

Egy felbomlott létforma vizuális narratívái

Danyi Zoltán: *A dögeltakarító*

Bevezetés

A dögeltakarító a háború okozta poszttraumatikus léttapasztalat elbeszélhetőségének a problematikáját prezentálja: a felbomlott identitású egyén groteszk valóságviszonyulásával, önidentifikáló törekvéseivel és a léthelyzetre adható magyarázat keresésével. A regény a kiábrándultság és elveszettség leír(hat)ó narrativitásával kísérletezik, az irodalmi nyelv medialitásának „fölcserélhetetlen egyedisége – s ilyen módon a maga elvi instrumentalizálhatatlansága” (KULCSÁR SZABÓ 2004; 34) révén. A traumatikus események láncolatát történetté formálni szándékozó narrációval együtt járó problematikát Bal fogalmazza meg: „A traumatikus események éppen azt a képességet számolják fel, hogy megtörténésük pillanatában átéljük és megértsük őket. Ennek az a következménye, hogy a traumatizált személy csak töredékesen tudja felidézni őket. [...] Az a tehetetlenség, amely megbénítja a traumatizált személyt, a történet és a szöveg szintjein is lokalizálható. Az események annyira összefüggéstelenek lehetnek, hogy a fabula nem »ismerhető fel« »logikusként«, hogy értelmesnek minősüljön a történés pillanatában. Ezért az emlékezés későbbi pillanatában a szubjektum nem tud történetet alkotni belőlük” (BAL 2011; 134). Ezen szóban forgó viszonylatokból kifolyólag a posztjugoszláv, posztháborús kontextus, illetve az individuális, immanens tartalmak közvetíthetősége nem merülhet ki a nyelvi megfogalmazhatóságukban, hanem az elbeszélő egyén és a narratíva helyett a köztük levő, a mediális szerepet betöltő tér – a valóságtapasztalat médiumfüggősége – kerül centrális pozícióba a történet megközelítésében. A társadalompolitikailag hiteles mában kirajzolódó *ittlét*, valamint az átélt idő és a kihelyezett/fiktív lét közötti terület közvetítő funkcióját betöltő vizuális, auditív, illetve szenzuális formák elemzése vezethet el leginkább a regény által narratívummá alakíta-

ni szándékozott felbomlott létforma megértéséhez. A különféle, ám kizárólag reális, hiteles mediális formával bíró kulturális jelenségek, termékek és hétköznapi tárgyak valóságghű téridőt teremtenek meg. A regény *dolgai* mint a megragadható elemei olyan funkciót töltenek be, mint Konrád György „új térbeosztást” létrehozó *A városalapító* című regényének a „barokkosan burjánzó képi elemei”: „A képi mozzanatok előlépnek hagyományos dekoratív passzivitásukból, s közvetlenül a fogalmi közlésnek rendelődnek alá: nem a szétszórt, cselekményforgáccsá aprózott történetzilánkok plasztikussá tevését szolgálják többé, hanem a fogalmak, reflexiók megérzékítését” (THOMKA 1980; 41). *A dögeltakarító* című regényben a szem primáris funkciójú érzékszerv voltából adódik a képi narratívák vizsgálatának kiemelése, tehát a vizuális kultúráé, amely „az olyan strukturált formális nézői környezet helyett, mint amilyen a mozi vagy egy képzőművészeti galéria figyelmünket a mindennapi élet vizuális tapasztalatának meghatározó voltára irányítja” (MIRZOEFF 2000). Ezzel egyidejűleg a vizualitás és az egyéb érzékekkel felfogott ingerek összefüggő, illetve autonóm aspektusai a térbeli tájékozódás alakítói.¹ Ily módon a képi elbeszélés vizsgálatában az elemzésük elkerülhetetlen.

Narratív monológ és látványleírás

Az első fejezet többoldalas mondatokból álló, számozott részekre bomlik, és a főszereplői monológokat meg a narrátori hang elbeszélését tartalmazó cselekményre épül. A második fejezet a korábbi narratív síkhoz képest egy kiterő, és egyszerűbb elbeszélői technikával operál. Ez a kétpólusú beszédmód szintézise, a narrátori hang és az elbeszélő harmadik személy hangjának vegyítése narratív monológként definiálható, amely jelenségről Paul Ricoeur-t érdemes idézni: „mások gondolatait és beszédét teljes mértékben az elbeszélés szövetébe integrálja: a narrátor beszédmódja, hangját kölcsönözve neki, átveszi a szereplő beszédmódját, de a szereplő saját hanghordozását is épp ennyire magáévá teszi. [...] E narratív technikák nagyon jól mutatják a harmadik személynek – ez megfelel a beszédmód referenciális irányultságának – és az első személynek – ami a reflexív irányultságot konstituálja – az összeolvadását” (RICOEUR 2001; 22). Az ismertetett elbeszélési mód közvetítésében kapunk narratív beszámolót az egykori dögeltakarítási tevékenységről, majd az emlékek közötti asszociáció kognitív segédeszközének szuggesztívójával a háborúban el-

¹ Míg a térben távoli/fiktív képzetek a vizuális medialitásra korlátozódnak, addig a lokalitás egy komplex percepció révén jut kifejezésre. A dolgozat későbbi részében ez a feltételezés bővebb kifejtésre kerül.

követett szörnyű tettekről, melyeket a későbbi emlékezések során kiegészít, megtold további elborzasztó képsorokkal. Az átélés tapasztalatának ezotériáját és a tényközlés száraz módozatait szembesíti egymással. A lineáris történések szintjét az elbeszélés alárendeli a karakter valóságkeresésének, öndefiniáló törekvéseinek. A sokszor statikus cselekmény (várakozás a pesti dugóban, zötykölődés a temerini buszban stb.) mellett a szemlélődés, a környezet, a személyek, a hangulatok és az érzékekkel felfogott további ingerek leírása mint „a látvány és a nyelvi megnyilatkozás érintkezését” (SZEGEDY-MASZÁK 2013; 220) érzékeltető terület dominál.

Mivel írott nyelvi medialitásról van szó, a leírás kérdésköre elkerülhetetlen tematika a képi elbeszélés vizsgálatakor. Bal *A leírás mint narráció* című tanulmányában felvázolja a hagyományos leírásról való gondolkodást, majd a kritikai narratológia szempontjából közelíti meg a kérdést. Elbeszélő szövegek szemléltetésével a leírásnak a jelentésalkotásban betöltött szerepét és a makrostruktúrába való beemelését mutatja be: „a leírás jelentését visszavonakoztathatjuk a szöveg általános értelmezésére. Ennek eredményeként az általános értelmezés *változhat, tovább szélesedhet, vagy kiforratlanul lezárulhat.* [...] A leírásnak a diegetikus kifejlődésben van helye. A fabulában éppen akkor létező szituáció fényében vizsgáljuk” (BAL 1998; 168). A tanulmány idézett, a jelen dolgozat szempontjából releváns része által meghatározott leíró funkció kerül kimutatásra a regényben: látvány-, emlék-, tájképek, testleírások és a gondolati tartalmak vizualitásának verbális lefordítása, illetve ezeknek a makrostruktúrában, valamint a valóság és az identitás meghatározásában – a felismerésben és a megértésben – betöltött szerepe.

A regény alanyának szemén keresztül tárul elénk az áldozat testének látványa: „valamikor szép lehetett ez az arc, de most karikák duzzadtak a szeme körül, és amikor leráncigáltuk róla a ruhát, a feltűzött haja kibomlott és az arca elé hullt, a csípője, a melle, a hasa olyan volt, mintha valami szexlaphból került volna közénk” (DANYI 2015; 80). A *szexlap*-hasonlat a főhős gondolkodásának és valóságtapasztalatának az adott körülményekhez kötődő mediális függőségét igazolja. A nők külső jellemzésében a látvány fókuszában álló szem a szubjektum által verbálisan megragadhatatlan területre utaló képzet. „[E]gészen közről látta a szemét, ezeket a fáradt, szomorú kék szemeket, és egy életre belevésődött ez a szomorú, szép tekintet” (DANYI 2015; 48–49), „az asszonynak nagy fekete szemei voltak, mint egy éjszakai állatkának” (DANYI 2015; 51). A szem leírása, mint „az idealizált, fetiszizált szépség nem-emberi, transzcendentált karakterének esztétikai kontemplációja” (BÓNUS 2004; 311) értelmezhető. Az egyes szám harmadik személyé idegenített karakter által fel-

fogott, hasonlatokkal, színekkel esztétizált női látványok verbális lefordítása, filmszerűsége egy illuzórikus elrugaszkodást képez a regény szorosan a valóságra referáló narratívumában: „egy vörös folt, valami tévedés, valami hiba a képen, egy vörös ruhás nő a végtelen füves térség egyik szegletében” (DANYI 2015; 51). A szemük, a transzcendentált vonások mellett, a testnek mint a „fizikai és pszichikai predikátumok hordozójának” (RICOEUR 2001; 21) az önuralom nélküli intencióinak, tetteinek és azok súlyosságának a visszatükröző elemeként is funkcionál a szövegben: „egyedül a szemükre volt kíváncsi, tudni akarta, hogy mi tükröződne ezekben a szemekben, ha rájuk kerülne a sor” (DANYI 2015; 124).

A tér behatárolása a cselekményépítés szempontjából meghatározó, az emlékképek, a felidézett események mindig egy pontosan kijelölt helyhez kötődnek: Split, Berlin, Budapest, Újvidék stb. Az éppen aktuális, vagy a megidézett város a hozzá való viszonyulási jegyekkel jelenik meg. Például a kiábrándultság és az illúziómentesség érzéki tapasztalaton alapuló, naturalisztikus helyzetképpel való szemléltetése: „már Újvidéken lenne, és csak szédelegne az iszapszagú utcákon” (DANYI 2015; 191). Ennek az ellentéte a megbékélés lehetőségéhez közeledve megjelenő idilli városkép: „végre ott volt előtte Újvidék, a háztetőivel, a gyárkémenyeivel, a hídjaival és a sok templomtornyával, és fehér volt minden, [...] és soha azelőtt nem látta ilyen szépnek ezt a tájat mint most, amikor a spliti katedrális tornyából nézte” (DANYI 2015; 250). Az emlékezeti városlátványok közötti gondolati térben történő utazásnak a szilárd identifikáció és feltérképező komponensét képezi a megidézett színvilág. Splitből Újvidék felé haladva a horvát hegyeket követő fekete bosnyák hegyek után először a jeneszter sárga virágai rajzolódnak ki, majd miután sikerül a képzeletében túljutnia a Fruška gorán, Újvidék fehér színben jelenik meg előtte. A fehér szín a megtisztulás lehetőségének az illúzióját kelti Újvidék esetében, és a vágyott fehér füzet, mint tiszta lap képzetét magába foglaló jelenetekben is. A jellemzések, a geokulturális tapasztalat, a helyek az első idézet negativitása ellenére is egy bizonyos, az átélt idő megidézésében felfedezett identifikáltságot, otthonérzetet implikálhatnak. Ezek az emóciók, valamint a *feltérképezetlenség* más városokban (Berlin, Belgrád, Temerin) és a jelen valóságában múlhatatlan hiányérzetet és térbeli idegenségtapasztalatot eredményeznek, növelve a karakter önazonosságának krízisét. A regény narratívájában a tájkép, a környezet, tehát maga „a »föld« nem a nemzeti identitás lényegének kifejezője, hanem egy és-és relációban a többes identitás egyik kimeríthetetlen összetevője, amelybe kulturális jelentések és értékek vannak belekódolva” (FARAGÓ 2006; 24), a helynevek pedig mint „geokulturális identitásjelzések” (FARAGÓ 2006; 27) fordulnak elő. Az otthonérzet szem-

ben a kultúraköziséggel, illetve az idegenség léttapasztalatával egy olyan kontrasztot alkot, amelynek a narratív funkciója a regény elbeszélsmódjának az alappillérvé emelkedik. Az utóbbi képzeteket az exjugoszláv környezetben, a jelen Európájában, illetve a fiktív térben zajló utazás motívuma is kifejezi. A karakter városok és kultúrák között ingázik egyrészt tényleges utazással, másrészt a racionalitástól eltávolodva képzelgéssel, emlékezéssel, saját tudati kivetüléseinek transzformatív módosulásai között, a „mély igazságok” után kutatva. Továbbá bolyong a jelentések valóságtartalma általi értelmezések és az áttételes értékek, utalások között, például a regény címének és a dög fogalomszármazékainak is egy többszintű hálózata rajzolódik ki (a dögszag gyakori érzetének előfordulása, az állattetemek eltakarítása, egy gondolati síkon a tömeges mészárlás utáni „dögeltakarítók” megjelenítése stb.). A nemzetiségnek mint identitáskonstruáló komponensnek a meghatározhatatlansága is konstans motívum: a nemzeti zászló színei sorrendjének keverése (DANYI 2015; 90), a cseveg eredetéről folyó vitatkozás (DANYI 2015; 196), a vajdasági magyar-lét relativitása, a buszban szóló *narodnjakhoz* való viszonyulás (DANYI 2015; 93) stb., mind az egzisztenciális kizökkentséget és a felbomlást fokozzák.

A tárgyvilág vizuális dimenziója és narratív funkciója

Nincs pontosan behatárolható időkeret, a kizökent létforma a szubjektum jelenét zavarossá, a jövőjét pedig bizonytalaná teszi. Egy már lezajlott eseménysor töredékeihez való rendszertelen visszanyúlás szervezi az elbeszélést. Kevésbé meghatározó a pontos idő, de az aktuális időszak mégis kifejezésre kerül emblemikus-szimbolikus tárgyi-fogalmi jelölőivel, illetve Jugoszlávia nosztalgikus motívumaival. Például az üzemanyagcsempészet, a török vendégmunkások áradata, a Kusturica-filmzene, a jugoszláv slágerek, valamint a tárgy- és terméknevek: Cedevita, Parker márkájú lilás tinta, Bazooka rágógumi stb. A regény nyomaivá váló jugoszláv tematikus tárgyvilág vizuális és (mint a filmzene és a slágerek esetében) auditív elemek segítségével cselekmény nélkül is egy letűnt világ víziója formálódik meg az olvasóban. A leltárszerűség és a muzealizáló poétika érvényesülése mellett ily módon az értelmezői tevékenység is dinamizálódik.

A képek, a tárgyak, az állapotok emlékezeti felidézése tartalmi szempontból kettősséget mutat: a háborús emlékek mentális és fiziológiai lenyomatának a feldolgozhatatlansága áll szemben az elvesztett Jugoszlávia nosztalgijával, mozaikszerű képének a textuális újraépítésével. Az *élet másbol van* régi képletének a korban általános képzete lebeg a karakter szemelőtt, az otthonérzet, a biztonság tudat és a nyugodt élet megtalálásá-

nak reménye, mindezek hiányként való ábrázolásával: „lelassította a lép-teit, mint ahogy Pesten, a Hotel Intercontinental előtt szokta, ha néme-tek, franciák, angolok vagy svédek mellé került, és megpróbált egy ideig a közelükben maradni, hogy magába szívjon valamit a könnyebb életük-ből” (DANYI 2015; 242). Az idegen tér szenzuális megtapasztalásának vágyához kauzálisan kötődik a jelenkor válságából és az egykori, tökéletes-nek tűnő jugoszláv-lét hiányának az érzetéből, egy idealizált térbe törté-nő kivándorlás, kimozdulás ideájának a megképződése. Az aktuális időből és térből való kikökenés a feltételezett megoldás a jelen válságára, ame-lyet az Amerikába, mint a regény imaginárius terébe kihelyezett lét való-sít meg. Hogyan írható le nyelvileg egy világ, az átéltség, a közvetlen ér-zéki megtapasztalás hiányában? A regény narratívájában egyedül Ameri-ka és az egyén közötti mediális tér vizuális elemei észlelhetők és írhatók körül nyelvi jelekkel: „fogódzókat keres ebben az ingoványban, fogódzó-kat és támpontokat, mint amilyen a *Manhattan* plakátja, és mivel gyerek-korában sok amerikai filmet nézett, ezért most azzal vigasztalta magát, hogy talán nem is Jugoszláviában, hanem Amerikában nőtt fel” (DANYI 2015; 17). A *Manhattan* plakát, valamint Lincoln elnök fejének és az ame-rikai zászlónak a képe egy ezüstsillagos tenispólón a képzetek narratív transzformációját idézik elő, megváltoztatják a főhős viszonyulását önnön valóságához, és Amerika utáni „hönvág”érzetet keltenek. A nagy térbeli távolság miatt szenzuális tapasztalat egyedül immateriálisan, vizuális mé-diumokon keresztül szerezhető, ellentétben Szerbia dolgainak a materiális tapinthatóságától és az itt érzékelt szagoktól: „egy ideje csak ezek a le-szart ülőkék és csak ez az átható, tömény hűgyszag vág egybe azzal, ami Szerbiában van” (DANYI 2015; 94). A már említett *fehér füzetnek az új-rakezdéshez köthető képzete is Amerikához kapcsolódik: „ha fehér füze-tet akar, akkor nincs más hátra, mint irány Amerika” (DANYI 2015; 30). A konkrét tér vizuális struktúrája is hangsúlyos. Például a budapesti dugó térbeli-időbeli hitelességét, a többszöri említéssel motívummá formált Bu-dapest Bank plakátjának a látványa nyomatékosítja.*

Metaforizáló vizualitás

A regényben sokrétű a női alakok ábrázolása: a prostituálttól az erőszak áldozatáig. A főszereplői perspektívában főként mint szexuális objektu-mok jelennek meg, a leírás, a szemlélődés és a cselekményalakítás állandó szervezői. Celia, a legnagyobb hatással bíró nőalak, az elveszített múlt utá-ni vágyódás, a nosztalgia tartozéka: „Celia olyan heves volt, mint a felkor-bácsolt tenger, amikor a sziklás partot ostromolja, a vállának pedig, amikor megnyalta, sós íze volt, mint az Adriának, és azon az estén nem is volt más,

csak a tenger, a tenger, a tenger, és néha elég egyetlen éjszakát tölteni a fűszeres illatú tengeren, hogy azután már csak a partra vetett halak szagát, az el nem múlt dögszagot érezze az ember” (DANYI 2015; 193). Az idézet egy asszociációs sor képzeteihez kapcsolódó emlékmegidézés része (kulcs-tartó – kulcs – nő – erotika – tenger – dögszag). Az emlékezés képisége visszavezethető azon gondolatra, mely a képek a jelentést magához vonzó, uraló vagy elterelő jellegét hangsúlyozza (amely a teljes regény képleírására is vonatkoztatható), miszerint „a személyt lefoglaló fő érdeklődési vonalat egy másik keresztezi, s az e másik által szervezett pszichológiai anyag tömegéből valami betolakodik a főáramba” (BARTLETT 1985; 313). A regénynyelvre vonatkoztatva az idézetet, absztrahálódott idő- és térelemek között a hálót megteremtő erőről, „a nyelv asszociatív szférájának vonzás-tendenciáiról” (THOMKA 1980; 40) beszélhetünk. A centrális karakter a rétegzett idővel és valósággal, az átélteknek köszönhető mélyebb igazságok ismeretével definiálja ezt a látás- és gondolkodásmódot, a pszichológiai anyag tömege pedig az egykori teljesség tapasztalatának és a háborús traumának a dichotómiájára vezethető vissza.

A horvát származású nő emlékétől szabadulni próbáló, a világ jelen történéseiben idegenként mozgó főhős kaotikus világszemléletében, vágyai és ösztönei hajtásában mind reális, mind gondolati síkon egy masszív ingerekkel rendelkező desztinációt, egyfajta átmeneti menedéket valósítanak meg Zsóka („vagy Zsanett”), Jelena, a színésznő és a többiek, explicit és részletesen ábrázolt vágyak, képzelgések és aktusok keretében. A tenger toposzának, a metonimikus-realisztikus és a képi-metaforikus pólusok között ingázó alakzatai is eltérő jelentéskörökben jelennek meg. Az iménti idézet erotikus allegóriájú tengere mellett a tenger képzete a 90-es évek tragikumának, a térségben lezajlott történések előidézte hiány metaforája: „csak ült a parton, és a tengert nézte, mondta, nézte reggel, nézte délben és nézte alkonyatkor, és nézte vágyakozva, nézte dühösen és nézte egykedvűen, majd pedig nézte szomorúan, nézte könnyezve, és nézte lemondóan végül” (DANYI 2015; 241). A „felkorbácsolt tenger” trópusnak a szövegkontextusbeli funkciója azon kijelentésre vonatkoztatható, miszerint „a prózai metaforák gyakran a jelcsere is arra redukálják, hogy a metaforikus pólusokat szembeállítva feszültséget hoznak létre közöttük. [...] Az így létrejövő *feszültségmezőben* [...] szüntelen vibrálás (szüntelen, de nem végleges helyettesítéshez vezető jelcsere) jön létre a két elem között, s ez a vibrálás annál erősebb, minél távolabbra esik egymástól a két, *metaforikus relációba* állított kép vagy fogalom” (THOMKA 1980; 37–38). A Celia kapcsán fellépő felfokozott szenzualitást ábrázolják többnyire az átélte tapasztalatra épülő merész tenger-metaforák. Hasonlóan a tenger-mo-

tívum referenciális síkjának képzetei fordulnak elő a budapesti dugó leírásánál: a szubjektum szemében visszatükröződő látványok és a dolgok tényleges állapota a viszonyok közötti feleszmélés érzését absztrakt módon vizualizálja, amely az illúziókból való kiábrándulást és a valóság felismerését eredményezi: „miközben a mellbevágóan szép házakat nézte, egy elszüllyedt birodalom emlékei jelentek meg előtte, egy víz alá merült főváros elbűvölő maradványainak látta az Andrássy út épületeit, [...] a víz mélyén, ezek közt az elmosódó díszletek közt élnek, és nem kapnak elég fényt” (DANYI 2015; 184–185). Majd egész Európára kiterjedő tenger-képpel folytatódik a gondolatmenet, a határok „légiesítését” és „újra megerősítését” a tenger hullámainak rajaival (a parti homokban) azonosítva.

Festmény és film mint önreflexivitas és önemléma

Egy Dalinak becézett horvát karakter festménygyűjteménye olyan remekműveket tartalmaz, mint Richter motorcsónakázó fiatalokat ábrázoló képe. A cselekményben a festmény materiális formában nem jelenik meg (csupán a főszereplő gondolataiban). Az ekphraszisz kimerül a *fagyos tónusok* (DANYI 2015; 106) megállapításában, minősítés és művészi értéktulajdonítás nélkül. Nem az esztétikai tapasztalat mélységét hordja magán a festmény regénybeli vizuális motívummá alakított képzete. A szürkeség és a fakóság tónusai szenzuális hatásának az emléke azonban merőben összefügg mindazzal, amit a felbomlott létforma mentális és vitális szinten a valóságglátást illetően képvisel: „mint egy mentőöbve, úgy próbált most bekapaszkodni ebbe a Richter-képbe, hogy szabadítsa ki őt ebből az iszapból” (DANYI 2015; 117). Vizuális narrációban a felismerés mozzanata gyakran kötődik a kép és a valóság közötti azonosság/különbözőség megfogalmazásához.² Ez a jelenség a regényben a tenger-képzet különböző vizualizáló leírásaihoz és metaforikus alakzataihoz kapcsolódik.

A képi narratívák utalási mechanizmusát a felidézett filmvilág is erősíti. A regény tematikájának önemlélmájaként megjelenő, *A szarvasvadász* című filmet a főhős emlékeiben egy festményszerű kép idézi fel: egy szürke vadász, „aki az út szélén állt a rozsdavörös alkonnyatban, amikor az ég alja felhasad, és mintha egy róka mászna elő” (DANYI 2015; 16). A film a háború legembertelenebb aspektusaira és poszttraumatikus lecsapódásaira fókuszáló, politikai botrányokat gerjesztő kultikus mű, így többszörös idézése fokozó hangulatiságot von magával. A megemléltett *Taxisofőr*

² Például az *Eltűnt idők nyomában* Elstir tenger képei (BERTHO 1998; 91), vagy Ottlik Géza *La Concepción* című novellájának a címadó festménye és egyéb vizuális elemei (KORDA 2005; 71–74).

Travis Bickle-je szintén a háború után beilleszkedni nem tudó egyén bolyongásának egzisztenciális válságát, az örület fokozatos elhatalmasodását, a leküzdhetetlen gyilkolási vágyat (ami *A dögeltakarító* karakterének képzetében „*kitömní az embereket*” [DANYI 2015; 187] formában jelenik meg) ábrázolja.

„[A] felhőknek olyan színe volt, mint a levesben főtt zúzának, és ahogyan a falu felé döcögött a földúton, az ég alján előbuggyant a nap, a vadász pedig ott állt az út szélén, és csak várt, nem tudni mire, és neki akkor a szarvasvadász jutott az eszébe, jobban mondvá Robert de Niro *A szarvasvadász* egyik jelenetében” (DANYI 2015; 28). A megidézett filmes látványok leírását elbeszélési szinten nem jeleníti meg a regény. Az emlékezeti képek legfőbb fogódzói Robert de Niro karakterei, melyek az említett szerepekben a regény főhősének az azonosulási törekvésének szervezőiként jelennek meg. A megformált karakter helyett magára a színészre való intermediális utalás egy realitás-referencia, ezzel együtt de Niro legendás alakjának a mitizálása.

Az egyéni traumák lecsapódási változatainak elbeszélése mellett a két film és a regény közös vonása a címadási analógia: egy, a főszereplők számára egzisztenciális súllyal rendelkező, viszonylag alacsonyabb társadalmi presztízzsel bíró foglalkozást jelölő, összetett szó. A háborúban kikökenített személyiség a munka általi öndefinícióban határozódik meg, az egyéb identitást konstruáló és összetartó komponensek hiányában, vagy mint *A dögeltakarító* esetében, a névtelenség állapotában.

Kiadás

DANYI Zoltán (2015): *A dögeltakarító*. Magvető, Budapest

Irodalom

- BAL, Mieke (1998): A leírás mint narráció. In THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijarat Kiadó, Budapest, 135–173.
- BAL, Mieke (2011): Fokalizáció. In FÜZI Izabella (szerk.): *Verbális és vizuális narráció*. Szöveggyűjtemény. Pompeji, Szeged, 129–149.
- BARTLETT, Frederic Charles (1985): *Az emlékezés*. Gondolat, Budapest
- BERTHO, Sophie (1998): Ruskin kontra Sainte-Beuve: a kép a prousti esztétikában. In THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képelemzés*. Kijarat Kiadó, Budapest, 75–95.
- BÓNUS Tibor (2004): Érzékek heterogenitása – hang és kép testamentuma. In KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–SZIRÁK Péter (szerk.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Ráció, Budapest, 289–379.
- FARAGÓ Kornélia (2006): A geokulturális narratológia kérdéstávlatai. In *Hungarológiai Közlemények*, 1. 24–29.

- KORDA Eszter (2005): *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*. Fekete Sas Kiadó, Budapest
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (2004): Az „immateriális” beíródás. In KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–SZIRÁK Péter (szerk.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Ráció, Budapest, 9–37.
- MIRZOEFF, Nicholas (2000): Mi a vizuális kultúra? In *Ex Symposion*, 32–33. http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=mi-a-vizualis-kultura_952 (A letöltés ideje: 2015. 11. 28.)
- RICOEUR, Paul (2001): A narratív azonosság. In LÁSZLÓ János–THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Kijárat Kiadó, Budapest, 15–27.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2013): Képpé vált szöveg, szöveggé vált kép. In *Uó: A mű átváltozásai*. Kalligram, Budapest, 220–236.
- THOMKA Beáta (1980): *Narráció és reflexió*. Forum, Újvidék