

Sághy Miklós

Az adaptáció mint a szöveg tudattalanja. Csáth Géza:

Anyagyilkosság; Szász János: Witman fiúk

Absztrakt

Tanulmányomban Csáth Géza *Anyagyilkosság* című novellájának és Szász János *Witman fiúk* című filmjének a kölcsönviszonyát elemzem. Alaptézisem, hogy a Csáth-novella adaptációjaként létrejött film a médiumváltás meglehetősen sajátos változatát képviseli, mégpedig azért, mert a *Witman fiúk* című alkotás az *Anyagyilkosság* című szövegnek nem csak a történetvázát, vagy ha tetszik, cselekményét veszi át, hanem egyúttal tovább is gondolja az eredeti eseménysor lélektani mozgatórugóit. Meglátásom szerint a film képi eszközeivel a Csáth-novellában elbeszélt anyagyilkosság pszichoanalitikus mélystruktúráját ábrázolja. Tanulmányomban igyekszem rámutatni, hogy a film idő- és térkezelése, a világítás stilizáltsága, a hangmontázsok stb. mind olyan eszközök, melyek a mozgóképben ábrázolt történeteket „belső”, lelki tájak történéseivé teszik. Továbbá, hogy ezeknek a „belső” történeteknek a vizsgálata az anyagyilkosság tudattalan okaira világíthat rá, s ezért a szóban forgó gyilkosság sokkal inkább lelki (ábrázolt karakteren belüli) történésnek, mint valódi (karakterek közötti interakcióban lezajló) eseményként értelmezhető.

Szerző

Sághy Miklós a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének adjunktusa. Tanulmányai, cikkei a kortárs magyar irodalom, a film és az irodalom kapcsolata, valamint a média- és metaforaelméletek témaköreiben jelentek meg. Publikált kötetei: *Az újmagyar dal* (kortárs lírakritika) (társszerző: Tóth Ákos), 2004, *A fény retorikája* (A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban), 2009.

E-mail: saghy.miklos@hung.u-szeged.hu

Az adaptáció mint a szöveg tudattalanja. Csáth Géza:

Anyagyilkosság; Szász János: Witman fiúk

1997-ben mutatták be Szász János *Witman fiúk* című filmjét, mely elsősorban Csáth Géza *Anyagyilkosság* (1908) című novellája, valamint kevésbé hangsúlyos módon *A kis Emma* (1912) című elbeszélésének felhasználásával készült. Jelen munkámban a nevezett három mű egymáshoz fűződő, adaptációs viszonyát vizsgálom behatóbban; szem előtt tartva azokat a „szöveg-használati” hangsúlyokat, melyeket maga a film jelölt ki a Csáth-művek filmre vitelekor. Eszerint a Witman testvérek története nagyobb szerepet kap majd az alábbiakban kifejtésre kerülő komparatív elemzések során, mint a kis Emma halálának elbeszélése.

Az *Anyagyilkosság* és *A kis Emma* című novellák közös vonása, hogy a történetben szereplő gyerekek gyilkosságot követnek el. Az első esetben a Witman fiúk megölik az anyjukat, a második esetben pedig a kisiskolás korú gyerekek felakasztják Emma nevű társukat. Rokon vonása még a szóban forgó Csáth-műveknek, hogy a gyilkosság végrehajtása mindkét esetben a történet legfontosabb momentumának számít, és ebből következően talán nem meglepő, hogy a szövegek elemzői, ha szabad így fogalmazni, a nyomozás-logika mentén indulnak el, és azt a kérdést teszik fel mindenekelőtt, hogy miért öltek ezek a gyerekek; mi vezetett el addig a pontig, hogy rémséges tetteket végrehajtsák? Egyszerűen: mi a gyilkosságuk oka, mozgatórugója, motivációja? A fő interpretációs kérdés nyomában kutakodva az is hamar nyilvánvalóvá válik, hogy a gyilkosságok okainak feltárásához nem elegendő az ok-okozati láncolatok racionális birodalmában tájékozódni, hanem más síkon, nevezetesen az ösztönök, az irracionalitás, a tudattalan szférájába kell behatolni annak, aki a szövegekben ábrázolt gyerek-gyilkosságok motívumait szeretné megérteni. Sőt, a Csáth-művek világában bemutatott gyilkosságok annyira abszurdak és elképzelhetetlenek, hogy azok akár szimbolikus gyilkosságokként is értelmezhetőek, melyek nem a ráció, a tudatosság síkján, hanem sokkal inkább a tudattalan ösztönbirodalmában zajlanak. Mert jóllehet a gyermekek nem mindig angyali lények, azaz képesek társaikkal és szüleikkel agresszíven viselkedni, mégis nagyon ritka az olyan eset, amikor a gyermeki düh végül szándékos és előre megfontolt gyilkossággal végződik, mint például a Witman fiúk esetében.

A gyermekgyilkosságok okainak kutatásakor a másik szembeötlő jellemvonás – vagy ha tetszik: „bűnnyom” lehet -, hogy a gyilkosságot elkövető gyerekek mindkét történetben abnormális viszonyba kerülnek a felnőttek világával. *A kis Emma* című szöveg esetében az akasztás végrehajtása lényegében a felnőttek világában lezajló kivégzés újrajátszása; halállal végződő erőszakos cselekedetük motivációjában pedig fontos összetevő lehet az iskolai terror légköre, ahol a tanár, Szladek Mihály nem kevésbé kegyetlen módon bánik tanítványaival, azaz velük, mint ők kis társukkal, Emmával. Az *Anyagyilkosság* esetében a Witman testvérek olyan családban nőnek fel, ahol az apa már kiskorukban meghal, az anyjuk pedig a „két fiát éppen olyan keveset csókolta, mint verte. Kevés közük volt egymáshoz, amint az lassanként mindjobban kiderült”. Egyszerűen

fejlődés-lélektani „kisiklásokként”, nevelésbeli „félrecsúszásokként” is értelmezhetők a gyilkosságok, melyek ily módon ismételtén a gyermeki psziché (defektusai, ösztönkésztetései) felé irányíthatják az elemző figyelmét – feltéve persze, hogy továbbra is az emberölések okainak és motivációinak megértését tűzi ki fő céljaként.

A fent vázoltak tükrében nem oly meglepő, hogy a szóban forgó Csáth-novellák elemzőinek döntő többsége a lélektani folyamatok, avagy Czére Béla megfogalmazásában: a „pszichológiai-patológiai izgalmak” elemzésére helyezi a hangsúlyt. ^[1] Ezen folyamatok jellemzésekor, leírásakor pedig a legkézenfekvőbb a pszichoanalitikus elméleti irányzatok alapvetéseire, meglátásaira, esetleírásaira támaszkodni. Főképpen azokra, melyek a szóban forgó művek kulturális kontextusát meghatározzák, és e tekintetben megkerülhetetlenek Sigmund Freud munkái, melyek egyre nagyobb elismertségre tettek szert a novellák születésének idejére. ^[2]

Az *Anyagyilkosságban* szereplő kínzások, szadista és mazochista tevékenységek, az ezektől nem független gyilkosság, valamint a furcsa álmok magyarázatát Csáth Géza monográfusa, Szajbély Mihály – a fentiek tükrében igencsak érthető módon – a híres bécsi lélekgyógyász munkái alapján magyarázza. Miért lelkeik örömeiket a fiúk az állatok kínzásában? – teszi fel a kérdést Szajbély, majd így folytatja: „E kérdésre a Freud által felfedezett (és sok botrányt kiváltott) gyermekkori szexualitás jellegében rejlik a válasz. A gyermekkori szexualitás legfőbb jellemzője, hogy még mentes a fajfenntartás ösztönétől. A gyermek célja egyszerűen az, hogy saját, különösen ingerlékeny testrészeinek (száj, végbél, húgycső stb.) izgatásával felkeltse a kellemes érzések különféle fajtáit. Emellett [idézi a tanulmány szó szerint Freudot] »már igen korán jelentkeznek a gyermeknél, a nemi kedvnek [...] a libidónak azok a részösztönei, amelyek egy idegen személyt választanak tárgyuknak.« Ezek az ösztönök ellentétpárokat alkotnak; közülük a legfontosabb talán a mazochizmus és szadizmus. Így van ez a Witman fiúknál is. »Kifogyhatatlanul érdekelte őket a fájdalom misztériuma« – jellemzi őket Csáth.” ^[3] A gyilkosság konkrét okainak vizsgálatakor Szajbély ismételtén Freudhoz fordul, és a tett magyarázatát abban látja, hogy a gyermeki ént, az ösztönei kielésére törekvő „ősi” ént nem korlátozza a szülői szigor, a nevelés, hiszen anyjuk elhanyagolja őket, és nem képes betölteni a még kialakulatlan felettes én szerepét. „S ezért életével fizet: áldozatává vált a fiaiból feltörő ősi ösztönöknek.” ^[4] Ennek előzménye persze, hogy az apa, aki tradicionálisan a hatalmat, a szülői szigort testesíti meg a patriarchális társadalomban, már korábban meghal. Az ő nevelő tevékenységét pedig az erőtlén és puhány anya nem tudta pótolni, ezért válik áldozatává megregulázatlan fiainak. ^[5]

Kőváry Zoltán *Mélylélektan és kultúra* című meggyőző tanulmányában teljesen jogosnak tartja a „lélektani novellák” (*Anyagyilkosság, A kis Emma*) freudista megközelítését, és ezért a gyerekek által elkövetett gyilkosságokat levezethetőnek véli a „pregenitális szexualitás agresszív részösztönéből”. Magyarázata szerint – melynek gondolatmenete elsősorban J. Graham munkáira hivatkozik -, a valóságelvtől és a felettes éntől még nem korlátozott gyermeki léleknek nagy a hajlandósága arra, hogy magát hatalmasra növelessen és bizonyos értelemben lényét mindenhatónak gondolja. Ez a „mindenhatósági én-mánia” pedig, ahogy Kőváry nevezi, gyakran társul gyilkos ösztönkésztetésekkel, gyilkos törekvésekkel – éppen úgy, ahogy az alkoholisták esetében,

csak hogy ők a gyilkos készítéseiknek nem ritkán sajnos teret is engednek. [6]

A szülő és gyermek viszonyban fellépő defektus okolása mellett a másik gyakori magyarázat a gyermekek gyilkos tetteire a társadalom közönye. A gyermeki ösztön-én, „ősi” én megregulázásának hiánya ez esetben már nem a szülők mulasztásában, hanem a közösség nemtörődömségében érhető tetten. Czére Béla a Witman testvérek normális fejlődésének félresiklását csak részben tulajdonítja az egészséges család hiányának, másik fontos okként a közösségi kontroll fogyatékosságát nevezi meg. [7] Hasonló következtetésekre jut az *Anyagyilkosság* című szöveget vizsgálva Baranyai Zsolt is, aki az anya passzivitása mellett a „pozitív környezeti ráhatás hiányát” jelöli ki a gyilkosság lehetséges okaként. „A bérház – írja -, amelyben éltek, az ott lakó emberek – szinte nem is léteztek a Witman-fiúk számára.” Az ironia pedig az, „hogy sajnos ez fordítva is így van: a ház lakói számára sem jelentenek semmit a gyerekek.” Baranyai szerint ezt mi sem bizonyítja jobban a szövegben, mint „az a szép megszemélyesítés”, amelybe a bérház leírása torkollik, és amely egyben a költői általánosítás szintjére is emeli a helyszínrajzot: „Az az egyetlen ecetfa, amely az udvar közepén állott, és annyi esztendeje meghozta rügyeit, leveleit és virágait, valószínűleg érezte, hogy mindez nem jól van.” És így áttételesen a közelükben lakó emberek közömbössége – Baranyai szerint – „az egész emberi világ, a társadalom közönyét jelenti”, mely nagyban hozzájárult a gyermekek gyilkos énjének eluralkodásához. [8]

A közösséget felelőssé tevő elgondolások szintén a gyermeki lélek torzulását, fejlődési rendellenességét állítják előtérbe. Ám ezúttal már nem a családi (ödipális) struktúra valamelyik tagjának mulasztására vezetnek vissza a felettes én kialakulatlanságát, hanem az egész szűkebb vagy tágabb (felnőtt) közösséget vádolják annak hiányaért. Mindazonáltal a magyarázati logika (melyet akár freudinak is nevezhetünk) ugyanaz, mint a szülő-gyermek viszonyra fókuszáló interpretációk esetében, jelesül: a gyermeki ösztönén megzabolázásának hiányában látják a gyilkosság okát.

A szóban forgó Csáth-novellák mélylélektani interpretációinak jogosságát irodalomtörténeti tények is szép számmal alátámasztják. Köztudomású, hogy Csáth Géza 1909-től a Moravcsik Ernő vezette, budapesti elme- és idegklinikán dolgozott orvos-gyakornokként, ahol módjában állt találkozni a freudista tanok elméletével és gyakorlatával. Szajbély Csáth-monográfiájában részletesen dokumentálva bemutatja, hogy miképpen ismerte meg, sajátította el Csáth Géza Freud tanait; valamint meggyőzően rávilágít arra is, hogy a pszichoanalízis területén az orvos-író úttörőnek számított Magyarországon, hiszen nagyjából Ferenczi Sándorral egy időben válik a bécsi lélekgyógyász nézeteinek hívévé, „s a pszichoanalízissel foglalkozó első cikkei sem sokkal később jelentek meg a nála majdnem másfél évtizeddel idősebb kollégája első freudista szellemű publikációinál.” Sőt, nemcsak elsajátította, hanem tovább is fejlesztette Freud nézeteit Csáth. Ennek eredményeképpen több (kisebb lélegzetvételű) ilyen irányú publikáció után 1911-ben megjelentette *Az elmebetegségek pszichikus mechanizmusa* című hosszú tanulmányát. E művében egy bizonyos G. kisasszony patológiás elmeállapotának leírására a freudi tanoktól némileg különböző rendszert kidolgozott ki, és e tétivel lényegében „meg is előzte Ferenczit, aki még hosszú évekig kínosan igyekezett ügyelni arra, hogy sehol se térjen le a bécsi mester nyomdokairól.” [9]

Amennyiben egyetértünk a monográfus állításával, miszerint Csáth feltehetőleg 1906-07 környékén ismerkedett meg Freud műveivel, akkor joggal feltételezhetjük, hogy a 1908-ban megjelent *Anyagyilkosság* és az 1912-ben publikált *A kis Emma* című novellákat már nagyban meghatározta az a (freudi) gondolkodásmód és esztétika, melynek igényét maga az író így fogalmazta meg: „egy pszichológiai, tehát természettudományi alapon felépített esztétikára” van szükségünk, hogy a művészi teremtés lényegét megérthessük. ^[10] Kőváry szerint ugyanakkor Freud munkái nem a „kiindulópontját” jelentik ennek az esztétikának, hanem sokkal inkább elméleti megerősítéseiként szolgálnak egy jóval korábbi alkotói igénynek. „Preanalitikus” novelláiból ugyanis arra következtethetünk – írja Kőváry –, „hogy a pszichológiai ábrázolás iránti igény már nagyon hamar jelentkezett nála, hiszen *A fekete kutya* című kiemelkedő lélektani novellája például 1904-ből való, vagyis 2-3 évvel a szakirodalom által feltételezett Freud-élménye előtt. [...] Így valószínűsíthető, hogy a modern pszichológia, a mélylélektan Csáth számára csak igazolta azt, amivel már művészként korábban is tisztában volt.” ^[11]

Ha elfogadjuk az eddigiekben vázolt (főképpen pszichoanalitikus megalapozású) megközelítések következtetéseit, akkor feltűnhet – ezúttal már főképpen az *Anyagyilkosság* című szövegre fókuszálva, jóllehet ez részben igaz *A kis Emma* esetében is –, hogy az (implikált) lélektani mélyrétegek gazdagságának mintegy ellentmondóan, milyen szikár és visszafogott a novella beszédmódja. A legtöbb irodalomtörténész a szöveg hangnemét „rezzenéstelenül keményként”, „hidegen objektívként”, szenvtelenül tárgyilagósként írja le, illetve a mondatait rövidnek, „lényegre törőnek”, „nyugtalanítóan lüktetőnek” nevezi. Czére Béla például fentebb említett tanulmányában: „barbár dobütésekként” jellemzi az *Anyagyilkosság* szóban forgó nyelvi egységeit. Orvosi szakszavakat alkalmazva – és ez talán nem is áll oly távol Csáth Géza szellemétől – úgy lehetne az iménti véleményeket összegezni (és részben tovább is gondolni), hogy az *Anyagyilkosság* című novella csupán bemutatja egy gyilkosság szimptomáit, anélkül, hogy azok diagnózisát, explikált mélylélektani magyarázatát adná.

A kérdés, melynek a megválaszolására az alábbiakban kísérletet teszek, a fentiek tükrében a következő módon volna megfogalmazható: vajon miképpen viszonyul a hangnemében szikár, visszafogott, ugyanakkor implikált lélektani mélyrétegekben gazdag *Anyagyilkosság*, valamint *A kis Emma* című novellához a *Witman fiúk* című Szász János film? ^[12]

Az *Anyagyilkosság* című novella az apa halálának leírásával kezdődik az alábbi módon: „Ha szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjuk, ebből rendesen baj származik. Witmannak két fia volt már, négy- és ötévesek, amikor egy napsugaras, csak kissé szeles novemberi délutánon búcsút mondott a világnak. Elég könnyen halt meg, és egészében nem sok bánatot hagyott maga után.” ^[13] A Csáth-szövegben a halálhírénél többet nem is nagyon tudunk meg az apáról. Szerepe lényegében arra korlátozódik, ha szabad így fogalmazni, hogy eltűnik a színről, és jelenlétével már nem befolyásolja a történet menetét. Még bánatot is alig hagyott maga után, mint a szövegből megtudjuk, nem hogy bármi egyéb lelki útravalóval terhelte, boldogította volna fiait, feleségét.

A filmben az apa halálának eseménye szintén a történet kezdőpontján helyezkedik el, ám

meglátásom szerint az ő figurája ez esetben nem tűnik el olyan nyomtalanul a színről, mint a Csáth-szövegben, mégpedig azért nem, mert motivikus, metaforikus, metonimikus áttételek formájában mindvégig jelen van a történet során. Ennek az állításnak az igazolásaképpen vessünk egy rövid pillantást a főcím utáni első jelenetre. A nyitóképen egy zsebóra szuperközeljét látjuk, mellyel az apa méri a hátralévő másodperceket az étkezési ceremónia megkezdéséig. Ezután a két Witman fiút mutatja a kamera, amint áhítattal elegy félelemmel az apjukra szegezik tekintetüket. Az óra elüti az egészet, a fiúk vigyázban állnak, és megérkezik az anya. Közös elmondják az asztali áldást, majd keresztet vetnek, és leülnek az asztalhoz. Az egész jelenet roppant teátrálisnak és alaposan begyakoroltnak hat. Egyedül János vét egy kisebb hibát, ugyanis már a keresztvetés előtt le akar ülni, ám ekkor apja menten rá szól, és a ceremónia tovább folytatódik a maga megszokott módján (1-2. kép).



1. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)



2. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)

Másik fontos és egyúttal szembeötlő jellemvonása a főcím utáni, nyitó jelenetnek az igencsak stilizált megvilágítás. Ezen belül is feltűnő, hogy az apa alakját erős, szinte már-már természetfeletti fény ragyogja be az ablak irányából (2. kép). E megvilágítás azt is sugallhatja, hogy az apa a fénysugárral összefonódva annak transzcendens (fény) forrásával is érintkezik. ^[14] Ha ehhez még hozzászámítjuk, hogy a családi rituálé során ő vezényli az imát, akkor azt is mondhatjuk, hogy az apa e kis közösségnek az égi kapcsolattartója, a „papja”, és ilyenformán az apa neve összekapcsolódik az Atyáéval; vagy legalábbis az apa az isteni Atya megtestesítője a szóban forgó családi közösség számára. A röviden vázolt jelenet alapján azt mondhatjuk, hogy az idő mérése és az idő számon tartása az apa alakjához kötődik, hiszen az ő kezében van az óra, valamint ő figyelmezteti a többieket, ha *idő előtt* vagy éppen nem a *megfelelő időben* akarnak valamit végrehajtani a rituálé során. Az apához kapcsolható idő percről percre megy előre, amiképpen ezt az óra számlapján, mutatóján jól látjuk (és jól halljuk is az ebédlő csendjében az óra ketyegését), azaz lineárisnak, egyenes vonalban előre haladónak nevezhető, és ebben a formájában egybeesik a történelmi idővel, mely valahonnét tart valahová, nem pedig újra és újra visszatérő ciklusokba rendeződik. Ez a látszólag triviális megállapítás azért válhat fontossá az interpretáció során, mert van a filmben egy jelenet, amely lényegében egy másik időszámítás jelenlétére utal a történetben. Arra a pillanatra gondolok, amikor a Witman fiúk az anyjuk társaságában kilépnek a házukból, és megkérdezik Witmannét, hogy tudja-e, hányadika van aznap. Ő azt válaszolja, nem tudja, mire a fiai felvilágosítják, hogy éppen fél éve temették el az apjukat. E párbeszéd azért oly érdekes, mert a dialógus elhangzásakor nyilvánvalóan tél van, és az apa temetésekor, azaz fél évvel azelőtt is tél volt, hiszen mindkét helyszínen havas a táj, az utca. A tél után hat hónapra (nagy valószínűséggel) a nyárnak kellene következnie. A filmben azonban nem ezt tapasztaljuk. ^[15] Ebből következően, úgy tűnik, mintha a történetből e ponton kiiktatódná a linearitás, és helyébe az „örök tél” lépne. Ám akárhogy is nevezzük ezt az idősíkot, annyi bizonyos, hogy az apa ideje mellett (vagy annak hiányában) megjelenik egy másik idődimenzió a filmben, mely láthatóan nem a „valósnak” gondolt terek „valós” időszámítását méri.

A kiinduló kérdés az volt: miképpen élnek tovább az „apa jelölői” a filmben a családfő halála után. Az eredeti problémafelvetést szem előtt tartva érdemes az első iskolai jelenetet alaposabban szemügyre venni, mert ennek során több olyan motívum is felbukkan újra, melyek a történet imént elemzett kezdetét is meghatározták. Mindenekelőtt a zsebóra superközele, egész keretet betöltő képe érdemel említést, mely időmérő szerkezet ezúttal az idősebb Witman fiú kezében látható (3. kép). Az ismételten (és a közeli által hangsúlyosan) megjelenő tárgymotívum (zsebóra) akár az apa idejének a „továbbéléseként” is értelmezhető. Fontos kapocs még a két jelent között az ima tevékenysége, melyet ezúttal a tanár vezényel; és nem utolsósorban az erősen stilizált megvilágítás emelhető még ki, amennyiben a kezdő és az első iskolai jelenet rokonságait vizsgáljuk (4. kép). A fénysugár ez esetben az imát vezénylő tanár alakját „ragyogja be”, és ilyen formán az apai, atyai hatalom helyetteseként is azonosítható. ^[16] (Megjegyzem, az iskolai jelenetek során mindig a mesterséges fényforrások a dominánsak, mintha ezek a gyerekek folyton éjszaka járnának iskolába.) Az ismétlődések által motívumokká alakuló kapcsolatok azt sugallják, hogy

jöllehet az apa („korán”) meghalt, ám az a struktúra, pozíció, melyet a fiúk számára képviselt, tovább él, és továbbra is viszonyulásra készíteti a Witman testvéreket. Fontos még említeni, hogy amíg az *Anyagyilkosság* című novellában az „iskola egyáltalán nem játszott fontos szerepet” a fiúk életében – amiképpen ezt a narrátortól megtudjuk -, addig a filmben, éppen az ilyen motivikus kapcsolatok által mégiscsak meghatározó helyé válik a nevezett intézmény. Mindazonáltal a történet ezen szálának *A kis Emmában* található meg az előképe, hiszen abban az eseményeket, és ezen belül a gyermekek életét, alapvetően befolyásolja az iskola agresszív légköre. E ponton tehát nyilvánvaló hangsúlyeltolódás figyelhető meg a filmben az *Anyagyilkosság* című novella eredeti történetéhez képest.



3. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)



4. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)

Az apai hatalom szimbolikus továbbélésének fontos jelölői még a filmben a fiúk által megkínzott, megölt állatok is, mégpedig azért, mert ezek a póruł járt lények metonimikusan vagy

metaforikusan mind az elhunyt családfő alakjához köthetőek. Az apa és az állatok közt alapvető kapcsolat a fájdalom. A filmben közvetlenül halála előtt az apa egyetlen szót ismételve elfúló hangon, mégpedig azt, hogy „fáj”. A fiúk pedig, akik korábban ott álltak apjuk betegágyánál, a fájdalom titkát, misztériumát kutatják a megkínzott, felboncolt állatokban. Vagy amiképpen a Csáth-szöveg fogalmaz: „Kifogyhatatlanul érdekelte őket a fájdalom misztériuma.” A film oly módon teremt metaforikus kapcsolatot az apa és az állatok megkínzása, felboncolása között, hogy a fájdalmat, melyet az áldozattá lett élőlényekben „keresnek” a Witman fiúk – a haldoklás jelenetének beiktatásával – határozottan a haldokló apa alakjához kapcsolja. Metaforikus, vagyis hasonlósági reláción alapul e (motivikus) kötelék, mert a fiúk valami *hasonlót* keresnek, amit az apában is feltételeztek, vagy amit ők legalábbis az apai attribútumok körébe sorolnak.

Az apa és a felboncolt, megkínzott állatok közt több metonimikus, azaz főként térbeli érintkezésen alapuló rokoni kapcsolatot figyelhetünk meg. A film történetének egyik legfontosabb állata, a bagoly, például első ízben az apa temetésén bukkan fel, először hang, majd pedig látvány formájában. A kamera még a bagoly nézőpontját is felveszi, mely egyúttal az égből letekintő apa/atyá tekintetként is értelmezhető éppen a nevezett madár és Witman Dénes filmbeli összekapcsolásának okán (5-6. kép). A metonimikus érintkezés ebben az esetben az apa földi maradványainak és a faágon ülő bagolynak a térbeli összefüggősége által jön létre. Ám még a temetés eseményénél is nyilvánvalóbb metonimikus köteléket teremt a nevezett szereplők közt a bagoly elfogásának jelene, hiszen az éjféli madarat nem máshonnan, mint apa sírjának keresztjéről ragadják el a fiúk. Sőt, még az is elhangzik ebben a jelenetben, hogy a bagoly a halál éneke, rettenetes titkok hordozója, a szeme éppen olyan, mint az apáé, és hogy az ő fejében is ott lakik a fájdalom, akár csak az apa testében közvetlenül a halála előtt (7-8. kép). [17]



5. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)



6. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)

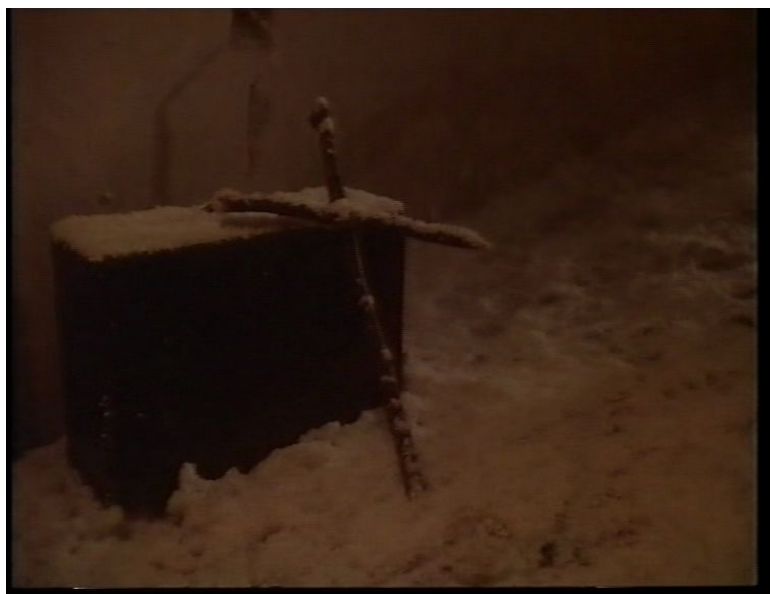


7. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)



8. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)

A bagolyhoz hasonlóan szoros metonimikus kötelék figyelhető meg az apa alakja és a megkínzott, felakasztott kutya közt. Először is a kutyát pontosan azon a helyen találják, a kocsmá mellett, ahol korábban az apa koporsója állt, benne a testtel, melyet éppen boncolni vittek. Ezt követően, mintegy a korbonctani cselekedetet utánozva a fiúk is felnyitják a kutya (és a bagoly) testét, majd a szegény kis állat földi maradványait egy láda-koporsóban oda helyezik el egy kereszt társaságában, ahol az apa teste is várakozott végső útját járva a temető felé (9. kép). Röviden: a térbeli érintkezések által megteremtett kapcsolat ez esetben is nyilvánvalónak tűnik.



9. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)

Összefoglalóan azt lehetne mondani, hogy a filmben a felboncolt és megölt állatok metaforikus, metonimikus összefonódása a halott apa alakjával még azt is sugallhatja, hogy a fiúk szadista, állatkínzó tevékenységükkel valójában az atyai hatalom rejtélyét kutatják, a fájdalom

misztériumát, melynek titkát az apa látszólag magával vitte a sírba.

A Witman fiúk az apa alakja mellett Zöldi figurájával állnak még szoros relációban. Amennyiben az előző eseteket részben metonimikusnak és metaforikusnak neveztem, akkor a retorika fogalmainak segítségével Zöldi és az idősebb Witman fiú kapcsolatát szimmetrikus felcserélődésen alapuló kiazmatikus viszonyként lehetne leírni.

Zöldi karaktere *A kis Emma* című szövegből kerül át a filmbe, ahol a megzabolázhatatlan „őserőt” képviseli, melyet szinte ájultra kell vernie Szladek tanár úrnak, hogy engedelmességre (vagy legalábbis annak látszatára) kényszerítse. A Szász-alkotásban akkor találkozunk vele először, amikor a Witman testvérek „új” nevelőapát kapnak, és az osztályterembe érkezve ezt Zöldi mindjárt szóvá is teszi, mondván: „mi van Witman kitúrtak az anyád ágyából? És milyen az új apuci?” Majd a többiekhez fordulva: „Az anyuci hamar megvigasztalódott, nem gondoljátok? Az anyjuk egy nagy kurva” (10. kép). Ezt követően verekedés kezdődik, majd az időközben megérkező tanár megkérdezi a két fiút, hogy mi történt, mire Witman azt válaszolja, szidtam a Zöldi anyját. Azaz magára veszi Zöldi bűnét. Fontos azonban látni, hogy János, az idősebb Witman fiú cseppet sem kedveli saját mostoha apját és az anyjához fűződő érzelmi viszonya sem nevezhető rózsásnak. Ebből következően akár még egyet is érthetne Zöldivel. Vagyis Zöldi a benne kavargó gyűlöletnek és ellenszenvnek ad hangot, amikor a visszataszító mostohaapját és a romlott erkölcsű, érzéketlen anyját kárhoztatja. Ebből a perspektívából tekintve már nem oly meglepő (és nem csak a pájtási szolidaritás eseményének tekinthető), hogy János magára vállalja az anyja szidalmazásának tettét. Aztán pedig Zöldi mint testet öltött lelkiismeret kiadja neki a verést, hiszen a magára vállalt anyaszidalmazásért bűnösnek érezheti magát az idősebb Witman fiú – még akkor is, ha történetesen egyet ért a Zöldi által megfogalmazott lesújtó véleménnyel (11. kép). Röviden: ez esetben Zöldi egyfelől Witman elfojtott indulatának hangadója, másfelől pedig az ennek nyomában felébredő lelkiismeretnek és büntudatnak a megtestesítője.

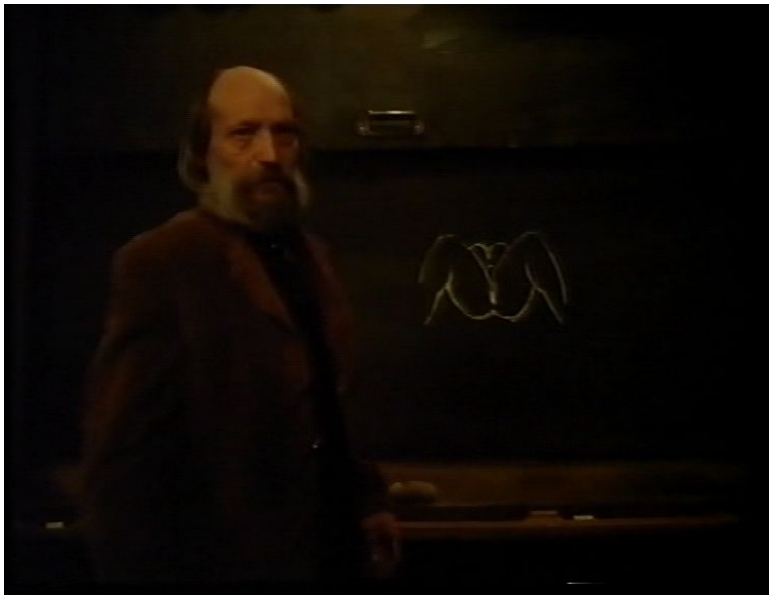


10. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)



11. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)

A második fontos esemény kettőjük viszonyában az idősebb Witman fiú második bordélybeli látogatását követi. A bordélyház piros tónusú képeit követően ugyanis mindjárt az osztályterem fegyelmezett csendjét mutatja a film, ahol a fiúk hátratett kézzel ülnek, a tanár pedig lehúzza a táblát, ahol nagy megrökönyödésére és a fiúk mulatságára egy krétával rajzolt női nemi szerv látható (12. kép). Ezt Zöldi, az osztály fekete báránya rajzolta a táblára. Vagyis az idősebb Witman fiú bolyong a vágy, az erotika birodalmában, Zöldi pedig ennek (vizuális) megjelenési formát ad a tanár által uralt osztályteremben. Ezt követően (és nem meglepő módon) a tanár mindkettőjüket a katedrára szólítja, ahol Witmant kérdezi a tettes kilétéről, de ő tagadja, hogy ismerné annak személyét. A tanár ekkor Zöldihez fordul, aki megvallja tettét. Aztán a megszokott rend szerint a büntetés következik, melynek során a tanár Witmanra bízna a verés kiadását, de az visszautasítja a vesszőzés végrehajtását (13. kép). A tanár ekkor megkérdezi Witmant, hogy nem fél-e tőle, mire János azt válaszolja, hogy nem. Végül a tanár dühödten félrelöki Witmant és Zöldit kezdi indulatosan verni. E rövid jelenetsorban ismét több kiazmatikus megfordítást figyelhetünk meg. Először is, mintha Zöldi táblarajzát Witman bordélyházban tett látogatása ihletné, másodsorban pedig Witman ellenszegülése a tanárnak éppen olyan elszánt és félelem nélküli, mint Zöldi ellenszegülése *A kis Emma* című novellában Szladák tanár úrnak. Azaz Witman itt Zöldi novellabeli szerepével mutat rokonságot, és ugyanolyan megregulázhatatlan individuumnak mutatkozik, mint szövegbeli alakpárja.



12. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)



13. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)

Fontos még említeni, hogy az imént vázolt osztályterembeli jelenetet követően, az iskolából kifelé menet Zöldi megállítja az idősebb Witmant, és mivel az nem árulta el a tanárnak, hálából neki ajándékozza a bicskáját. Más szóval azt a kést, amivel a fiúk végül megölik az édesanyjukat. Az eddigiekben bemutatott felcserélődési, kiazmatikus relációkat figyelembe véve azt is lehetne mondani, hogy a filmben Zöldi alakja akár még a nagyobbik Witman fiú gyilkos, vagy ha tetszik, ösztön énjeként is értelmezhető, aki az imént említett jelenetben szó szerint János kezébe adja a gyilkos kést.

A fentiek összefoglalásaként elmondható, hogy a „valós” idő- és térlogikától elszakad a *Witman fiúk* ban ábrázolt világ, és ebből következően inkább a tudati terek szimbolikus birodalmában bolyonganak a címszereplők, mint a reális dolgok szférájában. A tudati terekben pedig – amiképpen ezt a fentiekből kiolvashatjuk – egyszerre van jelen a felettes én mint az apa ideje és

hatalma, valamint az ösztön én Zöldi alakjában és a tudattalan időtlenségében. [18] Mindennek tükrében a film alapkérdése úgy fogalmazható meg, hogy miképpen viszonyulnak e két régióhoz a Witman fiúk; avagy miképpen pozícionálják magukat a felettes én és az ösztön én szorításában. [19]

Mielőtt tovább haladnánk a gondolatmenetben, érdemes egy pillanatra megállni, és szemügyre venni, milyen más strukturális elemek szolgálják még a filmben a „tudati terek” színrevitelét. Fontos szerepet játszanak végig a Szász-alkotásban a hangmontázsok. Ezen belül is meghatározó a harangzúgás, a harangkondulás, mely több jelenetnek is a hangaláfestését adja, valamint a város madártávlatból fényképezett képeit sokszor ez a hanghatás kíséri. Hamarjában persze mondhatjuk azt, hogy nagyon vallásos városban él a Witman család, és a szóban forgó hangeffektek valójában csak ezt akarják kifejezni. Mindazonáltal volt már arról szó, hogy a kezdő jelenet stilizált megvilágítása, illetve az ima vezénylese az apa karakterét a transzcendenciával kapcsolja össze, és ezáltal az ő alakja összefonódik az égi atya szellemével. A templomi harangok hangja az égi hatalomnak a szimbólumai, és amennyiben az atya/apa karaktere e régióval kapcsolatban áll, úgy a filmben az e birodalomhoz tartozó apai hatalom továbbélését is hirdetik a várost betöltő harangkondulások.

A stilizált megvilágítás szintén a tudati szférák megkülönböztetését szolgálja a filmben. A sötétben hagyott terek az elrejtettséget, a titkot, a nem ismertet, vagyis a tudattalant, míg a megvilágítottak az ismertet, a láthatót, a megmutatkozót, a tudatos dimenzióját jelzik – így szimbolizálva az emberi lélek különböző régióit. E vonatkozásban szép megoldás a fiúk elemmlámpa használata, melynek segítségével a padláson, a temetőben és a gyilkosság éjszakáján közlekednek, tájékozódnak a sötétben. A film szimbolikáját figyelembe véve ez a fénycsóva akár a tudat fényeként is értelmezhető, mely a tudattalan, az ösztönök sötét birodalmában pásztáz, és ily módon hoz napvilágra különböző (szimbolikus) tartalmakat, öntudatlan elfojtásokat (14-15. kép).



14. kép. Witman fiúk (Szász János, 1997)



15. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)

A tudati tereket kirajzoló világítástechnikák körébe sorolhatóak még azok a hirtelen elsötétülések, melyek során ugyanaz a helyszín, beállítás minden átmenet nélkül nappali fényből éjszakai sötétségbe vált. Ezek az áttünések (melyek nem követik a fényviszonyok természetes változását) a tudatosból a tudattalan sötétjébe történő átlépésként is értelmezhetők. Ráadásul a történet végéig ez a „sötétülés” mindig az imént leírt módon megy végbe, ám a film utolsó szakaszában éppen a fordítottja zajlik: az éjszakai sötétségből hirtelen nappali világosságba vált a kép; azaz, mintha a fiúk története az anyagyilkosságot követően elhagyná a tudattalan (sötét) birodalmát, és így a film végére a Witman testvérek készekké válnak arra, hogy a fejlődésük egy új szakaszába lépjenek (már amer



Nem ritkán a beállítások, a képi kompozíciók is a tudati terek szimbólumai mentén rendeződnek el. Ebből a szempontból érdemes szemügyre venni annak a jelenetnek egyetlen képkivágatát, melynek során az idősebb Witman fiú egy olyan fogat nyomába ered, s ül fel annak hátsó részére, melyből egy szeretkező pár sikolyai, nyögései hallatszanak (16. kép). A kép felső részében vallási szimbólumok látszanak (sőt ragyognak) egy monumentális szobor formájában, mintegy teljesen uralva az alant húzódó teret; míg a kép alsó részében megfigyelhető kocsi a prostituálttal és kliensével, a vágy, az erotika, a bűn birodalmát testesíti meg. Ez a kompozíció azt sugallja, hogy a *felettes* (atyai) hatalom árnyékában az idősebb Witman fiú az ösztönök, (nemi) vágyak tudat-*alatti* birodalmába lép be éppen.

Amennyiben elfogadjuk az eddigi elemzés következtetéseit – miszerint a Szász János által rendezett *Witman fiúk* műfajára nézve tudatfilm, amelynek eseményei sokkal inkább a szimbolikus, mint a valóság tereiben játszódnak –, akkor óhatatlanul felmerül a kérdés, mi történik valójában a tudati, tudat-mélyi régiókban? Továbbra is a fenti interpretáció során adekvátként elfogadott és előtérbe állított pszichoanalitikus megközelítéseket alkalmazva –melyeket láthatólag a Szász adaptáció sem kérdőjelez meg, sőt, éppen mintha maga is ebbe az irányba tájékozódna – hamarjában (és nem kevés provokatív szándékkal) azt mondhatnánk, hogy a Szász-filmben egy „szabályos” ödipális-struktúrával állunk szemben. [20] Jóllehet az apa a történet elején meghal, és kiiktatódik a családi viszonyrendszerből, a szimbolikus apagyilkosságok mégis tovább folytatódnak, mégpedig annak jelölői, helyettesítői, jelesül az állatok kivégzései által. A film vége ebben a megközelítésben értelmezhető úgy, hogy az ékszerek, melyekkel a fiúk Irént teleaggatják valójában az anya iránti vágy jelölői, melyeket – egészséges fejlődésüknek megfelelően – átvisznek egy másik nőre, kilépve ily módon az ödipális struktúra feszítő keretei közül. A probléma ezzel a magyarázattal az, hogy nem tudja indokolni, mi szükség volt az anyagyilkosságra, ha a szimbolikus „átvitel” ilyen problémamentesen zajlik. Ráadásul az ödipális struktúrában a gyilkos vágy célpontja (legalábbis fiúgyermek esetében) az apa és nem az anya. Még mindig a választott magyarázati kereten belül maradva persze feloldhatjuk ezt a problémát, mégpedig oly módon, hogy azt állítjuk, az apa halálát követően az anya vette át a családfő szerepét, és ezzel egy időben a gyilkos ösztön tárgyává is tette magát, és végeredményben ez okozta a halálát. Ezt az értelmezést sugallhatja az étkezési jelenet, amely lényegében megismétli a kezdő képsorok közös ebéd ceremóniáját (17. kép). Továbbá e jelenetben ismétlődik az apa és a fiúk közötti szeretgetés



Kétségtelen, hogy az imént vázolt interpretáció elég nyakatekert magyarázata a film történéseinek, illetve az anyagilkosság lehetséges okainak. Nem is gondolom, hogy az úgynevezett Ödipusz-komplexus ily módon történő csűrése csavarása a vizsgált műalkotás(ok) esetében igazán célravezető volna. Ehelyett figyelembe véve a film motívumait és vázolt retorikai működésmódját, egy másik történetet látok körvonalazódni a Szász-adaptációban, és a film „útmutatásai” alapján az eredeti Csáth-szövegben is. Ezen értelmezés szerint a fiúk viselkedése nem előre haladó fejlődésként jellemezhető, melynek végeredménye a felnőtt világba – vagy Lacan terminusával – a szimbolikus rendbe történő (be)illeszkedés volna, hanem inkább egy regressziós, visszafelé tartó folyamatként írható le, melyben a fő mozgatóelv éppen a szimbolikus hatálya alóli szabadulás.

A film története, meglátásom szerint, két fő részre tagolódik. Az első szakaszban a fiúk a boncolások, állatkínzások szimbolikus cselekedetein keresztül az atyai hatalom titkát kutatják. E keresés fő kérdése pedig, hogy hol érhetőek tetten az atyai hatalom attribútumai, hol ragadhatóak meg a halott apa szellemének manifesztációi. Mint említettem korábban, ilyen meghatározó jellemvonás a fájdalom, melyet az állatok testében, fejében keresnek a Witman fiúk a bölcsességgel, a transzcendens titkokkal egyetemben. Ám e lázas kutakodás bizonyos értelemben eredménytelenül, vagy úgy is fogalmazhatunk, hogy a fiúk számára csalódással zárul. A hiábavaló keresés tanulságait az idősebb Witman fiú, János (a „hol lakik a fájdalom” kérdésre válaszul) ekképpen foglalja össze öccsének: „most már tudom, tudom, a bagoly fejében, a mi fejünkben, és minden ember fejében...Ott bujkál mindenhol.” E felismerés akár úgy is interpretálható, hogy a fájdalom, az apai hatalom nem egy transzcendens megalapozású, tetten érhető és kézzel fogható világbeli entitás, hanem sokkal inkább egy képzeletbeli szerveződés, képzeletbeli létező, mely nem a világban, hanem az emberek fejében, tudatában lakik csupán. Vagy másképpen fogalmazva, az apai, az atyai hatalom faggatása a fiúk számára nem vezet *pozitív* eredményre, hanem éppen ellenkezőleg: a betöltetlen *hiány* felismerését idézi elő. Akár ez a „csalódás” élmény is motiválhatja a film második felének keresés történetét, mely már nem az atyai hatalom, hanem valami másnak a megelégsére, fellelésére irányul. A történet második részének meghatározó figurája ebből következően nem az apa, hanem sokkal inkább Irén, a prostituált, akinél gyakori és meglehetősen izgatott látogatásokat tesznek a Witman fiúk. Nem utolsó sorban pedig éppen Irén az a személy, aki kérésével, követelőzésével a fiúkat az anya-gyilkos cselekedetre sarkallja.

Vajon mit jelent a Witman fiúk számára Irén, a film második szakaszának kulcsfigurája? Azt mindjárt az elején leszögezhetjük, hogy nem szexuális tárgyat látnak a prostituáltban, ez mind a novellából, mind a filmből kiderül; ugyanis mindkét alkotásban Irén ez irányú kezdeményezése határozott elutasítást vagy legalábbis zavart vált ki belőlük. A filmben például az első találkozás során a nagyobbik Witman fiú, amíg kedveskedve simogatja őt Irén, addig élvezi a dolgot, ám amikor a lány a kabátját kezdi kigombolni, akkor durván ellöki, és visszautasítja a továbbiakat. Sőt, a filmben az ilyen irányú szexuális vágyak határozott elutasítása is megfogalmazódik. Egy alkalommal ugyanis, amikor Irén a kuncsaftjával érkezik haza, az idősebb fiú szóváltásba

keveredik az apja korú férfival, és amikor az megfenyegeti őt, János azt válaszolja neki: „Maga moslék, hagyjon nekünk békét! [...] Nem félek magától. Ismerem már [...] maga pöcegödör.” Az idősebb Witman fiú ezen megnyilvánulása akár az olyan típusú szexuális vágy elutasításaként is értelmezhető, mely az ödipális struktúrában az apa vágyával történő azonosulást jelenti. ^[21] Ebben a megközelítésben Irén nem szexuális objektum számukra, hanem sokkal inkább anyafigura. Fontos azonban kiemelni, hogy Irén nem az apa vágyával történő azonosuláson keresztül megjelenő anyát képviseli a szemükben (amiképpen ez az ödipális struktúrából következne), hanem a gyermeki fejlődésnek egy korábbi szakaszában megjelenő, úgynevezett preödipális anyát. Vagyis olyan anyafunkciót testesít meg a prostituált, mely a gyermek és anya szimbiotikus egységének, duális kettősének boldog állapotát képviseli. Más szóval a nemi identifikálódás előtti időszaknak a meghatározó szereplőjét. Ebben a fejlődési időszakban ugyanis még nem alakul ki a kisgyermekben az én és a tárgyak, az én és az anya közti különbségtétel képessége. Az anya és gyermekének viszonya a preödipális szakaszban összefonódó, részben felcserélhető szerepeken nyugszik, és így módon rugalmas identifikációra ad lehetőséget.

A preödipális anya iránti vágy jelenlétét igazolhatja a novellában annak az álomba forduló fantáziának a hosszas bemutatása, mely a lég asszonyairól szól:

Aznap késő estig a mezőkön bandukolt a két Witman fiú [...] A nagyobbik azt mesélte, hogy a levegőben lények laknak, amelyek az emberekhez hasonlítanak, s ha enyhe szél fúj, érezni, mint úszik a testük a levegőben. Azután megálltak, lehunyták a szemüket és kiterjesztették a karjaikat. Az idősebb fiú azt állította, hogy *hatalmas, puhatestű légi asszonyok* imbolyognak körülötte, és a hátukkal és mellükkel az arcához érnek. Néhány perc múlva az öccse jelentette, hogy szintén érzi az asszonyokat. Otthon az ágyban is még a lég asszonyairól beszélgettek, és nyitva hagyták az ablakokat, hogy ők bejöhessenek. Be is jöttek [...] lebegve, úszva *oda nyújtóztak melljük a paplanra, a vánkosra*. A nyakukat odahajtották a fiúk szájához és arcához, majd ismét továbbcsúsztak ernyed, lusta és mégis könnyed mozdulatokkal. Egész éjszaka velük maradtak a szobában. Összefogóztak hajladozva, mosolygó arccal lebegtek az ablak felé, majd újra feléjük kúsztak, *reájuk feküdtek, és hozzájuk simultak*. [kiemelés tőlem: S. M.] ^[22]

A filmben az idősebb fiú beszél egyszer lefekvés előtt a táncoló, hajladozó lég asszonyairól – hűen idézve a novella imént idézett sorait –, mire a kisebbik hozzáteszi, igen, ő is érzi őket, sőt, azt is tudni véli, hogy Irén is a lég hatalmas asszonyai közt van. Ez a fantázia-, álomkép mind a filmben, mind a szövegben azt sugallja, hogy a fiúk aránytalanul nagy női testek ölelésére vágyanak, az ölelés ezen tapasztalata éppen a kisgyermekkorra, a fejlődés preödipális szakaszára vezethető vissza, amikor az anya teste valóban oly hatalmasnak tűnhet, mint a puhatestű, légi asszonyok a Witman fiúk vágy-fantáziáiban. Az *Anyagyilkosság* című novellában Irén-élményük tapasztalatát így foglalják össze a fiúk:

– Csak ezért érdemes élni – mondta a kisebbik.

– Ez az, amit annyi fáradtsággal kerestünk – jelentette ki a másik.

„Kerestünk”, mondja a kisebbik fiú, Ernő, mégpedig múlt időben, mintha Irén alakjában mégiscsak megtaláltak volna valamit vagy valakit. A film zárata, akár ennek a pozitív eredménnyel végződő kereséstörténetnek a kifejeződéseként is értelmezhető, vagyis a „kerestünk” múltidejűségének a vizuális illusztrációjaként. A révbe érkezés paradicsomi boldogságát sugallja ugyanis a jelenet, melynek során a fiúk örömmel bújnak oda az álomittasan mosolygó Irénhez (18. kép). A szituáció magasztosságát tovább fokozza a nondiegetikus komolyzenei aláfestés, mely a jelenet ünnepélyességét hangsúlyossá tevő rendezői kommentárként is interpretálható. És nem utolsósorban, a film ezekkel a képekkel, mintha annak a korábban már idézett szövegrésznek a jelentőségét emelné ki, mely így hangzik: „odanyújtóztak melljük a paplanra, a vánkosra” a légi asszonyok. Irén a fiúk szerint a lég asszonyainak egyike. A film zárójelenete ebben a megközelítésben akár a fiúk álmainak, fantáziáinak a megvalósulását is illusztrálhatja. Vagyis a Szász-alkotás mintha azt sugallná, hogy a vágy-álmok végül beteljesültek, és a fiúk fejlődésének ez a szakasza nyugvópontra érkezett. Még hogyha ez a nyugvópont nem is feltétlen az előre haladás kronológiájában, hanem a regresszióé, azaz a múlt felé fordulásé. A regresszió a testi és lelki egyetemes megújulást testesít meg.



18. kép. *Witman fiúk* (Szász János, 1997)

Érdekes még megfigyelni, hogy amíg a film ezzel az álomszerű jelenttel zárul, addig a novellában a fiúk „elsiettek az iskolába” a jól kigondolt terv szerint, mely a gyilkosság nyomainak eltüntetésére és a rájuk terelődő gyanú elhárítására irányult. Vagyis a film mintha ismételten kiiktatná azt a krimilogikát, mely a novellában még (a fiúk nyomeltüntetői tevékenységében is) megfigyelhető.

A Szász-alkotás ez esetben – amiképpen végig a filmben – talán még a novellánál is hangsúlyosabban a tudati, tudatméli működésekre helyezi a hangsúlyt, szemben bármiféle racionális logikával.

Akár elfogadjuk a tudati terek történéseinek eddigiekben vázolt magyarázatát, akár nem, az azért mindenképpen bizonyosnak látszik, hogy a Szász-adaptáció lényegében kibontja a Csáth-szöveg csupáncsak implikált lélektani tartalmait. Más szóval: a kíméletlenül tárgyilagos, hűvösen objektív, szinte csak a szimptomák leírására minimalizált *Anyagyilkosság* című szöveg (pszicho)analitikus magyarázatát adja. A film összetett motívum- és szimbólumrendszerei, bevonva *A kis Emma* című novellát is, mintegy létrehozzák a szöveg(ek) áttételeken és helyettesítéseken alapuló tudattalanját. Vagy amiképpen Bori Erzsébet fogalmaz: „A *Witman fiúk* – részben Csáth más írásai nyomán – kitalál, felépít egy világot, amely nincs megírva, legfeljebb jelezve a novellában. A forgatókönyv elmélyült munkára utal, pontosan kidolgozta a részleteket, elvarrta az összes szálát. Minden a helyén van, tökéletesen illeszkedik. Túl tökéletesen. Egy lépés nem marad megokolatlan, egész motívumháló szövődik a fiúk minden tette köré, vörös vezérfonál vezet az apa holttestétől a szerető beépülésén át az állatok kivégzéséig; Irén rossz napjától, majd újra elhangzó szeszélyes kívánságától az anya megöléséig. A filmben szinte logikai levezetést kap az, ami Csáthnál sötét titok, action gratuite, és úgy éri az olvasót, mint egy ökölcsapás.”^[23] Teljesen egyetértek Bori Erzsébettel abban, hogy a film egész „motívumhálót” épít a Csáth-szöveg köré, viszont a túlzottan egyértelmű „levezetés” gondolatát nem tartom helytállónak. Jóllehet a jelen munkában a motívumokat megkíséreltem egy kétrészes narratívára felfűzni – miszerint az első szakaszban a fiúk az apai hatalom titkát kutatják, aztán pedig egy regressziós folyamat szereplőivé válnak -, ám korántsem gondolom, hogy ez volna a *Witman fiúk* című film gazdag motívumrendszerének egyetlen lehetséges felfejtési módja. A film annál jóval összetettebb és komplexebb hálózatot hoz létre, hogy ezt ilyen egyszerűen és végérvényesen végre lehessen hajtani. Mint a tudattalan működések jó és pontos modellje a Szász-alkotás nehezen enged a tudatos „erőszaktevésének”, a tudatos történetképzésének. Amiképpen a lélekgyógyászok is különböző módon interpretál(hat)ják ugyanazokat a szimptomákat, ugyanígy a film motívumhálózata is több értelmezési lehetőséget kínál fel befogadójának – és ez mindenképpen az alkotás érdemének tekinthető.

Az utóbbi jellemvonást, vagyis a gazdag motívumháló színrevitelét már csak azért is érdemes hangsúlyozni, mert Szász János másik Csáth-adaptációja, meglátásom szerint, a *Witman fiúk*hoz képest éppen a fordított utat választja. Az alapul vett egyik alkotás Csáth Géza naplói mellett, *Az elmebetegségek pszichikus mechanizmusa* című – fentebb már említett – esettanulmány, mely részletes leírását adja G. kisasszony lelki betegségének, és egyúttal a nő által produkált szimptomák egy lehetséges, árnyaltan kidolgozott pszichoanalitikus értelmezését is felmutatja.^[24] Az *Ópium* (2007) című filmadaptáció ugyanakkor a nevezett könyvben található komplex lélekelemzést visszavezeti a szimptomákra, melyek G. kisasszony írásmániájában, nagy hanghatásokkal járó dühkitöréseiben, autoerotikus/perverz szexuális viselkedésében stb. érhetők tetten. A film ezen abnormális viselkedési formák illusztrált tárházát adja, kiegészítve Brenner doktor

ópiumfogyasztási szokásainak tényszerű bemutatásával. Az utóbbi szereplő esetében sem arra helyezi a fő hangsúlyt a nevezett alkotás, hogy *miért* fogyaszt kábítószer a híres lélekgyógyász, hanem sokkal inkább arra, hogy *milyen* módon teszi ezt G. kisasszony analitikusa. Vagyis a befecskendezés részletező láttatása fontosabb, mint a lehetséges okok megmutatása, sejtetése.

Persze ez a tárgyilagos megközelítés nem áll távol a Csáth-naplók „minimalista” szellemétől, noha a *Witman fiúk* adaptációs törekvéseitől igencsak messze kerül ez a megfilmesítési metódus, valamint G. kisasszony kórtörténetének komplex leírásától is jócskán távolodni látszik. Az utóbbi művekben ugyanis éppen a türelmes megfigyelő számára megmutatkozó, a pusztá szimptómáknál többet eláruló jelek árnyalt és gazdag kibomlásban rejlik az alkotások izgalma és szépsége.

[A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.]

[Vissza a tartalomjegyzékhez](#)

Jegyzetek

1. Czére Béla: *Csáth Géza: Anyagyilkosság*. In *Miért szép? Századunk magyar novellái elemzéseiben*. Bp., 1975. 347.
2. És amelyeket nem utolsó sorban maga Freud is alkalmazott műelemzésekre.
3. Szajbély Mihály: *Csáth Géza*. Gondolat, Budapest, 1989. 202-203.
4. I. m. 204.
5. Az itt vázolt magyarázat Freud azon elképzelésére épít, mely az emberi szubjektum három alapvető strukturális szintjét különíti el, nevezetesen az *ösztön ént* (id), a *felettes ént* (superego) és a kettő között „egyensúlyozó” *ént* (ego).
6. Kőváry Zoltán: *Lélek és zene. Csáth Géza, Nietzsche és a pszichoanalízis*. In Csabai Márta és Erős Ferenc (szerk.): *Mélylélektan és kultúra. Műhelymunkák egy szemináriumból*. Gradus ad Parnassum Könyvkiadó, Szeged, 1998. 103.
7. Czére: i. m. 335-336.
8. Baranyai Zsolt: *Csáth Géza: Anyagyilkosság*. In Róna-Tas András (szerk.): *Kutatási módszerek és irányzatok a társadalomtudományokban*. JATE BTK, Szeged, 1978. 132.
9. Szajbély: i. m. 179-181.
10. Az idézet így folytatódik: olyan esztétikát, „amely mindvégig tiszta, egyszerű fogalmakkal operál és mindenekelőtt az emberi lelket és annak kardinális tulajdonságát, igyekvését a megnyilatkozás, a mozgás, a kifejeződés felé veszi vizsgálat alá.” (Csáth Géza: A Művészi alkotások élvezése. In uő: *Rejtelmek labirintusában*. Magvető, Bp., 1995. 83.)
11. Kőváry: i. m. 101.
12. A kérdés megválaszolásakor – mint amiképpen erre fentebb már utaltam – érdemes szem előtt tartani, hogy a nevezett Szász-alkotás elsősorban az előbbire, vagyis az *Anyagyilkosság* című elbeszélésre épít; így a továbbiakban főképpen erre a szövegre fókuszálva vizsgálom az adaptációs viszonyt.
13. Csáth Géza: „Anyagyilkosság”. In Uő: *A varázsló halála*. Szépirodalmi, Bp., 1982. 128.
14. Ezt a kapcsolatot hangsúlyozza, hogy a későbbi beállításokban, melyek erre a jelenetre kísérteties módon rímelnek, hiányzik a szóban forgó megvilágítás. Hiszen a későbbiekben se anyát, se a pót-apát nem

ragyogja be az első jelenetben megfigyelhető természetfeletti fényforrás (vö. 17. kép).

15. Bori Erzsébet *Nem azok a fiúk* című kitűnő írásában ezt a jelenetet bántó ügyetlenségnek nevezi a nagy műgonddal készült filmben. Be kell valljam, nem igazán értem Bori írása alapján, hogy a „bántó ügyetlenség” arra vonatkozik-e, hogy a tél után hat hónappal a nyár jön, vagy arra, hogy a film időtlen idejét ilyen didaktikusan magyarázza el a rendező nézőknek. Mert azt maga Bori is elismeri, hogy a film történetének ideje időtlen, akárcsak a novellában, „melyben a bagoly napjára Irén napja következik, de közben hónapok múlnak, a szeptemberből május lesz.” *Filmvilág*.
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=1667
16. A stilizált megvilágítás végig jellemző a filmben. Ezen belül is külön hangsúlyt kap a sötét és a világos terek megkülönböztetése. Ám erről a későbbiekben még bővebben szólok.
17. Talán nem tűnök túlságosan komolytalannak, ha megjegyzem, a Witman Dénest alakító Kovács Lajos arcában is van valami bagolyszerű.
18. Vö. a tudattalanban (ősenben) „nem találjuk meg az időképzet megfelelőjét, sem az időben való lefolyás elismerését”. (Sigmund Freud: *A lélekelemzés legújabb eredményei*. Ford. Dr. Lengyel József. Könyvjelző Kiadó, Nyíregyháza, 1994. 81.)
19. Jacques Lacan terminológiájának segítségével az eddigi elemzések következtetését oly módon foglalhatnánk össze másképpen, hogy a film története lényegében arról szól, a fiúk miképpen viszonyulnak a szimbolikushoz, azaz: hogyan illeszkednek a szimbólumok rendjébe – ha egyáltalán ezt teszik – a kiemelt, fallikus jelölő, az apa hiányában.
20. Köztudomású, hogy Freud szerint a fiúgyermkek szülők iránti szeretetében három, négy éves kor körül megjelenik a szexuális elem, minek következtében jobban vonzódnak az ellenkező nemű szülőhöz, ez esetben az anyához, és az azonos nemű szülő helyébe akarnak lépni, mintegy kiiktatva őt a családi struktúrából. Freud ennek az állapotnak a leírásakor alkalmazza Szophoklész Oidipusz király történetét, aki, anélkül hogy tudta volna, mit cselekszik, a saját anyját, Iokasztét vette feleségül, és megölte az apját, Laioszt.
21. A Csáth-novellában is megfigyelhető az apa erőszakos szexuális vágyának elutasítása. Meglátásom szerint, ezt sugallhatja a bagoly megjelenése az idősebb fiú gondolataiban az Irénnel történő első találkozáskor. Amiképpen erről már fentebb szóltam: a filmben meglehetősen hangsúlyosan összekapcsolódik az apával a bagoly alakja, és ugyanez a nexus, jóllehet nem ekkora hangsúllyal, de a novellában is megjelenik (vö. „A feje olyan, mint két nagy szem. Az agyában csodálatos régi mesék vannak elrejtve.”) Amikor az első, Irénnel töltött együttlét során az idősebb Witman fiúnak a bagoly az eszébe villan, akkor nem sokkal utána a csalódás érzése tölti el őt. Éppen úgy, mintha az apai vágy megjelenése okozná ezt a csalódást: „A lány a szőnyegre hengeredett és mozdulatlanul engedte magát csókolni, ölelni. Witman fia a bogolyra gondolt [...] Csakhamar azonban ráunt a játékra. Csalódottan kelt fel, várt és tágra nyílt szemekkel nézte a nőt.”
22. Csáth: „Anyagyilkosság”. 133.
23. Bori Erzsébet: i. m.
24. Később Csáth Géának ez a műve *Egy elmebeteg nő naplója; Csáth Géza elfeledett orvosi tanulmánya* címen jelent meg Szajbély Mihály szöveggondozásában és Mészöly Miklós előszavával (Magvető, Bp., 1978.).

Irodalomjegyzék

- Baranyai Zsolt: Csáth Géza: Anyagyilkosság. In Róna-Tas András (szerk.): *Kutatási módszerek és irányzatok a társadalomtudományokban*. JATE BTK, Szeged, 1978. 123-139.

- Bori Erzsébet: *Nem azok a fiúk*. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=1667
- Czére Béla: Csáth Géza: Anyagyilkosság. In *Miért szép? Századunk magyar novellái elemzéseiben*. Bp., 1975. 347-360.
- Csáth Géza: Anyagyilkosság. In Uő: *A varázsló halála*. Szépirodalmi, Bp., 1982. (<http://mek.niif.hu/00600/00630/00630.htm#9>)
- Csáth Géza: *A kis Emma*. <http://mek.niif.hu/00600/00630/00630.htm#18>
- Csáth Géza: *Egy elmebeteg nő naplója*; Csáth Géza elfeledett orvosi tanulmánya (Szajbély Mihály szerk.) Magvető, Bp., 1978.
- Csáth Géza: *Rejtelmek labirintusában*. Magvető, Bp., 1995.
- Kőváry Zoltán: Lélek és zene. Csáth Géza, Nietzsche és a pszichoanalízis. In Csabai Márta és Erős Ferenc (szerk.): *Mélylélektan és kultúra. Műhelymunkák egy szemináriumról*. Gradus ad Parnassum Könyvkiadó, Szeged, 1998. 99-109.
- Sigmund Freud: *A lélekelemzés legújabb eredményei*. Ford. Dr. Lengyel József. Könyvjelező Kiadó, Nyíregyháza, 1994.
- Szajbély Mihály: *Csáth Géza*. Gondolat, Budapest, 1989.

Filmográfia

- *Witman fiúk* (Szász János, 1997)
- *Ópium - Egy elmebeteg nő naplója* (Szász János, 2007)

© Apertúra, 2012. tél | www.apertura.hu

webcím: https://www.apertura.hu/2012/tel/saghy_az_adaptacio_mint_a_szoveg_tudattalanja/

