

Női reprezentációk a kortárs irodalmi adaptációkban

Társadalmi tekintet Csáth Géza *Anyagyilkosság*, Bodor Ádám *A részleg* című elbeszéléseiben és adaptációikban¹

1. Bevezetés

1.1. Női reprezentációk és kulturális archeológia

Tanulmányom témája a női reprezentációk vizsgálata két novellában és az azokat felhasználó két filmadaptációban. Csáth Géza *Anyagyilkosság* című novellájának és Szász János *Witman fiúk* című filmjének, valamint Bodor Ádám *A részleg* című novellájának és Gothár Péter azonos című filmjének elemzésére teszek kísérletet. A női reprezentációk vizsgálatát mind az irodalmi szövegekben, mind az ezekből készült filmadaptációkban történeti és kulturális szempontból végzem. Kulturális archeológiaként tekintek az irodalmi és filmművészeti alkotásokra, hiszen ahogy Foucault írja *A tudás archeológiája* bevezetőjében, eddig a történelem az emlékeket memorizálta és alakította dokumentumokká, most azonban úgy tűnik, egyre inkább a dokumentumok válnak emlékekké.² Wolfgang Ernst *Az archívumok morajlása* című írásában Johan Huizinga holland történészt idézi, amikor azt írja, nemcsak rendeletek, rendőrségi határozatok, jogi iratok viselkednek archívumként, hanem olyan források is, melyek „nem azáltal lesznek történetté, hogy archívumot képeznek, hanem már eleve megalkotott történetként állnak rendelkezésünkre.”³ Sőt, Huizinga véleménye szerint csak ezek képesek a társadalmi valóságról

1 A tanulmány eredetileg az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, magyar alapszakos képzésben, záródolgozatként készült 2010-ben. Témavezetőm Dr. Dánél Mónika volt, aki a szöveg megírásában rengeteget segített.

2 „A rövidség kedvéért mondjunk csak annyit, hogy hagyományos formájában a történelem azt a feladatot tűzte ki maga elé, hogy »memorizálja« a múlt *emlékeit, dokumentumokká* alakítsa át őket, és megszólaltassa e nyomokat, amelyek önmagukban gyakran nem verbálisak, vagy csendben valami egészen mást mondanak, mint amit mondanak. Manapság éppen a történelem alakítja át a *dokumentumokat emlékekké*, és ott, ahol korábban az emberek által hagyott nyomokat olvasták, ahol azzal kísérleteztek, hogy az üres teret kitöltve felismerjék, kik és mik voltak ezek az emberek, most elemek sokasága jelenik meg, amelyeket el kell különíteni, csoportosítani kell, sokatmondóvá kell tenni, viszonyba kell hozni egymással, halmazokba kell rendezni.” Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001. 13.

3 Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása* = Jacques DERRIDA, Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya /Archívumok morajlása*, Bp., Kijárat, 2008. 111.

felvilágosítást adni.⁴ Ezekon az elveken haladva próbálok az általam választott művekből alkotásuk idején, illetve a fikció idején életben lévő társadalmi gyakorlatra érvényes megállapításokat kiolvasni. Bár Hayden White amerikai egyháztörténész, történetfilozófus felhívja a figyelmet „a világ és a tudat közötti megkerülhetetlen nyelvi-retorikai közvetítés”-re, provokálva ezzel „az archívumok mélyén tanyázó, megbízható tényeket kutató történészeket”,⁵ véleményem szerint éppen ez a torzító nyelvi-retorikai közvetítés árulkodik igazán egy adott kor gondolkodásáról. Másrészt, Lyotardra hivatkozva Ernst is megállapítja, hogy „minden mű szükségszerűen archívumot, tér-idő szerkezetet alkot”.⁶ Illetve kereshetők és megtalálhatók azok az elvek, melyek a történet megalkotásának módjáért felelősek,⁷ mivel „az író maszkja mögül mindig egy anonim mormogás is beszél. (...) A szövegek nem írók találmányai, hanem a jelen korszak és a tömegesen rendelkezésre álló szövegek ismeretelméleti konfigurációjának metszéspontja – e szövegek totalitásában ugyan egy szubjektum artikulálódik, de csak egy névtelen »akárki« alakjában.”, hivatkozik Foucault-ra Ernst.⁸ Tehát ez alapján elmondható, hogy minden irodalmi mű árulkodik a korszakról, melyben született, és egyediségében is kiolvasható belőle így vagy úgy az adott kor társadalmi gyakorlata.

1.2. Feminista kritika

A társadalmi nem ábrázolásával kapcsolatos észrevételeimet a feminista kritika azon megállapítására alapozva teszem, miszerint a társadalmi nem nem a biológiai nem oki következménye, hiszen kulturálisan megalkotott,⁹ sőt, továbbmenve, hogy maga a biológiai nem is társadalmi nemmel bíró kategória,¹⁰ mivel

4 Foucault szerint, írja Ernst, „az archívumok összességét kell átnézni, melybe beletartoznak a rendeletek, a rendőrségi határozatok és a jogi iratok is.” „De mi rejlik az archívumokban: felvilágosítás a társadalmi valóságról?”, kérdezi Ernst. Johan Huizinga szerint „Erről az okiratok nem mondanak semmit.” „Ehelyett Huizinga kiemelten narratív forrásokra hivatkozik, azaz olyanokra, amelyek nem azáltal lesznek történetté, hogy archívumot képeznek, hanem már eleve megalkotott történetként állnak rendelkezésünkre.” ERNST, *i. m.*, 111.

5 Uo. 126.

6 „Az archivális test már együtt íródik az irodalmi *műben*, ha igaz, hogy minden mű szükségszerűen archívumot, tér-idő szerkezetet alkot (...)” Uo. 126.

7 „Ranké ugyanis fordítva, a történelmi fikcióban eltűnő nyomot ragadja meg, amely felelős volt a történetet indító impulzusért.” Uo. 130.

8 Uo. 132.

9 „Az eredetileg a biológia-a-végzet-tétellel való szembenállás jegyében született biológiai és társadalmi nem közötti megkülönböztetés azt az érvelést támasztja alá, hogy akármilyen makacsnak tűnik a biológiai nem biológiai alapja, a társadalmi nem mindenképpen kulturálisan van megalkotva: ennél fogva a társadalmi nem nem a biológiai nem oki következménye, és nem is tűnik oly mértékben rögzítettnek, mint a biológiai nem.” Judith BUTLER, *Problémás nem*, Bp., Balassi, 2007. 47.

10 „Amennyiben a biológiai nem megváltoztathatatlan jellegét kétségbe vonjuk, talán a biológiai nemnek nevezett elmeszülemény is ugyanolyan kulturálisan létrehozott termék, mint a társadalmi nem; és valóban, talán mindig is társadalmi nem volt, amiből az következik, hogy, mint kiderül, a biológiai nem és társadalmi nem közti megkülönböztetés egyáltalán nem is megkülönböztetés.” Uo. 49.

testérzékelésünk is eleve kulturálisan meghatározott, bármennyire is kultúrától függetlennek tűnhet. Elmondható, hogy „a társadalmi nem az a diszkurzív/kulturális eszköz, amely révén a biológiai nemmel bíró természet, illetve a természetes biológiai nem létrejön és megalapozódik, mint prediskurzív, kultúra előtti, politikailag semleges felszín, *amelyen* a kultúra kifejti tevékenységét”.¹¹ Vagyis mindaz, amit egy adott kultúrában „férfiasnak” vagy „nőiesnek” tartanak, a férfi és női test eltérő fizikai adottságaira hivatkozva, az valójában csak szerepmintákra utal, nem pedig valamiféle közös lényegre, mivel nincs olyan kultúrákon átívelő közös tulajdonság sem a férfiakban, sem a nőkben, ami alapján a „nő” vagy a „férfi” kategóriája megalkotható lenne. Ezen a gondolatmeneten haladva tovább, ha a társadalmi nem kulturálisan megkonstruált, akkor viszont a biológia helyett a kultúra válik végzetté, de így rögtön az is kérdésessé válik, van-e cselekvő, aki mindig kiválasztja, amivé válni szeretne, vagy a szerepek eleve determináltak.¹² Elemzéseimben azt vizsgálom, hogy a szövegekben és filmekben megalkotott női szereplők ábrázolása mennyiben utal szabad választásra vagy történelmi-kulturális determinizmusra, illetve hogy a kettő egyáltalán szétválasztható-e egymástól, nem pedig arról van-e szó, hogy önállóan tűnő választásaik is tulajdonképpen eleve meghatározottak.

1.2.1. Feminista filmelmélet

A feminista filmelmélet azon megállapítását használok fel továbbá a női reprezentációk vizsgálatánál, miszerint „A szexuális egyenlőtlenség világában a szemlélés élvezete kettévált: aktív/férfi és a passzív/női oldalra. A meghatározó férfitekintet kivetíti fantáziáit a női alakra, mely ennek megfelelően alakul. Hagyományos exhibicionista szerepükben a nők egyszerre vannak közszemlére téve és mások által megbámulva, megjelenésük erőteljes vizuális és erotikus hatást hordoz, ezáltal konnotálva a *megnéznivalóság* fogalmát. A szexuális tárgyként kiállított nő az erotikus látvány vezérmotívuma: a posztterekről a sztriptízig, Ziegfieldtől Busby Berkeley-ig magához vonzza a tekintetet, kielégíti és egyben jelöli is a férfiúi vágyat. (...) A nő jelenléte a hagyományos elbeszélő filmben a látvány elengedhetetlen eleme, de vizuális jelenléte hátráltathatja a történet kibontakozását, megtörheti az események folyását az erotikus szemlélődés pillanataiban.”¹³ A feminista filmkritika segítségül hívja a pszichoanalízist, amikor elemzi a néző és a nő, illetve a férfi főhős és a nő viszonyát, ezeket a viszonyokat a kasztrációs félelemmel magyarázza,¹⁴ így „[A] férfi

¹¹ Uo. 49.

¹² „Vajon a társadalmi nem olyannyira változtatható és akaratfüggő, mint amennyire Beauvoir elmélete, úgy tűnik, állítja? Vajon ebben az esetben a »konstrukció« egyfajta választássá egyszerűsíthető? Beauvoir világosan kimondja, hogy az ember nővé válik, de mindig egy kulturális kényszer nyomása alatt, hogy azzá legyen. És a kényszer nyilvánvalóan nem a »biológiai nemből« fakad.” Uo. 51.

¹³ Laura MULVEY, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

¹⁴ „A fallocentrizmus minden megjelenési formájának paradoxonja a kasztrált nő szimbólumára épül, ez ad neki értelmet és jelentést. A nő a rendszer sarokpontja: a női test »hiányossága« teremti meg a fallosz szimbolikus jelenlétét, és a fallosz a nő azon vágyát testesíti meg, hogy e »hiányosságát« megszüntesse. A közelmúltban

tudattalan számára két menekülési útvonal létezik, ha szabadulni akar a kasztrációs szorongástól: az egyik az eredeti trauma újraélésével való foglalatosság (a nő tanulmányozása, a női titokzatosság demisztifikálása), melyet a bűnös tárgy lekicsinylése, megbüntetése vagy megmentése ellensúlyoz (...); a másik a kasztráció teljes tagadása, fétissel való helyettesítése, vagy éppen magának a megjelenített alaknak fétissé változtatása, így az nem jelent már veszélyt, ellenkezőleg, megnyugtatóvá válik (ez a túlértékelés, a női sztár kultuszának gyökere).¹⁵ Elemzéseim szempontjából az előbbi válik fontossá, a nő megbüntetésére, elkülönítésére látunk majd ugyanis példákat a narratívákban, illetve azt vizsgálom, mennyiben képesek, képesek-e egyáltalán az elemzett kortárs adaptációk túllépni ezeken a kliséken.

1.3. Irodalom és film viszonya

Filmes elemzéseimet nem a hűségelv szerint végzem, mivel az összehasonlítás elve mint kritikai módszer nem alkalmazható, hiszen így az adaptáció sosem érhetné el törekvéseit, és csak két művészeti ág harcának tekinthetnénk ezt a diskurzust. Az adaptáció nem az eredeti művet teremti újjá más közegben, hanem mindig új művet hoz létre, az eredeti alkotás bizonyos részeit felhasználva.¹⁶ „Ebben a felfogásban nem átkódolás történik egyik közegből a másikba, vagy generatív szövegalkotás valamilyen közös váz alapján, hanem két szöveg *intertextuális kapcsolata*, amelyben a *pretextus* egészével áll kapcsolatban az új (más medialitású) szöveg.”¹⁷ Mégis szükség van

a *Screenben* megjelent, pszichoanalízis és a mozi kapcsolatáról szóló írások nem emelték ki eléggé a női forma megjelenítésének fontosságát egy olyan szimbolikus rendben, melyben a női test végső soron csak a kasztrációról és semmi másról nem szól. Röviden összefoglalva: a patriarchális tudattalan formálásában a nőnek kettős szerepe van. Egyrészt tényleges pénisznélküliségén keresztül jelképezi a kasztrációs veszélyt, másrészt gyermekét ezáltal emeli a szimbolikusba. Szerepe ezzel véget ér, a jog és nyelv területére nem hatol be, hacsak nem emlék formájában, ingadozva részint az anyai teljesség, részint a hiány emléke között.” *Uo.* <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

15 *Uo.* <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

16 Vö. „Így az adaptáció nem az eredeti művet teremti újjá más közegben, még akkor sem, ha ez az alkotó szándéka, hanem új mű létrehozásához használja fel egy már kész mű bizonyos rétegét.” GYÖRFFY Miklós, *A lilomfitől az utolsó kéziratig: Makk Károly és a magyar irodalom*, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9903/gyorffy.htm>

17 „Az új szöveg mint mediális konstrukció »beépítheti« előzetes irodalmi ismereteinket (és ilyenkor valóban előszöveggént feltételezi az irodalmi alkotást, és így például merészebben elrugaszkozhat a jól ismert alkotástól), esetleg épp azok ellenében is készülhet (a meghökkenés céljából, és ilyenkor is erőteljesen rájátszik az előszövegre). (...) A kettő között lehetségesek a kapcsolódási pontok, találkozások. A filmen mint palimpszeszten átderenghet az írásos mű bizonyos részlete (például azonos párbeszéd-töredék idézete), aspektusa (parafrázisa), átmintázódhatnak bizonyos elbeszéléstechnikák (esetleg azonos szereplő-narrátor meséli a történetet) valamint retorikai-poétikai eljárások (előfordul, hogy a filmek kísérleteznek a nyelvi metaforák, allegorizálások képi megfelelőinek a kialakításával, és ilyenkor a megfilmesítés mint *mediális imitáció* jelentkezik). Az irodalom bizonyos elemei ekképpen valóban filmre kerül(het)nek (vetíthődhetnek). Ezeknek a szövegkapcsolat

szöveg és film különbségeinek és hasonlóságainak vizsgálatára, de csak abból a szempontból, hogy filmes technikákat, kifejezésmódokat, effektusokat hogyan feleltetnek meg kreatívan az irodalmi szövegnek, illetve hogy ezek a megfeleltetések miként őrzik az irodalmi szöveget egyfajta kulturális archeológiaiaként.¹⁸ Azért is van szükség az összehasonlításra, hogy lássuk, a szöveg keletkezésének ideje hogyan viszonyul az elbeszélés idejéhez, a film készítésének ideje hogyan viszonyul e kettőhöz, és a nők reprezentációi hogyan válnak ezen korszakok és viszonyok lenyomataivá.

2. Csáth Géza: *Anyagyilkosság* (1908) – Szász János: *Witman fiúk* (1997)

2.1. Csáth Géza: *Anyagyilkosság*

2.1.1. Tér és idő

A novellát 1908-ban írta Csáth Géza, és a történet ugyanebben az időben játszódik. Bár egyes értelmezések szerint kiolvasható a szövegből a monarchiabeli félelem, mivel a Ferenc József-i békére komor árnyak vetülnek, az erőszak felerősödése pedig tendenciaszerű,¹⁹ mégis azt mondhatjuk, nincs különösebb jelentősége a cselekmény kimenetelének szempontjából, a történelem mintha nem szólna bele az eseményekbe vagy a lélek rejtelmeibe. A csonka családra jellemző szeretetlenség, a fiúk torz kíváncsisága, tettei nem követhetnek a századforduló légköréből.

A cselekmény tulajdonképpen több évet ölel föl, mivel a novella az apa halálának elbeszélésével kezdődik, ekkor a gyerekek négy és öt évesek. A jelen történéseinek leírásában nincs pontos információ az életkorukról, csupán az derül ki, hogy gimnáziumba kerültek már, tehát legalább tizenkét és tizen-

latoknak föltárható az utaláshálója (leírhatók az ún. *markerek*), az irodalmi mű maga viszont sohasem »kerül filmre«. (...) A »töredékesség« nem kivétel, hanem olyan általános adottság, amelyet nemcsak kényszerűségiért értelmezhetünk.” PETHŐ Ágnes, *Múzsák tükre: Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, Csíkszereda, Pro Print, 2003. 102.

18 „Nyilvánvaló tehát, hogy hogy a hűségelv, az eredetihez való túlzott ragaszkodás forgatókönyvírói, rendezői vagy kritikusai álláspontként egyaránt meddőségre ítéltett, annál is inkább, mert ez a megközelítés egy fogalmi zavar csapdáját is magában rejti. Hajlamosak vagyunk ugyanis magát az *adaptáció* terminust kizárólag az irodalmi alkotás filmre »alkalmazásaként« (tehát egyfajta *erőszakként*) érteni, ahelyett, hogy fordítva, a filmes kifejezési módok, technikák, effektusok – filmtörténetileg is igazolt – irodalmi műnek való kreatív »megfeleltetésének« tekintenénk. Ez utóbbi viszony fényében egy »jó értelemben vett« hűségelv körvonalazódik: az irodalmi alkotás integritása is megmarad, miközben a film inventív-innovatív feladatot old meg annak érdekében, hogy a befogadóra ugyanazon *hatást* gyakorolja.” KIRÁLY Hajnal, *Könyv és film között: A hűségelv feloldásának elméleti koordinátái az adaptációértelmezésben*. 10–11.

19 CZÉRE Béla, *Csáth Géza: Anyagyilkosság = Miért szép? Századunk magyar novellái elemzéseiben*, szerk. RÓNAY György, VARGHA Kálmán, Bp., Gondolat, 1975. 349.

három évesek. A jelen eseményei pedig több hónapon keresztül zajlanak, szeptembertől májusig, mégis időtlenség jellemzi inkább az események folyását, hiszen azután a szeptemberi nap után, amikor az idősebbik fiú először találkozik Irénnel, úgy következik a következő találkozás leírása, mintha másnap történe, pedig nyolc hónap telt el közben. Brassai Zoltán elemzése szerint is megszűnik tulajdonképpen az időkomponens, bizonytalanná, időtlenné válik minden.²⁰

Kisvárosban vagyunk, nem tudjuk, Magyarország mely részén, de ez ugyancsak elhanyagolható szempont. A kisváros utcái, az otthon („kétemeletes rozoga, falépcsőjű házban laktak”²¹), más házak padlásai, a piros lámpás ház nem kapnak központi szerepet a leírásokban, a történet időn és téren kívüli mélységekbe vezet. A fiúk polgári környezetben nevelkednek.

A novella tér- és időkezelése tehát tudati szintre helyezi a történetet, mivel egyik tényezőnek sincs kiemelt szerepe, „az emberi lélek tágasságának csodája”,²² sötét titka fontos elsősorban, a körülmények nem magyarázzák – ily módon nem magyarázhatják – a történet kimenetelét, a művet nem lehet társadalombírálatként értelmezni.

2.1.2. Narráció

A történetet egyes szám harmadik személyű, heterodiegetikus narrátor beszéli el.²³ Nagyon kevés a párbeszéd a szövegben, szinte mindent leírásokból tudunk meg. A későbbi elemzés során rávilágítok, mennyire fontos a narratívában, hogy az anya egyszer sem szólal meg az elbeszélés során. A fiúkat és Irént halljuk csak beszélni.

A bevezetőben anekdotázó hang szólal meg,²⁴ így lesz személyes hangvételű, nem csupán tényközlő, néhol ironikus a novella felütésének stílusa. A

20 BRASSAI Zoltán, *Az ösztönélet Csáth Géza novelláiban* = B. Z., *Színhely*, Veszprém, Művészetek háza, 1997. 80.

21 CSÁTH Géza, *Anyagyilkosság* = CS. G., *A varázsló halála*, Bp., Szépirodalmi, 1982. 128.

22 „Szász Jánosnak viszont kevés az emberi lélek tágasságának csodája, nem csak eseményekkel tölti föl a meglehetősen soványka (s tán nem a legsikerültebb) novellát: az Anyagyilkosságot, szereplőit észszerű magyarázatokkal is ellátná, ami merőben idegen az író modorától és hőseinek lelki mechanizmusától.” SNEÉ Péter, *Szegények vagyunk* = Magyar Szemle, 1998/1/2. 175–176.

23 „Genette rendszerében (voltaképpen hasonlóan Stanzelhez) megkülönbözteti az olyan elbeszéléseket, amelyekben az elbeszélő figuraként szereplője az általa elbeszélte történetnek, s amelyeket ennek megfelelően többnyire az első személyű, én-elbeszélőforma jellemez, azoktól, amelyekben az elbeszélő nem tartozik története szereplői közé, tehát általában harmadik személyben mesél. Az első típusú elbeszélőt **homodiegetikus**, a másodikat **heterodiegetikus elbeszélőnek** nevezi.” OROSZ Magdolna, *Szövegfajták, szövegtípusok, irodalmi műnemek, műfajok* = *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés: Digitális tananyag a modern filológiai képzési ág „Az irodalomtudomány alapjai” tantárgyának oktatásához*, BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella, TÓKEI Éva, Bp., 2006. 185.

24 „Metaforikusan fogalmazva, az *Anyagyilkosság* e nyitó mondata olyan, mintha egy nyitó keretbe – történetesen akár egy anekdotázó elbeszélő felvezetésébe – in medias res kapcsolódnánk be.” DÉRCZY Péter, *Szecesszió és világkép összefüggése Csáth Géza prózájában* = *Literatura* 4 (1987/1988), 375.

narrátornak saját véleménye van, kommentálja a történeteket. Czére Béla elemzésével egyetértek, miszerint a szöveg stílusa az első bekezdés után megváltozik („A fiúk a szomszédba jártak játszani.”,²⁵ ezzel a mondattal kezdődik a második bekezdés), tárgyilagossá válik, távolságot tart az elbeszélttől, az írói hangnemet az ábrázolás tárgyával különös disszonanciában álló hideg objektivitás jellemzi,²⁶ a bevezető után ugyanis nem fűz több kommentárt az események leírásához.²⁷

2.1.2.1. A narrátor viszonya a női szereplőkhöz – a századforduló nőképeinek nyomvonalai

Az első mondattal in medias res belevág nem csak a történet folyásába a kedélyes bevezető, hanem a család felállításának korrajzát is tökéletesen tükrözi: „Ha szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjuk, ebből rendszeren baj származik.”²⁸ A hatalom tradicionálisan az apa személyében testesül meg, így a korán apa nélkül maradt gyerekek helyzetéből csak baj származhat.²⁹ Ekkor még nincs szó a Witman fiúk egyéni sorsáról, az első mondat általánosít, felvázolja, amit Jürgen Habermas megállapít, hogy férfi és nő viszonya nem magánjellegű, hiszen jogi szabályozás alatt áll, intézménye a házasság, a család funkciója a magántulajdonhoz kötődik, az asszony a férfitől függ, a gyerekek a szülőktől.³⁰ (A magántulajdonnak, látni fogjuk a további elemzés során, a családon belüli szeretet típusaiban is nagy szerepe van, elsősorban a fiúk apához fűződő viszonyában.) A patriarchátusból azonban Csáth történetében hiányzik az apa, s ezáltal, úgy tűnik, mindenféle norma is. Egy férfi nélkül maradt patriarchátus, ami működésképtelen? Úgy látszik, a szeretet helyett elsősorban a tekintélyelvű nevelés, a tisztelet jellemző ezekre az intézményesített kapcsolatokra, a tradíciók, a szokások, a napirend betartása tartja össze a családot, melyet az apa személye irányít. Ha az apa eltű-

25 CSÁTH, *i. m.*, 128.

26 „Ha nem a társadalmi-lélektani-esztétikai ábrázolás felől közeledünk az *Anyagyilkosság*hoz, hanem az írói hangnem rezzenéstelen keménységére, az ábrázolás tárgyával különös disszonanciában álló hideg objektivitására figyelünk fel, akkor Csáth novellájának helyét a modern irodalom olyan remekeinek társaságában jelölhetjük ki, mint Mándy Iván *Egyérintője*, Hemingway *Bérgyilkosokja* vagy Capote tényregénye, a *Hidegvérrel*.” CZÉRE, *i. m.*, 348.

27 „A bevezető után változik az elbeszélés mód, s ezáltal az egész novella hangneme: az ábrázolás aspektusa továbbra is az eseményeket kívülről néző elbeszélőé, de az író most már tartózkodik a kommentálásoktól, az eseményekhez nem fűz hozzá mindentudást sejtető megjegyzéseket.” *Uo.* 355.

28 CSÁTH, *i. m.*, 128.

29 „A családban a hatalmat egyébként tradicionálisan az apa személye testesíti meg; ezért kezdődik Csáth novellája a jól ismert baljós mondattal (...)” SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, Bp., Gondolat, 1989. 204.

30 „A magántulajdon megszűnésével elesik – amint ezt Engels *A kommunista párt kiáltványát* megelőzően a *Kommunizmus alapelveiben* mondja – a család régi bázisa és eddigi funkciója, és ezzel együtt az asszonynak a férfitől, a gyermekeknek a szülőktől való függése.” Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása: Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, Bp., Gondolat, 1971. 186.

nik a képből, a rendszer, bár látszólag működőképes, mégis szétesik, az anya, bár ellátja feladatait, nem képes a tekintély megtartására, hiszen maga is férjének alárendelt figura, bizonyos értelemben a gyerekekkel áll azonos szinten a hierarchiában. Azoknak az elveknek továbbadására, melyeket az apa személye képvisel, már nem képes, illetve a gyerekek felügyeletének megtartására sem. „Witmanné enni adott nekik, és tiszta alsót szombatn este. Az iskolába is velök ment, ha iratkozni kellett.”³¹ írja Csáth. „Az anya az otthon, ahonnan származunk, ő a természet, a talaj, az óceán; az apa nem jelenít meg ilyen természeti otthont. (...) Az apa nem képviseli a természeti világot, képviseli azonban az emberi lét másik pólusát: a gondolkodás, az ember készítette dolgok, a törvény és a rend, a fegyelem, az utazás és a kaland világát. Az apa tanítja a gyermeket, ő az, aki megmutatja neki az utat a világba.”³² A férfihoz rendelődnek tehát a szellemi tartományok, a racionalitás, a nőhöz pedig az érzelmi tartományok. Az anya megmarad a nőhöz rendelt tereknél, feladatoknál, a férfi személyéhez köthető területekre, mint a nyilvános szféra, az erkölcsi norma, a racionalitás, már nem tud behatolni. Még a 19. század végének rendje dominál az elbeszélésben, miszerint a nők túlnyomó többségének megvolt a helye a társadalomban, „anyák voltak és nevelők, irányították a gyerekeket és a cselédeket, gyöngédek és megértők voltak.”³³ Tehát posztjuk a gyakorlatias teendők elvégzése (a házhoz kötődő feladatok), és az érzelmi háttér biztosítása a gyerekek számára. Ameddig ezeket a feladatokat maradéktalanul ellátták, nem kérdőjeleződött meg hasznosságuk a társadalomban, távol a nyilvános szférától, a családi hierarchián belül.

24

A férfi perspektíva expliciten jelen van a narratívában, rögtön a novella elején: „[Witmanné] A férjét sohase kínoztta, de egy bizonyos fokon túl sohase is szerette. *Férfiaknál sokkal megbocsáthatóbb ez, mint asszonyoknál, akiknek egész életét igazolja, menti, sőt értékessé teszi az okatlan érzelm.*”³⁴ (kiemelés Gy. B.) Az elbeszélő nézőpontja eleve ellentétes viszonyból indul ki. „[A] társadalmi nemet úgyis értelmezhetjük, mint jelentést, amelyet egy (már) biológiai nem által megkülönböztetett test felvesz, de még ebben az esetben is ez a jelentés csupán egy másik, ellentétes jelentéshez való *viszonyban* értelmezhető.”³⁵ Vagyis a társadalmi nem mindig csak valamivel szemben fogalmazódhat meg, legyen ez a viszony akár egyenrangú, akár egyenlőtlen. A társadalmi berendezkedés, a heteroszexuális mátrix³⁶ két lehetőséget ad, a női és a férfi társadalmi nemet, melyek hierarchikus viszonyban állnak egymással. A patriarchátusban aszimmetrikus viszony áll fenn a nő és a férfi között, és az

31 CSÁTH, *i. m.*, 129.

32 ERICH FROMM, *A szeretet művészete*, Bp., Helikon, 1984. 56.

33 GEORGE L. MOSSE, *Férfiasságnak tüköre: A modern férfieszmény kialakulása*, Bp., Balassi, 2001. 114.

34 CSÁTH, *i. m.*, 128.

35 BUTLER, *i. m.*, 52.

36 Uo. 64–65. Heteroszexuális mátrixon Butler azt érti, hogy „a társadalmi nemi identitás (...) a biológiai nem, a társadalmi nem, a szexuális gyakorlat és a vágy közötti kapcsolatként konstruálódik”, vagyis hogy a biológiai nemből következik okozatként a társadalmi nem, ebből pedig a vágy irányultsága következik okozatként, így válik az egész struktúra logikusan követhetővé, ez az „érthetőségi mátrix”.

elbeszélőben megelevenedő férfi perspektíva a századforduló társadalmi szerepekre irányuló szemléletének egyenlőtlen viszonyait mutatja meg.

A nő, akinek életét menti, sőt értékessé teszi a szerelem, egyértelműen a családhoz, a magánszférához rendelődik. Mivel nem léphet a nyilvánosság elé, egyetlen önkifejezési területe az otthon. Itt viszont csak akkor lehet sikeres, ha feladatait érzelmekkel kitöltve végzi. Férfiakkal szemben azért megbocsáthatóbb az érzelemmentesség a házasságban, hiszen az ő társadalmi szerepüknek csupán elenyésző része ez a társas kapcsolat, mivel ők nap mint nap kilépnek a család, az otthon teréből. A 19. századra „[az] egyén az étellel szembeni legtöbb követelését (...) már csak személytelen kapcsolatokban valósíthatja meg, és e kapcsolatokban nem, vagy csak a mindenkori rendszer szűk határai között kommunikálhat önmagáról. (...) Tekintettel az ipari forradalom által a polgári rétegek számára teremtett lehetőségekre, a 19. században feltételezhetjük, hogy a probléma kizárólag csak a férfit érinti. Csak ő dolgozik távol az otthonától. Csak neki kell szembenéznie a világ ellenségességével. Csak ő van közvetlenül kiszolgáltatva embertársai közömbösségének, figyelmetlenségének és rosszindulatának, a nő szerelme viszont kárpótolja.”³⁷ A nő feladata tehát, hogy érzelmileg támogassa nyilvános szférába kilépő férjét.

Figyelemreméltó a novella egy másik mondata a bevezetőből: „Witman-nának azonban szintén meg kell bocsátanunk, mert végre is két szép és erős fiút hozott a világra.”³⁸ Vagyis az elbeszélő álláspontja szerint, ahogy Lea Melandri írja: „[A nő] nem egyéb, mint az emberi faj reprodukálására szolgáló gépezet, Anya: ez a pénznél is univerzálisabb pótlék, a patriarchális ideológia legelvontabb princípiuma.”³⁹ Tehát a nő feladata férje érzelmi támogatásán kívül a „reprodukcióban” merül ki, a szöveg elnéző modalitása legalábbis erre enged következtetni.

A századforduló idejére jellemző, hogy mivel a 19. századtól a biológiai nem hivatkozási ponttá válik mint a társadalmi nem oka, „[a] nem tisztán és egyszerűen biológiai kérdés – írja az igazságügyi orvos szakértő, Ambroise Tardieu. »[A nem] csupán ténykérdés, amit a szóban forgó személy anatómiai és fiziológiai vizsgálatával lehet és kell eldönteni.« Bármilyen, valóban eldönthetetlen kétértelműsége vagy valódi semlegessége vonatkozó kijelentés értelmetlen, mert a nemiség abszolút és egyértelmű módon tetten érhető az egész testben.”⁴⁰ Vagyis itt még az a szemlélet van jelen, miszerint a biológiai nem egyes következménye a társadalmi nem. Kéri Katalin elemzése a következőket írja, mely a fentiek értelmében teljesen logikussá válik: nagy számban jelennek meg írások a nők fizikai, biológiai tulajdonságairól (a szerzők gyakran orvosok, filozófusok), a vélemények másik része a nők belső tulajdonságait taglalja, mindig szoros összefüggésben hivatásukkal, tanulási és munkavégzési képességeikkel. Korabeli jelenség az is, hogy ezeket a jellemzéseket könyvekben és a sajtóban egyaránt gúnyos, szatirikus stílusban írják.⁴¹ A csáthi narratíva tulaj-

37 Niklas LUHMANN, *Szerelem-szenvedély. Az intimitás kódolásáról*, Bp., Jósözev Műhely, 1997. 196.

38 CsÁTH, *i. m.*, 128.

39 Idézi Teresa DE LAURETIS, *Női filmek új megközelítésben: Esztétika és feminista filmelmélet*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=119>

40 Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem*, Bp., Új mandátum, 2002. 149.

41 KÉRI Katalin, *Nők a dualizmus korában*, Pécs, 1997. p. 43.

donképpen tökéletesen leképezi a kor vélekedését mind stílusában, mind abban a tekintetben, ahogyan a fizikai jellemzőket lelki jellemzőkkel hozza összefüggésbe. Ez megfigyelhető az alábbi szöveghelyeken, melyekben a történet előrehaladtával egyre negatívabb jelzőkkel írja le az anya külsejét: először az ironikus „Különben csendesen élt és csendesen hízott.”⁴² majd: „Tele volt a szívük gyűlölettel a szőke, kék szemű, lusta és kövér anyjuk iránt.”⁴³ A lelki torzulás (lustaság, nemtörődömség, érzelemnélküliség) párosul a kövérséggel, puhasággal, s a két változás párhuzamosan megy végbe. Bár általánosságban elmondható a novelláról, amit Czére Béla is megállapít, hogy nem konkrét értelemben vett társadalmi és történelmi állapotrajz,⁴⁴ a nőik ábrázolása társadalmi és kulturális szempontból mégis visszaadja a századforduló világát.

A nők alacsonyabb rendűségére utaló hozzáállás csak az anya karakterével kapcsolatban jelenik meg nyíltan, mivel azonban rajta kívül csak egy női karakter szerepel, Irén, aki prostituált, sőt, tulajdonképpen a gyilkosság közvetett oka, továbbra is megfogalmazódik a narratívában implicit kritika a nőkkel szemben.

A nőnek, a fentiek alapján, kétféle szerep betöltése lehetséges. Az egyik a legitim feleség- és anyaszerep, mely természetesen akkor válik valóban méltányolhatóvá, ha igazi érzelem tölti ki (még ha „oktalan” is), vagy ha (lehetőleg több) gyermeknek ad életet. A másik lehetőség az illegitim prostituált szerepe, aki, bár látszólag független, szintén a férfiaktól függ.

A novella elején határozott állásponttal találkozunk arra vonatkozóan, ami a kor nőképét jellemzi, hogy egy feleséggel és egy anyával szemben nem csupán a feladatok kötelességtudó teljesítése várható el, hanem azok érzelmi telítettsége is a szerep elengedhetetlen része. Foucault-ra hivatkozva elmondhatjuk, hogy nem csupán kívülről szabályoznak a testet, hanem belülről is, az érzések felől, ahogy a büntetések is, melyek látszólag a lélekre irányulnak, végül is a testet veszik célba.⁴⁵ Eszerint test és lélek egymástól nem szétválasztható a hatalom számára.

2.1.2.2. Nyelv és hatalom – a beszélői pozíció

A beszélői pozíció eleve aszimmetrikus viszonyt tételez férfi és nő között. Monique Wittig szerint „Ez az aszimmetrikus rendszer nem hatja át sem az

42 CSÁTH, *i. m.*, 129.

43 *Uo.* 135.

44 „Az *Anyagyilkosság* azonban nem olyan konkrét értelemben vett társadalmi-történelmi állapotrajz, mint Török Gyula vagy Móricz írásai.” CZÉRE, *i. m.*, 348.

45 „De az általános sémából biztosan átvehetjük azt, hogy társadalmunkban a büntető rendszereket a test egy bizonyos «politikai gazdaságtanába» helyezhetjük bele: nem erőszakos vagy véres büntetéseket mondanak ki ugyan, s még amikor «enyhe» módszereket használnak is, amelyek elzárnak vagy megjavítanak, mindig a testről van szó – a testről és erejéről, hasznosságáról és engedelmességéről, felosztásáról és alávetéséről. Nyilvánvalóan jogos az erkölcsi eszmék vagy a jogi struktúrák alapján összeállítani a büntetések történetét. De összeállítható-e a testek története alapján, épp akkor, amikor azt állítják, hogy csak a bűnös titkos lelkét veszik célba?” Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, Bp., Gondolat, 1990. 36–37.

egyes nyelveket, sem a nyelvet, mint olyat. Ezeket az aszimmetrikus pozíciókat nem lehet úgy értelmezni, mint amelyek a férfiak vagy nők »természetéből« következnek, mert, ahogy már Beauvoir is megmondta, ilyen »természet« nem létezik: »Meg kell értenünk, hogy a férfiaknak nem velük született adottsága az egyetemesség, a nők pedig születésükkor nem korlátozódnak a partikulárisra. Az egyetemest a férfiak mindig, mindenkor, minden pillanatban, folytonosan kisajátítják. Ez nem megtörténik, ezt meg kell tenni. Ez a kiejátítás tett, bűnös tett, amelyet az egyik osztály követ el a másik ellen. Olyan tett, amit, amelyet a fogalmak, a filozófia, politika szintjén követnek el.«⁴⁶ A férfi elbeszélő kegyesen megbocsát a nőnek, felmenti, ironizálva elmarasztalja, így nem csak a szavak szintjén, véleményalkotással, de leereszkedő stílusával is erősíti ezt a hierarchikus viszonyt. Valamint természetesen azzal is, hogy némaságban tartja nőalakját, csakis az ő tekintetén és szavain keresztül ismerjük meg. Kérdés, hogy jöhet-e felismerés egy olyan korban, amikor a női emancipáció még épp csak elkezdődött? Vagy, egy másik nézőpont szerint az is lehet, hogy magából a nyelvi struktúrából következik az egyenlőtlen viszony. S ha igen, lehet-e szabadulni a patriarchális nyelv kötöttségeitől?⁴⁷

2.1.3. Nőalakok a novellában

2.1.3.1. Witmanné – az anya és a patriarchális rend

Az anya néma szereplő, tulajdonképpen a fiúk szempontjából halott, mint az apa, hiszen nem szól a gyerekekhez, semmit sem közvetít. Amit megtudunk róla, csakis a narrátor elbeszéléséből tudjuk, vagyis egy férfi szemével látjuk őt, összes tulajdonságát ez az elbeszélő hang ítéli meg. Külső és belső tulajdonságoknak egyaránt birtokába jutunk így, és ezek mintha kauzális viszonyban állnának egymással. Először azt tudjuk meg a nőről, hogy „szép asszony volt, de szelíd természetű és erősen önző.”⁴⁸ Férjét se nem szereti, se nem gyűlöli. Majd: „(...) a szőke, gyászruhás Witmannét határozottan méltányolták. Pedig eleinte gyenge csípőjű, gyerekszemű volt ez az asszony. Mondom mint ember: se jó, se rossz. A két fiát éppen olyan keveset csókolta, mint verte. Kevés közük volt egymáshoz, amint ez lassanként mind jobban kiderült.”⁴⁹

46 Idézi BUTLER, *i. m.*, 203.

47 „A patriarchális kultúrában a nő tehát a férfi (mint másik) jelképeként áll, egy olyan szimbolikus rendbe fogva, melyben a férfi nyelvi hatalmán keresztül kiélheti fantáziáit és rögeszméit a nő néma képmásán, ahol a nő mint a jelentés hordozója, s nem mint a jelentés megteremtője áll. Feminista szemszögből ez a gondolatmenet nagyon izgalmas, valóságos gyöngyszem, amennyiben a fallocentrikus rendszerben elszenvedett frusztrációk pontos összegzése. Közelebb visz minket elnyomatásunk gyökereihez, elősegíti a probléma pontos megfogalmazását és szembesít minket a végső kérdéssel: hogyan lehet szembeszállni a tudattalannal – melynek struktúrája olyan, mint a nyelv (a tudattalan kialakulása egybeesik a nyelvi kezdetekkel) – a patriarchális nyelv kötöttségein belül.” MULVEY, *i. m.*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=119>

48 CsÁTH, *i. m.*, 128.

49 *Uo.* 128.

Később ezt olvassuk: „csendesesen élt, és csendesesen hízott.”⁵⁰ Majd: „a nyakas természetű, puha, szőke nő”,⁵¹ még később: „szőke, kék szemű, lusta és kövér anyjuk”.⁵² Majd: „Witmanné a fal felé fordulva, nyugodtan aludt, csak a kövér, széles háta látszott belőle, amelyet kötött hálóköntös takart”. Jelképes pozitúra ez, írja Czére Béla.⁵³ Jelképes lehet abban az értelemben, hogy Witmanné a hátát mutatja a fiúk felé éber állapotban is, nem veszi észre azokat a jeleket, melyeket esetleg észrevehetne, ha több érdeklődést mutatna, jelképes a nyugalma is, a közönyös terpeszkedés. Mintha az elbeszélés előrehaladtával egyre negatívabb jelzőket kapna a nő, egyre inkább távolodik külsejében az eszményitől. Ez az eszmény a szövegben nincs konkrétan, expliciten kifejtve, csak a prostituált, Irén alakja az egyetlen viszonyítási pont, akinek külsejéről szintén semmit sem tudunk meg, csakis a fiúk nézőpontját, miszerint „a legszebb nő mindazok között, akiket valaha láttak”.⁵⁴ Vagyis az az eszményi női test, amit a férfi annak lát, ez az egyetlen biztos tudás rajzolódik ki a szövegből. És párhuzamosan mintha egyre inkább távolodnék gyerekeitől is, mintha a test szépsége egyenes arányban állna a lélek szépségével. Fiaitól pedig fél, távol érzi őket magától, olvassuk az elbeszélés vége felé.⁵⁵ Testben és lélekben is kövéredik, utal egy későbbi értelmezésben maga az értelmező, Czére Béla is a külső és belső tulajdonságok összefüggésére, fenntartva a sztereotípiát.⁵⁶ Mintha nem csak a férfieszményben kapcsolódnának össze külső és belső tulajdonságok, hanem a nőeszményben is.⁵⁷ Itt érdemes a novella nyitó mondatára is emlékeznünk: „Ha szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjuk...” (kiemelés Gy. B.),⁵⁸ írja Csáth, párhuzamba állítva fizikai tulajdonságokat a sors alakulásával. Mit ért ez alatt? Hogy a potenciál meglelt volna bennük, hogy sorsuk jól alakuljon, hiszen szépek és egészségesek, de az apa halála mégis más irányba terelte az események alakulását?

Mintha az anya „némasága” a novellában jól kifejezné a társadalom által számára kijelölt helyet. „A patriarchális kultúrában a nő tehát a férfi (mint

50 Uo. 129.

51 Uo. 135.

52 Uo. 135.

53 „Az utolsó kép, melyet az éjjeli besurranáskor anyjukból látnak, sem indítja meg őket: milyen jelképes az a pozitúra, hogy az alvó Witmannéból most is csak »a kövér, széles háta« látszik.” CZÉRE, *i. m.*, 359.

54 CSÁTH, *i. m.*, 134.

55 „Kissé félt a fiaitól, nagyon távol érezte őket magától.” Uo. 135.

56 „Az Anyagyilkosság testben-lélekben kövéredő anyjuk mellett felelőtlenül csavargó Witman-testvérei azonban kísérletezéseikkel hamar túllépnek ezen a Csáth-Kosztolányi-féle kíváncsiságon.” CZÉRE, *i. m.*, 353.

57 „A betegséget és a bűnös kicsapongást már a XIX. század kezdete óta kapcsolatba hozták egymással, ahogy az erényt és az egészséget is azonosították.” Mosse, George *i. m.* p. 89. A 19. század végén, 20. század elején „Az orvosok egészségügyi tekintélyüket arra használták fel, hogy kialakítsák a kívülálló erkölcsi és fizikai sztereotípiáját, lett légyen az úgynevezett alsóbbrendű fajhoz tartozó személy, emancipált nő, zsidó vagy homoszexuális. A modern férfiasság volt az a norma, amellyel ha valaki szemben állt, a fennálló társadalom ellenségének számított.” MOSSE, *i. m.*, 90.

58 CSÁTH, *i. m.*, 128.

másik) jelképeként áll, egy olyan szimbolikus rendbe fogva, melyben a férfi nyelvi hatalmán keresztül kiélheti fantáziáit és rögeszméit a nő néma képmásán, ahol a nő mint a jelentés hordozója, s nem mint a jelentés megteremtője áll.”, írja Laura Mulvey.⁵⁹ Némasága nem csak az olvasó felé mutatkozik meg, de kapcsolatain belül is néma, nem konfrontálódik a gyerekekkel, a szeretőjével, sőt, kiderül, a néhai férjjel sem került soha összetűzésbe.

Az elbeszélés elején megtudjuk róla, hogy „szelíd természetű és erősen önző.”⁶⁰ Önzőségét ezek szerint csak passzívan jelenítheti meg (nem törődik a férjével és a gyerekeivel), különben a két állítás nem fedné egymást. Az elbeszélő értékítélete az „önzőség” szóval egyértelműen negatív. Olyan értékrendre utal, melyben az a nő, aki nem felel meg a feleség- és anyaszerepnek, csakis elmarasztaló jelzőket kaphat. Ahogy Czére Béla írja, tovább gondolva a novellát, a szelíd természet ölhet is amorális passzivitása miatt.⁶¹ (Vagyis ezen értelmezés szerint egyedül az anya felelős saját haláláért, a fiúk felmenthetők.) Azt azonban nem veszi figyelembe ez az értelmezés, hogy az elbeszélés logikája szerint a nő eleve a feleség- és anyaszerepre determinált, alternatívaként csak az illegitim prostituált alakja merül föl. Illetve nézzük meg, hogy valóban önzőségről van-e szó, vagy Witmanné csak a férfi elbeszélő szempontjából az? Lehet esetleg más is e mögött a passzivitás mögött? Például elvagyódás, depresszió, más lelki alkat? A novellában szerepel az a mondat, hogy „az anyjok egy piros kötésű német regénybe merült”, ez felidézheti például Emma Bovary történetét, aki regényekben kereste egy másik élet lehetőségét.⁶² Vagy gondoljunk Németh László *Iszony* című regényének főszereplőjére. Párhuzam vonható a két történet között, bár egyik esetben (az *Anyagyilkosság* történetében) a társadalmi kényszer gyilkosság áldozatává, az *Iszony* esetében elkövetőjévé teszi a nőt.⁶³

Witmanné az elbeszélői szemszögből nézve nem csak gyerekeivel való viszonya alapján lóg ki a példás feleség- és anyaszerepből, férjével szemben sem viselkedik megfelelően, hiszen fél évvel a halála után már szeretőt tart. A társadalmi elvárás előírná, hogy a gyász idején az asszony ne keressen másnál vigaszt, így az elbeszélő által fontosnak tartott információk között szerepel az anya szeretője – növelve ezzel a negatív képet. „Witmanné vágyott reá, és bár nehezebbre esett, sőt fáradságába került: kacérkodott is vele”.⁶⁴ Czére Béla értelmezése szerint a nőnek csupán testi vágyai vannak (s azok kiélését is fáradtságnak érzi),⁶⁵ bár szerintem, az idézett értelmezővel egyet nem értve, valójában ebből a mondatból nem derül ki egyértelműen, mit jelent a „vágyott

59 MULVEY, *i. m.*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=119>

60 CSÁTH, *i. m.*, 128.

61 „Hiszen a »szelíd természet« akár ölhet is amorális passzivitása miatt, jelen esetben ölet, ami a tettesekre visszahullva ugyanazt jelenti.” CZÉRE, *i. m.*, 355.

62 Gustav Flaubert *Bovaryné* című regénye.

63 Kárász Nelli lelki alkata szerint képtelen a rá kiszabott feleség- és anyaszerep ellátására, érzelmekkel való kitöltésére, és szörnyű helyzetéből csak egy erőszakos cselekedet által tud szabadulni.

64 CSÁTH, *i. m.*, 129.

65 „Most már teljesen világos, hogy ez a testi vágyai kiélését is fáradtságnak érzi, lanygos közönyben terpeszkedő asszony semmiben sem keresztezheti gyermekei ténykedését (...)” CZÉRE, *i. m.*, 356.

reá” szószerkezet. Vonatkozhat ez szexuális vágyra, de lelki vágyakra is. Illetve visszautalva az előző bekezdés gondolataira, az, hogy vágyai kiélése is fáradságába került, magyarázható lenne úgy is, hogy depresszív állapotban van, nem csak egyértelműen negatív vonásként.

A 19. század elején „[a] szerelem lesz a házasság alapja, a házasság pedig a szerelem mindig újból és újból megérdemelt jutalma”⁶⁶ a társadalmi gyakorlatban, ennek tudatában elmondhatjuk, hogy az elbeszélő pozíciója elmarasztalja a nőt ezért a házasságon kívüli bűnös kapcsolatért, az anya illegitimé válik azáltal, hogy szeretőt tart. Hiszen a viktoriánus kortól a szexualitásnak is egyetlen legitim tere van: a házasság.⁶⁷ A szerelemre pedig úgy tekintenek, hogy az „a nemi ösztön idealizálása és rendszerezése”,⁶⁸ és ezek a nézetek uralkodnak még a századforduló idején is. Ez alapján tehát nem választható szét egyértelműen a testi vágy és a lelki szerelem. Tehát a „vágyott rá” nem írja le egyértelműen, szerette-e szerelemmel a fiatal bankhivatalnokot, vagy szexuális értelemben vágyott rá. Bár az alapján, amit a mondat következő fele sugall („és bár nehezebbre esett, sőt fáradságába került: kacérkodott is vele”⁶⁹), elmarasztalja a nőt, hiszen a szerelem már a 17. századtól úgy van kódolva, hogy „hiba, ha valaki azt mutatja, képes úrrá lenni szenvedélyén.”⁷⁰ Tehát akármelyik oldalt nézzük, akár a legitimitást, akár az érzelmeket, mindenképp megbélyegző előfeltevésekről vallanak az elbeszélő mondatai (és az idézett értelmező állításai is erről tanúskodnak).

2.1.3.2. Irén – a látszólagos ellenpólus

30

A prostituált alakja majdnem néma karakter, két mondata van az elbeszélésben, azonban róla leírásokból sem tudunk meg szinte semmit. Külsőjéről csak a fiúk véleményéből következtethetünk, ami szerint „ő a legszebb nő mindazok között, akiket valaha láttak”.⁷¹ Ez éles ellentétben áll az anya kövérségével, puhaságával, ahogy Witmanné alakjának elemzésekor is említettem, nincs igazán fix pont a nők külsőjével kapcsolatban, csakis egymáshoz képest határozódnak meg, illetve a férfi tekintet elvárásai alapján, ehhez azonban nem kapunk semmilyen konkrét kapaszkodót.

66 LUHMANN, *i. m.*, 178.

67 „A szexualitás gondosan bezárkózik, az otthon falai közé szorul. Kisajátítja a családot; kizárólag a nemzés funkciójára korlátozódik. Körülötte néma csönd. Ettől fogva az utódokat nemző házaspár a szabály. A házaspár a modell, a norma, az igazság letéteményese, és csakis a házaspárnak van joga ahhoz, hogy beszéljen a titokról. (...) Csakis a nemzést szolgáló, a nemzés által átlényegített viselkedés várhat védelmet vagy jóváhagyást. És szót is csak az kaphat. A többi üldözendő, megtagadott, némaságra kárhordatott.” Michel FOUCAULT, *A szexualitás története: A tudás akarása*, Bp., Atlantisz, 1996. I, 7–8.

68 LUHMANN, *i. m.*, 122.

69 CSÁTH, *i. m.*, 129.

70 „A szerelem jelentéstanához és ábrázolási követelményeihez tehát hozzátartozik a többé-kevésbé kiépített távolságtartás a racionnal [ésszel] és a prudence-szel [okossággal] szemben: hiba, ha valaki azt mutatja, képes úrrá lenni szenvedélyén.” LUHMANN, *i. m.*, 60.

71 CSÁTH, *i. m.*, 134.

Viselkedése gyengéd, kedves, eleinte úgy tűnhet, önzetlenül, de hamar kiderül, hogy ellenszolgáltatást vár a szexuális játékokért – előzetes tudásunk a prostituáltokról feltételezi ezt a viselkedést, tulajdonképpen, leírások híján, arra az előzetes tudásra hagyatkozhat csak az olvasó, amit a prostituált mindenkor kategóriája hív elő benne, az egyetlen kultúrákat és korokat átívelő attribútumra, társadalmi sémára alapoz, hogy a prostituált mindig ellenszolgáltatást vár.

Tökéletesen beleillik ebbe a képbe, amikor függőbeszédben mondja el a narrátor, hogy Irén azt mondja a fiúknak, hogy szereti őket, de ha legközelebb jönnek, hozzanak valamit, édességet vagy virágot, majd az a két mondat is, ami elhangzik a szájából: a kérdés, hogy jönnek-e másnap, majd az utasítás, hogy jöjjenek és hozzanak valamit.⁷² Egyébként passzivitás, puhaság jellemzi ezt a karaktert is, kiszolgáltatottságában passzív, hiszen „mozdulatlanul engedte magát ölelni, csókolni”, majd „mozdulatlanul, lihegve engedte, hogy tegyenek vele, amit akarnak”.⁷³ Még a szóhasználat is megismétli a mozdulatlanságot, ezt a mindent-engedést. Szexualitása a fiúkkal nélkülöz mindenféle aktív cselekvést, egyedül az első találkozásnál lép, amikor megsimogatja az idősebbik Witman fiú nyakát. A csábításban lehet csak aktív, majd engedelmeskednie kell a fiúk akarátának. Feltételezhetjük, hogy felnőtt vendégeivel sem tesz másként – kiszolgálja a férfiak vágyait.

Irén testesíti meg az érzéki szerelem megtalálását, azonban ez is torz formában jelentkezik, egyrészt, mert a lány ellenszolgáltatást vár a gyengédségért, másrészt mert a fiúk igazából nem tudnak mit kezdeni a testi szerelemmel sem, itt is a kínzás mechanizmusa, „a fájdalom misztériuma”⁷⁴ lesz mozgatórugójuk. Másrészt az Witmanné alakjával kapcsolatosan említett legitimitás itt sem érvényesül, hiszen a prostituált alakjával a szexualitás törvényen kívülre kerül, ellenőrizhetlenné válik.⁷⁵ Mégis, az öröm, amire rátaláltak, mindent megér, vagyis „A lényeg nem a nő, hanem az emberre gyakorolt hatása; ebből a szempontból a századforduló egyik közhelyét fogalmazza meg Csáth”.⁷⁶ Jól példázza ezt, hogy a lány személyiségéről semmi sem derül ki, csupán a szépség és a passzivitás általános fogalmi veszik körül alakját.

Érdemes még megfigyelni, hogyan jelenik meg az elbeszélésben a nő először, hogyan találkozunk vele. Egyértelműen a vouterisztikus hozzáállás a meghatározó, ahogyan az idősebbik fiú megpillantja őt az ablakon keresztül, ráadásul félmeztelenül. „A férfiak szemszögéből ugyanis »minden, ami erotikus, egyben vouterisztikus is«, írja Linda Seger.⁷⁷

72 Uo. 134.

73 Uo. 134.

74 Uo. 130.

75 „Ha már semmiképpen sem lehet megszabadulni az illegitim szexuális gyakorlattól, hát garázdálkodjon másutt, ott, ahol vissza lehet kapcsolni, ha nem is a termelés, de legalább a profit áramkörébe. Nem is tűrik meg máshol, csak a bordélyházban meg az elmegyógyintézetben: a prostituált, a kuncaft meg a strici, a pszichiáter meg a hisztérikus beteg (...) csempészik át suttyomban a némaságra ítélt élvezetet a jelentőséggel bíró dolgok világába; csakis itt cserélhetnek gazdát, méghozzá jó pénzért, a csendben engedélyezett szavak és mozdulatok.” FOUCAULT, *A szexualitás története: A tudás...*, i. m., 8.

76 BRASSAI, i. m., 82.

77 VINCZE Teréz, *Feminizmus és filmelmélet*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=113>

2.1.3.3. „puha testű légi asszonyok” – a nők lebegő teste, fantáziaképek

Megjelenik egy harmadik opció is, ez azonban a fiúk fantáziájának eredménye, nem pedig szereplője a történetnek: „a lég asszonyai”. Ezek az emberhez hasonlatos lények jelképezik, azaz ábrázolják az általános elvárást a nőkkel szemben, illetve a nő idealizált képét. Az örök szépség jelenik meg – a nők a férfi tekintet és -vágy tárgyai, szexuális képzelgések objektumai, „az ablaküveget alig érintették bársonyos hátukkal”, majd „mosolygó arccal lebegtek az ablak felé”,⁷⁸ kedvesek, de mégis örökké kisiklanak. Odaadják magukat anélkül, hogy ellenszolgáltatást várnának, de csak annyira, hogy mindig megmaradjanak elérhetetlennek, kívánatosnak.⁷⁹ Ez a nőkép nem realizálódhat egyetlen karakterben sem, mert nem teszi lehetővé a női nem pluralizációját, és a „nő” kategóriájának konstrukciójára utal.⁸⁰ Egyszerre van bennük jelen az anya szerepének megfelelő gyengédség és a prostituált szerepének megfelelő csábítás, mely tulajdonságok a fiúk képzeletében összeolvadnak. Az elbeszélés a Simone de Beauvoir által leírt gyakorlatot követi, miszerint a női biológiai nem testhez kötött, így a feminin lesz az elutasított testiség a női test férfidiskurzuson belüli jelöltsége által, míg a férfi biológiai nem a szabadság eszköze, így egybemosódva az egyetemessel jelöletlen marad, a maskulin lesz a test nélküli univerzalizmus.⁸¹ A férfiak vizuális igényeit a nőkkel, a szexualitással kapcsolatban nem tekinthetjük eleve adotttnak, ezek a nyugati kultúra következtében jöttek létre.

78 CsÁTH, *i. m.*, 133.

79 „Nesz nélkül siklottak be, az ablaküveget alig érintették bársonyos hátukkal, és lebegve, úszva odanyújtóztak melljük a paplanra, a vánkosra. A nyakukat odahajtották a fiúk szájához és arcához, majd ismét továbbcsúsztak ernyedt, lusta és mégis könnyed mozdulatokkal.” *Uo.* 133.

80 „Eltékintve azonban az alapvető meséktől, amelyek az alany fogalmát támasztják alá, van még egy politikai probléma is, amellyel a feminizmus szembetalálja magát, vagyis az a feltevés, hogy a nők kifejezés közös identitást jelöl. (...) Amennyiben valaki *tényleg* nő, biztos, hogy nem csupán az; a kifejezés nem képes a teljességre, nem azért, mert a pre-társadalmi nem „személy” túlszárnyalja társadalmi nemének sajátságos kellékeit, hanem azért, mert a társadalmi nem nem mindig koherensen és konzisztensen jön létre eltérő történelmi kontextusokban, és mert a társadalmi nem átszeli a diskurzus folyamán keletkező identitás faj-, osztály-, etnikum, szex- és vallási módozatát. Ennek eredményeként lehetetlenné válik a „társadalmi nem” elkülönítése a politikai és kulturális metszetekből, amelyekben változatlanul létrejön és fennmarad.” BUTLER, *i. m.*, 42–43.

81 „Az az alany elvont, mivel elutasítja saját társadalmilag megjelölt megtestesítését, és azután ezt a visszautasított és becsmérelt megtestesítést rávetíti a feminin szférára, ténylegesen átnevezve a testet nőivé. Ez az asszociáció a nőiség és a test között mágiikus kapcsolatokon keresztül működik, miáltal a női biológiai nem testhez kötötté válik, a férfítést pedig, teljesen elutasítva önnön mivoltát, paradox módon, egy látszólagosan radikális szabadság megtestesült eszközévé. Beauvoir elemzése burkoltan felveti a kérdést: a tagadás és elutasítás miféle aktusán keresztül pózol a maskulin mint test nélküli univerzalizmus és konstruálódik a feminin mint elutasított testiség?” *Uo.* 56. Bizonyítékképpen próbáljuk megfordítani a diskurzust: fiatal lányok ábrándoznak férfiakról, légi férfiak szállnak körülöttük a szobában... Vagy gondoljunk a nyugati világ jelenlegi populáris kultúrájára, a női- és férfimagazinokra. Mindkettőben nők képeivel találkozunk – férfiak és nők egyaránt nőket néznek. Ismét megfordíthatjuk a diskurzust: női magazinokban férfiak képét kellene néznünk ebben az esetben.

2.2. Szász János: *Witman fiúk*

2.2.1. Tér és idő

Szász János áthelyezi a történet idejét 1908-ból 1914-be. Látszólag akár kevés változást is jelenthetne öt év különbség, mivel azonban ez a dátum az első világháború kezdetét jelzi, nagy jelentősége lesz a történet értelmezése szempontjából ennek a változtatásnak, hiszen konkretizál, nagyon is felismerhető történelmi térbe helyezi a cselekményt.

A film valamivel több mint fél év történéseit foglalja magába, az apa halálával kezdődik, ami nem a fiúk kiskorában, hanem kamaszkorában következik be, és a gyilkossággal fejeződik be, meglehetősen felgyorsulnak így az események, főleg, hogy a végső tettet rengeteg körülménnyel magyarázza, motíválja a rendező.

A film időkezelése egyébként nem egyértelmű. Végig kemény tél van, a környezet pontosan visszaadja egy magyar kisváros mindennapjait, ám egy alkalommal elhangzik, hogy „éppen fél éve temettük el a papát”. Az évszakok azonban nem változnak, sohasem tavaszodik ki. El lehet gondolkozni, szándékosan maradt-e a hiba a filmben, ami valószínű, hiszen ahogy Bori Erzsébet is írja, egyébként gondosan kidolgozott forgatókönyvvel állunk szemben⁸². Ha szándékos az örök tél, akkor ez csak hangsúlyozza a rendező azon interpretációját, miszerint a kor, a körülmények, életük szereplői hajszolták a két fiút gyilkosságba. A háború épp csak elkezdődött, az iskolai felügyelet, az otthon ridegsége, az anya és Irén viselkedése, minden és mindenki azt sugallja, hogy – a filmben használt metaforával élve – sosem tavaszodhat ki.

Azt a világot, mely az elbeszélésben nincs expliciten megírva, csak esetleg sejtetve, a rendező pontosan vissza akarja adni, „nemcsak a korszak tárgyi világát, életmódját, szokásait, hanem a századelő uralkodó stílusirányát, hangulatát, életérzését is fel akarja idézni”,⁸³ így lesz belőle a kort nagyon részletesen bemutató kulturális archívum. A film az elbeszélés korában uralkodó társadalmi viszonyokat (melyek az elbeszélésben nincsenek kifejtve) – a családot, az iskola intézményét – ábrázolja nagyon pontosan. A novella logikája szerint a gyilkosság oka az apa halála, a nemtörődöm anya, a film interpretációja szerint pedig a tágabb szociális nevelési háló.

2.2.1.1. *Keresztény világnézet*

A tekintélyelvű nevelés és a patriarchátus háttérében meghúzódó keresztény világnézet, a szigorú vallásosság hangsúlyos szerepet kap a filmben (ez a novellában nincs kifejtve), az első jelenetek, amikor még jelen van az apa személye, szimbolikusak. Ahogy az étkezés zajlik a későbbi étkezésjelenetekhez képest, jól mutatja az apa személyének eltűnésével megbomló családi rendet, az anya alkalmatlanságát a tekintély fenntartására. Az első étkezésjelenetben még együtt imádkozik a család, az erkölcsök hibátlanok, a fiúk viselkedése

82 „Bántó ügyetlenség a feltűnő műgonddal készült filmben. (...) A látványvilágot ugyanazzal a tökélyre törő buzgalommal munkálták ki képről képre, beállításról beállításra, mint a történetet.” BORI Erzsébet, *Nem azok a fiúk*, Filmvilág, 1997/10, 55.

83 Uo. 55.

kifogástalan, minden az előírt forgatókönyv szerint zajlik. Ez azonban látszatvilág, módszerei tragédiához vezetnek, a vallás így negatív előjelet kap a filmes történetben.

A szexualitás kezelésében is fontos szerepet játszik a kereszténység. Foucault-nál olvashatjuk, hogy „[az] erényes hős, aki képes elfordulni a gyönyörtől, azaz a kísértéstől, amelyet le tud győzni – ismerős alakja a kereszténységnek, és ugyanilyen általános volt az az elképzelés is, hogy a lemondás az igazság és a szeretet olyan spirituális megtapasztalását teszi lehetővé, amit a szexuális tevékenység kizár.”⁸⁴ Tekintve, hogy a mai napig életben van a katolikus vallásban a papi cölibátus, elmondhatjuk, hogy ez az elképzelés alapjaiban talán nem is igen változott, vagyis a keresztény szexuális erkölcs korlátozza és ellenőrzése alatt tartja a szexuális gyakorlatot, elsősorban a gyónáson keresztül.⁸⁵ A természetes szexuális kíváncsiság elnyomása, a családon belül tabuként kezelt szexualitás úgy hat a fiúkra, hogy annál kíváncsibbak lesznek – kihallgatják anyjuk szeretkezését a szeretőjével, a prostituálttal keresnek kapcsolatot. Így válik érvényessé Foucault azon állítása is, hogy a polgári társadalmakban hatalom és a szexualitás kölcsönösen feltételezi egymást, a hatalom nem elnyomja a vágyat, hanem visszahat rá, erősíti azt.⁸⁶

2.2.2. Filmes elbeszélés

Csáth tárgyilagos elbeszélőjével ellentétben esztétizáló képi világgal találkozunk, és a zene is ezt az elbeszélésmódot támogatja. Iróniának nyoma sincs, az egész világ súlyos, komor, szinte előrejelzi a tragédiát, ugyanakkor szép is, tökéletesen megkomponált. Az elbeszélés stílusváltozásait nem akarja követni. A filmelbeszélés módja a novella közepén felbukkanó írásmóddal áll kapcsolatban, az álmjelenetek, képzelgések szecessziós leírásával.

A legtöbb jelenet nem szerepel az elbeszélésben, illetve bizonyos dolgokat, melyeket leírások formájában kapunk a novellában, Szász párbeszédekkel jelenít meg a filmen. Így természetesen a „néma” szereplők is kilépnek két-dimenziós mivoltukból, beszélni kezdenek, valódi, személyiséggel bíró karakterekké válnak.

A narratíva nővel kapcsolatos jellemzőjéről elmondhatjuk, hogy bár látszólag nagyon egyedi és kiszámíthatatlan a végkifejlet (bár a filmben ez enyhül, mivel megtámogatja a rendező a körülmények felrajzolásával), mégis egy kli-

84 Michel FOUCAULT, *A szexualitás története: A gyönyörök gyakorlása*, Bp., Atlantisz, 1999. II, 24.

85 „Márpedig a nemiség a keresztény vezekléstől egészen máig úgyszólván kizárólagos tárgya a gyónásnak.” Uő. *A szexualitás története: A tudás..., i. m.*, 64.

86 „Hogy elfojtották a szexualitást? Inkább kiépítették azt a struktúrát, amelynek célja, hogy megtermelje, méghozzá egyre nagyobb mennyiségben, azokat a szexualitással foglalkozó diskurzusokat, amelyek alkalmasak rá, hogy tulajdon ökonómiájukban működjenek és fejtsék ki hatásukat.” Uo. 25–26. „A szexualitás igazgatása: mindebben nem a szigorú tilalom a lényeg, hanem az az igény, hogy immár hasznos és nyilvános diskurzusok segítségével szabályozták a szexualitást.” Uo. 27. „Vagyis a modern társadalmakat nem az jellemzi, hogy valamilyen módon homályban akarják tartani a szexualitást, hanem az, hogy szakadatlanul beszélni kénytelenek róla, úgy találva a dolgot, mintha titok volna, mintha maga volna a titok.” Uo. 38.

sét visz filmre. Ugyanis „[a] klasszikus elbeszélésekben az enigma (nő) feloldása, a probléma megoldása kétféleképpen történhet a női karakter számára: a *happy-endre* végződő filmekben azáltal áll helyre a rend, hogy a nő „szerelmes lesz” (a hősbé), férjhez megy (a hőshöz), vagy bármilyen társadalmilag elfogadott „normatív” szerepkörbe kerül (mely a hős értékrendjét képviseli). A másik lehetőség a film befejezésére szükségszerűen a nő halála (ami elbeszéléstechnikai eszköz: a halál variációja lehet még a büntetés bármely formája – ami ugyebár a „baj”-nak, „problémának” kijár –, mint például a társadalmi kirekesztés, törvényen kívül helyezés).” írja Dragon Zoltán.⁸⁷ És valóban, a film értelmezése szerint a nő elnyeri szükségszerű büntetését mindazért, amit elkövetett. Nem megfelelően látta el anyai szerepét, tehát ezt érdemli – sugallja a film.

2.2.2.1. Az adaptáció típusa

A film nevezhető az irodalmi mű megfilmesítésének, mivel „alapja és meghatározója a történet, a cselekmény filmre vitele.”⁸⁸ A cselekményt látszólag hűen követi a mű, mondhatnánk, hogy megkeresi hozzá a helyszíneket, szereplőket, de bizonyos részletek megváltoztatása (az apa halála, az anya és a fiúk viszonya, a szerető és az anya viszonya), illetve sok olyan körülmény kidolgozása, melyek a novellában csak impliciten szerepelnek (az iskola, a prostituált jelleme), megváltoztatja az egész mű értelmezését. Sneé Péter is úgy véli kritikájában, hogy Szász János nem elégszik meg az emberi lélek rejtett titkaival, ezért szereplőit ésszerű motivációkkal látja el.⁸⁹ A fiúk minden tette, lelki torzulása, és végül a gyilkosság alá van támasztva történelmi és társadalmi tényekkel, így az anya meggyilkolása végül szükségszerűvé válik, a fiúkat pedig nyugodt szívvel fel lehet menteni. Hiszen meghalt az apjuk, akinek személye a halála után felértékelődik az anya rideg figurájával ellentétben (holott a film elején látjuk, hogy az apa személye sem volt barátságosabb, csak a tekintélyelvű nevelés ébresztett a fiúkban félelemmel vegyes tiszteletet), az iskolai nevelés is hasonlóan rideg és kegyetlen (testi

87 DRAGON Zoltán, *Kép, funkció, struktúra: A nő szabó István filmjeiben*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=115>

88 VINCZE Teréz, *A csontváz hamvas bőre: Az adaptáció változatai Pacskovszky József Esti Kornél csodálatos utazása és Szász János Witman fiúk című filmjében = Adoptációk: Irodalom és film egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor, Bp., Kijárat, 2000, 165.

89 „Az erőszak napi orgiái után – melyeknek kényszerű elszenvetői vagyunk – akár hálások is lehetnének azért, hogy a mocskot elrejtik előlünk, de mégsem könnyebbedünk meg ettől, hiszen nem utasítottuk el, és nem kerekedtünk fölébe, csupán a szőnyeg alá söpörtük. Az indítékokat firtatjuk következményeik helyett, s így messze túllépünk az irodalmi művön. Csáth Géza ugyanis szigorúan belül marad ábrázolt világán, nem érvényesít külső, elemzői szempontokat, arra ügyel inkább, hogy sértetlen maradjon az álomszerű légkör. Szász Jánosnak viszont kevés az emberi lélek tágasságának csodája, nem csak eseményekkel tölti föl a meglehetősen soványka (s tán nem a legsikerültebb) novellát: az Anyagyilkosságot, szereplőit ésszerű motivációkkal is ellátná, ami merőben idegen az író modorától és hőseinek lelki mechanizmusától.” SNEÉ, *i. m.*, 175–176.

fenyítés), s az egész háborús léghő (katonák masíroznak az egyik jelenetben a városka utcáján) tulajdonképpen a fiúk kezébe adja a kést. Sajnos így a film, bár végül is új értelmezést kínál a nézőnek a novellához képest, mégsem válik érvényes műalkotássá, hiszen logikáját követve anyagiilkosok százainak kellett volna előfordulniuk. Másrészt a fiúk lelkiállása kiismerhetővé válik, a novellában jelzett – és bizonyos elemzésekben nyilvánvaló alátámasztásként magyarázott – freudi elmélet itt lezárja az értelmezést, a továbbgondolást, az egyedi életutak lehetőségét. Ahogy Czére Béla írja, a novellában sejtetett körülmények ugyanis még önmagukban nem determinálják kezdettől a fiúk életét, csupán megengedik a bármilyen irányba való fejlődést.⁹⁰ Nincsenek benne a szövegben mindazok a körülmények, melyeket Szász János filmre visz, de beleláthatók. Mögé képzelhetők. A rendező így nyilatkozott egy interjúban: „Az érdekelt – mondja Szász –, miért nem rohan ki az a rohadt kölyök a szobából, amikor az anyja fölébred?”⁹¹ Bori Erzsébet szerint erre a kérdésre nem lehet válaszolni, éppen ezért nem válaszol Csáth sem, nyitva hagyja a kérdést. Azonban mégsem nevezhetjük adaptációját rossz adaptációnak, ahogy Bori Erzsébet teszi kritikájában,⁹² mivel tudjuk, hogy „soha nem a szöveg maga, hanem az interpretáció »adaptálódik«”,⁹³ ezért nevezhetjük Szász János filmjét a szöveg cselekményét felhasználó interpretációs kísérletnek.

A film intermedializáló adaptáció⁹⁴ abban az értelemben, hogy bár mutat némi hajlandóságot a mediális különbségek előtérbe helyezésére azzal az eljárással, ahogy Bori Erzsébet is írja, hogy mintha nem a novella, de Csáth egész világát akarná visszaadni a szecessziót megidéző képi világgal,⁹⁵ mégsem ez lesz az adaptáció fő jellegzetessége, mert egyébként szöveggönyv-

90 „Így izgalmas a Witman-fiúk sorsa, evvel az eredendő meghatározatlansággal: anyuk testi-lelki puhasága, az egész ház, az egész környezet közönye még nem determinálja kezdettől fogva életüket, ezek a körülmények önmagukban még nem döntik el, hogy mi lesz az önző anya által szabadjára engedett gyerekekkel; mindenesetre azonban ez a magatartás megengedi a bármilyen irányba való fejlődést, deformálódást.” CZÉRE, *i. m.*, 354.

91 Idézi BORI, *i. m.*, 55.

92 „Szász János filmje rossz adaptáció. Az elbeszélésnek épp ezt a brutalitását nem tudja elfogadni, és azon van, hogy megjavítsa.” *Uo.* 55.

93 PETHŐ, *i. m.*, 105.

94 „Reflexív változatai mellett azonban találunk olyanokat is, amelyek eljátszanak ugyan a mediális diszkrepanciákkal, ezáltal azonban nem főtétlenül kezdeményeznek valamiféle metanarrációt a film és irodalom vagy a film és a többi művészetek relációjáról.” A *Witman fiúk* párja lehet ebből a szempontból a *Szindbád*, melyről Pethő Ágnes a következőket írja: „Ennek az intermedializáló adaptációnak egyik változatát láthatjuk például Huszárik Zoltán *Szindbádjában* (1972), amely Krúdy nyelvének szecessziós képszerűségét, elbeszélőformáit olyan mozgóképi nyelvezetre írja át, amely közvetlen kapcsolatban áll a markáns irodalmi stílus eredeti mintáival, a dekoratív festői hatásokkal.” *Uo.* 107.

95 „A Woyzeck átültetés volt, a Witman fiúk rekonstrukciós kísérlet. Nem az Anyagiilkosság című elbeszélést, hanem Csáth világát próbálja megalkotni.” BORI, *i. m.*, 55.

szerűen jelenik meg a szöveg a filmben, azaz a narratív váz alkotóelemeiben, illetve nyelvi szövegszinten mutathatók ki egyezések.⁹⁶

2.2.4. Nőalakok a filmben

2.2.4.1. Witmanné – a család szerkezete és a szülői szeretet

Witmanné a vásznon kilép a némaságból, aktív, érzelmekkel teli karakter. Külsőjében és viselkedésében is keménységet, szigort mutat, konfrontálódik nemcsak fiaival, de szeretőjével is. A novellával ellentétben, ahol az anya szőke, és alakját kövérség, puhaság jellemzi, itt egy vékony, magas, barna hajú nő – Maia Morgenstein román színésznő – kapja a szerepet. Mintha a film átmenné a novella azon sajátosságát, miszerint a külső és belső tulajdonságok egymástól nem függetlenek. A filmben Witmanné szeretné átvenni az apa szerepét (nem úgy, mint a novellában, ahol magukra hagyja őket), illetve, mivel érzi, hogy ez nem sikerülhet neki (nem tudja az apa módszereivel kivívni azt a tiszteletet, amit férje iránt mutattak a gyerekek, nem tudja összetartani a csonkán maradt családot), új apát szeretne szerezni fiainak, helyre akarja állítani a családfő nélkül maradt patriarchátust.

A film elején nyilvánvalóvá válik, hogy az apa személye nem volt különösebben szerethető figura. Az, hogy a gyerekekben később, a halála után felértékelődik a személye Szász értelmezése szerint, természetesen nem zárja ki, hogy valódi szeretetet tőle sem kaptak-tanultak a fiúk. Azonban a szeretet sem kor- és kultúrafüggetlen érzés, ahogy az Erich Fromm szavaiból kiderül. Ha elfogadjuk állítását, miszerint „Amikor létrejött a magánvagyon, és amikor a magánvagyonot valamelyik fiú örökölhette, az apa elkezdte keresni azt a fiát, akire a vagyonát hagyja. Természetesen azt tekintette a legalkalmasabb örökösének, aki a legjobban hasonlított rá, és akit épp ezért a legjobban szeretett. Az apai szeretet feltételes.”⁹⁷ A film egyértelműen azt sugallja tehát, hogy az apa személyével kapcsolatban elegendő a tekintély, az apának engedelmességre kell, hogy kivívják szeretetét. Az anya személyével kapcsolatban azonban egészen máshogy viselkednek. Hiszen ideális esetben „[az] anyai szeretet feltétlen.”⁹⁸ Ennek negatív oldala is van. „Nemcsak nem kell kiérdemelni – nem is lehet megszerezni, kicsikarni, irányítani. Ha van, az maga az üdvösség; ha nincs, akkor oda az élet minden szépsége – és nem tehetek semmit, amivel megteremthetném.”⁹⁹ Ezzel magyarázható a fiúk viselkedése, mivel az anya szeretetét sosem érzékelték a filmes ábrázolás szerint, nem is gondolják, hogy valaha ez meg-

96 „Az adaptáció körébe tartozó intertextualitás talán legkiterjedtebb változata az, amikor *szövegeknyvszinten* valósul meg a kapcsolat az irodalmi mű és a film között. Ez a viszony tulajdonképpen tisztán textuális természetű (...)”. „Ezek (...) a narratív váz alkotóelemeiben (szereplők, cselekménymozzanatok) vagy a nyelvi szövegszinten kimutatható egyezések.” PETHŐ, *i. m.*, 105, 106.

97 FROMM, *i. m.*, 57.

98 *Uo.* 55. Fromm hozzáteszi, hogy „Amikor itt az anyai és az apai szeretetről beszélek, az »ideáltípusról« van szó a Max Weber-i értelemben vagy a jungi értelemben vett archetípusról – és nem feltételezem, hogy minden anya és apa ilyen módon szeret.” *Uo.* 55.

99 *Uo.* 53.

változhat, másrészt nem érzik szükségét, hogy engedelmeskedjenek neki úgy, ahogyan apjuknak engedelmeskedtek. Mivel az anya az apa módszereivel próbál viszonyt kialakítani a fiúkkal, kudarcba fullad vállalkozása. Nem veheti át az apa szerepét. Illetve az is közrejátszik az anya ignorálásában, hogy személyét ridegre és zsarnokira formálta a rendező, így a gyerekek átvitték anya iránti szükségleteiket az apára, illetve további apafigurákra (gondolhatunk itt a filmben hangsúlyos szerepet kapó bagolyra).¹⁰⁰ Így már tökéletesen érthető a szintén rideg apafigura felértékelődése a fiúk számára a halála után.

Fiaival való kapcsolata az elbeszéléshez hasonlóan gyakorlatias dolgokra korlátozódik, csakhogy itt kemény ellentétek feszülnek közte és a gyerekek között. A nő akarata ellenállásba ütközik. Tehát határozottan van akarata, hatni akar fiaira, nem úgy, mint a novella nőalakja. De ettől még nem válik szimpatikussá, mert nem megértéssel fordul hozzájuk, hanem csakis utasításokkal. Nem tud részt venni a fiúk gyázmunkájában, hiszen amikor az idősebbik fiú nem hajlandó enni, akkor is csak ennyit tud mondani: „Ezzel nem támaszod fel apádat.”

Ezenkívül nagyon erősen megjelenik a filmben a képmutatás a nő részéről. Elhangzik a szájából ugyanebben a jelenetben, hogy „Az a dolga minden anyának, hogy gondolja, táplálja a gyerekeit”. Ez egyfelől utal a rá nehezedő társadalmi elvárásra, vagyis a már említett feltétlen gondoskodásra, mellyel az anya, főleg a gyermek első éveiben (csecsemőkorában saját testéből táplálva), ellátja gyerekeit,¹⁰¹ másrészt, a következő mondatok egyikének fényében arra a képmutató magatartásra, amivel a gyermekek példás gondozásán alapuló saját legitím társadalmi helyét szeretné biztosítani: „Nekem senki ne mondja az iskolában vagy mit tudom én, hol, hogy Witmanné még enni sem tud adni a gyerekeinek.” Ha lehet, a film Witmanné figurája aktív viselkedésével még kevésbé szimpatikus nőalakot testesít meg, mint a novella passzív, puha szereplője. Ez a viselkedés tulajdonképpen nem meglepő, hiszen a nők, ahogy a novellából is megtudtuk, csak akkor méltányolhatók, ha szeretik a férjüket, ha képesek gyermekeket szülni,¹⁰² s nyilván, ha becsülettel fel is nevelik őket.

Ehhez kapcsolódik Witmanné szeretőjével való viszonya is. Kiderül, hogy az anya nem csak saját maga miatt tartja fenn a kapcsolatot. Ezzel megint kétfős értékrendet állít fel a narratíva, akár csak a novellában. Egyrészt elmarasztható a nő, hogy érdekből tart szeretőt, „csak” férjet akar fogni, apát a gyerekeknek, másrészt méltányolható – hogy némi iróniával éppen ezzel a szóval éljek – hogy mégis csak gondol valamilyen formában a gyerekekre. De lehet az értelmezésnek olyan vetülete is, amely a nőt, aki rádöbben, hogy a patriarchátus működésképtelen a férfi személye nélkül, és csakis egy pótapa lehet alkalmas fegyelmezni a kallódó, egyre többet csavargó gyerekeit, így közvetett módon társadalmi nyomásra kénytelen új apa után nézni. Vagyis mindez azt támasztja alá, hogy érvényesülni csakis egy férfi oldalán képes.

100 „Ha viszont az anya rideg, érzéketlen és zsarnoki, a fiú vagy átviszi az anyai oltalom iránti szükségletét az apára, majd további apafigurákra – amely esetben a végeredmény hasonló az előbbihez –, vagy egyoldalúan apaorientált személyiséggé fejlődik, teljesen átadva magát a törvény, a rend és a tekintély elveinek, és nem tudja se elvárni, de elfogadni se a feltétlen szeretetet.” *Uo.* 59–60.

101 *Uo.* 56.

102 „Witmannének azonban szintén meg kell bocsátanunk, végre is két szép és erős fiút hozott a világra. Az utcában, ahol egy kétemeletes, rozoga házban laktak, a szőke, gyászruhás Witmannét határozottan méltányolták is.” CsÁTH, *i. m.*, 128.

A film cselekménye, azáltal, hogy követi az elbeszélés történetét, filmes kli-sével ér véget a nő szempontjából. Ugyanis „Kuhn szerint (...) azt láthatjuk, hogy a hollywoodi filmek általában »helyreteszik« (avagy »megmentik«) őket [a nőket]. Ez különböző, noha korlátozott számú módon történhet: a nő szerelmes lesz, férjhez megy, kibékül a családjával, azaz elfoglalja a neki szánt helyet a társadalomban. Ha viszont nem így tesz, akkor a büntetése a társadalomból való kirekesztettség, a bebörtönzés vagy a halál.”¹⁰³ Szász János filmje tökéletesen követi az utóbbi verziót.¹⁰⁴ Az anya képtelen beilleszkedni a társadalom által előírt szerepbe, ezért – a film interpretációja szerint – bűnhődni kell, fiai szinte felmenthető, hiszen csak azt kapja, amit megérdemelt.

2.2.4.2. Irén – ugyanaz másképp

A prostituált alakja éppúgy, mint Witmanné figurája, élesedik a filmben, határozott kontúrokat kap. A passzív, puha nőalak helyett, akit a novellában megismerünk, itt egy olyan emberrel találkozunk, akit az élet megkeményített. Belelátunk a mindennapjaiba, látjuk szenvedni, látjuk kihasználva, megalázva, de látjuk jókedvűnek is, majd szomorúnak, melankolikusnak. Szász megtölti élettel a novella üres, tulajdonságokat szinte teljesen nélkülöző szereplőjét. Itt is erősebbé válik azonban az érdek. Különösen a jelenetben mutatkozik meg ez egyértelműen, amelyikben félrehajítja a virágot, amit a fiúk hoztak neki, amint azok kilépnek a szobából, addig azonban mézes-mázos, amíg ott vannak. Ezzel a prostituált személyiségét sematizálja, nem engedi kilépni sztereotipikus helyzetből. (A novellában nem ilyen erős az érdek motívuma a nővel kapcsolatban. Elképzelhető egy érzelmesebb nő is, aki nem pusztán érdekből cselekszik.)

Képileg is sematikus, sztereotipikusan ábrázolja a nőt: vörös hajjal, vörös ruhában, piroslámpás házban. Illetve több jelenetben látjuk félmeztelenül a lányt. Személyisége egyáltalán nem passzív, aki mozdulatlanul hagyja magát ölelni, hanem nagyon is kezdeményező (itt inkább a fiúk passzívak, félénkek, nem „veszik birtokba” a lányt, ahogy a novellában). Valamint a nő első megjelenése is filmes klisé: egy lovaskocsiban szeretkezik egy kuncafttal, tulajdonképpen szinte megerőszakolják, majd a férfi kilöki a kocsiból a piros lámpás ház előtt – ezt a jelenetet lesi meg az idősebbik Witman fiú. Meglesi, írtam le, és valóban, nem csak a kamera él a voyeurizmus eszközével, hanem egy szereplőjén keresztül erősíti e nézőpontot.¹⁰⁵ Tehát a film tulajdonképpen felerősíti a novella hozzáállását a prostituált alakjához.

103 Idézi HOLLÓSI Laura, *Nőfilmek nem csak nőknek*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=116>

104 Szász János *Ópium* című, szintén Csáth szövegeit feldolgozó filmjében is ugyanezt a megoldást választja. Az örült nőt a társadalomtól elzárva, elmeegógyintézetben őrzik és próbálják gyógyítani, módszereik azonban inkább hasonlítanak kínzásra, mint gyógymódra.

105 „A nő látványának, megjelenítésének kérdéseiről a feminista kritikusok érdeklődésének súlypontja áttevődött e látvány nemi szerepek általi meghatározottságára, s ehhez kapcsolódva a nőről alkotott maszkulin szerkezetű kép voyeurisztikus, fetisiztikus és narcisztikus tulajdonságainak feltárására.”, írja Vincze Teréz a feminista filmkritika második hullámáról. VINCZE, *Feminizmus..., i. m.*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=113>

Abból a szempontból is megtartja a novella felállását. „Ahogy Budd Boetticher írja: »Az számít, amit a hősnő kivált, vagy inkább amit megjelenít. Ő az, vagyis inkább az általa a hősből kiváltott szerelem vagy rettegés, esetleg az iránta érzett aggodalom, ami a hőst cselekvésre sarkallja. A nőnek önmagában nincs semmi jelentősége.«¹⁰⁶ Valóban, a nő, bár többet tudunk meg személyiségéről, mint Csáthnál, csak mozgatórugója a fiúk tettének, az ő életében nem változik semmi, ő nem tesz semmit, csupán éli kiszolgáltatott, átlagos prostituált-életét.

Egy másik női életstratégiával találkozhatunk itt a feleség-anya legitim szerepe mellett, az illegitim prostituált alakjával, aki szintén ki van szolgáltatva a férfiaknak, és Witmannéhoz hasonlóan (aki akár a maga öröme is, akár kizárólag társadalmi nyomásra, de férfit akar tudni maga mellett) tőlük függ. E stratégia legfontosabb alkotóeleme a szépség. Elhangzik Irén szájából, hogy „Egész nap a tükörbe néztem, és arra gondoltam, hogy a szépségem el fog múlni.”¹⁰⁷ Ezen a napon egészen rosszkedvű, melankolikus hangulatban van. Persze nem csak e stratégia része a szépség, elég, ha Kosztolányi Dezső *Pacsirta* című regényére gondolunk, ahol vénlánysága egyetlen okaként csúnyasága merül föl. A férjhez menésen kívül más opció pedig nincs (hacsak nem lehetne prostituált, de csúnyasága miatt ez elméletben sem kerülhetne szóba), marad tehát a szülői ház. Úgy tűnik, nő nem boldogulhat szépség nélkül. Vagyis a szépség úgy jelenik meg, mint a látszólagos függetlenség feltétele. Azért látszólagos, hiszen a szülői háztól való elszakadás, ha házasság formájában történik meg, a férj fennhatósága alá irányítja a nőt, ha pedig illegitim prostitúció formájában, akkor úgymond minden férfi kénye-kedvének szolgáltatja ki, hiszen megélhetése ekkor is férfiaktól származik.

40

2.2.4.3. Két ház között

A filmben elég hangsúlyosan két ház – a szülői ház és a piros lámpás ház – között csapódnak ide-oda a fiúk. Az „ismeretlen ház” a titokzatosságot, kiismerhetetlenséget ábrázolja – a nők megfoghatatlanságára utal. A melegség illúzióját adja. Az otthonukban nincs melegség, az otthon rideg, sötét, komor. A nőket – Witmannét és Irént is főként szobabelsőkben látjuk, szerepeik helyhez kötöttek, így a házak szimbolikussá válnak. Bemutatják a két lehetséges életstratégiát, melyek közé, az előbbieken alapján úgy tűnik, egyenlőségjel tehető. Különösen hangsúlyos a két szerep egymásra másolása a gyilkossági jelenet záró képe és a következő kép összefüggésében. Mindkettőben ágyat látunk, az anya fehér hálóingén a vérfoltot, majd snitt, és a következő kép Irén arca és vörös haja a fehér ágyban.

2.2.4.4. Eszti – pozitívum?

A cselédlány karaktere az egyetlen pozitív nőalak, sőt, az egyetlen rokonszenvesnek megalkotott felnőtt alak, aki megjelenik a filmben. (A novellában nem szerepel cselédlány.) Pozitívnak mondható abból a szempontból, hogy

106 MULVEY, *i. m.*, <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

107 *Witman fiúk* (1997), rendező: Szász János

mintha ő lenne az egyetlen, aki bizonyos értelemben független. Igaz, hogy másoknak dolgozik, de megteheti, illetve meg is teszi, hogy kimenőt kér. Illetve tulajdonképpen meg sem várja a választ, határozottan kijelenti, hogy elmegy. (Ez a gyilkosság éjszakájának estéjén történik.) Ő az egyetlen női karakter, aki nem függ férfiaktól. Anyagilag sem. Hajadon, önálló lehet a maga társadalmi rangján belül. Érzelmileg is ő tűnik a legpozitívabb alaknak, ő az, aki felelősségre vonja Witmannét: „Szereti maga a gyerekeit?” Persze, tegyük hozzá, a filmnek igencsak didaktikus része ez a jelenet, tulajdonképpen ezért az egy kérdésért jelenik meg a filmben a lány, ez a karakter funkciója.

2.3. Összegzés – semmi sem változott?

Összességében elmondható, hogy a novella elnyomó narratíváját nem hogy megváltoztatja a film, de a történelmi háttérrel megrajzoló kidolgozottságával, az anya jellemének ábrázolásával még inkább megerősíti. Az anya halála szükségszerűvé válik. A büntetés nem maradhat el. Irén alakját illetően is inkább negatív irányba mozdul el a film a novellához képest, a prostituált személyisége, érdektől motivált tettei még kevésbé teszik szimpatikussá. A filmes megoldások pedig klisészerűen mutatják be a nőt, voyeurisztikus elemekkel, meztelenül, erőszaknak kitéve. Tehát az 1997-es film megismétli nem csak a századfordulós történetet – és nem csak megismétli, hanem megerősíti azt az interpretációt, mely szerint az anya bűnös, a fiúk pedig kvázi-ártatlanok –, hanem a történet elbeszélésének módját is leutánozza abban az értelemben, hogy a gúnyos, felülről beszélő, lekezelő hangot erős képi közhelyekkel „helyettesíti”, így tulajdonképpen ugyanabból a hierarchikus nézőpontból beszél (filmnyelven) a nőkről.

3. Bodor Ádám: *A részleg* (1985) – Gothár Péter: *A részleg* (1995)

3.1. Bodor Ádám: *A részleg*

3.1.1. A részleg világa

Bodor Ádám prózájának állandó motívumai a megérkezés, a visszatérés és/vagy a hely elhagyása. Szereplői jönnek-mennek, rövidebb-hosszabb időt töltenek valahol, aztán legtöbbször odébb állnak. Sokszor anélkül, hogy bevégezték volna, amiért jöttek. Mert bizonyos történetekben magyarázatot kapunk az érkezésre, ismerjük a szereplő motivációját (pl. *Sinistra körzet*). Más történetekben, mint amilyen *A részleg* is, nem tudja az olvasó, sőt, maga a főszereplő sem, miért küldik egy bizonyos helyre. Míg más történetekben a szereplők önszántukból, valami cél elérése érdekében érkeznek Sinistra körzetbe, vagy Bogdanski Dolinára (*Az érsek látogatása*), ebben a történetben Weisz Gizellát felsőbb utasításra rendelik az isten háta mögötti helyre. Hogy kinevezésről vagy internálásról van szó, nem lehet eldönteni.

Későbbi Bodor Ádám történetekben, mint a *Sinistra körzet* darabjai vagy az *Érsek látogatása*, már nem nagyon merül föl, hogy létezik a történetek helyszínéül szolgáló helyeken kívül más, jobb világ. Valószínűleg, amikor szerep-

lőik elhagyják a történekek helyszínét, nem kerülnek jobb, emberségesebb világba. Ellenpontként ugyan fel-felsejlik például a Medvegyica túlpártja mint lehetőség (*Az érsek látogatása*). A *részleg* című elbeszélésben azonban még egyértelműen van világ, amiből kiszakítják Weisz Gizellát, nagyon is éles ellentét van a történet kezdete és vége között. Ahogy Balassa Péter írja, Gizella még a normális életből indul, habár már ez a normalitás is feszült, visszafafojtott,¹⁰⁸ egy idő után pedig már semmi sem stimmel, mégis minden rendszerszerűen működik.¹⁰⁹ Ha azonban elfogadjuk, hogy a *részleg*, habár a hatalom, a rendszer úzte oda Weisz Gizellát, mégis kívül áll azon a rendszeren, mely odairányította, Gelencsér Gábor szavait felidézve elmondhatjuk, hogy a szabadság mégis megjelenik mint lehetőség, az abszurd kinevezés/internálás abszurd elfogadásával, tehát az belső tér és idő nyeresét eredményezi, spirituális létet, a belső szabadság megtalálását.¹¹⁰ Annál is inkább létezik a világ a részlegen kívül, hiszen a történet ideje pontosan, helye pedig hozzávetőlegesen meghatározható.

3.1.2. Az elbeszélés helye és ideje

A történet ideje pontosan meghatározható a szövegben, Sztálin halála után vagyunk, ez kiderül az újságból, amelyben Malenkov és Bulganyin üzenete látható.¹¹¹ Ennél még egyértelműbb utalás található az elbeszélés vége felé, amikor az Öcsi vagy Petya nevű karakter rákérdez az újságcikkre, majd maga mondja ki a választ: „Szóval meghalt”.¹¹² 1953-ban vagyunk, ekkor hal meg Sztálin.

A hely meghatározása azonban már nem ennyire egyszerű. Az elbeszélés első mondatában azonnal találkozunk a főszereplő, Weisz Gizella nevével, ami német, illetve zsidó név. Teljesen eltér a történet többi szereplőjének nevéétől, melyek szláv eredetű nevek. Onaga elvtárs dicséri meg, aztán később a Borgova kettes telephez érnek. Egyébként névtelen szereplőkkel találkozunk Weisz Gizella hosszú ideig útja során, vagy az olvasó nem értesül a nevekről. „A kalapos férfi”, „a telepvezető”, míg végül Buckóval akad össze, akit először nem ismer meg, majd megtudja, hogy Potra doktort látta. Majd

108 „A történetek amolyan feszült normalitás, visszafafojtott hétköznapiság »nem történik semmi« léghőmérsékletben indulnak, hogy aztán a legváratlanabb, legszokatlanabb emberi viselkedések, reakciók, válaszok színterévé váljanak.” BALASSA Péter, *Bodor Ádám novelláiról: Az Eufrátesz Babilonnál*, = B. P., *A látvány és a szavak*, Bp., Magvető, 1987, 176.

109 „Azután hirtelen minden a feje tetejére áll már, semmi sem stimmel, minden kiszámíthatatlan, mégis mintha rendszerszerűen működne, de ez a működés nem történés.” *Uo.* 177.

110 „A *részleg* azonban, mint neve is jelzi, nem az egész világ. A belső szabadság ára a világból történő teljes kizáródás, egyfajta spirituális lét a valósággal szemben.”, írja Gelencsér Gábor a film kapcsán, ugyanez elmondható azonban az elbeszélésről is. GELENCSÉR Gábor, *A végeken (A részleg)*, = G. G., *Káoszkerítő. Gothár Péter filmjei*, Bp., Novella, 2006, 121.

111 „A csarnokban egy bódénál újságot vesz, a címlapon Malenkov és Bulganyin üzenetével.” BODOR Ádám, *A részleg*, Bp., Magvető, 2006, 10.

112 *Uo.* 30.

Kuptor Jani, a szénégető és végül Öcsi vagy Petya. Borgova neve akár utalhat konkrétan Gorgovára is, ami egy tó és egy halászfalu neve is a Duna-deltában, ami a mai Románia területén található. De egyszerűen lehet egy román hangzású név is. Tehát mindenképp egy többnemzetiségű, többnyelvű területre utal. A történetben is találkozunk magyar és román hangzású nevekkal, azonban mindenki tiszta magyarsággal beszél. Vagyis legalábbis a nyelvtani szerkezetek, a szóhasználat tökéletes magyarságra utal, nem derül ki, hogy bármelyik szereplő is akcentussal beszélne, hogy bármelyikük nem anyanyelvi beszélő. Ez majd érdekesen fordul meg a filmes adaptáció során.

Összességében elmondható, hogy tér és idő tekintetében konkrét és absztrakt határán mozog a szöveg, hiába határozhatjuk meg pontosan az időt és nagyjából a helyet, mégis a leírt világ működésének abszurditása miatt időn és téren kívül állóvá is válik.¹¹³

3.1.3. A narráció, az elbeszélés módja

Az elbeszélésben egyes szám harmadik személyű, heterodiegetikus narrátor van.¹¹⁴ Lecsupasított, tömör, mindenféle reflexiót, értelmezést mellőző a narráció, írja Balassa Péter.¹¹⁵ Az elbeszélés jelen idejű, ezzel olyan hatást érve el, mintha az olvasó szemtanúja lenne az eseményeknek. Ezáltal filmszerűvé is válik a novella. Ezt a hatást erősíti az is, hogy szinte csak párbeszédre szorítkozik, a leírás csak a legszükségesebbekre tér ki, tényközlő, akár egy jelentés.¹¹⁶

Ezt a jelentéshez hasonló elbeszélésmódot lehet reflexióként értelmezni és így arra a korra vonatkoztatni, amiben a novella játszódik, lehet egyfajta utalás a diktatúra ügynökökkel fenntartott világára. A narrátor nem tudósít sem Weisz Gizella, sem más szereplők belső történéseiről. Nem ítélik, nem alkot véleményt. Tényeket tudunk meg, helyszíneket ismerünk meg úgyahogy, párbeszédet hallunk. Lineáris az elbeszélés módja, három napot ölel fel a történet az indulástól a megérkezésig. Balassa Pétert idézve nincs mögöttes tartalom a szövegben, az maga a mögöttes, illetve rejtélyes, ahogy ez a világ működik.¹¹⁷ Egyetlen mondat lép ki ebből a struktúrából, mégpedig a zárómondat, ami Weisz Gizella gondolatát tolmácsolja: „Aztán megnyugszik: ez most már így lesz egy darabig.”¹¹⁸

113 „A részlegnek mint adaptációnak a legnagyobb tétje az, hogy Gothárnak sikerül-e megőriznie a történet anyagszerű konkrétságának és metaforikus jelentéstöbbletének egységét, amikor is pontosan felismerjük, miféle diktatúráról van szó, mégsem pusztán egy politikai rendszer bírálatát látjuk a filmben. GELENCSÉR, *i. m.*, 124.

114 Vö. 23. jegyzet

115 Ugyanakkor Bodor irálya valószínűleg semmitől sem viszolyog jobban, mint bármiféle értelmezéstől, filozófiától, reflexiótól; csak a világ képét adja, emberi reakciókat és működéseket.” BALASSA, *i. m.*, 178.

116 Báron György is megjegyzi kritikájában, miért olyan sok a Bodor műveit felhasználó adaptáció: „Az ok kézenfekvő: Bodor történetei egyszerűek, egyenesvonalúak és szikárok, akár a filmnovellák.” BÁRON GÖRGY, *Egy rosszabb nap (A barátkozás lehetőségei)*, Filmvilág, 2007/8, 54.

117 „Nála nincs mögöttes; ami látható, az a mögöttes. Nem az a rejtélyes, amit nem mond ki, illetve ilyen nincs, hanem az, ahogyan ez a világ él, működik, egyben van, holott valójában elemeire széthullott.” BALASSA, *i. m.*, 177.

118 BODOR, *i. m.*, 38.

Az elbeszélői pozíció tehát nem árul el értékítéletet a nőre vonatkozó társadalmi berendezkedésben. Illetve elmondhatjuk, hogy azzal, hogy engedi a nőt megszólalni, sőt, amit megtudunk róla, csak saját szavaiból és cselekedeteiből tudjuk, önállóságot biztosít a nő alakjának, hiszen az olvasó maga ítélni tudja ezeket a szavakat és tetteket. Nem a férfi szerző tekintetének szűrőjén keresztül látjuk, hanem, úgymond, magunk, közvetlenül tapasztalhatjuk őt. A szöveg cselekményéből azonban annál több kiderül a nők ötvenes évekbeli társadalmi helyzetéről.

3.1.4. A nő, Weisz Gizella ábrázolása

3.1.4.1. Az elbeszélés és a szöveg keletkezésének ideje – az eszményi szocialista nőtípus?

Az elbeszélés ideje 1953-ra datálható a már említett okok miatt. Az ötvenes évek a kitelepítések, a „csengőfrász” időszaka, tehát ami Weisz Gizellával történik, tulajdonképpen nem meglepő fordulat. A teljes kiszolgáltatottság világában járunk, ha referenciálisan olvassuk a történetet, akkor az ötvenes évek megfeleltethető ennek az abszurd világnak.¹¹⁹

A szöveg megjelenésének ideje 1985, még mindig a diktatúra ideje. Romániában még ekkor sem lazul a diktatúra, Bodor Ádám azonban ekkor már Magyarországon él, így jelenhet meg nyomtatásban a szöveg. Bodor az ötvenes évekhez nyúl vissza, amikor a hatalom működési mechanizmusa fő témája egész kötetében (*Az Eufrátesz Babilonnál*, 1985), így lehet kijátszani a cenzúrát, hiszen ekkor, a puha diktatúrában már megengedett a korábbi időszakok bírálata. Nyilvánvaló azonban, hogy a diktatúra természete lényegében nem változott, így érthető a nyolcvanas évek világára is, sőt, ha messzebb akarunk menni, bármely kor és hatalmi struktúra világára is vonatkoztathatjuk.

Van-e jelentősége, hogy Bodor éppen nőt választott története főszereplőjének? A hatalom szempontjából nő és férfi egyforma, a szocializmusban nem tettek különbséget férfi és női dolgozó között. Egyáltalán nem finomkodtak a nőkkel, ugyanúgy elítélték, kitelepítették, börtönbe zárták őket, mint a férfiakat, erre számtalan példát tudunk a történelemből. Bodor története ezt pontosan leképezi. A nő emancipált, egy vállalatnál dolgozik, nem tudjuk, pontosan milyen pozícióban, de okos, rátermett, ahogy Onaga elvtárs az első bekezdésben meg is dicséri,¹²⁰ tehát elvben nem különbözik férfi társaitól, sőt, mondhatjuk, hogy kivételezett helyzetben van. Jó helyen, a Szovjetunióban tanult, nagy pénzeket költöttek rá, tehát minden lehetőséget megkapott, és

119 „(...) a történelmi kiindulópontok világosan érzékelhetők az első ciklusból: ötvenes évekbeli retorziók, értelmetlen el- és meghurcolások, amikor az elhurcolók és a népbüfét betiltók sem tudják igazán, mi micsoda, mi miért történik, kik ők; árvaság és terror valahol Romániában, a Duna-delta környékén eltűnt apák, férfiak, szét-hullott családok.” BALASSA, *i. m.*, 178.

120 „Aznap, amikor útnak indul, Weisz Gizellát mindenki megdicséri. Még a nagy Onaga elvtárs is mélyen a szemébe néz. »Ez igen« - mondja. »Elgondolásai kitűnőek, tervei nagyszerűek. Maga vezetésre termett...«” BODOR, *i. m.*, 5.

ráadásul tele van jó ötletekkel.¹²¹ Azt mondhatnánk – ahogy névtelen útitársa szájából el is hangzik –, helyzete irigylésre méltó.¹²² Ekkor még nem tudja, hogy csak kivételezett helyzetben *volt*.

Bodor olyan életutat rajzol meg, mely nem tipikusan női, de talán nem is lehetne az, hiszen a szocializmus idején a nők erőszakos emancipációját hajtották végre, ugyanúgy termelniük kellett, ahogyan a férfiaknak. Bodor hőse iskolázott, vezető pozícióban lévő nő, ez a női szerep teljesen beleillik a korábbi polgári eszmékkel való szembenállás korába, ami a nőket egyforma jogokkal látta el, mint a férfiakat, nem függtek gazdaságilag sem apjuktól, sem férjüktől, az anyagi megfontolással szemben a szerelmi házasságok ideje kezdődött, ugyanolyan elbírálásban részesültek válás esetén.¹²³ Látni fogjuk az elemzés során, hogy ez csak elviekben volt érvényes, a gyakorlatban még mindig a patriarchátus uralkodott.

Weisz Gizellát embertelen körülmények között viszik a részlegre, egy férfi számára is megterhelő viszontagságokon megy keresztül, az úti cél pedig egyenesen emberfeletti túróképesseget igényel. Hideg, sár, nem kielégítő táplálkozás, dohányzás, és végül a cövekelés, mely az elbeszélés idejében még nem történik meg, de előrevetítik, tudjuk, hogy hónapokig, évekig, akár évtizedekig ez lesz Gizella napi tevékenysége. Ha ismerjük az ötvenes évek szocialista ideológiáját a női munkáról, nem lepődünk meg túlságosan, hiszen olyan munkákat is rákényszerítettek a nőkre, melyekre biológiai és társadalmi adottságaik alapján nem voltak alkalmasak, nehéz fizikai munkákra is kiképezték őket. Ez azonban nem a női egyenjogúság nevében történt, hanem a szocializmus ideológiája nevében, abból a célból, hogy nemtelen, személyiség nélküli munkássá váljanak. Weisz Gizella, úgy tűnik, valóban megtestesíthetné a nemtelen embereszményt. Bár még rajta is van mit alakítani a hatalom szemében, minimális nőiességétől még meg lehet fosztani – erre a későbbiekben majd kitérek.

3.1.4.2. Szépség mint attribútum?

„Weisz Gizella táskájából zsebkendőt vesz elő, végigsétál a folyosón, benyit a mosdóba. A kagyló poros és kérge, a csapok szárazon bőfögnek, a tükör helyén, épp arcmagasságban szénporos ujjal rajzolt koponya. Alatta szénporos ujjaktól a felirat: »Még mindig szép vagyok.«”¹²⁴ Ebben a mondatban az

121 Majd később névtelen útitársa mondja Weisz Gizellának: „»A Lomonoszovon tanultál. Aztán hamar bejött neked minden.« »Ja – bólint Weisz Gizella. – Az igaz. Rám költöttek egy csomó pénzt.« A kalapos férfi csak bólogat: »Aztán tele vagy ötlettel. Jó vagy a főnöknél.«” *Uo.* 9.

122 „Nézlek – folytatja a kalapos férfi –, ahogy itt ülsz, mintha aludnál. És egy kicsit irigyellek.” *Uo.* 8.

123 „A szocialista ideológiai határozottan elutasította, sőt nem túlzás állítani: megvetette a korábbi polgári hagyományokat, így a nők apjuktól majd férjüktől való gazdasági függését is. Az anyagi megfontolásokon nyugvó házasságkötések helyébe az érzelmeken, szerelmen alapuló lépések.” GREGOR Anikó, *A matriarchátustól a „Girl Power”ig, avagy a nők társadalmi és családban elfoglalt helyzetének alakulása. IV. rész: Nők az államszocializmusban*, <http://kistaska.tatk.elte.hu/cikk.php?cikkid=351>

124 *Uo.* 14.

idő múlása és a szépség kapcsolódik össze. Vagyis az idő múlását egyedül a szépség, azaz a külső megjelenés jelzi, nincs már más időmérő eszköz. Ez a novella elején szereplő jelenettel¹²⁵ és a Buckóval/Potra doktorral való találkozás¹²⁶ jelenetével összefüggésben még inkább kijelenthető. Az indulás előtt még belenéz a tükörbe, majd nem ismeri fel Potra doktort (Weisz Gizella kísérei Buckónak szólítják), akinek neve is, külseje is megváltozott. Ekkor Weisz Gizella maga a tükör, amelybe Buckó „belenéz”. Az identitás változása, a nőiességétől való megfosztás csak ezek után kezdődik. A női identitás elvesztése egyenlő lenne a szépség elvesztésével? S a szépség egyenlő a fiatalsággal? Tehát a nőiesség egyenlő a fiatalsággal? Ezek a sejtések mind benne vannak a mondatban, ami talán a jövőre vonatkozik, hiszen koponya alá írták, épp ezért vészjósló, a halálra is utalhat, vagy legalábbis halálközeliségre. Valamint arra is, hogy ebben a világban másképp múlik az idő, évek alatt egy életet öregedhetnek a szereplők, ahogy Buckó is.

A nő ruházatáról egyébként a következőket tudjuk meg: lódenkabát, szürke halinacsizma, fején fehér kendő. Barna, kopottas sporttáskában viszi csomagját. Öltözéke egyik darabja sem mondható kifejezetten nőiesnek, ráadásul a lehető legtöbbet takarja el a nő magából. Mégis van még mit elvenni tőle, ezzel a kérdéssel a későbbiekben majd részletesen foglalkozom.

3.1.4.3. A nő és a hatalom

A hatalom ebben a fiktív diktatúrában is, éppúgy mint más rendszerekben, elsősorban a testet fegyelmezi, még akkor is, ha látszólag a lelket veszi célba.¹²⁷ „(...) a test közvetlenül is behatol a politika területére; a hatalmi viszonyok azonnal hatnak rá; körülzárják, megjelölik, idomítják, kínozzák, munkára fogják, szertartásokra kényszerítik, jeleket követelnek tőle”,¹²⁸ írja Foucault *Felügyelet és büntetés* című munkájában, és rögtön látni is fogjuk, mennyire igaz ez a novellában történő eseményekre is. A lelkére akarnak hatni, de ezt a test elzárásán keresztül kívánják elérni: „Magát azért küldték ide, hogy gondolkozzék rajta, mért is küldték ide”¹²⁹ – mondja Öcsi vagy Petya Weisz Gizellának. Weisz Gizella testét elkülönítik, kínozzák, munkára fogják. A lélek a hatalom működése következtében, a büntetés, bűnhődés eljárásaiból jön létre, ez az a terület, ahol a hatalmi viszonyok teret adnak a lehetséges tudásnak, a tudás pedig visszakapcsol a hatalom hatásaihoz és

46

125 „Weisz Gizella nézi magát a tükörben, végigsimít arcán, saját szeme közé néz, miközben fölemeli a telefonkagylót.” *Uo.* 6.

126 „»Nem ismerem« - mondja Weisz Gizella. / »Hogyhogy nem. Ó Buckó. A volt részlegvezető. Hogyhogy nem ismeri? Ne is mondjon ilyet. « / »Nem ismerem« - mondja Weisz Gizella. / A járgányos ember csak csóválja a fejét és nevet. »De Potra doktort, ugye, ismeri« - jegyzi meg, miután továbbindultak. / »Ót igen« - mondja Weisz Gizella. / »Na látja, na látja. Ugye, hogy ismeri.« / »De ő nem így néz ki.« / »Most így néz ki.«” *Uo.* 20.

127 *Vö.* 45. jegyzet

128 *Uo.* 37.

129 BODOR, *i. m.*, 35.

erősíti azokat.¹³⁰ Valamint a „test csak akkor lesz hasznos erő, ha termelő test és ugyanakkor alávetett test. Ezt az alávetettséget nem csupán olyan eszközökkel lehet elérni, mint amilyen az erőszak vagy az ideológia; lehet közvetlen is, fizikai; az erőt ki lehet játszani erő ellen, lehet hatni az anyagi elemekre, s mégsem lenni erőszakosnak; az alávetettséget ki lehet számítani, meg lehet szervezni, technikailag átgondolni, lehet kifinomult, nem kell fegyverhez vagy terrorhoz folyamodnia, s mégis fizikai természetű maradhat.”¹³¹ Ez elmondható az elbeszélésben megfigyelhető összes mozzanatról, melyek Weisz Gizella internálásában közrejátszanak: kifinomultságra utal az a módszer, ahogyan elhittetik vele, hogy kinevezésről, jutalomról van szó, és csak lassan, fokozatosan ébred rá, hogy valójában büntetésben van része. Megszervezettséget látunk az egyes állomások szinte rituálisan ismétlődő jeleneiben, mondataiban, ahogyan a részlegvezetők várják, majd újabb, távolabbi helyekre irányítják.

A büntudatot is tehát a büntetés által kívánja létrehozni a hatalom. Weisz Gizella esetében nem tudjuk eldönteni, eléri-e célját a büntetés, mert a szöveg lehetőséget ad mindkét értelmezés számára. (Azt, hogy Öcsi/Petya nem hisz a rendszerben, majdnem biztosra vehetjük. „De nem iszom. Nem pusztítom magam. Túl akarom élni azokat, akik ideküldtek.”¹³² – mondja Weisz Gizellának.) Illetve az értelmezés azon lehetősége, hogy a szabadság nyer teret a világon kívüli (vagy a világ közepén elhelyezkedő) részlegen, illetve igazi emberi kapcsolat kialakítására kap esélyt, aláássa a büntetés egész mechanizmusának sikerességét.

Vizsgáljuk meg, mit is jelent a kitelepítés. A fegyelmezés eljárásán belül a felosztás művészetéhez tartozik a hatalom eme eljárása, azon belül is az elemi helyhez kötöttség, a kvadrálás mechanizmusa mutatkozik meg benne. „Minden egyénnek megvan a maga helye; s minden egyén egy helyen van. Kerülni kell a csoportokra szakadást; fel kell számolni a kollektív képződményeket; meg kell vizsgálni a zavaros, feltűnő vagy bujkáló tömegességet. A fegyelmező tér hajlamos annyi parcellára oszlani, ahány megkülönböztethető test vagy elem van benne.”¹³³ Az effajta felosztás szélsőséges esete nyilvánul

130 „Nincs értelme azt mondani, hogy a lélek illúzió vagy ideológiai következmény. De annak igen, hogy létezik, realitása van, hogy a test körül, a test felületén, a testen belül állandóan létrejön azon hatalom működése következtében, amely a megbüntetettekre nehezedik – illetve általánosabban azokra, akikre felügyelnek, akiket betörnek és megjavítanak, az örültekre, a gyerekekre, az iskolásokra, a gyarmatosítottakra, azokra, akiket valamilyen termelőgépezethez rögzítettek, s életük végéig ellenőrzés alatt tartanak. E lélek történelmi realitása a keresztény teológia által bemutatott lélektől eltérően az, hogy nem eleve vétkesként és büntetendőként születik, hanem sokkal inkább a büntetés, a felügyelet, a bűnhődés és a kényszer eljárásaiból. Ez a valós és testetlen lélek egyáltalán nem szubsztancia, hanem olyan elem, amelyben a hatalom egy bizonyos típusának hatásai és a tudásra való hivatkozás illeszkednek egymásba, fogaskerékrendszer, amelynek révén a hatalmi viszonyok teret adnak a lehetséges tudásnak, a tudás meg visszkapcsol a hatalom hatásaihoz és erősíti őket.” FOUCAULT, *Felügyelet...*, i. m., 40-41.

131 *Uo.* 37.

132 BODOR, *i. m.*, 35.

133 FOUCAULT, *Felügyelet...*, i. m., 195.

meg *A részlegben*, valamint párosul a tevékenység ellenőrzésével is. A cövekelés mint tevékenység osztja majd be az időt az isten háta mögötti helyen. Az időbeosztás fontosságát már a kolostorok közösségei felismerték. „Pontosság és szorgalom a rendszerességgel együtt a fegyelmező idő fő erénye lesz.”¹³⁴

Miért akarják Weisz Gizellát eltávolítani? Ha azt az ősi összekapcsolódást tekintjük, miszerint a nő a kiszámíthatatlan, a megfoghatatlan,¹³⁵ semmiképp sem illik a diktatúra átlátható rendszerébe, ki kell iktatni. A hatalom logikája alapján a nő csak elvonja a férfiak figyelmét a munkától. Vagy azért kell száműzni, mert bár látszólag a szocializmus emancipálta a nőt, rejtve azonban még mindig anyaként, azaz „reprodukálásra szolgáló gépezet”-ként¹³⁶ tartja számon (erre már utaltam az *Anyagyilkosság* kapcsán)? És mivel ez a nő független, férjétől elvált, így előfordulhat, hogy gyermeket sem fog szülni, lehet, hogy elérte azt a kort, ami után ez biológiailag nem is lehetséges? Bár korára, külsejére vonatkozóan semmilyen információt nem kapunk, éppen ezért lehet a lehetséges magyarázatok között ez is. A film kapcsán is érintem még ezt a lehetőséget, hiszen ott Weisz Gizella fizikai valójában is megmutatkozik.

Weisz Gizella is élteni a hatalmat, akár belátja tehetetlenségét, akár vakon hisz a hatalomban, és azért engedelmeskedik szó nélkül. A szöveg semmit sem árul el érzéseiről, gondolatairól, cselekedetei alapján pedig eldönthetetlen a kérdés, ahogy Gelencsér Gábor is írja.¹³⁷ Azonban egy mondata mégis van, ami árulkodik valamiről: „Szeretek dolgozni.”, mondja névtelen útitársának.¹³⁸ Ez a mondat jelentheti azt, hogy Weisz Gizellának igazából mindegy, milyen rendszert szolgál ki, mert munkaszeretete erősebb elveinél, azt is mondhatjuk, lételeme a munka. De jelentheti azt is, hogy őszintén hisz a rendszerben.

Ide kapcsolódik az a mozzanat, hogy Weisz Gizella árva. „»Jó származásod lehet« – mondja a kalapos férfi. (...) »Igen – mondja –, nem ismertem a szüleimet.«”¹³⁹ Vagyis a hatalom szemében annak van jó származása, akit az állam nevel fel, hogy olyanná nevelje, ami számára megfelel. Ez magyarázatként szolgálhat őszinte munkaszeretetére és hitére, hiszen az állam nevelte fel és taníttatta.

134 Uo. 205.

135 „Freud *A nőiség* című előadása világosan mutatja, hogy a női nézőnek nincs elmélete. »Az Önök közt lévő nőktől természetesen nem várjuk ezt, hiszen épp maguk jelentik a talányt.« Miután Freud ekképp kirekesztette a hallgatóság női tagjait, különös módon Heine egyik versét idézi. A vers bevezetéseként a téma fontosságát hangsúlyozza – »A nőiség rejtélyén minden időkben sokat töprengtek az emberek...« (...) Továbbá a hieroglifák képe megerősíti a nőiség és a titokzosság, a megfejthetlenség és a »másság« között létrejövő asszociációt.” Mary Ann DOANE, *Film és maszk: A női néző elmélete*, Metropolis, 2000/4, 24.

136 DE LAURETIS, *i. m.*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=119>

137 „Vajon Weisz Gizella bölcsen belátja a totális hatalommal szembeni tehetetlenségét, s megpróbálja a maga javára fordítani a helyzetét, vagy vakon hisz a hatalomban, és komolyan kitüntetésnek veszi mindazt, ami vele történik? A kérdés eldönthetlensége az eredeti mű legfontosabb állítása.” GELENCSÉR, *i. m.*, 127.

138 BODOR, *i. m.*, 9.

139 Uo. 9.

Hogy Weisz Gizella valaha férjénél volt, egyetlen mondatból derül ki, amikor az első állomáson a telepvezető kisasszonynak szólítja, majd rögtön helyesbít: „Hallotta? Kisasszonyt mondtam. Közben még azt is tudom, ki volt a férje.”¹⁴⁰ Itt egyrészt kiderül, hogy a látszólag eltörölt patriarchális rend még mindig érvényben van, másrészt utalás történik a férj személyére, ilyen vagy olyan okokból. Ez az utalás lehet pozitív vagy negatív értelmű, a történet kimenetelét tekintve azonban valószínűleg negatív értelmű. Inkább hírhedt, mintsem híres személy a volt férj a hatalom szemében, a novella csak sejteti, amit a film egyértelműsít. Nem derül ki azonban egyáltalán, ki hagyott el kit, vagy hogy mi a válás oka. Kiderül viszont ebből a mondatból, hogy egyáltalán nem „magánjellegű” a házastársak viszonya.¹⁴¹ Vagyis a hatalom jelen akar lenni az intim kapcsolatokban is. „Az állam megpróbálja átlépni a lakások küszöbét, belép az otthonokba, igyekszik beavatkozni a családok életébe, jelen szeretne lenni a házastársi ágyban is. A házasságról, a szerelemről szóló történetek nem magántörténetek többé.”¹⁴²

3.1.4.4. Megfosztani a nőiességtől

Egy dologban biztosan különbözne a történet, ha férfi lenne a hőse. Az állomások során Gizellát nem csak emberi mivoltjától fosztják meg (például elveszik a könyveit), hanem női mivoltjától is. Az első állomáson kitépik alsóneműjéből a márkajelzéseket.¹⁴³ Ebben a cselekedetben is felfedezhetjük a szocializmus tulajdonképpen nemtelen embereszményét.¹⁴⁴ Egyrészt jelképezik ezek a márkajelzések a kapitalizmus rendszerét, másrészt a nőiességet, a

140 Uo. 16.

141 Ellentétben azzal, amit Engels és Marx állított. „A magántulajdon megszűnésével elesik – amint ezt Engels *A kommunista párt kiáltványát* megelőzően a *Kommunizmus alapelveiben* mondja – a család régi bázisa és eddigi funkciója, és ezzel együtt az asszonynak a férfitől, a gyermekeknek a szülőktől való függése. Ez »a két, nem viszonyát tisztán magántermészetű viszonyra fogja tenni, amely csak a részvevő személyekre tartozik, és amelybe a társadalomnak semmilyen beleavatkozni valója nincs.« Marx már a *Rheinische Zeitungban* hasonlóan nyilatkozik: »Ha a házasság nem volna a család alapja, akkor éppúgy nem volna a törvényhozás tárgya, mint teszem például a barátság.« Mindketten csak akkor tartanak egy viszonyt »magán«-viszonyként megvalósíthatónak, ha az általában mentesül a jogi szabályozás alól.” HABERMAS, *i. m.*, 186.

142 RÉV István, *Nemek nélküli társadalom: Nincs nő, nincs vágy, nincs szex*, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek_nelkuli_tarsadalom_nincs_no_nincs_vagy_nincs_szex/

143 „A telepvezető Weisz Gizella nyitott sporttáskája fölött babrált. Egy bugyit morzsolgat ujjai között, közel a szeméhez matatja, és bámulja a kicsi bevarrt címkét.” BODOR, *i. m.*, 14.

144 „A szocializmusban nyilvánosan nincs nő, nincs vágy, nincs szexualitás, tehát nincsenek nemek, így valóságos, hús-vér férfiak sincsenek. A szocializmus nemtelen társadalom, amelyben férfiak helyett is csak a munkásmozgalom veteránjai, a partizánszövetség tagjai, sztahanovisták, munkaerő léteznek.” RÉV, *i. m.*, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek_nelkuli_tarsadalom_nincs_no_nincs_vagy_nincs_szex/

nőiséget.¹⁴⁵ A Dior-Paris márkajelzés szimbolizálja a divatot (a nyugati, a rendszer szemében szexuálisan túlfűtött, kapitalista világ divatját) és ezen keresztül a nőiséget, hiszen a divat elsősorban női szféra, a nőket megcélzó iparág, a nőkhöz rendelődő fogalom. A második telepvezető a mosdószappanját, majd a melltartóját is elveszi. „Ez itt a mi vizeinkben nem habzik» – mondja. »Amúgy is elfogy, és akkor meg mit csinál. Nem igaz? Kap tőlem érte jó másfél kiló mosószappant. És hasonló a helyzet ezzel a melltartóval, *ugye, így nevezik*. Ígérek érte egy pár bundabéléses egyujjas kesztyűt.«” (kiemelés Gy. B.)¹⁴⁶ A telepvezető fél mondata azt akarja kifejezni, hogy szinte véletlenül jut csak eszébe a női ruhanemű neve, ezzel is a nőiség tabujellegét, az elutasított testiséget hangsúlyozza.¹⁴⁷ Cserébe mosószappant, kesztyűt ajánl fel, a nemtelen ember egyik hasznos kellékét, ezzel is szimbolizálva az identitás elvesztését.

Ahogy a keresztény erkölcs is szabályozta egykor a szexualitást, úgy a diktatórikus rendszer sajátossága is ez. „A szexualitásról, mint normális emberi életfunkcióról, a szocializmus nyilvánosan hallgatott. A nemiség, egyáltalán a különböző nemű emberek létezése anomália volt a szocialista rendszer számára, amivel nem tudott mit kezdeni. Szexualitása, teste csak a dekadens burzsoának volt, a szocialista embernek legfeljebb gyerekei. A szexualitás a politikai szövegeknyvírók nyelvén a pornográfiával volt egyenlő.”¹⁴⁸

Főlős energiáit a szocializmus dolgozó embere csak akkor tudja kétszáz százalék teljesítésére fordítani, ha nem éli ki őket a szexuális gyakorlatban. Illetve, mivel a szexualitást titok lengi körül, mindenképp számúzni próbálják az erotikát a külső megjelenés terén is. Semmi nem maradhat, ami ellenőrizetlenségbe torkollik. A nőt meg kell fosztani nőiességének kellékeitől.

50

3.1.4.5. Találkozások az út során – viszonyok

A nő nem találkozik más nőekkel az út során. Csak férfiak kísérik és várják minden állomáson. Az egyetlen női szereplő a házi néni vagy szomszéd, akitől elbúcsúzik, vagy legalábbis közli vele, hogy elutazik néhány napra. Olyan világba kerül ezután, ahol, mint nő, egyedül marad.

A névtelen, kalapos útitárs nem akarja, hogy leoltsák a villanyt a vonaton. Talán ő is a nő közelségétől fél? Szabályellenes lenne sötétben kettesben maradni egy nővel? „Akkor el is olthatnánk a villanyt” – mondja Weisz Gizella a vonaton, amikor alváshoz készülődnek. „Azt ne – mondja a kalapos férfi –, azt nem akarom.”¹⁴⁹

145 „»Mi a fene van ideírva?« - kérdi, amikor megpillantja Weisz Gizellát az ajtóban. »Olyan aprók ezek a betűk, hogy nem bírom kiolvasni.« / »Ja – mondja Weisz Gizella –, csak valami nevek.« És kibetűzi: »Dior-Paris. Ez van odaírva.« BODOR, *i. m.*, 14.

146 *Uo.* 23.

147 Korábban, az *Anyagyilkosság* kapcsán már utaltam Simone de Beauvoir kérdésfelvetésére, miszerint „a tagadás és elutasítás miféle aktusán keresztül pózol a maskulin mint test nélküli univerzalizmus és konstruálódik a feminin mint elutasított testiség?” idézi BUTLER, *i. m.*, 56.

148 RÉV, *i. m.*, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek_nelkuli_tarsadalom_nincs_no_nincs_vagy_nincs_szex/

149 BODOR, *i. m.*, 8.

Az első telepvezető, aki kitépi bugyijából a márkajelzést, abszolút hatalommal bír, hogy táskájába túrjon és fehérműjét elővegye. „A telepvezető csücsöríti a száját, *mintha a bugyinak a béleltébb részét kívánná megérinteni, ami Weisz Gizella legrejtettebb titkait takarja*, csücsörít, és azt mondja: »Akkor kitépjük. Így.«” (kiemelés Gy. B.)¹⁵⁰ Megjelenik itt is a vágy, éppúgy, ahogy a névtelen, kalapos útitárs esetében. Mintha a fétis és a büntetés keveredne össze egymással azokban a mozdulatokban, ahogy a férfi Weisz Gizella fehérműjével bánik. Egyszerre akarja megérinteni és eltüntetni, egyszerre vágyik rá és akar megszabadulni tőle. A következő állomáson ismét különös dolog történik. Csizmáját cseréli el egy pár gumicsizmára, mert az irodavezető megvenné a „nagyságos asszonymak”.¹⁵¹ A csere megtörténik, azonban felmerül a kérdés, ki a nagyságos asszony, főleg, hogy ez a megnevezés kilóg a szocialista nyelvhasználatból, a letűnt polgári világra utal, használata teljesen abszurd ebben a helyzetben. Később a második telepvezető is önkényesen, kérdés nélkül túr a holmija közé. „»Egy kicsit belenéznek a táskájába« – mondja az irodavezető az irodán.”¹⁵² Ahogyan elkobozza melltartóját, felmerül a gyanú, hogy itt is fétisként jelenik meg a női fehérmű, hiszen itt már nem csupán arról van szó, hogy pusztán elkobozza a férfi a ruhaneműket, hanem cserébe felajánl más, hasznosnak ítélt tárgyakat. Nem csak az történik tehát, hogy Weisz Gizellának át kell alakulnia, mire a részlegre ér, hanem hogy a férfi igényt tart a női kellékekre.

„Borzasztó, egy nő”,¹⁵³ mondja Öcsi/Petya, amikor Weisz Gizella a részlegre érkezik. A mondatot kétféleképpen lehet érteni. Egyrészt úgy, hogy saját szempontjából borzasztó (ez megerősítést nyerhet abban a momentumban, hogy Weisz Gizellát visszautasítja, illetve megkéri, hogy legalább várjanak, míg Buckót elfelejti, utalva ezzel egy homoszexuális viszonyra), másrészt úgy, hogy borzasztó, hogy a hatalom már nőket is ide, az embertelen körülmények közé küld. Öcsi/Petya az egyetlen karakter egyébként, aki látszólagos elutasítása ellenére mégis emberként és nem tárgyként kezeli a nőt. Azzal, hogy elutasítja Weisz Gizella felkínálkozó testét, egy igazi emberi kapcsolat lehetőségének reményét villantja fel.¹⁵⁴

150 Uo. 14.

151 Uo. 21.

152 Uo. 22.

153 „»Tudtam – suttogja –, hogy ma jönni fog valaki. De azt nem tudtam, hogy egy nő.« Az ajtót maga mögött nyitva hagyja, mozgásától a hó apró örvényekben kavargó a küszöb fölött. »Borzasztó. Egy nő.« Uo. 28.

154 „A részleg pedig maga a béke, a harmónia és a kiegyensúlyozottság, a civilizációs romokon túli érintetlen természet, ahol a teljesen értelmetlen cövekelés egyfajta meditációs gyakorlatra ad alkalmat, az Öcsi vagy Petya nevű férfival pedig (»Talán. Pár év alatt. Talán« – mondja a most még elutasító kolléga) meghitt testi és lelki kapcsolatba kerülhet.” GELENCSÉR, *i. m.*, 128–129.

3.2. Gothár Péter: *A részleg*

3.2.1. Hely és idő

A filmelbeszélés helye Románia.¹⁵⁵ Az elbeszéléstől eltérően itt majdnem mindenkinek román az anyanyelve. Weisz Gizellát, két kísérőjét és Öcsit/Petyát kivéve minden szereplő törve beszél magyarul. Ez felvetné azt a kérdést, hogy miért a hatalom emberei alkalmazkodnak Weisz Gizellához, miért nem ő beszél románul, hiszen ha realista módon közelítenénk ezt a mozzanatot, zavarba ütköznénk. Gelencsér Gábor szerint Gothár Péter „a saját médiumának lehetőségei mentén bővíti ki az író környezetábrázolásba és dialógusokba írt pusztulásképet”.¹⁵⁶ Nem csak a Weisz név, hanem ez a körülmény is fokozza a főszereplő idegenségét, kívülállását. Az idegenség azonban így megfordul, hiszen, bár az ő neve tér el a többiekétől, nem ő az, aki rontott-romlott nyelven beszél. Szimbolizálhatja ez a megfordítás Weisz Gizella tisztaságát, őszinte hitét a rendszerben, mely a történet végére megtörik. (Erre még visszatérek a későbbiekben.)

A film is konkrét időt határoz meg, méghozzá Ceaușescu halálának idejét,¹⁵⁷ bár ez itt sem válik lényegi elemmé, inkább egyfajta időtlenséget közvetítő ábrázolást kap a néző.

3.2.2. Filmes elbeszélés

52

Bár elmondható összességében, hogy Gothár tulajdonképpen csak megkeverte a megfelelő helyszíneket a történethez, és egy-két apróbb változtatáson kívül ragaszkodott az elbeszélés narratívájához,¹⁵⁸ mégis van egy-két lényeges változás, ami a női reprezentáció kérdését érinti. Gothár nem csak a történetet adaptálja, hanem az írói eljárásnak megfelelő filmnyelvi eljárást is, a reflexió és értelmezés hiányát látszólag személytelen és eszköztelen módon

155 „Az eredeti írásban szovjetunióbeli tanulmányok szerepelnek, Malenkov és Bulganyin neve is feltűnik – a történetet mindez aránylag pontosan a Sztálin halála utáni időbe helyezi. Gothár elhagyta ezeket a konkrétumokat, nála a szovjet tanulmányok helyére párizsi tartózkodás lépett. A történet pontosan (megállapíthatóan) két teljes nap alatt zajlik le, azt azonban nem tudhatjuk, mikor is játszódik. A rendező nem teszi konkrétá a filmet (a történet helyszínét és időpontját), de teljesen absztraktá sem. Eltéphetetlen szálakkal köti Kelet-Közép-Európához, miközben határozottan általánosít. A beszéd, a nyelvhasználat akcentusa Romániára utal, ahogy a helyszínek is, ezek azonban hiányos „kijelentések”, nem teljes a bizonyosság.” VARGA Balázs, *A részleg*, Filmkultúra (12)1995/4, 35.

156 GELENCSÉR, *i. m.*, 132.

157 „Gothár adaptációja Bodor történetének időpontját (nagyjából a sztálinizmus bukása utáni időszak) későbbre, a film elkészítésének jelenéhez közelebb eső időpontba helyezi (Ceaușescu halálának idejére), ám megőrzi a tér és az idő absztrakt karakterét, így érdemben ez a változtatás sem jelent lényeges eltérést a novellához képest.” *Uo.* 131–132.

158 „Gothár mintegy »leköveti« Weisz Gizella útját – szinte szóról szóra lefoghatja a novellát –, és mindent a filmkép »lexikájára«, a gondosan kiválasztott helyszínekre, tájakra, arcokra bíz.” *Uo.* 126.

adja vissza, az adaptáló szubjektuma visszavonul, itt sincs mögöttes, akár csak a szövegben.¹⁵⁹

Lényeges eltérés azonban, hogy az egyes szám harmadik személyű, jelentésszerűen megnyilatkozó elbeszélő helyett itt-ott megjelenik egy egyes szám harmadik személyben beszélő női hang mint narrátor, jelezve ezzel egy belső nézőpont, egy egyes szám első személyű elbeszélő jelenlétét, vagyis a női perspektívát, ami a szövegből, mondhatjuk, hogy teljességgel hiányzik.¹⁶⁰ A filmes elbeszélés nem ismétli meg az általa ábrázolt rendszer elnyomó gyakorlatát a nővel szemben, csupán bemutatja azt. Fontos, hogy idősebb nő hangját halljuk, mint a történetben megjelenő Weisz Gizella, akinek koráról, külsejéről semmit sem tudunk meg a szövegből, a filmen viszont elkerülhetetlenül megmutatkozik teljes testi valójában. Hogy a narrátor és a Gizellát játszó színésznő hangja nem egyezik, utalhat arra, hogy ebben a női sorsban minden női sors, vagy legalábbis sok más női sors is jelen van. A korbeli eltérés pedig utalhat visszaemlékezésre, ami az értelmezés szempontjából fontos lehet, hiszen ha Weisz Gizella visszaemlékszik, akkor túlélte a kitelepítést, még ha nem is épp olyan külső-belső állapotban, ahogy odakerült.

A filmelbeszéléshez tartozik még a zene, ami sokszor sejtet, előrejelez. Ez is enyhít valamit a szöveghez képest. Valamint, ahogy Radnóti Sándor írja, az utazás kettős, ellentétes irányban zajlik. „Ahogy a mérnök nő közeledik pályázaton elnyert részlegvezetői megbízatása célpontjához, egyre több jelből kényszerülne észlelni, hogy száműzetésbe küldték. De a roncs-járművekről a muzeálisokra átszállva, onnan a lovas kocsira, majd végül, a magas hóban már gyalog, egyre magasabbra kapaszkodva, egyben maga mögött is hagyja a civilizáció szeméttelépét és a diktatúra világát. A világvégi kalyiba inkább a menyéteké, mint az övé vagy a részleg egyetlen munkásáé, a másik számkivetetté. A természet érintetlen. A száműzetés egyben szabadulás, de ahhoz, hogy valaki ezt így lássa, és – mint a munkatárs – a világ közepének tartsa a végeket, kicsit meg kell tébolyodni.”¹⁶¹

159 „Bodor Ádám novellája a nyelvi absztrakció felől közelít a tárgyyszerű pontosság felé, míg Gothár adaptációja a konkrét filmképeken keresi az elvonatkoztatás lehetőségeit. Mindkét szerző saját médiuma ellenében dolgozik, s ez a paradox mozgás hozza létre *A részleg* sajátos hatását: zsigerileg hatoló földközelséget és az ebből táplálkozó, nem pusztán az értelmezést, hanem a hősnő helyzetét is kijelölő emelkedettséget. Gothár tehát ezúttal sem csupán a történetet adaptálja, hanem az írói eljárásnak megfelelő filmnyelvi eljárást keres Bodor szemléletmódjának közvetítéséhez.” *Uo.* 124–125.

160 Egy másik interpretáció szerint „Aki nem ismeri Bodor mesterművét, annak számára sem lehet kétséges, hogy itt egy történetet újramesélnék, hiszen ezt sugallja a filmes történetmondás egy túlnyomórészt primitív vagy naiv eszközének, a narrátor-hangnak a fölelevenítése. A narrátor itt nem kisegít: nem arra szolgál, hogy elmondjon valamit, amit nem lehet, vagy nem akarnak a filmen ábrázolni, hanem a látható és hallható jelenettel párhuzamosan mondja néha – ugyanazt. Amit látunk, azt valaki valahol már elmesélte, nem »most« történik.” RADNÓTI Sándor, *Weisz Gizella*, Filmvilág, 1995/4, 20.

161 *Uo.* 20.

3.2.2.1. Az adaptáció típusa

Gothár Péter filmje a „nő mint kép” típusba sorolható, mivel az irodalmi szemléletesség változatos vizuális technikai imitációja. Ez tabló- és portrészzerű beállítások, tükrök, keretek megjelenését jelenti a gyakorlatban.¹⁶² Általában kereteken keresztül látjuk a tájat (például ablaküveg), Weisz Gizella tükörben látja magát, s a tükörré van felírva az a mondat, ami az elbeszélésben a tükör helyére. Az emberek között is gyakran látunk rácsokat, ajtókat, ablakokat. Ez mind filmes önreflexió is, de utal arra is, hogy az emberek között sem jöhet létre közvetlen kapcsolat, nem lehet eljutni a másikhöz.

Az adaptáció típusa a szövegeknyvszinten megvalósuló kapcsolatra utal novella és film között.¹⁶³ Ahogy Radnóti Sándor írja, „A rendező, aki mindig is irodalmi anyagot keresett filmjeihez, valószínűleg úgy érezte, hogy *A részleg* – úgy, ahogy van – eszményi forgatókönyv, sem hozzáadni, sem elvenni nem kell belőle.”¹⁶⁴ Ugyanakkor előfordulnak benne reflexív és intermediális mozzanatok is (mint a már említett írói eljárásnak megfelelő filmnyelvi eljárás: a szubjektum visszavonulása, az értelmezés, a mögöttes tartalom hiánya), valamint az említett képi megoldások (keretek, tükrök, ablaküvegek).¹⁶⁵

3.2.3. Weisz Gizella – kívül-belül

A filmen igazi személyiséggé válik a nő. Megmutatkozik külseje, érzelmei, mimi-kája, a szöveg eldönthetlensége egyértelműbbé válik. Ami a külsejét illeti, csúnyácska, madárfejű kis nő, középkorú, mondhatjuk, hogy megjelenése teljesen

162 „A nőt a vizuális médiumban (a leírás nyomán) megszülető test/kép metaforájaként tekintve, az irodalmi vizualitás filmes megjelenítésének három módját tartom elkülöníthetőnek az adaptációkban. A legnagyobb csoport a »nő a képben« típus képviseli, amely a vizualitást alárendeli a cselekménynek, illetve a műfaji követelményeknek: a tájak egyszerű háttérként, a belső terek, a szereplők ruházata, külseje csupán dekorumként nyer funkciót. A szereplők külseje csak annyiban fontos, amennyiben a cselekmény (csábítás, románc, jó-rossz harca, stb.) szempontjából jelentéssé válik. A másik, a »nő mint kép« csoport már az irodalmi szemléletesség változatos vizuális – festészeti, fotós vagy filmes – technikai imitációjára törekszik, az azonos hatás elérése érdekében: e csoport legjellegzetesebb darabjai a tabló- illetve portrészzerű beállításokban, tükrökben-keretekben tobzódó, festészeti stílusimitációk, úgynevezett »piktófilmek«. Ugyanakkor ebből a csoportból kerülnek ki leggyakrabban az áadaptációk, amelyeket éppen e vizuális stílzaltságuk, hatásuk miatt érzünk adaptációknak: ez például *A zongoralecke* (Jane Campion, 1993) és az *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998) esete. A harmadik, egyben legritkább típus a »kép mint nő« esetet képviseli, amely a filmkép mediális hatására reflektál, illetve az azzal szembesülő nézői mechanizmusokat tematizálja.” KIRÁLY, *i. m.*, 35.

163 „Az adaptáció körébe tartozó intertextualitás talán legkiterjedtebb változata az, amikor *szövegeknyvszinten* valósul meg a kapcsolat az irodalmi mű és a film között. Ez a viszony tulajdonképpen tisztán textuális természetű (...)” „Ezek (...) a narratív váz alkotóelemeiben (szereplők, cselekménymozzanatok) vagy a nyelvi szövegszinten kimutatható egyezések.” PETHŐ, *i. m.*, 105, 106.

164 RADNÓTI, *i. m.*, 20.

165 PETHŐ, *i. m.*, 107.

jellegtelennek. Ez fontos abból a szempontból, hogy nem szolgálja ki a hagyományos női szereplő előírásait, vagyis azt a tendenciát, hogy „[hagyományosan] a vásznon megjelenő nő két szinten funkcionál: erotikus tárgy a történet szereplői szemében, és erotikus tárgy a nézőtérben ülő néző számára is, miközben a feszültség a vásznon két oldalán lévők tekintete közt ingadozik.”¹⁶⁶

Viszont emancipált, dolgozó nő, vezető beosztásban, s ami nagyon lényeges, elvált. Tehát látszólag független, egyedül él, önállóan, férfiak ellenőrzése alól kivonva magát. (A szövegben nem jelenik meg ilyen hangsúlyosan a függetlensége, épphogy csak említésre kerül a volt férj.) Életkora 35-40 körülire tehető.

Viszonya a hatalomhoz a film és semlegesnek vagy inkább pozitívnek tűnik. Amíg a novellában egyáltalán nem derül ki, hogyan változik ez a viszony, vagy eleve mi okozza az engedelmességet, addig a film kénytelen kitölteni az üres helyeket, hiszen megmutatja az arcot, a hanghordozást. Radnóti Sándor problémásnak ítéli meg Weisz Gizella személyiségét, szerinte eldönthetetlen a nő viselkedése mögött húzódozó jellem, és szerinte amilyen remekül működik a novellában ez a többértelműség, olyan zavaró ugyanez a filmben.¹⁶⁷ Kénytelen vagyok vitatkozni a problematikusnak ítélt jellemábrázolással kapcsolatos véleménnyel, mivel szerintem pontosan követhető Weisz Gizella hozzáállásának változása az utazás során. Az elején valószínűleg őszintén hisz a rendszerben, az állam nevelte föl, taníttatták, Párizsba küldték (a novellában Szovjetunióbeli tanulmányok szerepelnek), jó állása van, mérnök. Vagy ha nem is hisz, nincs különösebb oka az ellenállásra, nem is nagyon lenne lehetősége rá. Útja elején nem sejti, hogy nem kinevezésről, hanem internálásról van szó, azonban az egyes állomásokon egyre inkább érezhető viselkedésében a feszültség, szavaiban, hanghordozásában a visszafojtott harag. De mit is tehetne, hogy a büntetést elkerülje? Fásultnak nem nevezném, hiszen érezhető a színészi játékban az érzelmi töltet, a szavak mögött a szarkazmus. Ahogy Gelencsér Gábor is írja, „érzünk valamiféle kétségbeesett iróniát is ebben a beletörődésben, ahogy már-már készségesen, helyeselve működik együtt az őt módszeresen kifosztó, személyes holmijától megfosztó telepvezetőkkel, s rendeli alá magát az ízlésüknek”.¹⁶⁸ Helyzete teljesen kiszolgáltatott, nincs esélye a menekülésre, ezt belátja, és megpróbálja a maga javára fordítani a helyzetet. Lassan, fokozatosan rendül meg a bizalma

166 MULVEY, *i. m.*, <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>

167 „Ki hát ez a Weisz Gizella? A novellában nem tudjuk meg, s jól van így. A film a következő lehetőségeket kínálja: 1. olyan fásult lény, élőhalott, szocialista zombi, akit semmilyen meglepetés nem érhet az életben, egyszerűen azért, mert túl van rajta; 2. a megregulázott szocialista embertípus, aki nem bocsátkozik konfliktusba senkivel sem, aki minden felsőbb utasítást mintegy természeti szükségszerűségnek tekint, a rosszra készül, a jót csodának tekintené; 3. stréber túlélő, aki nem tudja, mi történik vele és körülötte, engedelmeskedik és mosolyog; 4. elhagyott és magányos asszony, akinek addigi élete *mindennél* pokolibb, s *bármilyen* változás legalább lehetőséget teremt arra, hogy férfira találjon, akármilyenre; 5. belső fénytől megvilágított ember, aki szilárd nyugalma, biztonsága révén szelídít meg mindent maga körül, s akit a külső sötétségre vettetés meg sem rezzenthet; 6. modern szent, aki alázatával maga körül mindenkinek felkínálja a megváltás lehetőségét.” RADNÓTI, *i. m.*, 21.

168 GELENCSÉR, *i. m.*, 128.

a film végére. Nem tudom, miért csak egy „élőhalott” vagy a „megregulázott szocialista embertípus” tűné szinte szó nélkül a megaláztatásokat, főleg, miután ráébred, hogy büntetésben van része. Miért akarna még tovább rontani saját helyzetén? „(...) Weisz Gizella útja a részlegre sima és konfliktusmentes, az életének és testének legrejtettebb zugaiba történő behatolást is alázatos nyugalommal tűri”, írja Gelencsér Gábor,¹⁶⁹ ám szerintem a színészi játékban határozottan megmutatkozik, hogy a nőnek uralkodnia kell kitörni készülő érzelmein, mindvégig vissza kell fojtania dühét.

Hogyan kell értelmeznünk a mondatot, ami csak a filmben jelenik meg, az elbeszélésben nem? A volt férj szavait idézi Gizella: „Bár a volt férjem mindig azt mondta, azzal, hogy dolgozom, máris elárultam magam.” Mi az, amiről a férj szerint a munka árulkodik? A kommunista rendszerbe vetett hitről? Ezáltal az önállóságáról? Vagy úgy kell értenünk az „elárultam magam” szószerkezetet, hogy Weisz Gizella elárulta önmagát? Nőiességét? Női identitását? Hiszen a munka a diktatúrában válik csak a nők szükségszerű tevékenységévé, tehát aki nőként dolgozik (aki ráadásul szeret is dolgozni), csakis a rendszer embere lehet? A kétféle értelmezés tulajdonképpen ugyanoda vezet.

A diktatúrában nem volt lehetőség kirívóan öltözni, feltűnően nőiesnek lenni. A film ennek megfelelően szürke egérnek ábrázolja a nőt, nem lóg ki a szürke-barna, tompa színekkel lefestett, nyomasztó világból, így külseje nem válik szép tárgygyá, amelyet a mozivászon előtt ülő voyeur megleshetne. Viszont az utazás során a tájjal párhuzamosan válik egyre szebbé. Ahogy távolodik a rendszer világától, úgy lesz egyre vonzóbb a fényekben a külseje. Ahogy a nőiesség, az erotika, úgy a szépség is kiiktatandó elemként jelenhet meg a diktatúra rendszerében, meztelen teste már csak a részlegen, a civilizáció világán kívül jelenhet meg.

56

Itt kell megjegyezni a filmben is központi helyen jelentkező mondatot, ami a tükörre van írva (a szövegben a tükör helyére rajzolt koponya alá). „Még mindig szép vagyok.” Szép, de már nem sokáig, jelzik a szavak vészjóslóan az idő múlását. A novellától eltérően itt nem egy koponya alá írták a feliratot, hanem a tükörre. Ez megváltoztatja az értelmezést, a mondat a jelenre vonatkozik, nem a jövőre.

Egyedül a film végén válik tipikus női szereplővé Weisz Gizella, leveszi szemüvegét és ruháit, meztelenül fürdik, ráadásul egy férfi előtt. A szemüveg viselése, amire a novellában egyáltalán nem történik utalás, a csúnyaság, valamint az intelligencia jelölője, az egyik legerőteljesebb vizuális klisé a női ábrázolásban.¹⁷⁰ Nagy különbség azonban, hogy ő maga ad engedélyt a férfinak, hogy nézze nyugodtan, hiszen már úgyis mindegy. A férfi úgy válik voyeurré, hogy felszólítják rá. Illetve itt a világtól távol (vagy a világ közepén) mintha már nem lennének érvényesek az egyébként szabályszerűen bekö-

169 Uo. 128.

170 „A szemüveg az egyik legerőteljesebb vizuális klisé a filmben. Az ilyen képek feltűnően telítettek elfojtott szexualitással, tudással, láthatósággal és látvánnyal, intellektualitással és vággyal kapcsolatos motívumokkal. A szemüveges nő egyszerre jelenti az értelmi képességet és a nemi vonzerő hiányát; de abban a pillanatban, ahogy leveszi a szemüvegét (ezt a pillanatot mindig meg kell mutatni, és amely pillanat bizonyos érzeki minőséget is hordoz) látványossággá változik, úgy szólván a vágy megtévesztésévé.” DOANE, *i. m.*, 32.

vetkező események. Hiába válik a nő klisévé a jelenetben, a további események mégis azt támasztják alá, hogy itt minden másképp működik, itt még a meztelenség is lehet pusztán csak az, ami, anélkül, hogy következményekkel járna. A történet kilép a közhelyszerűen is folytatható cselekményből: a férfi, bár kinyitja a szemét, mégsem válik tipikus férfi szereplővé, már csak azért sem, mert a kamera ráközelít, és már csak az ő arcát látjuk, ahogy Weisz Gizella felé néz. Majd a nő lesz aktív szexuálisan (nem passzív, tárgyszerű), és ennek ellenére visszautasítja őt az Öcsi/Petya nevű szereplő. De ez a látzólagos visszautasítás az mégis, amiben jelen van a közeledés, egy igazi kapcsolat reménye, hiszen ebben a gesztusban megmutatkozik, hogy a férfi nem tárgyként tekint rá, hanem emberként kezeli.

3.2.4. A nő és a hatalom

A hatalomról való tudás a film közben alakul ki Weisz Gizellában tulajdonképpen, ahogyan a különböző telepeken mint egyes stációkon áthaladva végül eljut a részlegig. Míg a Bodor-szövegben eldönthetetlen a nő hozzáállása, hogy elvakultan hisz-e a rendszerben, vagy csupán engedelmeskedik, mert belátja, egyebet nem tehet, a filmen egyértelműen láthatjuk a változást, amin keresztül megy: végül már nem tud hinni a rendszerben. S mivel nem hisz már, visszahat magára a rendszerre, ami végső soron azokat akarja büntetni, akik nem hisznek, s így termeli ki saját ellenségeit.

A büntetés mechanizmusa tehát eredménytelen, a felügyelet csakis a testre képes hatni? Nem lehet szétválasztani a kettőt. A történet Buckó nevű karakterét Weisz Gizella a részlegre menet nem ismeri föl. A férfi katonán állapotban ül a kocsin, nem köszön, nem szól, néz maga elé. (Ez a novellához képest egyébként komorabbá változtatja az értelmezés lehetőségét, hiszen ha a nőre is hasonló sors vár, nem sok jót remélhet a civilizációból való kiszakadástól. Itt némi ellentmondást érzékelek, mivel egyébként határozottan látszik a pozitív végkifejlet, a reményteli jövő lehetősége a film végén. Bár, ha figyelembe vesszük, hogy Weisz Gizellát is likőrök vásárlására buzdítják, és ő rendre meg is veszi ezeket, majd a részlegben már neki is állna az ivásnak, feltételezhetjük, hogy Potra doktort is az alkoholizmus juttatta ebbe az állapotba. Ellentétben az Öcsi/Petya nevű karakterrel, aki tudatosan választja az absztinenciát.) Nem csak külsejében változott meg a felismerhetetlenségig a részlegben töltött idő alatt, hanem lelkileg is. Tulajdonképpen szó szerint más embert csináltak belőle, élő halottat. Tehát elmondható, hogy a büntetés elérte célját, ha nem is abban az értelemben, hogy megbánás történt, viszont teljes szellemi-lelki leromlás következett be a test leromlása következményeképpen, vagy azzal párhuzamosan. Bár a film interpretációja szerint, mire a részlegre ér, egyértelműen csalódik a hatalomban a nő, mégsem tudjuk, végül megtöri-e a hatalom, hiszen nem látjuk további sorsát. Ha a narrátor idősebb hangjának azt az értelmezési lehetőségét veszem figyelembe, hogy Weisz Gizella visszaemlékszik a történetekre, akkor elképzelhető, hogy a büntetés nem érte el célját.

3.2.5. Az elvált nő

A filmben sokkal hangsúlyosabb szerepet kap az a momentum, hogy Weisz Gizella elvált nő. „A film kissé kibontja, amire a novella csak a legtakarékosabb

utalásokkal céloz, hogy Weisz Gizella elvált férje miatt vált gyanússá.¹⁷¹ Kiderül továbbá az is, ami az elbeszélésben egyáltalán nem, hogy a volt férj is a rendszer számúzte tulajdonképpen, így a filmben is láthatjuk, hogy a szocialista emancipáció mintha látszólagos lenne csak, hiszen nem engedi a nőt egyedül maradni, illetve mintha hozzárendelné a volt férj attribútumait a nőhöz, mintha nem lehetne tőle különböző. Tehát a patriarchális értékrend továbbra is érvényben marad, a hierarchiából nem lesz egyenlőség hirtelen, ahogy a magántulajdon eltűnik a társadalomból. Azonban a hatalom maga sem következetes, elég, ha Galgóczi Erzsébet *Törvényen belül* (1980) című kisregényének, illetve az ezt feldolgozó Makk Károly filmnek (*Egymásra nézve*; 1983) a részletére gondolunk, ahol a rendőrök, amikor rajtakapják a két nőt csókolózás közben egy padon, a férjes asszonyt rögtön azzal küldik haza, hogy „Ha még egyszer ilyesmin kapjuk magát, meg fogjuk mondani a férjének és a szerkesztőjének, megértette?”¹⁷² Tehát, a házastársak közötti viszony, ahogy a novellával kapcsolatban is már utaltam rá, mégsem válik magánjellegűvé. A férj és a főnök ebben a kontextusban egymás mellé kerül, mintha a nőt körülvevő hierarchia azonos szintjén állnának.

3.2.6. Anyaság: mínusz

Talán a kitelepítés egyik rejtett oka, hogy Weisz Gizella gyermektelen, ahogy a novellaelemzésemben már említettem. „A fizikai munka mellett a nők megbecsülést szerezhetek anyaként is, de az anyaság a korabeli felfogás szerint termelés volt, s ennyiben mit sem különbözött a gyapotszedés eredményétől. Az anya elsősorban férfiakat termelt: katonafiatlokat, akik megvédik a béketábor, egészséges munkásfiatlokat, akik felhúzzák a szocializmus építményének, a béke- és egyéb táboroknak a falait. A termelő anya hol textilt állított elő, hol pedig leendő férfiakat.”, írja Rév István.¹⁷³ Lehetséges, hogy ez is közrejátszik a kitelepítésben, nem elég, hogy férje államellenes összeesküvő, Weisz Gizella lassan abban a korba ér, vagy már abba a korba ért, hogy nem szülhet többé gyereket, így hasznavehetetlen a társadalom számára.

3.3. Összegzés – marad minden ugyanúgy

Varga Balázs szavait idézve Gothár Péter filmje „erkölcsi példázat, melynek történetiségét hatástörténeti jellege adja”.¹⁷⁴ A rendezőt kritika érte a tekintetben, hogy 1995-ben nem tudott olyan erővel hatni a film, mint ahogyan még a múlt rendszer idején hathatott volna.¹⁷⁵ Gelencsér Gábor véleményével egye-

171 RADNÓTI, *i. m.*, 20.

172 GALGÓCZI Erzsébet, *Törvényen belül* = G. E., *Ez a hét még nehéz lesz*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 474.

173 RÉV, *i. m.*, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek_nelkuli_tarsadalom_nincs_no_nincs_vagy_nincs_szex/

174 VARGA, *i. m.*, 35.

175 „Sokan a szemére vetik a rendezőnek, hogy ez a film ma, 1995-ben nem képes olyan erőteljes, olyan átütő lenni, mint akkor lehetett volna.” *Uo.* 35.

tértve azonban elmondhatjuk, hogy „a távlatnyerés minden bizonynal hozzásegítette az alkotót ahhoz, hogy *A részleg*, miközben nem veszíti el konkrét történelmi dimenzióját és anyagszerűségét, túllép az azonosítható politikai érdekek motiválta diktatúrák közege, így Weisz Gizella sorsa tárgyyszerű meghatározatlanságában, a motiválatlan történet hibátlan logikájában örök és egyetemes távlatot nyer, méghozzá e fogalmak bántóan kongó üressége nélkül.”¹⁷⁶ Miért pozitív a kitelepített (megbüntetett) nő története mégis? Bár a film végére a filmelbeszélés tipikus női szereplőt csinál Weisz Gizellából, megmutatja meztelenül a kamera, leveszi szemüvegét, mégsem tárgyiasul. Aktív közeledése, melyet a férfi elutasít, kimozdítja ebből a pozícióból, és egy igazi emberi kapcsolat lehetőségét villantja föl a film zárata. A film átveszi a novella pozitív kimenetelű értelmezési lehetőségét, illetve a narráció nőhöz való viszonyát (ami nem tárgyiasító, nem a férfi tekintet által bitorolt), sőt, továbbmegy, a narrátor megszólaltatásával a belső nézőpontot megjelenítve. A történet további része elgondolásra vár, és mi szívesen gondoljuk el.

4. Konklúzió – hasonlít, ami különbözhetne, különbözik, ami hasonlíthatna

Tanulmányomban két olyan szöveget vettem össze, melyek majdnem nyolcvan év különbséggel keletkeztek, illetve két olyan filmet vizsgáltam, melyek szinte egy időben készültek. Meglepő, mennyi a hasonlóság a nők helyzetét illetően a századfordulós Magyarország és az ötvenes évek közép-kelet-európai térsége között, és szintén meglepő, mekkora a különbség női ábrázolás tekintetében a kilencvenes évek közepén, csupán két év különbséggel forgatott filmalkotások között.

A cselekmény szintjén a két novella nagyon hasonló helyzetben mutatja be a nőt (az *Anyagyilkosság* esetében itt elsősorban az anya, Witmanné alakját vettem figyelembe, mint a cselekmény szempontjából leghangsúlyosabb női szereplőt, illetve mint azt a női szereplőt, akiről a legtöbbet tudunk meg). A fegyelmzés, ami a nő lelkét veszi célba (egyik esetben a példás anya szerep, másik esetben a diktatórikus rendszerrel szembeni hűség), a patriarchátus rendje (az *Anyagyilkosság* esetében a nő egyértelmű alárendeltsége, *A részleg* esetében a látszólagos függetlenség), a nő mint reprodukciós gépezet (Witmanné, akinek emiatt megbocsáthatunk, és Weisz Gizella, aki emiatt nem teljes értékű nő, talán nem is nő a hatalom szemében), a szexualitás korlátozása, a nőiség és az elutasított testiség összekapcsolódása (az *Anyagyilkosság* esetében a keresztény erkölcs, *A részleg* esetében a szocializmus nevében), a szépség mint női attribútum, mint érvényesülési feltétel mind közös pontok a nők társadalmi helyzetében.

A leghangsúlyosabb egyezés azonban, hogy mindkét történet vége valami fajta büntetés, az egyik esetben halál, a másik esetben elkülönítés, elzárás. Mindkét esetben a társadalmi elvárásoknak megfelelni nem tudó nő számára látszik elkerülhetetlennek a bűnhődés. A *Witman fiúk* esetében saját személyiségének gyengeségei okán, *A részleg* esetében pedig a társadalom nővel kap-

csolatos, általános félelmei folytán. A két szöveg közötti különbség azonban jelentős. Az egyik novella (az *Anyagyilkosság*) elbeszélői modalitása megerősíti az amúgy is fennálló társadalmi gyakorlatot, a másik szöveg (*A részleg*) narrációjának modalitása viszont e tekintetben neutrálisnak mondható.

A két filmadaptáció, elmondhatjuk, hogy nem csak a történeteket adaptálja szövegszerűen (a *Witman fiúk* esetében nem beszélek most az interpretációs különbségekről, csupán a cselekmény átvételéről; azért sem említem a már részletesen taglalt eltéréseket, mivel azok nem enyhítik, hanem megerősítik a történet azon értelmezését, miszerint az anya bűnös), hanem a nőekkel szembeni elbeszélői modalitást is átveszi. Szász János filmje a klisészerű képekkel, a voyeurisztikus megoldásokkal és a szöveg erős társadalmi bírálatot hordozó interpretációjával ugyanazt a perspektívát képviseli, mint Csáth Géza a novella bevezetőjében, ahol gúnyos, lekezelő hangon, felülről beszél a nőkről, illetve azzal a metódussal, hogy a nőt a szövegben mindvégig némaságban tartja. A rendező megismétli a férfi tekinteten keresztül megjelenő néma nő képét mind az anya, mind a prostituált alakjával kapcsolatban. Ezzel szemben Gothár filmje a novella heterodiegetikus narrációját helyenként kiegészíti a női narrátor hangjával belső nézőponttá, és csak az utolsó jelenetekben helyezi női szereplőjét a tipikus színésznői pozícióba, mivel azonban a férfi Weisz Gizellát felajánlkozása ellenére visszautasítja, mégsem válik sztereotipikus női szereplővé. A történet végén épp e gesztus következtében felsejlik a szabadság és egy valódi emberi kapcsolat kialakulásának reménye, s vele a diktatórikus társadalom által meghatározott nemi szerepek felbomlásának lehetősége is.

Felhasznált irodalom

Szépirodalom

BODOR Ádám, *A részleg*, Bp., Magvető, 2006.

CSÁTH Géza, *Anyagyilkosság* = CS. G., *A varázsló halála*, Bp., Szépirodalmi, 1982, 128–138.

GALGÓCZI Erzsébet, *Törvényen belül* = G. E., *Ez a hét még nehéz lesz...*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 437–573.

Szakirodalom

BALASSA Péter, *Bodor Ádám novelláiról: Az Eufrátesz Babilonnál* = B. P., *A látvány és a szavak*, Bp., Magvető, 1987, 175–181.

BÁRON György, *Egy rosszabb nap (A barátkozás lehetőségei)* = Filmvilág, 2007/8, 54.

BORI Erzsébet, *Nem azok a fiúk* = Filmvilág, 1997/10, 55–58.

BRASSAI Zoltán, *Az ösztönélet Csáth Géza novelláiban* = B. Z., *Színhely*, Veszprém, Művészetek háza, 1997, 54–98.

Judith BUTLER, *Problémás nem*, Bp., Balassi, 2007.

CZÉRE Béla, *Csáth Géza: Anyagyilkosság = Miért szép? Századunk magyar novellái elemzésekben*, szerk. RÓNAY György, VARGHA Kálmán, Bp., Gondolat, 1975, 347–360.

Teresa DE LAURETIS, *Női filmek új megközelítésben: Esztétika és feminista filmelmélet*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=119>

- DÉRCZY Péter, *Szecesszió és világkép összefüggése Csáth Géza prózájában*, Literatura, 1987/1988/4, 373–382.
- MARY ANN DOANE, *Film és maszk*, Metropolis, 2000/4, 24–36.
- DRAGON Zoltán, *Kép, funkció, struktúra: A nő szabó István filmjeiben*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=115>
- WOLFGANG ERNST, *Archívumok morajlása = Az archívum kínzó vágya / Archívumok morajlása*, Jacques DERRIDA, Wolfgang ERNST, Bp., Kijarat, 107–171.
- MICHEL FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, Bp., Gondolat, 1990.
- MICHEL FOUCAULT, *A szexualitás története: A tudás akarása*, Bp., Atlantisz, 1996, I.
- MICHEL FOUCAULT, *A szexualitás története: A gyönyörök gyakorlása*, Bp., Atlantisz, 1999, II.
- MICHEL FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz, 2001.
- ERICH FROMM, *A szeretet művészete*, Bp., Helikon, 1984.
- GELENCSÉR Gábor, *A végeken (A részleg) = Káoszkeringő: Gothár Péter filmjei*, Bp., Novella, 2006, 120–134.
- GREGOR Anikó, *A matriarchátustól a „Girl Power”ig, avagy a nők társadalmi és családban elfoglalt helyzetének alakulása: IV. rész: Nők az államszocializmusban*, <http://kistaska.tatk.elte.hu/cikk.php?cikkid=351>
- GYÖRFFY Miklós, *A Liliomfától az Utolsó kéziratig*, <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9903/gyorffy.htm>
- JÜRGEN HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriával kapcsolatban*, Bp., Gondolat, 1971.
- HOLLÓSI Laura, *Nőfilmek nem csak nőknek*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=116>
- Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés: Digitális tananyag a modern filológiai képzési ág „Az irodalomtudomány alapjai” tantárgyának oktatásához*, BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella, TŐKEI Éva, Bp., 2006. 185.
- KÉRI Katalin, *Magyar nők a dualizmus korában*, Pécs, 1997. (doktori disszertáció)
- KIRÁLY Hajnal, *Könyv és film között: A hűségelv feloldásának elméleti koordinátái az adaptációértelmezésben*, Bp., 2007. (doktori disszertáció)
- THOMAS LAQUEUR, *A testet öltött nem*, Bp., Új Mandátum, 2002.
- NIKLAS LUHMANN, *Szerelem-szenvedély: Az intimitás kódolásáról*, Bp., Jószoveg Műhely, 1997.
- GEORGE L. MOSSE, *Férfiasságnak tüköre: A modern férfieszmény kialakulása*, Bp., Balassi, 2001.
- LAURA MULVAY, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>
- PETHŐ Ágnes, *Múzsák tükre: Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, Csíkszereda, Pro-Print, 2003.
- RADNÓTI Sándor, *Weisz Gizella*, Filmvilág, 1995/4, 20–21.
- RÉV István, *Nemek nélküli társadalom: Nincs vágy, nincs nő, nincs szex*, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/nemek_nelkuli_tarsadalom_nincs_no_nincs_vagy_nincs_szex/
- SNEÉ Péter, *Szegények vagyunk*, Magyar Szemle, 1998/1-2, 174–177.
- SZAJBÉLY Mihály, *Csáth Géza*, Bp., Gondolat, 1989.
- VARGA Balázs, *A részleg*, Filmkultúra, 1995/4, 35–36.
- VINCZE Teréz, *A csontváz hamvas bőre. Az adaptáció változatai Pacskovszky József Esti Kornél csodálatos utazása és Szász János Witman fiúk című filmjében = Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor, Bp., Kijarat, 2000, 165–184.
- VINCZE Teréz, *Feminizmus és filmelmélet*, <http://www.c6.hu/metropolis/?pid=16&aid=113>

Idézett/elemzett filmek

Witman fiúk (1997)

Rendező: Szász János. Író: Csáth Géza. Forgatókönyvíró: Szász János, Szeredás András. A főbb szerepekben: Maia Morgenstein, Fogarassi Alpár, Gergely Szabolcs.

A részleg (1995)

Rendező: Gothár Péter. Író: Bodor Ádám. Forgatókönyvíró: Gothár Péter. A főbb szerepekben: Nagy Mari, Szarvas József.