

Hogyan hamisítsunk identitást?

Tózsér Árpád: Naplók naplója;

Martin Scorsese: A leleményes Hugo

Szépirodalmi szövegek és hollywoodi zsánerelemek is, ahogyan az ismeretes, fikcionalitásuk ellenére előszeretettel használnak olyan retorikai fogásokat, melyek által a befogadóra váró mű valóságvonatkozásait hangsúlyozzák. Gyakran az olyan (vagy hasonló) paratextusok által megjelenítve, mint pl. a fülön található *ha van is egyezés a valósággal, az a véletlen műve*, vagy a filmek sokat használt felirata a főcím környékén: *valós események alapján (based on a true story)*. Ellenben az életrajzishoz szorosabban kapcsolódó alkotások (naplók, életrajzi filmek) fordított irányú retorikát hasznosítanak: a műfaj által mozgósított referenciális kód¹ játékba hozásával olyan elvárásokat keltenek, melyek beteljesítésére aligha képesek, s az identitáshamisítások ingoványos terepévé válnak.

Mielőtt tovább mennénk, vessünk egy pillantást a *hamisít* ige jelentésének kettős dinamikájára. A Magyar Értelmező Kéziszótár „csaló szándékkal utánoz v. megváltoztat valamit” és „silányabb anyaggal vegyít” értelmet ad meg, tehát olyasvalamire vonatkoztatja a jelentést, ami eleve számol az eredetivel, az van utánozva, silányítva.² De gondoljunk az olyan jelenségekre, mint a szirupos v. bandaszkás bor, amely olcsó, eleve vállalja utánzat-jellegét, s ami a működést illeti, el is látja a bor funkcióját. (Aki bandaszkás bort akart venni, tudta, mit csinál.) Ez esetben olyan minőséggel van dolgunk, mely utalhat ugyan az eredetire, de szimulakrum voltában kezeljük, fogyasztjuk, s éppen e fogyaszt(ható)ság legitimálja. A *hamis* szó eredete különben szintűgy bizonytalan, valószínűsíthető, hogy a *hám* szó tövéhez van köze – mint „felszíni réteg”, mint „valamilyen felszínt, szint, látszatot mutató”.³

Tózsér Árpád *Naplók naplója*⁴ és Martin Scorsese filmje a bennük működtetett identitáskonstrukciók miatt kerülhetnek egy lapra: az életrajziség beködelésével nyíltan működtetik a hamisítás kettős dinamikáját, miközben érvényes narratívákat hoznak létre. Első látásra a két alkotás inkább távol áll egymástól, persze nem a médiumuk (irodalom, film) eltérése, hanem a kulturális térbe való beágyozottságuk eltérő volta okán: a *Naplók naplója* olyan szerző alkotása, akinek szerzői nevét a magaskultúrában létrehozott alkotások alapozták meg, s ezt az imidzsét a naplókban is erősíteni igyekeznek; Scorsese *A leleményes Hugója*⁵ a popkult terméke, erős műfajiságú film (ifjúsági kalandfilm)... Ezekre a kérdésekre a későbbiekben még visszatérünk.

Philippe Lejeune, az életrajzi műfajok nemzetközi híró teoretikusa, az önéletírás, a napló, az énrégény és más műfajok lényegi jegyeként

1 Z. Varga Zoltán szerint a naplóírás, -olvasás az, „amely a leglátványosabban demonstrálja az autobiografikus olvasás- és írásmódról alkotott elképzeléseket”. (Z. VARGA Zoltán, *Önéletírás-olvasás* = www.c3.hu/scripta/jelenkor/2000/.../15zvarga) Az ilyen olvasásmód „konvencionális elvárásait” az *összintesség*, a *realizmus* és az *áttetszőség* képzetei irányítják. Ugyanakkor Z. Varga a következőkre is figyelemzett: „Bármennyire is triviálisnak tűnnek bizonyos értelmezői körökben a modern irodalomtudomány meglátásai az önéletírás fikcionális mozzanatairól, a legfelkészültebb olvasó esetében is előállhat az olvasás olyan kontextusa, melyben óhatatlanul



is a fenti kategóriák szerint olvas.” Uo.

2 Magyar Értelmező Kéziszótár, szerk.

JUHÁSZ József és mts., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1999 (kilencedik kiadás), I. kötet, 509.

3 Uo.

4 TÖZSÉR Árpád, Szent Antal dísznaja.

Naplók naplója, Kalligram, Pozsony, 2008, ill. *Érzékek csöcseléke. Naplók (1998–2000) naplója*, Kalligram, Pozsony, 2011. A két kötetre (az egyszerűség kedvéért) közös alcímük – *Naplók naplója* – megnevezésével hivatkozom. Konkrét szöveghelyeknél zárójelben (római számokkal) megadom, melyik kötetről van szó, majd ezek oldalszámát.

5 Martin SCORSESE, *A Ieleményes Hugo (Hugo)*, 2011. A forgatókönyvet Brian Selznick *A Ieleményes Hugo* c. regénye alapján írta: John Logan. Főszereplők: Asa Butterfield, Ben Kingsley, Chloë Grace Moretz. Magyarországi mozi-bemutató: 2012. 3. 1., forgalmazza az UIP–Dunafilm.

6 Philippe LEJEUNE, *Az önéletírói paktum = Uó., Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*, szerk. Z. Varga Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2003, 17–46.

a szerző, az elbeszélő és a főszereplő közti azonosságot jelöli meg. Erről az azonosságról az életrajz szerzője különböző módokon tájékoztatja is az olvasót, így jön létre az a bizonyos „önéletírói paktum”.⁶ Elméletét megjelenése – 1975 – óta maga Lejeune is többször finomította,⁷ ennek összetevőivel itt nem kívánok foglalkozni. Csak annyit jegyeznek meg, annak ellenére, hogy az életrajzi szövegek alapvető megkülönböztető jegyét a tulajdonképpeni szövegen kívülre helyezi, a szerző tulajdonnévében lokalizálva, a szubjektum identitását nem előre adottként gondolja el. Jól mutatják ezt a naplóval kapcsolatos megjegyzései, Lejeune a következőképp jellemzi annak paradox, a referencialitást kibillentő jellegét: a naplóírás „ingázás múlt és jövő között”, ugyanis „a napló nem az egymásra következő jelenek rögzítése, amely a meghatározatlan, sorsszerűen a halállal záródó jövőre nyílik. A napló már kezdetől fogva a saját újraolvasásának eltervezése. [...] Nem lezártként [fini] képzeljük el, inkább mint amit újraolvasnak (mi magunk), vagy elolvasnak (mások).”⁸

Ezzel a dinamikával Tözsér is tisztában van, olyannyira, hogy a paktumot megfogalmazó beszédes címmel ellátott bevezetőjében – *Poétikai eljáró (I/7.)* – az utólagosság hangsúlyozásával kimondottan az identitás teremtett voltára hívja fel a figyelmet, mellyel ugyanakkor azt is mondja, hogy a „saját” és a „másik” (itt az olvasó) a kötet lapjain kibontakozó identitásnarratívája nem egyezhet meg, „Egykori naplóimat számítógépbe másolgatva, nemcsak a stílusukat igazítottam meg itt-ott, hanem volt-életem eseményeit is újraírtam kicsit.” (I/7.) Néhány sorral lejjebb szerepel azonban egy még lényegesebb kitétel: az *újraelés* és az *újraírás* azonosítása „a napló narratívájába fogva”. Tözsér „naplók naplójának” nevezi bejegyzéseit, vagyis fontosnak tartja hangsúlyozni, többször is a két kötetben, a bejegyzések stilizált voltát. A naplóra jellemző fragmentáltságot a szerző szándékosan áldozza fel a tudatos önépítés oltárán, megintcsak az előljárót idézve: „Reflektáltam hajdani feljegyzéseimre, töredékes szövegeimre. Néhány helyen »történetiesíttem« őket...” (I/7.) Amennyiben mindezeket az intenciókat a szöveg visszaigazolja – mint ahogy ezt teszi –, nem történik semmi különös. Látni az utólagosan átgondolt koncepciót: a kronológiát címmel ellátott motivikus egységek tagolják, a véletlen előrehaladás folyamába a kauzális látszatát csempészik. A bejegyzések megszóvegezésén is látszik a gondos munka, bátran beszélhetünk kisesszék laza fűzéréőről, melyek tematikusan egy alkotói habitus és világkép megkonstruálásában érdekeltek, retorikai értelemben az önentitás elbeszélhetőségében. Ez utóbbi azért utalható inkább a retorikai aktusok sorozatához, mert – elemezze százszor is magát a megszólaló én, korrigálja, árnyalja az alakulóban levő (arc)képet, például az életelemek gondos megválogatásával – nem tudja kikerülni magát a médiumot.

Valami olyannak kell itt megképződnie, ami eredendően nem nyelvi természetű, de kizárólag a nyelvi reprezentáció által hozzáférhető. A naplóírás paradoxonaival persze az olvasó nem kell, hogy foglalkozzon, ha van valami, amit nem lehet igazolni, az az, hogy mi maradt ki.

Csakhogy a lejegyzetelésnek ezek a dilemmái a napló, különösen a tőzséri napló esetében olvasási tapasztalatként is megjelennek. Vagyis olvasni véljük azt, amit Franz Kafka is jelez a szelektálás kérdéséről: „Lehetetlen mindent elmondani és lehetetlen nem elmondani mindent. Lehetetlen megőrizni a szabadságot, lehetetlen nem megőrizni.”⁹

Ez a szabadság Tőzsérnél is alapvető kérdés, csakhogy valamelyest eltérő formában: „...a napló a legmagasabb gondolkodási-forma, teljhatalom! [...] A napló a műfajok császára: a novellairó szálnalmas moralista, annyira közvetetten ítélkezik... [...] De a naplóíró, ó, a naplóíró nem hibernált tetemet, hanem eleven embereket boncol: este, mikor kinyitja a naplóját, még meleg a napközben látott emberek szíve, veséje, mája a kezében.” (II/118–119.) Mindez természetesen még a nyers naplóbejegyzések közvetlenségére, testközelségére vonatkozik, de a fentieket is figyelembe véve a szabadság ebben az esetben inkább mint hatalomgyakorlás jön szóba, retorikailag a szöveg és más testek uralhatóságának kérdéseként, másként: a távolság beépítésének igényeként. A szöveg metaforikus kiterjesztése a testre és a saját-testre – a fent jelzett (újra)élés mint (újra)írás egyik kiterjesztéseként – így egy megfordítással jár: a szabadság a jelölők korlátozósa lesz, amit az én kárpótlásul könyvelhet el a megzabolázhatatlan, önjáró, állandóan beteg testért. Más kérdés, hogy az említett teljhatalom csak illuzórikus lehet, hiszen – előreutalva a későbbiekre – a döntéseket egy elfojtásokon és tiltásokon kinevelt szubjektum hozza. Mondhatni: a szerző (Tőzsér) általában tisztában van ezzel, csak konkrétan nem.

Ennek egyik tünetével szembesülhetünk a második kötet utolsó bejegyzésében, ahol a szerző megismétli az élet és írás felcserélhetőségének motívumát (mintegy keretbe helyezve a problematikát). Egy gyerekkori barát szülőfalujukról írt monográfiáját olvasva mondja Tőzsér, hogy az „másodszor is, s valóságosabban is enyém lehet”. De lényegesebb, amit a monográfia szerzőjével kapcsolatban mond: „Azon mérem le a különbséget közte s köztem, ahogy ő közelít az egykori falunk tárgyaihoz: ha ő megszólítja őket, megélednek, ha én szólítom őket, idegenül, csaknem ellenségesen néznek vissza rám. [...] Ez a jó szó: én néző voltam ott, ahol ez bűn volt.” (II/228.) S – úgy vélem – az a mód, ahogyan mentőövet dob a magára hagyott múltbéli ének, jól jellemzi a tőzséri napló szemiológiáját. Ugyanis az idegenséget a nyelvben élő, a közösséggel hangot nem találó alkotói sors nyilvánosság számára is könnyen hozzáférhető toposzába írja bele/vissza: „Én valószínűleg ennek a [heisenbergi] második természetnek [amely viszont a nyelvnek mint eleve adott második létnek a lenyomata] [...] voltam valamiféle korai küldötte a falumban, mindenestre cseppet sem voltam boldog benne” – mondja, de az olvasó nem bír a „nézés mint bűn” kitétel mellett elmenni. Ahogyan az első kötetből a II. kötet fülére kiemelt szöveg helyen is a *lélek test általi akadályozottságáról* beszél, nem pedig a test kultúra általi cenzúrájáról. Ugyanígy nyilatkozik a II. kötetben is, mintegy terelgetve az olvasói figyelem irányát: „A beszédmód (itt: élőbeszéd) sokkal többet elárul a személyiségről, mint az írás. Ezt is, azt is

7 Pl. Az *önéletrőri paktum 25 év után = Uő., Önéletrírás, élettörténet, napló...*, 245–257.

8 Lejeune, *Hogyan végződnek a naplók?* = Uő., *Önéletrírás, élettörténet, napló...*, 213. Z. Varga Zoltán szerint (is) eljut Lejeune addig a felismerésig, hogy az önéletrírás „ugyanannyira olvasási mód, mint írástípus, történetileg változó szerződéses jelenség”. Z. VARGA, *l. m.*

9 Franz KAFKA, *Naplók*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008, 796.

10 Szávai János,
Irodalom vagy nem irodalom? Az énműfajok szituációja = Z. VARGA Zoltán, MEKIS D. János szerk., *Írott és olvasott identitás: az önéletrajzi műfajok kontextusai*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2008, 30–31.

11 Ami óhatalanul azzal jár ugyanakkor, hogy a naplót a szerző egyéb műveiből és az ezekről szóló szövegekből összeadódó szövegtérben helyezzük el.

konstruáljuk ugyan [...], de a végső struktúra: az emberi szellem tudatalan aktivitása a beszédben sokszorosan jelen van, míg az írásban nem annyira nyilvánvaló a jelenléte.” (II/146.)

Térjünk vissza azonban a látás, Tözsér életművének is egyik legfontosabb (bár keveset elemzett) problémaköréhez. Az *Amire nézek, az vagyok* c. „fejezet” egyik bejegyzésében olvashatjuk: „Megfigyelem magamat, de csak azt a magamat látom, amelyik a nyelv fordulataiban él, azt, amelyik kimarad a nyelvből, azt érzem. Aki lát, az optimista, aki érez, az pesszimista.” (II/149.) A mondat, gondolom, azt jelenti, hogy a nyelv által konstruált önkép, mely afféle tükörként, ellenőrizhető/ellenőrzött felületként is szolgál az alkotónak, s az optimista félhez tartozik, bizonyos értelemben a gyermekkori bűnös látás és boldogtalanság megfordítása, úgymond a szintén látható írásba való szublimációja. A pesszimista pólushoz tartozik a „tv-arc” is, azaz amikor önmagát az optikai-akusztikai médium közvetlenségében tapasztalhatja meg, a nyelv értelmező közbelépése nélkül: „A kamera könyörtelen, azokat a részleteket is mutatja, amelyeket az önreflexió általában nem érzékel...” (II/10.), „az a habogó öslény [vagyok], akit a tévé mutatott minap, vagy netán az a mindenkori »cél«, amely az írásaimban [...] az öslényt (remélem) *homo sapiens*-szé szervezte?” (II/12.) A kép, amely mindig az átlátszósággal kecsegtet, a naplóbéli kommentárban megkapja a maga ellenőrzőjét, de a képi vs. verbális arról tanúskodik, hogy a beszélő a képet legalább annyira látja valóságosnak, mint nem.

A *Naplók naplójában* többször is említi a szerző, hogy gyakran nagy nehézségeket jelent neki mások megérintése. Egyszer egy templomban talált egy elhagyott táskát a padok közt, s nem bírta hozzányúlni, de egyáltalán nem erkölcsi okoknál fogva: „Honnan ez a borzasztó viszolygás [...] bennem mások megérintésétől?” (I/37–38.) – kérdezi. Hogy ez a „mások” elszólás-e vagy szándékolt „tévesztés”, mindegy is, de a személy, „akire” utal, metonimikusan felcserélődik magával a tárggyal, így az én és világ kapcsolatát a külsődlegességben helyezi el. Az érintés e képtelensége természetesen összefüggésben van a naplóban gyakran ismétlődő témákkal, mint a személytelenség, idegenség, önkép, testkép, hiúság rejtett agresszió, s – ahogy azt láttuk – a traumatizált múlt egy-egy emlékével. Szávai János írja a személyes naplókhoz szemben tanúsított olvasási elvárásokkal kapcsolatban: „Az áttetszőség titkot, titkokat, kettős életet feltételez. Az olvasói érdeklődést itt ugyanaz a hajlam szítja, amely a modern média hajtóereje is: a másik, számunkra nem látható világba való betekintés izgalma.”¹⁰ Ennek a hatásnak a fontos eleme természetesen az is, hogy a napló szereplőjét a szerző ismertségéhez, „kanonizált” tulajdonnévéhez rendeljük,¹¹ vagyis bizonyos értelemben úgy viszonyulunk hozzá, mint celebhez. A tözséri napló egyes bejegyzései kimondottan táplálják az olvasó ilyen kíváncsiságát, a pályatársakat kibeszélő pletykáktól a macsós kiszólásokon át az altesti tünetek hol naturalista, hol humoros ecseteléséig.

Kérdés, hogy miféle apparátus működteti ezt az áttetszőséget. A nézésnek az a módja, mely Tözsérnél a felnőttek „titkos” világából kizárt gyermek számára nyújtotta a kapcsolatteremtés illúzióját, ami-

hez a bűnösség tudata társult, megismétlődik a naplóolvasás szintjén: vagyis az olvasó kerül a néző pozíciójába, az elbeszélő a nézettébe. Ez a tekintet voyerisztikus, amit Christian Metz nyomán úgy határozhatunk meg, mint amit a néző és a nézett tárgy közé ékelődő hiány, távolság, a „látott tárgy távolléte”¹² határoz meg. Tözsér a fenti idézetben a viszolygás szót használja az érintés esetére, amely a kapcsolat-rezsim szempontjából az említett távolság teljes kiiktatásának felel meg: „...ilyenkor, mikor túl közel vagyunk a vágyott tárgyhoz, a csupasz test Valósa undort válthat ki belőlünk.”¹³ Ebből a szempontból nyerhetnek jelentőséget a napló azon részletei, melyek szokatlanul naturalisztikus módon „kapják lencsevégre” a költőt, ezek közül a leg-erősebbet érdemes közelebbről megvizsgálni.

„Negyedik napja, hogy nem voltam végén” – kezdődik a jelenet, majd egy háromnegyed oldalas elbeszélését olvashatjuk annak a küzdelemnek, melynek végén a bésár távozik a beszélő végbeléből („kibukott belőlem, aminek ki kellett buknia”), az utolsó fázist érdemes aprólékosabban parafrázálni: először a középső ujjal próbálkozott az elbeszélő, majd egy, a konyháról beszerzett műanyag kanállal, amely azonban eltört. A sikerhez az kellett, hogy, mielőtt újra magába nyúl, levágja körmeit egy körömvágó ollóval, amelyet a szomszéd ágyon fekvő férfi feleségétől kapott kölcsön. Zárójelben teszi hozzá szerzőnk: „(Ha tudta volna az asszony, hogy mire kell az ollója.)” (II/70–71.)

A szerző nem leíró szintagmákkal dolgozik, a minden részletre kiterjedő elbeszélés azonban látvánnyá formálja a jelenetet. Köszönhetően a hatáskeltés eszközeinek is, mint az időbeli sűrítés: a történet egyes szakaszai gyorsan következnek egymás után, csak utólag tudjuk meg, a történések nagyjából egy délután folyamán játszódtak le. A látványt olyan kijelentések is rögzíteni segítenek, melyek analógiát vonnak gyermekkori emlékekkel („borjazó tehén”, „csak a feje jöjjön ki” stb.). Az elbeszélő nézőpontjából az ironikus, vicces momentumok, sőt már maga a leírás gesztusa is, a fájdalom (a beteg test) eltávolítását szolgálják. Ez a távolság azonban az olvasó nézőpontjából kiegészül egy fontos momentummal. Teljesen nyilvánvaló, hogy az elbeszélő számol az olvasó (néző) szemével, vagyis az utóbbi voyerizmusa az előbbi exhibicionizmusával együtt jelenik meg. Metz szerint exhibicionista az, aki azzal, hogy „testileg jelen van, hogy nem megy el, olyasvalakinek minősül, aki egyetért, aki önszántából együttműködik”. Így van ez a striptease és a színház esetében is, amikor „a tárgy »hozzájárult«, vagyis exhibicionista.”¹⁴ Ezzel a színpadiassággal „ilymódon – továbbra is Metz nyomán haladva – a tekintet által megteremtett távolság ellenére [...] az aktív beleegyezés, legalábbis egy pillanatra helyreállítja a szkopikus térben a tárgyi viszonyt teljességének, egy nem képzelődés jellegű vágyállapotnak az illúzióját.”¹⁵ A naplóírás első személyű narrációjából egyenesen adódik ez az aktivitás, felkínákozás, mely által a voyerisztikus tér korrekciójára kerül sor.

Ennek a szenvedés látvánnyá formálása¹⁶ az ára, vagyis olyan hamisítással van dolgunk, mely elengedhetetlen feltétele, ill. kísérőjelensége az identitás megkonstruálásának. Nem elsilányítás, hanem feljavítás.

12 Christian METZ, *A képzeletbeli jelentő. Három tanulmány*, Filmtudományi Szemle, 1981/2., 81.

13 SZARVAS Szilárd, *A Kék bársony a pszichoanalízis tükrében* = <http://apertura.hu/2008/nyar/szarvas>

14 METZ, *I. m.*, 81–82.

15 *Uo.*, 82. A voyeurizmus „a tárgyat képpé [...] változtatja és ezzel átbillenti a képzelődésbe...” *Uo.*

16 A jelenetet, ill. narratív beágyazottságának elemzését a *hüpotipózis* alakzata felől is megközelíthetjük, Füzi Izabella és Török Ervin Kibédi Varga Áronra építő fejtegetéseit felhasználva. Ezek szerint a hüpotipózis az elbeszélés egy hangsúlyos pontján fordul elő, megakasztva a narratív menetet, hogy láthatóvá tegyen, kimerevítsen egy képet. Az elénk táruló látvány hatásszája „egy emlékezetes konfigurációnak a felmutatásából ered, amelyhez mindig már csak visszatérni lehet. [...] Egy olyan pillanatot fest le, amely mindig most van. Eleven-sége nem egy történeti időpillanatra való rámutatásból ered, hanem a felidézett pillanatra mutat rá olyanként, mint amely éppen most zajlik...” Füzi Izabella – TÖRÖK ERVIN, *Bevezetés az epikai*

szövegek és a narratív film elemzésébe
= <http://mmi.elte.hu/szabadbolcse-szet/mediatar/vir/tankonyv>

17 Vö. B. BERNÁT
István – PAIS
Károlyné – RÉTFALVI
Györgyi – SZILÁGYI
Erzsébet – TURI
László, *Média, kultúra, kommunikáció*,
Libri Kiadó,
Budapest, 2012,
293.

18 Ford. Dunajcsik
Mátyás, Libri Kiadó,
Budapest, 2012.

Martin Scorsese filmje, *A leleményes Hugo* Brian Selznick gyerekeknek szóló regényének adaptációja. Fikcióról van szó, amely az életrajz, pontosabban annak lehetőségével játszik el, s ahhoz lesz köze, amit előbb a kiigazítás, feljavítás szavakkal illetünk, vagyis az identitáshamisításhoz. A következőkben részben arra szeretnék rámutatni, hogy a hamisítást, amit a narratívum elkövet, csak a médium igazolhatja – mondhatni, hasonlóan Tözsér naplójához. A film a regény ötletét felhasználva a korai mozi legendás alakjának, Georges Méliès (1861–1938) mint a szerzői film és a látványmozi egyik úttörőjének élettörténetét rakja a „helyére” – vagyis hamisítja meg.

Méliès bűvészként kezdte pályáját, mutatványaihoz mechanikus szerkezeteket gyártott. Láta Lumièréket egy vetítésen, meg akarta tőlük venni a kamerát, de azok nem adták. Aztán szerzett egyet Londonból, azt saját igényei szerint átalakította. Már 1896-ban filmet készített, s hamarosan nemzetközi hírnévre tett szert, vállalatával, a Star Filmmel még Amerikában is nagy népszerűségnek örvendett. 1908-tól kezdett leáldozni csillaga, cégét a Pathé vette meg. Életének egy szakaszát egy pályaudvar ócskásüzletében tengette, szegényen, elfeledve halt meg.¹⁷ Az itt összefoglalt, életrajzokkal igazolható történethez a fikció a harmincas évek Párizsában kapcsolódik, s az árva Hugo Cabret segítségével Mélièst a Filmakadémia felfedezi, s méltó módon megünnepeli.

A felvetett kérdések szempontjából Selznick könyve maga is rendkívül érdekes. A szűkebb műfaji megjelölés szerint *A leleményes Hugo Cabret*¹⁸ egy „történet szavakban és képekben” elmesélve. A magyar kiadás is figyelembe veszi ezt az utalást, valódi könyvtárgyat tarthatunk kezünkben, amely alkalmazkodik a történet többmédiú elmeséléséhez. A könyvben írott és fekete-fehér képes oldalak váltakoznak, de a két médium viszonya nem illusztratív és nem is a kép-regények logikáját követi. Ugyanis kép és szöveg nem kerül egy térbe, már ha nem számítjuk az írott oldalaknál a filmkocka illúzióját, ugyanis a szöveg mindig gondosan fekete keretbe foglalt, a keret mindig duplaoldalt fog be. A kép mindig ott folytatja a történetet, ahol az írott részek abbahagyják, mintha a ma elterjedt illeszkedő vágással kerülnének egymás mellé. Az elbeszélés tisztán képi szekvenciáin belül – a történet elejét pl. 18-20 duplaoldalas kép meséli el – már ráismerhetünk képregényes panelekre, filmes beállításokra. Sőt, a regény egy olyan utasítással kezdődik, mintha moziban ülve egy kamerát követve „lépnénk be” a tett színhelyére, egy párizsi pályaudvarra. (Itt Scorsese szó szerint követi is a regényíró.)

A Selznick által kitalált mesét, a „hamisítást”, végül is Scorsese filmje teljesíti be, ugyanis egy könyvben, játsszon bármennyire is a filmszerűsége, hogyan hangozna egy ilyen mondat: „Happy Endek csak a filmekben vannak!” (Egyébként, a könyvben tényleg nem *hangzik* el.) Szerencsére Scorsese Méliès film végi megünnepelését visszafogottan ábrázolja, ugyanakkor a kárpótolt őrendező tapsal felállva köszöntő közönség óhatatlanul az Oscar-gálák pusztá konvencióvá üresedett állvatapsolásait idézi fel. Vajon megszabadulha-

tunk-e attól a gondolattól, hogy a *Hugo* Hollywood önértelmezése, s nem a filmé mint olyan?

Scorsese abba a filmes diszkurzív térbe vonja bele filmjét, melyet Tom Gunning *Az attrakció mozija* c. 1986-os tanulmánya alapozott meg. Gunning a filmtörténet azon lényegi vonását vonja kritika alá, mely szerint vizsgálódásait a narratív film (elbeszélő film) szempontjából folytatta, így a korai mozgóképeket is abból a szempontból elemezték, hogy miként járultak hozzá „a narratív vágás fejlődéséhez”. Gunning szerint 1906-ig ugyanis a filmre „egy látványsorozat közönység számára történő bemutatásaként”¹⁹ érdemes tekinteni. E felfogás eklektáns példája Méliès életműve is, aki egyrészt filmjeinek mindene volt, aki bűvész múltja által predestinálva is a filmhez mutatványként, illúzióként, az álmok megvalósításának lehetőségeként közeledett. A film „elnarratívizálódása”²⁰ Gunning szerint 1907 és 1913 között történt meg. A jelenkori digitális látványfilmek így a korai attrakciós film megszakított hagyományának folytatói, új perspektívát nyitva a narratív film, egyáltalán a film történetére.²¹ *A leleményes Hugo* tétje ezek szerint az, hogy médiumának részévé tudja-e tenni a kétféle hagyományt, ill. a kettő egymáshoz való viszonyát.

A filmtörténet gyerekkoráról van szó, amelynek eseményeit a feledés mélyéről kell előásni, ahogy Méliès is a film elején múltját felejtett,

19 Tom GUNNING, *Az attrakció mozija* = VAJDOVICH Györgyi szerk., *A kortárs filmelmélet útjai*, Palatinus, 2004, 294.

20 *Uo.*, 300.

21 Erről lásd pl. Lev MANOVICH tanulmányát: *Mi a digitális mozi* = Kiss Gábor Zoltán szerk., *A narrációtól az attrakcióig*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2011, 191–180.

Stúdió, 2012. Olaj, vászon, 110 x 140 cm



22 Roberta PEARSON, *A korai mozi = Új Oxford filmenciklopédia*, Glória Kiadó, Budapest, 2008, 18.

23 GUNNING, I. m., 298. A szerző Metzre hivatkozva írja, hogy a korai mozi a narratív film „voyerisztikus vonásával ellentétben [...] exhibicionista filmkészítés.” *Uo.*, 295.

megkeseredett öregemberként látjuk (Ben Kingsley kiváló alakításában). Az ember olyan szerkezet, melyet meg kell javítani – hangzik a filmi metaforika megfejtése. Csakhogy a rendező olyan képnnyelven mesél, mely ezt a szerkezetet működésében mutatja meg. Fogaskerekeket, mechanikus szerkezeteket, egymásba fonódó titkos folyosók rendszerét látjuk. A javítandó ember imágója az a filmbéli Méliès által fiatal korában kreált, órászerkezettel működő automata, gépember, mely az *Utazás a Holdba* híres képkockáját (a rakéta a Hold szemében) rajzolja, miután megjavítják (mert hát megjavítják).

Scorsese természetesen számos korabeli filmet megidéz (*A vonat érkezése* – Lumière-fivérek, *Párizs alszik* – René Clair stb.), de ennél fontosabb, hogy a 3D-technikát is arra használja fel, hogy a közönség bevonásával valamiképp a színházi tér illúzióját keltse, mint ahogy azzal is, hogy a film legtöbb jelenete a párizsi vonatállomás kulisszái közt játszódik. Méliès (és mások) korabeli filmjei tulajdonképpen színpadi jelenetek felvételei voltak. Scorsese bemutatja Méliès néhány rendezői, technikai vívmányát, műtermét, s egyáltalán, az akkori film készítésének kulisszáit. A film egyik emlékezetes nyelvi megoldása az ún. stopptrükkhöz kapcsolódik. A történés- vagy pillanatmegállítás lényege, hogy a rendező megállítja a felvevőgépet, átrendezi a helyszínt, kiküld vagy behív színészeket, majd újraindítja a felvételt.²² Méliès egyik visszaemlékezésében a filmben látjuk is ennek a módszernek a gyakorlati alkalmazását, kb. hasonlóan, ahogy az előbb leírtuk. Azonban Scorsese a filmi elbeszélés fontos helyén be is építi e trükköt, pontosabban: egy olyan jelenetben kap helyet, mely éppen-séggel nem az elbeszélés előmozdításában érdekelt, sokkal inkább megszakítja azt. Vagyis – Gunning szavaival élve – „az exhibicionista konfrontációt” érvényesíti „az elbeszélésbe történő [voyerisztikus] belefeledkezéssel szemben”.²³ Hugo, aki mindenáron a gépember megjavításán fáradozik, mert úgy véli, halott édesapja üzen vele, a film egyik álmjelenetében fokozatosan ezzé a gépemberré alakul. Az átváltozás számítógépes trükkök által valósul meg, de az utolsó fázisnál, az arc átváltozásánál, a stopptrükkre hagyatkozik a rendező: a már majdnem teljesen gép Hugo oldalirányba fordítja el fejét, s ekkor egy pillanatnyi időelcsúszást látunk: mintha a folyamat kockáiból néhányat kivágtak volna, s a két véget összeillesztenék. Az arc így tulajdonképpen egy csapásra változik át, akárha maszkot kapott volna hirtelen.

A helyet persze többféleképpen olvashatjuk, pl. a gépember és Hugó jövőbeli kilátásaira tekintettel (így visszautalhat a könyv záró oldalaira is), vagy szerzői önidézetként (mert hasonló vágási eljárásokkal Scorsese pl. az 1972-es *A lázadók öklében* is élt).

De én most arra tennék javaslatot, hogy a *Hollywood mint álmogyár* demokratikusabb konnotációira gondoljunk. Hogy a „Happy Endek csak a filmekben vannak!” mondat nem a film mint olyan azonosítása Hollywooddal, hanem inkább lehetőség, történetek és identitások konvenciókon alapuló elbeszélésmódja. Méliès alakja a hamisítás által olyan identitásra tett szert, mely a mozitörténet lehetséges narratíváiban teremődik meg. Másként: melyet csak a mozi képes bemutatni.