Hlavacska András

Kísértethistóriák – A romantikus fantasztikum filmes továbbélése

Absztrakt

A 1920-as évek néma horrorfilmjei gyakran merítettek ihletet 19. századi irodalmi alkotásokból. Ezeknek a rémtörténeteknek nem csak a témáit, hanem olyan narratív eljárásait is felhasználták, amelyeket a kortárs kísértetfilmek napjainkban is alkalmaznak. Dolgozatomban a romantikus fantasztikus történetek egy ilyen jellemző megoldását, a jelöletlen nézőpontváltást vizsgálom meg két Arany János ballada (*A honvéd özvegye, Éjféli párbaj) és két film (A halál kocsisa, Árvaház) elemzése során. A művek konkrét vizsgálata előtt azonban tisztázom a műfajhoz kapcsolódó azon fogalmakat és elméleteket, melyek nélkülözhetetlenek az elemzéshez. Ehhez elsősorban Todorov fantasztikum elméletét és Kittler néhány témába vágó szövegét hívom segítségül. Bár a művek elemzésekor a jelöletlen nézőpontváltás befogadóra gyakorolt hatását helyezem a középpontba, a négy alkotás vizsgálata során arra is rámutatok, hogy sajátosságaikkal hogyan teszik színesebbé ennek a narratív fogásnak a képét.*

Szerző

Hlavacska András az ELTE BTK Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének MA-hallgatója. Főbb érdeklődési területe a fantasztikum műfajába tartozó irodalmi és filmes alkotások viszonya. Publikációi 2012 óta jelennek meg különböző folyóiratokban.

Hlavacska András

Kísértethistóriák – A romantikus fantasztikum filmes továbbélése

Bevezetés [1]

A rémtörténetek a 19. században élték aranykorukat, de szellemekkel a kortárs horrorfilmekben is találkozhatunk. Az elmúlt több mint kétszáz évben a kísértetek megelevenítése sokféle médiumon keresztül valósult meg – a festészettől a laterna magicán, a romantikus regényen és a filmen át egészen a képregényig. Dolgozatomban ezek közül kettőnek szentelek nagyobb figyelmet: munkám során azt vizsgálom meg, hogy a különböző 19. századi irodalmi elbeszélő történetekben fellelhető romantikus fantasztikum hogyan él tovább a 20. század uralkodó médiumában, a filmben.

Ennek a folyamatnak a kutatásában két elméleti munka bír különös jelentőséggel számomra: Todorov fantasztikum elmélete és Kittler *Optikai médiumok* című könyve. Az első fejezetben ezekre támaszkodva vezetem be a későbbi műelemzésekhez nélkülözhetetlen fogalmakat.

Ezt követően Arany János két balladáját, *A honvéd özvegyé*t és az *Éjféli párbaj*t hasonlítom össze, arra törekedve, hogy egy olyan alkotói fogást ragadjak meg bennük, melyek a később elemezett filmes alkotásokkal összekötik őket. Ezek közül előbb egy 1921-es svéd némafilmet, *A halál kocsisá*t [Körkarlen, Victor Sjöström] vizsgálom meg, utána pedig egy spanyol-mexikói koprodukciót, a 2007-es *Árvaház*at [El orfanato, Juan Antonio Bayona]. Mivel az irodalmiról a filmes narrációra való váltás közel sem akadálytalan, a filmek elemzését néhány idevágó probléma körüljárásával vezetem fel.

Munkám során elsősorban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a 19. századtól kezdve miért örvendenek folyamatosan nagy népszerűségnek a romantikus fantasztikum témái. Van-e ezeknek létjogosultságuk a némafilm, s főleg a kortárs filmes alkotások között?

I. A kutatás elméleti kerete, a fogalmak tisztázása

1. Todorov fantasztikum meghatározása

Ebben a fejezetben első lépésként Todorov fantasztikum elméletének azon részeit mutatom be, melyek elengedhetetlenek számomra a további kutatáshoz. Kezdjük először is magának a *fantasztikum*

nak a meghatározásával.

„A fantasztikum […] a csak természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán” [2] – így hangzik Todorovnál a fogalom első definíciója, melyet három fontos kiegészítés követ. 1. „Mindenekelőtt a szöveg arra kell kényszerítse az olvasót, hogy a szereplők világát élő személyek világának tekintse, és hogy habozzon az elbeszélt események természetes és természetfölötti magyarázata között.” [3] A habozásnak tehát a befogadóban kell lezajlania. Erre vonatkozik a második kiegészítés is, mely a fantasztikus történetek, különösen pedig a Todorov könyvében hozott példák legtöbbjére igaz, mégsem szükséges minden esetben teljesülnie. [4] 2. „[A] habozást átérezheti valamelyik szereplő is: ilyenkor az olvasó szerepét úgymond rábízzuk egy szereplőre, így a habozás egyszersmind megjelenik a műben, és annak egyik témájává válik, […] a valóságos olvasó azonosul a szereplővel.” [5] 3. „S végül fontos, hogy az olvasó magáévá tegyen egy bizonyos álláspontot: el kell utasítania mind az allegorikus, mind a »költői« értelmezést.” [6]

A fantasztikum mozgatórugója a *habozás* – habozás egy természetfeletti és egy racionális magyarázat között. Amennyiben az olvasó „úgy dönt, hogy a valóság törvényei változatlanok maradhatnak, és lehetővé teszik a leírt jelenségek magyarázatát, azt mondhatjuk, hogy a mű egy másik műfajhoz, a különöshöz tartozik. Ha épp ellenkezőleg úgy döntünk, hogy új természeti törvényeket kell elfogadnunk, melyek révén a jelenség magyarázhatóvá válik, a csodás műfajába lépünk.” [7] A fantasztikum műfaja tehát a különös és a csodás határán helyezkedik el. Látszólag tünékeny csoporttal van dolgunk; mihelyst a történet elemei döntésre sarkallják vagy kényszerítik az olvasót, a fantasztikum szertefoszlik. Todorov nyomán *tiszta fantasztikum*ról csak azon művek kapcsán beszélhetünk, melyek befejezésekor nem oldódik fel a habozás, nem tudunk határozott döntést hozni; az olyan alkotások, melyekben csak bizonyos ideig habozunk, de aztán döntést hozunk, a fantasztikum alműfajait képzik (fantasztikus-különös és fantasztikus-csodás, aszerint, hogy melyik műfaj válik dominánssá).

Dolgozatomban olyan műveket vizsgálok majd, melyek todorovi értelemben nem a tiszta fantasztikum, hanem a *fantasztikus-különös* csoportjába tartoznak. Ezekben életbe lép a habozás, a történet hosszú ideig bizonytalanságban tartja a befogadót, azonban a végén mindig felkínálja a kulcsot a bizonytalanság feloldásához; más kérdés, hogy ezt az olvasó/néző nem köteles elfogadni. Erre a problémára a dolgozat későbbi részeiben még visszatérek.

2. A fantasztikum történelmi és társadalmi horizontja

Munkája végén Todorov a fantasztikumnak két funkcióját különbözteti meg: az irodalmit és a társadalmit. Ez előbbi ismét csak több szempontból vizsgálható, melyek közül számomra a pragmatikai, a fantasztikum olvasóra gyakorolt hatása lesz a legfontosabb. [8] Ezzel dolgozatom későbbi fejezeteiben még részletesen foglalkozom, most azonban fordítsuk figyelmünket a társadalmi funkcióra.

Todorov elméletében a fantasztikus irodalom „pályafutása viszonylag rövid”, „megjelenésének

kezdete a 18. század végétől […] számítható; egy évszázaddal később Maupassant novelláiban találhatjuk a műfaj utolsó, esztétikailag is kielégítő példáit." [9] Egy évszázados tündöklésében a fantasztikus írásokra hárult a feladat, hogy olyan témáknak adjanak otthont, melyekről az adott korban nem lehetett beszélni (mint például a „vérfertőzés, homoszexualitás, többszemélyes szerelem, nekrofília"). Vagy egy intézményes, vagy „egy finomabb, […] a szerző lelkében uralkodó" cenzúra tiltotta e témák megfogalmazását. Így tehát a fantasztikum „a cenzúra egyik vagy másik formája elleni harc eszközévé" vált, [10] a szerző ezáltal próbálta kifejezni azokat az érzéseit, lelki vívódásait, amiket mások, s talán maga előtt sem mert beismerni. Todorov szerint a huszadik században a fantasztikum elvesztette ezt a társadalmi funkcióját, helyét a pszichoanalízis vette át, Freud után „[m]ár nem kell az ördöghöz folyamodnunk, hogy túlzó szexuális vágyakról beszélhessünk, s a vámpírokra sincs szükség ahhoz, hogy a holttestek iránti vonzódásra utaljunk: a pszichoanalízis, illetve a belőle közvetlenül vagy közvetve ihletet merítő irodalom álcázás nélkül tárgyalja mindezt." [11] Hogy a fantasztikus irodalom témái közel állnak pszichoanalíziséhez, azt mi sem bizonyítja jobban, mint azok a pszichoanalitikus írások, melyek romantikus rémtörténeteket állítanak vizsgálódásuk középpontjába [12] – ezek közül a leghíresebb talán Freud *Homokember* elemzése. [13] E fordulat eredménye a fantasztikum átalakulása: a műfaj klasszikus fajtája „meghal", jelentős művek már nem születnek az égisze alatt; kialakul viszont egy újfajta, modern fantasztikum. Ennek iskolapéldája Todorov szerint Kafka *Átváltozás*a, melynek rövid elemzéséből a következő tapasztalatok vonhatók le: a 19. századi fantasztikus művek története egy természetes (a mi világunkhoz nagymértékben hasonló) helyzetből indul ki, majd innen jut el a természetfelettibe; a modern fantasztikum ellentétes irányú, a történet egy természetfeletti eseménnyel indul, és ez válik az elbeszélés folyamán egyre természetesebbé az olvasó számára. [14]

Voltaképpen ez az a pont, ahol Friedrich Kittler bekapcsolódik a diskurzusba: „Tzvetan Todorov elmélete, amely szerint az irodalmi fantasztikum kimúlt a Freud és a pszichoanalízis szolgáltatta felderítése során, csak félig igaz: a fantasztikum győzedelmesen feltámadt a játékfilmben." [15] S bár Kittler az *Optikai médiumok*ban adós marad annak pontos meghatározásával, hogy mit is ért „todorovi féligazságon", a *Romanticism – Psychoanalysis – Film* című esszéjében megtalálhatjuk a magyarázatot. A német teoretikus szerint naivitás azt feltételezni, hogy a romantikus fantasztikus irodalom haláláért kizárólag a pszichoanalízis felelős: az 1890-es évek táján egyre nagyobb tömegeket meghódító médiumnak, a filmnek legalább ugyanakkora szerepe van e változásban, mint Freudéknak. [16]

Hogy miért alkalmas a film a fantasztikum megjelenítésére, arra Kittler az *Optikai médiumok*ban Georges Méliès filmtechnikai fogásainak elemzése közben ad választ. [17] Az 1896-ban készült *L'escamotement d'une dame* (*The Vanishing Lady*, *Egy hölgy eltűntetése*) című film vizsgálata során rámutat, hogy a film mint médium – tartalmától függetlenül – magában rejti a fantasztikum lehetőségét, mediális sajátosságainak köszönhetően. Az olyan filmtechnikai fogások, mint például a stopptrükk vagy a visszafelé vetítés önmagukban elegendőek voltak ahhoz, hogy elbizonytalanítsák, habozásra késztessék a közönséget. Annak ellenére, hogy az alábbiakban a fantasztikum médiaelméleti vonatkozásait csak igen érintőlegesen tárgyalom majd, ezt a kutatási

területet mindenképpen izgalmasnak és termékenynek tartom, melyet érdemes lenne alaposabban körbejárni.

Mindazok alapján, amit eddig Todorov fantasztikum elméletéről és hozzá kapcsolódó Kittler kommentárról írtam, megállapíthatjuk, hogy a romantikus fantasztikum az 1900-as évek tájékán átalakul, a műfaj irodalmi típusa háttérbe szorul, és átengedi helyét a filmnek. A továbbiakban éppen ezért – Arany János két balladájának elemzése után – egy némafilmet veszek górcső alá, hogy lássuk, hogyan működik a fantasztikum egy olyan játékfilmben, melynek története is fantasztikusnak mondható. Választásomat az *Optikai médiumok* egyik szöveghelye inspirálta, Kittler ugyanis a 19. századi irodalmi alkotások megfilmesíthetőségéről gondolkodva a következő megjegyzést teszi: „Lotte Eisner *The Haunted Screen* című könyvében ugyan pontosan és helyesen állapította meg, hogy a korai játékfilmek nagymértékben visszanyúltak az irodalmi romantika témáira és technikáira, de a magyarázatot nála is hiába keressük." [18] A „korai játékfilmek" megnevezés még mindig egy igen tág intervallumot jelöl, ezt azonban Eisner könyve alapján könnyen pontosíthatjuk. „A hangsúlyt itt mindenekelőtt a német filmnek az úgynevezett *aranykor* ára helyezzük, tehát arra a ma már »klasszikusnak« tűnő némafilm-korszakra, amelynek virágzása közvetlenül az első világháború után kezdődött, s még a hangosfilm-korszak kezdete előtt véget ért, tehát alapjában véve csak 1925-26-ig tartott". [19]

Ezt a korszakot többek között olyan filmek fémjelzik, mint a *Dr. Caligari*, *A gólem*, *Az éjféli vándor* vagy éppen a *Nosferatu*. Őrültek, vámpírok, alvajáró gyilkosok, hazajáró lelkek – mintha csak Todorov listáját olvasnánk. S bár az általam kiszemelt alkotás, *A halál kocsisa* nem szerepel Eisner könyvében, mégis úgy gondolom, nem követek el hibát, ha ezt választom elemzésem tárgyául – mint majd látni fogjuk, a romantikus fantasztikum játékfilmes továbbélésének egy kiváló darabjával lesz dolgunk.

„[A] korai játékfilmek nagymértékben visszanyúltak az irodalmi romantika témáira és technikáira…" – olvassuk Kittlernél. A témák problémáját fentebb már érintettem, ezek felfedezése, azonosítása nem hiszem, hogy sok fejtörést okoz majd. Annál inkább a „technikák" megragadása. Kittler könyvének központi témája az optikai médiumok technikai fejlődéstörténete, így kézenfekvő lenne a szónak ebből az értelmezéséből kiindulni, a szövegkörnyezet azonban inkább afelé terel minket, hogy a technika szót, mint elbeszélői fogást értelmezzük. [20] Minden bizonnyal számos narrációs megoldást kiemelhetnénk a romantika korából, mint olyat, ami segíti e kor írásainak megfilmesítését, ami továbbél a játékfilmben. Dolgozatomban én ezek közül egyet választok vezérmotívumnak: a *jelöletlen nézőpontváltás*t. Hogy ennek működési elvét, az irodalomban való megjelenési formáját szemléltessem, a következő fejezetben két Arany János balladát vizsgálok meg. Ezek a művek nemcsak az említett nézőpontváltás miatt érdekesek, de a fantasztikum és a lelki problémák viszonyát is jól szemléltetik, valamint több olyan kérdést is felvetnek, melyek az elemzendő filmek esetében is felmerülnek majd.

II. Fantasztikum az Arany balladákban

1. A ballada mint elbeszélés

A magyar irodalomban rengeteg írás vizsgálható a todorovi fantasztikum szemszögéből, különösen a 19. század végi, 20. század eleji próza büszkélkedhet ilyen írásokkal: Mikszáthnál éppúgy találunk a hétköznapi észlelés keretei között megmagyarázhatatlan jelenségeket, mint Babitsnál, Krúdynál, Csáthnál, Karinthynál, Kaffkánál vagy a Cholnoky testvéreknél. Ugyanakkor arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy amilyen sok műben felbukkan a fantasztikum, ugyanolyan kevés alkotásról mondható el, hogy végig az uralná, hogy megmarad a tiszta fantasztikum határain belül (a műfaj legkiemelkedőbb példái talán Cholnoky Viktor *Olivér lovag*ja [21] és Babits Mihály *Novella az emberi húsról és csontról* című írása).

Ez utóbbi kijelentés számos Arany balladára is igaz, így ez a korpusz kiválóan megfelel kutatásom céljának. Egyrészt, mert ezek az alkotások jóval Freud és a pszichoanalízis előretörése előtt születtek. Másrészt „[a]z Arany-szakirodalom közhelye, hogy az *Őszikék-korszak* balladái mágikus, kísérteties, boszorkányos színezettel átitatottak"; [22] amihez rögtön hozzátehetjük, hogy ugyanez igaz több nagykőrösi balladára is. Arany balladái valóban tobzódnak a természetfeletti jelenségekben, kiváltképp a kísértetekben. Ezek mind tematikusan, az elbeszélt történet részeként, mind motivikusan, a szövegek szóhasználatában helyet kapnak, sőt, e két megoldás sokszor összekapcsolódik. Az előbbire az *Ágnes asszony* éppúgy jó például szolgál, mint a *Szent László*, a *Híd-avatás* vagy *A hamis tanú*, az utóbbit pedig a *Szent László füve* szemlélteti a legtisztábban. [23] Harmadrészt: elsősorban a fantasztikus-különös kategóriájába tartozó írásokra koncentrálok, mely műfaj kutatására az Arany balladák valódi kincsesbányának számítanak. Negyedrészt pedig azért, mert remekül bemutatható rajtuk a nézőpontváltásokkal való játék.

Természetesen néhány akadállyal is szembe kell néznünk az Arany balladák vizsgálatakor, melyek közül arra, hogy a ballada műfaja milyen viszonyban áll az elbeszéléssel, mindenképpen figyelmet kell szánnunk. Todorov a természetfölötti és narráció viszonya kapcsán jegyzi meg, hogy „minden olyan szöveg, amelyben [a fantasztikum] megjelenik, elbeszélés, mivel a természetfölötti eseménye az elbeszélés meghatározásának megfelelően megbontja a kiinduló egyensúlyt", [24] s bár a ballada az irodalmi hagyományunkban definíció szerint epikus mű, [25] mégis jogosan vethető ellene, hogy nem klasszikus, prototipikus példája ennek a műnemnek. A kibontakozni látszó vitának azonban könnyen elejét vehetjük olyan elbeszélés meghatározásokkal, mint amilyet például Gèrard Genette fejt ki *Az elbeszélő diskurzus* című írásában. A francia teoretikus ebben a művében az *elbeszélés* (récit) szó három jelentését különbözteti meg: a *történet*et (histoire), az *elbeszélés*t (récit) és a *narráció*t. [26] Ezek közül a történet, „a diszkurzus tárgyát képező valós vagy fiktív események egymásutánja, vagyis azok láncszerű, ellentétes, ismétlődő és egyéb kapcsolata" [27] jól kirajzolódik az Arany balladák legtöbbjében, minden nehézség nélkül vizsgálható, csakúgy, mint a narrációval kapcsolatos kérdések. S bár Genette-nek kétségtelenül igaza van abban, hogy az

elbeszélés három aspektusa elválaszthatatlan egymástól, a továbbiakban én erre a kettőre koncentrálok.

Mindezek alapján, a fenti szempontok vizsgálatára az Arany balladák közül kettőt találtam különösen megfelelőnek: *A honvéd özvegyé*t és az *Éjféli párbaj*t. Mind a logikai, mind az időrend azt kívánja, hogy elsőként az előbbire fordítsuk figyelmünket.

2.1. *A honvéd özvegye* – a kísértet előtörténete

Heller Bernát egy 1920-as rövid írásában a következő összefoglalót szolgáltatja a műről: „A *Honvéd özvegyé*ben a nő (Szendrey Júlia) második nászát üli: amikor szól a zene, pendül a tánc, szilaj a jókedv, megjelenik a honvéd (Petőfi), szemére lobbantja a nőnek a gyarlóságát, hűtlenségét, szemére lobbantja s eltűnik. Csak képzelet volt, a nő tovább táncol s tovább feled." [28] Azok számára, akik az alkotás életrajzi vonatkozásaira kíváncsiak, hasznos lehet ez a leírás, a fantasztikum kutatói számára már kevésbé. A fantasztikus műfaj ugyanis „minden másnál jobban él [azzal a] konvencióval", hogy a szöveget „az elejétől a vége felé haladva kell olvasni", lépésről lépésre. A műfajhoz tartozó szövegek így fejtik ki igazi hatásukat, a második, retrospektív olvasásnál ez már nem érvényesül, ekkor a „fantasztikum eljárásait felismerjük, ahelyett hogy átélnénk gyönyörűségeit." [29] Éppen ezért elsőként egy olyan rövid összefoglalásra kell törekednünk, melyben figyelembe vesszük, hogy az olvasó milyen sorrendben találkozik a fontosabb eseményekkel. Ebből a szempontból Heller Bernát leírásának legnagyobb hibája a csonkasága: a mű első tizenkét strófájáról, a honvéd agóniájáról, haláláról és a „szép özvegy" kétkedő időszakáról nem vesz tudomást, holott a ballada hatásmechanizmusában ezek is fontos szerepet játszanak. A fantasztikum jelenségének vizsgálatához tehát elengedhetetlen a cselekmény pontos rekonstruálása. Lássuk röviden, hogyan is néz ki, egy ilyen szerkezeti vázlat.

A mű első versszaka tömören összefoglalja a honvéd életének utolsó mozzanatait:

Csatába ment az ifjú honvéd,
Kemény, véres volt a csata;
Tengernyi néppel küzdve, megtört
A felkelők kicsiny hada;
De megtartá a tért, hol aznap
Élet-halálra ütközött:
Mert ott esett el mind, a téren!…
A honvéd is azok között.

A fantasztikum szempontjából a másodiktól a hatodik strófáig tartó rész jelentősége abban áll, hogy végig hangsúlyozza a honvéd halálát, azt, hogy ebből a helyzetből nincs menekvés (pl. „Ottan feküdt a haldoklók közt, / Nehéz két sebbel kebelén; / Két seb… mind a kettő halálos", „»Nem volna énnekem siralmas« / – Az ifjú felnyög, felkiált – / »Rövid éltemre koszorúnak / Föltenni e dicső halált;", stb.). A hetedik versszak erre teszi fel a pontot („Száll a sóhaj… elhúnyt az ifjú"), majd rögtön egy elbizonytalanító eljárással is él: „Bajtársi még látták elesni, / Nem már, midőn

elköltözött." Ezekkel és az ezt követő négy sorral, egyrészt megalapozottá válik az özvegy bizonytalansága, másrészt az is kiderül az olvasó számára, hogy a narrátornak szélesebb rálátása van az eseményekre, mint az egyes szereplőknek. Ő teszi bizonyossá azt, amit a bajtársak nem tudnak: „Széles, nehéz, sötét szárnyával, / Mikép egy óriás madár, / Árnyazta bé a vermezőt egy / Homályos felleg… a halál."

Ezt követi „a honvéd ifjú hölgyének" kálváriája és döntése (8-12 strófa), melynek középpontjába a bűnösség megokolása áll – a mű elé helyezett *Hamlet* idézet is ezt készíti elő. Az özvegy bűne nem (csak) abban áll, hogy első férje halálát követően újra megnősül, hanem, hogy „[f]eledte a feledhetetlent", elfordult a honvéd emlékétől, és, ami talán még ennél is súlyosabb, hogy az udvarlók megjelenése után már nem a férjét várja (ahogy teszi azt a 9. versszakban: „Sokáig várta sok beteg szív / A harcból vissza kedvesit. / A honvéd ifju hölgye is várt…"), hanem annak halálhírét. A szövegben ennek jelentőségét a kurziválás teszi nyilvánvalóvá: „S midőn, amit *várt*, bizonyos lőn… / Kezet más ifjunak ada."

2.2. A honvéd kísértete

A ballada maradék nyolc strófájában mennek végbe azok az események, melyeket Heller Bernát leírt, nekünk azonban ennél valamivel részletesebb beszámolóra van szükségünk. „»Az ideális szellemhistória struktúrája […] felfelé tartó vonalként ábrázolható, mely a csúcsponthoz vezet. […] Egy szellemhistória csúcspontja természetesen a szellem megjelenése«" [30] [Thus the structure of the ideal ghost story may be visualised as an ascending line leading up to the climax. (…) The climax in a ghost story is obviously the appearance of the spectre.] [31] – idéz Peter Penzoldt *The Supernatural in Fiction* című munkájából Todorov, majd nem sokkal később meg is kérdőjelezi ezt az állítást. Cáfolatához akár *A honvéd özvegyé*t is választhatta volna, hiszen Arany balladájában a középpontba helyezett kísértet betoppanását nem előzi meg semmiféle fokozás, előkészítése kimerül a *Hamlet* citátumban, valamint a tizenharmadik strófa „Künn rémes éjfél átkozódik, / Fú, sír dühében a vihar" soraiban.

A vizsgálandó technikai fogás, a nézőpontváltásokkal való játék itt veszi kezdetét. A narrátor minden megszakítás, jelzés nélkül, az addig megszokott stílusban folytatja a történetet:

Egyszerre – mint éj a villámtól –
Megnyilatkozik a terem:
Küszöbjén sárga, véres arccal
Megáll a honvéd hirtelen.

A honvéd megjelenése után a narrátor a menyegző részvevőire fordítja figyelmét:

A vigadók egymásra néznek,
Rémülve felsikolt a hölgy,

Azáltal, hogy a szövegben a honvéd titokzatos megjelenését először a sokaság reakciója követi, a

befogadó úgy érezheti, hogy cselekvésüket az azt megelőző esemény váltotta ki. A történetnek ezen a pontján életbe lép a fantasztikum. Azt a magyarázatot, hogy a honvéd túlélte a harcokat, és élve lép be a terembe elvetjük, egyfelől az előkészítő szakasznak, másfelől kinézetének, „sárga, véres arcának" köszönhetően. Marad tehát egy természetfeletti és egy különös magyarázatunk: a honvéd vagy valódi kísértet, a mű világának szerves része, vagy hallucináció, a hölgy érzelmeinek játéka. Ennek eldöntésére, a ballada csattanójára csak a záró strófában kerül sor. A narrátor a következő rövid megjegyzést fűzi a jelenéshez: „Mi elrémíté a menyasszonyt, / Nem volt egyéb, mint *képzelet*". Világossá válik, hogy a násznép nem látta a honvédet, „A vigadók egymásra néznek" sor csak elterelés volt – hogy mi váltotta ki ezt a reakciót, azt (balladai) homály fedi, de értelmezhetjük úgy is, hogy ezek is a menyasszony képzeletének szüleményei. A mű a befejezésnek köszönhetően a fantasztikus-különös műfaj felé mozdul el. [32]

A fentiek jól szemléltetik a jelöletlen nézőpontváltás működését és hatását. A szövegben egyértelmű perspektívaváltás zajlik le: a külső, megbízható megfigyelő helyébe a tizennegyedik versszakban az egyik szereplő, a honvéd özvegye lép, innentől az utolsó strófáig az ő szemszögéből látjuk az eseményeket. Ezt a váltást azonban a narrátor nem jelöli, éppen ezért az első olvasásnál nem is vesszük észre. Ez a megoldás felelős a fantasztikus hatásért, ez váltja ki a habozást, ami egészen a „Mi elrémíté a menyasszonyt, / Nem volt egyéb, mint *képzelet*" sorokig tart. Ez a ballada a jelöletlen nézőpont felfedésére egy igen egyszerű módot választ: a narrátor által hirdeti ki az igazságot. Ám, ahogy azt a következőkben látni fogjuk, erre más, finomabb megoldások is használhatók.

3.1. *Éjféli párbaj – A honvéd özvegyé*nek meghaladása

„Ez a ballada áll legközelebb a nagykőrösiekhez, sőt problematikája még régebbi, hiszen a holt Robogány számonkérő megjelenése a nászéjszakán némileg *A honvéd özvegye* szituációját ismétli meg." [33] Talán nem véletlen, hogy e rokon tematikájú művekben az elbizonytalanításért és a csattanóért felelős megoldás is hasonló: *A honvéd özvegyé*ben elemzett jelöletlen nézőpontváltás az *Őszikék* darabjai közül nem egyben visszatér, legsikerültebben az *Éjféli párbaj*ban. Ebben az is szerepet játszik, hogy a fent leírt eljáráshoz képest Arany több helyen változtatott. Elemzésemben főleg ezekre a pontokra koncentrálok.

Az *Éjféli párbaj*ban a habozásért Robogány kísértete a felelős, mivel azonban a szellem mű eleji megjelenésének (második strófa) még annyi előzménye sincs, mint *A honvéd özvegyé*ben, az olvasóban nem vált ki komolyabb hatást, rémületet (semmiképp se olyat, mint amilyet egy Penzoldt-féle kísértetábrázolástól elvárnánk). A ballada felvezető eseményeiről egy semleges narrátori hang tudósítja az olvasót:

Néma sötét már az egész kastély –
S ím, lovag áll ágyok előtt,
Talpig acél – ismeri őt:
Sápadt arcra kék lángot vet

A szellem megjelenése egyáltalán nem esik egybe a fantasztikum életbelépésével. Igaz ugyan, hogy a történet furcsán kezdődik, – a nászéjszakára készülődő párt egy páncélos alak megzavarja – de ez még jócskán a különös határain belül esik, nincs benne semmi, amit józan ésszel ne lehetne megmagyarázni.

A kísértet szinte azonnali színrevitele a történet előzményeiről való informálást is felborítja: míg *A honvéd özvegyé*ben a ballada első fele a szellem előtörténetét mesélte el, addig itt mindez a történet közben derül ki. A harmadik versszakban megtudjuk, hogy a két vitéz már vívott egyszer („Jöttem veled újra víni, Bende!"), de a viadal nem volt tisztességes („csúnya volt a játék"), feltehetően azért, mert Bendét a csatlósai segítették („Most ne remélj szolga-hadba';"). Bár már itt kiderül, hogy a párbajt egy asszonyért vívják, az csak a nyolcadik strófában válik egyértelművé, hogy ez a nő valaha Robogány szeretője volt, most azonban már Bende felesége.

A múltnak ezeket a főbb történéseit egy-egy kiszólás is árnyalja, melyek érdekessége, hogy egyik sem teszi explicitté Robogány halálát, mind csak utalnak rá. Az ötödik versszakban Bende asszonya a következőket mondja az uráról: „»Ez is olyan, mint a *másik*… / Mint valami holttest!«". A tényt, hogy Robogány halott, azaz egy holttest, három tényező homályosítja el. 1. A megszólaló egy hasonlatot használ, vagyis nem azonosítja, csak hasonlítja a holttesthez „a másikat". 2. A „mint" szóval való játék miatt úgy is értelmezhetjük a mondatot, hogy Bende is és a „a másik" is olyan, mint egy holttest (szemben a megszólaló intenciójával, aki azt próbálja szavakba ölteni, hogy „a másik" egy hulla és Bende is kezd hasonlítani rá, olyan, mint egy élőhalott). 3. Nem szabad arról sem megfeledkeznünk, hogy itt még nem tudjuk biztosan, kit takar „a másik" megnevezés, hiszen arról, hogy a megszólaló Robogány szeretője volt, csak később értesülünk. Ugyanígy a tízedik versszakban a násznép szájába adott baljóslatú sorok („Vérbe' fogant nász sose volt / Isten átka nélkül!") is beszédesek, de csak annyira, mint *A honvéd özvegyé*ben az „elesett" szó: nem adja meg a teljes bizonyosságot. Míg azonban ott a narrátor hamar eldönti a kérdést (az „elhúnyt", „elköltözött" igékkel), itt ezzel is várnunk kell.

3.2. Az *Éjféli párbaj* fantasztikuma

Mindezek az eljárások apránként belopják a fantasztikumot a történetbe. Egy idő után az olvasó már habozik: hús-vér, élő ember Robogány, aki minden este kijátszva az őrséget, meglepi és harcra kényszeríti Bendét? Ártó kísértet, aki a síron túlról tér vissza, hogy bosszút álljon? Vagy csak látomás, Bende agyszüleménye? Hogy e magyarázatoknak a lehetősége mikortól kezd motoszkálni a befogadó fejében, valószínűleg egyénenként változik; az viszont bizonyos, hogy a tizenkettedik versszakra már felmerülnek ezek a kérdések. Ebben az is fontos szerepet játszik, hogy itt már a jelenés ideje is konkretizálódik. Míg az ellenfelek első találkozását a „Néma, sötét már az egész kastély –" sor vezeti fel, a másodikról pedig azt tudjuk, hogy este és hajnal között zajlott le, addig az utolsóról pontos adatokkal rendelkezünk: a jelenés éjfélkor történik.

A fantasztikum szempontjából a tizenkettedik-tizenharmadik strófától felgyorsulnak az

események. Amint „[é]jfélt ver az óra”, Robogány ismét megjelenik, kijelenti, hogy ő csak lélek („Mert ha nem ölsz, én megöllek / *Lelkedet* ám, én mint lélek;”), és a harc folytatódik. A jelöletlen nézőpontváltás köre itt zárul be:

Bende vitéz, szemei szikrázva,
Rohan ismét a fegyveres házba.
Rettenetes, amit lát az őrség:
Urok őrjöng… kivont karddal
Levegőbe szúr és vagdal;
Közülök is hármat leölt
Míg lebírák, győzék.

Arany *A honvéd özvegyé*vel ellentétben az *Éjféli párbaj*ban nem a narrátor, hanem a szereplők segítségével rántja le a leplet a történet fantasztikus eleméről: a tizennegyedik versszakban a befogadó hirtelen belép az őrség nézőpontjába, Bende vitéz „harcát” az ő szemszögükből észleli. A történet csattanója, hogy ők nem látják a kísértetet, csak a magányosan, őrjöngve csapkodó Bendét. A rejtély ezzel úgy tűnik megoldódott, a kísértet csak a képzelet szüleménye volt, a házasodó vitézt nem egy ártó lélek, hanem saját lelkiismerete üldözte.

A történet végén tehát egy határozottan jelölt nézőponttal/nézőpontváltással találkozunk, ami arra készteti a befogadót, hogy a retrospektív olvasás során kiderítse, ki észlelte a történet nagyobbik részét, az első jelenéstől az őrök perspektívájáig. A válasz – akárcsak *A honvéd özvegyé*ben – itt is a jelöletlen nézőpontváltásban keresendő. Az *Éjféli párbaj*t egy heterodiegetikus narrátor beszéli el: a párbeszédes részeken kívül végig az ő hangját halljuk, az ő nézőpontja érvényesül. A történet azon részeit viszont, ahol Robogány szelleme megjelenik, a narrátor Bende szemszögéből tolmácsolja, miközben ezt a szövegben semmivel sem jelöli.

3.3. A jelöletlen nézőpontváltás és a fokalizáció

Ez a technikai megoldás klasszikusan a fokalizáció problémakörébe tartozik, mely témáról való diskurzusnak itt pusztán két fontos megállapítását emelném ki.

A fokalizáció jelentőségét Gérard Genette a narratív perspektíváról gondolkodva így ragadja meg: „to my mind most of theoretical woks in this subject (which are mainly calssifications) suffer from a regrettable confusion between what I call here *mood* and *voice*, a confussion between the question *who is the character whose point of view orients the narrative perspective?* and the very different question *who is the narrator?* – or, more simply, the question *who sees?* and the question *whos speaks?* ”. [34] A fokalizáció a „ki lát?” (*who sees?*) kérdésre kell, hogy koncentráljon. Ugyanakkor – ahogy arra Séra-Ferencz Anna doktori disszertációjában felhívja a figyelmet –, Genette is „egyik legnagyobb tévedésének nevezi azt, hogy olyan metaforát választott a fokalizáció leírására, amely a vizualitás területére látszott szűkíteni a jelenséget. A kiegészítésben többször is hangsúlyozza, hogy az észlelésről van szó, beleérve minden lehetséges alesetet.” [35] Az észlelés és látás közötti különbség fontosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni: a fokalizáció (és a jelöletlen nézőpontváltás)

nem korlátozódhat az utóbbira.

Maga az *Éjféli párbaj* is szépen példázza ezt. Robogányt többször is „látjuk" a történet során („S ím,lovag áll ágyok előtt, / Talpig acél – ismeri őt: / Sápadt arcra kék lángot vet / A felütött rostély.", „Lovag ott áll szembe, az ajtóban."), a viadalról viszont az első két esetben – amikor még nincs jelen az őrség – csak hangok alapján tájékoztat minket az elbeszélő („S hallik, amint össze-összevágnak, / Odaát a fegyverházban / Harcrobaj is: csengő paizs, / Tompa nyögés, erőlködés, / Dobogása lábnak.", „Ujra nehéz, szörnyü tusa hallik;"). Ezeket a hangokat észlelheti az elbeszélő, de értelmezhetjük nézőpontváltásnak is, mivel az első szöveghely „Odaát" helyhatározója külső megfigyelőt kell, hogy takarjon. A harc fültanúja lehet az őrség, vagy még inkább Bende felesége, hiszen később ő kéri, hogy „küldjenek őrt / A fegyveres házba.", vagyis tisztában van azzal, hogy hova jár a férje éjjelente. Akárhogy is értelmezzük ezeket a részeket, a funkciójuk ugyanaz: elaltatni az olvasó figyelmét, elterelni arról, hogy Bende hallucinációjával van dolgunk, előkészíteni a csattanót. Mivel látjuk Robogányt (vagy élő ember, vagy kísértet alakjában), halljuk a harcot, nem olyan végkifejletre számítunk, mint amilyet kapunk. [36]

Visszatérve a fokalizációhoz: a fentiek alapján nem is tűnik olyan erősnek Mieke Bal-nak – a fokalizációs vitában Genette egyik vitapartnerének – azon kijelentése, hogy „[the] focalization […] is the most important, most penetrating, and most subtle means of manipulation." [37] – hozzátéve, hogy az olyan fokalizáció témakörébe tartozó eljárások, mint a jelöletlen nézőpontváltások egyáltalán nincsenek ellenünkre, sőt, kedvünkre vannak, szemben talán más csúsztatásokkal.

A fentieken túl az *Éjféli párbaj*nak még egy fontos hozadéka van. Azáltal, hogy a szöveg *A honvéd özvegyé*től eltérően, a főszereplő látomását egy külső, fokalizált narrációval leplezi le, önkéntelenül is arra készteti a befogadót, hogy megkérdőjelezze ezt a megoldást. Az őrség nem látja a kísértetet, az tehát csak Bende fejében létezik – a megoldás birtokában így okoskodhat az értelmező. Ennek következményei a szakirodalomban domináló pszichológiai olvasatok. Ezek jelentőségét, hasznosságát nem megkérdőjelezve szeretnék rámutatni arra, hogy az *Éjféli párbaj* és a hozzá hasonló művek éppen a nézőpontok pluralitását mutatják meg. Ez az alkotás nem egyenértékű észleléseket ütköztet, így nem válik központivá annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy milyen elhatározásból helyezzük az egyik szereplő, vagy néhány szereplő nézőpontját egy másik fölé. Fokalizációs megoldásával mégis elülteti a bizonytalanság magját a befogadóban, ami majd az *Árvaház*ban szökken szárba.

III. A romantikus fantasztikum filmes megjelenései

1.1. A film narrátora

Az előző fejezetben Arany János balladáival, irodalmi szövegekkel foglalkoztam. Ebben és a következő fejezetben más vizekre evezek: a dolgozatomban felmerült problémákat filmes alkotásokban vizsgálom meg. A két művészeti ág közötti átmenet nem akadálytalan, az írott

szövegek elemzése során alkalmazott módszereket nem lehet minden nehézség nélkül átvenni filmek elemzésekor. Éppen ezért, első lépésként megpróbálom tisztázni azokat a fogalmakat, melyek nélkülözhetetlenek a továbbhaladáshoz.

„Történetet bemutatni sokféleképpen lehet, az elbeszélő költeményen át egészen a képregényig. Ezek némelyikének nem kizárólagosan az írott vagy kimondott szó a kifejezési formája. Sőt, néhány esetben a kimondott vagy írott nyelvet egyáltalán nem használják…". [38] Azoknak a művészeteknek, melyek így járnak el, előbb vagy utóbb szembe kell nézniük azzal a kardinális kérdéssel, hogy ki a mű narrátora (van-e egyáltalán narrátor)? [39] Filmes alkotásokra szűkítve le ezt a kérdést, a sokféle nézet közül én Celestino Deleyto-éval szimpatizálok, aki hangsúlyozza, hogy bár sok filmben találunk explicit narrátort (hangkommentár, képsorokat összekötő feliratok stb. formájában), „a filmi elbeszélés esetében nincs szükség explicit narrátorra ahhoz, hogy az elbeszélés létrejöjjön úgy, ahogy ezt az ágenst a regény elméletei meghatározzák." [40] Ebből kifolyólag dolgozatomban a filmeket úgy kezelem, mint olyan alkotásokat, amelyek annak ellenére, hogy nem minden esetben rendelkeznek jól meghatározható narrátorral, mégis mutatnak olyan jegyeket, melyek vizsgálata írott szövegek esetében hagyományosan a narráció témakörébe tartozik. Ilyen a nézőpont is, mellyel az alábbiakban behatóbban kell foglalkoznom.

1.2. A filmes nézőpontok áttekintése

A nézőpontok vizsgálatakor első és legfontosabb feladatunk, hogy megkülönböztessünk két, látszólag szinonim, ám valójában gyökeresen eltérő fogalmat: a *szemszög*et és magát a *nézőpont*ot. Az előbbi voltaképpen a kameraállást, a beállítások optikai elrendezését jelenti, melynek Szabó Gábor *Filmes könyv*e alapján három fő típusát különböztethetjük meg: az *objektív*et, a *szubjektív*et és a *nézőponti*t. 1. Az objektív legjellemzőbb tulajdonsága, hogy „egy láthatatlan külső megfigyelő nézőpontjába helyezi a nézőt", [41] az ő „szemével" észleljük a mű világát. [42] A szereplők erről a láthatatlan megfigyelőről nem vesznek tudomást, nem foglalkoznak vele. 2. A szubjektív szemszög meghatározása nála is hagyományos, ha „a kamera valakinek a szemszöget képviseli", [43] akkor szubjektív szemszögről beszélünk. 3. A nézőponti szemszög az ő meghatározása szerint a másik „két beállítástípus közé esik", „valamelyik szereplő szemszögét képviseli, pontosabban minden határon túl megközelíti, de soha el nem éri." [44]

A nézőpont ezzel szemben arra koncentrál, hogy a látottak kinek az észlelését képzik le, kinek a tudata szűri meg az eseményeket, a mű világát. Egy film bemutatható egy külső, semleges megfigyelő nézőpontjából, de akár az egyik szereplőéből is; ráadásul ez a két megoldás váltogathatja is egymást, megtörténhet, hogy egy alkotás nagyobbik részében a külső szemlélő észlelése dominál, ám néhány jelenetben az egyik szereplőé. Nézőpont és szemszög objektív és szubjektív megoldásai a legtöbb esetben egybeesnek: az objektív szemszögekhez általában objektív nézőpont társul, és fordítva, a szubjektív szemszöghöz szubjektív nézőpont. Akadnak azonban kivételek is, olyan alkotások, melyekben egy objektív szemszög az egyik szereplő észlelését fejezi ki – az alábbiakban két ilyen példával is találkozhatunk.

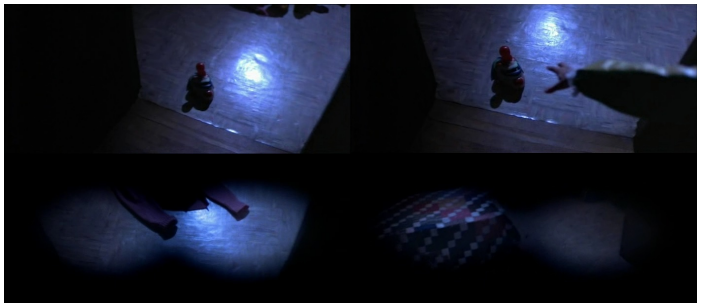
Az objektív nézőpont feladata, hogy hitelesen mutassa be a történeteket, ő a felelős a látottak

igazságtartalmáért. (Az objektivitás mércéje mindig a mű világa, és nem a befogadóé, nem keverendő tehát össze azzal a fajta objektivitással, mely a film születésekor, és az azt követő években e médiumot körüllengte.) [45] A szubjektív nézőpont elsődleges funkcióját sokan abban látták, hogy bemutatja annak a szereplőnek a „lelkiállapotát", [46] érzéseit, [47] akinek a nézőpontjába belehelyezkedünk, ezzel segítve a nézőt, hogy még jobban – s talán könnyebben is – azonosuljon vele. Ez mindenképpen lényeges oldala a szubjektív nézőpontnak, van azonban egy másik is: a mű világáról való tudásban betöltött szerepe. A szubjektív nézőpontnak erre a funkciójára Genette szolgáltat megvilágító példával:

„A filmnél maradva, szeretném megemlíteni a metalepszis egyik, ebben a művészeti ágban viszonylag gyakran előforduló esetét. Arról van szó, amikor valamelyik diegézisen belüli szereplő saját változattal áll elő bizonyos eseményekről, a film pedig anélkül mutatja be a vásznon ezt a metadiegetikus változatot, hogy bármivel is *a priori* jelezné, milyen fokú szavahihetőséggel rendelkezik a kérdéses változat. […] A klasszikus példában, *A vihar kapujában* [Rashomon] (Kurasawa, 1950) című filmben az egymással versengő (szubjektív) változatok sokszínűsége – nagyobb valószerűséggel (és több motivációval) – abból származik, hogy egy napi hír kapcsán a bíróság előtt tett ellentmondó tanúvallomások egymásra következéséről van szó. Az ellentmondásosságot a film befejezése sem oldja fel, hiszen a film célja épp az, hogy illusztrálja az emberi nézőpontok viszonylagosságát." [48]

Úgy tűnik tehát, hogy a szubjektív nézőpontnak van egy olyan funkciója is, mely a film történetének szintjén játszik komoly szerepet. Ennek köszönhető, hogy a nézőnek fokozottan figyelnie kell arra, hogy bizonyos szereplők milyen információval rendelkeznek, mely részeit, és honnan látják az eseményeknek.

A nézőpontok és szemszögek tárgyalásának utolsó pontjaként a *jelöltség* kérdésével kell foglalkoznom. Sok filmben a néző könnyen megkülönbözteti egymástól a szubjektív és objektív szemszögeket és nézőpontokat. A szemszögek esetében a kameramozgás, a keretezés, a szereplők kamerára tett reflektálása (vagy éppen ennek hiánya) stb. segíthetik a nézőt, a nézőpontok esetében legtöbbször a kontextus informálja a befogadót. John Carpenter *Halloween – A rémület éjszakája* [Halloween] (1978) című filmje például egy keretező megoldást választ a szubjektív szemszög (és a hozzá kapcsolódó szubjektív nézőpont) jelölésére. Valójában már a film legelején érezzük, hogy egy szereplő szemszögében vagyunk, ezt azonban még azzal is megfűszerezi a rendező, hogy amikor a kiválasztott karakter felvesz egy maszkot, és azt az arca, azaz pontosan a kamera elé helyezi, abban a pillanatban meg is jelenik egy fekete keret a képen.



1-4. kép – Halloween – A rémület éjszakája (Halloween. John Carpenter, 1978)

Az ilyen és hasonló megoldásokat a továbbiakban *jelölt szemszög*eknek és *nézőpont*oknak nevezem majd. Ezek ellentéte értelemszerűen a jelöletlen szemszög és nézőpont kellene, hogy legyen, azonban ezek a fogalmak sokkal összetettebb problémákhoz vezetnek, mint fent említett rokonaik. A legmeghatározóbb különbség a jelölt és a jelöletlen szemszögek és nézőpontok között az, hogy míg az előbbiek esetében első látásra felismerjük, hogy mivel van dolgunk, addig az utóbbiak kilétére mindig csak a mű befejezése után, esetleg újranézés során derül fény. A jelölt szemszögekre/nézőpontokra már a mű első befogadása alatt ráismerünk, észrevesszük, mikor vált át egy objektív szemszög egy szubjektívbe. A jelöletlen szemszögek és nézőpontok esetében éppen a váltás az, ami homályban marad – legalábbis egy ideig. Éppen ezért – ahogy az Arany balladák kapcsán tettem – szerencsésebb *jelölt* és *jelöletlen szemszög*– és *nézőpontváltás*ról beszélni, hiszen itt ragadható meg legjobban a különbség a két jelenség között.

2.1. *A halál kocsisa* – előzmények

A legfontosabb filmes fogalmak tisztázása után belevágok az első film elemzésébe, hogy bemutassam, a két kiválasztott Arany balladánál megfigyelt nézőpontváltás – mint a romantikus fantasztikum egyik technikai megoldása – hogyan valósul meg egy másik művészeti formában. A némafilmes korszakból ehhez *A halál kocsisá*nak temetői jelenete nyújt segítséget.

A sírhalmokon három csavargó külsejű férfi ül, bort iszogatnak, az újévet várják. A történet idejéről pontos tudással rendelkezünk (már a jelenet nyitóképén látjuk, hogy közeleg az éjfél), aminek fontosságát a film külön hangsúlyozza azáltal, hogy időről időre megmutatja a templom toronyórájának számlapját. A fantasztikum előkészítése ezzel veszi kezdetét. Az egyik csavargó, David Holm a maradék időt történetmeséléssel üti el, egy régi ismerősétől, Georgestól hallott legendát ad elő ivócimboráinak. Ez a halál kocsisáról szól, egy szegény lélekről, aki, míg élt, annyi bűnt követett el, hogy halála után a halál kocsiját kell hajtania. Munkája abból áll, hogy rozoga szekerével meglátogatja azokat a helyeket, ahol valaki meghal, és összegyűjti lelküket. Szolgálata azonban csak egy évig tart, utána az veszi át a munkáját, akihez az adott évben utoljára elhajt. David a történetet azzal a csattanóval zárja, hogy Georges éppen egy éve, az esztendő utolsó napján halt meg. A film egy flashback segítségével David meséje közben abba az időbe és térbe vezet vissza bennünket, amikor a csavargó először hallotta barátjától a történetet. Ez pedig egy olyan képsorozat keretéül szolgál, ahol a halál kocsisát látjuk tevékenysége közben (ld. például [5.

kép]).

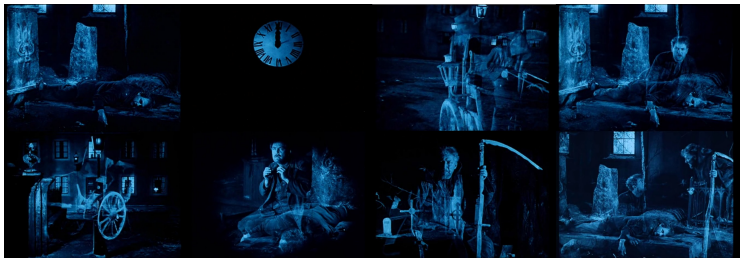


5. kép – A halál kocsisa (Körkarlen. Victor Sjöström,1921)

A történet arra szolgál, hogy elültesse a bogarat a nézőben. David előadása után nem tudjuk eldöntetni, hogy mindez csak egy kitalált rémtörténet, amivel társaira akar ráijeszteni, vagy valóban hallotta; és ha hallotta, akkor van-e bármiféle valóság alapja a mű világán belül.

2.2. A kulcsjelenet (I.)

A legenda elmondása után David szóváltásba keveredik társaival, összeverekednek, melynek végén egy borosüveggel leütik. A csavargók sebesült társuk állapotát vizsgálják – nem tudják eldöntetni, hogy csak elájult, vagy meg is halt –, amikor az óra elüti az éjfélt, melynek hatására ijedten elrohannak. Az ezt követi néhány mozzanat döntő a fantasztikum szempontjából. Részletes elemzéséhez nézzük meg alaposan az alábbi képsorokat:



6-13. kép – A halál kocsisa (Körkarlen. Victor Sjöström, 1921)

A kamera egy ideig az eszméletlenül fekvő Davidet mutatja [6. kép], majd néhány pillanatig felvillantja az éjfélt jelző órát, kihangsúlyozva az időpont jelentőségét [7. kép]. Nem sokkal később megjelenik a halál kocsisa [8. kép], akivel kapcsolatban két dolgot kell megfigyelnünk. Egyrészt, hogy ábrázolása ugyanolyan, mint a legenda előadása közben látott kocsisé, mely megoldás több értelmezési lehetőséget nyit meg a befogadó előtt. Gondolhatjuk úgy, hogy a mesélés közben látott képeket Georges történetének ihletésére David képzeli el, az ő gondolataiban így jelenik meg a halál kocsisa. Ez esetben erősen hajlunk afelé a nézet felé, hogy a temetőbe érkező fogat is csak az ő képzeletének szüleménye. Vagy épp ellenkezőleg, elfogadjuk az előadás alatt látott képek objektivitását, és a fenti képsorokat ennek igazolásaként könyveljük el: a halál kocsisa létezik, és

most eljött a halott David lelkéért. Másrészt érdemes azt is megfigyelni, hogy a kocsis arcát még mindig csuklya fedi [8. kép], ami titokzatossá teszi kilétét. Ez készíti elő azt a „meglepetést", amit akkor érzünk, mikor szembesülünk vele, hogy ebben az évben David volt barátja, Georges hajtotta a szekeret [12. kép].

A fantasztikum szempontjából ez a film kulcsjelenete, a habozás itt kezdődik meg, a filmnek ezen a pontján kétféle nézet közül választhatunk. Elfogadhatjuk, hogy minden, amit látunk valóság: a mű világában létezik a halál kocsisa, aki a szemünk láttára gördül be a temető udvarára, hogy átadja hivatalát a rosszéletű Davidnek. Ezt a nézetet leginkább a 10. kép erősíti meg, ahol David testéből anyagtalan mását látjuk kikelni, mintha földi porhüvelyét hagyná el a lelke. Ezzel a csodás kategóriája felé közelítjük a filmet, hiszen a halál kocsisát mint természetfeletti jelenséget értelmezzük. De érvelhetünk egy pszichológiai nézet mellett is. Ennek értelmében az objektív szemszögből bemutatott jelenetet egy szubjektív nézőpont uralja, a sírkövek között feltűnő jelenés tehát csak David agyában létezik. A rossz lelkiismerete és a nemrég elmondott történet felelősek rémálmáért, melynek főszereplője, azért olyan, amilyen, mert annak idején David így képzelte el. A történteket ez alapján nem csodásnak, hanem különösnek fogjuk fel. A mű érdekessége, hogy a befejezés sem oldja fel igazán a habozást: miután David lelke egy rövid utazást tesz a halál kocsisával, visszatér testébe. A csavargó felébred, és az „átélt kalandból" tanulva úgy tűnik jó útra tér. Azt azonban nem tudjuk eldönteni, hogy az a jelent, amikor a lelke visszaszáll testébe, a rémálom végét jelzi, vagy valóban megtörténik, kap egy esélyt a jobb életre a haláltól.

A két nézet közötti ingadozást itt is a jelöletlen nézőpontváltás teremti meg. A fent elemzett jelenetben semmi sem teszi egyértelművé, hogy kinek a nézőpontjából látjuk a dolgokat: az alkalmazott objektív szemszöghöz éppúgy társulhat egy szubjektív nézőpont (Davidé), mint ahogy egy objektív. Az *Éjféli párbaj*tól eltérően azonban *A halál kocsisá*ban nem a történet kifejlődése, hanem a kísértet jól előkészített megjelenése viszi be a habozást a történetbe, mely aztán egészen az utolsó filmkockákig megmarad.

2.3. A kísértetláttatás

A film és a balladák közötti másik nagy különbség a kísértet-ábrázolásban van. A svéd alkotás a szellemeket az egymásra fényképezés technikájával valósítja meg [lásd például 5. kép], melynek hatására a természetfölötti lények anyagtalanok lesznek. Ennek eredménye, hogy az *Éjféli párbaj* kapcsán említett háromféle értelmezési lehetőség közül az egyik elveszik. A halál kocsisa lehet kísértet és lehet hallucináció, de hús-vér ember, olyan, mint David Holm és csavargótársai, már nem. Ennek megfelelően a nézőpontokkal való játék funkciója is megváltozik. Míg Arany kései művében ez a befogadó figyelmének elterelésére szolgált, a csattanót készítette elő, addig a filmben ez a habozás felléptetésével függ össze, célja, hogy nyugtalanná, bizonytalanná tegye a befogadót.

André Bazin egyik esszéjében kritikával illeti az egymásra fényképezést, mivel szerinte ez az eljárás nem tudja megmutatni, hogy „az álmok és a hallucinációk milyenek a valóságban, azt pedig még ezeknél is kevésbé […], hogy tulajdonképpen milyen is lehetne egy kísértet." [49] Ezzel a

megjegyzésével abban a hosszú folyamatban helyezi el ezt a technikai fogást, melynek során a kísértetláttatás egyre tökéletesedik, egyre kifinomultabbá válik. Ennek a fejlődésnek számunkra most az a legfontosabb aspektusa, hogy az alkotók adott időben milyen médiumon keresztül próbálják a befogadói igényeket kielégíteni. Kittler ezzel a kérdéssel többek között az *Optikai médiumok* beszédes című, *Szellemidézők* fejezetében foglalkozik: „mozgó képeket először a felvilágosodás babona elleni harcában mutattak be tömegesen, s ezzel a tömegek által vágyott dolgokká váltak. Minél inkább fáradoztak azonban e vágyak teljesítésén a bűvészek, annál inkább megnőtt mozgó képeik illúzióként való leleplezésének ezzel ellentétes, stratégiai vágya. Ennél fogva […] a mozgó képek iránti kielégítetlen vágy egy másik médiumot fejlesztett ki, amely e vágyat a film feltalálása előtti időkben legalább a képzelet tartományában képes volt kielégíteni: ez volt a romantikus irodalom." [50] Miután a laterna magica és a vele rokon optikai médiumok által generált szellemek már nem feleltek meg a tömeg igényeinek, ennek szerepét a romantikus irodalom vette át, hogy aztán az 1900-as években átadja a filmnek. [51]

Egy kísértet bemutatása számos funkciót betölthet, ezek közül itt kettő igényel nagyobb figyelmet. Törekedhet arra, hogy kielégítse a befogadók borzongás utáni vágyát, vagy, hogy olyan, koronként változó kérdésekre próbáljon választ adni, mint amilyeneket Bazin is felvetett. Vannak-e kísértetek? Hogyan nézhet ki egy szellem? Milyen egy hallucináció, egy rémes vízió? „[A] művészi kísértetlátás egyre tökéletesebb, finomultabb alakja pusztán technikai fejlődés eredménye…" [52] – írja Cholnoky László *Epeira diadema* című elbeszélésben. Ennek az idézetnek a „technikai" szava ugyanazt a kétértelműséget hordozza, amit az első fejezetben tárgyalt, Eisnerről szóló Kittler idézet. A borzongás utáni vággyal összefüggésbe hozva a „technika" az egymást váltó médiumokat jelöli, illetve egy-egy médiumon belül az egyre fejlődő megoldásokat (a film esetében ezek közé tartozik a stoptrükk, az egymásra fényképezés a háromdimenziós effektek stb.). Ahogy a fentiekből kiderült, ezeket mindig az a veszély fenyegeti, hogy idővel elavulttá válnak – ez a vég éri utol *A halál kocsisá*t is.

De a technika szót értelmezhetjük ismét alkotói fogásként is, például, hogy a szellemeket légnemű, testetlen lényekként mutatja be a szerző, vagy ugyanúgy, mint egy közönséges embert. Se a két funkció, se a technika szó kétféle jelentése nem választható el tisztán egymástól. Ennek legjobb példája *A halál kocsisa*, ahol a romantikus fantasztikum a filmnyelv fejlődése iránti elragadtatással találkozik. Amikor Victor Sjöström, a rendező úgy döntött, hogy David és Georges lelkét az egymásra fényképezéssel jeleníti meg, ez azt is implikálta, hogy kísértetei testetlenek, átlátszóak lettek. A megoldás oda vezet, hogy a film elavulttá vált, nemcsak a mai, hanem már az 50-es évek nézője szemében is, holott inkább az volt a célkitűzése, hogy lélektani kérdésekre válaszoljon, semmint, hogy borzongasson.

3.1. *Árvaház*

Munkám utolsó fejezetében egy kortárs filmet, a Juan Antonio Bayona rendezte *Árvaház*at veszem górcső alá. Mint látni fogjuk, ez a mű sokkal inkább rokonítható Arany *Éjféli párbaj*ával, mint *A halál kocsisá*val.

A film egy háromtagú család tragédiáját mutatja be. A mű elején Laura, Carlos és fiuk, Simon beköltöznek abba a régi házba, ami évekkel korábban árvaházként funkcionált, és ahol Laura a gyerekkorát töltötte. A költözködés és berendezkedés miatt Simon elszigetelődik a vele egykorúaktól, és ezért képzeletbeli barátokkal szórakoztatja magát, akikhez az árvaház régi lakóinak, Laura gyerekkori játszótársainak fényképeiből és más emléktárgyaiból merít ihletet. A film csúcspontján Laura és Simon csúnyán összevesznek. A konfliktus után Simon eltűnik, a keresésére induló Laura és Carlos sehol nem találják. A film második fele a Simon utáni nyomozással telik, melynek feszültségét az adja, hogy Laura meg van győződve róla, fiát annak képzeletbeli barátai rabolták el (tehát Laura gyerekkori barátai szellemalakban). A múltban való kutakodás már-már megerősíti ebben az elgondolásában, ám végül szembesülnie kell a rideg valósággal: Simont nem szellemek rabolták el, hanem egy baleset következtében – melyet akaratlanul Laura idézett elő – kitörte a nyakát a ház alagsorában. A film azzal zárul, hogy a fájdalmát feldolgozni nem tudó anya öngyilkosságot követ el.

3.2. A kulcsjelenet (II.)

A mű nézése közben a befogadóban számos lényeges kérdés megfogalmazódik, melyek mind egyetlen jelenetben gyökereznek. Simon eltűnése után Laura és Carlos tűvé teszik a házat, majd a tengerparton folytatják a keresést. A jelenet részletes elemzéséhez először vizsgáljuk meg az alábbi képsorokat:



14-22. kép – Árvaház (El orfanato. Juan Antonio Bayona, 2007)

A film kulcsjelenetéről készült kiragadott képeken jól nyomon követhető, hogyan mozog, mit rögzít a kamera a jelenet során. Egyszer Laurát látjuk, másszor Carlost, néha pedig annak a barlangnak a bejáratát, amit Laura és Simon a film elején bebarangolt. A barlang bejárata azonban képről-képre változik: a 15. és a 20. képen a sziklák közti hasadék üresen tátong, míg a 18. és 22. képen Simon alakját véljük kivenni a bejáratban. A kérdés, melyet minden néző önkéntelenül feltesz magának, s melyen az egész film értelmezése múlik, az az, hogy Simon valóban ott van-e a

barlangban?

Valószínűnek tartom, hogy a legtöbb befogadó a film első nézésekor erre igennel felel. Egyrészt azon egyszerű oknál fogva, hogy látta a kisfiút, másrészt azért, mert a mű főszereplője, Laura is meg van győződve erről, ami kihatással van a mi értelmezésünkre is. Innentől kezdve megértőek leszünk vele, hiszen tudjuk, hogy „neki van igaza", annak ellenére, hogy a környezetében a legtöbben – az élen Carlosszal [53] – nem értenek vele egyet. A film végén kell rádöbbennünk, hogy Laura tévedett, hogy nincsenek szellemek, Simont senki nem rabolta el, így az anyja soha többet nem kaphatja vissza. A felültetett néző joggal teszi fel a kérdést a mű végén: „Ki vagy mi a felelős az átverésért? Miért hittem azt, hogy Laurának van igaza?".

A válasz természetesen a jelöletlen nézőpontváltásban rejlik. A tengerparton ugyanis néhány kép erejéig belehelyezkedünk Laura nézőpontjába. A barlang szájában álló Simon csak a felfokozott idegállapotban lévő anya képzelgése, de mivel az ő észlelését közvetíti a kamera, mi is látjuk a fiút. Mivel a film semmilyen kiemelt eszközzel nem hívja fel a figyelmet arra, hogy a tengerparton egy objektív és egy szubjektív nézőpont váltakozik, elfogadjuk, hogy ezt a jelenetet is az addig uralkodó objektív nézőpont határozza meg.

3.3 A nézőpontok pluralitása

Míg mielőtt azonban nyugodtan hátra dőlhetnénk, vizsgáljuk felül ennek az értelmezésnek az alapkövét, vessünk egy pillantást Laura alagsori tényked
ésére.



23-28. kép – Árvaház (El orfanato. Juan Antonio Bayona, 2007)

Ez a jelenet a játékfilmek egyik klasszikus megoldására, a *tekintetet követő vágás*ra játszik rá. A 23., 25. és 27. kép az alagsorban nyomozó Laurát ábrázolja, a 24., 26. és 28. pedig a film néhány olyan jelenetét idézi fel, melyeket egyszer már láttunk, csak akkor nem tudtuk megfejteni azokat (28. kép), esetleg nem tulajdonítottunk különösebb jelentőséget nekik (24., 26. kép). Ezt a jelenetet azáltal, hogy minden flashback előtt Laura közelijét látjuk, úgy értelmezzük, hogy a főhős premier plánjai után következő pillanatképek az ő agyában villannak fel, vagyis ezek az ő szubjektív nézőpontját képviselik. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy amit látunk, az ne eshetne egybe azzal, ami valójában történt, de magában hordozza annak lehetőségét, hogy tévesnek ítéljük az ebből levont következtetést. Az *Árvaház*ban ez azt jelenti, hogy nem fogadjuk el a Laura értelmezése által kínált tragikus befejezést, hanem kitartunk a szellemek létezése mellett.

Hasonló megoldással van tehát dolgunk, mint az *Éjféli párbaj*ban, azzal a különbséggel, hogy míg

ott az egyik szereplő (Bende) téves észlelését úgy leplezte le a szöveg, hogy belehelyezkedett mások (az őrség) szemszögébe, addig az *Árvaház*ban mind a két szerepet egy alak (Laura) tölti be. Így még szkeptikusabbak vagyunk a megoldást illetően, hiszen míg az Arany balladában érvelhetünk azzal, hogy „több szem *jobban* lát" – azaz, hogy valószínűbb, hogy egy ember téved, mint egy kisebb csoport – addig itt híján vagyunk a fogódzkodóknak. Ha egy szereplő észlelését egyszer már megkérdőjeleztük, mi késztetne arra, hogy másodszor ne így járjunk el?

Ráadásul az *Árvaház* arra is figyel, hogy olyan elemeket helyezzen el a történetben, melyek a csodás értelmezést erősítik. Ezek közül a legtalálóbb a Carlos nyakláncával való játék. A férfi fogadott fiúk eltűnése után a következő megjegyzéssel adja oda Laurának Szent Antal medálját: „Nem ajándékba adom, hanem kölcsönbe. Ha Simon újra itt lesz velünk, visszaadod nekem." Az *Árvaház* utolsó képei is e körül a medál körül forognak, ugyanis Laura halála után az ékszer visszakerül Carloshoz: akkor lel rá, amikor felesége halála után visszamegy még egyszer a házba. A medál megtalálásakor különös kifejezés ül ki az arcára:



29. kép – Árvaház (El orfanato. Juan Antonio Bayona, 2007)

Carlos mosolya azért bír különös jelentőséggel, mert a mély fájdalom mellett egy csöpp boldogság is kiolvasható belőle. Ennek pedig nem lehet más az oka, mint a tudat, hogy ettől kezdve Laura és Simon megint ott vannak vele (ha testben nem is, de lélekben mindenképp), hiszen a medál csak e feltétel teljesülése után kerülhet vissza hozzá.

Klág Dávid az *Árvaház*ról írt bemutatóját a következőkkel fejezi be: „Ha a szellemekért nézzük, az *Árvaház* elsőrangú horrorfilm. Ha családi tragédiaként, akkor egyszerűen hibátlan." [54] Ez a kijelentés jól tükrözi a film legnagyobb erősségét, azt, hogy két értelmezési lehetőséget is megenged – még ha ezek nem is feltétlenül egyenrangúak.

IV. Konklúzió

Kutatásomat többek között az a kérdés inspirálta, hogy „van-e még létjogosultsága a 20. században a romantikus fantasztikus történeteknek? Ezt a műfajt – közelebbről ennek egyik alkategóriáját, a fantasztikus-különöst – Arany János két balladáján keresztül mutattam be. A fenti kérdésre az

elemzett filmes alkotások egyaránt igennel felelnek, bár saját érvényességüket egészen eltérő módon támasztják alá. *A halál kocsisa* – lélektani horizontja ellenére – elsősorban a szellemek bemutatásának milyenségére helyezte a hangsúlyt, ezzel beágyazódva abba a folyamatba, mely a kísértetábrázolás médiumainak technikai fejlődésével, a rémek minél hatásosabb megelevenítésével foglalkozik. Ennek hátulütője, hogy a filmben alkalmazott eljárás, az egymásra fényképezés idővel korszerűtlenné válik, ami a film időtálló részeit is elhomályosítja. [55]

Az *Árvaház* egy másik utat jár be. Nem használ látványos trükköket a természetfelettinek tűnő elemek megjelenítésekor, mindezeket plasztikusan belehelyezi a mű világába (ami nem jelenti azt, hogy ne vetne be olykor ijesztő effekteket). Célja nem merül ki az olcsó, rövid ideig tartó félelemkeltésben; a mű minden fantasztikus része a csattanót készíti elő. Ahogy az *Éjféli párbaj*, úgy az *Árvaház* is eltereli a néző figyelmét, elérve azt, hogy a befogadóban lassan körvonalazódó nézetek egyike se essen egybe azzal, amit a végén kap – a két mű tehát a jelöletlen nézőpontváltást is hasonló hatás elérésére használja. A kései Arany ballada és a spanyol-mexikói közös alkotás másik fontos összekötő eleme – mellyel Sjöström alkotásával is osztoznak –, hogy a rémlátás viszonylag korán lezajlik a művekben, és ennek előzményei csak fokozatosan, a történet kibontakozása közben kerülnek felszínre.

A két mű fantasztikus-különös értelmezése is ugyanoda lyukad ki, joggal érezhetjük tehát úgy, mintha az *Árvaház* az *Éjféli párbaj* újraírása lenne, ettől azonban jelentése nem lesz anakronisztikus. Laura története azt példázza, hogy a 20. századi ember racionális világtapasztalata nem áll olyan erős lábakon, mint gondolnánk, hogy ebből, a természetfelettit negligáló világképből bármikor kimozdíthatja olyan tragikus események láncolata, mint amilyennel az *Árvaház*ban találkozunk.

Munkám elején megvizsgáltam Kittler azon kijelentését, mely szerint „a korai játékfilmek nagymértékben visszanyúltak az irodalmi romantika témáira és technikáira”, amire, a német teoretikus szerint Lotte Eisner művében „a magyarázatot […] hiába keressük”. [56] Úgy gondolom az *Árvaház* és az *Éjféli párbaj* összehasonlítása kapcsán tett megállapítások részben választ adnak a kérdés témákra vonatkozó részére.

A citátum technikára vonatkozó megállapítását dolgozatomban a jelöletlen nézőpontváltással próbáltam alátámasztani. Mivel ezt az eszközt mind a négy elemzett műben megtaláljuk, joggal tekinthetjük olyan alkotói technikának, mely segíti a fantasztikus történet felépítését, attól függetlenül, hogy irodalmi műben, vagy filmben jelenik meg. A jelöletlen nézőpontváltás elsősorban a fantasztikum pragmatikai funkciójából veszi ki a részét, ugyanakkor azt is le kell szögezni, hogy ez nem mindig kelt ugyanolyan hatást, az *Éjféli párbaj*ban és az *Árvaház*ban máshogy működik, mint *A honvéd özvegyé*ben vagy *A halál kocsisá*ban. Ennek a technikai fogásnak a vizsgálatát érdemes lenne más médiumokban – például képregényben – folytatni.

Todorov a fantasztikus elbeszéléseket egy helyen a detektív-történetekhez hasonlítja: mind a két műfajban „egy olyan szigorú láncolattal találkozunk, amelynek egyetlen láncszeme sem helyezhető át”, ami azzal is összefügg, hogy „gyönyörűségeiket” csak az első olvasatkor élhetjük át. [57] Én azonban – Todorovval ellentétben – nem gondolom, hogy emiatt ne olvasnánk/néznénk

újra ezeket a történeteket: hiszen pont az olyan eljárások, mint a nézőpontokkal való játék arra ösztönzik az olvasót, hogy újra elővegye a műveket.

Jegyzetek

1. A szöveg egy korábbi változata az *Első Század* című folyóiratban jelent meg.
2. Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor. Budapest, Napvilág Kiadó, 2002. 25.
3. Uo. 31.
4. Uo. 32.
5. Uo. 31.
6. Uo.
7. Uo. 39.
8. Uo. 139.
9. Uo. 143.
10. Uo. 136.
11. Uo. 138.
12. Uo. 138.
13. Freud, Sigmund: A kísérteties. Ford. Bókay Antal, Erős Ferenc. In Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 1998. 65-81.
14. Todorov: i. m. 146-147.
15. Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok. Berlini előadás, 1999*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005. 177. („Die Theorie Tzvetan Todorovs, es sei die literarische Phantasik an ihrer Aufklärung durch Freud und die Psychoanalyse gestorben, ist zur Hälfte falsch: Das Phantastische erlebte im Spielfilm eine triumphale Auferstehung." Kittler, Friedrich: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin, Merve Verlag, 2002. 227.) Kittler a *Gramophone, Film, Typewriter* című munkájában Todorovnak a pszichoanalízisre vonatkozó megállapítását az elmélet „vakfoltjának" nevezi: „But to ascribe the death of »the literature of the fantastic« solely to a »psychoanalysis« that has »replaced« it and thereby made it »useless« is Todorov's critical-theoretical blind spot." (Kittler, Friedrich: *Gramophone, Film, Typewriter*. Ford. Geoffrey Winthrop-Young, Michael Wutz. Stanford, California, Stanford University Press, 1999. 153.)
16. Kittler, Friedrich: Romanticism – Psychoanalysis – Film. Ford. Stefanie Harris. In *Literature, Media, Information Systems: Essays*. Szerk: Johnston, John. Amsterdam, G+B International, 1997. 95-96.
17. Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. 178-179.
18. Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. 112. („Lotte Eisner in ihrem Buch *Die dämonische Leinwand* hat zwar genau und richtig konstatiert, wie sehr frühe Spielfilme auf Themen und Techniken der literarischen Romantik zurückgriffen, aber auch bei ihr sucht man vergebens nach Erklärungen." Kittler, Friedrich: *Optische Medien*. 140.)
19. Eisner, Lotte H.: *A démoni filmvászon*. Ford. Györffy Miklós. Budapest, Magyar Filmintézet, 1994. 12.
20. Kittler abból a megfigyelésből indul ki, hogy míg Dumas regényeinek rengeteg filmes átirata készült,

addig „a régi európai irodalom” nagyjaiból alig egy-két adaptáció született. Ez feltehetően annak köszönhető, hogy a 19. századi írások elbeszélésmódja jobban kínálja magát a megfilmesítésre, mint az azt megelőzők (Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok.* 112).

21. Erről lásd bővebben Eisemann György írását, mely nem csak a történet fantasztikumával, hanem a műben előkerülő médiumokkal is foglalkozik. (Eisemann György: Fantasztikum és médium (Cholnoky Viktor: Olivér lovag). *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2010/3. 256-269.
22. Nyilasy Balázs: *Arany János balladái*. Szombathely, Savaria University Press, 2011. 75.
23. L. a második szakasz harmadik strófáját: „Hát ime! tömérdek nép tolong hozzája: / Férfiak, asszonyok, vének és gyermekek, / Mint sírból kijáró halvány *kísértetek*.” (kiemelés tőlem).
24. Todorov, Tzvetan: i. m. 142.
25. „[Greguss Ágost] 1865-ös könyvében a műfaj Goethe-Uhland-féle meghatározását veszi alapul […] amely szerint a három műnem együtt van jelen a balladában: epikai, amennyiben elbeszél, lírai, mivel dalszerű, énekelhető és drámai, párbeszédes formája miatt. Ebből alakítja ki híressé vált formuláját: a ballada »tragédia dalban elbeszélve«.” In Imre László: *Arany János balladái*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1988. 18.
26. Genette, Gérard: Az elbeszélő diszkurzus. Ford. Lovas Edit. In *Az irodalom elméletei I.* Szerk. Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996. 63.
27. Uo. 61.
28. Heller Bernát: Heine hatásának egynémely nyoma Arany János műveiben. *Nyugat*, 1920/7-8. szám.
29. Todorov, Tzvetan: i. m. 78-79.
30. Penzoldt, Peter: *The Supernatural in Fiction*. Idézi Todorov, Tzvetan: i. m. 76.
31. Penzoldt, Peter: *The Supernatural in Fiction*. London, Baynard Press, 1952. 16.
32. E jelenet nem csak a nézőpontokkal játszó balladák sorát nyitja meg, de annak az Aranynál visszatérő eljárásnak is egyik első darabja, melyet Eisemann György így jellemez: „A környező csönd vagy a tudatban rögzülő, meg is nyilvánuló mániás hangzás […] elszigeteli […] a szereplőket”. A honvéd özvegyében a kísértet megjelenése kiszakítja zajos környezetéből az özvegyet, aki előtt a külvilág elcsendesül és csak volt hitvesének hangját hallja. A megoldás leírását, és más balladákban való előfordulásáról lásd bővebben Eisemann György: *Keresztutak és labirintusok.* Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat, 1991. 20-21.
33. Imre László: i. m. 69.
34. Genette, Gérard: *Narrative Discourse.* Ford. J. E. Lewin. Oxford, Blackwell, 1980. 186.
35. Séra-Ferencz Anna: *A fokalizáció kísérteties materialitása.* Szeged, 2011. 103.
36. A ballada vizualitásának és auditivitásának kérdéseit tovább árnyalhatjuk, ha magának az írás médiumának a szintjén vizsgáljuk meg ezeket a tényezőket. Az erről kialakított Arany János-i koncepció bemutatásáról és értelmezéséről lásd bővebben Eisemann György: *A későromantikus magyar líra*. Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 217-225.
37. Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 1997. 171.*
38. Deleyto, Celestino: Fokalizáció a filmi elbeszélésben. Ford. Ferencz Anna. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti Szakfolyóirat*, 2005. ősz.
39. A témába vágó egyik újabb írás – mely Markus Kuhn tollából való – is ezzel a kérdéssel nyit (“Does employing the construct of a »film narrator« make sense?”), majd sorra veszi a kérdéssel foglalkozó eddigi fontosabb elméleteket és felállítja a sajátját. Lb. Kuhn, Markus: Film Narratology. In *Point of View, Perspective, and Focalization…* Szerk. Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin – New York, Walter

de Gruyter, 2009. 259-278.

40. Deleyto, Celestino: i. m.
41. Szabó Gábor: *Filmes könyv*. Budapest, Ab Ovo Kiadó, 2002. 34.
42. A láthatatlan megfigyelőről lásd bővebben: Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 22-25.
43. Szabó Gábor: i. m. 36.
44. Uo. 42.
45. Melynek tévességére már sokan rámutattak, például André Bazin: „a film úgy tesz, mintha csupán megmutatna, s hasznot húz az objektivitás rá nézve kedvező előítéletéből." (Bazin, André: Korunk nyelve. Ford. Brencsán János. In uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 1995. 15.)
46. Lásd például: „A *Forradalom előtt* egész stilisztikai rendszere gyakorlatilag egy hosszú »szubjektív szabad függő filmbeszéd«, amely a főszereplő, a fiatal, neurotikus nagynéni lelkiállapotát tükrözi." (Pasolini: i. m. 226.)
47. Bíró Yvette például így ír erről: „A kamera szubjektív nézőszöge is érdekesen módosíthatja a tárgyak arcát. A félelem, az öröm, a részegség megannyi más-más jelleget kölcsönözhet ugyanannak a tárgynak." (Bíró Yvette: A film formanyelve. In uő: *A hetedik művészet*. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 79.)
48. Genette, Gérard: *Metalepszis*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006. 110.
49. Bazin, André: Az egymásra fényképezés élete és halála. Ford. Baróti Dezső. In uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 1995. 45.
50. Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. 105.
51. A 19. és a 20. század közötti mediális váltásra André Bazin is rámutat. Állítása szerint minden kornak megvan a maga uralkodó művészi formája: a 16. századé a festészet, a 19-é a regény, a 20-é pedig egyértelműen a film. (Bazin, André: *Korunk nyelve*, 8.).
52. Cholnoky László: Epeira Diadema. In uő: *Szokatlan vendégség: novellák*. Budapest, Noran Könyvkiadó, 1998. 151.
53. Az *Árvaház* egyik remek megoldása, hogy Carlost egyfajta rezonőr szerepbe helyezi, aki végig ésszerűen gondolkodik, átlátja a történéseket. Teszi mindezt pedig úgy, hogy a Laura vonzásában álló néző egy pillanatra sem hisz neki, ezért nem rontja el a befejezést, sőt, még fokozza is annak hatását.
54. Klág Dávid: Az Árvaház. *Filmvilág,* 2008. november. 56.
55. *A halál kocsisá*nak néhány ilyen vonásáról, a svéd filmművészetben betöltött szerepéről lásd bővebben: Kúnos László: Tisztes ipar. *Filmvilág*, 1999. március 48-50.
56. Kittler kritikája ezen a ponton jogosnak tűnik, Eisner *A démoni filmvászon*ban ugyanis – némiképp megmosolyogtató módon – a német irodalmi romantika filmes továbbélését egyszerűen honfitársai lelki beállítottságára vezeti vissza. (Lásd például Eisner: *A démoni filmvászon*, 67., 87.)
57. Todorov, Tzvetan, i. m., 79.

Irodalomjegyzék

- *Arany János balladái*. Felelős szerk. Szalai Anna. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982.
- Cholnoky László: *Epeira Diadema*. In. Uő: *Szokatlan vendégség: novellák*. Budapest, Noran Könyvkiadó, 1998.
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 1997.*

- Bazin, André: *Az egymásra fényképezés élete és halála*. Ford. Baróti Dezső. In. Uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 1995.
- Bazin, André: *Korunk nyelve*. Ford. Brencsán János. In. Uő: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 1995.
- Bíró Yvette: *A film formanyelve*. In. Uő: *A hetedik művészet*. Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford: Pócsik Andrea, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.
- Deleyto, Celestino: *Fokalizáció a filmi elbeszélésben*. Ford. Ferencz Anna.
- (http://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto/index02.; 2013.11.08.)
- Eisemann György: Fantasztikum és médium (Cholnoky Viktor: Olivér lovag). *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2010/3.
- Eisemann György: *Keresztutak és labirintusok: Elemzések XIX. és XX. századi magyar művekről*. Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat, 1991.
- Eisemann György: *A későromantikus magyar líra*. Budapest, Ráció Kiadó, 2010.
- Eisner, Lotte H.: *A démoni filmvászon*. Ford. Györffy Miklós. Budapest, Magyar Filmintézet, 1994.
- Freud, Sigmund: *A kísérteties*. Ford. Bókay Antal, Erős Ferenc, In. *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 1998.
- Genette, Gérard: *Az elbeszélő diszkurzus*. Ford. Lovas Edit. In. *Az irodalom elméletei I.* Szerk. Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996.
- Genette, Gérard: *Metalepszis*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse*. Ford. J. E. Lewin. Oxford, Blackwell, 1980.
- Heller Bernát: *Heine hatásának egynémely nyoma Arany János műveiben* (http://epa.oszk.hu/00000/00022/00275/08196.htm; 2012.1023.)
- Imre László: *Arany János balladái*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1988.
- Kittler, Friedrich: *Gramopfhone, Film, Typewriter*. Ford. Geoffrey Winthrop-Young és Michael Wutz. Standford, California, Standford University Press, 1999.
- Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok. Berlini előadás, 1999*. Ford. Kelemen Pál, Budapest, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005.
- Kittler, Friedrich: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin, Merve Verlag, 2002.
- Kittler, Friedrich: *Romanticism – Psychoanalysis – Film*. Ford. Stefanie Harris. In. *Literature, Media, Information Systems: Essays*. Amsterdam, G+B International, 1997.
- Klág Dávid: Az Árvaház. *Filmvilág*, 2008/11.
- Kuhn, Markus: *Film Narratology: Who Tells? Who Shows? Who Focalizes? Narrative Mediation in Self-Reflexive Fiction Films.* In. *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*. Berlin és New York, Walter de
- Gruyter, 2009.
- Kúnos László: Tisztes ipar. *Filmvilág*, 1999/3.
- Nyilasy Balázs: *Arany János balladái*. Szombathely, Savaria University Press, 2011.
- Pasolini, Pier Paolo: *A költői film*. Ford. Csantavéri Júlia. In. Uő: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007.
- Penzoldt, Peter: *The Supernatural in Fiction*. London, Baynard Press, 1952.
- Séra-Ferencz Anna: *A fokalizáció kísérteties materialitása* (http://doktori.bibl.uszeged.hu/1328/1/disszertacio_sera_ferencz_anna.pdf; 2012.11.06.)

- Szabó Gábor: *Filmes könyv*. Budapest, Ab Ovo Kiadó, 2002.
- Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002.

Filmográfia

- *Halloween – A rémület éjszakája* (Halloween. John Carpenter, 1978)
- *Árvaház* (El orfanato. Juan Antonio Bayona, 2007)
- *A halál kocsisa* (Körkarlen. Victor Sjöström, 1921)

© Apertúra, 2013. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2013/osz/hlavacska-kisertethistoriak-a-romantikus-fantasztikum-filmes-tovabbelese/

