

Kép, idő, hang és mozdulat

Nádas Péter: A fotográfia szép története

Nádas Péter filmnovellája, A fotográfia szép története 1995-ben jelent meg a Jelenkor Kiadó Nádas-életműsorozatában, a Vonulás című kötetben. (1) A fülszövegből megtudhatjuk, hogy a filmnovella 1992-ben, Monory M. András felkérésére íródott, s a megjelenés idejéig még nem készült belőle film. (2) A műfajmegjelölés – filmnovella – különféle asszociációkat ébreszthet a filmművészet és az irodalom, a filmes nyelv és az irodalom nyelve, a vizuális és verbális jelrendszerek összefüggésével kapcsolatosan.

A műfajmegjelöléshez közelebb férkőzhetünk, ha a vizsgált művel egy másik művet állítunk szembe/párhuzamba. Angyalosi Gergely (3) Nádasról és Bergmanról írt összehasonlító elemzése arra buzdított, hogy Nádas filmnovellája mellett vizsgáljam meg Bergman filmnovelláit (4) is, így talán átláthatóbbá válik, mit is takar ez a különös terminus. Egy már kínálgató párhuzam átvétele természetesen mindig könnyebb megoldás, mint önálló minta keresése, azonban ebben az esetben is fennáll a kérdés, hogy ez az összehasonlítás kellően releváns-e. Angyalosi maga megállapítja, hogy bár „jó okkal feltételezhetjük is, hogy a Bergman-filmek hatottak Nádas szellemi fejlődésére (ugyan kire nem hatottak az elmúlt negyven év során?) ez a befolyás közvetlenül egyetlen egy műben sem mutatható ki, és a szakirodalomban sincs kísérlet az összevetésre.” (5) Jelen esetben azonban a párhuzamba állítás során megjelenő hasonlóságok és különbségek lényegesebbnek tűnnek, mint a hatás problematikája. Angyalosi Gergely Nádas *Hazug, család* című novelláját (6) és Bergman *Csend* című filmjét hasonlítja össze cikkében, tehát egy már elkészült filmet és egy novellát. A műfaji egyezés okán két filmnovella összehasonlítása könnyebb feladatnak tűnt. Rá kellett jönnöm azonban, hogy ez a műfaj – mivel többféle médiumot olvaszt magába – a többi irodalmi műfajnál sokkal képlekenyebb, s ezért pontos definíció tulajdonképpen nem adható neki. (7) Angyalosi kiemeli az „eszköztelen szűkszavúság”-ot, mint Nádas és Bergman közös jellemzőjét. (8) Természetesen a szűkszavúság, amely ezen felül még „eszköztelen” is, teljesen más konnotációkat kap egy film, mint egy írásmű esetében. Amennyiben a szűkszavúságot a csönd fogalmával hozzuk kapcsolatba, úgy ez a filmben könnyebben megvalósítható, hiszen ott a képek önmagukban is állhatnak (némafilm), egy szöveg azonban mindig csak bizonyos mértékig lehet „szűkszavú”, hiszen a túlzott „szűkszavúság” önmaga felszámolása is egyben. Bergman általam olvasott három filmnovellájára a szűkszavúság nem jellemző. Mindhárom novella rendelkezik viszonylag áttekinthetően kifejtett cselekménnyel, bár a középső novella cselekménye nagymértékben redukált, és a szereplők, ha szabad így mondani, folyamatosan beszélnek, a szűkszavúság tehát nem jellemző sem a narrátorra, sem a szereplőkre. A dialógusokon – vagy monológokon – kívül szerzői instrukciók, utasítások, kommentárok is találhatóak még a szövegekben. A dráma valójában ugyanezekből az összetevőkből áll össze, csupán a szerzői instrukciók jellegében van eltérés. Ezzel természetesen nem azt állítom, hogy Bergman novellái minden bonyolultabb narratív aktustól mentesek volnának, de véleményem szerint ezek a bonyolultabb narratív aktusok, bármennyire is a filmi világra utalnak, az irodalmi nyelvben

is végrehajthatók és elképzelhetők. Egy példával élve: a kötet utolsó filmnovellájában (*Szerelem szeretők nélkül*), amely egy film vágási munkálatairól szól, a „film a filmben” azaz a filmnovella a filmnovellában alakzata található. Ez a szerkesztésmód hosszú hagyománnyal rendelkezik, (9) és bármely irodalmi műfajban megtalálható. A Bergman-novella, amelynek címe *Szerelem szeretők nélkül*, egy olyan film elkészüléséről, illetve el nem készültéről szól, amelynek címe szintén *Szerelem szeretők nélkül*. A mű különféle fikatív szintjeinek összemosódása fontos kérdése lehet a Nádas-novellának is, hiszen az imént taglalt kettősség ott is megtalálható: nagyrészt a Kornélia által készített fényképek alkotják a filmnovellából készülő film képeit is. (10)

Bergman második filmnovellája, a *Leiki úgy*, szintén mutat némi hasonlóságot Nádas művével, bár ezek a hasonlóságok elsősorban tematikai jellegűek, és a közös archetipusokra épülnek (pszichés betegség, elmegyógyintézet, kommunikációs kényszer, mint a fényképezési kényszer megfelelője, szexualitás fontos szerepe, képzelet és valóság összemosódása). A Bergman-novella két részre osztható, első része gazdag polgári környezetben, második része egy elmegyógyintézetben játszódik; a novella egyetlen hosszú monológ, (11) amely ugyan dialógussal zárul, s ennek a dialógusnak a kiemelt helyzete (zárlat) a fontosságát hangsúlyozza, valójában azonban a monológ-jelleg az uralkodó. Itt már felfedezhető tehát a „hang”, amely majd Nádasnál is megjelenik, mint a narráció metaforája.

A kötet első, címadó novellájában (*Hűtlenek*) ez a bizonyos „hang” fontos szerepet kap, a novella kezdetén és végén szinte önálló entitásként a Bergman nevet viselő subjektummal(?), filmrendezővel(?) folytat párbeszédet. Ez a „hang” a novella egyik szereplője által folytatott narratív aktus kezdeti és végállapota, az az állapot, amikor a párbeszéd során még nem teremtődött meg a „hang” saját identitása, illetve amikor már elveszítette azt, illetve másképp megfogalmazva, a hang még nem jutott képhez. Ezzel összefüggésben Nádas konzekvensen a kép

elsődlegességét hirdeti, (12) azonban a „hangnak” is kiemelt szerep jut azáltal, hogy megjelenését mindig narrátori kommentár vezeti be: „Van egy hang.” (13), de a hang megjelenése mindig képhez köthető. A hang megjelenését bejelentő, egyben létét megteremtő állításból, amely szerkezetiileg egy alany és egy állítmány összekapcsolásából áll, nem derül ki, hogy ez a „hang” tulajdonképp minek feleltethető meg. Azonosítható egyrészt a narrátor hangjával, amelyet már a kezdő képek bemutatása alatt is hallottunk, illetve a narrátortól elkülöníthető szereplők hangjával. Más kérdés, hogy vajon módunkban áll-e kinyilvánítani bárminek is a létét, főképp akkor, ha maga a mű éppen a valóság közvetlen érzékelhetőségének lehetőségét relativizálja. Másrésztől azonban itt egy viszonylag egyszerű narratív aktus jelenlétéről is beszélhetünk, miután a narrátor kimondja, hogy van egy hang, ezzel egyidejűleg meg is teremti ezt a hangot. (14) Visszatérve a

Mi az a tartóerő, ami ezeket a különálló darabokat egészébe szervezi? A legkézenfekvőbb válasz természetesen maga a fotóalbum, maga a könyv, a könyvben a lapok, azaz a paratextus. Érdekes megfigyelni, hogy bár a novellában rengeteg fotográfia jelenik meg tárgyszerűen, ezek soha sincsenek fotóalbumba rendezve, mindig szanaszét hevernek a földön, vagy az asztalon, és az aktuális képnézegetők (szinte kizárólag Kornélia és Karol) tetszés szerint válogatnak a képek között. A fotóalbum kifejezés külső megkonstruáltságot, szerkesztettséget idéz föl, Kornélia és Károly azonban képtelenek ennek a konstruktív feladatnak az elvégzésére.

Hűtlenek című novellához, a novella két részre osztható, egyrészt (általában párbeszédese) jelenetekre, másrészt Bergman és a „hang”, azaz Marianne párbeszédeire, amelyek során Bergman általában kérdez, Marianne pedig hosszú, egyes szám első személyű monológokban válaszol. Nádasnál a „hang” nem minden esetben az egyes szám első személyre vonatkozik; leggyakrabban csak a narrációba belépő külön szólam jelzésére szolgál ez a megjelölés. Bergmannál a „hangot” leegyszerűsítve egyfajta ihletként, belső hangként is felfoghatjuk, mint a novellában szereplő szerzői alakmás individualizálódott tudatkivetülését. Ezt a lehetőséget az támasztja alá, hogy Marianne, mint narrátor, mint „hang”, nem azonos a jelenetekben szereplő Marianne-val. A „hang” Nádas Péter filmnovelláiban összetettebb jelentésű, többféle funkció betöltésére szolgál.

Az egyik legfontosabb különbség Bergman és Nádas között, hogy Nádasnál a leírások nem alkotnak különálló szólamot, mint színpadi instrukciók, hanem a szövegbe integrálva, azzal egybecsúszva jelennek meg. A Bergman-kötetben ezekre a különálló szólamokra a tipográfiai elkülönülés is felhívja a figyelmet; ezzel a szinte brechti, elidegenítő módszerrel újra és újra tudatosítva az irodalmi mű filmes jellegét és a szerző autonómiáját. Mint azt Balassa Péter megállapította, Nádasnál a címben is megjelölt fényképezés sokkal nagyobb szerephez jut, mint maga a film, ez – sok más mellett – a Nádas és Bergman közti különbségek egyik oka is lehet. (15)

Valójában azonban nem minden irodalmi mű film is egyben? Hiszen a legtöbb esetben, ha homályosan is, matt üvegen keresztül is, de látjuk magunkban, „lelki szemünkkel” az alakokat, míg „testi szemünkkel” a betűket látjuk a papíron. (16) Sartre azon megállapítása, amelyet Barthes idéz *Világoskamra* című művében, ellentmond nézetemnek: „Minden szerző egyetért abban – mondja Sartre – hogy nagyon kevés képet látunk, ha regényt olvasunk; ha igazán leköt a könyv, nincs gondolatban kirajzolódó kép”. (17) Maga a könyv rendelkezik azonban írásképpel, maga a szöveg mégis egy kép tehát, ha úgy tetszik, egy rögzített, absztrakt fénykép, amely más mutat, mint amit valójában látunk. (18) Az irodalmi szöveg képi megjelenése tehát fényképre hasonlít, míg a befogadás során inkább filmként viselkedik.

A film és a kép közti egyik fontos különbség a mozgás és az idő, hiszen a film tulajdonképpen fényképek millióiból áll össze. Gilles Deleuze *A mozgás-kép* című könyvében hívja fel a figyelmet arra, hogy a film egyik legfontosabb eleme a mozgás, a folyamatosság érzete. „Kezdetben a beállítás térbeli, és szigorúan mozdulatlan volt [...] később a beállítás megszűnik térbeli kategóriának lenni, és időbelivé alakul át.” (19) A mozgáson kívül a második probléma az idő problémája. A laikus felfogás szerint a fénykép a valós világot tükrözi, annak egy pillanatát, kimerevítve az időben. (20) Ily módon a fényképezés folytonos kényszere a fausti vággyal is összefüggésben állhat, amely meg szeretné állítani az időt egy boldog pillanatban, kimerevíteni az egy pontba sűrűsödött világmindenséget, azaz fényképezni. Kérdéses, hogyha az idő megáll, vajon nem jelenti-e ez saját megszűnését is egyben, (21) és az időtlenség állapotában már nincs értelme sem a mozgásnak, sem a megállásnak. Mint ahogy a film, ha megáll, megszűnik film lenni, fénykép lesz belőle. (22) A fénykép azonban nem kizárólag a mozgás által lesz filmmé, hanem éppúgy az idő által is, hiszen Einstein óta tudjuk, hogy a tér-idő dimenzióit egységben kell elképzelnünk. Az ókori Zénón azt tanította, hogy a mozgó nyíl áll, hiszen bármely tér- és időpontban vizsgálva, vagy ott van, vagy nincs, ám ha ott van, akkor áll, és nem mozog: nyugalmi helyzetek halmozásából nem keletkezhethet mozgás. (23) Tehát, ha az időt és a teret nem egységben vizsgáljuk, akkor nem állíthatjuk, hogy a fényképek sorából létrejöhet a film. Nem csupán a film, hanem a fénykép is sajátos viszonyban van az idővel. Kracauer szerint a fénykép az időt mutatja, (24) ezzel az állítással összecseng Roland Barthes véleménye, aki szerint a fénykép sosem a tényeket, hanem az időt ábrázolja, a fénykép ugyanis azt az időpillanatot alakítja jellé, amikor az exponálás történik. A fényképeknek ténymegállapító ereje van, és ez nem a tárgyra, hanem az időre vonatkozik. (25)

Kérdés azonban, hogy a fényképet valóban egy kimerevített időpillanatnak tekinthetjük-e. Balassa felhívja a figyelmet arra, hogy a novellában arról van szó: „Ez a hiedelem a valóság hitelesítésének bizonylati technikájáról, és az idő kimerevítésének-megállításának technológizált vágyáról – maga is trükkös manipuláció. Anyaggal, fényekkel, az eleve önkényes, nem spontán beállításon belüli változatos, mélység-élesség szerinti lehetőségekkel, színekkel és alakokkal, megdolgozott térrel.” (26) Balassa nézetével, szembeállíthatjuk André Bazin gondolatát, amely szerint a fényképészek a festővel szembeni eredetisége maradéktalan objektívitasában rejlik, azaz semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya, és az ábrázoló közé, csak a jelenség kiválasztásának, elrendezésének folyamata. (27) Ha Bazin egy lépéssel tovább menne, akkor szükségszerűen meg kellene cáfolnia állítását, hiszen maga a jelenség kiválasztása, lefényképezésének módja az, amely a fényképezést művésszé teszi, és elragadja tőle idegen tollait, a tévesen neki tulajdonított objektivitást. Ha bármilyen cselekvésbe beleiktatódik az ember, az a cselekmény megfertőződött a szubjektivitással. Még ha egy gép magától fényképezne is, akkor sem zárható ki a humánium jelenléte, hiszen emberek hozták létre. (28)

Nagy Gabriella *A fotográfia szép történet*-ről szóló cikkében a Nadas-filmnovella szerkesztését alkotó fotográfiákat egy fotóalbum kategorizált darabjainak tekinti. (29) Amennyiben elfogadjuk ezt az állítást, akkor elgondolkodhatunk azon, vajon mi az a tartóerő, ami ezeket a különálló darabokat egésszé szervezi. A legkézenfekvőbb válasz természetesen maga a fotóalbum, maga a könyv, a könyvben a lapok, azaz a paratextus. Érdekes megfigyelni, hogy bár a novellában rengeteg fotográfia jelenik meg tárgyszerűen, ezek soha sincsenek fotóalbumba rendezve, mindig szanaszét hevernek a földön, vagy az asztalon, és az aktuális képnézegetők (szinte kizárólag Kornélia és Karol) tetszés szerint válogatnak a képek között. A fotóalbum kifejezés külső megkonstruáltságot, szerkesztettséget idéz föl, Kornélia és Károly azonban képtelenek ennek a konstruktív feladatnak az elvégzésére. Kornélia csak fényképez, „automatikusan”, de maga az eredmény, a fénykép már nem hordoz jelentést számára, azzal már nem tud mit kezdeni, a részeket nem tudja egy egésszé összeállítani. Kornélia számára a fényképezés a közvetlen érzékelést helyettesíti, mivel elveszítette azt a hitét, hogy egy, az individuumtól különálló világ megtapasztalható lenne, nem tudja szétválasztani képzelgéseit és a „valóságot”. (30) A fényképezés azonban, mint a valóság megtapasztalásának lehetséges eszköze, szintén kudarcra van ítélve. Ennek a kudarcnak az egyik oka, hogy Kornélia a meglévő fényképdarabokból nem tudja újra létrehozni a „valóságot”. (31) Ez az újjáalkotás talán csak egy meglévő séma alapján mehetne végbe, Kornélia azonban nem rendelkezik ilyesfajta sémákkal, mivel a világot sosem egészben, mindig csak részleteiben látja, illetve pontosan annyit lát belőle, amennyi a fényképezőgép lenszóján át látható. Ezért nem is jöhet létre film a meglévő fényképekből, mert a film – mint arra már utaltam – nem csupán a narrátor, hanem Kornélia fényképeiből állna össze. Kornélia tehát nem képes fényképeiből megalkotni a saját filmjét, mivel ennek a filmnek nem csupán alkotója, hanem egyben nézője is lenne, a néző pedig a filmet mindig sémák alapján értelmezi, s így előre megadott feltételezésrendszerrel kell, hogy rendelkezzen. (32)

A látás problémája a novellának a kulcskérdése, hiszen a film, a fotográfia, sőt még az irodalom is a látás képességére épül. Kornélia azonban nem lát igazán, a világnak mindig csak egy előre behatárolt szeletét látja. (33) A megismerés ontológiai folyamata a fényképezőgép segítségével nem végrehajtható, ahogy Kracauer fogalmaz: „A fényképezőgép látószögéből látható térbeli kontinuum eltakarja a megismert tárgy térbeli megjelenését, és a tárgyhoz való hasonlóság elmosza a tárgy »történelmének« körvonalait.” (34) Annyiban azonban igazat adhatunk Nagy Gabriellának, hogy, ha a novellát magát azonosítjuk metaforikusan a fényképalbummal, és az egyes fényképeket az egyes rövid részekkel, ebben az esetben valóban beszélhetünk külső megszerkesztettségről, narrátorról, vagy szerzőről, aki az egyes képeket a neki tetsző sorrendbe állította. Természetesen

ez a sorrend nem tartalmaz olyan szoros lineáris vagy tematikus összefüggéseket, mint amelyek egy fényképalbum darabjai között megfigyelhetők lennének. A novellának van ugyan valamiféle története, és erre jellemző a lineáris előrehaladás, de tulajdonképpen a kezdő és a végponton belül a részek sorrendje tetszőlegesen felcserélhető. A cselekmény és a linearitás háttérbe szorul a novellában, hiszen a fénykép, mint már korábban említettem, mozdulatlan, sem a linearitás, sem a cselekményesség (azaz a mozgás) nem jellemző rá. A fénykép önmagában nem, csak sorrendiségében hordozhat valamiféle folyamatosságot, linearitást, ez a sorrend azonban pusztán a fényképről való ismereteink, tudásunk segítségével nem megkonstruálható, mindig szükséges hozzá egy másik fénykép, vagy fényképen kívüli tudás, (35) amely az egész folyamatot egységben látja, s ennek a folyamatnak az egyes pontjaira gombostűzi fel a fényképeket.

A felcserélhetőség nem csupán az egyes részekre, hanem magukra a szereplőkre is jellemző, elsősorban a két főszereplőre, Károlyra és Kornéliára. „A filmnovella fotográfáló hősnője, Kornélia (máshol Janetzky kisasszony, Janet?) a képek tulajdonlója és szerelme, Károly (Karol, Carl von der Woelde, a herceg) pedig a szavaké.” (36) A szereplőknek tehát vagy több nevük van, vagy egyáltalán nincs nevük, illetve a nevek, s ezáltal a személyek is fölcserélhetőek. Károly (Karol) és Kornélia neve egyazon betűvel kezdődik, tehát talán, a köztük vázolt különbség ellenére, még ők is egymás alakmásainak tekinthetők. (37) Ez a tendencia Nádas más műveiben is megfigyelhető. A nemi különbségek elmosódására példa az *Egy antik faliképre* című fejezet az *Emlékiratok könyvéből*, amely nem csupán a képleírás narratív aktusa, de az antik kép feltételezett szereplője, Hermaphroditos nyomán is kapcsolatot mutat elemzett szövegünkkel. (38) Nádas *Temetés* (39) című drámájában is felcserélhetőek a szereplők, bár ott a nemi identitás a megszólalók állandó megnevezése folytán (színész, színésznő) látszólag sértetlen marad, a névtelenség azonban a felcserélhetőség képzetét erősíti. Kracauer (40) említi azt a példát a fényképezésről szóló esszéjében, hogy amikor az unokák a nagymama régi fényképét nézik, tulajdonképpen már nem biztosak benne, hogy a képen látott fiatal lány valóban a nagymama-e, s nem annak valamelyik barátnője. (41) Arról, hogy mit, vagy kit ábrázol a kép, gyakran csak áthagyományozódott szóbeli információkkal rendelkezünk, amelyeknek a hitelessége az idő múlásával egyre inkább megkérdőjelezhető. (42) A fénykép tehát, ahogy referenciája bizonytalanná válik (ha feltételezünk egyáltalán bármiféle, talán a hasonlóság révén létjogosultságot nyerő referenciális viszonyt a fénykép és a lefényképezett entitás között), önálló hatalmat nyer a titka révén, a valósággal már nem hozható összefüggésbe. Kornéliának azon kísérlete, hogy a valóságot fényképei által ragadja meg, azzal szerezzen róla bizonyosságot, eleve kudarcra van tehát ítélve. „Ez a bizonyítás az élete Kornéliának és Károlynak is, akik lemondanak a valóság pusztá, primer (át)éléséről, s csak a bizonyítékként szolgáló fotó, szöveg (másolás, tükrözés) segítségével képesek megragadni azt.” (43)

Láthatjuk tehát, hogy a szereplők kiléte abban az esetben is problematikus, ha az első öt fejezetet nem vesszük figyelembe. Az első öt kép még lazábban illeszkedik a további képekhez, mint ahogy azok egymáshoz. Ebben az öt képben (*Időgép, Képidő, Hang és mozdulat, Románc, A románc vége*) szintén egy önálló történet fedezhető fel. Nagy Gabriella szerint ez a történet hozzákapcsolható a következő képekhez, oly módon, hogy a fiú halála után egy minőségbeli változás következik be a történetben. „A fiú (a tiszta) halála azért elfogadható/vigasztalás, mert nem láthatja, ami a filmen pereg, a kataklizmát és/vagy összeomlást.” (44) Egy ponton pedig, bár nem explicit módon, mintha a gyászoló anyát Kornéliával állítaná párhuzamba. Valóban nem határozható meg egyértelműen, hogy kik ezek a szereplők, illetve azonosíthatók-e más szereplőkkel. Több ponton történik arra utalás, hogy a meztelen fiatalember, aki öngyilkosságára készülve magát fényképezi az ablakban, Károlyval lenne azonos, aki vonakodik megmutatni Kornéliának a magáról készített meztelen képet, a fürdő idős ember pedig talán a báró alakmása lenne. Ennek a bevezetőnek a cselekményideje sem pontosan meghatározható, illetve a többi kép fikatív idejé-

hez képest nem határozható meg, ugyan a gyertya és a lemezes gép a további történet tárgyi feltételeivel azonosak, a helikopter említése azonban egyértelműen eltávolítja az olvasót ettől a fikatív időtől, és a narrátor, illetve a mindenkori olvasás idejébe helyezi vissza/előre. Nagy Gabriella a hőlégballont a szemmel azonosítja, (45) véleményem szerint azonban ez a metafora a helikopterre jobban ráillik, hiszen az ahhoz társított megszemélyesítő igék, pl.: *néz, tekint, lát*, egyértelműen a látás képességére utalnak. Ez a helikopter, a hőlégbalonnal ellentétben egészen alacsonyan repül, és keres valamit. Ugyanakkor a fejezet címe: *Időgép*. (46) Az is elképzelhető, hogy az ötödik fejezet utáni képzeletbeli cezúrát áthelyezzük ide, az első fejezet végére; itt választódnak ki az időgép keltette szélviharban a fényképek végtelen halmazából azok, amelyek majd helyet kapnak a fényképalbumban, miközben más képek is felvillannak, majd belevesznek a halmazba. A helikopter megjelenítésével beiktatódott a műbe még egy olyan entitás, aki lát, a látás tehát egyre áttételesebb lesz, hiszen valaki (a narrátor?) az időgépet (= a helikoptert) is látja, illetve mindazt látja, amit az időgép lát. Elképzelhető tehát, hogy a látásnak (megismerésnek) fokozatai vannak, van a narrátor (=Isten?), aki mindent lát, a helikopter-időgép, amely már csak részleteket lát, és Kornélia, aki szinte nem is lát semmit, csak a fényképezőgép lencsében keresztül. (47) Érdekes megfigyelnünk az első két kép közötti fokozati váltást.

Maguk a címek is árulkodóak: *Időgép és Képidő*. (48) A két szó szinte egymás anagrammájának tekinthető, a különböző hangok

Nádas megmutatja, hogy az előző fejezet képtideje hogyan alakítható át narratív időbe, a fénykép hogyan alakítható át szöveggé oly módon, hogy ne képleírásról, ekphrasziszról legyen szó.

csak egy szempontból, zöngésség tekintetében térnek el egymástól. Ebben a megoldásban tehát ismét a felcserélhetőség, illetve a megfeleltethetőség problematikájával állunk szemben. Az eltérő betűk megkülönböztetik a két szót, de egyben fel is hívják különbözőségük révén a figyelmet a szavak azonosságára, tehát két, látszólag ellentétes, valójában azonban szorosan összetartozó funkciót töltenek be, elválasztanak, illetve összekapcsolnak. (49) A másik különbség a két össze-

tett szó között a szavak sorrendje, tehát a sorrendiség, mint említett fontos probléma, szintén már a mű elején hangsúlyossá válik. A harmadik fontos momentum az *idő* szó, amely a szóösszetételekben az azonos elem, a fennmaradó két elem pedig egyszerűen megfeleltethető egymásnak, kép = gép. Ez a megfeleltetés utalhat egyrészt a fényképezőgépre, mint a novella központi tárgyára, illetve mint olyan, szintén összetett szóra, amelyben a kép és a gép elem egyaránt megtalálható. A megfeleltetés utalhat a Nagy Gabriella által említett automatizálódott fényképezői tevékenységre, az elgépiesedett, a gép által megszabott látásmódra is. (50) Láthatjuk tehát, hogy Nádas Péter ebben az egyszerű szójátékban a novella szinte összes sűrűsödési pontjára felhívja a figyelmet a különbözőségek, az azonosságok és az elhagyások segítségével. Ha a szójáték hangulati hatását is megvizsgáljuk, az egész novellára jellemező ez a bizonytalanság, mint ahogy azt már a szereplők vizsgálatakor említettem, az „az és mégsem az” problematikája, (51) amely tulajdonképpen a fényképnek, a fényképezésnek az alapproblémája. Azonosítható-e a fénykép azzal az entitással, amelyet ábrázol, miféle kapcsolat tételvezhető fel a fénykép és ábrázoltja között?

Az első két fejezet tehát felveti a novella főbb kérdéseinek nagy részét, ez a két fejezet azonban csak a harmadikkal együtt alkot egységet. A harmadik fejezet címe: *Hang és mozdulat*. A cím arra utal, mintha kilépnének a fényképezés hatóköréből, és átlépnének a film területére. Ez az átlépés véleményem szerint azonban több szempontból is problematikus. Dolgozatom elején megpróbáltam néhány Bergman-novella vizsgálatával rámutatni arra a már említett tényre, hogy Nádas novellájában a fényképezés sokkal nagyobb szerephez

jut, mint a film. Csak röviden jegyezném meg, hogy a maga a szerkezet, a külön kis címmel ellátott egységekre való tagolás is inkább a fényképszerűséghez, mint a filmszerűséghez közelíti a novellát. A hang és a mozdulat lehet jellemző a filmre, a fényképre azonban, mint erre korábban utaltam, nem. A harmadik fejezetben szinte csak különböző hangokat hallunk, amelyek dialogikus viszonyban állnak egymással. A „hangok” problematikájára is megpróbáltam kitérni már Bergman kapcsán. A Bergman első filmnovellájában megjelenő „hang” egy, a narrátoron kívül álló hangként jelenítődik meg, illetve egy belső hang kivetüléseként, amely később önálló alakot ölt, önálló narratív szólammal fog rendelkezni. Természetesen ez is csupán fikció a műven belül, hiszen valójában egy narrátor van, és annak különböző narratívái, amelyek közül ez egyiket Bergmannak, a másikat pedig vagy Hangnak, vagy Marianne-nek hívják. A Nádasnál olvasható „Van egy hang.” (52) szintén a narráció aktusára utal. A hang szó tehát nem csupán a filmre, hanem az irodalmi műre is utalhat, bár narratívával természetesen film is rendelkezhet. Bazin szerint a film is olyan művészet, mint az irodalom, amelynek elsődleges anyaga a nyelv, (53) valójában azonban a filmben a nyelven kívül még több meghatározó elem van, és ha azt a kifejezést használjuk, hogy filmnyelv, az csupán metaforizáció, hiszen minden műalkotásnak van nyelve, amennyiben alkotójuk közölni akar valamit általa. Nádas filmnovellájában a hang azt mondja: „Egy szép, holdvilágos, júniusi éjjelen, kandúr sétált a háztetőn.” (54) Ez a bevezetés engem kicsit Kosztolányi *Esti Kornél* című novellaciklusának kezdetére emlékeztet, amikor a szerző ironikus formában jeleníti meg a hagyományos narratív technikákat, amelyek alól azért teljesen ő sem tudja kivonni magát. Tehát itt az irodalmi narratíva és a fényképezés különbsége kerül előtérbe, Nádas megmutatja, hogy az előző fejezet képideje hogyan alakítható át narratív időbe, a fénykép hogyan alakítható át szöveggé oly módon, hogy ne képleírásról, ekphrasziszról legyen szó. Természetesen kissé visszás helyzetben vagyunk, hiszen mindazt, amit a fényképezés és az irodalmi narratíva ellentétéről és hasonlóságáról mondunk, úgy mondjuk, mintha nem vennénk észre, hogy az egész szöveg, mivel irodalmi szöveg, szükségképpen narratív szöveg, tehát valójában nincs értelme különbségekről beszélni a szövegen belül. Azonban azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy, amennyiben ez lehetséges, hangsúlyos helyeken Nádas a szöveget a fényképszerűséghez közelíti, tehát a fényképszerű és az irodalmi narratíva között igenis felfedezhetők különbségek. A második fejezetben ugyanis a harmadik fejezet mondata, amelynek célja az irodalmi narratíva konvencióinak szemléltetése, hasonló tartalommal, de másféle módon jelenik meg: „Moccanatlan tetők, süket alkonyat, néma macskaszem.” (55) Ebben a mondatban nem csupán a töredezettség és az idő nélküliség, de a túlbujánczó költői képek is egy másfajta képesség, a fotográfia felé mutatnak. (56) Már első olvasásra feltűnnek a mondat különös jelzői, a *moccanatlan*, a *süket* és a *néma*, ezek utalnak tehát a következő fejezet címére, a hangra és a mozdulatra.

A hangon kívül azonban más is megteremtődik ebben a fejezetben: „Van egy fiatal férfi”, aki fotografál, és akinek „Van egy másik, töprengőbb hangja is.” (57) Tehát ezek szerint az első narratíva, a tényszerű megállapítás is a férfi egyik hangja volt, és ezek a belső hangok, illetve a hangok önmagukban szemben állnak a képpel, a halál képével, és a mozdulattal, a halál mozzanatával. A férfi gondolatsora azért megvalósíthatatlan, és paradoxon, mert az a perc, amikor, legalábbis számára, megáll az idő, megszűnik a beszéd, és csak a kép marad, azonos a halál percével, illetőleg pillanatával, tehát arra a pillanatra felesleges várni, mert az maga a halál pillanata, ez a két pillanat egybeesik, nem követik egymást. „A fényképező egyvalamit nem rögzíthet, saját magát, a saját halál rögzítése a halál szabad uralmát jelentené az élet felett, a fénykép uralmát a szavak felett, a szabad azonosulást Istennel.” (58)

A halál motívuma a szöveg egyik fontos összetartó eleme. (59) Már az első öt fejezetben is többször megjelenik, például a férfi tervezett öngyilkosságában, illetve a kisfiú halálában, Kornélia rohamai is sokszor életveszélyesek, Károly kiugrik a vonatból, de nem

tudni meghal-e, bár később szellemként vagy szoborként ül a temetőben, és a végén Károly is (Carl) és Kornélia is öngyilkosságot követ el. Megjegyzendő, hogy Carl tulajdonképpen nem lesz öngyilkos, nincs elég bátorsága hozzá, valójában Kornélia öli meg. „Kornélia, miután Károly szörnyű agóniáját megörökítette, maga is lenyomattá válik egy jégtömbben [...] akárha gépének matt üvegén tapadt volna meg.” (60) Nagy Gabriella aprólékos részletességgel felsorolja az intertextuális, illetve motívikus életrajzi vagy irodalmi párhuzamokat, engem azonban a novella zárata Thomas Bernhard *An der Baumgrenze* (61) című novellájának záró szakszára is emlékeztet. A szerepek ugyan felcserélődnek, Bernhardnál a pár női tagja egy kis hegyi falu egyetlen fogadójában gyógyszermérgezésben meghal, míg testvérét, akit szeretőjének hittek, pár nap múlva találják meg megfagyva két zerge holtteteme alatt. A zárókép mindkét esetben groteszk, a természet fontos szerephez jut. Érdekes megfigyelni a filmnovellában azt a szinte észrevétlen, lassú időmúlást, amely a rózsabimbós tavasztól a télig vezeti el a szereplőket. (62)

A következő fontos motívum a novellában az érzékiség, az érzéki érzetek, szükségletek, mint a szexualitás, a táplálkozás, az üritkezés szükségletének igénye. Ezek a motívumok meglehetősen naturalisztikus, szókimondó formában jelennek meg a szövegben, általában minden előzmény nélkül, teljesen váratlanul. Balassa Péter szerint a novellára a századeleji kellemkedő nyelvezet imitációja jellemző, (63) a környezet valóban a századelőre utal, de a nyelvezet inkább Schnitzlert, mint Szomoryt (akihez a „kellemkedő jelzőt elsődlegesen társítanám) idézi. Az érzéki érzetek előtérbe kerülése, és egyes tabusértő szavak felbukkanása természetesen nem újdonság Nadas szövegeinek ismeretében. Lehetséges azonban, hogy ezek, a nyelv teréből kiemelkedő tabusértő szavak a századelő polgári kultúráról alkotott képzetek felidézésével együtt mégiscsak valamiféle ellentét létrehozására törekcsenek, (64) így ez az ellentét ismét valamit föltár, vagy elrejt a szövegben. A tudatos anakronizmus következtében Nadas novellája a *Psychével* is rokonítható, azzal a különbséggel, hogy Nadas nem egy költő, hanem egy fotográfus történetét írja meg. Ebből logikusan következik, hogy ha a fikatív költő életét fikatív irodalmi alkotások, úgy a fikatív fotográfus történetét fikatív, narratív fényképek hitelesítik. Az ellentétező aktusok a szöveg dekonstruáló módszerébe, „az és mégsem az” dialektikájába is beilleszthetők, mintegy elidegenítő aktusként ellenpontozzák a kellemkedő polgári kultúrát. Valójában azonban kérdéses, hogy már maga a betegség nem ellenpontozó tényező-e. Nagy Gabriella szerint a szexualitás erőteljes jelenléte a szabadsághiánnyal függ össze, ez a szabadsághiány a képbe zárttsággal azonos, s ez a különbözősödés eredményezi az orgiasztikus merítkezés-próbálkozásokat. (65) Ám a szexualitás mellett más életfunkciók is nagy hangsúlyt kapnak, mint például a kiválasztás, és a táplálkozás. Ezek a funkciók elsősorban Kornéliával kapcsolatban jelennek meg. Az a tény, hogy Kornélia képtelen testi funkcióinak kontrollálására, valamiképp pszichés betegségével is összefüggésben állhat, annál is inkább, mivel a primárius is ezeknek a funkcióknak a felhasználásával próbálja gyógyítani a lányt. A hasmenés-jelenet többféleképpen is értelmezhető, mindenképpen valami negatívum kivetítése, gondolhatunk akár az ősi megtisztulás-ritusokra, a hányás is ezeknek a rítusoknak a körébe tartozik.

A testi szükségletek kontrollálhatatlansága mellett a másik fontos tényező, hogy a szereplők szinte minden cselekvésre képtelenek. Képtelenek például a mozgásra, csak behatárolt, szűk terekben mozognak, a nagyobb terek befogásához mindig valamilyen járművet használnak, ilyen a hőlégballon, vagy a vonat, amely a Kornélia-által megfogalmazott börtön-érzést erősíti. A léghajó-epizód akár *Az ember tragédiájának* egyik utolsó jelenetére is emlékeztethet bennünket, „ó Lucifer, vezess földemre vissza...” mondhatná Kornélia. (66) A látás és hallás képessége komplementer viszonyban áll egymással. „A léghajó árnyéka lassan följük suhan, ám odalenn ezt nem észlelik. [...] Ami látható, nem föltétlenül hallható.” (67) Szöveg és kép tehát a látás-hallás viszonyán belül is elválk egymástól. A süketség és a némaság, mint a beszéd megalkotására és befogadására való képtelenség, szintén a látás elsődleges szerepét hangsúlyozza.

A szövegen átívelő, szintén elbizonytalanító tényező a nyelvi sokféleség. A szereplők beszélnek magyarul, németül, franciául, majd a végén szinte megnémulnak. A név mellett a nyelv is fontos identifikációs eszköz, tehát a nyelvi sokféleség a szereplőket még valószínűtlenebbé teszi. Ebben a nyelvi kavalkádban maga a narrátor is részt vesz, amennyiben egyes fejezeteknek idegen nyelvű címet ad. Az anyanyelv a gondolatok kifejezésének legadekvátabb eszköze, a nyelvi zűrzavar tehát a beszéd képességének megkérdőjelezésével is összefügghet. A szereplők a szavakból sem képesek egy teljes világ felépítésére, mivel a nyelveket csak töredékesen használják. (68) Kornélia például, mikor felébred az ájulásból, szinte elfelejti a szavakat, nem tudja őket megfeleltetni jelöltjüknek, képtelen a fogalmi gondolkodásra, csupán a fényképezéssel kapcsolatos kifejezések jutnak eszébe. Nem a beszéd a legmegfelelőbb kifejezési forma számukra tehát, ellentétben egy dráma szereplőivel, (69) hanem a kép. Valójában a fényképeknek csak egyik szerepe a valóság kézzelfoghatóvá tétele, másik szerepe az önkifejezés, a szereplők nem azonosak, de helyettesíthetők fényképeikkel. S bár szavaik töredékesek, mégis csak a nyelv, egy második médium segítségével képesek elmesélni, hogy miket láthatunk a képeken.

Az eddig vázolt motívumokon kívül van még egy különös szókapcsolat, amely nagyon gyakran előfordul a szövegben, illetve Nádas más írásaiban is megjelenik, ez pedig a matt üveg. Valószínűleg a kifejezés egyszerű fotográfiai szakszó, (70) nekem azonban, a gyakori előfordulás okán, felkeltette a figyelmemet. Ez a kifejezés hasonló ellentmondásnak tűnik számomra, mint a „tükör által homályosan” bibliai hasonlata. (71) Kornélia, ha fényképez, mindent a matt üvegen keresztül néz, de sokszor nem dönthető már el, hogy ez a szókapcsolat metonimikusan a fényképezőgép helyett áll-e, vagy pedig a látásra való képesség egy újabb bizonyítéka a szövegben. Ez a kifejezés egyébként a *Saját halál* című Nádas-műben is előfordul: „Mattüveg szűri meg így a fényt a szülészetek ablakán.” (72)

A szöveg narratív struktúráját a következőképpen tudnám összefoglalni. Az egyes szám harmadik személyű narráció, a szöveg jelentésekkel való túlszűfolttsága ellenére, egységes, a párbeszédnek azonban egyenes idézet formájában jelennek meg a szövegben, s emiatt követhetetlenek. A szereplők zavart lelkiállapotának, a nyelvvel való ügyetlen bánásmódnak a kiegyensúlyozott, kívülálló narrációval való szembeállítására felhívja a figyelmet a párbeszédnek kuszaságára. A szereplők közt zajló párbeszédeken kívül gyakran olvashatunk belső monológokat a novellában, ezek a „monológok” azonban szintén párbeszéd formában jelennek meg, így szimbolizálva talán a beszélőkben rejlő kettősséget, a fény-árnyék kettősségét. Ezek a párbeszédszerű belső monológok is elbizonytalanító jellegűek, sokszor nem lehet tudni, hogy egy párbeszéd a szereplők között, vagy egy szereplő tudatán belül játszódik le csupán.

Munkám első részében arra próbáltam rávilágítani, hogy tulajdonképpen mit értünk a filmnovella definíciója alatt. Erre a kérdésre nem sikerült egyértelműen választ adnom, a filmnovella a film és az irodalom határterületén álló műfaj, ennek a kettősségnek megfelelően a képiséggel összefüggésbe hozható narratív elemekből (szóképek, ekphraszisz) építkezik. Ha a filmnovella megjelölést nem forgatókönyvként, hanem egy, a filmhez közelítő, a film nyelvét az irodalomba átfordítani próbáló szöveggé értelmezem, mintegy tisztán képekből álló novellát – természetesen a narrációt ebben az esetben sem lehetne kizárni – akkor a műfajt a *Taganka, fények* című esszé (73) mintájára képzelném el. Természetesen ez a rövid mű nem tartalmaz párbeszédet, stílusa teljesen személytelen, nominális, és minden mondat vagy tagmondat egyetlen kis képnek felel meg. Ez a szöveg tulajdonképpen egy felsoroláshalmaz, tökéletesen ráillik a fényképalbum-metaphora. *A fotográfia szép története* helyenként ezt a struktúrát követi, de ezt az erős képszerűséget gyakran megzavarják a párbeszédnek, a novella cselekménye, bármily elleplezetten is, bármennyire a háttérben is, de mégis a végkifejlet felé haladó lineáris mozgást mutat. A Nádas-novella azonban a bergmani filmnovellákkal sem állítható párhuzamba; a viszonylag gyakori képszerű írás pedig megakadályozza, hogy egyszerű novellaként te-

kintsünk az alkotásra. „A filmnovella szokatlan műfaj, novella és filmforgatókönyv között.” (74) A műfaji bizonytalanság, amely tulajdonképpen a megismerés nehézségeként is felfogható, összecseng a filmnovellával, amelyben a fényképezés szenvedélye szintén a világ megismerésére irányul, majd mikor ennek a vállalkozásnak kudarca végképp bebizonyosodik, akkor a novella is elhallgat, a szöveg felszámolja saját magát, és magára hagyja az olvasót, hogy félrevezetések és bizonytalanságok közepette próbáljon meg mégis valamiféle megismerő aktust végrehajtani a maga szegényes eszközeivel ebben a vizuális-narratív útvesztőben.

Jegyzet

(1) Nádás Péter (2001): *Vonulás. Két filmnovella*. Pécs. (ez a második, javított kiadás, a továbbiakban: Nádás, 2001) A cím kapcsán szót lehetne ejteni az intertextualitás szerzeágazó jelenségvilágáról, jelen esetben a saját szövegek közötti utalással van dolgunk, a kötetben szereplő első filmnovella címe: *Vonulás* (1973), a másik szövegben felidéződik: „Vonulnak bizony a felhők.”, Nádás, 2001, 136.

(2) Nem találtam arra vonatkozó adatot, hogy a második kiadásig, vagy azóta elkészült-e a film. (3) Angyalosi Gergely (2000): Nádás és Bergman. *Alföld*, 51. 5. 52–57. (A továbbiakban: Angyalosi, 2000)

(4) Bergman, Ingmar (2002): *Hűtlenek. Három filmnovella*. Budapest.

(5) Angyalosi, 2000, 52.

(6) Nádás Péter (2000) *Talált cetli*. Pécs. 20–25.

(7) Nem egyszerű kérdés az sem, hogy vajon a filmnovella a filmművészet vagy az irodalom hatáskörébe tartozik. „Tíz-tizenkét évvel ezelőtt még vitatkoztunk arról, vajon irodalmi műfaj-e a filmforgatókönyv. Természetesen a vitát a gyakorlat döntötte el: a forgatókönyvek honoráriumát továbbra is az Irodalmi Alap pénztáránál folyósították. Előkerült – áthidaló megoldásként – a „filmnovella” alcím. S a viták elcsitulnak.” Fischer István, *Külső zajok. Páskándi Géza jelenete* filmen, www.korunk.org/1_2002/kulsozajok.htm. Bár ez az írás 1972-ben keletkezett, véleményem szerint még ma is feltehető az a kérdés, hogy a filmnovella műfaja a filmművészet vagy az irodalom körébe sorolható-e. Valószínűleg egyértelmű válasz nem adható, ebből a kétarcúságból erednek a műfaj sajátosságai.

(8) Angyalosi, 2000, 53.

(9) Gondolhatunk Truffaut filmjeire is, illetve Shakespeare színdarabjaira, a *Hamletre*, vagy akár a *Szentivánéji álomra*, bár ez utóbbi esetében nem egyértelmű számomra, hogy a mesteremberek által előadott komédia az ezt magába foglaló színdarab (parodisztikus) másának tekinthető-e. Talán adekvátabb példa lehetne az *Ezeregyéjszaka* említése, ahol szintén kétségessé válik, hogy ki csupán hallgatója, és ki szereplője a történeteknek. Wernitzer Julianna szerint ez a jelenség az intertextualitás tárgykörébe tartozik. „Shakespeare a Hamlet színpadára még egy színpadot helyez; a dán királyfi, célja érdekében a Hamletet, azaz saját történetét hívja meg tanúnak. Az idézet, az idézés az irodalommal egykorú.” Ez a kérdéskör további problémákat is mozgásba hoz: „Ha lehetsé-

ges, hogy egy képzelet alkotta mű szereplői olvasók, illetve nézők, akkor az is lehetséges, hogy mi, olvasók, illetve nézők, merő fikció vagyunk.” Ez a megállapítás, amely tulajdonképp Borgestől származik, az irodalomra és a filmre egyaránt érvényes. Wernitzer Julianna (1994): *Idézetvilág*. Pécs, Budapest. 11, 19. Kortárs irodalmi példaként Garaczi László *Prédales* című drámája említhető. (Garaczi László, *Prédales*. In G. L. [2000]: *Az olyanok, mint te. Három színdarab*. Pécs.)

(10) Az előbbi Borges-idézetre visszaautalva ebben az esetben is megkérdőjeleződik a narrátor és a szöveggen kívüli (nem fikatív) szemlélő pozíciója, sőt „valóság” léte.

(11) Mint majd később utalok rá, a monológ szerepe Nádás művében is jelentős.

(12) „Most aztán nyilvánvalónak kell lennie, hogy előbb a kép. A szó csak utána jön, és nem is megy vele senki semmire.” Nádás, 2001, 142; illetve: „A kép mindig előbb van, mint a magyarázatod. Nem adja, amit nem kíván. A szó már csak utána következik, s ezért vannak kívánságai.” Nádás, 2001, 156. Míg az első idézet esetleg rendezői instrukciónak is felfogható, a második egyértelműen a kép elsődlegességét hirdeti, a képet önálló, önmagában is teljes entitásként tételezi. Nádás nézetével egybehangzik Barthes állítása, aki szerint a fénykép hordozza a teljességet, ha regényt olvasunk, nagyon kevés képet látunk, nem rajzolódik ki kép a gondolatunkban. Barthes itt Sartre-ot idézi, majd ebből kiindulva folytatja gondolatmenetét. „Az olvasmány Kevés-Képiségével szemben a fotóra a Teljes- vagy Csupa-Képiség jellemző, nem azért, mert a fénykép már önmagában is kép, hanem azért, mert ez a nagyon speciális kép teljesnek, hiánytalannak mutatkozik. A fotográfiai kép teljes, zsúfolt, semmit nem lehet hozzátenni. A filmben, amely ugyancsak fotográfia, a fotónak nincs meg ugyanez a teljessége, mert ott egyik kép a másik fele mutat.” Barthes, Roland (1985): *Világoskamra*. Budapest. 102. (A továbbiakban: Barthes, 1985) Az idézet több szempontból is kapcsolódik témánkhoz, a nyelvi narrációval (előbb van a hang) és a filmes narrációval szemben is a fotográfia elsődlegességét hangsúlyozza. Mivel a fotográfianak nincs jövője, nincs benne semmi várakozást keltő, ezért melankolikus, ellentétben a filmmel. A melankólia, a „rezenéstelen látás” (ld. 14. lábjegyzet) és a film illetve fénykép összevetése (valamint mindezek összefüggése a 20. század eleji nyelvfilozófiai nézetekkel) külön

tanulmány tárgyát képezhetné. A fénykép és a melan-
kólia összefüggéséről Kracuernél is olvashatunk, ld.:
Kracauer, Siegfried (1964): *A film elmélete I.*
Budapest. 48.

(13) Pl.: Nadas, 2001, 98.

(14) A nyelv nincs önmagában, a használata során jön
létre. „A nyelv nem a használat tárgya, a nyelv sem-
mi más, mint a használata. A nyelv az, ami bennünk
gondolkodik. A különbség a nyelv mint művészi esz-
köz, és a nyelv mint a megismerés eszköze között te-
hát abban keresendő, hogy a költő a hangulat jeleit
használja és birtokolja, a gondolkodónak pedig az ér-
ték jeleinek a birtokában kell lennie, amelyeket vi-
szont nem lel a szavakban [mivel a szavak nem egy-
értelműek]. A szavak fogalmi tartalmát lehetetlen hu-
zamosabb ideig megőrizni, ezért lehetetlen a világ
megismerése a nyelv által.” Mauthner, Fritz (2002):
*Nyelvkritikai adalékok = „...s fonaluktól messze sza-
vak peregnék, hullnak...”*. Elte Chrestomathie 13,
Budapest. 55–57. Mauthner meglátásai kapcsolódnak
gondolatmenetünkhöz, azzal a kibővítéssel, hogy je-
len esetben már az elsődlegesnek tételezett képek se-
gítségével sem lehetséges a valóság megragadása. A
valóság darabokra hullásának egyik oka a „rezzenés-
telen látás”-ra való képtelenség, amelyre a fényképe-
zőgép lencséje, és az emberi szem sem képes. [Kér-
dés, hogy a kamera vajon képes-e rá? Pierre Bour-
dieu szerint a kamera, mint a küklpsz, nem emberi
módon lát. Bourdieu, Pierre (1982): A fénykép társa-
dalmi definíciója. In Horányi Özséb (szerk.): *A sok-
arcú kép*. Budapest. 227.]. Nadas Péter Caspar David
Friedrich kapcsán tárgyalja a „rezzenéstelen látás”
képességét *Mélabú* című esszéjében, majd erre való
reflexióként a mélabú és a rezzenéstelen látás össze-
függése Magyar Éva írásában is előkerül. Vö.: Nadas
Péter (2001): Mélabú. In Nadas Péter: *Esszék*, Pécs.
84–115. illetve Magyar Éva (1996): *A mélabú arca*.
Nadas Péter: Mélabú. *Jelenkor*, 39. 7–8, 678–686.
Molnár Zsuzsa pedig a következőt írja *Automorrait*
című tanulmányában: „A fényképezőgép egy kattin-
tása olyan, mint a pislantás, el- és behatárol.” Molnár
Zsuzsa (2006): *Automorrait = Modern – magyar –
irodalom – történet – tanulmányok*. Szerk. Kolozsi
Orsolya – Urbanik Tímea, Szeged. 197. (A későbbi-
ekben: Molnár, 2006); Hugo von Hofmannsthal is
foglalkozik a „rezzenéstelen látás” képességével:
Hofmannsthal, Hugo von (2005): A költő és korunk.
In Orosz Magdolna (szerk.): *Remegő himnusz tudj’ is-
ten mire”*. Budapest. 62.

(15) Balassa Péter (1997): *Nadas Péter*. Pozsony.
474. (A továbbiakban: Balassa, 1997)

(16) Nézetemmel egybevágh Molnár Zsuzsa megállá-
pítása: „Ha a befogadó oldaláról közelítünk, bátrab-
ban hasonlítjuk egy kép szemléljét egy regény olva-
sójához, talán azon közkeletű elgondolás nyomán ha-
ladva, hogy a klasszikus olvasási pozícióban, az alfa-
numerikus kód követésében is elengedhetetlen a vi-
zuális fogékonyság, a képteremtő fantázia.” (Molnár,
2006, 198.). Pethő Ágnes tanulmányában pedig a kö-
vetkezőt olvashatjuk: „A befogadó egyszerre néző és
olvasó, akár irodalomról, akár filmről legyen szó, és
mindkét területen rendelkezik már előzetes tapasztá-

latokkal, szövegemlékekkel.” (Pethő Ágnes [2002]:
A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái.
In *Képvátelek. Tanulmányok az intermedialitás
tárgyköréből*. Kolozsvár. 37.) Ez a folyamat azonban
fordítva is igaz, nem csupán a szövegolvasónak van
szüksége vizuális fogékonyságra, hanem a képek né-
zőjének is szüksége van narratíva-alkotó képességre:
„A néző a kép esetében az olvasóhoz hasonlóan jár
el, ugyanis narratívákat alkot, amelyek a szöveg, il-
letve a kép terében a behatóbb szemlélet, vagy az el-
mélyült tájékozódás hatására felszámolódnak, majd
újra rendeződnek.” (Megyaszai Kinga [2002]: Hipó-
tízis és képleírás Heinrich von Kleist Friedrich von
Homburg herceg című drámájában. In *Képvátelek.
Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, Ko-
lozsvár. 145–146.)

(17) Barthes, 1985, 102.

(18) „Az irodalmi műalkotáshoz a látható tipográfiai
megjelenés hozzátartozik, de művészet mivoltának
lényege nem ragadható meg az írás képi mivoltában.”
(Faragó Kornélia [2001]: *Tévirányok, távolságok*,
Novi Sad. 32. A továbbiakban: Faragó, 2001) Tehát a
szöveg, az írás maga is felfogható képként (íraskép),
jelen esetben azonban nem pusztán erről van szó, mi-
vel a szöveg fiktív fényképeket, illetve a leendő film
képeit írja le, így ebben az esetben az ekphraszisz je-
lenségével állunk szemben. A képleírás Nadas egyik
kedvelt eszköze (pl.: *Az Emlékiratok könyve Egy an-
tik faliképre című fejezete*). Vö.: Varga Tünde (2004):
*Képtelen képzelet. Kép és képzelőerő az ekphraszisz
trópusában*. In *(Té)eszemék bővülete*, szerk.
Szegedy-Maszák Mihály, Budapest. 11–37. A továb-
biakban: Varga, 2004.

(19) Deleuze, Gilles (2001): *Film. A mozgás-kép*,
Budapest. 10–12. (A továbbiakban Deleuze, 2001)

(20) „Mert mi más lenne a kultúra hagyományában a
képkamera, ha nem az időpillanat pontoszerű tükre,
amelyen a látvány minden részlete realitásként kö-
szön vissza? [...] A fénykép korai, naiv szemlélete
még a realizmus abszolút szemlélet látta a fénykép
elméletében, azt hitte, hogy a fotó képes olyan jelet
létrehozni, ahol a kép megegyezik azzal, amit ábrázol.”
Barthes-t idézi Kiss Noémi: *Fekete-féher fény
biográfia és fotográfia Nadas Péter: Valamennyi fény
című munkájában*. In Sz. Molnár Szilvia – Molnár
Gábor Tamás (2003, szerk): *Egytucat. Kortárs ma-
gyar írók női szemmel*. Budapest. 86–89. (A további-
akban: Kiss, 2003)

(21) Felfedezhetünk valamiféle egybeesést abban,
hogy az idő megőrzésének vágya az idő megszűnésé-
hez vezet, ugyanígy a fénykép, a létező megörökíté-
sének vágya, a lét megmerevedéséhez és halálhoz ve-
zet, az írás, az emlékezet megőrzésének vágya pedig
felejtéshez vezet. Vö.: Barthes, 1985, 18–19; Platon
(1984): *Kratülosz*. In *Platon összes művei*. szö-
v. gond. Falus Róbert, I. kötet, Budapest.

(22) Nem biztos azonban, hogy az idő és a mozgás
elégéses feltétele a film létrejöttének, a képeket eze-
ken kívül más viszonyok is szervezik, valamiféle tem-
matikus kapcsolat, oksági viszony is fenn kell álljon
a képek között, mint ahogy a szavakat sem csupán a
sorrendiség szervezi narrációvá. Azonban a legfonto-

sabb alkotóelemek talán mégiscsak az idő és a mozgás, hiszen a képek egymásutánja, még ha esetleg értelmetlen is, nevezhető filmnek (művészfilm, kísérleti film), de az állókép semmiképpen sem film.

(23) Kirk, G. S. – Raven, J. E. – Schofield, M. (1998): *A preszókratikus filozófusok*. Budapest. 385–406. (Eleai Zénón tanai Arisztotelésznel (*Physica*: az ún. „mozgás-paradoxonok”) és Platón *Parmenidész* c. dialógusában maradtak fenn.)

(24) Kracauer (1997): *A fényképezés*. Café Babel, 74. (A továbbiakban: Kracauer, 1997.)

(25) Barthes, Roland (1985): *Világoskamra*, Budapest. 92–93. Idézi: Kiss, 2003, 85–115.

(26) Balassa, 1997, 475.

(27) Bazin, André (2002): *Mi a film? esszék, tanulmányok*. Budapest. 20. (A továbbiakban: Bazin, 2002)

(28) Tulajdonképpen nem a készülék fényképez, az csupán – kémiai folyamatok során – rögzít valamit. Még csak nem is az ember az, aki fényképez, hanem a magában a szóban is fellelhető fény az, amely a műveletet végrehajtja, a fény segítségével történik a leképezés. A fény fontos szerepét Kiss Noémi is kiemeli a *Valamennyi fény* című Nádas-albummal kapcsolatban, de a fény magában a novellaszövegben is fontos szerepet kap. (Kiss, 2003)

(29) Nagy Gabriella (1996): „Vonulnak bizony a felhők.” Nádas Péter: Vonulás. *Jelenkor*, 727. (A továbbiakban: Nagy, 1996.) A fotóalbum metaforája bizonyos módon hasonló a filmhez, a mozgás, az idő, és a tematikus egyezések a fotóalbum nézegetése során is fontos szerepet kapnak.

(30) Ernst Mach filozófiája szerint az észlelések, valamint a képzetek, az akarat, az érzelmek, röviden az egész külső és belső világ csekély számú hasonló elem kapcsolatából tevődik össze. Ezeket az elemeket általában érzeteknek nevezzük. Ebből az elemkomplexumból nem lehet a testeket és az Én-t határozott és elégséges módon elhatárolni. Az Én nem változatlan, határozott, élesen körülhatárolt egység. Mach, Ernst (2002): Az érzékek elemzése In „...s fonaluktól messze szavak peregnek, hullnak...”. Elte Chrestomathie 13, Budapest. 40–41. Ismét egy újabb bizonyíték arra, hogy a szöveg nem csupán a fiktív milió, hanem a nyelvről és a megismerésről vallott filozófiai nézetek alapján is a 20. század kezdetére utal vissza.

(31) A kudarc másik oka a már említett „rezenéstelen látásra” való képtelenség, illetve a fénykép és a halál szoros összefüggése.

(32) Bordwell, David (1996): *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest. 50. Bordwell írja továbbá: „A néző olyan hipotetikus entitás, amely filmi ábrázolás alapján egy történet megszerkesztésének a műveletét végzi el.” Általában minden művészet értelmezésénél igénybe vesszük a világról való tudásunkat az adott műalkotás értelmezéséhez, Kornélia azonban nem rendelkezik a világról való tudással, mivel ezt az előzetes tudást is már a műalkotáson keresztül szeretné elérni.

(33) „Kornélia sorozatképe minden időpillanatban megszakított, szét szakított, így csak közelíthet felé, de nem érheti el a „rezenéstelen látás”-t, amely be-

fogja az egészet...” Molnár, 2006, 197. A már említett „rezenéstelen látás” tehát tulajdonképp a látás ideájának megfelelője, amelynek képessége nem adott meg a főszereplők számára.

(34) Kracauer, 1997, 82.

(35) Természetesen egy fénykép alapján is rekonstruálhatunk egy történetet, ehhez azonban, mint említettem, a fényképen nem látható információkra is szükség van, ezt nevezi Barthes studiumnak. Barthes, 1985, 33.

(36) Nagy, 1996, 724.

(37) A név és s szubjektum szoros összefüggésével foglalkozik Szergej Bulgakov *A tulajdonnév* című tanulmánya. Bulgakov szerint a névadás ugyan önkényes, mégsem pusztán véletlenszerű megnevezés, hanem az adott szubjektum potenciális lényegének, kozmikus jellegének megnyilvánulása. Bulgakov, Szergej (1992): *A tulajdonnév*. Helikon, 38. 3–4, 447–458. Tehát ha a névnek valamiféle identitásképző szerepet tulajdonítunk, akkor a nevek változtatása ezt az identitást mindenképpen gyengíti, homályossá teszi.

(38) Nádas Péter (1998): *Emlékiratok könyve*. Pécs. II. kötet, 322–356.

(39) Nádas Péter (2001): Temetés. In Nádas Péter: *Drámák*. Pécs. 175–275.

(40) Kracauer, 1997, 74.

(41) Ennek némiképp ellentmond Barthes tapasztalata, aki éppen édesanyja kislánykori fényképében leli fel a szeretett személy valódi identitását. Barthes azonban személyesen ismerte az édesanyját, így ez a tudás még a kollektív emlékezet körébe tartozik. (Barthes, 1985)

(42) A fényképek referenciája a kollektív emlékezetből a kulturális emlékezetbe tevődik át, így egyre inkább ki van szolgáltatva a pusztulás veszélyének, bár halála nem ekkor éri utol, hiszen az már a fényképpé merevedés pillanatában bekövetkezett. Assmann, Aleida – Assmann, Jan (2001): Kánon és cenzúra. In *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Szerk. Rohonyi Zoltán, Budapest.

(43) Nagy, 1996, 723.

(44) Uo. 726.

(45) Uo. 726.

(46) *Az Időgép* H. G. Wells egyik korai novellájának címe (*The Time Machine* 1895), amelynek témája egy, a jövőbe tett utazás leírása. Az, hogy a helikopter mennyiben azonosítható valamiféle időgéppel, nehezen meghatározható. Amennyiben a fikció ideje rögzíthető a századvég/századelő időintervallumában, úgy beszélhetünk esetleges – retrospektív irányú – időutazásról. Úgy látom azonban, hogy a helikopternek, illetve az időgépeknek a kamerával, az idővel, és a mozgással való összekapcsolása termékenyebb lehet az esetleges utópisztikus intenciók vizsgálatánál.

(47) Ezen a ponton ismét előkerül a már többször említett problematika: ki birtokolja a tökéletes látás, azaz a „rezenéstelen látás” képességét? (További kérdés, hogy a „rezenéstelen látás” képessége automatikusan feltételezi-e a tökéletes megismerés képességét is, hiszen a filmnovellában látás és megismerés szorosan összefügg.)

(48) Kiemelés tőlem: Sz. R.

(49) Az anagramma-problematika visszakapcsolódik a tulajdonnevek kérdésköréhez: „Mivel a szó anagrammatizálása destruktív típusú eljárás, ebből következik, hogy, ha a szó tulajdonnév, amely személyiséget jelöl, e név anagrammatizálása a személyiség destrualását, hol megkettőzését, hol megsokszorozását, hol lerombolását vagy átszerkesztését vonja maga után.” (Xyeti Csaba [1989]: *A saussure-i anagrammatikáról és Tandori Dezső szigetéről. Jelenkor*, 4, 383–391.) A fejezetcímek elbizonytalanító játékára utalnak például az *Egy békés szalon képei* és a *Képváltás* fejezetcímek. A békés szalon „képei” ugyanis egyáltalán nem békések, inkább felkavaróak, ijesztők. Ha a kép szót a festmény szóval azonosítjuk, akkor esetleg gondolhatunk arra, hogy a bevezető szöveg a helyiség falán függő műalkotás ekphrasztikus bemutatása, mégis ezek a képek új dimenziót nyitnak a szövegen belül, és éles ellentétben állnak a következő fejezet bevezető képeivel, amelyek jobban megfelelnek a századelő polgári lakásainak berendezéséről alkotott fogalmainknak.

(50) Nagy, 1996, 723.

(51) Az „az és mégsem az” problémája kapcsolatba hozható az „ugyanarra cserélés” módszerével, és Örkény egypercesseivel, [pl.: *Makacs sajtóhiba, Emlékönyvből, Apróhirdetés, Sokszor a legbonyolultabb dolgokban is jól megértjük egymást, de előfordul, hogy egész egyszerű kérdésekben nem.* Örkény István (1984): *Egyperces novellák.*] Budapest. így a groteszk, amely különösen a filmnovella végén lesz hangsúlyos, tulajdonképpen rejtetten az egész szövegben megtalálható.

(52) Nádas, 2001, 98.

(53) Bazin, 2002, 11.

(54) Nádas, 2001, 98.

(55) Uo. 98.

(56) Varga Tünde írja az ekphrasziszról szóló tanulmányában, hogy a költői szó és a képek kapcsolata a költői kép fogalmában ragadható meg. Szó és kép kapcsolata mindig csupán figuratívan értendő, tehát az ekphraszisz fogalmi marad, és a képet csak mint a szövegben lakó idegent foghatjuk föl. A szöveg figurativitása tételezi magát a képet, illetve a leírást, amelyet az olvasó hivatott realizálni. Ennélfogva a szöveg „képhe fordítása” lelki szemünk számára éppoly kétséges és problémákkal terhelt, mint ennek fordítottja, a kép leírása. Varga, 2004, 22.

(57) Nádas, 2001, 98.

(58) Kiss, 2003, 112.

(59) Ld. Molnár, 2006, 193–204.

(60) Nagy, 1996, 723.

(61) Bernhard, Thomas (1987): *Az erdőhatáron*, Budapest. A Nádas és Bernhard közti kapcsolat (egyik) filológiai bizonyítéka Nádas *A háromszög három sarka* című esszéje (Nádas Péter [2000]: *A háromszög három sarka*. In Nádas Péter, *Talált cetli*. Pécs. Ugyan az esszé 1997-ben keletkezett, a filmnovella pedig öt évvel korábban, 1992-ben, ez az időbeli eltérés nem dönti meg érvelésünket, annál is inkább, mert a közvetlen filológiai adatokon túl Nádas és Bernhard látásmódja sokban rokonítható egymással. Az, ami Nádasnál fényképezéskészszer, megfellelhető a Bernhard-hősökre jellemző íráskészszer-

rel. „Bernhard fő témája a világ megismerésére és megértésére irányuló emberi törekvés hiábavalósága volt. Különösen foglalkoztatta azoknak az eszközöknek a természete – végeredményben a tökéletlensége – amelyekkel az ember birtokba próbálja venni, vagy ki akarja fejezni a világot.” (Györfly Miklós [1995]: *A német irodalom rövid története*. Budapest. 207–208.) A kényszeres fényképezés szintén a világ megismerésére, illetve birtokbavételre irányuló kísérlet hiábavalóságát példázza. A hősök ugyanúgy elvesznek a fényképhalmazban, mint Bernhard hősei a nyelv útvesztőiben, és számukra sincs más kiút, csak a halál. A hang elhallgat, a kép megszűnik.

(62) Bernhardenál is, és Nádasnál is a külvilágot, a természetet a szereplők perspektívájából érzékeljük, a groteszk záróképp talán egy újabb bizonyíték arra, hogy a világ sem az írással, sem a fényképezéssel nem megragadható. A jégbefagyott „Hóféherke”, és a szintén a fagyban áldozatul esett „királyfi” csak a róluk, és a világ megragadhatatlanságáról való elmélkedés meta-szintjén lehetnek közzétehetőek. „Kracauer pont a haláltól való rettegésben látja annak a kényszerességnek a mozgatórugóját, amely fényképekben próbálja megőrizni a valóságot. Ha ugyanis a múlt egyedül a halál formateremtő erejének köszönhetően él tovább, akkor a halál tagadása szükségképpen a visszajára fordul: a fénykép holt, sivár törmelékké silányítja azt, amit életni próbál.” Kracauer, 1997, 85. a ford. jegyzete. Ld. továbbá: Barthes, 1985, 105. („a Halál ugyanis jelen van minden társadalomban, talán éppen abban a képben, amely az életet akarja megőrizni, s közben a halált jeleníti meg.”)

(63) Balassa, 1997, 475.

(64) Ugyan ez az ellentét mégsem olyan drasztikus, mint például a bécsi szecesszió egy másik alkotójának, Felix Saltennek az életműve. Salten művei közt ugyanis a világszerte ismert mesés Bambi-történetek mellett egy pornografikus fiktív önéletrajz is megtalálható (Josefine Mutzenbacher: *Egy kis bécsi kurva emlékezései*).

(65) Nagy, 1996, 726.

(66) A léghajó mellett a mozgás másik fontos eszköze a helikopter, amely nyilvánvalóan nem illik be az a megidézett világba, viszont a filmnovella a helikopter képével kezdődik és záródik, ily módon a motívum mintegy keretet képez a szövegben. Ezt a keretességet megerősíti, hogy a helikopter a szöveg elején közelítő mozgást végez (ez akár a kamera mozgásának is megfellelhető, de lehet pusztán a történetbe való belépés jelzése), a filmnovella végén pedig távolodik, emelkedik (távolodó kameramozgás, fiktív (szöveg)térből való kilépés). A helikopter vertikális, keretbe foglaló mozgásának hasonmása a könyvborító grafikái elrendezése. Láthatjuk tehát, hogy e a helikopter szintén többfunkciós motívum, összefüggésbe hozható a narrátor, a kamera, sőt esetleg az olvasó szerepével. Nem biztos azonban, hogy mindenképp törekednünk kell valamiféle megfeleltetésre, az azonban biztos, hogy a helikopter térbeli mozgása a narratívát is valamiféle térbeli entitásként posztulálja. [Egy szöveg térbeliségét többféleképpen tételezhetjük, egyrészt maga a leírt szöveg, a könyv elfoglal egy bizonyos helyet a térben, a szövegben magában

fontos a fekete-fehér felületek tér-funkciója, az írás-jel grafikai képe is valamiféle térbeli formaként jelenik meg. Maga a nyelv is felfogható térként, Wittgenstein szerint a nyelv olyan, mint egy város, Derrida gondolataiban a könyv a bezáruló univerzum megtestesítője, Foucault-nál pedig az olvasó a tér kiterjedése, amelyben lehetővé válik a gondolkodás. (Ld. Faragó, 2001, 26–41., 41–57., 57–71.)] Érdekes azt is megfontolni, hogy a szöveg kétdimenziós tere hogyan fordul át a film szintén kétdimenziós (mivel a vászon és a szalag sík felület), de a háromdimenziós világ illúzióját keltő film terébe.

(67) Nádas, 1995, 104.

(68) Ld. a Thomas Bernhardtól elmondottakat (69) Itt nem elsősorban Nádas drámáira gondolok, hiszen nem állíthatjuk, hogy ezekben a művekben a szereplők számára a beszéd lenne a legmegfelelőbb kifejezési forma, gondoljunk például a *Protokoll* című drámára. (Nádas Péter [2001]: *Protokoll*. In Nádas Péter: *Drámák*. Pécs. 5–25.)

(70) „Mattüveg. Egyik oldalán csiszolással vagy maratással érdesített, síkpárhuzamos üveg-vagy műanyag lemez. Valódi kép felfogására alkalmas optikai segéd-eszköz. Nagyméretű vagy tükröreflex-keresőkben használják. Hátránya, hogy a széleken fényszegény képet ad.” Morvay György (főszerk.): *Új fotolexikon*. Budapest., 1984, 265. A „valódi kép” kitétel elgondolkodtató lehet, de nem szeretnék mély filozófiai tartalmakat belemagyarázni egy lexikon szócikkébe.

(71) „Pál apostolnak a korinthusbeliekhez írott első levelében, a 13. rész 12. versében olvasható az a ne-

vezetes mondat, amely a Károlyi-féle fordításból közismert: „Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről színre.” A magyaráítás nem egészen pontos, hiszen a görög textusban lévő „en ainigmati” nem azt jelenti, hogy homályosan, hanem azt, hogy aenigmatikusan, azaz rejtélyesen, talányosan, sejtelmesen. A talányos tükrözésről szóló gondolat egyrészt arra utal, hogy a látott kép a valóságosnak a fordítottja, azaz attól eltérő, más világot mutat, másrészt pedig azon alapul, hogy az ókori tükröket bronzból, önből és ezüstből készítették, s ha a fémeket fényesre csiszolták is, felülete akkor sem volt sohasem tökéletesen sík, s még üveg mögé helyezve is csak gyengén verte vissza a fényt. Így a régi emberek torzított és életlen képet láttak magukról, amely számukra valóban megmászta, sejtelmesen adta vissza a valóságot. Csak a reneszánsz kor óta terjedtek el Velencéből, illetve Muránóból az olyan foncsorozott tükrök, amelyeket ma is használunk. Ha az üveg egyenetlen, akkor a mai tükör is torzít. Homályossá azonban csak a rosszul tárolt tükör válik, ha foncsorozása a peremektől indulva elszíneződik vagy helyenként felpertüdul. Az ősfénykép, a dagerrotípa az ókori és a mai tükörhöz is hasonlítható.” Szentmártoni Szabó Géza (2000): „Tükör által homályosan.” Petőfi dagerrotip arcképe. *Studia Caroliensia*, 1. 2. 69.

(72) Nádas Péter (2004): *Saját halál*. Pécs. 281.

(73) Nádas Péter (2001): *Taganka, fények*. In Nádas Péter: *Esszék*. Pécs. 62–63.

(74) Nagy, 1996, 717.

Szöveghelyek

Nádas Péter (2001): *A fotográfia szép története*. In Nádas Péter: *Vonulás. Két filmnovella*. Pécs. Nádas Péter (2001): *Taganka, fények*. In Nádas Péter: *Esszék*. Pécs. 62–63.

Nádas Péter (2001): *Mélabú*. In Nádas Péter: *Esszék*. Pécs. 84–115.

Nádas Péter (2004): *Saját halál*. Pécs.

Nádas Péter (2000): *Talált celti*. Pécs.

Bergman, Ingmar (2002): *Hűtlenek. Három filmnovella*. Budapest.

Irodalom

Angyalosi Gergely (2000): Nádas és Bergman. *Alföld*, 5, 52–57.

Assmann, Aleida – Assmann, Jan (2001): *Kánon és cenzúra*. In *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Budapest.

Balassa Péter (1997): *Nádas Péter*. Pozsony.

Barthes, Roland (1985): *Világoskamra*. Budapest.

Bazin, André (2002): *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest.

Bernhard, Thomas (1987): *Az erdőhatáron*. Budapest.

Bourdieu, Pierre (1982): *A fénykép társadalmi definíciója*. In *A sokarcú kép*. Budapest.

Bulgakov, Szergej (1992): *A tulajdonnév*. *Helikon*, 38. 3–4, 447–458.

Deleuze, Gilles (2001): *Film. A mozgás-kép*. Budapest.

Faragó Kornélia (2001): *Térrányok, távolságok*. Novi Sad.

Fischer István (2002): *Külső zajok. Páskándi Géza jelenetei filmen*, www.korunk.org/1_2002/kulsozajok.htm.

Kirk, G. S. – Raven, J. E. – Schofield, M. (1998): *A preszókratikus filozófusok*. Budapest.

Gács Anna (1996): *Vagy-vagyok* vonzásában. Nádas Péter: *Esszék. Nappali ház*, 3, 86–92.

Garaczi László (2000): *Prédalek*. In G. L.: *Az olyanok, mint te. Három szindarab*. Pécs.

Györfői Miklós (1995): *A német irodalom rövid története*. Budapest.

Hofmannsthal, Hugo von (2005): *A költő és korunk*. In *„Remegő himnusz tudj’ isten mire”*. Budapest.

Kiss Noémi (2003): *Fekete-fehér fény* biográfia és fotográfia Nádas Péter: *Valamennyi fény* című munkájában. In *Egytucat. Kortárs magyar írók női szemmel*. Budapest.

Kracauer, Siegfried (1997): *A fényképezés. Café Babel*, 25. 73–85.

Kracauer, Siegfried (1964): *A film elmélete* I. Budapest.

Mach, Ernst (2002): Az érzékek elemzése. In „...s fonaluktól messze szavak peregnek, hullnak...”. ELTE Chrestomathie 13, Budapest.

Magyar Éva (1996): A mélabú arca. Nádas Péter: Mélabú. *Jelenkor*, 39. 7–8, 678–686.

Mauthner, Fritz (2002): Nyelvkritikai adalékok. In Orosz Magdolna (szerk.): „...s fonaluktól messze szavak peregnek, hullnak...”. ELTE Chrestomathie 13, Budapest.

Megyaszi Kinga (2002): Hipotipózis és képleírás Heinrich von Kleist Friedrich von Homburg herceg című drámájában. In *Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár.

Molnár Zsuzsa (2006): Automortrait. In *Modern – magyar – irodalom – történet – tanulmányok*. Szeged.

Nagy Gabriella (1996): „Vonulnak bizony a felhők.” Nádas Péter: Vonulás. *Jelenkor*, 39. 7–8, 717–727.

Örkény István (1984): *Egyperces novellák*, Budapest.

Pethő Ágnes (2002): A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái. In *Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár.

Platon (1984): Kratülosz. In *Platon összes művei*. I. kötet, Budapest.

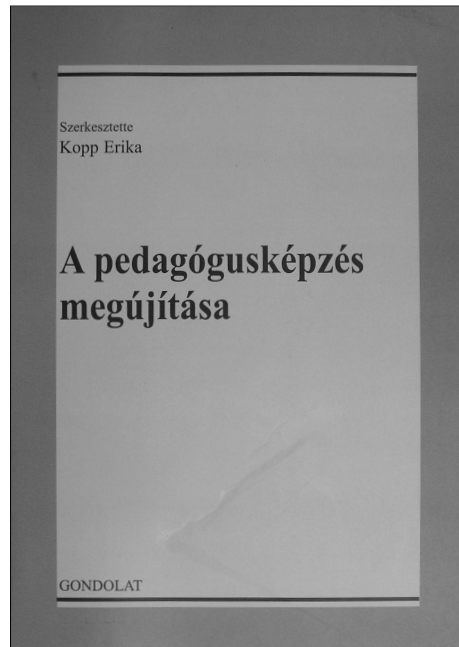
Szentmártoni Szabó Géza (2000): „Tükör által homályosan.” Petőfi dagerrotíp arcképe. *Studia Carolinensia*, 2. 69–77.

Új fotolexikon. (1984): Főszerk. Morvay György. Budapest.

Varga Tünde (2004): Képtelen képzelet. Kép és képzelőerő az ekphraszisz trópusában. In *(Tév)eszmék bővölete*. Budapest.

Wernitzer Julianna (1994): *Idézetvilág*. Pécs, Budapest.

Xygeti Csaba (1989): A saussure-i anagrammatikáról és Tandori Dezső szigetéről. *Jelenkor*, 4, 383–391.



A Gondolat Kiadó könyveiből