

filológiai

közlöny

2011/2.
LVII. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
SZIGETI CSABA
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia



A szerkesztőség címe:
c/o. Balassi Kiadó (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrásy út 45.
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT
7624 Pécs, Rókus u. 5.
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Irodalom, film, pszichoanalízis

CLAIRE KAHANE	
Idő és trauma: a <i>The Child in Time</i> és az elveszett gyermek	109
SOLANGE LEIBOVICI	
Fantázia és vágy Luis Buñuel <i>A nap szépe</i> (<i>Belle de jour</i> , 1967) című filmjében: a tekintet helye	120
ZSÉLYI FERENC	
A tükörfázis stációi	126
DRAGON ZOLTÁN	
A <i>Macska a forró bádogtetőn</i> adaptációs stratégiája: a vágy dinamikája a dráma és film dialógusában	147
DOBOS ELVIRA	
A <i>homokember</i> kétszer A szuggesztív hatás mint kísérteties E. T. A. Hoffmann <i>A homokember</i> című elbeszélésében és a belőle készült filmadaptációban	161
CSÖNGE TAMÁS	
Szörnyű látványok A horrortestek változásai a filmművészetben	175

Műhely

MOLNÁR ANGELIKA

Írás, termés, produktum

Balzac *Elveszett illúziók* című regényében

194

Recenzió

Kürtösi Katalin: „*Világok találkoznak*”.

A „másik” irodalmi ábrázolása Kanadában

Szeged, JATE Press, 2010

(Martonyi Éva)

203

Számunk szerzői

207

CLAIRE KAHANE

Idő és trauma: a *The Child in Time* és az elveszett gyermek

„Az Adelaide-i Irodalmi Fesztiválon történt, ahol a *The Child in Time*-ből azt a részt olvastam fel, amelyben elrabolják a kislányt a nagyáruházból. [...] Ahogy befejeztem, Robert Stone felpattant és nagyon kifakadt. Amiről beszélt, nagyon nyomhatta a lelkét. Azt kérdezte: »Miért csináljuk ezt? Miért csináljuk ezt mi, írók, és miért kell az olvasóknak? Miért vájkálunk addig magunkban, amíg meg nem leljük az elképzelhető legrosszabbat?«¹

Ian McEwan *The Child in Time* című regényében rögtön azután, hogy a regény elkezdődik, Stephen Lewis gyerekkönyvíró, a regény egyes szám harmadik személyű tudata felidézti a legszörnyűbb dolgot, ami valaha is történt vele: két éve történt. A nagybécében vásároltak, amikor hároméves kislánya, Kate eltűnt. Döbbenetes szakadás a hétköznapi egymásutániságában, ami azóta véget vetett a házasságának, és magához az időhöz fűződő viszonyát is megrendítette.² Ret-

¹ Amikor rákérdeztek, hogy McEwan miért ábrázol előszeretettel életfordító drámai pillanatokot, így válaszolt: „Ezt valójában még mindig nem tudom megmondani. Mindig a jellempróbánál és a jellemábrázolásnál lyukadok ki, meg az erkölcsi természetünknél. Pont, ahogy Henry James jól ismert kérdése mondja: Mi az esemény, ha nem a jellem rajza? Talán arra jók, hogy a regényeimben a legrosszabb is megtörténik, hogy be tudjuk tájolni, milyen meszsze ér erkölcsi kérdésekben a kezünk. És talán szükségünk van arra, hogy az imaginárius biztonságos keretei közt bizakodó ördögűzés formájában eljátszunk a félelmeinkkel” (kiemelés tőlem – C. K.). Ugyancsak hadd említsem meg, mit mond erről Slavoj Žižek: „Alain Badiou találó kifejezéssel élt: »*La passion du réel*«, a Valóságos szenvedélye. Azaz pontosan azért, mert a világegyetem, amelyben élünk, valahogy a halott konvenciók és a mesterkétség világa, az egyedüli autentikusan valódi tapasztalatnak erőszakosan megrázónak kell lennie, amit aztán úgy élünk meg, mintha valóban újra élnénk.”

² Freud a *Verleugnung*, a valóság megtagadása kifejezéssel írja le a hártás egyik módját: a szubjektum nem hajlandó tudomást venni egy traumáról, amit észlelt. Ennek a fordítása, hogy, amikor a fiúgyermek először látja a nő genitáliáját, nem vesz tudomást a látottakról (LAPLANCHE–PONTALIS, 1967, 118). Lacan szerint a valóság megtagadása – a gyermek tisztában van azzal, amiről ugyanakkor nem vesz tudomást – a perverzióban meghatározó működés. „Míg Freud a valóság megtagadását a pénisz hiányának tulajdonítja a nőkben, Lacan a phallus hiányának tulajdonítja a Másikban. Lacan felfogásában a traumatikus észlelet annak a felismerésnek az eredménye, hogy a vágyat mindig valaminek a hiánya szüli. A valóság megtagadása a felisme-

tenetes alapossággal megy végig a részleteken, amelyeknek az időtartamát összekeveri, ahogy az általában a traumatizált emlékezetre jellemző. Ebből az elmesélt traumából bontakozik majd ki az elbeszélés, amely azt figyeli, milyen nyomokat hagy gyermeke eltűnése a főszereplőben, miközben lelki karanténban baktat át a jelen idő valótlanágán.

McEwan maga azzal indokolta, hogy gyakran ábrázol ilyen kritikus pillanatok, hogy ez „jellempróba. Hogyan tehetjük túl magunkat azon, ha valami elképesztő dolog történik velünk, miféle erkölcsi kiállást és kérdéseket vet fel, miként birkózunk meg döntéseink következményeivel; mennyire kínosak az emlékek, mit gyógyít be az idő múlása, mire támaszkodhatunk”. McEwan ezeknek a pillanatoknak a pszichológiai hasznával nagyon is tisztában van: „Az is lehet, hogy azért kell félelmeinket képzeletünk biztonságos keretei között kiélnünk, hogy imigyen szabaduljunk meg a gonosztól”, jegyezte meg. Ugyanakkor abban a tényben, hogy McEwan szükségét érzi, hogy félelmeit „kiélje”, ismét csak többről van szó: azaz tudattalan ismétlési kényszer hajtja arra is, hogy „szabaduljon a gonosztól”, ahogy arra is, hogy az ördöggel cimboráljon. Külön kitér arra, hogy az ilyen jelenetekben tudattalan anyagból dolgozik: „Amikor írtam, aligha gondoltam bele vagy gondoltam ezt ki előre; egyszerűen belekerült néhány regénybe, és ez volt az első ilyen eset. És persze a jelenetek [...] maguk is fordulatossággal kecsegtettek [...] Jól le lehet velük taglózni az olvasót.” Az, hogy McEwan szeretné „letaglózni az olvasót”, azt gondolom, sokat elárul a traumatikus eseményekkel folytatott irodalmi kísérleteiről, bármennyire is odavetett megjegyzésnek szánta csak, amit mondott.

A pszichés trauma valóság-hű bemutatásával jól le lehet kötni az olvasót. A traumák ábrázolása nemcsak a kitalált szereplőket billenti ki a lelki egyensúlyukból, hanem a velük együtt érző olvasókat is, akik az író trükkjeinek a szabad prédájává válnak akkor is, ha csak kitalálta az egészet. McEwan perverz örömét leli az olvasóval együtt abban, hogy Stephen elméjének minden apró rezdüléséről beszámol, amit gyermekének az eltűnésekor érzett: a borzalom minden elképesztő pillanatáról tudunk. Imagináriusan azonosul/unk egy másik ember akut lelki kimerülésével, és ez egyszerre érdekes és visszataszító, ténylegesen elbűvöl (*fascinates*) – szó szerint. A *fascinum*tól, a fallikus fétistől az ókori Rómában kővé dermedt, aki rápillantott. McEwan traumatizáló szövege letaglózza az olvasót; de ennél is többről van szó, mert a szöveg lehetővé teszi, hogy az olvasót az általa, az író által elővarázsolt pszichés feszültségek burkaként tematizálja. Az olvasó az a láthatatlan társ, aki lehetővé teszi, hogy McEwan „az elképzelhető legrosszabbat” tanulmá-

résre vonatkozik; a valóság megtagadása annak a kudarca, hogy elfogadjuk: a vágyat hiány szüli. A valóság megtagadása abból a hitből táplálkozik, hogy amire vágyunk, jelen van (például a fétis).” *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*.

nyozhassa.³ Ezzel a projektív indentifikációs alkalmazással McEwan íróként kiszolgáltatja az olvasót és saját énjét az eksztázis és a rettenet eme elegyének – *jouissance* –, a nyelv pedig ezalatt leköti a feszültséget.⁴

Ha az alkotó McEwan a traumát saját lelki céljaira használja, azt ugyanúgy felhasználja az elbeszélés megszerkesztésében is. A régről felidézett jelenetekkel a *The Child in Time*-ban újra meg újra megtöri az itt és most kronológiáját, ezzel jelzi a főszereplő selfjébe ágyazódott folyton kísértő törést. Ezt a szakadást ráadásul az elbeszélés szubjektumában bekövetkezett strukturális törésben mutatja meg, amikor az újabb főszereplő, Charles Darke színre lép: amolyan sötét árnyék karakter, akiben, mint arra később rámutatok, végül is a regényben végighúzódo perverz vágy testet ölt, hogy törölje az időt és azokat a béklyókat, amelyekkel hárt szab a létezésnek.

Az elbeszélés ahelyett, hogy időben előrehaladna, az időn mereng, azon, hogy mindenkinek saját ideje van, aminek nincs objektív valósága, létünket a világban mégis ő irányítja. Mivel az időt rendszeren változásokban mérjük, az idő képzete McEwan prózájában *testet ölt*. Az alkotó a gyermek alakjában ad neki tárgyi megfelelést, akinek a testi fejlődése az idő folyamán valóságossá teszi az időt, azaz *megvalósítja azt*. „Az, ahogy Kate növekszik, az idő lényegévé vált” (2). Stephen elgondolkodik: „ha Kate nem marad a képzeletében továbbra is életben, akkor Stephennek vége, mert mindennek vége”. Stephen nem vesz tudomást lánya eltűnéséről és a helyrehozhatatlan hiányról, folyamatosan azt képzelet, mintha Kate-t pillantaná meg, aki olyan, amilyen most, a jelenben lenne. De Stephen minden igyekezete ellenére sem tud megállás nélkül továbbhaladni az időben, a traumatikus veszteség egy időzárványba kényszerítette, olyan kísérteties térbe, ahol a múlt

³ Amikor az alkotó a saját félelmeit plántálja az olvasóba, az alkotó irányít, és ahogy perverzióban is, saját örömet (*jouissance*) a másik, az olvasó által leli meg, akinél az író saját szubjektivitását „letétbe” helyezte. Ez az eljárás projektív azonosulás, amely a perverz pszichés strukturák sajátja. Ilyen értelemben az írás a perverz megvalósítás. Carol J. Moore megfontolandó aspektusra mutat rá, amikor a perverz struktúra performativitásáról beszél, amely nekem úgy tűnik, hogy az írásra is érvényes. „Muszáj közönséget csinálnom belőled ahhoz, hogy jómagam pedig a te gyönyörűségednek az eszközevé válhassak. És ebben nyilatkozik meg legszembeütőbbben az alkotó perverz bizonyossága: azon van, hogy felmutassa, amiről az ember úgy véli, hogy látni sem akarja. A performatív test, csakúgy, mint a perverz szubjektum, folytonosan hadakozik az ellen, hogy beismerje a kasztráltságát. Ha beismerné, a bizonyosságról mondana le a hiány fejében, és a továbbiakban nem funkcionálhatna a Másik örömeinek (*jouissance*) az eszközeként: a továbbiakban nem lehetne a Másik számára a phallus. Imígyen a performatív test működésének az a célja, hogy szüntelen játsszék az öröm (*jouissance*) önmagából mindent kivetkőztető hatásával, és ezáltal forgassa fel a normákat.” „A performatív test: az ősfantáziáktól a perverzióig.”

⁴ Freud 1926-ban lejegyzett észrevételeiből alakult ki a *narcisztikus trauma* ma használatos fogalma: az ego akkor is képtelen a veszteségből származó feszültség lekötésére, ha tárgyi a veszteség, és akkor is, ha narcisztikus természetű. Az ego ezt a feszültséget művészi tevékenységgel köti le, azaz szublimálja.

kényszere folytonosan összezavarja a jelent, ahol az idő, úgy tűnik, visszafelé telik. A regény előrehaladtával Stephen maga is időben továtűnt gyermekké válik, akit Kate eltűnésének a talánya arra készítet, hogy visszatérjen saját gyermekkora rejtelméhez, hogy újraélje saját gyermekkori vágyait és félelmeit, hogy visszatérjen saját enigmatikus eredetéhez.⁵

A regény nyitójelenetében Stephen mentális állapotát – két évvel Kate eltűnése után – egy forgalmi dugó példázza, amelybe egy bizottsági megbeszélésre Whitehall felé menet kerül. Ahogy Stephen elhalad a kocsijuk fogságába esett magányos autóvezetők mellett, írja McEwan, „a járdán szakadatlan továbbvonuló embertömeg sodrása azt az érzést keltheti [a vezetőkből], hogy lassan haladnak hátrafelé” (1–2). McEwan ebbe a kísérteties jelenetbe vetíti ki Stephen pszichés világát, és a kép jelentősége az elbeszélés előrehaladtával egyre pontosabban kirajzolódik, és egyre több formában ismerkedünk meg a regresszióval. A visszafelé haladás McEwan számára mindig legalább annyira csábító, mint ijesztő, az előrevivő mozgás, amelyet haladásnak nevezünk, olyan törekeny képzet, amely egyaránt ki van szolgáltatva a személyes és a politikai történelmi traumák következményeinek.

Ha a témát meghatározza a regresszus sodrása, a szülő-gyermek kapcsolat és a mögötte húzóódó erotikus feszültség hamar jellemző metaforává válik. Így például elég ironikus, hogy Stephen most a *Gyermekgondozási Hivatali Testület* tagja (The Official Commission on Child Care), ami „a miniszterelnök elmeszüleménye”, és „további tizennégy albizottságot *hívott életre*, amelyeknek az volt a feladatuk, hogy ajánlásokat tegyenek az *anyatestületnek*” (4, kiemelések tőlem – C. K.). Ám miközben Stephen a bizottsággal ülészik – amely a miniszterelnök elmeszüleménye volt (és akiről soha nem tudjuk meg, hogy férfi vagy nő, viszont a korból arra következtethetünk, hogy Margaret Thatcher, a Vaslady lehetett) –, visszatolakszik annak a napnak az emléke, amikor Kate eltűnt, és McEwan úgy beszél erről, hogy azzal további asszociációknak ad életet. Eszébe jutott, ahogy Kate-tel foglalkozott, mielőtt elindultak a nagyáruházba, és most Stephen meg van győződve arról, hogy „Kate annyi idős volt, amikor a benne *nyiladozó nyelvtől meg mindattól a gondolattól, ami így felszínre került*, megrémült” (8, kiemelés tőlem – C. K.). Amikor McEwan azt sugallja itt, hogy a nyelv olyan gondolatokkal terhes, amelyeket az álom lidércnyomásként *leplez le*, és a nyelv tudattalan vágyakban gazdag, a regény szövegét megspékeli saját szülői vágyaival – ártatlan és mégis provokatív érzésekkel, amelyek könnyen kergethetnek egy hároméves kislányt rémálomba: „Olyan pici volt, és olyan ártatlan. Fölkapta, és belefúrta az arcát a kislány pocijába, mintha be akarná kapni” (9). Ebben a gyengéd szülő-gyermek románc életképben ott vannak a gyermeket nyomasztó lidércek – „Hamm, bekaplak!”, szól a jól ismert hízelkedés a szülő szájából, amikor Stephen csupa jó

⁵ Moore mutatott rá, hogy a fantáziáink „adják meg azokat a koordinátákat, amelyekkel be tudjuk tájolni a vágyunkat”, és hangsúlyozta, hogy „a vágyunk mindig felülmúlja azon képességünket, amellyel kifejezzük, mindig marad valami többlet”. *The Performative Body: from Primal Fantasies to Perversion*.

szándékból elköveti azt, amit Jean Laplanche tudattalan *öcsábítás*nak nevez – ami „olyan alapvető helyzet, ahol a felnőtt a gyermeket olyan verbális, nem verbális, esetenként viselkedésbeli jelölésekkel traktálja, amelyek tudattalan szexuális jelöltekkel terhesek” (1987b, 126 – kiemelés az eredetiben).⁶

Az apa és lánya között lezajló bensőséges jelenet után Stephen felidézi a nagyáruházban tett végzetes látogatásukat. A kislány hirtelen eltűnésének minden részlete megrázó emlék számára, és olyan fantáziaképek tablójában ivódott bele az emlékezetébe, amelyekkel nem tud megbirkózni. A trauma felidézéséhez McEwan a trauma magját bevezető előjátékkal fog hozzá: Stephen emlékszik, hogy elmennek otthonról, McEwan olyan kellemetlen jelekkel festi le az utcát, amelyekben Stephen belső érzései vetítődnek ki: „adrenalinral felturbózva húztak el az autók. A tiszta égbolt keserűen, lenyűgöző alapossággal tépte fel az emléket, amitől nem tudott szabadulni. Mindent észrevett, amit nem kellett volna. A lépcső alján összelapított coca-colás doboz hevert. Benne maradt a szívószál, látszott a közepe [...] A megfáradt tölgyfa kérgét mostanában nyeshették meg, agancsbozót koronáján átüt a fény, a törzsén barázdákban tátong a sötétség” (10). Onnantól, hogy beértek a nagyáruházba, Stephen módszeresen felidézi, mi történt velük ott, mintha azzal, hogy leírja, mire emlékszik, megfejtethné kislánya eltűnésének a rejtélyét. „Mit is vett még? Fogkrém, papír zsebkendő, mosogatószer, szeletelt sonka, báránycomb, marhaszelet, zöldbors meg piros bors, vörös saláta, krumpli, alufólia, literes Scotch. De kit is látott, amikor ezeket a dolgokat bepakolta?” (11.) Bárhogy is próbálja a szeme sarkából kivenni valakinek az alakját, csak fekete úr tátong a fejében. Ki rabolta el a kislányt? Miért tette? Csak azt tudja, mi lett a vége – az idő szövetén a szakadást, amelyen keresztül folyton visszatér a múlt, és homályba borítja a jövőt.

Az viszont egyre egyértelműbb, hogy a jelen traumája arra készíti, hogy egy múltbeli traumához térjen vissza; a mostani veszteség egy régihez kapcsolódik. Imigyen a jelen pillanat törésein keresztül egyre kevesebb szó esik Stephennek, a szülőnek a kislányához fűződő kapcsolatáról, és egyre több szó esik Stephennek, a fiúnak a saját szüleihez fűződő kapcsolatáról.⁷ És mindkét időben egymástól eltérő kötelék esetében folyton egy-egy talány kísért. Akkor például, amikor Stephen Kate-ről próbál felidézni valamit, saját idősödő szülei járnak az eszébe, és az, hogy az idő nem engedi, hogy megtudja, mi történt velük, nem engedi, hogy megtudja róluk, amit addig nem tudott. „Még akkor sem tudott szinte semmit arról, hogyan találtak a szülei [...] ő hogyan fogant [...] amikor kíváncsi lett, mindez

⁶ McEwan a *Paris Review*-nak (2002) adott interjúban azt mondja, hogy igyekszem „hű maradni a nyelvnek azokhoz az érzéki, telepatikus adottságaihoz, amelyekkel a gondolatokat és érzéseket átalviszi az egyik személy elméjéből a másikéba”.

⁷ Azzal, hogy felidézi, milyen volt a szüleivel gyermekként, majdnem hogy képes lesz túltenni magát saját gyermekének az elvesztésén; ugyanakkor mindezt értelmezhetjük a gyermekkel történt narcisztikus azonosulásként is. Jellemző, hogy ebben a regényben, különösen a férfiak, csakis valamilyen szülő-gyermek kapcsolat egyik résztvevőjeként szerepelnek.

hogyan volt. Mert bármennyire is ismerik a gyerekek a szüleiket, a szülők akkor is idegenek maradnak valamennyire a számukra” (51), írja McEwan. Stephen szüleinek a rejtélye, és Stephen helye ebben a kapcsolatban fokozatosan széttöri Kate eltűnésének a rejtélyét.

Így aztán a trauma és az idő közti kapcsolatra Stephen úgy jön rá, hogy saját eredetének mindenképp a végére akar járni – annak, hogy „miként fogant”. Emlékszik, hogy gyerekkorában milyennek látta a szüleit, és az jut eszébe, hogy akkor olyanok voltak neki, „mint az elegáns táncospár, akik az anyja ékszeres dobozán forogtak” (79). Ám ez a porcelán ideálkép még homályosabb gyerekkori emléképeket hív elő: az apja jut eszébe, meg az, ahogy tartott tőle. Emlékszik, mennyire félték az anyjával, nehogy meggorroljon rájuk az apja. Arra is emlékszik, milyen kemény férfinak tűnt az apja, amikor azt játszotta, hogy ő „fee-fi-fo-fum”, az óriás. Emlékszik a szőrös kézfejére: szőr borította az ujjperceit; emlékszik, milyen erős volt, és ha kirándulni mentek, „az erejét fitogtatta”. Azon tűnődik, milyen lehetett a szülei kapcsolata, és ezt kérdezi: „Csak álmotda, hogy a földszinten veszekednek? Csak rossz álmom volt, amikor a konyhaajtóban látta az apját, kezében a kenyérvágó késsel? Meg a méregtől lila fejjel ordítja Stephen arcába, hogy Stephen anyámasszony katonája...” (79). A szülő-gyermek kapcsolatot tematizáló gyermeki rémálom egyaránt ismerős a modern irodalomban és a pszichoanalízisben: ez a klasszikus ősjelenet-fantázia, amelyben a fiút az anyjához fűződő kötődéséért a nyers apa büntetéssel fenyegeti. Ennek a fantáziának a motívumát D. H. Lawrence vezette be a modern brit irodalomban, és McEwan is belevési Stephen tudatába.⁸

Az, hogy a gyerekeknek a szüleikhez fűződő kapcsolatuk miatt rémálmaik vannak, ahogy most a kislánya helyett Stephennek, a modern irodalomban ugyanúgy ismert jelenség, mint a pszichoanalízisben: ez olyan klasszikus ősjelenet-fantázia, amelyben az állatias apa kasztrálással fenyegeti a fiát. Arra indítja Stephen, hogy a nemek különbségén tűnődjék, ami szintén végighúzódik tematikusan a regény háttérében. Egy apa elveszti imádott kislányát. Ebből az eredeti traumatikus eseményből fejlődik ki a regény, ahol az elbeszélés átfordul abba a cselekménybe, amelyben a fiú vegyes érzésekkel viseltet az apja iránt, akitől retteg, aki megfenyegette, hogy kasztrálja a fiát/kárt tesz benne, mert anyámasszony katonája. Stephen tényleg anyámasszony katonája volt, mert – bár McEwan azt írja, hogy Stephen ugyanúgy volt az apja fia is – egyre inkább az anya világa felé vonzódik, ahol az idő haladása és a nemzedékeket elválasztó határok, de még a nemek közötti különbségek sem egyértelműek. Ez tényleg olyan világ, amely egy gyermekben, aki anyámasszony katonája, perverz vágyakat kelt életre. Ezt a világot teszi teljeseen a magáévá Stephen alteregója, Charles Darke, Stephen viszont csak belekóstol.

Figyelemre méltó, hogy annak a résznek az elbeszélése után, amelyben Stephen azon tűnődik, milyen viszony fűzte a szüleihez, rögtön a jelen időben találjuk: a feleségéhez tart, Julie-hoz, aki elhidegült tőle, meglátogatja. Ez az út – a gyerek-

⁸ A *Szülők és szeretők* szerkezete egyértelműen a brutális apa és áldozata, az anya közötti szakadásra épül.

korban tett kirándulással párhuzamosan – a nemi különbségek rejtelmébe vezet. A Stephen gyerekkorát felidéző rendes ősjelenet-fantáziát követően McEwan tényleg létrehoz egy másik, jóval döntőbb eredetfantáziát, amelyre ezúttal nem emlékszik – időben nem megy vissza –, hanem megállítja az időt, és a fantázia ténylegesen megtörténik. Mintha Freudnak *A kísértetiesről* írt tanulmánya járna a fejében, amikor az elbeszélésnek ebben a részében McEwan lebontja a múlt és a jelen, a fantázia és a valóság közti határt, és radikálisan eltérő téridőben beszél a valóságról, amelybe Stephen úgy kerül bele kívülről: tanúja lesz a szülei közt egy olyan rejtélyes jelenetnek, amelynek a jelentésében és a rá gyakorolt hatásában továbbra is kételkedni fog.

McEwan ezzel kezdi a jelenetet: útban Julie-hoz Stephen leszáll a vonatról, át-megy az országúton. Egyszer csak megváltozik a táj, fura helyen találja magát, nem tudja, hol van, és mégis ismerősnek tűnik a hely. Egy pub bejáratánál találja magát, amelyről tudta, hogy ott van. Két biciklit pillant meg, „a falnak támasztották őket, az eresz alá, az eső elől. Hátsó kerekük épphogy hozzáért a viharvert pad karfájához. A férfi biciklijé volt a pub falánál. Az asszonyé sután dőlt neki. Az első kerek egy másikra fordultak, a pedálok egymásba gabalyodtak. [...] Elöl fonottkosár-csomagtartók voltak. A széles nyergek alaposan meghajlottak a használatból, és a nyersbőr enyhén bélsárra emlékeztető illata áradt belőlük” (63).

Ez egyértelmű helyettesítés; ezek nem egyszerűen biciklik, hanem antropomorfizált projekciók, nemük van, annak a szexuális cselekménynek a hím- és nőnemű reprezentánsai, amelynek meglesznek a maga időbeli következményei a regényben. Ezt egy ízig-vérig voyeur jelenet követi, amelyben szemtanúi leszünk valaminek, amit nem szabadna látnunk. Stephen a pub ablakán bámul befelé. Őt nem látják bentől. A biciklik tulajdonosait nézi – egy fiatal lányt, aki egy fiatal férfi vallomását hallgatja –, és rájön, hogy ezek a szülei, még mielőtt összeházasodtak volna. A beszélgetés tárgyát – a lány várandós, a fiú azt mondja, vetesse el – majd csak később tudja meg velünk együtt a regényben az anyjától, Stephennek mégis elmegy az élettől a kedve, amit annak tud be, hogy kívül rekedt az elbeszél téridőn, és „a lét és a semmi között lebeg” (64). Ez a fantázia a visszatekintés keretében a meg nem születés fantáziája, amelyben a szülők nem adnak életet a self-nek. Itt különösen az apa nem, aki kizárja Stephent az időből és a történelemből.⁹ De McEwan változtat az okon, és Stephen azért érzi úgy, hogy meg sem született, mert az anya nem érti meg, mi történik: az anyja „nem látta a fiát. Hideg, gyermeteg elkeseredettség lett rajta úrrá, a kitaszítottság és az odatarozás vágyának a keserűsége” (65). Azt, hogy nem vettek róla tudomást, csak tetézte a jele-

⁹ Számos analitikus – Khan, Ogden, Chassaguet-Smirgel – azt állítja, hogy a perverzió lényegi élménye pszichés élettelenység, amely a saját halvaszületés fantáziájából ered. Thomas Ogden rámutat, hogy az ősjelenet nem oszt, nem szoroz, mert a szülők kopulációja vagy halott gyermeket fogan, vagy élettelen tárgyat szül. Vö. *The Perverse Subject of Analysis*, in *Reverie and Interpretation*, 65–104. Ez az abortált self fantáziában bizonyosan visszaköszön.

netben és a két ember kapcsolatában való érintettsége és a kívülrekesztettsége.¹⁰ Itt érti meg, hogy az anyja idegen, semmi köze hozzá, és ez a regény végéig megviseli érzelmileg.

Ezt Stephen traumatizált válaszának a leírása követi: pszichés szétesés, amely a magzati fejlődés testi visszafordulásaként tematizálódik, a születéstől visszafelé a nemlétig. Stephen imagináriusan abortálja önnön létét, ami a halálösztön romboló készítésének a jelenlétére utal.¹¹ „Magatehetetlenül hátrazuhant, le az ürességben, némán suhant végig láthatatlan hajlatokon, fák fölé vetődött, még akkor is a tájat nézte lent, amikor az aljnövényzet kanyargós járataiban lökte valami előre a nyirkos izmok zsilipjein át. Szeme kikerekedett, csak nézett kétségbeesve, *dacosan ártatlanul*, nem pislogott, arcát térdébe fúrta, kezéből pikkelyes békaláb nőtt ki, kopolyúval mérte az időt, sebes, reményvesztett csapásokkal haladt át a fák koronáját bekebelező és gyökereik közt nyaldosó sós óceánon; és egyetlen gondolatba öntötte az összes síró, hívó hangot, amit sajátjának hitt: nem volt hova mennie, belevesztett az időbe, senki nem várta, se hely, se időpont nem kötötte; mert mozdulatlanul rontott előre, egyetlen pont körül csapongott. [...] Semmihez nem kötődött [...] semmihez nem kötődött semmi.” (66.)

Gyermeke elvesztésének a traumája megrázta, azt a megsemmisítő jelenést, amelyben abortált magzatként látja magát, ugyanakkor egy másik, rögtön utána következő párhuzamos jelenet ellensúlyozza és ellenpontozza. Stephen kétségbeesett, mire Julie házához ér, akár egy elvesztett kisgyerek. Az asszony ágyában ébred, és rájön, hogy „itt a helye”. Stephen és Julie régóta vágytak erre a szenvedélyes szeretkezésre, amelytől Stephen még „otthonosan” és az övéi közt is érezte magát; és a reményvesztettség előző jelenetéhez képest ez a második teljesen meggyőző anyag és anya jóindulatáról. A jóindulat ráadásul testi áthallásokkal dúsítja McEwan nyelvezetét, olyan zeneiséggel, amely a jelentés szemiotikai támasza: „Később, ahogy a hosszú ajkak megnyíltak előtte, és magukba zárták, ahogy betöltötte az ismert zugot és hajlatot, hogy eljusson a mélybe, amelyet jól ismert,

¹⁰ De McEwan végül nem hagyja ebben a teljes tagadásban; az anyjától később megtudja, hogy ha Stephen létezését azzal veszélyeztette volna az apa, hogy nem akarja, hogy az anyja megszüljön őt, az anyja akkor is megtartotta volna, mert mindenre el volt szánva, hogy világra hozza. McEwan szó szerint Freud életmentő fantáziáival játszik, amikor megmutatja, sőt hangsúlyozza is, mennyire csak az anyján múlott Stephen élete, nem pedig az apján. Akár az imaginárius perverz struktúrájának a részeként is értelmezhetjük ezt a nézőpontot. A regénynek van egy másik szülési jelenete, amelyben Stephen megmenti egy teherautó-vezető életét: metaforikus bábaként vezet le egy „szülést”, és ebben a szerepben kerül kapcsolatba az anyává válás aktusával.

¹¹ A *First Love Last Rites* (Az első szerelem utolsó kenete, 1975) című novellában a főszereplő úgy képzei el a nemi aktust, mintha, amikor behatol a nő testébe, ő maga porcikánként felemésztené, hogy így lássa el tápanyaggal az újonnan fogant embriót: itt viszont Stephen először a még nem látható megfogant embrióként, majd magzatként gondol magára, akit az abortusz fenyeget. Számomra ez ugyanazon eredetfantázia két oldalának tűnik.

egy szó hangzott el újra meg újra. Egymáson sikló testek suttozták selymesen vibrálva: lázas bűgás, lágy mássalhangzók zöngésével, kerekded magánhangzók-kal [...] hazaért, otthon volt, ölelik, vigyáznak rá, és így maga is otthont adhat, ami az övé, és ahol az övék” (71). Hiába a folyton elhangzó kerekded magánhangzó, az ó, hiába az írás olyan nyelvezettel, amely a hang erotikájával várandós, amelyben McEwan lubickol, és ami író, olvasót, szereplőt egyaránt eljuttat a szöveg örömeig, ennek még nem jött el az ideje. Ám ennek a szeretkezésnek kilenc hónappal később, a regény lezárásakor fizikai következménye lesz abban a jelenetben, ahol majd gyermek születik, és kárpótol a legelső jelenet veszteségeiért. Amikor Stephen elveszett gyermekét a regény csúcspontja pótolja, Stephen a megfelelő idősíkban ismét elfoglalhatja az apa helyét, rendelkezésére áll az anya, és nem kell többé kívül maradnia, többé nem követeli tőle a perverz szükség, hogy a gyerek *legyen*. Vagy, ahogy McEwan képzele.

A tudattalan ugyanakkor nem ismer *nemet*; ez a két ősjelenet duális fantázia marad, amely *sub rosa* működik, és a regény pszichés ökonómiáját – a kettősséget összebékíteni igyekvő késztetés ellenére – jellemző alapvető törésről árulkodik. A regényt ennek megfelelően dualizmusok sora strukturálja. Gyermekek/felnőtt, lét/nemlét, privát/publikus, személyes/politikai, fantázia/valóság – de még a neurózis/perverzió is. A regény felállítja ezeket a szimbolikus oppozíciókat, viszont később perverz késztetést érez a különbségek figyelmen kívül hagyására – vagy arra, hogy az oppozíciók azonos eredeténél lyukadjon ki. McEwan valójában szó szerint összekapcsolja azt a látomásos jelenetet, amikor Stephen a pub ablakánál megrémül attól, hogy kimaradt az életből, a hazatérés eksztatikus pillanatával. „A két esemény kétségtelenül összefügg, mindkettőben ott az *ártatlan* vágyakozás, amelyet kiváltak, a vágy, hogy tartozzon valahova” (70, kiemelés tőlem – C. K.). A vágy – a gyermeki vágy – még mindig meghatározó, és hajtja a regényt a befejezése felé.

De miért „ártatlan” vágyakozás? Mit látnánk, ha „bűnös” lenne a vágyakozás? Lenne olyan perverz, mint amilyeneknek akkor tűnnek a gyermeki vágyak, ha a felnőttek meg is valósítják őket? A gyermeknek – és annak, ahogy McEwan a gyermek figurájához kötődik – ebben a regényben csakúgy, mint annyi korábbi regényében is, konkrétan az a szerepe, hogy a perverz vágyat ártatlanná formálja? McEwan ezeket a kérdéseket Stephen árnyék-énjén, Charles Darke-n keresztül vizsgálja meg, aki úgy teszi valóságossá a regény perverz alternatíváját, hogy tényleges regresszusban válik a gyermekkori fantáziában szereplő idealizált fiúvá. Ha, mint Chassagnet-Smirgel állítja, a perverzióra kifejezetten jellemző, ahogy figyelmen kívül hagyja a kor- és nembeli különbségeket, akkor Darke pontosan ezt testesíti meg.¹²

¹² Chassagnet-Smirgel két egymással szembenálló pszichés pozícióban látja a fiúgyermeket: a normális/neurotikus gyermek az apára vetíti ki az én ideálját, akivel végül azonosul, és következképp elodázza az incestuosus fantázia azonnali megvalósítását. Ezzel szemben a perverz gyermek a saját gyermeki énjét tekinti az én ideáljának. Ennek következtében tagad-

Darke az, aki valójában kimondja azokat a perverz igazságokat, amelyekről a regényben szó van. A cselekmény elején eszébe jut Stephennek, hogy miután Darke elolvasta Stephen első regényét, azt mondta, hogy gyerekkönyv – „olyan regény, amelyben a fiúk rövidnadrágban járnak, rövid a hajuk, a lányok meg hajráfot viselnek, és a szoknyájukat betűrik a bugyiba” (27). De Darke cselesen, Stephen döbbenetére, kétségbe vonja ennek a felosztásnak a fontosságát, „és türelmesen elmagyarázza, mintha egy gyereknek beszélne, hogy [...] a felnőtteknek írt fikció és a gyerekeknek írt fikció közti különbség maga is csak fikció. [...] a legnagyobb írók mind gyermeki ábrándok rabjai voltak: egyszerűen álltak a dolgokhoz [...] ez az oka, hogy a felnőtt zseni gyermeketeg” (30).

Most, a regény jelen idejében Darke, a miniszterelnök politikai tanácsadója és bizalmasa eltűnt a közéletből, visszavonult vidéki házába a feleségével, Thelmával, aki fizikus, és doktori disszertációt írt az időről, valamint, ahogy McEwan találóan megjegyzi, olyan idős, hogy akár Darke anyja is lehetne. Amikor végül Stephen Thelma kérésére meglátogatja Darke-t, tanúja lesz, hogy a barátja „egy fiú” idilli életét éli: a serdületlen, aszexuális kalandra éhes tízéves fiút, ahogy gyerekkönyvekben általában szerepelni szokott, a felesége pedig ezúttal anyaszerepben. Stephen-től eltérően, aki regresszív kalandjai ellenére továbbra is Julie után vágyakozik, és szerelmeskedni akar a feleségével, Darke beköltözik a saját fantáziavilágába, nemcsak az idő múlásáról nem vesz tudomást, hanem arról sem, hogy a fikció nem valóság. Ennek a tagadásnak elkerülhetetlen következménye van.¹³ Darke elzárkózik saját fantom gyerekkori selfjébe, végül dührohámot kap az erdőben, és halálra dermed: ebben elég radikálisan valósul meg Stephen korábbi „hideg gyermeketeg függősége”.

Mi több, McEwan azzal szab gátat a mi értelmezésünknek, hogy Thelma – a jó anya szerepét játszó pszichoanalitikusként – ésszerű érvekkel magyarázza el, honnan erednek Darke „szexuális és érzelmi sóvárgásai”: serdülőként vesztette el az anyját, bordélyba járt, hogy elfenekelje. Így hát nem sok minden maradt, amit a pszichoanalitikus olvasó értelmezhetne. Lehet, hogy maga McEwan nem volt analízisben, de az biztos, hogy tanulmányozta a pszichoanalízist, Darke figurájában vitte színre azt, ahogy az analízis leírja a perverziót. Ugyanakkor Darke Thelma értelmezésében túlságosan zárt, inkább csak funkció, aminek a segítségével McEwan kedvére állíthatja, hogy mindig a gondolkodás győz, és imigyen felül tud kerekedni a Darke alakjában rejlő sötétség enigmáján. Thelma mindenre magyarázatot ad, viszont Darke perverz vágyát nem tudja jó irányba terelni. Ahogy McEwan saját szövege sem mentes perverz jelenetekről.

ni fogja a nemzedékek különbségét, ez pedig lehetővé teszi számára, hogy itt és most váltsa valóra azt az ábrándját, hogy *már* most *ő* az apa, ahelyett, hogy majd olyanná *váljon*, mint az apa. McEwan regényében ez a szakadás köszön vissza.

¹³ Gilles Deleuze az *On Coldness and Cruelty*-ben a mazochizmust a rideg anyához fűződő viszonyból eredezteti. Thelma beszámol arról, hogy Charles azzal vádolta meg, hogy „kiűzte a hideg valóságba, megakadályozta, hogy az legyen, ami lenni szeretett volna” (241). Véletlen egybeesés? Másrészt viszont, ha Charles regresszusban van, nem mazochista, hanem kegyetlen sadista, aki örül annak, hogy Stephen retteg, amikor Charles arra kényszeríti, hogy másszon fel egy fára.

Stephen Darke halálakor húzza meg a határt élők és holtak, a múlt és egy olyan jelen között, amely a jövőt szívesen fogadja. Thelma telefonál neki, hogy segítsen hazavinni Darke megfagyott testét az erdőből. Stephen akaratlanul megtapasztalja, milyen az abjektált test, érzi Darke élettelen kihűlt tömegét, ugyanakkor tetszik is neki, ahogy elragad a halál: „Mohón szítta ki belőle a test melegét, mintha hamarosan helyet cserélhetnének akár, és a tetem, életre kelvén, Stephen kihűlt testét kapná ölbé, hogy hazacipelje” (235). „Az isten szerelmére, szabadítson már meg tőle”, ordít Stephen Thelmára, amikor visszaérnek a házba, és mossa a kezét, hogy lemossa magáról a halottat.

Végül, amikor megszabadult perverz másik énjétől, Stephen hazamegy Julie-hoz, aki új élettel várandós. A regény McEwan színes, részletes és lelkes beszámolójával zárul arról, hogy Julie szül, Stephen pedig igyekszik ezzel azonosulni. Ám hiába Stephen igyekezete, mert a szöveg rávilágít arra az anyaság legmélyén rejlő lenyűgöző különbözősége, ami továbbra is kizárja Stephent. „Készen állt, figyelt, hogy veszi a levegőt, egyenletes, ritmikus volt a kilégzés, és aztán apró lihegéssé gyorsult, ahogy közeledett a csúcsponthoz. Julie egyedül indult útnak másodszer, Stephen legfeljebb a parton futhatott, és onnan drukkolt. Otthagytta Stephent, belevezett a szülésbe [...] Stephen vele lihegett, megnyomva minden kilégzést, aztán egyre lassabban, ahogy Julie már nem szorította a kezét olyan erősen. Gyanította, hogy azért így kellett részt vennie a szülésben, mert az orvosok úgy vélték, hogy ezzel lehet kivédeni az apákra jellemző tanácsalanságot.” (261.) Az idő az anya ideje lett, az időt és a szubjektivitást a reprodukzív folyamat testi igényei írják elő és szabják meg, amelyeket most Julie testesít meg.

Stephennek azért jut feladat a folyamatban; kihúzza a méhből a magzatot, aki még nem lélegzik, kitisztítja a légzőnyílásokat, és közben érzi a köldökzsinórt, ezt a „vastag és egészséges, lüktető szörnyeteget, ahogy kétszeresen ráhurkolódott a magzat nyakára”. McEwan kommentárja hangsúlyozza, milyen vékony határ van élet és halál között, és a megmentő szerepét osztja Stephenre.¹⁴ „Könnyen lejött a köldökzsinór, egyszerre, és ahogy megszabadította a kicsi fejét tőle, Julie kitolta a magzatot [...] Stephen csak a fogó játékos volt ebben a baseballban, nem a ház” (262). Bármennyire is beletörődött, hogy az anyaság ereje mindent tarol, az, hogy látta, mennyire kispados szerepe van a szülés folyamatában, csak látszólag szakítja ki a traumatikus múlt fogásából, abból a vákuumból, amelyet Kate eltűnése teremtett. McEwan utolsó mondatával visszahelyezi Stephent és Julie-t az időbeliség külső világába, amelyet ugyanakkor azzal szimbolizál, hogy a phallus meghatározó erejét hangsúlyozza a nemi különbség eldöntésében és megkövetelésében. „»No?« – szolt oda Julie. – »Lány vagy fiú?« – És amikor benyúlt a lepedő alá, és a saját kezével győződött meg róla, annak a világnak hajtott fejet, amelybe most fognak visszatérni, és amelybe reményeik szerint átviszik a szeretetüket.” (263.) McEwan szövege, perverz módon, végig hallgat a válaszról.

Zsélyi Ferenc fordítása

¹⁴ Alighanem eszünkbe kell jusson ezen a helyen, hogy Freud a megmentést tematizáló fantáziákat az életadás vágyát jelölő reprezentációként értelmezte: az anyává válás vágyaként.

SOLANGE LEIBOVICI

Fantázia és vágy Luis Buñuel *A nap szépe*
(*Belle de jour*, 1967) című filmjében: a tekintet helye

Az embereknek vannak titkos fantáziáik, amelyek lehet, hogy homlokegyenest eltérnek attól, amit a tényleges életükben mondanak és tesznek. Ez a szakadék Luis Buñuel *A nap szépe* (1967) című filmjében szavakban és tettekben is mély, és ezt a hősnő két neve jelzi: Séverine, tiszteletre méltó francia polgári név, amelynek része a *sévère* szó, szigorú és kíméletlen, akárcsak az a felettes én, amelyről Séverine nem szeretne tudomást venni. Belle de jour, 'ami szép a mai napban': így hívják a bordélyházban. Érzéki név, amelyről könnyen asszociálunk a kéjre és a prostitúcióra. És látjuk, hogyan egyensúlyoz a hősnő a két név és a két élet közt kötélen. A Belle de jour tisztára olyan, mintha azt mondanánk, plat du jour, a séf napi ajánlata egy étteremben: a nap fénypontja, és ugyanakkor szép a napfényben. A név arra is utal, hogy Séverine vonakodik azzá válni, akit franciául úgy titulálnak, hogy belle de nuit, 'az éj királynője'.

A filmet a francia regényíró, Joseph Kessel 1928-as azonos című regényéből adaptálták. A filmkritikus Roger Ebert 1999-ben azt írta, hogy a *Belle de jour* az új idők legismertebb erotikus filmje, és talán a legjobb is, mivel az erotikát a fonákjáról láttatja: nem a hús-vér erotikáról szól, hanem a képzelet erotikájáról.

Luis Buñuel spanyol filmrendező az 1920-as években csatlakozott a szürrealizmushoz, 1928-ban készítette el Salvador Dalíval híres *Andalúziai kutya* című művészfilmjét, és a szürrealista mozgalom legismertebb filmrendezőjévé vált. André Breton író volt a mozgalom szócsöve, aki úgy tartotta, a szürrealizmus azon a meggyőződésen alapszik, miszerint a valóság magasabb szintjét asszociációk bizonyos formái alkotják, az álmok ereje mindent letarol, a gondolatok pedig szabadon játszanak egymással. A szürrealizmusra alapvetően hatott a pszichoanalízis: a tudattalan rejtett áramlatait igyekezett feltérképezni, amelyekbe az észnek nincs beleszólása, minden esztétikai, illetve morális megfontolást nélkülöz, és ugyanúgy a szabad asszociációk technikáját használja, mint a pszichoanalízis.

A filmben is ugyanez történik: akkor jutunk a tekintet nyomára, ha követjük a mozgókép nyújtotta látvány logikáját, közben pedig megfosztjuk a tudatot a döntő szó jogától. Breton meg volt győződve arról, hogy a művészet képes két látzólag egymásnak ellentmondó állapotot – az álmot és a valóságot – egyfajta abszolút valósággá alakítani. Ezt nevezte *surréaliténak*. Buñuel maga is hitt az álmok erejében, filmjeiben gyakran használja azokat az image-eket és enigmatikus tárgyakat, amelyeket saját visszatérő álmaiból és rémálmaiból vett át (BAXTER 1998).

A nap szépe-ben a bordélyházban a hősnő találkozik egy férfival, aki egy apró lakkozott dobozt hozott magával, amelyet kinyit, hogy megmutassa a hősnőnek. Soha nem tudjuk meg, mi van a dobozban. Buñuelnek nem a szó szerinti, hanem a szimbolikus igazság számít: az apró doboz, akárcsak Hitchcock MacGuffinja, mindössze egy tárgy, ami cselekvésre sarkallja az embereket. Ebben a konkrét esetben valami olyat tartalmaz, ami szexuálisan felajzza a klienst, az erotikus fantázia része.

A szürrealista mozinak nyilvánvalóan ellenére van az elbeszélés, és az események között nem teremt ok-okozati összefüggést. A kauzalitás – akárcsak az álmokban – nem oszt, nem szoroz, és gyakorta tapasztaljuk meg, hogy az eseményeket azért vágják egymás után, hogy irritáljanak, ahogy ezt Salvador Dalí képein is látjuk. Jellemábrázolásról többnyire nem beszélhetünk. A film szabad formája a néző legmélyebb késztetéseit hivatott előcsalogatni (BORDWELL–THOMPSON 2001). Szexuális vágy, erőszak és bizarr humor formálja azokat az eseményeket, amelyekből a szürrealista film úgy áll össze, hogy nem vesz tudomást az elbeszélés hagyományos elveiről. Ez nyilvánvaló *A nap szépe*-ben, ahol nem úgy tűnik, mintha az eseményeknek közük volna egymáshoz, ahogy az álmokban sincs.

A szürrealista Buñuel hagyja, hogy az események anélkül kövessék egymást, hogy közben cselekményt szőne belőlük. Úgy dönt, hogy az eseményeket Séverine fantáziáin keresztül kapcsolja össze, ám anélkül, hogy Séverine lelkiállapotát firtatná. Buñuel az érdeklő, miként játszhat a mély érzelmi programozottság meghatározóbb szerepet döntéseink meghozatalában, mint a szabad akarat. Sok filmjében szerepel olyan helyzet, amelyben a karakterek látszólag szabadon dönthetnek arról, mit tesznek, holott az ellenkezőjéről van szó. Meggyőződése volt, hogy sokan kora gyerekkoruktól élethosszig ismétlődő szexuális viselkedésformákkal vannak behúrozva. Séverine esetében ez a gyermekként elszenvedett szexuális zaklatás következménye. A traumatikus emlékképeket elfojtotta, de fantáziák formájában visszatérnek, hogy aztán később valóságosan is megélje azokat.

Buñuel Kessel cselekményét a hatvanas évek Párizsába ülteti át (Catherine Deneuve divatos ruháit Yves Saint-Laurent tervezte), és *A nap szépe*-vel aratja legnagyobb sikerét. A szokásosnál hosszabb ideig dolgozott a nyersfilmen, a hősnő kislány korát idéző félig-meddig tudattalan emlékképekkel tűzdelte tele, és a hangszóvot olyan emblematisz zajokkal dúsította, mint a csengettyűk hangja és a macskák üvöltése. A csengettyűk Buñuel filmjeiben az őrzöngés mélypontját emblematiszálják.

Buñuel a politikai–ideológiai vonatkozás ugyancsak kellett, hogy foglalkoztassa. A gazdag és hatalommal bíró polgárok osztályát olyan mazochista fantáziák jellemzik, amelyekben felcserélődnek a szerepek: azok, akiknek egyébként ők adnak munkát, most őket, a polgárokat fizetik azért, hogy nekik dolgozzanak: szolgá lett az úrból. A szerepcsera a tiltott csábítását szimbolizálja: azt, ahogy az erkölcsi értékeken természeténél fogva átgázol a vágy. Séverine csak azokkal az alacsonyabb osztálybeli férfikkal képes szexuális örömet átélni, akik azt tesznek vele, amit csak kedvük tartja. Az úr a szolgát titokban mindig is irigyli, mert azt képzei, hogy a szolgának az élvezet olyan módja is rendelkezésére áll, amelyre hatalom

révén nem lehet szert tenni. Buñuel saját fantáziájában (lásd a film elejét, amely a regényben nem szerepel) fedezzük fel a filmben rejlő ideológiai dimenziót: egy adott kultúrában gyökerezik, a római katolikusban, amely tele van tabuval. Inter-textuális utalásokat alkalmaz, amelyek főleg de Sade márkí írásaihoz kapcsolódnak. A film ideológiája azért felforgató, mert lerántja a leplet a képmutató polgári erkölcsről.

Buñuel szerintem különösen vonzhatta, hogy a realitás és a fantázia keverése mellett egy meglehetősen keveset emlegetett, nőkre jellemző fantáziát is bemutatathatott: Séverine egy jóképű férfi felesége, miközben ronda, visszataszító szereptőről álmodik. Jó megjelenésű, kedves férje szexuálisan képtelen örömet szerezni neki, amelyet viszont megkap a bordélyházban, ha ágyba bújik a rettenetesen faragatlan alakokkal. *A nap szépe* annak a tündérmesének a fonák változata, amelyben a szépséges hercegnőt feleségül veszi a csúf öreg király, a hercegnő pedig beleszeret a szép ifjú hercegbe.

A szürrealizmus nem a valóságot akarja bemutatni, hanem a szür-reálist, ami a valóságon túl van. A realitás a tehetős középosztálybeli környezet, ahol a cselekmény játszódik. Itt ment férjhez a szép fiatal nő a jóképű fiatal férfihoz, szeretik egymást, boldogak. De a fantáziának megvan a saját realitása, és abban az unatkozó fiatal nő arról álmodik, hogy délutánként egy bordélyházban prostituálja magát. Melyik világ a valódi? – teszi fel a kérdést Buñuel: lehet, hogy a másik világ, a fantáziáé egyedül valódi, illetve fontos?

A kamera általában tárgyiasítja az ábrázolt személyt; a nézőt és a nézettet pedig eltávolítja egymástól. Buñuel Séverine alakját és jellemét nem formálja összetetté: csupán a vágy tárgya, valójában nem több mint egy fehér vetítövászón, amelyre férfifantáziákat lehet vetíteni, és az alkalmazott megvilágítás Séverine testének a fehérségét hangsúlyozza. Teste maga is szürreális fantomtárggyá válik, és ez a test az álommunka vetítövászna, amelyen Buñuel saját démonjaival futunk össze. Séverine vágyakozása mögül Buñuel vágyakozása pillant ránk. Miközben a hősnő mazochista fantáziájában lefekszik a bordélyházban a férfikkal, e mögött ott látjuk Buñuel szadisztikus fantáziáját, amelyben a szép nő testét lealjasítja és bemocskolja.

Azonosulhatunk-e Séverine-nel? Séverine a film egyik jelenetében azonosul velünk, mi pedig Séverine-nel: Madame Anaïs, a bordélyházat üzemeltető asszony, egy kémlelőnyíláson át végignézeti Séverine-nel, mit művel egy ügyfél az egyik lánnyal, hogy Séverine megtanulja, mi a dolga. – Ez undorító – veti oda Séverine, és elfordítja a fejét. Majd visszafordul, és ismét benéz a kémlelőnyíláson. Ebben a pillanatban tapasztalja meg – velünk együtt – a tekintetet. Miközben a filmet nézzük, ugyanazt tesszük, mint ő. Furának, sőt akár undorítóknak is találhatjuk, amit látunk, de nem futunk el, tovább nézzük. Nézzük a filmet a moziban, miközben olyan cselekményt követünk figyelemmel az álomszerű sötétségben, amelybe nincs beleszólásunk, egyszer csak a voyeur szerepében találjuk magunkat. Ahhoz, hogy „fel tudjuk függeszteni hitetlenkedésünket”, a nézőnek magával a kamerával is azonosulnia kell, a lencse tekintetével, mintha csak a saját szemével nézne. Ám még egy lépéssel szeretnék továbbszárítani: ezt a filmet általában a film-

nézés metaforájának tekintem, mi több, olyan modellnek, amely megmutatja, miként lehet a mozi bűvöletét megélni.

A korai lacani filmelméletben a mozit, akárcsak a tükörfázist, a Lacan által használt szoros értelemben vett imagináriusnak tartották. Olyan imagináriusnak, amely a teljesség illúzióját kelti úgy bennünk, mint abban, ami észlelésünk tárgya. Amikor elfogadjuk az illúziót, úgy érezzük, az, amit a vetítövásznon látunk, ellenőrzésünk alatt áll. Valójában a filmelmélet Lacant erősen félreértelmezte, és túl nagy hangsúlyt helyezett a tükörfázis működésére, figyelmét az Imaginárius (a látvány rendszere) és a Szimbolikus (a nyelv rendszere) regiszterei közti kapcsolatokra irányította, közben pedig kizárta a Valóságosat (azt, ami ellenáll a szimbolizációnak) (MCGOWAN–KUNKLE 2004). A korai lacani filmelmélet a néző nézésével azonosította a tekintetet. A tekintetet Laura Mulvey feminista filmkritikus a férfi néző szerepéhez és a patriarchális társadalom ideológiai működéséhez kapcsolta.

Lacan a tekintetet (*le regard*) ugyanakkor olyan valaminek fogta fel, amivel a szubjektum (vagyis a néző) a tárgyban (magában a filmben) találkozik. Tárgyként a tekintet dolga, hogy vizuálisan útjára indítsa a vágyunkat, és mint ilyet mostanában az *objet a*-hoz szokás kapcsolni, ami a vágy tárgyi indítéka. Az *objet a* kifejezés arra utal, hogy ez a tárgy nem valóságos entitás, hanem a látómezőben lévő hézag. Ez a hézag jelzi azt a pontot, ahol a vágyunk manifesztálódik abban, amit látunk. Így teszi a tekintet a nézőt a mozgóképes látvány részévé, miközben véget vet annak, hogy a néző továbbra is – Christian Metz szavaival „mindent észlelő” (*all perceiving*) – maradjon: azaz ő ne látsszon a vetítövásznon, a vásznat lássa ő.

Vannak filmek, amelyek fantasztikus képi működéssel oldják fel a vágy kielégítetlenségét: csak azért ajzzák fel a vágyat, hogy aztán a járulékos trauma nélkül oldják fel egy fantáziában. Ezután vágy és fantázia keveredik, hogy hiány érzetet keltsen – a tekintet mint hiány hiányát –, majd pedig a hiánypótlás érzetét. A hollywoodi mozi legfontosabb működési formája az, ahogy a traumatikus tekintet fantasztikus képi működésben oldja fel. A *Schindler listájában* a színrevitel a legrettenetesebb traumát szelídíti meg. Viszont néhány film azzal, hogy a vágy világát (a tekintet hiányát) elválasztja a fantáziától (a tekintet jelenlétének az illúziójától), lehetővé teszi, hogy a néző a Valóságosat eltérésként élje meg; olyan elemként, amely az egyik világból türemkedik át a másikba.

A tekintet a látómezőben mint *objet a* az a pont, amely köré szervezi önmagát a mező. Ha valamely mező a szubjektum vágyának a tárgyává válik, ott a tekintetnek az értelem hiányzó pontjaként kell jelen lennie. A tekintet „az, ami hiányzik, ami nem tükröződik vissza, és megfoghatatlan marad a látványban” (LACAN 2004). A tekintet vonzza a nézésünket, mert úgy tűnik, hozzáférést biztosít a látatlanba, amely a látható másik arca. A Másik titkával kecsegteti a szubjektumot, az viszont olyan titok, amely addig létezik, ameddig rejtve marad (MCGOWAN 2007). Így jár Séverine: titka rejtve marad, nem fog rájönni, miért prostituálta magát. Valójában mi sem jövünk rá. A vízvezeték-szerelőről és a szexuális zaklatásról szóló történetet nem mondják el, csak félig-meddig tudattalan képi utalásokból van tudomásunk róla, mintha nem is lenne lényeges.

Todd McGowan szerint egy ízig-vérig pszichoanalitikus filmelmélet teljességgel a mozi bűvöletének szenteli magát, és azokra a töréspontokra összpontosít, amelyekből előbújik a tekintet. A film ezeknél a pontoknál zavarja meg a nézőt, aki ugyanakkor élvezni is ugyanezeknél a pontoknál élvezi a mozit. Amikor a szubjektum élvez a tekintetet, azt élvez, hogy a tekintet behódol az elérhetetlen tárgynak. Az élvezet, illetve a *jouissance* nagyon távol áll az egyszerű örömtől. A *jouissance* a szubjektum rendes szimbolikus működésében bekövetkezett hiba jele, és a szubjektum menthetetlenül megszenvedi az általa nyújtott élvezetet. Az ember nem tudja simán mindennapi életének a többi aspektusába integrálni az élvezetet, mivel az mindig annak a következménye, hogy valami idegen elem – a Valóságos – türemkedik bele az életébe. A tekintet azért aktiválja a szubjektum vágyát, mert úgy tűnik, hogy nem a szubjektum önmegvalósításának, illetve teljességének a kulcsa, hanem azé, ahogy a self szertefoszlik az élvezet megtapasztalásában. Valójában Séverine-nel is történik: olyasmivel szembesül, ami folyamatosan kísérti, viszont nem válhat az élete részévé. A bordélyházban történetek közben más ember lesz belőle, szertefoszlik a selfje, és képes lesz megtapasztalni az élvezetet, pontosabban: úrrá lesz rajta az élvezet. Todd MacGowan ezt így írja le: „a szubjektum egyszerűen nem lehet saját élvezetének a tulajdonosa; sokkal közelebb áll az igazsághoz, ha úgy fogalmazunk, hogy a szubjektum az élvezeté” (MACGOWAN 2007). A szubjektum pontosan úgy kell, hogy alávesse magát a tekintetnek és az élvezetnek, ahogy „a nap szépe” engedelmeskedik a bordélyházban a férfiaknak.

A filmélmény legradikálisabb aspektusa az, ahogy a tekintet megmutatkozik a helyütt. Éber életünkben kerüljük a tekintetet, attól tartunk, hogy felfedi magát előttünk az *objet a*. Úgy éljük meg a világot, mintha eleve nekünk készült volna arra, hogy megközelíthessük. Azt képzeljük, hogy a tárgyakon keresztül uraljuk a világot, ami persze az élet kész átverése. Lacan azt mondja, hogy az úgynevezett ébredés állapotában megfeledkezünk a tekintetről, valamint elfeledkezünk arról a tényről is, hogy nemcsak néz, de mutatkozik is.

A nap szépében a vágy és a fantázia világa ütközik össze. Ez a két világ azért áll szemben egymással, mert a vágy a tekintet hiányán tobzódik, míg a fantázia a tekintet túlbujánzó jelenlétében. A vágy világa nem mutatja jelét élvezetnek, míg a fantázia viszont magát az élvezetet teszi lehetővé. Séverine megtehetette volna, hogy vágyáról tudomást sem vesz, és azóta is boldogtalanul élnének férjével, ha csak meg nem haltak – leverten, miközben mindig azt érezné, hogy valami, nem tudni, mi, hiányzik. Ehelyett felfedezi a fantáziát, és hogy miként kell eljátszani azt. Részese lesz az élvezetnek, ám élete veszélyessé válik, mert valami olyat tesz, amiről nem azt érzi, hogy helytelen vagy erkölcstelen, hanem azt, hogy ennek nincs helye az ő mindennapi életében. Todd McGowan az ilyen filmeket nevezi intersection mozinak (*cinema of intersection*): ahol a lehetetlen bomlasztó jelleggel szembesülünk, és azzal, hogy ezt képtelenség beilleszteni a dolgok mindennapi rendjébe. Az ilyen moziban tapasztaljuk meg azt a sokkot, amely akkor ér bennünket, ha lehetetlen tárgyakkal találjuk magunkat szemben. Abban a traumában, amelyben a tekintettel találkozunk, az intersection mozi a pszichoanalitikus

kezelés saját verzióját kísérli meg. Lehetővé teszi, hogy a nézők lássák, amit különben soha nem látnak: benézhetnek saját pszichés valóságuk kémlelőnyílásán, hogy a fantáziában saját magukat lássák, nem pedig a Másik titkát.

Buñuel azt akarta, hogy a néző két befejezés közül válasszon. Az elsőben minden úgy igaz, ahogy láttuk: Séverine szeretője lelötte Pierre-t, aki megvakult, lebé- nult, és most Séverine viseli gondját. A másik befejezés szerint fantázia szülemé- nye az egész, lehet, hogy álmodta, Pierre pedig feláll, leveszi a sötét szemüvegét, és mindketten úgy határoznak, elutaznak pihenni a tengerpartra. Fontos, melyik befejezést választjuk, mert a befejezés úgy működik, mint amire Lacan utal a *point de capiton* terminussal: az a pont, ahol a jelölő (*signifiant*) megállítja a lehet- séges jelöltek (*signifiés*) végtelen láncolatát, és annak az illúzióját kelti, hogy egyet- len jelentés van, amelyet imigyen konstruáltak visszamenőleges hatállyal. Lacan szerint a kommunikáció minden formája olyan alkalmazásban tesz szert a jelenté- sére, amelyet *Nachträglichkeit*nek, azaz utólagosságnak nevezünk. Bármelyik be- fejezést választjuk is, minden más értelmezésnek véget vet, amit a film jelenthetne.

Jómagam a rossz, cinikus befejezést választom, amely Séverine nézőpontjából a helyes befejezés. E szerint a befejezés szerint *A nap szépe* című film valójában a fantáziáról szól, és arról, miként lehet azt megélni; a tekintet meghatározó szere- péről, és arról, hogy a hozzá fűződő végzetes vonzalom elől nincs menekvés. Pierre most vak és magatehetetlen, mondhatnók, kasztrált, és nem zaklatja töb- bé Séverine-t, aki így aztán, ha kedve tartja, minden délután visszatérhet Madame Anaïs bordélyába (*maison close*), hogy újra és újra megélje álmait.

Zsélyi Ferenc fordítása

Bibliográfia

John BAXTER (1998), *Buñuel*, New York, Carroll & Graf.

David BORDWELL–Kristin THOMPSON (2001), *Film Art. An Introduction*, New York, McGraw Hill.

Jacques LACAN (2004), *Le Séminaire, livre X: Langoisse*, Paris, Seuil.

Todd MCGOWAN–Sheila KUNKLE (eds.) (2004), *Lacan and Contemporary Film*, New York, Carroll & Graf.

Todd MCGOWAN (2007), *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*, New York, State University of New York Press.

ZSÉLYI FERENC

A tükörfázis stációi

A tükörfázis a film nézése közben olyan transzformációs alkalmazásként működik, amely kivetkőzteti magából vagy inkább „magjából” – azaz a szomatikusból – a testet azért, hogy mire vége a filmnek, a néző ismét visszabújhasson saját bőrébe (tudatos társadalmi burkába), miután sorozatosan szembesült testének celluloid és látványos tükörképeivel a vásznon és/vagy a képernyőn. Ez a 90 perces élet „fast life”: nemcsak a születést és a halált játssza el/meg, hanem a tükörfázist is: azt, ahogy létrejön, megszólal, nyelvet és testet ölt a szubjektum. Minden szimulakrum, „esse est percipi”.

Madách *Az ember tragédiájában* (1861),¹ Stevenson a *Dr. Jeekyll és Mr. Hyde*-ban (1886), Stoker a *Drakulában* (1897) szintén a „fast life” reprezentációs technológiáival kísérletezik. Gyorsan „leélt” életeket/szerelmeket beszélnek el. A tükörfázisban minden „hős/nő” „rájön”, hogy nem meg- vagy felismerte magát, amikor saját *emblemikus karaktert* – rá jellemző cselekvésformá(ka)t – választott, és lelki attitűdökben koreografálta meg önnön színrevitelét, hanem félreismerte magát. A cselekményt lezáró belátás szinte mindig a „minden szimulakrum/’jelenés’/hívás” bölcsessége. Kérdés, hogy nem azért történik-e így, mert ezzel lehet felkelteni az olvasó kíváncsiságát egy újabb szimuláció rejtélye iránt. A „fast life” a meg(nem)élt élet reménytelen keresése. Nyomozás, ami a létezést helyettesíti szavakban és kép(zet)ekben. Kincs után kutat, ahelyett, hogy előteremtené és elrejténé azt.

A mozi és a képzelet algoritmizáló narratívák. A tükörfázisban a félre/felismerésben – tév/távképzetben² szemantikailag deixissé teszik a szubjektumot. Az egyes

¹ A tanulmányban a források eredeti keletkezési dátumát közlöm a szerző neve után, mivel az érvelés lényeges része egy reprezentációs technológia fejlődésének bemutatása. Ha az általam használt kiadások dátumait közölném a szerzők neve mellett, az részben diszkreditálná és összezavarná azt, amit el szeretnék mondani. A Bibliográfiában természetesen mindkét dátum szerepel, és a filológiai hitelesség forrása egyértelmű.

² „This self-recognition is, Lacan insists, a mis-recognition; the subject apprehends itself only by means of a fictional construct whose defining characteristics – focus, coordination – it does not share. It must also be stressed that the mirror stage is one of those crises of alienation around which the Lacanian subject is organized, since to know oneself through an external image is to be defined through self-alienation.” SILVERMAN 1983, 158.

szám első személy mindenre vonatkozhat (vö. Freud 1933-ban elhangzott aforizmája: „Wo Es war soll Ich werden”). A néző „eszi a szemével”, amit néz: primer narcisztikus tevékenység,³ amely a fehér vetítövásznon elé cövekeli a nézőt. Így a film vizuokognitív és a regény narratív-epizodikus „alkalmazásai” elodázzák a szubjektum azonosulását önmagával, aminek valójában egyáltalán nem szükségszerű, hogy bármi köze legyen a filmet alkotó képszekvenciához, illetve a regényes cselekményt alkotó epizódorozathoz.

Tükörfázis által homályosan sejteni, ki/mi szólal és mutatkozik meg. A megvilágosodás pillanata filmtechnológiailag blackout vagy a hasonló hatást elérő kimerévítés (ami azt jelzi, hogy „vége a helyettesítések sorának”). A *Revolver* (Guy Ritchie, 2005) 102 perces film. A látvány erotikája/retorikája a nő testének a látványa, a pénzzel megvásárolható tárgyi világ és az erőszak. A kiontott vér, az elpocsékolott pénz és a heroin kép+esek a többnyire rablást és gyilkosságot, illetve a férfi tekintetét tematizáló jelenetek közös nevezőiként egymásba kapcsolni a rés(z)eket. Képi apokalipszis, ami görögül szó szerint azt jelenti, hogy képekkel leplezni le azt, ami nem látszik, a kép+telent – jelen esetben a gonoszt.⁴

A film utolsó előtti jelenetében (1.26.30–1.29.52.) Jake Green beszáll a posztmodern lajtorjába, lefelé indul, a 14. és a 12. emelet között áramszünet miatt megáll a lift, és Jákobnak (Jake) bő háromperces mélykébbe vágott látomása támad, amelyben azzal a gonosszal („You”) beszél és birkózik, aki a filmcselekmény addigi 86 percében megmondta Greennek, mi a teendő. 1.28.40-nél Jake Green ördögi képességű gonosz fele/mása lelövi a film főszereplőjét – magyarul Jake öngyilkos lesz. Ez *film*, és a moziban minden pontosan úgy és annyira lehetséges, ahogy és amennyire az álommunkában. A lövés központozás, ahogy a halál is általában az narratívákban: akiről a „mese” szól, „úgysem” hal meg, akkor sem, ha igen. A halál, az öngyilkosság jelenete is apokalipszis: ezt tette Greennel, az élettel (‘zöld’) a film első öthatoda.

A film látványos retorikus katasztrófái, az elképesztő kínzásokat reprezentáló jelenetek után 1.29.44-kor mondja ki magában és a hangalámondásban Greennel együtt a képbe és hangba szerkesztett (el)rendező, hogy „nem te mondd meg,

³ HOLLAND 1968, 37. [Seeing:] „We »take in« through our eyes, and unconsciously, to look at is to eat, as when we »devour« books. Often this looking can become aggressive, as in various fantasies of the evil eye. Conversely, seeing secret things can bring down dread, punishment, death, or castration, as in so many horror or gangster movies... Characteristic of oral fantasies is either-or thinking; thus, absolute words often go with oral fantasies: every, all, never, no, and the like, as in Marlowe. Such words create issues of fusion and merger as they both create and blur distinctions.” Így lesz *A nagy zabálás* (*La grande bouffe*, Marco Ferreri, 1973) epiztemológia.

⁴ *Revolver* (2005): 1.06.49. „The only real enemy to have ever existed, is an eternal one.” A képbe szerkesztett igazságot (vö. implied author/director) 1.08.40-kor a blackoutra vitt fehér betűs felirat megismétli. Mintha maga a blackout példánáz képileg az ősgonoszt („enemy... an eternal one”).

mit tegyek, hanem mostantól én irányítalak téged [az ősgonosz másikat]”.⁵ A tekintet mostantól G/green (‘zöld, természetes’), és az összes korábbi, 90 percnyi reprezentációt szó és kép szerint erőszakosan törli, hogy az élet továbbra is lehetséges maradjon, mert Jacob Green Pán⁶ és Apolló,⁷ pánik és fény, a bűnbeesés előtti Lucifer (‘fényhozó’) „mozis karaktere”. Guy Ritchie filmje „arról szól”, hogy semmi értelme annak – hiúságok hiúsága mindaz –, ami a filmben látszik. A látványban meglátszik, hogy nem meglátásra, hanem nézésre készül. Jákob liftbeli látomása a tükrőfázisból való kijózanodás, amely az öngyilkos lövés eldörrenésekor történik meg: vége a helyettesítéseknek, ez már nem a cselekmény, a gyilkosságokkal központosított „élet”, hanem a belátás, a befejezés, a coda, a káprázattól szabaduló fény utolsó tíz perce.

Az eredeti freudi ősjelenet⁸-koncepció szerint az alapvető traumában a szubjektum a preödipálisból lép át az ödipalításba. Búcsút mond, úgy szeretne búcsút mondani a preödipális fallikus anyának,⁹ hogy a nő testét látványosan a vágy narratív tárgyává teszi, kilép az organikus egységből, és átlép a fetiszista létfelejtésbe.¹⁰ Már nem a szájával, hanem a szemével ismeri az anyát. Az atya az anyanyelvvel veszi el az anyát a gyerektől, nőként tematizálja tablóba annak az anyának – a ’széles igazság’-nak és széles ölnék, Eurüdikének – a testét, akinek a *testétől* immáron *a test látványa* is elválasztja. A mozivászon *corájától* választja el a rávetülő játékfilm, választják el a filmes játék reprezentációi. Abba a tablóba tematizálják, ahol az anya és az apa kopulációjának a látványában kezd el hiányozni az eredet, az, ami Én voltam; ami Én (is) voltam. Az ödipalítással ébredő vágy narratív természeténél fogva elodázza az eredethez, az archaikus anyához való visszatérést, és szexuális beteljesülésként, a nő és a férfi egyesülésében tematizálja az ősjelenetben megszülető hiányt.

⁵ 1.29.52. „You hate me. You’re not me. You don’t control me. I control you.”

⁶ 1.11.32. „We know Green is behind everything.”

⁷ 1.08.30. „He’s got all the tricks and all the right answers.”

⁸ „A szülők közötti nemi érintkezés jelene, amelyet a gyermek megfigyelt, vagy amelyre bizonyos jelekből következtetett és fantáziákat alkotott. A gyermek általában az apa által elkövetett erőszakos cselekedetként értelmezi.” LAPLANCHE–PONTALIS 1967, 358.

⁹ „A fantázia által fallosszal ellátott nő. Ez a kép két fő formát ölthet, aszerint, hogy a nőt külső fallosszal, illetve fallikus attribútummal képzelik el, vagy pedig úgy, ahogy magában tart egy férfi falloszt. [...] Klinikai síkon Freud kimutatta, hogy például a fétisimádó a fétisben az anyai fallosz pótlékát találja meg, amelynek hiányát nem hajlandó elismerni.” LAPLANCHE–PONTALIS 1967, 177.

¹⁰ „The fading or »aphanisis« represents the most extreme and permanent of the alienations by means of which the Lacanian subject is constituted. Not only is the subject thereby split off or partitioned from its own drives, but it is subordinated to a symbolic order which will henceforth entirely determine its identity, and desires. It will from this point forward participate in the discourse of the Other, and regard itself from the space of the Other. Moreover, it will do so at two non-communicating levels, one unconscious and the other preconscious.” SILVERMAN 1983, 172.

Ha nem nő és férfi egyesül, vagy nem a hiányt tematizálja az egyesülés – azaz nem az ödipalitásba igyekeznek „belépni” a „részrtvevők” –, hanem a szomatikus bújik ki a bőrünkéből, az a „kommosz”, az alantasan örömteli. Démétér, akit „öreganyánk”-nak kell szólítanunk az „alantas” örömeiben tobzódó mesékben, az archaikus fallikus anya *jelenlétét* emblematizálja. Azért bölcsek, Diotimák az elbeszél/elbeszélő idősödő asszonyok, mert az ő testüket nem vagy „csak” nagyon rövid ideig teszi a vágy narratív tárgyává az ödipalitásba vezető elbeszélés.¹¹ Jól „főznek”, mert tudják, hogy minden ember a szájával ismeri meg az anyát először: a nő időben minden ember számára először archaikus – legalábbis addig, amíg asszony szüli az embert. Ha a széles ölü Eurüdikét meglátjuk, mindennek vége, minden újrakezdődik. Talán pontosan ezért hal meg a szülőanya olyan gyakran a mesék elején: a cselekmény, a vég késleltetése nem tud mit kezdeni az archaikus kezdettel, ami egyszerre a „vég” is. Csak helyettesítésekben/metonímiákban és *déjà vu* metaforákban jelenhet meg a nő-aki-eredet. Különben előbb befejeződik a cselekmény, mintsem hogy elkezdődött volna. Ezért szól minden sztori szép asszonyokról: másképp nem lehet őket elmondani – és másképp nincs is miről/mivel beszélni.

A falra „festett”/elbeszél „nő” eleve celluloid természetű trópus. Soha nem egyszerűen toposz, hanem mindig trópus, mert mindig az eredet és a vég késleltetése egyszerre. Önmagát késleltető figura, akinek/aminek a figuralitása, elbeszélhetősége saját maga késleltetése. A pornóban a beteljesülés mindig *per versionem* „történik” (ti. késleltetődik). Ha nem így lenne, akkor rövid lenne egy-egy ilyen archaikusan komikus „film”. De általában a film meg nem lehet archaikus, mert celluloid és mert mozi/s: *társadalmi jelenség*. Faust Margitja, Madách Évája, Joyce Molly Bloomja folytonosan szertefoszló *jelenlét*. Molly Bloom, aki operaénekes, színpadon siratja el az énekelt szerepeiben azt, amitől foltos a lepedő, a vászon, amelyet archaikusan és intertextuálisan Pénélopé szőtt. Molly „kérői”, a fiatal férfiak beírják a névjegyüket a nászi lepelre, de ettől a modern Pénélopé 1904. június 16-án még ugyanúgy örömtelen Dublinban, ahogy homéroszi előképe, archetípusa is az maradt. Az öröm 17-én hajnalban érkezik és ér véget, ahogy a regény is.

Az Egy hiányzik az egyesülésben. Ez a hiányzás szublimálja narratív horizont-tá vagy fordulattá¹² azt a testet, amelyik az anyáé volt és a vágyott asszonyé lesz.

¹¹ Az elbeszélés aligha vezethet máshová, mint az ödipalitásba: a „hős/nőnek” férfiként vagy nőként kell „kiválnia” a komikus, csak a testi ösztönkésztetéseknek élő/örülő figurák közül. Talán pontosan abban lehet nyomon követni az elbeszélés történelmi paradigmaváltásait, ahogy a „hősnő” az archaikus anya és a szép Ilonka, illetve a szűz/anya és a hetéra „között” foglal helyet, jut szóhoz. A nő ödipális narratív státusza *közhely, társadalmi funkció, tágabb egység*. A nő eredendő kimondhatatlan (antinarratív) státusza mélyebb értelemben *egység: az elkülönböződés (differance) előtti eredet, ami vég is, mert egyik sem*.

¹² A fordulat, trópus kategória helyett lehet, hogy a toposz, locus, hely terminust kell használnunk, amennyiben ismétlődéssel, késleltetéssel vagy felejtéssel/emlékezéssel van dolgunk.

Az apa teste mintha az elfojtás ágenseként (the bar of repression) működne közre a jelenetben. A fallikus anya testét váltja ki – vagy meg – azzal, hogy ő, az apa válik a phallus¹³ aktorává az ősjelenetben láthatóvá váló tablón. Az ágens ugyanis maga a phallus, a végső jel+ölő/jel+ölt.¹⁴ És ezt a pénisz hol látható, hol rejtőzködő volta¹⁵ az ősjelenetben még inkább a „falra” – a test(es)felületre festi.

Erre a test/felületfestésre „emlékezik” minden abjekció: a gyerekszületés, az ürítés, a könny, a tekintet, a kimondott szó, a kilélegzett pneuma. Minden abjekció aktívan passzív és passzívan aktív: Ferenczi Sándor amphimixnek¹⁶ nevezte ezt a meghatározhatatlan státuszt, ami elhatárolja és összeköti a szomatikusát a bőrfelülettel, a magot a héjjal. Ez az emlékezés folytonosan a látvány és az archaikus rejtély, a szomatikus működés közti határvillongás,¹⁷ amely vásárra – reprezentá-

¹³ „A pszichoanalízisben a kifejezés használata azt a szimbolikus funkciót emeli ki, amelyet a pénisz az intra- és interszjektív dialektikában betölt, míg a »pénisz« kifejezés inkább arra szolgál, hogy a szervet a maga anatómiai valóságában jelölje.” LAPLANCHE–PONTALIS 1967, 180. LACAN (1958, 273) ezzel a „dialektikával” köti össze és határolja el egy+más+tól a testet és az elmét, a hús és vér Valóságosat és a Szimbolikus Rendet: „the signifier has an active function in determining the effects in which the signifiable appears as submitting to its mark, becoming through that passion the signified”.

„The passion of the signifier then becomes a new dimension of the human condition, in that it is not only man who speaks, but in man and through man that it [*ça*] speaks, that his nature is woven by effects in which we can find the structure of language, whose material he becomes, and that consequently there resounds in him, beyond anything ever conceived of by the psychology of ideas, the relation of speech.”

¹⁴ „As a signifier of desire, the phallus represents the replacements of the immediate gratifications of infantile sexuality with a recognition of the self as a sexed, speaking, social subject.” STAM 1992, 134.

¹⁵ „[...] the male member and its function appears as the organic symbol of the restoration – albeit only partial – of the foetal-infantile state of union with the mother and at the same time with the geological prototype thereof, existence in the sea.” FERENCZI 1924, 107.

¹⁶ „[...] the sex act begins as a tendency in the direction of the complete detaching of the genital and thus as a kind of self-castration, but is then satisfied with the detachment of its secretion. Loss and reparation make up this dialectic. Pleasure has been gained via getting rid of pain. Here, pleasure and pain displace each other. Pain is the primal category and pleasure is constituted via letting the primal category go.” FERENCZI 1924, 29.

¹⁷ A nézőnek és az olvasónak a *mesésre* és a *rémzésre* azért van szüksége, mert általuk tudja behatárolni a halandóság diskurzusát, a kultúra idejét. Ha az olvasmányélmény lehetőséget ad arra, hogy ki-be járkáljon ezen a határon, akkor a lehetetlen lehetségeségének megtagasztalása, a „mintha meghaltam volna, és mégsem” élménye és a vele járó borzongás a „helyére teszi”, időbe zárja az olvasó személyességét. Egót csinál a selfből. Olyan ez, mint egy mitikus halál elleni védőoltás. Az elbeszéléseket általában is az időbeliséghez és a halandósághoz köti Peter BROOKS (1984, 22) definíciója: „az elbeszélés valamiképp függ az időtől, és az elbeszélések cselekménye a halandóság és a vele járó dolgok belső logikája” („narrative has something to do with time-boundedness, and [...] plot is the internal logic of the discourse of mortality”).

cióba – viszi a bőrfelületet. A Logosz, az Ige a reprezentációt szervezi, míg a másik oldalt csakis Lucifer ('a fényt hozó') műveként tudjuk elképzelni. Talán pontosan azért dől dugába „meggondolatlan” szexuális afférokban a happy ending lehetőség, mert csak „így”, szomatizálva vallhat kudarcot a reprezentáció, amikor a cselekmény elbeszélése regresszusban „visszajut” (illetve ugyanúgy „előrelép” – a lezárásig) a reprezentáció zérus fokára, az organikus valóságba, Lacan hús és vér, képtelen Valóságosába.

Lehet, hogy a gyermeknek az ősjelenet hatására éppen most megszülető szubjektuma a pénisz egyszerre jelen lévő és nem látható (jel+en lévő) voltának a kétségében „látja be”, hogy minden látvány és/vagy minden látványosan helyettesíthető. Mindegy, hogy látszik vagy eltakarják, úgysem (csak) azt látjuk, amit nézünk. Úgysem azt látjuk be, amit nézünk. Amit belát(t)unk, azt akkor is látjuk, ha nem nézzük, mert tudjuk, hogy ott van – eleve ott van: része a látvány tablójának, a képek rendszerének a helyi értéke. Kognitív és nem narratív.

Legyen az verbális és/vagy celluloid narratíva, a katasztrófa, a végső fordulat az, amikor a belátó befogadónak „kinyílik a csipája”, és észreveszi, amit addig leginkább a szíven és a bőrén viselt. Látja, amit eladdig csak nézett. Már behunyt szemmel is látja, oda se kell néznie. Oidipuszhoz hasonlóan vakon megbízik benne. Az ész lelt arra a világra, amely addig csakis észlelt világ volt, és most kognitív lett és lehetséges. Nézés helyett belátás. Belátható, elgondolható, kimondható, tehát elbeszélhető. Elbeszélhető, tehát késleltethető. Ebben a paradigmában – ebben a vizuális paradigmátlanságban – az alak (testé, karakteré, cselekményé) jelölő, amely a jelölők végtelen láncának a része. Lényege a helyettesítés, helyettesíthetőség. Minden alak egy másik, korábbi alak helyén alakul; hogy aztán egy másik, az ő helyére lépő alakot alakítson.

Az ikon/kép komplex jel, ezért képes arra, hogy akár összetett lelkiállapotokat is jel+kép+ezzen. Amennyiben az így alkotott képzeteknek pozicionális értékük van, azaz segítségükkel elhelyezhető és értelmezhető az, amiről „szólnak”, akkor az ikon, az embléma és a tabló *Gestalt*ként, jelentésalkotó formaként vesz részt a reprezentációban és a reprezentáció értelmezésében, és imigyen a jelentés formájává, morfémává válik. Így válik a középkori képgyűjtemény, az emblémata, a posztstrukturalista szemiotikában morfológiává. A Gestalt pszichológia igazolni látszik a kép és a morféma közötti megfeleltetést. Nem azt látjuk, amit nézünk, hanem valami általunk megszokott képi formát, egy tablót – több konvencionális jelentéssel (szentenciával) bíró ikont – látunk bele abba, amit nézünk, és amit nem látunk a szemünktől. A művészi látás ezt a minden reprezentációt érzékelő emberre igaz szemiotikai törvényszerűséget sarkítja a végletekig.¹⁸

¹⁸ Vö. FOCILLON 1943, 78: „[a festők, mint például Rubens] ez a szellemi család mindig is valamiféle gyúrható anyagnak tekintette a külső életet, amelyre ünnepélyekkel, parádékkal, bálokkal szerette rányomni tulajdon formáját. A művészet anyaga ilyenkor maga az élet. Általánosabban szólva a művész úgy áll a léttel szemben, mint Leonardo da Vinci az idő és a tél mállasztotta, üteésektől csillagosra repedezett, a föld és az ég vizeitől foltos, hasadékoktól át-

John Oldman, a *Man from Earth*¹⁹ (Richard Schenkman, 2007) „hőse” midrás²⁰ és palimpszeszt:²¹ ő az ember, aki alakul/alakít – önmagát alakítja. Fiatalabb saját fiánál, mert nem reprezentáció, hanem kognitív egység, aki ugyanúgy megjelent Krisztus emberségében, mint itt és most egyetemi tanárként – egyetemes tanárként. Ebben a filmben nem történik semmi, és közben évezredek alakváltozásait példázza John celluloid teste és „jellem”. Ő minden celluloid – áttetsző és tünekény, folytonosan alakul – emberi figura mátrixa. A film mint ödipális műfaj nem hazudtolja meg magát: fiatal asszonnyal lép ki a screenből John Oldman, ami jelzi, hogy lesz folytatás. John alakot és narratívát vált, hogy elodázza a befejezést: a következő alakváltást ismételten egy fiatal asszonnyal alakítja ki/át. Cora és alak: a vetítővászon és a mozi. John a humán mozi, emberfilm: antropológia, az emberről szóló, az embert elbeszélő vizuális diskurzus, azaz látványos színrevitel. Ugyanezt az alakváltozást mondja el Virginia Woolf az *Orlando: a Biography* (1928) című regényében, illetve Sally Potter rendező az 1992-ben készített filmadaptációban.

Az alakváltást a polgári regény szülő-gyermek viszonyban tematizálja, amely ellen pont akkor lázad föl a „regényírás”, amikor kitalálják/kialakítják a mozgó+kép+

szelt, romos fal előtt. Mindebben mi csupán közönséges körülmények nyomait látjuk. A művész különálló vagy egymással elvegyülő emberalakokat, csatákat, tájakat, összeomló városokat – formákat lát bennük. E formák parancsolóan hatnak aktív látására, amely különválasztja s újra felépíti őket.” Csakhogy nemcsak a művészetnek, hanem a művészet befogadásának is az „élet” az anyaga – a látható, a reprezentatív élet: a szemlélődő ember is „formákat lát bennük”, csak az ő be(le)látandó formái máshogy általánosak, mint a művészé. A kultúra konvencionális jelentést köt a „látványokhoz”, és van, amit „eltakar”.

¹⁹ Az *öslakó* (2007).

²⁰ A héber *midrás* szó mutatja meg, hogy a szövegek, a szent szövegek léte a szövegen túli szövegekben van: a *midrás* szónak négy jelentése van: először a *szövegmagyarázat mint tevékenység*, másodszer ennek az eredményeként *létrejött szövegek*, harmadszor ezen *szövegek összesége*, és végül a *módszerek*, ahogy ezekhez eljutunk.

²¹ A palimpszeszt áttetsző szöveg, amely *ugyanaz és mégis más*. A palimpszeszt a pergamen olvasásának a régészetben felfedezett módszerére utal. A tinta beleivódott a pergamenbe, és a 20. század elején a szakemberek vegyi eljárással előhívták azokat a szövegeket, amelyeket a látható szövegnek korábban jegyeztek a pergamenre, csak aztán levakarták őket. A pergamenen maradt végső szöveg afféle felülírassá vált, amely alatt vagy mögött több másik szöveg rejtőzködik, és vár, hogy majd előhívja és elolvassa őket valaki. Ebből született az a meta-textuális allegória, amelyben a könyv oldalain látható szöveg olyan szövegek fölé, helyébe van írva, amelyek már előtte ott voltak a könyvben. A nézett filmvászon maga a palimpszeszt: minden korábban rávetített film/látvány és a most vetített film minden korábbi jelenetének, vágásának a helye. Minden újabb film pedig az összes korábbi midrása. Bár ebben Norman Holland erősen kételkedik: azt mondja, amikor olvasunk – és ez valószínűleg a „filmnézésre” is igaz –, először belefeledkezünk a narratíva fantáziavilágába, majd ki-ki a saját identitástémájának megfelelően szublimálja a rettenet és az öröm falra hányt árnyképeit. Voltaképp néhány filmcselekményt nézünk újra és újra, csak mindig más látványos színrevitelben.

szín+házat, a mozit. A vizuális paradigmát az elbeszélő szöveg „ekphraszisz” technológiája készíti elő: a leírás, a szavakkal festés.

A cselekmény nem a pénzben és tárgyiasságban példázható „örökség”-ben reprezentálja az ember(i)ség alakváltozásait szülő és gyermek ödipális kapcsolat egységeiben, hanem az öröklés/örökség elvéteit, aberrációkat, a degenerációt és a devolúciót viszi színre látványos kiméra testekben. Pán, Apolló, Parsifal, Dionüszosz, Krisztus, Odüsszeusz (az örök[ké] vándor[ló]) tűnik fel a hétköznapi, antihős ember arculatában és életében. Test és lélek palimpszesztté válik, egyszerre új és régi, egyszerre ödipális és archaikus, szintaktikus és szemantikus. Joyce, Forster, Woolf, Huxley, Broch, Proust, Yates, Ady egyaránt az ödipális és az archaikus alak elkülönződését tematizálja. Ezért héja-nász és ezért az avaron. Ezért korcsolyázik Orlando a befagyott Temzén, hogy a jégen/jégben nézze a „történelmi” mozit, az áttetsző történelmi narratívát, amelynek az emblémája a tölgyfa, a királyi ház archaikus „kognitív skémája”. Ebbe „örül bele” Parsifal és Hamlet, ezen mereng Proust. A vizuokognitív skémák a moziban folytonosan egymásba alakuló emlékeként tematizálódnak, amelyeknek a szakadozottságát, szerte-foszlottságát a vágások kötik össze. Ferenczi Sándor erre mondhatta azt, hogy „ez maga az alakuló, már/még nem ödipális ember testi valósága”, ami egylényegű a kommosz és a polgári létforma elkülönződésével: a szó minden értelmében *faragatlan*, alakatlan, földhöz közeli zsigeri ember és a faragott királyfi/hős, Dionüszosz és Apolló különbsége/különcsége ez.

Zola az ember bőrében lakozó állatként, Stevenson a Dr. Jekyll bőrébe bújt tizenhét éves Mr. Hyde-ként, Hardy a kívánatosan visszataszító Eustacia Wye-ként,²² D. H. Lawrence a hatalmas testű és feneketlen szexuális étvágyú Constance Chatterley-ként,²³ E. M. Forster a Goethét és Friedrich Schlegelt²⁴ megidéző Margaret Schlegelben²⁵ és Ruth Wilcoxban, Joyce az Odüsszeuszt, Krisztust, Shakespeare-t és Oscar Wilde-ot egyszerre megidéző Leopold Bloomban, a bolygó „hollandiban” tematizálja a másik, az eredeti embert/alakot. Ez az eredeti alak alakatlan és páni(k), minden benne van, és semmi sem látszik ki belőle. Inkább hallgat, de minden más(ik alak) róla szól. Mintha nagyon is a 2011-ben moziban ülő néző helyzetében lenne: az egész világ vizuális alkalmazás a néző előtt, a nézőnek, hogy ne lásson az orránál tovább²⁶ – szó szerint ne lásson, csak üljön, mint a moziban. Még az álmát is kivetítik belőle. Az álom is hiány – hiányzik, ezért megyünk be a moziba: hogy megnézzük, amit különben sem látunk.

Az ősjelenet ennek a hiánynak az életre keltésében válik egylényegűvé a tükörfázissal – mindkettő a felettes én által támogatott „alkalmazás”. Ha nem az lenne,

²² *The Return of the Native* (Hazatérés, 1878).

²³ *Lady Chatterley's Lover* (Lady Chatterley szeretője, 1928).

²⁴ *Lucinde* (1799).

²⁵ *Howards End* (Szellem a házban, 1910).

²⁶ „The film's images and sounds are not meaningful without the (unconscious) work of the spectator, and it is in this sense that every film is a construction of its viewer.” STAM 1992, 139.

a néző nem rettenne meg. Így viszont az ősjelenet olyan mennyiségű lelki energiával (affect) látja el az Én ökonómiáját, amellyel lefuttatható egy teljes helyettesítési algoritmus. Ez körülbelül egy jelenet képmennyisége lehet talán – néhány vágástól több tucattig. A trauma, az elvétel, az eltérés, a félreismerés, az optikai csalódás – akarom mondani, optikai illúzió – mind a selfet mediatizálja magának a selfnek, hogy az pedig szubjektummá válhasson. Kulturálisan behúrozott ikonológiák állnak lesben a mozgókép színházában, hogy ödipális szerepet osszanak, hogy társadalmilag hely(é)re tegyék a nézőt.²⁷ Finnegan²⁸ elalszik, hogy belássa, él – észre sem veszi, hogy él. Dr. Jekyll tudatmódosító szert kotyvaszt, hogy megfiatalodjon és éljen: Pánná változtatja magát, ami morfológiailag adekvát módon kelt pániko(n)t a többi emberben, akikkel aligha történik meg a saját életük különben. A mozgóképes látvány (movie/moving image) technológiailag pánik és/vagy hisztéria: archaikus és/vagy helyettesítési (szemiotikus és kulturálisan behúrozott) gyorsan, szinte észrevétlen „pergő” képsorozat, afféle mozi. Mozi, mert mindkét pszichés performance „a közönségnek” szól: előadás/élő adás.

A tükörfázisban a nyelvelőttés és preödipális self kivetkőzik az anyával együtt töltött egységből, amelyhez vagy „féfíként” szeretne visszatérni ezután, vagy nőként kénytelen. Mintha a filmvászon *coráján* hívnák elő azt, ami rajta megjelent. Minden esetben *egységről* beszélhetünk, amely „heimliche”,²⁹ „familiar”, amely a hazatérés, illetve a megérkezés szcenáriója. Az otthon helye *a filmbe szerkesztett filmvászon* (implied screen) kell hogy legyen. Vagy az is elég, ha otthon játszódik minden, amit látunk; esetleg jelölje blackout/whiteout ezt a helyet, különben nem térhetnénk vissza oda mindenholnan. Az eredet nem látszhat, mert amikor még eredet, a selfnek sem a tenyerére, sem a szemére nincs szüksége. A kapaszkodási ösztön tenyere és a szopási ösztön ajka inkább átlényegült köldökzsinór, nem pedig a megismerés ágense.

Az anyával – az ödipális anya testében a fallikus és nyelvelőttés anya hiányával – való szembesülés alighanem az a tükörfázis, amely az archaikus anya halála.³⁰

²⁷ „During the Oedipus complex, for instance, the male subject identifies with an ideal paternal representation which exceeds him in much the same way as the mirror image exceeds the child, and he entertains the same ambivalent feelings toward that representation. The question we are thus obliged to ask is whether the mirror stage is not in some manner culturally induced.” SILVERMAN 1983, 160. A kulturálisan alkalmazott káprázat a moziban a tükörfázisban téveszmélő gyermekhez hasonló helyzetbe hozza a nézőt, aki ámulva nézi az ő testét példázó vagy reprezentáló vagy szkematizáló, de semmiképp nem címkéző celluloid testeket, és a látvány legalább annyira taszítja, mint amennyire vonzza.

²⁸ *Finnegans Wake* (1939); Joyce tizenhét évig írta.

²⁹ Ennek a szimbolikus ellentéte az unheimlich/kísérteties, ami abba az állapotba való visszatesés (regresszus), ahol az ego még nem határolódott élesen el a külvilágtól és a többi embertől. Vö. FREUD 1919: *A kísérteties*.

³⁰ „[...] accession to the Symbolic is predicated on the renunciation of incestuous feelings for the mother, it is seen as an order of law and language founded on the repression of the imaginary.” STAM 1992, 133.

Ezt a szimbolikus anya halála példázhatja (instantiate), mert olyan esemény, amely az anyán túli világ tárgyaival szembesíti a szubjektumot, és végül is az egész világot *objet a*-vá metaforizálja,³¹ hiszen mindentől hiányzik az anya, az eredet(i tárgy) – imígyen ez a hiány az összes többi tárgyat köztes(t) tárggyá avatja.³² Ez kozmikus félreértés: kozmikus, mert rendbe tesz; és azért is kozmikus, mert az egész világot – a szubjektummal a közepén – *átalakítja*. Minden áttetszővé válik, és minden általános csereértékét az anya teste, a testes anya adja meg. Minden mozgóképes látvány általános csereértéke a cora, a színes, organikus látványos Pán(i[k]) passzív, falféhr helye. Minden meglátszik rajta. William Faulkner az *As I Lay Dying* (*Míg fekszem kiterítve*, 1930) című regényében azt mutatja be, miként (nem) rejti el Cash, az asztalosfiú a regényben elhunyt anya hatalmas (Eurüdiké) testét,³³ és miként írják tele az anyjuk tetemét mindannyian, a család összes tagja, míg azon munkálkodnak, hogy a megáradt folyón átjutva eltemessék a szülőföldjén, a szülő földjébe/n. Az anya teteme egyesül az összes elemmel, bomlásnak indul, és miközben úgy „szabadulnának” tőle, hogy ragaszkodnak hozzá, minden gyerek, minden karakter, minden elbeszélő elmondja a „történetet/történetét”, és valahogy *átalakítja* a koporsót és benne a mamát – mert mindegyikük mondja a maga változatát, mintha nem is szereplők lennének, hanem operatőrök vagy legalábbis operátorok. Jewel, akit más embertől fogant a mama, a lován viszi kentaurként az eredetet a véghez; Darl, a narcisztikus próféta legényember beleőrül abba, hogy

³¹ „[...] assimilating all that is other to oneself: »that is me.« This passive move makes the subject the center of the world, however passively it sees [...] the subjective secularization of Creation.” BRENNAN 1996, 224.

³² A femininitás annak a helyettesítési vagy megszállási test-kép retorikai folyamatnak a „metanarratív” reprezentációja, amelyben az anya teste a részes tárgyakon (part objects) keresztül, *objet a*-ként (KRAUSS 1993, 80) „femininizálódik”, és a hús és vér Valóságos, „fallikus” anya (vö. eu-rüdiké, széles öl) fétissé, „nőiességgé” szublimálódik, aminek nem az organikus „elevensége”, hanem a férfitekintet kasztrációs félelme az ideológiája. Az anya az anyamell, a szempár, a has/pocak, a méh (cora) kerekded trópusain keresztül jut el a Krauss által a vulva vak feltjának nevezett nézetig, az ember testét, illetve a film kép-testét nézőig.

³³ Természetesen a haldokló, majd már halott anya is elbeszélő „overvoice”. Ő, akinek a szertefoszló teste „tartja össze”/bomlasztja szét a „családot”, a halála előtt rájön, hogy a nevek és a „dolgok” hajlamosak elkülönöződni: „That was when I learned that words are no good; that words don’t ever fit even what they are trying to say at. When he [Cash] was born I knew that motherhood was invented by someone who had to have a word for it because the ones that had the children didn’t care whether there was a word for it or not. I knew that fear was invented by someone that had never had the fear; [...] He [Anse] had a word, too, Love, he called it. But I had been used to words for a long time. I knew that that word was like the others: just a shape to fill a lack, [...]” FAULKNER 1929, 136. Ha a szavak „csak formák, amelyekkel kitöltjük az általuk jelölt/létrehozott üresket”, vajon a reprezentáció zérus fokához való visszatérésen – a halál és az abjekciók ilyenek – kívül van-e bármi, ami nem felejt, hanem létrehozza a létezését? Mintha a film tünemény (fort/da) technológiája alapvető lételméleti paradigma lenne: „hol volt, hol nem volt”: hol látszik, hol nem látszik.

minden, ő maga is vízfelületekben tükröződik; Dewey Dell prostituálja magát; Vardaman, a legkisebb pedig halászik: anyát halászik a narratív zavarosban. Faulkner könyve tökéletes (fel)forgatókönyv, minden jelenet több beállításban ki van dolgozva, és az elbeszélők szövege overvoice-ként, hangalámondásként kísér(t)i a cselekményt.

A tükör+kép úgy metszi ki a preödipális anyával egy+ségben élő gyermek énjét vagy énjait az eredetből, hogy közben az egységbe való visszatérés szimbolikus tereit is létrehozza. Holden Caulfield New York-i pokoljárása³⁴ – vagy a zen értelmében a megvilágosodás felé tett első lépése – a középiskolai kollégium mosdójában kezdődik, ahol a neurotikus fiú saját kifordított mását, Stradlatert nézi, amint az borotválkozik, és a tükörben gyönyörködik az izmaiban. Ez kétszeres tükörfázis, megduplázott félreismeréssel. Holdent, a tizenhat éves fiút saját hiányában tükrözi az erős, magabiztos, „csajozósan” ödipalizált Stradlaterben, akit Holden neurotikus kép+telensége felbosszant, és ad neki néhány anyást, és Holdennek elered az orra vére. Nemhogy nem lép be a Szimbolikus Rendbe, hanem még egyszer kilép az Imagináriusból (az örömet nyújtó látványos test látásából), vissza a traumatikus hús és vér Valóságba. Ha a Szimbolikus Rendben maradna mégis, az katasztrofális lenne számára, mert a vérző test a Szimbolikus Rendben a lányság emblémája.

Az egy+ségbe való visszatérés szimbolikus terei jönnek létre, amelyek eltérnek az eredettől – vagy kitérnek előle, az „útjából” –, és nem is a kezdet, hanem a vég, nem a születés, hanem a beteljesülés helyei. Coda, nem pedig cora. A fiú vérző teste – „szép orra vérzett” – szimbolikus per versionem tér vissza az eredethez. Ez nem beteljesülés, hanem trauma. A self a tükörfázisban belép a nyelvbe, és maga is nyelvi jelenséggé, szubjektummá válik. Már nem az anyával együtt lélegző organikus egység, hanem a létfelejtésen, a jelölés, a szimbolizáció lényegét adó hiányélményen „nyugó” lehetséges (nyelvbeli és imígyen szimbolikus) világokban megy haza, tér vissza arra a helyre, ami nincs. Ha lenne, akkor nem vágya rá; ha lenne, akkor nem kellene jel+ölnie; ha lenne, akkor szóhoz se tudna jutni – mert se szavai nem lennének arra, ami van, se szüksége nem lenne rá, hogy megszólaljon.

Amikor ülünk, mint a moziban, többnyire talán „némán” bámuljuk a látványt. Testünkkel olykor-olykor reagálunk. Sírunk és nevetünk, összeszorul a gyomrunk, nyelvünk egyet, összegörnyedünk, vagy a körmünket rágjuk, félünk. A celluloid magzatai vagyunk.³⁵ A celluloid a mi „caulfield”-ünk. A celluloid magzatburok

³⁴ J. D. SALINGER, *The Catcher in the Rye* (Zabhegyező, 1951).

³⁵ Az én-filmszínház pánikja, a borzongással terhes várakozás, amelyben a rekeszizom megfeszül, hogy majd a szem elé vetett/falra hányt képek okán sírjon és/vagy nevéssen: ez maga a szabadság egész addig, amíg nem látszik semmi. Mert addig azt képzelhetek magam elé, amit csak (nem) akarok, és imígyen – legalábbis imagináriusan – szembeszállhatok az atyával és a mindent látó tekintetével. Úgy lehetek az, aki (nem) vagyok/vágyok, hogy semmiféle előírt reprezentáció nem szab nekem határt. Ebben a térbeli remegésben a félelem helye mellett az

a látszat burka, tele az ego lehetséges világokban megtapasztalható lehetséges reprezentációival. Képzavarral azt mondhatjuk, hogy olyan „caulfield” ez, amelyet ma a digitalizált reprezentáció algoritmizálásakor „intersect”-nek nevezünk: olyan mátrix (a digitalizált reprezentativitás látszólag képekből álló tablója), amelyből/amellyel/amelyben bármikor felismerhet(nek) bármit, mivel a mátrix digitalizált képarchívuma generatívan keres vissza – ha nem talál valamit, megnézi, miként hozható létre a mátrix, az eredet címkéiből.

Mi úgy látjuk, mintha a képek a világ analógjai lennének, holott pontosan az intersect természetüknél (tabló, kép-rendszer voltuknál) fogva digitális „szkémák”, és nem megmutatni akarnak valamit, hanem a vizuokogníció interfészeiként generálják azokat a lehetséges világokat, amelyekben az elme képes feltérképezni a testet és a lelket. Digitálisan, a kettős artikulációban alkalmazott fonológiailag és szemantikailag húrozott Szimbolikus Rend nyelvi, „grammatizációs” elfojtásos technológiájával alkotnak (mentális) képet a hús és vér Valóságról. Nem azért fontosak a festett és a falra festett – ti. vetített – képek, mert „szépek”, hanem mert felismerhetővé/megismerhetővé tesznek szkémákat, amelyekkel csakis például egy olajfestmény intersectjében (emblemológiai értelemben vett tablójában) találkozhatunk. Walter Pater egyenesen archaikus időutazásnak tartotta a reneszánsz festményeket,³⁶ amelyeknek az intersectjén (világok metszéspontján) keresztül az idők kezdete előtti „időbe”, azaz az őstérbe, a kezdetbe juthatunk.

Ezt az ősteret festi a váza oldalára Keats görög fazekasa (*Ode on a Grecian Urn* [*Óda egy görög vázához*], [1819/1820]). Ez a tér nem múlik, nincs benne szintagma és paradigma, csak az „és” van meg belőle. A zene nem hallatszik, mert nem időbeli, hanem „kognitív”, eleve(nen) van. Nem kell irritálnia, hogy halljuk. Nem kell eltérnie, hogy észrevegyük, nem kell árnyékot vetnie, hogy lássuk – sőt, látszania sem kell, nekünk pedig oda sem kell néznünk. Behunyt szemmel látjuk, ahogy Oidipusz is, mikor véget vetett a komplexusainak, és elindult Kolónoszba. Ez az őstér a „rom”, amelyet régi idők szellemei – ti. formái – „laknak”. Ilyen Stoker

atyával (még) szembeszállni képes fiú látja a helyét, akinek ez az egyetlen lehetősége – helye/trópusa – arra, hogy felnőjön. A saját élete látszik meg(nem)valósnulni a (nem) látottakban, ti. a test színterén [„Life itself seems bound up in these parts of him – one could call the feeling a body-phallus equation.”]. Az alakuló Én (the subjec-to-become) itt számíthatja át/ki saját testének az árfolyamát a kultúrához, a hatalom tekintetéhez [ti. a phallushoz] képest. Ezért van, hogy a férfitest a filmekben szembeszáll a szavakkal és a befogadás (oral engulfment) minden formájával. Nem kap, hanem ad, mert csak ezt szabad neki. Az én-filmszínház ugyanakkor az adok-kapok helye. A mozi veszélyes tér, a pánik helye (amely archeológiai-lag az eredet rettenetes örömeivel biztat és fenyeget). Vö. HOLLAND 1989, 42.

³⁶ „She [Gioconda] is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants: and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; ... The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one...” PATER [1869] 1893, 98–99.

Drakula grófjának (1897) a könyvtárszobája, ahol háromszáz éve gyűjtik a legfontosabb könyveket, és ilyen Wordsworth *Tintern Abbey*-je (*Sorok a tinterni apát-ság fölött*, 1798), a nárciszmező a „Daffodils”-ként emlegetett költeményben (1802), vagy a barlang Novalis regényében (1802). Amikor Stephen befogja Joyce *Portrait*-jában (*A Portrait of the Artist as a Young Man [Ifjúkori önarckép]*, 1916) a fülét Dublinban, és hallja a távoli tenger morajlását – a véráram a dobhártyán ezt a hangot produkálja –, és az alagútba rohanó vonat motívuma kapcsolódik hozzá. Mind az őstér (a cora), az időtlenség antinarratív intersect(ion) jellegű eredendőségét, mindenségét és *pánikját* reprezentálja. Csokonai lugásának nagy része elhalt száraz ág, amely a reprezentatív felszínen megmutakozó élet eredete, magja és lényege. Freud a *Túl az örömelven* című tanulmányában³⁷ hangsúlyozza: „Azért születünk, hogy meghaljunk”.

Mintha a látvány nem a Szimbolikus Rendben kommunikálna velünk. Vagy legalábbis nem a szubjektumunkkal kommunikálna, hanem, mondjuk, a szomatikus rés(z)ünkkel: a selfnek azzal az archaikus részével, amiről fogalmunk sincs. Behunyt szemmel is megismerjük. Nem fogalmunk van róla, hanem képzeleteink. A mozi ott veri át a szubjektumot, amikor elhitesi vele, hogy a celluloidon áttetsző Szimbolikus Rend igazából maga az Imaginárius. Amikor elhitesi a nézővel, hogy amit lát, azt el is *képzeli*; hogy az ott kint – a látvány – mind eredendő: az mind „mama”, pedig nem a mama, még csak nem is az atya, hanem az atya által alkalmazott lexikon. Látvány, de kép-telen-ség, pedig szemantikája van és intencionalitása. Nem az jut róla eszünkbe, hogy mennyire szabadok vagyunk, hanem az, hogy mit szabad, és mit nem. Nem létre nyitott, hanem létfelejtés. Holott a mozi minden képze(le)tet felülmúl – akarom mondani: felülír, illetve előír. Szájba rágja, mit nem látunk. Ezért kell John Barth *The End of the Road*-jában (*Az út vége*, 1958, 1967) Jacob Hornernek, a paralitikus afáziás főhősnek leíró nyelvtant tanítania, és tilos bárminemű kreatív tevékenységet végeznie. Ebben a regényben szerepel egy Laokoón-másolat. A moziban nem a vásznon, hanem a közönség soraiban ül Laokoón a fiaival. És a „kígyó” a filmszalag.

A gond ezzel az, hogy a látvány, amely *képre* viszi a szomatikust, nyelvi és szimbolikus képi konstrukció. Nem tudni, mi a rosszabb, ha szintaxisa van a látványnak, vagy ha a látvány szemantika/szemantikus? Mi, nézők úgy érezzük, hogy valami belső élményben van részünk, és közben ez a belső élmény egy látványos alkalmazás által előhívott optikai és hangbeli illúzió. Nem létezés, hanem képi/hanghatásbeli retorika. A dreamwork, az álommunka, amelyet a film technológiai algoritmusai működtet a tudatunkban (vagy a tudattalanunkban³⁸ teszi?), nagyon

³⁷ *Jenseits des Lustprinzips* (1923). Magyarul: *A halálösztön és az életösztönök*, ford. Kovács Vilma [1923], Budapest, Múzsák, 1991.

³⁸ „[...] cinema constructs a dream state. Certain conditions make the film viewing similar to dreaming: we are in a darkened room, our motor activity is reduced, our visual perception is heightened to compensate for our lack of physical movement. Because of this, the film spectator enters a regime of belief (where everything is accepted as real and flimsy two-dimensional images have the uncanny substance of real bodies and things).” STAM 1992, 143–144.

is tudatosan meg- és előírt argumentum, amelyet az álomgyárak erre hivatott lélek-mérnökei tizedmásodpercre pontosan kipróbálnak a tesztközönségeken, mielőtt piacra dobnák a látványt, mielőtt piacra dobnák a félkész tudattalanunkat. Olyan ez, mint amikor valaki szép a tükörben, és ez jó érzéssel tölti el. Ez másodlagos szimbólumokkal előidézett nárcizmus, amelyet primer nárcizmusként vélünk megélni. Dickens a legjobb regényét, a *Great Expectationst* (*Szép remények*, 1860–1861) arról írta, hogy milyen az, ha valakinek összetörik a primer narcisztikus tükörképe, mert kiderült, hogy nem primer, és nem is saját magának – nem is saját maga – tetszik a képen; és a tetszés undorba vált át. A moziban csak piros pirula van a *Matrix*ből.

A primer nárcizmus antropológiailag primer kudarc/győzelme az a „horror” és üresség, amely Conrad *The Heart of Darkness* (*A sötétség mélyén*, 1899) című regényének a tablói³⁹ vár az olvasóra.

Ha valakinek csak képei vannak, de nincs „olyanja”, amihez képest „az ő képei” a hasonlóság kifejezésének a szándékát reprezentálják, akkor ennek a szubjektumnak csak hiperrealitása van: olyan, mint egy számítógépes alkalmazás, amivel emberszerű alakot – „tulajdonságok nélküli embert” – lehet generálni. Stevenson Mr. Hyde-ja (1885) egy ilyen alkalmazás hibás működésének a reprezentációja. Dorian Gray⁴⁰ (1891) viszont tökéletesen sikerült hipertest. Csak az a baj, hogy a lelket a festőnek, Basil Hallwardnek nem sikerült a világ legjobban sikerült festményébe „digitalizálnia”. Valójában ennek a regénynek az a titka, hogy a szimbolikus hipertest „saját” hús és vér Valójában nem hiper, hanem inverz analóg test: a padlásszobában, Dorian gyerekszobájában elrejtett (closeted) képen a hipernek hitt test tökéletes szépsége és időtlensége öregszik, és az analóg működő lélek (romlottság, aljasság) Hogarthot felidéző analóg húséggel viszi fel a festett képre a romlás emblémait. Elképzelhető, hogy Wilde eleve Hogarth *Rake's Progress*ének

³⁹ A „civilizált” nyugati szubjektum, az elbeszélés kamera szeme elé olyan „orientális” látvány tárul, amelyre nincsenek „nyugati” fogalmak. Képtelen látvány képe tárul elénk – igazi „film”: „The earth seemed unearthly. We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there – there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly, and the men were – no, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it – this suspicion of their not being inhuman. It would come slowly to one. They howled and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity – like yours – the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough; but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you – you so remote from the night of the first ages – could comprehend. And why not? The mind of man is capable of anything – because everything is in it, all the past as well as all the future. What was there after all? Joy, fear, sorrow, devotion, valour, rage – who can tell? – but truth – truth stripped of its cloak of time.” CONRAD 1902.

⁴⁰ Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray* (*Dorian Gray arcképe*, 1891).

(1735) a kommentárját írta meg. A letakart (kalüptein) festményen Dorian „képe” öregszik, és borzalmas személyiségvonások emblémái „írják” meg. Ez maga a mátrixkép,⁴¹ amelyből intersect természeténél fogva virtuálisan személyiség és testiség generálható.⁴² A kép visszataszító utálatossága az eredet (és a vég) rettenetének a szkémáját példázza: „így jár az, aki lepaktál Luciferrel, a fényhozóval!”

Dorian gyerekszobája és gyerekkora laterna magicaként festi az ördögöt, Lucifert, a fényes ifjút a falra, az olvasó elméjébe, a kép festőjének a vágyaiba. Basil Hallward Dr. Jekyll. Dorian Gray pedig a „szépséges” Mr. Hyde. Már nem Pán(ik), hanem Apolló – optikailag tehát Lucifer.

Így válik a 19. század végére a regényolvasás és a 20. század végére a filmnézés egy második, elhúzódo *celluloid tükörfázissá*, amelyben az olvasás közben elképzelt, illetve a filmben nézett (dizájnerek, sminkesek, kosztümösök, koreográfusok, látványtervezők, dramaturgok által létrehozott, megszerkesztett, összeállított) látványos testek képre és lépre csalják a néző egyáltalán nem látványos – sőt nem is látható – szomatikusát. Ezzel aztán zavarba hozzák a néző testet/a néző testét. Nincs az a film, amelyik ilyen értelemben ne lenne szó szerint vérlázítóan pornográf: olyan szembeszökő testek látványával találkozunk a vásznon/képernyőn, amely testek félrevezetik (para) a valóban (doxa) létező, és filmet néző testet. Azt mutatják neki, hogy olyan, amilyen nem.⁴³ A tükörfázis tükörfázis. A film látványát csakis félre-(para) érteni/dobni (balló/bola) lehet. Amit látok, az én néző testemnek a parabolája (x^2) akkor is, amikor nem, hiszen a celluloid parabolában (szó szerint: a látványosan tünékeny összevisszaságban) minden lehetséges. A látványos összevisszaságban minden rendben van – minden Szimbolikus Rendben van.

Az, hogy a jelentés lehetősége a látványos test illúziójával együtt nem tűnik el, a mentális képcsarnoknak köszönhető, amelyben az elme tárolja a kollektív tudattalan és a saját tudattalan emblémáit – a képkultúra ma stock image-ekeként

⁴¹ „I am *in* the fantasy, there where I am the other »before« he arises in front of me, there where I am acting out before any distancing, any drawing back: a nonspecular identification (blind mimesis) in which consists (if he/it consists) the entire »subject« of the fantasy” (BORCH-JACOBSEN 1982, 44–45). Ebben a scenarióban a fantázia időtlenségében/idétlenségében a szadizmus (vö. evés készítése) nyomban mazochizmussá (például belátássá) alakul. Mintha a saját szemünk lenne a saját Kalüpszó nimfánk, aki – végül is – saját maga/magunk elől rejt el, hogy így lehessünk úrrá saját magunkon.

⁴² „A kép soha nem csak az, aminek állítja magát, a valóság leképezése, még akkor sem, ha a valóság ideáját képezi le. Azokhoz a gondolati tartalmakhoz és gondolkodásmódokhoz hasonlít, amelyekben az ember kérdései elől keres oltalmat, még ha ez a közös tévedés menedéke is. Mivel a kép értelme az ember esetében a megtestesítésben rejlik (melynek során a megtestesítést a természetes testhez hasonlóan viszik véghez és a természetes testeket utánozzák), nem csodálkozhatunk azon, hogy a kép ezt az értelmet csak a szerepek folytonosan változó cseréje révén tölti be.” BELTING 2003, 124–125.

⁴³ BRENNAN (1996, 121–122) szerint a látható test szóra/közlésre/mediatizációra/mediáltságra bírt, köz+vetített test, amely hisztérikus szimptomák segítségével képes megmutatni a szimbolikus igazságot.

emlegeti ezt a korpuszt. Ez a középkori és a kora újkori ikonológia kognitív – digitális és/vagy digitalizálható – megfelelője. A stock image címkére régen azt írták: emblemata. Ez a képcsarnok két kiállítóteremben szembesíti a szubjektumot azokkal a *képzetekkel*, amelyeket a nyelvet/nyelvét *öltögető*⁴⁴ szubjektumnak állításokkal és/vagy hangoztatásokkal (kis túlzással közhellyel) kell helyettesítenie, illetve helyeselnie – valójában el kell őket helyezni. Minden állítást a megfelelő kép alá/fölé. A hangosfilm overvoice-a, a hangsáv pontosan ezt a kognitív működést szimulálja különösen akkor, ha intradiegetikus elbeszélő hangot hallunk, mert akkor kétszeresen érezzük úgy, hogy amit látunk, bennünk van – szó szerint álom.

Az álommunkában viszont aligha beszélnek. Az álommunka képekben „mondja”, amiről hallgat. A hangosfilm az overvoice-szal valójában ébredéssé szublimálja a tünékeny látványosságot. Olyan ez, mint amikor a szemünket dörgöljük, és nem olyan, mint amikor semmiről sem tudjuk, hogy tudjuk, hiszen alszunk és álmodunk. Ez utóbbi tudatforma a film fort/da sorozatos képtechnológiájának – és így a némafilmnek – a sajátja. Tessék kipróbálni: nézzenek végig egy olyan filmet teljesen levéve a hangot, amelyet még soha nem láttak, és a cselekményt sem ismerik. Derek Jarman a *The Angelic Conversations*⁴⁵ (1985) című filmjében egyrészt szakadozottra vágatta a képkockasort, és így azt gondolhatjuk, hogy vagy a vetítógép adagolója romlott el, és hol mozgó a kép, hol meg álló; vagy vetített stációkat látunk. A képek folyamatosan kimerevített *zoom-in*ben követelik a figyelmünket. És a nyolcvanperces „film” alatt az overvoice-ban összesen tizenöt Shakespeare-szonett hangzik el, amelyek természetesen a reprezentációról, elrejtésről és felfedésről, zárkózottságról és kitörő örömről szólnak.

A *The Angelic Conversations* „celluloid szonettkönyv”. Olyan, mint Dante *La Vita Nuova*-ja (*Az új élet*, 1295), amelyben szonettek és a szonettek értelmezései sorjáznak egymás után. A „szonettmoziban” két rendkívül(i) formai játék, a film és a szonett metszete (intersection ez is, csak nem a korábban tárgyalt értelemben) alakul és alakítja a nézőt/nézést. Mintha „a” tekintet rendezte volna (el) a mozgó állóképeket benne.

A látvány azt hiteti el, hogy a celluloid lehetséges világban ugyanolyan emberek élnek, mint mi itt, az organikus földi valóságban. Már amennyire ez még organikus. A látványos testek vagy tetszetősebbek, mint azon testek, amelyekből a látványt nézzük, vagy valamilyen figyelemre méltó módon elkülönöződnek a velünk való „1-formaságtól”. Emlékezetes sebek, emblematikus testékek jelzik, hogy *jelentős* (signifying) testekkel nézünk szembe/nézünk farkasszemet. Ők már akkor túl vannak a tükörf(r)ázison, mikor még meg sem születtek. A celluloid test nem születik, hanem van. Olyan, mint az isten. Akkor sem születik, ha

⁴⁴ Vö. suture.

⁴⁵ *Angyal párbeszéd.*

a születését mutatják, mert a vásznon fényhatások szimulálnak életeket. Ott az élő és a halott egyaránt élőhalott.

Ez persze a térbeli megfelelője annak a paradoxonnak, amelyet Sterne a *Tristram Shandy* (1759) című könyvének pontosan a közepén mondat ki a magát elbeszélőni igyekvő Tristrammal – akinek a neve ugyanúgy félreértés, ahogy a lacani szubjektumé is a tükörfázisban: minden nap elbeszélése egy évbe telik, ergo egy életet lehetetlen elmondani. Talán pontosan ezért kellett a film technológiájának belépnie az elbeszélő formák történetébe: a film a tablókkal képes kilépni az időből, és rengeteg elbeszélő „időt” takarít meg azzal, hogy egy-egy tabló kognitív szkémájában lehetséges, generálható cselekményként a regényen kívülálló „külső memóriába” helyezi a kimaradó évek/évszázadok elbeszélte/elbeszéletlen idejét. A kép (a tabló) intersect természete felgyorsítja az „információ” közvetítését, vagy még inkább a formá(ció)k közbevetését. A Madách által is „alkalmazott” „Faust-gép” a zenei fuga filozófiai-drámai algoritmus, amelyben jelenetkévé bővített tablókban változtatnak helyi értéket és reprezentációt – címkéket – a soha nem változó idő- és nyelvelőttés archaikus formák. És Évával a preödipális anya/eredet győz az idő, azaz a történelem fölött. Valójában ma a *Faustot* és *Az ember tragédiáját* is *intersection*nek vagy mátrixnak kell tekintenünk: úgy látszik, ez a filozófiai drámai költemény posztmodern címkéje.

Nekünk ez tetszik, mert úgy készítik el, úgy állítják össze a celluloid tükörcéppünket, hogy mindenképp, minden kép, tetszen. A szomatikus celluloid manipulálásával – a mozgókép beállításába történő keretkezéssel – előcsalogatják a néző primer, tükörfázis- és nyelvelőttés nárcizmusát, amely nem is a látvánnyal vonz (scopophilia), hanem az éhséghez hasonló ösztönkésztetéssel (need/demand). Ezért nem tudjuk abbahagyni a nézést. A film „mutatom is, meg nem is” vágóretorikája⁴⁶/vágóerotikája az ösztönkésztetések képi feldolgozásának a technológiája: helyettesítéses elfojtás, illetve hártás és megszállás (cathexis). Ezért nézek egymás után öt filmet. Ezt persze a *meztelen testek látványának* a befogadásakor éli meg teljes sterilításában az ember. Ott a majdnem szomatikus *vágja* át (jól vágott pornóban) a nézőt. Csak a bőrfelület⁴⁷ választ el a soha nem látott eredend-

⁴⁶ „Like Freud, Lacan reads the »fort/da« episode as an allegory about the linguistic mastery of the drives.” SILVERMAN 1983, 169. Lacan számára a Freud unokájának a jóójához kötődő „fort/da” [’elbújt/megint itt van!’] játék jelölési művelet (transaction). A filmvágás művelete és a film „vágásainak” a 180 fokos egymásra felelő dinamikája vagy dialektikája folytonosan a kép+es+ség és a kép+telen+ség pozícióit váltogatja, és még a dokumentumfilmben is leginkább a káprázat érzetét kelti. A fort/da játszmaról lásd FREUD, 2003, 495–551.

⁴⁷ „Sensuality is disavowed, and no longer exists in its own right; thus Masoch can announce the birth of the new man »devoid of sexual love.« Masochistic coldness represents the freezing point, the point of dialectical transmutation, a divine latency corresponding to the catastrophe of the Ice Age. But under the cold remains a supersensual sentimentality buried under the ice and protected by fur; this sentimentality radiates in turn through the ice as the generative principle of new order, a specific wrath and a specific cruelty. The coldness is both protective milieu and medium, cocoon and vehicle: it protects supersensual sentimentality as inner life, and expresses it as external order, as wrath and severity.” DELEUZE 1967, 52.

dő látványtól. Lehet, hogy valamit lefitymálni és szemet hunyni felette egylényegű szemiotikai tran(s)zakció? És csak ha képenként visszanezzük, mit (nem) láttunk, akkor derül ki, hogy leginkább a vágó retorikájának köszönhetően láthatónak hitt rés(z)eket láttuk. Nem az veri ki a szemünket, ami. Nem látjuk, mert szembe-
szökő? A mozi elvákít: pontosan olyan értelemben, ahogy Oidipusz „vakul meg”, miután megszenvedte saját komplexusát, és belátta, hogy visszatalált az eredethez, hiszen anyjával hált. Vak, mert magán kívül/magánkívül mindent látott, nincs mit néznie. A moziban a vásznat bámuló⁴⁸ néző ugyanígy az eredetet kémleli. Mozivakság vagy mozivaksiság?

A néző annak ellenére a Szimbolikus Rendben, azon belül is egy társadalmi intézményben, a film + szín + házban ülve nézi a látványos testeket, hogy közben álmodzik. Persze az álmodozás (daydreaming) *tényleg* nem álom, hanem való(s)színű szimbolikus rendtelenség, amelyet az ősjelenet elfojtására tett kísérlet – és ennek a garantált kudarca, azaz az ismétlési kényszer – tart „életben”. A látványos cselekmény csakis kényszeres elfojtás, ergo kényszeres ismétlés lehet, amelyben szükségszerűen elemi késztetéseket (demand) veszünk látványosan észre. A film közepe csakis Kalüpszó ('elrejtés') nimfa szigetén játszódhat, a befejezés viszont Pénélopé hálószobájában, és ott is éjjel, amikor az eszes vándor, Odüsszeusz asszonya lefejt a vágyakozó fiatal férfiak, a kérők megtévesztésére szőtt nászi lepedőt. Ezen kellene majd az új királyfival elhálnia az özvegy királynénak a nászt. A vetítívásznon látható képek ugyanígy tűnnek el a „cast cut” blackoutjában, majd pedig a felgyulladó lámpák fényében kifehéredő vásznon, amely nem jobb Pénélopé vásznánál, hanem kognitívan egylényegű vele. Az elodázás, a késleltetés, a cselekmény helye – regényben ideje és helye.

Csak hogy két ősjelenet van: egy a film cselekményében, egy pedig a néző élet-történetének a cselekményében. Mindkettő „feladata” ugyanaz: az ödipális szerepek kiosztása. Azért megyünk moziba, hogy megnézzünk egy filmet. A film rengeteg képe primer narcisztikusan fixálja a nézőt – székhez szegezzi. És mi csak ülünk, mint a moziban. Fogalmunk sincs arról, hogy mi történik. Ha jó/rossz a film, akkor az eszem megáll, mert olyanokat látok. Pedig nem is áll meg az eszem, hiszen a mentális képcsarnokom képkegyében ott vannak azok a *képként* tárolt kognitív szkémák, amelyek a film előrehaladtával szinkron feldolgozzák (behelyettesítik, elhelyezik a képekben tárolt Szimbolikus Rendben) azt, amit nézek. Nézem, inkább csak bámulom. A felettes énem és a tudattalanom pedig hozzálát, hogy megnézzem, mit (ne) vegyek észre. Majd az így létrejövő kettős (regresszív és kognitív) architektúra elintézi és intézményesíti mindazt, amit (nem is) láttam (meg).

⁴⁸ LEYS 1996, 56: „The fascinating object has, as it were, direct access to the motor apparatus, which is otherwise dominated by the ego.” A látvány bűvöl el, nem az, aki látja. És mivel megbabonáz, nem is látja senki, legföljebb csak nézi. Így válik a külső és a belső KRAUSS (1993, 16) szerint egymás figurájává, és *alakítja* a testet logikai kapcsolatok hálózatává, az önelhatárolódás (self-containment) topológiájává. Topológiájává és nem topográfiájává. Az én-film elő(re)vetít. Kult-film, nem pedig dokumentumfilm.

A film az ember látványos testével téríti észre a nézőt, hangsúlyozza, hogy a *celluloid test* színész test: szín és ész, látvány és gondolat egysége, amolyan *kognitív ikonológia*, amelyet a néző test mentális képcsarnokának a kognitív ikonográfiája a *reflexió nyelveként* (langue) dolgoz fel. Az ember látható testét pedig mint reprezentációs ikonográfiát a reflexió diskurzusaként (parole) engedni áthaladni a vakfolton, amely a néző saját testében enged utat a *látványos test* által képviselt *architektúrának*.

Ennek természete – ahogy a filmlátás az interfész – köz(öl és ki- vagy rá)ve-títi önmagát bárki másra, amíg mi nézünk, mint a moziban: a filmben színre vitt aktor test a néző kogníciójának az ágense, a l/képre csalt néző. Nem a néző az ágens. Azt csak a néző hiszi, hogy ágens. Szimbolikus valójában egy/a Szimbolikus Rend aktora. Ugyanúgy, ahogy a színész(kedő) test is: a színész test hermeneutikusan viszi át a *képzelt* néző testet a virtuális Imagináriusból – vagy az Imaginárius virtualitásából – a Szimbolikus Rendbe. Ágyba bújni (az) Imaginárius(b)an vágyunk. De a vásznon ölelkező színész testekkel/testekben már a Szimbolikus Rendben szeretkezünk. A celluloid, mozgóképes látvány(osság) kognitív ó(v)szereként véd meg a szomatikustól és a fallikus anyától. A bőrünkbe bújjuk. A bőrébe bújjuk szomatikus magunk előtt. Még hogy *Eredet* 3D-ben! Az nem *inception*, és nem is *conception*, hanem *concept*, ami 3D-ben lehetséges. A moziban azt is észre lehet venni, ha eszünket veszítjük.

A filmben színre vitt aktor test bőrfelülete, illetve az azt fedő maszk (a rejtő „persona”), azaz a *látványos test* a néző tudatának a tablójaként ajánlja fel azokat a test-formákat, amelyek a néző élményét megformáló észlelet-szintagmák mintái – azaz *paradigmák*. A néző tekintetének játszó aktor test nem test, hanem test-forma, amely a néző tudatát szerkeszti. És persze nem is a néző tekintetének játszik, hanem annak a tekintetnek,⁴⁹ amely tekintetnek játszik maga a néző is. Neki mutogatja magát, és előle bújjuk a mozi színes sötétkamrájába. A szín-ész morfológiája a néző eszében kel életre, a néző veszi észre. Már ha ez élet, nem pedig az életet szimuláló tört+én+et. A kérdés az, hogy a látvány szintaxisa – ha van olyan –, de még inkább a szín-ész-test-kép szemantikája a film vagy a néző alkalmazása. Melyikük a software és melyikük a hardware? Ki/hol az interfész?

A szöveges elbeszélés a *Mátrix* elején lefelé csorgó mérhetetlen számú zöldes digithez hasonló. A könyvoldalra nyomtatott, site-on megjelenített betűkkel reprezentált fonémák maguk az égvilágon semmiről nem alkotnak képet. Úgy értem, sem indexként, sem ikonként „nem hasonlítanak” semmire. Mégis „képesek” kellő rendszerezettséggel (szintaktikusan) létrehozni egy olyan jelsort, amely már kép a peirce-i értelemben, mert izomorf azzal, amit példáz. Az elbeszélő próza talán

⁴⁹ BROOKS 1993, 5, 14: „The infant perceives his or her image in the mirror, and perceives it as unitary, whole, while the infant’s inner sense of self remains incoherent, unformed, incompletely separated from its surroundings. The ego recognized by the infant is not identical with the self: it is an imaginary identity, founding a system in which the ego is always other, and other is always an *alter* ego. Identity is thus alienated, the product of the gaze.”

ott vesz a filmmel szemben, hogy miközben információtechnológiailag digitalizálja (fonologizálja) az általa szkematizált – megteremtett, generált – lehetséges világot, betűbe vési a képet, ami a hieroglifa felé tett regresszus; aközben magát a digitalizálást elbeszéli, analogizálja. Mert magának az elbeszélésnek az elbeszélése nem digitalizáció, hanem önreflexió, amire semmi nem képes, ami/aki számító és gép.

Bibliográfia

- Hans BELTING (2003), *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, Budapest, Kijárat.
- Mikkel BORCH-JACOBSEN (1982), *The Freudian Subject*, trad. Catherine PORTER, Houndsmills, Macmillan.
- Teresa BRENNAN (1996), *The Contexts of Vision from a Specific Standpoint*, in Teresa BRENNAN–Martin JAY (eds.), *Vision in Context*, New York, Routledge, 217–230.
- Peter BROOKS (1983), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford, Clarendon Press.
- Peter BROOKS (1993), *Body-Works, Objects of Desire in Modern Narratives*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Joseph CONRAD (1902), *The Heart of Darkness*, London, Penguin, 1994.
- Gilles DELEUZE (1967), *Masochism, Coldness and Cruelty*, New York, Zone Books, 1991.
- William FAULKNER (1929), *As I Lay Dying*, Harmondsworth, Penguin, 1963.
- Sándor FERENCZI (1924), *Thalassa. A Theory of Genitality*, trad. Hendry Alden BUNKER, (1938), New York, The Norton Library, 1968.
- Henri FOCILLON (1943), *A formák élete*, in *A formák élete. A nyugati művészet*, ford. VAJDA András, Budapest, Gondolat, 1982, 9–98.
- Sigmund FREUD (1919), *A kísérteties*, ford. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, in Sigmund FREUD *Művei*, IX, *Művészeti írások*, szerk. ERŐS Ferenc, ARGEJÓ Éva, Budapest, Filum, 2001, 245–282.
- Sigmund FREUD (1923), *Túl az örömelven*, in ERŐS Ferenc (szerk.), *Sigmund Freud. Válogatás az életműből*, Budapest, Európa, 2003, 495–551.
- Norman N. HOLLAND (1968), *The Dynamics of Literary Response*, New York, Columbia University Press, 1989.
- Norman N. HOLLAND (1993), *Unity Identity Text Self*, in Emanuel BERMAN (ed.), *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*, New York, New York University Press, 323–340.
- Rosalind KRAUSS (1993), *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Jacques LACAN (1958), *The Meaning of the Phallus*, in Rosalind MINSKY (ed.), *Psychoanalysis and Gender*, London, Routledge, 1996.
- Jean LAPLANCHE–Jean-Bertrand PONTALIS (1967), *A pszichoanalízis szótára*, ford. ALBERT Sándor et al., Budapest, Akadémiai, 1988.
- Ruth LEYS (1996), *Death Masks: Kardiner and Ferenczi on Psychic Trauma*, Representations, 1996. tél, 53. sz., 44–73.

- Walter PATER (1869), *The Renaissance. Studies in Art and Poetry. The 1893 Text*, ed. Donald L. HILL, Berkeley, University of California Press, 1980.
- Kaja SILVERMAN (1983), *The Subject of Semiotics*, New York, Oxford University Press.
- Robert STAM–Robert BURGOYNE–Sandy FLITTERMAN-LEWIS (eds.) (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*, London, Routledge.

DRAGON ZOLTÁN

A Macska a forró bádogtetőn adaptációs stratégiája:
a vágy dinamikája a dráma és film dialógusában¹

A *Macska a forró bádogtetőn* talán az egyik legismertebb és legsikeresebb film-adaptáció, amely Tennessee Williams drámája alapján Hollywoodban készült. Az 1958-as filmet az a Richard Brooks rendezte, aki ezt követően Paul Newmannel (aki Brick Pollitt szerepében látható) egy másik Williams-drámát is filmre vitt, *Az ifjúság édes madarát* 1962-ben, mellyel a jól látható közösséget a vizuális esztétika kapcsán lehet legmarkánsabban érzékelni. A *Macska a forró bádogtetőn* a homoerotikus protodráma, illetve a középponti problematika teljes „heteroszexualizálását” valósítja meg annak ellenére, hogy a hollywoodi erkölcsrendészet szerepét betöltő Production Code Administration hatalma és befolyása a film készítésének időpontjában már korántsem volt akkora, mint egy évtizeddel korábban, hiszen a stúdiórendszer felbomlásától (1948, a híres Paramount-per) számítva egyre kevésbé szólhattak bele a gazdasági érdekeket előtérbe helyező, egy film készítésében szerepet játszó szegmensek politikájába.² Mindezek mellett a korábban már jelentős hatással bíró európai művészfilmhullám és a Williams-filmek új alműfajának sikerei egyre inkább háttérbe szorították az amerikaiak erkölcsi egészségét féltő hangokat.

A dráma filmre vitelének érdekessége az, hogy szigorú értelemben véve az adaptáció már jóval a film ötlete előtt megkezdődött, ráadásul több szempontból is. A *Macska a forró bádogtetőn*, több Williams-drámához hasonlatosan, már eleve adaptáció, ugyanis Williams saját, *Three Players of a Summer Game* (WILLIAMS 1985, 319–343) című novelláját használta fel a dráma szövegének írásához. Az adaptációs folyamat szempontjából érdekes lehet megjegyezni, hogy a novella korántsem a későbbi dráma történetét vagy annak egy variációját mutatja be: olyan, mintha a dráma cselekményét követő helyzetet mutatná be, azt problematizálná, illetőleg mintha a drámában megoldatlan vagy feloldatlan kérdésekre adott valamiféle válasz lenne. Ilyen tekintetben, Gérard Genette transztextuális felosztására hivatkozva,

¹ A tanulmány a szerző *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa* című 2011-ben megjelent (Szeged, AMERICANA eBooks) könyvből vett fejezet átdolgozott változata.

² A PCA megalakulásáról és működéséről, valamint annak egy másik Williams-dráma, *A vágy villamosa* adaptációjához kapcsolódó szerepéről lásd CRISTIAN–DRAGON 2008, 73.

azt is mondhatjuk, hogy bár a novella időrendileg hipotextus, funkcionálisan azonban mégis inkább hipertextusi, valamint a szintén nem elhanyagolható metatextusi mivolta érdekes. Genette meghatározása szerint a hipertextus kategóriájába tartozik minden olyan kapcsolat, amelyben egy „B” szöveg egy „A” szövegre fonódik valamilyen módon, amely azonban nem lehet kritikai kommentár jellegű. A „B” szöveg ebben a relációban a hipertext (amely nem összekeverendő a digitális kultúrában alkalmazott objektumokat összekapcsoló linkkel), melynek kronologikus elődje az „A” szöveg, vagyis a hipotext (GENETTE 1996, 84). Emellett a metatextualitás közvetlen vagy közvetett kritikai kapcsolatot jelent szöveg és kommentárja között.

Bár a hűségkritika elveit kritizáló filmteoretikus, Robert Stam is legtöbb írásában kifejezetten favorizálja Genette felosztását az adaptáció elméleti feltérképezésekor (lásd STAM 1992; STAM 2001; STAM 2005), önmagában bármily előremutató is a transztextualitás, a szövegek közötti temporális hierarchiát és bizonyos fokig az értékelvűséget sem képes teljes mértékben kiküszöbölni. Mindezen célok elérésére azonban tökéletesen alkalmasnak tűnik a szintén Stam által a filmelméleti diskurzus számára felfedezett dialogizmus, amely adekvátabb és mindenképpen gyümölcsözőbb megközelítési lehetőséggel kecsegtet Williams munkássága kapcsán.

A dialógus fogalma Mihail Bahtyintól származik, eredetileg azt a szövegfelfogást jelentette, amely szerint minden egyes szöveg más szövegek találkozási pontja, vagyis egy adott szöveg sohasem csak és kizárólag önmaga, hanem eleve utal más szövegekre is, vagy táplálkozik azokból (például tudatos vagy tudattalan idézetek formájában). Ez a szövegfelfogás azt is jelenti, hogy a szöveg csak és kizárólag más szövegekkel együtt, mintegy dialógusban létezhet. A dialógus egészen pontosan egy kijelentés más kijelentésekhez való alapvető, szükségszerű, elengedhetetlen kapcsolatát jelenti (STAM 1992, 203). Ez a definíció a szöveget mint kijelentést interaktív entitásként kezeli, melynek így alapvetően jellegzetessége, sőt ontológiai feltétele az, hogy dialogizálnia kell más, valamilyen módon hozzá kapcsolódó szövegekkel. Ezen túlmenően bármilyen verbális (vagy nonverbális) kijelentéstétel „elkerülhetetlenül más, előző kijelentéstételek felé orientálódik, melyek ugyanazon szférában keletkeztek, származzanak bár egyazon vagy más szerzőtől” (VOLOSHINOV [BAHTYIN] 1986, 95). Ennek fényében egy dialogikus megközelítésnek jelen kontextusban figyelembe kell vennie több rendező, illetve filmkészítői csoport Tennessee Williams-adaptációját is annak érdekében, hogy a lehető legátfogóbb vizsgálatot tudja produkálni, amely rá tud világítani a dialógus interaktív, intertextuális, illetve intermedialis természetére, hogy eddig feltáratlan interpretációs módozatokra hívja fel a figyelmet.

Ez a feltáratlan aspektus furcsamód már az eredeti bahtyini felfogásnak is inherens része. Erre a nem igazán idézett nüánszra Stam hívja fel a figyelmet:

A dialogizmus nem csupán a relatíve durva vagy egyértelmű argumentáció formáiban utal egy szöveg és annak másikkal kapcsolatára [...] hanem ennél sokkal szerteágazóbb és kifinomultabb módokon, melyeknek a kimondatlan, illetve a kikövetkeztetni való dolgokhoz van közük. (STAM 1989, 14.)

A dialogizmus definíciójának ezen része egyértelműen hiányzik akár a Julia Kristeva által magyarázott intertextualitás, akár a Genette által megfogalmazott transztextualitás fogalmából. Ebben az értelemben véve a dialógus, miközben olyan hivatkozási hálóra mutat rá, melyet a szövegek nyilvánvalóan osztanak, így részesei annak, egyfajta elrejtő mechanizmusként is funkcionál. Pontosán az a rejtett és elrejtő mechanizmus releváns a mediális törés tekintetében, mivel a törés nem más, mint egy intermedialis tér betüremkedése a szövegbe, melyet a drámai, illetve a filmes reprezentációs mechanizmusok aztán a reprezentáció működésének biztosítása érdekében elfednek.

A *Macska a forró bádogtetőn* szövegének elkészültét követően Elia Kazan, a szín-darab rendezője kérésére és útmutatásai alapján Williams a dráma harmadik felvonását újrírta (WILLIAMS 2001, 341–343): ez a verzió pedig belekerült minden nyomtatott kiadásba is, mintegy a felvonás szellemképeként, ahol a titokzatos (abban az értelemben, hogy a titkok hordozója), kísérteties, eredetileg spektrális test ismét megjelenik a színpadon. Williams a harmadik felvonás első verziójában ugyanis pusztán aurális jelenlétként hozza vissza a színpadról távozó Big Daddyt, vagyis testi valójában már nem, csupán haláltusájának hangjaival tér vissza a színpadra. Kazan szerint ez nem volt elégséges, hiszen Big Daddy a dráma legfontosabb karaktere, így szerkezeti szempontból nem szerencsés, ha éppen ő hiányzik a katarikus jelenetben. Kazan ezen meglátása jól tükröződik a drámából Richard Brooks rendezésében készült filmadaptációban is: Big Daddy (Burl Ives) olyan kulcsjelenetekben és olyan strukturális pozícióban jelenik meg, amely a diegetikus térszervezés tekintetében sok hasonlóságot mutat a *Múlt nyáron, hirtelen* (1959, rendezte: Joseph L. Mankiewicz) filmadaptációjában található tekintetstruktúrával.

A *Múlt nyáron, hirtelen* filmadaptációja arra vállalkozik, hogy megelevenítse, képesítse Catherine Holly (Elizabeth Taylor) visszaemlékezését, amely fellebbenti a fátylat unokatestvére, a homoszexuális költő, Sebastian Venable furcsa, tisztázatlan haláláról, illetve annak körülményeiről. A visszaemlékezést egyfajta terápiaként dr. Cukrowicz (Montgomery Clift) rendezi meg a költő édesanyjának, Mrs. Venable-nek (Katherine Hepburn) New Orleans-i villájának kertjében, amely valójában egy Sebastian által létrehozott műdzsungel. Ebben a buja növényzetű környezetben jelenik meg az a szárnyas csontváz, amelynek strukturális pozícióját foglalja el a kamera, így ebből a – lacani értelemben vett – képzetes pontból láthatjuk a traumatikus történetet, amelynek során egy tucatnyi fiatal fiú előbb felkergeti a hegy tetejére az egyre rosszabb állapotban lévő Sebastiant, majd konzervdobozokból készített késeikkel felfalják. A diegézis vizuális reprezentációja tehát a hiányzó karakter tekintetét használja strukturális forrásként, amely így felülírja a szereplők tekintetstruktúráját, és egy alternatív értelmezési lehetőséget nyit meg (részletesen tárgyalja DRAGON 2005).

A *Macska a forró bádogtetőn* cselekménye Big Daddy születésnapja köré szerveződik: a Mississippi-torkolat legnagyobb ültetvényese éppen egy hosszas kivizsgálást követően érkezik haza csupa jó hírrel, lévén a vizsgálatok szerint nem rákos, így egyelőre nem kell az üzleti ügyeket másra ruháznia. Csupán néhányan sejtik az igazságot, miszerint Big Daddy napjai meg vannak számlálva, és nagy való-

színűséggel ez utolsó születésnapj ünnepsége. Maggie, Big Daddy kisebbik fiának, Brick Pollittnak a felesége azok közé tartozik, akik tisztában vannak az ültetvényes valós állapotával, így igyekszik meggyőzni elhidegült férjét, szálljon harcba az ültetvény felett gyakorolt hatalomért. Férje azonban éppen nemrég veszítette el legjobb barátját, Skipper, és részben Maggie-t okolja a halálesetért. Brick alkoholba fojtja bánatát, illetve megvetését és undorát, melyet nem csupán Maggievel, de az egész világgal és legfőképpen önmagával szemben is táplál. Az undor (és a traumatikus mag) abból a protodramatikus cselekményből következik, melynek során egy csúfos vereséget szenvedve Dixie Stars nevű futballcsapatával az erőteljesen ittas Skipper felhívja a kórházban fekvő, és ezért csapatán segíteni képtelen Bricket, és gyakorlatilag szerelmet vall neki, mire Brick azonnal leteszi a kagylót – ezt követően Skipper öngyilkosságot követ el.

A traumatikus mag tekintetében nem lehet nem észrevenni a strukturális hasonlóságot *A vágy villamosában* is fellelhető szerkezettel: míg amott a Blanche DuBois–Allan Grey páros áll a protodráma középpontjában, és játssza el tulajdonképpen ugyanezt a jelenetet, addig itt Brick és Skipper. *A vágy villamosában* Blanche félreérthetetlen helyzetben találja férjét egy másik férfival, majd később a Moon Lake kaszinóba tett kirándulásuk folyamán közli vele, hogy undorodik tőle. Ezt Allan nem tudja elviselni, ezért a tóparton végez magával – Blanche bűntudata innen datálódik, ezért undorodik saját magától a későbbiekben.

Jellemző módon Brick ugyanazt a stratégiát választja bűntudata enyhítésére és az előtörő emlékfoslányok semlegesítésére, illetve törlésére, mint amellyel Blanche is próbálkozik: mindketten az ital nyújtotta időleges menedéket igyekeznek felhasználni problémájuk feloldása érdekében – de egyikük sem jár sikerrel. Szerkezeti hasonlóságot fedezhetünk fel abban is, hogy Allanhez hasonlóan Skipper is hiányzó karakter, Másik, aki Eve Kosofsky Sedgwick vágydinamikai háromszög struktúrája alapján a vágy tárgyává minősül a háromszög kapcsolatrendszeri dinamikájának köszönhetően.

Tekintettel a szituáció ismétlődésére számos Williams-drámában, kijelenthetjük, hogy a traumatikus tartalmakat felfedő jelenetek egy háromszögű kapcsolatrendszerre világítanak rá, ahol két férfi és egy nő szerepel. Egy ilyen háromszögben hagyományos értelemben a nő a két férfi vágyának a tárgyaként tűnik fel, akiért a két férfi valamilyen formában egymással „küzd”. Freud óta tudjuk, hogy a háromszög az ember pszichés fejlődésének – ödipális fázis – az egyik alapszerkezete, amelyben a gyermek (fiú) az egyik pontból eljut a számára kijelölt helyre, ez – fiúgyermek esetén – az apa pozíciója. Ezzel a pozícióval (illetve az apával) kell azonosulnia, hogy elnyerje „férfiasságát”. Ehhez azonban le kell mondania az anyáról, akin keresztül jut el a vágyott pozícióhoz (ez az elsődleges elfojtás, amelynek következtében kialakul a tudattalan). Ezt a sémát alkalmazhatjuk az úgynevezett szerelmi háromszögek elemzésénél, hiszen ott is azt látjuk, hogy két férfi (azaz két pólus) küzd, rivalizál egy nő (mint a harmadik pólus) kegyeiért. A vázolt séma, illetve alakzat az adaptációk figyelembe vételével már csak azért is releváns, mert a tradicionális hollywoodi elbeszéléstechnika alapvetően az ödipális pálya

elvei szerint működik, ami jelen elemzés számára azt jelenti, hogy az elbeszélés alapszerkezete már eleve adja a háromszögstruktúra létezését.

René Girard európai regényekben vizsgálta, hogyan működnek ezek a háromszögek, különös tekintettel a struktúrában fellelhető erőviszonyok eloszlására. Arra a megállapításra jutott, hogy két aktív pólus rivalizál egy passzív pólusért (lásd GIRARD 1972), továbbá, hogy a kötelék a két rivális között bármely erotikus háromszögben legalább olyan erőteljes, fontos és intenzív, mint a két aktív pólus köteléke a vágyott pólusával. Így tehát maga a rivalizálás ugyanolyan erőteljes, mint a vágy. Girard szerint a szeretett kiválasztása elsősorban nem a szeretett kvalitásai által determinált, hanem azáltal, hogy annak a *másiknak* a szeretettje, akit a főhős (az ödipális pályáját teljesítő férfiú) riválisának választ. A kötődés így a két rivális között elsődleges és erősebb, mint a főhős/rivális és a vágyott egyéné (SEDGWICK 1985, 21–27). Összefoglalva tehát, a főhős vágya mindig egy közvetítő által meghatározott, akihez a vágyódó személyt nagyobb libidinális befektetés fűzi, mint szenvedélye nyilvánvaló tárgyához. „Ennélfogva a féltékenység mint intenzív viszonyulás talán nemcsak katalizátora, hanem generátora is a szexuális megszállottságnak mind a fikció, mind a tapasztalat szintjén”, írja Naomi Segal (SEGAL 2000, 139).

Girard kutatásait folytatva, a háromszögstruktúrára leginkább jellemző nemi eloszlást és viszonyrendszert Sedgwick dolgozta ki. Szerinte a versengés (általában két férfi egy nőért folytatott versengéséről van szó) értelmezésében a két férfi kapcsolódását elsődleges diádnak kell tekintenünk, amelynek következtében a nő iránti vágyuk csupán ürügye kettejük találkozásának. Így tehát maga a háromszögstruktúra a két versengő férfi közötti elfojtott (vagy egyértelműen rejtett) kapcsolat megjelenési formája, amelyet Sedgwick „homoszociális váagnak” nevez (SEDGWICK 1985, 1–2). A struktúra formai kérdés, ebből következően a cselekvések, melyeknek talajt biztosít, szintén formai lépések a történet alakításában. A nemi identitás szintúgy nem tartalmi kérdés, hiszen azt is a karakterek háromszögbeli kötése határozzák meg. Ezek alapján a heteroszexualitás vagy a homoszexualitás olyan forma, amelyben a karakter megformálhatja, megjelenítheti magát.

Williams alakzatában a vágy dinamikája némileg módosulni látszik, hiszen a dráma cselekményének idejekor a háromszög egyik résztvevője hiányként vesz részt a kapcsolatban. A protodrámák strukturális felépítése azonban megegyezik a Girard, majd Sedgwick által vázoltakkal – a változást a homoszexualitás felfedezését követő cselekménysorozat hozza el: a homoszexuális karakterek a Williams-darabokban többnyire nem szokványos, sőt igencsak figyelemfelkeltő módon halnak meg. A williamsi alakzatban a vágy vektorában a női karakter pusztán legitimálásként, egyfajta társadalmilag elfogadott formaként jelenik meg elsősorban, mely elfedi a két férfikarakter közötti egyébként nyilvánvaló vonzalmat. A traumatikus jelenetben kiiktatott karakter így igazán a vágy tárgyává, pontosabban tárgyi okává válik a lacani értelemben: lehetetlen, elérhetetlen, illékony tárgy, mely valójában hiányával biztosítja a Szimbolikus rend működését, azonban amint megléne az ember, máris elillan. Úgy tűnik, Williams karakterei a dráma, illetve film végére rendre felismerik és elfogadják ezt, és megbékélnek azzal, hogy a vágy valós

tárgya helyére behelyettesítenek valakit. Ez a valaki a háromszögben lévő női karakter, ami meglehetősen logikus választás: pszichés áttétel révén ő biztosítja az alakzat stabilitását a hiány ellenében. Így lép kapcsolatra például dr. Cukrowicz és Catherine a *Múlt nyáron, hirtelen* cselekményében: semmi jele, semmi bizonyítéka, semmi alapja nincs kapcsolatuknak, csak és kizárólag az áttétel révén magyarázható a románc – ez pedig a felszín heteroszexuális románcának komplett szubverzója.

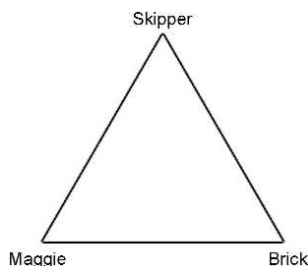
A *Macska a forró bádogtetőn* esetében sincs ez másként: Maggie, ténykedésével, bizonyosságot nyer a Brick és Skipper között lévő kapcsolat természetéről (melyet egyik férfi sem mer bevallani magának), majd miután Skipper öngyilkosságot követ el, a Sedgwick által jelzett homoszociális genealógia biztosítása érdekében a társadalmilag nem elfogadható vágy katektált tárgyként terhesnek hazudja magát, felismertette Brickkel az alakzat működésének elvét (aki immáron Big Daddy hosszas fejtegetését követően elfogadja pozícióját a háromszögben). Ebben az esetben is bajos heteroszexuális románcot emlegetni, hiszen a létrejövő ellentétes nemű kapcsolatot korántsem a kapcsolat résztvevőinek egymás felé irányuló vágya határozza meg: éppen ellenkezőleg, a strukturális hiány, a spektrális, illékony test, az állandóan jelen lévő nem jelenlét az, ami pozíciójából kifolyólag szükségszerűen irányítja és működteti az alakzatot.

Ez a furcsa, kísérteties test vizuális elhelyezkedésének szempontjából nagyban hasonlít ahhoz, amit Thomas Waugh „harmadik testként” definiált. Waugh a viktoriánus kortól kezdődően vizsgálta a fényképeken, majd később filmekben is megjelenő homoszexuális ellentétpárok strukturális elhelyezkedését a vizuális térben, és a nézések, illetve tekintetek geometriáját feltérképezve arra a következtetésre jutott, hogy bár a legtöbb képen két test látható, ezek egy harmadik, a kereten túli testet feltételeznek (WAUGH 1998, 432). Waugh elemzésében a fényképek, illetve filmekből kivett képek személyessége mellett érvelve minden esetben egy homoszexuális szerzőt feltételez mint a képek élvezője és alkotója, aki a kereten túlról szervezi a kép egységét és jelentését. Bár Williams esetén nem is állna túlságosan távol ez a felvetés az értelmezés lehetőségeitől (már csak azért sem, mert a Waugh által jelölt időszak, amely a moziat illeti, a második világháborút követő évtizedeket jelenti, amely éppen egybeesik a Williams-filmek megjelenésével és sikerével), a *Macska a forró bádogtetőn*, illetve más Williams-adaptációk sem támogatják ezt az interpretációt – leginkább azért nem, mert a harmadik test strukturális elhelyezkedése nem két homoszexuális férfitest jelenlétén alapul: itt a harmadik test éppenhogy a diegézisben tételezett, hiányzó homoszexuális test jelölője.

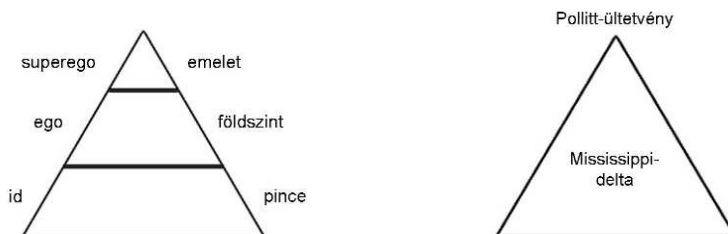
Vagyis ehelyütt úgy módosul a Waugh-féle elgondolás – illeszkedve a fősodorbeli hollywoodi elvárásokhoz, így véleményem szerint sokkal inkább szubverzívabb módon –, hogy a két homoszexuális férfi helyett egy a felszínen tökéletes heteroszexuális párt láthat a néző (többször ráadásul a sztárság iparával igen jelentősen megtámogatva), amelynek feltételezett harmadikja, a képkeretet vágya által meghatározó, hiányzó teste azonban nem a klasszikus elbeszélői normák implicit heteroszexuális, középosztálybeli, fehér férfi nézője, hanem a drámákból, illetve az adaptációk diegéziséből traumatikusan kizárt teste. Ez a harmadik test, amely a

háromszögek vágymodelljét is alapvetően meghatározza, *A vágy villamosában* Allan, a *Macska a forró bádogtetőn*ben pedig Skipper, de tovább folytathatjuk a sort a *Múlt nyáron, hirtelen* (ahol Sebastianra illik ez a definíció) példájával is, amely megfelel megannyi Williams-adaptáció struktúrájának, és kijelenthetjük, hogy a harmadik test ezen adaptációk mediális törésének működtetője mind vizuális, mind pedig protodramatikus, illetve a megjelenő cselekmény szintjén is.

A *Macska a forró bádogtetőn* esetében tehát a következőképpen néz ki a karakterek háromszögesített kapcsolati hálója, amelyben a fentieknek megfelelően Skipper karaktere a hiányzó, harmadik, vágyak vektorát vezérlő pozíció, és az át-fogó két csücskében helyezkedik el a színen jelen lévő, Skipper teste által összekapcsolt két karakter, Maggie és Brick:



Az alakzat érdekessége abban a vonatkozásban is tovább taglalható, hogy Williams háromszögesített kapcsolatrendszerei a filmadaptációkban legtöbb esetben valamilyen háromszögszerű topográfiában is megjelennek: a *Macska a forró bádogtetőn*ben ez a Mississippi deltája, a háromszög formájú torkolat csúcsa, ahol a Pollitt-ültetvény található. Ezen túlmenően az adaptáció egy újabb topografikus változást is eredményez a drámához képest (mintegy kibontva a drámai szituációkban rejlő pszichés háttérretegeket): nem egyetlen szobában jelenik meg a cselekmény, hanem a ház három szintjéhez társítva, koncepció köré épített reprezentációt mutat be:



Ez a megjelenítés megfelel annak, amit leglátványosabban, a diegetikus tér jelentésmezejét tudatosan manipulálva, Richard Brooksszal nagyjából egy időben Alfred Hitchcock a *Psycho* (1960) című filmben aknázott ki: a ház topografikusan allegóriájává válik a főhős pszichés felépítésének, aminek megfelelően az emelet a *superego*, a földszint az *ego*, a pince pedig az *id* (BÁRON 2004, 23–26). A filmben látható je-

lenetek szerkezete és tartalma ennek a struktúrának megfelelően csoportosítható, és így értelmezhetővé válik a freudi topografikus elmélet alapján is.

A háromszögesített, karakterekre vonatkozó kapcsolatrendszer, illetve a topografikusan is jelen lévő alakzat még egy meglehetősen fontos momentumban megmutatkozik: a traumatikus titkot feltárni kívánó jelenetben (az első felvonás végén), ahol a drámai párbeszédben Brick kérdőre vonja Maggie-t Skipper halálában játszott szerepét illetően, csupán ketten vannak jelen, míg a film ezt a jelenetet alapjaiban írja át. Maggie ehelyütt arról igyekszik biztosítani Bricket, hogy nem hiszi róla, hogy Skipperrel való barátsága ne lett volna „tisztá”, ám szavai arról tanúskodnak, tökéletesen tisztában volt a kapcsolat természetével, mint ahogy azzal is, hogy a két férfi önmagának sem volt képes bevallani, miről is volt szó:

MARGARET: Olyan szép, eszményi dolog volt, mint amelyenkről a görög regékben hallunk, nem is lehetett másféle, hiszen te... te vagy, és ettől lettél annyira bús, annyira szörnyű, hogy olyan szerelem volt, aminek nem is lehetett megnyugtató vége, és nem volt szabad nyíltan beszélni róla. Igazán mondom, Brick, hidd el, én megértem az egészet!... Én... én hiszem, hogy... nemes kapcsolat volt!

[...] Emlékszem, mikor még iskolás lány voltam, és négyesben szoktunk találkozni, Gladys Fitzgerald, én, te és Skipper, akkor is, mintha csak neked lett volna talákozód Skipperrel. Gladys és én, mi csak a szükséges rossz voltunk, mintha nektek gardedám kellett volna!..., hogy kifelé jobb képe legyen a dolognak... (WILLIAMS 2001, 260–261.)

A drámában Maggie egyértelműen fogalmaz – félreérthetetlenül szembesíti Bricket önnön vágyával és szexuális orientációjával. A film azonban nem csupán kettébontja ezt a jelenetet, amelyet rögvest a traumatikusnak bizonyuló cselekmény elmesélése követ, de egyenesen ki is radiózza a monológot: Maggie csupán annyit tud mondani, hogy végre ki kell böknie az igaz történetet, végre szembesülnie kell mindazzal, ami történt, amikor Gooper és Mae egyik „nyakatlan gnómja”, ahogyan Maggie nevezi gyermekeiket, nagy hanggal beront a szobába, és teljesen más irányba tereli a cselekményt. A drámában a traumatikus titok ezt követően azonnal előkerül:

MARGARET: Együtt ittuk végig az éjszakát a Blackstone-bárban, és mikor feljött a hideg nap a tó fölött, és mi kapatosan megálltunk az ajtóban, és a fény felé hunyorogtunk, azt mondtam neki: „Te skipper! Elég volt! Vagy ne akard tovább szeretni a férjemet, vagy magyarázd meg neki, hogy el kell fogadnia. így, vagy úgy.” Ököllet szájon vágott! – aztán megfordult, és elrohant, azt hiszem, megállás nélkül rohant a szobájába, a Blackstone-szállóba...

Aztán mikor az éjjel átmentem hozzá, és mint valami félénk kiséger, megkapirgáltam az ajtaját, akkor következett az a szánalmas, balul sikerült kísérlet, amellyel be akarta bizonyítani, hogy amit mondtam, nem igaz... (WILLIAMS 2001, 262.)

A film ezt a privát beszélgetést (vagy még inkább szembesítést), hasonlóan ahhoz, ahogy például *A vágy villamosa* esetében is láthattuk, publikussá teszi azáltal, hogy egy harmadik személyt is beemel a jelenetbe. Nem más, mint Big Daddy van jelen, méghozzá kitüntetett pozícióban – több vonatkozásban is. Egyrészt a strukturális alakzat, amelybe Brooks elrendezte színészeit, háromszöget formáz, amelyben a tekintetek tengelyei vizuális formában reprodukálják a fentebb elemzett, vágyintenzitáshoz kapcsolódó strukturális szerepeket. Másrészt Big Daddy mint döntőbíró vagy még inkább egyszemélyes esküdtszék, jól láthatóan és igen következetesen a kamera szempozícióját foglalja el: a nézőponti vágások kapcsolódása a varrat technikáját idézve szinte vegytisztán pozicionálja a „hazugság hálójának”, a képmutatás és színlelés világának mindentudóját a beszélgetés-vallatás tekinteteként. Ez az igazságszolgáltatási áthallás, keveredve a tekintet és a varrat struktúrájának diskurzusával, korántsem véletlenszerű, hiszen a film alapjaiban változtatja meg a protodramatikus történetet.



Macska a forró bádogtetőn – a szembesítés jelenete

Míg a drámában Maggie szembesíti Skipper saját vágyával, és a cselekmény ennek megfelelően teljesen logikusan alakul, addig a filmben ez a kulcsmondat kimarad, továbbá a párbeszéd kiegészül Big Daddy jelenlétéből adódóan egyfajta kifelé játszással – vagyis immáron performanszá, előadássá módosul a traumatikus vallozás: hasonlóan ahhoz a felálláshoz, amelyet a *Múlt nyáron, hirtelen* filmverziója valósít meg:

BIG DADDY: Mi történt közted és Skipper közt?

MARGARET: Nos, Big Daddy...

BRICK: Na? Rajta, Maggie! Te akartál az igazságról beszélni. Mondd csak! Big Daddy tudni akarja. Mondd el neki!

MARGARET: Skipper nem kedvelt.

BRICK: Miért nem kedvelt?

MARGARET: Ellenezte a házasságunkat.

BRICK: Miért?

MARGARET: Mert azzal csökkent a szabadságod.

[...]

MARGARET: Rosszul volt, leitta magát... nem akart kijönni. Sztéverte a berendezést, és az igazgató már azon volt, hogy hívja a rendőrséget. Hát odamentem

a szobájához. Kapirgáltam az ajtót, könyörögtem neki. Magánkívül volt. Hol erőszakosan üvöltözött, hol összetört és bőgött. És egyfolytában be volt tojva, hogy te mit szólsz majd. Azt mondtam neki, tán jobb lenne, ha elfelejtené a futballt. Szerezne valami állást, és békén hagyna bennünket Brickkel. Azt hittem, agyonüt. Csak jött felém... valami furcsa mosollyal az arcán.

Azután különös dolog történt – megcsókolt. Akkor először ért hozzám. Rögtön tudtam, mit fogok tenni: megszabadulok Skippertől. Bebizonyítom Bricknek, hogy az igaz barátságuk csak egy nagy hazugság. Bebizonyítom az-
zal, hogy Skipper képes lefeküdni a legjobb barátja feleségével. Nem kellett rábeszélni, nagyon is akarta. Mintha ugyanaz járt volna a fejében.

BRICK: Csak tisztára akarod mosni magad!

MARGARET: Nem! Vissza akartam szerezni a férjemet! Mindegy, hogyan! Bármit megtettem volna. Még azt is. De az utolsó pillanatban... pánikba estem. Mi van, ha ahelyett elveszítelek? Ha engem gyűlölsz meg, és nem Skippert? Így hát elfutottam. Semmi sem történt! Százszor el akartam mondani, de sohasem hagyta. Semmi sem történt!

A film publikus térré szervezi a protodramatikus, traumatikus mag felelevenítését, és ellentétben a drámával, itt, amikor Maggie elmegy megnyugtanni a vesztes csapatkapitányt, ő a dráma ütése helyett hirtelen megcsókolja legjobb barátja feleségét. Maggie-ben felébred a bűntudat, hogy házasságtörést követ el, ezért inkább fogja magát, és elrohan. Ez egy teljesen hétköznapi, pontosabban hollywoodi értelemben vett klasszikus heteroszexuális románcsal kapcsolatos problematika, amely majd minden párkapcsolati témát középpontba helyező műfajban klisének számít. Csakhogy Big Daddy személye, a folyamatosan ismételt hazugság hálójának (web of mendacity) fő ismerője nem elégedett. A Big Daddyt alakító Burl Ives arcjátékával jelzi ezt, amely akkor sem mondható megkönnyebbültnek, amikor az „igazság” kiderül. Erre a kamera pozíciója mellett az is rásegít, hogy a bírósági drámára hajazó jelenet végén Big Daddy görcsbe rándul: a görcs, amely valójában a gyógyíthatatlan rák, és amely tulajdonképpen a cselekmény szimbolikájában az eltitkolt traumák szimptomája, sokkal inkább arra utal, hogy az elmondottak nem történhetek meg. Robert J. Corber továbbá arra is rámutat, hogy a bélrák Williams munkáiban – így például a *The Mysteries of the Joy Rio*, vagy a *Hard Candy* című írásban is – a homoszexuális férfikarakterek promiszkuitásának trópusaként jelenik meg (CORBER 1997, 120). Nyilvános, publikus térről, illetve jelenetszerkesztésről van szó, ami megköveteli a nyilvánosság előtt elmondható verziót – ez azonban dialogikusan megidézi a dráma privát, magánjellegű jelenetét, amelyben a történet egészen másként alakul.

A film arra épít, hogy Skipper a vereséget követően összetörik, és élete nem a titkolt vágyak és érzelmek, hanem a futball problematikája kapcsán megy tönkre. A szexualitás diskurzusa tehát a futball (és a jelenet korábbi részében emlegetett futballöltöző szaga és töménysége, férfias közege) diskurzusában szublimálódik, a cselekmény szempontjából csak így, ebben a kontextusban logikus Skipper

csókja (ami ebben az értelemben a drámában ütésként realizálódó „érintés” adaptált modalitása), és az erre irányuló magyarázat Maggie részéről. A filmi elbeszélés korábbi és későbbi szálához jól kivehetően nem túl logikus módon kapcsolódó jelenet így nyíltan a drámával dialogizálva rejti el a tényleges mondanivalót, a *Múlt nyáron, hirtelen* szövegéhez hasonlóan, amely ismét erős kiemeléssel szerepel a drámában, míg a film egy fedőtörténettel igyekszik szublimáltan megjeleníteni azt.

Diegetikus tér tekintetében hasonlóan ahhoz, ahogyan *A vágy villamosa* filmadaptációja esetén Blanche a tóparton mond el egy egészen egyértelműen azonosítható hazugságot fedőtörténet gyanánt (melyet nyilvánvalóan a nézőknek szánt Kazan és Williams), és amelynek drámai magja egy privát jelenetben található, a *Macska a forró bádogtetőn* is intertextuális és intermediális dialógust kezdeményez a dráma szövegével. A publikusan kimondhatatlan tehát szövevényes részévé, alkotóelemévé válik a hollywoodi elbeszélés szerkezetének, amely azonban így eleve magában hordozza mindazokat a tartalmakat, amelyek kimondhatatlanok. E logika szerint a *Macska a forró bádogtetőn* közönségsikere, mely a két sztár, Elizabeth Taylor és Paul Newman heteroszexuális románcát ünnepli, valójában az intermediális dialóguson keresztül talán az egyik legsikeresebb és legsikerültebb rejtett williamsi üzenet: míg *A vágy villamosa* egy jól észlelhetően elnagyolt és az imbecilitás határát súroló indokot vonultat fel Allan halálával kapcsolatban annak érdekében, hogy a dráma traumájára fel tudja hívni a figyelmet, addig a *Macska a forró bádogtetőn* már sokkal kifinomultabb dialógust indít, mely egy pillanatra sem zavarja meg a hollywoodi románc felszínét.

Az adaptációban egyértelműen, mesterségesen tompított Brick–Skipper–Maggie kapcsolat a hiányzó Másikon keresztül értelmezhető, amit Brooks, a film forgatókönyvíró-rendezője Big Daddy a filmben teljes mértékben elhallgatott előtörténetének egyetlen vizuális jelölőjével igyekszik erősíteni. Brooks eleve úgy közelítette meg az adaptáció kérdését, hogy Brick homoszexualitását valahogyan el kell fedni, mindazonáltal ezt szimbolikus módon szublimálva jelölni is kell. A rendező egyébiránt explicit módon vallott a kérdésről, és Brick karakterét „éretlennek” állította be a filmben, hogy ne legyen túlságosan szembeűnő, miért nem vonzódik a feleségéhez, illetve ezt az attitűdöt „biztonságos” módon magyarázni lehessen (PHILIPS 1980, 144). Kazan és Williams szemöldökráncoló utalásával vagy Mankiewicz ugró vágásával ellentétben a titkolt tartalmat Brooks disszeminálva, kisebb részletekre osztva és a cselekmény logikájának átstrukturálásával közvetíti úgy, hogy mindeközben nem engedi, hogy a hollywoodi románc jottányit is sérüljön (ez ugyanis a PCA engedélyének visszavonását eredményezte volna, nem beszélve a jegyeladásokból várható bevételének veszélyeztetéséről).

A Big Daddyhez kapcsolódó jelölő éppen az az ágy, amely Brick és Maggie hálószobájában látható, kissé enigmatikus módon a film kezdő képsorain, egy különböző részletgazdagsággal meg-megjelenő képen domináns szerepet tölt be, majd a végén úgyszintén ez a kép szolgál a film lezárásaként. Ez az az ágy, amely Big Mamma szerint a házasság problematikáját jelenti (és jeleníti meg): megjegyzésével tulajdonképpen rá is mutat egy olyan értelmezési tartományra, amellyel a

kritikusok többnyire nem foglalkoznak. Egyrészt a dráma szövegéből világosan kiderül, hogy az ágyat a fiatal pár az ültetvény korábbi tulajdonosaitól, a teljesen nyilvánvalóan homoszexuális kapcsolatban élő Peter Ochello és Jack Straw pártól örökölte: ők azok, akik Big Daddyt annak idején befogadták és örökösükké tették. Ezzel kapcsolatban Robert J. Corber kifejti, Big Daddy múltjának felidézésében rengeteg elhallgatást, hiányos logikai kapcsolatot fedezhetünk fel, azonban viszonya az ültetvény tulajdonosaival korántsem mondható prózainak: Ochello és Straw ugyanis éppen azon tulajdonságai miatt karolták fel az ifjú Pollittot, amelyek most Brickben testesülnek meg, vagyis a jóképű, csinos arc és a sportos, ki-dolgozott test (CORBER 1997, 117–118).



Macska a forró bádogtetőn – a film kezdőképe, illetve a lezárás

Az ágy hangsúlyos vizuális jelenléte és ezáltal diegetikus keretező szerepe egy olyan mellékcelekményre irányítja a figyelmet, amelynek emlegetését a film látványosan elhanyagolja. De Big Mamma szentenciája (az ágyra mutatva ezt mondja: „Ha egy házasság zátonyra fut, az a zátony legtöbbször ott van, ott bizony!”) ezen túlmenően közvetve a Skipper-epizódra is utal, hiszen az ágyat éppen Brick és Maggie nem használja, mégpedig azért, mert Maggie és Skipper próbálkozott meg az ágyba bújással, aminek folyományaként a fiatal pár viszonya az ágyon kívülre korlátozódott.

Ezeket az interpretációs lehetőségeket a nondiegetikus zenei részek is messzemenően alátámasztják. Amint arra Barna Zsanett rámutatott, a film elején látható kép alatt hallható, zongorával kísért szaxofondallam jelentős helyeken és témák említésekor tér vissza, hogy aztán a film végén ismételten felbukkanó kép aláfestéseként megerősítse az ágy képének/képzetének keretező funkcióját (BARNA 2005). Jól követhető módon a nondiegetikus melódia a történet két titkolt témájának említését készíti elő: Big Daddy rákja, illetve Brick homoszexualitása tematikus megjelenésekor mintegy metonimikus kapcsolatként hallható a rövid zenei aláfestés – nincs ez másként a fentebb vizsgált jelenetben sem, amikor Skipper fedőtörténetét adja elő Maggie Brick unszolására Big Daddy jelenlétében. A hallható és a látható jelek összekötésével a film mint audiovizuális médium tehát strukturális alapjába szötte a rejtett, titkolt, kimondhatatlan történetet, amelyet egy néhol már-már harsány melodramatikus felszínnel igyekszik elfedni.

Mindezeket túl az adaptációs dialógusban helye van a dráma előtt készült novellának, a *Three Players of a Summer Game*-nek is, amely – amint arra utaltam –

a temporális hierarchiában elfoglalt helye ellenére inkább a dráma (és a film) folytatásaként értelmezhető. Ebben az elbeszélésben tisztán látszik, hogy Maggie és Brick továbbra is gyermektelen pár, előbbi férfias jegyekkel rendelkező nőként az ültetvény ügyeit intézi, míg utóbbi épp annyira alkoholista, mint amilyennek a dráma elején megismerte az olvasó. Ez megerősíteni látszik azt, hogy az Ochello–Straw-ágyra dobott két párna a dráma egyik verziójának és a film végén egyáltalán nem biztosítéka sem a heteroszexuális románcnak, sem a gyermekáldásnak: a háromszög alakzat és a karakterek kapcsolata a protodramatikus történettel nem legitimálja az ilyen irányú olvasatokat.

Bibliográfia

- BARNA Zsanett (2005), „How to Let the Cat Out of the Bag?": Non-Diegetic Music in *Cat on a Hot Tin Roof*, *AMERICANA – E-Journal of American Studies in Hungary*, Vol. I., No. 1. (<http://primus.arts.u-szeged.hu/american/americana/volI-no1/barna.htm>)
- BÁRON György (2004), Alászállás az alvilágba. A vertikális mozgások jelentősége Hitchcock *Psychójában*, *Metropolis*, 2004/1, 23–26.
- Robert J. CORBER (1997), *Homosexuality in Cold War America. Resistance and the Crisis of Masculinity*, Durham–London, Duke University Press.
- Réka M. CRISTIAN–Zoltán DRAGON (2008), *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*, Szeged, JATEPress.
- DRAGON Zoltán (2005), Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa, *Apertúra*, 2005. ősz (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/>)
- Gérard GENETTE (1996), Transztextualitás, ford. BURJÁN Mónika, *Helikon*, 1996/1–2.
- René GIRARD (1972), *Deceit, Desire and the Novel*, trad. Yvonne FRECCERO, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Eve KOSOFKY SEDGWICK (1985), *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press.
- Gene D. PHILLIPS (1980), *The Films of Tennessee Williams*, London–Toronto, Associated University Presses.
- Naomi SEGAL (2000), Szerelmi háromszögek a nyolcvanas és kilencvenes években: *Végzetes vonzerő, Zongoralecke*, ford. BORGOS Anna, *Thalassa*, Vol. 11., No. 1.
- Robert STAM (1989), *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Robert STAM et al. (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics*, London, Routledge.
- Robert STAM (2001), *The Dialogics of Adaptation*, in James NAREMORE (ed.), *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers University Press, 54–76.
- Robert STAM (2005), *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Oxford, Blackwell.
- V. N. VOLOSHINOV [Mihail BAHTYIN] (1986), *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. L. MATEJKA, I. R. TITUNIK, Cambridge, MA, Harvard University Press.

- Thomas WAUGH (1998), *The Third Body: Patterns in the Construction of the Subject in Gay Male Narrative Film*, in Nicholas MIRZOEFF (ed.), *The Visual Culture Reader*, London, Routledge, 636–653.
- Tennessee WILLIAMS (1985), *Three Players of a Summer Game*, in Uő, *Collected Stories*, New York, Ballantine Books, 319–343.
- Tennessee WILLIAMS (2001), *Macska a forró bádogtetőn*, ford. BÁNYAY Geyza, in Uő, *Drámák*, Budapest, Európa, 223–374.

DOBOS ELVIRA

A homokember kétszer

A szuggesztív hatás mint kísérteties E. T. A. Hoffmann
A homokember című elbeszélésében és a belőle készült filmadaptációban

„– Mélyen tisztelt uraim és hölgyeim! Hát nem veszik észre, hol van az eb elhantolva?
Hisz ez az egész egy allegória [...] egy végigvitt metafora! Ugye értik?”
(E. T. A. Hoffmann: *A homokember*)

A homokember egyike E. T. A. Hoffmann legismertebb elbeszéléseinek. A történet röviden a következő: Nathanael, a fiatal diák tanulmányai idejére elválik menyasszonyától, Clarától, G.-be utazik, ahol felbukkan egy különös alak, Coppola, a barométerárus, aki rendkívül hasonlít Nathanael gyermekkorának egy meghatározó figurájára, az alkimista Coppeliusra, akit a diák az egykori dajkája meséjében szereplő Homokemberrel azonosított. Nathanael Coppolatól egy látcsövet vásárol, amelyen keresztül hosszasan nézi Olimpiát, Spalanzani professzor lányát. Olthatatlan szerelemre gyullad iránta, és épp meg akarja kérni a kezét, amikor Olimpiáról kiderül, hogy valójában csak egy gép. Nathanaelt ekkor örület keríti hatalmába, végül – állapota időleges javulása után – leveti magát a tanácsház tornyának erkélyéről.

Az elbeszélés értelmezési lehetőségei szinte kifogyhatatlanok. Már magán a történeten belül is többféle nézőpont érvényesül. Először Nathanael Lotharhoz, Clara bátyjához írt leveléből értesülünk az egyes eseményekről, ezt követően Clara Nathanaelhez írt levelét olvashatjuk, amelyből az is kiderül, hogy a Lotharnak szóló levelet Nathanael tévedésből neki címezte, így ő kibontotta és elolvasta. Ezután még egy levél következik, amelyet Nathanael ismét Lotharnak írt. A levelek után megszólal a narrátor, aki Nathanael barátjaként, a történet szereplőinek ismerőseként mutatkozik be a „nyájas olvasó”-nak. Hozzá kell tennünk, hogy ennek ellenére az elbeszélő egyáltalán nem a barát, sokkal inkább egy olyan író pozíciójából szól az olvasóhoz, aki belelát alakjainak gondolataiba, ismeri lelkük minden rezdülését. Hiszen a narrátor saját bevallása szerint is író, „afféle csodabogár” (HOFFMANN 1982, 116), aki ellenállhatatlan kényszert érez a történet elmesélésére. Mégsem tudja, hogyan kezdjen hozzá, s azt fontolgatja – mintegy hangosan gondolkodva –, hogy miként lehetne a legmegfelelőbbben elkezdni a történetet.

„Volt egyszer, hol nem volt...” – ez a legszebb bevezetés, de hát túlságosan józan. „Élt egyszer S.-ben, a vidéki kisvárosban...” – ez már valamivel jobb, mindenestre előkészíti a kibontakozást. És ha *in medias res* belevágok? (HOFFMANN 1982, 117.)

De nemcsak azért tűnhet különösnek a narrátor fejtegetése az írás mikéntjéről, mert ekkor már nagyjából a történet felénél járunk, hanem azért is, mert az elbeszélésnek csaknem tizedét ez teszi ki,¹ így igen nagy súllyal van jelen a szövegben. Ahogy John M. Ellis is kiemeli, a történet fonalát megszakító gondolatmenet játékos, tréfálkozó hangneme is nagyban különbözik a szöveg többi, sokkal komorabb hangvételű részétől (ELLIS 1981, 2). Ez a könnyedebb hangnem, némi iróniával fűszerezve majd az utolsó oldalakon tér vissza ismét megszakítva a történet menetét. Bizonyára igazat kell adnunk Ellisnek, hogy ezek az önreflexív szövegrészek fontos funkcióval bírnak, mégpedig arra hivatottak, hogy az olvasót elidegenítsék a történet világtól. Ez pedig éles ellentétben áll az elbeszélés kezdetén szereplő három levél és a rövidített helységnevek funkciójával, amelyek éppen ellenkezőleg, a történet valóságosságát hivatottak hitelesíteni. A narrátor közbevetései tehát nemcsak önreflexív és elidegenítő szerepet kapnak, hanem részei egyfajta ellentétképzés, a nézőpontok, tekintetek megkettőzése, sőt inkább megsokszorozása folyamatának. Maga Nathanael is kétféleképpen beszél el az eseményeket a szövegben: előbb a levelekben, aztán saját költeményében. A megtöbbszörözött tekintet, az ellentétek összekötéséből eredő ambivalencia egyébként is domináns szövegszervező eljárás Hoffmann műveiben – így *A homokemberben* is – ami a szövegek sajátos hasadtságát eredményezi. (OROSZ 2006, 22–27.)

Részben a megtöbbszörözött nézőpontoknak köszönhetően tehát a történet egyes elemei nem alkotnak egy egységesen, úgymond „résmentesen” összerakható értelemegészt. Az egyes értelmezéseknél mindig maradnak olyan kilógó részek, anomáliák, amelyek megkérdőjelezik a felállított értelemkonstrukciót, és továbbgondolásra készítenek. Tehát nemcsak arról van szó, hogy sokféle értelem konstruálható a történetből, hanem arról is, hogy nem konstruálható egyetlen olyan történet sem, amely megnyugtató módon fogadná magába a történet összes elemét. Az értelmezés folyamata ezért (is) lezárhatatlan, mindig túlmutat önmagán, s éppen ebben rejlik e Hoffmann-mű nagyszerűsége. Annak szem előtt tartásával tehát, hogy nem sikerülhet zárt értelemkonstrukció létrehozása, csupán két olyan szempontot próbálunk meg felvázolni, amelyek igen fontosnak tűnnek.

Az első ilyen a szemmotívum nagyon hangsúlyos megjelenése az elbeszélésben, amelyre Sigmund Freud is felhívta a figyelmet *A kísérteties* című írásában (FREUD 2001). Freud szerint a szem elvesztésétől való félelem a gyermeki kasztrációs félelemre vezethető vissza, és – legalábbis részben – ez ad magyarázatot a Homokember alakjának kísérteties voltára, illetve ezért lép fel a Homokember-

¹ Erre John M. Ellis is felhívja a figyelmet (ELLIS 1981, 2).

Coppelius minden alkalommal a szerelem megzavarójaként (HOFFMANN 1982, 258–259). Számunkra azonban más okból kaphat jelentőséget ez a motívum, hiszen hozzá kapcsolódik a tekintet, mégpedig a szuggesztív tekintet motívuma. Az elbeszélésben szereplő ügyvédként, majd barométerárusként felbukkanó alak ugyanis – úgy tűnik – képes akaratával befolyásolni a többi szereplőt. Coppelius/Coppola rendelkezik mindazon tulajdonságokkal, amelyek a Hoffmann-művekben gyakran megjelenő delejező alakokat jellemzik.

Ezen a ponton érdemes néhány szót ejtenünk a delejezés egykori gyakorlatáról, amely Hoffmann-t különösen foglalkoztatta, s írásaiból kitűnik, hogy jól ismerte a témára vonatkozó korabeli szakirodalmat. Nagy érdeklődéssel, ugyanakkor igen kritikusan szemlélte korának új tudományos, vagy tudományosnak feltüntetett eredményeit, így műveiben gyakran igen negatív módon jelennek meg azok az alakok, akik ezt a mesterséget űzik. A delejező Hoffmann-nál a korabeli modern tudományosság képviselője, aki felsőbbrendűsége tudatában meg akarja fejteni és ki akarja aknázni a természet titkait, mégpedig legfőképpen saját hasznára. A *delejező* című Hoffmann-elbeszélés Albanja a következőképpen fogalmazza meg ezt:

[...] a titokzatos szellemi Fölény, amivel a Természet felruházta egyik-másik gyermekét, az a hatalom, amit az ilyen kitüntetett halandó megkövetelhet magának [...]. És mi, akikben megvan ez az erő, ez a fölény, ma már, mondhatni, a kezünkben tartjuk azt a fegyvert, amivel ezt a szellemi harcot vívjuk, azért, hogy leigázhassuk azt, ami alacsonyabb rendű. (HOFFMANN 2007, 46–47.)

A delejezés előzményeinek az alkimisták kísérleteit, az ördögűzés szertartását, de főként a mágnesesség felfedezését tekinthetjük. Franz Anton Mesmer, akinek a tevékenysége nyomán széles körben ismertté vált ez az elsősorban gyógyító célú tevékenység, egy „olyan fluidum létezését feltételezi, amely az idegekre hatva közvetíti a természet és az emberi test közötti erőket, s az egész világegyetemet betölti” (SCHULTHEISZ 2004). A magnetikus erő, amely nem látható és nem is mérhető, ezen a fluidumon keresztül képes áramlani és kifejteni hatását. Mesmer 1774-től nagy sikereket ért el olyan páciensek gyógyításában is, akiknél a korábbi kezeléseknél csődöt mondtak. A Mesmer tanait követő delejezők különböző kézmozdulatokkal hipnózishoz hasonló állapotot idéztek elő, illetve eleinte mágneses kádadkat és pálcákat is használtak az úgynevezett „magnetikus krízis” eléréséhez, amely görcsrohamokban, hisztérikus rohamokban vagy hirtelen elalvásban is megnyilvánulhatott – éppúgy, ahogy *A homokember*ben Nathanael esetében. Később Mesmer már tagadta a mágnes közvetlen szerepét, a hatást inkább a magnetizőr személyiségéből áradó fluidumnak tulajdonította. Addig a felismerésig azonban nem jutott el, hogy az eredményeket pusztán saját szuggesztivitásának tulajdonítsa (SCHULTHEISZ 2004).

A delejező egyik fontos jellemzője, hogy főként a tekintete által keríti hatalmába a személyt. Ferenczi Sándor *A szem-szimbolikáról* című 1919-es munkájában a következőket írja ennek lehetséges magyarázatáról:

Az a megszégyenülés, melyet „fixíroztatáskor” érzünk, s amely minket mások megbámulásától visszatart, a szemtájék szexuálszimbolikai jelentőségében találja mélyebb magyarázatát. Szintén erre kell visszavezetnünk azt a nagy hatást is, amit a hipnotizőr szeme gyakorol médiumára. (FERENCZI 2000b, 145.)

A homokemberben szereplő Coppelius tekintete pedig nem kisebb hatás kifejtésére képes, mint hogy Nathanael leveti magát miatta a tanácsház erkélyéről:

Többen épp a toronyba készültek, hogy lefogják az őrjöngőt, ám Coppelius fölkacagott. – Hahaha! Várjatok csak, mindjárt lejön ő magától is, ni! – rikkantotta, s a többiekhez hasonlóan ő is a magasba emelte a tekintetét. Nathanael egyszeriben megmerevedett, mint akibe görcs állt, áthajolt a korláton, s ahogy észrevette Coppelius, felüvöltött: – Hej!... Szép szemek van... szép szemecske!... – azzal levette magát a mélybe... (HOFFMANN 1982, 137.)

De egyéb tulajdonságai is különösen alkalmassá tették arra – persze a mű világán belül –, hogy erős szuggesztív hatást váltson ki. A szuggesztív hatást ugyanis Ferenczi szerint nagyban elősegíti a hipnotizőr imponáló megjelenése, amelyhez hozzátartozik a hatalmas termet, a sűrű szemöldök, az átható pillantás, a szigorú arckifejezés és a magabiztos fellépés (FERENCZI 2009, 61–68). Ezek mind jellemzik a történetbeli Coppelius. Nathanael levelében magas, vállas, bozontos szürke szemöldökű, élesen villogó tekintetű férfiként jelenik meg. Az utolsó jelenet leírásában pedig azt olvassuk a termetével kapcsolatban, hogy az összeszaladt emberek tömegéből egy „fejfelé emelkedett közülük az óriási termetű Coppelius ügyvéd” (HOFFMANN 1982, 137).

Coppeliusnak, illetve Coppelának ráadásul rendelkezésére áll egy eszköz, egy látcső, amely nagyon fontos szerepet tölt be a történetben. Amint a látcső Nathanaelhez kerül, az események fordulóponthoz érkeznek. Pontosabban két fordulópont kötődik ehhez a tárgyhoz: az első, amikor Nathanael először pillantja meg rajta keresztül a bábu Olimpiát, és az megtelik számára étellel, a második pedig, amikor Nathanael Clarát, a menyasszonyát élettelen bábunak látja általa. Az első fordulópont elindítja az események sorát, a második pedig lezárja. A látcső az elbeszélésben mint a kiterjesztett látás lehetősége, a másként látás képessége – vagy inkább kényszere – jelenik meg. Az élettelen bábu élőnek, az élő nő, Clara pedig fabábunak tűnik rajta keresztül, Coppelius akaratának megfelelően, így a látcső mintegy a delejező szemének s egyben szuggesztív befolyásának kiterjesztéseként értelmeződik.

Az elbeszélés egy másik lehetséges megközelítése szintén az irányítás-irányítottság kérdésköréhez kapcsolódik, ha a Nathanael körül zajló eseményeket egyfajta kísérletként fogjuk fel. Mint látni fogjuk, a szöveg több pontja is alapot szolgáltat ennek az elképzelésnek. Feltételezzük tehát, hogy a kísérletezés nemcsak éjjel, Nathanael apja, majd Spalanzani professzor házának sötét szobái rejtekében zajlik, hanem nappal is folytatódik. A diák gyermekkorából ismerős Coppelius és a barométerárusként felbukkanó Coppola nagy valószínűséggel ugyanaz a sze-

mély. A két személy azonosságának vagy különbözőségének kérdése persze nem dönthető el végérvényesen, mindenesetre figyelembe kell vennünk, hogy ha különbözőségüket feltételezzük – megszüntetve ezzel többek között a hasonmás-motívum érvényességét a műben –, fennáll annak a veszélye, hogy a történetet egyszerűen egy pszichózis leírásává szűkítjük.² Coppelius/Coppola tehát először Nathanael apjával, majd később Spalanzani professzorral végez kutatásokat, melyeknek célja, hogy élő emberhez hasonlatos automatát hozzon létre. A Nathanael apjával végzett kutatások eredményéről semmit sem tudunk meg azonkívül, hogy egy robbanás vetett véget a kísérleteknek, amelyben az apa meghalt.

A Spalanzanival végzett kutatás eredményét viszont megismerjük: ő Olimpia. A kísérletezők azonban nem érik be annyival, hogy létrehozzák az emberszerű gépet, mivel az emberteremtést csak akkor tekinthetik sikeresnek, ha a teremtményt a többi, valódi ember is emberként fogadja el. A szövegben találunk néhány utalást arra, hogy Nathanaelt nem a véletlen sodorja Olimpia felé, s ezeket figyelembe véve az események láncolata igencsak megtervezettnek tűnik. Amikor Nathanael rövid otthoni tartózkodása után visszatérne g.-i lakásába, azzal szembesül, hogy a ház leégett. Diáktársai, akik holmiját sikeresen kimenekítették a tűzből, már le is foglaltak neki egy szobát.

Nem tulajdonított jelentőséget annak, hogy új szobája Spalanzani professzor lakásával szemben van, s abban sem látott semmi különösöt, hogy az ablakból egyenesen abba a szobába lát, ahol Olimpia gyakran szokott üldögélni egymagában; testének körvonalai világosan kivehetők voltak, arcvonásai azonban már összerosódtak. (HOFFMANN 1982, 123–124.)

Számunkra azonban annál inkább különösnek tűnhet ez a véletlen, főként, hogy hamarosan Coppola, a barométerárus-embercsináló kopogtat Nathanael ajtaján, hogy látcsövet adjon el a diáknak. A látcsövön keresztül Nathanael már tisztán és *másként* látja a tökéletes szépségű alakot, és azonnal rabjává válik, holott korábban „a merev, nyársat nyelt Olimpia tökéletesen hidegen hagyta” (HOFFMANN 1982, 124). A gyanúnk, hogy a diák körüli eseményeket nem a véletlen játéka irányítja, csak fokozódik azzal, hogy megtudjuk, Spalanzani professzor bált szervez lánya bemutatására, „amire hivatalos a fél egyetem” (HOFFMANN 1982, 127). Nathanael a bálon el sem mozdul Olimpia mellől, amit a professzor nagy meglepéssel nyugtáz,³ sőt, további látogatásokra is biztatja a diákokat. Végül további néhány találkozás után Nathanael elhatározza, hogy megkéri Olimpia kezét. A kísérlet sikerült, hiszen létrehoztak egy embernek tűnő, mégis irányítható bábút.

² John M. Ellis szerint ezenkívül Clara szerepét is teljesen átértelmezi ez az elgondolás. Lásd bővebben ELLIS 1981, 1–18.

³ „Spalanzani professzor elsétált néhányszor a boldog pár előtt, és valami *furcsán elégedett* mosollyal nézett rájuk” (HOFFMANN 1982, 129. Kiemelés tőlem – D. E.).

De nemcsak Olimpia, hanem Nathanael is szétszedhető, összerakható, irányítható.⁴ Ezt támasztja alá az is, hogy Coppola egyszerű megjelenésének hatására Nathanael teljesen a befolyása alá kerül, ahogy azt már első levelének kezdetén megtudjuk, és ez a hatás – rövid megszakításokkal – mindvégig fokozódik, egészen a történet végkimenetelig, amikor Coppola pontosan tudja, hogy Nathanael le fog ugrani a toronyból. *A homokemberben* Olimpia és Nathanael ugyanolyan irányítható; mintha mindketten gépek volnának, akiket az alkotójuk kedve szerint programozhat: Nathanaelt Coppola irányítja szűrős tekintete és delejes hatása által, ahogy Olimpiát az őt létrehozó tudósok. Nathanael tehát egy megrendezett esemény sorban, idegen akaratnak engedelmeskedve sodródik a végzete felé, miközben megfigyelik őt, és előre látják, mit fog tenni.

Az elbeszélésből David Teague 2001-ben egy igen érdekes filmadaptációt készített *The Sandman* címmel. A következőkben a filmet és az alapjául szolgáló Hoffmann-elbeszéléshez való viszonyát vizsgáljuk. Kiindulópontul a film azon mozzanata fog szolgálni, hogy az elbeszélésben kulcsfontosságú tárgyat, a látcsövet, a filmvásznon egy kamera helyettesíti. Azáltal, hogy a rendező a kamerát állítja a látcső helyére, magára a filmre irányítja a figyelmet, és egyúttal átviszi a filmre is azokat a jelentéseket, amelyeket az elbeszélésben a látcső felidéz. Ezek pedig nagyrészt ahhoz a kísérteties hatáshoz kapcsolódnak, amelyet a látcsövet átadó alak kelt fel szuggesztív képessége által. Ezek után azokat a viszonyrendszereket próbáljuk bemutatni, amelyek mindezekből kibonthatók, illetve megkíséreljük felvázolni, mit mond a *The Sandman* magáról a filmről.

A film rendezője, az operatőrként, vágóként és producerként is működő David Teague a Brooklyn Vitagraph alapítója, amely független filmek készítésével foglalkozik. A *The Sandman* a 2001-es Arizona Film Fesztven mutatkozott be, ahol döntős alkotások közé került. Szintén döntős volt a 2001-es Festival of Fantasy Films-en Manchesterben, a New York-i B-Movie Film Fesztven pedig jelölték a legjobb díszletért és a legjobb fényképezésért járó díjra. A film az eredeti történetet követve első pillantásra két síkon halad párhuzamosan. Balázs Béla szerint a hangosfilm megjelenése után már nem lehet többé visszatérni a némafilmhez (BALÁZS 1948). Teague mégis erre tesz kísérletet, amikor a történet első síkját a korai német expresszionista filmre emlékeztető stílusban, némafilmként fogalmazza meg a legvadabb kontrasztokhoz való vonzódás és hallucinatív szuggesztivitás⁵ jegyében. A második síkot a narrátor dokumentumfilmre emlékeztető módon megjelenített közbeszólásai alkotják, aki – ahogy a képernyőn megjelenő feliratból egyértelműen kiderül – maga az író, Hoffmann. Fontos megemlítenünk a megjelenítés

⁴ Itt utalhatunk a történet kezdetére, Nathanael Lotharhoz írt levelének egy részére, amelyben Nathanael azt a különös gyermekkori élményt meséli el, amikor titokban megleste apját és Coppeliust (a feltételezett Homokembert) kísérletezés közben. Coppelius a lelepleződött gyermek testrészeit szabadon képes ide-oda helyezni, cserélni.

⁵ Vö. EISNER 1994.

szempontjából a külső jelenetek háttérül szolgáló anakronisztikus, modern környezetet, amelyet az alkotók egyáltalán nem igyekeztek elrejteni.⁶

A film tehát E. T. A. Hoffmann 1817-es azonos című elbeszélésén alapul, amely Sigmund Freudnak is alapot szolgáltatott az *unheimlich*, a *kísérteties* fogalmának vizsgálatára, hiszen ezt az azóta rengeteget tárgyalt fogalmat részben ennek a Hoffmann-műnek a kapcsán világítja meg már említett 1919-es tanulmányában. A kísérteties szerinte nem azonos a félelmetessel, és nem is valami idegen, ismeretlen dolog kelti fel ezt a hatást, hanem egy olyan korábról ismerős dolog, amely elfojtódott, majd valaminek a hatására újra felszínre került, tehát valami olyan, ami egyszerre ismerős és ismeretlen. Ezt a megállapítást Freud etimológiailag is igazolja:

[...] a *heimlich* szócska többféle jelentésárnyalata között van egy, ami saját ellentétével, az *unheimlich*-hel esik egybe. [...] Arra kell rájöttünk, hogy a *heimlich* szó nem egyértelmű, két olyan fogalomkörhöz tartozik, amely, noha nem ellentétes, mégis nagyon különbözik egymástól. Az egyik kör a bizalmashoz, és a kellemeshez, a másik pedig a rejtetthez és a titkoshoz kapcsolódik. A kísérteties csak az első jelentésnek ellentéte, de a másodiknak már nem. [...] Az *unheimlich* bizonyos mértékben a *heimlich* egy fajtája. (FREUD 2001, 250–251.)

Freud szerint vannak bizonyos dolgok, amelyek igen nagy valószínűséggel képesek felkelteni a kísérteties hatást. Ilyenek például a fantázia és valóság határának elmosódottsága, a kísérteties ember, aki gondolat által képes érvényesíteni akaratát, amit a „gondolatok mindenhatóságának” nevez, vagy a nem szándékolt ismétlés, illetve a hasonmás megjelenése. Mindezek mind az elbeszélésben, mind a filmben megjelennek, és szorosan kapcsolódnak az elbeszélésben szereplő látcsőhöz, a filmadaptációban pedig a kamera jelentésének holdudvarába tartoznak.

Azáltal, hogy a film rendezője a kamerát állítja a látcső helyére, két dolog történik. Egyrészt átviszi a filmre azt a jelentéshalmazt, amely az elbeszélésben a látcsőhöz kapcsolódik. Ennek része tehát az a kísérteties hatás, amelyet a látcsövet átadó alak, Coppola kelt fel delejes, szuggesztív képessége által. Az elbeszélésben szereplő *látcső*, illetve a filmvásznon megjelenő *kamera* tehát egy delejező, szuggesztív alak eszköze. A delejező alakját pedig körüllegi a freudi értelemben vett kísérteties szinte minden eleme. A gyermekkorból ismerős Coppelius az ismerősen ismeretlen Coppola alakjában tér vissza egyfajta hasonmásként, akaratával befolyásolni képes mások cselekedeteit, a valóságosság és a fantázia határmezsgyéje pedig igen vékonynak és átjárhatónak bizonyul. Maguk ezek az eszközök is a szemhez, a látáshoz, a tekintethez kapcsolódnak. A befolyásoló, szuggesztív hatás rájuk is kivetül, s rajtuk keresztül az élettelen élőknek, vagy akár az élő élettelennek tűnhet a néző számára.

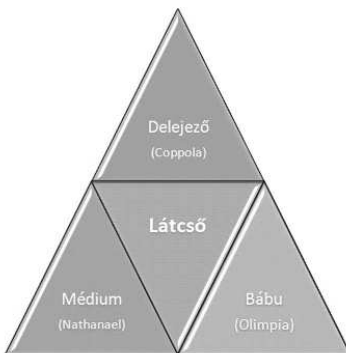
⁶ A külső jeleneteknél graffitikkal tarkított blokkházakat, autókat, villanyvezetékeket láthatunk.

A behelyettesítés másik következménye, hogy a megváltozott látás, az élettelen élőként, a fikció valósággá történő elfogadása (vagy épp ennek az ellenkezője) önreflexív módon magára a filmre utal. A film ebben a megközelítésben azt a folyamatot foglalja magában, amelynek során a történetből a színész és a kamera segítségével mozgókép keletkezik. Ebben a folyamatban, mintegy üres helyként, már egy majdani néző is tételezve van. A látcső kamerával való behelyettesítése által *The Sandman* tehát önmagára mint filmre reflektálva a film szuggesztív hatására irányítja a figyelmet. A szuggesztív hatás nyomvonalán elindulva a történetből, illetve az azt feldolgozó némafilmből két négyes viszonyrendszer bontható ki.

A viszonyok rendszerét úgy tudjuk legjobban szemléltetni, ha egy háromszöget képzelünk el, amelynek csúcsai és középpontja egy-egy pozíciót jelölnek ki. A középpont értelemszerűen központi, kulcspozíciót jelöl, a háromszög felső csúcsa pedig aktív, fölérendelő viszonyt jelent az alsó két passzív, alárendelt csúcs-hoz képest. Az első viszonyrendszerben, amely az eredeti Hoffmann-történetből bontakozik ki, a kulcspozícióban a látcső áll. A háromszög alsó részein foglal helyet a médium, akire a szuggesztív hatás irányul, Nathanael és a bábu, Olimpia. Ezek passzív pozícióknak tűnnek a rendszeren belül. A delejező/hipnotizőr, aki látszólag mindkettőt irányítja (Coppelius/Coppola) a háromszög csúcsán áll, így ő a rendszer aktív szereplője. A delejező eszköze a látcső, Nathanael ezen keresztül nézi a bábu Olimpiát, aki ettől a pillanattól fogva tűnik élő, vonzó nőnek a főhős számára. Az egész eseménysor ráadásul megrendezettnek tűnik már az eredeti történetben is – ami még inkább erősíti a filmmel való párhuzamot.

A második négyes viszonyrendszerben a központi helyet a kamera tölti be, így ebben az értelmezésben az alsó pozíciók egyikén foglal helyet Nathanael, a néző, akire a szuggesztív hatás irányul, a másikon pedig Olimpia, a színész, akinek teste bábu, amely alárendelődik a filmnek. A háromszög csúcspozícióját, amely az előző viszonyrendszerben Coppelius-hoz tartozott, most a film foglalja el, amely befolyással bír mind a színész, mind a néző felett. Ennek megfelelően a néző és a színész van a passzív, a film pedig az aktív pozícióban.

Első viszonyrendszer: az elbeszélés



Második viszonyrendszer: a film



Utaltunk rá, hogy a film látszólag két rétegből áll, két idő- és térsíkban mozog: az egyik a némafilmen megjelenő eseménysor, a másik pedig a narrátor közbeszólásainak szintje. Az alkotás azonban igyekszik fokozatosan elmosni a határokat az idő- és térsíkok között. Ezt többféle eszköz segítségével valósítja meg, amelyek közül csak néhány példát említek.

Az első az ismétlés, mégpedig a helyszín ismétlése. A Nathanael sorsát meghatározó traumatikus gyermekkori jelenet Coppeliusszal és az apával, illetve a felnőttként átélt, szintén traumatikus és meghatározó jelenet Coppelával, Spalanzani professzorral és a már egyértelműen élettelen bábuként megjelenő Olimpiával, a filmvásznon ugyanazon a helyszínen játszódik, holott az eredeti elbeszélésben a helyszínek különbözőek, még csak nem is egy városban vannak. Az első Nathanael szülői házában, a második pedig G.-ben, Spalanzani professzor otthonában játszódik. Ennek ellenére egyébként a két jelenet már a Hoffmann-műben is párhuzamos – az elsőben a gyermek Nathanael is csupán szétszedhető bábú a két alkímista kezei közt, ahogy a másodikban Olimpia –, a film pedig csak még inkább felerősíti ezt a hatást a helyszín ismétlésével. Mindkét jelenet díszletének közép-pontjában ugyanaz a kandalló áll. A kandalló jobb oldalán egy ajtót látunk, bal oldalán pedig egy sötét függönyt, amely mögé a gyermek, majd később a felnőtt Nathanael elbújni igyekszik, amikor balról közeledni hallja az első esetben apját és Coppeliust, a másodikban Spalanzanit, Olimpiát „apját” és Coppeliust a bábuval. Az egyetlen, ám annál figyelemreméltóbb különbség a két jelenet díszlete között, hogy a kandalló fölött az első esetben egy hatalmas órát látunk, a másodikban viszont egy kiterjesztett szárnyú madarat ábrázoló festményt.⁷ Az első jelenetben megjelenő óra mutatói lehullva helyükről az óra alján egymást keresztezve helyezkednek el, mintegy az idő felfüggesztődésére utalva. A két díszlet különbsége így valójában a jelenetek azonossága irányába mutat. A *The Sandman* a gyermekkori jelenet megismétlődésének hangsúlyozásával tehát egyrészt reflektál a Freud által a kísérteties hatás egyik kiváltójaként megnevezett ismétlési kényszerre, s egyúttal elmossa a határokat a két jelenet idő- és térsíkjai között.

A másodikként említendő eszköz a határok elmosására egy automata, felhúzó játékmacska, amelyet három különböző jelenetben láthatunk viszont a film során. Először Siegmund és Nathanael jelenetében kerül elő, amikor Siegmund megmutatja Nathanaelnek, hogyan működik a kis automata – amely nyilvánvalóan Olimpia automata voltára utal –, majd neki is ajándékozza. A játékmacskát legközelebb akkor látjuk, amikor Nathanael Olimpiának mutatja meg a kerti padon ülve, az automata macskát az automata embernek. A legmeglepőbb talán mégis a

⁷ A dajka meséjében szereplő Homokemberről, aki ellopja a gyermekek szemét, az elbeszélésben nem tudjuk biztosan, hogy emberi vagy madár alakban létezik-e, annyit viszont megtudunk, hogy a Holdon van a fészke, ahol csemetéi, az éhes madárfiókák várják, hogy felcsipegethesék bagolyszerű csőrükkel a gyerekszemeket. A filmadaptációban viszont egyértelműen megjelenik a Homokember nagy madár alakjában is. A kandalló fölött függő kép valószínűleg szintén erre utal.

macska harmadik feltűnése, ekkor ugyanis a némafilmből átlép a dokumentumfilm síkjára, és a narrátor, nevezetesen E. T. A. Hoffmann kezében találkozunk vele. Itt tehát egy olyan határátlépés történik, melynek során a filmes kellék átlép a film két szintje között. Az idő- és térsíkok így ismét összecsúsznak, s a rétegek határai elmosódottá válnak.

De a határok elmosása nem áll meg ezen a szinten: a film tovább tágítja felénk, nézők felé saját kereteit. Miközben a narrátor-szerzőt látjuk és halljuk, amint monológja meg-megszakítja a némafilmként megjelenő eseménysort, egy további érdekes felfedezést tehetünk. A filmen Hoffmannként megjelenő elbeszélő asztalának bal sarkán Sigmund Freud képe áll, mégpedig felénk, nézők felé fordítva. A film a Freud-portré ilyen elhelyezésével egyrészt a pszichoanalitikus olvasatra is reflektálva mintegy önmagába olvasztja azt, másrészt a narrátor – és a felénk fordított portré – tulajdonképpen kiszól a vászonnról, s így „mi, nézők” is Nathanael nézőpozíciójába íródunk bele a szuggesztív hatások rendszerében. Mindez megerősíti a másodikként felvázolt viszonyrendszert, illetve azt a feltételezést, hogy az alkotás ezekre a viszonyokra reflektál.

Harmadik viszonyrendszer



Mit is jelent mindez? A *The Sandman* egy olyan filminterpretációt látszik megjeleníteni, amely a következőket foglalja magában: a néző alárendelt, passzív befogadója a filmnek, delejes, szuggesztív hatás irányul rá, s a filmnek mintegy hatalma van felette, amint élőként érzékelteti számára az élettelen alakokat. Ferenczi Sándor szuggesztíó-felfogásának átgondolása azonban alapjaiban felforgathatja ezt a fajta értelmezést.

Ferenczi Sándor a következőképpen definiálja a szuggesztíó fogalmát az 1911-ben, a budapesti Orvosi Körben és a Galilei Körben elhangzott előadásában:

A szuggesztíó értelmi meghatározása szinte felesleges, hisz mindenki tudja, mit jelent e szó: érzeteknek, érzéseknek, gondolatoknak és akarati elhatározások-

nak szándékos becsempészését egy más ember lelkivilágába, még pedig úgy, hogy az, akinek szuggerálnak, ne tudja a sugalmazott érzéki, érzelmi és értelmi behatásokat a maga eszével korrigálni, megmásítani. Szóval a szuggesztió idegen lelki behatások kritika nélküli befogadása, illetőleg befogadtatása. A kritika kizárása tehát előfeltétele a sikeres szuggesztióknak. (FERENCZI 2006, 188.)⁸

Ferenczi a szuggesztióról és a hipnózisról többéves orvosi tapasztalatai alapján alakította ki álláspontját.⁹ A jelenség értelmezésekor Sigmund Freud egy a hipnózisról tett megállapításából indul ki, mely szerint „a hipnózis lényege a libidónak a hipnotizáló személyhez való tudattalan rögzítődésében keresendő (melyet a neki ösztön mazochisztikus összetevője hoz létre)”,¹⁰ és ezt igyekszik továbbvinni és kiegészíteni. Ferenczi szerint a szuggeráló a folyamat során hatalmat szerez a személyiség egy lehasadt része fölött. Ilyen „lehasadt részek” mindig megtalálhatók a személyiségben – mivel a tudatos és a tudattalan lelki folyamatok egy időben zajlanak, s így a személyiség nem egységes –, ugyanakkor mégsem minden ember hipnotizálható.

Tehát a szuggesztióra és a hipnózisra való fogékonysághoz egy olyan sajátos „lehasadt rész”, egy bizonyos tudattalan törekvés megléte szükséges, amely állandóan jelen van a személyiségben. Ez azt jelenti, hogy a szuggesztió és a hipnózis sikere nagyban függ a hipnózis alanyától. Ferenczi feltételezi, hogy léteznek a tudattalanban olyan érzések, elképzelések, amelyek fogékonnyá tehetnek valakit a hipnózisra vagy szuggesztióra. A pszichoanalízis szerint mindenkiben vannak olyan lelki tartalmak, amelyeket a tudat fölöslegesnek vagy károsnak ítél, ezért „számúzi” őket a tudattalanba. Ezek a számúzott tartalmak bizonyos körülmények között, például izgatottság hatására, álmokban, szabad asszociációkban újra felszínre tudnak kerülni. Így tehát sok gyermekkori érzés, törekvés is megőrződik ebben

⁸ Különösen érdekes lehet összevetni ezt a meghatározást a Hoffmann-műben szereplő Clara igen hasonló megfontolásaival: „Ha létezik ama sötét hatalom, mely ellenségesen és gonoszul csapdát állít bensőnkben, aztán gúzsba köt, és veszedelmes, kárhozató útra vonszol minket, ahová máskülönben sohasem kerültünk volna; ha létezik, akkor bizonyos, hogy ez a hatalom olyanná formálódik *bennünk*, mint mi magunk, sőt lénye a mi magunk lényévé kell, hogy váljék, mert csak így fogunk hinni benne, csak *így* szorítunk neki magunkban annyi helyet, amennyire szüksége van titkos munkálkodásához. Ha van bennünk elegendő, állhatatos s tiszta lélek erősítette éberség ahhoz, hogy mindenkor leleplezzük az idegen, ellenséges beavatkozást, és hogy szilárd léptekkel járjuk egyre azt az utat, melyet hajlamunk és hivatásunk jelölt ki számunkra, akkor egészen bizonyosan alulmarad a gonosz ama hiábavaló küzdelemben, hogy formát öltve, önmagunk tükörképévé váljék.” (HOFFMANN 1982, 113.) Vö. Sigmund Freud felfogása szerint annak oka, hogy valaki nem hipnotizálható, a hipnózis tudattalan elutasításában keresendő.

⁹ A következőkben Ferenczi *A szuggesztió és a hipnózis pszichoanalízise* című, eredetileg 1912-ben, Londonban, angol nyelven megjelent tanulmányát veszem alapul (FERENCZI 2009).

¹⁰ Ferenczi itt Sigmund Freud *Három értekezés a szexualitás elméletéről* című írásából idéz (FREUD 1995. Kiemelés Ferenczitől).

a formában. Az egyik ilyen gyermekkori törekvés – és ez az, ami a szuggesztióra való hajlam gyökere Ferenczi szerint – a gyermeknek az a vágya, hogy higgyen és engedelmeskedjen a szüleinek. Ez a törekvés két formában jelenik meg: a gyermek engedelmeskedik a gyengéd és nyájas anyjának, mert tudja, hogy jutalmat fog kapni, illetve a gyermek engedelmeskedik a tekintélyt parancsoló apjának, hogy elkerülje a büntetést.¹¹

A szuggerálhatóság tehát valójában tudattalan vágy, amely Ferenczi szerint a vakhitben és az engedelmisségben gyökerezik, amelynek két mozgatója a szeretet, amely bátorít, és a tekintély, amely elbátortalanít. A szuggesztió és hipnózis folyamata során az a gyermeki vágy, hogy engedelmeskedjünk az anyának, illetve az apának, hogy elnyerjük a szeretetet, és elkerüljük a büntetést, a hipnotizőr személyére helyeződik át. A hipnotizőr csak felszabadítja ezeket a megnyilvánulásokat, mivel a hipnózis létrejöttének legfontosabb feltételei a hipnotizált személy lelki életében keresendők.

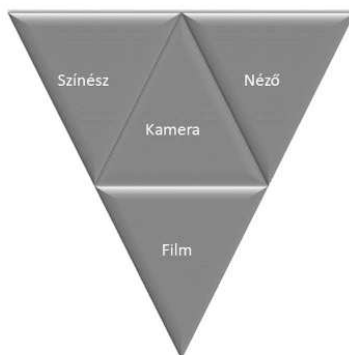
A szuggesztió alá vetett egyén Ferenczi Sándor szerint tehát valójában nem egyszerű elszenvedője ennek a folyamatnak, épp ellenkezőleg, aktív résztvevője, „míg a korábban mindenhatónak vélt hipnotizőrnek most meg kell elégednie a médium által használt tárgy szerepével” (FERENCZI 2009, 63). A médium bizonyos tudattalan törekvéseinek állandó jelenléte szükséges feltétele a szuggesztív folyamatok létrejöttének, így a munka legnagyobb részét maga az egyén végzi a folyamat során, nem a szuggeráló. Az egyént így tévesen tekintik a szuggesztív módszer tárgyának:

[...] a szuggesztiónál nem a sugalmazó játssza a főszerepet, hanem maga az a személy, aki mindeddig csak mint tárgya szerepelt a sugalmazási procedúráknak. (FERENCZI 2000a, 85.)

Ha mindezt figyelembe vesszük, megfordul az előbbi reláció, és most már a film kerül az alárendelt pozícióba, a néző és a színész pedig már nem a filmnek alávetett, szuggesztív hatásának kitett tárgyként, a viszonyrendszer úgymond tehetetlen, *passzív* részeként jelenik meg, hanem *aktív* résztvevőként, a felvázolt képzeletbeli háromszög felső részén foglal helyet. A film így következésképpen az alakítás és befogadás tárgyaként a *passzív* pozícióba kerül.

¹¹ Ferenczi ebből kiindulva határozza meg a hipnózis kétféle módszerét, az anyai és az apai hipnózist, illetve ezzel indokolja, hogy az engedelmisségre való hajlam miért szorítja gyakran háttérbe a józan észet a hétköznapi viselkedés során (a nyájaság, kedvesség, amely a gyermekkorban kapott anyai gyengédséget idézi fel, engedékennyé, befolyásolhatóvá teheti az embert vagy a fontosnak tűnő és tekintélyt keltő személy – aki pedig a tekintélyes apát idézi fel bennünk – képes elbátortalanítani, és ránk erőltetni a nézeteit). Minderre azonban itt most nincs mód bővebben kitérni.

Negyedik viszonyrendszer



Összegzésként elmondhatjuk, hogy ha felvázoljuk a filmben megjelenő viszonyrendszert kamera, film, színész és néző között, akkor egyre inkább úgy tűnik számunkra, hogy az alkotás magáról a filmről beszél. Ennek nyomán első pillantásra egy passzív, a film szuggesztív hatásának kiszolgáltatott nézőt tételezhetünk fel. Ferenczi szuggesztióértelmezése azonban megvilágítja, hogy ez az alárendeltség csupán látszólagos. Valójában mindkét értelmezés egyszerre van jelen David Teague filmjében, s így egy újabb szinten megismétli az eredeti Hoffmann-elbeszélésben tapasztalt ambivalenciát. A film mint szuggesztív delejező és mint a befogadás alárendelt tárgya egyszerre jelenik meg az önreflexió mozzanatában, egymással elválaszthatatlanul összefonódva. A *The Sandman* tehát mindvégig lebegtetni az értelmezés lehetőségét e két végpont között.

Bibliográfia

- BALÁZS Béla (1948), *Filmesztétikai gondolatok*, Budapest, Filmtudományi Intézet.
- LOTTE H. EISNER (1994), *A démoni filmvásznon*, Budapest, Magyar Filmintézet–Filmvilág–Szellemkép.
- JOHN M. ELLIS (1981), Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann's Der Sandmann, *The German Quarterly*, Vol. 54, No. 1, 1–18.
- FERENCZI Sándor (2000a), *A hipnotikus hatások lelki elemzése*, in ERŐS Ferenc (szerk.), *Ferenczi Sándor*, Budapest, Új Mandátum, 85–97.
- FERENCZI Sándor (2000b), *A szem-szimbolikáról*, in ERŐS Ferenc (szerk.), *Ferenczi Sándor*, Budapest, Új Mandátum, 144–146.
- FERENCZI Sándor (2006), Szuggesztió és pszichoanalízis, *Thalassa*, 2006/2–3, 187–195.
- FERENCZI Sándor (2009), A szuggesztió és a hipnózis pszichoanalízise, *Thalassa*, 2009/3, 61–68.
- SIGMUND FREUD (1995), *Három értekezés a szexualitás elméletéről*, in ERŐS Ferenc–BERÉNYI Gábor (szerk.), *Sigmund FREUD Művei*, IV, *A szexuális élet pszichológiája*, Budapest, Cserépfalvi, 31–131.

- Sigmund FREUD (2001), *A kísérteties*, in ERŐS Ferenc–ARGEJÓ Éva (szerk.), Sigmund FREUD *Művei*, IX, *Művészeti írások*, Budapest, Filum, 245–281.
- E. T. A. HOFFMANN (1982), *A homokember*, in E. T. A. HOFFMANN, *Az arany virág-cserép*, Budapest, Európa, 101–138.
- E. T. A. HOFFMANN (2007), *A delejező*, in E. T. A. HOFFMANN, *Fantáziadarabok Callot modorában 2*, Budapest, Cartaphilus, 5–58.
- OROSZ Magdolna (2006), „Az utánzott idegen nyelvű kézírás.” *Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben*, Budapest, Gondolat.
- SCHULTHEISZ Emil (2004), *Mesmer és a mesmerizmus*, in GAZDA István (szerk.), *Schultheisz Emil Művei*, Budapest, Neumann Kht., forrás: http://mek.niif.hu/05400/05425/pdf/Schultheisz_Mesmer.pdf

CSÖNGE TAMÁS

Szörnyű látványok

A horrortestek változásai a filmművészetben

A horrortestek funkciója

Mi az a speciálisan filmes elem a feszültségkeltés mechanizmusában, amely a horror irodalmi változatában nem található meg? A rémületnek azt a pillanatát nevezhetjük ilyennek, amikor látványként is elénk tárul a borzalom, a horrorok elengedhetetlen kelléke: a szörny, a fenyegetés teste.¹ Az angol *monster* szó etimológiailag a latin *monstrum*ból származik, amelyet a *monstrare* ('szemléltet', 'megmutat'), illetve *monere* ('figyelmeztet') igéből eredeztetnek. Ez felhívja a figyelmet az abnormitás képviselőjének, a megbomlott rend reprezentánsának a feltárulásban rejlő testi aspektusára. A feltárulás pillanata a suspense és a meglepetés különös fúziójaként írható le a maga összetettségében,² hiszen a horrorfilm már műfaji megjelölésével³ is előkészíti a nézőt a bekövetkező tetőpontra, a rettenet vizuális felfedésére. A néző nem feltétlenül tud többet a szereplőknél, ugyanakkor a meglepetés erejével bír a bekövetkező esemény, mégpedig a látvány hatásmechanizmusán keresztül, amely feltárja számunkra az addig ismeretlen, elképzelhetetlen, irracionális szegmentumot. Az ilyen csúcspontokat egy hosszas feszültség-növelés előzi meg, melyben fontos szerepet játszik a hangulat, az atmoszféra meg-

¹ „A pornográfia mellett a horrorfilm az a műfaja a filmes diskurzusnak, amely a testet teszi meg elsődleges fókuszpontjává. Ez a mozi szó szerint a testi/anyagi valóság (*corporeality*) megszállottja. Feltárva a test »intenzív és rendíthetetlen anyagiságát«, a horror gyakran úgy kelti a félelmet, hogy kihasználja azt a túlságosan is emberi felindulást, amelyet valaki a fiziológiai integritás elvesztése felett érez. Olyan félelem ez, amely a néző saját testén keresztül manifesztálódik, amint feszeng és gyötrődik székében, a borzalomnak azokat a pozícióit felvéve, amelyek a képen is láthatók.” (McROY 2010, 196.)

² „Suspence és meglepetés egymást kiegészítő, nem pedig egymásnak ellentmondó fogalmak. Komplex módon képesek együttműködni narratívákban: az események sora indulhat meglepetésként, majd a suspense mintáját veheti fel, hogy aztán egy csavarral végződjön, amely [...] egy újabb meglepetés.” (CHATMAN 1978, 59–62.) A jelenségre Slavoj Žižek is felhívja a figyelmet *The pervert's guide to the cinema* című filmjében.

³ A horror eredeti jelentése ugyanis a magyar borzongásnak az etimológiájával kapcsolatos: amikor a szőr feláll, felborzolódik az ember testén.

teremtése, a képen kívüli hanghatások, a nem diegetikus, effektfunkciójú zene használata, s az esemény késleltetése. A legtöbb horrorfilm hatásmechanizmusa erre az elbeszéléstechnikai láncolatra támaszkodik.⁴ Egyes szerzők azon műfajok egyikének szokták tekinteni, amelyben alapvetően a fizikai hatás (esetünkben a félelem) kiváltása a cél. Noël Carroll szerint a horrorhoz szükséges két elengedhetetlen hatás a félelem és az undor kiváltása a nézőkből (CARROLL 1987, 53). Ezzel a kijelentéssel elkötelezi magát a kognitív filmelméleti szempontok mellett. Mások erős kritikával illetik ezt az állítást.⁵ Mindenesetre ettől a vitától függetlenül kijelenthetjük, hogy a horrorfilm műfaja általában az eleinte ismeretlen fenyegetés megjelenését teszi meg egyik kulcsmozzanatává. Ezt úgy valósítja meg, hogy a narratíva szerkezeti tetőpontok, centrális felfedési (revelatív) pillanatok köré szerveződik, amelyeket felvezető, illetve levezető szakaszok ölelnek körül. Ez még azokban az esetekben is igaz, amikor test nélküli vagy nem látható jelenésekkel állunk szemben, mint a kísértetek és a láthatatlanság (*Más világ [The Others]*, 2001; *Árnyék nélkül [Hollow Man]*, 2000). Látványuk ugyanis minden esetben lesz, függetlenül attól, hogy a diegézis szerint nincsen hús-vér testük, vagy nem látja őket a többi szereplő.

Kivételek persze szép számmal akadnak. Ki kell térnünk rá, hogy a horrornak van egy olyan alműfaja, amelyben az ismeretlen fenyegetés nem egy szörnyetegben manifesztálódik, hanem egy emberi lény tettei lesznek szörnyűek, brutálisak és visszataszítóak. Ezeket nevezhetnénk „belső szörnyetegeknek” is. Az ezredforduló utáni termésből olyan filmekre kell itt gondolni, mint a *Motel (Hostel)*, 2005), a *Fűrész (Saw)*, 2004) és folytatásai, vagy *Az emberi százlábú (The Human Centipede [First Sequence])*, 2009) örült gonosztevői. A horrornak – úgy tűnik – szüksége van sokkoló jelenetekre és látványokra, ezért ezekben az esetekben az antihős tetteit és azoknak következményeit, tehát az áldozatok képét (testét) bemutató részeket tekinthetjük analógnak a szörny sokkoló látványának funkciójával. Láthatjuk, hogy itt szétválik a máshol szervesen összetartozó két tényező: a szörny teste és a rémület forrása.⁶

A felállított elmélet szempontjából még problematikusabbnak tűnő típus az, amikor a lény egyáltalán nem jelenik meg. Az első ilyen jelentős mű a *Macskaemberek*

⁴ Lásd a *Más világ (The Others)*, 2001) példáját, ahol a végletekig el van odázva a kritikus pillanat.

⁵ „Ezzel az állítással az a baj, hogy kissé szerzőiintenció-szagú, és körülbelül annyira használható, mintha azt mondanánk: horror az, ami a videotékában a horror polcon van.” (KISANTAL 2004, 33.) Véleményem szerint azonban ezen a ponton igenis feltételezhetünk egyfajta nyílt, műfaji intenciót, amely egyértelmű és explicit módon megmutatkozik a műfajmegjelölésben is: a horror, rengeteg más tulajdonsága mellett, egy olyan „termékszerű” jellemzővel is bír, amely nyíltan arról beszél, hogy testi hatást kíván elérni a befogadónál.

⁶ Sok olyan film van, ahol a műfaji besorolás pontosan az ilyen szétválások miatt nem egyszerű (illetve maguk a műfaj-kategóriák nem világosak), s egyszerre sorolhatjuk e filmeket a thrillerhez és a horrorhoz. Carroll szerint a fenyegetés/félelem mellett az undor is szükséges a horrorhatáshoz, így jelentősen leszűkíti a műfajba tartozó alkotások számát.

(*Cat People*, 1942) volt, s remek ezredfordulós példája a típusnak az *Ideglelés* (*The Blair Witch Project*, 1999), ahol végig éreztetik a feszültséget, de a fenyegetés vizuális felfedése nem történik meg. Megállapíthatjuk, hogy itt pontosan azzal a nézői elvárással játszanak a filmek, amely a szörny leleplezésére, megpillantására irányul. Vagyis a nem megmutatás nagyon is tudatos megkomponáltsága sem tud elvonatkoztatni a szörny testi látványának mozzanatától, még ha negatív formában kerül is kidolgozásra ez a központi horrorfunkció.⁷ Sőt a paradigmaváltónak tekintett horror, a *Rosemary gyermeke* (*Rosemary's baby*, 1968) is jórészt erre a mechanizmusra épül. A horrortest az a speciális tárgy a filmben, amelynek megmutatása (leleplezése) köré szerveződik a horrorok narratívája. Mindezek alapján kétféle testfunkciót különböztethetünk meg: a fenyegető testet, amely a félelem tárgya a filmben; és a borzasztó testet, amely az undorral, az iszonyattal hozható összefüggésbe a szüzsén belül.

Háromféle alapváltozatot különíthetünk el: az első esetben a fenyegető test maga a borzasztó test is (a klasszikus szörnyfilmek esete: a lény egyszerre csúf és veszélyes), a másodikban a fenyegető test hozza létre a borzasztó testet (a kegyetlen gyilkos brutális módon végez áldozataival), míg a harmadikban egyáltalán nem jelenik meg a fenyegető test, különös feszültséget teremtve ezáltal. Ezek a típusok természetesen kombinálódhatnak, sőt vegytiszta formában csak ritkán jelennek meg. Például George A. Romero 1968-as *Az élőhalottak éjszakája* (*Night of the Living Dead*) után alapvetéssé vált a zombifilmekben, hogy a fenyegető (egyben borzasztó) test újabb borzasztó testek létrehozásával egyben fenyegető testeiket is létrehoz, de a legtöbb vámpírfilm alapszerkezete is erre a mechanizmusra épül. Ez utóbbi változat kiemelt szerepet kap majd a hetvenes években megújuló horrortest-koncepció elméletének szempontjából.

Carroll szerint meghatározó intellektuális tényező a horrorfilmnézés pszichológiájában: a horror paradoxona, vagyis a tény, hogy vágyunk egy olyan jelenség látványára, amely félelmet, borzongást és undort kelt bennünk, és a való életben elkerülnénk, úgy oldható fel, hogy belátjuk: nemcsak maga a „szörny” érdekel bennünket, hanem a története is. Vagyis az, ahogyan „ez a megjelenés vagy lelepleződés mint funkcionális elem helyet kap a teljes narratív struktúrában” (CARROLL 2006, 51). Vagyis a horrorhatáshoz hozzátartozik még valami, amit Carroll nem mond ki explicit módon: a néző kíváncsisága. Azonban ez a verbális-intellektuális aspektus nem teljesen filmi, ugyanezzel a mechanizmussal a rémregényekben is találkozhattunk már. Ami a két médium között különbség, azok éppen ezek a revelatív tetőpontok lesznek, ahol egy látvány tárul elénk, s a nézői tekintetet többé semmi nem választja el a nézői érdeklődés központi elemétől, a horrorban megjelenített konfliktus forrásaként szolgáló és a cselekménynek vezérfonalat adó szörnytől. A filmes megmutatás sajátossága éppen ez, szemben az irodalmival: egy regény olvasása során a szörnyről szerzett információk egyazon intenzitássíkon helyez-

⁷ Ezért is legitim az ilyen filmek horrorhoz sorolása, mivel egy jellegzetes horroralapvetés körül forog a cselekmény.

kednek el: verbális értesüléseket szerzünk a lény cselekedeteiről, eredetéről, külsejéről és konfrontációiról. A megjelenéséről adott leírás, még ha roppant részletes is, nem tudja betölteni azt a részben pszichológiai, részben narratív funkciót, mint a képernyőn megjelenített, a befogadó képzeletétől eltávolított látvány. Filmen a megjelenés pillanata nagymértékben eltér az addig szerzett információk jellegétől, mely sok esetben verbális, nyom jellegű vagy következtetésen alapuló volt. Kijelenthetjük, hogy legalapvetőbb szinten a horrorfilm a horrortestek megmutatásának késleltetésével próbál meg hatást gyakorolni a nézőre. A fenyegetés beazonosítására pontosan azért vágyunk, hogy kevésbé fenyegető módon hasson. A horrorcselekmények második része általában a fenyegetés elől való menekvésről szól, vagy a fenyegető elpusztítását tűzi ki célul.

Ezt összefüggésbe hozhatjuk a Carroll, illetve az Andrew Tudor által felállított horrorcselekmény-típusokkal: mindegyikben előkerül a szörny (vagy egy szörnyű jelenség) leleplezésének aktusa. Carroll két jellegzetes cselekményformát különböztet meg: az első a felfedező cselekmény (discovery), ahol egy ismeretlen szörny bukkan fel, a főszereplők dolga pedig a jelenség feltárása, a szörny megismerése lesz. A tiltott határátlépés (overreacher) típusába tartozó filmek esetén (ahol tipikusan egy „őrült tudós” felfedezésének következménye lesz a fenyegetés) „is megtalálható a szörnyek léteire vonatkozó kérdés [...] Ráadásul a közönség nem elégszik meg azzal, ha a szörny léteire fény derül: továbbra is szomjazza az információkat a lény természetére, identitására, eredetére, szándékaira, rettentő erejére és tulajdonságaira, illetve azon gyenge pontjaira vonatkozólag, amelyek révén az emberiségnek sikerülhet azt elpusztítania” (CARROLL 2006, 54).

A test megismerése

Tudor tipológiája szerint létezik tudás-, inváziós és metamorfózisbeszélés (TUDOR 2006, 69). A tudásbeszélés esetében „a tudás – többnyire valamilyen tudós kezében – az ismert, rendezett világ ellen irányuló fenyegetéssé változik, akár mert a tudós szándékosan erre törekszik, akár mert illetéktelen beavatkozása ilyen váratlan következménnyel jár. Ezután a féktelen dühöngés időszaka következik, melynek során megpróbálnak szembeszállni a fenyegető veszéllyel úgy, hogy az erőszakot szakértelemmel kombinálják” (TUDOR 2006, 70). A végén azonban szakértelem és erőszak segítségével sikerül felülkerekedni a fenyegetésen. A szerző által legegyszerűbb formának tartott inváziós formánál „az ismeretlen egyszerűen elárasztja az ismertet valamilyen okból, amire vagy fény derül, vagy nem; mindenesetre magából a fenyegetés belső sajátosságából következik. Az inváziós elbeszélés a legegyszerűbb esetben mindvégig dühöngésből áll: váratlanul felbukkan a szörny, tombolni kezd, szembetalálja magát a szakértelem és az erőszak szokásos kombinációjával, és végül talán visszatér az ismeretlenbe” (TUDOR 2006, 75). A legösszetettebbként említett metamorfózisnarratíva szerkezete „többnyire két alapvető formában valósul meg. Az első, szokványosabb változatban – az »individuális« típusban – szörnnyé változik egy emberi lény, s ezzel nagymértékben úgy működik,

ahogyan egy antropomorf fenyegetés funkcionálna egy hagyományos tudás-vagy inváziós elbeszélésben”.⁸ „A metamorfózis elbeszélés második, »kollektív« formája jellegzetes, és időben jól körülhatárolható. Itt a metamorfózis jelenti az elsődleges veszélyt, noha az átváltozók ugyanolyan vérengzésre és csonkításra képesek, mint bárhol másutt. Mi együttesen válunk potenciális áldozatokká, akiket bármikor zombivá, összevissza zagyváló bolonddá vagy beteg ronccsá változtathatnak.” (TUDOR 2006, 80.)

Ez a felosztás számunkra egy történeti aspektussal összefüggésben válik érdekessé. A fenyegetés leküzdésére irányuló törekvések (amelyek gyakoriak az első két típusnál) folytán is elengedhetetlen a megismerés aktusa. A metamorfózis elbeszéléseknél pedig éppen a test változása áll a középpontban. (A metamorfózis hangsúlyosabbá válik a hetvenes évektől.) A tudás elbeszélés történetileg népszerűtlenné válik egy ponton, helyét az inváziós elbeszélések veszik át az ötvenes években, számuk jelentősen megszorodik, majd a hatvanas évektől egyre nagyobb hangsúlyt kap a metamorfózistéma, s kombinálódva az inváziós elbeszélésekkel, kialakítja a „modern időszak, ha nem is leggyakoribb, de mindenképpen legjellemzőbb horrorfilm-elbeszélésének” (TUDOR 2006, 80) a modelljét. Ez arról árulkodik számunkra, hogy a filmben a test leleplezéséről, megmutatásáról a hangsúly eltolódik egy változási folyamat bemutatásának irányába.

Ezért a horrorfilm-narratívát mint a testhez való közelítés módozatát érdemes megvizsgálni. Amellett, hogy ezek a közelítések különböző irányból történnek, s más-más aspektusát helyezik előtérbe a fenyegetésnek, a horrorestek megismerésének mozzanatai (egy általam felállított⁹ általános modell szerint) a következőképpen artikulálódhatnak: a horrorfelépítés alapja, hogy kezdetben titok övezzé a fenyegetés forrását, ezért a test nem jelenik meg explicit módon a képen. A közelítés első módja, amikor nyomokat látunk csupán, amelyek utalnak a fenyegetés jelenlétére a film világában, ez azonban még csak statikus módon közvetíti számunkra a fenyegetettséget: a múlt darabkáit veszi bizonyítékkul, hogy igazolja a fenyegető test jelenbeli létezését. A nyomok *lehetnek* áldozatok, vagyis borzasztó testek. Fontos kiemelni, hogy ezek, szerepkörükből következően, jellemzően mozdulatlan, élettelen testek.¹⁰ A nyomok másik típusa a fenyegető testből származó közvetlen indexikus jelek egy csoportja: például vér, ürülék, testnedvek (jellegzetes *abjektek*), levedlett bőr, esetleg szervek, tojások, peték, vagy maga a

⁸ „Ahol maga az átváltozás áll a középpontban, a tudás a fő sietető tényező státusára redukálódhat, s a narratív együttérzés (*narrative involvement*) az átváltozáson áteső személyre irányul.” (TUDOR 2006, 80.) Ez különbözteti meg attól a tudás elbeszéléstől, ahol a tudós hozza létre a szörnyet.

⁹ Megalkotásánál felhasználtam Carroll felfedező cselekménytípusának egyes részeit.

¹⁰ Természetesen találhatunk ellenpéldát, amikor egy megkínzott, megnyomorított testtel találkozunk, de általánosabb szerkezeteket tekintve ezek a borzasztó testek passzív szerepkörben tűnnek fel, és jelentőségük a „nyom”-jellegben rejlik, amellyel megkínzójuk jelenlétére utalnak.

test (tetsz)halott, passzív változata. Egy ettől eltérő, általam *dinamikusnak* nevezett módszere a test megközelítésének az, amikor láthatjuk a fenyegető test akcióit, vagyis a test funkcionálásáról bizonyosodhatunk meg, magát a testet azonban még nem leplezi le előttünk a film.

A tetőpont az, amikor e két mozzanat egyszerre történik, és funkcionálása közben lepleződik le előttünk a test.¹¹ A funkcionálás itt nem a narratív funkció értelmében szerepel, az elbeszélés helyett sokkal inkább a test működése felől közelítjük meg a problémát. Természetesen, mint később látni fogjuk és bizonyítani igyekszem, e kettő szervesen összefügg.

A test megismertetésének több útja is ismeretes a metamorfóziscentrikus elbeszélésekben. Az esetek többségében egy átlagos testből (emberi, állati vagy tárgy) válik fenyegető test. Itt a megmutatásnak vagy a fentebb ismertetett változatával él a narratíva, mint *A légy* (*The Fly*, 1958) című klasszikus horrorfilmben, amelyben a főszereplő tudós légszerűvé változott arcát csak a film vége felé láthatjuk meg, vagy az átváltozás stádiumai állnak a középpontban, mint David Cronenberg remake-jében (*The Fly*, 1986). E téma eltérő filmfeldolgozásai már sejtetni engednek valamit a kibontakozó változások természetét illetően.

Vegyük észre, hogy a test megjelenéséhez tartó ív során a feszültség egyre növekszik, majd a fenyegetés megjelenésével oldódik, ha nem is végérvényesen, de ideiglenesen mindenképpen. A feszültség forrása tehát nem a test megjelenése, hanem a nem megjelenése. A nézőben a feszültség pontosan annak a tudatnak a hatására növekszik, hogy a film előkészíti ezt a megjelenést, de ez az előkészítés egyszerre előremutató és késleltető jellegű, várakozás jellegű folyamat. A forrásokat nem felfedő diegetikus hangok és az extradiegetikus filmzene kiemelt jelentőséggel bírnak ennek a feszültségnek a létrehozásában.

A horror általában ragaszkodik a test bemutatásának fentebb vázolt sorrendjéhez, a feltárás fokozatos rendjéhez, hogy a feszültséget felépítse. Ennek a feszültségkeltő narratív panelnek a műfajon belüli kiemelt szerepét hangsúlyozza, hogy a horrorszerkezet több szintjén is megjelenik: felbukkan a film egészének szerkezetében, a film tetőpontjáig vezető ívet ez a forma határozza meg. Jellemzően a fenyegető test teljes megmutatásával végződik az egység. Ugyanakkor felfedezhető az egyes jelenetsorokban vagy jelenetekben belül is, amelyekben a feszültség egyre nő a jelenet végét anticipáló jelzések által, s egy kisebb oldódással (jutalommal) ér véget. Gyakran alkalmazott technika a horrornarratívák elején a nézők átverésének az a formája, amikor a film felépíti a feszültséget, amely hangsúlyosan hamisnak bizonyul: vagyis a szereplők nincsenek kitéve valós fenyegetésnek. A film narratívája itt a farkast kiáltó fiúra emlékeztet (a horrorhatást mutatja be), abból a célból, hogy még nagyobb bizonytalanságban tartsa a nézőt, ha az elbeszélés legközelebb hasonló eszközökhöz nyúl. Ez a magyarázata annak, hogy a fenyegető test meg-

¹¹ A vázolt okfejtés hasonló Carroll véleményéhez a horror paradoxonát illetően, aki az mondja, hogy a „történetbe ágyazottság” miatt lesz vonzó a befogadó számára a film egyébként visszataszító jelensége.

jelenése végül oldja a feszültséget: ugyanis egyfajta narratív lezárást, bizt(onság)os tudást nyújt.

Tömören fogalmazva a horrorfilm szempontunkból nélkülözhetetlen alapelemei a következők: a feszültség felépítése és oldása köré szerveződő cselekmény, amelynek középpontjában a látványként közvetített test áll. A test különféle megjelenési formáinak vizsgálatához azonban szükséges egy általános filmtörténeti áttekintés.

Klasszikus és modern

Kialakult egy általános vélekedés a teoretikusok között, miszerint létezik egy paradigmaváltás, amely a filmművészetet klasszikus és modern idősakra osztja. André Bazin a modern filmnyelvet a művészet felnőttkorba lépésével azonosította, így egyfajta technikai tökéletesedéshez kötötte e kifejezésbeli érzékenység új lehetőségeit (BÍRÓ 2003, 142–143). Kovács András Bálint szerint „a modern film a művészfilm adaptálódása bizonyos történelmi-filozófiai kontextusokhoz, nem pedig az általános filmtörténet vagy »filmnyelv« fejlődésének eredménye” (PETHŐ 2009, 1). Gilles Deleuze e váltásnál vízválasztónak a második világháborút tartja, amely előkészítette a terepet egy újfajta világtapasztalat számára. Filmelméleti kötetekben két központi fogalom: a mozgás-kép és az idő-kép köré szerveződve határozza meg és állítja szembe a klasszikus és modern filmelbeszélési típust. „A klasszikus film és az annak megfelelő képtípus, a mozgás-kép egy olyan percepciónak felel meg, amely elválaszthatatlan a végrehajtott akciótól. A percepció mezőt a motorikus akciók strukturálják: egy pisztoly látványa például nem önmagáért való látvány, hanem a vele végrehajtható akciók által meghatározott percepció. [...] Ezzel szemben az idő-kép – és az általa meghatározott modern filmművészet – esetében a percepció nincs potenciálisan végrehajtható akciók által strukturálva, sőt, a percepció itt egyáltalán nincs strukturálva. Az idő-képben a pusztá, önmagáért való látvány jelenik meg.” (NÁNAY 1997, 8.)

Az újfajta látásmód következetes érvényesítésével (egy radikális váltással) kapcsolatban Michelangelo Antonioni filmtrilógiáját (*A kaland [L'avventura]*, 1960; *Az éjszaka [La notte]*, 1961; *Napfogyatkozás [L'eclisse]*, 1962), Godard hatvanas évekbeli munkásságát és Alan Resnais *Tavalay Marienbadban (L'année dernière à Marienbad*, 1961) című filmjét említhetjük. Kovács András Bálint *A kalandról* azt írja: „Itt, ebben a filmben született meg a modern filmművészet” (KOVÁCS 2007, 4–8). Ezekben az alkotásokban nem az addig bevett és a populáris hollywoodi műfajokban máig uralkodó történetmondási hagyománnyal találkozhatunk. A deleuze-i koncepció szerint „a néző percepciója felől a két képtípus [a klasszikus és a modern] különbsége abban áll, hogy a mozgás-kép strukturált, míg az idő-kép nem strukturált. [...] A strukturált mozgás-kép itt annak a – *hierarchikus* rendezettségű – rendszernek felel meg, ahol csupán néhány kölcsönhatás van a komponensek között. A klasszikus filmművészet esetében a mozgás-képek között van kapcsolat, de ez a kapcsolat mindig kitüntetett. A montázs vagy a tér-idő egység például

kitüntetett kapcsolatot létesít néhány kép között. Az idő-kép inkább a *rizómának* felel meg. Nincsenek kitüntetett kapcsolatok a képek között. Egy kép ugyanannyira állhat kapcsolatban a mellette álló képpel, mint a film bármely másik képével. Minden kép minden másik képpel potenciális kapcsolatban áll” (NÁRAY 1997, 8). A bekövetkező paradigmaváltást a „tudatfilm” megjelenésével is összefüggésbe szokták hozni (KOVÁCS 1990, 16–20).

A határt kisebb-nagyobb eltérésekkel a hatvanas-hetvenes évekre tehetjük, ha a modern „művészfilm” térhódítását vesszük figyelembe. Ekkor épülnek be újításaik egy általánosabb értelemben vett filmnyelvbe. Habár a horror műfajában több markáns váltás és párhuzamos irányzat van jelen, a teoretikusok mégis megkülönböztetéssel élnek a klasszikus és a modern műfajú filmek között. A modern horror kezdeteként egyesek Hitchcock *Psychóját* (1960) említik (MCGEE 2006, 17),¹² amely ugyanakkor készült, mint az előbb említett filmek. Más vélemények szerint csak a hetvenes évekre kristályosodott ki az előző évtizedben elindult folyamat. Peter Hutchings a korszakalkotó műalkotások körül kialakult vitának a gyökerét abban látja, hogy ezeket a filmeket – esetünkben a *Psycho*, *Az élőhalottak éjszakája*, illetve a *Rosemary gyermeke*,¹³ amelyeket ő fontosnak tart a modern horror születése kapcsán – egyesek inkább izolált jelenségeknek tartják, mint bármilyen kezdetnek vagy kulturális trend elindítójának. Hutchings szerint inkább tünetszerűnek kell őket tekintenünk, és a szűkebb kontextus helyett egy szélesebb perspektívában szemlélni az itt artikulált szemléletmódokat. „Ezek a filmek fordulópontot jelentenek, s előrevetítik a hetvenes években bekövetkező változásokat mind az amerikai moziban, mind máshol, és általánosságban a horror-történelemben.” (HUTCHINGS 2004, 172.) Azonban nem tekinthetünk rájuk kiszakítva műfaji közegekből, egy perspektívaváltás egyedüli megalkotóiként, hiszen például a *Psycho* sem „egy izolált alkotásként emelkedett ki, hanem a horroraktivitás egy szélesebb kontinuumának részeként” (HUTCHINGS 2004, 174).

A modern horror tematikus jellemzőiként a következő jegyeket szokták felsorakoztatni: tabutémák feszegetése, szex, az erőszak intenzívebb ábrázolása, pszichologizáló tendenciák, a fiatalabb generáció igényeinek kielégítésére való törekvés, az ellenkultúra ábrázolása, a happy end hiánya, nem befejezett történet, s ezáltal egyfajta paranoid jelleg (HUTCHINGS 2004, 171–176). A két koncepciót összevetve megállapíthatjuk, hogy az általános értelemben vett modern film és a modern horror egy jelentős ponton nem állítható párhuzamba egymással: a horror látszólag megmarad a deleuze-i értelemben vett mozgásképszerű strukturálódásnál. Így az, hogy a modern horrort a deleuze-i modern filmkép (az idő-kép) jellemzőit szem előtt tartva vizsgáljuk, problematikussá válik.

¹² HUTCHINGS (2004) szerint Robin WOOD (1986) és Reynold HUMPHRIES (2002) is ezt az álláspontot képviseli.

¹³ Ez utóbbi kettő mellett Gregory WALLER (1987) kardoskodik.

Amennyiben elismerjük a deleuze-i felosztás jogosságát, elfogadjuk azt is, hogy a modernként aposztrofált filmművészet a művészfilm egy típusának előtérbe állítását szorgalmazza, így az idő-kép tulajdonságainak értelmében felbontja, illetve minimalizálja a célorientált cselekményt, töredékessé, befejezetlenné teszi a filmstruktúrát. Jogosnak tűnik a kérdés, hogy mi történt a horror esetében: Andrew Tudor is megkülönböztet zárt, illetve nyílt struktúrákat cselekménytípusainál (TUDOR 2006), de egy ilyen osztályozás eleve arról tanúskodik, hogy a modern horror hagyományos módon mesél történetet. Akármennyi változáson ment is keresztül, a hagyományos történetmondási formák megbontása korántsem bír olyan jelentőséggel e szintéren, mint a „magas” műfajok esetében. Ez arra utalhatna, hogy a horror alapvetően populáris műfaj, s érzéketlen marad egy ilyesfajta változásra. Véleményem szerint a műfaj kiemelkedő alkotásai nem tudják elviselni a populáris–magas oppozíció szerinti felosztást, ami egyébként is problematikus-sá vált a hetvenes évektől kezdve,¹⁴ amely időszakot talán nem véletlenül sokan a modern horror virágkorának tartanak. Ha e képlékeny felosztáshoz való ragaszkodás helyett műfaji szempontokat vizsgálunk, felvetődik az az előzőekben kifejtett igen fontos érv, hogy a másutt megjelenő változás azért nem tudott végbemenni, mert a horrornak ontológiai szükséglete a történet.¹⁵ Carroll a bizonyítási drámájáról, a megismerhetetlen megismeréséről beszél.¹⁶ Amint korábban már megállapításra került, a horrorfilm történet nélkül megszűnik horrornak lenni, hiszen a feszültség felépítése, a csúcsponthoz vezető ív megrajzolása, a kíváncsiság felkeltése és (nem) kielégítése csak egy ok-okozati láncra épülő temporális struktúrában, vagyis egy elbeszélte történetben valósulhat meg. Ez lesz az a retorikai keret, amely meghatározza, hogy horror módjára legyen tálalva a központban álló fenyegetés. Létezik ugyan nem narratív horror (például festmények),¹⁷ de a film esetében minimális az ilyen típusú alkotásoknak a száma. Ami viszont érzékelhetően megváltozott a hatvanas-hetvenes években, az a központi elem: a horrortest.

¹⁴ A „posztmodern” koncepciójának megjelenésével szoros összefüggésben áll a probléma.

¹⁵ Carroll kicsit finomabban fogalmaz a történetet illetően, de végkövetkeztetése ugyanaz lesz: „Mert az, ami a horror műfajában mindenekelőtt tetszetős – leköti figyelmünket és élvezetet nyújt –, az nem feltétlenül a horrorban megjelenő tárgyakkal szimpla megjelenése, hanem az, ahogyan ez a megjelenés vagy lelepleződés mint funkcionális elem helyet kap a teljes narratív struktúrában.” (CARROLL 2006, 51.)

¹⁶ „A horrortörténet azonban sajátos esetét képviseli ennek a narratívát illető általános motivációnak, hiszen a középpontjában olyasvalami áll, ami elvileg megismerhetetlen.” (CARROLL 2006, 54.)

¹⁷ „[A] horror nem narratív esetei, amelyeket például a képzőművészetben láthatunk, és az olyan narratív horrorfikciók, amelyek nem vetik be a leleplezés fogásait, azért vonzzák a közönséget, mert a horrorban megjelenő tárgyak elragadtatást váltanak ki, miközben kétségbe ejtenek, sőt mindkét válaszreakció a háborzongató lények egyazon tulajdonságából ered.” (CARROLL 2006, 61.)

A test változásai

A továbbiakban a vizsgálat tárgya az lesz, *milyen* ez a test, *s hogyan változott* meg a horrorfilm testkonceptiója (és ezáltal az egész műfaji kód) a szóban forgó időszakban. Ezt a filmeknek egy olyan korpuszán vizsgáljuk, ahol megjelenik egy abnormalis, természetellenes horrortest, amelynek transzformációi szimptomatikusnak mondhatók a műfaj történetében. Hipotézisem szerint a horrortestek átalakulását vizsgálva olyan jellegű szerkezeti elmozdulásokat és változásokat fedezhetünk fel, amelyek alapján Deleuze a klasszikus és a modern filmkép struktúrája közötti különbségeket is definiálta.

A Carroll-féle koncepció alapján a félelem és az undor érzetének kiváltása együttesen szükséges, hogy lefedjük a horrorhatás definícióját (CARROLL 1987, 54). A félelmet és az undort a fenyegetésérzet és a tisztátalanság (az angol *impure* kifejezés egyszerre jelent tisztátalant, szennyest és kevertet) váltja ki, ami azt jelenti, hogy a szörny különbözik az elvárt kulturális kategóriáinktól: bizonytalanság áll fenn, mivel nem tudjuk egyértelműen besorolni olyan oppozíciókba, mint az én/nem én, élő/halott, külső/belső, természetes/mesterséges, stb. Ennek folytán kategóriáját tekintve közbenső, átmeneti, ellentmondásos, befejezetlen vagy formátlan lesz. Hogy melyik oppozíció van a hangsúly, az természetesen filmenként eltérő, de bizonyos tendenciák megállapíthatók, ha történetiségében vizsgáljuk a kérdést. Ha Carroll pszichológiai magyarázatát nem is, de a leírt ismertetőjegyeket elfogadhatjuk azon filmek meghatározó elemeiként, amelyekből kiindulva vizsgáljuk e filmtestek karakterológiáját. Azért is keltik fel kíváncsiságunkat e testek, mert létezésük abszurd, irracionális, és mégis képesek működni az ábrázolt világban.

Vizsgáljuk meg, mi a helyzet a fenyegető testekkel, vagyis a szörnyek testével a klasszikus koncepciót érvényesítő filmek esetében: a klasszikus horrorszörnyek teste torz vagy idegen, s mondhatjuk, hogy kategoriálisan köztes: Drakula (*Dracula*, 1931) és Frankenstein (*Frankenstein*, 1931) teremtménye például egyszerre tekinthető élőnek és halottnak, a Farkasember (*The Wolfman*, 1941) és a Kopoltyú-ember (*A fekete lagúna szörnye [Creature from the Black Lagoon]*, 1954) egyszerre ember és állat; Erik, a fantom, egyszerre szellemszerű és hús-vér teremtmény (*Az operabáz fantomja [The Phantom of the Opera]*, 1925), Dr. Jekyll és Mr. Hyde (*Dr. Jekyll és Mr. Hyde*, 1931) esetében a személyiség pozitív és negatív oldala felváltva birtokolja a testet. A deleuze-i *rendellenes (anomaluos)* fogalmára kell itt gondolnunk, amely mindig a természetellenes, különös, szabálytalan elemét jelöli egy rendszernek (POWELL 2006, 63). A *King Kong* (1933) és a hozzá hasonló óriásszörnyfilmekben (*Az elveszett világ [The Lost World]*, 1925;¹⁸ *Them!*, 1954; *A tenger alól jött [It Came from Beneath the Sea]*, 1955; *Tarantula*, 1955) általában egy közön-

¹⁸ A *The Lost World* és kései leszármazottja, a *Jurassic Park* (1993) esetében a már kihalt fajok, a dinoszauruszok újraélesztésének tematikája jelenik meg, démonizálva a prehisztorikus hüllőket.

séges élőlény (állat vagy ember) válik szokatlanná, eltúlzott mérete által: megbontva ezzel a természetes–természetellenes oppozíciót, vagy a világukban ténylegesen meglévő/lehetséges veszély kategóriapárt. Közös bennük, hogy ezek a lények mindig egy egészet alkotnak: individuumok. A film holisztikusan kezeli őket, egyértelműen szembehelyezhetőek olyan más testekkel, amelyek normálisak, s amelyeket kívülről fenyegetnek. Ezek szinte minden esetben normál emberi testek, amelyek ilyen szempontból hasonlítanak rájuk: szubjektum küzd a szubjektum ellen. A szörnyek másik fontos jellemzője, hogy többnyire *statikusak*, nem változnak, így fel- és kiismerhetők. Ez az oka a Tudor-féle tudáselbeszélésben, hogy „a kétségkívül leggyakoribb zárt verzióban az ellenállás eredményeképpen végül sikerül az ismertet újból elszigetelni az ismeretlentől, s a szörnyet visszaűzni saját felségterületére” (TUDOR 2006, 70). A változékonyság a későbbi filmekben minden esetben elsősorban testi változékonyságot jelent.

A horrorkoncepciók változásainak okát részben a technikai újítások megjelenésével magyarázhatjuk (HUTCHINGS 2004, 173). Ezeknek jó része a valósághatás növekedése miatt tudott hatékonyan érvényesülni. A hangosfilm megjelenése például új távlatokat nyitott a feszültség növelésének tekintetében: a hang a nézői anticipáció irányításának egyik legfontosabb eszköze lett. A háttérzene is jelentős szerepet játszik a feszültség fokozásában, ugyanakkor érdekes módon nem a valósághatás jegyében teszi mindezt, sokkal inkább figyelmeztető funkcióként működik, amely tájékoztatja a nézőt a közelgő veszélyről. A színes film elterjedésével nagyobb szerepet kaphatott a képen megjelenő vér (*Vérlakoma [Blood Feast]*, 1963). A speciális effektek és maszktechnikák fejlődésével egyre élethűbb és visszataszítóbb testek megalkotása vált lehetségessé.

A fenyegető testek új koncepciói jelennek meg a vásznon az ötvenes évek második felétől kezdve. Sokan beszélnek a fenyegetés belsővé válásáról, vagyis arról a folyamatról, amelyben a fenyegető lény külsőleg vagy megkülönböztethetetlenül válik az emberektől, mint *A testrablók támadásában (Invasion of the Body Snatchers, 1956)*, vagy maga is ember, mint a *Psycho* (1960) esetében.¹⁹ Ez egy episztemológiai elbizonytalanodással jár együtt, amely azt a következményt vonja maga után, hogy a szörny státusz maga is problematikus kategóriává válik. A kérdés ezekben az esetekben már nem a hol a szörny, hanem az, hogy kit (vagy mit) ismerhetek fel szörnyként.

A fenyegető és a borzasztó test egymáshoz való viszonya zavarossá válik a narratívában. Annak tudása, hogy a fenyegető test megegyezik-e a borzasztó testtel, vagy különbözik attól, bizonytalanná válik. Nézzük a *Psycho* példáját. Magát a „szörnyet” sokáig nem látjuk, s amikor sziluettként megjelenik a képernyőn a híres zuhanyzójelenetben, Bates anyjával azonosíthatjuk a fenyegetést, s az asszony

¹⁹„Talán kijelenthető, hogy a *Psycho* volt az első olyan kiugróan népszerű horrorfilm, ami a szörnyeteget tökéletesen normális külsejű embernek mutatta be, s nem földönkívüli invázió vagy sugárzás, hanem a rettenetesen elfajzott nukleáris család produktumaként ábrázolta.” (MCGEE 2006, 17.)

létezésének ténye később is megerősítést nyer, amikor a film megtévesztésképpen egyszerre mutatja a képen Normant és a karjában beszélő anyját. Miután megpillantjuk a borzasztó testet, Bates anyját mint mumifikált hullát, egy pillanatnyi zavar után lelepleződik, hogy a valódi gyilkos maga a fiú, aki a borzasztó testnek az álcáját öltötte magára. A kísérteties nem az, hogy az asszony hangját többször is halljuk a filmben, hanem hogy sosem lehetünk biztosak abban, ki beszél ezen a hangon. A megjelenő horrorstruktúrát vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a cselekmény rendkívüli érzékenységgel mutatja be, amint a külső, *ismeretlen* (hiszen nem látott) fenyegetés egy belső, *rejtőzködő* veszéllyé válik. Rejtőzködőnek nevezhetjük azt, ami ismertként van prezentálva (hiszen a filmkép megmutatja), s ezért lesz még váratlanabb az ismeretlen *benne* való felismerése. Ezt a felfedést vizualizálja is a film az utolsó előtti jelenetben, amikor Hitchcock épphogy észrevehetően rámontírozza Norman mosolygó arcára anyja mumifikált ábrázatát. A borzasztó és a fenyegető test elválásával valójában keveredés történik: a testek arról tanúskodnak, hogy a bevett pozitív/negatív megkülönböztetés problematikussá vált a horrorfilm nyelvében. A „normális” emberi külső hangsúlyozása által a veszély csak még intenzívebbé válik.

Megfigyelhető egy tendencia, amelyben a fenyegető lénynek nincsen igazán megformált teste. Amorf, s emiatt inkább objektumszerű lesz. Ez az eset forog fenn *A massa* (*The Blob*, 1958) című filmben, ahol az űrből érkezett különös „anyag” elnyeli környezetét, és táplálékként magába olvaszt minden szerves életet, hasonlatossá téve az emberi testet saját alaktalan anyagához. A fenyegető testnek egyfajta felbontásáról, elidegenítéséről van szó. Sok korábbi szörnytől eltérően (Frankenstein szörnye, a farkasember) itt a szubjektumjelleg s ezáltal a szörnyvel való együttérzés lehetősége teljesen megszűnik, de a fenyegetés itt még saját testünkötől (a néző testétől) erősen elválasztva jelenik meg.

George A. Romero *Az élőhalottak éjszakája* című filmje nem csak a zombifilmet forradalmasította és határozta meg a műfaj későbbi fejlődésének irányvonalát. A film az inváziós elbeszéléstípus ötvözése volt a metamorfóziscselekmény kollektív formájával. Tudor azt írja, „a horrorfilm modern periódusában éppen a kollektív metamorfózis középpontba állítása a leginkább figyelemre méltó” (TUDOR 2006, 84). Ez azért fontos, mert a hetvenes években elterjedő új testkoncepció egyik leggyakrabban használt szerkezeti alappillérvé vált ez a forma.

A rejtőzködő szörnyetegek másik aspektusa kerül előtérbe Don Siegel *A testrablók támadása* című munkájában, ahol az űrből érkezett idegenek hatalmas növényi gubókban fejlődnek ki, lemásolva és ellopva az emberek testét. Ezt a hagyományt helyezi új alapokra, a science fiction műfajjal ötvözve, Ridley Scott *Alienje* (1979). E filmeket az úgynevezett testhorror hetvenes években kivirágzó műfajának kiemelkedő darabjaiként tartják számon.

A műfaj egyik legismertebb rendezője a kanadai David Cronenberg, aki olyan alkotásokkal érdemelte ki hírnevét, mint a *Paraziták* (*Shivers*, 1975), a *Vesztett* (*Rabid*, 1977), a *Porontyok* (*The Brood*, 1979), az *Agyfűrkészők* (*Scanners*, 1981), a *Videodrome* (1983) és a legismertebb: *A légy* (*The Fly*, 1986). A testhorrorot nevezik még biológiai, szexuális (nemi), illetve szervhorrornak is. Az angol *organic*

szó jól visszaadja azt a jelentéstartományt, amely szempontunkból érdekessé teszi a jelenséget: a testben (legtöbbször emberi testben, a mi testünkben) rejlik a félelem (szorongás²⁰) és a borzalom forrása. Ezek a filmek nem egységként (holisztikusan), hanem szétszedhető részek összességéként (analitikusan) tekintenek a testre, amelynek extremitásig fokozott vizuális rongálása, átalakítása, megfertőződése, mutációja áll a cselekmény középpontjában. A feszültség forrása itt már nem a haláltól, a teljes megsemmisüléstől való rettegetés lesz, hanem a testi beszenyeződéstől, az átalakulástól, az emberi mivolt elvesztésétől való félelem.

A lelkinék (pszichológiai) és a testinek egy határozott összefonódása válik tendenciaszerűvé az irányzat megjelenésének idején készült filmekben: *Az ördögűző* (*The Exorcist*, 1973) Reganjének szűz gyermekteste visszataszító jelenséggé válik, s ezzel szoros összefüggésben változik meg személyisége is. A test több vonatkozásban is a psziché projekciójaként jelenik meg: a saját húzában csapdába esett gyermek nem (számára hozzáférhetetlen) hangjával, hanem testével, a hasán megjelenő szavak által („help me” – segíts!) tud üzenni a külvilágnak. Ne feledjük, hogy természetfeletti ereje csak az őt megszálló démonnak van, aki a lány elnémításával átstrukturálta a matéria-psziché kettősséget, s egy köztes szférába üzte az eredeti személyiséget. Seth Brundle Cronenberg karkai ihletésű filmjében, *A légyben* nem pusztán testileg alakul át rovarrá: ez a metamorfózis emberlétének fokozatos elvesztésével jár együtt, és ez az, ami igazán rémisztővé válik számára. Ugyanerre a mechanizmusra épülnek a ’68 utáni zombifilmek is, amelyekben az átalakulástól való félelemhez képest a halál szinte megváltásnak számít. Máris felfigyelhetünk egy fontos tulajdonságára ezeknek a fenyegető testeknek: legyen zombi, démon, parazita vagy genetikai mutáció, beférkőzik az emberi testbe, megfertőzve azt. A testhorror megjelenésével létrejön a *fenyegetett* testnek egy új minősége: nem pusztán veszélyeztetni a szörny, hanem elsődlegesen átalakítja azt, borzasztó vagy fenyegető testté téve. A fenyegetés működése ismétlődő és víruszerű.²¹ A szervezet(t)-test egy ilyen átalakulás során felbomlik: megszűnik hierarchikus struktúráként működni, feloldódik, és részévé válik egy másfajta szerveződéssnek. (Gondoljunk például az ész nélkül kóborló zombihordákra.) Természetesen a szervezet átstrukturálódásával együtt a személyiség, a szubjektum is átalakul: egyre kevésbé beszélhetünk egyéniségről, tudatosan cselekvő alanyról: csupán kényszerített működésről, mechanikus vagy ösztönös akciókról. A metamorfózis többé nem a személyiség belső világának megjelenítője lesz (mint a *Farkasemberben*),

²⁰ A horror esetében meg vagyunk fosztva attól a hatalomtól, hogy megkeressük a képen kívüli hang, zaj forrását: a kép irányítja tekintetünket. Érdekes párhuzam vonható itt az olyan álombeli jelenetekkel, amelyekben hiába akarunk elfutni, meg vagyunk akadályozva a mozgásban. A film esetében tudjuk, hogy meg fogunk ijedni, és hogy nem tehetünk ellene semmit. A paradoxon abban rejlik, hogy mindemellert érdekel minket ez a reveláció, hiszen a megmutatással való játék a horror létmódjához szorosan kapcsolódik. „[...] többnyire attól fél, hogy félni fog, vagyis önmaga miatt szorong [...]” (FEHÉR M. 1980, 43.)

²¹ E jellemvonás egyik fő forrásának tekinthetők a vámpírtörténetek.

hanem a személyiség eltűnésének folyamata, amelyben gyakorlatilag maga a jelentő-test szűnik meg. „A jelentés az elmét ugyanúgy ragasztja össze, mint a szervezet a testet és nem is könnyebb elbontani sem. És ami az alanyt illeti, hogyan szabaduljunk meg a szubjektíváció támaszpontjaitól, melyek fogva tartanak, és egy domináns realitásba ágyaznak minket? Tépjük ki a tudatot az alanyiságból, hogy a felfedezés egy hatékony eszközét készítsük el belőle” – írja Deleuze egy új-fajta testkoncepció megalkotásának víziója kapcsán (DELEUZE–GUATTARI 1997, 45). A horrorfilmek mindezt úgy végezték el, hogy a testeknek a hagyományostól gyökeresen eltérő létmódját mutatták be a nézőnek.

Deleuze rizómája

Milyen ez az újszerű szerveződés, amely kikristályosodni látszik ebben az időszakban? Ahhoz hasonlíthatjuk, amit Deleuze rizomatikus struktúrájának nevez: „A rizóma központ nélküli, nem hierarchián alapuló és nem jelentő rendszer; tábornok nélküli, rendező emlékezet, illetve központi automatizmus nélkül, csupán az állapotok áramlása határozza meg. A rizóma a szexualitáshoz, az állathoz, a növényhez, a világhoz, a politikához, a könyvhöz, a természetes és a nem természetes dolgokhoz fűződő kapcsolatainkat kérdőjelezi meg, egészen más, mint a fa kapcsolata: megannyi valamivé válás (becoming)” (DELEUZE–GUATTARI 2002, 81). A rizóma ellentétben áll a faszzerű hierarchikus struktúrával, egyfajta kezdet és vég nélküli végtelen közép, ahol a kapcsolódások számtalan kombinációja biztosítja, hogy ne egy előre kinevezett fej irányítsa a sokféleséget, hanem az mindig új irányok felé törjön, bekebelezzon, átalakuljon és dimenzióit növelje.

A rizómajelleg mutatkozik meg azokban a sajátos sokféleségekben, egymáshoz illesztésekben, halmozásokban, Deleuze szavával: assemblage-okban, amelyek a modern horrortestben is gyakran megjelennek. Olyan irracionális képződményekre kell itt gondolni, mint a *Videodrome* hús-vér televíziója, *A légy főhősének* rovarral és fémmel egybeolvasztott teste, a *Taxidermia* (2006) állatbőrbe varrt elbeszélője, vagy a *Slither* (2006) különös úrlényzombija, aki magába olvasztja áldozatainak testét.²²

²² A rizóma antihierarchikus jellegére érdekesen rímel Hutchingsnak az a pszichoanalitikus megközelítésen alapuló megállapítása, miszerint a modern horror egyik jellemzője az apafigurával való leszámolás (HUTCHINGS 2004, 178). Ez a figura korábban jelentős szerepet töltött be a klasszikus horror szörnyének legyőzése kapcsán, mint például Van Helsing alakja, vagy a tudáselbeszélések szakértői. Itt az apafigura a hierarchikus struktúra egyik megtestesítője is lehet: az autoritás, a fej, az irányító. A paradigmaváltóként emlegetett filmek esetén is megtalálható már ez a jelenség: a *Psychó*ban hiányzik az apa, a *Rosemary gyermeke* esetében pedig a nő áll a középpontban, az anyaság kérdése problematizálódik.

Legvilágosabban *Az élőhalottak éjszakája* (*Night of the Living Dead*) által megihletett zombifilmek szörnyei artikulálják a rizomatikus felépítést. A mű hatott a vámpírtörténetekre is, ahol megszorodnak azon filmek száma, amelyekben nincsen egy olyan központi vámpírfigura, mint Stoker regényének grófja. S a Drakula-filmekkel ellentétben, ezekben a vámpírság sokkal inkább vírusszerűen terjed: míg az eredeti történetben Drakula halálával az ő bűvölete alatt álló Mina felszabadul,²³ addig a későbbiekben megszűnik ez a leszármazáson alapuló kapcsolat. Ahogy Deleuze mondja: „a rizóma antigenealógia” (DELEUZE–GUATTARI 2002, 82). Ugyanitt úgy fogalmaz, hogy a rizóma „[t]érképrajzolás és nem másolatkészítés. Az orchidea nem reprodukálja a darázs másolatát, hanem a rizómán belül térképpé rajzolódik a darázzsal együtt. [...] Közreműködik a mezők összekapcsolásában, a szervek nélküli testek kiszabadításában, közreműködik abban, hogy teljesen nyitottak legyenek a konzisztenciasík irányában. A térkép maga is része a rizómának. Nyitott, minden irányban kapcsolható, szétszedhető, megfordítható, kész minden pillanatban változni” (DELEUZE–GUATTARI 2002, 82). Ahogyan jellegzetes tulajdonsága a modern zombitesteknek is, hogy az egyes testrészek képesek működni a test többi részétől elszakítva, mintha életenergiájuk nem az összetett szervezet működéséből származna. Gondoljunk a főhős levágott és szabadon garázdálkodó kezére a *Gonosz halott 2.*-ben (*The Evil Dead 2*, 1987), vagy a daganat-szerű testtel rendelkező gonosz ikertestvérre a *Basket Case*-ben (1981).

A rizóma pontosabb megértéséhez nézzük meg, hogyan jelenik meg a szerkezet a modern horrortest struktúrájaként a műfaj egyik reprezentatív darabjában, John Carpenter *A dolog* (*The Thing*, 1982) című filmjében. A film egy antarktiszi kutatóbázis maroknyi, férfiakból álló csapatának a konfrontációját meséli el egy űrből érkezett, ismeretlen szörnyvel, amely képes felvenni bárminek az alakját, amivel fizikai kapcsolatba lépett, megkülönböztethetlenné válna ezáltal a le-másolt és elemészett alanyoktól.

A szörny megnevezhetetlensége már magában felhívja a figyelmet a szóban forgó entitás jellegére: fogalmi megfoghatatlanságára. A fenyegető test (amely újból és újból összezsúszik a borzasztó testtel) szerveződése tökéletes ellentéte az emberi testnek: míg az ember (vagy a filmben szereplő kutya) valódi, egyedi testtel rendelkezik, az űrlénynek sosem látjuk a saját testét, ezért abban sem lehetünk bizonyosak, hogy egyáltalán rendelkezik ilyennel. Kizárólag látszattestek (gazdattestek) formájában jelenik meg. Ezek a rendkívül változatos, élő assemblage-ok egy végtelennek tűnő lehetőség-halmaz aktualizációi. Igaz, hogy amivel a lény érintkezik, annak tulajdonságait magába olvasztja, s reprodukálja felépítését, de ez nem azt jelenti, hogy egyszerű utánzatokat, replikákat gyárt: a doktor hiába véli felfedezni testében a „normál emberi szerveket” a halott teremtmény boncolásakor. Ezeknek tulajdonképpen nincsen meg az eredeti szervfunkciójuk, nem alárendelt

²³ Stoker Drakula-regényében a már csaknem átváltoztatott Mina újból visszanyeri emberi létét (Bram STOKER, *Drakula gróf válogatott rémtettei*, ford. BARTOS Tibor, Budapest, Ulpiusház, 2006, 287).

részei az egésznek, nem segéd munkások. A lénynek ugyanis bármely kis alkotórésze képes önálló életet élni, működni a világban, terjeszkedni és átalakulni, mint azt láthatjuk is a jelenetben, amikor a csapat egyik tagjának bőrét magára öltve feje leválik törzséről, s pókszerű lábakat és csápokat növesztve eliszkol a veszély elől. Itt Deleuze „Szervek nélküli Test”-konceptiójának (SznT) legreferenciálisabb filmes megvalósításával találkozhatunk e morbid kavalkád kapcsán, amely koncepció tulajdonképpen a rizómaszerkezet egy specifikusabb változatának feleltethető meg. „Egy Szervek nélküli Test úgy van megalkotva, hogy csakis intenzitások lakhatják, foglalhatják el. Csak az intenzitások haladnak és keringenek. [...] Ő maga az erőteljes, meg nem formált, nem rétegzett anyag, az intenzív mátrix. [...] Ezért kezeljük úgy az SznT-t, mint egy teli tojást, a szervezet kiterjedése előtti állapotban, amikor a szervek nincsenek még kialakulva, a rétegek megalakulása előtt” (DELEUZE–GUATTARI 1997, 40). Ezért mondhatjuk, hogy az SznT egy lehetőségmező, egy potenciálhalmaz, amely performatívitasában nyeri el a végső értelmét: ez a performatívitas pedig egy „intenzitásmező” segítségével, egy folytonosan benne áramló életenergia által kiviteleződhet. Ennek a dinamikájával szembesülhetünk, amikor a lény felölti, majd szétfeszíti a kutya formáját, amikor emberré alakul, majd szétesik, nyílások keletkeznek rajta, olyan helyeken, ahol egy organikus, szerves test hierarchiája nem engedné meg a változást. „A szervezet szétszedése sosem jelentett öngyilkosságot, hanem a szervezet megnyitását: olyan kapcsolódási pontok felé, melyek egyfajta berendezkedéshez vezetnek; keringések, összetalálkozások, szintek és küszöbök felé; különböző átjárók és az intenzitás elosztói felé, territóriumok és deterritorizációk felé.” (DELEUZE–GUATTARI 1997, 45.) Deleuze pontosan arról a jellegzetességről beszél, amelyet fentebb meghatározottunk a megváltozott horrortest jellemzőjeként: hogy többé nem tekinthető hierarchikusnak, s ezért nem tekinthető szubjektumnak sem, szerveződése egészen más szinten mozog: a kapcsolatok térképe újra és újra felbomlik és újrarajzolódik. Nincs meg az az elvont állandóság benne, amelynek alapján nevének lehetne nevezni, szubjektumként tudnánk megragadni.

Deleuze a felépítés kapcsán arra a következtetésre jut, hogy ebben a testben „csak a szervek intenzív célszerűségeinek eloszlását látjuk, pozitív határozatlan névelőikkel, egy közösség vagy sokaság keblén, egy szerveződésben, követve az SznT-n munkálkodó gépszerű kapcsolódási pontokat” (DELEUZE–GUATTARI 1997, 49). *Logos spermaticos*nak nevezi a testet, amely azért tud célszerűen szerveződni, mert a hierarchia kompetenciája helyett (mely mindig a múltba visz minket, mindig a gyökerek kérdését feszegeti) a rizóma performanciáját használja fel. Így képes szájként funkcionálni a kinyíló hasüreg vagy a szétnyíló fej. A hierarchikus struktúra csak látszat: a kutya nem kutya, az ember nem ember. Az egymásba nyíló formák és kiterjedések sorozata, a kapcsolódások végtelen hálója rajzolódik ki a filmben: a lény növényyszerű hajtásaitól és indaszerű csápjaitól kezdve, a kutya-, pók- és embertesteken át, az alaktalan vagy gigantikus monstrumalkatig ível változatossága. Ahogy azt Blair, az orvos is szemléli számítógépén, a lény víruszerűen terjeszkedik és alakítja át más élőlények sejtjeit. Burjánzik benne egy vágy, egy hatalmas anyagi energiátömeg: az élni akarás vágya. És ez az egy dolog irá-

nyítja: mondhatni, magának a vágynak a fizikai megtestesítőjeként lép színre. Deleuze szavaival élve: „Mindig is vágy van, amikor egy SznT létrejön, ilyen vagy olyan vonatkozásnak köszönhetően. Ez nem ideológia, hanem a tiszta anyag problémája, fizikai, biológiai, pszichikai, szociális vagy kozmikus anyag jelensége” (DELEUZE–GUATTARI 1997, 49). Ez az állandó létrejövés (becoming) e rizomatikus test létezésének alapja. Jellemzői tehát a víruszerű terjeszkedés, az antihierarchikus szerveződés (központnélküliség), a deszubjektíváltóság (hiszen egyszerre szerveződik magasabb, kollektív, és alacsonyabb, sejtszinten), a nyitottság, kísérletező hajlam, s elmondható róla, hogy „arra a térképre utal, amit létre kell hozni, meg kell alkotni, amely mindig szétszedhető, kapcsolható, megfordítható, módosítható, többszöri ki- és bejárattal, a maga szökésvonalaival” (DELEUZE–GUATTARI 2002, 83). Anna Powell sajátos megvilágításba helyezi a testekhez tartozó identitás kérdését *Deleuze and horror film* című könyvében. Úgy véli, a létrejövő „kreatív assemblage-ok” attól válnak igazán bizarrá, hogy saját *létrejövésük* (becoming) közben új kapcsolatokat alkotnak, túlterjedve önmagukon, összeolvadva más testekkel, inkorporálva környezetük tárgyait is. „A szörnyszerű entitás nincsen rögzítve saját identitásában, hanem változik azáltal, hogy dinamikus folyamatok assemblage-aiba lép be.” (POWELL 2006, 62–63.)

Erdemes megfigyelni, hogy a fenyegető test szerveződése miként reprodukálja a modern jellegzetes filmtestet, az idő-képet: Deleuze meghatározása egyszerre utalhat a rizómára, vagyis a modern filmstruktúra alapvető szerveződési formájára és a modern horror fentebb szemléltetett testkonceptiójára. Ennek a koncepciónak a jellegzetességeivel találkozhatunk számos modern horrorfilmben, legjellemzőbb módon a hetvenes-nyolcvanas évek testhorrorjaiban.

Összefoglalás – Test és elbeszélés

A horror a filmtörténet egy bizonyos pontján, a hatvanas évek modern filmjeinek megjelenése után egy újfajta testkonceptióval jelentkezett. Ez a horrortest, a műfajjal egyetemben, a nyolcvanas évek végén újabb változáson ment keresztül, sőt sokan a műfaj kifulladásáról beszéltek a súlyponteltolódások miatt.²⁴ Az ezredforduló környékén ugyan újra felbukkantak a hetvenes-nyolcvanas években népszerű testformációk, de ezek egy korszak személtmódjára való ironikus reflexióként jelentek meg (*Slither*, 2006; *Náci zombik* [*Dead Snow*], 2009), vagy remake-ekként (*Holtak hajnala* [*Dawn of the Dead*], 2004), s csak egy szűk réteg próbál szerencsét a „biohorror” új útjain, legyen az populárisabb alkotás (*Hibrid* [*Splice*], 2009; *Az emberi százlábú* [*The Human Centipede*], 2009) vagy szerzői film (*Bad Biology*,

²⁴ „A ’80-as évek végére úgy tűnt, a horror ismét válságba került. Ekkoriban leginkább ismert sorozatok sokadik folytatásai, utánzatai készültek, jól bevált és az unalomig elkoptatott kli-sék felhasználásával, s így a műfaj nézettsége, sikere is jelentősen megcsappant.” (KISANTAL 2004, 44.)

2008). Mondhatjuk, hogy újabban metaforikusabb szinten jelennek meg azok a kérdésfelvetések, amelyek a testhorror hetvenes-nyolcvanas évekbeli virágzásakor kerültek előtérbe. A horrortörténet alműfajok dominanciájának, uralkodó trendek és irányzatok folyamatos átalakulásának, kicserélődésének a története. A hatvanas évektől kezdődő modern horror időszakában sem bizonyult elhagyható elemnek a hagyományos narratív komponens, éppen ezért az új koncepciók ki-kristályosodása egy másik sajátosságban ragadható meg. A szerzői horrorfilmek hetvenes évekbeli megjelenésével (gondoljunk itt John Carpenter és David Cronenberg munkásságára) kapcsolatban kijelenthetjük, hogy a horrort nem tekinthetjük kizárólag populáris műfajnak, hiszen igényt tart komolyabb művészi törekvésekre is, például, hogy lépést tartson a filmművészet megváltozott világérzékelésével, reflektáljon a film médiumában bekövetkezett változásokra és a kortárs valóság szociális, politikai vagy éppen pszichológiai vonatkozásainak fejleményeire. A különbség, hogy ezt más módon artikulálja, mint a többi műfaj. A film egészének elbeszélésmódja helyett a test elbeszélésmódja változik meg: ez lesz nyitott (*Videodrome*), alakuló (*Ördögűző, A légy*), nem lezárható (*A testrablók támadása*). A testeknek átrendeződik az eleje-közepe-vége (mint a *Hullajó [Braindead]* nagybácsi-zombijának testrészei), és különös assemblage-ok alakulhatnak ki (*A légy, Videodrome, Slither*). A test holisztikus megközelítését felváltja egy tág értelemben vett analitikus hozzáállás. Nem a szubjektivitás lényegi aspektusai tükröződnek benne, hanem a testnek mint autonóm immanenciasíknak a működésével szembe-sülünk. A hangsúlyossá váló metamorfózisok során a statikus megközelítést felváltotta a test folyamatainak dinamikus szemlélete: a széteső és újra összeálló részek összessége nem egy mögöttes szubjektum állapotának a kifejezőeszköze vagy metaforája. Nem a külső tükrözi a belsőt, ahogy Tarkovszkij ars poeticája szerint sem a filmképek alapján, s azoktól elvonatkoztatva kell keresnünk egy mögöttes jelentést. Sokkal inkább metonimikus összefüggésekben kell gondolkodnunk. A test anyagiságával és működésével folyamatosan *bozza létre* a filmbéli entitást. Ez nem azt jelenti, hogy a szubjektivitás felszámolásával a test üres burokká válik, hiszen a személyiség nem a fizikai világ mögött jelen levő rejtett lényegként tételeződik. A testek dinamikus folyamatainak fényében nyerhet értelmet az a belátás, hogy a személy(iség) csupán ideológiai konstrukcióként létezik.

Bibliográfia

- BÍRÓ Yvett (2003), *A hetedik művészet*, Budapest, Osiris.
- Noël CARROLL (1987), Nature of horror, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 1 (1987. ősz), 51–59.
- Noël CARROLL (2006), A horror paradoxona, ford. BUGLYA Zsófia, *Metropolis*, 2006/1, 32–66.
- Seymour CHATMAN (1978), *Story and Discourse (narrative structure in fiction and film)*, Ithaca–London, Cornell University Press.
- Gilles DELEUZE (2001), *A mozgás-kép*, ford. KOVÁCS András Bálint, Budapest, Osiris.

- Gilles DELEUZE (2008), *Az idő-kép*, ford. KOVÁCS András Bálint, Budapest, Új Palatinus Könyvesház.
- Gilles DELEUZE–Felix GUATTARI (1997), Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?, ford. SZABÓ Attila, *Theatron*, 1997/45–46, 38–49.
- Gilles DELEUZE–Felix GUATTARI (2002), *Rizóma*, ford. GYIMESI Tímea, in *A poszt-modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris, 70–86.
- FEHÉR M. István (1980), *Jean-Paul Sartre*, Budapest, Kossuth.
- Reynold HUMPHRIES (2002), *American Horror: An Introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Peter HUTCHINGS (2004), *The Horror Film*, Pearson Education Limited.
- KISANTAL Tamás (2004), Ez csak film... Horror a moziban, *Prae*, 2004/1, 33–45.
- KOVÁCS András Bálint (1990), A történet nullfoka, *Filmvilág*, 1990/10, 16–20.
- KOVÁCS András Bálint (2007), Antonioni és a modernitás. Az eltűnés mestere, *Filmvilág*, 2007/11, 4–8.
- Chris MCGEE (2006), A borzalmas test olvasása, *Metropolis*, 2006/1, 10–31.
- Jay McROY (2010), *Parts is Parts. Pornography, Splatter Films and the Politics of Corporeal Disintegration*, in *Horror Zone. The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*, ed. Jan CONRICH, Macmillan, I. B. Tauris & Co Ltd, 191–204.
- NÁNAY Bence (1997), A filmelmélet kopernikuszi fordulata, *Metropolis*, 1997. nyár, 8.
- PETHŐ Ágnes (2009), *A modern film* (filmtörténeti előadásvázlat), internetes elérhetőség: <http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/A%20modern%20film.pdf>
- Anna POWELL (2006), *Deleuze and horror film*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Andrew TUDOR (2006), Narratívák, *Metropolis*, 2006/1, 68–86.
- Gregory WALLER (1987), *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*, Urbana–Chicago, University of Illinois Press.
- Robin WOOD (1986), *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press.

Írás, termés, produktum Balzac *Elveszett illúziók* című regényében

A nevelődési regények nagyrészt a szocializálódás folyamatát reprezentálják, vagyis arra a kérdésre keresnek választ, sikerül-e az egyénnek a tapasztalatszerzés hatására beilleszkednie a társadalomba, vagy kívül reked azon. Mihail Bahtyin úgy véli, hogy amennyiben a modern regények a társadalmi cselekvés és a személyiség kibontakozásának párhuzamos problémáját boncolgatják, az orosz regény az individuuum szociumba tagozódásának a kudarcát jeleníti meg (BAHTYIN 1986, 436). Az adott besorolások keretein belül maradvá, Georgij Fridlender a karrierregényt a német irodalomra jellemző nevelődési regény francia változataként tipologizálja (ФРИДЛЕНДЕР 1971, 142).¹ A fentiekből fakadóan kétségessé válik, hogy Balzac *Elveszett illúziók* című regényét karriertörténetként közelíthetjük-e meg. Ugyanakkor a beilleszkedésvágy szüzséje áll minden olyan tanulmány fókuszában, amely az *Emberi színjáték* adott darabjának műfaji sajátosságaival foglalkozik.

Ebben a regényben Lucien de Rubempré karrierje az őt mindig is idegenként kezelő külvilág manipulációinak a következtében törik derékba, ám bukása nem végleges. A folytatás lehetősége a tapasztalatokból való tanulást és sikert előlegezi meg. Így az *Elveszett illúziók* széles társadalmi és politikai tablójában az esemény-sor olyan többrétű, multiplikált szituációk halmazza, amelyek csak a főhős életútjának egyes drámai momentumait, a kiábrándulásának stádiumait rögzítik. Tehát műfaj-tipológiai szempontból a regény az illúzióvesztés és a karrier mezsgyéjén egyensúlyoz. Ráadásul az irodalomról és a regény műfajáról szóló explicit és impli-

¹ Ebben a megközelítésben Ivan Goncsarov például a nyugat-európai regénytípusokat ülteti át az orosz irodalmi hagyományba, beépítve az angol családrégény néhány elemét is. Ez az értelmezés azonban leszűkíti a szempontjainkat a nevelődési, illetve a karrierregény megvalósulási formáinak a vizsgálatára, és nem vesszük figyelembe azt a tény, hogy az író által biztosított új kontextus „elnyeli” a társadalmi regény műfaji kereteit, és az orosz regény perszonalizáló jellegét feszíti neki. Vagyis Goncsarov *Hétköznapi történetét* nem határozhatjuk meg csupán Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* és Balzac *Elveszett illúziók* című regényének az összegzéseként, illetve „ruszifikált” – Puskin *Jevgenyij Anyeginjével* szembesített – interpretációjaként.

cit diszkurzus olyannyira domináns szerepet tölt be, hogy nem állíthatjuk: az író csak a rejtett társadalmi mozgatórugók, érdekviszonyok feltárásával foglalkozik. Vagyis a regényt az irodalomtörténeti folyamat részletezése emeli a korrajz, az emberi erkölcsök leleplezése vagy a lélekelemzés fölé. A hírnév illúziója lelepleződik le a tehetség, a valódi irodalomteremtő aktus révén.

Ez elsősorban abban nyilvánkozik meg, hogy Lucien alakja a kortárs francia költészet és irodalmi élet reprezentálásának az alanyává válik. A főhős kezdetben verseket ír, majd történelmi regényt, s végül rendelésre újságcikkeket (erkölcsrajzi, szatirikus, kritikai etüdöket stb.). Regénykísérlete, a Walter Scott hatását sem nélkülöző *IX. Károly újsza*, a problémafelvetés eredetisége ellenére a kapzsi kiadók, illetve a kíméletlen kritikusok támadásai miatt marad észrevétlen. A mű tematikája rejtetten megidézi a szembenálló (klasszicista és romantikus) irodalmi pártok harcát a katolikusok és a protestánsok küzdelmében, ezért az „újsz” elnevezés is az alkotói áldozathozatalra célzó üzenetként interpretálható, mely konnotáció a későbbiekben kap megerősítést. Lucien és újságírói berkekbe beavatója, Blondet dialógusában különböző nézőpontok ütköznek meg a regény műfajára és funkciójára vonatkozóan. Megvitatják az alkotás processzusának, a gondolat és a kép kapcsolatának a kérdéseit is. Blondet arra tanítja a főhőst, hogyan írjon olyan kritikát egy regényről, amely társadalmi vitát vált ki, így jó reklám a szerző és a kiadó számára egyaránt, a könyv pedig rövid idő alatt elfogy. Az újságíró nem tagadja a szatirikus vagy etológiai megközelítés szükségességét a valóságábrázolásban, amelyet szerinte a regény a 18. századi vígjátéki hagyománytól örökölt, de a nóvumot abban látja, hogy a jelenkor drámaiságot igényel, de azt szórakoztató, „regényi” formában. Ehhez olyan feltételeknek kell teljesülniük, mint az érdekesítő cselekmény-szövés, a melodramatikus konfliktus, valamint a hű korrajz.

Balzac regénye átfogja a kor társadalmi problémáit, tartalmaz didaktikus pamfleket, eszmefuttatásokat az újságírásról, a papírgyártás költségeinek csökkentéséről, stb., ami esztétikai értékét csökkenti. A pozitív és negatív szereplők tetteinek a motivációi túlságosan egyértelműek, az elbeszélő is nyíltan állást foglal, és nem látszik a többféle interpretáció lehetősége. Ugyanakkor, míg az elbeszélő és a szereplők véleménycseréket folytatnak a legkülönbözőbb témákról, a szerzői szubjektum a jelentésvilágot a kornak leginkább megfelelő irodalmi műfaj kiteljesítésével teremti meg. Az *Elveszett illúziók* ezért marad kiemelkedő irodalmi alkotás, jelesül annak a tropologikus rendezettségnek köszönhetően, amelyről többek között a regény metaforái is tanúskodnak. Ebből következően látszik szükségesnek az érintkező motívumokat, trópusokat, képeket a poétikai beállítódás és a szó produktivitása alapján elemeznünk a metaforikus sorokban. A motivikus kapcsolatok felfejtésével az interakcióba lépő elemek értelemgeneráló működését vizsgáljuk. Így elmozdulhatunk a szociológiai és pszichológiai értelmezéseknek a talajáról, attól, hogy a cselekmény és az alakok közösségét, a műfaji kölcsönzéseket és átvételeket keressük, és közelebb kerülhetünk az író poétikai világlátásához. Az első és legfontosabb ilyen kulcsmotívum a *virág*.

A hallgatóság kritikával illeti Lucien *Hozzá!* című költeményét.² Válaszul a főhős olyan romantikus költő pózát ölti, aki tudatosítani akarja a tömeg fölött állását. Lucien a virágokat olyan magvakhoz hasonlítja, amelyek az olvasók szívében virágoznak ki: a költőnek „a gondolatok egész világát kell bezárnia egyetlen szóba, egész filozófiákat kell összefoglalnia egy képben; és végül a versei olyan magvak, amelyekből a szívekben kell kikelnie a virágnak, ott kell megkeresni az egyéni érzés vonta barázdákat” (111–112). A *Margitvirágok* című szonettciklusában a főhősnek tulajdonított versek valójában ismert francia romantikusok költeményei.³ A regénybe kerülve az eredeti költemények reinterpretálódnak, vagyis a mű átfordító tevékenysége folytán más kontextusban közelítendőek meg: a virág azonosítódik a költői cselekvés produktumával, a verssel. A szonettek olyan virágokról szóló ciklust alkotnak, amelyek bizonyos fokig hasonlítanak a keleti kultúrákban különösen kedvelt krizantémokra. Ráadásul a szonettforma kibontakozása is minden esetben tükrözi a virág felépítését. A petrarcai *Daloskönyvet* kötöttségében megőrző, ugyanakkor mind tematikusan (szerelem – költészet), mind motivikusan (virágok) újraértelmező versciklus egyfajta virágantológiát képez, realizálva a szó etimológiáját, ugyanis az antikvitásban az antológia virággyűjteményt, herbáriumot jelentett. A jelentéseredet aktivizálása összeköti a természet csodálatos alkotásait az ember alkotásával, és ez a párhuzam a metaforizáció kiindulópontjává válik.

Az irodalmi hagyomány általában a szerelem, a férfi–nő viszony kifejeződéséként tekint a virágra. A virágok nyelve a szerelmesek másképp elmondhatatlan közleményét továbbítja. A romantikus toposzok azonban az *Elveszett illúziók*ban új olvasatot kapnak. A Lucien által felolvasott első vers, a *Százsorszép*, magyarázatul és egyben bevezetőül is szolgál a ciklushoz (273). Ez nem véletlen, hiszen nemcsak feltűnően színes virág formájában, hanem a fehér szirmú, sárga közepű margarétához hasonló mintázattal is nagyon elterjedt. A programversben olyan virágot képvisel, amely a tavaszt, a fiatalságot és a szerelmet szimbolizálja. A hagyományos jelentéstartalmon túl további szemantikával gazdagodik, miután a költemény a virág rejtett kincseinek a feltárását sugallja, és a váratlan fordulattal beemelt vérvörös árnyalatot az alkotói hírnévvel, illetve a húsvét alkalmával ünnepeelt tavaszi megújulás témamotívumaival egyeztetni össze. A keresztény feltámadás- és dicsőségszme rávetítése az alkotás aktusára a regény más virágkölteményeiben is markánsan jelen van. Az ősz kontrasztos képei a virág másik funkcióját világítják meg: a halál árnyékában emlékeztetnek a fiatalságra, és újra-

² Báró: „– olyan versek ezek, aminőket többé-kevésbé valamennyien csinálunk, amikor kilépnünk a kollégiumból – felelte unatkozó ábrázattal a báró, hogy ki ne essék a semmin sem csodálkozó ítélőbíró szerepéből. – Mi annak idején ossziáni ködökbe voltunk belebolondulva. [...] Manapság ezeket a ködös ócskaságokat [...] szeráfszárnyakkal helyettesítik [...], amit az óriási, végtelen, magány és értelem szavakkal alakítanak újjá.” (BALZAC 1984, 107).

³ A *Százsorszép* és A *Kamélia* Charles Lassailly, A *Margitvirág* Delphine Gay, A *Tulipán* Théophile Gautier verse (802).

teremtik a tavasz képeit. A költői emlékezet halhatatlanságot biztosít a dolognak (virágnak), a jelnek (a virágról szóló versnek), illetve az alkotó szubjektumnak.

A második szonett a *Margitvirág*. Ez a kerti növény szintén számos változatban ismert, de a legköznapiabb formájában szirma fehér, közepe sárga. A költemény a margitvirágot olyan szubjektumként jellemzi, amely a róla szóló vers szerkezetét tükrözve, fordított találós kérdésként közeledik az önfeltáráshoz (274). A virág egyszerű és természetes szépsége az örökkévalóságot hivatott kifejezni, ám a bölcsesség isteni adománya ellene fordul, megsemmisíti. A szerelem és az érzelmek ifjonti ereje áll szemben az értelem és a tudás megszerzésével, ami nemcsak a sentimentalizmus alapproblémáját, hanem az első emberpár megkísértését is közvetve megidézi. A vers alanya olyan prófétai attribútumokkal ruházódik fel, mint a fáklya, az igazság ismerete, a jövőbe látás. Ugyanakkor ez az emelkedett kontextus hétköznapi magyarázatot kap, mivel a virág jósszerepe csak a szerelemérzés megletére való rákérdezést jelenti. A rákérdező cselekvése okozza a virág pusztulását: leszakítja a szirmai, hogy tudását birtokolhassa. Idetartozik az a toposz is, amelyben a szerelmes virággá változik, mert az érzéseit nem viszonzták. Tehát a prófétaköltő mártíromsága tükröződik a virág önleíró történetében. A margaréta megnevezése ógörögül gyöngyöt jelent, és tradicionálisan Krisztus, illetve követőinek a szenvedését szimbolizálja (míg a százszorszép Mária könnyeit). Itt is aktualizálódik ez a képzet, és a költemény virága egyfelől sorsszimbólumként, másfelől a szenvedésből keletkező teremtésaktus metaforájaként értelmezhető. A virág kör alakja a kerék motívumára utal, amely mindkét funkciót magában foglalja.

A dekoratív kamélia többek között fehér virágként is előfordul. Virágzásakor a bokrok pompázatos színeket, rózsaszínűt öltönek. A kamélia és a tea alaktanilag egymáshoz közel álló fajba tartozik. Erről tanúskodik a kamillavirág, amely érzéki, és lelki nyugalmat árasztó, gyógyhatású növény, ezért a keresztény hiedelem a sebeket orvosló Szűzanya alakjához kapcsolta. A szonett a kaméliát a szenvedő ibolya és a szűzies liliom ellentétéként mutatja be. A neki tulajdonított büszkeség, elegancia és hideg ragyogás a befogadók kulturális konnotációira is apellál. A virágot jellemző tisztaság és finomság indíttatta az ifjabb Dumas későbbi regényének, *A kaméliás hölgynek* a kontrasztos szimbolizációját is. A versben a fehérség, a hattyúszerűség motívuma nem csupán a virág emblematikus jegyeit reprodukálja, de a költészet vándormetaforáit is új tartalommal tölti meg. A görög szobrokkal való rokonítás, a nemes-kemény márvány és a gyöngyvirág közelítése kiemeli a szokványos és nyilvánvaló jelentéshálóból, és korábban idegen, más intermediális kapcsolatrendszerbe helyezi. Ezáltal a „kaméliás” vers szintén az alkotói beállítódás különböző formáinak a virágantológiájához sorolható.

A tulipán a liliomfélék családjába tartozik. A virág a turbánhoz hasonlító bim-bójáról kapta a nevét, a költemény ugyanakkor egy kínai vázához köti az alakját. Erős, élénk színeivel és egyszerű formájával vívta ki előkelő helyét a kert virágai között. A piros tulipán floroszemantikája szerelmi vallomást és lelki szenvedélyeket fejez ki, míg díszítésként erotikus jelkép. Lucien önértelmező versében a párhuzam a virág, illetve a címerek színpompája között a virág/szubjektum nemes eredetére utal. Bár az előkelő virágokkal ellentétben nem rendelkezik külö-

nősebb illattal/emelkedettséggel, mégis értékes, megállja a helyét a nemesebbek között. A költő itt saját helyzetét, illetve nyelvét is témává teszi, de hivatkozik közvetítő szerepére is föld és ég, test és lélek között. A kertész isteni attribútumokkal jelölődik, a Teremtő ezáltal ekvivalens lesz a virágoskert létrehozójával, vagyis a regényi metaforizáció szerint a szonettciklus alkotójával, aki a költészetről ír virágnyelvű verseket. A költemény tárgya a többenél közvetlenebbül olvasható úgy, mint az alkotó, esztétikummal „felruházó” cselekvés leírása („Az isteni kertész önnön kezével / Szótt nékem lágy, finomselymű ruhát” [276], vagyis gondolzza a növényeket). Tehát a vers alanya nemcsak az önreprezentálással foglalkozó virágszobjektum, hanem megteremtője, a nyelv szobjektuma is, aki a jelölés folyamatában perszonalizálódik. A metaforák menti szoros olvasat így sokszorosítja a befogadó számára a jelentésrétegeket, és a költői szöveg hagyta jelnyomok segítségével megnyitja az értelemképződés útját. Mindegyik szonett- virág olvasható az alkotásontológia felől, és együttesen alkotja a költészet virágoskertjét. Ebben a megközelítésben válik a virág az alkotó metaforájává, ama alkotóé, aki önleíró verseket hoz létre, vagyis a virágversek az alkotó figuráját tropologikusan a szövegbe írják.

A versek felolvasását követően a hallgatóság értékeli az elhangzottakat. A balzaci elbeszélő kihangsúlyozza a zszurnaliszta Lousteau közönyös reakcióját, azonban nem felejt el hozzátenni, hogy ez a fajta hideg, eltávolító gesztus csak fölvert póz, a tehetséges, ám egzaltált költő iránti irigység elleplezésére szolgál. Lousteau tagadja, hogy Lucien sikert érhetne el verseivel, ezért a könnyű karrierrel kecsegtető próza és a manipulatív újságírás felé csábítja. Az elbeszélő hasonlatában a tehetség eltékozlását a virág leszakításával jelöli: „A fiatal újságírók első forrongásukban szeretettel hozzák világra a cikkeiket, és oktalanul pazarolják el legszebb virágaikat” (433). A vegetatív metafora továbbkíséri az irodalmi és az újságírói, „hivatali” diszkurzus oppozíciójának a kibontakozását, más elemekkel gazdagodását a szövegben. Ilyen új elem a fa mint nyersanyag és mint késztermék hasznosításának szempontja is, ami a kiadói szférát vonja be a szemantizációs folyamatba.

A könyvkereskedelem helyszíne a Fa-galéria, az irodalom adásvételi tárggyá degradálódásának a locusa, amelynek elbeszélői leírásában növényvilágra és természetre vonatkozó motívumok koncentrálnak. A fa megjelölés nemcsak a kiadói barakkok építőanyagára utal, hanem az emberi tevékenység artefaktumára, a könyvekre is. A galériát olyan barakkok alkotják, amelyeket egy „virágtalan üvegháznak a helyén” (294) építettek. A könyvpiac és a virágok közti párhuzam erőteljesebben megnyilvánul az alábbi kibontott trópus segítségével, amelyben a növényekhez és a termésekhez az idegenség, a kultúrátlanság, a vadság ismervei rendelődnek, miközben a gyártást a virágzás jegye határozza meg. A helycsere folytán a virágokat papírfoszlányok ékesítik, az illatuk viszont a könyveket aromatizálja.

Nem műalkotás létesül természetes anyagból, ahhoz hasonlóan, ahogy a művész csodálatos szobrot farag ki a kőből, hanem az organikust és a megalkotottat szorítják ki a könyvgyártás melléktermékei. A természetes lombokat és bimbókat szalagok és kiadói prospektusok, a könyvforgalmazás hulladékai csúfítják el. Ez nemcsak illúzióromboló, hanem a növekedést, a virágzást is gátolja. Mivel a

valódi irodalmi alkotást eladható termék helyettesíti, a csalás is eltorzítja a látást: dália helyett szatércsokor tarkállik. A szubsztitúció következtében a tipikus párizsi teret a mocsok jellemzi. Ez a minőségjegy áthelyeződik az emberekre is, akik tönkreteszik a természetet, beszennyezik a külvilág határát jelképező zöld színű kerítést.

Az elbeszélő a „szóvirágok” kifejezéssel jelöli a makulatúrapapírt, amelyet a rózsabokorra szórnak. A diszkurzusban ez stilisztikai, nem pedig poétikai színezetet ölt. Az irodalmi dologról, tárgyról az anyagra, az irodalom nyelvéről a retorikára, egy másik diszciplínára helyeződik át a probléma súlypontja. A kifejezést ezáltal allúzióknak tekinthetjük, ami a reminiszcenciától eltérően retorikai alakzatként használatos, mivel egyértelmű olvasatot biztosít. Ez a „virágoskert” elhanyagolt, rendetlen, a kortárs irodalom, a szellemi termék kiárusításának a helye. Ezek a virágok „elvetéltek” (295), a kert „bűzösen öntözött”, ellentétben Lucien *Margitvirágaival*, ami a metapoétika szintjén a nyelvújító, „virágzó” metaforákat „tisztátalan” retorikai figurává, prózai allegóriává degradálja. A stilisztika szempontjából minél expresszívebb egy kifejezés, annál több jelentésazonosítást tesz lehetővé, a poétikai funkció viszont nem az emotivitásra, hanem a metaforikus attrakció egyediségére és innovatív jellegére koncentrál.

A párizsi világ legfőbb ismérve az egymáshoz való negatív, szatirikus viszony, egymás „hulladék”-ként kezelése. Az újságírók olyan epigrammát adnak közre Lucien ellen, amelyben a címzett fennhéjázó magatartása – Lucien nagyra törése, „kivirágzása” – nevetség tárgyát képezi. Evvel mintegy ellensapást intéznek a főhős irányába, aki korábban munkatársukként ugyanígy cselekedett: gúnyverseket írt a másik, konzervatív táborról, majd átpártolt hozzájuk. A fent nevezett igénytelen kert helyett itt a zsurnaliszták vendégszerető virágoskertjét látjuk, amelyben a befogadott és megtúrt parvenü, a várakozásokat meghazudtolva, nem kivirult, hanem feltárta valódi énjét, s ez nem volt több egy közönséges bogáncsnál (496). A szatirikus vers a főhős költeményeinek szokásos szerkezetét imitálja, a stílusát parodizálja, és allegorikusan megidézi a történetét, amelyet nemesi és publicisztikai ambíciói irányítottak. A szövegbelső ismétlődések autopoétikus referencialitást hoznak létre. A korábbi, sorsfordító margitvirág pusztulása és az elhanyagolt könyveskert után most is a kertész cselekvése kerül előtérbe, aki kitépi a gázt, és megeteti a számmárral. A kertész nem a Teremtőt, hanem a „szamárlétrán” Lucien fölött álló személyt jelöli csak. Az allúzió itt csak a főhős mint a gúny tárgya, valamint a megszólításba beavatott olvasó számára explicit és érthető. A megnyilatkozás tárgya további rejtett értelemmel bővül, amelyet a befogadó ismeretkörére apellálva idéz meg a szerző. Mivel az értelemgeneráló kulturális tér végtelen, a recipiens a jelentések realizációjából kiindulva közelíti meg a képi-szemantikai szférát. Az utalások rendszere ekképpen szervezi és irányítja az interpretáló tevékenységet.

Ilyen hivatkozást von be a nyelvi játékba az intextus Lucien apai családnévét illetően; a *Chardon* név ugyanis bogáncsot jelent. A zsurnaliszták epigrammájában a bogáncs megnevezése egyértelműsíti és megfosztja a verset a költői többjelentésesség lehetőségétől, nem lép túl az egyszerű allegórián. Ugyanakkor a re-

gényi metaforizáció kibontakoztatja a jelentéspotenciált, és felülírja az egyszeri azonosításokat, amelyek perifrázisokkal nevezik meg Lucient, a nevéből eredő szemantikával játszanak (például a márkiné tengelicéről beszél a főhősre utalva [519]). A kis énekesmadarat, a pindusi tengelicét (chardonneret) a dalköltő (vö. Petrarca), valamint a lélek szimbólumának tartották, mivel bár számárkóróval, bogánccsal táplálkozik, mégis gyönyörűen énekel. A nevek etimológiája így kapcsolódik össze a szemantikával: a cselekvésjegyek alapján jön létre a motiváltság két megnevezés között, és Balzac ezt teszi transzparenssé. Ez az összefüggés a szójátékot nyelvi alakzattá transzponálja, amely átfogja az adott sík legfontosabb metaforáit (bogáncs, virág, költészet), és a nincstelenségen, szenvedésen keresztüli „világteremtést”, alkotó aktust tételezi. A kismadárból bukott „sasfiók” lesz (568), amely azonban újra felszáll. Ez a motivikus sor határozza meg a cselekmény fő fordulatait, és realizálódik a Lucienre vonatkozó megállapításokban.

A virágmotívumnál hasonló mozgásokat láthatunk. A dolog (virág) először jellé válik, vagyis költemények megnevezéseit és tárgyát képezi, majd metaforikusan a költőre és a költészetre utal, végül szimbolikus tárgyfunkcióját a cselekvés elszenvédőjeként teljesíti ki. A visszatérő költőt szülővárosa polgárai virágcsokrokkal, babérkoszorúkkal fogadják, vagyis Lucien virágantológiájára válaszul virágokat kap. A csokorra francia eredettel használatos szó, a *bousquet* nemcsak bokrot jelent, hanem szépen összegyűjtött, összerakott virágokat is. A szó egybecsengése a 'buk' (fa, betű, könyv) indoeurópai szavak tövével a faalapú papír- és könyvgyártás közös eredetére utal. A *virág: fa: papír* Balzacnál elválaszthatatlanul összefonódó metaforakomplexuma nemcsak a dolgok felhasználási értéke által motiválódik, hanem érzékelhető a jelsorok szoros egymásra épülésében is. A regény a virágdobálás költődicsőítő jellegével szembesíti az anyagi előnyök szempontját az öreg Sechard megjegyzésében, amely a költészetet virágárus mesterségként identifikálja (660). Ráadásul kiderül, hogy az ünneplés megrendezett volt, egy ártó terv része, ami ismét csak megkérdőjelezi a fenti kapcsolat összeegyeztethetőségét.

Nemcsak a főhős éli meg illúziói elvesztését, hanem a többi szereplő is. Barátja, d'Arthez csalódik Lucienben. Róla szóló levelét így átszövi a *növény: virág: anyag* metaforikus sora.⁴ A levélíró kiemeli Lucien jellemének divatos könnyedségét, lebegését, amit opposzicióba állít a kemény és örök gyémánttal. Értelmezésében a külső szépség, vonzerő csak ideiglenesen tudja kompenzálni a költő lelkületének a gyöngeségét. A felnőtté válás párhuzamos a fiatalság és a szépség elmúlásával, amit elvirágzással, vagyis a szövet elrongyolódásával, színtelenné válásával jelöl. A szövevből lett rongy pedig a regény szövegében a papírgyártás alapanyagaként szerepel, amelyet Lucien sógora, David Sechard olcsóbb, növényi eredetű anyaggal próbál meg lecserélni. A Lucient mint költőt jellemző levél szerzőjének tu-

⁴ „Csillogó keveréke ő a túlságosan könnyű alapra hímzett szép tulajdonságoknak; az idő elviszi magával a virágokat, egy napon nem marad egyéb, mint a szövet, s ha az rossz, rongyot lát az ember a helyén.” (571.)

lajdonított metafora így kerül bele a szoros etimológiai összefüggéseket (*szövet: szöveg*), illetve tematikus szinten örök körforgást (*anyag*) is képviselő regényszövetbe, jelentéshálóba.

Az értelemképződést tehát az egyes tropológiai folyamatok összessége, a narrációban szerteágazó metaforizáció teljessége biztosítja. A könyv létrehozásának a két aspektusát (szellemi és anyagi felét) a virág és a fa képzete mentén szerveződő metaforikus sík képviseli. Míg a szóművészetet Lucien alakja tematizálja, addig az alkotás termékének a tárgyi megjelenítésével (papír-könyv) a regény másik főhőse, David foglalkozik. Ez utóbbiban testesítette meg Balzac más irányú, a papírgyártásba rongyok helyett növényi alapanyagok bevonását célzó kutatásait, amelyektől a nyomdaköltségek csökkentését várta, ám, mint regényalakjának, neki is csalódnia kellett. A tapasztalatszerzést azonban költői ténnyé avatta, műve fakturájába építette mint szöveggépző motívumot.

A rongyon kívül a fát is papíralapanyagként tekinthetjük. A regényben, materiális funkcióján túlmenően, az irodalmi élet meghatározására szolgál. Lucien így összegzi: „fakitermelés a lehetetlenség erdejében” (674). A trópus megakasztja a folyamatos olvasást, mint egy anomália, amely szokatlan, logikailag ütköző egyeztetést hajt végre, ezáltal új metaforát szül. A virág kinyílása, a növény és a fa növekedése, vagyis a vegetatív elem bevonása a tehetséget és az alkotói produktumot metaforizálja. Ennek eredményeként a trópusnak nemcsak felszíni, hanem a mélystruktúrája is feltárul, és közöttük szemantikai feszültség lép fel. Az akadályokat leküzdő alkotói fejlődést a természetes növekvés, virágzás, míg a költészet áruba bocsátását a gyártási mechanizmus motívumai kísérik.

A fokozatos kiábrándulások után Lucien ideiglenes szembenézése önmagával a családjának hagyott búcsúlevelében arra indítja, hogy öngyilkosságot kíséreljen meg. Ez a lépés egy irodalmias beszédmód meghaladásának a kísérletét jelenti. A főhős bensőjében lezajló folyamat tehát a cselekvésében nyilatkozik meg. Az elbeszélés egyfelől kihangsúlyozza a főhős szimbolikus menetirányát (lefelé a hegyről) és a szembejövők felfelé irányuló mozgását, másfelől azt, hogy kilétét sárga virágok szedésével leplezi. Az új szemantika a cselekvése jegyét rendeli a cselekvő szubjektumhoz: a motívum tárgyi megjelenítését letépi és csokorba gyűjti. A Lucien kezében tartott csokor *Sedum* (borsos varjúháj) virágokból áll. Mint elnevezése is jelzi, mérgező, égető növény, amely homokon vagy köves-kavicsos talajon nő, ezért sokan úgy vélik, köttörő tulajdonságokkal rendelkezik. A regényben ez a sárga virág szőlősben terem, amely akár lehetne az öreg Sechard-é is, azé, aki Luciennel együtt tönkretette a fiát, Davidot. Ilyen, látszólag terméketlen talajon „tör ki” és arat sikert a sárga virág, az alkotó személyiség, Lucien és költői produktuma.

A regény végén, amikor a mindenből kiábrándult Lucien megbántott szerettei elől visszaszökik Párizsba, hogy jóval termékenyebb talajon érjen el sikereket, a történet alanyának a cselekvése szimbolikus rangra emelkedik. Rejtett ellenfele, a jogtanácsos Petit-Claud így identifikálja: „– Nem költő ez a fiú, hanem testet öltött regény” (739). A szereplő szájába adott azonosítás kulcsfontosságúvá válik. A kiábrándulás történetének aktív cselekvője és a manipuláló karrierre nevelés passzív

elszenvedője más szinten a szöveg értelemképző gyakorlatának a szubjektumát (virág), illetve a regény címben adott problematikájának a transzfigurációját jelöli. Az illúziók elvesztek, de Balzac regénye megszületett.

A mű elején Lucien a költő tevékenységét úgy jellemezte, hogy egész filozófiai rendszereket, gondolatvilágokat sűrít egy képbe. A szövegsubjektum aktivitása révén végül az alkotás/virág metaforát „szóbibbónak”, „szómagnak” tekinthetjük, amelyből a balzaci regény szó-, kép- és gondolatszövege kibomlik, „kivirágzik”. A szüzsében ez így képződik le: Lucien, a költő virágzása – Lucien, a zsurnaliszta bukása – Lucien új „kinyílása”. A metapoétikai eseményességben pedig a szóbibbó költői virággá alakulását, majd etológiában való elhervadását érhetjük tetten. Az illúzióvesztés ebben a kontextusban azt implikálja, hogy a költői szó eltékozlása helyén egy új, regényi szó megjelenése válik lehetségessé. A növény szó neve a növekedés ismértvét emeli ki. Ez a predikátum átszővi és összeköti a cselekményes és tropologikus szövegsíkokat: a főhős sikertörténetének az előzményeit, a kötött verstől a szabadabb regényformáig haladást, a virágmetafora terjeszkedését a fa, illetve a növény tropológiájával, valamint szövegszervező elemmé avanszálását. A növesztés-növekedés motívuma így illeszkedik az általunk vizsgált floroszemantikai sorba, amely a költőalak nevelődésének, karrierregényének és illúzióvesztésének minden síkon érvényesülő alapelve.

Bibliográfia

- Mihail Mihajlovics BAHTYIN (1986), *A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében*, ford. OROSZ István, in *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*, válogatta KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 419–479.
- Honoré de BALZAC (1984), *Elveszett illúziók*, ford. BENEDEK Marcell, Budapest, Európa.
- Pierre BARBÉRIS (1978), *Balzac. Egy realista mitológia*, ford. PÁRDUTZ Katalin, OROSZ Magdolna, NAGY Géza, Budapest, Gondolat.
- Roland BARTHES (1997), *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest, Osiris.
- DOBOSSY László (1963), *A francia irodalom története*, I–II, Budapest, Gondolat.
- Георгий Михайлович Фридлиндер (1971), *Поэтика русского реализма*, Ленинград, Наука.
- MARTONYI Éva (1998), *Poétika és narráció Honoré de Balzac emberi színjátékában*, Budapest, Akadémiai.
- SZÁVAI János (1989), *Nagy francia regények*, Budapest, Tankönyvkiadó.

Recenzió

Kürtösi Katalin, „*Világok találkoznak*”.
A „másik” irodalmi ábrázolása Kanadában,
Szeged, JATE Press, 2010, 232 oldal.

Bevezetéképpen érdemes megemlítenünk, hogy hézagpótló művet vesz kezébe az olvasó. Elsősorban azért, mert bár az utóbbi időben örvendetes módon szaporodnak a tudós tanulmányok a kanadisztika területén, ezt a főként egyetemi körökben megmutakozó általános érdeklődést mindeddig alig-alig követte Kanadáról szóló alapos, átfogó és egyben szélesebb közönségnek szánt monográfiák, tanulmányok megjelenése. Néhány évtizede még kivételnek számított, ma már általános gyakorlat, hogy az egyetemeink bölcsészettudományi karain működő idegen nyelvi tanszékek, ott is elsősorban az angol és a francia szakokra gondolhatunk, egyre inkább nyitottnak mutatkoznak, igazodva ezáltal a kor követelményeihez. Ez azt is jelenti, hogy a hagyományos nyelvészet-irodalom centrikusság kibővül, megjelenik a kultúrtörténet, a kulturális antropológia, valamint az általánosabb értelemben vett kultúratudomány. Kürtösi Katalin könyve éppen ezért rendkívül hasznos, mivel ezeknek az elvárásoknak tesz eleget, sőt elébe megy a felmerülő szükségleteknek.

A könyv címe, *Világok találkoznak*, továbbá alcíme, *A „másik” irodalmi ábrázolása Kanadában*, több szinten értelmezhető és értelmezett. Az eredetileg a híres francia pszichoanalitikus, Jacques Lacan által bevezetett fogalom, a „másik”, hatalmas karriert futott be szinte világszerte. Nemcsak az individuum normális avagy abnormális fejlődésének leírásához használatos műszóvá vált, hanem az identitásfogalom értelmezésének megkerülhetetlen alkotóelemévé is. Mivel a legutóbbi évtizedekben látványos fejlődésen mentek keresztül mindazok a tudományágak, amelyek az egyéni vagy a kollektív identitástudattal, az etnicitás kérdéseivel, a migráció hatásaival, a kulturális keveredéssel, a hibriditással foglalkoztak, nem véletlen, hogy ebből az alapfogalomból kiindulva igen nagyszámú szerző művének ismerete megkerülhetetlen alapkövetelménnyé vált. Tehát csak a mindezekkel a kérdésekkel foglalkozó kutatók főbb gondolatainak, lényegesebb elméleteinek ismeretében tekinthető át a legújabb kor szinte összes jelensége. A „másik”-kal kapcsolatos munkák egyaránt termékenyítően hatottak a történet- és a társadalomtudományokra, de nem utolsósorban az irodalomtudományra is. Kürtösi Katalin tudatában van ennek a jelenségnek, és nem véletlenül szenteli könyve első fejezetét egy olyan történeti és elméleti áttekintésnek, amely kitér a határ és a tér, a kánon, a központ és a periféria, továbbá a posztmodern elméletekkel kapcsolatos kérdésekre.

Ez a fejezet igencsak bravúr a maga nemében. Napjainkban ugyanis nem könnyű eligazodni a posztmodern és/vagy posztkoloniális elméleti irodalom terminológiai és ideológiai útvesztőiben. E területet valódi labirintusnak érezhetjük, dzsungelnek, amelyben számos modern gondolkodó kelt útra a maga poggyászával, más és más területről kiindulva, sokszor egymástól eltérő végponthoz, azaz végkövetkeztetéshez jutva el. Kürtösi Katalin igencsak járatos ezeken a területeken, szűkszavú, mindig lényegre törő utalásainak megértése mégis próbára teszi még a bennfentes olvasót is. E tekintetben fogalmazható meg talán az egyetlen kritikai megjegyzésünk, nevezetesen az, hogy (talán nem utolsósorban terjedelmi korlátok miatt) olykor túlságosan tömören fogalmaz. Ezért nem mindig világos, ki és miért mondja, amit mond, sőt ily módon felfűzve minden elmélet igaz lehet, minden idézett megállapítás megállja a helyét, de sokszor kontextusukból kiragadva állnak előttünk a gondolatok, mintegy illusztrációként szolgálva, és nehezen tekinthetjük át, hogyan jelenhettek meg az egyes részletek logikus fejtegetések eredményeként.

Egyetlen példát említünk csupán: az első fejezetben feldolgozott Kanada-témához többek között kétségkívül az ugyancsak franciául író Tzvetan Todorov elmélete hasznosítható. Todorov egyik könyvében Amerika meghódítását tekinti olyan mérföldkőnek, amely jelenlegi európai identitásunkat is megalapozta és megjeleníti. Egy másik könyvében kifejezetten a „másik” képével foglalkozik, sorra veszi a francia gondolkodókat Montesquieu-től szinte napjainkig, egymás mellé helyezve legkülönbözőbb megnyilvánulásait a tőlünk (azaz legfőképpen a franciákétól) eltérő civilizációkkal, kultúrákkal, szokásokkal kapcsolatban. Ilyen és hasonló alpművek ismerete felettébb hasznos lehet a kanadai identitás és annak történeti, kulturális vonatkozásainak megértéséhez, de csak úgy, ha bizonyos mértékben eltekintünk a szerző eredeti szándékától, mintegy átszerkesztjük gondolatait, azért, hogy alkalmasak legyenek a posztmodern elméletekkel való társításra, sőt azoknak is leginkább a kultúrára, illetve a nyelvi kérdésre alkalmazott területeihez való közelítésre.

A „másik” tételezése vezeti el tehát Kürtösi Katalint az identitásnak mint olyan kulcsfogalomnak a kérdéséhez, amelynek értelmezése nélkül lehetetlen feltárni és bemutatni a kanadai szellemi élet lényeges vonásait. Jól szemléltethető mindez például a Hugh MacLennan által 1945-ben megjelentett *Két magányosság* című könyv kapcsán. Az eredetileg az ország történelmének a második világháborút megelőző két évtizedét bemutató mű címe néhány évtizeddel később egyszerűen többértelművé vált. Kürtösi Katalint idézve: „a kanadai psziché metaforájaként él a köztudatban, olyannyira, hogy napjainkban, amikor a franciák és angolok »két magányossága« mellett megszólalnak a bevándorló, illetve őslakos kisebbségek is, »harmadik magányosságokról« beszélünk az ő irodalmukra utalva. Tehát a »másik« rejtélye mind a mai napig megtermékenyítő erővel hat Kanada íróira” (29).

A „*másik*” megjelenítése a *kanadai szépirodalomban* címmel a második fejezet első része a kezdetektől a 19. század végéig tekint át néhány igen fontos szerzőt és művet. Ezek talán kevésbé ismertek a szűkebb tudóskörökön kívül. A következő rész a 20. századból említ számos, immár szélesebb körben is ismertebb pél-

dát, a harmadik rész pedig egyrészt a bevándorló írókkal, másrészt az őslakos és félvér írókkal foglalkozik. Ez a felépítés lehetővé teszi, hogy a „másik”-ról ne csak a jelenben, hanem az ország történetének kezdetétől fogva fogalmat alkossunk. Így értesülhet az olvasó a kanadai történelem legfontosabb állomásairól, a Hudson-öböl Társaság megalapításától a párizsi békén át a föderatív államforma kialakulásáig. Így érthetjük meg, mit is jelent a multikulturalizmus Kanadában. A fogalmat másutt, más értelmezésben is használják, sokszor félreértést okozva azáltal, hogy eleve elutasítják magát a jelenséget, mint amely a kollektív identitást, a nemzetet, az etnikai csoportokat fenyegeti, és ami ellen küzdenünk kell.

Sem a könyv koncepciója, sem terjedelmi korlátai nem teszik lehetővé, hogy kirajzolódjon egy teljes kanadai irodalomtörténet, azonban számos jelentős alkotó kap benne helyet, mind az angol, mind a francia nyelven írók köréből. Többek között Roch Carrier és Margaret Atwood, hogy csak két, magyar fordításban is hozzáférhető szerzőre utaljunk. A bevándorló írókról nálunk feltehetően keveset tud az olvasóközönség, hangsúlyos jelenlétük a kanadai kulturális életben azonban mindenképpen figyelmet érdemel. Marco Micone olasz, illetve Pan Bouyoucas görög származású íróknál fedezhető fel elsősorban a „másik”-kal való találkozás mint irodalmi téma. Ami az őslakos és félvér írókat illeti, Kanadában újabban mind a könyvkiadás, mind a kritika egyfajta hiányt igyekszik pótolni, amikor egyre nagyobb teret szentel nekik.

A harmadik fejezet címe: *Magyarok a kanadai irodalomban*. Első részében a magyar szereplőket és helyszíneket veszi sorra a szerző, míg a másodikban rövid áttekintést nyújt a kanadai magyar írókról, így többek között Michael Ondaatje *Az angol beteg* című regényéről, amelyből film is készült, és amely a híres magyar felderítő és térképész, Almásy gróf életét eleveníti fel. Sokak számára talán meglepő, milyen sok magyar író található Kanadában. Ennek talán az oka az, hogy Kanada a bevándorlók országa, így nem véletlen, hogy számos magyar származású szerző itt lelt új hazára, elsősorban angol-kanadai íróként. Ami a műveket illeti, Kürtösi Katalin a költészet és az élettörténetek túlsúlyát állapítja meg.

Ha a „másik” Ariadné fonalaként vezette a szerzőt, vezethet minket is, olvasóit. Más szempögből szemlélve a kérdést, felvethetjük, vajon mi milyen mértékben tartozunk a „másik”-hoz Kanadához képest, mi, azaz magyar környezetben tevékenykedő, magyar anyanyelvű, irodalom iránt érdeklödő kutatók és oktatók. Itt és most kell eldöntenünk, hogyan és mivel foglalkozunk, mit adunk át a jövő generációinak. De amikor arról kell döntenünk, mit kutatunk, nem hanyagolhatjuk el a hasznosság szempontját sem. Miképpen ragadható meg a lényeg egy olyan hatalmas anyagban, mint amilyen Kanada kultúrtörténete? Mi az, ami a magyar olvasó számára érdekes és fontos, ami helyreigazít, útbaigazít, további ismeretszerzésre serkent? Csak néhány példát villantunk fel. Mai magyar tudatunkban alig-alig szerepel az amerikai kontinens történelmének számos epizódja, nem sokat tudunk az angoloknak és a franciáknak gyarmataikon a kanadai területek fennhatósága elnyeréséért folytatott háborújáról, kevés figyelmet szentelünk a speciális államforma működésének, avagy az úgynevezett kisebbségi kérdésnek. Kürtösi Katalin könyve számos téveszmét segít eloszlatni.

A nyelv kérdése című fejezet rendkívül érdekes, amely igen sokrétű problémát vet fel, számos vélemény, álláspont tükröződik benne, de a jól kiválasztott idézetek segítségével könnyen tájékozódhat az olvasó. A szerzőt elsősorban a nyelvi kérdések irodalmi megnyilvánulásai érdeklik, a kétnyelvűség mint dramaturgiai szervezőerő például a színdarabokban. Idézzük, amit a sajátos nyelvi helyzetről állapít meg: „A nyelvhez való viszonyulás következképpen központi kérdéssé válik a különböző kultúrák között ingázó írók számára, és ez azzal jár, hogy két végletes pont között feszül állásfoglalásuk: a csönd, a hallgatás és a bábeli hangzavar, nyelvi kavalkád között” (74). Szemügyre veszi a kódváltás jelenségét, amelyről megállapítja, hogy igen gyakori a beszélők hétköznapi beszédében, de irodalmi eszközként is sűrűn előfordul. A szerző ennek a kérdésnek számos tudós tanulmányt szentelt már. A problémakör összegzéseként megállapítja, hogy a „másik” megjelenítése, ami a kanadai szépirodalomban gyakorlatilag a kezdetektől jelen van, „három viszonylatban érhető tetten: egyrészt az európai-bennszülött, másrészt a francia-angol kapcsolat, végül pedig az alapító nemzetek (vagyis francia és angol-kanadaiak) és a bevándorlók ábrázolásakor” (94).

Kürtösi Katalint hangsúlyosan a 20. század utolsó harmada, illetve az ezredforduló utáni irodalom foglalkoztatja. Azon kevés kutatók közé tartozik, akiket a francia és az angol nyelvű irodalom egyformán érdekel. Egymaga dolgoz fel olyan témákat is, amelyek már szinte egy-egy kutatócsoport munkáját jelenthetnék. Eléri célját: megismertet egy nálunk kevésbé ismert irodalommal, nyitottabbá teszi a magyar olvasóközönséget, továbbgondolásra készítet.

Összefoglalásképpen megállapítható, hogy a könyv hasznos eszközt és nélkülözhetetlen segítséget ad mindazok számára, akiket érdekel a kanadai kultúra általában, és különösképpen a kanadai irodalom. Alkalmas arra, hogy felkeltse az érdeklődést, de a kérdéskörben járatos olvasók számára is sok érdekességgel szolgál, tehát kezdők és nem kezdők számára egyaránt érdekes és hasznos, ami- ben kétségkívül nagy szerepet játszik a szerző tökéletesen közérthető stílusa.

Martonyi Éva

Számunk szerzői

CSÖNGE Tamás (1987) 2011-ben szerzett mesterfokú diplomát a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészkarának magyar szakán, irodalomtudomány specializációval. Kutatási területe a narratológia, az irodalmi, a zenei és a filmnyelv kapcsolatának és szerkezeti sajátosságainak vizsgálata. 2011 őszétől a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója.

DOBOS Elvira (1980) a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának ösztöndíjas hallgatója, 2009-től óraadó, 2011 áprilisától a *Pécsi Irodalmár* szerkesztője. Kutatási területei: irodalomtudomány és pszichoanalitikus megközelítések, a romantika művészetfilozófiája.

DRAGON Zoltán a Szegedi Tudományegyetem Amerikanisztika Tanszékének oktatója. Kutatási területei a filmelmélet, a filmadaptáció, a pszichoanalízis, a digitális kultúra és elmélet. Az *AMERICANA – E-Journal of American Studies in Hungary* folyóirat és az *AMERICANA eBooks* alapító szerkesztője. Legutóbb megjelent könyve: *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa* (2011).

Claire KAHANE a State University of New York at Buffalo emerita professzora, a University of California at Berkeley Angol Tanszékének vendégoktatója. Pszichoanalitikus képesítést a San Francisco Center for Psychoanalysisban szerzett. Számos jelentős publikáció szerzője a modern amerikai és brit regényről, valamint a rémregényről. Jelenleg egy könyvön dolgozik, amely a trauma, a perverzió és a narratív strukturálás kapcsolatát elemzi Ian McEwan regényeiben.

Solange LEIBOVICI az Amszterdami Egyetem tanára, a Holland Pszichoanalitikus Társaság tiszteleti tagja. Fő kutatási területe az irodalom és film pszichoanalitikus vizsgálata. Számos írása jelent meg a pszichoanalízis és különböző kulturális jelenségek kapcsolatáról.

MARTONYI Éva egyetemi oktató, a francia és a frankofón irodalmakkal foglalkozik, e területeken számos publikációja jelent meg.

MOLNÁR Angelika (1975) a Nyugat-Magyarországi Egyetem Orosz Nyelv és Irodalom Tanszékének docense. Jelenleg egy orosz és magyar nyelvű Goncsarov-monográfián dolgozik.

ZSÉLYI Ferenc szemiotikus, egyetemi tanár (University of Novi Pazar, Szerbia). Kutatási területei: reprezentációs technológiák, narratív morfológia. Legutóbbi művei: *A reprezentáció technológiái és a narratív formák morfológiája az angol modernizmusban* (2007); *A filmbe burkolt én* (2009).

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Felde Csilla