



Hasonló a hasonlónak

A „saját” problémája Nádas Péter *Saját halál* című önéletrajzi szövegében és Forgács Péter filmadaptációjában*

I. Az adaptáció paradoxona

Hasonlít-e egymásra Nádas Péter és Forgács Péter?
A *Saját halál* Nádas Péter önéletrajzi szövege, saját életének egy jelentős epizódját meséli el benne, az azonos című filmadaptáció pedig így tünteti fel a szerzősége: „Forgács Péter filmje Nádas Péter szövege alapján.”¹ A sajátra máris ketten tartanak igényt. Az eredeti szöveg eleve paradox címe tehát újabb gellert kap. Nyilván az egyszerűségében provokatív cím is az oka, hogy a filmet nézve hamar szembesülünk azzal, hogy egy önéletrajzi szöveg filmadaptációja nyugtalanító a tulajdonviszonyokat illetően. Az önéletrajz kitüntetett kulturális státusát az garantálja, hogy benne valaki a saját életéről mesél, saját tapasztalatának autoritása alapozza meg elbeszélése tekintélyét. Az adaptáció során azonban, amennyiben a rendező nem ugyanaz, mint az író, a történet saját volta szükségszerűen megrendül, valaki más követele magának a történetet és meséli el újra, immár az ő saját nyelvén, és hacsak nem a szerző játssza a főszerepet, valaki mást látunk, mint aki a saját életét eredetileg elmesélte. Hogyan jelenthet mást, többet az önéletrajzi jelleg egy ilyen feldolgozás esetén, mint „az igaz történet alapján” fordulat sok más film promóciójában? Milyen értelemben lehet egyszerre sajátja egy történet az élettapasztalatát elmesélő írónak, rendezőnek, színésznek – és végül a nézőnek? Az önéletrajzok filmes adaptációi mint különleges „multitextusok” az önéletrajz-kutatás és az adaptációkutatás számára egyaránt komplex kérdéseket tesznek fel.²

Forgács Nádas-adaptációja annál is inkább előtérbe állítja azt a problémát, hogy mit jelent itt a saját élet (vagy halál), mivel szokatlanul erősen tapad a szövegére. Voltaképpen a Nádas

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Nádas Péter: *Saját halál*, Pécs, Jelenkor, 2004, illetve *Saját halál*, For-Creation Bt. – MatriX Film Kft., 2007. Nádas szövege először az *Élet és Irodalomban* jelent meg 2002. december 21-én.

² Sarah J. Heidt hívja fel a figyelmet arra, hogy ennek ellenére ezek a „multitextusok” sem az egyik, sem a másik területen nem keltettek érdemleges kíváncsiságot: „»Ça, c'est moi«: *The Diving Bell and the Butterfly* as Autobiographical Multitext”, *Adaptation*, 2009/2, 125–148. o.

által felolvasott szöveghez társított, kisebb részben archív fotók és filmrészletek, nagyobb részben archaizáló forgatott jelenettörédek sora.³ A képeken feltűnően sokszor egyszerűen az van, amiről a szövegben épp szó esik. Ugyanakkor a forgatott jelenetek ellenére sem hat a film a történet megelevenítésének, a mimézis mindig maga elé engedi a diegézist, a klaszszikus filmrendezői eszközök az írói retorikát és a hang varázsát. Első nekifutásra egy nagy tekintélyű művész hommage-ának hat egy másik nagy tekintélyű szerző előtt. Tekintélytisztelő szöveghűsége ellenére mégis nehéz volna besorolni az adaptációk bármilyen kategóriarendszerébe: épp annyira avantgárd, mint amennyire alázatos. Ám a filmről szóló recenziók kevésbé hangsúlyozzák az avantgárd jegyeit, legalábbis abban az értelemben, hogy nem érzékelnek feszültséget Nadas inputja és a Forgácsé között, ha úgy tetszik, kevésbé látják polifónnak az adaptációt: inkább a szöveg és a kép (illetve zene) közös referenciáját hangsúlyozzák. Schubert Gusztáv például így fogalmaz: „Forgácsnak szinte már csak egy dolga volt, ne rontsa el, ami kész van” – mármint Nadas elbeszélését –, Földényi F. László pedig azt írja az adaptáció egylényegűségéről a szöveggel: „Forgács Péter filmjét megnézve mondom ezt, amivel azt is állítom, hogy immár így, és csakis így tudom *lát*ni Nadas írását, amit korábban csak *olvasva* tudtam elképzelni”.⁴

Az adaptáció kérdése persze nem pusztán a szöveghűség és a transzformációk kérdése, hanem a két mű és a két szerző kulturális státusának, filozófiájának, életművének a kapcsolata is kiterjed. Megkérdezhettük például, hogy hasonlít-e egymásra Nadas és Forgács művészi alkata. Bizonyára sokféle közelítésben sokféle hasonlóságot lehetne felderíteni, most azonban én nem szeretnék belemélyülni ezekbe a kérdésekbe, csak egyetlen olyan vonást emelnék ki, ami a két elemzett mű érzéki minőségében is jól megragadható, s ami nem feltétlenül az adaptáló szándéknak köszönhető, hanem a művészi alkat rokonságával lehet inkább kapcsolatban. Mindkettő (ahogy mindkettejük minden műve) meditatív, elidőző, nagy befogadói befektetést igénylő munka, amelyeket valahogy úgy érzékelünk, hogy szemben állnak korunk mediális környezetével. Itt most nem arra a fajta szubverzióra gondolok, amit például Forgács esetében a privátfilm-használat mindig is jelentett a hivatalos történelmi narratívákkal szemben. Hanem inkább arra a nyelvhez, az én-elbeszélés retorikájához, a mozgóképhez való viszonyra, amitől szigetszerűnek, bizonyos értelemben nosztalgikusnak tűnnek ezek a művek az önéletrajzi, vallomásos jelegű szövegek sokasága és a mozgóképek mindenütt jelenvalósága közepette. Ebben a szellemben értelmezi például Muhi Klára is Forgács privátfilm-használatának gesztusát:

³ A film angol változatában nem Nadas a narrátor, hanem egy színész, Peter Miekle Moor olvassa fel a szöveg fordítását. Ennek megfelelően azt is mondhatjuk, hogy legalábbis a szerzőség, illetve a saját élet megjelenítésének bonyodalmai szempontjából tulajdonképpen másik műnek tekinthető.

⁴ Schubert Gusztáv: „Öt nehéz darab”, *Filmvilág*, 2008/4, http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=9307, és Földényi F. László: „A körtefa árnyékában”, *Filmvilág*, 2007/9, http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9107, utolsó letöltések dátuma 2015. október 1.

A [*Privát Magyarország*] sorozat megrendítő hatása pedig abban áll, hogy – egy, az ezredvégre vizuálisan teljesen átalakult, túltelített s manipulált képekkel teli korszakban – ezek a gyakran a láthatóság határán lévő „esős”, karcos, töredékes darabok visszavezetnek bennünket a filmzés romlatlanabb korszakába, szinte a mozgóképi ábrázolás barlangrajz-stádiumába.⁵

Nadas esetében pedig Pályi András éppen a *Saját halál* kapcsán érzékelteti, hogy Nadas szövege egyedülálló a rokon témájú zsurnalisztikus vallomások tengerében:

Nadas tizenegy évvel ezelőtti infarktusáról [szól], illetve a reanimációról és arról, amit zsurnaliszta nyelven „halálközeli élménynek” szokás nevezni, s amit az utóbbi évtizedekben, amióta a klinikai halálból való visszatérés orvosiilag egyáltalán lehetségessé vált, a vallási apologeták is, a bulvársajtó és könyvpiac is kellőképpen meglövegolt már.⁶

És ahogy a későbbiekben látni fogjuk, egy rádiónyilatkozata alapján legalábbis, magától Nadas-tól sem idegen, hogy a saját életéről szóló elbeszélést szembeállítsa a másik élete iránti populáris kíváncsisággal.

Azt gondolom, ez az alkati rokonság lehet az egyik olyan sajátság, ami miatt a film és a szöveg szinte egymás fordításának hathat a néző szemében. Ha azonban a *Saját halál* helyét a két életműben máshonnan közelítjük meg, úgy tűnik nekem, hogy sokkal kevésbé hat homogénnek az adaptáció, sokkal inkább felsejlik Forgács filmjének multitextuális vagy polifón jellege. A *Saját halál* mint irodalmi elbeszélés és mint film is önreflexív textus, az életművek más darabjait is értelmező mű, és ha ezeket az összetett kapcsolatokat kezdjük el felfejteni, a „saját” mint az önéletrajzzal kapcsolatos fogalom más-más kontextusba kerül a két szerzőnél. Ezek az összefüggések összetalálkoznak ugyan az adaptációban Nadas narrációjának és Forgács képeinek az egymásra vetülésekor, de nem olvadnak össze egymással. Az alábbiakban tehát arról szeretnék egy-két észrevételt megfogalmazni, hogy a „saját” bizonyos, az elbeszélésben és a filmben kibomló jelentései hogyan illeszkednek Nadas, illetve Forgács életművébe.

II. A saját és a tanúságtétel Nadasnál

A *Saját halál* talán legeredetibb, legelmélyültebb és legempathikusabb elemzésében⁷ Borbély Szilárd felillantja, hogy a „saját halál” kifejezésnek milyen sokféle értelme és kontextusa jelenik meg Nadas szövegében a saját sors egzisztencialista vágyától az önkéntes halál etikai

⁵ Muhi Klára: „A talált képek vonzásában. Archívok a magyar filmben”, *Metropolis*, 1999/2, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/muhi.htm>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 20.

⁶ Pályi András: „A Styx és a vadkörtefa. Nadas Péter: *Saját halál*”, *Élet és Irodalom*, 2004. május 7., 19. o.

⁷ Borbély Szilárd: „Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni... Leírás Nadas Péter *Saját halál* című könyvéről”, in Rác I. Péter (szerk.): *Testre szabott élet: Írások Nadas Péter Saját halál és Párhuzamos*

problémájáig. Akárcsak a korábban idézett Pályi András, ő is beszél a szöveg kapcsolatáról a halálközeli élményekről szóló beszámolókkal, és utal rá, hogy a német recepció elsősorban azt hangsúlyozza, hogy a Nádas által leírt élmény nem sokban különbözik a klinikai halálról szóló személyes történetekben elmondottaktól. Éppen ezért, akármennyire kiemelkedik is Nádas szövege mint irodalmi szöveg ezeknek a beszámolóknak a tengeréből, azt gondolom, hogy alapvető rokonságot teremt velük az, hogy Nádas szövege is a *tanúságtétel* retorikájához folyamodik: egy olyan tapasztalatról számol be benne, amelyet kevesek, és ők is csakis a végső magukra hagyatottságban tapasztalhatnak meg, és kétséges, hogy egyáltalán közvetíthetőek-e szavakkal mások számára, ám amely ugyanakkor mégis mindenkinek a közös igazságát jelenti. A halálközeli élményekről szóló beszámolók abból is merítik autoritásukat, hogy társadalmi, kulturális, történelmi helyzetből függetlenül hasonló elemeket tartalmaznak, azaz valamiféle univerzális – pszichiátriai, kognitív pszichológiai, antropológiai, misztikus vagy más – igazságra utalnak.

Nádas hasonlóképpen értelmezi saját tapasztalatát: Polymniához, a himnuszok műsájához fordul, hogy a megoszthatatlant megossza mindazokkal, akikkel voltaképpen közös.⁸ „Nézzük inkább, hogy valóságosan hol vagyunk – mondja a kórházi környezetből kilépve, az újraélesztésén ügyködő orvosi személyzettől elfordítva tekintetét, majd megszólítja az olvasót: – A teljességnek olyan élményében részesülsz, aminek ezen a nyomorult árnyékvilágon legfeljebb a vallási vagy a szerelmi elragadtatottság lehet a hasonlata.”⁹ A szöveg itt szakít az összes többi részt átható iróniával, hogy himnikus hangon írja le azt a tapasztalatot, mely a személyesen, a test és a tudat kettéválásán túl (vagy előtt) van. A kétféle hang elválása, úgy tűnik, a kultúrán inneni és túli világ határát jelzi, azaz legyen mégoly mindent átható is Nádas szókratészi iróniája,¹⁰ ebben a szövegben alapvetően a kulturális hagyomány ránk szabta kényszerekre vonatkozik, és a *Saját halál* azt feltételezi, hogy van az igazságoknak egy olyan birodalma, közös tudásunknak egy olyan tárháza, amely túl van ezeken, és csak az ilyen kivételes pillanatokban hozzáférhető.

Egy rádióinterjúban¹¹ Nádas Péter készülő memoárja kapcsán arról beszél, hogy a *Saját halál*ban elmesélt tapasztalat emlékiratának koncepcióját is megalapozta. (Ennek a közlésnek a fényében a *Saját halál* és a készülő *Világló részletek: Emléklapok egy elbeszélő életéből* kapcsolata az *Emlékiratok könyve* és a *Hazatérés* viszonyának inverze: most az előbb íródott *Saját halál* beszéli el azt az egzisztenciális fordulatot, amely a nagyszabású próza poétikai megalapozását jelentette.) Az interjúban Nádas azt fejtegeti, hogy az ő memoár-felfogása mennyiben különbözik az emlékiratok bevett műfajfogalmától, mely szerint az elbeszélő tár-

történetek című műveiről, Budapest, Kijarat, 2007, 40–64. o.

⁸ Vö. Borbély: id. mű, 49. o.

⁹ Nádas: *Saját halál*, 199., ill. 201. o.

¹⁰ Bazsányi Sándor a szónoki és a szókratészi irónia megkülönböztetéséről és ez utóbbinak a Nádas-szövegeket átható jelenlétéről ír monográfiájában: „...testének temploma...”. *Erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában*, Miskolc, Műút Könyvek, 2010.

¹¹ Károlyi Csaba beszélgetése Nádas Péterrel, *Szabad a pálya*, Klubrádió, 2015. június 5.

sadalmi létének állomásait meséli el. „Nem az emlékeimet írom, hanem a tudatom történetét, hogy az hogy alakult ki” – mondja. És a tudat történetében kulcsszerepet játszanak a nyelv előtti tapasztalatok, a társadalmi tudástól még nem korrumpált agytörzsi képek. Ennek a felismerésében játszott fontos szerepet a *Saját halál*ban elbeszélte történet:

volt az életemben egy pillanat, amikor meghaltam fél percre, és akkor azok a képek, amelyek az agytörzsből megmaradtak, hihetetlen funkciót kaptak... tehát a biztonságomat, azt, hogy ezekkel hogyan közlekedek, vagy hogy járok el, azt innen nyertem. Ez a három és fél perc erősített meg abban, hogy nem járok tévúton, hogy az emberi tudat, az emberi tudat története, az különböző fejezetekből áll, [...] és az egyik fejezet, az a tiszta kép fejezet, és ahhoz képest vannak aztán a szellemi vagy az érzelmi fejezetek [...].¹²

Az antropológiai univerzálékon alapuló tudatfejlődés elbeszélését szembeállítja a fajta kíváncsisággal, amely a saját életet érdekességként, szenzációként vagy éppen életvezetési tanácsadásként kínálja fel. Idézem tovább az interjút:

Én nem a magam történetére vagyok kíváncsi, mert azt ismerem, másrészt nem akarom átadni senkinek [...]. Minden szomszédasszonynak igaza van, mert tudni akarja, hogy ugyanazokat a dolgokat hogyan éli meg más, és hogyan mesterkedi meg más. Tudniillik hogyan csinál belőle valami jót, valami hasznosat, valami gyümölcsözőt, pénzt [...], de ez engem nem érdekel – az érdekel, hogy egy gyerek tudata hogyan alakul ki.¹³

Ennyiben gondolom, hogy önéletrajz-felfogását Nádas a kortárs „narcisztikus” önéletrajz-boommal,¹⁴ a hétköznapi kíváncsiságot kielégítő énelbeszélés-tengerrel szemben fogalmazza meg, és miközben egy nem-narcisztikus emlékirat-koncepciót dolgozik, részben legalábbis hasonló kérdések foglalkoztatják, mint azokat, akik arról elmélkednek, hogy mi tesz elmesélésre méltóvá, példaszerűvé egy életet abban a korban, amikor a saját történetek tömkelege kerül nyilvánosságra. Nádas koncepciójában a saját élet akkor és úgy érdemes az elbeszélésre, ha és amennyiben belátható a kapcsolata a közös tapasztalatok univerzumával.

Ahhoz azonban, hogy ezekhez az univerzálékhoz, közös ösképekhez hozzájussunk, a *Saját halál* elbeszélése szerint le kell fosztani a tapasztalatról minden társadalmi és társas kategóriarendszert. Az elbeszélés ennek a lefosztásnak a története: az elbeszélő teljes magára maradásának története, kulturális és személyes fogódzóinak felszámolása. Bár vannak a történetben más szereplők, lényegében semmiféle nexus nem jön létre a főhős és öközöttük, idegenek maradnak. A szövegből hiányoznak a másik megtapasztalásának azok a leírásai, amelyek más Nádas-prózáknak oly jellegzetes pillérei. Mintha az az önkorlátozás radikalizálna itt

¹² Uo.

¹³ Uo.

¹⁴ Vö. William Gass: „The Art of Self: Autobiography in an Age of Narcissism”, *Harper's Magazine*, 1994/5, 43–52. o.

tovább, amelyről Radnóti Sándor írt az *Emlékiratok könyve* kapcsán.¹⁵ Radnóti annak idején arról beszélt, hogy a regény nagy terjedelme voltaképpen redukció eredménye: a tárgyiség radikális redukciójáé, ami egy anti-platonista regényfilozófiát alapoz meg, mely „mindent testek, emberi testek egymáshoz való viszonyára redukál”, és ennyiben „[s]zakítás azzal a fajta filozófiai belátással, amely az érzékfölöttit tartja a legvalóságosabbnak”.¹⁶ A *Saját halál* minuciózus elbeszélésében ez a redukció kiterjed a másikkal kapcsolatos érzéki tapasztalatokra is, hogy ekképpen alapozzon meg egy ezúttal inkább jungiánus filozófiát, az ősképekről szóló tanúságtételt mint az én-elbeszélés alapját.¹⁷

III. A saját mint archív Forgácsnál

Ha Nádasnál elég könnyen belátható a *Saját halál* sokrétű kapcsolódása az egész életműhöz, Forgács Péter esetében eleinte szembeötlőbbek a különbségek korábbi filmjeinek „vizuális archeológiája”¹⁸ és a Nádas-adaptáció között. Itt az archív felvételek – fotók, filmrészletek – háttérbe szorulnak az archaizáló forgatott jelenetek mögött, a zene csak másodlagos szerepet tölt be az emberi hang – az elbeszélő Nádas hangja – intim közelsége mellett. A szereplők nem talált filmek múltbeli valóságos hősei, hanem színészek. A forgatott jelenetek – Nádas szövegének szellemében – felettebb absztraktnak hatnak a privátfilmek élettelségéhez és konkrét tér- és időbeliségéhez képest: szinte épp csak annyira vagy annyira sem azonosíthatóak rajtuk a helyszínek (például a Gellért Szálló vagy egy kórterem), amennyire a szöveg megjelöli ezeket az amúgy esetleges helyeket. És a közjüket illeszkedő archívok is meg vannak fosztva a kontextusuktól: természeti képek, hétköznapi tárgyak; vagy ha emberek szerepelnek rajtuk, azok is mintha üres térben mozognának, és jóformán csak nagyon általános kategóriák szerint azonosíthatóak: törülköző kisgyerek, táncoló meztelen nő. A tárgyi-társadalmi világ Nádas elbeszélésének szelleméhez hű redukciója kétségkívül nem válthatja ki ugyanazt a fájdalmas izgalmat a nézőből, mint a letűnt korok dokumentumainak, egyszer volt életek képeinek a felmutatása. Azt mondhatnánk, hogy itt az egyszer volt gazdag világok iránti nosztalgia helyett a saját élet iránti absztraktabb nosztalgia uralkodik: a fekete-fehér mozgókép itt nem a színes film előtti kor szükségszerűen ilyen lenyomata, hanem a múltbeliség, az elmúlás jelzése.

A saját élet iránti nosztalgia az egyik olyan momentum, ahol Forgács filmje feszültségbe kerül a Nádas-elbeszélés intencióival, a múltbeliséget hangsúlyozó és ennyiben szentimentális képsorok a szöveg szikár mértánával. És jobban megnézve vannak még képek, amelyek már korántsem tűnnek annyira hűséges adaptációnak: ilyen a narrációt megelőző nyitó

¹⁵ „Egy démonikus mű. Írószövegségi tanácskozás és vita: Kis Pintér Imre, Radnóti Sándor, Balassa Péter, Szegedy-Maszák Mihály, Vikár György”, *Kortárs*, 1988/11, 148–168. o.

¹⁶ „Egy démonikus mű”, 151., ill. 152. o.

¹⁷ Nádas a memoárban beszél a Jung munkáival való kamaszkori találkozásáról: „Világoló részletek (II). Emléklapok egy elbeszélő életéből”, *Holmi*, 2014/8, 894–916. o., a Jungról szóló rész: 908. o.

¹⁸ Balassa Péter: „Forgács Péter: *Privát Magyarország*”, *Kritika*, 1992/2, 36–37. o., itt: 37. o.

képsor, a születés képei, melyek ugyan megjelennek szövegszerűen Nádasnál az elbeszélés vége felé, amikor a majdnem-halál és a születés emlékképei fedésbe kerülnek, de nem kapcsolódik hozzájuk olyan gyengédség, érzelmi telítettség, amely a film képeihez igen. Ám ami miatt az adaptáció szerintem a leginkább polifón, az az, ahogyan a Nádas-féle, a tanúságtétel értelmében vett sajátélet-fogalomra ráíródik Forgács személyes művészi tapasztalata a saját élet és a mások élete kapcsolatáról.

Forgács privátfilmeket feldolgozó kvázi-dokumentumfilmjeiről beszélve az értelmezők gyakran kiemelik, hogy ezek a munkák, túl azon, hogy a nagy történelmi narratívák kritikájaként értelmezhetőek, önreflexív, filozófiai karakterük miatt is érdekesek.¹⁹ A *Saját halál* esetében ez a jelleg kerül előtérbe. Miközben Forgács Péter adaptációja látszólag szolgáian „leköveti” képeivel Nádas szövegét, azt a kérdést állítja a centrumába, hogy hogyan lehet a másik története az én történetem – azaz egy olyan alapvető problémát, amely Forgács egész munkássága szempontjából alapvető. Csak éppen a talált történet, az „archív” itt most nem egy privátfilm, hanem Nádas elbeszélése.

Forgács recepciójában is jól látható az az elmozdulás, amely a találtfilm-használat értelmezésében az utóbbi években lezajlott, s mely során a dokumentumfilm-szerző háttérbe vonulásának a hangsúlyozását a sokszerzőjűség, a palimpszesztszerű filmes szöveg feltárása váltotta fel. Steve F. Anderson úgy írja le ezt a folyamatot, mint ami az átlátszó reprezentációnak tekintett talált filmek rekontextualizálásától a felhasználásuk retorikai stratégiaként való felfogásához vezet.²⁰ A rendszerváltást követő években Forgács magyar recepciója is azt a filmkészítési gesztust emelte ki, amely a talált dokumentumokat mintegy felmutatja a manipulált történelmi elbeszélések alternatívájaként. Ahogy Balassa Péter fogalmazott a *Privát Magyarországról* írva: „Forgács Péter filmje meggyőz arról, hogy a vizuális archeológia bizonyos értelemben megfellebbezhetetlen, mivel pusztán bemutat, nem értelmez [...]. Megőrzi, kibont, transzparenssé tesz, ahelyett, hogy erőszakosan restaurálna.”²¹ Majd tíz évvel később *A Dunai Exodus* „történelmi palimpszesztjét” értelmezve Strausz László már visszaiktatja a filmes szerzőt a jelentésadás gépezetébe: „*A Dunai Exodus* nem Andrásovits kapitány filmje, hanem Forgács Péter rendezése. Ennek megfelelően a néző nem egyetlen narrátornak tulajdonítja a szerzői hangot, hanem tisztában van vele, hogy a kapitány képei még a dokumentumfilmes narratív perszónáján is átszűrődnek.”²²

Bármennyire alázatos is Forgács Nádas-adaptációja, a villódzás a szerzők, a tudatok között, az irodalmi szöveg és a filmes szöveg változó távolsága itt is kitapintható, és nem csak a fent említett képsoroknál. Nem csak arról van szó, hogy Forgács saját halál-története érzelmesebb

¹⁹ Lásd pl. Joanne Richardson: „Est-ethics of Counter-Documentary”, *Art Margins*, 2000. június 16., <http://www.artmargins.com/index.php/archive/421-est-ethics-of-counter-documentary>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 1.

²⁰ Id. Judit Pieldner: „Remediating Past Images. The Temporality of »Found Footage« in Gábor Bódy's *American Torso*”, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2014/8, 59–78. o., itt: 63. o.

²¹ Balassa: id. mű, 37. o.

²² Strausz László: „On the River: History as a Palimpsestic Narrative in *The Danube Exodus*”, *Film-Philosophy*, 2001/1, 100–117. o., itt: 105. o.

és érzékibb Nádas elbeszélésénél. Nádas végig jelen van a hangjával (az irodalomszerető közönség számára feltehetőleg ismerős hangjával), de nem az ő arcát látjuk, hanem egy idegen arcot. Egy olyan arcot, amelyet alig tudunk kivenni, a szubjektív perspektívák miatt alig látunk, csak részleteit (mondjuk egy Nádas képeiről is ismerős kerek szemüvegkeretet és egy fél arcot), kivéve abban az egy jelenetben, amikor a Gellért Szálló éttermének mosdójában a főhős az önéletrajzi elbeszélések sorából ismert emblematis pillanatban a tükörbe néz. A tükörben megjelenő arc nem Nádasé és nem is Forgácsé, és mégis mindkettjüké, azt látjuk meg hirtelen, hogy mennyire hasonlítanak egymásra a szó hétköznapi értelmében. Ez az egyszerű, a főszereplő kiválasztásában és maszkirozásában rejtlő, szerintem felettébb ironikus önreflexív gesztus nemcsak a saját tapasztalat megosztásának nádas problémájára mutat rá, de erőteljesen összekapcsolja a *Saját halál*-filmet Forgács többi munkájával.

Egy interjúban Forgács a következőképpen ír a privátfilmek megtalálásának élményéről:

*A Dusi és Jenő*ben valami mágikus dolog történt velem: mintha a mások múltjába való belépés és a más idősíkból játszódó saját múltam összekapcsolódott volna. Mintha a két külön emlékezés processzusa egybeesne: a prousti madeleine-sütemény ízében. Amikor az összekapcsolódó élmény közös víziót hív elő.²³

Ennek a vallomásnak a fényében azt mondhatjuk, hogy Forgács számára a szövegadaptáció és a privátfilm-feldolgozás hasonló természetű dolgok, mindkettő egy interszjektív kapcsolat színrevitele, a másik talált történetének sajátként való átélése és újramesélése.²⁴ És fordítva: a *Saját halál* perspektívájából a privátfilm felhasználása voltaképpen minden esetben önéletrajz-adaptáció, még ha nem játékfilmszerű is: valaki saját életéről szóló dokumentumainak történetté rendezése valaki más által.

A *Saját halál*-filmben összetalálkozik Nádas kérdése arról, hogy hogyan juthatunk a saját, izolált tapasztalatunkon keresztül közös tudáshoz, Forgács kérdésével arról, hogy a másik egykori saját élete hogyan válhat az én történetemmé is. Bármennyire egyé válik is látszólag kép és szöveg, azt gondolom, hogy a két kérdés nem válik eggyé, nem is oltja ki egyik a másikat, legalábbis két szövegben szólnak. A legvégső magunkra maradásról szóló tanúságtétel elbeszélése és a másikban magunkra ismerés empátiájának képei egyszerre vannak jelen a *Saját halál* filmadaptációjában. Le nem zárul párbeszédüket hallgatjuk és nézzük.

²³ „Határesetek. Forgács Péterrel beszélget Vasák Benedek Balázs”, *Metropolis*, 1999/2, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/vasakbesz.htm>, utolsó letöltés dátuma 2015. október 20.

²⁴ Forgács Péterrel készült interjújának bevezetőjében Scott MacDonald arra utal, hogy Forgácsnak is volt tapasztalata a klinikai halál élményéről. („Péter Forgács. An Interview”, in Bill Nichols – Michael Renov [szerk.]: *Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács*, Minneapolis – London, University of Minneapolis Press, 2011, 3–38. o., itt: 8. o.) A többi Forgács-film tanúsága szerint azonban a sajátként átélés nem feltétlenül kell, hogy ilyen szoros értelemben vett közös élményen alapuljon.

Valamennyi táj

Nádas Péter és a horizont

Mert a sötétség a fényt nem fogadja be. A kép ezt írja ki. Hol sötétségbe lök, hol fényre hoz. A kép megtart. Minden, mindig megváltozik. Ezt a szörnyűséget nem lehet elviselni.

(Nádas Péter: *A fotográfia szép története*)

Most aztán nyilvánvalónak kell lennie, hogy előbb a kép. A szó csak utána jön, s nem is megy vele senki semmire.

(Nádas Péter: *A fotográfia szép története*)

azért szereti a fákat, mert fák, akármit gondol is

(Nádas Péter: *Harmadik levél*)

Nádas Péter fényképeiről már sokat írtak. A fotók első alkalommal az *Évkönyvben* (1989) tűntek fel, ez időponttól fércöztek be az írói oeuvre-be, s különféle formában és intenzitással kezdték meg működésüket: szövegek mellé, közé társultak, ciklusokat alkottak, szövegbe íródtak, hatással voltak a narráció szerkezetére, majd időnként – Nádas magyarországi és külföldi fotókiállításainak alkalmából – háttérbe is szorították a szövegeket. Ám hangsúlyozandó, hogy ezek az alkalmak, kiállításnyi elnyújtott pillanatok is Nádas mint író kapcsán, az írói életmű felől kaphattak figyelmet és tűntek érdekesnek. Ennek köszönhető az is, hogy a fényképek 1958-ig visszamenőleg, mondhatni retrospektív módon váltak Nádas szöveges-fotós műveinek részévé.

A műfajilag, s ebből következően tematikusan is sokféle fényképanyag különféle (szöveghez) társításai, elrendezései, albumokba, kiállítási terekbe szervezései sokféle viszonyrendszert, hálózatot hoznak létre, s ezáltal a fotók különféle – vizuális és szöveges, valós és fiktív – narratívák alkotóelemeivé válnak; narratív szerkezetekre vetülnek, tükröznek és tükröződnek, szkriptovizuális művek köztes tereit hozzák létre, határhelyzeteket generálnak. Elhelyezkedésükkel, jelenlétükkel legerőteljesebben az önnarratívák, önéletrajzi elbeszélések létrehozásában vesznek részt, szorosan kapcsolódva az identitás meghatározhatóságának, integritásának, idegenségének kérdéseire. E kijelentés nemcsak az önarcképek, a dolgozószobai interieurök vagy a másikban önmaga vonásait megpillantó, de egyben az Éntől el is határoló portrék, vagy a körtefa sokat értelmezett motívuma (önazonosság) alapján tűnik érvényesnek, hanem akár