

VISY BEATRIX

„A halálra nincs modell, Szilvia”

Fókuszban a „Rózsakiállítás”

Örkény István utolsó befejezett kisregénye, a „Rózsakiállítás”<sup>1</sup> a halált és annak ábrázolhatóságát állítja ki. A téma ontológiai súlya azonban feloldódik abban a tematikus keretben, amelybe a szerző helyezi, a *Meghalunk* című dokumentumfilm terve és készítése körüli folyamatban (hercehurcában). Örkény művében a 20. századi ember elidegenedett halálának metafizikájáról a halál szerep-mivoltára, a halál ábrázolhatóságára és (minden emberi tartalom és lételem) mediatizálódására helyeződik a hangsúly, ahogy Szirák Péter is megállapítja,<sup>2</sup> de ez nem feltétlenül a szerző könnyelmű kisiklása a komoly feladat karmai közül, hanem inkább a téma korra jellemző háritásának, megragadhatatlanságának, a halál-diskurzus képtelenségének elbeszélői – s örkényien pontos – vetülete.

A kisregény számos mozzanatában előlegezi a neotelevízió<sup>3</sup> mediatizált világának (mai) kortárs tüneteit, a 70-es évek közepén még különösnek, túlságosan intimnek és bizarrnak, sőt grotesknek (ha már Örkénynél járunk) ható téma minden feltűnés nélkül simulna bele a mai Fókusz-riportok<sup>4</sup> sorába – annak ellenére is, hogy egy neotelevízióból egyre inkább kiszoruló műfaj, a dokumentumfilm segítségét használja fel témája eltávolítására, keretezésére, médiummá „alacsonyítására”. Mindez a dokumentumfilm létmódjához, elméleti dilemmáihoz, a dokumentumfilm mint a valóság bemutatásaként számon tartott műforma, valóság és fikció, továbbá a valóság ábrázolhatóságának problémaköréhez vezet. Mielőtt azonban e kérdésekbe a „Rózsakiállítás” értelmezése érdekében túlságosan belebonyolódnánk, érdemes a kisregény narratív szerkezetét is megvizsgálni, mivel hasonló áttételességgel és eltávolító gesztusokkal jellemezhető, mint az elbeszélés folyamán készülő dokumentumfilm.

Örkény kisregénye viszonylag rövid terjedelme mellett/ellenére apró jelenetekből (összesen harminckilenc), szövegegységekből áll össze. Az egyes részek, mintha dokumentumok egymás mögé, mellé illesztése lenne, gyakran kommentárok, összekötések, elbeszélői magyarázatok nélkül követik egymást; a színtérelmozdulások, s gyakran az idő múlásának jelzései is jelöletlenek, a fragmentumszerűség, laza szerkesztettség hatását a beszélők folyamatos váltakozása és a különböző szövegtípu-

<sup>1</sup> A mű első megjelenése: ÖRKÉNY István, „Rózsakiállítás”, Bp., Szépirodalmi, 1977. A tanulmányhoz használt kiadás: ÖRKÉNY István, „Rózsakiállítás” = Ö. I., *Kisregények*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 299–386. (A továbbiakban: „Rózsakiállítás”)

<sup>2</sup> Vö. SZIRÁK Péter, *Örkény István*, Bp., Palatinus, 2008, 346.

<sup>3</sup> Umberto ECO fogalma (1983), amely azóta általánossá és elterjedtté vált a médiaelméleti diskurzusokban (*Már nem állítás a képernyő*, ford. SZÉNÁSI Ferenc = U. E., *Az új középkor*, Bp., Európa, 1992, 76–109.

<sup>4</sup> A szórakoztató hírmagazinok csupán egy, de közismert és „példaértékű” műsora; bármely más hírmagazint is említhetnénk.

sok, megszólalásmódok variációja is erősíti. A szerző viszonylag keveset bíz az elbeszélői közlésekre, az események előrehaladását gyakran úgynevezett dokumentarista szövegtestek biztosítják: levelek, nyilatkozatok, interjúk, kamera előtt tett vallomások, s a mű végi műsorértékelő kritika. A történet tehát rövid, néhány kivételtől eltekintve gyorsan pergő jelenetekből, párbeszédéből és az imént sorolt „hitelesítő” szövegtípusokból bontakozik ki. A szövegfajtáknak és megszólalóknak (és ezáltal a nézőpontoknak) ez a fajta változatossága, az átvezetők nélküli jelenetezés, a párbeszéd narrációban betöltött szerepe, (ez utóbbiak akár a drámaíró „kelléktárából” is érkezhettek), a dokumentumfilmek szerkesztésmódjával, narrációjával, jelenetkezelésével mutat erős párhuzamot. A látszólag laza szerkesztésű Örkényszöveg a narratív montázs vágástechnikájával is jellemezhető, a teljes, utólag megkonstruálható fabulából kiemelt, kiválogatott jelenetek, elemek egymás után helyezése hangsúlyosan megtartja azokat a részeket, amelyeket a befogadónak kell az adott „vágóképek” logikája vagy asszociáció által kitölteni. A szövegrészek elrendezése: a jelenetek sorrendje, ellenpontosító társítása, komplementer párosítása hasonló befogadói képzetársításokat, jelentéstulajdonításokat tesz lehetővé, mint az eizensteini montázselmélet  $1+1 = 3$  képlete. A „hitelesítő”, dokumentarista szövegelemek – levelek, interjúk, kamera előtti monológok – pedig a korabeli dokumentumfilm kedvelt, a filmek referencialitását bizonyító, s önmagát mint filmes (mű)formát legitimáló eszközei. Ugyanakkor éppen azáltal, hogy a narráció hitelesítő elemei, a „referenciális” szövegtípusok, a jelenetek egymás mellé illesztésének montázstechnikája egy fiktív történeten, imaginárius szövegvilágon belül működnek, és a mű fikcionalitását, megalkotottságát egyáltalán nem gyengítik, inkább kiemelik, a vele működésében, szerkezetében, szerkesztésmódjában analógiát mutató dokumentumfilm szintén a fikcionalitás, műalkotás, megkomponáltság gyanújába keveredik. Ilyen módon, a kettő – szöveg és dokumentumfilm – párhuzamba állításával, maga az elbeszélés(mód), narratív szerkezet kérdez rá a dokumentumfilm „valóságosságára”, valóságot ábrázoló mivoltára. Mindezt tovább bonyolítja, erősíti, hogy a regényben készülő dokumentumfilm részletei – vallomásai, interjúi, monológjai – az elbeszélőszintek<sup>5</sup> folyamatos átjárásával, vagy inkább egybemosódásával, minden probléma nélkül simulnak bele az elbeszélés fiktív terébe; továbbá a dokumentumfilm címének – igaz, idézőjeles – műcímme emelkedése szintén a látszólag két eltérő létmódú (fiktív és valós) „szöveg” határaitra kérdez rá. S bár tudjuk, hogy a regényben készülő dokumentumfilm természetesen a fikció része, ám a „*Rózsakiállítás*” mint regény nemcsak narratív struktúrájával, hanem explicit módon is a valóság (jelen esetben a halál) dokumentálhatóságának, „reális” ábrázolhatóságának kérdését tematizálja.

A dokumentumfilm kapcsán a valóság és valamiféle emberi, társadalmi igazság bemutatása, feltárása jut eszünkbe. A fikciós filmmel való általános(ító) oppozícióban a dokumentumfilm célja a megismerés, egy személy, közösség, helyzet, társadalmi jelenség analízise, amely a megismerés érdekében a kamera előtt bomlik ki és

---

<sup>5</sup> Szó szoros értelemben nem beszélhetünk elkülönülő elbeszélőszintekről, ám a végül elkészülő dokumentumfilm részei, például Darvasné beszéde, a Mamával, Nuófferrel, J. Naggyal készített interjúk egy másik (filmes) narratív szintet is kirajzolnak.

épül fel valamilyen egésszé.<sup>6</sup> A dokumentumfilm elmélete azonban – az iménti opozíciót nem feledve – már az egészen korai teoretikus írásokban is a dokumentumfilm műalkotás voltát hangsúlyozta, amelyben a filmes „kreatívan alakítja” a „természetes alapanyagot”.<sup>7</sup> A dokumentumfilm konstrukció, kompozíció – mint bármely művészeti ág alkotása –, amelyben nézőpontok érvényesülnek, ahol a keretezés, nézőpontválasztás, szelekció, kiemelés, sűrítés elkerülhetetlen, s mindez az objektív igazságra való törekvés (már ahol beszélhetünk erről) ellenére is lehetetlené teszi a tiszta tényyszerűséget.<sup>8</sup> De nemcsak a műalkotássá formál(ód)ás „kényszeréről” beszélhetünk, bizonyos ábrázolásmódok és elméleti irányok azt hangsúlyozzák, hogy a dokumentumfilm csakis műalkotásként, filmes eszközök hatásos alkalmazásával érheti el erejét, meggyőző hatását:

[b]ármennyire is nem fikció a dokumentáció, a dokumentumfilmet bármennyire is »maga az élet« írja, mégisincs dokumentumfilm, ha nincs dramaturgiája, művészeti, drámai magva, ha nincsenek drámai hősei, érdekes emberei, érzékletes, fontos mondanivalója. A filmes eszközök hatásai nélkül nem jöhet létre érvényes közlés, maradandó hatás. Hiszen a valóság, amint »képbe lép«, már kiemelkedik a valóságból, ugyanakkor mint dokumentum, nem lehet annak égi mása. Amint megjelenik a képen valami, az már kiemelt, más való, lehet földi, földibb, pokoli, ez már a szándék, bemutatás, fogadás kérdése.<sup>9</sup>

E teoretikus belátások ellenére is folyamatosan felszínre kerülnek a dokumentumfilm mint a valóság hű bemutatásának objektív műfajával (módszerével)<sup>10</sup> kapcsolatos kérdések és elvárások, egyrészt a befogadók felől, akik a dokumentumfilm-index tudatában „igazként”, „valóságosként” kezelik a látottakat, s elvárják, hogy a film készítői „csakis az igazat...” tárják fel műveikben.<sup>11</sup> Másrészt időről-időre a filmkészítők és elméletírók is visszatérnek a kérdéshez, s bár a teoretikusok egy része szkeptikus azzal kapcsolatban, hogy a dokumentumfilm képes-e valószerűen, pontosan, objektíven ábrázolni a valóságot, a kritikai realisták álláspontja szerint viszont lehet a dokumentumfilm valószerű, pontos, objektív. Az efféle megközelítések közül – a teljesség igénye nélkül – kiemelhető a cinéma veríté hatása az 50–60-as években, akik a filmkészítők manipulatív tevékenységé-

<sup>6</sup> Vö. MURAI András, *Meggyőzés és vizuális élvezet*, Médiakutató, 2010/nyár, [http://www.mediakutato.hu/cikk/2010\\_02\\_nyar/05\\_antikapitalista\\_antiglobalista/01.html?q=dokumentumfilm#dokumentumfilm](http://www.mediakutato.hu/cikk/2010_02_nyar/05_antikapitalista_antiglobalista/01.html?q=dokumentumfilm#dokumentumfilm) [2012. 06. 23.]

<sup>7</sup> Plantinga John GRIERSON 1932-es írására (*Documentary*, *Cinema Quarterly*, 1932/Winter, 67–72.) hivatkozik mint legkorábbi elméleti alapvetésre (Carl PLANTINGA, *Dokumentumfilm*, Metropolis, 2009/4, 10.).

<sup>8</sup> Vö. NAGY Mercédesz, *Harc a valóságért*, Médiakutató, 2010/nyár = [http://www.mediakutato.hu/cikk/2010\\_02\\_nyar/06\\_dokumentarizmus/01.html](http://www.mediakutato.hu/cikk/2010_02_nyar/06_dokumentarizmus/01.html) [2012. 07. 08.]

<sup>9</sup> LOSONCZI Ágnes, *Történelmi sasszék*, Filmvilág, 1993/8, 7.

<sup>10</sup> A szakirodalom egyre általánosabbá álláspontja: a dokumentumfilm „elsősorban nem műfaj vagy filmtípus, hanem inkább módszer, attitűd, stíluslem” (VARGA Balázs, *Dokumentumfilm-regény*, Beszélő, 1998/10, 88.), „a dokumentumfilm nem műfaj, hanem módszer, amivel a játékfilmtől eltérő módon lehet történetet mesélni” (GORÁCZ Anikó, *Határátlépők*, Filmvilág, 2009/7, 19.).

<sup>11</sup> „Azzal, hogy a filmet nem fikciószerűen indexálják, a közönség arra kap felszólítást, hogy a filmet igaz állítások közvetítőjeként és a tárgyról szóló megbízható fotografikus és hallható beszámolóként fogja fel.” (Carl PLANTINGA, *Dokumentumfilm*, i. m., 18.)

től mentes autenticitás esztétikáját hirdették.<sup>12</sup> Ehhez az irányhoz kapcsolódik a dokumentumfilmes ábrázolásmódok (alműfajok) közül a megfigyelő módszer, amely a film technikai fejlődésével párhuzamosan lehetővé tette, hogy megakasz-  
tás, „beleszólás” nélkül rögzítsék a bemutatott alanyok tevékenységét. Ennek kapcsán olyan filmek készültek (első hullámban a 60-as években), amelyekben nem volt kommentár, hangeffekt, zene, feliratok, történelmi rekonstrukciók, kamerának megismételt cselekvések, sőt még interjúk sem.<sup>13</sup> De még ez a módszer is kérdéseket vet fel a valóság torzításával kapcsolatban: látszólag semmi nem avatkozik a megfigyeltek, ábrázoltak mindennapos cselekvéseibe, de vajon a kamera jelenléte, a filmkészítők előzetesen sugallt elvárásai, vagy akár a szereplők egyfajta megfelelési kényszere, (hogy például viselkedésük kedvezőbb színben tűnjön fel), a feladat, helyzet *szerepként felfogása* milyen mértékben torzítja a kamera nélküli mindennapokhoz, magatartásokhoz képest a felvett anyagot. (Ez a kérdéskör, ahogy utaltam már rá, s láthatjuk majd részletesen, Örkény művében is előtérbe kerül.) A megfigyeléses módszer esetében

[a] kamera »helyszíni jelenléte« tanúsítja a történelmi világbeli jelenlétét is. Ez pedig megerősíti bennünk a közvetlenség, a bizalmasság, a személyesség iránti elkötelezettség és a hitelesség érzését, aminek segítségével a film úgy tudja élnék tárni az eseményeket, mintha azok csak úgy megtörténtek volna, pedig valójában arról van szó, hogy szándékosan úgy alakították őket, hogy ezt a látszatot keltsék.<sup>14</sup>

A „szélsőséges” realitásra törők közé sorolható Gregory Currie<sup>15</sup> elmélete is, aki a fotografikus képet „nyomnak” tekinti, és megkülönbözteti a „tanúságoktól.” Mindkettő jel, információhordozó. De amíg a tanúságok véleményfüggőségek, amit valaki valamiről gondol, addig a nyomok véleményfüggetlen lenyomatok. Az elmélet szerint a dokumentumfilmek olyan filmek, amelyek túlnyomórészt fotografikus képekből, nyomokból állnak.<sup>16</sup> Currie elméletének a gyengéje, hogy a dokumentumfilmet a dokumentummal és dokumentációval azonosítja, s nem számol a vágásokból és egyéb filmes eszközökből származó jelentésképz(őd)éssel; szempontunkból (a „Rózsakiállítás” szempontjából) azonban a nyom és az említett „tanúságok” kettőse, aránya miatt tűnik érdekesnek. Abszolút objektivitás, a gyors elméleti számvetés alapján tehát nem létezik, de Plantinga szerint másfajta létezhet,<sup>17</sup> ennél a műformánál a dokumentáló, valóságból vett és a konstrukciós elemek aránya válik kitüntetetten fontossá, ami megadhatja az objektivitás fokát.

<sup>12</sup> Vö. Carl PLANTINGA, *Dokumentumfilm*, i. m., 13.

<sup>13</sup> Vö. Bill NICHOLS, *A dokumentumfilm típusai*, Metropolis, 2009/4, 29.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Gregory CURRIE, *Visible Traces. Documentary and the Contents of Photographs*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999/3, 285–297.

<sup>16</sup> Vö. Carl PLANTINGA, *Dokumentumfilm*, i. m., 13. – Currie meghatározása Plantinga közvetítésében: a dokumentumfilm „filmszerűen összefüggő narratíva, amiben az azt alkotó filmképek csak fotografikusan ábrázolnak, csak azt ábrázolják, amiről készültek.” (Uo.; Gregory CURRIE, *Visible Traces*, i. m., 291.)

<sup>17</sup> „bár egyetlen dokumentumfilm sem valósítja meg az abszolút realizmus objektív ideálját, megállapíthatjuk, hogy az egyik dokumentumfilm objektívebb, mint a másik.” (Carl PLANTINGA, *Dokumentumfilm*, i. m., 16.) Hasonló álláspontot képvisel MURAI András is (*Meggyőzés és vizuális élvezet*, i. m.).

Ha nem is ennyire teoretikusan, de tulajdonképpen Korom Áron filmterve és filmkészítési folyamata is körüljárja mindazokat a dokumentumfilmmel kapcsolatos kérdéseket, amelyeket az iménti elméleti áttekintésben felvillantottunk. Ez a körüljárás (a kisregényben) nemcsak filmelméleti-, filmesztétikai szempontból fontos, ez a dimenzió leginkább az ábrázolt tárgy (téma) és az ábrázoló eszköz viszonyában válik érdekessé, mivel épp a halál témája ugrasztja elő a dolgok ábrázolási lehetőségeinek (dokumentarista, művészi, vagy a kettő együtt) problematikusságát, s ez a problematikusság a dokumentumfilmtől emelkedve a művészi ábrázolás általános kérdéseire is átvihető. A dokumentumfilmzés mint valóságábrázoló módszer, attitűd kiváló eszköz arra is, hogy egyértelműen rámutasson a halálról való beszéd, a halál ábrázolásának elodázó frázisaira, sztereotip elemeire. Mindemellett Örkény művében a dokumentumfilm-készítés – minden kérvényével, igazgatói nógatasával, a szereplők beszerzésével és megnyilatkozási attitűdjeivel – a magyar valóság ábrázolásának kitüntetett műformája az adott korban, amelynek falszifikáló, hatás-keltő eszközei, felkínált értelmezési keretei a Kádár-korszak működésével és a „la-za” diktatúra kommunikációs „fogásaival” is párhuzamba állíthatók. Tehát a „Rózsakiállítás” filmre, filmkészítésre vonatkozó kijelentései, meglátásai nem maradnak meg a maguk elsődleges jelentéssíkján, hanem a legtöbb esetben átvitt, metaforikus szintre „emelkednek”, a szöveg ezekre a kijelentésekre rá is játszik, megteremtve e többértelműségek és a köréjük teremtett szituációk által az örkényi ábrázolás abszurd, helyenként groteszk közegét.

Már a dokumentumfilm létmódja is kérdéses Örkény művében. A „kitűnő ötlet” eleinte igen nagy lehetőségnek tűnik: „Ez több, mint ötlet, J. Nagy, mert sok minden belefér. Tudomány, filozófia, költészet; és amellet izgalmas és közérthető.”<sup>18</sup> A dokumentumfilmre és a meghalásra (és a kettő együttesére) is érthető kategóriák mindkét „dolog” összetettségét, pontos meghatározhatatlanságát kifejezik, ugyanakkor utalnak a téma médiaszöveggé formálásának akkori (és jelenlegi) követelményére: érdekes és mindenki számára érthető tartalmak közvetítésére. Az „őstelevízió” paternális rendszerében a nézők „áramvonalasításának” egyik eszköze volt a „tanítva szórakoztató” műsorok sugárzása, amelyek az egy(két)csatornás struktúrában jutottak el viszonylag széles réteghez, az emészthető, kedélyes műsортartalom egy békés világ képét sugallta. Minél tágabb aspektusból közelítette meg az adott témát a dokumentumfilm vagy műsor, annál szélesebb közönségre és tetszésre számíthatott. E „nézőbarát” szempontok mellett, ahogy majd látni fogjuk, Korom Áron mindvégig kitart, kerüli az elrettentő képeket,<sup>19</sup> a film a szép esztétikai kategóriáját hangsúlyozza a halál ábrázolásában. (A neotelevízió attitűdjéhez is illeszkedik Örkény ábrázolása, a sokcsatornás, sodró lüktetésű műsorfolyam a „megfelelő” nézettséget csakis érdekes, izgalmas, ugyanakkor kellően sztenderdizált, az átlagnéző szintjéhez igazított műsorokkal tudja biztosítani. Nincs olyan elrettentő,

<sup>18</sup> „Rózsakiállítás”, 328.

<sup>19</sup> J. Nagy: „Ígérem, hogy a sorsdöntő órában fegyelmetten fogok viselkedni, mellőzve minden naturalista színezetet, és önökben, amennyire filmünk témája engedi, kellemes benyomásokat hagyok majd hátra.” (I. m., 335–336.)

bizarr, tabudöntő téma, ami ma már ne kaphatna helyet a műsorfolyamban, Örkény előrevetíti a tömegmédiá folyamatait, felismeri a téma kellő mértékű mediatisálásának, a „megfelelő” értelmezési keret kijelölésének fontosságát, megsejteti ennek módjait, eszközeit.)

A regényben J. Nagy mutat rá a film „többfenekűségének” képtelenségére, de aztán ugyanő viszi mégis ad abszurdum, mondhatni mindhalálig, az alaposan kidolgozott szerepet.

A múltkor azt mondtad, hogy amire készülsz, egyszerre költészet, tudomány, filozófia. Hát ez humbug, barátocskám. Először is, mert rögtönzötten és rondán halunk meg, a költészet viszont szépség és kompozíció. Másodszor: egy egyszeri esemény még nem filozófia, csak az, ami belőle általánosítható. Tehát ez sem stimmel. A tudomány még kevésbé. A modern fizika rájött, hogy egy kis méretű és érzékeny esemény megfigyelésénél a megfigyelés műszereinek jelenléte eltorzítja a jelenség lefolyását. Más szóval, a kamera előtt másképp halok meg, mintha, teszem azt, csak Aranka látna. Tehát a filmeknek tudományos értéke is csak illúzió.<sup>20</sup>

A fenti megnyilatkozás látszólag lépésről lépésre bontja le Korom „kitűnő ötletét”, s látható, hogy mind művészetfilozófiai, mind ismeretelméleti, mind a világ megismerhetőségével és a tudomány „megbízhatóságával” kapcsolatos kérdéseket és kételyeket is felvet egyetlen bekezdésen belül. A megfigyelés műszerei, ez esetben ide sorolható a fényképezőgép és a kamera objektívja is, eltorzítják a mérési eredményeket, megváltoztatják a „valóságot”, (bár ezek mellőzésével a valóságról mint olyanról nemigen kaphatunk képet), s ahogy a dokumentumfilm elmélete is felveti: a stáb, a kamera, a lámpák és a többi jelenléte megváltoztatja az alanyok viselkedését (Mikóné és a Mama három napig szokják a filmesek jelenlétét), amint erre a regény is szép eseteket ad – érdekes módon a természetellenes állapotra több esetben is a *láz* utal: vannak, akiket zavarba hoz a kamera, mint például Mikóné orvosát, Tiszait,<sup>21</sup> van, akit lebéni, gondoljunk a Mikóné lakásába berontó és szerepet kérő cigányasszonyra,<sup>22</sup> van, aki nem szívesen vállalja a szereplést, mert nem tartja magát elég tanultnak hozzá, mint például Nuófer, és természetesen van, akit annyira lázba hoz, hogy szerepkényszerébe halálosa belebetegszik (J. Nagy).

A nagy kategóriák helyett végül egy „becsületes” film készítésében állapotnak meg a szereplők, ugyanakkor nem határozzák meg, ez pontosan mit takar, de mindenképpen olyan „minőséget”, amellyel, úgy tűnik, nem fér össze sem a művészet, sem a tudomány: „Hadd a fenébe a művészetet meg a tudományt, forgasd le, amit látsz, csinálj egy becsületes dokumentumfilmet. Úgy állj neki, mintha a bűvárok víz

---

<sup>20</sup> *I. m.*, 329.

<sup>21</sup> „Áronnak még nem volt módja kitapasztalni, hogy a kamera előtt csődöt mond a papírforma, minden elvárás csalóka, semmit sem lehet biztosra venni. [...] Amire senki sem számított: Mikóné, a tanulatlan munkásasszony, nyugodt volt, jó tempóérzéssel, érthetően beszélt, a *lámpaláz* legkisebb jelét sem mutatva. Ezzel szemben a főorvost, a nagy irodalombarátot, képgyűjtőt és színházrajongót annyira idegesített a kamera, hogy izgett-mozgott a székén, és minduntalan belesült mondókájába.” (*I. m.*, 315. – Kiemelés tőlem: V. B.)

<sup>22</sup> „A loboncos hajú asszony *lázba jött*, egész teste kifeszült, szinte *felizzott*. A rendezőre nézett, szívére szorította kezét, s fölkiáltott: – Éljen a haza!” (*I. m.*, 320. – Kiemelés tőlem: V. B.)

alatti munkáját mutatnád be egy hídépítésnél. Csak itt a bűvárok megfulladnak.”<sup>23</sup> A korabeli filmgyártással és általános ismeretelméleti kategóriákkal szembeni örkényi ironia és szkepticizmus mellett ez a jelenet adja meg a készülő film abszurditásának kiindulópontját, alapját, mivel a kítűzött „becsületesség” szisztematikus felszámolása kezdődik meg a regény további részeiben. Korom készülő filmje a megállapodás ellenére mégiscsak művészetként, vagy legalábbis esztétikai kategóriák mentén artikulálódik a róla folyó diskurzusokban, a *szép* elcsépett és rég túlhaladott fogalma válik a film és a halál ábrázolásának központi magjává és követelményévé, szembeállítva a *rút* (riasztó, csúnya) „vállalhatatlanságával”, „[m]inden sokkoló hatást elkerülve tapintatosan szeretném föladatomat megoldani, hogy sem a nézők érzékenységét, sem jó ízlésüket meg ne sértsem.”<sup>24</sup> Az alapvetően romantika előtti művészi „elvehhez” való visszalépés (a téma idealizálása és a rútság kiküszöbölése), a halál megszipító, „esztétikus” ábrázolása valójában egy cseppet sem reprezentálja a „valódi”, emberektől elidegenedett halál közelebb hozását és megmutatását (lásd a 329. oldalról kiemelt fenti idézetet), megmarad a téma elkenésénél, a halállal kapcsolatos közhelyek, frázisok, érzelmekre ható „effetek” alkalmazásánál, s az „ami szép, az jó” ideájának lebutított változatát társítja a segédrendező koncepciójához. „Mondj, amit akarsz, csak *szép* legyen. *A szépség művészet, és ami művészet, már nem lehet hazugság.* – Minden művészet hazugság, Aron. – De olyan hazugság, amiben hinni lehet.”<sup>25</sup>

A szereplők szájába adott ál-esztétikai, naív gondolatok, művészeti ábrázolással kapcsolatos megjegyzések, a dokumentumfilm falszifikáló eljárásai Örkény művében jóval több mindenre kérdeznek, mutatnak rá, mint az első olvasatban látszik. Ily módon az egymásra épülő, egymással összjátékba hozható szemantikai rétegek szépen épülgetnek: szó van itt a korabeli (dokumentum)filmgyártás mechanizmusáról, a „valóság” torzítása, megszipító aktusai mögött rejlő attitűdökről és kompetenciákról és „magasabb” elvárásokról, de áttételesebben a marxista esztétika „elrendező”, „megnyugtató” ábrázolási sematizmusáról, amely a hegeli tradíció jegyében a rútat az elidegenedés megjelenési formájaként értelmezi. Ezért a filmben minden: ember, tárgy, környezet válhat a *szép* elleplezés eszközévé: a rózsák, az éjjeliszekrényen elrendezett virágcsokor, de még a csinos doktornő is mint „örökérvényű” filmes fogás: „Nekünk egy *szép nőre* van szükségünk. A maga *szépsége* az ostya, amiben lenyeletjük nézőinkkel a keserű orvosságot.”<sup>26</sup> Még tovább lépve: szó van a halál ábrázolásának nehézségeiről, lehetetlenségéről, az adott korban és társadalmi-politikai közegben, de általánosságban is – ezt a mű eleji mottók erősíthetik meg –, és szó van a művészi ábrázolás általános kérdéseiről, a közvetítettség, közvetíthetőség formáiról, módzatairól, az esztétikai kategóriák érvényességéről, (fenn)tarthatóságáról. Mindezek a jelentésrétegek a szöveg különböző pontjain, különböző személyek által, képtelen szituációkban tett kijelentésekből, fragmentumszerűen elhangzó és kiragadható, egymásnak sokszor ellentmondó, elbizonytalanított pozíciójú vagy kompetenciájú szöveghelyeiből minden

<sup>23</sup> I. m., 329.

<sup>24</sup> I. m., 302.

<sup>25</sup> I. m., 382. (Kiemelés tőlem: V. B.)

<sup>26</sup> I. m., 352. (Kiemelés tőlem: V. B.)

felépítettséget és koherenciát nélkülözve „rámolhatók össze”, ami – a maga szétszórt-ságában – szintén az elbizonytalanítás, rákérdezés eszköze.

A „becsületes dokumentumfilm”, amelynek eljárásai az első két haldokló esetében többé-kevésbé a műforma eszközei, megkomponáltságának általános keretei között maradnak (az újraraforgatott kórházi jelenet, a szoba átrendezése, a világítás „manipulálása”, tetszetős vágóképek keresése a griersoni „kreatív alakítás” bevett módozatai<sup>27</sup>), J. Nagy esetében azonban egyértelműen átlépik e kereteket, s ezek a határátlépések kétségtelenül visszahatnak a két másik esetre is. S bár Korom Áron nem tesz sokkal többet, mint amit a „forgasd le, amit látsz” megállapodása diktál, J. Nagy azonban szép lassan átveszi az irányítást, s nem csak a haldokló, hanem a halál rendezőjének szerepét is magára veszi. Minden megállapodás ellenére ő maga hangoztatja a film művészet-mivoltát, amit a kidolgozott szerep és a hozzá felhasznált kelléktár is megerősít.

A *Rózsakiállítás* című dokumentumfilmet nem láttam, s Örkény lelki szemem kívül más se nagyon. A film készítésének fázisai, az operatőr munkájának leírásai, a filmhez készített képsorok, hangfelvételek, s a kész filmet és hatását leíró, lábjegyzetbe tett megjegyzések – és tegyük hozzá: korábbi dokumentumfilmek tapasztalataink – mentén mégis kibontakozik előttünk a film. Ezek alapján Korom Áron filmje a legismertebb ábrázolásmódok<sup>28</sup> közül kettővel jellemezhető: a költői és a résztvevő móddal. A költői ábrázolásmód lemond a narratív (folyamatos) vágásról, s ebből következően az időbeli és térbeli szituáltságról, helyette „időbeli ritmusokon és térbeli mellérendeléseken alapuló asszociációkat és mintákat teremt meg.”<sup>29</sup> A „*Rózsakiállítás*” esetében a három haláleset egy filmbe helyezése jelzi az egységes narratíva felszámolását – amit a regény narratív szerkezete is visszatükröz – a három eset helyenként egymásba „csúsztatva”, párhuzamosan, önmaga narratív lekerekítettségéből kiemelve kerül bemutatásra, talán ahogy a kisregényben is: már Mikóné halála előtt megismerkedünk J. Nagy esetével. A három eset egymás mellé helyezése, az időrend felszámolása, a felvett képanyag szelektálása,<sup>30</sup> a vágás, montírozás eszközei egyfajta asszociatív olvasat lehetőségét kínálják fel, gondolhatunk például a haldoklás hosszú néma perceibe bevágott Tiszavirág Tsz. (beszédés név) rózsaparcelláinak képeire,<sup>31</sup> J. Nagy temetése alá

---

<sup>27</sup> Bár morálisan kérdéses „trükkök” ebben is adódnak: a zavarában berekedő protestáns lelkész helyett a katolikus pap beszédét illesztik a temetés anyagához. A lábjegyzetben a következő megjegyzést olvashatjuk: „Így a protestáns Mikóné római katolikus temetést kapott, de legalább érteni lehetett a búcsúbeszédet.” (I. m., 363.)

<sup>28</sup> Bill NICHOLS hatféle ábrázolásmódot, alműfajt (költői, magyarázó, résztvevő, megfigyelő, reflexív, performatív) különít el egymástól (*A dokumentumfilm típusai*, Metropolis, 2009/4, 20–41.).

<sup>29</sup> I. m., 22.

<sup>30</sup> „Néhány szép fölvételt csináltak a messze elhúzódozó rózsaparcellákról; a rendező ezt is csak aláfestésnek vagy háttérnek szánta, vagy bekerül a filmbe, vagy nem.” („*Rózsakiállítás*”, 336.) Lábjegyzetben hozzáteszi: „Nagyon jól jött. Ez a virágmező Mikóné haldoklásához *kitűnő kontraszthatásnak* bizonyult.” (Uo. – Kiemelés tőlem: V. B.)

<sup>31</sup> „Ide vágják be később a Tiszavirágban készült fölvételeket. Azoknak sem adtak hangot, az emberek nesz nélkül jártak, mint a némák, beszéltek, és közben szétfutottak a képen a végeláthatatlan rózsaparcellák. Ez a kettős csönd válaszolgot egymásnak, mintha elhallgatott volna a világ. Egyik *legszebb része lett* a filmnek.” (361. Örkény lábjegyzete, mintha utólag került volna az elbeszéléshez a már elkészült film kapcsán. (Kiemelés tőlem: V.B.)

vágott korábbi hangfelvételekre,<sup>32</sup> vagy a Nuóferék költözését rögzítő snittekre.<sup>33</sup> Ez az ábrázolásmód sokkal inkább a hangulatokra, az árnyalatokra, az érzelmekre helyezi a hangsúlyt, nem pedig a tudás fitogtatására vagy a meggyőzés fortélyaira. A fiatal rendező filmje egyértelműen az ábrázolásra (nem pedig az érvelésre) és a hatáskeltésre törekszik, a szövegben megjelenő filmes eszközök mind ezt erősítik, legszebb példája ennek a félig vak Mama félhomályban felvett vallomása, amely egyértelműen felkínál egy közérthető asszociációt: „Az ötlet bevált. A jelenetet félhomályban forgatták le, olyan világításban, ahogy az öregasszony látja a világot.”<sup>34</sup> A költői ábrázolásmód esetében a szereplők ritkán hús-vér pszichológiai mélységgel és világnézettel rendelkező alakok, ezt a résztvevők szereplő volta is megerősíti. A szereplők „[i]nkább a többi tárggyal egyenértékűek, és nyersanyagként funkcionálnak, amiből az alkotók kedvükre válogathatnak, és amiből a saját ízlésüknek megfelelően építhetnek fel különféle asszociációkat és mintákat.”<sup>35</sup> A mű és a benne bontakozó film számos alkalommal él ezzel a lehetőséggel, a leglátványosabb példája Mikóné és a rózsák felcserélhetősége, vagy J. Nagy kórtermének átrendezése, amelyben az összehordott műszerek „intenzív” díszlete szinte érvényteleníti J. Nagy alakját, s ő maga is kellékké töpörödik a felállított „színpadképben”.

A résztvevő ábrázolásmóddal is jellemezhető Korom Áron filmje. Általánosságban ez a módszer a filmkészítőre tereli a figyelmet, s azt mutatja meg, hogyan érzi magát egy adott helyzetben, s hogy jelenléte hogyan befolyásolja, változtatja meg a szituációt. Ezeknek a helyzeteknek a hitele, ereje abban áll, hogy a néző úgy véli, mindaz, amit megtud, lát, az a készítő és alany kapcsolatának jellegétől és minőségétől függ, és nem „elvon” általánosításokra épül.<sup>36</sup> A „*Rózsakiállítás*”-ban erős filmkészítői jelenlétről nem beszélhetünk, sőt Mikóné szobájában a kamera gondosan kikerüli Áront, hogy ne kerüljön a filmre. A részt vételnek (bár a témából fakadóan itt a részvétel sem lenne teljesen elhibázott) másik, szolidabb és általánosabb eszköze az interjú, ami lehetővé teszi, hogy az alkotó a filmben szereplő embereket meghatározott keretek között, közvetlenül szólítsa meg, s ez helyettesíti a láthatatlan „Isten hangja” kommentárt (ami a neotelevízió híriportjainak „nélkülözhetetlen” elemévé vált). A kamerába tett nyilatkozat, vallomás, interjú Örkény regényének (és filmjének) kitüntetett terepe. Ezek a kis élet- vagy helyzetmonológok a kor „hazugságbeszédeinek” érzékletes utánpótlói. A korabeli média szívesen közvetítette az „utca emberének” jól megformált, előre megírt „spontán” szavait, a riportfilmekben megszólaló, nyilatkozó alanyok által a szocializmus „kiváló” működésének, a hatalom és az egyszerű ember közvetlen viszonyának, a boldog, elégedett emberek társadal-

<sup>32</sup> *Hangszalag* című rész lábjegyzete szintén az elbeszélőtől: „E párbeszédet – megkurtítva – a filmnek egy későbbi részében használták föl, hangkulisszának J. Nagy temetése alá.” (I. m., 349.)

<sup>33</sup> „nem mentek be a lakásba, csak az utcán csináltak néhány snitket. Megáll egy teherautó. Lerakják a fekhelyeket. Viszik az ágyneműs kosarakat. Egy állólámpa áll a járdán, az utcai járókelők között. Több nem is kellett, ezt is csak *aláfestésnek szánta* Áron.” (I. m., 336. – Kiemelés tőlem: V. B.)

<sup>34</sup> I. m., 340

<sup>35</sup> Bill NICHOLS, *A dokumentumfilm típusai*, i. m., 22.

<sup>36</sup> Vö. I. m., 32.

mának és a látszólagos szólásszabadságnak illúzióját próbálták megteremteni. Az interjú a társadalmi érintkezés jellegzetes formája, kilépés a magánszférából, és a hétköznapi beszédmódból. Örkeny kedveli ezeket a nyilvános „életmonológokat”, amikor a szereplő – látszólag – őszintén vall helyzetéről, benyomásairól. A kamera jelenléte, az interjú adta szituáció, a tökéletesen megformált mondatok, jól ismert frázisok mindenképpen elbizonytalanítják ezeknek a monológoknak, válaszoknak az őszinteségét. A nyilvánosságnak ez a formája követelményeket is támaszt a megszólalók elé, például ennek tudatában hátrítja át Nuófer érettségizett feleségére a megnyilatkozás lehetőségét, s ezért is elégedetlen Korom J. Nagy halálos ágyán adott válaszaival, mivel azok nem felelnek meg a szerep emelkedett pillanatainak: „Szégyellj magad. Ennyit hozol ki magadból, most, a szereped forróján? Vedd tudomásul, ezt a részt kénytelen leszek kivágni a filmből.”<sup>37</sup> S ebből az aspektusból válik fontossá az a regényáltal többször is kiemelt gondolat, hogy a néző a reflexiókra, az emberi megnyilvánulásokra kíváncsi és nem az interjúalanyként csődöt mondott testre: „Hiszen a néző nem egy tehetetlen testre kíváncsi, hanem érezni és gondolkodni tudó szerepőre, aki belenéz a kamerába, ahogy most én, és tagoltan, értelmesen beszél.”<sup>38</sup> J. Nagy szerepjátzásának retorikája, álbölcsekedése, megvilágosodása mellett a helyzetek (ön)reflexív elmesélése, bemutatása más variánsokat is mutat a műben: Darvasné hosszú monológja például egységes narratívává formálja férje halálának esetét, de mellőle örökre hiányozni fog Darvas interpretációja. Az egymás mellé helyezett nyilatkozatok, interjúk ugyanazon eset/téma eltérő narratíváit (olvasatait) is kirajzolhatják. Mariska, Mama és Nuófer vallomása alapján három nézőpontból szemlélhetjük ugyanazt a helyzetet, a film nézője úgy érezheti, hogy lehetősége van belemélyedni a dolgok „mélységébe”, s maga alakíthatja ki saját „igaz” interpretációját. Ugyanakkor mindez azt is érzékelteti, legalábbis a kisregény áttételességében, hogy végérvényes igazságok márpedig nincsenek.

A „*Rózsakiállítás*”-ban készülő dokumentumfilm hosszas értelmezése tehát, ahogy már többször utaltunk rá, megmutatja a halál ábrázolásának, s bármilyen más ábrázolásnak művészetelméleti, filmes dilemmáit, a médium általi közvetítettség bonyolult és összetett módozatait és hatásait, s Korom Áron filmjének konstruált, szépitő, a valóságot falszifikáló és bizonyos helyeken eltorzító elemeit. A befogadó azonban nem marad magára Örkeny elbeszélésében, mert mindezt a megszépitő, kikerekítő eljárást ellenpontoszza a Mama. A falánk és valóban rosszindulatú öregasszony kellemetlen, már feleslegessé vált alakjával és „leleplező” szavaival érzékelteti az elbeszélő, hogy nem igazán szeretünk szembenézni a pőre valósággal, igazsággal, s hogy a média jelenléte mindenkit hazugságra és alakoskodásra kényszerít:

És mit gondolnak, ki az oka az egésznek? Megmondom a szemükbe: maguk. Szeretném tudni, kinek jó, amit csinálnak. Pont miránk kíváncsiak az emberek? Eddig megvoltunk va-

<sup>37</sup> „*Rózsakiállítás*”, 380. Továbbá: „Ha ez így megy tovább, a szilveszteri kabaréban fogják műsorra tűzni a haláltusádat.” 378.; „J. Nagy, szedd össze magad, mindjárt vége lesz a filmnek. Itt a nagy pillanotod. Koncentrálj.” (Uo.)

<sup>38</sup> I. m., 374.

lahogy, pedig nem törődött velünk senki, erre beállítanak ezzel a felvevőgéppel, és mindenki megbolondul, nem azt teszi, amit tenni akar, hanem hazudozik és komédiázik, nehogy szégyent valljon a világ előtt. Mint gondolnak, az öreg Franyó hányszor járt nálunk azelőtt? Most aztán előjött, hadd lássák a televízióban, mit meg nem tesz a Tiszavirág az embereiért. És persze, ahogy ő rákezdte az alakoskodást, úgy fújják utána Nuóferék. [...] Már egymásba bújunk a nagy szeretetünkben, de közben mindegyik tudja, hogy van vele a másik.<sup>39</sup>

A befalt édesség nem változtatja meg az öregasszonyt, nem teszi édessé az undokot, s a rózsákkal hintett ábrázolás sem változtat semmit a halál felfoghatatlanságán és kegyetlenségén. „Előbb halálra dolgoztatták, és most azt hitték, hogy a nyomorult rózsáikkal ki leszünk fizetve.”<sup>40</sup> Így működik – a Mama konklúziójában – a Tiszavirág Termelőszövetkezet mint az élet metaforája.

Mindamellet, hogy Örkény kisregényében a halál mediatiszálására helyeződik a hangsúly, a halálhoz (és élethez) való és a meghaláshoz mint szerephez való kapcsolat is kibontakozik a három haldokló történetéből. Ez a viszony, az élethez és a halálhoz való viszony, Heideggerre támaszkodva, szorosan összefügg egymással, csak a halálhoz való viszonyulás alapján minősíthető itt-létünk is. „A »meghalás tipológiája« mint azoknak az állapotoknak és módozatoknak a jellemzése, amelyekben az elhunyt »megélik«, már előfeltételezi a halál fogalmát. Ezenfelül a »meghalás« pszichológiája inkább nyújt felvilágosítást a »haldokló« »életérők«, mint magáról a meghalásról.”<sup>41</sup>

A három haláleset kisregénybeli megjelenítése a téma fokozását eredményezi: a halálhoz való különféle viszonyok „fokozódását”, kidolgozásuk, ábrázolásuk részletességének fokozását is. Darvas Gábor esetében lekésünk magáról a halálról, így ábrázolása nem is történik meg, úgy szerepel, hogy fizikailag nem szerepel, halála kétszeres közvetítettségben jut el a befogadóhoz. Darvasné kerekíti ki, foglalja össze a saját nézőpontjából az eseményeket, s mondja el egy stúdiófelvétel során a kamerának. Sem Darvas, sem élettere, környezete, sem temetése nem jelenik meg képek formájában. Darvas Gábor nyelvészprofesszor „életének” utólagos (re)konstrukciója (amelyre halála adhat egyáltalán létjogosultságot) is utal az élethez és a halálhoz való kapcsolatára, illetve éppen nem létező kapcsolatára. Darvas Gábor emberektől és világtól elidegenedett inautentikus életet visz, gépiesen, érzelmek, önreflexiók, valódi kommunikáció nélkül pergeti az éveket, kizárólag kutatásainak szenteli minden idejét. „Voltaképpen neki sem volt létezése a szó megszokott értelmében. A szervezete csak egy szerkezet volt, mely egy bizonyos munka elvégzésére használható.”<sup>42</sup> Létezése inautentikus, mivel nem számol önnön végességével, a halál tényével, lehetőségével, nem reflektál sem önmagára, sem környezetére, ezért lepheti őt meg a halál itt-létének ténye, s mivel a halál lehetősége elodázott, sőt figyelmen kívül helyezett,<sup>43</sup> a félbemaradt kéziratot, a befejezetlenség – önnön befejezetlenségének – tényét kell hátrahagynia. Darvasnak a megjósolt hátralévő három hétből mindössze tíz nap jut, nem kap

<sup>39</sup> *I. m.*, 340–341.

<sup>40</sup> *I. m.*, 364.

<sup>41</sup> Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et. al., Bp., Gondolat, 1989, 425.

<sup>42</sup> *I. m.*, 308.

<sup>43</sup> „Övele [halállal] nem érdemes szóba állni, jegyezte meg egyszer.” (*I. m.*, 309.)

kegyelmet, haladékot a sorstól. Mégis a haldoklás utolsó időszakában, ebben a tíz napban ismer rá önnön ember-mivoltára, végességére, kénytelen szembenézni a megmaradt idővel, s ezek a már önmagukban is emberi viszonyulások erre a rövid időre szinte emberré is teszik, így halála már-már ivan iljicsivé „fejlődik”, még a halál előtti nagy dühkitörés, üvöltés is Tolsztoj alakját idézi, akinek három napos ordítása a halál (megkészt) megértésnek, felfogásának, a bűnben, értelmetlen banalításban leélt élet kapcsán érzett felismerés, büntudat artikulálatlan kitörése. Darvas dührohama, káromkodása ugyanezeket a felismeréseket foglalja magába, önnön léttel, halállal szembeni tehetetlenségét, a „befejezetlenség” felett érzett dühöt: „Hadd lássa a világ, milyen nyomorult féreg az ember. Hadd lássa, hogy döglünk meg, félúton, dolgunkvégezetlenül, mert kifelejtettük számításainkból, hogy háromnegyedrészt állatok vagyunk!”<sup>44</sup> A tudós emberré válását egyértelműen jelzik feleségének gesztusai, érzései: újra tudnak kommunikálni, az asszonyban felébrednek a gondoskodás, szánalom, együttérzés mechanizmusai, újra „érvényes” lénynek érzi magát,<sup>45</sup> mindezek olyan dolgok, amelyeket leginkább társas lényként, embertársai között élhet meg az ember: „Ha most végiggondolom házasságunk tizenhét évét, csak az utolsó tíz napban éreztem, hogy a felesége vagyok. talán rossz fényt vet rám, de bevallom, haldoklásom közben voltam vele először boldog.”<sup>46</sup>

Mikóné viseli legelfogadóbban a halál tényét és közeledtét. Nem tiltakozik semmi ellen, egyedül a Mama sorsát szeretné elrendezni, ezért is vállalkozik a szereplésre, s mondhatjuk, hogy végül megbékélve hal meg. Mikóné szereplője ugyan saját halálának, de passzív szereplője, hagyja, hogy filmet készítsenek róla, hagyja, hogy mások rendezzék meg saját halálát, hagyja, hogy instruálják, és végtelen egyszerűséggel és természetességgel működik közre a stábal. Ahogy az életét, a számára adatott sorsot, a halálát is minden ellenvetés nélkül fogadja el. „Sohasem tudtam megváltoztatni semmit. Ami most jön, azt is elfogadom.” A legemberibb attitűd és a legemberibb léptékek az ő alakjához kapcsolódnak, életét nem tartja értékesebbnek, többnek halálánál, ám vállalt filmes szereplését, saját halálát sem helyezi kitüntetett pozícióba, kamerába mondott utolsó vallomása sem az emberiségnek, a közönségnek, hanem a Mamának és környezetének szól, a halálával kapcsolatos egyetlen félelme az egyedül-lét: „Mindig arra vágytam, hogy emberek legyenek körülöttem. [...] Jó az, valakivel lenni. A koporsót viszont rám srófolják, és vége.”<sup>47</sup> Mikónét beletörődő alkata, emberi gesztusai teszik szerethetővé, ezért is kapcsolhatók hozzá a film legszebb pillanatai, az ő esetében kínálkozik a legtöbb lehetőség az elvontabb képek, vágások alkalmazására, a halál „humánus” megszépítésére. Ugyanakkor szintén a fentiek miatt a virágkötő asszony a leginkább kiszolgáltató a kamerának. Az ő filmezése, mivel ő valóban elszenvedője, tárgya a stáb jelenlétének, a film készülésének, veti fel leginkább azokat a kérdéseket, amelyeket a médiaelmélet (azóta) már többször tema-

---

<sup>44</sup> *I. m.*, 311–312.

<sup>45</sup> „egyszerre azon vettem észre magam – tizenhét év házasság után –, hogy kivívtam az egyenrangúságot. Gépiprónó, segéderő, végül teljes jogú társa lettem.” *I. m.*, 309.

<sup>46</sup> *I. m.*, 313.

<sup>47</sup> *I. m.*, 357.

tizált: a kamera intim szférába, testre való közelítésének, behatolásának mértéke párhuzamba állítható az alany kiszolgáltatottságának, nyomorúságának mértékével. Ráközelítésekkel, premier plánokkal, sőt *détail*-okkal jellemezhető Mikóné halálának képkivágásai, amelyek proxemikai határsértésként (is) értelmezhetők. Érdekes módon a közeli pásztázó képek a temetés rózsáinak felvételénél is megisméltődnek, ami szintén a szereplő mint (más elemekkel is behelyettesíthető) ábrázolási eszköz, s nem egyéni individuum, már említett, hatását erősíti meg. J. Nagy esetében, aki végül maga szervezi meg a maga halálát, s környezete félrevezetésével végül elkerüli a kiszolgáltatottságot, nem jellemzőek a közeli felvételek.

J. Nagy „körtörténetében” válik a halál és a halálhoz való viszony abszurdá: a „másodosztályú” író halálát, meghalását élete legnagyobb szerepévé növeszti, s ez a szerep, a haldokló szerepe felülírja egész addigi életét.<sup>48</sup> J. Nagy a saját halálában bontakozik ki, találja meg élete értelmét, „nemes cél” iránti hitét pátosszal sugározza: „Mondd meg nekik, hogy elindultam a fény felé. Kiléptem magamból, mint egy elnyűtt papucsból, hogy végre csak a művészetnek éljek.”<sup>49</sup> Léte mégis inautentikus, mert nem a halál „tudása” által ad életének önértéket, hanem magát a halált emeli önértékké, nem előrefut hozzá életidejének, itt-létének reflektív pillanataiban, hanem fejest ugrik bele, halálával helyettesíti elfecsérelt életét.

A halál, haldoklás mint egyfajta társadalmi szerep különböző társadalmi struktúrákban, rétegekben korábban is jelen volt, a halottat ápoló és körülvevő rokonság, a haldokló viselkedése (szavai, gesztusai stb.) bejáratott szerepekként, nemzedékeken át örökölt viselkedésmintázatokként működtek és öröklődtek egészen addig a pontig, amíg a halál nem került ki a társadalomból, társas közegből, s vált valóban többnyire magányos „tetté”. A halálban rejlő szerep, póz lehetőségét Esti Kornél is felismeri, igaz, túl későn, Kosztolányi *Az utolsó felolvasásában*. Örökény szereplője (és halála) azonban épp a szerepjátszás eltűlésében, a halál „ki-provokálásában”, az elé-sietésben válik abszurdá és helyenként komikussá. A korábban életörömökben tobzódó férfi monomániájává válik a halál, készül rá, szakkönyveket olvas,<sup>50</sup> zsírszegény diétába kezd a nagy szerep kedvéért, s „azóta [...] másra sem gondol, s az a paradox helyzet állt elő, hogy életcélá vált az exitus.”<sup>51</sup> A halál szerepként való felfogásával és eljárásával egyrészt a dokumentumfilm önkéntelenül „visszalép” a művészet kategóriájába, s J. Nagy is ekként beszél róla a regény több pontján: „Profik vagyunk, nem dilettánsok. A művészet nem ismer könyörületet.”; „Mi már nem vagyunk barátok, Áron. Mi már csak művészek vagyunk.”<sup>52</sup> Egy műalkotásnak pedig kompozíciója, szerkezete, dramaturgiája

---

<sup>48</sup> „Most, amikor végre találtam egy nekem való munkát, mi keresnivalóm abban a bűdös televízióban? Maradjak, aki voltam, a saját tehetségem csomagkihordója?” (I. m., 349.)

<sup>49</sup> I. m., 350.

<sup>50</sup> „Hogy kidolgozhassem a szerepfelfogásomat, tudnom kell, mi vár rám.” (I. m., 334.) De nemcsak tapasztalatokban, hanem elméletben is föl vagyok készülve. Amióta ezt a szerepet elvállaltam, szorgalmasan búvárkodom a szakirodalomban; „Minél behatóbban foglalkozom a szereplésemmel, annál tisztábban látom a kontúrjait.” (I. m., 335, 349.)

<sup>51</sup> I. m., 347.

<sup>52</sup> I. m., 334, 368.

díszlete van, amelyekre a regény szövege egyértelműen rájátszik.<sup>53</sup> Így aztán (másrészt) a filmben ábrázolt halál végképp elszakad a valóság bemutatásának „ideájától.” Már csak azért is, mert J. Nagy tulajdonképpen átveszi saját halálának rendezését, nemcsak környezetét téveszti meg, hanem barátját, Áront is, halálának valóságosságát hazugsággal leplezi, elhitei a stábbal, hogy „főpróbát” tart haldoklásból, miközben a hatvan altató már dolgozik szervezetében. Mindeközben beszédes, hogy J. Nagy a bekövetkező halál tudatában semmiről nem tud beszélni, Áron bosszúságára, illetve csak az élet(örömök)ről tud beszélni. Ezzel az utolsó dobásával a szereplő nemcsak a stábot, a dokumentumfilmet, az orvostudományt csúfolja meg, hanem tervei szerint a halált is, amelynek váratlan és kiszámíthatatlan természetét kívánja ilyen módon legyőzni; az elbeszélői kommentár mintha egy pillanatra belehelyezkedne a szerepvállaló örömebe, „sikeres” debütálásába, hiszen minden J. Nagy tervei szerint alakult, ám a halál tényének felülírhatatlanságát az ironia érzékelteti: „J. Nagy másnak délután halt meg, úgy, ahogy kívánta; filmszerűen, mutatósan, minden elijesztő színezet és orvosi beavatkozás nélkül. Mégiscsak övé lett az utolsó szó.”<sup>54</sup>

A három *eset* és a helyzetek egymás mellé állításával, a dokumentumfilm-készítés lépéseivel, eszközeivel, módjával, az egymást felülíró, kioltó, ellehetetlenítő szereplői megnyilvánulásokkal, a haldoklók halálhoz való viszonyának sokféleségével, a halál áruként kezelésével Örkény kisregénye a halál ábrázolásának, „reális” megközelíthetőségének, a róla való „érvényes” beszéd lehetőségének esélyét törli el. Rámutat arra, hogy a filmes eszközök által a halál valódi mivolta látványos, érzelmeket keltő eszközök, olcsó trükkök, eufemisztikus sztereotípiák, szerepek mögött vagy alatt foszlik szét, s a szerző által felvonultatott eszköztár, a regény metaforicitásának következtében, a halál bármilyen műforma általi „hiteles” ábrázolhatóságára, közvetíthetőségére is rákérdez. Korom Áron dokumentumfilmjét a jelenvalólét minden napiságára jellemző „menekülő” beszéd jellemzi, amelyben a beszélő kívül helyezi magát a halálon: „az ember a végén egyszer meghal, de ez minket magunkat egyelőre még nem érint.”<sup>55</sup> A halált az ilyenfajta beszédben úgy értik, mint meghatározatlan valamit, amelynek egyszercsak valahonnan meg kell érkeznie, de ami *közvetlenül* még nincs kéznél, ezért nem fenyeget.<sup>56</sup> A regény és a film, a maguk hasonló eszközeivel, elodázzák a halál tudásának szorongását, szép képekké, szép szavakká szelídítik, hétköznapi fecsegésben oldják fel: „A fecsegésnek mindenkor sajátja a

---

<sup>53</sup> J. Nagy haldoklásához intenzív kórteremmé rendeztetni be hagyományos kórtermét, s bár érzi, hogy ez öngól, ennek ellenére büszkén halad a szerep tetőpontja felé: „Minálunk így állt a kérdés: fröccsözünk tovább, vagy csinálunk végre valami tisztességes filmet? Mi a filmet választottuk. Gyere be holnap, nézd meg a *díszletet*.” (I. m., 368. – Kiemelés tőlem: V. B.) Az arányokon, a szereposztáson dolgozik a nézőkben keltett hatás érdekében: „Ehhez én jobban értek, Szilvia. Egy agóniának is megvan a dramaturgiája. Sokalлом itt a műszereket, mert nem szeretném, ha a mi kétszemélyes drámánkban túltengene a technika. Képzeld magát a nézők helyzetébe. Mire kíváncsiak ők? Nem a technika bravúrajaira, hanem két emberre, akik pusztá kézzel birkóznak láthatatlan ellenfelükkel.” (I. m., 369–370.)

<sup>54</sup> I. m., 371.

<sup>55</sup> Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, i. m., 433.

<sup>56</sup> Vö. *Uo.*

kéértelműség, de a halálról való beszéd esetében aztán végképp ilyen. A meghalás, amely lényegszerűen *belyettesíthetetlenül az enyém*, valamiféle *nyilvánosan előadódó esemény*-be vált át, amely az akárki útjába kerül. A fent jellemzett beszéd úgy beszél a halálról, mint állandóan *előadódó »esetről«*<sup>57</sup> „A halálra nincs modell” hangzik el kétszer is a szöveg folyamán, de másodszorra már idézetként, a filmből kiragadva, visszatükröződésként, modellként tehát. „A halálra csak modell van”, mert senki nem tudja, mi vagy milyen is „eredetiben”, valójában. A „*Rózsakiállítás*” cím gazdag konnotációja, elbeszélte cselekményelemre, filmre, regényre, létre egyaránt passzen-tos jelentésrétegei a halál szubjektumon kívüli létmódjára, ki-állítására, állandó kinnlevőségére (heideggeri értelemben), az étellel szembeni (élet)képtelenségére utalnak.

---

<sup>57</sup> I. m., 434. (Kiemelés tőlem: V. B.)