetek, a legfinomabb szövedék egzakt vonzása iránt; akár egy acélszerkezet bordázatáról, akár a tenger tajtékzó habjáról van szó”.<sup>18</sup> Sőt mintha *A befejezetlen mondat* hasonlatai Moholy-Nagynak az alábbi meglátását ültetnék át a gyakorlatba: „A szimultán ábrázolás egyik kísérleti módszerével készültek [a bemutatott képek], különböző fények egybekomponálása útján; vizuális és szójátékok hatása ez; a legrealisztikusabb, imitatív dolgok félelmetes egybekapcsolása olyan síkon, amely már egy imaginárius világba nő. S egyidejűleg mégis lehet elbeszélő, kézzelfogható jellegük [...] Ez részben már a mai filmgyártásban is megtörténik: átvilágítás; egyik jelenet átvezetése a másikba; különböző jelenetek egymásra másolása.”<sup>19</sup>

Déry és Moholy-Nagy személyes kapcsolata tovább erősíti ezt a párhuzamot, mindekelőtt a harmincas évek eleji közös berlini tartózkodás.<sup>20</sup> Botka Ferenc is ebből a kapcsolatból kiindulva mutat rá a *Szentől szembe* (1933) három novellájában – amelyek a későbbi nagyregény közvetlen előzményének tekinthetők – Moholy-Nagy hatására: „A fény Déry képeiben a látvány, a mozgás szervező erejévé lép elő, sőt helyenként már-már magának az elbeszélésnek a strukturálását is átveszi. Nem folytatjuk e jelenség leírását, egyszerűbb, ha rövidre zárjuk az összefüggést e tapasztalatok – és Moholy-Nagy László elméleti-gyakorlati munkássága között, amelynek központjában ugyancsak a fotó és a fény állt. [...] S ha nem is követi barátját a fényarchitektúra birodalmába, prózaíróként annál inkább mindent megtesz, hogy kipróbálja a »fényalakítás«, a film vagy akár az ebben a felfogásban elvégzett színházi rendezés tapasztalatait.”<sup>21</sup> A novellákban valóban a szereplők „emlékezetéből, mint egy hosszú filmszalag, gördülnek a képek”, sőt, magát az irodalmi munkát, az élmény szavak vagy hangok általi megformálását is hangsúlyosan fotográfia- és filmszerűen mutatja be: „Az volt az érzése, hogy elhatározása attól függött, testet tud-e neki [az élménynek] adni (hangban vagy írásban), s ezzel láthatóvá tenni öntudata homályában, mint ahogy egy exponált filmből elő kell hívni a képet, amely testetlenül el van temetve benne, s csak akkor lehet felismerni és megrögzíteni.”

Ezeknek a hasonlatoknak a másik fontos forrásvidéke *Az eltűnt idő nyomában* lehet. Mieke Bal arra hívja fel a figyelmet „Proust vizuális olvasása” közben, hogy a regényfolyam erős képisége elsősorban képzőművészeti hasonlatok eredménye, de a leírások érzékiségét, benyomásszerűségét gyakran erősítik a hangsúlyos fény-árnyék hatások az egyes jelenetekben, valamint az elbeszélő is többször az emlékezés metaforájaként használja a látványt rögzítő technikai médiumok működését.<sup>22</sup> Déry esetében viszont nem egészen

<sup>16</sup> Béla Balázs: *Der Geist des Films*, Wilhelm Knapp, Halle (Saale), 1930, 120. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15446>.

<sup>17</sup> Moholy-Nagy László: *Festészet, fényképészet, film*, Corvina, Budapest, 1976, 29.

<sup>18</sup> Uo., 30.

<sup>19</sup> Uo., 33.

<sup>20</sup> 1931-ben például Berlinbe érkezve az ott élő Moholy-Nagy biztosított átmeneti szállást Dérynek. Botka Ferenc: *Déry Tibor és Berlin. A Szentől szembe és forrásvidéke*, Argumentum, Budapest, 1994, 40.

<sup>21</sup> Uo., 44.

<sup>22</sup> Mieke Bal: *The Mottled Screen. Reading Proust Visually*, Stanford UP, Stanford, 1997, 181–214.

erről van szó. Egyrészt azért nem, mert *A befejezetlen mondat* első kötetében a film és a fotó technikai működése *felől* alkotja meg az (önkéntelen) emlékezés folyamatát, azaz itt fordított viszony létesül: a technikai médiumok nem az elbeszélést szervező emlékezés metaforái lesznek, hanem *azok szervezik az elbeszélést*, és azok mintájára kerülnek leírásra a mentális tartalmak is. A narráció nem az öntudatlan emlékezés szerint alakul, hanem filmtechnikaként jön létre – szemben Proust regényfolyamával, amelynek értékét és a modernitásban betöltött helyét a hagyományos irodalomtörténeti megközelítés szerint éppen megfilmeshetetlenlensége biztosítja.<sup>23</sup> Ugyanakkor a világháború előtti regények egy más szempontú története is elmesélhető, amely éppen a filmtechnikai megoldások (tükröződések, vágások, nagyítások, montázsok) nyelvi-narratológiai megfelelőit ismeri fel az új prózapoétikákban.<sup>24</sup> *A befejezetlen mondat* ennek a vonulatnak az egyik fontos képviselője. Nem véletlen, hogy Fábri Zoltán 1975-ös filmje, a *141 perc a befejezetlen mondatból* hatásosan tudta közvetíteni a regény óriáshasonlatait az elsődleges kontextuson kívüli képeket mutató bevágások (ilyenek a reklámoknak, faliképeknek, vagy akár a történet eleji két gyilkosság lassított felvételeinek ismétlődő beszúrása) és a különböző helyszínek és szereplők között vándorló hosszú beállítások virtuóz alkalmazásával. Ez utóbbira lehet példa a jelenet, amelyet Czernynek éppen az egységek gördülékeny összekapcsolására utaló, *A folyékony játék iskolája (Schule der Geläufigkeit)* című zongoraműve kísér: a kamera mozgása a különböző beállításokat és helyszíneket szinte észrevétlen vágásokkal dolgozza össze – folyton más szereplőt (vagy éppen Wavra tanár szivarját) mutatva a zongoránál és a szereplők változó elrendezését a zongora körül.

Másrészt a fény-árnyék impressziók nem egyszerűen a külvilágnak az érzékekre gyakorolt hatását hivatottak színre vinni a regényben, hanem a jelenetek alapvető kulisszáit hozzák létre az alig kivilágított utcáktól a kocsma füstös félhomályán át a napfényben úszó Dubrovnikig. Fábri filmje ezt, a sötét Csáky utca és a ríkító dubrovnikai táj közötti kontrasztban rejlő képi lehetőséget szintén termékenyen tudja kiaknázni. De ezen túl is gyakran a film működését idéző hasonlatok ábrázolják a jelenetek környezetét az első kötetben:

A fiatal lány szobája alatt egy kúszó rózsabokor számtalan vörös fejecskéjével, mint egy futótűz gyorsan emelkedett az ablak felé, percenként kibontva magából egy-egy gyors illatfelhőt, amely úgy hatott, mint vörös fényeinek más alakú és anyagú folytatása, s még a mozdulatlan fehér falak is gyengéden hullámozni kezdtek a mély erőfeszítéstől, amellyel kilövellték legbensőbb világosságukat.

Följebb az ég azonban egyöntetűen szürke volt, s itt már úgy tetszett, mintha a színek és formák együttes munkájának újabb korszaka kezdődnék; mint ahogy a fehér és fekete összefolyt egy szürke egyenletes felhőmennyezetté, amely határvonalak nélkül, egyetlen darabként terült el a háztetők fölött, úgy a formák is elformátlanodtak, összelapultak, s elvesztették harmadik kiterjedésüket; a föld színén mozgó bonnyolult alakú élet itt egymásba mosódott, elkenődött, az ellentétes értelmek összejártak s átfolytak egy alaktalan, színtelen, udvarias és álnok szintézisbe, egy egyetlen, az egész égboltot elborító felhőbe, amely a foglyul ejtett napvilágot úgy szűrte át magán, mint a sima társadalmi rendszer az elnyomottak diffúz lelki fényét.

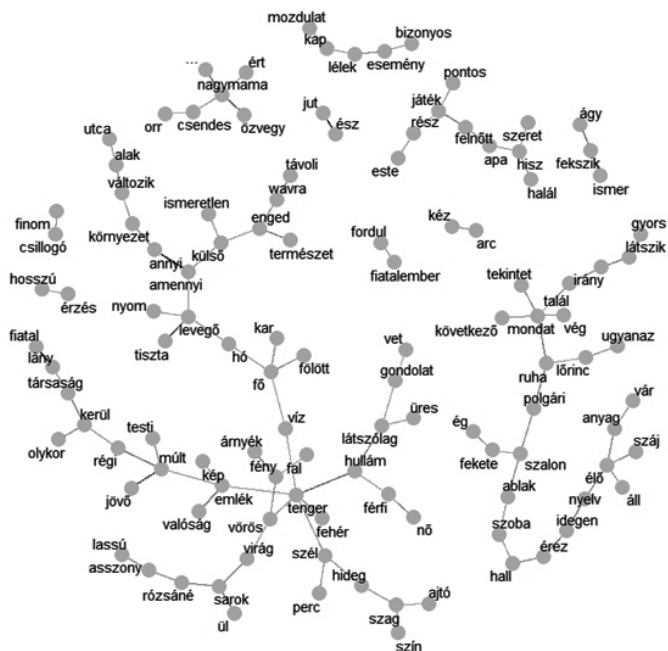
Olykor egy gázlámpa fénye, mint egy holdas hullám áthömpölygött az utcán, s tarajának sárga habját ráfröcskölte az előtte sikló sötét alakokra.

<sup>23</sup> Ahogy maga a szerző és narrátora is határozottan elutasítja ezt, lásd: Patrick M. Bray: The „Debris of Experience”. The Cinema of Marcel Proust and Raoul Ruiz, *Romanic Review*, 2010/3, 467–469.

<sup>24</sup> Vö.: Friedrich Kittler: *Gramophon, Film, Typewriter*, ford. Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz, Stanford UP, Stanford, 1999, 163.



Az utolsó idézet a *hullám* kulcsszava kapcsán arra is rávilágít, hogy a helyszínek filmszerű, erős fény-árnyék hatásokkal operáló leírása és a belső tartalmak ugyanilyen ábrázolásai maguk is összekapcsolódnak a hasonlatokban, amennyiben a *hullámok* egyszerre hasonlító és hasonlítottként is szerepelnek a kötetben: nemcsak a fény terjed hullámokban, hanem gyakran az emlékek vagy az érzések is mint a tenger hullámai érnek el a tudat felszínére („A három apró dörrenés visszhangtalanul futott szét az akvárium vastag levében, s mint a mélyről jövő hullámok, nyilván csak az elképzelt felszínen vetettek három sárgán csillámló vékony fodrot: a halál rovátkáit”), máskor viszont a dubrovnikai tenger hullámzásához kapcsolódnak hasonlatok („A tenger fokozatosan, lassanként felizgult a szél nyomása alatt, a nyílt láthatár felől felnyomult az első fehér rajvonal, s mögötte rendszertelenül futó, fehér csoportokban, mint egy nagy nyáj, mely menetközben is szaporodik, az ijedt, tarajos hullámok mormogva közeledtek a part felé”). Ez az összefonódás látszik az alábbi ábrán is, amely az egész regény hasonlatainak szavait párosítja össze aszerint, hogy milyen gyakorisággal szerepelnek egy maximum 30 szónyi szakaszon belül. Két szó között akkor áll fent kapcsolat, ha nagyobb köztük az együttes előforduláson alapuló korrelációs együttható, mint 0,12; a kapcsolat erősségét az összekötő szakaszok vastagsága jelzi. Az ábrán megfigyelhető kifejezéscsoportok közül a *fény* és *árnyék* közelében egyszerre találhatók meg az *emlék*, *kép*, *múlt*, továbbá a *látványlag* a látványra absztrakt módon utaló és mentális folyamatokat leíró, valamint a *tenger*, *hullám*, *fal* inkább a regényvilág helyszíneire vonatkozó kifejezések. Így a filmszerűen működő és a filmtechnika képi világát aktiváló hasonlatoknak egy része nagyon sűrű szemantikai hálót dolgoz ki, amely egyaránt tartalmazza a külvilág és a belső tartalmak központi elemeit, és amelyben ezek az elemek felcserélhetők egymással.



A befejezetlen mondat hasonlatainak gyakran együtt előforduló szópárjai 30 szavas egységek és min. 0,12 korrelációs érték alapján.

Hogy néznek ki ezzel szemben a harmadik kötet kulcsszavai? Mindenekelőtt szembeűnő, hogy hiányoznak közülük a filmtechnikai működésre utaló kifejezések – a kötet jóval kisebb számban dolgoz ki az eddigi idézetek mintájára szerveződő hasonlatokat. Sokatmondó az alábbi szöveghely, amely éppen a korábbi átfénylés, vetítés ellehetetlenüléséről értesíti az olvasót: „Az arc kívülről nézve áthatolhatatlannak és egyértelműnek látszott, mintha bőre az érzéketlenség anyagából volna megszöve, amely sem a benső érzések kifelé sugárzását, sem a külső események behatolását nem engedi át magán; mint ahogy az ólomburok befogja a rádium sugarait.” Az első kötetben hangsúlyos vetítési felület, áttetsző felszín vagy fényérzékeny anyag helyére az ólomburok lép. A kulcsszó-listák is azt támasztják alá, hogy a regény végére a látvány inkább „kívülről nézve”, a maga tárgyiságában tétéleződik a hasonlatokban, és kevésbé a belső tartalmakról ad számot – a listákban az elvont fogalmak és melléknévi igenevek helyett a regényvilág szereplői kerülnek előtérbe: *fiatalember, öreg, lány, néni, vendég, gyerek, nagymama, öregasszony, bácsi*. Miközben az ezekre irányuló tekintet továbbra is központi fontosságú: majdnem mindegyik listában a *megpillant* kifejezés található az élen. Ami a hasonlatok felől azt jelenti, hogy a szereplők egy váratlan szembesülés során másképp/másnak látszanak, mint ahogyan a korábbi tapasztalatok vagy képzetek szerint látszaniuk kellene: csak „olyanok, mint”, de nem ugyanolyanok. Ezt erősítik az identitás egységére vonatkozó kulcsszavak is: *ugyanúgy, ugyanolyan* – és mindenekelőtt: *önmaga*. Ha ugyanis valakinek az önmagaságát csak hasonlítás útján lehet megragadni, akkor ezáltal éppen az önmagaság egysége számolódik fel, mivel egy rajta kívül álló Másik felől értelmeződik. Sőt a harmadik kötetben ennek az egységnek a további bomlását eredményezi, hogy a prototipikus hasonlatok mellett egyre nagyobb számban szerepelnek az egyszerű összehasonlító szerkezetek, amelyek formailag nem különülnek el a hasonlatoktól, de szemben azokkal nem a két tartomány közös vonásait, hanem különbségeit állítják a figyelem előtérébe (a „nem vagy olyan, mint voltál” mintájára), így nem is tekinthetők tulajdonképpeni hasonlatoknak. Ez a tapasztalat – hogy valaki váratlanul másnak mutatkozik, mint önmaga – elsősorban a szerelem érzésével és beteljesületlenségével áll kapcsolatban:

Lőrinc nem tartotta lehetetlennek, hogy Évi a valóságban sokkal karcsúbb és magasabb, mint amilyenek előtte megmutatkozik, s amikor hosszú idő múlva egyszer véletlenül megpillantotta az utcán – már évek óta nem találkoztak, s a fiatal lánynak már rég nem volt oka, hogy elrejtse igazi lényét Lőrinc elől –, valóban karcsúbbnak és magasabbnak tetszett, mint szerelmük idején.

Tágra nyílt szemmel bámult a föléje hajló arcba, amely ugyanolyan idegennek rémlett most neki, mint egy félórával ezelőtt, amikor a Nyugati pályaudvarnál elvadultan csókolgatta; ilyen testi közelségből (amilyenben csak az anyákat és a szeretőket szoktuk látni) nemigen ismerte ezt az arcot.

Éppoly kevésbé tudta elhinni, hogy azonos azzal, aki egykor tetszett Évinek, mint ahogy az ember, ha megpillantja gyermekkori fényképét, bár értelmével elfogadja, de alapjában véve minden porcikájával kételkedik benne, hogy bármi köze volna az ott ábrázolt, asztalon fekvő, meztelen, röhögő, kövér csecsemőhöz.

A második idézetben a túlságosan közeli képkivágás eredményezi az idegenséget; és e tapasztalatnak a medializáltsága a harmadik idézetben – az egyetlen valódi hasonlatban – válik egyértelművé: ennek az idegenségnek a mintája az a kísérteties élmény, amelyet önmagunk látványa okoz a fénykép vagy a vetítővászon felületén. Ugyanez volt Kornélia, a színésznő tapasztalata is az első kötetben, aki mintha „távoli lámpafényben mozgó ide-

gen alak"-ként látná önmagát alakítás közben; vagyis aki a második világháború előtti színházi színészek traumáját élte át, akik saját képmásukkal szembesültek a mozi-terekben. A „tükörstádiumnak” erre a traumájára, azaz saját effektusaira reagált a korai mozifilm is, amelynek kiemelt műfajává vált a doppelgänger-történet,<sup>25</sup> amely éppen azt az esetet tárja a nézők elé, hogy valaki csak *látszólag önmaga*, de a két alak valójában „jobban különbözik egymástól, mint az európai városokról elnevezett amerikai városok, a New Hampshire államban fekvő Berlin Berlintonól, a kentuckyi Párizs Párizstól”. Az ilyen hasonlatok tehát nem a technikai működéson, hanem a megjelenítés tartalmán és hatásán keresztül kapcsolódnak a film médiumához és egyúttal a tudat működéséhez. A kötetek képanyagában megfigyelhető változás a filmre vonatkozás ilyen átalakulásával írható le a legjobban. Mindazonáltal a harmadik kötet hasonlatai, csakúgy mint az első részben, ismét arról beszélnek, ahogyan maguk is működnek: az azonosság megtöréséről – hiszen minden hasonlat és összehasonlítás az egység helyére a viszonyba állítás dinamikus műveletét állítja: „Valójában a kettő [emlékkép és jelenidő] – ha alakilag hajszára egyezett volna is – úgy különbözött egymástól, mint az ifjúság az öregségtől”; „Nem felejtette el ugyan, hogy járt már Stresában, de nem hitte el, hogy ugyanott járt, ahová egyszer vágyódott. A két Stresának vajmi kevés köze volt egymáshoz, nevükön kívül, mely úgy kötötte össze kétféle létüket, mint a szivárvány a szilárd földet a levegőéggel.” Ez az idézet arra a kettősségre is rámutat, hogy a hasonlatok nemcsak megtörik egy azonosság egységét, hanem összekötni is képesek a két tartományt – mint a szivárvány, ez az optikai illúzió.

Mindeközben egy ismerős látvány váratlan idegensége (új megvilágításba helyezése), illetve önmagunk megpillantásának szintén a film médiumát idéző tapasztalata nem csak egyénekre érvényes. Ugyanígy pillantja meg önmagát a bemutatott társadalom két osztálya is a másikkal szembesülve, avagy így válik láthatóvá a társadalom két arca is a regényben. *A befejezetlen mondat* egyik legfontosabb célkitűzése ennek a szembeállításnak a kidolgozása. Ami szintén nem nélkülözi a filmes hátteret, elég, ha a doppelgängerszerű regényalakra gondolunk:

Déry az egyénileg és társadalmilag különböző, leggyakrabban két szembenálló társadalmi osztályba tartozó regényalakok típushierarchiáját építi fel a tulajdonságaikban és helyzeteikben megfigyelhető hasonlóságok és különbségek párhuzamba állításával. [...] Ugyanebben az irányban hat a Lőrinc és Péter között kiemelt számos egyéni hasonlóság, a félszegség, zárkózottság és erkölcsi szigor. [...] Szinte geometriai pontossággal vág egybe az Ilma néni szalonjában lezajló jelenet a Vallesz bácsi lakásában lefolyó vendégséggel. Az érdek, a jellem és az egyéniség különbsége mindkettőben a szó szoros értelmében szembe állítja: a helyiség két oldalára gyűjti az ellenfeleket, Parcen-Nagy Júlia és Laura taborát, illetve Vallesz bácsit és Rózsánét. A két ellenség között itt is, ott is egy diplomatikus asszony, Ilma néni, illetve Vencelné közvetít. [...] Ilyen ellentétes értelemben felel meg egymásnak Parcen-Nagy Károly és Kultsár István búcsúlevele, Rózsánének hazájától és Bánó Kornéliának az élettől való, egymás mellett leírt tragikus, illetve groteszk búcsúja, Lőrincnek Évi, Évinek Abramovics iránti feszülten sóvárgó, célba érni nem tudó szerelme és Laurának Wavra iránt való, a célhoz érés pillanatában kihunyó makacs lángolása.<sup>26</sup>

A két osztály közötti átjárás, hasonlóságuk és különbségük bemutatása szintén hasonlítás útján történik – ha nem is mindig az első kötetben egyértelműen gyakoribb, tulajdonképeni hasonlatokkal, hanem inkább az említett összehasonlító szerkezetekkel, amelyek a

<sup>25</sup> Kittler, i. m., 142–164.

<sup>26</sup> Egri: *Kafka- és Proust-indítások Déry művészetében*, 118–120.

regény vége felé szaporodnak el, és amelyek gyakran éppen a különböző osztályok szembeállítását végzik el. Ezeknek a szerkezeteknek és a harmadik kötet hasonlatainak (saját működésüknek és képeiknek) tehát ugyanúgy a filmes tapasztalatok a legfőbb kontextusai, mint az elsőnek, ám kevésbé a rögzítő eljárások formai-anyagi megvalósulása, mintsem a korai mozifilmeknek a világ technikai megkettőzöttségéből adódó traumája és témája. Tehát a hasonlatok képi világa a szöveg előrehaladtával valóban konkrétabbá válik; avagy a formálódó, mozgó körvonalakból önmagunk kísérteties mása rajzolódik ki az egymásra következő kötetekben. A regényben tetten érhető poétikai elmozdulás is efelől írható le: a filmes és az irodalmi avantgárd ösztönzése egyre jobban alábbhagy, és saját magunk másként való felismerésének traumáját és lehetőségeit már egy másfajta filmnyelvvel rokonítható prózastílus viszi színre. A kettő között azonban nincs éles váltás; és ez az átmenetiség nagyban hozzájárul a szöveg erős hatásmechanizmusához. Mondhatjuk úgy is, hogy a vizuális módon szerveződő és nyelvileg is nagyon részletesen kidolgozott hasonlatok a regény első kötetében mintegy megágyaznak annak, hogy a *szembenézés* a társadalmi valósággal ugyanúgy a látás és a képiség felől, illetve ugyanúgy a képi tartományokat egymás mellé rendező hasonlatok segítségével legyen elgondolható és bemutatható. E szembesülésből azonban, sajnos, ezúttal sem lesz *happy end*.