

XI. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia  
Kolozsvár, 2008. május 23–24.

**Míg fekszem kiterítve**  
**(A *Saját halál* című elbeszélés és film időstruktúrája)**

Szerző: Zsigmond Adél  
Babeş–Bolyai Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Magyar Irodalomtudományi Tanszék  
Irodalom és társadalom mesteri program

Témavezető: Selyem Zsuzsa, PhD, adjunktus  
Babeş–Bolyai Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Magyar Irodalomtudományi Tanszék

„Még a saját nyelvemről is csak akkor tudok valamit mondani, ha két nyelv között a senkiföldjére lépek. Ha elhagytam a sajátomat, ha visszanézek.”<sup>1</sup> – írja Nádás Péter *Helen* című esszéjében, amely egy szó szerinti értelemben vett határtapasztalatból született: a bolgár–román határon egy bolgár nő hisztérikus kitörése kapcsán a szerző azon kezd gondolkodni, vajon mit tudhat az ember egy másik népről és annak nyelvéről, illetve mit tudhat a sajátjáról, ha nem lép ki önnön nyelvi determináltságából. Eltekintve most az esszé alapállításaitól<sup>2</sup>, annak egy mellékszálába kapaszkodnék (ami egyébként Nádás érvelésében is fontos szerepet játszik), s ez a két nyelv, két létmód közötti *senkiföldjének* tapasztalata lenne, ahonnan vissza és előre nézve megérthetünk valamit önmagunkról és a Másikról, Másikunkról.

A *Saját halál* című elbeszélés a szerző egy másfajta liminális léthelyzetét narrativizálja: arról a három és fél percről beszél, amiről nem is lehet (és mégis) – arról a valamiről, ami lét és nem-lét határán történik meg, ami ez idáig nem volt számára ismerős, és amire most fogalmat, ígét kell találnia, hogy beszélhessen róla. Németül *umkippen*, franciául *basculer*. És magyarul? Nádás elbeszélése, illetve Forgács Péter azonos című filmje többek között ezt az ígét keresi; a nyelvvel való tapogatózást, az érzéki és túlvilági utazás verbális és képi reprezentációjának keresését mutatja meg. Ebben a tapasztalatban ugyanis mindent újra kell definiálni: az elbeszélőnek újra kell pozicionálnia magát térben és időben, és egyáltalán: újra létre kell hoznia a tér és idő szemléletét.

Jelen dolgozatban Nádás kötetének és Forgács Péter filmjének időkonceptcióját vizsgálom (a befogadás időhorizontját, a történet és narráció közötti időbeli viszonyokat, illetve a hang képi reprezentációhoz való viszonyát, s mindezeket együttthatásukban is), figyelve az időkezelés médiumbeli sajátosságaira, ugyanakkor hangsúlyozva, hogy mindezt nem

---

<sup>1</sup> NÁDAS Péter: *Helen*. In uő: *Esszék*. Jelenkor, Pécs, 1995. 200.

<sup>2</sup> A német Helen Hessel kilép anyanyelvéből, hogy francia szerelme kedvéért franciául írjon naplót, kedvese, Henri-Pierre Roché azonban saját anyanyelvénél marad. A félreértések azért történnek közöttük, mert a francia nyelv halmozza a jelzőket, a német viszont pontosabb, nem tűri a jelzőhalmozást. Helen németül beszél, akkor is, ha tulajdonképpen franciául, hiszen a német nyelv szabályait követi. (A történet ismerős lehet François Truffaut *Jules és Jim* című filmjéből is.) Nádás arra mutat rá, hogy a nyelven kívül lennie kell valami másnak, egy másik nyelvnek is, hiszen ennek hiányában a nyelvi különbségek szükségtelenül kioltják egymást. Ez a közös nyelv, jelrendszer pedig a szerelem, ami individuális. Ebből a perspektívából világítja meg tételmondatait: „Annyi nemzet van, ahány karakter.” (205.), „A személyes identitás foglalja magába a kollektív identitást, és nem fordítva.” (224.)

kontrasztív céllal teszem, hanem azzal a szándékkal, hogy felmutassam a médiumok egymásra hatásának módozatait, a közöttük létező *senkiföldje* tapasztalatát.

### **A befogadás ideje**

Filmelméleti közhelynek számít, hogy a filmek mindig az „itt és most” tapasztalatát, a jelenvalóság érzetét keltik a nézőben, s ebből egyenesen következik az a sokat hangoztatott axióma, hogy „A film a jelen idő közege. Teljesen elfoglal bennünket: csak az létezik számunkra, amit bármely adott pillanatban látunk.”<sup>3</sup> Daniel Moews szavait Alexander Sesonske idézi *Idő és nyelvtani idő a filmben* című tanulmányában, amelyben azt mutatja meg, hogy miért alapvetően téves ez az elgondolás. Milyen indítatásból lehet ilyen állításokat tenni? – kérdezi Sesonske, s válaszában azzal érvel, hogy az ilyen kijelentések mögött az irodalom és film befogadása közötti összehasonlítás húzódik meg: a film eseményeiről közvetlen módon szerünk tapasztalatot, míg az irodalom által elbeszélte eseményekhez közvetítés útján férünk hozzá, hiszen az írás először csak képként mutatkozik meg számunkra, s ilyenként van róla közvetlen tapasztalatunk Csakhogy – mondja Sesonske – a film effajta „közvetlensége” mit sem mond nekünk a filmbéli időhasználatról, hiszen „Az idővonatkozás a filmben, akárcsak az irodalomban, a mű belső ügye. A filmben látott esemény a mű világán belül vonatkozhat a múltra, a jelenre vagy a jövőre is. A film készítőjének munkája során temérdek eszköze van a filmbéli események közti időviszonyok jelölésére.”<sup>4</sup>

A befogadásnál maradva ki kell emelnünk, hogy a film, és általában a narratív alkotások befogadásában kettős időtapasztalat érvényesül. Egyrészt a nézőnek, olvasónak tudatosítania kell magában, hogy a narráció aktusának ideje különbözik a befogadás idejétől, ugyanakkor viszont a befogadónak azonosulnia is kell a bemutatott idővel, s ily módon egyszerre van a narráció idején kívül és belül. A narratív reprezentáció tehát létmódja szerint a múlthoz köthető (elmesélni leggyakrabban egy múltbeli eseményt szoktunk), a befogadás pillanata pedig ehhez képest a jelenhez. E kettős, paradoxikus időhorizonthoz járul még egy másik idősíki is a befogadásban, hiszen az interpretáció folyamata, az egyes történések közötti ok-okozati, tér-és időbeli, illetve motivikus viszonyok értelmezése a jövőbe tolódik ki.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> SESONSKÉ, Alexander: *Idő és nyelvtani idő a filmben*. *Apertúra*, 2007 tél. <http://apertura.hu/2007/tel/sesonske>

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin: *Narratív tér és narratív idő*. In uő: *Vizuális és irodalmi narráció*. Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/terido/index04.html#befidobeliseg>

A film jelenvalóságát, közvetlenségét hangsúlyozni tehát felszínes kijelentés lenne, hiszen a film tere és ideje – az irodaloméhoz hasonlóan – keretbe foglalt, kettős tér és idő: a vászon tere a keret, ami közvetíti a cselekvésteret, az egymás után következő képkockákat, amelyeket egységes narratívaként érzékelünk. A vászontér analógiájára működik a vászonidő is, amely „a vászontérben megjelenő képek ideje, vagyis a vásznon megjelenő fények és árnyékok sorrendje és időtartama a filmvászon felszínén”<sup>6</sup>, amely a cselekményidőt, a film világának belső idejét mediálja. A *Saját halál* című film vászonideje 118 perc, cselekményideje pedig egy napot ír le, ugyanakkor történik utalás az elbeszélte nap előzményeire és következményeire is. A könyv olvasásának idejét már nehezebb behatárolni, hiszen az, hogy egy 287 oldalas könyvet tartunk a kezünkben, semmit nem mond az olvasási szokásainkról, az olvasás ritmusáról, hiszen egy-egy szöveghelynél többet is időzhetünk, visszalapozhatunk, megszakíthatjuk az olvasást. Persze ugyanez a filmnézés esetében is lehetséges (visszanézhetünk egy-egy jelenetet, kimerevíthetünk egy-egy filmkockát képként), a természetesebb mégis az, ha megszakítások nélkül nézzük végig a filmet, így a vetítési idő pontosabban behatárolható, mint az olvasási idő. A *Saját halál* esete azért érdekes ebből a szempontból, mert itt az olvasás (fontos kiemelni, hogy nem a néma olvasás, hanem a felolvasás) többé-kevésbé egybeesik a vetítési idővel: Nádas maga olvassa fel elbeszélését Forgács Péter filmjében, miközben a szöveg képi reprezentációt nyer, és azért többé-kevésbé, mert a film cselekményideje sok esetben olyankor is pereg, amikor verbális narráció nem kíséri azt.

### **A történet és a narráció ideje**

Ha már beléptünk a cselekmény terébe és idejébe, az válik fontossá, hogy hogyan viszonyul az elbeszélés, a narratív reprezentáció a történethez, illetve a történetanyag a verbális és vizuális narrációhoz. A *Saját halál* történetének van referencialitása a valóságban: 1997-ben Nádas elmeséli halál közeli élményét egy interjúban Mihancsik Zsófiának, innen tudható napra pontosan az idő, amikor a határtapasztalat bekövetkezett: 1993 április 26. Az interjúban Nádas azt mondja, képtelen írni erről a soha nem tapasztalt élményről, 2004-ben mégis megjelenik a *Saját halál*.<sup>7</sup> Tizenegy év telik el az élmény és annak narrativizálása

---

<sup>6</sup> SESONSKE: *i. m.* <http://apertura.hu/2007/tel/sesonske>

<sup>7</sup> 1997-ben a beszélgetés-sorozat eredeti formájában elhangzott a rádióban, amelynek bizonyos részei szó szerint bekerültek később a *Saját halál* kötetbe. A beszélgetés könyvvé szerkesztett változata: Mihancsik Zsófia: *Nincs mennyezet, nincs földém*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2006.

között, ennyi időre van szükség ahhoz, hogy megtalálja az elbeszéléshez megfelelő szavakat és könyvformát.

A kötet irodalom és fotográfia párbeszédét hozza létre, de a két médium semmiképpen nem válik egymás pusztá illusztrálásává. A szöveg egy napot ír le oly módon, hogy ötvözi az orvostudomány, a pszichológia és filozófia beszédmódját a vallomások, naplószerű hangnemmel. Az elbeszélő végig arra törekszik, hogy minél pontosabb, egzaktabb nyelven mondja el azt, ami eddig elmondhatatlannak tűnt. A szövegnek sajátos tapogatózó ritmusa van, lassú olvasási tempót követel meg, annál is inkább, mivel a kötet befogadásában kétféle olvasási stratégiát kell működtetnünk: oldalról oldalra váltanunk kell a szöveg olvasásáról a képek „olvasására” és vice versa. A szöveg közé arról a vadkörtefáról készült képek ékelődnek be, amit Nádas egy évig minden nap lefotózott. A képek tehát egy hosszabb időegységet írnak le, egymás mellé téve őket érzékelhető a külső idő múlása, ugyanakkor az egyes képek mindig egy adott pillanatot rögzítenek, s ily módon másfajta jelenvalóságról beszélnek, mint a szöveg. Míg a szöveg az egyszeri és egyedi élményt rekonstruálja, addig a képek az ismétlődést mutatják meg, s ezáltal szerialitásuk hangsúlyozódik.<sup>8</sup>

Forgács Péter honlapján tett vallomása szerint a *Saját halál* misztikus utazásának filmes reprezentációjában szükségszerűen le kellett mondania az irodalmi adaptációk kimerült filmnyelvéről, és a vizuális narráció új technikáit kellett kikísérleteznie. „A fekete-fehér lassított, és fotószerűen bevillanó véletlenszerű képek váltakoznak a színes »valóság« világával, miközben a részletekre, valójában befelé figyelünk.” – mondja a rendező.<sup>9</sup> A film valóban fragmentumokból építkezik. A képi narrációt egyrészt azok a fekete-fehér filmfelvételek teszik ki, amelyek a szöveget reprezentálják vizuálisan, és amelyek nem tüntetik el, hogy képkockákból vannak összerakva, hanem éppen hogy kihangsúlyozzák azt, s így ez a sajátos filmnyelv önmaga működésére, technikáira mutat rá, miközben a mozgás minimalizálása (a filmkockáké is) sajátos lassú ritmust kölcsönöz a filmnek. Másrészt az elbeszélő történetének képi reprezentációját fragmentálják a közbeékelte archív felvételek, mint „talált tárgyak”, amelyek a Forgács Péter által alapított Privát Fotó és Film Archivum tulajdonát képezik. Ez utóbbiak sorozatából egyfajta családi album képe rajzolódik ki, a

---

<sup>8</sup> Wilfried Wiegand szerint „Fotográfusként Nádas a megtagadás esztétikáját gyakorolja, felvételei a vizuális köznyelven szólalnak meg.” (magyarul lásd: *Élet és Irodalom*, 47. évf. 7. szám <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=KRITIKA0307&article=2003-0217-0938-57MEKL>) Éppen ezért a képek pusztán önmaguk médiumában nem lennének annyira hatásosak, mint a szöveggel való együttolvasásukban.

<sup>9</sup> [http://www.forgacspeter.hu/hun/main/filmek/sajat\\_halal/sajat\\_halal.htm](http://www.forgacspeter.hu/hun/main/filmek/sajat_halal/sajat_halal.htm)

személyes múlt mutatkozik meg, amely azonban nem az elbeszélő múltja. Az archív felvételek nem a múlt kanonikus eseményeit rögzítik, hanem az individuális emlékezet dokumentumai. Ennek a fajta privát történelemnek a megmutatása azt az antropológiai elgondolást látszik tükrözni, miszerint a történelemtől nem nagy léptékben érdemes gondolkodni, nem a történelemkönyvekbe bekerült figurák (uralkodók, hadvezérek stb.) története, perspektívája reprezentatív és mérvadó, hanem a „kis” ember mentalitása és élettörténete.

Nem marad ki a filmből ugyanakkor az állandóan visszatérő vadkörtefa képe sem, amely azonban nem állóképként van megmutatva, mint a könyvben, hanem az azt körülvevő természet apró rezdüléseivel együtt: látjuk a fölötté elvonuló felhőket, és azt, ahogyan a szél mozgatja a leveleit, látjuk a fát részleteiben és egészben. A körtefa az idő organikusságát jeleníti meg a filmben többször feltűnő hold képével együtt, amely szintén folyamatos mozgásban, változásban mutatkozik meg (először félholdat látunk, amiből lassan telihold lesz, ugyanakkor a hold kétszer is eljut a vászon egyik sarkából a másikba). A körtefa ugyanakkor a misztikum, a rejtélyesség képi jelölője is, hiszen a mesebeli farkas öregúr, akire az elbeszélő utal, halála előtt még elsusogja titkát: „A nagy fazék rablott aranyat a nagy vadkörtefától három lépésnyire ástam el.”<sup>10</sup> Organikus metaforaként mind a körtefa, mind a hold a történet egységessé való összerakását mutatja meg, a rész-egész viszonyokra hívja fel a figyelmet. A szövegben kétszer is történik utalás fejezetekre, holott a szöveg maga nincs fejezetekre tagolva. Ha mégis fejezetekre akarnánk felbontani, az elbeszélő történet három részét különböztethetnénk meg: a szívinfarktus előtti állapotot, magát a határélményt és az azt követő időt. A halál közeli élmény három és fél percében a tudat *átbillen* (ez lesz az *umkippen* és a *basculer* magyar megfelelője) egy másfajta időérzékelésbe: „Miközben a tudatomban még működik az időszámítás, visszanézek rá, amint elkülönített rétegeit és eseményeit épp elhagyom”<sup>11</sup>, „A visszanézés a tudatnak egyszerre többféle perspektíváját fogadja önmagába. A különböző tudatszinteket most végre együttállásukban láthatod”<sup>12</sup> – mondja az elbeszélő. Paradox ez az időérzékelés, hiszen az időtlenségben az időszegmensek egyes részeit egyszerre érzékeli, egyszerre van időn kívül és belül.

A film a „fejezetekre”, részletekre szakadást úgy jeleníti meg a már említett technikákon kívül, hogy a testeket és tereket legtöbbször csupán részleteiben mutatja meg, nincs

---

<sup>10</sup> NÁDAS Péter: *Saját halál*, Pécs, Jelenkor, 2004. 193.

<sup>11</sup> NÁDAS Péter: *i. m.* 203.

<sup>12</sup> NÁDAS: *i. m.* 235.

megalapozó beállítás, nincs nagytotál. A test megmutatásának szempontjából az olasz reneszánsz látásmódban alkotó festő, Andrea Mantegna a *Halott Krisztus* című képére tett utalás válik számomra érdekessé. Lét és nem-lét határán az elbeszélő emlékezete teljességét éli át, s ez történik térérzékelésével is. Saját testére fordított perspektívából lát rá, mint ahogyan Mantegna Krisztus testét ábrázolja: „Mantegna az óriási meztelen talpától nézve, perspektivikus rövidülésben ábrázolta Krisztus lemeztelenített testét. Ilyen erős, csaknem paradisztikusan rövidülő perspektívából láttam ki a saját testemre, amint a kövezet óriás kockáin hevert.”<sup>13</sup> Fényképészeti látását nem veszíti el az elbeszélő, térérzékelése pedig úgy válik teljessé, hogy látószöge, ahonnan saját testére rálát, valamivel magasabban áll, mint ahogyan azt fekvő pozíciója megengedhetné. Érdekes viszont, hogy Forgács Péter filmje kétszer is megmutatja az elbeszélő testének Mantegna-féle ábrázolását is: először az otthon aludni próbáló betakart testet mutatja, aztán később, a már eszméletét veszített meztelen testet a kórházban. Mindkét képkockában a talp látszik a legélesebben, a fej, az arc elmosódottan. Mantegna ábrázolásában – bár a testet perspektivikus rövidülésben mutatja – az arc éppolyan kidolgozott, mint a talp, vagy Krisztus testének többi része (a képet lásd a mellékletben). És természetesen van még egy fontos különbség a két ábrázolás között: Mantegna képén Krisztus halott teste mellett két síró asszonyt látunk a kép bal felén, Forgács Péter ezzel szemben az alvó, majd az eszméletlenül fekvő testet magányában mutatja meg. Ehhez a testhelyezethez és létállapothoz ugyanakkor ellentétesen viszonyul az az archív felvétel, amit a film elején bevágott meztelenül ugráló férfi képe megjelenít, és amely a kiterített test képe előtt két kockával újra feltűnik: a boldogan ugráló férfi a virilitást, az életerőt mutatja meg, amihez a kórházi ágyon tehetetlenül és mereven fekvő férfi képe ironikusan viszonyul. A Krisztus-kép és önmaga pozíciója, léthelyzete közti hasonlóság felismerése<sup>14</sup> révén az elbeszélő ironikus magánmitológiát épít fel, amit megerősít az is, hogy Polymniához, a költészet, szónoklat és a tánc görög múzsájához fohászodik annak érdekében, hogy szólni tudjon, és átjusson „köznapi szavakkal a Styxen”<sup>15</sup>, a két létállapot között elhelyezkedő folyón.

Történet és narráció viszonyáról elmondható még, hogy a halálközeli élmény előtti és azt követő időszakmenseket sűrítve reprezentálja a szöveg és a film, a határélmény

---

<sup>13</sup> NÁDAS: *i. m.* 231.

<sup>14</sup> Visky András Nadas művének reanimált elbeszélőjében az újszövetségi Tamás-epizód megismétlődését látja. Nadas elbeszélője ebben az elképzelésben maga a föltámadt Krisztus, a történetet elmesélő János és Tamás. L. VISKY András: *A különbözőség vidékén*. Jelenkor, 2005. július–augusztus.

<http://www.irolap.hu/object.3AC31DCC-4DE1-4A2E-AEF8-57831AAAC930.ivy>

<sup>15</sup> NÁDAS: *i. m.* 169.

tapasztalatának három és fél perce viszont lényegesen rövidebb időtartam, mint annak rekonstrukciója.

### **A felirat és a hang ideje**

Végül arra szeretnék reflektálni, hogy a hang és a filmben felbukkanó feliratok hogyan alakítják a film időstruktúráját. A feliratok Forgács Péter filmjében nem pusztán a főcím és a stáblista szintjén jelennek meg, hanem szerves részét képezik a film narratívájának. Mindez nem úgy valósul meg, hogy a háttérben időnként feltűnnek plakátok vagy könyvek; az írás itt érezhetően ráíródik a képre: a felolvasott szöveg néhány kiemelt szava, szövegfoszlánya vagy akár egy-egy mondata jelenik meg képként a képen. Csakhogy itt a filmezett kép, a képre írt szöveg és a hangzó szöveg nem kiegészíti vagy illusztrálja egymást: sok esetben a képi reprezentáció előbb jelenik meg, mint ahogyan azt verbalizálná a narrátor, ugyanakkor a képre írt szövegrészek sincsenek általában szinkronban a hangzó szöveggel – hol az írott szöveget látjuk előbb, hol a hangos szöveget halljuk hamarabb, és hozzá viszonyítva az írott szöveg késleltetve jelenik meg a vásznon. A feliratok és a képfelvételek tehát az előtér–háttér dialektikájával játszadoznak el, és ily módon a látásmód kettősségét hangsúlyozzák: az írott szöveg a képre való ráíródás és az olvasás pillanatában előtérben van, ekkor a kép az írás hordozójává válik, az elolvasás után viszont az írás szorul háttérbe, és ismét a képre figyelünk hangsúlyosan. A verbális nyelv ilyen jellegű reflexív használata nyelvi-képi kontrasztokat teremt a filmben. A némafilmek idején a feliratok külön képként ékelődtek be a filmképek közé, Forgács Péter filmjében azonban palimpszesztként íródnak egymásra, miközben a feliratok (akárcsak a némafilmek esetében) megtörik a képsorozat folyamatosságát.

Elmondható tehát, hogy mind a kép, mind az írott szöveg mediálva jut el a befogadóhoz, a közvetített jelleg viszont a hangra mintha nem lenne érvényes. „Mivel nincs észrevehető különbség a felvétel és a valódi hang közt, amit hallunk, az nem reprezentáció, hanem inkább egy másolat. Így bár bevallhatom, hogy személyesen sosem találkoztam Orson Welles-szel, mégis érezhetem, hogy a hangját viszont tényleg hallottam” – mondja Sesonkske<sup>16</sup>. Míg tehát a kép és a szöveg valaminek a reprezentációja, addig a hang nem helyettesít valamit, hanem másol, úgy, hogy másolat volta nem tűnik fel: az „élő” hangot és a felvételt gyakran nem tudjuk megkülönböztetni, tehát a hang közvetlenebbül szól hozzánk, mint a kép és a szöveg.

---

<sup>16</sup> SESONSKÉ: *i. m.* <http://apertura.hu/2007/tel/sesonkske>



Forgács Péter filmjében amikor a szöveget felolvasó hang, és a szöveget megjelenítő írás nincs szinkronban egymással, tulajdonképpen a film csináltsága lepleződik le, hiszen a vászon képtelen hangot közvetíteni, és tudható, hogy a narrátor hangját utólag vették fel.

A hang filmbeli szerepe természetesen ennél jóval komplexebb probléma. A filmteoretikusok, -esztéták hosszú ideig hanyagolták a kérdés alaposabb vizsgálatát, mára viszont már jó néhány olyan tanulmány született, amely a hang strukturáló szerepét vizsgálja a filmben.<sup>17</sup> Dolgozatomban ezúttal eltekintek a hang filmtörténeti vonatkozásaitól, attól, hogy milyen változásokat hozott a hangosfilm megjelenése a film történetében. Ehelyett néhány gyakorlati-elméleti kérdést szeretnék a filmek hangkompozíciójára vonatkozóan felvetni, illetve a hangot Forgács Péter filmjében mint tér- és időstrukturáló, a film ritmusát meghatározó tényezőt megvizsgálni.

Bíró Yvette a képek egymásutániságát a filmben vízszintes montázsként fogja föl, míg a hangot függőleges montáznak nevezi, miközben azt is hangsúlyozza, hogy a hangkompozíció a látvánnyal való együttthatásában válhat jelentéssé, önmagában értelem nélküli konstrukció: „A kompozíciónak ezt a »függőleges« módját, a kép és hang egyidejű szereplésének megtervezését, az egyes összetevők részvételének pontos megállapítását nevezzük *függőleges montáznak*.”<sup>18</sup> A filmek hangzásfolyama nem homogén, hanem többretegű, és ez a heterogenitás a zajok/zörejek, a beszéd, illetve a zene által képződik meg. Ebben a trióban a zajok, illetve a zörejek artikulálatlan hangok, akár a természet produkálja őket, akár az ember. Az emberi beszéd, amely öltheti a dialógus vagy a monológ formáját, általában szerkesztett, s ez esetben gondolat- és információközlő szerepe van, vagy a pszichológiai analízis eszköze lehet (gondolok itt a monológra), de ugyanakkor feltűnhet puszta zajforrásként is. Végül pedig a zene mint az önmagában is teljes művészet jelenik meg a filmben.

Konvencionálisan a film akusztikus rétegében a diegetikus és nem-diegetikus hangokat különíthetjük el. Az előbbi a film által bemutatott világon belül jelenik meg, ez esetben meg tudjuk határozni a hang forrását, az utóbbi pedig egy meghatározhatatlan külső forrásból származik, tehát nem része a film fiktív világának, s így nem is látható, hiszen a nem-diegetikus zene technikai apparátusát a film nem jelenítheti meg. Anahid Kassabian a *How*

---

<sup>17</sup> L. pl. Edward Branigan: *Hang, episztemológia, film*, Mary Ann Doane: *A film hangja: test és tér artikulációja* című elméleti írásait, vagy Varga Zoltán: *Nemcsak mozog, halljuk is. Az animációs film és a hang viszonyáról*, ill. Pócsik Andrea: *A dokumentumfilm hangvilága* című elemzéseit.

<sup>18</sup> BÍRÓ Yvette: *A függőleges montázs. A hang*. In uő: *A hetedik művészet*, Bp., Osiris, 1998. 110.

*Music Works in Film* című tanulmányában azt mutatja meg, hogy a fenti különbségtétel milyen problémákat vet fel. A szerző szerint ugyanis ez a kettős felosztás azt implikálja, hogy a film a hang előtt már eleve létező konstruktum, holott a hang maga is alakítja a filmes narratíva tér- és időbeli viszonyait, így ez az elképzelés elhomályosítja a hang diegézisformáló szerepét. Ugyanakkor hozzáteszi azt is, hogy ez a leegyszerűsítő dichotomikus elképzelés nem ad lehetőséget arra, hogy a köztes típusokat értelmezni tudjunk.<sup>19</sup> Kassabian a filmbeli hangok megjelenési formáinak elkülönítésében Earle Hagen *Scoring for Films* című tanulmányának felosztására támaszkodik, amelyben a szerző a zene filmbeli típusait tárgyalja. Hagen elképzelésében a *forrászene* [*source music*] terminus felel meg a diegetikus zene megnevezésnek, amennyiben pl. látjuk a szereplőket játszani, zenét produkálni, míg a *drámai hangszerezés* [*dramatic scoring*] a nem-diegetikus zene párja, amennyiben ez a fajta hangszerezés maximálisan a vizuális történéssort írja le (pl. a szereplők lelkiállapotát érzékelteti, vagy bajjós események előrejelzésekként szolgál). Hagen ezt a dichotomikus felosztást egészíti ki egy harmadik, köztes típussal, amelyet *forráshangszerezésnek* [*source scoring*] nevez, és amely az egyik típus másikká való átcsúszását jelenti.

Forgács Péter filmjében különösen jellemzőek ezek a hangbeli átcsúszások, átfedések. A film elején egy gyermek születését látjuk, amely metaforikusan az elbeszélő azon élményét mutatja meg, amit eszmélete elvesztésekor él újra: a szülőcsatornán való „végigutazást”. A kezdőképben emberi hangokat egyáltalán nem hallunk, csak némi háttérzörejt, utcazajt. A gyermek megszületésének pillanatában a szívveréshez hasonló, tompa hangok tűnnek fel, amelyek a ritmikus ismétlődésben lassan zenévé válnak. Ez a megoldás azt a kérdést veti fel, hogy mi az, ami a filmben természetes hang, és mi az, ami konstruktum. A szívveréshez hasonló hang ugyanis csak imitáció, nem a gyermek szívdobogását halljuk, hanem egy ahhoz hasonló, ismétlődő hangot, így tehát ezt nem-diegetikus hangként vagy Hagen terminusával élve drámai hangszerezésként kellene fölfognunk, ez a szívverést imitáló hang azonban szerepe szerint mégis diegetikus hangként (vagy más néven forráshangként) viselkedik, amely szép lassan, egyre több hang megszólaltatásával zenévé, forráshangszerezéssé válik.

Ezt a kettős hangtechnikát Forgács Péter majdnem az egész filmen végigvonultatja: ritmikus, egyenletes időközökben ismétlődő hangként tűnik föl a karóra ketyegése, a harangozás vagy a kórházban az echokardiográf egyenletesen pittyegő hangja. Ugyanakkor ez

---

<sup>19</sup> KASSABIAN, Anahid: *How Music Works in Film*. In uő: *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Routledge, New York–London, 2001. 42.

a technika analóg a film bizonyos vizuális megoldásaival is, hiszen a természetes és a konstruktum egymásba csúsztatása képi szinten is működik. Az „újjászületéskor” tapasztalt fényélmény például a kórház neonfényében, illetve a gáztűzhely lángjában konkretizálódik, s ily módon ironikusan írja fölül a túlvilági élményt. Hasonló módon írja le az elbeszélő azt az érzést is, amit rosszulétekor érez, hiszen a testében zajló folyamatokat egy porszívó működéséhez hasonlítja, majd a kórházból hazakerülve ő maga kezd porszívózni, hogy újratanulja a körülötte lévő valóságos dolgokat. Ugyanakkor a film utolsó néhány percében feltűnő kép, a tűzhelyen sült krumplik között képződő rés képe visszautal a film kezdőképeként megjelenő női nemi szervre: „Az anyám méhéből átbillentem a szülőcsatornába, s ezzel vége lett az ősalapotnak, amelyhez a halál pillanatában visszatértem. Mint aki egy kézzelfogható *hasonlat* [kiemelés tőlem: Zs. A.] segítségével ismeri föl a valóságos történet helyszínét” – mondja a narrátor. Ha jobban megfigyeljük, feltűnik, hogy ez a kettőség, a konkrét és az elvont egybecsúsztatása már Nádas szövegében is benne rejlik, hiszen hasonló módon működik a szövegben a *hamuszürke* jelző, amit az elbeszélő először az ingéhez, majd a tükörben megpillantott arcához társít, végül pedig egy elvont fogalomhoz, a csöndhöz.

A fent leírt technika, a film ezen hangszerelési módja az idő strukturálásához járul hozzá. Amennyiben tehát az idő vizuális metaforái az örök változásban megmutatkozó hold és a körtefa, akkor az idő múlásának auditív metaforái a fent említett szívveréshez hasonlatos hang, az óraketyegés, a harangozás, illetve az echokardiográf pittyegő hangja.

A *Saját halál* hangrétegeinek vizsgálatakor lényeges az a tényező is, hogy a film narrátora Nádas Péter. A film alapjául szolgáló könyv szerzője a film elbeszélőjeként tűnik fel, tehát színészi pozícióban, aki azonban nem látható, csupán hallható, hiszen a főszereplőt a filmben Benkő István játssza. A szereplő és a hang szétDarabolása az elbeszélő és az elbeszélő én különválását hozza magával, s ezáltal a filmben kettős nézőpont teremődik. Egyrészt a narrátor által a kívülálló, a visszatekintő perspektíva jön létre, másrészt viszont a kamera többnyire egy belső, szubjektív nézőpontot képvisel, hiszen közeli képeket alkalmaz, a testeket, tárgyakat részleteiben mutató minimalista felvételeket használ. Azt, hogy a narrátor retrospektíve meséli a történetet, leginkább talán az a jelenet emeli ki, amikor az echokardiográf hosszan sípolni kezd, jelezve, hogy a szereplő-én szív működése leállt, azonban a mesélés nem áll le. Ugyanakkor Nádas hangjának feltűnése a filmben azt a határátlépést mutatja meg, amely által a fiktív diegézisbe egy fikción kívüli létező kerül be, s

mint ilyen, metaleptikus funkcióval bír.<sup>20</sup> Nádas kevés interpretációt visz bele szövegének felolvasásába, kissé szenvtelen és lassan araszolható a stílusa, hangját kevésbé árnyalja, tehát saját szövegének „utasításait” követi, amelyből hiányzik a felkiáltójel éppúgy, mint a kérdőjel. Ez a fajta elbeszélői hang ily módon némi dokumentumfilm-jelleget is kölcsönöz a filmnek, noha a *Saját halál* nem dokumentumfilm. Műfaját éppoly nehéz meghatározni, mint Nádas Péter könyvét, hiszen ebből az irodalmi alapanyagból nehéz lett volna/nehéz lenne játékfilmet forgatni. A 2008-as Budapesti Filmszemlén Forgács Péter alkotása a Kísérleti film kategóriájában nyerte el a fődíjat. Ahogyan Nádas könyve is az egyedi és megismételhetetlen élmény reprezentációjának módját keresi, úgy Forgács Péter filmje is ehhez mérten egy új vizuális nyelv, új attitűdök után kutat, s ennek lenyomata a film, amelyben az új nyelv, az önvizsgálat, valamint a múlt felé fordulás egyaránt jelen van. „Magyarországon feltehetőleg nem vagyok a hivatalos kánon része, sem a művészetben, sem a filmben. A határon létezem, ez nekem épp megfelel: a határhelyzet - az éles kés pengéje -, amin billegni lehet [...]” – mondja egy interjúban a független filmes és médiaművész.<sup>21</sup>

Dolgozatomban a Nádas- és Forgács-féle *billegéssel* kísérleteztem: a *Saját halál* című könyv és film időkonceptiója és az ehhez járuló narrációs és technikai megoldások vizsgálatában az irodalom, fotográfia és film közti *senkiföldjén* próbáltam járni (hiszen egyszerre nem léphetünk két folyóba), szem előtt tartva, hogy érdemes a mediális rések közé bepillantani. Úton lenni a Styx felé, de soha nem megérkezni a túlsó partra.

---

<sup>20</sup> Genette meghatározásában a metalepszis a nem jelölt diegetikus szintváltásokat jelenti, „a bekeretezés [enchâssement] határának szándékos megsértését”. GENETTE, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Kalligram, Pozsony, 2006. 13.

<sup>21</sup> RÁNKI Júlia: *Nem kell a kánonba beilleszkedni. Interjú Forgács Péterrel*. Élet és Irodalom. 57. évfolyam, 2007. jún. 8. 23. szám. <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=INTERJU0723>

## Melléklet

Andrea Mantegna: *Halott Krisztus*. (1500 körül, olajfestmény, lelőhelye: Galleria Brera, Milánó)



## Felhasznált irodalom:

*A legnagyobb dolgokról a legegyszerűbb szavakkal. Válogatás Nádas Péter új német kötetének recenzióiból.* Ford. Sárossi Bogáta. Élet és Irodalom, 47. évfolyam, 7. szám.

<http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=KRITIKA0307&article=2003-0217-0938-57MEKL>

BÍRÓ Yvette: *A függőleges montázs. A hang.* In uő: A hetedik művészet, Bp., Osiris, 1998. 110–141.

FORGÁCS Péter: *Saját halál.* Magyar film, 118 perc, 2007. Irodalmi forgatókönyv, narrátor: Nádas Péter. Forgatókönyv: Forgács Péter. Producer: Forgács Péter – Szabó Enikő. Operatőr: Nagy András – Forgács Péter. Rendezői konzultáns: Forgách András. Vágó, trükkfelvételek: Sass Péter. Zene: Dukay Barnabás, Melis László, Víg Mihály. Szereplők: Benkő István, Hárαι Ágnes, Novák András, dr. Kántor István, Szekeres Niki, dr. Balogh Gabriella, Somogyi Gergely, Szalóki Melinda. Forgalmazza: For-Creation Bt., Mátrix Film Kft.

FORGÁCS Péter honlapja: [www.forgacspeter.hu](http://www.forgacspeter.hu)

FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin: *Narratív tér és narratív idő.* In uő: Vizuális és irodalmi narráció. Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe.

<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/terido/index04.html#befidobeliseg>

GENETTE, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig.* Kalligram, Pozsony, 2006.

NÁDAS Péter: *Helen.* In uő: Esszék. Jelenkor, Pécs, 1995.

NÁDAS Péter: *Saját halál.* Jelenkor, Pécs, 2004.

KASSABIAN, Anahid: *How Music Works in Film.* In uő: Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. Routledge, New York–London, 2001. 37–60.

MIHANCSIK Zsófia: *Nincs mennyezet, nincs földem. Beszélgetés Nádas Péterrel.* Jelenkor, Pécs, 2006.

RÁNKI Júlia: *Nem kell a kánonba beilleszkedni. Interjú Forgács Péterrel.* Élet és Irodalom. 57. évfolyam, 2007. jún. 8. 23. szám. <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=INTERJU0723>

SESONSKE, Alexander: *Idő és nyelvtani idő a filmben. Apertúra,* 2007 tél. <http://apertura.hu/2007/tel/sesonske>

VISKY András: *A különbözőség vidékén*. Jelenkor, 2005. július–augusztus.  
<http://www.irolap.hu/object.3AC31DCC-4DE1-4A2E-AEF8-57831AAAC930.ivy>