

# Testképek a regényben és a filmben

Bartis Attila: *A nyugalom*

Bartis Attila harmadik prózakötete a katarktikus gyötrelmekről szól. Az író olyan főhőst alkotott meg, aki mindig a nők keresztmetszetébe kerül, és ezek a nőalakok az egész életére hatással vannak, a regény főszereplője csak sodródik és szenved. Felettből izgalmasak ezek a női alakok, ugyanis ebben a regényuniverzumban megtalálható a prostituált, a szerelmes nő, a megtévelyodott anya, a „családon belül maradt szerető” is. A Bartis-opusra jellemző a torz női karakterek és ezekhez a dekadens női alakokhoz fűződő viszonyok tematizálása. *A nyugalom* se kivétel, ugyanis a regény főszereplője/narrátora, Andor már évek óta elmeháborodott édesanyjával él együtt, aki tizenöt éve a házat sem hagyta el, rátelepedett a fia életére. Az anya (Weér művésznő) a deficit szükségleteit is csak hatalmas előkészülettel hajlandó elvégezni, ha fia nem segítené, akkor egy pohár vizet sem inna meg. Kettejük kapcsolata emocionálisan túlfűtött, mindig más regiszterekben szólalnak meg a köztük levő dialógusok (néhol igen kedélyes, szeretetteljes momentumokat élnek meg együtt, néha a beteges erotika hangulata lengi körül a kettejük viszonyát). Az anya egy bukkott színésznő (akit a vásznon Udvaros Dorottya jelenít meg), aki azért, hogy új szerephez juthasson (a vezetőség javaslatára haza kellett volna hívnia a külföldön elismert hegedűművész lányát, Juditot), színleg eltemettette a lányát, ugyanis nem volt hajlandó hazatérni, mivel külföldön kedvezőbb lehetőségekkel kecsegtették. Weér művésznő koporsót vett, gyászjelentést íratott, viszont a szerepet nem kapta meg. Egy „mandulaszagú hulla” lett belőle.

Munkámban *A nyugalom* megfilmesített változatának és a regénynek az összevetését fogom elvégezni a nyelviség kérdésének, az eltéréseknek, valamint a kihagyásoknak az érintésével.

Ahogy Földes Györgyi munkájában értekezik arról, hogy a szöveg képes megírni a testet, viszont a test is megírhatja a szöveget, a test min-

den alkalommal valamilyen diskurzusrendszerben nyer értelmet, ezekbe a rendszerekbe ágyazódik be és válik nyelvi konstrukcióvá (FÖLDES 2011; 5). A test a legkülönfélébb módon artikulálódhat akár a filmvászonon, akár egy kontextusba ágyazva: felléphet biológiai entitásként, pszichoszexuális konstrukcióként, kulturális termékként is. Az Alföldi Róbert rendezte *Nyugalom* alig igazodik a regény univerzumához. Kiváló vágóképekkel dolgoznak, és briliáns zenei aláfestéssel teszik expresszívebbé a filmet, viszont a regény szempontjából egy nagyon fontos történeti szál teljesen degradálva, félreértelmezve került a vászonra. A film keveset mutat meg a karakterek jelleméből (ami, ha nincs kidolgozva, több cselekedet is értelmezhetetlenné válik a néző számára), pusztán általánosít és szélsőségek-ből szélsőségekbe csap át, giccsessé válik az egész történet. Eszter karaktere (Gryllus Dorka szerepében) felettebb kidolgozatlan maradt, a főhős-höz köthető története is elsikkad. A regényben viszont Bartis kifinomult érzékiséggel dolgozta ki a menekvést nyújtó szerelmet. Andor számára ez a női alak a paradoxonok és az ambivalencia megtestesítője. Eszterhez menekül anyja elől, ott érzi magát jobban (ugyanis a narrátor hangulata nagyon gyorsan fluktuál, ezért soha nincs kiegyensúlyozott kedélyállapota), mégis a sok bizonytalanság mellett és kellemetlen érzés után is a szerelmével szeretne lenni. A regény olvasásakor kiderül a befogadó számára, hogy ez a viharos párkapcsolat jellemformáló erővel bír. A film vonatkozásában ez a fontos mozzanat módosult. Ha a film keretein belül vizsgáljuk a nőalakot, akkor egy hisztérikus, hazug női karaktert láthatunk. A főhős nagy szerelmének, menedékének jellege leginkább gyors és animális szeretkezések formájában kerül a néző elé, kivéve egy esetet: az írást. Ha az írás–együttírás perspektívájából vizsgáljuk kettejük viszonyát, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy míg az anya (akihez mindenáron, betegesen ragaszkodik) teljes mértékben elítéli a tevékenységet, addig a szeretett, idealizált nővel Andor megoszthatja a számára fontos szellemi termékét.

Ezek a szeretkezések a regényvilágban felettebb intimek, de ami a legfontosabb, nem csak szükségletkielégítés céljából történnek: „Engedtem, hogy az ajaktól a garatig meghódítson minden területet, mert közben megtaláltam a nyári ruha hasítékát. [...] éreztem, ahogy kővé dermed a csikló, akár azok a kristályok, amelyek odalent, a bánya mélyén még puhábbak a tengeri szivacsnál is, de amint megérinti őket a napfény, kemények lesznek, mint a rózsakvarc” (BARTIS 2016; 138). Bartis Attila művében számos teret, helyet találhatunk, mely valamilyen szempontból befolyásolja a főhős életét. A vászonon alig látunk mást, mint a főszereplő bérlakását, melyben anyjával együtt válik mandulaszagú hullává, ám ha más szemszögből elemezzük, akkor ez a poros, dohos lakás kiválóan jeleníti

meg a narrátor belső világát, a helyet, ahol szenved, és ahonnan nem tud kijutni, a nyomasztó és beteges hangulatot, amely mindenhová elkíséri, amely áthatja a mindennapjait, Andor a pokol ajtaját zárja be mindennap.

Az anya-fiú kapcsolat a regény és a film esetében is olyan erő, mely összetartja a történetet, melyből minden kiindul, és ahová minden visszatér. Ez a beteges kapcsolat pulzál a regény olvasása és a film megtekintése közben. A regény vonatkozásában is felfedezhető utalás arra, hogy szexuális kapcsolat állna fenn a két fél között (bár árnyaltabban), viszont Alföldi sokkal direkter módon nyúl hozzá ehhez a lehetséges jelentésréteghez. Igaz, nem tárja fel teljesen ezt a tabut, mégis a *Nyugalom* minden pillanatában ott lebeg a néző szeme előtt, még akkor is, mikor (a film megoldásában) Andor közvetetten ér hozzá az anyja testéhez (egy ronggyal), hogy gondosan letörölhesse róla az utca szennyét. Az egyik jelenetben az anya Kleopátra-jelmezben pompázik szétfolyt sminkjével a bérlakás kanapéján, és szitkokat szór a színház igazgatóságára, mindeközben kisfiát kéri, hogy vegye le róla a nevetséges maskarát (a regényben megkéri Andort, hogy kapcsolja ki az övét).

Az anya-fiú viszonyban az érintés és a várakozás pillanatai azok, melyekből kivehető, hogy kényszeresen függnek egymástól, vágynak egymás testére. „Deleuze-nek az a testfelfogása, amely »a testet olyan erők vagy affektusok gyűjtőhelyének tekinti, amely más erők vagy affektusok sokaságával lép kölcsönhatásba, visszaadja a testnek az intenzitásnak azt a dimenzióját, amely a reprezentációs paradigmában elveszett«” (P. MÜLLER 2009; 101–102). A *nyugalom* filmes változata is a várakozás kínos pillanataival kezdődik: látjuk az anyát, aki egy széken ülve várja a fiát. Gyors képvisváltás után Andort látjuk a vonaton ülve, mereng, tudja, mi lesz az anyja első kérdése, tisztában van azzal, hogy túl kell élnie. Weér művésznő, mikor meghallja, hogy a kulcs elfordult a zárban, hirtelen feláll a székből, azt színlelve, hogy fia távolléte teljesen hidegen hagyta. Majd a következő pillanatban égető vágyat érez, hogy megérintse fiát, ezért megkéri, vágjon a hajából. Ezt az idilli momentumot félbeszakítja a Judittól, a lányától érkezett levél.

A térmegjelenítés szegényessége miatt a film egysíkúvá, unalmassá, monotonná válik. Amíg a regényben Andor sokat utazik, rengeteg impulzus éri az utcán, egy-egy felolvasás alkalmával a filmben a főhős jellemfejlődése, tetteinek miérte is elveszik. Pusztán azt látjuk, ahogyan szenved, ahogyan gyötrődik, nincs számára megnyugvás. Azzal, hogy az anya karakterét Alföldiek ennyire előtérbe helyezték, csorbították az Eszter-szál (a szerelmi dimenzió) jelentőségét, valamint elveszett a testvér, Judit alakjának létjogosultsága is. Mindezek mellett a rendezők nem változtattak a

dialógusokon, az eredeti párbeszédet jelenítik meg a filmen, hanyagolva a kreatívabb megoldásokat. A *Nyugalom* azt az érzést kelti, hogy a vásznon ezek a testek szenvednek, értelmetlenül vannak a helyükön, keresik saját létük értelmét. A paradoxon, hogy a testek játéka (a színészi játék) az, ami az egész filmet élvezhetővé teszi. A regény abban tér el ezektől, hogy a szenvedések miérettje, a tragikum kristálytisztá, így nyer értelmet a testek helyzete a térben és a szenvedésük.

A részletgazdag szeretkezéskéírások, a mozgások, a pozíciók azok, melyek Daniel Punday szerint is segítik megérteni a testet, azt, ahogyan létezik egy adott térben. Punday a testet nemcsak textuális tárgyként közelíti meg, hanem egy olyan elmélet keretein belül szeretné létrehozni, melyben az emberi test metaforát biztosít a szöveg olvasójának viszonyát illetően. A szereplők testének megjelenítési módja az olvasó helyzetét és ennek értelmében a szöveg saját hermeneutikai feltételeit is meghatározhatja. A tér és az elrendezés nem csupán konkrét, fizikai változásokra utal, hanem azt is szervezi, hogy imaginatív és perceptuális értelemben mely tájakra „utaznak” a szereplők, s erről korporalitásuk, gesztusaik, mozdulataik árulkodnak (FÖLDES 2011; 16). A regény narrátora és a film főszereplője mindig tömondatokban értekezik az anyjával, általában kerül a szemkontaktust (vannak esetek, mikor hosszasan néz az anyja szemébe), s igyekszik a felszínes csevejnek gyorsan véget vetni. Gyerekként Andor vakságot színlelt, tette mindezt azért, mert Weér művésznő elhanyagolta, és egy férfival még viszonya is volt: cselekedettel, a testi fogyatékossgal próbálta zsarolni, ami néhány pillanat erejéig sikerült is, és ismét egy egészet alkotott a két fél.

A film egyik legmeghatóbb momentuma, mely talán a film (és a regény) egész értelmét meghatározhatná, amikor anya és fia a földön fekszenek egymás mellett, s a halál természetességéről és Isten létezéséről társalognak. Gyengéd pillantásokat vetnek egymásra, mosoly rajzolódik az arcukra, mintha felhőtlen lenne a kapcsolatuk, szinte idilli a kép. Kezük a testük mellett összeér. Majd a jelenetnek vége szakad, mikor Andor anyja vállára teszi a kezét, rövid némaság után felkel és fürdővizet készít anyjának. Ezen a ponton válik láthatóvá az ödipális kapcsolat, a ragaszkodás, melynek talán az anya halála vetett véget. Jelen esetben a test központi szerepet kap, olyan erőfeszítést láthatunk, melyben a test kísérletet tesz arra, hogy a nyelv birodalmába bejuthasson, hogy kifejezhesse önmagát (FÖLDES 2011; 20). „A textusok (esetében) azokat a módokat dramatizálják, ahogyan a test a bennük alapvető jelentést hordozó tényezővé válhat, vagy másképp: hogyan foglalják magukba, testesítik meg a jelentést.” Kalmár György úgy véli, hogy a test örökké „ellentéte és ellenzéke” lesz a társadal-

mi normáknak, a szabályoknak. A test a szabadság megtestesítője (FÖLDES 2011; 20). Az, hogy a film során az anya élettelen testét közszemlére tették, nem feltétlenül teátrális. E momentum homlokterébe inkább a gyászoló családtag kerül, és annak magatartása (P. MÜLLER 2009; 186). A narrátor számára elviselhetetlen, hogy nem létezik többé az anyja. Meg van róla győződve, hogy ő ölte meg. „Az egyszerűség és megismételhetetlenség tudata ez esetben nemcsak az általában vett színházi előadás sajátosságaként van jelen (amelyet azonban általában többször játszanak el), hanem a performance egyszeri és a pillanattal elenyésző vonásaként is, amely ebben a halált színre vivő akcióban a »főszerepben« jelenlévő testnek, s vele az individuumnak az elenyészéseként is hatást gyakorol a saját halálára trenírozó nézőre” (P. MÜLLER 2009; 195).

Az anya számtalan alkalommal zsarolta érzelmileg, mélyen szántó, bántó gondolatokkal ölte meg Andor teljes lényét, a főhős elveszítette önmagát, míg anyja „büvökörében” kellett élnie. A főszereplő/narrátor tudta, hogy az anyja mindig elolvassa az írásait. Kettejük között az írás művészte egy érzékeny pont volt. Weér művésznő elítélte, haszталannak vélte. Felhevült állapotában, mikor Andor írásai között keresgélt, azt kívánta, bár elrohadt volna a méhében.

Peter Brooks gondolata szerint a modern narratív irodalomban az egyik fő cselekménymotiváció a szereplők testek utáni vágyódása (kivételes esetekben a sajátjuk után). A másik test felfedezése, megszerzése után saját titkaik felfedezésére készülnek, s önmegértésre tesznek kísérletet. Andor (a főhős) könyvének kiadójával animális szerelmi játékot űz. Kiderül, hogy a nő régen az apja szeretője is volt, ami még betegesebbé teszi a történeteszálát, hogy egy házban élt a szüleivel, mikor Andor még gyerek volt, és sokat segített a ház körül, sőt az anyja barátnője is volt. A nő nimfomán jellege remekül párosul Andor önmagát sajnáltató, agresszív modorával. A nő kiválóan tud zsarolni, pontosan tudja, hogy az írónak (a narrátornak) melyek a legmélyebb fájdalmai, melyeket igyekszik véka alá rejteni. Ahhoz, hogy aktusba torkolljon a találkozásuk, lelki terrort alkalmaz, így a férfi dühében, igazi vadállatként ront rá a nőre, nem törődve azzal, hogy fizikailag fájdalmat okoz neki, ugyanis így áll bosszút. Ez a viszony a kétségbeesett főhős számára azért „kielégítő”, mert itt kiadhatja belső feszültségét, nem tartja mérvadónak a nő véleményét, ezért se a nőnek, se a szexnek nincs értéke a számára. Ezek a jelenetek a film egyik legjobban kidolgozott jelenetei közé tartoznak, ugyanis a szexuális pozitúrák megjelenítései, a mozdulatok, a dialógusok kiválóan megteremtik ezt a beteges atmoszférát. Ahogyan Merleau-Ponty mondja: „»nincs tér a számomra, ha nincs testem«, »az objektív tér jelentés nélküli anélkül az eszköz nélkül, hogy fel-

fogjam. Azzal, hogy megfigyeljük a mozgásban levő testet, jobban értjük, hogy lakja a teret (és az időt), mert a mozgás nem korlátozza, hogy a térnek és időnek passzívan rendelje alá magát, hanem aktívan felveszi őket» (idézi JABLONCZAY 2011; 108). „A kulturális (irodalmi) szövegekben megjelenő testképek nem csak, hogy a kulturális mintákból származnak, hanem ők maguk hozzá is járulnak ezeknek a képeknek az alakításához” (JABLONCZAY 2011; 102). A társadalmi viszonyok az olvasó és a szerző közötti tapinthatóbb kapcsolatról beszélnek, a történetről pedig úgy, mint ami a tárgyak és a szubjektumok világába van ágyazva, és ott a dolgok a testek: „[e]z a valami, amit testnek nevezünk, nem csupán uralhatatlan, valamint újabb meg újabb jelentések forrása lehet, hanem ő maga az, ami egyáltalán minden beszédet és írást lehetővé tesz. Test és érzékiség nélkül nincsen írás és nincsen szöveg” (DECZKI 2011; 70). A testnek szívósnak kell lennie, hogy kiállja a maszkok hadát, melyek birtokolni akarják őt. A test az egység feltétele, az övé az uralmi pozíció, a színésznek szüksége van erre az irányító szerepre, hiszen elveszne a maszkok rohamában. Mindenki saját haldokló testének múmiájában lakik. „A színész a látomásaiba vetül, hogy visszaszerezze a testiség értelmét, és nem lesz élő, hiteles, vagy még át-nem-élt eredeti megélésre alapozott játék-lény, csak, ha szelleme folyamatos készenlétben van” (MĂNIUȚIU 2006; 44–123).

## Kiadás

BARTIS Attila (2016): *A nyugalom*. Magvető Kiadó, Budapest

## Irodalom

DECZKI Sarolta (2011): Test, logosz, tánc = *Helikon*, 1–2. 68–70.

FÖLDES Györgyi (2011): Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet írányai = *Helikon*, 1–2. 3–49. 16–20.

JABLONCZAY Tímea (2011): A test narratológiája = *Helikon*, 1–2. 99–102.

MĂNIUȚIU, Mihai (2006): *Aktus és utánpótlás*. Koinónia, Kolozsvár

P. MÜLLER Péter (2009): *Test és teatralitás*. 101–195. [http://real-d.mtak.hu/327/1/P\\_Muller.pdf](http://real-d.mtak.hu/327/1/P_Muller.pdf)