

***A felfelőr varrat, avagy
az egymást adaptáló médiumok****

Sághy Miklós

Dolgozatomban Szomjas György 1968-ban bemutatott *Diákszerelem* című filmjét elemzem, mely különös adaptációs, vagy talán helyesebben: intermediális viszonyt létesít az azonos című, kötetben 1965-ben publikált Mándy Iván novellával. Nem mindennapi ez a kapcsolat, mert maga a novella is egy filmről szól, egészen pontosan a *Diákszerelem* című korabeli film leírására, verbális rekonstruálására vállalkozik – sikertelenül. A szöveg története szerint ugyanis egy külvárosi kis filmszínházban elszakad, elég a film, a mozi bátor jegyszedője pedig azzal próbálkozik, hogy a vászon elé ülve elmesélje, miről szól az alkotás, aminek a megtekintésére a nézők jegyet váltottak. Az előadott történetet nem sikerül azonban (neki se) befejeznie, mert a nézők megvádolják, hogy nem is a *Diákszerelem* című filmet meséli, ő pedig a vádaskodások hatására elnémul, vagyis a nézők lényegében beléfojtják a szót. Tudomásom szerint, se a *Diákszerelem* című film, se a szövegben megnevezett főszereplők, Norman Wilson, Gloria Colman nem léteztek, így e karakterek és a nevezett mozgókép-alkotás csupán az elbeszélés (filmtörténeti) múltba vetített valóság alap nélküli fikciója. A Szomjas György adaptáció pedig ezt a fiktív film-leírást veszi alapul, és részben (a jegyszedő elbeszélése alapján) rekonstruálja a soha nem létezett, *Diákszerelem* című filmet, amire a csalódott mozinézők a kerettörténet szerint jegyet váltottak. Izgalmas intermediális játéktérnek mutatkozik tehát Szomjas György és Mándy Iván *Diákszerelem* című alkotásainak kölcsönviszonya.

Egy korábbi munkámban részletesebben elemeztem Mándy Iván *Diákszerelem* című írását, melynek a Szomjas-adaptáció szempontjából fontos következtetéseit az alábbiakban röviden összefoglalom (Sághy, 2009, 83–97). Meglátásom szerint a szöveg alapvetően két részre osztható. A belső és a külső, avagy más szóval a keretelbeszélésre. Az utóbbi a filmszakadás történetét írja le, melynek során a pórul járt nézők (mivel a film nem folytatható tovább) először a pénzüket követelik vissza, majd felháborodottan a felelősök kilétét firtatják. Aztán színre lép a jegyszedő, aki a folyamatos nézői kommentárok kíséretében megpróbálja

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

előadni a *Diákszerelmem* történetét, ám ez nem sikerül neki, mert a nézők a történet hihetlenségére hivatkozva beléfojtják a szót. A belső történetből pedig, vagyis a jegyszédőnő által elmeséltekből kiderül, hogy Norman és Gloria idilli szerelmi viszonya akkor ér véget, amikor szegény fiúnak a frontra kell távoznia, kedvese pedig magára marad. Walter, a gaz csábító ugyanis „felkarolja” a magányos, védtelen hölgyet és a bűn útjára tereli, minek eredményeképpen Gloria ópiumfüggővé válik, és mást sem tesz többé, mint félájultan fekszik egy ópiumbarlangban, és annyira elszakadt már mindentől és mindenkitől, hogy a frontról visszatérő kedvesét, Normant sem ismeri meg. A történetnek ezen a pontján fojtják a jegyszédőnőbe a szót a nézők, mondván: „Olyat nekem ne mondjon, hogy azt a fiút nem ismerte meg!” Valamint követelik, hogy Gloriát gyógyítsák ki az örületéből, és házasodjon meg Normannal. A jegyszédőnő pedig azt mondja, hogy ezt a módosítást nem teheti meg, hiszen a történet az általa elmondott módon zárul, ám a nézők kötik az ebet a karóhoz, és az egyre hevesebb vita eredményeképpen a jegyszédőnő végül teljesen elnémul. „A jegyszédőnő lehetetlenül összezsugorodva ült a hatalmas, fehér vászon előtt, és hallgatott” – ez a történet zárlata.

Elemzésemben rámutattam, hogy milyen fontos szereppel bír a *tekintetek* viszonyrendszere a szóban forgó Mándy-novellában – akár a szerelemes, akár a nézői tekintetről legyen is szó. A belső történetben a szerelmi összefonódások és hódítások drámája a férfi és női tekintek hatalmi struktúrájaként, vagy ha tetszik, harcaként is leírhatónak látszik. A csábító Walter tekintete, mint megtudjuk a szövegből, „rabul ejtó”, „ellenállhatatlan”, „szívtipró”, „nem lehet tőle szabadulni”, egyszóval uralkodó, hódító és leigázó. E hatalmi viszonyban, melyet a tekintetek létesítenek, a férfi, vagyis Walter az úr, és a nő, Gloria az alárendelt. Mindemellett, amennyiben Gloria aláveti magát e tekinteteknek, egyben fel is ismeri (vagy ha tetszik: el is ismeri) azt mint hatalmat, és ezáltal – mintegy oppozícióként létezve – szavatolja a tekintet leigázó erejét. Másképpen fogalmazva: Walter a lány alávetettségében ismerheti fel saját hatalmát, a nő alávetettségéből következő passzivitásában hódító férfierejét.¹

Ezzel szemben, mikor korábbi szerelme, Norman Wilson hazatér a harcmezőről, Gloria *nem ismeri fel* mint rá irányuló tekintetet, ebből következően a férfi nem kerülhet vissza abba a *hatalmi* pozícióba, melyet elutazása előtt – éppen a szerelmes tekintetek összefonódása által – birtokolt. Sőt, a tekintet létrehozta kapcsolat hiánya nemi identitását is megkérdőjelezheti, mert az örületbe hullt nő

¹ Noha a *tekintet* fogalma az elemzett Mándy-novellában ismétlődő szövegelemként, motívumként is megjelenik, az interpretációban végül jóval általánosabb szinten, a történetben szereplő szubjektumok leírásánál, jellemzésénél válik meghatározó terminussá. Az utóbbi értelmében a *tekintet* fogalmát elsősorban oly módon igyekeztem használni, amiképpen azt Jacques Lacan a vizualitás, a láthatóság terében megjelenő szubjektum leírására alkalmazza (vö. Lacan, 1994, 65–119). Másodsorban pedig ennek a lacani terminusnak a feminista továbbgondolását, interpretációját vontam be a novella értelmezésébe, amiképpen ezt az alábbiakban idézett Shoshana Felman tanulmány is bizonyítja majd.

nemcsak mint hódítót (vagyis mint szerelmesét) nem ismeri fel Normant, de „vak-sága” – lévén „elszakadt mindentől és mindenkitől” – a férfi nemi szerepére is kiterjed. Norman *férfi* tekintete ugyanis Gloria számára többé nem létezik. A nő nem tükör többé a férfi-*tekintet* számára, melynek szerepe e hatalmi viszonyban, hogy a férfitra „reflektálva igazolja az ő szubjektumként való elégségességét, s közvetítőként szolgáljon a saját magával való tükörszerű viszonyban” (Felman, 1997, 400).

A belső és a kerettörténet közti kapocs, meglátásom szerint, éppen a hatalmi viszonyokban, vagy még pontosabban: azok elvesztésében keresendő. A nézők akkor szakítják meg a jegyszédőnő elbeszélését, amikor arról értesülnek, hogy Norman nincsen már semmilyen hatással Gloriára, és ennek az elfogadhatatlan viszonynak az azonnali orvoslását követelik a mesélőtől, vagyis azt, hogy Gloriát mielőbb gyógyítsa ki valaki az örületéből. Miért ilyen égetően fontos ennek a szerelem és egyben hatalmi viszonynak a visszaállítása a nézők számára? E ponton reflexív módon értelmezhetjük a két történet (külső, belső) összefonódását – amiképpen ezt idézett tanulmányomban meg is tettem –, és a filmszakadás eseményét a néző hatalmi pozíciójának elvesztéseként is leírhatjuk. A nézők ugyanis a filmszakadás következtében kiesnek a voyeur helyzetből, melyet a kamera – mint a látvány enyészpontja – felkínál nekik. A kamerával történő probléma-mentes azonosulás egyben a látottak feletti uralmat is biztosítja a nézők számára, mégpedig a kamera-optika által létrehozott perspektivikus látásmód segítségével. A kamera tudniillik (a fényképezőgéppel egyetemben) mint a szem metaforája, leginkább ahhoz a kiemelt nézőponthoz hasonlítható, melyet a reneszánsz vagy más szóval centrális perspektíva enyészpontja határoz meg.² A reneszánsz idején feltalált középpontos perspektíva ugyanis „az észlelőt egy, a világon kívül eső pontban tételezi, olyan objektummá téve így a világot, ami látszólag ellenállás nélkül kiszolgáltatottja lesz a szemlélő kénye-kedvének” (Lüdekin, 1997, 292). Merleau-Ponty szavaival: a reneszánsz perspektíva feltalálása egy „uralt világ” (1997, 151) megteremtését jelenti, ahol minden az emberi látásnak van megfeleltetve és egyben alárendelve.³ A filmszakadás tehát azt az azonosulási folyamatot szakítja meg, mely a nézőt a geometriai projekció centrumába helyezkedve a látvány fölött uralkodó *tekintet* birtokosává teszi. A jegyszédőnő elbeszélése ebben az értelmezésben a filmszakadás nyomán láthatóvá vált közönségről is szól, akik az azonosulási centrum megszűnésével nézői tekintetük *hatalmát* veszítik, akárcsak a belső, verbálisan, mozgókép-leírás formájában megidézett filmben a szerelmes főhős. Meglátásom szerint ezen a ponton találkozik a két történet.

² Vö. „a szem, melyet Alberti a kép vonatkozási pontjává tett, merev és élettelen szem. Nem élő szervként, hanem optikai instrumentumként van csak figyelembe véve. Ugyanaz a funkciója, mint a fényképezőgép lencsájének” (Lüdekin, 1997, 292).

³ A kamera, illetve az annak „szívét” adó camera obscura és a centrális perspektíva összefüggéseiről részletesebben írok a fentebb már idézett munkámban (2009, 102–105).

Hiszen amiképpen Norman, úgy a nézők sem tudnak változtatni elvárásaikon. Az utóbbiak azt szeretnék, ha visszakapnák biztonságot és látottak fölött hatalmat adó voyeur pozíciójukat, a „happy end”-et, a műfaji jegyeket, egyszerűen mindazt, amire befizettek. Norman pedig azt szeretné, ha Gloria ugyanúgy nézne vissza rá, mint a háború előtt, azaz hódolattal, szerelmesen és *odaadóan*.

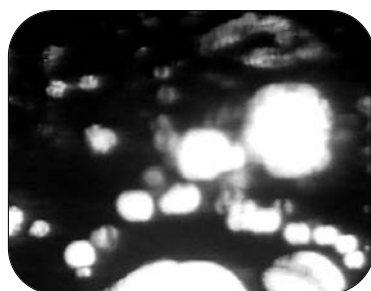
Végezetül arra hívtam még fel a figyelmet a *Diákszerелеm* elemzése során, hogy a különböző médiumok (verbális, vizuális) ütköztetése a szövegben, akár a Mándy-novella saját olvashatósági feltételeire is rámutat reflexív módon. Mind a belső és külső történet egy erőszakos gesztussal akarja azt a figyelmet, értelmezési munkát, nyitottságot elutasítani, melyet az idegenhez, a másikhöz, a „nem megszokott” műalkotáshoz odafordulás mindenkor igényelne. Norman nem hajlandó Gloria „örülségét”, betegségét, függőségét elfogadni, hanem olyan kedves kislányként szeretné hajdani kedvesét újra viszontlátni, aki határtalan szerelmmel és epekedéssel tekint rá újfent. A nézők pedig nem hajlandók a jegyszedőnő történetét akceptálni, hanem a bevett műfaji sablonokat kérik számon rajta, és nem adnak teret az eltérésnek, az újszerűségnek, a szokatlanak. Így a filmet – vagy általánosabban fogalmazva – a műalkotást tükörnek és nem „beszélgető társnak” tekintik; vagy ha tetszik, nem *megismerésre*, hanem *elismerésre* törekszenek, mégpedig saját tárgyiasító törekvéseiknek az elismertetésére. Ám amennyiben a befogadói tekintet valóban a maga hatalmát akarja felismerni a szövegben, akkor éppen úgy jár (pórol), mint Norman Gloriával az ópiumbarlangban: képtelen szóra bírni, képtelen bármiféle dialógust kezdeményezni vele.

A novellaelemzés tömör összefoglalásaként azt lehetne mondani, hogy az elbeszélésben kiemelt jelentőséggel bírnak a szubjektumokat, történetbeli karaktereket összekapcsoló, szétválasztó tekintetek, valamint a (film)nézői tekintet eltűnésének következményei, feltételei, és nem utolsósorban az utóbbi jelenség reflexív funkciója. A továbbiakban a novellaelemzés ezen tanulságait figyelembe véve – és ennek megfelelően elsősorban a történeten belüli és kívüli (azaz nézői) tekintetek viszonyrendszerére fókuszálva –, arra a kérdésre keresem a választ, hogy mit kezd a már eleve (inter)mediális áttételeket tematizáló Mándy Iván szöveggel a Szomjas György adaptáció?

Mindenekelőtt fontos kiemelni, hogy a *Diákszerелеm* című film, nagyon pontos feldolgozása a Mándy-novellának; ezért talán nem meglepő, hogy a mozgóképi történet pontosan ott kezdődik, ahol a szöveg elbeszélése a kezdetét veszi: a filmszakadás eseményénél.⁴ Akárcsak a szövegben, (a filmbeli nézőkkel együtt) „látjuk” az „öreg”, „kissé elhanyagolt kert”, ahol a két szerelmes Norman, és Gloria sétálnak. Aztán megállnak, egymásra néznek, és a frontra készülő Norman

⁴ „Norman Wilson finoman remegni kezdett, akárcsak szét akarna foszlani, mint egy öreg felöltő, aztán egyszerre csak felpattant a levegőbe, és eltűnt. Vele együtt tűnt el a szőke Gloria is meg a kedves, öreg, kissé elhanyagolt kert, ahol kart karba fűzve sétálgattak. Mindez eltűnt, és csak a mozi vászna világitott báygyadt, derengő fényvel.”

– a novella szavait meglehetősen pontosan idézve – azt mondja: „A diáksapkát katonasapkával cserélem fel, de senki és semmi nem szakíthat el bennünket egymástól”. Erre Gloria meghatottan és epekedve *tekint* Normanra, és ebben a pillanatban a film égni kezd (1–2. kép). Még néhány másodpercig Norman fél-subjektív nézőpontjából láthatjuk Gloria szerelmes tekintetét, majd amikor e beállításra az ún. ellenbeállítás következne, és ily módon szemügyre vehetnénk a nem kevésbé szerelmes Norman tekintetét, akkor a film elszakad, és láthatóvá válnak a nézők; először a sötétben majd pedig a megvilágított nézőtéren. Két dolog is történik egyszerre a filmszakadás eseményével egy időben. Először is a (belső) történetbeli szerelmes tekintetek viszonyrendszere megsemmisül (a lángok martalékká lesz), másodsorban pedig a nézők kihullnak sötétben rejtőzködő, voyeur helyzetükből. Meglátásom szerint a film hátralévő része olyan megoldás-kísérletként is értelmezhető, ha szabad így fogalmazni, mely e kettős-trauma feloldását célozza mind a belső, mind pedig a kerettörténet szintjén.⁵



1–2. kép

A nézői és a filmbeli (azaz a keret- és a belső-történetbeli) tekintetek vizsgálatának szempontjából a következő fontos jelenet a két szerelemes búcsúja a vasútállomáson. Noha ezt az eseményt már a jegyszedőnő elbeszéléséből (film-rekonstrukciójából) ismerjük meg, a szavai nyomán (szó szerint) megelevenedő történet ugyanúgy szcenírozódik, mintha az elszakadt film tényleges folytatása volna. E jelenet során Gloria a két férfi között áll, és tekintetét nem Normanra, hanem folyamatosan Walterra veti, kinek tekintete a jegyszedőnő szerint: „rabul ejtő”, „ellenállhatatlan”, „szívtipró”. Nem csoda hát, hogy Gloria nem tudja róla levenni a szemét, és éppen ezt illusztrálja a film is. Közeliből, alsó gépállásból látjuk Walter „hódító” tekintetét, amint igézően lefelé néz Gloriára, majd pedig ezt követi az ellenbeállítás, mely megmutatja Gloria behódoló, zavartan pislogó

⁵ A szóban forgó film e vonatkozásban is nagyban rokonítható az alapul vett Mándy-szöveggel. Hiszen, mint említettem már, abban is az egyik fő kérdés, hogy a nézők vissza tudják-e szerezni „eredeti” nézői pozíciójukat, valamint, hogy Norman vissza tudja-e szerezni Gloria szerelmes tekintetét?

tekintetét (3–4. kép). Beállítás és ellenbeállítás kapcsolja, fonja össze ily módon a két karaktert mintegy vizuálisan jelezve a kettőjük közt éppen kialakulóban lévő drámai (és egyben hatalmi) viszonyt.



3–4. kép

Amennyiben a film nyitójelentét úgy írtam le, hogy abban a filmszakadás éppen a (Gloria és Norman tekintete közt oszcilláló) beállítás-ellenbeállítás pár bemutatásának lehetőségét gátolja, illetve megállapítottam, hogy az utóbbi esetben ez a filmnyelvi eljárás megvalósul (Gloria és Walter tekintete közt), akkor talán érdemes alaposabban megvizsgálni, hogy miképpen működik a *Diákszerelem* című filmben az egyszer megghiúsuló máskor pedig megvalósuló beállítás-ellenbeállítás eljárása.

A beállítás-ellenbeállítás viszonyrendszerének alapjellemezője, hogy abban két beállítás úgy követi egymást, hogy a második beállítás azt a helyet mutatja, ahonnét az első beállítás fel lett véve. A másodikként elemzett jelenetben például először Walter lefelé néző, szinte hipnotizáló tekintetét látjuk, majd a következő beállításban Gloria felfelé pislogó arcát figyelhetjük meg éppen azon a helyen, *ahonnét* az előbb Walter „szívtipró” tekintetét láthattuk. A szóban forgó filmnyelvi eszközt alaposan elemző úgynevezett varratelmélet képviselői a következőképpen írják le ennek az eljárásnak a néző általi megértését. Az első beállításban, például, amikor Walter arcát látom, akkor legelőször is átadom magam a látottak élvezetének. Ezt az idillikus stádiumot váltja fel egy szorongó fázis, amikor rájövök, hogy igazából nem a valóságot látom (például Waltert az életben szemtől szemben), „hanem egy képet látok, amit valaki a tér egy bizonyos pontjáról néz. De ki az, aki mindezt nézi? Esetleg senki, és csak egy kamera által felvett képet nézek? Ez a kellemetlen mozzanat azonban nem tart sokáig, mert nemsokára feloldja a beállításváltás, amikor az új beállításban éppen azt látjuk, hogy ki nézte az első beállítást.” Jelen esetben: Gloria. „Megnyugszom tehát: mégsem egy személytelen nézőpontból láttam az első beállítást, hanem nagyon is személyes nézőpontból” – Gloria nézőpontjából. Az első lépés tehát a befogadás során az azonosulás, majd a második stáció által előidézett szakadást az önfeledt befogadás folyamatában az ellenbeállítás szépen

összevarrja (innét az elnevezés), azaz a filmes illúzió újra összefércelődött.⁶ A beállítás-ellenbeállítás dinamikájában tehát fontos az a pillanat, amikor a néző mintegy kiesik az illúzióból, hiszen az ellenbeállítás ennek az állapotnak a felszámolását hajtja végre.⁷ Vagy amiképpen Jean-Pierre Oudart, a varratelmélet egyik kidolgozója fogalmaz: „A varrat lényege, hogy egy beállítás-ellenbeállításra tagolódó egységben először felbukkan a hiány valaki (a Hiányzó) formájában, majd a felbukkanását követően egy vele azonos térben elhelyezkedő valaki (vagy valami) meg is szünteti ezt a hiányt (mindez ugyanannak a térnek vagy inkább ugyanazzal a kameramozgással megmutatott filmi helyszínek a keretei között történik)” (2005, 23).⁸

Visszatérve a Szomjas György filmhez az imént vázoltak tükrében azt lehetne mondani, hogy a film kezdőjelenetében a hiány feloldatlan, elvarratlan marad, hiszen a film elszakad, és a történetbeli nézők kihullnak az összefércelt fikció szintjéről. Az utóbbi jelenetben azonban, melynek során Walter elcsábítja Gloriát, a beállítás-ellenbeállítás pár zökkenőmentesen bevarrja a nézőket a filmes illúzióba. Az önfelelt befogadás működésének élményét, egyszerűen a filmbe varrt nézőket – mintegy a metafikció szintjén – nagyon érdekes módon mutatja meg a Szomjas-film. Nemcsak olyan beállítás-ellenbeállítás képeket láthatunk ugyanis a szóban forgó alkotásban, melyek Walter szívtipró tekintetére válaszul Gloria olvadozó (meghódított) tekintetét mutatják, hanem olyat is, amelynek során Walter vagy Gloria közeliben mutatott arcára a nézők tekintete válaszol. Éppen úgy, mintha ők néznének vissza Walterra, vagy éppenséggel Gloriára. Más szóval a nézők szinte szó szerint be vannak varrva a beállítás-ellenbeállítás párok segítségével a film fikciójába. Ily módon (és metafiktív szinten persze) szinte láthatóvá válik a nézők filmbe varrotsága a *Diákszerelem* című Szomjas-film világában. Vagyis újra átszellemült tekintettel nézik

⁶ Itt nagyban (több helyütt szó szerint) támaszkodom Nánay Bence jól érthető példájára, melyet Annamária és Erzsébet beállítás-ellenbeállítás segítségével történő bemutatásaként ír le (2005, 8–9).

⁷ Jóllehet az alábbiakban javarészt a varratelmélet meglátásaira hivatkozom – az elemzett Szomjas-filmben ugyanis kiemelt filmnyelvi eszköznek tekinthető a beállítás-ellenbeállítás, a szóban forgó elméleti iskola fő vizsgálati területe –, fontosnak látom megjegyezni, hogy a varratelmélet meglátásai igencsak korlátozott módon alkalmazhatók filmelemzésekkor. Imént vázolt alaptézisének következetes alkalmazása szerint például annak a „nyugtalanító” pillanatnak, melyet az első beállítás hoz létre, és amelyet az ellenbeállítás „megszemélyesítő” funkciója szüntet meg, minden objektív (személytelen) beállításnak a sajátja kell hogy legyen. És valljuk be, a legtöbb filmben sokkal több objektív, mint szubjektív beállítást látunk, mégsem érezzük ezeket a mozgóképi reprezentációkat eredendően nyugtalanítóknak vagy „megszűntetésre váró” hiánnyal terheseknek.

⁸ Vö. még: A varrat, mely a hiányzót szünteti meg visszamenőleges hatású, mert „egy jelen lévő képmező és egy hiányzó képmező közötti szemantikai csere eredményeként jön létre, ahol a jelen lévő képmező mintegy a hiányzó képmező helyébe lépve jelenik meg (egy beállítás-ellenbeállítás többé-kevésbé merev keretei között).” (Uo.)

képzeletük mozivásznát, ahol a jegyszedő nő szavai nyomán megelevenedik a szerelmesek története.⁹

A következő „szakadás” a fikció létrejöttében akkor következik be, amikor Norman visszajön a frontról és a szerelme, Gloria nem ismeri meg. Ekkor ugyanis a nézők a jegyszedőnőt hazugsággal vádolva végleg megakasztják a történet menetét. Érdeemes megfigyelní, hogy a Szomjas-adaptációban a nevezett esemény miképpen kerül bemutatásra. A bekötözött fejű, katonaruhás Norman benyit Gloria szobájába, és a lány ágyához lép. Belebámul „abba a megkínzott arcba”. Ezt az eseménysort félközeli beállításban látjuk, majd egy hosszan kitarított közeli kép következik Gloria arcáról, ahogy lassan hajdani szerelme felé fordul, majd hirtelen, mintha valami szörnyet látott volna, gyötrődve elkapja tekintetét (5–6. kép). És e ponton nem ellenbeállítás következik, mely Norman családott tekintetét mutatná, hanem újra félközeli, kissé távolról látjuk a lányt és az ágyánál térdeplő fiút. Norman tekintete egyszerűen nem válik láthatóvá ebben a jelenetsorban, és ebből következően nem is fonódik egybe (a beállítás-ellenbeállítás segítségével például) Gloriáéval. Ehelyett Gloria tekintete éppen olyan, mint amiképpen a jegyszedő nő leírja: „elszakadt már mindentől és mindenkitől.” Beleértve persze Norman tekintetét is, aki éppen ezért – vagy legalábbis ezen a viszonyon keresztül – nem kerülhet vissza abba a hatalmi pozícióba, melyet elutazása előtt birtokolt. Norman *férfi* tekintete Gloria számára többé nem létezik. A nő nem tükör többé annak a *férfi-tekintetnek*, mely a szerelmes lány tekintetében önmagát ideális szubjektumként szeretné viszontlátni. A frontról visszatérő férfi tehát joggal családott.¹⁰



5–6. kép

⁹ Az itt elemzett jelenethez hasonló módon, a beállítás-ellenbeállítás pár segítségével akkor is bevarratnak a nézők a fikcióba, amikor Walter váratlanul hazajön a frontról, és látogatást tesz Gloriánál. A filmbeli láttatás hasonló, mint a hódítás pillanatában: Walter rabul ejtő tekintetére válaszul Gloria behódol és egyben vergődő tekintetét látjuk közeli beállításban. Sőt, Gloria egyszer, mintegy menekülve Walter erőszakos tekintete elől teátrálisan a távolba réved, éppen úgy, akárha a fronton harcoló kedvesének, Normannak a jóságos tekintetét keresné reménytelenül.

De csalódottak a filmbeli befogadók is. Nemcsak azért, mert nem úgy alakul a mozgóképi történet, ahogy szerették volna, hanem azért is, mert nincsenek *bevarrva* a filmi illúzióba. Amennyiben elfogadjuk a varratelmélet azon elképzelését, miszerint a beállítás-ellenbeállítás pár megértése a hiány és a hiány megszűntetésének – fentebb vázolt – logikája mentén működik, akkor azt mondhatjuk, a szóban forgó jelenetben a hiányt nem oldja fel az ellenbeállítás, hiszen *nem* látjuk Normant tekintetét, aki „őrületbe hullt” kedvesére tekint. Vagyis: a befogadóban Gloria „őrült” tekintetét szemlélve felmerül a kérdés, ki az, aki mindezt nézi? A „gazdátlan” (gépi) tekintet hiányt szül benne, és erre válaszul nem következik az ellenbeállítás, mely a személytelen, gépi tekintetet a fikció egy szereplőjéhez, jelen esetben Normanhoz kötné, visszakapcsolva, visszavarrva ily módon a nézőt a fikció szintjére. Az ellenbeállítás hiányában ugyanis a néző a „filmes” szférájában marad, azaz a reflexió, a hiány szintjén, egyszóval a történeten kívül, mintegy abból kiszakadva.¹¹

Amikor a jegyszédőnőbe fojtják a szót, akkor tehát nem csak a Gloria és Norman szerelmi, hatalmi viszonyát akarják orvosolni, hanem saját magukat is be akarják varratni a fikcióba. Az „őrült”, férfi tekintetet nem viszonzó nő ugyanis az ő hatalmi pozíciójukat is veszélyezteti, mert amiképpen Gloria nem látja, azonosítja Norman arcát, úgy a nézők sem láthatják és azonosíthatják azt mint a Gloriát mutató tekintet forrását. Más szóval, nem kap felismerhető arcot a gépi tekintet.

A filmben – akárcsak az annak alapját adó szövegben – ezen a ponton találkozik a belső- és a kerettörténet. Hiszen amiképpen Norman Gloria őt szerelmesként azonosító és elismerő tekintetére vágyik, úgy a nézők a filmtől azt várják, hogy őket az elvárásaiknak megfelelő (műfaji) nézőkként pozicionálja. Azaz vágyott szerepeik elismerésére (és részben megkonstruálására) törekcsenek a nézők és Norman is – eltérő intenzitással és tétellel persze.¹²

A Szomjas-film szépen példázza, hogy a fikció és a reflexió szintje milyen módon kapcsolható össze a beállítás-ellenbeállítás pár segítségével, valamint, hogy

¹⁰ A tekintet személytelensége mint „hiány” a film végén is problémává válik, hiszen a boldogan korcsolyázó szerelmespárt mutató és a vágyott „happy end”-et sejtető képek vonatkozásában éppen az a probléma, hogy nem tudjuk azokat senkihez sem kötni. Vajon a nézők vágyait látjuk, vagy a jegyszédőnő fejében villannak fel e képek a nézők követelésének hatására, vagy az elszakadt film tényleges végét mutatja a vászon? Erre a Szomjas-film nem ad választ, és így a képek nem is „varródnak” be egyértelműen a fikcióba.

¹¹ A „filmes” és „fikció” fogalmait Daniel Dayan munkája alapján használom. A nevezett szerző ugyanis többek között éppen a beállítás-ellenbeállítás pár működéséről mondja, hogy az észrevétlenül is folyamatosan becsapja a nézőt, „azáltal, hogy a fikció szintjéhez kapcsolja a filmes helyett” (2005, 41).

¹² Ám amiképpen végül Gloria nem ismeri fel Normant, úgy a nézők sem nyerik vissza fikcióba varrottóságukat. Egyszóval: nincs szerelmes tekintet, nincs nézői önkény, hanem csak női őrület van, és az egyszerűsítő törekvéseknek ellenálló szöveg, mint amiképpen erről már a korábban idézett írásomban hosszan értekeztem.

ez a filmnyelvi eszköz, mily módon képes színre vinni, manifesztálni a Mándy-szöveg fikció és reflexió közti szintváltó és egyben médiumváltó játékeit.

Az általánosítás magasabb fokáról tekintve a vázolt reflexív, szintváltó szituációt a filmben, a keret és a belső történet egy másik rokonságára is felfigyelhetünk – továbbra is nagyrészt a varratelmélet meglátásaira támaszkodva. A belső történetben ugyanis részben arról van szó, hogy Norman szubjektuma „traumát szenved” mégpedig azért, mert Gloria nem néz rá vissza epekedve, így nem teljesíti azt a – Norman által vágyott – szerepét, hogy a férfit „reflektálva igazolja az ő szubjektumként való elégségességét, s közvetítőként szolgáljon a saját magával való tükröszerű viszonyban” (Felman, 1997, 400). Vagyis Gloria örületének következménye Norman nemi identitásának, férfi szerepének megkérdőjelezésére is kiterjed.

A kerettörténetben pedig, a reflexió/metafikció szintjén ugyancsak a szubjektum drámája zajlik, ám ez esetben már nem Norman, hanem a mindenkori nézői szubjektum története kerül a középpontba. A varratelmélet szerint a beállítás-ellenbeállítás és a hozzá hasonló „szakadás-elfedő” alakzatok teremtik meg a filmnézői szubjektumot, mely ugyanúgy az imaginárius terméke, mint amiképpen minden szubjektumkonstelláció az imaginárius működésére vezethető vissza.¹³ Mert amiképpen „a tükröző, egyesítő imaginárius működés hozza létre egyfelől a megfelelő testet a szubjektum számára, másfelől pedig azokat a korlátokat és azt a közös alapot, amely nélkül a nyelvi szintagmák s paradigmák feloldódnának a különbségek végtelen tengerében”, ugyanúgy a varrat megteremti a filmnézői szubjektum egységét, más szóval: „Az ellenbeállítás varrja be azt a lyukat, amit a Hiányzó észlelése ejtett a nézőnek a filmes mezővel létesített imaginárius kapcsolatán” (Dayan, 2005, 35, 39). Vagy amiképpen Oudart fogalmaz a beállítás-ellenbeállítás pár működését elemezve: a filmnézés során „a szubjektum struktúrája »lűktetésekre, kihagyásokra« tagolódva jelenik meg, »ahogy a számok sorát megnyitó és lezáró mozgás az 1 szám képében újtára indítja a hiányt, hogy az utána következőben megszüntesse azt« (így a szubjektumot a nullához hasonlítjuk, mely hol hiányosság, hol szám, s amely »összevarrással pótolja a Hiány helyét, mely a reprezentáció és a jelen-nem-lét váltakozó mozgásának megfelelően közvetítődik a [szám]lánc révén«)” (Oudart, 2005, 25). A varratelmélet szerint tehát, a varrat alkotja meg a filmnézői szubjektumunkat, és ez a filmnézéshez kapcsolódó, hiányokon és hiányok elfedésén keresztül „teremtő”, „konstruáló” működésmód nagyban rokonítható azzal a tevékenységgel, ahogy életünk során a *tényleges* szubjektumunkat létrehozuk.¹⁴ Ebből következően a filmnézői szubjektum és a beállítás-ellenbeállítás kérdése sokkal nagyobb jelentőséggel bír, mint amiképpen

¹³ Az imaginárius fogalmát lacani értelemben használom, amit elsősorban az indokolhat, hogy az itt alkalmazott varratelméleti megfontolások mindenekelőtt Jacques Lacan szubjektum-felfogását veszik alapul.

¹⁴ Vö. A varratelmélet szerint „a varrat alkotja meg a filmes szubjektumunkat, amely ugyanúgy csak a képzeletünkben létezik, mint az Én Lacaniánus koncepciója” (Nánay, 2005, 10).

azt az első pillanatban gondolnánk. A hiány, a szakadás megmutatkozásában majd elfedésében (jelen esetben az ellenbeállítás segítségével) – amiképpen erről a varratelmélet szerzőinél olvashatunk – a (nézői) szubjektum saját működése mutatkozik meg.¹⁵ Látható, hogy e ponton a varratelmélet már elszakad a konkrét formanyelvi elem, beállítás-ellenbeállítás pár vizsgálatától, és a nevezett filmnyelvi eljárás tanulmányozásakor levont következtetéseit az általánosítás magasabb szintjén az emberi szubjektum működésének leírására alkalmazza. A beállítás-ellenbeállítás pár e tágabb értelmezése az abban megmutatkozó varrat működését olyan „prototipikus” eseményekkel rokonítja, mint például a – laca által leírt – tükör stádium, melynek során a szubjektum (imaginárius) egysége megteremtődik.¹⁶ A varrat felelős ugyanis azért, hogy a filmnéző egységes szubjektuma létrejöjjön – amiképpen a tükörstádium pedig azért, hogy az egységes emberi szubjektum létrejöjjön.

A varrat elmélet hívei azonban nemcsak a filmnézői szubjektum létrejöttének leírását alkalmazzák „magasabb” szinten, hanem magát a beállítás-ellenbeállítás párt is hajlamosak olyan eszközként látni, melyben az összes többi filmnyelvi eljárás alapműködése megfigyelhető.¹⁷ Mindazonáltal az általánosításnak ez a szintje nem mentes attól az előfeltevéstől, hogy a filmnyelvi eljárások lényegében olyan „trükkök”, melyek a hiány, a szakadás eltüntetését, elfedését és ezzel egyidejűleg a néző filmbe *varrását* szolgálják. A koherencia „észrevétlen technikákon” keresztüli megteremtése elsősorban a hollywoodi produkciókat jellemzi, és ezért

¹⁵ Vö. Oudart, 2005, 24. Illetve: Stephen Heath Oudart értelmezése, miszerint: Oudart egy konkrét film (Janne d'Arc pere) elemzéséből bontja ki a filmi-, majd az általános értelemben vett szubjektum működését: „Oudart [...] a szimbolikus és az Imaginárius kapcsolódásának specifikus birodalmát, illetve a szubjektumhoz való specifikus visszatérést írja le (amely nagyon is a szemszögek szerinti vágás kiaknázásán múlik). Ily módon – miután ennek a (domináns) specifikációnak adottak a feltételei – a hiányzót (vagy a Hiányzót) a Másik helyébe helyezi, és ez utóbbi eltűnik a képletből. Oudart rendszerében a különbség beépül a hiány és a hiánykompenzálás szerkezetébe, és a visszanyert szubjektum állandóságának – konzisztenciájának (az Imaginárius definíciója ugyanis, hogy összeáll, hogy konzisztens) – biztosítása érdekében. A hiányzó ennek a garanciastruktúrának egy eleme, és a szimbolikus fedeti: a nézőnek bele kell bonyolódnia a folyamatba – egyrészt a film szubjektumaként, másrészt a mozgás beépítése révén, amellyel a film kiegészíti a fényképet. Ez lesz tehát a kép mozgása, a beállítás egymásutánisága egy narratív cselekményben és a cselekmény valódi látványaként, a kettős ábrázolás – szubjektum ábrázolása és a szubjektum számára történő ábrázolás –, amelyre Oudart leírása azzal válaszol, hogy a fő hangsúlyt a néző szerepére és bizonytalanságára helyezi” (2005, 53–54).

¹⁶ Vö. „a tükörstádium és a nyelvbe való belépés egyaránt a varrat prototípusai” (Caroll, 2005, 62).

¹⁷ Vö. „bár a varratelmélet eredetileg csak a beállítás-ellenbeállítás-struktúrával és a nézőpont alapú vágással való nézői asszimiláció konceptualizálására vezették be, hamar odáig jutott, hogy a mozgóképi kifejezés minden eszközt és konvencióját a varrat fogalmával magyarázná meg” (Caroll, 2005, 65).

mondják a varratelmélet hívei, hogy ezeknek a filmeknek az ideológiáját is fogyasztjuk öntudatlanul, amikor a fikcióba bevarrnak bennünket, nézőket. A varrat ideológiai jelentősége – fogalmaz Noel Carrol – ebből fakadóan legalább kettős: „egyrészt eltakarja a narráció műveletét, és ezáltal fokozza a film feltételezett átláthatóságát, másrészt olyan ideológiai hatást illeszt hozzá, amely a filmbe varrt, a filmbe pozícionált egységes szubjektumot hoz létre” (2005, 60).¹⁸

Visszatérve a Szomjas György adaptációhoz, a varratelmélet következtetéseinek perspektívájából azt lehetne mondani, hogy a filmbeli nézők, mivel – a fentebb leírt okokból adódóan – nem varródnak be a történetbe, a fikcióba, ennek következtében a nézői szubjektumuk (imaginárius egysége) sem jön létre, és akár ezt is nehezményezhetik a nézőtérre ülők (mintegy reflexív módon), amikor a jegyszédőnőtől a történet azonnali módosítását követelik. A jegyszédőnő által előadott történet ugyanis nem elégíti ki azokat a műfaji, hollywoodi konvenciókat, melyek segítségével a nézői szubjektum problémamentesen bevarródhat a fikcióba. A jegyszédőnő mozgóképként megelevenedő története szimbolikusan létrehozta ugyanazt a „szakadást”, amit a film tényleges elszakadásakor átéltek a nézők. Ám e pillanatban nemcsak a nézői szerepük, hanem a szubjektumuk fiktív egysége is kockán forog, hiszen a varrat felfeslése a saját szubjektivitásának illuzórikus/imaginárius működését is láthatóvá teszi – legalábbis a varratelmélet (ímént vázolt) általánosító logikája szerint. Egyszóval, amiképpen Norman Gloria tekintetét keresve a belső történetben saját szubjektivitását érzi veszélyeztetve, ugyanúgy a nézők is a saját nézői szubjektumukat látják veszélyeztetve a történet jegyszédőnő által előadott verziójában. Mert az egy olyan fikciót körvonalaz, mely nem a megszokott, kényelmes nézői szubjektumpozíciókat rajzolja ki, hanem éppen azok konstruált/imaginárius/illuzórikus voltára, és ezzel egyidejűleg azok ideológiai működésmódjára mutat rá.

Egyszerűbben fogalmazva: amiképpen a Szomjas-alkotás reflexív módon utal arra, hogy milyen nézői attitűdöt utasít el az 1968-as *Diákszerelem* című film, ugyanúgy a Mándy-novella is utal arra a befogadói helyzetre, mely a „megszakított folyamatosság” időszakát jellemzi, és egyúttal Mándy Iván kényszerű elhallgattatását eredményezte.¹⁹ Hiszen némi egyszerűsítéssel élve akár a „pártideológia” által vezérelt kánonnak magát alávetni nem akaró író alakját is tetten érhetjük a jegyszédőnőben, akibe az erőszakos, a saját befogadói elvárásait számon kérő

¹⁸ Ebből adódóan a varratelmélet normatív elmélet, hiszen azt állítja, „hogy azok a filmek, amelyek sok beállítás-ellenbeállítást használnak, ideológiailag gyanúsak, és morálisan elítélendőek, mert a beállítás-ellenbeállítás varratán keresztül beengedik az ideológiát. Azok a filmek viszont, amelyek elutasítják a beállítás-ellenbeállítás használatát, ideológiailag példamutatók és dicséretesek, mert megpróbálják az ideológiai hatást minimalizálni” (Nánay, 2005, 18).

¹⁹ A „megszakított folyamatosság” Kulcsár Szabó Ernő elnevezése az 1948 és 1960 közti, „művészeti pártideológia” által vezérelt periódusra a magyar irodalomban. (Vö. Kulcsár Szabó, 1993. 31–37.)

nézők beléfojtják a szót. Más szóval elnémítják azt, aki nem az ő (ideológiai) ízlésüknek megfelelően mondja a történetet.²⁰ Furcsa és egyben ironikus gesztusa a novellának, hogy egy hollywoodi film-történetet használ a magyar irodalom tényleges és Mándy számára valóban egzisztenciális drámájának megjelenítésére; vagyis annak szemléltetésére, színrevitelére, hogy miképpen kéri erőszakos módon számon az ideológiai sematizmust attól az alkotástól, amely ennek megfelelni nem akar és nem is tud.

Szomjas György adaptációjának érdeme, ha szabad ilyen normatív módon fogalmazni, hogy nemcsak a történetet adaptálja hűen és pontosan, hanem Mándy szövegének ironikus látásmódját is színre viszi. A jegyszédőnő elbeszélése nyomán meglevenedő mozgóképek ugyanis enyhén túlhúzva imitálják a korabeli, hollywoodi némafilmek teátrális elbeszélésmódját és színészi játéktílusát.²¹ Azaz komikussá teszik, és egyúttal kifigurázzák a nézők által követelt műfaji, (filmi) jellegzetességeket, és ezzel egyidejűleg a hollywoodi alkotásokból kiolvasható ideológiát.

Az érdekes és izgalmas intermedialis játék elemzésének összefoglalásául elmondható, hogy amiképpen a Mándy szöveg a film médiumának színrevitelével saját befogadási, fikció-keletkezési feltételeire mutat, kérdez rá, úgy a Szomjas-adaptáció is saját filmnyelvi működésmódját állítja reflexív módon előtérbe. Mindazonáltal a fentebb vázolt számtalan adaptációs párhuzamon kívül fontos mediális különbségnek látszik, hogy amíg a szöveg csupán metaforikusan beszél a tekintetekről, a tekintetek viszonyrendszeréről, addig a film manifesztálni, ténylegesen láttatni is képes azt. Nem hiszem persze, hogy a filmbeli kamera, mely a film fikciójában szereplő karakter tekintetét helyettesíti, kevésbé volna metaforikus, mint a szövegben ábrázolt tekintet. Ugyanakkor a kamerával összefonódó filmi szubjektum mégis mintha jóval élethűbb modellje volna a

²⁰ Mándy Iván és a korabeli (őt elnémító) esztétika konfliktusának meglehetősen ironikus színrevitelét figyelhetjük meg például *A Brancs* című önéletrajzi novellában. A szóban forgó szöveg egy „irodalmi” összejövetelt ábrázol, ahol egy Bartos nevű író így rohan ki a Mándy alteregónak tekinthető Mádai ellen: „Valami mégiscsak történt a háború óta, valami megváltozott. Itt vannak az új telepesek, aztán akiknek a földjeit szétosztották. A házban egymás mellett lakik az élmunkás a béli stás ezredessel. Ki kéne menni a bányászokhoz, az üzemekbe, népi kollégiumokba. Megismerni! Megismerni! – Bartos fölkapta a fejét. – Úgy írsz, Mádai, mintha negyvenöt óta nem láttál volna embert!” (Mándy, 2003, 369.) A szocialista realizmus, a termelési regény esztétikáját számon kérő Bartos ez esetben akár az elbeszélőt elnémító és egyben kirekesztő hangként is értelmezhető volna, mely ugyanolyan erőszakosan fojtja a történetben szereplő Mádai szót, mint amiképpen a nézők a jegyszédőnőbe a *Diákszerelmem* című szövegben.

²¹ E tekintetben akár Sándor Pál *Régi idők focija* című filmjével is rokonítható a Szomjas-adaptáció, ugyanis az előbbi alkotás nem csak *A Pálya szélén* című regény Csempe-pempéjének történetét eleveníti meg a filmvásznon, hanem a *Régi idők mozija* és a *Zsámboky mozija* című kötetekben leírt némafilmek hangulatát, stílusát is adaptálja.

„valós” vizualitás terében létrejövő szubjektumnak, mint a film alapját adó szövegben. A vizuális médiumok korában ugyanis a szubjektumkonstruáló folyamatok sokkal inkább a vizuális, mint verbális, szövegbeli terekben zajlanak, s ezek megjelenítésekor mégiscsak előnyt élvezhet egy vizuális médium. Ennyiben talán adekvátabb reflexiók forma korunkban a film, mint a szöveg. És nem utolsó sorban a film képes színre vinni a „valódi” (nézői) tekintet és a gépi tekintet szétválaszthatatlan összefonódottságát, mely a technikai képek által uralt korszakot, vagyis a 20. század második felét jellemzi, és egyúttal előidézi – Baudrillard szavával – a szimuláció korának kezdetét. Ennek a szétválaszthatatlanságnak a tematizálását a beállítás-ellenbeállítás pár is szépen példázza, hiszen abban – ahogy erre a varratelmélet képviselői rámutatnak – folyamatos felcserélődés figyelhető meg a konkrét és a metaforikus jelentés, a gépi és szubjektív tekintet, a hiány és a hiány megszüntetése, bevarrása között. Egyszóval ugyanazt a mozgást fedezhetjük fel benne, mely a vizuális érzékelés és a vizuális médiumok által uralt térben meghatározott szubjektum imaginárius működését is alapvetően jellemzi.

IRODALOM

- CAROLL, NOEL (2005): A varrat. Ford. Liszka Tamás. *Metropolis*, 2005/1. 58–68.
- DAYAN, DANIEL (2005): A klasszikus filmművészet irányító kódja. Ford. Papp Orsolya. *Metropolis*, 2005/1. 32–41.
- FELMAN, SHOSHANA (1997): A nő és az örültség: a kritika téveszméje. Ford. Hódosy Annamária. In *Testes könyv II.* Szerk. Kiss Attila et alia. Ictus – JATE Irodalomelmélet csoport, Szeged, 281–406.
- HEATH, STEPHEN (2005): A varratról. Ford. Kis Anna. *Metropolis*, 2005/1. 48–57.
- KULCSÁR SZABÓ ERNŐ (1993): *A Magyar irodalom története 1945-1991.* Argumentum Kiadó, Budapest.
- LACAN, JACQUES (1994): *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis.* Ford. Alan Sheridan. Penguin Books, London.
- LÜDEKIN, KARLHEINZ (1997): Irányok között (Elmélkedés a „képek vitája” aktuális frontvonalairól). Ford. Német Andrea. In *Kép – Fenomén – Valóság.* Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Budapest, 285–299.
- MÁNDY IVÁN (2003): Brancs. In uő: *Novellák I.* Palatinus, Budapest, 363–372.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1997): A közvetett nyelv és a csend hangjai. Ford. Szávai Dorottya. In *Kép – Fenomén – Valóság.* 142–177.
- NÁNAY BENCE (2005): A beállítás és ellenbeállítás filozófiája. A varratelmélet kritikai vizsgálata. *Metropolis*, 2005/1. 8–20.
- ODART, JEAN-PIERRE (2005): A varrat. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 2005/1. 22–30.
- SÁGHY MIKLÓS (2009): *A fény retorikája. A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban.* Tiszatáj Kiadó, Szeged.