Jorge Casanova

Manhattani kalauz: szavak városából képek városa

Szerző

Jorge Casanova a spanyolországi Univerity of Huelva adjunktusa. A szöveg- és a kép közti viszonyok lehetséges útvonalait kutatja, továbbá kortárs amerikai és olasz költészetet fordít.

E-mail: casanova@uhu.es

Jorge Casanova

Manhattani kalauz: szavak városából képek városa

John Dos Passos regénye, a *Manhattani kalauz* a város és lakói közti egyensúly hiányának megtervezett modelljét valósítja meg. (1) A város mindent betöltő jelenléte nem a lakók között, hanem a lakókon belül, kívülük és mellettük van; a narratíva őrült buzgalommal fog neki az aprólékosan kimunkált káosz leírásához, bemutatásához és szemléltetéséhez. A kritikusok általában egyetértenek abban, hogy a*Manhattani kalauz* a városi élet leírása, a modern ipari élet szimbóluma; egy olyan kísérlet, amelynek célja a város képét [*the image of a city*] úgy narrativizálni, mint ahogyan a vizuális kép [*picture*] esetében történik. A „szüntelen történés" (2) és a „kollektív alvás" (3) kifejezések találóan jellemzik, hogy mit is mutat ez a kép.

A regény 1925-ben jelent meg, és kiinduló pontot szolgáltat a narratíva újragondolásához. Újszerű narratív szerkezete, jellemzési technikái, a városról alkotott képe és az időkezelés mind hozzájárulnak ahhoz, hogy a kritikusok egyértelműen kijelenthessék: a *Manhattani kalauz* „nem a hagyományos értelemben vett regény"; (4) „Dos Passos a feje tetejére állította a bevett regényformát"; (5) „Dos Passos felbontja a tapasztalat hagyományos diszkurzív rendjét"; (6) a regény „a városi anyag kezelését tekintve páratlanul ambiciózus kísérlet". (7) Hogy a vállalkozás valódi dimenzióit láthassuk, néhány évre előre kell tekintenünk. Két esemény játszik fontos szerepet abban, hogy megértsük az újítás irányát, amely a *Manhattani kalauz*ban már elkezdődik. Az egyik a Theodore Dreiserrel és Eisensteinnel, a szovjet rendezővel való találkozás 1928-ban, (8) a másik pedig a vállalkozás beteljesülését jelenti az *USA* című regény Camera Eye (9) fejezetében. A *Manhattani kalauz* tudatosan próbálja felhasználni, sőt megkísérli reprodukálni a filmes technikákat. Ez a megközelítés megakadályozza a tájékozott olvasót abban, hogy csupán egyetlen területre, a témára, a szerkezetre stb. korlátozódó, hagyományos értelmezésbe fogjon. A közvetlenül a filmhez kapcsolódó narratív elemek folyamatos jelenléte a film és az irodalom kölcsönhatása által „elidegenítő" hatást kelt, amely áthatja a szereplőket, a dialógusokat, a fejezeteket, az egyes részeket és az egész regényt. Noha a jelen dolgozat nem kínálja a film és az irodalom, a két narratív mód összefüggéseinek vizsgálatát, néhány általános megállapításra szükség van a témával kapcsolatban.

Carmen Peña-Ardid a film/irodalom összehasonlításának hagyományát három pontban foglalja össze: 1) az irodalom hatása a filmre, más szóval a témák, a bonyodalom és egyes technikák átvétele; 2) a film „toujours mal perçue et rarement analysée d'un façon satisfesante" (10) jellemzőjének hatása az irodalomra, az adaptációkkal, az irodalmi szerzők által írt forgatókönyvekkel kapcsolatban stb.; 3) a film és az irodalom egymásrautaltsága olyan irodalmi és filmi művek esetében, ahol a két narratív kód összeolvad (textes bâtards (11)). (12) A *Manhattani kalauz*

a harmadik kategóriával írható le, mivel olyan konvergenciamodellt testesít meg, amelynek során a regénybe filmes kódok és technikák kerülnek bele. C. Metz részletesen elemzi a kód-transzpozíció jelenségét. Szerinte bizonyos típusok, központi alakzatok átvihetők egyik nyelvről a másikra, s mindez annak keretén belül történhet meg, amit a strukturalisták „activité récitative"-nek neveztek. (13) Eszerint létezne az alkalmazott médiumtól függetlenül a cserének egy közös tere, amely a történetmondás funkciójának természetes következményeként adódik. Bármilyen egyszerűek azonban az ilyesféle kijelentések, a történetmondás tevékenysége sokkal többet jelent puszta cserénél. Amint Peña-Ardid megjegyzi:

> A történetmondás olyan tevékenység, amely meghaladja a nyelvek és kódok normatív rugalmatlanságát, és a diskurzusban valósul meg, abban a szöveg-térben […], amely egyrészt a megnyilatkozás [*enunciación*] szubjektumát, másrészt pedig az intertextualitást előfeltételezi. (14)

Pontosan a narratív módok „megszemélyesítésének" ezen minősége nehezíti meg a valamely műfajhoz természetesen hozzátartozó narratív elemek pontos definícióját. Ebből a szempontból szükséges kihangsúlyozni, hogy a regényre kezdettől fogva jellemző a mélyen gyökerező intertextualitás —függetlenül attól, hogy melyik kezdetről is beszélünk, kritikustól függően ugyanis több és igen különböző kezdet képzelhető el. (15)

Dos Passos tehát a filmet a regény médiumában gyökerező képlékenység felől közelíti meg. Szerkezeti szempontból a*Manhattani kalauz* fragmentumokból szerveződik: a regény részekre és fejezetekre tagolódik, amelyek egymástól független alkotórészekként működnek, és amelyeket a város minden történést belengő képe köt össze. Minden fejezet néhány olyan sorral indít, amelyek leginkább színpadi utasításhoz vagy helyszín-leíráshoz hasonlíthatók:

> Vörös fény. Csengőszó.
>
> A kereszteződésnél utca hosszat áll a kocsisor, négy rendben – lökhárító stoplámpának nyomul, sárhányó sárhányót dörzsöl, a motorok forrón dorombolnak, kipufogó gáz kavarog. Jönnek a kocsik..
> Zöld fény. Túrázó motorok, recsegős egyesbe váltás. A kocsisor fellazul, hosszú szalagban lebben, neki a kísértetiesen üres betonútnak. (199, 300).



A szerző újszerűen kacsint ki az olvasóra, olyan hatást kíván elérni, amely meghaladja a könyv lapjait. A szemléletes képalkotást az urbánus szókincs olyan pontos vonatkozásokkal támasztja alá, melyek megkérdőjelezhetetlen, időnként szinte tapintható bizonyítékként szolgálnak. A film esetében a nézőpont elsősorban optikai, nem pedig metaforikus, mint igen gyakran a regény esetében. (16) Dos Passos a fent idézett részletben, és a *Manhattani kalauz*ban számos egyéb helyen is megpróbálja áthidalni a metaforikus és az optikai közötti rést. Ebbéli kísérlete két kérdést vet fel.

Először is felmerül a személytelenség problémája, amint az a számtalan New York-leírásban

megjelenik. Hogy az értékelő leírás kísértését elkerülje, Dos Passos képeket helyez egymás mellé, és nem hagy elég időt arra, hogy a jelenet bármely szereplő körül állandósuljon. Ez a technika a regény fragmentáltságát erősíti, ugyanakkor az események gyors ütemben, szekvenciálisan váltakoznak, olyan egységeket hozva létre, amelyek nagyban hasonlítanak a filmes keretezéshez.



A nézőpont új kezeléséből fakadó második probléma a szereplőkkel kapcsolatos. Amint a fentiekben már láthattuk, Dos Passos az absztraktot használja fel arra, hogy a valóság illúzióját keltse. Más regényektől eltérően, ahol az olvasó a szereplő szemével „látja" a környezetet, a *Manhattani kalauz*ban az olvasónak megadatik az a lehetőség, hogy a szereplőt és New Yorkot független entitásokként lássa. Valójában egy szereplő sem követelhet magának többet atörténetből, mint amennyit a város követel magának. Nem a város a háttere a szereplőnek, hanema szereplő a városnak (ha úgy tetszik, néha vonakodva, általában pedig bevallottan), mint annak alehetősége, hogy azon keresztül az olvasó számára meghatározott alakként [*figure*]körvonalazódjon. Ez a meghatározás azonban távolról sem pontos, hiszen az előtér/háttér közöttihatárvonal folyamatosan elmosódik. Az alak és a háttér olyan tárgyiasító folyamatban olvadnakössze, melyet csak a városból való meneküléssel lehet megállítani: „...miért nem lehetek énfelhőkarcoló?" (230, 350). (17) Itt Dos Passos eltávolodik a filmes technikáktól, a szereplőt mellékesszerepbe kényszeríti, a várost pedig úgy ábrázolja, mint ami a hagyományos értelemben vettemberi értékek fejlődését megfertőzi és leállítja.

Blanche Gelfrant foglalkozik a *Manhattani kalauz*ban megjelenő fragmentáltsággal és tárgyiasítással/megszemélyesítéssel, és a következőket állapítja meg: „a fragmentált képnek nélkülözhetetlen drámai jelentősége van. Miközben felgyorsítja a regény ütemét, urbánus hangulatokat és ritmusokat idéz meg": (18)

> A nap Jersey fölé szállt, majd Hoboken mögé ereszkedett.
>
> Írógépfedelek zárja kattan, íróasztalok redőnye dörög, felvonók üresen mennek föl, zsúfolva jönnek le. A belváros apad.
> Rózsaszín újságlepedők, zöldek, szürkék, TELJES PIACI JELENTÉSEK, A HAVRE DE GRACE VÉGEREDMÉNYEI.
> A nyomtatott betű üzletbe-hivatalba fáradt emberek kezében szorong.
> SENATORS-GIANTS 8:2. A DÍVA NYAKÉKE MEGKERÜLT. 800 000 DOLLÁROS RABLÁS!
> A Wall Street apad, a Bronx árad. (158, 234)

Itt, a *Kilencnapos csoda* című fejezet nyitásában láthatjuk, hogy a képek darabokra hullása a dramaturgiai hatáson túl egy nyilvánvaló technikai átvételt is megvalósít. A drámaíró lelepleződéséhez az olvasónak szemügyre kell vennie a regényben leírt összes emberi konfliktus látszólagos megoldását: Bud Korpenning halálát, válásokat, Congo meggazdagodását, Herf megmenekülését stb. Hely hiányában itt lehetetlen bemutatni olyan részeket, amelyek teljességében illusztrálnák ezeket a konfliktusokat. Az olvasó azonban láthatja, hogy a történetnek ezek a szálai egyidőben futnak, és párhuzamosan fejlődnek. Dos Passosnak sikerül az egyidejűség érzetét keltenie. Ennek a hatásnak az eléréséhez az vezet, hogy az újabb és újabb cselekmények és forgatókönyvek egymás mellé rendelése eredményeképpen a montázs válik a regény legfőbb narratív technikájává. A lakók életében bekövetkezett minden eseményt a keretek összességében

kell értékelni. A Gelfant által megfogalmazott széttagolódás teljességgé válik, Dos Passosnak a városi élet képéből sikerül megteremtenie az egység érzetét. A mindenütt jelen lévő kameraszem lehetővé teszi, hogy az oldalakkal párhuzamosan időben és térben is előrehaladjunk.



A szereplők kibontakozását tekintve a szerző által létrehozott mindent látó nézőpont megpróbálja fenntartani az ítéletmentesség illúzióját. A szereplőket nem leírja, hanem bemutatja: az épületek között, amint taxit fognak, vagy vonatra szállnak fel. Az olvasó arra kényszerül, hogy elképzelje külső megjelenésüket, hangulatukra pedig azokból a feszült leírásokból következtethet, amelyekbe a szereplők beíródnak:

> – Akkor jojcakát.
> – Neked is, Herf.
> Az ég hosszan dörgött. Zuhogni kezdett. Jimmy fölcsapta a kalapját, csurgóra hajtotta a karimáját, a gallérját meg föltűrte.. Az ablakok vak visszfényében villámok tükröződtek. Eső verte a járdákat, kirakatokat, bérházak feljáróit. Térdén elázott a nadrág, lassú csordogálást érzett a gerincén, a teljes teste viszketett, bizsergett, leginkább a kézelője körül, ahol a langyos lé meggyűlt és lecsöpögött. Gyalogolt bele Brooklynba. (215, 326)



A szereplő a helyszín könyörtelen leírásának rendelődik alá. A leíró hang a város sajátos képét hozza létre. A nézőpont a *Manhattani kalauz*ban egyfajta kameramozgásban testesül meg. A mindentudó kameraszem feltehetőleg felmenti Dos Passost (és így a látens narrátort is) az értékelés kötelessége alól. A tárgyilagosság azonban hibává válik attól a pillanattól fogva, hogy a közvetítés a kamera stílusában történik. A város önmegfigyelése, amit Dos Passos a *Manhattani kalauz*zal generál, távolról sem kínálja fel az olvasónak a szabad értékelést, sokkal inkább irányítja az olvasót, és kikényszeríti a narratívához való viszonyulását. Akárcsak a filmben, ahol a nézőt korlátozza a montázs, az olvasó csak a bemutatott szekvencia alapján alkothat véleményt. Így tehát a szereplői észlelés közege nem a narrátor bevallott nézőpontja, hanem a helyszín megválasztása. Dos Passos ily módon mindössze annak a lehetőségét kínálja fel számunkra, hogy a regény végén reflektáljunk az egymás mellé helyezett keretek és szekvenciák összességére.

A *Manhattani kalauz* akkor jelenik meg, amikor a regényben a pszichológiai folyamatok mellőzése már folyamatban volt, és napvilágot láttak a filmmel, valamint a filmes technikákkal – elsősorban a montázzsal – kapcsolatos első elméleti megközelítések. (19) Ez a szellemi légkör valószínűleg kedvezően hatott a narratív idő és narratív tér újszerű megjelenítéseire. *A Manhattani kalauz* egyik központi jellemzője a jelen és a folyamatos jelen idő használata. Az események ideje és időtartama a diskurzusba egységes kategóriákként kerülnek be. Nincs flashback, az előre haladó mozgás pedig jelenetről jelenetre, ugrásszerűen szerveződik. A filmhez hasonlóan az idő és a tér a kereten belül megegyezik, és csak a követező idő-tér egység váltja fel. A diakrón kibontakozás ellenére, mely a

regény egészéből kiolvasható, mindvégig ott van egy folyamatos „most”, melyet a diskurzus és az események egymásra helyezése jellemez. Ez az egybeesés felerősíti a zárt univerzum érzetét, olyan hatást keltve, mintha kívüle nem létezne semmi:

> A reggel az első magasvasút-szerelvénnyel robog be az Allen útra. Napvilág rezgeti az ablakokat, a régi téglaházakat, és a port, mint a konfettit rázza ki a magasvasút vasszerkezetéből.
> – „Pisti szól: Eszem a zúzádat harapófogóval. Kriszti szól: Kezed, ha muszájna, kikapod alólam?”
> Hangok ereszkednek lefelé a lépcsőn. két gombos cipós férfiláb, két szandálos női láb, rózsaszín selyemharisnya. (123, 179)

Miközben a filmhez közelít, és a filmes eszközökkel kacérkodik, Dos Passos olyan nehézséggel találkozik, amely addig sem volt idegen a regény médiumától; ez nem más, mint az idő problémája, a diskurzus ideje és a történet/események ideje. Abbéli szándékában, hogy a könyvlapot a kerethez, a szót a képhez igazítsa, úgy tűnik, Dos Passos szándékosan megfeledkezik valamiről. A regényben a feloldás és a lezárás elválaszthatatlanul összefonódik az idővel való játékkal, és ezeknek a játékoknak a létrehozása azt jelenti, hogy inkább irodalmi eszközöket kell bevetni, mintsem a narratíva körkörösségét. Talán ezért van az, hogy a *Manhattani kalauz* végén a szereplők azt a benyomást keltik, mintha lenne múltjuk, és ki lennének szolgáltatva a tapasztalatnak és helyettesítődnének általa. Csak a regény végén nyílik az olvasónak rálátása arra, hogy mi mindenen is ment keresztül Jimmy Herf.

Az idővel szemben a tér érintetlen marad a *Manhattani kalauz*ban. Ugyanaz a révhajó jár az elején és a végén. Csak az utasok változtak meg. Az ablakok milliói nem szenvednek az idő múlásától, és a szerző hangsúlyozza a helyszín állandóságát, mely a történetbe beleírja a fojtogató urbánus légkört. George Bluestone a film és a regény korlátait vizsgálja a tér és az idő szempontjából:

> Míg a regény adottnak veszi a teret, és a narratívát az időértékek függvényében formálja, a film az időt veszi adottnak, és a narratívát a tér különböző elrendezéseivel formálja [.] A regény a tér illúzióját az egyik ponttól a másik pontig való eljutással teremti meg az időben; a film úgy teremti meg az időt, hogy az egyik ponttól a másik pontig tartó térbeli mozgást ábrázolja. (20)

Egyértelmű, hogy Dos Passos megpróbált túllépni ezen a Bluestone által bemutatott, jól körülhatárolt különbségen. Talán egy köztes terület keresése adta Dos Passosnak a kulcsot ahhoz, hogy a várost tegye meg főszereplővé, mely változhatatlan entitásként lehetetlen szereplő is egyszersmind.



A *Manhattani kalauz* a valós és a fiktív közötti határt próbálja kijelölni azáltal, hogy olyan narratív módot alkalmaz, amely a valóságot rendkívüli módon manipulálja. A szereplővel vagy egy szituációval való azonosulás, ami a filmben szokásos, rendkívül fáradságos munkává válik a *Manhattani kalauz* olvasója számára. A film által nyújtandó segítség ellenére, az egyes filmi eszközök regénybeli alkalmazásának végül egy másfajta történetmondás az eredménye. Ami a regény és a film közös pontjaként indul, a súrlódás pontjává válik, a regény ugyanis végül a saját mechanizmusához tér vissza. E viszonyt az utánzás vágyakozásának is tekinthetnénk, de ugyanakkor sikeres kísérletnek is, hiszen a regény számára meghozza azt a megújulást, melynek elérésére Dos Passos törekedett. (21)

A képekbe való átvitel visszatér a szavakhoz. A filmi kölcsönzések a szerkezetet, a leírásokat, a szereplőket és mindenekelőtt azt a módot érintik, ahogy a várost mindaddig bemutatta az irodalom. Elmondható, hogy az a nyomasztó légkör, melyet a *Manhattani kalauz* megrajzol, közvetlen kapcsolatban áll a filmre jellemző tárgyilagossággal, ahol a színészek és a helyszínek a montázs révén elidegenülnek a valóságtól. Ez az „elidegenítés”, amely a filmben technikailag

kikerülhetetlen, minőségi változást hoz a regényben. Dos Passos azáltal, hogy sajátos eljárásmódokat fordít, egy új szituációt tár fel a valóság kommentálásához, pontosabban a minősítéséhez. Amint Gelfant kifejti: „A technika a társadalmi kommentár eszközévé válik." (22)

Nem meglepő, hogy Dos Passost elcsábították a mozgó képek új művészetének lehetőségei. Néhány évvel később Walter Benjamin megírta sürgető kiáltványát, amelyben kifejtette a filmmel kapcsolatos nézeteit, és leírta a mozinak mint a társadalmi változás eszközének a felszabadító hatását. (23) Benjamin számára ez a társadalmi változás a filléres mozival kezdődött, ahol a sötétben mindenki társadalmi hovatartozástól függetlenül nézhette az előadást. Szerinte azonban a mozi nagy mértékben hozzájárult a vitához is. Ez a kettős funkció nem található meg Dos Passosnál. Úgy tűnik, ő olyannak látja a mozit, mint ahol a mindent látó kamera szemét egy tapasztalt szakembernek kell elővigyázatosan kezelnie:

> A reggel a betonúton, füstölgő szeméthalmok közt éri utol. A nap vörösen tűz át a rozsdás motoroscsörlőkre (…) Előtte az útkereszteződésnél, ahol a villanyrendőr sárgát-sárgát kacsint, a benzinkúttal szemben szentjánosbogár büfékocsit pillant meg. Utolsó huszonötcentesét meggondoltan reggelire költi. Három centje marad a kutyák ellen. Hatalmas sárga bútorszállító kocsi áll meg a büfé előtt.
> — Mondja, nem vinne el egy darabon? – kérdi a vörös hajú sofőrt.
> — Milyen messzire megy?
> — Nem is tudom. elég messzi. (559)

Végezetül a *Manhattani kalauz* keresztúthoz juttat el bennünket, egy járművel és egy magányos és fáradt főhőssel, akinek nincs határozott úti célja. Dos Passos öntudatlanul a mozi és a regény számára is olyan képet hagyományozott, amely a modern kor leggyakrabban felmerülő narratív metaforája.

Fordította: Matuska Ágnes

Irodalomjegyzék

- Blanche Gelfant: Dos Passos: The Synoptic Novel. In *Dos Passos: a collection of critical essays*. Szerk. Hook, Andrew. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 1974.
- Carmen Pena-Ardid: *Literatura y Cine*. Madrid, Cátadra, 1992.
- C. Metz: The Cinema: Language or Language System. In uő: *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* University of Chicago Press, 1974. 31-91.
- E. D. Lowry: Manhattan Transfer: Dos Passos' Wasteland.In *Dos Passos: a collection of critical essays*. Szerk. Hook, Andrew. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 1974.
- George Bluestone: *Novels into Film*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1957.
- Herbert Marshall McLuhan: John Dos Passos: Technique vs. Sensibility. In *Dos Passos: a collection of critical essays*. Szerk. Hook, Andrew. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 1974.

- John H. Cluenn: Three Novels: Tradition and the Individual Talent. In *Dos Passos: a collection of critical essays*. Szerk. Hook, Andrew. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 1974.
- M. M. Bakhtin: *The Dialogical Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981. [Magyarul: Mihail Bahtyin:*Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba et al. Budapest, Osiris, 2001.]
- Seymour Chatman: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell, Cornell University Press, 1978.
- Walter Benjamin: The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In *Illuminations*. New York, Schocken Books, 1985. [Magyarul: Benjamin, Walter (1936): A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea. (http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html)]

© Apertúra, 2006. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2006/nyar/casanova-manhattani-kalauz-szavak-varosabol-kepek-varosa/