

# A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

2006. JANUÁR

110. SZÁM

SÁGHY MIKLÓS

## A tekintet hatalma

A FILMSZAKADÁS MINT REFLEXÍV FUNKCIÓ  
MÁNDY IVÁN *DIÁKSZERELEM* CÍMŰ NOVELLÁJÁBAN

Mándy Iván *Diákszerelm* című novellája egy filmszakadás miatt meghiúsult vetítés történetét beszéli el. Más-képpen megfogalmazva: egy képi történet bemutatásának kudarcáról számol be nyelvi eszközökkel. Az utóbbi megállapítás – mely a megjelenítés médiumára utal – talán nem haszontalan, hiszen a történet létrejöttének képtelensége az ábrázolt világban elsősorban a mozgóképhez, vagy még inkább: a filmképet létrehozó apparátushoz kötődik. A megjelenítő, vagyis nyelvi, és a megjelenített, vagyis mozgóképi médiumok viszonyával kapcsolatban több kérdés is felmerülhet. Először is, hogy miért a film, vagy helyesebben a mozgóképet létrehozó feltételek (vetítógép, vászon, nézőtér stb.) tematizálódnak a novellában, és nem például egy festmény, gramofon vagy telefon stb. Továbbá, hogy miért fontos a megjelenített médium önmagára mutatása, technikai megvalósulásának előtérbe helyezése; ugyanis a vetítógépből sugárzó fénynyaláb, miután elszakad a tekercs, mintegy kirajzolja az illúziót létrehozó eszközök egyikét (üres vásznat), vagyis saját apparátusát. És nem utolsósorban megválaszolásra vár, hogy milyen következtetéseket vonhatunk le az ábrázolt világban megjelenő történésekből a vizsgált Mándy-szöveg működésmódjának tekintetében – vagy a történet motívikáját felhasználva másképpen: hogyan kerül az üres vászon elé az *elnémult* jegyzedőnő?

A novella kezdő mondatai a filmszakadást ábrázolják: „Norman Wilson finoman remegni kezdett, akárcsak szét akarna foszlani, mint egy öreg felöltő, aztán egyszerre csak felpattant a levegőbe, és eltűnt. Vele együtt tűnt el a szőke Gloria is meg a kedves, öreg, kissé elhagyatott kert,



MÁNDY IVÁN  
(1918–1995)

*A kamerával történő azonosulás egyben a látottak feletti uralmat is felkínálja a nézőknek, mégpedig a kameraoptika által biztosított perspektivikus látásmód segítségével. A kamera ugyanis (a fényképezőgéppel egyetemben) mint a szem metaforája, leginkább ahhoz a kiemelt nézőponthoz hasonlítható, melyet a reneszánsz, vagy más szóval centrális perspektíva enyészpontja határoz meg.*

ahol kart karba fűzve sétálgattak. Mindez eltűnt, és csak a mozi vászna világított bágyadt, derengő fénnel.” Látható, a nyelvi történet *kezdeté* a mozgóképi történet vége. A helyzet azonban nem ilyen egyszerű. A novella címe, a *Diákszerelem* ugyanis valójában az elszakadt filmre utal, annak a történetét, látványát jelöli. De mint a Mándy-szövegből megtudhatjuk, e történet nem jön létre, legalábbis eredeti (képi) formájában. Ebben az értelemben a cím üres helyet jelöl, hiányt, akárcsak az „üresen”, „bágyadtan, derengő” vászon, ahonnan a kerttel együtt eltűntek a filmszereplők. Mindemellett a *Diákszerelem* cím vonatkozhat *arra* a történetre is, amelyet a jegyszédőnő, korábbi filmélményei alapján – hogy a filmszakadástól felbőszült nézőket megnyugtassa – a vászon elé állított széken ücsörögve megpróbál előadni. A *Diákszerelem* szó tehát egyszerre jelöl hiányt, a kép hiányát, illetve a hiány pótlásának kísérletét, az eltűnt kép verbális megjelenítését, felidézését.

A szöveg elbeszélője külső (optikai) képsorozatként írja le a filmszakadást megelőző jelenetsort. Ez a képleírás (ekphrasis) jól ismert esetének is tekinthető, azzal a különbséggel, hogy itt statikus helyett mozgókép a leírás modellje. Ezzel szemben a jegyszédőnő egy mentális (emlék) képet<sup>1</sup> kíván nyelvivé tenni, annak a leírását kísérli meg a vászon előtt. Amennyiben összehasonlítjuk a két médiumváltó – vagy Boehm szavával: „fordítási”<sup>2</sup> – aktust, akkor egy nagyon lényeges közös jellemvonást vehetünk észre, nevezetesen, hogy egyik verbalizálási folyamat sem jár sikerrel. A narrátor „szeme” elől eltűnik a mozgókép, a jegyszédőnőbe pedig – szinte szó szerint – belefójtják a szót az elégedetlenkedő és hitetlenkedő nézők. A párhuzam tehát jól látható a filmszakadás eseménye és a történetmesélés képtelensége között. Az általánosítás magasabb szintjére lépve pedig úgy fogalmazhatunk, hogy a megjelenítő, vagyis verbális médium, megismétli a megjelenített mozgóképi médium kudarcát.

A mozgóképi történet befejez(het)etlenségének oka nyilvánvalónak látszik: a filmszalag elég vagy elszakad, és a vászonnról eltűnik a kép. A nyelvi narrációval, a jegyszédőnő történetével azonban – amely a láthatatlanná vált filmkockákat igyekszik pótolni – már egy kissé bonyolultabb a helyzet. A filmszakadás után ugyanis az egyik jegyszédőnő korábbi látás élményeire hivatkozva („Láttam már egypárszor a *Diákszerelmet*”) mesélni kezdi a film végét. Ám ez a történet is félbeszakad, mégpedig egy nagyon árulkodónak látszó jelenetnél. A nézők ugyanis az igaztalanság vádjával éppen akkor fójtják az öreg jegyszédőnőbe a szót, amikor a történet női szereplője, mintegy az ópium örületébe hullva nem ismeri fel korábbi szerelmesét, a háborúból hazatérő Norman Wilsont:

„A lány sokszor már meg se ismerte azt, aki belépett a szobájába. Így történt aztán, hogy egy napon...”

---

<sup>1</sup> Az „optikai” és „mentális” képek megkülönböztetésekor Mitchell kép-felosztását veszem alapul. (W. J. Thomas Mitchell: *Mi a kép?* Ford: Szécsényi Endre. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijarat Kiadó, Bp., 1997. 340.

<sup>2</sup> Boehm *fordítási* aktusnak nevezi a képleírást, mert a képet sajátosan nyelvi képződménynek tekintti, mely „néma”, és csak az értő fordítás által szólhat meg: „a sikeres fordítás [...] az interpretáció fordítási teljesítményében azt az állandó önállóságot virtualizálja, amely a szó-jelentés és a kép-értelem sajátosságának tűnik.” Vagyis megőrzi mindkét médium eredendő jellemvonásait. (Gottfried Boehm: *A kép hermeneutikájához*. Ford: Eifert Anna. In: *Athenaeum* 1993/4. 96–99.)

A fejek előredőltek. Rémült suttogást lehetett hallani, mintha egymás közt beszélnek meg ezt az ügyet. Aztán a néni keint állt a dobogó előtt. Ott állt félrebillentett fejjel és azt mondta:

– Ez nem igaz.

A jegyszédő nő nem is vette észre, ahogy folytatta:

– A fiú az ágyánál állt, és belebámult abba a megkínzott arcba. Katonaruhában volt a fiú, úgy, ahogy hazajött a harctérről.

Igen a fiúnak most már látni kellett, hogy a hírek, amelyeket a menyasszonyáról kapott, nem túloztak. Ő már nem a régi, ő már elszakadt mindentől, és mindenkitől – egy szenvedély rabja.

– Nem igaz!

A jegyszédő nő elhallgatott, majd kissé csodálkozva leszólt a sötétbe.

– Mi nem igaz?

Az meg belekapaszkodott a színpad szélébe. A fejét pedig akárcsak fel akarta volna tolni, mint valami batyut. – Olyat nekem ne mondjon, hogy azt a fiút nem ismerte meg!”

Látható, azt nehezményezik a nézők, hogy a lány képtelen a felismerésre, az emberek azonosítására, mondhatni, mentálisan megvakult, és üres tekintete vakon pásztáz, mint egy film nélküli kamera. A nézőközönségből érkező további történetfolytatási javaslatok éppen ezt az állapotot akarják orvosolni, mind a lány kijózanítását és örültségéből gyógyítását sürgetik, mégpedig *azért*, hogy a lány józan eszét visszanyerve felismerje végre korábbi szerelmesét, Normant, és újra egy pár legyenek. De vajon miért *ennyire* fontos a nézőknek, hogy a történet ilyen módon záruljon? Hogy megtörténjen végre a felismerés, és mintegy ennek előfeltételeként létrejöjjön a kigyógyulás?

A magyarázathoz, meglátásom szerint, a belső, vagyis a verbális történet kezdeteihez érdemes visszatérni. A jegyszédő nő filmpótló történetéből ugyanis megtudhatjuk, hogy az állomáson, ahol a szerelmesek búcsúzkodnak, a lányt „rabul ejti” egy tekintet, mégpedig a katonatárs (és egyben volt iskolatárs), a „könnyelmű aranyifjú”, Walter csábító tekintete: „Walter (...) egyre csak a lányt nézte. (...) Az a tekintet! Walter tekintete... A híres ellenállhatatlan, szívtipró tekintete...”

– Rabul ejtette a tekintete – ingatta a fejét egy néni ke az ötödik sorban.”

Hogy végül már „nem tudott szabadulni attól a tekintettől.”

Az idézett részben nyilvánvalónak látszik a „tekintet” szó fontossága, főként, ha hozzákapsoljuk a „látás”, „nézés” fogalmakat, hiszen a jegyszédő nő történetének éppen azért vetnek véget a nézők, mert nem akarják elfogadni, hogy a lány *nem látja*, hogy a szerelme áll előtte. Ugyanakkor az iménti idézetből az is jól kiolvasható, hogy az itt ábrázolt tekintet gazdája (vagyis Walter) egyben hatalmi pozíciót is a magáénak tudhat, ugyanis a „tekintet”: „rabul ejtő”, „ellenállhatatlan”, „szívtipró”, és „nem lehet tőle szabadulni”, egy szóval uralkodó, hódító és leigázó. Egy ilyen tekintettől, mondhatnánk, szinte egyenes út vezet abba az „ópiumbarlangba”, ahol Walter a főnök, és ahol a lány a kábítószer örületébe hull. E hatalmi viszonyban, melyet a tekintet létesít, a férfi, vagyis Walter az úr, és a nő, Gloria az alávetett. Mindemellett, amennyiben Gloria – a szöveg tanúsága szerint – aláveti magát e tekintetnek, egyben fel is ismeri (vagy ha tetszik: el is ismeri) azt mint hatalmat, és ezáltal – mintegy oppozícióként létezve – szavatolja a tekintet leigázó erejét. Másképpen

fogalmazva: Walter a lány alávetettségében ismerheti fel saját hatalmát, a nő alávetettségéből következő passzivitásában hódító férfiurejét.

Ezzel szemben, mikor korábbi szerelme, Norman Wilson hazatér a harcmezőről, Gloria *nem ismeri fel* mint rá irányuló tekintetet, ebből következően a férfi nem kerülhet vissza abba a hatalmi pozícióba, amit elutazása előtt birtokolt. Sőt, a tekintet létrehozta kapcsolat hiánya nemi identitását is megkérdőjelezheti, hiszen az őrületbe hullt nő nem csak mint hódítót (vagyis szerelmesét) nem ismeri fel Normant, de „vaksága” – lévén „elszakadt mindentől és mindenkitől” – a férfi nemi szerepére is kiterjed. Norman *férfi* tekintete ugyanis Gloria számára többé nem létezik. A nő nem tükör többé a férfi-*tekintet* számára, melynek szerepe e hatalmi viszonyban, hogy a férfit „reflektálva igazolja az ő szubjektumként való elégségességét, s közvetítőként szolgáljon a saját magával való tükörszerű viszonyban.”<sup>3</sup>

A nézők, amikor értesülnek a férfi kudarcáról, miszerint a nő őt nem ismeri fel, a jegyszédőnőbe fojtják a szót. Pontosabban, felszólítják a történetmesélőt, hogy ezt a férfi-női viszonyt azonnal orvosolja, és mesélje úgy a történetet, hogy Norman a nőt őrületéből menten *kigyógyítsa*: „De ugye a fiú magához térítette? – Ezt már egy férfi kérdezte.” Majd egy másik hang: „és később mind a ketten csak nevettek az egészen.” „Majd egy-egy hang, könyörögve: – ...ugye, aztán a fiú beviszi valami kórházba?” Ám mindezen javaslatokra a jegyszédő nő válasza a következő: a lány „Nem gyógyul meg”. Erre pusztagás a sötét nézőtérén. „Mintha egymás közt tárgyalnának valamit. Aztán egy éles és támadó hang: – Én tudom, hogy nem hal meg!” A nézők értelmezésében ugyanis a női őrület, a vakság, mely a férfiak felismerését teszi lehetetlenné, a maskulin tekintetek által uralt világban egyenes úton vezet a halálba.<sup>4</sup> Az őrületéből történő kigyógyulás azonban helyreállíthatná az uralkodó és az ezt *felismerő* (és egyben *elismerő*) tekintetek viszonyrendjét. E folyamat nem az őrület nő megismerésére törekszik, hanem – hangsúlyozom – *felismerő* és egyben *elismerő* képességének a visszaállítására. A kúra célja, hogy a férfiértelem tárgyiasítsa, és következésképp uralma alá vonja a női őrületet. Újra tükörré kívánja tenni a nőt, hogy tekintetének hatalmát abban viszontláthassa. Ám ez a jegyszédő nő történetében nem valósul meg. Hallgatói éppen ezért kérdőjelezik meg történetmesélő (reprodukáló) médium voltát. Vajon miért fűződik a befogadónak ilyen fontos érdeke a lány gyógyulásához. Miért nem képesek elviselni, hogy nem ismeri fel szerelmesét? Mi lehet e kínzó kívánságuk mozgatórugója?

A jelenség magyarázatához érdemes a filmszakadás eseményét tüzetesebben szemügyre venni. Pontosabban azokat az emberi cselekvéseket górcső alá vonni, melyek a filmnézés folyamatát kísérik, hiszen a celluloidszalag elszakadása éppen ezeknek az automa-

<sup>3</sup> Shoshana Felman: *A nők és az őrület: a kritika téveszméje*. Ford. Hódosy Annamária. In: *Testes könyv II*. Szerk. Kiss Attila et al. Ictus és JATE Irodalomelmélet csoport, Szeged, 1997. 400.

<sup>4</sup> Akárcsak a szemüveges nők a filmekben, ugyanis, amikor egy nő birtokba veszi a *tekintetet*, és ezt gyakran a szemüveg viselése jelöli, a nő *aktív* nézővé válik, és ő lesz az, aki lát, és nem ő az, akit látnak. „Az intellektuális nő, néz és analizál, és mivel a tekintetet bitorolja, fenyegetést jelent az egész reprezentáció számára.” (Mary Ann Doane: *Film és maszk*. Ford. Jakab Enikő. In: *Metro-polis 2000/4*. 32.) Egyszóval: „a nő, mint a tekintet alanya egyértelműen lehetetlen jel”, ezért meg kell halnia. Kivéve, ha elveszti a látás hatalmi pozícióját, ekkor, vagyis a nézőből „látványvá váló átalakulását rendszerint szemüvegének levetése jelöli.” (i. m. 33.)

tizmusoknak a létrejöttét akasztja, gátolja meg. Amit a nézők sérelmeznek a jegyszédő történetében az az uralkodó tekintetnek az elvesztése, Norman hatalmi nézőpozíciójának a megsemmisülése. Ám a vetített kép eltűnésekor – azaz néhány perccel korábban – ők is elvesztik film-néző pozíciójukat, kihullnak abból a megfigyelői (voyeur) helyzetből, melyet a kamera (mint a látvány enyészpontja) felkínál nekik. Milyen további veszteségekkel jár e pozíció megszűnése?

A kamerával történő azonosulás egyben a látottak feletti uralmat is felkínálja a nézőnek, mégpedig a kamera-optika által biztosított perspektivikus látásmód segítségével. A kamera ugyanis (a fényképezőgéppel egyetemben) mint a szem metaforája, leginkább ahhoz a kiemelt nézőponthoz hasonlítható, melyet a reneszánsz, vagy más szóval centrális perspektíva enyészpontja határoz meg.<sup>5</sup> A reneszánsz idején feltalált középpontos perspektíva ugyanis – melyet először Alberti foglalt rendszerbe (1435-ben) – „az észlelőt egy, a világon kívül eső pontban tételezi, olyan objektummá téve így a világot, ami látszólag ellenállás nélkül kiszolgáltatottja lesz a szemlélő kénye-kedvének.”<sup>6</sup> Merleau-Ponty szavaival: a reneszánsz perspektíva feltalálása egy „uralt világ”<sup>7</sup> megteremtését jelenti, ahol minden az emberi látásnak van megfelelően és egyben alárendelve.<sup>8</sup> A szubjektum látvány-centrummal történő azonosulását segíti továbbá, hogy a középpontos perspektíva kidolgozásának célja nem más, mint hogy egy ábrázolt jelenetet éppen olyannak mutasson, ahogyan az az emberi szem számára a valós világban megjelenik. A centrális perspektíva ezen jellemvonásából következik, hogy az ilyen típusú megjelenítési technika (legyen az fotó, festmény vagy film) „letagadja önnön mesterséges voltát és arra tart igényt, hogy »természetes« reprezentációja annak, »ahogy a dolgok látszanak«, annak »ahogy látunk« vagy annak [...] »ahogy a dolgok valójában vannak«.”<sup>9</sup> A fent írtak alapján hozzátehetjük: ahogyan a *hatalmunkban* vannak. „Ráadásul” – folytatja Mitchell – „egy gép (a fényképezőgép) feltalálása, amely az ilyen kép [image] létrehozására készült, ikonikus módon csak tovább erősítette azt a meggyőződést, hogy ez [ti. a centrális perspektíva] a reprezentáció természetes módja.”<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> Vö. „a szem, melyet alberti a kép vonatkozási pontjává tett, merev és élettelen szem. Nem élő szervként, hanem optikai instrumentumként van csak figyelembe véve. Ugyanaz a funkciója, mint a fényképezőgép lencséjének.” (Karlheinz Lüdekin: *Irányok között (Elmélkedés a „képek vitája” aktuális frontvonalairól)*. Ford. Német Andrea. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Bp., 1997. 292.)

<sup>6</sup> I. m. 292.

<sup>7</sup> Maurice Merleau-Ponty: *A közvetett nyelv és a csend hangjai*. Ford. Szávai Dorottya. In: *Kép – Fenomén – Valóság*. 1997. 151.

<sup>8</sup> Vö. „A szubjektum saját maga alá rendeli az objektívet, ez viszont rögzíti a szubjektum helyét a szubjektum által rögzített enyészponthoz/nézőponthoz képest. A középpontos perspektíva által feltételezett, s vele együtt járó szubjektum-objektum viszony a reneszánsz általános én- és világértését tükrözi, amely a szubjektumot előfeltételezi a megismerés vonatkozási pontjaként”. Max Imdahl: *Gondolatok a kép identitásáról*. Ford. Babarczy Eszter. In: *Athenaeum* 1993/4. 116.

<sup>9</sup> Mitchell. 1997. 362.

<sup>10</sup> I. m. 363.

Kérdéses lehet persze, hogy mennyiben beszélhetünk hasonlóságról, pontosabban két *különálló* entitás hasonlóságáról. Jóllehet a szakirodalomban egységesnek látszik az álláspont, hogy a geometriai projekció törvényeinek engedelmességet adó centrális perspektíva valójában egy „találmány”, egy tanult konvenciórendszer, mégis felvetődhet a kérdés: e szokásrendszer mennyiben befolyá-

A vetítógépből – mint látvány centrumból – kivétel filmkép szinte kifogástalan metaforája az ilyen típusú megjelenítésnek. A film-nézői tekintet a vetítógép optikáján keresztül a vászonra vetülő fénysugárral mutat formai hasonlóságot. A néző a geometriai projekció centrumába helyezkedve a látvány fölött uralkodó tekintet birtokosává válik.<sup>11</sup> Ám a filmszakadás éppen ezt az azonosulási folyamatot szakítja meg, a néző elveszti hatalmát a látottak fölött. A kép eltűnése a vászonnól értelmezhető úgy, hogy a látható megvonja magát az uraló pillantás elől, a tekintet centrumába helyezkedő szubjektum pedig elveszti pozíciója által meghatározott önzonosságát.

Ezzel egy időben a tekintet metaforájaként magyarázható vetített fénysugár is projekciós központját veszti, hiszen a vetítőhelyiségben kialszik a fény („Üres, sötét lyuk volt a vetítőfülke”), és a nézőtérén „Alattomosan, váratlanul felgyulladt a villany.”<sup>12</sup> A koncentrált, projektált fényforrást felváltja a teremben a több, azonosíthatatlan helyről érkező szórt fény. A nézők többé nem a látvány centrumában ülnek, hanem a látvány részévé váltak, hiszen szó szoros értelemben is látják egymást a nézőtérén. Nem elkülönülve, mintegy a látványból kioldódva léteznek többé, hanem egyként a többi test között.<sup>13</sup> Tekintetük a filmszakadásakor elveszti nézői hatalmát, akárcsak Norman a lány, vagyis Gloria felett.

---

solja „tényleges” látásunkat, illetve, hogy egyáltalán az ember látási észlelése mennyiben írható le egy ilyen modell alapján. A szakirodalomban e kérdéskör kapcsán már kevésbé látszik a konszenzus. Vannak, akik különösen szerencsés véletlennek tartják centrális perspektíva modelljét, mely történetesen a leginkább megfeleltethető a látásészlelésünk felépítésének (Pl. Bernhard Waldenfels: *A lét szétrobbanása (A tapasztalat ontológiai értelmezése a festészet vezérfonalán.)* Ford. Pálfalusi Zsolt. In: *Kép – Fenomén – Valóság.* 1997. E gondolat kifejtése: 179.) Mások azonban nem annyira szerencsés véletlennek tekintik a tényleges látás és a reneszánsz perspektíva hasonlóságát, hanem inkább a több évszázadon keresztül uralkodó konvenciórendszer hatását vélik felfedezni az ember vizuális észlelőrendszerében. (Pl. Marx W. Wartofsky: *Kép, reprezentáció és megértés.* Ford. Habermann M. Gusztáv. In: *A sokarcú kép.* Szerk. Horányi Özséb. Typotext, Bp., 2003. különösen: 236–239.) A probléma említésén túl azonban e dolgozatnak nem célja a centrális perspektíva antropológiai beágyazottságának (vagy éppen annak hiányának) részletesebb vizsgálata.

<sup>11</sup> Vö. „két [fény] nyaláb van a vetítőteremben: az, amelyik a vetítőhelyiségből, egyszersmind pedig a néző tekintetéből, mint projektívából a vászonra vetítődik.” (Christian Metz: *A képzeletbeli jelentő.* In: *A képzeletbeli jelentő. Három tanulmány.* Filmtudományi szemle 1981/2 67.) Továbbá a vetítógép mellett a kamerával mint a látvány enyészpontjával is azonosul a nézői tekintet: „a nézőtér akkor, amikor önmagával mint tekintettel azonosul, nem tehet egyebet, minthogy azonosuljon a kamerával is, amely ő előtte nézte volt azt, amit most ő néz, és amelynek posztja (a képkivágás) meghatározza az enyészpontot.” (i. m. 65.)

<sup>12</sup> Majd a következő mondattal pontosít a szöveg: „Vaksin hunyorgó fáradt fény”. Az utóbbi idézetnél érdemes megfigyelni, ahogy a fény forrása metaforikusan összekapcsolódik az emberi látószervvel, vagyis a szemmel: ‘a lámpa hunyrog, mint az erős fénybe került szem’. A ’tekintet centruma, mint fényforrás’ általánosított metafora körében értelmezhető e szövegrészlet is, mely a – már elemzett – fény és a tekintet hasonlóságára alapoz.

<sup>13</sup> Vö. „a látás eseménnyé válik, amely a »pillantás sugaraként« már nem belőlem indul ki, hanem »világsugárként« mutatkozik meg, mely többet tartalmaz, mint amennyit a pillantásom fölfogni képes” (Waldenfels. 1997. 186.). Ill.: „A festő testi mivoltában tapasztalja meg magát, egyként a többi test között, benne él a »világ húsában«” (Lüdekin. 1997. 292.)  
Forgolódnak, méregetik egymást: „Széles, lapos arc fordult hátra az első sorból. [...] Elöl felállt egy nő, végignézett az arcokon” stb.

A jegyszédőnő által előadott történetben a befogadók mintegy saját filmnézői történetükre ismernek, és a lány kigyógyíttatásával azt a hatalmi rendet akarják visszaállítani, melyet az uralkodó tekintet viszonyrendszere alapoz meg, és amelyben ők a mozi apparátusa által kitüntetett (azaz hatalmi) szerepben voltak. A jegyszédőnő elbeszélése ebben az értelmezésben a filmszakadás következtében láthatóvá vált közönségről is szól, akik az azonosulási centrum megszűnésével nézői tekintetük hatalmát veszítik, akárcsak a belső verbálisan megidézett filmben a szerelmes főhős. Ilyen megközelítésben a fikcionalitás létrejöttének feltételeit feltáró, vagyis metafiktívnek tekinthető a jegyszédőnő története. Felmerülhet azonban a kérdés, hogy valóban ilyen egyirányú reflexív folyamatról van-e szó? Valóban a verbális történet mutat rá a mozgókép létrejöttének feltételeire? És nem éppen fordított a helyzet, miszerint a filmszakadás tárja fel inkább a verbális szöveg mediális sajátosságait? Vagy egyáltalán: tekinthető-e a vizsgált szövegben az egyik médium inkább metafiktív funkciójának, mint a másik?<sup>14</sup>

A két médiumot ugyanaz a fény-metafora köti össze a vizsgált szövegben, nevezetesen a középponti centrumból projektált fényforrás. A mozgókép esetében e fényalakzat említése triviális – és talán önismétlő – megállapításnak tűnik, a jegyszédőnő történetmesélésekor azonban érdemes felidézni a megfelelő szövegrészt, hogy a hasonlóság világossá váljon. A jegyszédőnőre ugyanis, miután felmászik a színpadra, a vetítőteremből (a mozigépész jövöltábol) egy reflektorlámpa fénye irányul: „A jegyszédőnő a mozi vászna elé ült, és vajjas kenyeret evett. Sötét lett. De csak azért, hogy a következő pillanatban már reflektorfényben üljön.” Mondhatni a két történetet a közös fényforrás és az abból kivetülő sugáralakzat metaforikusan összekapcsolja. És – ahogy már a dolgozat elején említettem – a műegész létrehozásának kudarca is közös a két szövegvilágbeli narratívában. Fontos különbség azonban, hogy míg a filmszakadást műszaki hiba okozza (nem valószínű ugyanis, hogy a mozigépész reflexív aktusnak szánta), addig a jegyszédőnő verbális történetének a befejezését a nézők elégedetlensége akadályozza. Pontosabban: az, hogy hazugsággal vádolják: „Ez nem igaz! [...] Nem igaz!” – hangzik többször a nézőtérrel, majd könyörögve kéri, hogy „mondja el a film végét, az *igazi* végét. [saját kiemelés: S. M.]”. A hazugság kérdése abban az utalásrendszerben jelenik meg, mely a szóbeli történet előzményeül szolgáló filmet veszi alapul. Többször azzal gyanúsítják a jegyszédőnőt, hogy „Nem is ezt a filmet mondta el!”, vagy felteszik neki a kérdést: „biztos, hogy ez ebben a filmben van?” Az igazság kérdésének ellenőrzése egy látás aktushoz kötődik, a jelen esetben a *Diákszerelem* című film vizuális érzékeléséhez. E rendszerben a verbális kifejezések igazságát/hamisságát egy olyan hozzárendelési függvény szavatolja, mely a nyelvi alakzatokhoz a neki megfelelő (múltbeli vagy jelenbeli) látási élményt társítja. (Vagy a logikai alapú szemantika fogalmaival megfogalmazva ugyanez: az igazságkritériumok meghatározását egy olyan hozzárendelési függvény irányítja, mely valójában egy látás aktusnak feleltethető meg.) E nyelvi modell – melyet a jegyszédőnőn számon kérnek –, az imént leírtakból következően, referenciálisnak tekinthető. E ponton levonhatnánk azt a következtetést, hogy a jegyszédőnő történetének azért kellett megszakadnia, mert a nézők képtelenek *nem* referenciálisan

---

<sup>14</sup> Nem szabad azonban megfeledkezni arról, hogy ez a reflexiós viszony – legalábbis a szövegvilágban – két különböző médium (sikertelen megformálódása) között jön létre, nevezetesen a mozgóképi és a verbális megjelenítésformák között, és ilyen értelemben *intermediális* reflexiós viszonyról beszélhetünk.

„olvasni” (befogadni) a hallottakat, és minduntalan a látás megalapozta valóságélményükre hivatkoznak. A szövegvilágban azonban a gondot az okozza, hogy a valóságreferencia, vagyis a filmkép eltűnt a vásznonról a celluloidszalag elszakadásának következtében. A nyelvi kijelentések igazságát megalapozó látvány szertefoszlott, és az igazság, hamisság kérdésének eldönthetősége problematikussá vált. „A nyelv fő baja, hogy nem tudja hitelesíteni önmagát” – állítja Barthes,<sup>15</sup> ám a vizsgált szöveg világában a látvány, a mozgókép sem tudja megalapozni önnön igazságát, hiszen olyan illúzióként van bemutatva, mely bármelyik pillanatban megvonhatja magát a rá irányuló nézői tekintetektől. A nézők a filmre hivatkoznak mint igazságmeghatározó alapra, ám a viszonyrendszert megalapozó látásélmény – éppen a szövegben bemutatott tűnékenységéből adódóan – nem tekinthető biztosabb igazságértékekkel rendelkező rendszernek, mint maga a nyelv.

Mindkét médium (mozgóképi és verbális) befogadói egy „igaz” történetet szeretnének látni, hallani. Ezen törekvésük azonban kudarcra ítéltetett. Első esetben a tekintet hatalmának elvesztése idézi ezt elő, a másodikban pedig – összefüggésben az elsővel – a referenciális bázis eltűnése kérdőjelezi meg a nyelvi állítások igazságát. Egyszerűen a történet, mely az igaz és hamis értékek meghatározására törekszik nem tud megszületni. Legalábbis a vizsgált szöveg tanúsága szerint. Ellenben a szövegvilágbeli befogadók feltehetőleg másképp vélekednek erről. Ők éppen egy olyan tekintet hatalmi centrumát vásárolták meg a mozijeggyel, mely szöveg ábrázolta világban képtelen létrejönni, egészen pontosan megsemmisül a filmszalaggal együtt.

Mi a helyzet azonban a vizsgált szöveg narratív struktúrájával? Vagyis azzal az átfogó szerkezettel, vagy ha tetszik, nyelvi megformáltsággal, melynek közvetítésében az eddig elemzett belső történetek megjelennek? És mennyire vonatkoztatható mindaz, amit a szövegvilág a történetmesélés lehetőségéről elmond (a téma szintjén) magára a vizsgált szövegre mint megjelenítő médiumra?

A vetítőteremből érkező projektált fénysugarak a történetet átfogó tekintet hatalmát jelölik. Első esetben a mozgó képi médiumot (celluloid szalagot) rajzolják a vászonra, a második esetben pedig a jegyszédő nő alakját teszik a sötét teremben láthatóvá. Ám a projekciós centrumban nemcsak a szövegvilágbeli nézőket lehet elképzelni, hanem – egyet hátra lépve a szövegvilágtól – a filmszakadást és a jegyszédő nő történetmesélési kudarcát elbeszélő narrátor-hangot is, amely mintegy az egész nézőteret belátva tovább vetíti – nekünk olvasóknak – az elszakadt filmet; és a jegyszédő nő félbeszakadt története mellett a befogadók reakcióit is megjeleníti. És ez, a narrátorhoz köthető átfogó tekintet akkor sem szűnik meg, amikor metaforikus jelölője (a projektált fénysugár) eltűnik a vetítőteremből, és helyén a nézőtér „vaksin hunyorgó, sápadt fénye” jelenik meg. Ekkor ugyanis a narrátor tekintetének sugara úgy pásztáz a teremben, mint egy koncentrált reflektorlámpa fénye, a hang útját követve vándorol egyik emberről a másikra. Nem választ ki egyetlen filmnézői pozíciót, mint fokalizációs helyet, hanem elválnak a nézőtérrel, ahol a szórt fény az úr, és mintegy kioldódik a látványból, elkülönül attól.<sup>16</sup> Rálátása van a nézőtérre – *tekintete* azt átfogja –, sőt még a nézők gondolataiba is belelát,<sup>17</sup> és ennyiben létrehozza a narrátorpozí-

<sup>15</sup> Roland Barthes: *Világoskamra*. Ford. Frech Magdolna. Európa Kiadó, Bp., 1985. 98.

<sup>16</sup> Akárcsak a centrális perspektíva esetében, mint ahogy arról már volt szó.

<sup>17</sup> Ennek legszembeötlőbb példája, amikor a szövegben arról értesülünk, hogy milyen emlékek, gondolatok kavarnak a jegyszédő nő fejében: „A jegyszédő nő összekulcsolt kezét nézte, aztán le-



ciót mint kitüntetett, centrális helyet. Többet tud tehát a nézőtérén ülőknél, és ebben a helyzetében viszi mindig tovább az éppen el-elakadó nézőtéri (mindkét médiumot megjelenítő) történetet.

Ha elfogadjuk az eddigiekben bemutatott értelmezést, akkor egy paradoxonnal kell számot vetnünk. Nevezetesen, hogy egy létrejött történetet olvasunk történetek létrejöttének lehetetlenségéről. És ezzel összefüggésben ellentmondásnak látszik, hogy az ábrázolt világban a történetek megszakadását a tekintet hatalmi, átfogó erejének az elvesztése idézi elő, miközben ezt a Mándy-novella narratív nézőpont formájában mintaszerűen létrehozta. Hiszen ha novella van – kommunikációs helyzetéből adódóan –, annak fiktív beszélője is kell, hogy legyen, narrátora, akinek a tekintete az eseményekre vetül.<sup>18</sup> Mindez azt jelenti, hogy a szöveg, amely – több szinten is – az uralkodó tekintet elvesztéséről szól, saját medialitásából nem tudja számúzni azt a beszélőt, aki – a projektív technikai eszközt (vetítógép, kamera, reflektor fénysugara) metaforaként használva: – a látványt létrehozó tekintet középpontjában lokalizálható.

Ugyanakkor, ha a szöveg optikai metaforáit a szöveg narratív megformáltságára kiterjesztjük, akkor – Kulcsár Szabó Ernő szavaival – a beszélő nézőpontját olyan „technologizált tekintetnek” nevezhetjük, amely a vetítógép fénysugarához hasonlóan gépiesen rajzolja ki a befogadó elé táruló látványt. Egyszerre mutatja meg a médiumot és az információt, vagy ha tetszik, az észleletet és annak materiális hordozóját. Az üres fénysugarat és a képeket. A jegyszédőnőt és az ő szavai ábrázolta történetet. A technologizált tekintet metaforát alkalmazva azonban lényegében ugyanahhoz az ellentmondáshoz érkezünk, amit az imént vázoltam. Nevezetesen, hogy a vizsgált szöveg beszélőjének látás- és láttatásmódját technikai apparátusnak tekinteni két dolgot eredményez. Először is, hogy a szóban forgó optikai eszközök (fényképezőgép, kamera, vetítógép stb.) a centralizált geometriai projekció elve alapján működnek, és ez az ábrázolási technika – mint fentebb már kifejtettem – a befogadó szubjektumot az enyészpontba illesztve annak hatalmi pozícióját is biztosítja az ábrázoltak, látottak felett. Vagyis a világban lét otthonosságát ígéri a technologizált tekintettel azonosuló szubjektum számára, az objektív világ uralhatóságát. Másfelől azonban a technologizált tekintet – és valójában Kulcsár Szabó Ernő a metafora csak ezen oldalát hangsúlyozza – egy olyan érzékelésmódként képzelhető el, „amely gépészt fedez föl »saját szerkezetének börtönében«. ”<sup>19</sup> Egy gépészt, aki nem látja, hogy mi zajlik a rögzítő appará-

---

csúszott a tekintete az emelvény porondjára. Még sosem látta ilyen közelről. Por...csupa por. A vékony repedések tele porral, egy porréteg az egész. Egyszer itt lasszót dobtak egy nő nyakára. Cowboyruhában állta a nő, és egy férfi lasszót dobott a csuklójára, a derekára, végül pedig a nyakára. A szünetben léptek fel...”

<sup>18</sup> Vö. „bár a szerző bizonyos mértékig álruhát ölthet, teljesen sohasem tűnhet el” (Wayne C. Booth: *The Rethoric of fiction*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1961. 20.). Vagy még egyszerűbben: „ha nincs elbeszélő, akkor nincs elbeszélés sem” (Celestino Deleyto: *Focalization in Film Narrative*. In: *Narratology: An Introduction*. Ed. Susana Onega and José Angel García Landa. Longman, London and New York, 1996. 218.)

<sup>19</sup> Kulcsár Szabó Ernő e tekintet szerepét József Attila költészete kapcsán vizsgálja: *Csupasz tekintet, szép embertelenség*. In: *Kortárs* 2005/4. 34.

tus fekete dobozában.<sup>20</sup> Ebből következően a tekintet otthonosságából kirekesztődik a szubjektum, hiszen a látvány centrumában ezúttal egy átláthatatlan automatikus „rögzítő program” található, mellyel azonosulni képtelen. A technológizált tekintet ezért – mondja Kulcsár Szabó – felszámolja a humán ént, és kizárja a tekintet biztonságából. Nem szabad azonban elfelejtkezni arról, hogy az utóbbi eset csak akkor állhat fenn, ha a befogadó képtelen azonosulni a technikai apparátus „fekete dobozával”. Ha ki van rekesztve az optikai tekintet centrumából. Ám ez a helyzet csak akkor következik be, amikor a „fekete doboz”, a „lélek szerkezeté”-nek átláthatatlansága *láthatóvá* válik. Mert mindaddig, amíg az apparátus jól működik, vagyis elrejtje önmagát, az azonosulás – a kamerával pl. – minden további nélkül létrejöhet. A nézőt nem érdekli mi folyik a vetítőfülkében, amíg a vásznon minden rendben van. A mozigépész alakja („saját szerkezetének börtönében”) csak akkor kezd el érdekes lenni, amikor pl. elszakad a film, és az azonosulás akadályokba ütközik. Ekkor ugyanis a néző kihullik az eltűnt látvány centrumából, és vaksin hunyorog a sápadt fényben. Ám beszélhetünk-e ekkor még „technológizált tekintetről”? Azonosulásról? Mikor a technikai tekintet, a mozgóképben megmutatkozó perspektíva – filmszakadás vagy bármiféle defektus által – éppen felszámolja önmagát?

Az eddig megfogalmazottak tükrében az alábbi módon foglalhatjuk össze következtetéseinket. A vizsgált novellában a különböző mediális szintek egymásra utalásának, egymást felidézésének, de soha egymásba nem olvadásának egyik fontos funkciója meglehetősen jól kitapintható. Nevezetesen, a szöveg saját olvasási, olvashatósági feltételeire mutat rá e különös szinteződéssel. Az elbeszélő megnémul, mikor nyelvi kijelentéseit a látás igazságához akarják rendelni, mikor referencializálhatatlanságát egy hozzárendelés-függvénnyel akarják megszüntetni. Az ellenőrző aktust az emberi tekintet hatalma szavatolná, az a pozíció, mely a humán szemet a látvány centrumaként jelöli ki. A Mándy-szöveg által bemutatott nézők, hallgatók – értelmezői és szubjektumvédő stratégiáikat egy pillanatra sem kockáztatva – ennek a tekintetnek hatalmát szeretnék kiolvasni a szövegből. A művet redukált egészként kívánják birtokolni, kívülről és egyben távolról szemlélni. A szöveget tükörnek és nem beszélgető társnak tekintik; nem megismerésre, hanem elismerésre törek-szenek, mégpedig saját tárgyiasító törekvéseiknek az elismertetésére. Ám amennyiben a befogadói tekintet valóban a maga hatalmát akarja felismerni a szövegben, úgy jár, mint Norman Glóriával az ópiumbarlangban. A szöveg ugyanis megragadhatatlan, tárgyiasíthatatlan és maradéktalanul kiismerhetetlen entitásként jelenik meg a vizsgált novellában. „Megszelídítése”, tárgyiasítása, amit nézők követelnek a jegyszédőnőtől, a szubjektum-tüköröző funkció visszaállítására törekszik, és egyben a szöveget mint kérdését akarja megszüntetni.<sup>21</sup> Az ilyen szándékkal történő műfogyasztás nem találkozik az értelemadás di-

---

<sup>20</sup> A „fekete doboz”, pontosabban: „black box” fogalmával Vilém Flusser jellemzi a technikai apparátusok közül a fényképezőgépet. (Vö. Vilém Fusser: *A fotográfia filozófiája*. Ford. Veress Panka és Sebesi István. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Bp., 1990. különösen: 24–25.)

<sup>21</sup> Vagy más szavakkal: ki akarja kerülni a feleletkényszert, „amely egy valódi dialogikus szituációban a Másikkal szemben az Énre nehezedik.” (Tarnay László: *Etika és irodalomtudomány*. In: *Irodalom az ezredvégén*. Szerk. Ármeán Otília–Fried István–Odorics Ferenc. Pompeji – Gondolat, Budapest–Szeged, 2002. 267.)

lemmájával, és ezért nem is kényszeríti a szubjektumot, hogy önmagát kérdőre vonja.<sup>22</sup> Amennyiben a befogadók – hiszen erre fizettek be a mozijeggyel – csak saját humán én pozíciójuk megszilárdítását akarják kilátni/kiolvasni a művek világából a jelenvalóvá tevő médium önmagába zárul. Nem láttat, hanem elvakít, nem beszél, hanem süketé tesz. A türelmetlen nézők sürgetése („Mondja már!”, „Mondja...”), egyben a tükröző funkciót megtagadó szövegbe is beléfojtja a szót, és beszélője, akárcsak a jegyszedőnő a pódiumon, még mindig reflektorfényben, vagyis a hatalomvágyó tekintetek keresztüzében: „lehetetlenül összezsugorodva” ül „a hatalmas, fehér vászon előtt”, és hallgat.

\*

### *Mándy Iván: Diákszerelem*

Norman Wilson finoman remegni kezdett, akárcsak szét akarna foszlani, mint egy öreg felöltő, aztán egyszerre csak felpattant a levegőbe és eltűnt. Vele együtt tűnt el a szőke Gloria is meg a kedves, öreg, kissé elhagyatott kert, ahol kart karba fűzve sétálgattak.

Mindez eltűnt, és csak a mozi vászna világított bágyadt, derengő fényvel.

Ők még csöndben maradtak. Nem kezdték el mindjárt a füttyülést, a kiabálást, a székek nyikorgását. Csöndben maradtak, mint akik el se hiszik, hogy Norman és Gloria így eltűnjön előlük. Nem, ez képtelenség! Vissza kell hogy térjenek. Egy pillanat, és megint ott állnak majd az öreg kertben, ahol a diáksapkás Norman éppen azt mondta Gloriának: „A diáksapkát katonasapkára cserélem fel, de senki és semmi nem szakíthat el bennünket egymástól.” Gloria Colman közelebb húzódott a férjhez, de azért az arcán látszott a félelem. És aztán eltűnt a félelmével együtt.

Vártak, még mindig vártak.

Talán, hogy Norman Wilson a vászon mögül bújik elő, kijön a kis színpad szélére, és továbbjátssza a filmet. Gloria is megjelenik onnan hátulról meg a többiek, és továbbjátsszák a filmet.

Alattomosan, váratlanul felgyulladt a villany. Vaksin hunyorgó, sápadt fény.

Ott ültek a fekete zsöllyében. Egy néni lelógatta kezét a mélybe, egy fiú átfogta a lány vállát. Széles, lapos arc fordult hátra az első sorból.

Senki se szólt semmit. Ültek a sápadt fényben, szemben az üres vászonnal

Egy jegyszedő surrant el a fal mellett, el is tűnt mindjárt, mint egy ijedt, megriasztott kis állat.

Elöl felállt egy nő, végignézett az arcokon, aztán visszaült. Kövérkés férfi hátrahajtott a fejét, akárcsak az orra vérezne és elbődült:

– Mi lesz?

Akkor aztán kitört a füttykoncert. Káromkodtak, szitkozódottak. (– Ebben a moziban mindig történik valami! Tudtam, hogy ide nem szabad jönni! – Egyszer ülök be, és akkor

---

<sup>22</sup> Vö. „a realista kritikus [...] a maga módján *megöli a nőt*, s vele a szöveg kérdését s a szöveget mint kérdést.” (Shoshana Felman. 1997. 404.)

is... Adják vissza a pénzt!) Dobogtak, a székeket nyikorgatták, füttyültek. A kövér férfi pedig hátrahajtott fejjel bögte, mint egy hajókürt:

– Mi lesz?!

Egy éles női hang az igazgatót követelte. Hogy maga az igazgató jöjjön ide, és jelentse be, mi történt.

– Látni akarom! – sivitotta. – Látni akarom!

– Nem érdekel – mondta egy férfi. – Folytassák az előadást.

Tapsolni kezdtek. Surrogás hallatszott a fal mellől, de jegyszédőt nem lehetett látni.

– Valaki menjen be az irodába!

– Ők jöjjenek ki...

– Legalább egy jegyszédő jöjjön!

De mintha már a jegyszédők is elhagyták volna a mozit. Eltűnt az igazgató, a pénztáros és aztán a jegyszédők.

Üres, sötét lyuk a vetítőfülke.

Csak ők voltak.

Egy kockás sálás férfi fölkelt, és zsebre tett kézzel, elnyújtott léptekkel sétálni kezdett a széksorok között. Volt, aki cigarettára gyújtott. Egy pillanatra se szűnt meg a füttyülés és a dobogás.

– Mi lesz?!

Mintha csak a süllyesztőből emelkedett volna fel – egy fekete ruhás nő állt elől. Szőke nő, zavart mosollyal.

– Kedves vendégeink...

– Mi van, pofi?!

A nő elhallgatott, mint akinek papírgalacsint dobtak az arcába. Állt, és az ujjait ropogtatta.

– Ki ez a nő? – kérdezte egy tiszta, átható hang.

– Abban a patikában láttam.

– Ezt? Dehogy! A Terike cukrászdában. – Semmi esetre se az igazgató! Jöjjön ide az igazgató!

– Ő az igazgató.

– Mit képzél?! Az először is egy férfi, én nagyon jól ismerem.

A fekete ruhás nő újra próbálkozott. – Kedves vendégeink, azt a sajnálatos eseményt kell közölnöm önökkel, hogy a film elszakadt...

Dühös nevetés: – Elszakadt! Ne mondja?!

– ...a jegyek természetesen érvényesek a holnapi előadásra. – Elhallgatott. Várakozva nézett a közönségre. „Még mit csináljak? Teát és süteményt osszak szét közöttük?”

Tea és sütemény. Mintha ők is erre vártak volna. Nem mozdultak. Egy férfi a tenyerébe dűtötte az állát, lábát előrenyújtotta.

– Adják vissza a pénzt – mondta a tenyeréből. Hátrafordult. – Holnap megint lesz valami.

A fekete ruhás nő sértetten: – De kérem, itt még soha... – Nyelt egyet. – És ilyesmi bárhol megtörténhet! Bárhol.

Lágy, dallamos füttyülés.

Egyre többen kiabáltak és egyre makacsabban, hogy: adják vissza a pénzt!

– Ad-ják visz-sza! Ad-ják visz-sza!

Akárcsak a kedvenc csapatukat biztatnák. Senki se mozdult. Mintha azt várnák, hogy ide helybe hozzák be a pénzt.

Egy idősebb férfi felállt, karonfogta a fekete ruhás nőt.

– Arról nem is szólva, hogy most már végképp lemaradunk erről a filmről. – Csöndesen beszélt, de azért várható volt, hogy lekever egy-két családi pofont. – Azt mondja, hogy a holnapi előadásra érvényesek a jegyek...

– A holnapira.

– Csakhogy holnap műsorváltás van, ha nem tudná, kedves. – Ez már igen szigorúan hangzott. Nem eresztette el a nő karját, ahogy a többiekhez fordult. – Holnap műsorváltás van.

Döbönt moraj.

– Ki tudja, milyen vacakot játszanak!

– Ezt pedig már nem adják sehol.

És akkor egy hang:

– Azért megtudhatják, hogy mi a vége.

– Minek a vége? – A férfi elengedte a nőt és megfordult.

– A film vége. – Kék köpenyes jegyszédő állt mögötte. Főlemelte szikár, csontos arcát, ahogy azt mondta: – Én elmesélem.

Pillanatnyi csönd, aztán zajongás támadt. Valaki fölállt és előrehajolt.

– Mit akar a mamus?

– Mit mesél el?

– A film végét. – A férfi ott elöl szédülten megrázta a fejét.

– Hát ez jó! – nyerített valaki.

– Maga nekem ne meséljen semmit.

Csőnd lett, a jegyszédőnőt bámulták. Most már csak ő állt előttük. A feketeruhás eltűnt, és az idősebb férfi is visszaült a helyére.

– Láttam már egypárszor a Diákszerelmet, és azt hiszem, el tudom mondani.

Még mindig nem szóltak egy szót se. Aztán egy szék nagyot reccsent!

– A pénzünkért!

– Az igaz! A pénzünkért akár kétszer is elmondhatja, meg hátulról visszafelé.

A jegyszédő középre jött. Kék köpenyében, akár egy tűpárna. Meg lehetett volna rá esküdni, hogy tele van tűzdelve apró kis gombostűvel. Vajas kenyeret húzott elő a zsebéből, beleharapott.

– Azt hiszem, ott hagytuk abba – kezdte csöndes, távoli hangon.

Nem folytathatta.

Egy férfi (talán a gépész) odaszaladt hozzá, és felvezette az emelvényre, a vászon elé. Széket is adott.

A jegyszédő a mozi vászna elé ült, és vajas kenyeret evett. Sötét lett. De csak azért, hogy a következő pillanatban már reflektorfényben üljön.

– Ó!... – hallatszott egy elnyújtott hang.

A jegyszédő hunyorgott az éles fényben. Eltette a vajas kenyerét. Kicsit kihúzta magát.

Figyelték a hunyorgását, figyelték a kék köpenyét, a barna cipőjét, az arcát, azt az elmosódott arcot, ahogy majd megelevenedik rajta a régi kert Norman Wilsonnal és Gloria Colmannel.

Megelevenedett a régi kert és ott állt a kedves, derék fiú (Norman Wilson alakítása), és átfogta a lány vállát (Gloria Colman alakítása), megnyugtatta, hogy most ugyan be kell vonulnia csapattestéhez, de majd visszatér a háborúból, és akkor ismét eljönnek ide, ebbe a kertbe. Még valami olyasfélét is hozzátett, hogy nem kell félni, rossz pénz nem vész el. „Azt pedig megtiltom neked, hogy kikísérj a vonathoz!”

– De meg lehet tiltani egy szerető szívnek? (A jegyszédőnő feje megrezzent.) Lehet ilyet kívánni egy fiatal lánytól, hogy ne kísérje ki hadba vonuló kedvesét a pályaudvarra? (A jegyszédőnő előrehajolt.) És ez lett a veszte, mert a pályaudvaron megismerkedett Walterrel.

A közönség előtt megjelent Walter, a könnyelmű aranyifjú. Igen, mást aligha lehetne rá mondani, mint hogy aranyifjú. Meg aztán kalandor, aki kábítószerek csempészésével foglalkozik. Katonaruhában volt ő is, mint Norman. Úgy üdvözölték egymást, mint régi barátok.

– Régen láttalak, pajtás!

Az egyetem, ó, az egyetem! Walter persze abbahagyta tanulmányait, és most hanyag főlénnel néhány professzor után érdeklődött.

– Megvan még a vén sakál? – Nevetett. – Meddig nyúzó még benneteket? No, pajtás, hát annál aztán a háború is jobb!

Ilyenket mondott Walter, és közben egyre csak a lányt nézte:

– Irigyellek, pajtás, szavamra, irigyellek.

Az a tekintet! Walter tekintete... A híres, ellenállhatatlan, szívtipró tekintete...

– Rabul ejtette a tekintete – ingatta fejét egy nénike az ötödik sorban.

Férfi hang hátulról: – Egy ilyen lányt nem kell félni.

A jegyszédőnő felemelte a fejét.

– A lány vergődött.

A jegyszédőnő száraz, lesikált arcán megjelent a lány, ahogy vergődött. „Tudta, hogy a vőlegénye mellett a helye, de nem tudott szabadulni attól a tekintettől.”

Lent a széksorokban dermedten figyelték ezt a küzdelmet. A nénike az ötödik sorban aprókat sóhajtott. Egy férfi gúnyosan bólogatott, hogy na, na, ezek a viharzó érzések! – de azért majd leesett a székről, amikor Walter egyszerre csak hazaérkezett a frontról, és beállított a lány otthonába.

– Üzenetet hoztam a vőlegényétől.

Walter éppen csak kidugta az orrát a frontra, és már otthon is volt. Bizonyos összekötetések révén egykettőre hazakerült, hogy London utcáin grasszáljon ellenállhatatlan uniformisában.

Egy asszony a balközépből: – Én nem vesztettem el a fejemet, amikor a férjem kint volt a fronton.

Pisszegtek, de azért nem hagyta abba. A fűszeresről beszélt, aki mindenféle ajándékokat küldözgetett neki.

– Nem érdekel a fűszere.

– Annak is jó ízlése lehetett...

Aztán megint csak a jegyszédőnőt lehetett hallani.

– Legalább egy hétre hazajött volna a vőlegénye! Legalább egy napra! Hogy erőt tudott volna meríteni azokból a jóságos szemekből.

Conrad Nagel! Egy öregasszonynak eszébe jutott Conrad Nagel, aki olyan megnyugtatóan tudott nézni. És az is eszébe jutott, amit akkoriban olvasott róla. „A mostanában fel-

tűnt Conrad Nagel népszerűsége Rudolph Valentinóéval vetekszik. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy egyszerre három film főszerepére kapott szerződést.”

Mi lett Conrad Nagellel?

Rabnac bácsi kihúzta magát a széken. „Rongy dolog, hogy valaki éppen a barátja menyasszonyát akarja elcsábítani, és éppen akkor, amikor a barátja kint van a fronton. Ha én akkor kikezdek Fiore Sárival...”

– A férjemet holtta nyilvánították, de én még mindig vártam.

– A temetőben ismerkedtünk meg.

– A temetőben... kivel?

– Azzal a lánnyal, amikor érettségire készültem...

– Aha.

Hallgattak és figyeltek.

A jegyzedőnök összekulcsolt kezét nézte, aztán lecsúszott a tekintete az emelvény porondjára. Még sosem látta ilyen közlőről. Por... csupa por. A vékony repedések tele porral, egy porréteg az egész. Egyszer itt lasszót dobtak egy nő nyakára. Cowboyruhában állt a nő, és egy férfi lasszót dobott a csuklójára, a derekára, végül pedig a nyakára. A szünetben léptek fel...

– Mi az! Elaludt?!

A jegyzedőnök közben már folytatta... és a lány mindennap együtt volt Walterrel. Walter színházba vitte, szórakozni jártak, és közben a lány anélkül, hogy észrevette volna, elmerült az alvilági életben.

– Nem féltém. – De a hang most már aggodalmas volt.

A többiek se tudták, hogy mi lesz ezzel a lánnyal. Nem is válaszol a vőlegényének? Már fel se bontja a leveleket, amelyek a frontról érkeznek?!

– Majd hazajön a fiú, és akkor helyrerázza!

Ebben reménykedtek. Hogy majd egyszerre csak megjelenik a fiú, az igazi (Norman Wilson, az az édes pofa!), és akkor majd megint úgy lesz, mint régen.

– Mit szív a lány?

– Ópiumot, egy barlangban.

– Barlangban?

– Hát ópiumbarlangban, de maradjon már csöndben!

A néni nem is tudott volna szólni. Istenkém, az a lány egy ópiumbarlangban! És ott csak ülnek, és szívják az ópiumot, és nagyon előkelően van berendezve a barlang, mélyen a föld alatt, tompa fények jönnek a falból, csak suttogva szabad beszélni, és ez a Walter a főnökük.

– Borzalmasak voltak az ébredések – mondta a jegyzedőnök. – A lány sokszor már meg se ismerte azt, aki belépett a szobájába. Így történt aztán, hogy egy napon...

A fejek előredőltek. Rémuló suttogást lehetett hallani, mintha egymás közt beszélnek meg ezt az ügyet. Aztán a néni kint állt a dobogó előtt. Ott állt félrebillent fejjel, és azt mondta:

– Ez nem igaz.

A jegyzedőnök nem is vette észre, ahogy folytatta:

– A fiú az ágyánál állt, és belebámult abba a megkínzott arcba. Katonaruhában volt a fiú, úgy, ahogy hazajött a harctérről.

Igen, a fiúnak most már látni kellett, hogy a hírek, amelyeket a menyasszonyáról kaptott, nem túloztak. Ő már nem a régi, ő már elszakadt mindentől és mindenkitől – egy szenvedély rabja.

– Nem igaz!

A jegyszédőnő elhallgatott, majd kissé csodálkozva leszólt a sötétbe.

– Mi nem igaz?

Az meg belekapaszkodott a színpad szélébe. A fejét pedig akárcsak fel akarta volna tolni, mint valami batyut. – Olyat nekem ne mondjon, hogy azt a fiút nem ismerte meg! Azt még elhiszem, hogy a leveleit nem bontotta fel, de amikor ott áll az ágya előtt...

– De ugye a fiú magához térítette? – Ezt már egy férfi kérdezte.

Majd megint egy újabb hang: – És végül is kilökték azt a Waltert?

– ...aztán később mind a ketten csak nevettek az egészen!

Már többen álltak a színpad előtt. Homályos, elmosódott arcok. A dobogó szélét püfölték.

– Az esküvőt mondja el!

– Milyen esküvőt? – A jegyszédőnő hátradúította a fejét. – Nincs esküvő.

Csönd. Mélységes, döbrent csönd. Majd egy hang a terem végéből:

– De hát, amikor a lány meggyógyul...

– Nem gyógyul meg.

– Csak nem azt akarja mondani, hogy... – Székreccsenés, a férfi előrejött.

A jegyszédőnő kezét zsebre dugta, könyökét hátrafesztette. Pusmogást hallott odalentől. Mintha egymás közt tárgyalnának valamit. Aztán egy éles, támadó hang:

– Én tudom, hogy nem hal meg.

– Honnan tudja? – A jegyszédőnő elképedve ingatta a fejét.

Ácsorogtak a széksorokban. Úgy ácsorogtak, mintha megint fütyülni és kiabálni akarnának. De csöndben voltak.

– Kérem szépen – mondta egy öregember –, biztos, hogy ez ebben a filmben van?

Fáradt, szomorú hang. De mégis ez volt a jeladás. Ordítottak, a székeket recsegtették, mintha szét akarnák verni a mozit.

– Nem is ezt a filmet mondta el!

– Pofára ejtett bennünket...

A jegyszédőnő olyan gyenge volt, hogy egy szót se tudott szólni. Dermedten ült, várta, hogy felrohanjanak, és lerángassák a színpadról.

Csönd támadt körülötte. Majd egy-egy hang, könyörögve:

– ...ugye, aztán a fiú beviszi valami kórházba?

– ...és korcsolyáznak? Én láttam kint egy képet, ahol egymás karjába kapaszkodva korcsolyáznak.

Kérték, egyre csak kérték, hogy mondja el a film végét, az igazi végét.

– Mondja már!

– Mondja...

A jegyszédőnő lehetetlenül összezsugorodva ült a hatalmas, fehér vászon előtt és hallgatott.