Dragon Zoltán

Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa

Szerző

Dragon Zoltán a Szegedi Tudományegyetem Amerikanisztika tanszékének oktatója. Kutatási területe a filmelmélet, a filmadaptáció, a pszichoanalitikus filmelmélet, a kortárs vizuális kultúra, illetve a digitális kultúra és a digitális bölcsészet – ezekben a témakörökben számos publikációja jelent meg hazai és külföldi szakfolyóiratokban. Eddig megjelent kötetei: The Spectral Body: Aspects of the Cinematic Oeuvre of István Szabó, (társszerzőként Cristian Réka M.-mel) Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories, illetve Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa. Az AMERICANA – E-Journal of American Studies in Hungary című online folyóirat és az AMERICANA eBooks e-könyvkiadó alapítója és szerkesztője, valamint a Filmtudományi Hírmondó létrehozója.
Honlapja: www.dragonweb.hu
Email: dragon@ieas-szeged.hu

Dragon Zoltán

Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa

I. Az adaptáció elméleti és kritikai konstrukciói

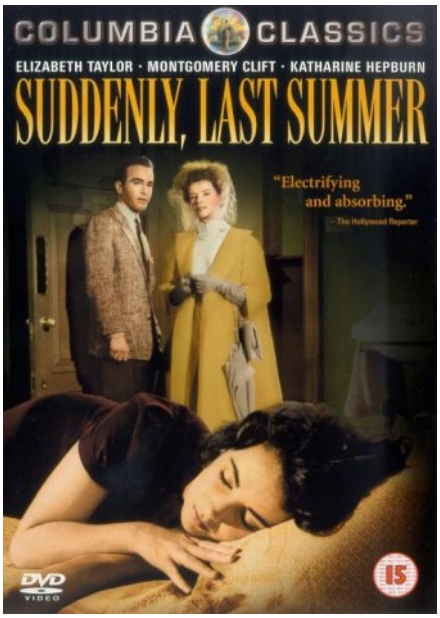
I. 1. Bevezető

Egy csontváz jelenik meg a Joseph L. Mankiewicz által rendezett *Múlt nyáron, hirtelen* (*Suddenly Last Summer*, 1959) című filmben. A film Tennessee Williams azonos címet viselő drámája alapján készült, mégpedig Gore Vidal és maga Williams adaptációjaként. A filmben feltűnő csontváz nincs jelen a „forrásszövegben," és filmbéli jelenléte is inkább egyfajta hiány-manifesztáció: senki sem veszi észre, pedig jelentős helyeken és pillanatokban válik láthatóvá, ráadásul olyan környezetben, amely nyilvánvalóan heterogén saját létezéséhez képest. Kísérteties jelenlétté válik, mely látszólag jelentéktelennek tűnő probléma is lehetne, ám alapvetően forgatja fel mind a film reprezentációs mechanizmusát, mind pedig a dráma filmes adaptációjáról vallott nézeteket. A dráma filmadaptációját ugyanis a legtöbb filmkritikus teljesen problémamentesnek látja, sőt, magától értetődőnek, vagy akár „természetesnek." (1)



A csontváz ott, akkor és úgy jelenik meg, ahol, amikor és ahogyan nem lenne szabad megjelennie – legalábbis az uralkodó adaptációelméleti nézetek szerint. Megjelenése ugyanis érvényteleníti a „hűségkritika" értékelvű kategóriáit, és – mint ahogyan azt az elemzés bizonyítani fogja – nyíltan rámutat egy olyan áthágásra, mely nem csupán két szöveg között hoz létre szakadékot, hiszen ereje sokkal radikálisabb: két médium áthágásaként egy „mediális törés" tárul a néző szeme elé. Mind a reprezentáció ideológiájának azonban, mind pedig az adaptáció kritikai-elméleti intézményének az az alapvető érdeke, hogy ez a törés el legyen fedve. Ennek gyökerei a film történetének egészen a keletkezési pontjáig nyúlnak vissza, hiszen a film mint művészeti ág (a hetedik művészet) státuszát csak az irodalom segítségével vívhatta ki. Nem csoda, hogy a Lumière-fivérek már 1897-ben filmre vitték a krisztusi szenvedéstörténetet. Az irodalmi adaptációk célja az volt, hogy a népes középosztályt meggyőzzék, tartalmas és kulturált időtöltés a mozi, nem holmi vásári bűvészmutatvány. Azóta az irodalom és a film kapcsolata üzleti fogássá vált, az adaptációra egy egész üzletág szakosodott: gondoljunk csak a regények eladásának hirtelen megugrására a filmváltozat bemutatása után vagy az úgynevezett *„film tie-in"*, azaz a film regényadaptációjának megjelenésére. Ezek a könyvek (melyekből a piaci igényeknek megfelelően egyre több születik) furcsa mutánsok: nem filmek, de nem is regények, hiszen mindkét forma kifejezésmódját próbálják ötvözni az egyik forma technikájával. Nem filmek, hiszen a film sajátja hiányzik belőlük, mégis a film elbeszélői takarékosságát igyekeznek adaptálni. Nem is regények, hiszen a regény mint műfaj néhány alapvető jellemzőjét iktatják ki annak érdekében, hogy fenntartsák a film

pergésének – egyébként utánozhatatlan – gyorsaságát és egyediségét. A filmben egy kép elég a leíráshoz, a regényben a leírás alaposssága hozza létre a képet: a *film tie-in* jelenségében e kettőt próbálják ötvözni, ami meglehetősen esetlennek tűnik mindkét médiumhoz képest. Természetesen nyilvánvaló, hogy ezek a kötetek csupán azért jönnek létre, hogy a film iránti érdeklődést fenntartsák: szerepük pusztán piaci, semmiképpen nem esztétikai.



Visszatérve a csontváz megjelenésére a *Múlt nyáron, hirtelen* című filmben, illetve annak elméleti és értelmezési implikációira, felvetődik a kérdés, hogy ha az ideológia elfedési mechanizmusa eleddig hatékonyan működött, hogyan kerül a látható regiszterbe az a kísérteties (*unheimlich)* tárgy, mely paradox módon nincs jelen saját eredeténél? Már amennyiben „eredetről" vagy „forrásról" lehet beszélni az adaptáció esetében: ez egy olyan pont, melyet a tanulmány igyekszik dekonstruálni – éppen a csontváz trópusán keresztül. Mit*jelen*t tehát a kísérteties csontváz *jelen*-léte? Valóban jelenlétről van itt szó vagy csupán *jelenés*ről? Amennyiben jelenésről van szó, miféle jelenés ez, és honnan ered, mi a célja?

Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy meghaladja a mára megkövült ideológiává vált értékelvi alapokon nyugvó hűségkritikai gyakorlatot az adaptáció területén. Az elemzés célja többrétű. A gyakorlati cél annak bizonyítása, hogy az adaptáció és az alapjául szolgáló szöveg a mediális törés miatt szimultán vannak jelen, ami egy olyan intertextuális és intermediális teret feltételez,melyben lehetőség nyílik a két szöveg dialóguson keresztüli elemzésére. (2) Erre épül az elméleticél, amely nem pusztán az, hogy láthatóvá váljon a hűségkritika ideológiai despotizmusa, és hogyrávilágítson az adaptáció-kritika zsákutcáira, hanem az, hogy valós alternatívát nyújtsonadaptációk elemzéséhez. Ennek érdekében nem az a cél, hogy csak egyik vagy másik tudományág eredményeire hivatkozva, vagy azokat kizárólagosan alkalmazva egy rigorózus rendszer alakuljon ki az elemzés végére. Sokkal inkább az, hogy egy rugalmas elméleti keret alapjai szülessenek meg, amely az adott gyakorlati elemzés és értelmezés problémáit a lehető legmesszebbmenőkig képes legyen adaptálni.

Első lépésként az adaptáció elméleti és kritikai területét vizsgálom, különös tekintettel azokra a pontokra, melyek a hűségkritika alappilléreinek számítanak. Ebben a részben taglalom azokat a hiányosságokat is, amelyek a dráma és a film közötti lehetséges dialógust problémamentesnek tettetik, illetve elfedik, rámutatva ezzel a mediális törés fogalmának jelentőségére és szerepére. Itt kitérek majd a dráma és a színház, illetve a színház és a film közötti hasonlóságokra és különbségekre is, továbbá azokra a nézetekre, melyek ezeket vagy túlhangsúlyozták, vagy teljességgel elfeledték. Mindez azt a célt szolgálja, hogy az általam felvázolandó adaptációt értelmező kritikai alternatíva helyét a lehető legpontosabban jelöljem ki.

Ezt követően a csontváz elméleti és reprezentációs jelenlétére koncentrálok. Ez a rész adja meg tulajdonképpen az elméleti alternatíva részletes bemutatását, kisebb-nagyobb gyakorlati referenciákkal alátámasztva. A csontváz formációját a reprezentáció és az elmélet magjaként kezelve azt fogom tanulmányozni, hogy ez a mag hogyan jelenik meg a különböző burkokon keresztül (legyen az a burok elméleti vagy reprezentációs), és hogy megjelenése, vagy éppen radikális hiánya miként befolyásolja a nézői, illetve az olvasói befogadást és megértést.

Az elméleti megfogalmazást követi a gyakorlat: Tennessee Williams *Múlt nyáron, hirtelen* című drámáját illetve filmjét elemzem az elmélet által kijelölt eszközökkel és az általa meghatározott módon. Először is témaválasztásom indoklom meg, vagyis azt, hogy miért Tennessee Williamst választottam tanulmányom tárgyaként. Itt rámutatok Williams munkásságának jelentőségére mind a drámairodalom, mind pedig a filmtörténet vetületében. Williams művei ugyanis nem csupán egyik vagy másik területen jelentettek és jelentenek a mai napig kiemelkedő sikert és művészi elismertséget, hanem önnön létrejöttük az adaptáció kérdését helyezi előtérbe. Williams pályája tehát önmagában az adaptáció problematikájának előtérbe helyezéseként is felfogható, szerzői személyessége így akár a dráma és a film dialógusának szimbóluma is lehet.

Végezetül pedig két példán keresztül illusztrálom elméleti felvetéseimet. Az egyik maga a csontváz vizuális jelenlétére koncentrál, a másik pedig egy verbális megnyilvánulásra, mely az adaptáció során szintén vizualizálódik. A csontváz a *Múlt nyáron, hirtelen* vizuális regiszterében egy eleve

elveszett test helyettesítőjeként, Képzetes másikjaként van jelen, tehát a funkciója az, hogy egy strukturális hiányra hívja fel a figyelmet. Ez a hiány (vagyis a láthatatlan) érdekes módon a kép (vagyis a látható) megszületésének és jelenlétének a feltétele, vagyis a reprezentáció e köré a hiány köré szerveződik. A szó szoros és átvitt értelmében is *inkorporálódott* elveszett (vagy még inkább *eltűnő)* test tehát nem saját képében tér vissza a film szövegébe, még akkor sem, amikor eltűnésének története képileg is megelevenedik: egy kísérteties test érkezik a diegézisbe helyette, mely bizarr mivoltával együtt is csakis a néző számára válik láthatóvá. Ez a jelenés nem található meg a dráma szövegében, tehát az adaptáció folyamatának áthágási aktusa során keletkezhetett, így nem csupán a diegetikus testre utal, hanem egyúttal a dráma és a film közötti mediális törésre is.

A verbális megnyilvánulás példája is hasonlóképpen működik, bár iránya éppen az iménti példa fordítottja: itt a dráma szövegében lévő jelenlétből keletkezik hiány a filmben. Egyetlen egy mondatról van szó, amely a drámában szokatlanul hangsúlyosan szerepel, a filmben pedig egy nem kapcsolódó vágás (*jump cut)* vési be radikális hiányát. A vágás oly expliciten utal a hiányzó cezúrára, hogy azon nyomban a dráma szövegéhez utal – ezzel megteremtve a két médium dialógusának talaját. E két példán keresztül tehát oda-vissza, a dialógus mindkét oldaláról nézve is rámutatok a mediális törés jelenlétére, és az intermediális tér dialógust posztuláló kapacitására. Tulajdonképpen e törés konok jelenléte ad lehetőséget az adaptáció dialóguson alapuló elemzésére.

I. 2. Kritikai-elméleti elfedések

Az első kérdés, melyet ez a furcsa, kísérteties test (vagy a szigorúan vett élő test hiányát jelölő „volt-test") felvet, az valójában saját eredete: hogy hol és miből született meg. A kérdés azért alapvető, mert az „eredetként" aposztrofálható drámai szövegben nincs nyoma, vagyis Valós hiányként (nem) jelenik meg. Miből született hát? Ha nem a drámából, akkor a dráma és a film különbségéből, vagyis abból a szakadékból, mely nem csupán film és irodalom, hanem dráma és elbeszélés között is tátong? Az adaptáció áthágási aktusaként létrejövő mediális törés „küldöttjéről" van szó? Egy „kísértetről", aki valami titkot hordoz, mint Hamlet apjának Szelleme? Miféle titokról lehet szó, és mi lehet a viszonya a töréshez?

Előfeltevésem az, hogy mivel a csontváz eredete nem lokalizálható az *Ur*-szövegben, így a furcsa és meglehetősen bizarr test egyfajta jelölő: az intermedialitás jelölője, mely az adaptáció mint áthágási aktus eredménye, vagy még inkább annak vizuális, képzetes (a lacani értelemben véve is), illetve *spektrális* hozadéka. Maga az áthágás Michel Foucault szerint „egy olyan mozdulat, amely a korlátra irányul; itt, ezen a vékony vonalon tűnik fel villámfényszerűen, s talán mutatkozik meg pályájának íve is a maga teljességében, sőt még az eredete is." (3) Ez a megfogalmazás rávilágít az áthágás pillanatának alapvetően képzetes, illetve képi minőségére, illetve arra, hogy „villámfényszerű" megmutatkozása tulajdonképpen az eredetét is feltárja. A csontváz esetében úgy tűnik, hogy mint képi jelenés vagy spektrális hozadék, saját eredetére hívja fel a figyelmet, mely

azonban nem a szigorú értelemben vett „forrásszöveg”.

A csontváz tehát nem csupán Képzetes hozadéka a mediális törésnek, hanem el is fedi ezt a törést. A Jacques Lacan francia pszichoanalitikus által felállított elméleti rendszerben ez az *objet petit a* formulával jelölt tárgy, aminek természete Képzetes, de a Valós helyén áll, a Valós Szimbolikusba történő behatolása által keletkezett törést takarja. Az *objet petit a* a Valós küldötte, a Képzetes formájában. (4) Mint ilyen, valóban egy kísérteties (*unheimlich)* tárgy, mely alapvetően egy hétköznapi tárgy, de strukturális helyzete és a szubjektum vágymechanizmusának következtében valamiféle különleges, megkülönböztetett státuszra emelkedik. Egyszerre idegen, furcsa és bizarr, valamint ismerős és vágyott. Sigmund Freud vezette be a kifejezést „A kísérteties” című írásában, ahol rámutat, hogy a szó eredetének és ellentétpárjának tekintett „*heimlich* szócska többféle jelentésárnyalata között van egy, ami saját ellentétével, az *unheimlich*-hel esik egybe. Ami egyszer *heimlich*-nek, másszor *unheimlich*-nek minősíthető.” (5) Az *objet petit a* tehát az a tárgy, amely *unheimlich*, hiszen, mint a vágy oka, ismerős, ám mégis a szubjektumon kívül van, elidegenedve, tehát az ismerőssége az ismeretlenségével párosul, mégpedig úgy, hogy egyidejűleg mindkettő.

Ebben az értelemben a csontváz megjelenése az ismerőst (a drámát) saját elidegenedettségében (a film) jelöli, mégpedig úgy, hogy a hiányt (a két médium közötti szakadékot) fedi el, ha mégoly esetlegesen is. Ez azt is jelenti, hogy a hűségkritika alapelveinek létjogosultsága megkérdőjeleződik, hiszen a kérdés immáron nem az, hogy a csontváz megjelenése „jobbá” teszi-e az adaptációt, hanem inkább az, hogy ez a jelenés „mit tesz” az adaptációval. A jelenés egy alternatív viszonyrendszert posztulál, hiszen eltörli az elsődlegesség és másodlagosság kategóriáit a szövegek tekintetében: eredete nem az adaptálandó dráma, de még az is kérdés, hogy a filmi szöveg annak tekinthető-e. Mindenesetre ez csakis úgy deríthető ki, ha a két szöveg „dialógusba” kezd, egy „harmadik”, a néző/olvasó testén keresztül. Ezáltal a mediális törés, mint az adaptációban rejtett titok, valójában a nézőben/olvasóban realizálódik a tudattalan szintjén. Ez az akaratlan „örökség” teszi kísértetiessé a csontváz megjelenését. Nem tudjuk, honnan érkezik, de nem érkezhet a drámából – hacsak nem saját hiányát jelöli.

Mint azt jeleztem, a csontváz megjelenése nem csupán a hűségkritika, de a mindmáig uralkodó, strukturalista beállítottságú adaptáció-kritika háromszintű kategóriarendszerét is szükségtelenné teszi. Eszerint a filmadaptációk a következő skatulyákba illeszthetők (ami alapján aztán értékük meghatározható):

1. *transzpozíció* – ide sorolják azokat a filmadaptációkat, melyekben alig észrevehető az adaptáló filmkészítő kézjegye, és a film a lehető legnagyobb hűséggel követi az eredeti szöveget.
2. *kommentár* – az eredeti szöveget helyenként átalakítva látjuk viszont, mely alakítások a filmkészítő értelmezői pozícióját hivatottak sejtetni anélkül, hogy az az eredeti szöveget alapjaiban befolyásolná.
3. *analógia* – ebben az esetben a film olyannyira eltér az eredeti szövegtől, hogy az tulajdonképpen már alig nevezhető adaptációnak, sokkal inkább egy másik művészeti ág irodalomra történő reflexiójának. (6)



MARLON BRANDO ROBERT DUVALL MARTIN SHEEN in APOCALYPSE NOW
FREDERIC FORREST ALBERT HALL SAM BOTTOMS LARRY FISHBURNE and DENNIS HOPPER
Produced and Directed by FRANCIS COPPOLA
Written by JOHN MILIUS and FRANCIS COPPOLA Narration by MICHAEL HERR
Co Produced by FRED ROOS, GRAY FREDERICKSON and TOM STERNBERG
Director of Photography VITTORIO STORARO Production Designer DEAN TAVOULARIS Editor RICHARD MARKS
Sound Design by WALTER MURCH Music by CARMINE COPPOLA and FRANCIS COPPOLA

© Apertura 2005. Cs2 www.apertura.hu

R RESTRICTED TECHNICOLOR® DOLBY STEREO IN SELECTED THEATRES United Artists A Transamerica Company AN OMNI ZOETROPE PRODUCTION

Original Soundtrack Album available on Elektra Records and Tapes

Copyright © MCMLXXIX Zoetrope All rights reserved

79014-3

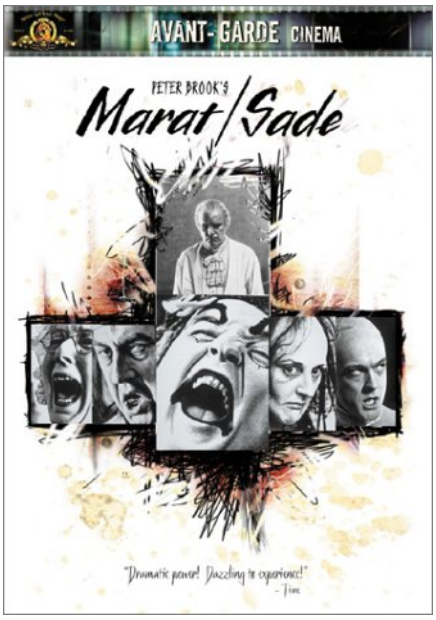
Alapvető ellentmondást rögzít ez a séma: eddig arról volt szó, hogy a film művészet-státuszát az első kategória alapozná meg, mégis, a harmadik kategória ismerné el az adaptációt egy másik művészeti ág eredményének. További probléma következik abból, ami tulajdonképpen minden kategorizációs kísérletnél megjelenik: mi történik azokkal a filmekkel, amelyek áthágják a határokat? Vegyük például Francis Ford Coppola *Apokalipszis most* című filmjét. Első látásra szinte semmi köze sincs Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című regényéhez, ezért a harmadik kategóriába kellene sorolnunk. Mégis, mintha követné Conrad elbeszélését, a nevek is jelen vannak, úgyhogy talán a második kategóriába tartozik, hiszen némileg hű marad a conradi szöveghez. A szöveghűséget éltető kritika nyilvánvalóan elítélné a filmet, a többiek azonban egyszerűen – a kategóriák alapján – nem találnának rajta fogást.

És vajon hová lehetne sorolni Anthony Minghella *Az angol beteg* című opuszát? Olyan mértékben rugaszkodik el Michael Ondaatje regényétől, hogy már-már azt mondhatnánk, semmi közük egymáshoz, mégis mintha tökéletesen azt kapnánk a filmtől, mint amit a regénytől. Az adaptáció során teljességgel megváltozott a kronológia, az elbeszélői fókusz, letisztultak az elbeszélés szintjei, és még a történet vége is átalakult. Érdekes módon azonban éppen a film hívta fel a figyelmet a könyv érdemeire, és még a „hűség-kritika" sem intézett támadást a regényt majd' minden vonatkozásában átdolgozó hollywoodi stílben prezentált produkció ellen.

Hová illeszthető a *Múlt nyáron, hirtelen* adaptációja? Követi a dráma cselekményének szálát – így alapvetően hű adaptáció. Eltér azonban számos ponton a megjelenítés tekintetében: a tér, amelyben a jelenetek kibontakoznak, megsokszorozódik, valamint a pusztán verbális visszaemlékezés, mely a drámai szöveg traumatikus magja, megelevenedik illetve képi formát ölt. Nem utolsó sorban egy szubjektív nézőpont is bevéső dik a film textúrájába, mely úgy engedi látnunk a csontvázat, hogy közben teljes közömbösséggel átsiklik rajta. Walter Benjamin szerint ez az „optikai tudattalan" sajátossága: olyat is látni enged, ami puszta szemmel nem lenne látható. (7) Végső soron tehát a kamera közbeiktatásának köszönhető, hogy a csontváz láthatóvá válik, és azt is feltételezhetjük, hogy a csontváz ezen közbeiktatásnak, vagy bevéső désnek a képi hozadéka: az adaptációban keletkező törés traumatikus, Valós magjának a küldötte, mely megjelenésével kísérti a reprezentáció egészét, és retrospektíve magát a drámai szöveget is, minek következtében eltörli a temporalitás által szabott *valóságos* határokat. Lacan terminológiájával élve azt mondhatjuk, hogy a *valóság* Képzetes linearitását, ideologikus idilljét a *Valós* szakítja át: likvidálva a *valóság* logikáját, mely a paradoxonnak adja át helyét.

Itt ragadható meg igazán a mediális törés fogalma is bizonyos szempontból. A drámában ugyanis nincs szigorú értelemben vett nézőpont, illetve az előírt „néző-pont" (ahonnan a néző láthat) nem szubjektív, és nincs a dráma szövegében jelölve. A néző, mint „negyedik fal", mint csendes, abszolút passzív megfigyelő – vagyis mint alapvető hiány jelöli a nézőpontot (ami így természetesen nincs is igazán). A film azonban a kamera-szemen keresztül rögzül: egy nézőpont véső dik a szövegbe. Míg a drámánál, de főként a színháznál (ami persze már önmagában is adaptáció), száznyolcvan fokos térélményben lehet a nézőnek része, addig a film egy

háromszázhatvan fokos teret igyekszik létrehozni. A szövegbevésés pillanata megvilágítja a mediális törést: az áthágás mint adaptációs aktus, leginkább a vizualitás terén hozott létre egy törésvonalat. Ahogyan azt Marvin Carlson megfogalmazta, az adaptáció folyamata tulajdonképpen átmenet egyik kifejező rendszerből egy másikba, mely fenomenológiailag különbözik tőle. (8) A fenomenológiai különbség a *Múlt nyáron, hirtelen* esetében a csontváz mint *fenomén*, azaz jelenség, jelenés.



A mediális törés egy másik vonatkozásáról is hallgat az adaptáció-elmélet, ez pedig nem pusztán a dráma és az elbeszélés különbözősége, hanem a dráma és a színpadi előadásé, mely legtöbbször összemosódik. Ilyen példa Martin Esslin *A dráma vetületei: hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvásznon, avagy a képernyőn* című tanulmánykötete. Esslin oly tágan értelmezi a dráma fogalmát, hogy az előbbiekben elemzett narratológiai meglátásokat meg sem említi: a szubjektív nézőpont, az elbeszélő beiktatása a szövegbe szerinte ugyanolyan drámai fogás, mint az arisztotelészi idő-tér-cselekmény hármas egysége. Szerinte dráma az írott szöveg, de ugyanolyan dráma az előadott is, mivel ugyanazon „központi mag" található meg mindkettőben, sőt, a dráma más vetületében is, mint amilyen szerinte a film, a televízió és a rádiójáték is. (9) Az egyik alapvető probléma Esslin értekezésében nyilvánvalóan az, hogy nem vesz tudomást a reprezentációs mechanizmusok, illetve a különböző médiumok lényegi különbségeiről: így említésre sem méltatja azt a nüanszot, hogy a rádióban nincs képi reprezentáció. A másik probléma a definíciók hiánya: mindent egy drámai központi magra próbál visszavezetni, azonban egy mondat erejéig sem tisztázza e mag természetét. Talán ennek köszönhető, hogy néhány oldallal később az is kiderül, hogy ez a központi mag, aminek ő strukturális jelentőséget tulajdonít, tulajdonképpen nem más, mint néhány drámai „elem". (10) Innentől fogva értelmezhetetlenné válik azon sarkallatos kijelentése is, miszerint „egy színpadi dráma filmváltozata, legyen az akár Pinter vagy Shakespeare műve, nyilvánvalóan még mindig dráma." (11) Nos, Peter Brook, tapasztalt színházi- és filmrendező nem így látja a dolgot: a saját rendezésű*Marat/Sade* előadást kellett filmre vinnie, ami számára csak úgy volt lehetséges, ha egy „tisztán filmes nyelvet" talál. (12) Amint azt Patrice

Pavis kommentálja:

> ez a film egyáltalán nem azzal a céllal követi a színpadi eseményeket, hogy beszámoljon a színházi reprezentációról. Éppen eléggé kidolgozott és autonóm a diszkurzusa, hogy elfedje a reprezentáció lehetséges emlékeit, amelyhez egyébként már hozzá sem férnénk, hiszen a játékot kifejezetten a kamera előtt, a színházi közönség tekintete nélkül játszották újra. (13)

Brook filmje tehát már teljesen más, mint színpadi rendezése, ami azt implikálja, hogy a színpadi és a filmes reprezentációk nyelve teljességgel különbözik. Hasonló az eset dráma és színház vetületében is, hiszen az írott szöveg már alapjában más médium, mint a színpadon kibontakozó. Ez az, amit Esslin és sok más elméletíró teljességgel figyelmen kívül hagy: a színpadi dráma már maga is drámaadaptáció. Jelen tanulmányom arra tesz kísérletet, hogy az Esslin által „drámainak" nevezett középponti magot keresse meg, és lehetőség szerint „törje fel" azzal a céllal, hogy az intermedialitás fogalmát tetten érje. Nem arra helyezem tehát a hangsúlyt, hogy miben egyforma dráma és film, hanem inkább arra, hogy különbségeik milyen produktív dialógust tárnak a néző/olvasó elé.

Mint az Brook gyakorlaton alapuló érveléséből kitűnik, jelentős különbségek találhatók a dráma mint színpadi adaptált reprezentáció és a filmi reprezentáció között. Bár Esslinnel szinte azonos kiindulópontból George Bluestone szintén a két médium hasonlósága mellett érvel, mondván, hogy „a drámához hasonlóan a film is egy képi, verbális és hangzó médium, melyet egy nézőközönségnek mutatnak be", (14) úgy tűnik, ez a meglátás több szempontból sem tartható. Christian Metz éppen a reprezentáció módjának különbségét használja fel a színház és a film definíciójánál, mondván, hogy maga a megjelenített mindkét esetben képzetes, de míg a színház esetében maga a megjelenítés valóságos, addig a film esetében ez is Képzetes, minthogy maga a megjelenített is már csupán valaminek a képe, „tükörkép". (15) Tulajdonképpen ugyanezen szétválasztás található meg Susan Sontagnál is, aki úgy látja, hogy a film már eleve tárgy, míg a színházi dráma mindig előadott, formálódó, mindig valami újat ad, sohasem idősödik. (16) Minden különbség ellenére Sontag úgy látja, hogy a film a színházból fejlődött ki, egy emancipációs folyamat eredményeként. Ez a folyamat négy részre osztható: emancipáció (1) a „színházi 'frontalitásból' (a mozdulatlan kamera, mely reprodukálja a színházi néző székéhez rögzített helyzetét)"; (2) „a színpadi játékból (szükségtelenül eltúlzott és stilizált gesztusok – szükségtelenül, hiszen a színész közelképben is látható)"; (3) „a színpadi berendezésből (a néző érzelmeinek felesleges 'elidegenítése', annak a lehetőségnek az elvetése, hogy a nézőt a valóságba merítsék)"; és végül emancipáció (4) „a színpadi stázisból a filmi folytonosságba". (17) Theo van Doesburgot idézve Sontag szerint a film Bach azon álmának megvalósulása, hogy „a zenei kompozíció temporális struktúrájának optikai megfelelőt találjon." (18) Sontag arról sem feledkezik meg esszéjében, hogy a két médium térkompozíciójáról beszéljen. Eszerint míg a színház szükségképpen egy „logikus vagy *folytonos"* teret használ, a film képes egy „alogikus vagy *szakaszos"* tér létrehozására a vágás lehetősége miatt. (19)

A dráma szövege mint irodalmi szöveg a legtöbb irodalomkritikus szerint alapvetően úgy tekinthető, mint amit előadásra szántak. (20) Azonban éppígy tartható az az álláspont is, amely szerint az előadás tulajdonképpen behatárolja a drámát saját „artikulációjában". Keir Elam ebből azt a következtetést vonja le, hogy „a drámai szöveget előadhatósága radikálisan kondícionálja." (21) Ez annyit tesz, hogy az írott szövegnek szüksége van színpadi kontextualizációra ahhoz, hogy jelentést nyerjen. Amennyiben ezt elfogadjuk premisszaként, azt is el kell fogadnunk, hogy a megállapítás dráma és film kapcsolatára is érvényes. Innen már csak egy lépés, hogy belássuk Paola Gulli Pugliatti észrevételének jelentőségét ebben a kritikai kontextusban:

> a drámai szöveg kijelentésegységeit 'nem úgy kell tekintenünk, mint egy nyelvi szöveg egységeit, melyek*lefordíthatatlanok* színpadi gyakorlatra,' hanem mint 'nyelvi átiratai egy színpadi lehetőségnek, ami az írott szöveg motiváló ereje.' (22)

Ha itt visszagondolunk a csontváz jelenésére, világossá válik, hogy éppen a drámában lévő hiánya teszi lehetségessé filmi megjelenését: vagyis az, hogy a filmben megjelenik, a drámai szövegben lévő hiányra hívja fel a figyelmet. A csontváz ebben az értelemben megalapozta a két szöveg közti dialógus lehetőségét, melyet az adaptációról folyó diszkurzus az eredet „bűvöletében" (Eliade) és

az értékítélettől elhomályosult, ideológiailag konstruált tekintettel teljességgel ignorált és lefedett.

A dialógus fogalma Mihail Bahtyintól származik, és eredetileg azt a szövegfelfogást jelentette, amely szerint minden egyes szöveg más szövegek találkozási pontja, vagyis egy adott szöveg sohasem csak és kizárólag önmaga, hanem eleve utal más szövegekre is, vagy táplálkozik azokból (például tudatos vagy tudattalan idézetek formájában). Ez a szövegfelfogás azt is jelenti, hogy a szöveg csak és kizárólag más szövegekkel együtt, mintegy dialógusban létezhet. A filmelméletbe Robert Stam vezette be a fogalmat, mégpedig kifejezetten adaptációk vizsgálatára. Véleménye szerint a fogalom segít abban, hogy túllépjünk a szöveghűség apóriáin. (23) Sajnos azonban Stam Gérard Genette intertextualitás-elméletéhez fordul, amikor konkrét szövegelemzési példákkal érvel a hűségkritika ellenében, és így (a *hiper-* és *hipotext* ellentétpárja révén) tulajdonképpen megragad a „forrásmű" és „adaptáció" kettősénél.

Ha azonban valaki komolyan veszi az eredeti bahtyini meglátást, akkor nem foghat bele egy elemzésbe előre felállított kategóriákkal, főképp akkor nem, ha azok a dialógust (a szövegek keresztutalásainak hálózatát) korlátozzák. Ha a forrás és adaptáció ellentétpárját alkalmazzuk, az eleve temporális és ideológiai hierarchiát feltételez, ami alapvetően behatárolja az elemzés lehetőségeit. Ezzel ellentétben a dialógus szövegeket aktivizál, hogy szimultán jelenléttel fedjék fel azokat a pontokat, amelyek a másikat működtetik. Egy irodalmi mű és annak filmes adaptációja esetén így teljesen mellékes, hogy melyik szöveg született előbb: egyszerre vannak jelen, és egymáson keresztül hatnak a nézőre. Williams kapcsán egyébként is adekvátabb a dialógus elvét alkalmazni, hiszen szinte alig lehet olyan esetet említeni, ahol „egyszerű" adaptáció történt volna, ugyanis mire az adott dráma (és itt olyan jelentős alkotásokra kell gondolni, mint a már említett *Üvegfigurák* vagy a *Macska a forró bádogtetőn*, a *Baby Doll* vagy *Az iguána éjszakája)* megszületett, már többszörösen adaptált szöveg volt. Felmerül tehát a kérdés: vajon milyen alapon nevezhetjük például a drámát a film kizárólagos forrásának? És vajon miért nem tekintjük a többi Williams adaptációt forrásnak?

A dialógus fogalmát Stam után szabadon úgy használom, mint egy elméleti keret, amely egy adott szöveg értelmezésében a legrugalmasabb eszköz arra, hogy a szöveget potenciálisan formáló más szövegeket is bevonja az olvasatba. Ebbe persze az is belefér, hogy az a bizonyos szöveg visszafelé is formál: hiszen az értelmezésbe bevont szövegek is formálódnak az én eredetileg feltárni kívánt szövegem által.

Minekutána a fenti forgatókönyv egy aktív, állandóan formálódó intertextuális kapcsolatot ír le, kimondható, hogy mindkét szöveg (dráma és film) magában hordozza a másik jegyeit. Tulajdonképpen ez az intertextuális kapcsolat világít rá arra a problémára, amelyet a mediális törés és az intermedialitás terminusaival jelölök tanulmányomban, és amelyek feltárása, feltérképezése az elemzés feladata. A két terminus bevezetésével azt a megfoghatatlan és lehetetlen teret és pillanatot kívánom definiálni, mely nem pusztán két szöveg közötti, hanem ennél jóval radikálisabb: két médium határának pillanatnyi áthágása.

Az adaptáció kritikai diszkurzusa éppen ezt a törésvonalat fedi el, ezt teszi semmissé, pedig éppen innen kellene kiindulnia, ebből kellene táplálkoznia. A *Múlt nyáron, hirtelen* című filmben megjelenő csontváz, ha eleinte mégoly triviális és naiv feltételezésnek tűnik is, mégiscsak erre az elfedésre hívja fel a figyelmet, melynek folyományaként egy alternatív megközelítési mód kidolgozásának a lehetősége nyílik meg. Tanulmányom ezt az értelmezési lehetőséget körvonalazza.

I. 3. Csontváz az elméletben és a reprezentációban

Az eddig emlegetett csontváz nem csupán a filmben jelenik meg, hanem néhány elméleti szövegben is. Ráadásul éppen a filmadaptáció kérdéskörében, mint első látásra furcsa, bizarr metafora – csakúgy, mint képi megtestesülése a film szövegében. Az alábbiakban az elméleti diszkurzust karöltve tárgyalom a vizuális jelenséggel, melytől azt remélem, megvilágítja a csontváz eredetét: vagyis leírja a mediális törés és az intermedialitás természetét. E tekintetben utalnék a W. J. T. Mitchell által meghirdetett „képi fordulatra" az elmélet területén, (24) mely arra a helyzetre világít rá, hogy napjaink túlnyomórészt vizuális mindennapjaiban már nem elégséges a pusztán nyelvi alapokon nyugvó elmélet ahhoz, hogy urai legyünk a bennünket körülvevő kép-kavalkádnak. Annak érdekében, hogy ne a képek irányítsanak bennünket, szükség van arra, hogy a képek „nyelvén" tudjunk gondolkodni. Jelen esetben éppen a csontváz képe és metaforája az, ami felveti ennek a képi gondolkodásnak, vagy „képelméletnek" a lehetőségét (ami persze nem feltétlenül egyezik meg a Mitchell által felvázolt keretekkel). Mindenesetre úgy tűnik, a csontváz esetében a kép diktálja az elméleti feltételeket.

Ahhoz azonban, hogy a csontvázról mint elméleti konstrukcióról és mint képzetről egyaránt és egyidejűleg tudjak beszélni, szükséges megemlíteni, hogy a képi megjelenítést „demetaforizációként" kezelem: ez adja meg ugyanis a kapcsolatot kép és elmélet diszkurzusa között. A „demetaforizáció" Ábrahám Miklós és Török Mária magyar származású francia pszichoanalitikusok által bevezetett terminus, mely az átvitt értelem szó szerinti értelmezését jelenti. (25) A demetaforizációt Ábrahám „jelentéstelenítésként" (*deszignifikáció)* értelmezi, (26) amely a megértésben állít akadályt: törés keletkezik, vagy ha lacani szemszögből nézzük, akkor a szimbolikus rendben működő jelölőlánc folytonossága egy pillanatra megszakad, és hiány keletkezik, vagyis a szimbólum hirtelen nem „működik". A jelentéstelenítés folyamán keletkező törés lényegileg meglehetősen hasonlatos a mediális töréshez: ott is két médium közötti szakadékról van szó (pl. dráma és film, elmélet és kép), amely feszültségéből táplálkozik a dialógus. Kijelenthető ezek után, hogy a csontváz a tanulmány és a tanulmány által vázolandó adaptációelméleti irány középponti magja.

Ennek természetesen mind elméleti, mind reprezentációs szinten következményei vannak. Elméleti szinten, Lacan fogalmaival élve, a Szimbolikusban egy törés keletkezik, amely a Valós betörése. Ahhoz, hogy a Szimbolikus, vagyis a jelölő lánc tovább működjön, az szükséges, hogy a

jelölők továbbra is átcsússzanak a jelöltön metonimikus egymásutániságukban. Amennyiben ez biztosított – és ez minden esetben az, hiszen ha a lánc mozgása leáll, akkor az a halál pillanata – a törést az eltolások mozgása elfedi. Az elfedés azonban nem jelenti a törés betömését: nem szimbolizálhatóan, de jelen lesz a hiány, mégpedig kísértetiesként. Tulajdonképpen ez az elméleti szint vetíthető rá a reprezentáció szintjére is, hiszen a jelentéstelenítés ugyanúgy egy űrt hagy maga után: nem szimbólum jelenik meg (vagyis olyan jelölő, melynek jelölttel való kapcsolata jelentést hozhat létre), hanem egy „dolog", egy tárgy, mégpedig egy *objet petit a*: egy megfoghatatlan, szimbolizálhatatlan Valós, mely szó szerint (mintegy demetaforizálva) „képet ölt". Slavoj Žižek szerint az *objet petit a*-t a következőképpen ragadhatjuk meg: „Önmagára utaló mozgása során a jelölő nem zárt kört, hanem egy bizonyos űr körüli ellipszist ír le. S ahogyan az eredeti elvesztett tárgy bizonyos értelemben egybeesik önmaga elvesztésével, az *objet petit a* pontosan ezen űr megtestesülése." (27) Csakúgy, mint az elmélet regiszterében, a törés/űr itt sem lesz betöltve: a jelenlét egy hiányt jelöl, mégpedig azt a hiányt, ami saját lehetetlen (azaz lokalizálhatatlan) eredete. Ez a lehetetlen eredet pedig maga a mediális törésként meg(nem)jelenő intermediális tér.

Ha az irodalmi szöveg, jelen esetben a drámai szöveg és a filmadaptáció *valóságos*, akkor a csontváz maga a *Valós*, vagyis az, ami ellenáll minden szimbolizációs kísérletnek, ami kísérti a reprezentációt és a reprezentációról folyó diszkurzust is. A kamera bevéső dése a szövegbe csupán a mediális törés által létrejött hiányra világít rá, de megjeleníteni csak Képzetesként tudja, azt is úgy, hogy a néző pillantása sohasem tudja megragadni, mindig csak utóképként, ami kísérti. Ez a Lacan által definiált „tekintet" logikája, mely meghatározó pontja elméletének vizuális térre vonatkozó megállapításainak.

Lacan a tizenegyedik szemináriumában azt a pillanatot, amikor a szubjektum egy tárgyra néz (*look)* , egy háromszöggel szemlélteti, melynek csücske maga a szubjektum, és az átfogó vonalán helyezkedik el a tárgy. Ezt a helyzetet a szem perspektívájának leírására használja. (28) Amit azonban a szem lát, az nem maga a tárgy, csupán a tárgy *képe*, amelyet Lacan a látómező alanya (szubjektum) és tárgya *közé* helyez. Ezt követően egyszerűen megfordítja a háromszöget: ami eddig a tárgy volt, most az a pont lesz, ahonnan a fény ered, ami az előző felálláshoz hasonlóan egy háromszög alakú perspektívát rajzol, melynek átfogóján a szubjektum, vagyis a vizuális mező alanya helyezkedik el. A második sémában tehát a szubjektum válik a látás tárgyává. A tárgy és az alany közötti mediáció pedig immáron nem a *tárgy képe*, hanem a*képernyő* [*screen*]. (29) Lacan itt arra mutat rá, hogy a nézés alanya, vagyis a szubjektum, mindig *már eleve* a látómezőben foglalt pozíció, vagyis mindig van valami, ami előbb bevon a vizuális térbe, mintsem én ránézek. Lacan ezt a „valamit"*tekintet*nek (*gaze)* hívja. A tekintet „felfoghatatlan" (30), valami (ami éppen hogy szigorú értelemben *semmi)*, ami elkerüli a szubjektum nézését, ami eltűnik abban a pillanatban, amikor éppen láthatóvá válna: éppen távollétében van mindig jelen.

A csontváz a reprezentációban, vagyis a vizuális térben a tekintet illékony helyét foglalja el. Elméleti szempontból pedig arra a pillanatra utalhat, amely ledönti az időbeni határokat, a temporális logikát, mely linaritásukban gondolja el a drámai illetve a filmi szövegeket. A csontváz

kísérteties jellege tehát túlmutat a vizuális tér, a látható problémakörén, és egy olyan titokra, illetve hiányra, törésre utal, amely mindig jelen van, de megjeleníteni sohasem lehet. Minthogy a lacani leírás nem egy specifikus példára összpontosít, vagyis a vizuális tér, a látható létrejötte mindig egy tekintet eleve-jelenlétén alapul, feltételezhető, hogy az adaptáció is mindenképpen a már eleve jelenlévő mediális törés, illetve a csontváz trópusára vezethető vissza. Az irodalmi mű (legyen az dráma, elbeszélés vagy akár vers) tehát ugyanoda kell, hogy visszamenjen, ahol maga a filmadaptáció is kezdődik: mindkettő eredete a csontváz által jelölt és elfedett töréspont.

Ez azt jelenti, hogy az adaptáció nem puszta ismétlése az irodalmi szövegnek, és az irodalmi szöveg nem tekinthető az adaptáció kifejezett eredetének. Amit a csontváz jelöl, az egyszerre „ismétlés *és* első alkalom", ahogy Jacques Derrida utal az ilyen kísérteties helyzetekre. (31) E rövid mondat kulcsszava a kötőszó, melynek vetülete maga a kísérteties. Amire Derrida itt e kötőszóval utal, és ami megalapozza azon filozófiai programját, melyet *„hantológiának"*, vagyis „kísértettannak" nevez, az a „fantom", melyet Ábrahám Miklós definiált. Ha úgy tetszik, Derrida *hantológiai* programjának Ábrahám fantomja adja meg az igazán kísérteties jelleget, minthogy Ábrahám csupán egy helyen említettik meg, és akkor sem a fantom meghatározásának apropóján, mégis állandóan jelen van. (32) Az ábrahámi fantom tehát Derrida csontváza.

De mi is ez a fantom, és mire világíthat rá a csontváz és az adaptáció kérdésében? Ábrahám olyan klienseket kezelt praxisában, akik nem saját tudattalan elfojtásaiktól szenvednek, hanem valaki másétól. A szubjektum a hisztériához hasonló tüneteket produkál, de ezen tünetek eredete nem lokalizálható saját pszichés topográfiájában. A tünetek tulajdonképpen egy előző generáció (általában a szülő) tudattalanjába elevenen eltemetett titok (kimondhatatlanul fájdalmas trauma) nyelvi megmozdulásainak színrevitelei. (33) A fantom mint pszichikus formáció tehát teljességgel heterogén természetű ahhoz a közeghez képest, melyben megjelenik, vagyis a szubjektummal „sohasem állt semmiféle közvetlen összefüggésben." (34) Ez azt jelenti, hogy a fantom egy idegen test, amely egy „másik" (szülő, rokon, társ) elfojtott titkait viszi magával egy radikálisan különböző környezetbe, ahol megjelenése kísértetiesnek hat. Amint azt Ábrahám leszögezi: *„A kísérteni visszajáró fantom a másikban eltemetett halott létezéséről tesz tanúbizonyságot*." (35)

A csontváz ennek a fantomnak a megtestesülése, *objet petit a*, mely egy titok jelenlétére hívja fel a figyelmet: egy olyan titokéra, mely mind a dráma mind pedig a film szövegében radikálisan idegen testként van jelen. Ábrahám igyekszik pontos leírást adni a fantom különböző hatásairól és magáról a formációról is. Ennek keretében a következő támpontokat sorolja föl:

> Először is, [a fantomnak] nincs saját energiája; nem lehet „lereagálni", pusztán jelezni lehet. Másodszor, rendbontó munkáját csendben folytatja le. Hadd jegyezzük meg, hogy a fantomot eltitkolt szavak, láthatatlan gnómok tartják életben, akiknek az a célja, hogy a logikai lépések következetességére rászabadítsák a tudattalanból a pusztítást. Végül, végtelen ismétlésre ad alkalmat és meglehetősen gyakran játssza ki a racionalizálást. (36)

A dráma és a film, valamint a mediális törés vonatkozásában ez annyit tesz, hogy a csontváz *mint*

fantom, mivel nincs saját energiája, abból a feszültségből táplálkozik, melyet az áthágás aktusa hoz létre. Valójában ez a törés jelenti a reprezentáció alapját: ez az a hiány, mely körül Lacan szerint a Szimbolikus szerveződik. A fantom tehát egy jelen nem lévő jelenlévő, mely ellenáll mindenféle racionalizációs kísérletnek, mely fölborítja a logikai következetességet: egy olyan szerveződés elleni elem a reprezentációban, amely körül mégis megszületik a szöveg. Minthogy a csontváz korpuszát a fantom egy lehetséges megtestesülésének tekintem, számot kell adnom arról, hogy miként kapcsolható ez a megközelítés az eredeti, Ábrahám által nyelvi szinten definiált jelenséghez.

A fentebb leírtak a fantomot vizuális formációként kezelik, ami tehát Ábrahám fantomelméletének egy lehetséges továbbgondolása. Értelmezésem alapját a fantom szó etimológiai gyökere adja meg. A görög [illegible]víziót", „kísértetet" jelent, melyek manapság a fantom szinonimáiként használatosak; majd tovább keresgélve a „mutatás", „prezentálás" szavak következnek. (37) Ezek az etimológiai szálak feltárják, hogy a fantom szó kriptaként zárja magába a látható feltételét, kísérteties közvetítő természetét (azaz azt a tényt, hogy a fantom maga egy médium) és egyáltalán a mutatás és rejtés egyidejűségét és egybeesését a reprezentáció mechanizmusában. A fantom fogalmát tehát nem csak az Ábrahám által definiált jelenségek leírására használom, hanem felvetem egy összetett reprezentáció-elmélet lehetőségét az adaptáció elmélete és kifejezetten a Tennessee Williams filmadaptációk kapcsán, amelyben a fantomi (il)logika érvényesül: azaz azért mutat valamit, hogy valami mást hatékonyabban elrejtsen.

Úgy vélem, filmadaptációkról és egyáltalán audiovizuális médiumról lévén szó, a fantom szükségszerűen nyelvi *és* képi jelenség, és mint ilyen, inkább a *jelenés* szó illik rá. Mivel nem közvetlenül az elfojtott tér vissza (ez a freudi dinamikus elfojtás lenne), hanem a fantom viszi magával a kriptába zárt titkot/titkokat (melyek Ábrahám és Török szerint „megőrző elfojtás" alatt állnak), a jelenés csupán egy kripta potenciális jelenlétére hívja fel a figyelmet, nem pedig magát a titkot fedi fel. A felfedésnek vélt pillanat (például az, ha a csontvázat mint olyat a filmadaptáció titkaként kezeljük) csupán egy újabb elfedés: arról tudhat a néző, hogy egy kripta van jelen – ezt fedi fel a fantom jelenésekor. Arról azonban szó sincs, hogy e kripta falai ledőltek volna: még mindig nem lehet tudni, valójában mi is ez a csontváz *mint* fantom, mint jelenés. Ismét Ábrahámot idézem, aki szinte vizuális analógiaként írta le a pszichés működést a burok és a mag dialógusaként.

Ábrahám szerint „a burkot magát jellemzi, hogy mit rejt; amit tartalmaz, az megmutatkozik benne." (38) Ha a burkot a szöveg látható, manifeszt formájaként értelmezzük a *Múlt nyáron, hirtelen* című film példáján tovább vizsgálódva, akkor a mag nyilvánvalóan csakis a csontváz lehet, mivel ez az egyetlen olyan entitás a szövegben, melynek természete heterogén reprezentációs környezetéhez képest. Amit ez a rövid megjegyzés Ábrahám írásából és a fentebb tárgyalt fantom meghatározás együtt megvilágít, az viszont az, hogy a megjelenő mag csupán egy újabb burok, minthogy a jelenés nem maga a titok, csupán a titok hordozója. Nem a titok jelenik meg tehát, csupán az kerül felszínre, hogy *van* titok. Jacques Derrida így ír a fantom ilyen jellegű működéséről, mely során a mag megjelenése egy újabb burok felfedezése csupán, amely egy eddig nem tudott tudás jelenlétére vet fényt:

> Éppen *ez* az a dolog, amit nem tudunk, és nem tudjuk, hogy éppen *van*-e, létezik-e, hallgat-e egy névre, és megfelel-e egy lényegnek. Nem *tudjuk*: nem tudatlanságból, hanem mert ez a nem-tárgy, ez a jelen nem lévő jelenlévő, a távollévőnek vagy az eltűntnek ez az ott-léte nem enged többet tudnunk. (39)

Derrida itt arra utal, hogy Ábrahám szerint a fantom teljes csendben működik, és az, amit tudásként felmutat, sohasem vehető Valós tudásként, hiszen amire rámutat, az pontosan a *nem-tudás* (*nescience)*: ez segít abban, hogy a titok továbböröklődjön. Derrida a „Dolgot", mint jelen nem lévő jelenlévőt, vagyis a fantomot úgy mutatja be, mintha a Lacan által meghatározott tekintetről lenne szó, amely megfelel a vizuális tér aszimmetriájának, melyet a tekintet előidejűsége okoz. Ezt Lacan a következőképpen fogalmazta meg: „*Sohasem arról a helyről nézel engem, ahol én látlak*." (40) Lacan szerint ebből az következik, hogy amit a szubjektum lát, az sohasem az, amit valóban látni akar. (41) Valójában a *Múlt nyáron, hirtelen*című film azon jeleneteiben, ahol a csontváz megjelenik, a néző arra *kényszerül*, hogy belássa, ami előtűnik, az csupán a kripta, ami a titkot rejti, amiről eddig mit sem sejtett. Így az egyébként lezártnak, sőt, „igazi" hollywoodi happy-endnek tűnő elbeszélés felnyílik, a film vége nem valódi befejezés. Az „anamorfózis" pillanatáról van itt szó bizonyos értelemben, amikor a megfejthető, kontrollálható, perspektívába illő kép egy pillanat alatt „felnyílik", mert a tekintet pontjában a Valós tör át, aminek következtében már egy „másik" képként látjuk ugyanazt. (42) A csontváz esetében azonban a folyamat annyiban módosul Lacan leírásához képest, hogy nem a Valós tűnik elő a kép nézésének e két, elkülönülő pillanatában, (43) hanem a Valóst rejtő burok, ami magnak, Valósnak *tűnik*.

A csontváz *mint* fantom megjelenése tehát nem más, mint „a láthatatlan rejtett és megfoghatatlan láthatósága", mely „egy saját, hús nélküli test megfoghatatlan megfoghatóságát" (44) mutatja meg, hogy Derrida igencsak találó megfogalmazására hagyatkozzam. A Derridánál egyértelműen jelenésként megjelenő csontváz *mint* fantom egy olyan test képzetét kelti, mely eleve elveszett (ami Lacannál az *objet petit a* definíciója). Én ezt *spektrális test*nek nevezem el, mert ez a kifejezés a csontváznál, de még a fantom szónál is explicitebben foglalja magában a fantom testének képzetes formáját, mint illékony, tűnékeny testet és e test kísérteties természetét. A kérdéses test persze – a *Múlt nyáron, hirtelen* példájából kiindulva – már csak egy egyszer volt test visszatérése, ami majd a

vágy tárgyi okaként funkcionál mind a dráma, mind pedig a film karakterei számára: hiszen e körül a fundamentális hiány körül forog minden.

A csontváz *mint* fantom, avagy a *spektrális test* megjelenik, és kérdések sorozatát indítja el a nézőben: „Mi ez? Hogy kerül ide? Miért van ott?", és végső soron „Mit akar?" A kérdés a híres vágy-diagrammot idézi Lacannál, egészen pontosan a „*Che vuoi?"* [„Mit akarsz?"] kérdést. (45) A nézői szubjektum ilyen természetű kérdése valójában a Másik vágyának kérdése, „Mit akar Ez/ez a Dolog *tőlem*?" Bice Benvenuto és Robert Kennedy szerint „a szubjektum az, akinek valaki mást kell kérdeznie, egy Másikat, azért, hogy megtudja az igazat önmagáról", s ez a kérdés akkor formálódik meg, amikor ez a szubjektum „a kohézió hiányát tapasztalja meg, a »disszonancia« pillanatát." (46) Ez a disszonancia hozza el a szubjektum „eltűnését" [*fading*], mely által a szubjektum „áthúzott" [*barrè*] lesz, vagyis egy olyan jelölőnek lesz alárendeltje, amely más jelölők számára reprezentálja őt a jelölő láncban. (47) A kérdés tehát nem is annyira a *spektrális test*ről szól, mint inkább arról, hogy vajon észrevettük-e, milyen vágy-mechanizmus, milyen késztetés eredménye ez. Mint említettem, a jelenés nem egy választ hoz, tehát nem fed fel semmiféle titkot, csupán azt mutatja meg, hogy a titok jelen van. De mindennemű kérdés ettől kezdve csupán a néző önmagához intézett kérdése bizonyos szempontból. Technikailag persze a Másikhoz szól, a Másik vágya a tét, de végül mégis a saját létünk igazságára irányul bármiféle kérdés – legalábbis a Lacan által alkalmazott elméleti keretek között mindenképpen.



A csontváz egyenesen a kamera felé fordul, a néző szemben találja magát a jelenéssel. Bár az, hogy „szemben", furcsának tűnhet annak fényében, hogy a csontváz koponyájának *nincs szeme*. A szem mint nem jelen lévő néz a nézőre, amely talán a legtökéletesebb illusztrációja annak, amit Lacan *tekintet*ként határozott meg: *objet petit a*, amely egy eleve elveszett tárgy, a vágy tárgyi oka. Az, hogy ez a csontváz *lát*, csupán a Képzetes műve, ám ezen keresztül a Valós érinti meg a néző-szubjektumot. Ez az anamorfózis pillanata, hiszen egy nem-tárgy (*non-thing* vagy *no-thing)* van jelen, amely mintegy „kiugrik" vagy „kilóg" a reprezentált képből, hasonlóképpen a híres Holbein kép (*The Ambassadors)* előterében feltűnő elmosódott, eltorzított, lebegő formulájához.

Holbein képe azt vetíti elénk Parveen Adams szerint, hogy az észlelés nem pusztán a látás kérdése, hanem sokkal inkább a *vágyé*. (48) Így az észlelés és látás kérdése leginkább arról szól, hogy a néző mit *akar*látni: mint egy fentebb, Lacantól idézett mondat rámutat: éppen azt látjuk, amire nem *vágyunk*, és amire *vágyunk*, azt sohasem láthatjuk. (49) Az anamorfózis pillanata valójában hirtelen kibillenti a néző kényelmes egyensúlyát, mely abban a tévhitben gyökerezik, hogy amit lát, azt akarja látni, és ez örömet szerez neki. De amint az elmosódott figura kivehető formát ölt, hirtelen egy törés keletkezik a néző látása és valami másik nézés között. Hirtelen azt veszi észre a néző, hogy az a másik, megfoghatatlan tekintet már annak előtte *ránézett*, hogy ő egyáltalán a képre tekintett volna. A vizuális tér tehát nem a szubjektum tekintete által jön létre: ez a nézés csupán

másodlagos a kép-tárgy tekintetének jelenlétéhez képest. Az a vágy tehát, hogy valami örömtelit lásson a néző, nem az ő vágya, hanem a megfoghatatlan Másiké. Ezért is fontos, hogy felismerjük a vágy kérdését az anamorfózis jelenségében.

A csontváz, vagyis a *spektrális test* még inkább spektrális, azaz kísérteties lesz az anamorfózis következtében, hiszen az a tény, hogy a nézőre „tekint", egy olyan pillanatot is jelöl, amelyben a tárgy kilép saját narratív kontextusából, hogy mint Képzetességétől, figurativitásától megfosztott Valós dolog lépjen elő. Amint azt Žižek kommentálja, a tárgy képből való radikális kilépése egy meglehetősen szubjektív nézőpontot vés be az elbeszélés által felépített objektív valóság kellős közepébe. (50) Ez a szubjektív nézőpont véleményem szerint a mediális törésen keresztül a dráma filmre vitele következtében a reprezentációs mód szükségszerűségeképpen megjelenő tekintet, mégpedig a kamera formájában. A csontváz anamorfikus megjelenése tehát ebben az értelemben a kamera transzgresszív bevéső dését is előtérbe helyezi. Az anamorfózis tehát maga is egyfajta áthágás, amely a fentebb említett kérdésfeltevés elindításával jelenik meg a néző előtt.

Ez a kérdezés azonban egyáltalán nem ilyen egyszerű. Žižek szerint a kérdés maga egy olyan hiány vagy hasadás, melyet a válasznak kell megtöltenie. (51) Így a kérdés maga felfedi a reprezentációban jelenlévő hasadást, mely a Valósra nyílik, és amely azzal fenyegeti a szubjektumot és az egész jelenetet, hogy elnyeli. Ez a kockázata a „kérdező szövegnek". Catherine Belsey szerint a nyelvész Emile Benveniste három olyan funkciót különített el, mellyel a diszkurzus általánosan jellemezhető: *kijelentő*, *felszólító* és *kérdező*, melyeket Belsey három szövegtípusként értelmez. (52) A kijelentő szöveg egyszerűen információkkal látja el az olvasót, a felszólító pedig parancsokat, utasításokat ad. „A *kérdező* szöveg azonban szétdarabolja az olvasó egységét azáltal, hogy az egységes kijelentéstevővel való azonosulást nem segíti elő." (53) Ez hasadást hoz létre a megértésben, melyet az olvasó/néző válaszának kell megtöltenie. Másként fogalmazva, a kérdező szöveg „szó szerint arra invitálja az olvasót, hogy válaszokat fogalmazzon meg azokra az implicit vagy explicit kérdésekre, melyek felmerülnek." (54)

Ami a néző szeme előtt megjelenik ily módon a csontváz formájában, az nem más, mint a fantom kísérteties hatása. Amennyiben a film ezen jelenete „jelenés", a fantom saját maga – vagyis saját, tulajdon testiségében – *spektrális test*ként jelenik meg, s mint ilyen, idegen, bizarr test a film szövegében/szövetében. A film azt teszi lehetővé a néző számára, hogy „beszéljen" a kísértethez, a fantomhoz, ami Derrida szerint szinte lehetetlen. (55) Azonban a *Múlt nyáron, hirtelen*, és amint azt megkísérlem bemutatni, a drámák alapján készült filmadaptációk általában is adnak a nézőnek egy esélyt a csontváz megjelenéséhez hasonlatos jelenések kapcsán. Hiszen „a néző mint olyan az utolsó, akinek egy kísértet megjelenhet, beszélhet vagy figyelmet szentelhet." (56) Ha a néző elmulasztja a lehetőséget, akkor nem veszi észre, hogy egy fantom jelent meg, hogy titkát továbbörökítse. A fantom a kérdésként, a megnyíló űrként érkezik a néző elé, mely Valós magként akadályt képez a megértésben.

Tulajdonképpen ez az a titok, ami a néző számára igazán számít, hiszen ez a fantom motivációja:

életben tartani egy eltemetett traumatikus magot. Ez a traumatikus mag értelmezésem szerint az a törés, melyet mediális törésként definiáltam. A *spektrális test*, vagyis a csontváz *mint* fantom ennek a törésnek a tárgyiasult, megtestesült formája, ezt a törést mint traumatikus magot örökíti tovább a szövegek közötti dialógus folyamán a drámába és a filmbe egyaránt. A néző arra irányuló vágya, hogy lásson (*szkopofília)*, mely aztán a csontváz észrevételének feltétele lesz, tulajdonképpen a mediális törés által létrehozott hiány hatása. Ez a hiány egy eleve elveszett testként, illetve annak *objet petit a*-jaként, vagyis a vágy tárgyi okaként jelenik meg. Valójában a néző mediális törés által kiváltott tudattalan késztetése hozza létre a dráma és a film közötti dialógust, hiszen a két szöveg rajta keresztül léphet kapcsolatba. Ha ugyanis nem látja meg a *spektrális test*et, vagy nem szólítja meg (nem teszi fel a vágyra vonatkozó kérdést), akkor a fantom kísértése tovább folytatódik, ám a dialógus éppen ezért nem jöhet létre: a mediális törés mint elszakadás és kapcsolódás egyidejű lehetősége fedve és rejtve marad.

II. Tennessee Williams: dráma és film a dialógus jegyében

II. 1. Miért Tennessee Williams?

Tennessee Williams szerzői személyessége maga a dráma és a film közötti mediális törést követő dialógus garanciája, hiszen drámaíróként és filmíróként egyaránt jelentős mennyiségű és minőségű művet hagyott maga után. R. Barton Palmer szerint a Tennessee Williams filmek valójában egy új alműfajt hoztak létre a második világháború utáni hollywoodi filmgyártásban. (57) Az 1950-es és 1960-as évek Palmer szerint szinte elképzelhetetlenek Williams drámáinak filmadaptációi nélkül, és egy új alműfaj, az úgynevezett „felnőtt film" fogalma is neki köszönheti megszületését, mely majdnem minden szempontból különbözött az akkor szinte monopolhelyzetben lévő stúdió-produkcióktól. (58) És bár Hollywood mindig is szívesen nyúlt a Broadwayen sikerrel bemutatott művek adaptációjához, Williams így is mindenkit megelőzve vált a legtöbbet és legsikeresebben adaptált drámaíróvá.

Williams szerzői neve tanulmányomban tehát akár az adaptáció metaforájának is tekinthető, annak ellenére, hogy Palmer véleménye szerint a drámaíró és a filmkészítő Williams teljesen különbözik egymástól. A Williams művek adaptációjának vizsgálati kiindulópontjában azonban tökéletesen osztom Palmer felvetését, miszerint

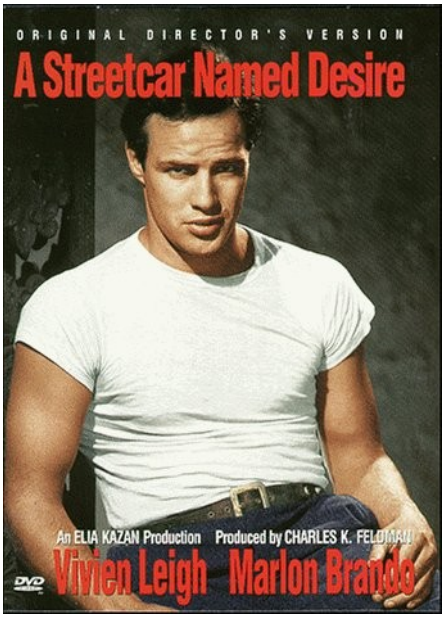
> Williams esetében az adaptációt tágabb értelemben kell érteni, mégpedig azt kiemelve, ahogyan egyik médium a másikhoz kapcsolódik egy olyan folyamatban, amely a szövegek létrejöttére összpontosít, de semmiképpen sem csak erre szorítkozik. (59)

Tehát az adaptációt egy olyan folyamatként kell kezelni, amely folytonosan utal keletkezésének eredetére, de alapjában véve ezt egy intermediális dialógus formájában teszi. Ezt az utat nyitja meg előttem a Williamsnél demetaforizált alakot öltve megjelenő csontváz fogalma. Úgy tűnik

tehát, hogy Williams mondhatni intermediális munkássága az adaptációelmélet felülvizsgálatát posztulálja már önmagában is, vagyis művei (akár dráma, akár film formájában) felvetik a mediális törés problematikáját.

Amint arra Palmer rámutat, Williams művei az 1940-es és 1950-es években éppen az uralkodó irányzattal szemben fogalmazták meg tematikájukat, hiszen a drámák hősei a publikus regiszter átpolitizált világa helyett inkább a privát szféra láthatatlan, személyes konfliktusait jelenítették meg. Olyan, a korábbiaktól és kortársaiktól egyaránt eltérő karakterekről van tehát szó, akik valamilyen módon kimaradtak az úgynevezett „amerikai álomból". Ezzel párosult Williams műveinek képlékeny tér-idő szerkezete, mely a karakterek belső rezdüléseihez igazodva nem a jól bevált lineáris elvet követte. (60) Érdekes megjegyezni, hogy az ekkor készült drámák filmre vitele okán került előtérbe az azóta legendává vált „method acting" színjátszási módszer, amely a színésztől a lehető legvalósághívebb játékot követeli meg: az első színész, aki ezt alkalmazva világhírű lett, az nem más mint Marlon Brando, aki éppen *A vágy villamosa* című adaptációban tűnt fel először.

Williams filmadaptációinak sikeréhez talán az is hozzájárult, hogy éppen akkor jelentek meg, amikor a freudi gondolatok a mindennapok diszkurzusának részei voltak, és így értelmezési táptalajként szolgálhattak a vásznon látható pszichés konfliktusok esetében. Mindehhez az is hozzátartozik, hogy bár Williams műveit (drámát és filmet egyaránt) erőteljes poétikusság jellemzi, az emberi psziché és a szexualitás előtérbe helyezésével mégis az élet legvalósabb témáival szembesülhetett a közönség, akinek ez a nyíltság az újdonság erejével hatott. Ez természetesen a kor cenzoraival hihetetlenül éles összeütközéseket sejtet. Így is volt, a Production Code Administration (PCA), az amerikai filmgyártók egyesületének „erkölcsrendészete" pontosan azokat a témákat tekintette ádáz ellenségének, amelyeket Williams az előtérbe helyezett. Ennek fényében szinte csodának számít, hogy a *Múlt nyáron, hirtelen* kisebb-nagyobb manőverek segítségével ugyan, de végül példátlanul gyorsan ment át a rostán, és kerülhetett a mozikba. (61)



Ennek az esetnek több előzménye is lehetett, mint arra D. A. Miller rámutat. Először is, a homoszexualitás témája attól függetlenül, hogy elég központi helyet foglal el a mű tematikájában, mégis kendőzötten jelenik meg, és a nyilvánvaló heteroszexuális románc a film végén látszólag törli is e nemkívánatos részletet. Másodszor pedig, maga a megjelenítés módja meglehetősen közeli rokona az akkortájt Európából érkező, egyre inkább divatban lévő művészfilmeknek, melyek – lévén külföldi produkciók – nem estek a PCA hatáskörébe, így vágatlanul kerültek vászonra az egész Amerikai Egyesült Államok területén. Így a Williams drámák adaptálói hivatkozhattak az avantgarde kifejezésmódok művészi értékeire, melyek ellen nehéz volt kifogásokat találni. (62) Williams „művészi és érzéki" filmjei tehát az európai művészfilmek által kitaposott úton az 1946-os évet követően, amikoris Hollywood rekordbevételei hirtelen megcsappantak, szabadjelzést kaptak. (63) 1951-től pedig, vagyis *A vágy villamosá*nak elsöprő sikere után (tíz Oscar-jelölés, három díj), Hollywood mondhatni tárt karokkal várta Williamst, aki hamar a legfelkapottabb és leggyakrabban adaptált szerző lett, ráadásul forgatókönyveket is írhatott.

Palmer szerint a nagy siker hátulütője talán annyi volt, hogy a Williams drámákat mindinkább a sikert jelentő *A vágy villamosa* sémájára próbálták filmre vinni, mivel az ebben a filmben megütött hang bizonyult a legjelentősebb kereskedelmi sikernek, és talán ez felelt meg leginkább az akkori nézői elvárásoknak is. (64) Ezek a filmek azonban nem csupán kereskedelmileg voltak fontosak: furcsamód az amerikai művészfilm megszületését is jelentették egyben. (65) Távolabbi kihatásai is voltak, hiszen rengeteg sztár kezdte pályafutását ezekben az adaptációkban, többek között a már említett Brando vagy Paul Newman, akiknek pályafutását nagyban meghatározta az általuk alakított Williams-karakter: feltűnően sok olyan szerepben tűntek fel (Montgomery Clift, Robert Redford, Elizabeth Taylor, Vivien Leigh karaktereivel egyetemben), amelyek szinte a megtévesztésig hasonlóak voltak az adaptációban megformált szerephez. Palmer szerint ez annyit jelent, hogy a sztárkultuszon keresztül Williams nem csupán egy ízlésbeli forradalmat hajtottvégre Hollywoodban, hanem a nemzeti karakter idealisztikus képzetét is nagyban átformálta. (66)

Arra a kérdésre, hogy miért Tennessee Williams munkássága képezi tanulmányom középpontját tehát meglehetősen sok nézőpontból lehet csak választ adni. Egyrészt Williams szerzői személyessége hidalja át a dráma és a film közötti mediális törést, amely igen ritka jelenség. Másrészt mind a drámairodalom, mind pedig a filmtörténet területén kiemelkedőt és maradandót alkotott, ami nem hagyható figyelmen kívül. A dráma és a film ideális kapcsolódási pontja tehát a munkássága, mely talán a legszemléletesebben tudja feltárni előttünk a mediális törés mibenlétét, az intermediális tér természetét és magát az adaptáció folyamatát.

II. 2. *Múlt nyáron, hirtelen*: a dráma és a film dialógusának gyakorlata

A filmelmélet már szinte közhelyként kezeli azt a kijelentést, hogy a film a jelen nem lévőt jelenlévővé teszi, hiszen egy egész világot, egy egész valóságot épít fel egyszerűen a fény megfelelő alkalmazása révén. A teljes sötétségből tehát valami látható világ kerekedik ki. A Tennessee Williams filmadaptációk többsége azonban ezt képletesen szólva a visszájára fordítja, vagyis olyan jelenléteket, amelyek kényelmetlenek, vagy a Produkciós Kód miatt egyenesen tiltottak voltak, bizonyos mechanizmusok segítségével állandóan jelenlévő nem jelenlévővé transzformáltak. Ebben a fejezetben ezeket a mechanizmusokat fogom megvizsgálni mind vizuális, mind pedig nyelvi szinten. Az elemzés a két vizsgált szöveget – a drámát és a filmet – párhuzamosan kezeli, egymás dialogikus kiegészítéseként, nem pedig valamiféle történeti kronológia alapján „forrásként" és „adaptációként". Ezt a megközelítést a csontváz intermediális térből való feltűnése teszi lehetővé, mely – mint igazi fantom-jelenség – ellenáll a temporális logika racionalizációs kísérletének, és a médiumok közötti határvonal áthágásával legitimizálja a szövegek szimultán olvasását.

Az itt következő olvasat tehát a mediális törés mezsgyéjére összpontosít, hogy konkrét szövegelemzési problémákon illetve fordulatokon keresztül az első részben vázolt elméleti fejtegetéseket gyakorlati szinten próbára tegye. Célom ezzel az, hogy egy alternatív olvasási

gyakorlat körvonalait rajzoljam meg, ami kifejezetten drámák filmadaptációjának egy eleddig nem alkalmazott metodológiáját teszi lehetővé, mely túllép a napjainkban is hegemóniáját élő hűségkritikai elvek merev korlátain. Lacan azon meglátását is alátámasztom majd, miszerint „a metanyelv nem létezik", (67) hiszen a csontváz demetaforizálásával tulajdonképpen az elméleti és az irodalmi, illetve filmi szövegek mind egy olvasati síkra helyeződnek.

A *Múlt nyáron, hirtelen* Sebastian Venable életéről szól úgy, hogy ő maga a szó szoros, testi értelmében véve nincs jelen. A hiányzó test történetét Catherine Holly, Sebastian unokatestvére mondja el, hiszen ő volt az utolsó, aki látta őt, ő volt utolsó útitársa, és az ifjú költő halálának egyetlen szemtanúja. Mivel az általa előadott történet nem egyeztethető össze Sebastian életének „tisztaságával", mely Mrs. Venable, Sebastian anyja szerint nyilvánvalóan korai halálára is jellemző, ezért a szemtanúra lobotómia vár, hogy „agyából kivágják a hazugságot". Erre egy ifjú idegsebészt, Dr. Cukrowiczot kéri fel, azzal az ajánlattal, hogy cserében jelentős anyagi gondokkal küszködő kórházát óriási apanázzsal támogatná. Bár a pénz a doktor kutatómunkáját nagyban előremozdítaná, mégis úgy dönt, hogy letér az idegsebészet számára ismert útjáról, és inkább a „beszélőkúra" alkalmazásával próbál megbizonyosodni Sebastian halálának körülményeiről. (68) Az igazság napvilágra kerül, a lobotómia elmarad, és a történet happy-enddel ér véget. Legalábbis a dráma és a film elbeszélése a felszínen ezt mutatja. A csontváz ismétlődő, traumatikus pontokon való feltűnése azonban igen problematikussá teszi a sima lezárást, és ráirányítja a néző/olvasó figyelmét számos apró, alig észrevehető jelre, amelyek azt sugallják, hogy a film csupán egy burok, mely mögött egy meglehetősen traumatikus mag húzódik meg.

Ábrahám elmélete szerint a burokban mindig megmutatkozik az, amit rejt. (69) A csontváz egy ilyen mag manifesztációja lehet, hiszen heterogén jellegű saját környezetéhez képest – ez okozza kísérteties természetét. Mivel a dráma és a film is egy hiányzó test köré szerveződik, kijelenthető, hogy a csontváz ennek az eleve elveszett testnek a tárgyi korrelátuma, vagy küldöttje, mely a test jelen nem létét kísérteties jelenlétté teszi. Ez a lacani pszichoanalízis fogalomtárában az *objet petit a*, ami meghatározása szerint a vágy tárgyi okaként is funkcionál. Sebastian teste tehát a vágy tárgyi oka, hiszen eleve elveszett: egy pillanatra sem jelenik meg, hogy elvesztését „eljátssza" – vagyis eleve hiány. Minden, ami látható vagy észlelhető, e köré a fundamentális hiány köré szerveződik.

Az, hogy a csontváz Sebastian testének *spektrális teste*, nem puszta feltételezés. A csontváz először akkor jelenik meg, amikor a doktor először látogatja meg Mrs. Venable-t otthonában. A kertben sétálva Mrs. Venable feleleveníti Sebastian életének fontos állomásait, valamint megpróbálja meggyőzni az ifjú doktort, hogy mihamarabb lásson munkához, és hajtsa végre az agy kasztrációjának számító műtéti beavatkozást. Amikor Mrs. Venable éppen Sebastian traumatikus élményét meséli, közötte és a doktor között feltűnik a csontváz. Észre sem veszik, egy pillantást sem vetnek rá, pedig a falra futtatott növények hátteréből igencsak kiemelkedik a furcsa jelenség.

Egyáltalán nem mellékes, hogy éppen Sebastian traumáját említi Mrs. Venable a csontváz megjelenésének pillanatában. Arról a traumáról van szó, amelyet Sebastian akkor szenvedett el, amikor anyjával a Galápagos-szigeteki Encantadasra látogattak el, ahol tanúja lehetett újszülött

tengeri teknősök elkeseredett haláltusájának, hiszen amint tojásukból kikelve a tenger éltető és biztonságot nyújtó vize felé indultak, húsevő madarak csaptak le rájuk. Amint arra Cristian Réka Mónika rámutat, ez a jelenet a dráma *ősjelenete*, vagyis az a jelenet, mely a karakter tudattalanján keresztül az egész szöveg szervezőereje, tehát e jelenet traumatikus hatása sugárzik át a szöveg minden egyes mondatán, gesztusán, jelenetén. (70) És pontosan ez az a jelenet, mely Sebastian halálaként megismétlődik, hiszen éhes fiatalemberek hada kergeti az ifjú, szívbeteg költőt egy hegytetőre, ahol aztán a húsevő madarakhoz hasonlóan konzervdoboz hulladékokkal levágják a húst Sebastian csontvázáról, hogy megegyék.

A kannibalisztikus jelenet az Ábrahám és Török által meghatározott *inkorporáció* demetaforizációjaként is elemezhető. Így a hús csontvázról való lefejtése egyrészt a konkrét traumatikus jelenet, másrészt egy pszichikai mechanizmus, amely traumatikus magot hoz létre. Ábrahám és Török a következőképpen határozzák meg az *inkorporáció* fogalmát:

> Az inkorporáció visszautasítása annak, hogy sajátunkként vegyük vissza önmagunknak azon részét, amelyet az elvesztett tárgyba helyeztünk; visszautasítása annak, hogy felfogjuk igazi jelentőségét a veszteségnek, amely, ha igazából felfognánk, átalakítana bennünket. Végső soron az inkorporáció nem más, mint a veszteség introjekciójának elutasítása. Az inkorporáció fantáziája egy hézagot fed fel a pszichikumban, rámutat valamire, ami hiányzik ott, ahol introjekciónak kellett volna bekövetkezni. (71)

A meghatározás arra világít rá, hogy az inkorporáció tárgya, vagyis a bekebelezett, eltüntetett tárgy hasadást hoz létre a psziché topográfiájában. Ábrahám és Török terminológiájánál maradva ez a zárvány maga a pszichikus sírbolt vagy kripta létrejötte, mely egy kimondhatatlan, fájdalmas titkot rejt, mely nem kerülhet napvilágra. A tárgy ebben a kriptában teljes csendben és elszigeteltségben él tovább, Valós magként a pszichében. Ezt a formációt Ábrahám és Török „megőrző elfojtásnak" keresztelte el, mely nem azonos a Freud által definiált, úgynevezett „dinamikus elfojtással", melynek során az elfojtott különböző tünet-formákban valahogyan mindig a felszínre tör, visszajut. A dinamikus elfojtás esetében tehát az elfojtott maga próbál meg a felszínre jutni, míg a megőrző elfojtás esetében az elfojtott „eltemetődik, mivel sem újjászületni, sem szertefoszlani nem képes." (72) Az elfojtott tehát ez utóbbi esetben nem tud visszatérni. Ezt kiváltandó, a kripta által létrehozott törés egy furcsa és bizarr idegen testben, a *fantomban* tárgyiasul.





Ennek következtében egy olyan pontot kell keresnünk a képben, amely jelen van, de csupán nem jelenlévőként. Ez a csontváz, amely a kert széléről tekintetével (mely szem híján tökéletesen megfoghatatlan) mintegy inkorporálja, bekebelezi a jelenetet, a látható mezőt. A jelenet csúcspontjának érdekessége az, hogy a csontváz az eltűnő test eltűnésének pillanata előtt megjelenik a hegy csúcsán található templomrom bejáratánál. Így azt jelzi, hogy maga a tekintet is inkorporálódik ebben a *mise-en-abîme* struktúrában: megjelenése tehát valóban a spektrális test megjelenése, mely egybeesik a test eltűnésével, vagyis a test Képzetes jelenléte egybeesik saját elvesztésével. Ez az idő- és térbeli egybeesés garantálja a csontváz*mint* fantom jelenlétét a diegézisben.

Feltűnő, hogy e csontváz nem egyszerű csontváz, hanem *angyali szárnyai* vannak – ez, ha egyáltalán még lehetséges, még bizarrabbá és idegenebbé teszi ezt a spektrális testet. Tudjuk, hogy Sebastian költő volt, és így Szókratész szavai valamelyest megvilágítják a szárnyak lehetséges eredetét: „Mert lenge lény a költő és szárnyas és szent". (73) A csontváz tehát egyrészt utal a költőre, de utalhat magára a valójában meg sem született költeményre is, amely majd éppen Catherine elbeszélésének folyamán, láthatatlanul íródik – a szárnyas csontváz tekintetével kísér(t)ve. Kísérve és kísértve egyaránt, hiszen Catherine elbeszélését a csontváz jelen nem lévő jelenléte, illetve Képzetes tekintete keretezi és közvetíti.

A csontváz *mint* fantom visszatérése azt sejteti tehát, hogy a kép „többlete" és vele a *jouissance*

érkezik a nézőhöz. Annál is inkább lehet erről beszélni, mert a trauma is mint érzelmi és érzett többlet van eltemetve azon az ismeretlen és meghatározhatatlan helyen, amelyet az angyalszárnyú csontváz véd. A *jouissance* mint a Másik excesszív érzet-többlete jelenik meg a Szimbolikus képi reprezentáció és a Valós közti hasadásban, ami a csontváz megjelenése által létrejött anamorfózis eredménye. A Másik pedig láthatatlanul van jelen, mégpedig úgy, hogy keretet biztosít az *objet petit a*-nak. A kertről van szó, ami nem természetes kert, hanem Sebastian alkotása, s mint ilyen – fakuló, a növények nevét latinul prezentáló kis tábláival – kísérteties jelleget ölt. Sőt, a traumatikus jelenetet, vagyis az ősjelenetet is reprezentálja: a kert közepén, gondosan üvegbúra alatt egy különleges *húsevő* növény, a Vénusz légycsapda található, ami a csontvázhoz hasonlóan a *jouissance* pillanatát jelenti. Az üvegbúra így egy olyan virágot inkorporál, mely egyértelműen a traumatikus jelenet metonímiája, és minden egyes „etetés", melyet Mrs. Venable nem tud elviselni, a test eltűnésének felelevenítése. A test tehát saját eltűnésében, *jouissance*-ként jelenik meg, mint a halál pillanata, amely szimbolizálhatatlan magként véződik be a kert furcsa textúrájába. Williams leírásában ez a kert egy boncoláshoz hasonlít: „Hatalmas favirágok láthatóak, melyek egy test szerveit idézik, kitépve, még meg nem alvadt vértől csillogva." (74) Nem lehet másképpen érteni ezt a jelenést: a kert helyettesíti és szó szerint reprezentálja, vagyis meg *jelen*íti Sebastian bekebelezett testét. Az elvesztett test tehát önnön eltűnésében többszörösen is jelen van.

Ez azért kiemelkedően fontos, mert Sebastian a dráma szövege alapján egyértelműen homoszexuális – ami 1959-ben tabu téma volt a vásznon. John M. Clum szerint Sebastiannak – több más Williams figura mellett – kifejezetten szexuális beállítottsága miatt kellett mártírként meghalnia, mivel ezek a karakterek sorra megsértették „a számukra előírt szerepeket a patriarchális biológiai nem/társadalmi nem rendszerében." (75) A film azonban a fundamentális tekintet helyébe állítja a homoszexuális testet, amely kiforgatja a hollywoodi happy-end felszíni befejezését. A homoszexuális test jelen nem lévő jelenlétté tételével tulajdonképpen Williams és az adaptációban mellette közreműködő Gore Vidal kimondatlanul a film egyik középponti témájává és állandóan kísértő lehetőségévé tette azt, aminek tilos volt megjelennie. Jól látható: az adaptáció áthágási aktusának maradványát, a csontvázat használták e kényes téma életben tartására, mégpedig úgy, hogy a csontvázat (és persze Catherine-t, valamint a hallgatásba és tagadásba burkolózó Mrs. Venable-t) a homoszexuális kapcsolatok tanújává tették. Így a fantom visszatérése ezt a titkot minden egyes alkalommal magával hozza, de az elrejtés céljából létrehozott kép mögé bújtatva.



Visszatérve a csontváz szárnyának jelentőségére: a furcsa végtag a Sebastian név mitikus referenciájaként is értelmezhető – így Szent Sebestyénre utalhat. Ezt erősíti meg a híres 1474-es Sandro Boticelli-festmény, mely alig észrevehetően jelenik meg Sebastian stúdiójában. Sebestyén az ókori Rómában élt, a hadsereg íjász tisztje volt, és csupán annyi bűne volt, hogy áttért a keresztény hitre. Halálra ítélték, és az ítéletet saját katonáinak kellett végrehajtani: ezt örökíti meg a festmény, illetve számos más, úgynevezett *„camp”* reprezentáció. (76) Sebestyént társai egy póznához kötözve hagyták a kivégzés után, és azt hitték, meghalt. Nem így történt azonban, és egy éppen arra járó özvegy hazavitte magához, és meggyógyította. Így néhány hónappal később Sebestyén ismét megjelent Róma utcáin. (77) Az angyali szárnyak tehát bizonyos értelemben költeményként inkorporálják Sebastian másságát.

Eddig tehát arra koncentráltam, hogy a film elbeszélésébe bevéződő szubjektív nézőpont miképpen fedi el és utal egyszerre a mediális törés jelenlétére. Williams a homoszexualitás tabutémáját alkalmazza elfojtott történetként, de az implicite áthágásra utaló tematika egy másik titkot, egy másik áthágás traumatikus magját fedi: a két médium, dráma és film közötti törésvonalat. Hiszen a csontváz végső soron az adaptáció áthágási aktusának Képzetes maradványa, a homoszexualitás jelölőjeként csupán tovább radikalizálja a jelenés nyilvánvalóan „más”, azaz heterogén jellegét.

A homoszexualitás és Szent Sebestyén mitikus figurájának kapcsolata nem csupán a látható regiszterében jelenik meg, mint ahogyan az inkorporáció mechanizmusa sem csak erre a területre korlátozódik. A következő példa, melyet elemezni fogok, a verbális szinten történő törés inkorporációjára hívja fel a figyelmet, mely az adaptáció folyamatában a mediális törés jelenlétét talán a legnyilvánvalóbban érzékelteti. Ismét a filmben *flashback* formájában, a drámában egyszerűen visszaemlékezésszerűen megjelenített traumatikus jelenethez fordulok, de ez esetben nem a csontváz a vizsgálat középpontja, hanem egy apró pont, ahol a film és a dráma radikálisan eltér, holott tökéletesen azonosnak tűnik. Egy elbeszélés-technikai kérdésre fogok koncentrálni, amely a dráma és a film dialógusát a mediális törés fényében világítja meg.

Amikor Catherine arra kényszerül, hogy felidézze a múlt nyáron történt eseményeket (azaz a traumatikus jelenetet és az azt röviddel megelőző időszakot), azt is elmeséli, hogy Sebastiannak miért volt szüksége alkotó útjain nők társaságára. Catherine a következőképpen tárja fel az igazságot:

> Don't you understand? I was PROCURING for him! … [Mrs. Venable] used to do it, *too*. … *Not consciously!*She didn't *know* that she was procuring for him in the smart, the fashionable places they used to go before last summer. … I knew what I was doing.
>
> [Hát nem érti? KERÍTETTEM neki! … [Mrs. Venable] *is* ezt tette … *Nem tudatosan!* Nem *tudta* , hogy kerített neki az elegáns, divatos helyeken, ahová múlt nyár előtt mentek. … Én tudtam, mit csinálok.] (78)

Az angol eredetiben a „procuring", vagyis a „keríteni" szó igen hangsúlyos formában jelenik meg. A nők tehát más férfiak figyelmét hívták fel Sebastianra, vagyis „csaliként" szolgáltak, nem pedig a vágy tárgyaiként. Kontaktusokat, kapcsolatokat teremtettek és tettek társadalmilag elfogadottá, így fenntartva Sebastian arisztokratikus tisztaságát. Ez a túlhangsúlyozott, csupa nagybetűvel írott szó azonban hiányzik a filmből. Helyette egy túlságosan is feltűnő, jól kivehető ugrás található a kép azon részén, ahol Catherine elbeszélői arcát láthatjuk. Első látásra úgy tűnik, mintha a vágás azon a ponton hibázna, megszakadna a képek egymásutániságának sima folyamata, de a dráma szövege betölti az űrt, amelyet a „hiba" előtérbe helyezése okoz. Olyan momentum ez, amely a megértés folyamatában egy gátat emel, amely ha a néző észreveszi, és megvizsgálja, akkor felnyitja az elbeszélés egységesnek tűnő koherenciáját: egy anamorfikus pillanat, ahol ugyan nem jelenik meg semmi, de a nézői szubjektumot kibillenti mindenható-mindenlátó helyzetéből, és a tekintet előidejűségére hívja fel a figyelmet, minek következtében a nézés két pillanata közti hasadás a Valós jelenlétére vet fényt, vagyis a mediális törésre.

A filmre adaptált monológ tehát a hiányt, a szó hiányát vési be az elbeszélésbe. Feltételezhető tehát, hogy a *„procuring"* szó valami titkot rejt, mely hiányán keresztül van jelen, innen kísérteties hatása. Egy olyan inkorporált, kriptába zárt titokról lehet itt szó, amely valami miatt kimondhatatlan, és valószínűleg hihetetlenül fájdalmas, ezért nem csupán dinamikus elfojtás áldozata lett, hanem megőrző elfojtásé is. Ez a feltételezés azt vetíti előre, hogy itt nem a szó nyilvánvalóan homoszexuális allúziója lényeges az adaptáció szempontjából, hiszen az csupán elfedése egy sokkal mélyebb, rejtettebb és fájdalmasabb titoknak. Ezt a titkot pedig a *„procuring"* szó inkorporálja.

Az, hogy a szó olyannyira szembetűnő a dráma szövegében nem feltétlenül jelenti azt, hogy az olvasó rögtön észreveszi: ennek legadekvátabb illusztrációja Edgar Allan Poe *Az elveszett levél* című novellája, illetve annak Lacan által adott értelmezése. (79) Pedig a szó a szövegtipológiai kiemelés folytán kísérteties (*unheimlich)* szóvá válik, melynek jelentése ezért implicite túl ***kell hogy mutasson önmaga nyilvánvaló jelentésén***, még akkor is, ha ez a nyilvánvaló jelentés maga szubverzív. A nyilvánvaló szubverzivitás ugyanis a dinamikus elfojtott visszatérését helyezi előtérbe, ami a

szöveg *queer*olvasatát legitimizálja. Bármily radikális is legyen ez az olvasat, bármilyen mértékben forgassa is ki magából a szöveg diszkurzusának ideológiai építményét, bármennyire is fölrázza az olvasót – csak egy ennél erőteljesebb titok hatékony elfedése lehet. Persze minél inkább titkosnak tünteti fel magát saját nyilvánvaló előtérbe helyezésével, annál inkább érzi úgy az olvasó, hogy „felfedte a szöveg titkát." Pedig csupán a fantomot segítette munkájában, akinek logikája az első részben részletesen kifejtett kísérteties, racionalitást semmibe vevő logika: a fantom ugyanis azért mutat valamit, hogy valami mást még hatékonyabban elrejtsen. Derridát idézve: szólítsuk hát meg ezt a fantomot, ne hagyjuk, hogy elhitesse, egy burok formájában a magot tárja elénk, nézők elé.

Mint ahogyan magánál a fantom vizuális definíciójánál is tettem, ismét az etimológiát hívom segítségül. Morfológiáját tekintve, a *„procuring"*, illetve szótári alakját tekintve *„procure"* szó a „pro" és a „cure" szavak összetételeként elemezhető. Ezt valaki „gyógyításaként", valaki „kúrájaként" fordíthatjuk (*„for the cure of"*). Ez azonnal felveti a fentebb idézett mitológiai aspektust, ami Szent Sebestyén referenciájaként szerepelt. Az özvegyre utalhat a szó, Irénre, aki meggyógyítja a haldokló ifjút kivégzése után. Catherine mondata tehát úgy fordítható át, hogy „Én *kúráltam* Sebastiant" – mely mondatban az „én" névmás Irén neve helyére került. (80)

A *„procure"* latin eredetű szó, a *prōcūrō* angol megfelelője. Első helyen az a jelentés áll, amit a morfológiai összetétel fedett fel, tehát „gondoz", „ellát". Ez tehát a mitológiai referenciát eleveníti föl ismételten. A szó másik jelentése azonban váratlan értelmezési lehetőséget nyit meg: a szó ugyanis áldozattal történő kiengesztelést is jelent. (81) Ez a jelentés világítja meg igazán a kriptába zárt titkot, mely Catherine-t és visszaemlékezésén keresztül az elbeszélés egészét kísérti. Az a mondat ugyanis, hogy „I was PROCURING for him", vagyis „KERÍTETTEM neki", valójában a következő rejtett mondatot, vagyis Valós tartalmat visszhangozza: „Én (Catherine) kielégítetlen vágyamat Sebastian áldozatával engeszteltem ki". A Szent Sebestyénre utaló nyilvánvaló referenciák (a festmény, a csontváz angyalszárnyai, továbbá a Catherine és Sebastian által látogatott strand neve, a végzetes üldözés kiindulópontja, La Playa San Sebastian) mind ebbe a szóba (*„procure"*) inkorporálódnak, ami azután hiányként, a vágyra utaló űrként vésődik az elbeszélés szövegébe. Ezt követően homonimikus kapcsolat révén a szó egy fantáziát hoz létre, melyben a szeretet-tárgyat, mely megtagadja a vágyott kielégülést, a szubjektum feláldozza. (82) Így Catherine számára az igazi traumát nem is annyira Sebastian elvesztése jelenti, mint inkább az, ahogyan Valós vágya a szeme előtt elevenedik meg a kannibalisztikus jelenetben. Ez a *jouissance* mint a Valóssal történő lehetetlen találkozás pillanata. Sebastian kannibalisztikus áldozata az inkorporáció fantáziájának demetaforizációja tehát, és mint olyan maga a Valós traumatikus mag.

A doktor *mint* pszichoanalitikus és mint a nézői azonosulás nézőpont által kijelölt tárgya teljességgel vak marad mind a vizuális reprezentációk, mind pedig a verbális allúziók elfedő funkciója iránt. Nem is értheti így, hogy a Catherine titkát őrző kripta fala így sokkal erősebb lett, mint volt valaha, ezért azt mondhatjuk, hogy ha a néző nem tudott másodlagos azonosulásából kilépve az anamorfózis segítségével máshová nézni, mint ahová az elbeszélői vágy irányítása alatt kénytelen volt, akkor a film és a dráma vége egy furcsa, nem igazán katartikus happy-endet hoz számára. A Catherine beszédaktusaiban hasbeszélőként megnyilvánuló idegen test, a fantom

ugyanis jelzi, hogy a kripta érintetlen maradt, mégpedig egy meglehetősen feltűnő és ismételten *túlságosan is nyilvánvaló* módon.

Catherine még a doktorral való első találkozásakor azt mondja, hogy egy trauma hatására egyes szám harmadik személyben kezdte el írni naplóját. Az „én" nyelvi megnyilvánulását valami blokkolja, valami űr tátong a helyén. Az egyetlen kivétel a traumát rejtő „I was PROCURING for him!" mondata, ahol a szubjektum mint beszélő én tulajdonképpen először és utoljára jelenik meg a drámában – a filmben ez a lehetőség eleve nincs meg. Amikor véget ér a traumatikus jelenet felidézése, azt várja a néző, hogy a doktorral és a görög *orchestrá*nak megfelelően elhelyezkedő „kórus" tagjaival együtt megnyugodhat, hiszen a fájdalmas titok napvilágra került, Catherine „meggyógyult", így semmi szükség agyának kasztrációjára. Mi több, egy igazi hollywoodi románc is kialakulóban van, hiszen a páciens és orvosa minden jel szerint egymásba szerettek.

Az egész happy-enddel probléma van, mondhatni majd minden aspektusával. Először is, azt a szerelmet, illetve a szerelemnek azt az érzését, mely analitikusi kapcsolatban alakul ki, ráadásul egy múltbéli elvesztett szeretet-tárgy visszaidézésének és a hozzá kapcsolódó érzelmek lereagálásának következtében, a pszichoanalízis „áttételnek" nevezi. Vagyis Catherine Sebastian iránti vágya a doktorra tevődik át, így aktualizálódik, vagyis ennek következtében válik felidézhetővé, és a vágy *mint* késztetés (vagyis a Valós vágy) így érkezhet ismét a *jouissance* traumatikus formájában a szubjektumhoz/Catherine-hez. Azonban ezt az áttételt senki nem veszi észre – főképpen az orvos nem: igaz érzelemnek veszi Catherine vágyának áttételét. Pedig Catherine számára a doktor már nem Dr. Cukrowicz, hanem Sebastian. Ráadásul ezt látszik alátámasztani az *anya*, Mrs. Venable felismerése/félreismerése is (amennyiben az anya *mint* Másik *tévedhet)*, aki már a következő nyári utat tervezi „visszakapott" fiával, úgy társalogva vele, mintha Sebastian most érkezett volna vissza a „hosszú útról". (83) Olyan helyzet ez, mintha a doktor a csontváz *objet petit a* funkcióját venné át úgy, hogy azt nem veszi észre – mint ahogyan azt sem hajlandó tudomásul venni, hogy az idős anya folyamatosan úgy beszél vele még ezt megelőzően is, hogy kihangsúlyozza, testileg és mondatait tekintve is meglepően hasonlít elhunyt fiára.

Azt sem veszi észre továbbá, hogy miután Mrs. Venable elhagyja a színteret, és ő visszamegy Catherine-ért a kertbe, Catherine a Vénusz-orchidea közeléből válaszol a férfi hívó szavára: „Itt van! Miss Catherine itt van!" Ez azt jelenti, hogy Catherine nem szabadult meg a beszédaktusait hasbeszélőként irányító fantomtól, azaz a titok, amint fentebb felfedtem, továbbra is titok marad a doktor *mint* analitikus szemében. Mosolyogva áll tehát saját, élve eltemetett *jouissance*-szának képi reprezentációja mellett, az elveszett testben (vagyis a kertben) inkorporálódva. Éppen ez az utolsó „csavar" az elbeszélésben: a dráma szövegéhez képest bevéződött radikálisan szubjektív nézőpont, a tekintet ugyanis a kert, vagyis az eltűnt test tekintete. Ez a tekintet határozza meg végső soron a film reprezentációs mechanizmusát, mely azonban nem a klasszikus, heteroszexuális mátrixot alkalmazza egy hollywoodi románc megjelenítésének céljából. Pontosabban szólva ezt a sémát alkalmazza, de kifordítva önmagából, más történetek lehetőségével.

A fenti elemzésben a dráma és a film dialógusát mint az adaptáció vizsgálatát két részre

bontottam: egy vizuális és egy verbális vizsgálatra. Azért választottam ezt az utat, hogy rámutassak arra, hogy az, ami az egyik szövegben jelenlét, a másikban pedig hiány, egy olyan intermediális jelenlétet feltételez, ami egyikben kísérteties reprezentációként jelenhet meg, míg a másikban éppen a hiány oka váltja ki ugyanezt a kísérteties hatást. Így a csontváz vizuális jelenléte a film szövegében és hiánya a dráma szövegében ugyanazon szinten funkcionál, mint amelyen a *„procure”* szó jelenléte a drámában és bevésődött hiánya a filmben. Mindkét szituáció egy elfedésre hívja fel a figyelmet, mely elfedés egy újabb elfedést takar. Így működik a homoszexuális allúzió a látható mezőben és a verbalitás szintjén (Szent Sebestyén és a *„procure”* első jelentése): rejtett magként jelenik meg, ami a fantomi logika szerint csupán egy újabb burok, amely így hatékonyabban képes elfedni valami mélyebb, fájdalmasabb traumatikus magot. Ábrahám fantomelméletével és annak a vizuális jelenségekre is alkalmas újrafogalmazásával (a spektrális test fogalmában) azonban rámutattam ennek a többszörös elfedési aktusnak a természetére és működési mechanizmusára. Ily módon egy olyan szövegréteget azonosítottam, mely megőrző elfojtás alatt állt egy bizonyos inkorporáció eredményeképpen. Rámutatva az inkorporáció eredetére, a kriptában eltemetett titok is a felszínre került, mely azonban egy elhallgatott vagy elhallgattatott történetet tárt fel. Ez a történet a film happy-endjét és az elfojtott homoszexuális történetet is elfedési aktusoknak minősítette.

Az adaptáció elemzése így a mediális törés jelen nem lévő jelenlétére vetett fényt, hiszen az inkorporáció csakis e törésvonalon jelentkezhetett (hiszen minden inkorporáció a dráma és a film titokmegjelenítésében vagy meg nem jelenítésében gyökerezett). Ebből az is következik, hogy a kriptába zárt titok csak és kizárólag a dráma és a film dialógusán keresztül lokalizálható, és csakis ezen dialógus kereteiben értelmezhető.

III. Összefoglalás

Egy furcsa, kísérteties jelenségből indultam ki tanulmányom elején, melyet egy adaptációelméleti trópus demetaforizációjaként értelmeztem. A csontváz, mely a *Múlt nyáron, hirtelen* című Tennessee Williams filmadaptációban jelenik meg, így jelentős implikációkkal bír mind az adaptációelmélet, mind pedig az összehasonlító elemzés gyakorlatának vetületében. Gyakorlati célom az volt, hogy bebizonyítsam, hogy a két vizsgált szöveg (dráma és film) kapcsolata a mediális törés következtében nem elemezhető a hagyományosan elképzelt „forrásszöveg és átdolgozása” reláció időbeli aszimmetriájában, csakis szimultán jelenlévőkként, az adaptáció áthágási aktusaként körvonalazódó intermediális térben. Ez az intermediális tér indítja meg a két szöveg dialógusát, mely felfedheti az adaptáció mechanizmusát, és alapul szolgál adott szövegi részek konkrét értelmezéséhez. Tulajdonképpen az áthágás során kialakuló intermediális (és intertextuális) feszültség táplálja azt a dialógust, melynek meghatározása illetve feltérképezése volt elméleti célom. A strukturalizmust idéző hűségkritikai skatulyák ellenében, illetve az értékelven alapuló adaptációelméleti és –kritikai rendszer alternatívájaként egy rugalmasabb keretet igyekeztem kidolgozni, mely adott adaptációs helyzetekre alkalmazva az adott textuális és

intertextuális körülményeket a legmesszebbmenőkig figyelembe veszi.

A kiindulási pont az anamorfózis fogalma, mely egy olyan képi jelenség, aminek hatására a kép mintegy „kifordul önmagából", vagyis a kép Szimbolikus strukturálódásában egy pont válik kísérteties tárggyá, testté, jelenéssé, amelyen keresztül a képen túli Valós vésődik be a látómezőbe. Másképpen fogalmazva, a kép, az észlelt „valóság" kellős közepébe egy traumatikus mag inkorporálódik, mely természeténél fogva nyelvileg megragadhatatlan, tehát ellenáll bármilyen szimbolizációs kísérletnek. A képbe ez a pont Képzetes tárgyként (*objet petit a)* idomul egyszerre elfedve és előtérbe helyezve azt a hiányt, mely a kép strukturáló középpontja. Ez a tekintet *mint* tárgy, azaz *objet petit a*, mely a szubjektum látómezejét a vágy tárgyi okaként szerkeszti. Mivel a kísérteties tárgy csupán strukturális pozíciója révén ölti magára nevezetes funkcióját, így nehezen vehető észre, bár kétségtelenül egyfajta feszültséget és bizonytalanságot indukál a néző szubjektumban. A képben örömét lelő szubjektum a tudatos szintjén azt érzékeli tehát, hogy az, amit lát, valóban az, amit látni akar, vagyis percepciója biztosítja a látás vágyának kielégülését. A tekintet fogalma Lacan elméletében azonban éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a szubjektum sohasem azt látja, amit (tudatosan) akar, hiszen ezen vágya, és így tudatos észlelési mechanizmusai is egy előidejű tekintet által kiváltott késztetések csupán. A szubjektum így már azelőtt része a képnek, mielőtt azt megpillantotta volna.

Az anamorfózis pillanata tehát egy olyan képi pontra hívja fel az értelmező figyelmét, mely valamiképpen nem odaillő, vagyis „kilóg" a reprezentációból. A csontváz éppen ilyen tárgy: eredete heterogén az őt körülölelő képhez viszonyítva. Ez egy hiányra, illetve egy hasadásra utal, minthogy az *objet petit a* jelenléte eleve, *per definitionem* egy hiány elfedése. Ez a hiány vagy hasadás a film szövegének strukturáló pontja és traumatikus magja is egyben, mely egy áthágási aktus, vagyis maga az adaptáció folyamatának a hozadéka. A csontváz tehát egy olyan jelenség, melynek eredete nem lokalizálható sem a filmben, amelyben megjelenik, sem pedig a drámában, hiszen ott meg sem jelenik. A két szöveg, sőt, a két médium közötti térből származik, és az ott végbement áthágás hozadéka, képi vagy Képzetes többlete. Jelenléte tehát kettős jelentőséggel bír. Először is nyilvánvaló referenciája a diegézisben eleve elveszett testként meg sem jelenő, de megidézett testnek, mint arra elemzésemben rámutattam. Másik szerepe azonban túllép a film szövegén belüli strukturális pozíción: a dráma és a film mediális különbségeiből táplálkozó jelenség, mely az adaptációban létrejövő mediális törés küldötte.

Az anamorfózis és a tekintet elméleti és gyakorlati alkalmazása a csontváz jelenségével kapcsolatosan így vezet el Ábrahám Miklós fantomelméletéhez: hiszen a jelenés eredete nem a vizuális tér, amiben megjelenik, és a fantom pontosan ennek a leírásnak felel meg. Lacan elméleti keretében ilyen formáció nem létezik, illetve a formáció eredete lokalizálható kell hogy legyen saját környezetében. Ábrahám transzgenerációs elgondolása azonban a kísérteties jelenség elemzési lehetőségének egy új dimenzióját nyitja meg. Ennek érdekében arra vállalkoztam, hogy a fantom ábrahámi definícióját a nyelvi jelenségen túl a vizuális tér elemzésére is alkalmas fogalommá bővítsem. Ez egy összetett reprezentációelmélet lehetőségét veti fel, melyben a specifikusan fantomi logika érvényesül: azért mutat valamit, hogy valami mást hatékonyabban

elrejtsen. A *Múlt nyáron, hirtelen* című film erre a rejtett logikára világít rá.

A csontváz megjelenését tehát a fantom logikájának tükrében vizsgáltam, miszerint a láthatóban (vagyis a burokban) mindig ott van a láthatatlan (vagyis a burok által elfedett mag). A csontváz mint látható tehát egy láthatatlan test reprezentációja: önmagában, vizuális és kísérteties jellege miatt egy *spektrális test*. Balázs Béla és Jean Mitry érdekes módon éppen ezt a*spektrális test*et használja az adaptáció metaforájának kifejtésében: egy olyan köztes test, mely nem látható, mégis jelen van, nem irodalom, nem is film, hanem a kettő között van, és – teszem én hozzá – mindkettőben jelen van akár kísérteties jelenésként, akár radikális hiányként. A csontváz *mint* spektrális test tehát a mediális törés *megtestesülése*.

A spektrális test megjelenése a „kérdező szöveg" létrejöttét is jelenti – s a néző számára talán ez a legnyilvánvalóbb aspektusa a jelenésnek, ami egyben a legnyugtalanítóbb is. A csontváz mint olyan ugyanis az a radikálisan szubjektív nézőpont, mely a dráma szövegébe az adaptáció folyamatán ékelődik, vésődik be, így biztosítva a drámából az elbeszélés felé az átmenetet. A jelenés kibillenti a nézőt értelmezői pozíciójából, hiszen konfrontatív módon, közvetlenül szólítja meg, kérdést intéz hozzá („Mi ez? Mit akar tőlem?"). Derrida szerint a néző az utolsó, aki még láthat fantomot, és éppen ezért nem szabad elszalasztani annak lehetőségét, hogy beszéljen hozzá, válaszoljon – csakis így szüntethető meg a kísérteties hatás, és a nézőt nyugtalanító érzés: az az érzés, amely a fantom által átörökíteni kívánt titok hatása. A *Múlt nyáron, hirtelen*esetében, de talán a drámák filmadaptációinak esetében általában is, ez a titok maga a mediális törés, mely a jelenésen keresztül ér el a nézőhöz. Ha a néző ezt észreveszi, és megpróbál válaszokat megfogalmazni, akkor valójában a dráma és a film dialógusát teremti meg. Ha ezt a lehetőséget elmulasztja, akkor a kísérteties hatás megmarad, és a törést a fantom sikeresen rejti el.

Bár a fenti okfejtés – mely argumentumom vázlatos összefoglalója csupán – hangvétele látszólag elrugaszkodik a gyakorlat talajáról, tanulmányomban az elméleti részt konkrét példák felmutatásával folytattam. Először is rámutattam témaválasztásom relevanciájára, megindokolván azt, hogy vizsgálatomnak középpontjában miért Tennessee Williams áll. Ezt követően két markáns példát emeltem ki a *Múlt nyáron, hirtelen* drámai és filmi szövegeiből: egy vizuális és egy verbális példát. A vizuális példa a már emlegetett csontváz volt, melynek szerepét először a film struktúrájában, majd az intermediális tér kontextusában vizsgáltam. Itt bebizonyítottam, hogy a jelenés eredete nem a dráma, és nem is a film, hanem az adaptáció folyamatában képződött mediális törés. A csontváz tulajdonképpen az a „villámfény", amelyre Foucault utal áthágásról írott esszéjében, vagyis az áthágási aktus többlete, vizuális hozadéka. A csontváz megjelenésének elemzésében utalok az inkorporáció fogalmára is, mely középponti szerepet tölt be mindkét példám értelmezésében, és amely megteremti az intermedialitás természetének feltérképezését is.

Az inkorporációs fantázia hozza létre a megőrző elfojtás révén azt a törést, melynek tárgyiasulása a fantom. Ábrahám ezen – klinikai gyakorlaton alapuló – elméleti meglátását az adaptáció elméletére alkalmazva rámutatok arra, hogy a filmben több szinten is megjelenő inkorporáció egy olyan törésre utal, melynek megtestesülése a csontváz, amely viszont a film és a dráma szövegein

túlra mutat. Ez a dialogikus kontextus teszi lehetővé a verbális példa értelmezését. Olyan verbális megnyilvánulást vizsgáltam, amely a dráma szövegében túlzottan is hangsúlyos, azonban a filmből hiányzik. Ezen a hiányon keresztül mutattam meg, mit értek radikális hiányon: a mondat hiánya egy nem kapcsolódó vágásként (*jump cut)*van jelen, vagyis úgy van ott, hogy nem hangzik el. Egyrészt ez a Lacan által definiált hang *mint* tárgy fogalma (ami az a hang, amit nem hallunk), másrészt pedig éppen a jelenlévő hiány minőségében ölt kísérteties jelleget. A kérdéses mondatot, illetve annak leghangsúlyosabb szavát (mely explicite egy homoszexuális allúzió), etimológiailag vizsgáltam, melynek eredménye egy addig kimondhatatlan, majdhogynem tökéletesen elfedett traumatikus titkot fedett fel. Ezt az elhallgatott történettöredéket visszahelyeztem a film happy endjébe, ami így ugyanolyan elfedési mechanizmussá vált, mint ahogyan maga az inkorporáló mondat, vagy a csontváz figurája is.

Itt nyilvánvalóan nem arról van szó, hogy a vizsgált szó (*procure)* vagy mondat inkorporált tartalma maga a mediális törés titka lenne. Az inkorporált titok ugyanis az egyik karakter, Catherine titka, azonban a titok elfedési mechanizmusa, és az elfedés strukturális szerepe a szövegeken belül a két szöveg között egy olyan dialógust indít be, melynek kohéziós ereje a mediális törés. Hasonlóképpen, a csontváz jelenléte sem közvetlenül utal a mediális törésre, hiszen ez a fantomi logikának mondana ellent. A csontváz is éppen a szövegben elfoglalt pozícióján keresztül válik kísértetiessé (mint egy szó szerint inkorporált test maradéka), mely megfoghatatlan eredete révén utal az adaptáció áthágási aktusára, az intermediális térre, illetve a mediális törésre.

Tennessee Williams Hollywoodba ment, és így az adaptáció szimbólumává, vagy mondhatni ikonjává vált. Williams szerzői személyessége maga a dráma és a film közötti dialógus lehetősége, amely a két médium alapvető különbségeire, illetve a különbségekből táplálkozó jelenségekre hívja fel a figyelmet. Az egyik adaptációs folyamatban létrejött formáció, nevezetesen egy csontváz jelensége furcsamód éppen az adaptáció elméletének demetaforizált megtestesülése, mely így nem csupán elemzési, de elméleti implikációkkal is bír. Tanulmányom célkitűzése az volt, hogy megkísérelje meghaladni a hűségkritika hegemóniáját, és valós, használható alternatívát nyújtson drámák és filmadaptációik vizsgálatához, mely a kortárs irodalom- és filmelméletnek egy meglehetősen elhanyagolt és problémamentesnek nyilvánított területét jelenti. A két médium között feszülő mediális törés előtérbe helyezésével egy olyan dialógus lehetőségét vázoltam fel egy intermediális térben, amely az adaptáció kérdését a fantomi logika tükrében világítja meg és amely a két alapvetően különböző médium szövegeinek értelmezésében új lehetőségeket nyit meg.

Irodalomjegyzék

- *A megtalált nyelv.* Szerk. Erős Ferenc és Ritter Andrea. Budapest, Új Mandátum, 2001.
- Ábrahám Miklós [Nicolas Abraham]: A burok és a mag. Ford. Nádasdy Nóra. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány.* Szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc. Budapest, Filum, 1998. 298-312. o.
- Ábrahám Miklós: Feljegyzések a fantomról – Freud metapszichológiájának kiegészítése Ford. Hárs György Péter és Pándy Gabi. In *A megtalált nyelv.* Szerk. Erős Ferenc és Ritter Andrea.

Budapest, Új Mandátum, 2001. 66-70. o.
- Ábrahám Miklós és Török Mária: A valóság topográfiája: vázlat a titok metapszichológiájáról. Ford. Erős Ferenc és Miklós Barbara. *Thalassa,* 1998/2-3. 146-151. o.
- Ábrahám Miklós és Török Mária: Gyász vagy melankólia: introjekció *versus* inkorporáció. Ford. Erős Ferenc és Miklós Barbara. *Thalassa* 1998/2-3. 131-145. o.
- Ábrahám Miklós [Nicolas Abraham] és Török Mária [Maria Torok]: *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy.*Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- Adams, Parveen: *The Emptiness of the Image.* London, Routledge, 1996.
- Bahtyin, Mihail: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok.* Budapest, Gondolat, 1976.
- Belsey, Catherine: *Critical Practice.* London, Routledge, 1980.
- Benjamin, Walter: *Illuminations.* Ford. Harry Zohn. New York, Schocken Books, 1968.
- Benjamin, Walter: *One Way Street and Other Writings.* Ford. Edmund Jephcott és Kingsley Shorter. London, Verso, 2000.
- Benvenuto, Bice – Kennedy, Roger: *The Works of Jacques Lacan.* London, Free Association Books, 1986.
- Bluestone, George: *Novels into Film.* Berkeley és Los Angeles, University of California Press, 1966.
- Brook, Peter: *Változó nézőpont.* Ford. Dobos Mária Budapest, Orpheusz, 2000.
- Carlson, Marvin: Psychic Polyphony. In *Modern Theories of Drama.* Szerk. Brandt, George W. Oxford. Clarendon, 1998. 288-298. o.
- Clum, John M.: The Sacrificial Stud and the Fugitive Female. In *Suddenly Last Summer* , *Orpheus Descending* , and*Sweet Bird of Youth.* In *The Cambridge Companion to Tennessee Williams.* Szerk. Matthew C. Roudané. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. 128-146. o.
- *Contemporary Literary Criticism.* Szerk. Con Davis, Robert és Schleifer, Ronald. New York, Longman, 1989. 301-320. o.
- Cristian, Réka Mónika: *Interface Semiotics in the Dramaturgy of Tennessee Williams and Edward Albee.* Kiadatlan PhD disszertáció. Szeged, 2001.
- D. Diós István: *A szentek élete.* Budapest, Szt. István Társ., 1984.
- Derrida, Jacques: *Marx kísértetei.* Ford. Boros János és mások. Pécs, Jelenkor, 1995.
- Elam, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama.* London, Methuen, 1980.
- Esslin, Martin: *A dráma vetületei: hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvásznon, avagy a képernyőn.* Ford. Kürtösi Katalin és mások. Szeged, JATE Press, 1998.
- *Film Adaptation.* Szerk. Naremore, James. New Jersey, Rutgers University Press, 2000.
- *Film Theory and Criticism.* Szerk. Mast, Gerald et al. New York, Oxford University Press, 1992.
- Foucault, Michel: Előszó az áthágáshoz. *Pompeji* , 1996/2. 7-26. o.
- Freud, Sigmund: A kísérteties. In *Művészeti írások.* Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. Budapest, Filum, 2001. 245-281. o.
- Hayward, Susan: *Cinema Studies. Key Concepts.* London, Routledge, 2000.
- Kaye, Richard A: Losing His Religion. Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr. In *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures.* Szerk. Peter Horne és Renina Lewis. London, Routledge, 1996.
- Lacan, Jacques: Részletek a Hamlet-szemináriumból. Ford. Kálmán László. *Thalassa,* 1993/2. 17-28. o.
- Lacan, Jacques: Seminar on 'The Purloined Letter'. In *Contemporary Literary Criticism.* Szerk.

Robert Con Davis és Ronald Schleifer New York, Longman, 1989. 301-320. o.
- Lacan, Jacques: The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious. In *Écrits: A Selection.* Ford. Alan Sheridan. London, Routledge, 1992. 292-325. o.
- Lacan, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis.* Ford. Alan Sheridan. London, Vintage, 1998.
- Mankiewicz, Joseph L. *Suddenly Last Summer.* Írta: Tennessee Williams és Gore Vidal. Columbia, 1959.
- McFarlane, Brian: *Novel to Film.* Oxford, Clarendon, 1996.
- Metz, Christian: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier.* London, Macmillan, 1982.
- Miller, D. A.: Visual Pleasure in 1959. In *Out Takes. Essays on Queer Theory and Film.* Szerk. Hanson, Ellis. Durham és London, Duke University Press, 1999. 97-125. o.
- Miller, Frank: *Censored Hollywood.* Atlanta, Turner, 1994.
- Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory.* Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- *Modern Theories of Drama.* Szerk. Brandt, George W. Oxford, Clarendon, 1998.
- *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures.* Szerk. Horne, Peter és Lewis. ReninaLondon, Routledge, 1996.
- *Out Takes. Essays on Queer Theory and Film.* Szerk. Hanson, Ellis. Durham és London, Duke University Press, 1999.
- Palmer, R. Barton: Hollywood in Crisis: Tennessee Williams and the Evolution of the Adult Film. In *The Cambridge Companion to Tennessee Williams.* Szerk. Matthew C. Roudané. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. 204-231. o.
- Pavis, Patrice: *Előadáselemzés.* Ford. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassi, 2003.
- Platón: Ión. Ford. Ritoók Zsigmond. In *Ión. Menexenosz.* Budapest, Atlantisz, 2000.
- *Pszichoanalízis és irodalomtudomány.* Szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc. Budapest, Filum, 1998.
- Roudinesco, Elizabeth: *Jacques Lacan & Co. A History of Psychoanalysis in France, 1925-1985.* Ford. Jeffrey Mehlman. Chicago, The University of Chicago Press, 1990.
- Royle, Nicholas: *After Derrida.* Manchester, Manchester University Press, 1995.
- Royle, Nicholas: *Jacques Derrida.* New York, Routledge, 2003.
- Skeat, Walter W: *The Concise Dictionary of English Etymology.* Hertfordshire, Wordsworth, 1993.
- Sontag, Susan: Film and Theatre. In *Film Theory and Criticism.* Szerk. Mast, Gerald et al. New York, Oxford University Press, 1992. 362-374. o.
- Stam, Robert: The Dialogics of Adaptation. In *Film Adaptation.* Szerk. James Naremore. New Jersey, Rutgers University Press, 2001.
- Tegyey, Imre: *Latin-Magyar szótár.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992.
- *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Attila, Kovács Sándor sk., Odorics Ferenc. Szeged, Ictus-Jate, 1996.
- *The Cambridge Companion to Tennessee Williams.* Szerk. Roudané, Matthew C. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Williams, Tennessee: *Suddenly Last Summer.* In *Baby Doll, Something Unspoken, Suddenly Last Summer.*Harmondsworth, Penguin, 1968.
- Žižek, Slavoj: A Valós melyik szubjektuma? Ford. Csontos Szabolcs. In *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Attila, Kovács Sándor sk., Odorics Ferenc. Szeged, Ictus-Jate, 1996. 195-238. o.
- Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology.* London, Verso, 1989.

• Žižek, Slavoj: *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology.* London, Verso, 2000.

© Apertúra, 2005. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2005/osz/dragon-2/