

## Pieldner Judit

### Az olvasót nézővé tenni

Ha olvasunk, képzelőerőnk a szemünk elé varázsolja a szövegben megképződő világot és szereplőket. Az irodalom vizualitásra törekszik. Ha filmet nézünk, megpróbáljuk verbalizálni képi élményeinket. Irodalom és film között számtalan átjárás lehetséges, kapcsolatuk összetett, áttételes, amely többféle megközelítést tesz lehetővé, és médiumelméleti, narratológiai, valamint reprezentációelméleti kérdéseket egyaránt felvet. Általánosságban elmondható, hogy a kapcsolat jellemzője a kölcsönös egymásra hatás, a film legalább annyira képes hatni az irodalomra, mint az irodalom a filmre. A médiumok egymás iránti vágya atavisztikus törekvés, mégis, a *másik* médium jellegzetességeinek, technikáinak felhasználása, egyáltalán a másik médiumra való hivatkozás modern és posztmodern alkotói koncepciók részévé vált.

Dolgozatom Vladimir Nabokov *Kétségbeesés* című regényét értelmezi a kép és mozgókép vonatkozásában. *Az író legáhitottabb álma, hogy az olvasót nézővé tegye; eléri-e valaha célját?* – teszi fel a kérdést a regény. A kérdés nem pusztán retorikai, és nem esetleges, ellenkezőleg, centrális érvénnyel bír a műben: nemcsak az írás mindenkori vágyaként, hanem az olvasásra vonatkozó utasításként fogalmazódik meg (ezt az utasítást követi a regény adaptációja, Rainer Werner Fassbinder *Despair. Utazás a fénybe* című filmje). Nabokov egy elterjedt irodalmi toposz, a – dosztojevszkiji ihletettséggű – hasonmás-motívum felhasználásával – és egyben szubvertálásával – irodalom, festészet és film dialógusának színterévé teszi a regényt. A cselekmény háttérében – vagy inkább előtérében? – a művészeti ágak, médiumok vetélkedéséről szóló diszkurzus vonul végig. Ha ezen esztétikai problémák összefüggéseiben olvassuk újra a regény címét, akkor az írott szónak a kép médiumaihoz viszonyított eleve *vesztes* státusa fölötti – valós? megjátszott? – narrátori kétségbeesésként értelmezhetjük. A kép médiumai – mind a film, mind a festészet – prózatechnikai vonatkozásban, az irodalom önreflexiójának lehetőségeként kerülnek a regénybe. A vizualitás Nabokov önéletrajzi írásának, a *Szólj, emlékezet!*

című műnek is kitüntetett kérdése. A filmre való utalások szisztematikusak, rácsot képeznek a szövegben, ennél fogva a hasonmás, a képmás története a mediális közvetítésről, a médiumok egymáshoz való viszonyáról szóló beszéddé allegorizálódik.

Nabokov *Kétségbeesés* című regénye 1936-ban jelent meg oroszul; a szerző maga fordította le angolra 1937-ben, majd dolgozta át a fordítást 1965-ben. Nabokov tulajdonképpen ellenregényt ír: Dosztojevszkij-paródiának szánja regényét, *A hasonmás* és a *Bűn és bűnhődés* motívumai, szüzséelemei ismerhetők fel benne. Hermann maga Goljatkín és Raszkolnyikov keveréke. A pusztá elméleti konstrukcióból a gyakorlati kivitelezésig vitt „tökéletes gyilkosság” egyértelmű Dosztojevszkij-utalásként dekodolható: Hermannak, a gyártulajdonosnak azért van szüksége a hasonmásra, a Felix nevű egyszerű munkásra, hogy azt saját ruháiba öltöztetve, saját igazolványával ellátva meggyilkolja, és átvegye annak identitását. Az elbeszélő tulajdonképpen egy narcisztikus intellektüel, saját teóriáinak és képzeletének foglya. Hermann antihős, aki az identitás társadalmilag megkonstruált formáitól és kötelekeitől próbál megszabadulni. Don Quijoteszerű hős, a tökéletes hasonmás illúziójának megszállottja. Szélmalomharcában az én módszeres elvesztésének története bontakozik ki.

Nabokov szóban forgó művét olvasva a regényhagyomány testébe szervesen beépülő metafikciós retorika modern újjáélesztésének lehetünk szemtanúi. A *Kétségbeesés* homodiegetikus elbeszélője *láthatóan* küzd a történet elkezdésének nehézségeivel. Legyünk azonban óvatosak! A narrátor a megbízhatatlan narrátortípust testesíti meg – beismerten könnyed „költői hazudozással” indítja az elbeszélést –, aki abban a tekintetben sem teljesen megbízható, hogy mit tart saját írói kompetenciájáról. A retrospektív narráció, amelyben az elbeszélő saját tetteinek apológiáját, tulajdonképpen egy gyilkosság történetét vázolja, számtalan csapdát állít az olvasó útjába: elbizonytalanítja az elbeszélés ideje és az elbeszélő idő közti távolságot, és az erkölcsi distanciát is, amely az önmagával számot vető elbeszélő és egykori önmaga között létesül.

Az elbeszélés menetét már az első mondat után megtöri egy metaleptikus gesztus, amellyel a narrátor diszkreditálja saját szavait, kétségbevonva azok hitelét. Majd gyorsan korrigálja saját kételyét: *Úgy tűnik, mintha nem tudnám, hogyan kezdjem. Mulatságos látvány: az idős úriember, aki lötyögő orcával csoszog errefelé, hősiesen az utolsó autóbusz után iramodik, végül utoléri, de mégsem mer fellendülni a mozgó járműre,*

így zavarodott mosollyal, egyre ügetve, lemarad. Talán nem merek felugrani? Az autóbusz, történetem hatalmas hegyi busza bömböl, felgyorsul, és nemsokára végleg eltűnik a sarok mögött. Meglehetősen terjedelmes szókép lett. Még mindig futok (Nabokov, 2007: 13, kiemelés tőlem – P.J.). Az elbeszélés megelőzni látszik az elbeszélőt, az elbeszélő mint lemaradt utas allegóriája voltaképpen a modern alkotónak a nyelv általi megelőzöttségére vonatkozó felismerését tömöríti. A narrátor végül is elégtétellel nyugtázza az eredményezett szóképet, mint később egy-egy díszre sikeredett szófordulatot, prózájának *szívesen látott vendégeként* (Nabokov 2007: 41). Továbbra is a regény elkezdésének a nehézségeinél tartva, kínosan precíz leírások következnek, amelyek egy festményhez illően a látvány teljességének visszaadására törekednek. Ám a rendelkezésre álló művészi kifejezőeszköz, a szó, nem tűnik teljes mértékben kielégítőnek. Különösen nem, mihelyt egy rendkívüli vizuális élményt kell szavakba önteni: Hermann, az elbeszélő, akiről annyit tudtunk meg, hogy az 1930-as évek Németországában a csokoládéiparban utazik, egy prágai üzleti útja során a saját, szegény kivitelezésű, de fizikai adottságait tekintve tökéletesnek vélt hasonmására bukkan.

A váratlan találkozás egy lenyűgöző képzőművészeti alkotás megpillantásához mérhető: a csavargó hasonmás-figura pusztá látványa Hermann egyedüli esztétikai élményben részesíti; ahhoz hasonló élményben, amelyet Arisztotelész felismerő látásként (*aisztheszisz*) és látó újrafelismerésként (*anamnézis*) határoz meg. A képmással való találkozás csodája egyrészt a hasonlatosság mértékének csodálatát, másrészt a kép megbabonázó erejének (felismerését jelenti; továbbá önreflexiók sorát indítja el az elbeszélőben arra vonatkozóan, hogy ki az eredeti és ki a másolat, ki kinek a hasonmása, hol a határ hasonlóság és azonosság, azonosság és különbözőség között. A hasonmás egy, a realitásból kivezető lehetséges világ, a fikció világát nyitja föl Hermann számára. Egyben az örület örvényét is felnyitja, hiszen a keresés egy álhasonmás megjelölésébe torkollik, ezáltal szubvertálja Nabokov a toposz irodalmi hagyományát. A hasonmás alkalmat ad az önmagaságnak egy elidegenített perspektívából való szemlélésére. A kérdések a modern individuum önazonosságának problémakörét nyitják föl, előrevetítve a bekövetkező meghasonlást, identitásválságot. Ugyanakkor felvetik a művészi kifejezés médiumának, az irodalom medialitásának a kérdését is: Hermann az önmagával meghasonló irodalmár; a látvány és annak verbalizálhatósága közti tátongó úr szédítő

felismerése indítja el a médiumra vonatkozó reflexiók sorát a regényben. Olybá tűnik, mintha a szó a kép tökéletes lefedésére lenne hivatva. A csokoládét, valamint szavakat gyártó Hermann (aki Nabokov kedvelt író-szereplőinek sorába tagozódik, a *Lolita* Humbert Humbertjének rokona) ki szól az olvasóhoz: *Mennyire szeretném meggyőzni magukat! És sikerülni fog, meggyőző leszek! Kényszerítem magukat, gazemberek, hogy elhiggyék... noha, attól tartok, a szavak önmagukban, sajátos természetükből adódóan, képtelenek képszerűen közvetíteni egy effajta hasonlóságot: a két arcot egymás mellett kellene lefesteni, valódi színnek, nem szavak segítségével; akkor és csakis akkor láthatná a néző a lényegét.* Az író legáhitottabb álma, hogy az olvasót nézővé tegye; eléri-e valaha a célját? *Az irodalmi hősök sápadt teste, amely a szerző felügyelete alatt táplálkozik, az olvasó éltető vére által fokozatosan nő; az pedig az író zsenialitásán múlik, hogy szereplői képesek-e alkalmazkodni ehhez a – nem túl étvágykeltő – élelemhez, és általa gyarapodni, néha évszázadokig. Jelen esetben azonban nem irodalmi módszerekre van szükségem, hanem a festő művészetének egyszerű, kegyetlen pontosságára.* (Nabokov 2000: 27, kiemelés tőlem – P.J.)

A szó eszerint a meggyőzés eszköze, leírásra alkalmatlan, „képszerűsége képtelen”, hiszen a fentebbi utashasonlatot aplikálva, a képnek utánaeredő nyelv szükségszerűen lemarad, nem ér nyomába a látvány tekintetet<sup>1</sup> közvetlen módon magába olvasztó erejének. Az elbeszélése után loholó elbeszélőnek akkor sikerül úgymond felkapaszkodnia az autóbuszra, és kényelmes helyet is elfoglalnia az ablak mellett, azaz a megfelelő szavakra rátalálnia, akkor kap lendületet a történet, amikor a hasonmás-

<sup>1</sup> Merleau-Ponty fenomenológiai szemszögből a következőképpen írja le a látvány és tekintet interdependenciáját, értelmezi a látást: „Ami látható, az mintha tőlünk elválasztva, önmagában nyugodnék, és ügyet sem vetne ránk. Mintha látásunk is benne, az ő mélyéből keletkezne, vagy olyasféle meghitt viszony fűzné hozzánk, mint parthoz a tengert. Mégsem olvadhatunk belé, ahogy ő sem léphet át belénk, hiszen az így megvalósuló »tökéletes« látás létrejöttének pillanatában oltódna ki, eltüntetvén vagy a látót, vagy a láthatót. Vagyis nem önmagukkal már eleve azonos dolgok kínálják fel magukat a látványban egy eredendően üres, csak a mindenkori »nézésben« rájuk nyíló tekintet számára. Ellenkezőleg, a látványban megjelenő dolgokhoz csak azért férközhetünk a lehető legközelebb, hogy tekintetünkkel letapogatjuk őket. Nincs értelme arról álmodozni, hogy milyen is lenne ennél pucérabbra vetköztetni, még közvetlenebbül látni a dolgokat, hiszen nincs látás anélkül, hogy a tekintet körbe ne ölelné, saját húsába ne foglalná a látható tartalmakat” (Merleau-Ponty 2007: 148–149).

figura is konszolidálódik a történetben, a valóságtól való menekülés reményteljes lehetőségeként.

A szavak művészetéhez képest, úgy tűnik, a festészet, valamint a film közelebb áll az elérni vágyott képi jelentésegység reprezentálásához. A történetben Hermann riválisa és minden tekintetben ellenpontja egy festő, Ardalion. A narrátor folyamatosan a festészet és a film rendelkezésére álló eljárásokra, lehetőségekre hivatkozik, bár a film technikai eszközei sem képesek utánamenni annak a hasonlóságnak, amelyet Hermann önmaga és Félix között tételez: *Láttam a filmvásznon, amint egy ember a hasonmásával találkozik; pontosabban láttam olyan színészt, aki két szerepet játszik úgy, hogy, akár a mi esetünkben, a társadalmi különbség naivan hangsúlyos, így az egyik szerepben bárdolatlanul durva, a másokban autóban ülő higgadt nyárspolgár – mintha valójában egy csavargó-páros vagy egy úriember-páros azonossága kevésbé lenne érdekes. Igen, láttam már mindezt, de az ikertestvérek hasonlóságát a rokonság pecsétje úgy rontja el, mint egy törím, míg a kettős szerepet játszó filmszínész nemigen tud senkit rászedni, mert ha egyszerre jelenik is meg mindkét alakban, szemünk észreveszi a középső vonalat, ahol a kép két részét összeillesztették* (Nabokov 2007: 27).

A(z ál)hasonmás-toposz, amely az irodalmi szöveg parodisztikus céljának kiindulópontjával szolgál, ilyenformán a textusnak egy metaszintjén is elkezd funkcionálni, szóba – képbe – hozva irodalom és festészet/film kapcsolatának, mint azonosságok és különbözőségek diszkurzív terébe bocsátkozó hasonmás-jelenségeknek a szféráját is. A hasonmás meglátása a látás – és nem-látás –történeteként bontakozik ki. Ily módon a regény cselekménye, a narrátor spekulatív jellegű digresszióinak köszönhetően, a verbális és vizuális kifejezési formák kapcsolatának konspiratív és aspiratív szövetségének – azaz, egymást kijátszó, és ugyanakkor/mégis egymás felé törekvő – az allegorikus elbeszélésévé tágul. A regény olvasójának nézői kompetenciájára is apellál a képi élmény totalitását üldözőbe vevő inszenírozó részletgazdagság. A szöveg – talán éppen egy majdani adaptációra való tekintettel – filmszerűsége törekszik, ezt nyíltan ki is jelenti az öntudatos narráció, lásd például a *Harmadik fejezet* elindításának többféle variánsa közül a következőt: *Időközben... (a pont, pont, pont hívogató gesztusa). Hajdanán ez a Kinematograph, alias Cinematográf, alias Mozgóképek kedvenc fogása volt. Láttuk a hőst ezzel-azzal foglalatostkodni, és időközben... Pontok – és a cselekmény már vidéken játszódik.*

*Időközben... Új bekezdést, kérem* (Nabokov 2007: 56). A bűntény elkövetése nyomán a regény két alternatívát fogalmaz meg: az egyikben nem derül fény a gyilkosságra, Hermann Felix identitását felöltve boldogan él feleségével, Lydiával incognitóban, festői környezetben... A narrátor nem bírja visszatartani megjegyzését: *Érzik, hogy odakozmált ez az epilógus? A klasszikus recept szerint kotyvasztottam* (Nabokov 2007: 191). Íme, a második, a korrekt verzió: bár Hermann hisz a tökéletes bűntényben, és Felix identitása mögé rejtőzve meg van győződve arról, hogy a tette soha nem fog fény derülni, mivel a tökéletes bűntény az, amit maga az áldozat követne el, egy dologról azonban megfeledkeznek: Felix sétatálcájáról, az álhasonmás monogrammjával, amelyet az áldozat mellett hagy. Az áldozat identitásának felfedezése Hermann lebukásához vezet.

Rainer Werner Fassbinder 1978-ban készült *Despair. Utazás a fénybe* (*Despair. Eine Reise ins Licht*) című filmje a szó művészetének vizuális hasonmásaként, hasonmásteremtő aktusként fogható fel. Ha poétikai elvként, nem pedig pusztán toposzként fogjuk fel a hasonmás problematikáját, akkor ennek heterotopikus voltát kell kiemelnünk, abban az értelemben, ahogy Foucault definiálja a tükör alakzatában létesülő heterotópiát<sup>2</sup>. Vagyis az adaptáció, mint az irodalmi szöveg hasonmása, egyszerre az irodalom helye és *nem*-helye, egyszerre mutatja fel, teszi jelenvalóvá, és takarja, távolítja el az irodalmi *pre*-textust. Mivel a tökéletes azonosság keresése Nabokov szövegének központi témája, ezért különösen alkalmas a regény egy reflexív filmtér megteremtésére, amelyben a mediális hasonlóságok és különbségek is felmutatódnak. A regényben a tökéletes azonosság elérhetetlen ideáljára épülő tökéletes gyilkosság lelepleződik.

---

<sup>2</sup> „A tükör, lévén egyfajta hely nélküli hely, végső soron utópia. A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, a felszín mögött megnyíló irreális térben, ott vagyok, ahol nem vagyok, árnyként, amely önmagamnént adja nekem önnön látványomat, s lehetővé teszi, hogy ott szemléljem magamat, ahonnan hiányzom: ez a tükör utópiája. De egyben heterotópia is, hiszen a tükör valóságosan létezik és bizonyos módon visszahatást gyakorol a helyre, amit betöltök; a tükör működése következtében, mivel ott látom magam, hiányzónak vélem magam a helyről, ahol vagyok. E valamiképpen rám szegeződő tekintet révén visszatérek önmagamhoz az üveg túloldalán lévő virtuális tér mélyéről, újra önmagam felé fordítom pillantásomat, és felépítem magam ott, ahol vagyok; a tükör heterotópiaként működik tehát, méghozzá abban az értelemben, hogy a helyet, amit elfoglalok önmagam üvegbeli megpillantásakor, egyszerre teszi tökéletesen reálissá, az őt körülvevő tér egészéhez kapcsolódóvá, és tökéletesen irreálissá, hiszen csak akkor válhat érzékelhetővé, ha átkerül a túloldal virtualitásába.” (Foucault 2000: 150)

A filmnek lehetséges egy olyan olvasata, amelyben a tökéletes azonosság problémája irodalom és film viszonyának problémájává válik, és akként lepleződik le.

A filmváltozat a szerzőt – Tom Stoppard mellett – forgatókönyvíróként adoptálja<sup>3</sup>. Fassbinder adaptációja tulajdonképpen az irodalmi szövegbe kódolt inherens „rendezői utasításokat” követi, és mutatja fel azt a lehetséges vizuális változatot, amelyre az irodalmi szöveg aspirált, ezáltal mintegy beteljesítve az irodalmi szöveg „vágóját”. Seymour Chatman szerint a film mediális sajátosságaiból következik, hogy nem képes leírni abban az értelemben, ahogyan a leírással az irodalmi szövegekben találkozunk. A mozgóképpel képtelen állítani, csak ábrázolni, megjeleníteni képes (vö. Chatman 2006). A filmrevitel kategóriája azt implikálja, hogy a film hivatott az irodalmi szöveg iseri értelemben vett üres helyeit (*Leerstellen*) kitölteni. Ezért az adaptáció szükségszerűen mindig interpretáció, utánalkotó értelmezés, képi applikáció.

A film történetének állomásai felől nézve Nabokov regénye akkor születik, amikor a némafilm hagyományát megújítja a hangosfilm létrejötte. Fassbinder nem hagyja ki a filmtörténeti utalást egy „film a filmben” eljárás alkalmazásának erejéig: a filmbeli Hermann a moziban ülve, egy némafilm nézőjeként kapja a szerepcsere ötletét, amely gyilkossági tervnek elindítója lesz. A filmben pörgő némafilmnek eszerint *mise-en-abyme* jelentősége van, azaz a film egészének kicsinyítő tükröként magába sűríti annak diegézisét. A filmbeli film jelenetei is egy hasonmás-történetre utalnak, amelyben ugyanaz a szereplő játszik két szerepet.

Fassbinder filmje hű marad a Nabokov-szöveg betűjéhez és szelleméhez, ugyanakkor mégis értelmező módon viszonyul a szöveghez, és ennek megfelelően domborítja ki annak bizonyos aspektusait, illetőleg ábrázolja a főhős örületbe tartó útját. A film Hermann Hermann (Dirk Bogarde) szavaival indít, amelyeket feleségének, Lydiának (Andrea Ferreol) a fülébe súg: *Oroszország, amelyet örökre elvesztettünk*. Akár az emigrációba kényszerült Nabokov önéletrajzi vallomásának is tekinthetjük ezeket az elhangzó szavakat (Nabokov egyébként valamennyi regényében elhullajt

---

<sup>3</sup> Németh Gábornak az *Adaptációk* című kötethez írt előszavában olvasható az adaptáció meglehetősen kiüresedett terminusának játékos, ironikus revideálásaként javasolt új terminus: „Olcso kis vicc: az irodalom adaptációja helyett az írók adaptációja” (Németh 2000: 9)

önéletrajzi vonatkozásokat). Mint kiderül, a nosztalgia csupán egy apró, jelzésszerű megnyilvánulása a főhős pszichikai válságának, amelyet a film további menetében szélsőségesebb megnyilvánulások révén tapasztal meg a néző: Hermann szó szerint kívülről, távolról szemléli önmagát (Hermann és projekcióját ugyanaz a színész játssza). Hermann alakját a kamera nem közvetlenül filmezi, hanem többnyire elválasztó felületeken – esőfüggönyön, lakása festett figurákkal díszített üvegajtóin, üvegfalain – keresztül, ezáltal is érzékeltetve mizantróp karakterét, a világtól – és önmagától – való elidegenedését.

A filmfelirat kalligrafikus betűi, a film kezdő képsoraiban látható élénk színek – egy pohár képét láthatjuk, amelyben tojást és tejet kever össze egy láthatatlan koktélkészítő, ahhoz hasonlóan, ahogyan a festő készíti elő a festéshez a színeket –, Hermann lakásának festett üveglakalai és ajtóin, a film különböző helyszínein a falakat díszítő freskók, festmények, Ardalion, a festő munkái, valamint a külső tér, a táj jellege mind hozzájárulnak a film festőiségének megteremtéséhez. Ez azonban nem pusztán dekoratív funkcióval rendelkezik, hanem a képi reprezentáció alapvető kérdéseit kapcsolja szervesen az irodalmi szöveg képmás-problematikájához: Hermann a nyers realitás elől menekül egy festett, mesterségesen létrehozott képvilágba, a valóságot képi közvetítésén keresztül próbálja megérteni, így szükségszerűen félre is értelmezi azt. Absztrakt elveket konstruál egy téves hipotézisre alapozva, miszerint a képmás az „eredeti” helyettesítője lehet. Fassbinder nem a Hermann alakító Dirk Bogarde-dal, hanem egy másik, kevésbé hasonlító színésszel (Klaus Löwitsch) játszatja el a hasonmás figuráját. A néző számára egyértelműek a két szereplő közötti nyilvánvaló különbségek, miközben Hermann nem látja a közte és a kiválasztott hasonmás-alak közti különbségeket. Hermann vaksága okozza vesztét, így elbukása is szükségszerű lesz; nem tragikus, sokkal inkább tragikomikus, kisszerű, groteszk.

Leleplezése momentumában Hermann arcát a fény által felszeletelve látjuk, illetőleg egy széttört tükör tükrözi vissza, majd – a regény szövegét adaptálva – egy képzelt filmforgatásról beszél, amelyen épp részt vesz filmszínészként: *Egy percen belül kitűnök a képből, de a rendőröket jó lenne visszatartani, hogy egérutat nyerjek. Én filmszínész vagyok. Most elmegyek. És önök csak nézzenek a kamerába.* Hermann utolsó szavai nemcsak a történet keretén belül értelmeződnek, hanem a film metanyelvi reflexiójaként is: szerep, színész és identitás felcserélhetőségének illúziója



mögött a kamera elidegenítő hatása, valóság és (mozgó)képi reprezentációjának diszkrepanciája, összeférhetlensége is érvényre jut: „a film médiumában keletkező szubjektumot örökösen megosztottként, szétírt, és -hangzottként, távollevőként, a képek világából kiszabadulni nem tudóként mutatja be a rendező” (Dánél 2003: 274). A film zárlatában Hermann arca egy fehér képbe tűnik át, jelezve a végső tisztánlátást, a szellemi utazás végső állomását. A film címének *Utazás a fénybe* komponense ismét csak vonatkoztatható a film médiumára, az irodalom materialitásának a fény nyelvére való átfogalmazására, amelyet az adaptáció végrehajt. Fassbinder filmje önvallomás is az adaptáció ürügyén: a rendező Van Goghnak, Antonin Artaud-nak és Unica Zürnnek<sup>4</sup> dedikálja a filmjét, akik valamennyien az őrült művész archetípusát testesítik meg. Fassbinder filmjének stilizált képvilága, szürrealista víziói, a film narratíváját átható irónia, a művészfilmes elbeszélésmód specifikumai összességükben egyfajta filmre alkalmazott brechti elidegenítő effektust eredményeznek.

Nabokov regénye – és annak nyomán Fassbinder filmje – az identitás válságát, a főhős önmagától való elidegenedésének történetét beszéli el. Mindkét alkotást, egymástól függetlenül is, a modernség meghatározó művészi teljesítményeinek kell tekintenünk. Irodalom és film találkozása pedig nem csupán intermediális, hanem interkulturális pillanat is: Nabokov orosz–amerikai szerző németországi emigrációja idején írta meg a *Kétségbeesést*, amely a német rendező első angol nyelvű filmje. A történelmi pillanat sem jelentés nélküli, amelybe a szereplő elidegenedésének története ágyazódik; Fassbinder filmje a mozgóképek háttérében végigvonuló koherens utalásrendszerben (lásd Ardalion festményének a háttára rajzolt horogkeresztet, a katonai uniformisokat, a feliratokat) jeleníti meg a történelmi kor jelzéseit. Úgy vélem azonban, hogy a tárgyalt alkotásokban problematizálódó legfontosabb kérdések a művészet befogadásának egyetemes problémáját érintik. Lehetséges-e, szükséges-e az olvasót nézővé tenni? Hiszen olvasóként nézők is, és nézőként olvasók is vagyunk, mondja Nabokov–Fassbinder. Film és irodalom együttolvasása a befogadói, az esztétikai tapasztalat medialitásának továbbgondolásra érdemes kérdéskörét nyitja meg számunkra.

---

<sup>4</sup> Unica Zürn (1916–1970) német szürrealista festő.

**Szakirodalom**

CHATMAN, Seymour

2006 Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva). In: FÜZI Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció*. SZTE, Szeged (<http://szabadbolcsesznet.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/chatman/index.html>, letöltés ideje: 2009. 05. 01.)

DÁNÉL Mónika

2003 A tükör és a hasonmás mint az irodalom és a film heterotópiái. In: PETHŐ Ágnes (szerk.): *Köztes képek. A filmelbeszélés színterei*. Scientia Kiadó, Kolozsvár, 249–279.

FOUCAULT, Michel

2000 Eltérő terek. In: Uő: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk, Debrecen, 147–155.

MERLEAU-PONTY, Maurice

2007 Az egymásba fonódás – a kiazmus. In: Uő: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó–Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 148–176.

NABOKOV, Vladimir

2007 *Kétségbeesés*. Európa Könyvkiadó, Budapest

NÉMETH Gábor

2000 Pilatus Credóban. In: GÁCS Anna – GELENCSÉR Gábor (szerk.): *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. JAK–Kijárat Kiadó, Pécs, 6–10.