

## Mediálitás David Foster Wallace *Végtelen tréfa* című regényében

MOLNÁR BÁLINT

### Mediality in David Foster Wallace's *Infinite Jest*

#### Abstract

This paper examines the medialized and cinematographic storytelling techniques in David Foster Wallace's *Infinite Jest*. The study focuses on the special language of the novel, the textual transpositions of acoustic and visual elements, different tools affecting narration, and the body as the dilemma of the medium. The analysis points out that the characters of the novel become determinative through different devices of mediation: cameras, projection screens, film cartridges, paratextual and metatextual elements, etc. It also highlights the meticulousness, thoroughness, and visuality of narrations. Thanks to Wallace's prominent technical solutions, the text is constantly in touch with other media, and it creates their copies (reproductions, duplications) in its syntax, many times imperceptibly so that it becomes inseparable from the narration of the novel.

**Keywords:** mediality; cinematographic methods; visuality; capture devices

**Kulcsszavak:** mediálitás; filmes eljárások; vizualitás; rögzítőeszközök

**Subject-Affiliation in New CEEOL:** Language and Literature – Studies of Literature – Comparative Study of Literature

**DOI:** 10.36007/eruedu.2022.1.098-107

Jelen tanulmány David Foster Wallace *Végtelen tréfa* (Wallace 1996) című regényének elemzésére vállalkozik az intermedialitás kérdésének vonala mentén. Az elemzés fókuszában a narrációt befolyásoló különböző közvetítő eszközök, az audiális és vizuális elemek, valamint a test mint médium dilemmája is helyet kap. Látni fogjuk azt is, hogy Wallace regényében szinte minden tekintet mediatizált. Ezt olyan speciális nyelvezettel és olyan írói eszközök alkalmazásával éri el, mint például az ekphraszisz-használat<sup>1</sup>, a filmes elbeszéléstechnikai sémák, a kép és hang szöveges transzpozíciója és minden olyan metódus, ami a vizuális és akusztikai elemek verbális reprezentációját szolgálja. A regényben bravúros módon jönnek létre kapcsolódási pontok a különböző technikai médiumok között, és olyan konfigurációkat eredményeznek, ahol a célmédiumok reprezentációi megfeleltethetők a forrásmédiuménak. Az intermedialitás ezen oldala felől közelítve a következőkben a regényből vett néhány példán keresztül megpróbálom közelebből is szemléltetni ezt az eljárást és Wallace technikai megoldásait.

<sup>1</sup> A Wallace regényében fellelhető ekphrasziszokról, a filmes ábrázolásról, valamint a regény és film közötti összefonódottságról Philipp Sayers írt egy kiváló tanulmányt, melynek címe Representing Entertainment in *Infinite Jest* (Sayers 2012).

Már az első olvasás során rögtön feltűnik, hogy a regényben a vizualitás központi szerepet kap. Az egyes karakterek különböző módon exponálódnak, különböző közvetítő eszközökön keresztül mutatja be őket Wallace, mint például kamerák, vetítővásznak, filmpatronok, rádiók, újságok, paratextuális és metatextuális elemek stb. Az elbeszélések és leírások mindig nagyon aprólékosak és részletekbe menően vizuálisak. Nem az emberi tulajdonságok leírása a fontos, hanem az adott kép és hang legpontosabb megragadása és közvetítése az adott médiumon keresztül. Olyan részletek helyeződnek a fókuszba, mint az érzékelés és észlelés, a különböző szűrők és effektusok működése, a fény- és árnyjátékok, térbeli váltások, pozíciók, közeli és távoli képek, zoomolás, a hang és zaj transzpozíciói stb. A regényt az Incandenza család élettörténete szövi át, akik egyik legfőbb jellemzője a folyamatos közvetítettség. Hal Incandenza mediatizált elbeszéléstechnikáit öccse, Mario azzal fokozza, hogy ő maga válik médiummá, az apjuk, James Incandenza, aki a teniszakadémia alapítója és közismert filmrendező, pedig szinte kizárólag médiumok közvetítésében jelenik csak meg, melyet megerősít a regény végjegyzeteiben fellelhető több oldalas filmográfiája is (Wallace 2018, 998–1009).<sup>2</sup> Ráadásul az ő apjának, tehát Hal és Mario nagyapjának is van filmes kötődése, hiszen egy rövid ideig színész volt, és ő alakította a Glad nevű, szemetes zsákokat gyártó cég reklámfiguráját.

Az intermedialitás elméletei közül jelen tanulmány célkitűzéseit figyelembe véve Jay David Bolter és Richard Grusin megállapítását érdemes lehet kiemelni, szerintük ugyanis „a médiumok mindig kisajátítják más médiumok technikáit, formáit és társadalmi jelentőségeit, és megpróbálnak velük versenyezni vagy megpróbálják őket átformálni” (Bolter – Grusin 2000, 65). Épp ehhez hasonló mediális verseny villan fel a regényszöveg egyik legkidolgozottabb, legzseniálisabb szakaszában, amikor a fiatal James Incandenza megpróbálja körülírni a földre esett bronzgomb és a hatszögletű csapszeg pörgését a padlón. A leírásból azt látjuk, hogy az elbeszélő mindent megtesz azért, hogy ezt a lenyűgöző vizuális hatást a tőle telhető legtokéletesebb módon szavakká formálja:

A lámpa vésziesen megingott, majd lassan elbillent, távolodva az ágytól. Kivágott fát idéző, fenséges lassúsággal dőlt. A dőlő lámpa súlyos vasrúdja a szekrényem bronzgombjának ütődött, ami ennek következtében teljesen letört. A gömbölyű szekrénygomb és a hatszögletű csapszeg fele levált, és hangos csattanással a szobám padlójára zuhant, ahol figyelemre méltó módon kezdett körbe-körbe gurulni: a letört hatszögletű csapszeg csonkjá volt a fix pont, az általa leírt kör kerületén guruló, gömbhéjszerű pályán köröző, gömbölyű gomb pedig egyidejűleg két tökéletes kört írt le két eltérő tengely mentén, nemeuklideszi alakzatot planáris síkon, vagyis cikloist egy gömbhéjon. (517)

Wallace ritkán használ metaforákat, ám ha mégis, akkor azok rendkívül hangsúlyosak. Itt pl. azt látjuk, ahogy a dőlő lámpát szemlélteti egy hatásos szóképpel („Kivágott fát idéző”). A legjelentősebb mozzanata az idézett résznek azonban a letört gomb és a félbetört hatszögletű csapszeg forgásának bravúros körülírása. Először

<sup>2</sup> Jelen tanulmányban a regény további hivatkozásai erre a kiadásra vonatkoznak, az oldalszámokat pedig zárójelben jelölöm.

alliteráció segítségével próbálja megragadni a képet („kör kerületén guruló, gömbhéjszerű pályán köröző, gömbölyű gomb”), majd a lehető legprecízebb megoldást választja: tudományos szakzsargonhoz folyamodik („nemeuklideszi alakzatot planáris síkon, vagyis cikloist egy gömbhéjon”). A szöveg egy kettős struktúrát próbál meg leírni: a letört csapszeg leír egy kört, és ennek a körnek a körvonalán forog az a bizonyos szekrénygomb. Ezt a mediális versengést a szöveg médiuma váratlanul félbeszakítja, és az idézett rész után átadja a helyét egy vizuális médiumnak, azaz egy geometriai ábrának. Lucille Hagège szerint a regény ezen a ponton a hipermedialitás eszközához folyamodik, teret adva a vizuális elemeknek a szöveges térben anélkül, hogy remediálná azokat a saját szövegszerűségébe (Hagège 2019, 121). Tehát mintha a próza egy olyan kép körül keringene, amelynek tökéletes ábrázolására soha nem lehet képes, ezért a vizuális médium felülkerekedhet rajta (Uo). A szöveg azonban erre az elméletre is rácsáfol, és tovább fokozza magát azzal, hogy az ábra hatékonyságában sem hajlandó bizni, hiszen folytatja a jelenet magyarázatát. A ciklois-hasonlatot is felülírja, ugyanis elismeri, hogy az csak „a legközelebbi hagyományos analógia, amit az alakzat mellé tudtam állítani” (517). A gomb pörgésének még pontosabb ábrázolása érdekében ezek után egy differenciálegyenletet hoz játékba: Jim utalása „Bernoulli híres brachisztochron-problémájára” (Uo.) tovább bonyolítja a már egyébként is rendkívül összetett leírást.<sup>3</sup> A független mozgásra törekvő gomb leírása végül magának az elbeszélőnek, Jimnek hoz egy nem várt eredményt: a gomb mozgásának megértése inspirálta őt az annuláris fúzió<sup>4</sup> felfedezésére és kifejlesztésére, melyet a koncentrikus, körkörös gyűrűzésben látott meg. Erről a felfedezésről később kiderül, hogy az Egyesült Államok hulladék-felhasználásával áll kapcsolatban.

Ebben a jelenetben kifejezetten jól látható, hogy a verbális leírás rendkívül sokat dolgozik azért, hogy a Jim által látott képet minél tökéletesebben közvetítse felénk. A metaforán és alliteráción, valamint a tudományos szakkifejezéseken kívül geometriai ábrát is közbeiktatott annak érdekében, hogy a szöveges és a vizuális médium végül egymás mellett érjen célba ebben a lenyűgöző mediális küzdelemben.

Mivel James Incandenza különféle közvetítő eszközökön keresztül fedi fel magát, ezért magától értetődő, hogy a következőkben Madame Pszichózis karakteréről ejtünk néhány szót, ő ugyanis James médiumaként, közvetítőjeként szerepel a regényben. Az ő karaktere révén kibontakozó szövegrészlet szintén kiváló példaként szolgál az intermedialitás egy lehetséges megnyilvánulására. Madame Pszichózis egy rádiós jelenet miatt válik emlékezetessé, amely szintén rendkívül összetett, nehezen olvasható fejezet a regényben. Ő egy rádiós műsorvezető, akinek szakkifejezésekben és utalásokban gazdag műsora többszörösen mediatisztált

3 Ennél a jelenetnél nagyjából a könyv közepén járunk, ezért az olvasó már megszokhatta, hogy Wallace folyamatos hivatkozásaival és jegyzeteléseivel tele van a regény, amelyet a mű végén található több mint 100 oldalas jegyzet- és hibajegyzék is igazol. Ironikus módon azonban pont ebben a szakaszban, a regény egyik legbonyolultabb, legösszetettebb leírásában nem jelenik meg hasonló megoldás, pedig az olvasónak talán pont itt lenne rá a legnagyobb szüksége. Wallace ironiához fűződő viszonya itt is jól kivehető.

4 A regény fiktív világában az annuláris fúzió tulajdonképpen reciklálást, illetve újrahasznosítást jelent, mely a hulladék és a végtermék energiává alakítását teszi lehetővé. A szövegrészben megidézett ciklois is egy körkörös, koncentrikus mozgást jelent, így kapcsolódik ehhez a ciklusszerű felfedezéshez.

rétegen keresztül jut el hozzánk (188–201). Egyrészt mi őt nem, kizárólag egy paraván mögé bújt sziluettet látunk, másrészt pedig azt olvassuk, ahogy Mario Incandenza és egy technikus hallgatja őt két különböző helyszínen, akik ráadásul a digitalizált hanghullámokon keresztül hallják az ő különféle effektek és zajszűrők által torzított hangját (Sipos 2020). Az elektronikusan átalakított hang pedig nem is a saját szövegeit közvetíti, hanem a mások által leírtakét:

Azt írják, törekedj, de ne a tökéletességre. Azt írják, tökéletes nem létezik. [...] Nálunk minden közösségi tér ablaktalan. Ezt kurzívval szedik: nálunk minden közösségi tér ablaktalan. – Ráadásul a háttérzene, ami ezt a monoton felolvasást aláfesti, valahogy furcsán ígéz. Sosem kiszámítható, mi következik, de idővel összeáll valamilyen minta, valami irány vagy ritmus. [...] A felolvasást hallgatva megképződik előtted egy súlyos tárgy, ami lassan leng egy hosszú kötélén. Elég moll ahhoz, hogy baljós színezetet adjon a kifejezéstelenül dallamos felolvasásnak és a porcelántányérokon koccanó evőeszközöknek [...]. A háttérzene kiszámítható, a kiszámíthatóságon belül mégis meglepő: periodikus. Tágulást sugall anélkül, hogy valóban tágulna. Éppen abba az elkerülhetlenségbe torkoll majd, amit tagad. Alapjában digitális, mégis van valami kóruszerű bukéja. De nem emberi. Mario az éteri szóra gondol, úgymint „ennek és ennek az éteri visszhangja”. (197–198)

Madame Pszichózis azért is válik James Incandenza médiumává, mert mondataiban megidézi őt, a filmjeit, bizonyos családi pillanatait, a házasságát, valamint sok egyéb rejtett utalást is tesz, aminek köszönhetően James mediatisált énjét felfedezhetjük. A filmográfiából pedig később az is kiderül, hogy James utolsó filmjeiben Madame Pszichózis volt a főszereplő, többek között a soha be nem fejezett *Végtelen tréfa* című alkotásában is, mely még inkább megerősíti ezt a feltételezést. Később az is világossá válik, hogy Madame Pszichózis igazából James „kreálmánya”, akinek eredeti neve Joelle van Dyne, aki rendkívül hangsúlyos karakterré válik a regényben. Hal Incandenzához hasonlóan ő is egy mindent rögzíteni képes „észlelőgépezetként” működik. A legemlékezetesebb jelenetében – amikor öngyilkosságot készül elkövetni – olyan hasonló elemeket és eljárásokat fedezhetünk fel, mint Hal nyitóepizódjában. A karakter a kép- és hangrögzítő eszközök tulajdonságait ölti magára, aminek köszönhetően a vizuális és akusztikai elemeket írott szöveggé formálja, mindezt temérdek filmes utalással vegyíti.<sup>5</sup> Nick Levey a *Maximalism in Contemporary American Literature* című könyvében azt írja, hogy az egyes karakterek szemszögéből készült leírások a fő eseményekről a másodlagos fontosságú tárgyakra terelik a figyelmet, amelynek célja nem maga az ábrázolás, hanem az ábrázolás tevékenységének a rögzítése (Levey 2016, 3). Ez a megállapítás Joelle jeleneténél is kiválóan működik. Joelle Ökelme, azaz James Incandenza műzsája, aki az egyik legérdekesebb és legtitokzatosabb szereplője a regénynek, az egyik feltűnő jellegzetessége pedig, hogy arca fehér fátuyollal van eltakarva.

<sup>5</sup> Azon túl, hogy filmes szakkifejezéseket is használ, szóba kerül a filmkészítés, illetve James Incandenza filmjeihez való viszonya is. Egy lábjegyzetből pedig az is kiderül, hogy Joelle filmesztétaként is megállná a helyét.

Fátyolban és csinos szoknyában ül a helyén, sanda oldalpillantások kereszttüzeiben, néha felfigyel valami dialógtöredékre a környező hangzavarból, de valójában nem lát senkit, csak önmagát, egyes-egyedül; a szeme előtt élete és szépsége visszavonhatatlan elenyészésének képei peregnek, öreg, 16 mm-es kézfelvevő pulzáló képén vetülnek ki mellette egy fehér vászonra. (228)

Sipos Balázs, a könyv egyik fordítója szerint ez a fátyol tulajdonképpen behelyettesíthető a filmvászonnal, illetve mozivászonnal, mely metaforikus jelentések sokaságával bír (Sipos 2020). A fejezet egy múltbéli esemény felidézéséről szól, és Joelle ezt a visszaemlékezést úgy oldja meg, hogy saját „mozivásznára” vetíti ki a képeket. Tehát Joelle emlékei vetített formában jelennek meg, mely tovább erősíti a regény világában a médiumok, a csúcstechnológiák és a közvetítő eszközök szerepét. És mivel Madame Pszichózis James Incandenza teremtménye, ezért amikor Joelle ezen a néven szerepel, akkor bizonyos értelemben azt a szerepet viszi tovább, amit James, a rendező gyártott neki – így válik médiummá Joelle James Incandenza számára (Uo).

A teljes szakasz, melynek középpontjában Joelle öngyilkossága áll, egyes szám harmadik személyű narrációt alkalmaz, mely ugyancsak azt a hatást kelti, mintha egy kamera lencséjén keresztül követnénk az eseményeket.<sup>6</sup> Joelle emlékeiben azt látjuk, ahogy séta közben „rögzíti” a körülötte zajló történéseket, ami egy hosszú videófelvétel benyomását kelti, ugyanis rendkívül részletes leírásokat kapunk a látottakról és hallottakról egyaránt. Ahogy Hal esetében, úgy Joelle-nél is fontosak az akusztikai elemek nyelvi transzpozíciói. A különféle hangokat, zajokat rendkívül részletesen, aprólékosan, gyakran pedig hangutánzó szavak segítségével közvetíti: „Ahogy saját faszarkú klumpája kopogása elválik a téglajárdán nyugat felé tartó magas sarkú cipők egyre halkuló, rideg staccatójától”; a piros mellékszemetesek lejtős fedelén lebukó esővíz kis zuhatagainak a dobozokon ritmustalanul kopogó tvappatvappatvappája; *psssszt*, pisszeg utána valaki” (229). Jelen tanulmány szempontjából ez a szakasz azért válik hangsúlyossá, mert kiválóan tükrözi az irodalmi intermedialitás azon változatát, melyben a médiumok egymást imitálják, illetve idézik egymás tulajdonságát. Madame Pszichózis jelenetéhez hasonlóan az olvasó itt is egy mediatisált karakter élményének szöveges verzióját kapja kézhez, amelyet eredetileg úgy rögzítettek, mintha az mozgóképet, illetve hangfelvételt lenne. És mivel az elbeszélés jelen idejű, így azt a hatást kelti, hogy egyszerre forgatják a filmet és közvetítik azt az olvasó számára.

Ahogy említettem, a fátyol mediális közvetítő szerepet tölt be, a mozivászon túl pedig értelmezhető akár rögzítőeszközként is: „lába robotpilótára kapcsol, ő pedig pusztá észlelőgépezet; úgy fogja össze az esőkabátot a poncsója nyakkivágása fölött, hogy ujját az állához szorítva egyúttal a fátylat is rögzítse az arca előtt” (229). Wallace világában tehát minden médiumokon, közvetítőfelületeken és szűrőkön keresztül jut el hozzánk. S ez utóbbira szintén kiváló példaként szolgál Joelle fátyla, mely szűrőként is működik, épp úgy, mint a filmes vagy fotós utómunkálatok során

<sup>6</sup> Később beigazolódik, hogy ez a megoldás egyáltalán nem elképzelhetetlen: „És ami még inkább idevág, Joelle filmes érdeklődése is a kamera innenső oldalára irányult. Köszöni szépen, ő inkább a felvétellel foglalkozna. Létrehozni akarta a dolgokat, nem szerepelni bennük.” (753)

alkalmazott különböző rétegek, filterek és effektusok. A fotózás során a szűrők elsősorban az objektív lencséjébe kerülő fény tulajdonságainak megváltoztatására szolgálnak, módosíthatják a fény irányát és mennyiségét, ugyanakkor a színvilágot is. A különböző effekt-szűrőkkel pedig akár teljesen megváltoztathatjuk az adott képet. Hasonlóan működik ez a kameráknál és videófelvételeknél is, végeredményben a szűrők segítségével módosíthatjuk a képeket, mozgóképeket.<sup>7</sup> Joelle fátyla nagyon hasonló funkciót tölt be. James Incandenzáról időközben pedig az is kiderül, hogy eredetileg optikus és műszerész volt, valamint kamerákat és különböző fényvisszaverő, fénymanipuláló tárgyakat is tervezett. S ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy Joelle igazából James médiuma, akkor ebben a kontextusban még inkább lenyűgözővé válik Wallace mesterien közvetített világa. Számos ilyen és ehhez hasonló kapcsolási ponttal találkozhatunk a regényben, ezek felfedéséhez és aktiválásához azonban elengedhetetlen a szoros olvasás (vagy sok esetben az újraolvasás), valamint a regény hivatkozásainak és végjegyzeteinek a nyomon követése.

A Madame Pszichózis rádióműsorát hallgató Mario Incandenzáról is feltétlenül érdemes néhány szót ejtenünk, Hal testvérével ugyanis továbbértelmeződik a regény filmezetsége és apjának, James Incandenzának a mediatizált élettörténete. A testi fogyatékkal élő Mario gyerekkorában mindenhová elkísérte az apját és a filmes munkálatok során is segítette neki.<sup>8</sup> Jamestől kapott egy Bolex kamerát, de mivel a kezeivel képtelen volt azt tartani, ezért egy speciálisan kialakított stabilizátorral a fejére erősítették. Metaforikusan ezt úgy is értelmezhetjük, hogy Mario teste a kamera állványává vált, vagy sokkal inkább ő maga egy emberi kamerává változott: a test kiterjesztése, a kamera, mint a test technológiai protézise eszünkbe juttatja a test mint médium dilemmáját, melyről Kittler is és McLuhan is eltérően vélekedik. Míg Kittler ellenzi a technikai médiumok test felőli megközelítését, addig McLuhan szerint a médiumok „az ember valamely – testi vagy szellemi – képességeinek kiterjesztéseként foghatók fel, s erre a következő példákat hozza: a kerék a láb, a könyv a szem, a ruházat a bőr, az elektronikus hálózat pedig a központi idegrendszer kiterjesztése”<sup>9</sup> (Németh 2020, 18). Ebben a kontextusban lehet érdekes Wallace zseniális húzása, ugyanis Mario kameráját épp ilyen protézisként, illetve gyógyászati segédeszközként működteti, mely lehetővé teszi számára, hogy teljes értékű életet élhessen. Bár az eddig tárgyalt karakterek is „rögzítőgépezetként” működtek, Marióval mindez egy új szintre emelkedik, ő ugyanis fizikailag is azá

7 Érdemes megjegyeznünk, hogy az, ami Wallace regényében még csak fikció volt, mára már mindennaposá vált: Wallace videófon-használata, a videóhívások és különböző filterek, effektusok alkalmazása ma a különböző videóchat-applikációk alapvető, elengedhetetlen kellékei, melyek pontosan azt a szerepet töltik be a mi mediatizált hétköznapjainkban, mint Joelle fátyla Wallace világában. Bartók Imre találon fogalmaz esszéjében: „[...] az emberek oly mértékig organikusán eggyé válnak technológiai protéziseikkel, hogy nincs is semmiféle átjárás a két világ, az igazi és a virtuális között, hiszen már megmondani sem lehet, hogy a valóság virtualizálódott, vagy a virtuális lépett az előbbi helyére” (Bartók 2019).

8 „James O. Incandenza filmjei közül elég sok volt néma. Vizuális filmkészítőnek tekintette magát. Gyakran a sérült, vigyorgó fia cipelte utána az objektíves ládát [...]” (237).

9 Ezen a ponton meg kell jegyeznünk ugyanakkor, hogy mediatörténeti szempontból mára már bizonyosodott, hogy Kittler tézisei felülírják McLuhan elméleteit, ő ugyanis a médium fogalmát mindig valamilyen technikai rendszerre vonatkoztatja, amelyben „sajátos feltételek között zajlanak le az adattárolás, tárolás és továbbítás folyamatai” (Németh 2020, 19).

változik, a fejére szerelt kamerával közlekedik és mindent dokumentál, ami körülötte történik. Ennek köszönhetően nyer értelmet az ő létezése, hiszen kulcsszerepet kap a teniszakadémián: az lesz a feladata, hogy rögzítse a mérkőzéseket azzal a céllal, hogy a játékosok visszanézhesék és elemezni tudják az eseményeket.

Mario részben úgy forgat anyagot a dokumentumfilmhez, amit idén ősszel felsőbb engedéllyel az ETÁ-ról készíthet, hogy egyszerűen mászkál fel és alá az Akadémián, fején a lábpedálhoz koaxolt Bolex H64 kamerával; egyik kezével pulcsis mellkasához szorítja, a másikkal hatítja a pedált. [...] Chu peckesen kihúzza magát, és fürkészőn néz. Mario ellenőrzi a fénymérőt az övében, behúzza a fókuszt a pedállal, kicsit lejjebb dönti az objektívet, és egyenesen Chura svenkel; a Bolexből hallani a beállítások rövid, zümmögő hangját. (769–772)

Az állványzat mellkashoz szorítása eszünkbe juttatja Joelle állához szorított fátylát, mely ugyanazt a funkciót tölti be, mint a Mario testére szerelt kamera. Az ő szemszögéből közvetített leírások dokumentumfilmes stílusa ezzel egyidőben Hal és Joelle részletezéseit juttatják eszünkbe azzal a különbséggel, hogy itt már a kamera korlátozott perspektívájával is számolnunk kell.

Film és elbeszélés összefonódik, amikor az egyik részben Hal Incandenza tanulás helyett az egyetem videoszobájában az apja filmjeit nézi (701–730). Egymás után helyezi be a filmpatronokat, viszont az *Ints pá-pát a hivatalnoknak* című filmet kétszer is megnézi, és itt a narráció átvált a film történéseinek elbeszélésére. A film főszereplője egy hivatalnok, aki egy rövid időre átveszi Hal helyét az elbeszélés idejében. A jelen idejű történetmesélés sokszorosan összetett mondatokból áll, melyek rendkívül sok jelzót használnak, hogy a szinopsis jellegű leírásokban minél pontosabban közölje, hogy mi hogyan néz ki. Ahogy Joelle-nél, úgy itt is előfordulnak hangutánzó szavak is: „kabumm” (703). A történetből kiderül, hogy a kamera itt a vonatra van rögzítve, ami ráadásul helyváltoztatásával befolyásolja az olvasó felé közvetített képet. Erről a kerek, illetve sinen futó kameráról és kameraállványról a filmes szaknyelvből jól ismert „dolly” juthat eszünkbe, mely a vonat mozgásának köszönhetően úgy alakítja a felvételt, hogy a szereplők, a hivatalnok és a fiú fokozatosan kikerüljenek a képből (704). Apró, filmszerű jelenetek után érkezünk el a filmnézés jelenetéhez (716), mely jelöletlenül épül be a narrációba. Hal édesanyját látjuk telefonálni, majd hirtelen, egy vágással egy harcművészeti jelenetet látunk egy apáca és egy férfi között. Néhány sorral később kiderül, hogy ez egy film nyitójelenete. Kétszer fordul elő a hangutánzó „HÍÍ-JA” kifejezés (716), mely a harcoló felek harci kiáltása. Majd a címet is csak akkor tudjuk meg, amikor ki lesz írva a képernyőre. A narráció itt is egybeolvad a képernyőn látottakkal, de úgy, hogy a szerző semmit sem jelez előre, illetve nem a film szinopsisát adja közre röviden, hanem a film párhuzamosan zajlik a képernyő előtt végbe menő eseményekkel. Csatlakozik két egyetemista, akik inkább zavarják Halt. Amikor megkérdezi az egyik, hogy mi ez, akkor Hal a nyelvhasználat helyett csak rámutat a képre, amelyen még ott a főcím. Azt érzékeljük, hogy a vizualitás ebben az esetben már a kommunikációt is helyettesíti.

James Incandenza nem tudott ellenállni a kommersz kliséknek, azokat a műfaji kódokat működtette, amelyeket ki akart forgatni. Az apácás filmjére is igaz, hogy

miközben a hős arra törekszik, hogy megszabaduljon az erőszaktól, a végén mégis mindenkit kivégez egy nagy, katartikus mézszárlásban, aminek a nézők örülnek és nem pedig sajnálják. Itt jelen van az író posztmodernnel és iróniával kapcsolatos problémája, hiszen éppen az a probléma, hogy a kommersz felhasználja az új esztétikai jelenségeket és kizsákmányolja a maga számára. Hal számára azonban összetettebb helyzet az apja filmjeit nézni, mert apaképével összeolvad, amit lát. A szóban forgó jelenetben is megpróbálja elképzelni apját munka közben, de nem tudja a filmekből visszakövetkeztetni, hogy mit érezhetett az apja. Majd levonja a következtetést, hogy a cél pontosan az érzelmek kiiktatása volt. Halnak így lesznek apja filmjei az önmagáról alkotott kép sémái, a vizuális narratív szerkezetek élettörténetének és személyiségének mintái. A valódi apa a filmek mögött rejtőzik láthatatlanul, őt helyettesítik a filmek. Amikor az elbeszélés visszatér a film narrációjához, megismerjük a főszereplő eredettörténetét, aki szeretne segíteni valakin, hogy kinevelje és saját képére formálja. Mindennek része „az ismerkedős-bizalomelnyerős montázs”, „beszélgetős séták nagylátószögben”, „egy-két gyors vágás”, „a montázs tetőpontján” (720) és egyéb filmes szakkifejezések. A rendkívül hosszú, többszörösen összetett mondatok annyi információt sűrítenek magukba, hogy az olvasó mindez után úgy érezheti, látta ezt a filmet.

Az egész jelenet egyébként összefüggésbe hozható az író esszéjében (Wallace 1993) kifejtett metanézis (*metawatching*) fogalmával. A televíziózás és általában a média önreferenciális jellege nem új keletű dolog, de az író szerint a nagy dózisan gyakorolt tévzésnek súlyos ára van, ugyanis a referencialitás exponenciálisan növekszik az idő előre haladtával és befolyásolja a tudatot. Wallace szerint, ha elég sokat nézzük a tévét, akkor egyfajta meta-állapot jön létre, és elkezdjük magunkat nézni, ahogy nézzük a tévét. Maga a tévzés lesz a tévzés tárgya (Wallace 1993, 160). Ilyenkor az érzéseket érezzük, és magát a tapasztalást tapasztaljuk. Pontosan ilyesmi zajlott le Halban a felvételi meghallgatáson, Joelle-nél az öngyilkossága előtti események rögzítése során, vagy itt, a filmnézős jelenetben. Az elbeszélés szövegében sűrűn megjelenő vizuális információk egyfajta zárt világot hoznak létre, melynek az érzékelésében a szereplő percepciója olyan, mintha egy tévéképernyő lenne, amely mögött ül egy néző, aki nem tudja felvenni a kapcsolatot érdemben a látómezőben felbukkanó egyénekkel. Saját önreferenciális világának a foglya. Ennek szélsőséges következményei vannak a szereplők közötti kapcsolatokra nézve is. Egy hagyományos elbeszélésben az író vagy közvetlenül jellemez, azaz az író maga mutatja be hőseit, tulajdonságaikat, vagy közvetve, amikor a szereplőket beszélteti és cselekedtetni, de más szereplők véleményével mondatja ki, hogy ki milyen, és ezek a vélemények változhatnak. A *Végtelen tréfában* az éppen fókuszban lévő szereplői tudaton kívül megjelenő másik szereplő gyakorlatilag vizuális és audiális, vagy esetleg szaglási információk összessége. Az interszubbektivitás eseménye így mindig elmarad.

Wallace briliáns technikai megoldásainak, utalásrendszerének, hivatkozásainak és jegyzeteinek köszönhetően világossá válik számunkra, hogy a vizuális reprezentáció különböző formái az Incandenza család által teljesebben ki és válnak a regény mediatizált világának mozgatórúgóivá. Hal apja mindenféle zsánert kipróbált, de mindegyiket túlhajszolta, ezért metafilmeket készített, vagyis a filmjei egyben saját



maguk paródiái is. Fontos szempont, hogy „az Incandenza-család története a »szórakoztatás« és a »boldogság«, illetve annak anyagi természetű kisajátításának történetére vezethető vissza...” (Sári B. 2021, 159). James Incandenza életművének utolsó darabja a befejezetlen, soha le nem vetített alkotás, a *Végtelen tréfa* című film – amit melleleg ugyanolyan kamerával forgattak, mint amilyennel a jelenben Mario is közlekedik –, melyről fokozatosan kiderül, hogy szerkezete és működése kísértetiesen hasonlít a regény szerkezetéhez, a benne dolgozó stáb és operatőrök pedig Hal, Mario és Joelle rögzítő készségeit idézik, míg a filmet nézők pozíciója a könyvet olvasókéval válik egyenrangúvá:

[...] a *Végtelen tréfa* (V. vagy VI.) rögzítéséhez egy nagyon különös és extruzív objektív szereltek, és a forgatás során vagy a padlóra, vagy valami bölcso-be/ágyba fektették, mármint a kamerát, a meztelen és vajúdó Madame Pszichózis pedig Halál-/Anyá-figuraként fölé hajolt, vagyis lefelé beszélt hozzá – mindkét értelemben, ami úgy is értelmezhető, hogy a film a kamera vizuális és aurális szemszögének szinesztéziás egymásba játszásával éri el a kívánt ambivalens hatást –, és fölülről magyarázta el a nézővel szinekdochikus viszonyban álló kamerának, hogy azért csüngnek az anyák olyan megszállott [...] szeretettel rajtuk, a gyerekeiken, mert lázasan igyekeznek jót tenni egy gyilkosságot, amire egyikőtök sem emlékszik. (803)

Idevág Bartók Imre kiváló megállapítása is: „A *végtelen tréfa* ugyanis nem (csak) egy (a) könyv, amelyet kezünkben tartunk, hanem egy film, amely plot device-ként működik a mű cselekményében” (Bartók 2019).

Wallace regénye tehát kiváló példája az irodalmi intermedialitás egy lehetséges változatának. Speciális nyelvezete folyamatosan kapcsolatba lép más médiumokkal, és szintaxisában létrehozza azok másolatait, sokszor olyan észrevétlenül, hogy szinte elválaszthatatlan lesz a regény narrációjától. A jelenetek filmszerűsége, a regényszövegben fellelhető vizuális és akusztikai transzpozíciók, a különböző rögzítő- és vetítőeszközök, kamera- és filmvásznon-allegóriáknak köszönhetően a regény filmszerű szórakoztatással, illetve a mediális hurkoknak és a visszacsatolási rendszereknek köszönhetően ténylegesen *végtelen tréfává* válik.

James utolsó munkája, a *Végtelen tréfa* című filmje lett a leghíresebb, melyet ha valaki megtekint, utána csak arra vágyik, hogy újra és újra megnézze, képtelen bármi mással foglalkozni. Ez a kijelentés akár magáról a regényről is elmondható lehet(ne), mint ahogy a filmográfiában fellelhető információ is bátran értelmezhető az interpretációk során felmerülő dilemmák szinonimájaként: „Az archiválóknak meggyűlt vele a bajuk.” (1008)

## Irodalom

Bartók Imre (2019): *Mese a szájról*. Online: <https://dunszt.sk/2019/08/08/mese-a-szajrol/>

Bolter, Jay David – Grusin, Richard (2000): *Remediation. Understanding New Media*. Massachusetts: MIT Press.

Hagège, Lucille (2019): “We get the picture”: An intermedial approach to Infinite Jest’s “excruciating” detail. *Revue française d’études américaines*, 116–128.

Levey, Nick (2016): *Maximalism in Contemporary American Literature: The Uses of Detail*. London: Taylor & Francis Ltd .

Németh Csilla (2020): *Líra – Test – Képek*. Dunaszerdahely: NAP Kiadó.

Sári B. László (2021): *Mi jön a posztmodernre? Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*. Budapest: Balassi Kiadó.

Sayers, Philip (2012): “Representing Entertainment in Infinite Jest”. *Studies in the Novel*. 44/3, 346–363.

Sipos Balázs (2020): *Irodalom és karantén*. Youtube-beszélgetés. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=2MOP2IAhYWM>

Wallace, David Foster (1993): E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction*, 13:2, 151–194.

Wallace, David Foster (1996): *Infinite Jest*. New York: Little Brown & Co.

Wallace, David Foster (2018): *Végtelen tréfa*. Ford. Kemény Lili és Sipos Balázs, Budapest: Jelenkor Kiadó.