

Moklovsky Réka

**A MASZK MÖGÖTT – A GÓTIKUS ESZTÉTIKA ELEMEI ÉS A NŐI TEKINTET  
GASTON LEROUX AZ OPERAHÁZ FANTOMJA CÍMŰ REGÉNYÉBEN ÉS EGYES  
ADAPTÁCIÓIBAN<sup>1</sup>**

*Összefoglalás: Tanulmányomban Gaston Leroux legismertebb és legsikeresebb művét, az 1910-ben megjelent Az operaház fantomját és hat filmes adaptációját elemzem, a legelső, 1925-ös produkciótól egészen a 2004-es filmmusicalig. Az első részben a gótikus esztétika bizonyos megjelenő elemeit, a másodikban a tükör, a maszk és a női tekintet összekapcsolódásait veszem közelebbről szemügyre.*

**A gótikus esztétika**

A címszereplő a klasszikus gótikus esztétika<sup>2</sup> szörnyetege, akit gyakran emlegetnek Frankenstein szörnye, Dr. Jekyll és Mr. Hyde, vagy Drakula társaságában. Umberto Eco A rútság történetében Friedrich Schillertől idézi, hogy a „természetünk velejárója, hogy a szomorú, a szörnyű, sőt a visszataszító valamiféle ellenállhatatlan bűvölettel hat ránk; hogy a fájdalom és szörnyűség látványa egyszerre vonz és taszít minket»” (Eco, 2007, p. 282). Eco szerint ez a szellemiség hozta létre a gótikus regény<sup>3</sup> műfaját, és magyarázza napjainkig tartó népszerűségét.

A Fantomot<sup>4</sup> az eltorzult arc, amivel született, kitaszítottá, társadalmon kívül állóvá tette – szó szerinti értelemben, hiszen nem az emberek között él, hanem tőlük elvonulva, az Opéra Garnier földalatti labirintusrendszerében rejtőzve. A „fentiek”

<sup>1</sup> Az egyes adaptációkat nem feltétlenül a művészi értékük alapján választottam elemzésre, hanem a feldolgozott témák és felhasznált motívumok relevanciája és érdekessége miatt. A tanulmány megírásakor nem állt szándékomban a kritikai megítélés és az ebből következő szelektálás.

<sup>2</sup> A gótikus regény tényleges formájában, a bűnügyi regényhez hasonlóan, a XVIII. századi Angliában született; természetfeletti, fantasztikus elemeket tartalmazó, borzongató rémregényeket értünk alatta. A szentimentalizmussal együtt a romantika legfontosabb előkészítője, nagy hatást gyakorolt a későbbi regény- és drámaírodalomra, előzménye a tudományos horrornak és a fantasynek. Az első gótikus regénynek Horace Walpole The castle of Otranto című 1764-es művét tartják. Előszóval merít népmesékből, legendákból és regékből; kitalált lényeivel, sötét, baljós atmoszférájával pszichikai sokkhatást kíván gyakorolni az olvasóra.

<sup>3</sup> Fred Botting Gothic című kötetében arról ír, hogy a gótikus regény megnevezés helyett használhatnánk a gótikus románc kifejezést is, ugyanis ez kiemeli a kapcsolatot a középkori szerelmi történetekkel és narratívákkal, az ezekre jellemző lovagiassággal és kalanddal, melyek a késő XVII. századtól kezdődően Franciaországból kerültek át és épültek be abba, amit később gótikusnak kereszteltek el. (Botting, 1996, p. 24)

<sup>4</sup> Tanulmányomban a konkretizált, hangsúlyosabb megjelölés érdekében a regényt követve „a Fantom” írásmódot használom.

nem emberként tekintenek rá, hanem természetfeletti lényként, kísértetként, szellemként, akitől tartaniuk kell. A valódi nevét – Erik – ami valóságosabbá és emberibbé teszi, csupán a szép szopránnak, Christine Daaénak árulja el. Azonban nem csak testi rendellenessége idegeníti el őt a többiektől, rendkívüli szellemi képességei is megkülönböztetik, eltávolítják az átlagemberektől. Láthatóan nem ismeri a jó és a rossz fogalmát; mintha a törvények sem vonatkoznának rá. Ő maga táplálja a Fantom legendáját; azzal, hogy elrettenti az embereket, valójában magát védi – ahogyan a regény második bekezdésében elhangzik: „(...) hús-vér ember volt, noha mindent megtett, hogy szakasztott olyan legyen, mint egy igazi fantom, vagyis egy árnyalak.” (Leroux, 1990, p. 7)

Ahogyan Juranovszky Andrea a Karneválhangulat és a másság ünneplése a mai populáris gótikus esztétikában című írásában Avril Hornertől és Sue Zlosniktól idézi: „»a gótikus regény műfajának felemelkedése nem csak a melodráma megjelenésével hozható párhuzamba, hanem a cirkusz és az opera, mint népszerű szórakoztatási formák felbukkanásával is egybe esik.«” (Juranovszky, Ism, p. 401) Leroux művében kettős értelemben használja az operát: egyrészt mint pazar helyszínt, ahol a cselekmény jelentős része játszódik, sőt szinte maga is élő-lélegző szereplővé válik,<sup>5</sup> mely mindent lát és mindent hall, mint más gótikus művekben a kísértetkastély vagy a szellemek lakta ház. Másrészt mint korának vezető művészeti formáját, a felső rétegek társasági-kulturális életét összefogó elemet. „A regény nem más, mint az opera töményen irracionális gondolkodásának apoteózisa. E szürrealizmust teszi regénytárggyá Leroux, hogy végül a próza átváltozzon szintiszta dalművé, operalibrettó ez, melynek zenéjét a szereplők zenével átítatott lény szolgáltatta.” (Bori, 2003)

Juranovszky fentebb idézett tanulmányában több kapcsolódási pontot is felfedez a gótikus esztétika és a karneváli kultúra között.

„Ilyen kötelék például a groteszk, avagy torz testek iránti esztétikai érdeklődés. Meghasonlott ének, illetve deformálódott, különleges testek gyakori motívumként szerepelnek a gótikus irodalomban, és az esetek nagy többségében metaforikus jelentéstartalommal gazdagítják az adott szereplők feltűnését. A társadalom által mesterségesen megformált személyiségekre, karneválszerű maszkokra figyelmeztetnek ezek a gótikában megjelenő testi elváltozások, melyek hol félelmet keltenek, fenyegető jelleget öltenek, hol pedig

---

<sup>5</sup> A párizsi operaház néha mintha maga a Fantom megtestesülése lenne, vele együtt mozdulna, lélegezne, az ő akarata szerint alakulna át. A szereplők a tőle való rettegés közepette mindenhol látni és hallani vélik, mintha folyamatosan követné, megfigyelné őket a szörny, akinek az operaházban mindenhová elér a keze.

látványosságként, akár fétisszerű tárgyként kerülnek a figyelem középpontjába.” (Juranovszky, Ism, p. 401)

Az operaház fantomjában mindkét eset előfordul; a regény csúcspontját képező álarcosbál ennek a legtökéletesebb kifejeződése. Ekkor a Fantom a Vörös Halál jelmezét ölti magára, mely egyértelmű utalás a gótikus irodalom egyik legnépszerűbb és legnagyobb hatású alkotójának, Edgar Allan Poe-nak A vörös halál álarc című 1842-es művében megidézett „masquerade”-re. A „vörös halál” nem más, mint a pestis, egy végzetes kimenetelű, iszonyatos fájdalommal járó vérzés, mely során bomlásnak indul a test – „[s]karláfoltok az áldozat testén és kivált az arcon: ez volt a pestisbélyeg, mely kizárta a szerencsétlent embertársainak rokonszenvéből és irgalmából.” (Poe, 1842) Leroux azzal, hogy két lábon járó halálnak öltözteti a főhősét, megmutatja a kegyetlen folyamatot, amivel a társadalom kirekesztette magából Eriket, mintha megfertőzhetné őket a torzságával, ugyanakkor a pusztulás és pusztítás szimbólumává is emeli, rettegést és tisztelet váltva ki a környezetéből.

„A jelenség sovány és magas volt, s tetőtől talpig a kripták öltözetébe burkolva. Az álca, mely az arcot takarta, oly tökéletes hűséggel utánozta egy megmeredt hulla arckifejezését, hogy a legtüzesebb vizsgálat is nehezen tudta volna fölfedezni a csalást. De mindez talán még elnézésre, ha ugyan nem tetszésre lelt volna ez örült tombolók körében. A mimes merészsége azonban odáig ment, hogy egyenesen a vörös halál képét öltötte föl. Ruháját vér foltjai fecskendezték - és széles homloka, arcának minden vonásával, a skarlát iszony nyomait viselte.” (Poe, 1842)

Ez az idézet akár *Az operaház fantomjából* is származhatna, ugyanis Leroux Vörös Halála ugyanígy skarlátvörösbe öltözött, „élethűen” megrajzolt halálfejet és hatalmas, tollas kalapot visel, a maga után húzott vörös bársonyköntösre pedig azt hímezték: „Ne érjetez hozzám! Itt jön a Vörös Halál!” (Leroux, 1990, p. 115-116) Ahogyan Poe-nál a Vörös Halál arra emlékezteti a mulatozókat, hogy a halált nem lehet kijátszani, nem lehet róla nem tudomást venni, még a legvidámabb, legönfeledtebb pillanatokban is ott leselkedik, úgy Leroux Vörös Halála is annak a bizonyítéka, hogy az operaház nem szabadult meg a Fantomtól, sőt nem csupán a falaik közt kísért, hanem köztük jár.

Nem ez az egyetlen alkalom, amikor a Fantomot tárgyiasítják, fetisizálják. Az epilógusból értesülünk Erik múltjáról, többek között arról, hogy „[e]gy ideig vásárokon lépett fel, ahol egy vállalkozó mint »élőhalottat« mutogatta. Vásárról vásárra járva barangolta be Európát, s a művészet és a mágia mesterei, a cigányok nevelték és tanították” (Leroux, 1990, p. 317). Az Andrew Lloyd Webber 1986-os musicaljéből készült 2004-es filmben (rendező: Joel Schumacher) megtudjuk, hogy

a Fantomot<sup>6</sup> gyerekkorában megkötözve, ketrecbe zárva tartották, és „az Ördög gyermekeként” a vándorcirkusz egyik látványossága volt, kiszolgáltatva a fogvatartója és a nézők brutalitásának.<sup>7</sup>

Juranovszky azt is megállapítja, hogy a gótikus esztétika előszeretettel alkalmazza az időhurok motívumát. Ez szerepel Leroux regényének 1989-es filmfeldolgozásában is (rendező: Dwight H. Little).<sup>8</sup> A napjaink New Yorkjában játszódó történet szerint a feltörekvő énekesnő, Christine Day (Jill Schoelen) meghallgatásra készül. Különleges darabot szeretne előadni, így barátnőjével, Meggel egy könyvtárban kutakodnak, ahol megtalálják Erik Destler, az elfeledett, de zseniális zeneszerző művét, a „Diadalmas Don Juant”,<sup>9</sup> amihez furcsa vonzalom fűzi a lányt. A meghallgatáson ebből az operából énekel egy áriát, sikerül is elbűvölnie a korábban unatkozó rendezőt, azonban egy elszabadult homokzsák fejen találja, és eszméletét veszti. Ekkor kerülünk nem csupán a XIX. századba, hanem Londonba is, ahol kezdetét veszi Christine és a Fantom (Robert Englund) története.

A film másik gótikus esztétikai érdekessége abban rejlik, ahogyan a Fantom háttértörténetét megváltoztatták. Erik nem rémes külsővel született, hanem ez volt az ára annak az egyezésnek, amit az Ördöggel kötött, cserébe leghőbb vágyának teljesítéséért, hogy a világ megismerje a nevét és a művészete örökre bevonuljon a történelembe. Ironikus módon az Ördög szintén kitaláltként jelenik meg a filmben: egy törpe alakját veszi fel. A fausti alku során megcsúnyult Erik – hogy a borzalmakat fokozzák – nem csak szinte mániákusan gyilkol, hanem megnyúzza az ellenségeit, hogy aztán a bőrüket saját arcára varrva megpróbálja normalizálni a külsejét.<sup>10</sup> Ez az egyetlen olyan adaptáció, ahol rútsága ellenére a Fantom nem viseli

<sup>6</sup> Ebben a változatban nem hangzik el az Erik név, nem ismerjük meg a Fantom személyazonosságát.

<sup>7</sup> A részben Frederick Forsyth 1999-es regényének, a Manhattan fantomjának a történetével eljárás folytatásban, Andrew Lloyd Webber 2010-es *Love Never Dies* (A szerelem örök) című musicalében a Fantom New Yorkba költözve új életet kezd: Mr. Y néven megalapítja Phantasmát, Coney Islandnek azt a szórakoztató parkját, ahol a hozzá hasonló számkivetettek otthonra találhatnak.

<sup>8</sup> Érdekes, hogy ez a film számos jelentős magyar vonatkozással rendelkezik: Ragályi Elemér fényképezte, a látványtervező Bertalan Tivadar volt; a Royal Opera House-t a Kecskeméti Katona József Színház helyettesítette; a Christine-t becsmélő kritikust pedig a Rudas Gyógyfürdőben gyilkolta meg a Fantom.

<sup>9</sup> A regényt követve több adaptációban a Fantom főműve. Eredetileg: „Don Juan Triumphant” – magyarul „Diadalmas Don Juannak”, „Don Juan, a győztesnek” és „A győztes Don Juannak” is szokták fordítani.

<sup>10</sup> A horror készítői nem titkolták, hogy az elsődleges közönség, melyet megcéloztak, a Robert Englund, vagy még inkább az előző években általa megformált legendás Freddy Krueger rajongóinak tábora. Még a filmet reklámozó plakátra is kiírták, hogy a színész előzőleg Freddie volt, de most ő a Fantom, és egészen új rémálmokat hoz magával. Ez lehetett

az ikonikus maszkot; horrorfilmhez illően a leleplezés pillanatában Christine a férfi arcát tépi le. Goethe műve nem csak átvitt értelemben jelenik meg a filmben; a regényhez hűen, ahogy sok más Az operaház fantomja-adaptációban, itt is ez a központi darab,<sup>11</sup> melyet az operaházban előadnak, s mely a debütálás lehetőségét hozza magával Christine számára, aki Faust szerelmét, a fiatal és gyönyörű Margitot játssza.<sup>12</sup>

Azonban itt még nem ér véget az időhurok motívuma sem:

„[a] hurok alkalmazásának lényege, hogy általa egy olyan felfüggesztett, önmagát ismétlő idősíkot hozzon létre a narratíva, amely megakadályozza a főszereplők, illetve a regény cselekményének továbblépését addig, amíg bizonyos események meg nem történnek. A gótikus tradícióban ez a hurok általában időhöz és nem térhez kötött, és csak úgy érhető el legkönnyebben, ha a múlt valamilyen formában betolakszik a jelenbe, és nem kívánt, avagy furcsa jelenlétével felbolygatja a jelen világát. A visszatért, feltámadt múlt aztán »nem hajlandó« távozni addig, amíg az érkezését kiváltó okok meg nem oldódnak. A történet főszereplői rendszerint akkor tudnak csak egy új fázisba lépni, ha a hurkot előidéző problémákra megoldást találnak, illetve felkutatják annak történetét.” (Juranovszky, p. 407)

Az említett film esetében Christine akkor bolygatja meg a múltat, amikor megtalálja a „Diadalmas Don Juan” kottáját, amelynek jobb lett volna rejtve maradnia. Szimbolikusan egy tükör összetörésével utazik vissza a múltba, ahol újra kell élnie annak történéseit, hogy ugyanúgy minden megoldatlan és lezáratlan maradjon, amikor a Fantommal való összecsapásuk tűzvészbe torkollik. Másodjára is összetörik a tükör, Christine a saját korában ébred, ahol Erik az Operát támogató producer szerepében tűnik fel, és ismételten a szárnyai alá veszi. Christine – aki látszólag semmire sem emlékszik előző életéből –, azonban arra van ítélve, hogy újra megtalálja Erik mesterművét, mely mindennek az eleje és a vége – ahogyan a Fantom által megfogalmazott mottó szerint „csak a szerelem és a zene örök”. Így ismer rá a Fantomra, akit végül az egyetlen lehetséges módon pusztít el: megsemmisíti a zenéjét. Ekkor látszólag felszabadul a gonosz varázslat alól, azonban – a műfaji követelményeknek eleget téve – ahogy a film végén New York utcáit rója, újra felhangzik az ismerős hegedűszó, ami annak idején a Fantomhoz csábította, és

az egyik oka annak, hogy különös hangsúlyt fektettek a Fantom erőszakosságára és heves szenvedéllyel, vagy éppen hidegvérrel elkövetett gyilkosságainak ábrázolására.

<sup>11</sup> Charles Guonod Faust című 1859-es operája.

<sup>12</sup> Az eredeti műben paradox módon éppen Christine az, aki kapcsán fausti alkut emlegetnek. A debütálásáról szóló „Az új Margit” című kritikában hangzik el: „[d]e mi lehet a magyarázata ennek a mai hihetetlen remeklésnek? Ha ez az égi ajándék nem a szerelem szárnyán érkezett, azt kell hinnem, hogy a pokolból származik, s Christine, úgy, mint Offerdingen énekemester, szerződést kötött az ördöggel!” (Leroux, 1990, p. 26)

nem tudni, hogy csak a képzelete játszik-e a sokat megélt lánnyal, vagy valóban visszatért a Fantom, hogy az örökkévalóságig kísértse.

Leroux előszeretettel használja, sőt esetenként halmozza a gótikára jellemző, azt megidéző motívumokat, melyek gyakran a romantika hagyományából táplálkoznak.

„A romantika nagy korszaka (...) arra törekedett, hogy lehatoljon a lélek pincéibe, bányáiba, a tudat alatti birodalmakba. Ezért játszik a romantikus irodalomban oly nagy szerepet az álom és azok az ősi kifejezési formák, amelyek az álommal rokonok, és a tudat alatti rétegekből táplálkoznak: a mese, a mítosz, a monda és a babona. A romantika visszahelyezte jogaiba a meseerdő holdvilágát, a tündéreket, akik könnyeden és csábítóan lejtének, mint az ember teljesülhetetlen vágyai, a sírokat és kísérteteket, az ember ősi és minden ésszerű gondolásnál erősebb borzongását és iszonyatát a természet és az örök halál rejtelmével szemben.” (Szerb, 2002, p. 461)

Minderre az egyik legjobb példa a regényben az az atmoszférateremtő jelenet, amelyben Christine kedvese, Raoul de Chagny a perrosi temetőben keresi Daaé apó sírját.

„Egyedül bóklászott a sírok között, betűzgette a feliratokat, de ahogy a templom szentélye mögé ért, a gránit sírkövön díszelgő, azt egészen a havas földig elborító tömérdek virág elárulta, hogy jó helyen jár. Illatuk betöltötte a breton telet. Csodálatos vörös rózsákat látott, melyek mintha éppen most, a hóban bontották volna ki szirmaikat. Mintha az élet adott volna hírt magáról a halottak között, akik mindenütt jelen voltak. A föld már nem tudta befogadni a halált, s kivetette magából a hullákat. Csontvázakat és koponyákat hordtak össze százsámra a templom fala mellé, s a kitarulkozó, gyászos építményt csak egy könnyű drótháló tartotta. Mintha a szentély falát egymás mellé és egymásra rakott halálfejekre és csupasz, kifehéredett csontokra építették volna. A szentély ajtaja ebbe a csontkamrába nyílt, úgy, ahogy sok régi breton templomnál látni.” (Leroux, 1990, p. 74)

Pár oldallal később Leroux még egyszer visszahozza a temetőt, mint ideális helyszínt, hogy megborzongassa az olvasót; ezúttal ráadásul éjszaka, holdfényben járnak ott a főhősök, éppen amikor éjfél üt az óra. Ekkor lesz a vikomt először saját szemével és fülével tanúja a Fantom varázslatának – természetesen ekkor még semmit sem sejtve róla.

[Christine] „[m]intha eksztázisba esett volna, s már azon töprengtem, hogy mi lehet hirtelen eksztázisának oka, amikor magam is felemeltem a fejem s elragadtatva néztem körül, mert éreztem, hogy egész lényem a Láthatatlan felé

törekszik, a *Láthatatlan felé, aki muzsikál nekünk*. És micsoda muzsika volt! Mi már ismertük ezeket a dallamokat! Még gyerekkorunkban hallottuk őket Christine-nel. De Daaé apó hegedűjátéka meg sem közelítette ezt az isteni művészetet. Abban a pillanatban hirtelen eszembe jutott, hogy mit mesélt Christine a zene angyaláról, s nekem is azt kellett hinnem, hogy az égből jön ez a mennyei zene, másképp nem lehet. És nem volt ott hangszer, sem pedig kéz, mely vezette volna a vonót!” (Leroux, 1990, p. 80)

A Fantom a Lázár feltámadását játssza, s bár Raoul magát hívó embernek tartja, akit nem tesz bolonddá a babona, mégis átfut a gondolatain, hogy maga Daaé apó tért vissza a halálból, és játszik a vele együtt sírba helyezett hegedűjén. A jó-rossz, isteni-ördögi, szent-pogány ellentétpár egy az egyben a Fantom karakterében bontakozik ki, és tér vissza többször a történet folyamán. Amint a zene elhallgat, Christine az „istenitől” megérintve, révületben távozik, Raoul pedig az „égi muzsikás” nyomába ered, hogy minden elszántsága ellenére mégis alulmaradjon, amikor szembenéz a Fantommal. „(...) egy szörnyűséges halálfejet láttam, mely rám szegezte a pokol tüzétől fénylő tekintetét. E síron túli jelenség láttán azt hittem, magával a Sátánnal találkoztam (...).” (Leroux, 1990, p. 81)

Vagyis akit pár perccel korábban még mennyei lénynek hitt, és akinek a zenéje jobb belátása ellenére a hatalmába kerítette, hirtelen a pokolból előmászott Sátán lesz a szemében, akinek a látványától csaknem szörnyethal. Raoul – akinek Christine naiv, álmodozó természetével ellentétben álló józan gondolkodása korábban és később is kiemelésre kerül a regényben – a Fantommal találkozáskor ugyanolyan babonásan viselkedik, mint bárki más. Később azonban igenis átlát a megtévesztésen, aminek Christine áldozatául esett.

„De mindaz, amit Perrosban látott, vagy amit az öltöző ajtaja mögül hallott, és Christine-nel való beszélgetése a tengerparton felébresztette a gyanúját, hogy a lány egy legalább annyira emberi, mint ördögi mesterkedés áldozata. A lány túlfűtött képzelete, gyengéd és hiszékeny lelke, a gyermekkorában kapott nevelés, azok a mesék, halott apja emlékének szüntelen idézése, s különösen a zene által kivételes körülmények között keltett fenséges eksztázis – nem ugyanez esett-e meg vele is a temetőben? –, szóval mindez kedvező feltételeket teremtett valaki titokzatos és gátlástalan személy kártékony mesterkedésének.” (Leroux, 1990, p. 104)

„Most mérte fel, milyen lelkiállapotban lehet egy lány, akit egy babonás falusi muzsikás és egy szellemekkel társalgó idős hölgy nevelt fel, s megremegett, amikor eszébe jutottak a lehetséges következmények.” (Leroux, 1990, p. 108)

Raoulnak a racionalitás, a nyomozás és a leleplezés eszközeivel szembe kell szállnia azzal a régimódi babonával, melyet Girya mamától Valérius mamáig a szereplők

többsége oszt, s mely egyre csak növeli a Fantom hatalmát. Ha nem is szó szerinti értelemben, de meg kell küzdenie a természetfeletttel: a hatással, melyet a Fantom gyakorol az áldozataira, és ördögi birodalmában gyakorolt praktikáival, melyek már-már behozhatatlan előnyt jelentenek a számára.

A Fantom, akit nagyvilági gavallérnak, gyászhuszárnak, élőhalottnak, rémalaknak, sarlatánnak stb. neveznek, Papin tűzoltóhadnagy előtt test nélküli lángoló fejként jelenik meg, ami után a táncosnők arra a következtetésre jutnak, hogy a Fantomnak több feje is van, és mindig azt veszi elő, ami éppen a legrémisztőbbben hat az adott illetőre. Később, amikor Raoul és a Perzsa<sup>13</sup> alászállnak, hogy megmentse az elrabolt Christine-t, kiderül, hogy a „test nélküli lángoló fej” valójában nem a Fantom vagy az egyik trükkje, amivel otthonától távol tartja a nem kívánatos látogatókat, hanem a Patkányölő, akit az Opera bérelt fel, hogy kéthetente megszabaduljon a kártevőktől. A pince sötétjében maga felé fordította a tolvajlámpáját, hogy ne riassza el az állatokat, mely így kizárólag az arcát világította meg és rémisztő hatást keltett. A Patkányölő figurája megjelenik az 1989-es filmfeldolgozásban is – itt a Fantom állítja a szolgálatába, hogy tisztán tartsa a lakhelyét, ám a Fantom utáni hajszában ő is a férfi áldozatául esik. Az 1998-as Dario Argento-féle Az operaház fantomjában nem csak a Patkányölő és a regényből ismert különös szerkezete jelenik meg, hanem a rágcásalók is kitüntetett szerepet kapnak: ők nevelik fel a Fantomot (Julian Sands), akinek a patkányokkal való abnormális kapcsolata lesz a rendellenessége, nem pedig az arca, amely érintetlen. A Fantomhoz hasonlóan rettegett, kitzasztott figura eszünkbe juttathatja a hamelni patkányfogó legendáját. Bár Az operaház fantomjában nem maga a Fantom feleltethető meg ennek a karakternek, hiszen ténylegesen szerepel a Patkányölő, mégis érdekes az áthallás: a Fantom a „varázshegedűjével” csalogatja magához a gyanútlan Christine-t, hogy kárpótlást szerezzen szeretetlenségéért, míg a hamelni patkányfogó

<sup>13</sup> A Perzsa, a daroga (Perzsiában az államrendőrség főnöke) fontos szerepet vállalt Christine kiszabadításában, egyben ő a leghitelesebb tanú, akinek köszönhetően többet is megtudunk a Fantom múltjáról. Karaktere és a vele kapcsolatban emlegetett levelezés utalás Montesquieu *Perzsa levelek* című művére, melyben az idegenség érzése, élménye kerül kifejezésre. A XXX. levélben például Rika, a Párizsban élő perzsa férfi számol be arról, hogyan kerül minduntalan a figyelem középpontjába, pusztán perzsa külseje, ruházata miatt. Külön említést tesz arról, hogy a színházban hogyan bámulja meg mindenki. A párizsiak kutakodó kíváncsisága egészen addig övezi, amíg át nem vált európai öltözetre, ezzel ugyanis beolvad a többiek közé (Montesquieu, 1981, p. 72-73).

Az operaház fantomjában a Perzsa különös figuraként tűnik fel, aki bár szinte folyamatosan az Operában tartózkodik, még mindig összesúgnak a háta mögött, ugyanakkor el is nézik neki, hogy olyan helyeken bolyong, ahol egy hétköznapi bérlettulajdonosnak semmi keresnivalója. A rá, mint idegenre, külföldire vonatkozó szabályok különbözősége például abban mutatkozik meg, hogy míg az Operába látogató férfiakkal előírás a cylinder, addig ő maradhat a prémes sapkájánál.



varázsfulvolájával rabol el százharminc gyereket, hogy bosszút álljon a városon az őt ért igazságtalanságért.

### **A női tekintet**

Linda Williams *A női tekintet* című tanulmányában tett megállapítása szerint a klasszikus narratív filmben a nézés aktusa megfelel a másik iránti vágyódásnak, azonban ez a privilégium sok esetben csak a férfit illeti meg, a nő nem nézhet, nem viszonyozhatja a férfi fürkészését, ő ennek a folyamatnak a tárgya, nem az alanya (Williams, 2010, pp. 83-91).

Meg kell említeni azt a voyeur (leskelődő) élvezetet, ami a Fantom részéről a Christine-nel való kapcsolatát jellemzi a tanár-diák időszakban, abban az értelemben, hogy teljes mértékben meghatározza együttlétük szabályait: ő ugyan képes a lány megfigyelésére, Christine azonban csak a falakon átszűrődő hangját hallja, nincs lehetősége sem leleplezni, sem viszonyozni a tekintetet, kifejezve ezzel a saját kíváncsiságát, érzéseit és vágyait.

Christine-nek bűnhődnie kell, amiért nem hagyja rejtve azt, aminek rejtve kellene maradnia: a Fantom akarata és kifejezett kérése ellenére leveszi a maszkját. Ahogyan Ureczky Eszter *A ház másik arca: tükör és maszk Az operaház fantomjában* című esszéjében megállapítja, a Fantom „akkor a legmeztelenebb, a legsebezhetőbb, amikor zenél, mert míg teljesen átszellemülve műélvez, elfeledkezik magáról.” (Ureczky, 2010) Azon túl, hogy ezzel a férfi egyetlen kíváncsiságát tagadja meg és elárulja a bizalmát, a Williams-féle értelmezés szerint „a nő aktív szemlélődése (gaze) büntetést von maga után olyan narratív eszközök által, amelyek a kíváncsiságot és a vágyat mazochista képzelgéssé formálják.” (Williams, 2010, p. 83-91)

A szépséges nő és rémisztő szörny ősmotívumában a kettejük közötti szembetűnő különbségen túl felfedezhető egy különös fajta hasonlóság is: „a nézés patriarchális struktúráiban betöltött szerepük abban a pillanatban összefonódik, amint a nő tekintetét a szörnyre emeli.” (Williams, 2010, pp. 83-91) Ezt a gondolatot Olivia Arigho Stiles úgy viszi tovább egy filmelemzése során, hogy a nő kénytelen azonosulni a szörnyvel, mert mindketten alá vannak vetve a patriarchátusnak. Ugyanakkor a természetfeletti szörny a férfi szexuális dominancia és a nők elleni erőszak mitikus reprezentációjaként is feltűnik (Stiles, 2016).

Williams szerint a megismerni vágyó, leleplező női tekintet megbélyegeződik, és a Fantom magányába, privát szférájába, titkába behatoló erőszakként értelmeződik.

„A Fantom arcának felfedésével az igazi sebek kerülnek a felszínre, a valódi hiány, a Fantom reménye, hogy a lány elvakult szerelme beforraszthatja a

hegeket. Olyan, mintha maga a lány lenne felelős a borzalomért, amit tekintete felfedett, és büntetésül nem adatik meg az a biztonságos távolság, ami biztosíthatná a vojörista (sic!) élvezetét: »Gyönyörködj csak benne, töltsd meg lelked átkozott rútságommal!« – kiáltja a Fantom, közelebb húzva a lány arcát a sajátjához.” (Williams, 2010, pp. 83-91)

A Fantom látszólag nem tudja megbocsátani az árulást; ezzel az a gondosan felépített terve<sup>14</sup> foszlik semmivé, hogy a lány úgy szeresse őt, ahogyan van, figyelmen kívül hagyva torz külsejét, a köztük hídként funkcionáló hasonlóságra, a zenére összpontosítva. Először lobban lángra, és mutatja meg a benne tomboló erőszakot, ami Christine-t ugyanúgy sokkolja, mint a szörnyű arc látványa, ami a maszk alatt fogadta. Christine az „isten” voltát veszi el tőle: kiderül, hogy az „Angyali Hang”<sup>15</sup> nem egy mennyei teremtményt takar, hanem egy embert. A Fantom reménye, hogy Christine őt választja, és önszántából vele marad, halványulni kezd, és megjelenik annak a gondolata, hogyha máshogy nem megy, hát erőszakkal tartja magánál.<sup>16</sup>

Webber musicaljében és a belőle készült filmben a „Most már rémlik” („I Remember/Stranger Than You Dreamt It”) jelenetben a Fantom „little prying Pandora” (kis kíváncsiskodó Pandóra) és „little lying Delilah” (kis hazudozó Delila) elnevezésekkel illeti Christine-t.<sup>17</sup> Christine Pandórához, a görög mitológia egyik leghírhedtebb női alakjához hasonlóan engedetlen kíváncsiságával veszélyes gonoszságot szabadít fel. Azzal pedig, hogy a férfi a bibliai Delilával, a női árulás archetípusával azonosítja, kifejezi tettének súlyát: Sámson ereje a hajában rejtett, a

<sup>14</sup> A musicalből készült film úgy érzékelteti az illúziókat, amelyeket a Fantom hozott létre annak érdekében, hogy elcsábítsa Christine-t – és egyben a hatást is, amit rá gyakorol –, hogy amikor először viszi magával a lányt a bűvőhelyére, arany ragyogásba borulnak a titkos folyosók, a gyertyatartók mintha életre kelnének, maguktól mozdulnának, később viszont, amikor Meg Giry a köddé vált Christine keresésére indul, ugyanaz a folyosó sötét, nyirkos és patkányok mázskálnak benne. Ez különösen fontos annak tudatában, hogy Erik bűvész is, aki mestere a megtévesztésnek.

<sup>15</sup> A „Hang”, az „Angyali Hang” és a „Zene Angyala” kifejezések ugyanazt jelölik.

<sup>16</sup> A regényben: „(...) letépted az álarcodat, így hát soha többé nem hagyhatz el... Amíg szépnek hittél, még talán visszajöttél volna! Én tudtam, hogy visszajössz... de most, hogy láttad, milyen undorító vagyok, örökre elmenekülnél tőlem!” (Leroux, 1990, p. 164.)

Amikor mindezt Christine elmeséli Raoul-nak, kiderül, hogy a Fantom félelme nem volt alaptalan: „[ö]rökre fogoly maradok, s kíváncsiságom lesz balsorsom oka. Hiszen figyelmeztetted... Többször is mondta, hogy nem fenyeget semmi veszély, ha nem érintem meg a maszkját, és én mégis megtettem. Átkoztam óvatlanságomat, és reszketve állapítottam meg, hogy a szörny okoskodása teljesen logikus. Igen, csak akkor szabadulhatnék innen, ha nem láttam volna meg az arcát... (...) Bárcsak ne láttam volna, akkor visszatérnék! De most, ha kijutok ebből a katakombából, biztosan nem jövök vissza! Ki zárkóznék vissza a sírba egy szerelmes holttesttel?”

<sup>17</sup> Galambos Attila magyar fordítása ezeket nem veszi át.

Fantomé a maszk leplezésében – a szeretett és bizalomba fogadott nő ettől fosztja meg.

A végzetes női kíváncsiság a regény egy későbbi pontján még egyszer megjelenik. Amikor Christine másodjára is kihasználja azt, hogy a Fantom figyelme zenélés közben elterelődik, igyekszik megszerezni „az élet és a halál kis táskájából” azt a kulcsot, ami a kínzókamrát nyitja, hogy kiszabadítsa a csapdába esett Raoult és a Perzsát, ám a Fantom éberebbnek bizonyul és még idejében visszaszerzi tőle. Christine nőiségét kihasználva, mennyasszonyi jogaira hivatkozva próbálja meg elaltatni a férfi gyanakvását: „... hiszen megállapodtunk, hogy ezentúl itt élünk... (...) minden, ami a tiéd, most már az enyém is. (...) Szeretnék bejutni azokba a szobákba is, melyeket még nem ismerek, mert bezártad őket. Női kíváncsiság!” (Leroux, 1990, p. 271) Leroux meg sem kísérli leplezni a jelenet áthallásait a Kékszakáll-legendával. „Nem szeretem a kíváncsi nőket! (...) Te pedig vigyázhatnál magadra. Nem ismered a Kékszakáll történetét?” (Leroux, 1990, p. 271) – figyelmezteti a fiatal nőt a bizalmatlan Erik. Ezúttal a kíváncsiság büntetése az lesz, hogy a Fantom működésbe hozza a „Mazenderani örömök” kínzókamráját, amikor a Christine szenvedéseit tovább elviselni képtelen Raoul egy üvöltéssel leleplezi magukat.

A Stiles-től átvett kiegészítés Williams tanulmányának azon szakaszához kötődik, miszerint:

„alapigazság a horrorfilmekben, hogy a szexuális figyelem sokkal inkább a szörnyekben koncentrálódik, semmint a Raoul-hoz hasonló kedves látszathősökben, akik a fontos pillanatokban gyakran kudarcot vallanak.<sup>18</sup> (...) Világos, hogy a szörnyben rejlő erő az átlagos férfitől való szexuális különbségben rejlik. (...) Lehet tehát, hogy a klasszikus horrorfilmek (...) szörnyteteiben rejlő erő és potencia nem feltétlenül a civilizált ember elfojtott állatias szexualitásának kitöréseként értelmezendő (a szörny mint a férfi néző és a filmbeli karakterek hasonmása), hanem egy másfajta szexualitásból származó fenyegető erőként és hatalomként (a szörny mint a nő hasonmása).” (Williams, 2010, pp. 83-91)

---

<sup>18</sup> Ez történik például a regény perrosi temető jelenetében: Raoul a Fantommal való találkozásából félholtan kerül ki, pedig mindössze annyit tett, hogy farkasszemét nézett vele. A legelső, 1925-ös filmfeldolgozásban (rendező: Rupert Julian) akkor ájul el, amikor a feldühödött tömeg le akar számolni a Fantommal, ő pedig magával rángatja Christine-t menekülés közben. Mindezzel ellentétben a musicalben igenis bátor és hősies; a 2004-es filmben még egy karpárba is sor kerül közte és a Fantom között, amiből ő kerül ki győztesen.

Ez olyan hatalmat jelent, ami a szabályokkal szembenő szokatlansága ellenére – vagy éppen azért – fenyegetően hat a patriarchális társadalomra, és összefogásuk akár lázadásként is értelmezhető.

A musical és annak filmváltozata talán minden más feldolgozásnál jobban megmutatja Christine Raoul és a Fantom iránt érzett vonzalmának különbözőségét. A vikomt a tiszta, ártatlan, romantikus gyermekkori szerelmet képviseli, kettejük nagy duettje, a „Csak ennyit kérek én” („All I Ask of You”) is ennek az elköteleződésnek és egész életen át tartó hűségnek a kifejeződése. A másik oldalon a Fantom „Az éj zenéjével” („Music of the Night”) csábítaná arra, hogy hagyja maga mögött a fenti világot minden megtévesztésével, áruásával, fájdalomával és hamis csillogásával, és helyette válassza őt, a zenét, a nagybetűs művészetet, tartson vele az örökös éjszaka világába. Bár mindketten házasságot ajánlanak Christine-nek, ezzel eltérő szerepkörökbe zárnák őt: Raoul oldalán grófné válna belőle, társadalmi elismertség és biztos anyagi háttér várná, tiszteletreméltó asszony és előbb-utóbb édesanya lenne;<sup>19</sup> a Fantom feleségeként kiszakadna a társadalomból, de művészi nagyság, kiemelkedő operaénekesi karrier jutna osztályrészéül. Raoul a társadalmi konvenciókba zárná, a Fantom pedig saját birodalmának fizikai keretei közé.

A regényben persze látszólag szó sem lehet arról, hogy Christine Daaéból grófné váljon. A történet elején ez táplálja a gazdag és előkelő Chagny vikomtjának aggodalmát:

„[p]edig mindent megtett, hogy ellenálljon Christine-nek, akit még gyermekkorából ismert, s aki nemrég tűnt fel újra az életében. Ha találkozott vele, édes érzés töltötte el, melyet azonban igyekezett leküzdeni, hiszen megfogadta, hogy tiszteli annyira saját magát és hitét, hogy csak azt a nőt szereti majd, aki a felesége lesz, s persze arra egy percig sem gondolhatott, hogy az énekesnőt vezetni oltárhoz.” (Leroux, 1990, p. 30)

E miatt kerül összetűzésbe a bátyjával, a gróf ugyanis tengerészi karrierjét támogatná, és rosszul érinti, amikor Raoul és Christine házassági terve valamiképpen kitudódik és a „l'Époque-ban” megjelenve nagy botrányt kavart.

A Fantom a következő reménnyel szándékozik Christine-t a feleségévé tenni:

„[É]n nem bírok így tovább élni, a föld mélyén, egy lyukban, mint egy vakondok! Befejeztem *A győztes Don Juan*-t, s most úgy akarok élni, mint a többi ember. Feleséget szeretnék, akivel vasárnaponként sétálhatok, úgy, mint mások. Feltaláltam egy maszkot, amitől olyan arcom lesz, mint bárki másnak. Utánam se fognak fordulni. Te leszel a legboldogabb asszony. És csak magunknak fogunk énekelni, amíg csak meg nem halunk.” (Leroux, 1990, p. 264)

---

<sup>19</sup> A film utolsó jelenetéből erre a végkifejletre lehet következtetni.

Szó sincs már az eredeti elképzeléséről, hogy amint befejezte élete főművét, „A győztes Don Juant”, visszavonul a koporsójába és meghal; Erik azért, hogy beleszeretett Christine-be, többet vár a jövőtől. A lány szerelmének kellene megmentenie, elmosnia csúnyaságának bűnét, hogy olyan életben részesülhessen, ami soha nem adatott meg a számára. Így Christine zenei karrierjének elindítása is csupán eszköznek tűnik arra, hogy a férfi szerelmet és ragaszkodást ébresszen benne.

Az Arthur Lubin rendezte 1943-as *Az operaház fantomjában* Christine DuBois (Susanna Foster) a bariton Anatole Garron (Nelson Eddy) és Raoul Daubert rendőrfelügyelő (Edgar Barrier) között örlődik. Erique Claudin (Claude Rains) hegedűsként működik közre az Opera zenekarában, ám miután történik valami az ujjával, többé nem tud összetett darabokat hibátlanul eljátszani, ezért menesztik. Jövedelem híján nem képes tovább fizetni Christine énektanárát, akinek az útját titokban egyengeti, ezért elhatározza, hogy publikáltatja egyik saját szerzeményét. A zenei kiadó azonban semmibe veszi, és amikor az addigra számos megaláztatást elszenvedő Claudin azt hiszi, hogy el akarják lopni a koncertóját, hirtelen indulatában megfojtja a férfit. Dulakodás közben sav fröccsen az arcára, ez okozza a deformitását. A rendőrség elől a csatornába menekül, majd az operaházban keres menedéket, ahol a Fantommá válik. Ebben a változatban, bár megszállottan rajong Christine-ért és bármit megtenne azért, hogy a lány operaénekesnőként befusson, nem tűnik fel választási lehetőségként.<sup>20</sup> Sőt Christine-nek valójában nem is az udvarlói, Anatole és Raoul között kell határoznia, hanem a művészi pálya és a hétköznapi élet között, mert a kettő egyszerre nem lehetséges – erre a karmester és az énektanár is figyelmezteti. A döntés csak a film legvégén születik meg, amikor Christine az előadás után a rajongóihoz megy ahelyett, hogy a két férfi valamelyikével vacsorázna.

Ureczky az 1925-ös film értelmezésekor írja:

„[a] maszk és a tükör motívumai az identitásvesztés-és nyelés helyeiként jelennek meg a filmben, ahol a maszk elsősorban férfi, míg a tükör női attribútum, s közös bennük az elrejtés, a megmutatás és a torzítás dinamikája. (...) A vágy és a horror tárgyainak rokonságát jól érzékelteti a főszereplők tükrökhöz való viszonya. A filmben gyakran felbukkanó tükröződő felszínnek szinte kivétel nélkül vak, fekete vagy trükkös tükrök, s a leitmotif,<sup>21</sup> a maszk is értelmezhető a másiknak mutatott

<sup>20</sup> Christine vetélytársának, Biancarollinak (Jane Farrar) a meggyilkolása és a csillár lezuhanása után, amikor a Fantom magával ragadja a lányt a búvóhelyére, feltárja előtte megváltozott szándékát: sosem térnek vissza a felszínre, örökre csak ők ketten maradnak, a férfi zenél, a lány pedig énekel.

<sup>21</sup> Központi motívum, vezérmotívum. Leginkább zenében használatos fogalom, mely azt a motívumot, azokat a motívumokat jelöli, melyek változatlanul vagy módosult alakban többször is megjelennek a mű folyamán.

arc vak tükreként. Christine tükörjelenetei alapvetően a női nárcizmus hagyományos felfogását szemléltetik.” (Ureczky, 2010)

Az 1989-es filmben a tükör az időhurok motívumával áll kapcsolatban, az időutazás varázslatát, illetve annak megtörését szimbolizálja. A 2004-es filmben a „Kicsi Lotte/A tükör” („Little Lotte/The Mirror”) című daloknál<sup>22</sup> Christine-t az öltözőjében, a fésülködőasztalánál látjuk, a belépő Raoul pedig a szemközi tükörben, amiben később a Fantom is megjelenik, és amin keresztül Christine egy új, számára eddig ismeretlen világba kerül.<sup>23</sup> A tükör-motívumok közül alighanem ez a legfontosabb és legerőteljesebb. Mestere hívó szavát követve Christine a tükörbe néz, hogy ott a Fantomot lássa viszont; ezzel a mozzanattal szemléletessé válik a kettejük közötti hasonlóság, egység. Christine-nek és Raoulnak nem kell tartaniuk a tükröktől – lévén mindketten vonzó külsejük<sup>24</sup> –, a Fantom azonban csak a tükör másik oldalán jelenik meg; és ugyan a bűvőhelye sem nélkülözi a tükröket, azok gondosan le vannak takarva, egészen addig, amíg dühében le nem tépi az egyikről a leplet, amikor Christine megfosztja az álarcától – ezzel kényszeríti, hogy szembe nézzen a rütségével, amire annyira kíváncsi volt.<sup>25</sup>

Az 1925-ös és a 2004-es adaptációkban is szerepel a kínzóeszközként használt tükörszoba<sup>26</sup> – az előbbiben a szerelme megmentésére siető Raoul foglyul esik a

<sup>22</sup> Az eredeti dalszöveg mintegy előre jelzi Christine választását a következő résszel: „[L]ittle Lotte thought: am I fonder of dolls or of goblins or of shoes?” A doll (baba) szimbolizálhatja a fiatal, jó megjelenésű, szinte gyermekien ártatlan és bájos Raoul, a goblin (kobold, manó) a gonosz szellemként, torz lényként feltűnő Fantomot, a shoes (cipők) pedig balerinacipőként a táncot, a művészi pályát. A magyar változat - „[k]icsi Lotte, mit kérnél inkább? Egy babát vagy cipőt vagy mást?” – nem jeleníti meg ezt az árnyalatot.

<sup>23</sup> „A film egy tükör alakjában ábrázolja (...) ezt a mágikus átjárót, így valahányszor (...) átlépnek (...), egy olyan eszközön kell túljutniuk, amelyet eredetileg önreflexióra terveztek.” (Juranovszky, Ism, p. 405)

<sup>24</sup> Raoul a regény leírásában: „[a] fiatal tengerész szerénynek, s ha megkockáztathatom ezt a kifejezést, ártatlannak látszott. Lerítt róla, hogy csak nemrég mondott búcsút a nevelőnőinek, s hagyta maga mögött nővérei és nagynénje kényeztetését. Magán viselte még a női nevelés nyomait, semmihez sem hasonlítható báját. Ekkoriban huszonegy éves volt, de tizennyolcnak látszott. Kis szőke bajsza, lányos termete és szép kék szeme volt.” (Leroux, 1990, p. 28)

Ha az egyes adaptációkban a Raoul alakító színész idősebb és más külső jegyekkel rendelkezik is, a Fantom ellenpontjaként mindig vonzó és megnyerő mind a megjelenése, mind a viselkedése – sokszor lágy, szinte már feminin módon.

Az író nem győzi hangsúlyozni az ártatlanságát, a tapasztalatlanságát, gyakran gyermeki reakcióit, kétségbeesését és könnyeit. Szerelmük Christine-nel olyannyira szűzies, hogy többször bátyhoz és húghoz hasonlítja őket.

<sup>25</sup> Ahhoz hasonlóan, ahogyan az 1925-ös filmben a Fantom Christine arcát a sajátjához húzza, hogy ne tudjon elmenekülni a rémes látvány elől, és felfogja tettének súlyosságát, következményeit.

<sup>26</sup> „Ez a zárt tér egyszerre a kínban való érvesszítésnek és a szenvedő test önszemlélésének helye.” (Ureczky, 2010)

Perzsával egyetemben, a Fantom pedig elviselhetetlenül forróra hevíti, majd az operaház alatti tó vizével elárasztja a szobát, hogy ezzel kényszerítse Christine-t házassági ajánlatának elfogadására; az utóbbiban a báljelenet után Raoul a Fantom nyomába ered, azonban csak saját tükörképével viaskodik, a Fantom túljár az eszén, végül Madame Giry menti meg az „ördögi lasszótól”.<sup>27</sup>

A tükörtörés a 2004-es változatban sem maradhat el: amikor a film végén Christine Raoullal távozik a Fantom rejtekéből, és örökre magára hagyja, a Fantom szembenéz saját tükörképével, hogy aztán egy gyertyatartóval szétzúzza azt.

Ureczky az 1925-ös film vizsgálatokor a földalatti tavat a film mise en abyme-jának<sup>28</sup> tartja. Az 1943-as filmben maga a Fantom reflektál annak gyönyörűségére és jelentőségére: a sötétség és a tó megkönnyebbülést hoz és felszabadít a fájdalom alól, a zene leérkezve megtisztul a szenvedéstől, ami létrehozta, hogy csak a szépség maradjon meg, az ottani életére pedig feltámadásként gondol.

A Margit kézitükrét<sup>29</sup> imitáló tükör, amit Christine a Fantomtól ajándékba kap, azt fejezi ki, hogy a lánynak nem lesz többé szüksége igazi tükörré, „mert ő hivatott a Fantom belső szépségének tükrévé, narcisztikus szupplementumává válni, női és művész-Másikjává.” (Ureczky, 2010) Ezzel szemben az 1990-es két részes minisorozat (rendező: Tony Richardson) úgy hozza játékba ezt a motívumot, hogy a Fantom (Charles Dance) tartja Christine-nek (Teri Polo) azt a bizonyos kézitükröt, amíg a lány elkészíti a frizuráját a szereplése előtt – mintha ezzel is adózna rendkívüli szépsége előtt, és táplálná női hiúságát. Ez a változat vonultatja fel a legtöbb álarcot: a Fantomot sosem látjuk nélküle. Egy jelenetben, amikor már azt hisszük, mégis sikerül megpillantanunk, kiderül, hogy a maszk alatt, amit levett, egy másikat visel, így az arca továbbra is rejtve marad. A felfokozott várakozás ellenére kíváncsiságunk kielégítetlen marad – Christine ugyanis nem tépi le a maszkot a Fantomról; a férfi állhatatos kérésre mutatja meg neki az arcát, de mi csak a lány reakcióját, ájulását látjuk. Roman Polanski 1968-as filmjéhez, a Rosemary gyermekéhez hasonlóan a rendező azzal sokkol, hogy a képzeletünkre bízta a látványt. Csupán a gyermekkori emlékek felsejüléséből lehet elképzelésünk Erik arcáról, melynek feketesége a holttest megfeketedésére utalhat. (Szerb, 2002, p. 148)

<sup>27</sup> Az „ördögi lasszó” vagy más néven Punjab lasszó/pandzsábi zsinór a hírhedt kötél, amivel a Fantom a gyilkosságokat elköveti. Ellene csak úgy lehet védekezni, ha az ember szemmagasságban tartja a kezét, nehogy a kötél a nyakára fonódjon.

<sup>28</sup> „A kép a képben, elbeszélés az elbeszélésben vagy film a filmben jelenségét idegen szóval mise-en-abyme-nak hívjuk. Az abyme szó a görögből ered és mélységet, feneketlent jelent. (...) A kifejezés jelentését kiterjesztve, minden olyan tükrözési formát magában foglal, ami hasonlósági viszonyt jelent az egyes részek és az azokat magába foglaló egész között. Ilyen például két egymással szembe helyezett tükör, amelyek egymásra tükrözik a bennük látható képeket.” (Magyar, 2017)

<sup>29</sup> A Guonod-opera „Ah! Je ris de me voir si belle” áriájában Margit ékszerekkel feldíszített külsejét csodálja egy tükörben.

Esetleg olyannak képzelhetjük, mint amilyen az Erik édesanyját ábrázoló portréhoz felfüggesztett játékbaba összekaszabolt, sebhelyes arca. Hagyományosan a Fantom Christine számára mintegy apafiguraként tűnik fel, ezért figyelemre méltó az a változtatás, miszerint a lánynak mind a külseje, mind a hangja olyan, mint Erik édesanyjáé, Belladováé (öt is Teri Polo alakította), aki egyedülként tudott félelem nélkül, szeretettel az arcába nézni. A regényben Erik elmondja, hogy az anyján és Christine-en kívül sosem szeretett nőt, és az anyja volt az, aki sírva ráadta az első álarcát, hogy ne kelljen ránéznie.

Visszatérve az előzőleg taglaltakhoz, az 1925-ös film eljátszik címszereplőjének fantomszerűségével: sokáig csak sejteni lehet, hogy milyen valójában; hátulról, a távolban vagy árnyékban látjuk, a köpenye és a maszkja válik hangsúlyossá. A színházi dolgozók találgatásokba bocsátkoznak, de egyetlen emberen, Joseph Buquet-n<sup>30</sup> kívül senki sem ismeri a Fantom külsejét – meg is fizet majd ezért a tudásért, és amiért nem tudott a kilesett titokról hallgatni – maga a jelenlét, a megfigyeltség érzése az, ami hatással van az emberekre. A színpadmunkás leírásában a Fantom „szemei rettentő üveggyöngyök, amelyekben nincs fény – mintha csak lyukak lennének egy vigyorgó koponyában. Az arca mint a bélpoklosoké, pergamenszerű, sárga bőre szorosan tapad a kiálló csontokra.» A leírhatatlanság, a hiány, a sötét semmi, a szem nem tükröző jellege tesz rémisztővé ezt az arcot, amely látszólag nem élő és nem is emberi, a horror tehát a nyelv és az arc üres helyeiben lakozik.” (Ureczky, 2010)

Williams és Ureczky egyaránt foglalkozik a Fantom orráról való találgatás jelentőségével. Az 1925-ös filmben valaki azt állítja róla, hogy nincs neki, más szerint igenis van, még hozzá hatalmas. Az 1943-as produkcióban a pletyka szerint a hosszú orr vörös szakállal egészül ki. Az 1989-es horrorban a Fantom nem rendelkezik orral, de láthatjuk, amint egy protézissel pótolja a hiányt. A musical Fantomjának láthatóan van orra, Buquet mégis élvezettel rémisztget azzal, hogy „[o]rra helyén nem látsz mást csak pusztá őr” („[a] great black hole serves as the nose that never grew”).

Az orr meglétének kérdése az eredeti műből ered; itt a régi igazgatók búcsúvacsorájáról való beszámolóban hangzik el:

---

<sup>30</sup> A regény azzal támasztja alá Joseph Buquet szavahihetőségét, hogy „[a] főgépész komoly, megállapodott ember volt, a képzelete sem csapongott, és színjózan volt.” (Leroux, 1990, p. 15)

Az 1925-ös filmben is népszerű figurának tűnik, akinek adnak a szavára, azonban iszogatni is látjuk. A 2004-es musicalben már egyenesen ellenszenves, részeges alak, aki a Fantom történetét a táncosnők zaklatására használja. Ráadásul itt nem is helytálló a Fantomról adott személyleírása, mert nem hiányzik az orra. Ami minden feldolgozásban közös, amiben megjelenik Buquet karaktere, hogy örökösen halálra van ítélve: valamilyen oknál fogva a Fantom ellensége és az ő keze által hal meg.



„(...) halkan megjegyezték, hogy az a fickó ott az asztal végén pontosan úgy fest, mint aki meg akarja személyesíteni azt a rémalakot, akit az operaház javíthatatlanul babonás személyzete talált ki; csak annyi a különbség, hogy ennek van orra, a Fantomnak pedig nincs orra, legalábbis a legenda szerint. Moncharmin úr azt írja az »emlékirataiban«, hogy a vendég orra áttetsző volt. »Orra hosszú volt, vékony és áttetsző« – közli, de én rögtön hozzáteszem, hogy ez műorr is lehetett. Vagy talán fénylett a pasas orra, s csak Moncharmin úr látta áttetszőnek. Mindenki tudja, hogy ma már nagyszerű műorrokot készítenek azok számára, akiket a természet vagy valamely operáció megfosztott ettől a szervtől.” (Leroux, 1990, p. 39)

Umberto Eco A szépség történetében megállapítja, hogy „[a]z antikvitástól kezdve a modern korig számos esztétikai elmélet látja a Rútban a Szép antitézisét, a testi vagy morális Szépség alapvető arányosságainak rendjét megzavaró diszharmoniót, vagy hiányosságot, amely megfosztja a létezőt attól, amivel természetből fogva rendelkeznie kellene.” (Eco, 2007, p. 133) Ezek szerint a Fantom rútsága leginkább az orrából, az arca arányosságát megzavaró hiányból fakad, látványát ez teszi a többi ember szemében természetellenessé.

Ureczky Williams-szel egyetértésben azt a nézetet vallja, hogy a Fantom orra a szexualitásával áll összefüggésben. Amennyiben nincs orra, szimbolikusan megfosztják a férfiasságtól; ha viszont méretes orra van, ez a szexualitás kifejezetten erőteljes. Ez egy lehetséges értelmezés azon a kézenfekvő megoldáson túl, hogy Leroux-t követve a feldolgozások a Fantom testének halálhoz való közelségét, csontvázszerűségét igyekeznek közvetíteni – a halál pedig lebomlasztja a bőrt, a húst – így az orrot is – a csontokról.

A regény fináléjában egyértelművé válik, hogy azoknak volt igaza, akik azt vallották, a Fantomnak nincs orra. A Perzsától tudjuk meg, aki sokáig követte a Fantomot: „(...) amikor Erik Párizsban járt-kelt, illetve a nyilvánosság előtt mutatkozott, mindig egy bajusszal díszített műorral takarta el az arca közepén tátongó iszonyú lyukat. Ettől még mindig gyászos maradt a képe, s ha elhaladt valahol, mögötte összesúgtak: »Hát ezt meg melyik hullaházból szalajtották?« Mindazonáltal ez a műorr többé-kevésbé elviselhetővé tette a látványát.” (Leroux, 1990, p. 253)

Ez a hiányosság csak fokozza a Fantom ifjú Chagny iránt érzett ellenszenvét: „[u]gye, elmondod, hogy milyen csinos orra van! Ha az emberek sejténék, milyen boldogság, hogy orruk van... egy orr, amely csak az övék... akkor sohasem tévednének be egy kínzókamrába!” (Leroux, 1990, p. 273) – gúnyolódik Christine-nek. A Fantom ugyanis ekképpen is Raoul de Chagny ellenpontjává válik, a rútsággá és hiányossággá a másik férfi szépségéhez, épségéhez és teljességéhez képest.

Ezen a ponton elkerülhetetlen az orráról ismert francia férfiú, Cyrano de Bergerac megemlézése. Edmond Rostand 1897-es drámájának

„[h]őse a nagyorrú Cyrano, predestinált tragikus hős. Nemcsak azért, mert poéta s mert szertelen, de mert abban a korban, amelyben olyan gyalázatosan nagy becse volt a szép formáknak, pofában, termetben, írásban, orációban és szerelemben – neki, aki érezte a maga kivételes értékét -, az orra miatt kellett hitét veszteni a hiú sikerekben, amelyek Poe Edgaron kívül bizony legkívánatosabb sikerek voltak a poétáknak is.” (Ady, 1901)

– írta róla Ady Endre a Nagyvárad Naplóban a Szigligeti Színház 1901-es premierje kapcsán. Ezeket az állításokat a Fantomra is vonatkoztathatjuk; illetve nem feledkezhetünk meg arról a párhuzamról sem, hogy mindkettejüknek volt egy csinos vetélytársa: Cyranonak Christian, a Fantomnak Raoul.

Ureczky említést tesz továbbá arról az érdekes motívumról, hogy a Fantom „Mesternek” nevezi magát, az angol „master” szó pedig gazdát is jelent. A szó kettős értelme a musicalváltozatban is megfigyelhető: Christine a „[l]épj elő hát, Mester!” („[e]nter at last, Master!”) szavakat használja a tükörijelenetben, éppen azután, hogy nemet mondott Raoul vacsorameghívására, mondván a Zene Angyala nagyon szigorú vele – mintha a férfi valóban a gazdája lenne és rendelkezne vele. A musical címét viselő dal végén a Fantom azt mondja, azért hozta magával a lányt, hogy a zenéjét „szolgálja” (a magyar változatban: „[s] most itt vagy, hogy szolgálj” – angolul: „I have needed you with me to serve me, to sing for my music”). A „Diadalmas Don Juanban” pedig Passarino hívja a gazdájának Don Juant (az angol változatban ekkor is a „master” szó szerepel). Ehhez kapcsolódik a zenei életben hangsúlyos, olasz „maestro” szó is, mely (kar)mestert, tanárt, mentort, zeneszerzőt jelent, vagyis mesterét a művészetének, szakmájának. Az 1990-es feldolgozásban Christine következetesen „Maestronak” hívja a Fantomot – ezzel a férfi iránt érzett tiszteletét és háláját is kifejezi. Az 1989-es filmben a Fantom az Ördögtől kapott gyűrűvel jegyzi el Christine-t, miközben figyelmezteti, hogy most már hozzá tartozik, sosem lehet másé, vagyis ne keresse Richard Dutton (Alex Hyde-White) társaságát. Azonban az ekkor elhangzó mondat – „You cannot serve two masters.” („Nem szolgálhatsz két urat.”) – arra enged következtetni, hogy Christine-t ugyanarra az egyezsége akarja rávenni, mint amit annak idején ő kötött az Ördöggel: a lelkéért cserébe a zenéje halhatatlanságát kapná.

A „master” szóval összecseng a „monster”, vagyis szörny szó is – az 1925-ös film álarcosbálja során az operaház tetején rejtekhelyet kereső Christine ekkor így nevezi a Fantomot. Amikor az arcát idézi fel, alig tud úrrá lenni a rémületén, azonban a zenéjének már csak az emléke is elvarázsolja, így ismét élesen kirajzolódik a kontraszt a Fantom pokoli külseje és mennyei művészete között. Miután Christine letépte a maszkját, a Fantom nem tud megbízni az ígéretében, miszerint nem találkozik többé az udvarlójával, a tetőre is követi a fiatal párt, ahol voyeur-tekinetet

előtt történik meg Christine árulása. „A homlokzatot díszítő szobrok között rejtőzik, akár egy vízköpő, ezáltal ismét élő és élettelen, emberi és nem emberi határán álló átmeneti lényként jelenik meg.” (Ureczky, 2010)

Tanulmányomban a gótikus esztétika és a női tekintet motívumaira fókuszálva igyekeztem bemutatni Gaston Leroux százöt évvel ezelőtt írt regényét, *Az operaház fantomját*, néhány filmes adaptációjával párhuzamosan. Bízom benne, hogy sikerült betekintést nyújtanom azokba a mélyebb, többletjelentéssel és esztétikai értékkel rendelkező rétegekbe, melyek a populáris, szórakoztató felszín alatt rejtőznek. Szeretném, ha ez a tanulmány kifejezné azt a törekvést, illetve hozzájárulna ahhoz, hogy a kánon szerint nem a magas művészethez tartozó alkotásokat is tudjuk friss szemmel, előítéletek nélkül élvezni, és tudományos szempontrendszer szerint megvizsgálni.

## Irodalom

- Ady E. (1901). *Cyrano de Bergerac – A Szigligeti Színház premierje 1901. november 9-én.* <https://mek.oszk.hu/05500/05551/html/adypr0122.html>
- Bori E. (2003). Színház: Úri szabászat hozott anyagból (Az operaház fantomja). [http://magyarnarancs.hu/zene2/szinhasz\\_uri\\_szabaszat\\_hozott\\_anyagbol\\_az\\_operahaz\\_fantomja-55704](http://magyarnarancs.hu/zene2/szinhasz_uri_szabaszat_hozott_anyagbol_az_operahaz_fantomja-55704)
- Botting, F. (1996). *Gothic*. London: Routledge.
- Eco, U. (2007). *A rótság története*. Ford. Sajó T. Budapest: Európa.
- Eco, U. (2007). *A szépség története*. Ford. Sajó T. Budapest: Európa.
- Juranovszky A. (Ism). *Karneváhangulat és a másság ünneplése a mai populáris gótikus esztétikában.* <https://docplayer.hu/1807007-Tarsadalomtudomanyi-sekcio-lektoraltak-dr-feher-zsuzsa-dr-urban-laszlo.html>
- Leroux, G. (1990). *Az operaház fantomja*. Ford. Pelle J. Budapest: Árkádia.
- Magyar M. (2017). *Tükör és tükörkép.* <http://konyvkultura.kello.hu/konyvkultura/2017/06/tukor>
- Montesquieu. (1981). *Perzsa levelek*. Ford. Rónay Gy. Budapest: Európa.
- Ureczky E. (2010). *A ház másik arca: tükör és maszk Az operaház fantomjában 1.* <http://prizmafolyoirat.com/2010/12/17/urecky-eszter-a-haz-masik-arca-tukor-es-maszk-az-operahaz-fantomjaban-1/>
- Ureczky E. (2010). *A ház másik arca: tükör és maszk Az operaház fantomjában 2.* <http://prizmafolyoirat.com/2010/12/18/urecky-eszter-a-haz-masik-arca-tukor-es-maszk-az-operahaz-fantomjaban-2/>
- Poe, E. A. (1842). *A vörös halál álarca.* Ford. Babits M. <http://mek.oszk.hu/03500/03575/html/01.htm#18>
- Stiles, O. A. (2016). *The Monster and the Other: Reading Gender in Victor Erise's 'The Spirit of the Beehive'* <http://www.anothergaze.com/the-monster-and-the-other-reading-gender-in-victor-erice-the-spirit-of-the-beehive/>

Szerb A. (2002). A romantika. In *Hétköznapok és csodák, Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák I. kötet, Világirodalom*. Budapest: Magvető.

Szerb A. (2002). Kísértetek. In *A kétarcú hallgatás – Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák III. kötet, Vegyes tárgyú írások*. Budapest: Magvető.

Williams, L. (2010). A női tekintet. Ford. Mezei S. *Szkholon*, 8(1).

**Filmográfia:**

Julian, R. (1925). *The Phantom of the Opera*

Lubin, A. (1943). *Phantom of the Opera*

Little, D. H. (1989). *The Phantom of the Opera*

Richardson, T. (1990). *The Phantom of the Opera*

Argento, D. (1998). *Il Fantasma dell'Opera*

Schumacher J. (2004). *The Phantom of the Opera*