

Annona Nova XIV.

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve



Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2023

Szakmai lektorok:
András Csaba, Deák Anita, Farkas Péter, Kiss Szabolcs,
Popovics Zoltán, Sieglér Anna, Simor Kamilla

A kiadvány a *Nemzeti Tehetség Program* támogatásával jött létre
NTP-SZKOLL-22-0042



Kiadó: Kerényi Károly Szakkollégium
Felelős kiadó: Kovács István

Szerkesztő: Lajó Odil

Olvasószerkesztők: Bakonyi Márton, Csabay István, Folyi Bence,
Lukács Laura Klára, Németh Lídia Sára

ISSN 2061-4926

© A szerzők, 2023
© A szerkesztők, 2023

Minden jog fenntartva.

Tartalomjegyzék

VILMOS ESZTER	
Előszó	7
LAJÓ ODIL	
Megélt idő – Emlékezet, szubjektivitás és női tekintet <i>A lányok</i> című filmben	13
MERKL NÓRA	
A személyiség egységének elporladása – Narratív játékok feminin és maszkulin szemszögből	27
VÉG DORINA MIRTILL	
Az idegennyelv-hatást magyarázó mechanizmusok vizsgálata – Az emocionális távolság és a távolsági folyamat hipotéziseiről	57
SZESZÁK NÓRA	
Paul Grice pragmatikai koncepciójának alkalmazása a nem-verbális kommunikációban	77
FEKETE RÓBERT	
A fejvesztettség labirintusai – A formátlanság posztumán víziói Georges Bataille-nál	93
MÜLLER TÜNDÉR ÉVA – BIGAZZI SÁRA	
Az utcák sorai – Utcai lapok hajléktalanság- reprezentációinak vizsgálata a szociálisreprezentáció- elmélet keretében	115

ZAB TAMÁS LÓRÁND

Adalékok Latinca Sándor kaposvári kultuszának
korai történetéhez (1945–1946) 145

SERGE MOSCOVICI

Értekezés a pszichoanalízis szociális reprezentációjáról
(ford. Müller Tündér Éva, Lukács Laura Klára,
Simonffy Zsuzsanna) 163

CSABAY ISTVÁN

Tudomány és ismeretterjesztés határán:
Tombi Beáta, *Divulgazione scientifica nel Settecento –
tipologia, generi, linguaggio* (recenzió) 175

Rezümék 187

A Kerényi Károly Szakkollégium tagjai

a 2022/2023-as tanévben 195

A Kerényi Károly Szakkollégium mentorai

a 2022/2023-as tanévben 196

LAJÓ ODIL

Megélt idő

*Emlékezet, szubjektivitás és női tekintet
A lányok című filmben*

„A múlthoz nem tudunk közelebb jutni, csak
a reprezentációin keresztül.”

Vida Tamás, 2023

Tanulmányom célja *A lányok* (Pilar Palomero, 2020) című film narratológiai elemzése. A film saját narratív idejével való kapcsolata lesz a fő szempontom, mivel kulcskérdései a múlt elbeszélhetőségére, a múlthoz való személyes viszonyulásra és az emlékezetre vonatkoznak. A film a felnövésfilm alműfajába sorolható, azaz olyan határhelyzetről szól, amely utat nyit a jellemfejlődésnek. A személyes fejlődés lelki folyamataival párhuzamban áll a főszereplő konkrét életkörülményeinek átmenetisége, amely ez esetben egy történelmi szituációhoz köthető (1992 Spanyolországa a demokratikus átmenet után).

A filmet legfőképpen az elbeszélés struktúrája és a fokalizáció mentén, részben David Bordwell művészfilmes elbeszélésről szóló fejezete¹ alapján vizsgálom. Habár Bordwell eredetileg az 50-es, 60-as évek európai realista és neorealista filmjeire alapozza állításait, úgy gondolom, hogy az itt elemzett filmmel összefüggésben található olyan jelentős formanyelvi és narratív hasonlóságok, amelyek megindokolják a bordwelli terminusok használatát egy

¹ BORDWELL, David, *Elbeszélés a játékfilmben* (Budapest: Magyar Filmintézet, 1996), 217–225.

kortárs alkotással összefüggésben is: ezek az epizodikus elbeszélés, a narratív bizonytalanságok, a szereplők és motivációik kiismerhetetlensége, és a határhelyzetek megjelenítése. A tény, hogy *A lányok* női rendezésű, női főszereplős alkotás, lehetségessé és indokolttá tehet egy feminista olvasatot; így elemzésemben azt vizsgálom, hogy a női szemszög alkalmazása a tematikus eltérésen kívül milyen narratív és esztétikai sajátosságokat mutathat.

Elbeszélés és történelem

A lányok főhősét, Celiát, egy iskolai kóruspróba és a kórusfellépés közötti néhány nap vagy hét erejéig követjük Zaragozában, Spanyolországban, 1992-ben. Szigorú keretek között zajló életébe, melyet a katolikus iskola és saját féltő édesanyja befolyásol, az új barcelonai osztálytárs érkezése változást hoz. Az ő hatására Celia elkezdi megkérdőjelezni a készen kapott hitrendszerét, feszegetni a határokat, válaszokat keresni addig fel sem merülő kérdésekre. Mindez konfliktusokat von maga után az iskolában és családi életében egyaránt. A történet az ország történelmi és politikai helyzetét is tükrözi, mert a nagyvárosok (különösen az ebben az évben tartott olimpiai játékoknak helyet adó Barcelona) modernitása ellentétet, és így feszültséget képez az évtizedek óta diktatúra sújtotta vidék elmaradottságával.

Ugyan a film egy történelmi szempontból jelentős szituációt mutat be, amelynek, ahogy később is kifejtem, a cselekményben is szerepe van, mégsem reflektál a megjelenített események szélesebb társadalomtörténelmi kontextusára, hanem az egyes szereplők mindennapi életére fókuszál egy változás folyamatában lévő rendszerben – az évszámra, amikor a megjelenített események játszódnak, a diegézisen belül nem is történik utalás. Ennek ellenére, a film vizuális világának köszönhetően, időben elhelyezhetővé válik a cselekmény: a tárgyi világ, a városi és a belső terek úgy vannak megformálva, hogy azokból nyilvánvalóvá válik, hogy a bemutatott események a 90-es évek elején játszódnak. Így visszatekintő elbe-

szélésről beszélhetünk, ezáltal pedig felmerül az emlékezetpolitika kérdése. A pontos történelmi kontextualizálás elhagyásának egyik lehetséges oka, hogy az ábrázolt esemény a kollektív emlékezeten belül nem a kulturális emlékezet kategóriájába esik, hanem a kommunikatív, vagy nemzedéki emlékezetébe, mert kisebb a jelentől való távolsága (a film készítéséhez képest harminc éven belüli). Jan Assmann a kettő közti eltérést abban látja, hogy míg az előbbi a múlt egy szilárd pontjára reflektál, ami által „szimbolikus alakzatokká alvad” és a tényszerű múltat emlékezetes múlttá alakítja,² az utóbbi a közelmúltra vonatkozó, az egyéni életút keretein belüli történelmi tapasztalatokat jelenti, amelyen az ember kortársakkal osztozik.³

„Még azokat a benyomásokat és tényeket is, melyek látszólag kizárólag ránk vonatkoznak, csak akkor őrizzük meg tartósan az emlékezetünkben, ha gondolkodunk rajtuk, vagyis a társadalmi közegből eredő nézeteinkhez kapcsoljuk. [...] Így a legbensőségesebb emlékeinket is körülzárják és összekötik egymással a kollektív emlékezet keretei.”⁴

Az elbeszélésre alapvetően jellemző, hogy a főhős sodródik a szigorú keretek miatt, saját mozgástér hiányában. A jeleneteket üresség, tétlenség, várakozás hatja át, azáltal, hogy a történések közötti „üres időket”, a lassú hétköznapokat, az unalom pillanatait is ábrázolja a film, mint amilyenek az otthoni tévézés, üres folyosók bejárása, vagy egy tornaóra. Ezáltal jól illeszkedik a művészfilmek életvilág-ábrázoló, bordwelli hagyományába: „Amikor a klasszikus főhős küzd, a sodródó főhős olyan úton jár, amely a film társadalmi világát térképezi fel.”⁵ Így párhuzam figyelhető meg a film történel-

² ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet* (Budapest: Atlantisz, 2004), 53.

³ Uo., 51, 56.

⁴ HALBWACHS, Maurice, *Az emlékezés társadalmi keretei* (Debrecen: L'Harmattan, 2021), 129.

⁵ BORDWELL, *Elbeszélés a játékfilmben*, 219.

mi beágyazottsága és a felnőttfilm műfaja között: a társadalmi és történelmi környezet konfliktusossága, régi és új ütközése hasonlóságot mutat a főhős értékrendjének folyamatos felülírásával.

Az emlékezet mechanizmusa

Amellett, hogy a cselekmény múltbeli történelmi-politikai vonatkozása miatt felveti az emlékezetpolitika kérdéskörét, a film szerkesztésmódja is az emlékezet logikáját idézi fel. Állításmat Maurice Halbwachs az emlékek lokalizálására vonatkozó fejezetére alapozom.⁶ Az emlékek előhívása nem időrend szerint történik, hanem az emlékező a számára hordozott jelentésük alapján rendeli őket személyekhez, kontextusokhoz és főleg más emlékekhez. Ez a folyamat fordítva is végbe mehet: „A lokalizálás számos esetben megelőzi nemcsak a felismerést, hanem az emlékek felidézését is, s úgy tűnik, hogy meghatározza.”⁷ Tehát sokszor egy bizonyos időszakon vagy személyes vonatkozási kereten való gondolkodás hívja elő a konkrét emlékeket, amelyeknek így egymással való összefüggése másodlagos lesz a kereten belül elfoglalt helyükhöz képest. Ez filmnyelvi szinten úgy jelenik meg, hogy nem jellemzőek megalapozó, leíró, magyarázó beállítások, így a klasszikus hollywoodi jelenetmintával⁸ ellentétben a jeleneteknek nincsen exozíciója vagy lezárása, köztük homályos az ok-okozati kapcsolat, a vágások esetlegesnek tűnnek. Habár feltételezhető, hogy az időkezelés lineáris, abban a tekintetben mégis bizonytalan marad, hogy nem tudható pontosan, mennyi időt ölel fel a cselekmény.

Nemcsak a montázs, de a cselekmény egésze szintjén is érvényesül a kötött kauzalitás felbontása és az események laza összekapcso-

⁶ HALBWACHS, *Az emlékezés...*, 105–129.

⁷ Uo., 108.

⁸ „exozíció, a régi cselekményszál folytatása, az új elindítása” (BORDWELL, *Elbeszélés a játékfilmben*, 220.)

lása: különböző hétköznapi élethelyzeteket kísérhetünk figyelemmel, amelyekben nem fedezhető fel sem különösebb dramaturgiai, sem szereplői céltudatosság vagy szoros összefüggések, tehát a szerkesztésmód epizodikus. A filmben nagy jelentőséggel bírnak a múlt „kevésbé fontos” eseményei, hiszen ezekből épül fel a néző előtt Celia kapcsolatrendszere és életvilága. Halbwachs a kevésbé fontos eseményeket úgy jellemzi, hogy ezek nem egyenként jelennek meg emlékezetünkben, hanem „foszlányokként”, „csoportok vagy halmazok képében”⁹, mert ilyenkor nem az individuális események számítanak, hanem az érzelmi jelentőségük az emlékező szemében. Ehhez kapcsolódnak azok a jelenetek, amelyek nem viszik előre a cselekményt, hanem valamilyen értéket reprezentálnak. Ilyen például, amikor ok, cél vagy kontextus nélkül a néző azt látja, ahogy a barátnők ugrálnak a trambulínon: ezek a jelenetek közösségiség, a barátság hétköznapi megnyilvánulásai a hős életében, így nem a cselekmény előrehaladása által lesznek relevánsak. Ehhez is kapcsolódik az események bizonytalan időbelisége: az emlékezés esetében sem a temporális sorrend az elsődleges, mert az emlékeket nem (csak) az időbeli egymásutánosság köti össze, hanem a (kollektív) emlékezet olyan viszonyítási pontjai, mint a térbeliség, vagy a közösség életének kiemelkedő eseményei.¹⁰

Fokalizáció

A személyesség és az emlékezés összefüggései miatt fontosnak tartom megvizsgálni a film fokalizációs eljárásait is. Elemzésemben Mieke Bal fokalizáció-fogalmára támaszkodom: az ő interpretációjában a fokalizáció „a »látásmód«, a látó ágens és az a közötti viszony, ami látszik. [...] A fokalizáció alanya, a fokalizáló az a pont, ahonnan a különböző elemek látszanak. Ez a pont egybeeshet egy

⁹ HALBWACHS, *Az emlékezés...*, 111.

¹⁰ Uo., 113–114.

szereplővel (azaz a fabula egyik elemével), vagy kívül lehet azon.”¹¹ Azaz, hogy milyen tudást közvetít az elbeszélés a mindentudáshoz képest, milyen pozícióból látjuk, ismerjük meg az eseményeket. Feltetelezzük, hogy Celia a fokalizáló, nemcsak azért, mert ő a főszereplő, hanem mert mindig személyes közelségből követjük őt, (szinte) minden pillanatban vele tartunk, az ő perspektívájából látjuk a történéseket. A formanyelv is a személyesség, „valódiság” érzetét kelti, egyrészt a plánhasználat, másrészt a kamerakezelés révén.

A filmben nagyon gyakori a közelképek használata, a kamera sokszor koncentrál az arcokra. Az arcok időnként az egész vásznat kitöltik, ezáltal jól látszanak az érzelmek, a rezdülések, az arc részletei, és ahogy Margitházi Beja is kiemeli, így jelentőségük és hatásuk is felerősödik.¹² Másrészt, a kamera a karakterek fizikai közelségébe kerül, ez pedig felerősíti a személyesség percepcióját, illetve elősegíti a néző érzelmi bevonódását. Ugyanakkor ezt a kamerakezelési megoldást részben a térszervezés motiválja: Celia anyjával egy nagyon kicsi, szűk szobákra tagolt lakásban él, melynek egyes részeiben olykor ketten is alig férnek el egymás mellett. Így az otthoni jelenetekben deréktól lefelé sosem láthatók – előfordul, hogy csak testrészek (arcok, hátaik vagy kezek) „férnek rá” a képekre.

A közelségen kívül a kameramozgások is felerősítik a személyesség érzetét. A film során megfigyelhető a kézikamera kizárólagos alkalmazása – még statikus beállítások esetében is –, és hogy a felvevőgép mindig szemmagasságban van, így mintázza az emberi szemszöveget. Ennek meglátásom szerint megfeleltethető Edward Branigan *antropomorf kamera* fogalma,¹³ miszerint az antropon-

¹¹ BAL, Mieke, *Fokalizáció, Vizuális és irodalmi narráció* – Szöveggyűjtemény, Hozzáférés: 2023.03.17. <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegyujtemeny/bal/index.html>

¹² MARGITHÁZI Beja, *Az arc mozija – Közelkép és filmstílus* (Kolozsvár: Koinónia, 2008), 116.

¹³ BRANIGAN, Edward, *Projecting a Camera – Language Games in Film Theory* (New York: Routledge, 2006), 36–37.

morfizmus mint analitikus kategória annak a mértékét adja meg, hogy a kamera használata mennyire reprezentálja az ember testi érzékelését és mozgását. Ezt az érzést erősítheti fel a térben elfoglalt helyzet, a helyváltogatás és a nézésirány változása és sebessége, illetve a fókusz távolság természetes látáshoz való hasonlatossága – ha ezek az elemek mind felfedezhetőek, és egy szereplőhöz lehet kötni őket, akkor a kamerának szubjektív jelleget tulajdoníthatunk. Ráadásul, akárcsak a jelenetezés és a vágások esetében, több esetben – leginkább akkor, amikor a barátnők többen együtt vannak – nem teljesen motivált az éppen adott látvány, nem egyértelmű, hogy a kamera miért mutat meg nekünk bizonyos részleteket: a felvevőgép nem segíti a cselekmény megértését a beállítás előkészítésével, hanem olyan benyomást kelt, mintha csak „szemlélődne” – ha pedig történik valami jelentősebb, késve „néz oda”, utólag reagál. Ebben az esetben úgy gondolom, hogy a *nem-motivált kamera* jelenségéről van szó, amely Branigan értelmezésében azt jelenti, hogy a kameramozgás vagy beállítás nem rendelkezik narratív motivációval, vagy annak nem tesz eleget, tehát az elbeszélés megtámogatása helyett például lemarad mögötte.¹⁴ Ezzel a képi világ látványa kerül előtérbe, a történeti sík pedig másodlagos lesz.¹⁵ Erre jó példa az a majdnem háromperces hosszú beállítás, amelyben Celiát követjük, ahogy a kapuból az udvaron át az osztályteremhez sétál, majd meggondolja magát és visszasiet. A snitt vége felé Celia futásnak ered, és a kamerának fizikai értelemben utol kell érnie a lányt, imbolygó emberi lépésekkel. Itt látványosan összeér a kamera antropomorfizmusa és a nem-motiváltsága, ami a kamera önleplezését eredményezi.

Mindezek alapján megállapítható, hogy a kamera antropomorfi és résztvevő, tehát a belső fokalizáció eszköze. Szemszöge emiatt

¹⁴ Uo., 26–27.

¹⁵ „[A motiválttal] ellentétben egy nem-motivált kameramozgás saját magára hívja fel a figyelmet a cselekményhez vagy történethez képest; vagy inkább a néző számára úgy tűnik, valamiféle zavar támadt a cselekményben” (Uo., 26., fordítás tőlem)

az egyik szereplőhöz lehetne köthető; mivel majdnem folyamatosan Celia közelségében van, így ő tűnik a fokolizálónak. A szereplői és a (cselekmény szempontjából releváns) befogadói tudás azonban nemcsak nem egyezik meg, de bizonyos, filmi fokolizációval összefüggő formai feltételek sem valósulnak meg: Celestino Deleyto szerint ezek lehetnek a teljesen szubjektív szemszögnézet, a beállítás-ellenbeállítás következetes használata, a kamerába néző vagy beszélő többi szereplő miatt feltételezett személyesség, álom, fantázia vagy flashback.¹⁶ A kamera végig kívül marad az elbeszélésen, senkihez sem köthető, de az előzőleg kifejtett okokból – a közelik közelsége és a kameramozgás antropomorf jellege miatt – mégis személyes. Ami ennek a feszültséget feloldja, az az *attitűd-kamera*, amely nem veszi fel a szereplői szemszöveget, hanem egy attitűdöt közvetít. Ez a szubjektivitás egy más formáját teremti meg: a szóban forgó szereplő konkrét érzékelése helyett az általános tapasztalatait közvetíti.¹⁷

Ezt az attitűdöt elsősorban az esetlegesség, a szemlélődés, a cselekvés hiánya, az eseményekkel való sodródás, a körülményeknek való kiszolgáltatottság jellemzi. Ez különösen szembetűnő azokban a hétköznapi, lázadásra utaló helyzetekben, mint például a dohányzás, vagy a fiúzás a szórakozóhelyen: ezekben Celia nem vesz részt, csak egy csendes, távolságtartó, megfigyelő pozícióból követi az eseményeket – hasonlóan, mint a lemaradó nem-motivált kamera az elbeszéléshez képest. Celia csendje az elbeszélés egészére jellemző, és tematikus szinten is vissza-visszatér: a film azzal kezdődik, hogy megmondják neki, hogy ne énekeljen a kórusban, hanem csak tátogjon, tegyen úgy, mintha énekelne. Más szereplők is sokszor csendesek, a dialógusokat elhallgatások tagolják: vagy

¹⁶ DELEYTO, Celestino, *Fokolizáció a filmi elbeszélésben*, Apertúra, Hozzáférés: 2023.03.10. <https://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto-fokolizacio-a-filmi-elbeszelesben/>

¹⁷ BRANIGAN, Edward, *Point of View in the Cinema – A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Berlin–New York: De Gruyter Mouton, 1984), 6.

a szerkesztés akadályozza meg, hogy a néző hallja valamire a választ, vagy egyszerűen a szereplők maguk képtelenek a kérdéseket megválaszolni. Ez a műfaji vonatkozásokon túl – azaz, hogy a felnővésnek kulcstapasztalata a ráébredés arra, hogy nem léteznek mindenre készen kapott válaszok¹⁸ – politikai metaforaként is értelmezhető: a fennálló rendszer a múltban ragadt, így a múlt kérdéseire nem tud választ adni, a jelen problémáira pedig nem kínál megoldást. A személyes és a társadalmi dimenzió összeérése a főszereplő családi életében is érvényesül: Celia anyja egyedülállók, apja régen meghalt, a lány őt nem is ismeri. Az „én még sohasem” játék jelenetében, amikor egyikük egyfajta visszavágásként azt a kérdést teszi fel, hogy „ki volt már árva”, kiderül, hogy barátnői szemében apa nélkül lenni egyenlő az árvasággal, anyját pedig az iskolában erkölcstelen nőnek tartják. Celia hiába próbál közelebb férkőzni múltjához, anyja nem hajlandó erről beszélni, és mindenki csak ítélkezik felette – Brisát kivéve, aki hasonló helyzetben van: szülei nem házások. Pietsie Feenstra elemzésében a kollektív vallási emlékezet nyomásának részeként értelmezi a hallgatást:

„Ha visszatértünk Halbwachs kollektív emlékezet továbbadásáról szóló gondolataihoz, a családnak, iskolának és a vallásnak alapvető szerepe van: az iskolában az apáca lediktálja a család és a házasság normáit, és a lányok a füzetükbe körmölik ezeket a mondatokat. Mikor Celia elmegy gyönni, megkérdezi a papot, miért bűn házasságon kívül gyermeket vállalni. A vallási intézmények továbbadják az intézményesített normákat, de a társadalmi elnyomás helyet kap olyan más kontextusokban is, mint a családban vagy játék közben.”¹⁹

¹⁸ FOX, Alistair, *Coming-of-Age Cinema in New Zealand – Genre, Gender and Adaptation in a National Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), 7–8.

¹⁹ FEENSTRA, Pietsie, „Voces fílmicas de *Las niñas* de Pilar Palomero: las bambalinas de la generación de 1992”, *L’Atalante. Revista De Estudios Cinematográficos*, 33. sz. (2022): 27–40, 32. (Fordítás tőlem.)

Mivel anyja nem beszél a múltról és a családról, Celiának kell megeremteni azt a hangot, amin lehetőség nyílik a kommunikációra: neki kell megkérnie, hogy vigye el magával vidékre az ismeretlen családtagokhoz. Megerősíti ezt az új kapcsolódást azzal is, hogy a kórusban énekelni kezd, így az ottani elnémitottság ellen is fellázad.²⁰ Ezt a kapcsolatot vizuálisan is kiemeli, ahogyan a kórusjelenetben Celia és anyja arcának közelije felváltják egymást: habár e pillanatban jelentős köztük a térbeli távolság, a montázs kifejezi érzelmi közelségüket.

A kívülállás, a távolságtartás, a hallgatás, a kiszolgáltatottság az elnyomás különféle rendszereivel áll összefüggésben, amelyek keretei között Celia élete is telik: az iskola, az anyai vagy családi elvárások, és a szélsőjobboldali diktatúra által támogatott és utána is fennmaradt patriarchátus. Ez a három sok esetben összefonódik: az iskolában a nő és a szexualitás szerepét csakis a házasság intézményén belül tárgyalják, az apácák megszidják a lányokat, ha nem húznak melltartót, a házasságon kívüli gyerekvállalással kapcsolatban továbbra is élnek a generációs előítéletek. Feenstra az elnyomás ezen rendszereinek együttes működésével hozza összefüggésbe a film térkezelését. A jelenetek többsége az iskolában és otthon játszódik, olyan közegekben, ahol nem szabad semmit megkérdőjelezni, vagy egyszerűen hatástalan. Az iskola terében az egyházi hagyományok és szigorú erkölcsök továbbadása a cél, otthon anyja pedig attól a jövőtől igyekszik megóvni Celiát, amit ő maga éppen átél: egyedül neveli gyermekét, és takarítómunkákból tartja fenn magukat. Ezeknek a zárt rendszereknek szolgáltató háttérrel a külvilág, az utca, a társadalmi valóság, a szabad gyülekezés helye, a lehetőség a felnőttek szabályozásán kívül álló világ megismerésére. Ezért olyan fontos, amikor Brisával együtt sétálnak haza, amikor együtt nevetgélnek a magazinon a buszmegállóban – itt látható az AIDS elleni óvszerkampány hirdetése is, ami szintén a valóság egy előlük elhallgatott szeletét jeleníti meg –, és az a jelenet is, mikor a

²⁰ Uo., 31–32.

buli után elmegy új fiúsmerősével motorozni.²¹ A filmben egyedül itt hallható extradiagetikus zene, így ez is kihangsúlyozza a jelenet fontosságát: a felcsendülő dallam a konkrét és metaforikus csend ellentétéként értelmezhető.

A háttérben meghúzódó társadalmi valóság ábrázolása összefüggésbe állítható Bordwell meglátásaival a művészfilmes elbeszélésről, amelynek cselekménye és formanyelve keresztmetszet-szerű, életvilág-ábrázoló. Ezeknek, és az emlékezés kapcsán említett „kevésbé fontos” eseményeknek köszönhetően rajzolódik ki olyan pontosan és hihetően a társadalmi környezet.

A női tekintet lehetőségei

A film elemzéséhez fontos adaléknak érzem a női szerzői tekintet aspektusát. Ez a fogalom azonban szorosabb vizsgálatra szorul, ugyanis nem lehet egyszerűen a férfi tekintet ellentétéként elgondolni. Ezt Laura Mulvey tárgyalta a vizuális élvezet tudattalan patriarchális sémái kapcsán, amelynek legfontosabb jellemzője a kíváncsiskodó, tárgyiasító szemlélés élvezete, a szkopofília kielégülése. A mozi erre úgy játszik rá, hogy azt hangsúlyozza, hogy az általunk szemlélt vágyteljesítő világ lezárt és tőlünk elkülönített, ami erősíti a voyeurisztikus szeparációt. Ezen belül a nő passzívan, sokszor erotikussá egyszerűsített látványként működik. Mulvey szerint azért ütközik problémába egy másfajta tekintet elgondolása, mert a klasszikus hollywoodi filmek túlságosan a patriarchális nyelv által kódoltak, így ezt csak ennek a nyelvnek a kötöttségén belül tudjuk megtenni; ennek lerombolása, és egy új, alternatív feminista filmnyelv megalkotása szükséges.²²

²¹ Uo., 33.

²² MULVEY, Laura, „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”, in szerk. VAJDOVICH Györgyi, *A kortárs filmelmélet útjai* (Budapest: Palatinus, 2004), 249–267.

Teresa de Lauretis tanulmányában²³ a *Jeanne Dielman, 1080 Brüssel, Kereskedő utca 23.* című film elemzése során tesz egy kísérletet a női film meghatározására. Egyes megállapításait érvényesnek látom az általam tárgyalt filmre is, annak ellenére, hogy a *Jeanne Dielman* filmnyelve nagyon különbözik *A lányokétól*. (Ami alatt értem, hogy ebben a filmben a kézikamera és a közelik jellemzőek, amíg a *Jeanne Dielman*ban a statikus és nagyon hosszú beállítások, amelyek a térnek egy rögzített pontjáról, sokszor szinte színpadszerűen láttatják a szobát.) Egyrészt – formanyelvi szinten – a kamera nyilvánvaló részvétele a térben a leplezett, voyeurisztikus tekintet és a filmtér határainak elmosása ellenében működik²⁴ (ami alatt értem a karakterekhez való bensőséges, de nem tolakodó közelségét és a kézikamerára jellemző elmozdulásokat), ezáltal a látványt nem törekszik birtokba venni, sem „meggátolni a közönség távolságtartó tudatosságának kialakulását”.²⁵ Másrészt – tematikus és narratív szinten – de Lauretis Chantal Akermant, a *Jeanne Dielman* rendezőjét is idézi, aki szerint a nők mindennapi életéről szóló filmek és jelenetek „a legérdektelenebbnek tartott képkockák a filmjelenetek hierarchiájában”.²⁶ Ha elfogadjuk, hogy a női film létének szükség-szerűen vannak feminista vonatkozásai a női önkifejezés legitimálása által, akkor önmagában is értelmezhető feminista törekvésként az, hogy Celia a főszereplő és fokalizáló, az ő tapasztalatai és cselekvései szervezik a narratívát, ahelyett, hogy a film egy képzeletbeli megfigyelő kíváncsiságának kielégítésére törekedne.

²³ DE LAURETIS, Teresa, *Női filmek új megközelítésben – Esztétika és feminista filmelmélet*, Metropolis, Hozzáférés: 2023.03.10. <https://metropolis.org.hu/n-337-i-filmek-uj-megkozelitesben-1>

²⁴ „A kamera technikai lehetőségei (különösen a mélységélesség) és a kameramozgások (melyeket a főhős cselekvése határoz meg) a zökkenőmentes vágásokkal kombinálva (melyeket a valósághűség követel meg) mind az irányban hatnak, hogy elmassák a film terének határait.” (MULVEY, „A vizuális élvezet...”, 259.)

²⁵ Uo., 266.

²⁶ DE LAURETIS, *Női filmek új megközelítésben...*

Úgy gondolom, a film befejezése az előbbi állítás kiterjesztéseként is értelmezhető; a jellemfejlődési folyamat az aktív részvétellel, ezáltal a közösségiség megélésével végződik, amelyben elengedhetetlen szerepe van a (női) barátságoknak. A záró kórusjelenetben az elnémítottág ellen Celia úgy tudja felvenni a harcot, hogy a közös éneklésbe csatlakozik, egyéni hangját a többi hang támogatásával hallatja, és ebben a kontextusban jut filmi kifejezésre anyjával megerősödött kapcsolódása is.

Összegzés

Az olyan narratív és formanyelvi eszközök, mint a közelképek, a kézikamera, az epizodikus szerkesztés, a hangsúlytalan ellipszisek, a sodródó főhős és az olyan disznarrációs elemek, mint a csendek és a várakozás megjelenítése, *A lányokat* eltávolítják a klasszikus filmi elbeszéléstől. Ezek a csendek és tehetetlen várakozások politikai metaforaként jelennek meg a diktatúra utóhatásaira reagálva. A történelmi beágyazottság miatt egyrészt inkább az emlékezet logikája szervezi a jeleneteket, másrészt hangsúlyossá válik a társadalom hatása az egyéni sorsra, így közel áll a bordwelli keresztmetszet-szerű realista elbeszéléshez. Ebből az is következik, hogy a filmet az emlékezetpolitika kérdésének szempontjából is fontos vizsgálni: a visszatekintés lehetőséget ad a történelmi korszak újraértelmezésére, és a kollektív emlékezetet formáló és továbbadó intézmények megkérdőjelezésére, kritikájára.²⁷

A feminista értelmezés szempontját tekintve, habár a női tekintet meghatározása problémákba ütközik, elemzésemben rámutattam arra, hogy nem a vizuális élvezet patriarchális sémája szervezi ezt a filmet. Ennek az egyik oka az önreflektív filmnyelv: a nem-motivált kamera elbeszélés folyamatosságát megzavaró hatása, az önkényesnek tűnő jelenetezés és a kamera jelenlétének

²⁷ FEENSTRA, „Voces filmicas...”, 33.

önleplezése által. A másik oka pedig az, hogy a női karakterek nem tárgyiasított díszítőelemként funkcionálnak, hanem a narratívát aktívan szervező (fő)szereplőkként. A történelmi szituációban való elhelyezés továbbá rávilágít arra, hogy ami mindennapos női tapasztalat, hogyan éleződik ki elmaradottabb vagy ideológiailag konfliktusos környezetben. Ehhez a tapasztalathoz tartozik a hallgatás, elhallgattatás problémája, az egyházi intézmények által fenntartott merev szabályrendszerek és a családi nyomás. Itt találkozik a női szemszög, a történelem és a felnövés: a káros, elnyomó, visszatartó rendszerek felismerésében, és az azok elleni fellázadás lehetőségeiben.