

Gollowitzer Dóra Diána

Ki beszél? A *Hideg napok* című film és kisregény narratológiai összevetése

Szerző

Gollowitzer Diána

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Kommunikáció-magyar szak III. évfolyam

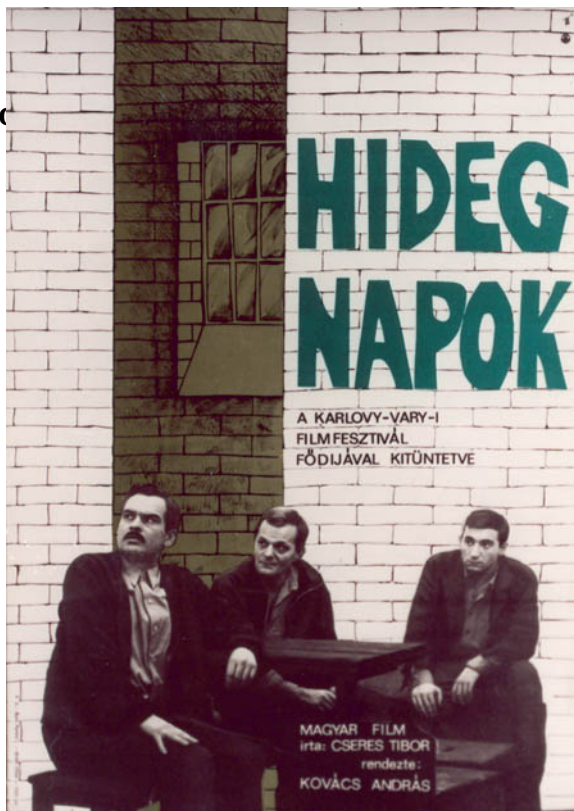
Filmelmélet és filmtörténet speciális képzés II. évfolyam

1983-ban született Mosonmagyaróváron, 2003 óta a Szegedi Tudományegyetem hallgatója.

E-mail: bestage_1@hotmail.com

Ki beszél? A *Hideg napok* című film és kisregény narratológiai összevetése

A narráció és a mé



A reklám

Dolgozatomban Cseres Tibor *Hideg napok* (1964) című regényét, valamint Kovács András azonos című filmes adaptációját (1966) vizsgálom. A két mű összevetése során elsősorban a narráció kérdésére helyezem a hangsúlyt, mivel az irodalmi és a filmes elbeszélés lehetőségei és eszközei alapvetően különböznek egymástól. Ennek oka, hogy a jakobsoni értelemben vett kommunikációs csatorna, melyen keresztül az üzenet eljut a címzethez, nemcsak előzetesen szabja meg az üzenet formáját, hanem vissza is hat arra.^[1] Ahogy McLuhan mondja: „A médium maga az üzenet.”^[2] A leginkább elfogadott felfogás szerint „a film sajátossága mégis talán abban ragadható meg a legjobban, ahogyan a többi médium kifejezési lehetőségeit felhasználja, és magába olvasztja.”^[3] Eisenstein ezt a gondolatot a filmszerűség szemszögéből vizsgálja, rámutatva a mozgóképi

médium sajátos esztétikájára, melyhez véleménye szerint a hitelesség látszatára törekvő alkotónak alkalmazkodnia kell.^[4] Elemzésem során azt próbálom bizonyítani, hogy a *Hideg napok* című film teljes mértékben megfelel ennek az elvárásnak, mivel a regény szövegszerű másolása helyett inkább médiumspecifikus eszközök segítségével igyekszik visszaadni annak hatását. Emellett, amint azt Gelencsér Gábor megjegyzi, noha alapjául irodalmi alkotás szolgál, erőteljesen magán viseli a rendező keze nyomát, így szerzői adaptációnak tekinthető.^[5]

A film tulajdonképpen (mint minden adaptáció) a regény egy interpretációja, ezzel együtt azonban megmarad a szöveg adta lehetőségeken belül. Vajdovich György terminológiájában a szabad adaptáció kategóriájába sorolhatjuk, hiszen a rendező csak a hasonló hatás kiváltása érdekében változtat a regényen.^[6] Az adaptáló viszont már azzal is befolyásolja az értelmezést, hogy hogyan és mikor szólaltja meg a szereplőket, milyennek ábrázolja a környezetet, stb., sőt már: a színészek kiválasztásával is átformálja az irodalmi nyersanyagot. Györffy Miklós szerint „a megfilmesítés emiatt az eredeti irodalmi műnek már eleve csak *egyik* olvasata lehet”^[7], ám mint látni fogjuk, ezzel nem érthetünk teljesen egyet, ugyanis a tárgyalt film sem csak egyetlen olvasatot enged meg.

A következőkben azt fogom tehát megfigyelni, hogy a film által teremtetett lehetséges világ miben tér el az irodalmi műétől, és ez mennyire nyomja rá bélyegét az értelmezési lehetőségekre. Ezek az eltérések mennyiben vezethetők vissza a kétfajta médium különbségeire? Mennyiben hasonlít a befogadói tevékenység a két mű esetében? Továbbá: megjelennek-e a filmben a regény központi kérdései: az abszolút hiteles elbeszélés lehetetlenségének, a történelmi tragédiák elmesélhetetlenségének, illetve az egyéni interpretációk összevethetlenségének problémája? Vette fel a film más kérdéseket is, mint a regény?

A két médium eltérő kifejezési lehetőségeiből szükségszerűen fakadó különbségek mellett felfedhetők olyan megoldások is, melyek a szerző-konstrukció létrejöttében játszanak fontos szerepet.^[8] Ez abból fakad, hogy számos esetben több megvalósítási lehetőség áll a rendező előtt, így választását egyéni interpretációja és intenciója is befolyásolja, az olyan referenciális tényezők mellett, mint a kivitelezhetőség, az ár, a technikai felszereltség, a nézői elvárások stb.. Választásainak sorozata jelentéssé válik tehát, hiszen ezek összessége ad(hat)ja ki szerzői kézjegyet, ezáltal alapját képezheti az egyes filmek osztályozásának. Ezen megoldások elkülönítése azonban nem minden esetben egyszerű, ugyanis nincs (nem is lehet) bevett szabályrendszer arra nézvést, hogy milyen irodalmi eszköznek milyen filmes technika felel meg.

Itt jegyezném meg, hogy a „szerző” kifejezést a foucault-i szerző-konstrukció értelmében használom.^[9] A francia filozófus dolgozatában arra hívja fel a figyelmet, hogy téves az a szerzőelvű megközelítés, mely az egyes művekből messzemenő életrajzi következtetéseket von le, esetleg fordítva: a biográfiát olvassa rá az alkotásokra. Ehelyett ő arra az interpretáció során kialakuló, intencionális tárgyként megkonstruálódó Szerzőre irányítja a figyelmet, aki (vagy talán inkább „amely”) nem szükségszerűen egyezik ugyanannak az alkotónak minden művében, hanem az olvasó (illetve néző) aktív részvétele által, az értő olvasás és egy összetett tulajdonítási eljárás

során jön létre. Ezáltal, amint arra korábban a szerző halála kapcsán már Barthes is utalt,^[10] az életrajzi értelemben vett szerző (jelen esetben Cseres, illetve Kovács) megfosztódik attól, hogy művének kitüntetett értelmezője legyen, vagyis az ő értelmezése is csak egy lehet a többi közül. A szerzői névnek tehát klasszifikációs szerepe van, kapcsolatot létesít több szöveg között, és bizonyos mértékben meghatározza a szövegek befogadásának módját.^[11]

Tartalom



A reklám

A kisregény, illetve a film egy börtöncellában játszódik, ahol négy, a második világháborúban résztvevő, háborús bűnökkel vádolt magyar katona várja a népbírószági tárgyalást. A rabok különböző helyen állnak mind a katonai ranglétrán, mind a civil társadalomban: Büky arisztokrata őrnagy, Tarpataki főhajónagy szociológiai státusára nem kapunk egyértelmű utalást (talán polgári származású lehet), Pozdor nagyparaszti sorból való, és tanárból lett zászlóssá, Szabó alacsony rétegből származó tizedes. Visszaemlékezéseikből az derül ki, hogyan éltek meg az 1942-es, három napig tartó délvidéki mészárlást, és miként értékelik az abban betöltött szerepüket. A történetmesélések előrehaladtával az olvasó sorsaik egymásba fonódásának lehet tanúja. A másik, ezzel szoros összefüggésben kibomló, párhuzamosan mesélődő történet a cellabeli eseményekből áll, melynek végkifejletét is az előző történeté indukálja: amikor Bükyben tudatosul, hogy felesége a megtorlás áldozatává vált, és hogy ennek Szabó szemtanúja, sőt közvetlen résztvevője volt, bakancsával fejbe vágja. A két helyszínen és két időben zajló események párhuzamosan futnak tehát, mígnem kettős tragédiába torkollnak.^[12] A történetmesélések során úgy rakódnak össze a

különálló szerkezeti elemek, mint egy puzzle darabjai, hogy a végén a befogadó tudatában egy kerek egészzé álljanak össze, elszakadva attól a mechanizmustól, mely létrehozta őket. Gadamert idézve: „Végső formáját az jelenti, hogy »ez« itt áll, eloldódva előállításának folyamatától, és valójában csak ezáltal van »jelen«, mint az a mű, ami.”^[13]

A regény 39 kisebb részből áll, melyek címe egyben kijelöli az adott rész narrátorát, aki az *Együtt* címmel ellátott szakaszokban a mindentudó elbeszélő, a többiben pedig az adott rész címében megnevezett szereplő. Az én-elbeszélők történetmeséléseibe a narrátor nem „szól bele”, kommentárokat és háttérinformációkat is csak a kerettörténethez tartozó fejezetekben fűz hozzájuk. A szerkezet igen szabályos, táblázatba is foglalható az egyes szakaszok sorrendje, elbeszélője és tárgya:

	EGYÜTT ^[14]	BÜKY	(SZABÓ)	TARPATAKI	POZDOR	SZABÓ
<i>EL?ZMÉNYEK, EL?REUTALÁSOK</i>	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen
<i>1. NAP</i>	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen
<i>1. ÉJJEL</i>	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen
<i>2. NAP</i>	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen
<i>2. ÉJJEL</i>	Igen	Igen		Igen	Igen	Igen
<i>3. NAP</i>	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen	Igen
<i>AMI KIMARADT</i>	Igen ^[15]	Nem	Nem	Igen	Igen	Nem
<i>TOVÁBBI ESEMÉNYEK</i>						



A három nap eseményeit tehát négy homodiegetikus szubjektív elbeszélőtől kapott információk alapján kell összeraknunk, melyek természetesen nem teljesen fedik egymást, sőt eleinte diszkrétnek tűnnek. Felhívnom a figyelmet arra is, hogy Szabó több helyen (különösen első megnyilvánulásiban) azonosul Dorner tizedes nézőpontjával, aki így genette-i terminussal fokalizátorrá válik. Vagyis a nézőpontok száma, amelyekből az olvasó a délvidéki történetről értesül, nem egyenlő az én-elbeszélők számával, hanem eggyel több (azaz négy helyett öt). A szereplő-elbeszélők azonban általában nem képesek felülemelkedni saját nézőpontjukon, így a heterodiegetikus narrátor alatti narrációs szinten helyezkednek el. A másik oka ennek a tudáskülönbség: az omnipotens narrátor a végkifejlet tudatában illeszti egymás után az egyes elbeszéléseket, míg a szereplők mint az események részesei nem lehetnek tisztában a jövőbeli következményekkel. Az olvasóhoz az elbeszélések tehát a mindentudó elbeszélőn keresztül jutnak el, aki teljes mértékben uralja a maga által teremtett szövegvilágot. Ő határozza meg a befogadó tudását és ezzel párhuzamosan az interpretáció folyamatát azáltal, hogy egyes információkat közöl, másokat pedig elhallgat.

Az én-elbeszélők nézőpontjainak korlátait az is mutatja, hogy nem képesek más szereplők gondolatainak, érzéseinek pszicho-narráció formájában történő tolmácsolására. Ennek oka az, hogy az olvasó nem tartaná hitelesnek, ha a szubjektív elbeszélők „belelátnának” mások lelki világába, míg a mindentudó narrátor az epikai konvenciók szerint uralhatja teljes mértékben az általa teremtett szövegvilágot. Ha mégis hasonlóval próbálkoznak, többször utalnak arra, hogy szubjektív benyomásukat közlik. Mint például amikor Pozdor először saját kijelentése hatásának tulajdonítja háziasszonya hallgatását, majd hozzáteszi: „*Pedig talán meg sem értette.*” (64. o., kiemelés tőlem)^[17]. Azonban ennél gyakrabban használt eszköz az események körülményeinek érzékeltetésére a leírás, mely ugyan objektívnek tűnhet, mégsem lehet teljes mértékben az, hiszen a befogadó már csak az elbeszélői tudaton átszűrve, interpretált formában jut hozzá az információkhoz (melyeket ráadásul már az omnipotens narrátor is felülbírált). Vagyis amikor Büky azt mondja, hogy „*a válasz, ha akadt, csodálkozó pillantás, meghökkent mozdulat volt.*” (73. o.), akkor ez a leírás inkább azt adja vissza, hogy Büky *milyennek érezte* e reakciókat, mintsem azt, hogy *milyenek voltak* valójában, vagy hogy a többi tiszt *milyennek szánta*. Még jobban mutatja ezt a különbséget az, hogy a három tiszt különbözőképp ítélte meg Feketealmy tiszti gyűlésen mondott beszédét. Ez a megállapítás természetesen igaz a filmbeli flashbackek kommentárjaira is, amit az is mutat, hogy az altábornagy beszédének eltérő értékelése átemelődik a regényből.

A táblázat sorait jobbról balra és fentről lefelé olvasva a regény kompozíciójának vázát kapjuk. Az első oszlopban szereplő időmeghatározások a délvidéki eseményekre vonatkoznak és a szövegből olvashatók ki, de természetesen nem szigorúan értendőek. Amelyik cellában „” látható, ott az adott elem hiányzik a szerkezetből. A hiány azonban minden esetben megokolható, hiszen Szabó és Büky nincsenek jelen az utolsó beszélgetésnél, Szabó ötödik zárójeles elbeszélésének elmaradását pedig Büky megelőző monológjából magyarázhatjuk. Ebben ugyanis kizárólag a családok ügyével

foglalkozik, ami a tizedes szemszögéből teljesen érdektelen. Nem méltatja még arra sem, hogy megjegyzést tegyen rá, nem tudja saját gondolatmenetéhez illeszteni. Ez az elem így, akárcsak egy nullmorféma, hiányában válik jelentéssé: a két elbeszélő nézőpontjának különbségeit hangsúlyozza, a szigorúan zárt szerkezet megbontásával (mely megakasztja az interpretációt) még erőteljesebben kiemeli a narráció szerepét. A film zárásán nem hagyja el a nézőt a retrospektív



Lékrobbantás

A film világa kevésbé szabályos és zárt. A tulajdonképpeni történetmesélés kezdete előtt egy narrátori hang összefoglalja a történelmi eseményeket, a délvidéki mészárlástól kezdve. A narratíva vezéreleme Feketehalmy-Czeidner altábornagy valamint Grassy ezredes sorsa, a narrátori kommentár az ő halálos ítéletükkel ér véget. Ezután a narrátor kijelenti, hogy „Ezek a tények.”, majd többes szám első személyben elmondja, hogy a film nem az események rekonstrukciójára törekszik, hanem négy résztvevő visszaemlékezéseit jeleníti meg. „Ők négyen így látták. Őket idézzük” – hallhatjuk. Ez a bevezetés explikálja az események egyéni interpretációinak és a történelmi tények összevetésének problémáját. A kommentátor *valóban* (Hayden White-i értelemben vett) tényeket sorol, vagyis az évszámokhoz eseményeket rendel, magyarázat nélkül, akárcsak a középkori annalesek.^[18] (Mindössze az első mondatban van egy okhatározói alárendelés.) Emiatt igen nagy jelentőséggel bír, hogy a beszélő mely eseményeket emeli be a felsorolásba. Ezzel „olyan világot mutat be, melyben a dolgok történnek az emberekkel, s nem olyat, melyben az emberek csinálják a dolgokat.”^[19] Természetesen, az annalesekkel ellentétben, a később kialakult konvencióknak megfelelően, ebben az esetben érzékelhető a jogrend jelenléte,

ám a szövegben épp ennek bizonytalansága problematizálódik: a központi alakokat hol előléptetik, hol elítélik. Mivel a cselekvők kilétét folyamatosan elfedi az általános alany (mely a magyar nyelv szabályainak megfelelően többes szám harmadik személyű igealakot jelent), ez a jogrend egy emberek felett álló intézményként tételeződik, melyre a szereplőknek ugyanúgy nem lehet semmiféle ráhatása, ahogyan az annalesekben implicit módon jelen lévő isteni hatalomra sem.

Emellett a kommentátor már a megfogalmazással kifejezi értékítéletét, mivel például a *razzia* vagy a *szöknek* szavak a kor hivatalos (politikai illetve történelemtudományos) álláspontjának irányába terelik az értelmezést. Ezáltal nem csak a *mit*, hanem a *hogyan* is jelentéssé válik. Nem hiszem, hogy egy, az ábrázolthoz hasonlóan változékony, történelmi korban, ahol szinte minden szót kisajátított valamely ideológia, lehetséges lenne értéksemleges nyelven megszólalni. Így ez nem is lehet célja a narrációnak, ám az igen, hogy a *hogyan* jelentésségét kihangsúlyozza. Ezáltal a nézőben is tudatosul, hogy azok a szavak, melyeket hall, nem önmagukban, hanem konnotációs mezejükkel együtt vannak jelen a film egésze során. Ezt tematizálja Büky megszólalása, mikor Tarpataki, majd Grassy nevét idegen hangzásúra cseréli, vagy amikor helyesbíti Tarpatakihoz intézett kérdését: „*Előfordult, hogy megcsaltad? Bocsáss meg! Gondoltál más nőre, mialatt... amíg...*”. Vagyis a szavak megválogatása nagymértékben függ a beszélő által intencionált jelentéstől, valamint ideológiai beállítottságától, amin



A lé meg a Lola

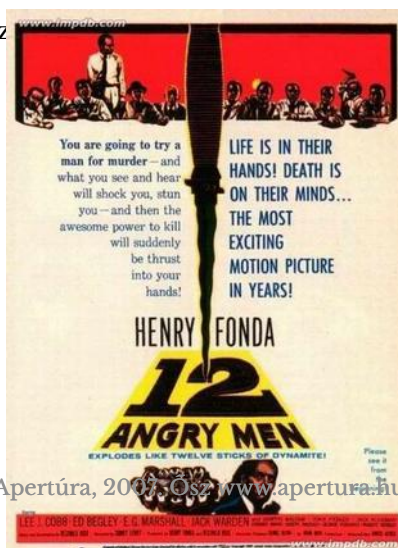
Az, hogy a filmben a történelmi információk („tények”) egy arctalan narrátori hang által közvetítődnek, aki ráadásul a „filmünk” kifejezés által az alkotókkal azonosítja önmagát, egy a regénybeli narrátoréhoz hasonló, onnipotens heterodiegetikus elbeszélő megkonstruálódását implikálja. Ő is uralja a szövegvilágot, hiszen kijelenti, hogy célja a szereplő-elbeszélők visszaemlékezéseinek megjelenítése az általuk elmondottak ábrázolása által. Vagyis a kommentár felhívja a figyelmet arra, hogy a délvidéki események ábrázolása nem egy objektív nézőpontból felvett cselekménysor, hanem a szereplők szubjektív (tehát már értelmezett, értékelt és narrativizált) tudati tartalmai. Mint azt Seymour Chatman is megjegyzi, filmes berkekben a hangalámondást általában kerülendőnek tartják, mivel „Érzékelő apparátusunk azon részére hat a film, melyet hajlamosak vagyunk a többi érzékszervünk fölé rendelni. Végtére is azt hisszük el, amit látunk.”^[20] Ám jelen esetben a játékfilmekben nem túl gyakran alkalmazott kommentár épp arra hívja fel a figyelmet, hogy bíráljuk fölül a látványt, hiszen mi már csak a szereplői tudaton átszűrve szembesülünk az eseményekkel – akárcsak a regényben. Úgy gondolom tehát, hogy ez megengedhetővé teszi a hangalámondás alkalmazását, jóllehet feltehetőleg az értelmezés során a

befogadó magától is rájönne arra, hogy hogyan kell értékelnie a flash-backeket. Gondoljunk csak *A lé meg a Lola* (1998, Tom Tykwer) című filmre, melyben a mellékszereplők múltjából illetve jövőjéből mezei és egy narra sőbb még lesz



A börtönőr-parancsnok

A bevezetőszövegen kívül a külvilág létezésére utaló elemek is enyhítik az izoláltság érzetét, melyet a regény folyamatosan fenntart. A filmben a cellabeli események során például többször találkozunk a börtönőrökkel, parancsnokuk párbeszédbe is elegyedik olykor a rabokkal. Szabó nem a történetmesélés elejétől fogva lakója a cellának, csak a 14. percben kísérik be, mikorra a néző már értesült Büky problémájáról. Sőt: a filmben a szabadokkal való interakcióba lépés lehetősége is adott, noha csak korlátozott mértékben, dörömbölés formájában. Ezzel szemben a regénybeli szereplőelbeszélők csak elvétve reflektálnak az elbeszélés körülményeire, idejére és módjára, illetve a korábban elhangzottakra, például amikor Tarpataki mintegy kiszól a monológiájából Pozdorhoz megerősítésért (80. o.), és amikor a zászlós ezt saját visszaemlékezésének elején megtagadja (82. o.). A börtönőrök is csak a regény legvégén tűnnek fel egy pillanatra, mikor Szabót kiviszik, majd Bükyt elvezépnék azonban semmilyen kapcsolatba a többi szereplővel.



De vajon miért emelkedik be a filmbe a szabadok világa? Az a fajta válasz, hogy „különböztetetlen lenne a film”, könnyedén elvethető: gondoljunk csak a *Tizenkét dühös ember* (1957, Sidney Lumet) példájára, amely, noha a játékidő 100 percének túlnyomó többségében csupán a tizenkét esküdt vitatkozik a vádlott bűnösségéről egy asztal körül, végig ébren tudja tartani a néző figyelmét. Úgy gondolom tehát, hogy itt a szabadok jelenléte azért szükséges, hogy érzékeljük: a szereplők tagjai a társadalomnak. Még ha ideiglenesen el is szeparálták őket, alapjában véve köztünk élnek, és köztünk éltek a délvidéki események idején is, sőt büntetésük letöltése után (ha kapnak egyáltalán büntetést) ismét a társadalom teljes jogú tagjaivá válnak.^[21] Az, hogy a „bűnösök köztünk vannak”, felveti a felelősség kérdését: mi mit tettünk volna az ő helyükben? Miben ragadható meg a társadalom többi tagjának felelőssége a délvidéki mészárlásban? Milyen szociológiai torzulások szükségesek ahhoz, hogy ilyen tömeggyilkosságok megtörténjenek? Ezek a kérdések a regényben kevésbé hangsúlyosak a szélsőséges izoláltság miatt, a kollektív felelősség helyett inkább az egyéni tematizálódik.

Mind a kisregény, mind a film keretes szerkezetű. A regény kétszeresen is, ugyanis az első és az utolsó fejezetet is a mindentudó elbeszélő nézőpontjából látjuk, valamint a két életben maradt szereplő helyzete és gondolkodásmódja semmit sem változott az események során: Pozdor a *Ketten* című fejezet elején szinte szóról szóra megismétli a regény kezdősorait, érdemleges választ azonban ekkor sem kap rá; Tarpataki pedig még mindig népdalokat énekel. Ez azt mutatja, hogy az ő nézőpontjukból a cellabeli történet nem haladt előre. Ezt a momentumot emeli át a film, azzal az elhanyagolható különbséggel, hogy a hajónagynak nem az énekelése, hanem fel-alá járkálása ismétlődik. A mindentudó elbeszélésnek itt az objektív kameraállás feleltethető meg, mint olyan eszköz, mellyel az onnipotens narrátor saját nézőpontjának a többi felett állását hangsúlyozza. Így mindkét mű befejezéséből az alapprobléma állandó jelenlétét és megoldhatatlan voltát olvashatjuk ki. Alapproblémának ebből a befogadói nézőpontból homodiegetikus elbeszélők délvidéki mészárlásban betöltött szerepét és lehetőségeit tarthatjuk, mivel a szereplők a történetmesélés egésze során ezt próbálják meghatározni a kimondás aktusa által, ahhoz hasonló módszerrel, amelyet Kleist fejt ki *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* című esszéjében.^[22] Az ilyen esetekben azért van szükség a verbalizálásra, mert „Az igazi érthetlenség nem a hallgatóság részéről fenyegeti az embert, hanem belülről.”^[23]

A négy szereplő megnyilvánulásai a regényben ezért inkább monologikusnak tekinthetők, nem függenek a többiek jelenlététől és reakcióitól. A Dorrit Cohn által az önéletrajzi elbeszélőkre megállapított narrációtípusok mindegyike megjelenik a nevük alá rendelt fejezetekben, vagyis az ön-narráció („*Végre aztán előbújtam mégis, amikor a zászlóaljparancsnok üzent, hogy a visszamaradó részleg parancsnokául engem szemelt ki [...]*” (18. o.)), az önidéző („*Céloztam rá: úgy látom, a lakásadómék rendezetlen származásúak [...]*” (37. o.)) és az önelbeszélő monológ („*Mit tennék, uram isten, mit cselekednék, ha véletlenül a feleségem s a gyermekem éppen ezekben a napokban a városban tartózkodik?*” (131. o.)).^[24] Ennek oka a „tudatra való visszapillantás” aktusa, ami nem feltétlenül jár együtt az

elbeszélő én tapasztaló énnel való azonosulásával. Maga az emlékezés válik ezáltal megjeleníthetővé, valamint azok a változások, melyek az elbeszélő tudatában a két időpont között végbementek.^[25] Ezzel szemben a filmben a szereplők interakciója dinamikus, kötetlen beszélgetés formájú. Ennek ellenére több esetben itt is úgy tűnik, mintha inkább önmaguknak tennének vallomást a beszélők, például amikor Büky annyira elgondolkozik, hogy alig hallja meg, hogy Tarpatyaki szölongatja.

Fontos különbség a két médium között, hogy míg az irodalmi mű könnyedén kétségessé teheti a kimondottak és a gondoltak közti határvonalat, a filmnek erre csupán korlátozott lehetőségei vannak, konkrétságánál fogva. Egy lehetséges filmes eszköz erre az off-screen hang, ám ezt jelen esetben a rendező a visszaemlékezések kommentálására, illetve a másik szemmel tartásának érzékeltetésére tartja fenn. Azonban a színészi játék képes sok olyan jelentés közvetítésére, mely pótolja ezt a momentumot. A színészek érzékeltetni tudják az általuk játszott karakter feltételezett érzelmeit, gondolatait, melyet a képek és hang megerősíthetnek, esetleg cáfolhatnak. Ez a kettősség bevonja a diskurzusba a nézői aktivitást, hiszen a befogadónak értékelnie kell a több csatornán érkező információkat, minden esetben újra és újra eldöntve, melyiket fogadja el az interpretáció során, hogy annak megfelelően alakítsa előzetes elvárásait.

Itt térnék ki Szabó azon megnyilvánulásaira, illetve inkább kommentárjaira, melyek a regényben zárójelben szerepelnek. A zárójeleket a belső monológok (Cohn terminusával: idézett monológok) jelölőinek tekinthetjük, hiszen a többiek egy esetben sem reflektálnak az így közölt szövegekre, és a tizedes nem is intézi beazonosítható hallgatóhoz szavait. A film ezt úgy adja vissza, hogy suttogva halljuk Szabó hangját, majd mikor rabtársaihoz fordul, fennhangon szól. Az első ilyen belső monológot, melyet a délvidéki események képei kísérnek, még csak a suttogás érzékelteti, amit a többi szereplő megszólítása követ („*Alázatosan jelentem...*”), így befogadói aktivitás is szükséges ahhoz, hogy rájöjjünk: csak gondolatokat hallunk. Ezen kívül még három hasonló hely van a filmben, melyek során a suttogás kiegészül Szabó közelijével. A második esetben a narráció „bevarrja” Szabó képéhez a gondolatait, ami megerősíti a befogadót az első eset gondolatként való értelmezésében. A varrat terminust a szakirodalom eredendően arra a technikára használja, melynek segítségével a néző a megjelenített látványt egy szereplő nézőpontjához tudja kapcsolni.[[]

^{26]} Ennek alapesete, hogy a szereplő és az általa látottak beállítás-ellenbeállítás szekvenciát alkotnak. Ez alkalommal azonban a módszer úgy alakul át, hogy Szabó közelije nem az általa látott látvánnyal, hanem Büky történetének képeivel alkot ilyen beállítást, miközben a tizedes suttogása váltja fel a százados történetmesélését. Vagyis az általában látottak esetében használatos varratmódszer a filmben a hallottakra is kiterjesztődik azért, hogy a hanghoz beszélőt (és ne a látványhoz látót) tudjunk rendelni. Ehhez azonban az is szükséges, hogy a szekvencia ne Szabó közelijével induljon, ellenkező esetben ugyanis nem merülne fel a klasszikus „ki néz?” kérdés helyébe lépő „ki beszél?”, vagy inkább (a hang felismerhetősége miatt) „beszédet vagy gondolatokat hallunk?” kérdés, mivel a szereplő csukott szájából ez egyértelmű lenne (mint ahogyan a másik két ilyen suttogás esetében nyilvánvaló is). Hasonlót figyelhetünk meg Pozdor esetében is, mikor két közelije közé egy olyan jelenetsor ékelődik, mely általa megélt történetként

„A varrat másképp”

²⁷ Ilyen szöveghelyekre igaz ez, mint: „*A várakozás meg a csinált nyugalom mindig tovább ingerelte Bükyt.*” (35. o.) Ebben a mondatban két szereplő nem-verbalizált tudati tartalma is megjelenik, nevezetesen Tarpataki színlelt higgadsága, valamint ennek Bükyre gyakorolt hatása. A narráció azért nem használ idézett monológot (Cohn terminusa), hogy érzékeltesse: a szereplők maguk számára sem öntötték nyelvi formába érzéseiket. A filmben ezt az eszközt legtöbb esetben a színészi játék helyettesíti, bár van néhány hely, ahol a szereplők szájából olyan mondatok hangzanak el, melyek a regényben pszicho-narrációként vannak jelen. Ilyen például Büký véleménye a német civilekről, illetve katonákról, mely a kimondás aktusa által tudatosabbnak tűnik a filmben. Ennyire összetett tartalom természetesen színészi játékkal nem megjeleníthető. A filmes narrációban ez esetben vagy elmarad az adott momentumot, vagy valamely szereplő mondja ki. A választás eredménye meghatározza az egyes olvasatok kialakulását, hiszen (mint azt a fenti példa is mutatja) a befogadó értelmezését nagyban befolyásolja. Ezáltal azon értelmező számára, [REDACTED] ása során jelentéssel bíró [REDACTED] fontosnak tart.



A regényben a mindentudó narrátor érzékelteti az idő múlását, és késlelteti a délvidéki cselekmény előrehaladását. Az általa elbeszélte fejezetekből olvasható ki, hogy a kerettörténet ideje hosszabb a szereplők által elmesélt három napnál. Vagyis a délvidéki történet esetében az elbeszélésidő hosszabb a történet idejénél. Ez az egyes elbeszélések közti különbségekkel együtt a szubjektív interpretációk összevetésének problémáira hívja fel az olvasó figyelmét, valamint drámai hangulatot teremt azáltal, hogy bár a regény sűríti a cselekményt, minduntalan kitolja a katarzis bekövetkeztét. Ezzel szemben a filmben kevésbé hangsúlyosak az egyéni interpretációk különbségei, nem beszél el minden szereplő minden egyes időpillanatot, így a cselekmény szinte lineárisan halad a végkifejlet felé. Ezt a rendet azonban többször megbontja a kronologikus sorrendtől való eltérés, ami a regényre nem jellemző. Ez a különbség szintén a szerző-konstrukció létrejöttében játszik szerepet, hiszen azáltal, hogy csak néhány jelenet, például az ezredes beszéde vagy a pénztárosnő lelövése jelenítődik meg több (3, illetve 2) nézőpontból, ezek hangsúlyosabbá válnak. Az idő múlását a filmes narráció áttűnésekkel, vágásokkal jelzi, ám a diegetikus rések hosszáról ez esetben sem kapunk tájékoztatást. Mégis úgy tűnik, hogy a történetmesélés jóval rövidebb, dinamikusabb a regénybelinél – talán pont az időbeli sorrend élőbeszédet idéző megbontása miatt. Ezt azonban nem lehet minden kétséget kizáróan megállapítani, de nem is hiszem, hogy az értelmezés szempontjából különösebb jelentéssel bírna.

A narrációs szerkezetek

Figyeljük meg most azt, hogyan jöhet létre a regény erős töredezettsége ellenére a befogadóban az egység érzete! Mint arra már *A lé meg a Lola* kapcsán utaltam, alapvető emberi tulajdonság, hogy az elénk tárt elemeket narratív struktúrába rendezzük, többnyire az időbeli sorrendiség alapján.^[28] Ez a mechanizmus automatikusan, mintegy pszichés kényszerként működik, a legtöbb esetben tudatosulás nélkül. A mű épp erre a folyamatra hívja fel a figyelmet a délvidéki események leírása során, azáltal, hogy minduntalan megakasztja azt. Az olvasó a közös pontokat próbálja megkeresni az egyes elbeszélésfragmentumokban, hogy el tudja helyezni a szereplőket térben és időben, valamint megállapíthassa a köztük fennálló viszonyrendszereket. Amiatt, hogy a narráció nem a megszokott linearitást követi, hanem mintegy spirálszerűen haladva, minden időpont eseményeit több nézőpontból írja le, egyes helyeken szinte ismételve önmagát, az olvasónak a megértéshez át kell magában rendeznie, és ki kell bővítenie a korábban megalkotott struktúrát. Ez viszont csak tudatos szinten működhet, úgy, hogy a befogadó minduntalan reflektál arra, hogy az éppen olvasandó beszámolóba megpróbálja elhelyezni az előzőleg olvasottakat (esetleg fordítva: az aktuálisan olvasott részt próbálja belehelyezni a korábbiakba). Ilyen kérdések merülnek fel az interpretáció során: mit csinált, és hol volt a többi szereplő ekkor? Ki az az ember, akiről itt szó van? Találkoztam-e már vele egy korábbi fejezetben? Ő lenne Pozdor (Büky, Szabó vagy Tarpataki)? Ezek a kérdésfelvetések tematizálják a narratívaképzés kényszerét, vagyis az

intencionális tárgy létrejöttének folyamatára irányítják a befogadó figyelmét, mely során az olvasó „megtippeli, hogy mi a mű szándéka, és ha a szöveg intenciója az alaposabb vizsgálat során ennek ellentmondani látszik, akkor módosítja a koncepcióját”.^[29] Ezáltal jelentéssé válnak az elbeszélések közös elemei (helyszínek, személyek, események, stb.).^[30]

A négy elbeszélés egymás mellé helyezése a szubjektív nézőpontok különbségeit, az egyéni megismerés korlátait problematizálja. A középpontban az „abszolút igazság” létének megkérdőjelezése áll: nem hozható létre az egyetlen helytálló történet, az egyéni interpretációk összeegyeztethetatlensége miatt. Bár a diegézis szintjén az egyes elbeszélések kiegészítik egymást, a szereplők látásmódjának különbségeit minduntalan előtérbe tolják. A film során azonban ezek a problémák nem ennyire nyilvánvalóak, mivel rendelkezünk azokkal a vizuális információkkal, melyek megkönnyítik a narratíva összeállítását. Ezenfelül már az első visszaemlékezés során megtudjuk, hogy az asszony eltűnése lesz Büky számára a központi kérdés, így korán kiderül, mely szűzsé-elemekre kell figyelniük. Mindazonáltal az, hogy a celláról a konvencióktól eltérően nem kapunk egy megalapozó beállítást, és így a térszerkezetét különböző fragmentumokból tudjuk csak kikövetkeztetni, azt sugallja, hogy nincs olyan nézőpont, mely uralni tudná a helyzetet, vagy kitüntetett értelmezői pozícióban lenne.^[31]

Seymour Chatman a filmes és az irodalmi narráció összevetése során abban látja a két médium lehetőségei közti legfőbb különbséget, hogy míg az irodalomban a leírás idejére a cselekményideje megdermed, addig a filmnézés során az idő múlásának érzete nem függeszthető fel.^[32] A képek gyors egymásutánja miatt nem válnak jelentéssé a bemutatott aprólékos részletek, mivel figyelmünket az köti le, hogy a folyamatosan pergő eseményekből összeállítsuk magát a narratívát. Ezáltal azokra az elemekre koncentrálunk, melyeket jelentéssé tételezünk. Másrészt, jegyzi meg, a film alapvető eszköze nem az állítás (mely meghatározása szerint „olyan megnyilatkozás, mely általában külön mondatot vagy mellékmondatot alkot, továbbá valami tényszerűre utal, valamiféle dologra, amely meghatározott tulajdonságokkal rendelkezik, vagy meghatározott viszonyok alkotóelemévé válhat”^[33]), pl. *Náncsák az asztal körül* (1976) mint az irodalom

esetében, hanem *szürke gyapjúba ölt* (1976) zelebb (pl. *Talpig* (1976) nem tudná olyan könnyedén elfedni a *szürke gyapjúba ölt* (1976) kék egyértelműen megmutatják őt a



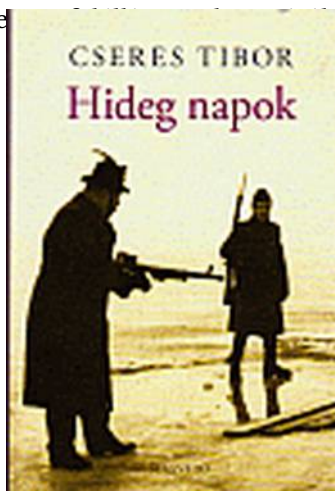
A spirális szerkesztési mód helyett tehát a linearitás tűnik járható útnak, melytől azonban a narratíva néhol eltér, ismételve a központi részeket, megbontva az időrendet, megteremtve ezzel a kötetlen beszélgetés látszatát. A mozgóképi médium eszközei nem teszik lehetővé az elbeszélések túlzott mértékű egymás mellé állítását. Ahogyan Chatman mondja: „a vizuális nézőpont a filmben mindig *ott* van, sőt mi több: pontosan meghatározott és rögzített, mivel a kamerának mindig lennie kell *valahol*.”^[34] *Am ezt a tényt a Hideg napok esetében a filmi narratíva igen jól kihasználja, hiszen így a regény által felvetett probléma, vagyis az egyes szereplő-narrátori nézőpontok közti különbségek, válhat bemutathatóvá a flash-backek során. Eszünkbe juthat ellenpéldaképp A vihar kapujában (1950, Akira Kurosawa) című film, mely azt a szerkezeti megoldást választja az objektív igazság megismerhetőségének megkérdőjelezésére, hogy egy történetet háromféleképp mesél el, minden változatot egy-egy homodiegetikus, visszapillantó szereplő-elbeszélő szájába adva. Mivel azonban az így megjelenített történetek nem csak nézőpontjukban, hanem szűzségükben is eltérnek, a filmben az egyéni érdekek miatti szándékos torzítás kerül előtérbe a tények szubjektív olvasatával szemben.*

A *Hideg napok* című regényben a narrátor többször idézi a szereplőkben megfogalmazódott kérdést: „*miért mi négyen?*” (pl. 101. o.). A mű elején még azt a lehetőséget is felkínálja, hogy elképzelhetőnek *látszott*, hogy csak a véletlen miatt kerültek pont ők össze (9. o.). Ám a cselekmény előrehaladtával a befogadó egyre inkább elveti ezt az értelmezési lehetőséget.^[35] Van ugyanis egy központi motívum, amely a négy férfit összeköti, és ez Büky feleségének a sorsa, aminek alakulásában mindannyian szerepet játszanak. Leginkább mégis Szabó és Büky, ezért kell nekik szükségszerűen elbukniuk. A történetmesélésnek pedig szükségszerűen folytatódnia kell, hogy a befogadó bele tudja helyezni ebbe a narratív sémába Tarpatakit és Pozdort is. Ők ugyanis csak később, a *Ketten* című részben, egymásnak mondják el, hogy már korábban felismerték a nő tragédiáját, és az abban betöltött szerepüket. Az olvasó előtt így visszamenőleg tárulnak fel a lehetséges menekülési utak, melyek által a délvidéki történet végkifejlete elkerülhető lett volna.

Ha így olvassuk a kisregényt, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a kulcsprobléma, azaz az asszony eltűnése, csak igen későn, a hatodik *Együtt* című fejezetben kezd körvonalazódni, és csak Büky következő monológjában fogalmazódik meg konkrétan. Utólagosan válik így értelmezhetővé a történet megannyi részlete mind a befogadó, mind a másik három szereplő számára, mint például az őrnagy túlzottan tűnő felháborodása az ezredes családok leköltözését tiltó parancsán. Rögtön az jut eszünkbe, hogy előbb is rájöhettünk volna az apró jelekből arra, hogy mi is történt, így azonban ezek az utalások csak a tény felfedése után kapcsolódnak össze és válnak jelentéssé.

Sem a regényben, sem a filmben nem kapunk egyértelmű útmutatást arra nézve, hogy Szabó össze tudta-e rakni az asszony tragédiáját. Feltételezhetjük azonban, hogy nemcsak azért kellett továbbmondania a történetet, mert enélkül továbbgondolkodni sem tudott (128. o.), hanem elsősorban Bükyt akarta megfosztani a reménytől. Erre elbeszélésének részletezettségéből és

módjából (illetve a színészi játékból és a filmes narrációból) következtethetünk: a három nővel kapcsolatos eseményeket kihangsúlyozza, mintha különös kegyetlenséggel akarná rádöbbszentesíteni az őrmestert a végkifejletre. Az asszony kiléte a regényben olyan diegetikus résben van, amelyet a befogadó a korábban olvasottak alapján azonnal ki tud tölteni, úgy tűnik azonban, hogy Bükynek ez több idejébe kerül, noha ő is ugyanazon információk birtokában van. Ez is mutatja, hogy milyen nehezen szabadul előzetes és emelkedik felül saját korábbi nézőpontján.



A regény egy újabb kiadása

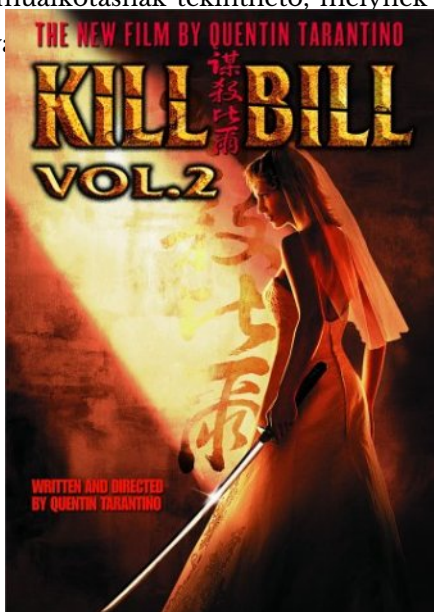
A filmnézés során a befogadónak még egyszerűbb a dolga: látja, hogy Szabó Büky feleségéről beszél, ám azt is tudja, hogy a századosnak magának kell összeraknia az eseményeket. A befogadói aktivitásnak tehát ennek a különbségnek a felismerésében van elsősorban szerepe. Abban a pillanatban, amint ez nyilvánvalóvá válik a néző számára, tudatosodik a filmi és a (beszélt vagy írott) nyelvi közlés közti egyik leglényegesebb különbség is, nevezetesen, hogy a képi médium nem (vagy csak igen nehezen) képes az általánosításra. Feltételezhetjük azonban azt is, hogy Bükynek végig *kell* hallgatni a történetet ahhoz, hogy reagálni tudjon. Mindkét mű megengedi mindkét interpretációt. Bár azzal, hogy a nő kivégzésének tényét egy diegetikus résben hagyja, a film az első látászik erősíteni. Ezáltal a film más, speciálisan önmaga lehetőségeire vonatkozó („metafilmi”) kérdések felvetésére is képessé válik. Ez a fajta önreflexió ismétcsak a szerző-konstrukció kialakulásában játszik szerepet, hiszen az egyes szerzők más-más kérdéseket problematizálhatnak filmjeikben.

Szabó és Büky egyaránt tisztában lehetnek cellabeli tettük következményével, ami saját haláluk siettetése, ám mindkettőjüknek ez az egyetlen módja arra, hogy megszabaduljanak „ezeknek a gyilkosoknak” a társaságából (mindenki: 102. o., Büky: 129. o., Szabó: 130. o.). A filmben csak a százados szájából hangzik el ez a mondat, a tizedes fennhangon egyenlőségüket hangsúlyozza, csak belső monológjából tűnik ki, hogy úgy érzi: lenézik. Úgy is értelmezhetjük cselekedetüket, hogy öngyilkosságot követnek el annak érdekében, hogy véget vessenek a kényszerű

összezártásgnak. A puritán berendezésű cella már a kisregény, illetve a film elején puszkaporos hordónak tekinthető, amelyben a kanócot Büky feleségének sorsa jelenti. Ez a narratív szál mindvégig jelen van a történetmesélés során, és általa válnak a történet szintjén véletlenszerű elemek az elbeszélés szintjén motiválttá.

Két világ

A fentiekből jól látszik, hogy a film egyéni szövegvilágot hoz létre, mely nem egyezik mindenben a regényével. Így a mű önmagában is megállja a helyét, szoros elemzésnek is alávethető lenne. Gadamer szerint éppen az a művészség kritériuma, hogy a szöveg elsősorban nem egy referenciális olvasatot kíván meg az olvasótól.^[36] Megjegyzi azt is, hogy „A dokumentarizmus elnyomja a költőit.”, vagyis a szövegnek önmagában kell igaznak lennie, önmagát kell igazolnia – függetlenül attól, hogy benne igaz és hamis állítások egyaránt megtalálhatók lehetnek. Ez alapján a *Hideg napok* című film önálló műalkotásnak tekinthető, melynek sikerült függetlenítenie magát a felhasznált irodalmi alapanyagtól, és soknyelvűen, soknyelvűen speciálisan filmes kérdéseket felvetnie.



Kill Bill Vol.2.

Érdemes lenne azt is megvizsgálni, mennyire hat vissza a film a kisregény befogadására, amiben szerepe lehet több külső tényezőnek is, például hogy több újabb kiadás borítóján egy filmből vett kép látható, valamint hogy a színészek más szerepei és háttértudásunk a magánéletükről önkéntelenül bevonódhatnak a diskurzusba. Azzal például, hogy a film főszerepét (itt szerintem ez egyértelműen meghatározható, nem úgy, mint a regény esetében) Latinovits Zoltán játssza, a referenciális konnotációk miatt a néző első pillanattól kezdve vonzó, önfejű, lovagias, nőbolond, labilis idegállapotú karakterre asszociál. Mindemellett „a képi ábrázolás – ha már bemutatja – nem hagyhatja jelöletlenül például a szereplők külső megjelenését, térbeli viszonyait, a jelenet

helyszínét és így tovább. Ha egy szereplő megjelenik a vásznon, akkor ruházata, sminkje, hajviselete, egész külső megjelenése hozzájárul a karakter jellemzéséhez.”^[37] Vagyis a filmek interpretációjába jóval több érzékszervünk, előzetes ismeretünk, sztereotípiánk belejátszik, mint a regényekébe. Ez az előzetesen kialakított elvárás-rendszer természetesen jelentősen átalakulhat a mű befogadása során, sőt több film esetében épp ezek átalakítása a cél – gondoljunk csak a *Kill Bill I., II.* (2003 ill. 2004, Quentin Tarantino) című filmekre, melyek szinte az összes műfaji konvenciót magukba építik és egyúttal felül is írják.

1. Vö. Jakobson, Roman: Nyelvészet és poétika. In uő: *Hang – Jel – Vers*. Szerk. Fónagy Iván, Szépe György. Budapest, Gondolat, 1969. 229-276.
2. McLuhan, Marshall: *Understanding media: the extensions of man*. New York, Mentor, 1964.
3. Füzi Izabella – Török Ervin: In uők: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. <http://szabadbolcsesz.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html>, 2007.04.20
4. Eisenstein: A vertikális montázs. Ford. Berkes Ildikó. In uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Áron Kiadó, 1998.
5. Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben*. www.apertura.hu/2006/tel/gelencser, 2007.04.21.
6. Vajdovich György: Irodalomból film. A filmes adaptációk néhány kérdése. *Nagyvilág*, 2006/8. 678-692.
7. Györfy Miklós: Szerepcsere vagy munkamegosztás? Az irodalom és mozgóképes elbeszélés száz éves együttélése. In uő: *A tizedik évtized*. Palatinus, Bp., 2001. 5-53. kiemelés az eredetiben.
8. Vö. Vajdovich György: i. m.
9. Foucault, Michel: Mi a szerző? Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In uő: *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 2000. 119-146.
10. Barthes, Roland: A szerző halála. Ford.: Babarczy Eszter. In uő: *A szöveg öröme*. Irodalomelméleti írások. Bp., Osiris. 2001. 50-55.
11. Foucault, Michel: i. h.
12. Horgas Béla: Hideg napok. *Kortárs*, 1964. júl., 1149-1151.
13. Gadamer, Hans-Georg: Az „eminens” szöveg és igazsága. Ford. Tallár Ferenc. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal, Vilcsék Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László. Budapest, Osiris, 2002. 229-235.
14. Ezekben a fejezetekben nem a délvidéki eseményekről van szó, ezért erre az oszlopra az időmeghatározás csak annyiban vonatkozik, amennyiben a szereplők egyes megszólalásai és a narrátor szabad függő beszéde ezt megengedik.
15. A fejezet címe itt „*Utolszor, együtt*”.
16. A fejezet címe itt „*Ketten*”, ezzel fejeződik be a regény.
17. A továbbiakban a szöveghelyekre az idézetek és utalások után tett zárójeles oldalszámokkal fogok hivatkozni, a következő kiadás alapján: Cseres Tibor: *Hideg napok*. Budapest, Magvető Kiadó, 1964. Magvető Zsebkönyvtár sorozat.
18. White, Hayden: A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében. Ford. Braun Róbert. In uő: *A történelem terhe*. Bp., Osiris Kiadó, 1997. 103-142.
19. White, Hayden: ih. 119.
20. Chatman, Seymour: *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)*. Ford. Sággy Miklós. <http://szabadbolcsesz.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/chatman/index.html>, 2007.04.19.

21. Nem térek itt most ki a vizsgálati fogság és a tényleges börtönbüntetés közti különbségek elemzésére, hiszen ez dolgozatom témája szempontjából irreleváns lenne, mivel mindkettő célja bizonyos emberek elkülönítése a társadalom többi tagjától.
22. Kleist, Heinrich von: A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben. Ford. Forgách András. In *Összegyűjtött Művei II. Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 167.-171.
23. Földényi F. László: *Heinrich von Kleist – a szavak hálójában*, <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1998/12/06fold.htm>, 2007.04.19.
24. Cohn, Dorrit: Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban. Ford. Gács Anna. In *Az irodalom elméletei II.* Szerk. Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996. 81-103.
25. Cohn, Dorrit: i. h.
26. A varratról bővebben, ld. Dayan, Daniel: *A klasszikus film mesterkódja*. Ford. Fürstner Klára és Füzi Izabella. <http://apertura.hu/2005/osz/dayan/>, valamint Rothman, William: *A „varratrendszer” ellen*. Ford. Pataki Katalin. <http://apertura.hu/2005/osz/rothman/index.html>, 2007.04.19.
27. Cohn, Dorrit: i. h.
28. A narratív struktúrákról és szerepükről a mozgóképek befogadása során ld. Bordwell, David: A nézői tevékenység. Ford. Pócsik Andrea. In uő. *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 42-60.
29. Pogonyi Szabolcs: Az értelmezés szabadsága. *Világosság*, 2003/11-12. 83-88.
30. Az itt kifejtett véleményem szemben áll Mészöly Dezsőével, aki szerint a narrátor „úgy helyezte el a tartókapcsokat, hogy kívülről ne lehessen látni őket”. In uő: Hideg napok. *Kortárs*. 1965. máj., 833-834.
31. Vö. *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című filmről mondottak: Füzi Izabella – Török Ervin: i. h.
32. Chatman, Seymour: i. h.
33. Chatman, Seymour: i. h.
34. Chatman, Seymour: i. h.
35. Vö.: Alexa Károly: A megfagyott múlt. In uő: *A szerecsenkomornnyik. Művek, életművek*. Budapest, Kortárs Kiadó 1999. 39-42.
36. Gadamer, Hans-Georg: i. h..
37. Füzi Izabella – Török Ervin: Verbális és vizuális intermedialitás: törés, fordítás vagy párbeszéd? i. h.

Irodalomjegyzék

- Alexa Károly: A megfagyott múlt. In uő.: *A szerecsenkomornnyik. Művek, életművek*. Budapest, Kortárs Kiadó 1999. 39-42.
- Barthes, Roland: A szerző halála. Ford.: Babarczi Eszter. In uő: *A szöveg öröme*. Irodalomelméleti írások. Bp., Osiris. 2001. 50-55.

- Bordwell, David: A nézői tevékenység. Ford. Pócsik Andrea. In uő. *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 42-60.
- Cohn, Dorrit: Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban. Ford. Gács Anna. In *Az irodalom elméletei II.* Szerk. Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996. 81-103.
- Eisenstein: A vertikális montázs. Ford. Berkes Ildikó. In uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Áron Kiadó, 1998.
- Foucault, Michel: Mi a szerző? Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In uő: *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 2000. 119-146.
- Gadamer, Hans-Georg: Az „eminens” szöveg és igazsága. Ford. Tallár Ferenc. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrúd, Sári László. Budapest, Osiris, 2002. 229-235.
- Györffy Miklós: Szerepcseré vagy munkamegosztás? Az irodalom és mozgóképes elbeszélés száz éves együttélése. In uő: *A tizedik évtized*. Palatinus, Bp., 2001. 5-53. kiemelés az eredetiben
- Horgas Béla: Hideg napok. *Kortárs*, 1964. júl., 1149-1151.
- Jakobson, Roman: Nyelvészet és poétika. In uő: *Hang - Jel - Vers*. Szerk. Fónagy Iván, Szépe György. Budapest, Gondolat, 1969. 229-276.
- Kleist, Heinrich von: A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben. Ford. Forgách András. In *Összegyűjtött Művei II. Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 167.-171.
- McLuhan, Marshall: *Understanding media: the extensions of man*. New York, Mentor, 1964.
- Mészöly Dezső: Hideg napok. *Kortárs*.

1965. máj., 833-834.

- Pogonyi Szabolcs: Az értelmezés szabadsága. *Világosság*, 2003/11-12. 83-88.
- Vajdovich György: Irodalomból film. A filmes adaptációk néhány kérdése. *Nagyvilág*, 2006/8. 678-692.
- White, Hayden: A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében. Ford. Braun Róbert. In uő: *A történelem terhe*. Bp., Osiris Kiadó, 1997. 103-142.

© Apertúra, 2007. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2007/osz/gollowitzer/>

