

Szöllősi Barnabás:
A FORGATÓKÖNYV NYELVE
– *Szemelvények a magyar forgatókönyvírás történetéből* –
doktori (Ph.D.) disszertáció

témavezető: Szabó Iván, DLA

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolája
2019-2021

TARTALOM

| | |
|---|-----|
| BEVEZETŐ | 4 |
| <i>Az irodalmiság kérdése – az elméleti diskurzus</i> | 7 |
| <i>A know-how szakirodalom – a gyakorlati diskurzus</i> | 14 |
| <i>Összegzés</i> | 18 |
| | |
| I. ELMÉLETI, FOGALMI KERETEK | 20 |
| | |
| Irodalomelméleti közelítés | 21 |
| | |
| Filmelméleti közelítés | 33 |
| <i>A filmnyelv egységei</i> | 33 |
| <i>Az audio-vizuális szimulteanitás</i> | 44 |
| | |
| II. ESETTANULMÁNYOK | 47 |
| | |
| A filmíró Mészöly Miklós (<i>A három burgonyabogár, Úton útfélen, Három burgonyabogár, Ami jön</i>) | 48 |
| | |
| A <i>Hideg napok</i> genezise (<i>Ötlettől a filmig</i> : Kovács András, Cseres Tibor: <i>Hideg napok</i>) ... | 59 |
| | |
| Jancsó Miklós kanonizálása (<i>Ötlettől a filmig</i> : Jancsó Miklós, Herndái Gyula: <i>Szegénylegények</i>) | 79 |
| | |
| Három baloldali Elektra (Gyurkó László, Hernádi Gyula, Jancsó Miklós: <i>Szerelmem, Elektra</i>) | 94 |
| | |
| Galgóczi Erzsébet – a filmírás mint kritikai realizmus (<i>Pókháló, A közös bűn</i>) | 113 |
| | |
| Pilinszky János filmjei – a forgatókönyv mint filmnelyvi performativitás (<i>Rekviem, Nap mint nap, Múzeum</i>) | 129 |

| | |
|---|-----|
| BÚCSÚ – összegzés | 148 |
| KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS | 158 |
| BIBLIOGÁRFIA | 159 |
| <i>A Magyar Nemzeti Filmarchívumból származó források</i> | 171 |
| FILMOGRÁFIA | 172 |
| ÁBRÁK JEGYZÉKE..... | 173 |
| ÖNÉLETRAJZ | 174 |

BEVEZETŐ

„A film és az irodalom közti kapcsolat konkrét megnyilvánulása a forgatókönyv.”¹ – írta Pier Paolo Pasolini 1965-ben.² Ez a gondolat e disszertáció alapvetése: az itt következő elméleti okfejtések és esettanulmányok arra a kérdésre keresik a választ, hogy miként működnek a forgatókönyvek mint szövegek.

A dolgozat címében megjelenő fogalmat, a forgatókönyv *nyelve*, flexibilisen, mozgásban lévőként kezelem annak érdekében, hogy a lehető legtágabb kontextusban járhassam körül a forgatókönyv jelenségét. A forgatókönyv nyelvének vizsgálata e disszertáció esetében jelenti a filmes írásmód nyelvi, retorikai, stiláris jellemzőinek elemzését: olyan irodalmi, poétikai eszközök analízisét, melyek filmes hatásmechanizmusokat szöveggel képesek érzékeltetni. Emellett a forgatókönyv nyelve jelenti a forgatókönyvről szóló diskurzusokat is: legyenek azok elméleti (irodalmi és filmes), gyakorlati, kritikai, történeti, avagy politikai természetűek. A forgatókönyv nyelve itt nemcsak a forgatókönyvben szereplő nyelvi jelek összességét, hanem azt kontextust is jelenti, amelyben azok a nyelvi jelek leírásra, egyes esetekben filmes megvalósításra, más esetekben archiválásra, megint másokban publikálásra kerültek.

Ezen témák vizsgálatához igyekszem elméleti és fogalmi keretrendszert fölállítani. Az irodalomtudomány felől a strukturalizmus, a dekonstrukció, valamint a genetikus irodalomelmélet a legcélravezetőbb forgatókönyv-szövegek vizsgálatához. Ezzel részletesen az *Irodalomelméleti közelítés* című fejezetben foglalkozom. Előjáróban annyit érdemes megjegyezni, hogy e három, történeti és szellemi értelemben is egymásból következő gondolkodásmód érvelt legmeggyőzőbben amellett, hogy a műalkotások nem különíthetők el létrejöttük idejének korszellemétől, társadalmi, szociális, politikai és intézményi struktúrájától, s hogy minden szöveg integráns részét képzik az azt létrehozó szatelitszövegek is. Egy film létrejöttének története, genealógiája van: a képek, hangok, vágások, dialógusok, stb. mögött döntések sorozata, illetve egy tervezőfolyamat áll, s ennek a tervezőfolyamatnak számtalan írásos nyoma akad (köztük a forgatókönyv), amelyek filológiaiilag vizsgálhatók. Ahogy a strukturalizmus, a dekonstrukció és a genetikus irodalomelmélet elbizonytalanította a mindenható, szövege fölött egyedüli uralmat gyakorló szerző képét, úgy a forgatókönyv-genealógia és -filológia meggyőzően képes érvelni amellett, hogy egy filmnek nem pusztán a rendező lehet a szerzője. Ebből természetesen nem következik az az állítás, hogy a rendező helyébe a forgatókönyvíró kellene állítani, épp ellenkezőleg: bálványok helyett nem újabb

¹ Pier Paolo Pasolini: *A forgatókönyv mint „másik struktúra felé törekvő struktúra”* (Szávai János ford.). In: P.P.P.: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris, 2007, 233.

² Az eredeti olasz szöveg publikálásnak dátuma: „Pasolininek ez a tanulmánya megjelent in (Kenedi János szerk.): *Írók a moziban*. Budapest, 1971, Magvető. 679-685. o. Jelen közlés az eredeti olasz kiadás alapján igazított szöveg.” – olvasható az *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris, 2007, 242 oldalán található 5-ös lábjegyzetnél.

bálványok, hanem valós alkotó, dolgozó emberek képét kívánom fölmutatni, baloldali és feminista terminológiát kölcsönözve: láthatóvá tenni a film mögött rejlő láthatatlan munkát. Foucault szavaival élve: „A származás kutatása nem alapoz meg semmit, éppen ellenkezőleg: megtámadja és alapjaiban rendíti meg mindazt, amit mozdíthatatlannak hittünk, szétforgácsolja, amit egységesnek képzeltünk, megmutatja a heterogén mivoltát annak, amit azonosságként gondoltunk el.”³

A filmtudomány felől szintén a strukturalizmussal rokon megközelítés, a Kristin Thompson és David Bordwell által kidolgozott neoformalista szemlélet a leghasznosabb disszertációm szempontjából. A szerzőpáros a filmet textusként vizsgálja, s alkotóelemeire bontva hozza létre elemző kritériumait. A Thompson-Bordwell-i filmnyelv definíciók viszonyát az írott szöveghez a *Filmelméleti közelítés* című fejezetben vizsgálom részletesen.

Fontos leszögezni, hogy az elméleti fejezetek valóban közelítések: céljuk nem egy kritériumrendszer bebetonozása, amellyel aztán bármilyen forgatókönyvet receptszerűen analizálhatunk. Különösen, mivel mint később látható lesz, a forgatókönyv diskurzusát nagyonis jellemzi a receptszerűség, ami ellen a magam eszközeivel felszólalni kívánok. A közelítések tehát olyan elméleteket mutatnak be, amelyek révén a forgatókönyv láthatóvá válik, ahelyett, hogy az irodalom és film közti limbóban élné szelleméletét.

Ezt követően magyar nyelvű forgatókönyvek, a belőlük készült filmek, illetve adott esetben a forgatókönyvet publikáló kötetek analíziseivel igyekszem igazolni, hogy egy forgatókönyvnek nem pusztán dramaturgiai és narratív funkciója van. Kutatásom alapvetése, hogy a forgatókönyv-szövege a tervezett film stiláris és formai megoldásaira is képes utalni, s így adott esetben autonóm szövegnek, irodalmi műnek is tekinthető. Paradox módon minél nagyobb az eltérés egy forgatókönyv-szöveg különböző verziói és a belőle készült film között, annál inkább igazolást nyer a fölvetés, hogy a forgatókönyv önálló műalkotásként is értelmezhető.

Nemzetközi szintén a forgatókönyv kutatások többsége angolul vagy franciául íródott, s ennek megfelelően angol vagy francia nyelvű forgatókönyvekkel, angolszász és frankofón filmkulturával foglalkoznak. Saját esettanulmányaimban kizárólag magyar nyelvű forgatókönyveket elemzek. Ennek elsődleges oka, hogy a disszertáció is magyar nyelvű, s mivel az elemzések többsége a szoros szövegolvasás (close reading) módszertanával készült, így egyszerre őrizhető meg a teljes szöveg nyelvi integritása, illetve kerülhetők el a fordításból adódó nyelvi torzulások és félreértések. Másik fontos érv a magyar forgatókönyvek tanulmányozása mellett, hogy a könyvformában publikált forgatókönyv-szövegek gyakran nem egyeznek a film forgatásakor használt forgatókönyv szövegével.⁴ Míg a magyar forgatókönyvek esetében a szövegek közti

³ Michel Foucault: *Nietzsche, a genealógia és a történelem* (Romhányi Török Gábor ford.). In: U.ő.: *A fantasztikus könyvtár – Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk* (Rohányi Török Gábor szerk.). Budapest, Pallas stúdió – Attraktor Kft. 1998, 79.

⁴ Erről később még bővebben is szó lesz a disszertációban. Máskülönből lásd: Steven Price: *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism. / Editing and Publication* (fejezet). Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan,

különbségek könnyen ellenőrizhetők a *Magyar Nemzeti Filmarchívum* szakkönyvtárának segítségével (az esettanulmányok között több ilyen komparatív analízis található), külföldi forgatókönyv-szövegek kutatásához külföldi archívumok látogatása elengedhetetlen volna. Harmadik érvként megemlíthető, hogy magyar nyelven kevés kutatás és tanulmány foglalkozott eddig a témával, noha a *Magyar Nemzeti Filmarchívumban* őrzött forgatókönyvek száma igen bőséges, mi több, meglepően magas az 1960-1980 között könyvformában is publikált forgatókönyvek száma.

Röviden érvelnem illik a dolgozat korpusza mellett. Mint a tartalomjegyzékből is látható, az esettanulmányok kizárólag 1956 és 1989 között készült szövegekről és filmekről szólnak. Ennek elsősorban praktikus okai vannak: egyrészt '56 után vált általános gyakorlattá a forgatókönyvek szigorú archiválása, s ugyanígy erre a korszakra a legjellemzőbb forgatókönyvek szorványos publikálása; másrészt szerzői jogi szempontból ezek a forgatókönyvek a már említett *Magyar Nemzeti Filmarchívum* tulajdonában állnak, ezért nyilvánosan hozzáférhetők, kutathatók, nem úgy, mint sok, 1989 után készült film forgatókönyvei, melyek különböző filmelőállító cégek és vállalatok tulajdonát képezik. Ennél azonban fontosabb szempont, hogy ez a korszak a magyar szerzői film aranykora, ezért ezen forgatókönyvek vizsgálata új tanulságokkal szolgálhat a periódusról való tudásunkhoz.

A magyar szerzői filmes hagyományból való válogatásom természetesen nem teljes, de nem is teljesen esetleges. Műfaji filmek és forgatókönyvek vizsgálatával azért nem foglalkozom, mert a műfaji filmelmélet és -történet a filmtudomány külön diszciplinájának számít, amely nem szakterületem. Az egyes esettanulmányok a forgatókönyv státuszával kapcsolatos kérdésekre, jelenségekre, témákra koncentrálnak; egy-egy esettanulmány azért szerepel a dolgozatban, mert nézetem szerint egy adott kérdés vizsgálatára az a szövegcsoport és film a legalkalmasabb, vagy éppen maga az eset vet föl új kérdéseket a forgatókönyv-kutatás számára (ezért sem lehetséges homogén kritériumrendszerrel elemezni a szövegeket; az esettanulmányok elemző eszköztára heterogén, és mindig az adott tárgy motiválja a módszertani választást). Fölmerül filmek keletkezéstörténetének vizsgálata; az önátírás, önadaptáció különféle változatainak kérdése; a prózai, költői vagy dramatikus nyelv hatása a forgatókönyvre, illetve a forgatókönyv nyelvének visszahatása ezekre; a magyarul könyv formátumban elsőként publikált forgatókönyvek vizsgálata, a publikálás gyakorlatának és céljainak vizsgálata, illetve az ezekről szóló diskurzusok hatása a film fogadtatására; a filmként meg nem valósult forgatókönyvek kapcsán a politikai és cenzurális kérdések analízise. Hogy többé-kevésbé kanonizált szerzők szövegei és filmjei kerültek e disszertációba az leginkább kutatásom atipikusságával indokolható: mivel sem a magyar irodalomtudomány, sem a magyar filmtudomány számára nem magától értetődő forgatókönyvekkel

foglalkozni, ezért a már ismert műveken és szerzőkön keresztül jól demonstrálható, mennyi új tudást termelhet egy már ismertnek hitt tárgyról pusztán egy új kutatási irány, egy nézőpontváltás.

Ilyen értelemben dolgozatom a *New Cinema History* paradigmaváltó elgondolása felől is értelmezhető.⁵ A *New Cinema History* tézisei szerint a film története nem pusztán filmes kánonok, szerzők, stílusok és zsánerek mentén írható meg, hanem technikai, intézményi, mozgalmi, politikai történetként is. Magyar forgatókönyvek kutatása során számot kell vetni a ténnyel, hogy az ország diktatórikus és demokratikus berendezkedése során egyaránt állami filmfinanszírozási rendszer működött és működik a mai napig,⁶ különböző mértékű áttétekkel tehát minden film és filmszerző kapcsolódik az államhatalomhoz, az intézményi struktúrához, amely munkáját lehetővé vagy lehetetlenné (el nem készült filmek forgatókönyvei) teszi. A magyar forgatókönyv-kutatásnak ezért igen fontos része a szoros szövegolvasáson túl a szövegek és filmek politikai, kulturális, társadalomtörténeti aspektusának vizsgálata. Éppen ezért dolgozatom nem kívánja a politikai semlegesség látszatát kelteni. A forgatókönyvírás politikatörténetének föltárása tanulságul szolgálhat a kortárs magyar forgatókönyvírók számára, akik olyan politikai környezetben kénytelenek tevékenykedni, amelyben az államhatalom és a nagytőke nemcsak a filmfinanszírozási rendszert vonja egyre inkább ideológiai uralma alá, hanem immár a filmes oktatás intézményeit is. Ez a fókusz disszertációm a nemzetközi forgatókönyv-kutatási tendenciáktól is elkülöníti.

Mindezek fényében szükséges áttekinteni, milyen diskurzusok veszik körül a forgatókönyv kérdését: nemzetközi kitekintés, fogalmi alapozás nélkül ugyanis lehetetlen volna specifikusan a magyar forgatókönyvírást tanulmányozni. A *Bevezetőtől*, az *Elméleti, fogalmi kereteken át* fokozatosan egyre partikulárisabb témákra koncentrálnak a disszertáció szövegei. Az alábbiakban a forgatókönyvet övező elméleti és gyakorlati beszédmódok egymást kizáró, dichotóm jellegét mutatom be.

Az irodalmiság kérdése – az elméleti diskurzus

Noha klasszikus értelemben egy film forgatókönyvét nem szokás irodalmi alkotásnak tekinteni (amennyiben az irodalmi alkotást olyan írott műként definiáljuk, amely írásos formájában, olvasás során nyeri el teljességét), mégis olyan műformáról van szó, melynek médiuma ugyanúgy az írott nyelv, mint az irodalomnak. Ezért nevezi Pasolini a forgatókönyvet „másik struktúra felé törekvő struktúra”⁷-nak, amivel arra utal, hogy a forgatókönyv az írott nyelvet használja ahhoz, hogy

⁵ Ehhez lásd: *The Routledge Companion to New Cinema History* (Ed. Daniel Biltereyst, Ricahrd Maltby, Philippe Meers). London, Routledge, 2019.

⁶ Ehhez lásd: Varga Balázs: *Filmrendszerváltások – A magyar film intézményeinek átalakulása 1990-2010*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2016.

⁷ Pasolini i.m. 233.

fölvázoljon egy filmnyelvi struktúrát. Általánosan elfogadott nézet, hogy a forgatókönyv írott szöveg, mégsem irodalmi mű, s értelemszerűen nem is film. Ahogy Steven Price fogalmaz: „[a forgatókönyv] Ezen instabilitását súlyosbítják azok a főként filmalkotók és filmtudósok által hangoztatott metaforák és retorikai fordulatok, melyek a forgatókönyv általános megszüntetésére törekszenek, nem utolsósorban a forgatókönyv filmhez való nyugtalanító, szellemszerű viszonya miatt: a forgatókönyv egyszerre hiány és jelenvaló, halott mégis létezik, eltörölték mégis kimutatható.”⁸ A forgatókönyv műfaji besorolásának bizonytalansága születésétől fogva témája a tárgyról szóló szövegeknek, noha Balázs Béla már 1940-ben amellett érvelt, hogy az általa még „filmszcenárium”-nak nevezett szövegforma új irodalmi műfaj, mi több, Price-cal összhangban arra is fölhívta a figyelmet, hogy a forgatókönyv irodalmi elfogadását elsősorban a filmes szakemberek utasítják vissza: „(...) sokan tudnak bár arról, hogy ilyen scenárium *van*, tagadják azonban, hogy az irodalom volna. Sőt éppen a szakemberek javarésze tartozik ezek közé. Többnyire régi, hivatásos filmszcenáristák ők, akik, nem ok nélkül, mesterségük specialitásának értéksökkenésétől tartanak, ha az irodalom szélesebb kategóriájába a scenárium is belekerül – de ők nem.”⁹ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) Íme egy olyan hasonlat, amelyre Balázs és Price is utal, Bíró Yvette-től, aki a forgatókönyv alkalmazott művészeti mivoltát hangsúlyozza: „A forgatókönyvet a filmművészet szülte, és létezésének értelme a filmművészet igényeinek kielégítése.”¹⁰ Jean-Claude Carrière még brutálisabban fogalmaz: „Mindenki tudja, hogy a forgatás végeztével a forgatókönyvek általában a stúdió szemeteskosarában landolnak. Gyorsan felhasználják, kijátsszák őket; átalakulnak valami mássá; nincs többé létjogosultságuk.” Kétségkívül igaz, hogy a forgatókönyvek döntő többségét nem az örökkévalóságnak szánják, ám ez nem feltétlenül jelenti, hogy mint filmtervek a maguk minőségében ne lehetnének ugyanolyan kidolgozottak és érdekesek, s így az elemző figyelemre méltóak, akár a belőlük készült filmek: „Többször hasonlítottam ezt a metamorfózist a lárva lepkévé válásához. A lárva teste már tartalmazza a lepke testének minden molekuláját és színét. A lárva *potenciális* lepke. De nem tud repülni. Mégis, a repülés vágya mélyen ott lapul a lárva titkos esszenciájában.”¹¹ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) – tompítja Carrière fent idézett mondatának élet

⁸ Mivel a szöveg a disszertáció írásakor nem elérhető magyarul, minden esetben a saját fordításomat használom, és lábjegyzetben közlöm az eredeti változatot: „This instability is compounded, particularly by film makers and theoreticians, in metaphors and rhetorical strategies that seek to eliminate the screenplay altogether, not least because of its troublesome ghostliness in relation to the film: it is both absent and present, dead and alive, erased yet detectable.” – Price i.m. xi.

⁹ Balázs Béla: Új irodalmi műfaj: a filmszcenárium. Eredeti megjelenés: *Új Hang*, 1940. 7-8. szám. Újraközlése: *Apertúra*, 2020. tél URL: <https://www.apertura.hu/2020/tel/balazs-uj-irodalmi-mufaj-a-filmszcenarium/> (utolsó letöltés: 2021. március 26.)

¹⁰ Bíró Yvette: *A hetedik művészet / A film formanyelve*. Budapest, Osiris Kiadó, 2003, 157.

¹¹ Mivel a szöveg a disszertáció írásakor nem elérhető magyarul, minden esetben a saját fordításomat használom, és lábjegyzetben közlöm az eredeti változatot: „Everyone knows that when shooting is over, screenplays generally end up in studio wastebaskets. They are discarded, quickly done away with; they have turned into something else; they no longer have any kind of existence. I have often compared this metamorphosis to the caterpillar's transformation into a butterfly. The caterpillar's body already contains all the cells and all the colors of the butterfly. It is the *potential* butterfly. But cannot fly. Yet the urge to fly is deeply buried in its most secret essence.” (kiemelés az eredetiben, Sz. B.)

ugyanazon bekezdésben, s hasonlata továbbgondolható: ahogy a biológusoknak ugyanolyan fontos megfigyelni a lárvát, mint a lepkét, úgy fontos behatóan tanulmányozni, miként használja a forgatókönyv az irodalom eszközeit ahhoz, hogy a film eszközeit érzékeltesse olvasójával.

Steven Maras az emlegetett hasonlatokat *blueprint theory*ként (tervrajz elmélet) foglalta össze könyvében,¹² melynek lényege, ahogyan neve is mutatja, hogy a forgatókönyv és a film közti viszony legjobban az építészeti tervek és az épület viszonyához hasonlít. Ehhez jól kapcsolódik Arthur C. Clarke, a *2001: Űrodüsszeia (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)* társ-forgatókönyvírójának zenei hasonlata: „Egy forgatókönyvnek nagyjából hasonló a viszonya a filmhez, mint egy zenei kottának a szimfonikus zenekari előadáshoz. Bizonyos emberek tudnak kottát olvasni és »hallani« a szimfóniát – de nincs két rendező, aki ugyanazokat a képeket látná egy forgatókönyv olvasása közben.”¹³ Balázs Béla már idézett tanulmányában hasonló metaforával érvelt a forgatókönyv autonómiája mellett: „Valamely zenei kompozíció írásban leírt hangjegyei ugyan hallható hangokra utalnak, és végső valóságuk csak a zenei előadásban teljesül, mégsem jutna senkinek sem eszébe egy Beethoven-szimfóniát félterméknek minősíteni.”¹⁴ Balázs és Clarke metaforája szemantikai problémára utal: a kotta jelei ugyanúgy absztrakt jelek, akár az írott nyelv jelei, melyek dekódolásához meghatározott tudásra van szükség. Azonban míg a kotta jelei egyértelmű és meghatározott hangokra, hangszerekre, tempóra és játékmódra utalnak, egy irodalmi mű és egy forgatókönyv jelrendszerének olvasását némiképp bonyolítja, hogy a nyelvi jelek olvasása által nem „pusztán” nyelvi tartalmakat fogadunk be. Egy irodalmi mű nyelvi jeleken keresztül utal mind az öt emberi érzékelési formára, fogalmakra, gondolatokra és érzelmekre, míg egy forgatókönyv jellemzően a vizuális és az auditív tartalmakra szorítkozik. Az irodalomtudomány ezt *referenciális* olvasásnak hívja, amelyet legkésőbb Roland Barthes munkássága óta nem tekint a diszciplína problémátlan és egyedüli olvasási módszernek. Ahogyan Paul de Man fogalmaz: „Az irodalom egyfelől nem fogadható be meghatározott referenciális jelentésegység gyanánt, amely tökéletesen, maradék nélkül dekódolható. A kód szokatlanul feltűnő, összetett és enigmatikus; rendkívüli figyelmet von magára, s e figyelemnek egy módszer szigorával kell vizsgálnia.”¹⁵ Pasolini a forgatókönyv kontextusában erről a problémáról így szól: „(...) a forgatókönyv jele az írott nyelvek és különösen az irodalmi zsargonok szokásos útján utal a jelzetre, de ugyanakkor úgy

– Jean-Claude Carrière: *The secret language of film* (Translated from the french by Jeremy Legatt). London-Boston, Faber and Faerber, 1995, 150-151.

¹² Steven Maras: *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London, Wallflower, 2009.

¹³ Mivel a szöveg a disszertáció írásakor nem elérhető magyarul, minden esetben a saját fordításomat használom, és lábjegyzetben közlöm az eredeti változatot: „A screenplay bears somewhat the same relationship to a movie as the musical score does to a symphonic performance. There are people who can read a musical score and «hear» the symphony – but no two directors will see the same images when they read a movie script.” – Kristin Thompson és David Bordwell idézi Arthur C. Clarke-ot in: *Film Art – An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 2010, 56.

¹⁴ Balázs i.m.

¹⁵ Paul de Man: *Az olvasás allegóriái* (Fogarasi György ford.). Budapest, Magvető, 2006, 14.

is utal a jelzetre, hogy visszaküldi a címzettet egy másik jelhez, az elkészítendő filméhez.”¹⁶

Látható, hogy a forgatókönyv szemiológiája és szemantikája korántsem egyértelmű, hiszen félúton áll az irodalom és a film szemiológiája és szemantikája között. Forgatókönyvek kielégítő tanulmányozásához ezért elengedhetetlen áttekinteni az irodalom-, valamint a filmelmélet alapvetéseit. Szükséges megvizsgálni, hogy e két diszciplína határán álló forgatókönyv-szövegek mennyiben hozzáférhetőek, értelmezhetőek egyik és másik tudomány fogalomrendszerével. Ismételten Pasolinire kell hivatkozni, aki ugyanezt a problémát vetette föl: „Ebben az értelemben az autonóm technikájú forgatókönyv bírálatához különleges feltételekre lesz szükség, bonyolultakra és a hagyományos irodalmi kritikától és filmkritikától egyaránt függetlenül kialakult fejlődés által meghatározottakra – ez pedig esetleges új terminológiát igényel.”¹⁷ Pasolini filmnyelvről foglalkozó tanulmányai¹⁸ együttesen létre is hozzák ezt az új terminológiát. Disszertációmban azonban nem Pasolini terminológiájára támaszkodom, mivel ezek a terminusok nem váltak általánosan használatossá a filmszakírás területén – noha ez a terminológia számos ponton megelőlegezte Kristin Thompson és David Bordwell neoformalista szemléletét. Annak érdekében, hogy dolgozatom ne izolálódjon el túlságosan sem az irodalomtudomány, sem a filmszakirodalom egyéb területeitől, olyan teoretikusok szövegeire és terminusaira fogok alapozni, amelyek elterjedtek az adott szakterületeken.

Érdemes visszatérni Arthur C. Clarke-hoz, és árnyalni zenei hasonlatának második felét, melyben a forgatókönyv alapján való rendezés sokféleségének kérdését meglehetősen rövidre zárja. Természetesen nincs két ember, akik bármilyen szöveg olvasásakor ugyanazt képzelnék maguk elé pontról pontra, ezért lehetséges a filmrendezésről adaptációs folyamatként is beszélni,¹⁹ amennyiben a forgatókönyvíró és a rendező személye nem azonos, együttműködésük pedig minimális. Itt szükséges néhány szót ejteni a színdarabok és a forgatókönyvek közti alapvető különbségről, amely Steven Price szerint abban rejlik, hogy utóbbiakat „egyetlen előadást elképzelve írják”.²⁰ Ennek ellenére Marco de Marinis²¹ és Erika Fischer-Lichte²² is megállapította, hogy a színháztudomány jóval később vált autonóm diszciplínává, mint a drámai irodalom: darabok szövegeit évszázadok óta elemzik, színházi rendezők munkáit alig egy évszázada kezdték el kutatni. Ahogy egy előadás rendezői példányát, vagy az arról készült felvételeket a színháztudomány *artefaktum*ként kezeli, az

¹⁶ Pasolini i.m. 234.

¹⁷ Pasolini i.m. 234.

¹⁸ Lásd: Pier Paolo Pasolini: *Eretnek empirizmus / Film*. Budapest, Osiris, 2007, 211-351. – A kötet ezen fejezete 17 tanulmányt tartalmaz.

¹⁹ Price: *Ontology of the Screenplay* (fejezet). In: Price i.m. 24-42.

²⁰ „It is often noted that screenplays differ from stage plays in being written with only a single performance in mind.” (saját fordításom) – Price i.m. xiii.

²¹ Marco de Marinis: *Történelem és történetírás* (Dávid Kinga, Demcsák Katalin ford.). In: *Színház-szemioграфия* (Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla szerk.), Szeged, JATEPress, 1999, 45-87.

²² Erika Fischer-Lichte: *A perforantivitas esztétikája / Második fejezet / Az előadás fogalma* (Kiss Gabriella ford.). Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 36-47.

újabb filmtörténeti kutatások a forgatókönyv-szövegre is így tekintenek. Innen nézve különösen érdekes azt vizsgálni, hogy a forgatókönyvírók miért nem tettek szert a drámaírókéhoz hasonló státuszra. Hisz kétségkívül lényegi a Steven Price által megállapított eltérés színdarab és forgatókönyv közt, amely a legtöbb forgatókönyv szövegében számos ponton tetten érhető (helyszínek, karakterek, jelmezek, cselekvések részletes leírása), s még a forgatókönyv tipográfiáján, formátumán is látható; hiszen a mai sztenderd forgatókönyv-formátumban sokkal kevésbé a dialógusok dominálják és tagolják a szöveget, ahogy a színdarabok szövegeit, mint inkább a prózai leírások. Ennyiben valóban jobban hasonlít egy forgatókönyv a kottához, mint egy színdarabhoz, mert ahogyan egy szimfonikus mű előadása is csak bizonyos keretrendszeren belül mozoghat szabadon (hiszen a hangnem, a hangok, a hangszerelés, a ritmus, a játékmódok alapvetően nem változnak, többek között éppen ez választja el radikálisan a komolyzenét a könnyűzenétől), úgy az írott szöveg is meghatározza képzeletünk működését. Egy forgatókönyv nyelvi megformáltsága jelentősen befolyásolja, hogy milyen jellegű, stílusú filmet képzelünk magunk elé olvasása közben. A *Szerelmem, Elektra* (Jancsó Miklós, 1974) esettanulmánya, mely film Gyurkó László azonos című színdarabja²³ nyomán készült, éppen dráma-forgatókönyv-film összefüggéseinek és különbségeinek mélyebb vizsgálata érdekében került a disszertáció esettanulmányai közé.

Idejekorán le kell szögezmem, hogy dolgozatommal semmiképp sem amellet igyekszem érvelni, hogy egy filmet már a forgatókönyv írásakor „meg kell rendezni” (ahogy a filmszakmában ezt informálisan mondani szokás), ez ugyanis merő képtelenség. A filmművészetnek elidegeníthetetlen része az improvizáció és az összművészetiség, mint ez már korábban is szóba került: egy filmet mindig sok ember együttes munkája hoz létre. Ahogy Carrière fogalmaz: „A mozi bőséges hasznot húzott mindenből, ami előtte történt. Amikor 1930-ban hangossá vált, írók szolgálatát kérte; amikor színessé vált, festőket sorakoztatott föl; később zenészekhez és építészekhez fordult. Mindenki hozzáadta a saját vízióját, a saját hangját.”²⁴ Mindez lehetetlenné teszi, hogy a forgatókönyv minden tekintetben végleges és teljes képet adjon a majdani kész filmről. Továbbá a filmgyártás és a forgatás praktikus tényezői, a rengeteg véletlen és kontrollálhatatlan körülmény is arra kell megtanítsa egy forgatókönyvíró, hogy szövegére egy folyamatosan transzformálható alapanyagként tekintsen: „A film ötlete radikálisan megváltozhat a forgatókönyv kikupálása közben; a cselekmény forgatókönyvbéli megjelenítése drasztikusan megváltozhat forgatás alatt; és a forgatott anyag teljesen új értelmet nyerhet az összeillesztés, a vágás során.”²⁵

²³ Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra*. Budapest, Magvető, 1968.

²⁴ „The cinema made lavish use of all that had gone before. When it was given speech in 1930 it called on the services of writers; when color came along it enlisted painters; it turned to musicians and architects. Each contributed his own vision, his own voice.” – Carrière i.m. 16.

²⁵ „The idea for the film may be radically altered when the script is hammered out; the script's presentation of the action may be drastically changed in shooting; and the material that is shot takes on new significance in the process of

Mindezen tények azonban éppannyira meggyőző érveként hozhatóak föl az alaposan kidolgozott forgatókönyv igénye mellett, mint amennyire az elengedés művészetére tanítják a gyakorló forgatókönyvírókat. Steven Price is épp a filmzés ösztémvészeteti jellegéből következő *többszerzőségi* problematikára alapozva érvel a forgatókönyvíró általános, ám nem egyedüli szerzői státusza mellett: a forgatókönyv szövegéről az esetek többségében tudjuk, ki írta, míg a kész filmen látható megoldásokat pusztán egy konvenció miatt szokás a rendezőnek vagy másnak tulajdonítani.²⁶ Ehhez hasonlóan a forgatási helyzet káoszában is gyakran a forgatókönyv az egyetlen olyan eleme a filmnek, ami készen és kéznél van, és tartalmazza az egész struktúra legkülönbözőbb aspektusait. Egy jelenet, amit akár napokig forgatnak, legtöbbször teljesen függetlenül a dramaturgiai előtte és utána állótól, sokszor csak egy-két oldalas a forgatókönyvben, percek alatt átlátható, elolvasható. A technikai nehézségek közben hatalmas segítség a kreatív dolgozóknak, ha ez az egy-két oldal az újraolvasás során képes az elképzelt jelenet hangulatát, lényegét, dramaturgiai funkcióját az egész narratív és stiláris struktúrán belül a lehető legerősebben felidézni. „A sokirányú művészi előkészítő munka első fontos állomása lesz a forgatókönyv, ahol már nemcsak a cselekmény menetét, hanem az emberi érzelmek és gondolatok játékát is, sőt a film egész hangulatát megtervezve formálják meg azt, ami majd a filmen fog megvalósulni.”²⁷ – írta Bíró Yvette.

Ismét visszautalva Balázs Béla és Clarke fent idézett gondolataira, Bíró Yvette maga is gyakran használ zenei műszavakat, amikor filmek hatásáról ír, s egy helyen önreflexíve megjegyzi: „Nem véletlen, hogy a filmesztétikai irodalom szereti a zenéből vett hasonlatokat a szerkezet magyarázatánál. Már a plánoknál hangszerelésről beszélnek, a tér hangszereléséről, azonnal hozzátéve azt, hogy ennek természetszerűleg mindig időbeli vonatkozásai is vannak.”²⁸ A filmszakirodalom eme vonzalma a zenei metaforákhoz fontos a forgatókönyv-kutatás számára, hiszen nemcsak *filmritmus* létezik (melynek definíciójáról a filmnyelvről szóló fejezetben lesz szó), de szövegek kapcsán is szokás zeneiségről, ritmusról beszélni. A zeneiség tehát fontos közös pontja lehet egy forgatókönyv szövegének és a belőle készülő filmnek – úgymond közös metanyelvi vonása mindkét médiumnak, amely segíti a forgatókönyv-olvasás elidegeníthetetlen intermediális jellegét.

Bíró Yvette, Steven Marashoz hasonlóan, a zenén kívül más művészetek tervezői fázisával is összehasonlítja a forgatókönyv mibenlétét: „A forgatókönyv és a film viszonya tulajdonképpen ismerős más művészetekből is. A képzőművészet nem egy ágában találkozhatunk azzal a jelenséggel, hogy a megvalósítás bonyolultsága differenciálódást igényel az alkotómunka során,

assembly.” – Thompson-Bordwell i.m. 52-53.

²⁶ Price: *Authorship* (fejezet) i.m. 1-23.

²⁷ Bíró i.m. 155.

²⁸ Bíró i.m. 63.

mint például amikor a festő vázlatot készít az elképzelt műhöz vagy az építész, aki rajzzal és makettal idézi fel a tervezett épület alakját. Bizonyos mértékig ide tartoznak olyan formák is, mint az opera vagy a balett librettója. Mindegyik forma jellegzetessége az, hogy esztétikai értékük mintegy potenciálisa van meg, és csak a teljes és kész műben teljeseznek be ezek az esztétikai értékek. Az ilyen közbeeső forma akkor válik önálló művészi értékűvé, ha maga is annak a művészetnek az anyagával és eszközeivel készül, amelyet szolgál. Az elképzelt festmény grafikai vázlata például önmagában véve is képzőművészeti alkotás. Az építészeti rajzról ezzel szemben ez nem mondható el.”²⁹ Bíró definíciója szerint tehát a forgatókönyveket – akár megvalósulnak filmként, akár nem – nem tekinthetjük önálló műalkotásoknak. Bíró állításával nemcsak a korábban idézett Balázs Béla zenei hasonlata, de Pasolini szövege is vitában áll, s megfogalmazása kézzelfoghatóbb az eddigi metaforáknál: „Csak olyan mértékben érdeklődöm a forgatókönyv iránt, amennyiben az autonóm »technikának«, teljes és befejezett műnek tekinthető. Vessük fel egy olyan írói forgatókönyv problémáját, amely nem regényfeldolgozás, és amely – ilyen vagy olyan okból – nem lett megfilmesítve. / Ebben az esetben autonóm forgatókönyvvel van dolgunk, amely igen jól szemléltetheti az író igazi és saját választást: azaz egyfajta narratív technika választását.”³⁰ Pilinszky János egyenesen így fogalmaz Alain Robbe-Grillet *Tavalay Marienbádban*³¹ (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) című forgatókönyve kapcsán (melyet Robbe-Grillet, akárcsak többi publikált forgatókönyvét *ciné-romannak* [*mozi-regény, film-regény*], nem pedig *scénarionak* [*forgatókönyv*] nevez): „Robbe-Grillet a forgatókönyvet végérvényesen önálló irodalmi műfajjá avatta, mely akkor is teljes értékű, ha történetesen nem filmesítik meg.”³² Pilinszky filmes szövegei,³³ melyekről külön esettanulmány szól a dolgozat második felében, közvetlenül is igazolják Pasolini előbb idézett fölvetését. Robbe-Grillet *filmregény* fogalma pedig Hernádi Gyula és Jancsó Miklós *Vitam et Sanguinem*³⁴ címen publikált forgatókönyv-trilógiájának alcímeként bukkan föl magyar nyelven. Látnivaló, hogy a filmírás irodalmi formaként való szemlélete legkésőbb már a hatvanas években fölmerült nem egy szerzőben, Magyarországon is, ahol ennek az 1982-ben, a *Filmvilág* folyóiratban lezajlott vita is őrzi emlékét.³⁵

Ezen a ponton röviden érdemes kitérni Alain Robbe-Grillet munkásságára, és a nevével fémjelzett *nouveau roman* (*új regény*) mozgalomra. Ez az irányzat ugyanis sok szempontból

²⁹ Bíró i.m. 157.

³⁰ Pasolini i.m. 233.

³¹ A forgatókönyv franciául a filmmel egy évben jelent meg: Alain Robbe-Grillet: *L'année dernière à Marienbad*. Paris, Les Édition de Minuit, 1961.

³² Pilinszky János: *(A) (M) (X)*. In: Pilinszky János: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 299.

³³ Pilinszky János: *Rekviem és Múzeum*. In: Pilinszky János: *Széppróza*, Budapest, Osiris, 2004, 5-45 illetve 219-233.

³⁴ Hernádi Gyula, Jancsó Miklós: *Vitam et Sanguinem*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978.

³⁵ Ehhez lásd: Dobai Péter: Elnémul a szó, megszólal a kép. *Filmvilág*, 1982/7, 3-7., Bereményi Géza: Ki a legjobb forgatókönyvíró?. *Filmvilág*, 1982/6, 19., Csurka István: Nincs mese. *Filmvilág*, 1982/6, 14-15., Kertész Ákos: Mohamed koporsója. *Filmvilág*, 1982/7, 7-9., Müller Péter: Mi lesz a halakkal?. *Filmvilág*, 1982/6, 17-19., Szabó B. István: Mit és hogyan?. *Filmvilág*, 1982/10, 21-23., Szalai Györgyi: A harmadik oldal. *Filmvilág*, 1982/7, 9-10., Veress József: Egy forgatókönyvíró feljegyzései. *Filmvilág*, 1982/9, 36-37.

tekinthető, Pasolinit parafrázálva, a film és az irodalom, vagy még inkább a forgatókönyv és az irodalom közti kapcsolat konkrét megnyilvánulásának. A második világháborút követő megrendülés korszakában, mely sokak számára a nagy, kollektív elbeszélések végét jelentette, s így az irodalmi egyes szám harmadik személyű onnipotens narrátori pozíció megkérdőjelezését is eredményezte, a *nouveau roman* válaszlehetőségeket kínált az ilyen típusú elbeszélések újradefiniálásához.³⁶ Georges Perec, Claude Simone, Marguerite Duras, Robbe-Grillet és mások szövegei a filmes elbeszélés, és a kamera *objektív* nézőpontjának felvétele által validálta az irodalmi egyes szám harmadik személyt: „(...) a kamera kívülről közelít, leírja a dolgok felszínét, körüljárja létüket, anélkül hogy egyértelműen antropomorfizálná ezt a tárgyi világot. Robbe-Grillet és a modern regény képviselői közül többen, éppen ezt a képességét irigyelték el a filmnek, amikor a tárgyilagos leírás végsőig való fokozása lett legfőbb ambíciójuk.”³⁷ Nem véletlen az sem, hogy Duras és Robbe-Grillet később filmrendezésre adta a fejét: „A film volt Robbe-Grillet fejlődésének egyik előmozdítója. Általa felfedezte a színek és a hangok leíró erejét, amennyiben ezek magát a tárgyat helyettesítik, törlik el és teremtik újra.”³⁸ – írta Gilles Deleuze a téma kapcsán. A második világháború után a *nouveau roman* által tört be a szépirodalom területére a filmes látás- és elbeszélésmód (bár a háború előtti korszakban ennek előképe már James Joyce-nál és Wirginai Woolfnál is fölfedezhető) – amelynek Walter Benjamin nemcsak a veszélyeire, de önmagában már a megszületésére is idejekorán fölhívta a figyelmet.³⁹ A *nouveau roman* hatása a magyar prózára a már említett Pilinszky János vonatkozó művein kívül Mészöly Miklós életművében mutatható ki leginkább. Éppen ezért Mészöly filmírói tevékenységéről szintén külön esettanulmány szerepel disszertációmban.

A know-how szakirodalom – a gyakorlati diskurzus

Látva, milyen sűrű diskurzus veszi körül az irodalom-forgatókönyv-film problematikáját, fölmerül a kérdés: vajon miért számít mind a mai napig marginalizáltak a forgatókönyvírás tudományos igényű kutatása? Ennek fő oka – a korábban vázolt általános nézetén túl, miszerint a forgatókönyvírás nem önálló, hanem alkalmazott művészet – az Egri Lajos munkássága⁴⁰ nyomán kialakult forgatókönyvírói *know-how* szakirodalmak elterjedése. Egri könyve az 1942-es első

³⁶ Ennek bővebb kifejtését lásd: Jean-Francois Lyotard: *A posztmodern állapot* (Bujalos István ford.) in: *A posztmodern*. (Orosz László szerk.) Budapest, Gondolat, 1992, 226-236., illetve: Gérard Genette: *Vertige fixé* in: *Figures I*. Paris, Seuil, 1966, 69-90.

³⁷ Bíró i.m. 312.

³⁸ Gilles Deleuze: *Az idő-kép, Film 2.* (Kovács András Bálint ford.). Budapest, Palatinus, 2008, 140.

³⁹ Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* (Kurucz Andrea ford.). In: U.ő.: *Kommentár és Prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 301-332.

⁴⁰ Egri Lajos: *A drámairás művészete* (Köbli Norbert ford.). Budapest, Műegyetem Kiadó, 2008.

megjelenése⁴¹ óta többszöri újrakiadást élt meg, majd Syd Field adaptálta 1979-ben Egri szemléletmódját kifejezetten filmírásról szóló művébe.⁴² Ezt sorra követték Robert McKee,⁴³ Christopher Vogler,⁴⁴ John Truby,⁴⁵ és mások munkái. Manapság, ha az ember forgatókönyvírásról akar olvasni, úgy tűnhet, túl bő a kínálat, hiszen már nemcsak a fenti szerzők, de még a műveiket kritizáló könyvek is elterjedtek.⁴⁶ Ezek alapján úgy tűnhet, mintha már mindent elmondtak volna a forgatókönyvírásról, ami elmondható, mi több, a filmoktatás integrálódása az egyetemi, akadémiai világba szakirodalomként kanonizálta a kézikönyveket, mint erre Ian W. McDonald rámutat.⁴⁷

Csakhogy a *know-how* szakirodalmak mindegyikéről megállapítható, hogy alapvetően gyakorlati és narratológiai szemléletűek. Nem szövegek, hanem történetek létrehozásában nyújtanak segítséget (mára a forgatókönyvnek a film történetével való azonosítása olyan magától értetődő, hogy a filmkritikák a „forgatókönyv” szót gyakorlatilag a „narratíva”, a „sztori”, a „cselekmény”, a „történet” szinonímájaként használják). Ezen belül is főként a *problémamegoldó elbeszélések*⁴⁸ szerkezetével dolgoznak, s a könyvek négyötöde jellemzően a *témával*, a *premisszával*, a *konfliktussal*, a *karakterépítéssel* és *-alkotással*, a *fordulópontok* különböző típusaival, a *jelenet felépítéssel*, a *szekvenciákkal*, a *történet csúcspontjával* és *lezárásával* foglalkoznak. Syd Field könyvének magyar nyelvű kiadásában *A forgatókönyv-formátum* és *A forgatókönyv megírása*⁴⁹ című fejezetek mindössze 22 és 15 oldalt tesznek ki a majdnem 300 oldalas könyvből, s ezen belül 13 oldal teljes egészében egy forgatókönyvből vett idézet, melyet mindössze pár bekezdésben elemez a szerző. McKee magyar kiadásában 15 oldal *A szöveg*⁵⁰ című fejezet a mintegy 350 oldalas könyv egészéhez képest, s még ennek a fejezetnek is a kétharmadát a dialógírásról szóló fejtegetések teszik ki.

Természetesen ezekben a rövid, főként esszencialista tételekben és szabályszerűségekben (mint korábban írtam: receptszerűség) fogalmazó szövegekben is akadnak figyelemreméltó részletek. Mindenek előtt azt kell megállapítani, hogy Field és McKee egy olyan *filmstílus* írásos megközelítését határozzák meg, amely hűen tükrözi narratológiai szemléletüket, s amit összefoglaló néven *hollywoodi elbeszélésnek* és *hollywoodi stílusnak* szokás nevezni.⁵¹ Ennek a stílusnak és

⁴¹ A könyv első változata: Lajos Egri: *How to Write a Play*. New York, Simon & Schuster, 1942. Majd a '46-os második kiadástól a cím: *The Art of Dramatic Writing*.

⁴² Syd Field: *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York, Dell Publishing Company, 1979. Magyarul: Syd Field: *Forgatókönyv: A forgatókönyvírás alapjai* (Köbli Norbert ford.). Budapest, Cor Leonis Films Kft., 2011.

⁴³ Robert McKee: *Story* (Jakab-Benke Nándor, Zágoni Balázs ford.). Kolozsvár, Filmtett, 2011.

⁴⁴ Christopher Vogler: *The Writer's Journey*. Los Angeles, Michael Wiese Productions, 2007.

⁴⁵ John Truby: *The Anatomy of Story*. London, Faber & Faber, 2008.

⁴⁶ Egyetlen példa a sok közül: Jeff Rush: *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules*. Taylor & Francis, 1991.

⁴⁷ Ian W. McDonald: *Screenwriting poetics and the Screen Idea / The Individual, Their Creativity and the Poetics* (fejezet). Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2013, 111-131.

⁴⁸ A filmnarráció különböző típusait lásd: David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben* (Pócsik Andrea ford.). Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. avagy: Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. Budapest, Korona Kiadó, 1997.

⁴⁹ Field i.m. 196-234.

⁵⁰ McKee i.m. 305-320.

⁵¹ Bővebben lásd: David Bordwell: *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley and Los Angeles, University of California

elbeszélésmódnak egyik alapvető jellemzője, hogy feltűnő szerzői gesztusok nélkül, a műalkotás műalkotás mivoltára való utalásokat, összefoglaló néven tehát az *operatív esztétika* eszközeit mellőzve, a kamera vagy a szöveg, tehát a médium jelenlétét szinte láthatatlanná téve tárja befogadója elé a zökkenőmentes folytonosságban zajló történetet.

Mind Syd Field, mind McKee javaslataira jellemző, hogy tiltásokban fogalmaznak: „Ne izgasd magad a snittek miatt! És ne írd bele a jelenetbe, hogy milyen bonyolult mozgásokat hajt végre a Panavision kamera a maga 50 mm objektívjével a Chapman-darun!”⁵² Syd Field ehelyett a *beállítás* egy sajátos, tágas és rugalmas definíciójára alapozza tanácsait. Véleménye szerint a forgatókönyvíróknak beállításokban kell gondolkodnia, és a beállítások tárgya felől érdemes megközelítenie a leírásokat. Így a mondatok nyelvtani tárgya vagy alanya azonossá tehető a beállítás tárgyával. Ha például két ember beszélget, és ezt a jelenetet alapvetően három beállításban képzeljük el (kettős, snitt, ansnitt), akkor egész egyszerűen azzal, hogy a forgatókönyv mondata melyik szereplőre utal („X ránéz Y-ra”. / „Egyásra néznek”) sugalmazni tudjuk a beállítások tárgyát, valamint a beállítások közti vágások dinamikáját és ritmusát. Emellett Field egy szótárt is közöl könyvében, amelyben azon szakkifejezéseket gyűjti össze, „amelyek kiváltják a »kamera« szót a forgatókönyvben.”⁵³ Ezek közt a *snitt*, *nagyobb látószög*, *mozgó beállítás* szavak is megtalálhatóak, Field tehát valamennyi technikai jellegű utalással szemben még megengedő.

Nem így McKee, aki először is kijelenti, hogy a forgatókönyv jeleneteit az *establishing* avagy *master shot* (megalapozó totál) szemszögéből kell megírni, majd így szól: „Húzzunk ki minden kamerára és vágásra vonatkozó megjegyzést. (...) Ha leírjuk, hogy FAHRT, mit lát az olvasó? A filmet? Nem. A film készítését fogja látni.”⁵⁴ ⁵⁵ (Tehát valójában azt, amit e dolgozat láthatóvá, Hollywood pedig láthatatlanná kíván tenni: egy filmet létrehozó, temérdek mennyiségű emberi bémunkát.) Majd tiltásainak sorozatát így folytatja: „Irtsunk ki minden metaforát és hasonlatot, ami nem megy át a következő szűrőn: »Mit látok (hallok) a vásznon?«”;⁵⁶ aztán némiképp önmagának ellentmondva: „Hagyjuk ki a »látjuk« és »halljuk« passzusokat. A »mi« fogalma nem létezik. (...) A »látjuk« beemeli az olvasó mellé a rituáléba az optikán átkukucskáló stábot is – és tönkreteszi az illúziót.”⁵⁷ ⁵⁸ Látható, hogy McKee minden intelmével afelé igyekszik terelni a forgatókönyvírókat, hogy szövegükkel ne hívják fel a figyelmet a film technikai

Press, 2006.

⁵² Field i.m. 199.

⁵³ Field i.m. 204.

⁵⁴ McKee i.m. 311.

⁵⁵ Érdemes földézni a szöveg eredeti változatát, ez ugyanis még szemléletesebb: „Eliminate all camera and editing notations. (...) If you write TRACK ON, does the reader see a film flowing through his imagination? No. He now sees a film *being made*.” – Robert McKee: *Story*. New York, HarperCollins, 1997, 397. – A kiemelés az eredeti szövegben található, amit a magyar fordításnál elhagytak.

⁵⁶ McKee i.m. 311.

⁵⁷ McKee i.m. 311.

⁵⁸ A fordításban szereplő „húzzunk ki”, „irtsunk”, „hagyjuk ki” mondatkezdő fordulatok az eredeti szövegben mindvégig: „eliminate”. Lásd: Robert McKee: *Story*. New York, HarperCollins, 1997, 396-397.

jellemzőire, a korábban is említett láthatatlan munkára, mi több, a képi szimbólumrendszer építése kapcsán is azt hangsúlyozza, hogy az eszközöket láthatatlanná kell tenni, és a néző/olvasó tudattalanjára kell hatni.⁵⁹ (Itt röviden érdemes megjegyezni, hogy a már korábban is hivatkozott Walter Benjamin⁶⁰ éppen a film tudattalanra gyakorolt illúziórikus hatása mentén különítette el a propaganda és a politikai film definícióját: előbbi a tudattalanra hatva manipulál, utóbbi a tudatossal keresi a kapcsolatot – innen válik érthetővé a frankfurti iskola másik nagy alapszövegének, Horkheimernek és Adornónak a kultúriparról szóló írásának azon elsőre meredeknek tűnő megállapítása, miszerint Hollywood filmes eszközei párhuzamba állíthatóak a náci propagandafilmek eszközeivel.⁶¹) Máshol azonban McKee is problematizálja a forgatókönyv irodalomhoz való viszonyát: „Szegény forgatókönyvíró! Nem lehetett költő belőle... Nem használhat metaforákat és hasonlatokat, alliterációt és asszonáncot, ritmust és rímet, szinekdochét és metonímiát, hiperbolát és kicsinyítést. A műve az irodalom minden lényegi összetevőjét kell tartalmazza, de nem lehet irodalmi.”⁶²; „Ha nem az irodalom a forgatókönyvíró célja, akkor viszont mi? Nos, hogy oly módon írjon le valamit, hogy az olvasó szeme előtt film peregjen le lapozás közben”⁶³ Később McKee hosszan ír arról, hogy a forgatókönyvnek aktív, leíró erejű ígéket (egy ponton húsz alternatívát javasol a „lassan átmeny” kifejezés használata helyett)⁶⁴ és pontos főneveket kell használnia kevés jelzővel, így foglalván össze a tanulságokat: „A jó filmes leíráshoz képzelőerő és szókinccs kell.”⁶⁵ Közhelyszerű végkövetkeztetése ellenére megállapítható, hogy mindaz, amit az ígék és főnevek sűrítő erejéről elmond, sok szépirodalmi szöveg kapcsán is megfontolandó elemző szempont lehet.

Fontos leszögezni, hogy a *know-how* szakirodalmak nem csak szellemiségükben, de történetileg is Hollywoodhoz kötődnek. Ahogy Steven Price is utal rá:⁶⁶ filmek forgatását megkönnyítendő már a némafilmek korszakában is írtak kép- és snittlistákat, ám az első mai forgatókönyvekhez hasonló szövegek a hangosfilm, illetve a hollywoodi stúdiórendszer rögzülésekor születtek. Ahogy a filmgyártás iparosodni kezdett, úgy egyre több emberre volt szükség egy-egy film létrehozásához, s ezzel párhuzamosan született meg az igény az olyan forgatókönyvekre, amelyek többszáz ember munkáját képesek megkönnyíteni. A *know-how* szakirodalmak lépten-nyomon szemelőtt tartják ezt a szempontrendszert, s ilyen értelemben

⁵⁹ McKee i.m. 310.

⁶⁰ Benjamin i.m. 332.

⁶¹ „»Senki nem éhezhet és fázhaz; aki mégis, annak koncentrációs táborban a helek: ez a hitleri Németországból származó vice jelszóként világíthatna a kultúripar valamennyi portája fölött.» – Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája* (Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly ford.). / *A kultúripar*. Budapest, Gondolat-Atlantisz, 1990, 147-200: 180.

⁶² McKee i.m. 309-310.

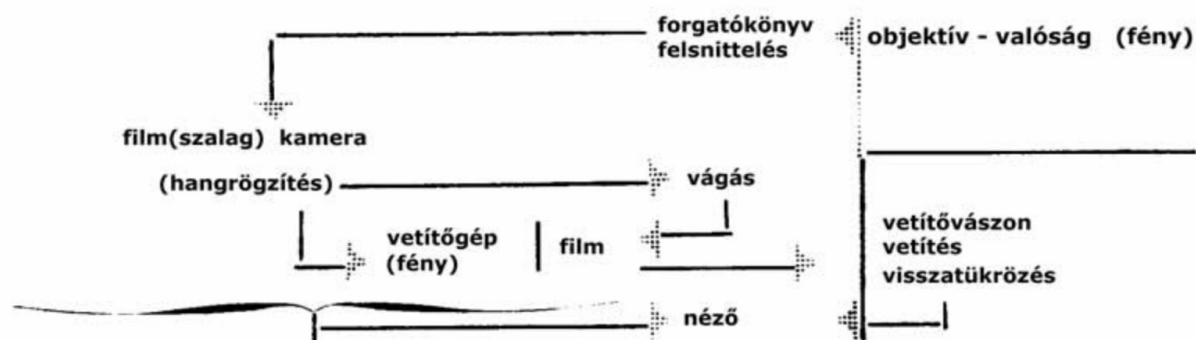
⁶³ McKee i.m. 310.

⁶⁴ McKee i.m. 310.

⁶⁵ McKee i.m. 311.

⁶⁶ Steven Price: *A History of the Screenplay*. New York, Palgrave Macmillan, 2013.

közvetlenül a filmipart szolgálják a filmművészet helyett. Tanácsaikkal a hollywoodi stúdiórendszerbe való integrálódásban kívánnak segíteni a forgatókönyvíró aspiránsoknak, s egy olyan rendszerben, ahol a forgatókönyv valóban csak akkor ér valamit, ha film készül belőle, nyilván nincs a forgatókönyv-szövegnek autonóm értéke. Ebben az értelemben Jean-Louis Baudry nyomán megállapítható,⁶⁷ hogy a hollywoodi filmiparban a forgatókönyv *instrumentalizálódik*: a filmgyártás pusztá eszközévé válik, nem pedig egy többértelmű, sokféleképp olvasható szöveg lesz.



1. ábra: A forgatókönyv a filmgyártás instrumentumaként (forrás: Jean-Louis Baudry: *A filmi apparátus ideológiai hatásai* (Huszár Linda ford.). Apertúra, 2006. ősz.)

Összegzés

Összefoglalva tehát a *know-how* típusú forgatókönyv-szakirodalom csak egy bizonyos filmstílus, a *Hollywood*-i stílus írásos megközelítésében segít, s abban kétségkívül kimerítően. Ám ezt a stílust nem elemzői, hanem alkotói szempontból vizsgálja, ezért a stílus hatásaira való rálátása nem kielégítő. Figyelmen kívül hagyja azt a jelenséget, amelyet Pasolini *költői film*nek nevezett, s amelynek legfontosabb jellemzője éppen az, hogy formai reflexiókat tartalmaz: „A költői film hagyományát alkotó elemek egyik jellegzetességét abban a jelenségben figyelhetjük meg, amelyet a filmszakma munkásai általában és banálisan így fogalmaznak meg: »Éreztesd a felvevőgép jelenlétét«. Tehát annak az arany szabálynak, amelyet a bölcs filmkészítők még a hatvanas évek legelején is követtek, mely szerint: »Nem szabad éreztetni a felvevőgép jelenlétét«, épp az ellenkezője lépett érvénybe.”⁶⁸ Másként szólva: a *know-how* szakirodalom kizárja diskurzusából a filmes modernizmus második hullámának hagyományát és tanulságait, miközben a korszak egyik legfőbb jellemzője a formai kísérletezés, s nem nehéz belátni, hogy film és forgatókönyv formanyelvi szabadsága kölcsönös hatással vannak egymásra.⁶⁹

⁶⁷ Jean-Louis Baudry: *A filmi apparátus ideológiai hatásai* (Huszár Linda ford.). *Apertúra*, 2006. ősz. <http://uj.apertura.hu/2006/osz/audry-a-filmi-apparatus-ideologiai-hatasai/> Utolsó letöltés: 2019. május 19.

⁶⁸ Pier Paolo Pasolini: *A költői film* (Csantavéri Júlia ford.). In: U.ő.: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris, 2007, 229.

⁶⁹ Ehhez lásd: Cyril Béghun, Stéphane Delorm, Nicholas Elliot, Florent Guézengar, Joachim Lepastier, Louis Seguin,

Vajon milyen egy tágan értelmezett *költői film* forgatókönyvének szövege? Elképzelhető, hogy éppen abban áll az esszenciája, amitől a *know-how* szakkönyvek óva intenek, s talán még tisztán szépirodalmi erényekkel is rendelkezik. Használhatja például a McKee által száműzött költői eszközöket (melyeket szinte lehetetlen bármilyen beszédhelyzetben elkerülni) és filmtechnikai utalások bármelyikét. Ahogyan Marguerite Duras nyelvritmusként integrálja szövegeibe a filmes vágás ritmusát.⁷⁰ A magyar szerzői filmhagyomány legjelesebb darabjai közül sokra illik Pasolini *költői film* fogalma, így ezek forgatókönyveinek elemzése során bőséggel találni példákat olyan nyelvi eljárásokra, amelyek eltérnek a *know-how* szakirodalom ideológiájától. Ahogy a *költői film* formájával is gyönyörködtet, provokál, problematizál, így tesz forgatókönyvének nyelve is.

Disszertációm esettanulmányaival a fenti állítást igyekszem bizonyítani. Dolgozatomnak egyszerre célja a *know-how* dogmák lazítása, a forgatókönyv szövegek értelmezéséhez alkalmas fogalomkészlet pontosítása, valamint a későmodern magyar irodalom és filmművészet összefüggéseinek forgatókönyvek olvasásán keresztüli föltárása. Hiszen még McKee is elismeri: „Mert végülis ki találta fel a forgatókönyvírást? Hollywoodi, londoni, párizsi, berlini, tokiói és moszkvai regény- és drámaírók, akik először ültek neki, hogy egy némafilmecske jeleneteit leírják.”⁷¹ ⁷² Ha úgy tetszik, disszertációmmal hidat kívánok építeni egy árok fölé, melynek egyik partján az irodalom, a másikon a forgatókönyv áll, s amelyet szükségtelenül, de saját magának ásott a forgatókönyvírói szakma. A diskurzus sűrítésével egyfelől hozzájárulhatok a forgatókönyvírók emancipációjához, hogy kiszabaduljanak az ipart szolgáló, hierarchikus, szerződéses viszonyrendszerből, s a forgatókönyvírást ne bémunkának, hanem alkotásnak éljék meg; másfelől a szakma figyelmét az elődök és egymás szövegei felé is fordíthatom, rámutatva, hogy a forgatókönyv nemcsak megírható és -filmeshető, de olvasható is.

Jean-Philippe Tessé, Laura Tuillier: Antikézikönyv – Hogyan írjunk forgatókönyvet? (Horváth Eszter ford.). *Prizma 14.: Forgatókönyv* (Nagy V. Gergő szerk.). Budapest, 2016, 13-23. illetve: Adrian Martin: Így tedd a rossz forgatókönyvet igazán pocskékká – A forgatókönyvírói kézikönyv átka (Nagy V. Gergő ford.). *Prizma 14.: Forgatókönyv* i.m. 84-92.

⁷⁰ Lásd pl: Marguerite Duras: *Écrire*. Paris, Gallimard, 1993.

⁷¹ McKee i.m. 318.

⁷² Az eredeti szövegben nyoma sincs a „némafilmecske” kicsinyítő képzőjének: „And who, after all, invented screenwriting? Novelists and playwrights who came to the cradles of our art in Hollywood, London, Paris, Berlin, Tokyo, and Moscow to write the scenarios of silent films.” – Robert McKee: *Story*. New York, HarperCollins, 1997, 407.

I. ELMÉLETI, FOGALMI KERETEK

Mint már a *Bevezető*ben szóba került, e disszertáció alapvetése, hogy a forgatókönyv az irodalom fogalmkörébe sorolható, illetve irodalomként is olvasható. Ennek bizonyításához szükséges megvizsgálni, hogy miként definiálható maga az irodalom; másként szólva látni kell, hogy a kortárs irodalomelmélet milyen szövegeket tart számon diskurzusa tárgyaként, s ezeket milyen metodikákkal elemzi.

J. Hillis Miller *On Literature* című könyvében⁷³ három megállapításból indul ki, amikor az irodalom definícióját keresi. Ezek közül az első, hogy a világ legtöbb nyelvében az irodalom fogalmát jelölő szó a latin *litterae*-ből származik (angolul: *literature*, franciául: *littérature*, németül: *Literatur*, spanyolul: *literatura*, olaszul: *letteratura*, csehül és legyenül is: *literatura*, stb.). Miller ezzel arra mutat rá, hogy az európai írásos kultúra fogalma az ókori Római Birodalom kultúrafelfogásából származtatható. Így például az a hagyomány (mely a mai napig domináns), amely szerint az irodalom mint olyan az ókori görögséggel indul, szintén annak a latin nyelvű írásos kultúrának köszönhető, mely a görög mitológiát tekintette önmaga alapjának, s a görög kultúra szövegeinek rögzítésével, megőrzésével, fordításával, átírásával és adaptálásával foglalatalkodott. A *literatúra* etimológiája s az irodalom fogalmának genealógiája tehát nem független egymástól: ismeretes, hogy a görögök például nem olvasták sem a drámák szövegeit, sem Homérosz eposzait, kultúrájuk jóval erősebben épült a szóbeliségre, a szövegek performativitására, mint a rómaiaké; még az irodalomnak megfeleltethető görög *logotechnia* kifejezés is erősebben utal a szóbeliségre, mint a latin *litterae*, mely a betű szóból származik. A Római Birodalomnak részben a territoriálisan kiterjedt államhatalom működtetése érdekében is nagyobb szüksége volt az írásosságra, mint az egymástól függetlenül működő, kisebb görög poliszoknak. Az irodalom fogalma tehát akkor születik meg először, amikor az egyik kultúra időben visszanéz a másikra, s annak szövegeit tanulmányozásra érdemesnek látja: Miller szerint abban sem lehetünk bizonyosak, hogy a görögöknek volt olyan értelemben vett irodalom-fogalma, mint amilyen a rómaiaknak volt éppen általuk, vagy amilyen manapság nekünk van, részben a rómaiak által.

Fontos hozzátenni, hogy csak részben, hiszen Miller két másik megállapítása arra vonatkozik, hogy az irodalom fogalma történetileg állandóan változó. A szerző állítása szerint az első biztos forrás, mely a latin irodalom fogalmat kiszélesíti, és az irodalmat mint a teljes írásosságot (törvények szövegei, államalapító szövegek, krónikák, levelek, tudományos írások, stb.) definiálja Samuel Johnson 1755-ös szótára.⁷⁴ Miller többször is hangsúlyozza, hogy ennek fényében

⁷³ J. Hillis Miller: *On Literature*. London and New York, Routledge, 2002.

⁷⁴ Miller i.m. 2.

az irodalomról való gondolkodást meglehetősen fiatal diszciplínának kell tekinteni. Ehhez kapcsolódik harmadik megállapítása, mely szerint „Az irodalom kizárólag költeményekre, darabokra és regényekre szűkített értelmezése még ennél is későbbi.”⁷⁵ Az irodalmat az imaginárius szövegek összességének tekintő felfogás Miller szerint a 19. századi nemzetállamok születéséhez, s az ezekben kialakuló általános és kötelező közoktatáshoz köthető, mely létrehozza a mai napig meghatározó tantárgyakat, köztük az irodalmat is. Ebben az értelemben az irodalomnak nagyon szigorú funkciója van: egy nemzeti-nyelvi közösség morális-ideológiai nevelése és a nyelvi hagyományápolás. A nemzeti irodalom kánonját ettől fogva a mindenkori közoktatás határozza meg, s a 20. század második feléig kell várni, amíg az irodalomelmélet és -tudomány ennek legitimitását megkérdőjelezi, s egymás mellett párhuzamosan létező kánonok lehetőségét, illetve egy más típusú irodalom-felfogás lehetőségét veti föl.

Mindez több okból is releváns disszertációm szempontjából. Elsősorban az irodalom definíciójának flexibilitását kell látni, s azt, hogy a fogalom problematizálás nélküli használata mindig valamely konvencióhoz, mi több, ideológiához fogja kötni a fogalom használóját. Így például a *Bevezetőben* tárgyalt *know-how* szakirodalmak olyan megnyilatkozásai, amelyek a forgatókönyvet az irodalom fogalmakörén kívülre taszítják leginkább a fent említett, 19. századi irodalom-felfogáshoz kötik e könyvek szerzőit. E 19. századi irodalom-konvenció kánonja bőséggel tartalmaz olyan szövegeket, melyeket eredetileg nem olvasásra szántak, kezdve a görögök örökségével, folytatva Shakespeare (Egri Lajos visszatérő „etalon” példája) és mások drámai munkásságával, mely szövegekről a filológia bebizonyította, hogy eredetük bizonytalan.⁷⁶ Ezzel máris cáfolatot nyert a forgatókönyvek olvasása ellen szóló egyik legtöbbet hangoztatott érv, miszerint ezen szövegeket nem olvasásra szánták. Ahogy Jacques Derrida fogalmaz: „(...) az irodalomba mindig beírhatunk valamit, ami eredetileg nem irodalminak volt szánva, hiszen egy konvencionális és intencionális tér intézményesíti és hozza létre a szöveget. Konvenció és intenció pedig változhat; ezekben mindig van valamiféle történeti bizonytalanság.”⁷⁷ Hogy mit olvasunk irodalomként tehát konvenció kérdése, ami nem azt jelenti, hogy innentől nyitott út áll előttünk a forgatókönyvek problémátlan olvasásához. Épp ellenkezőleg: egy dekonstruálható konvencióval

⁷⁵ Mivel a szöveg a disszertáció írásakor nem elérhető magyarul, minden esetben a saját fordításomat használom, és lábjegyzetben közlöm az eredeti változatot: „The restricted sense of literature as just poems, plays, and novels is even more recent.” – Miller i.m. 2.

⁷⁶ Egy bővebb filológiai okfejtés szétfeszítené e disszertáció kereteit, ezért most bizonyításul pusztán Shakespeare egyik legfrissebb magyar fordítójának, Nádasdy Ádámnak a munkásságára hivatkozunk: Shakespeare: *Drámák*. (Nádasdy Ádám fordításai). Budapest, Magvető, *Első kötet*: 2001, *Második kötet*: 2008. E kiadásokban elegendő pusztán a fordító lábjegyzeteire néhány pillantást vetnünk, hogy lássuk, hány olyan Shakespeare sor van, amiről az se bizonyítható, hogy maga Shakespeare írta volna őket.

⁷⁷ Mivel a szöveg a disszertáció írásakor nem elérhető magyarul, minden esetben a saját fordításomat használom, és lábjegyzetben közlöm az eredeti változatot: „(...) one can always inscribe in literature something which was not originally destined to be literary, given the conventional and intentional space which institutes and thus constitutes the text. Convention and intentionality can change; they always induce a certain historical instability.” – “*This strange institution called literature*”: An interview with Jacques Derrida. (translated by: Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby). In: Jacques Derrida: *Acts of Literature* (Edited by Derek Attridge). New York-London, Routledge, 1991, 46.

szemben csakis erős érvekkel védhetem saját koncepciómat, ezért az alábbiakban azokat az irodalom definíciókat mutatom be, melyek lehetővé teszik a foratókönyv irodalmi keretezését.

Főnt utaltam rá, hogy eme irodalom felfogásnak a módszeres kikezdése a 20. század második felében kapott lendületet. Jean-Paul Sartre az elsők között próbált meg átfogó képet nyújtani arról, mi volt és mi lehet az irodalom szerepe Európában a második világháború után. A marxista történeti materializmus által ihletett szövegeiben, mint *A Temps Modernes beköszöntője*⁷⁸ vagy *a Mi az irodalom?*,⁷⁹ Sartre az írásosság kikerülhetetlen politikai, ideológiai, társadalmi vetületére hívja föl a figyelmet. Ez nem azt jelenti, hogy a filozófus a saját baloldali ideológiáját kérné számon kortársain vagy elődein; sokkal inkább arra mutat rá történeti elemzéseivel, hogy a modern európai irodalom eredendően kötődik a feudalizmushoz, illetve az abból származtatható tőkés, kapitalista berendezkedéshez, így végső soron a patriarchális polgári kultúrához. „Minden polgári származású író ismerte a felelőtlenség kísértését: egy évszázada hagyomány ez az írói pályán. A szerző ritkán kapcsolja össze műveit és azok pénzbeli ellenszolgáltatását. Egyrészt ír, énekel, sóhajtozik; másrészt pénzt adnak neki. E két tény látszólag nem függ össze; a legtöbb, amit megtehet, az, hogy azt mondja magában: azért kap anyagi juttatást, hogy sóhajtozzék.”⁸⁰

Noha Sartre gunyoros burzsoázia kritikája élvezetes olvasmány, disszertációm szempontjából nem a szerző iróniája fontos, hanem az, ahogyan rámutat az írók osztályhelyzetének és a szövegeikből kiolvasható ideológiáknak az összefüggéseire, tehát alapvetően arra, hogy nem létezik ideológia mentes, vagyis apolitikus írói gyakorlat. „A XIX. században azonban az irodalom elszakadt a vallási ideológiától, és nem hajlandó szolgálni a burzsoá ideológiát. Önmagát minden fajta ideológiától elvileg függetlennek tételezi. (...) Még nem értette meg, hogy ő maga az ideológia; minden erővel igazolni akarja függetlenségét, melyet különben senki sem von kétségbe.”⁸¹ Nem mellékes, hogy Miller és Sartre ugyanarra az évszázadra teszi az irodalomelméleti fordulatot, hiszen utóbbi azt is megállapítja, hogy innen származik az a felfogás, amely az irodalmat az *egyetemes* emberi érzések, viselkedések és gondolkodásmódok enciklopédiájának tekinti, s amely jól köthető Miller fent említett koncepciójához az irodalom és a 19. századi oktatás összefüggéseiről. Sartre-ral egyetértve ezt a felfogást én is problematikusnak látom: „Veszedelmesen könnyű túl gyorsan az örök értékekről beszélni: az örök értékek igen vérszegények.”⁸²

Ezen a ponton Sartre kritikája a polgári irodalomról összeér saját kritikámmal a *know-how* szakirodalomról, hiszen McKee⁸³ és Egri is előszeretettel beszél egyetemes emberi tulajdonságokról

⁷⁸ Jean-Paul Sartre: *A Temps Modernes beköszöntője* (Nagy Géza ford.). In: U.ő.: *Mi az irodalom?* (Dobossy László válogatása). Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 5-26.

⁷⁹ Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?* (Nagy Géza ford.). In: U.ő.: *Mi az irodalom?* (Dobossy László válogatása). Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 27-160.

⁸⁰ Sartre: *A Temps Modernes beköszöntője* i.m. 5.

⁸¹ Sartre: *Mi az irodalom?* i.m. 27.

⁸² Sartre: *Mi az irodalom?* i.m. 78.

⁸³ McKee: *Szerkezet és szereplő* (fejezet) i.m. 79-86. Illetve: *Szereplők* (fejezet) i.m. 295-304.

a karakterek, s örökérvényű igazságokról a premisszák kapcsán, mondván: a jó forgatókönyv- és drámaíró dolga ezek megtalálása, megértése, ábrázolása. Egri Lajos ilyen premisszák szerint foglalja össze Shakespeare darabjait: „Az igaz szerelem még a halállal is dacol.”, „a »Vakhit pusztuláshoz vezet«”, „A könyörtelen becsvágy saját pusztuláshoz (sic!) vezet.”, „A féltékenység elpusztítja önmagát és szerelme tárgyát.”⁸⁴ Természetesen nem gondolom, hogy egy drámaírói kézikönyv minden aspektusa számonkérhető volna az irodalomteoretika felől, ám az világosan látszik, hogy aki ilyen szentenciákba sűríti Shakespeare drámáit, azt kevésbé izgatja a reneszánsz humanista emberkép, amely végsősoron ezen szövegek karakterisztikáját a leginkább meghatározza. Talán nem pusztán önkény ezen a ponton Paul de Man idézni, aki szintén a Sartre által kritizált, s az Egri által performált irodalom-felfogás veszélyeire hívja föl a figyelmet: „Úgy látszik, a realista próza {fiction} tévképzete vakká tett bennünket az új-középkori cím által felkínált figurális absztrakcióra, pedig ennek nyilvánvalónak kellene lennie egy olyan műben, amelynek »szereplői« alig-alig rendelkeznek több emberi egyéniséggel, mint a teológiai erények, az öt érzék vagy a testrészek.”⁸⁵ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) De Man iróniája, és Sartre kritikája is arra hívja az olvasót, hogy ne engedjen az általánosítás csábításának, hanem vegyen tudomást a szövegek történeti kontextusáról. Emellett számtalan, ma már közhelyszerűnek tetsző érv szól: bármilyen nyelvet használunk (s ez lehet egy fajta filmnyelv, vagy annak a filmnyelvnek egy forgatókönyvbéli megelőlegezése), ott van rajta a korszak lenyomata, a korszakban ideológiák, diskurzusok és témák élnek, melyekhez a nyelvünkön keresztül akarva-akaratlanul viszonyulni fogunk. Ezért mondja Sartre, hogy az író és szövege nem léphet túl saját korán, s hogy a hallgatás is beszédes: „Az író szituációban van a korában: minden szó visszhangot kelt. A hallgatás is.”⁸⁶

Ha van olyan imaginárius szövegtípus, melynek olvasása és elemzése során képtelenség a korszak kontextusát figyelmen kívül hagyni, az a forgatókönyv. A forgatókönyveknek gyakran már tipográfiájukból is kiolvasható születésük ideje. Magyarországon például egészen a '70-es évekig két oszlopba szedték a forgatókönyvek szövegeit: bal oldalra a vizuális, jobb oldalra az auditív (beleértve a dialógust) eseményeket írták. Máshol az volt a szokás, hogy a cselekményt csupa kapitálissal gépelték. A manapság sztenderdnek számító formátum a '80-as, '90-es években terjedt el, s a 2000-es évek során, a külön forgatókönyvírásra fejlesztett szövegszerkesztő szoftverek hatására betonozta be magát véglegesen az egész világon. Ha Sartre (s egyébként Paul de Man) állítása szerint minden szöveg egyfajta ideológiát is tükröz, akkor minden forgatókönyv tükrözni fogja egy bizonyos film ideáját, ami megintcsak beszélni fog a korszakról. Ez az idea lehet például valamely műfaji film konvenciórendszere (akár a narratíva, akár a karakterépítés, akár a dialógus, akár a szöveg más szintjén): ebben az esetben nyilván ennek a műfajnak a stiláris, és bizonyos

⁸⁴ Egri i.m. 3-5.

⁸⁵ de Man i.m. 221.

⁸⁶ Sartre: *A Temps Modernes beköszöntője* i.m. 9.

filmtörténeti korszakokhoz köthető konvencióit fogjuk olvasás közben életre hívni a fejünkben. Ha a forgatókönyv írójának sajátos (szerzői) víziója van a vágyott filmről, akkor ennek nyomai lesznek a szövegben: a filmes modernizmus második hullámában írott forgatókönyvekre nagyon jellemzőek a részletes kameratechnikai és vágásra vonatkozó leírások, míg ma az ilyesmit inkább a szöveg tagolásával, ritmizálásával igyekeznek érzékeltetni.

Mindezek felül pedig minden forgatókönyvnek van politikai kontextusa, nemcsak korszakos, de genetikai értelemben is. Egy film előállítására költséges, komoly gazdasági vonatkozásokkal jár, ezért a világon mindenhol filmelőállító cégek és szervezetek működnek. A forgatókönyvek írói előbb (felkérésre írás) vagy utóbb (már kész forgatókönyv megvalósítása / „eladása”) ezekkel a szervezetekkel kerülnek szerződéses, következésképpen hatalmi viszonyba. A forgatókönyvírás ezen aspektusát Steven Price sem tartja az analízis során figyelmen kívül hagyhatónak: „Ami ebben a tekintetben a forgatókönyvíró megkülönbözteti a regényírótól vagy a költőtől az az együttműködés és ellenőrzés mértéke. (...) az irodalmi szerző tulajdonosa a munkájának; a forgatókönyvíró nem.”⁸⁷ Mivel Magyarországon majdnem kizárólagos az állami filmfinanszírozás és -gyártás, ez a szerződéses viszony a film alkotóit szinte áttétek nélkül az államhatalomhoz köti. Ezért is lehetséges, hogy a magyar nyelvű forgatókönyvek többsége archiválásra került a *Magyar Nemzeti Filmarchívum*ban. A magyar forgatókönyvírás kutatása során tehát nem hagyható figyelmen kívül az a politikai kontextus, amely az alkotókat a filmelőállító állami szervekhez köti. Disszertációm második részében található esettanulmányokban ezért különös figyelmet fordítok a forgatókönyveken túl ezek szatelitszövegeire, valamint a kontextus tágítása érdekében a filmek recepciótörténetére, hiszen ezek egymáshoz való viszonyából következtetéseket vonhatunk le a filmek politikai genezisére.

Főnt igyekeztem kimutatni, hogy Sartre történeti materialista irodalomelmélete miként hasznosítható forgatókönyvek azonos módon való olvasásához. Túl ezen Sartre-nak van még egy esztétikai-filozófiai koncepciója az olvasásról, amely érdekes disszertációm szempontjából. A szerző határozottan amellett érvel, hogy az irodalmat társadalmi funkcióként kell elgondolni, s mint ilyet, az emancipáció egyik lehetséges eszközének érdemes tekinteni. Sartre végülis filozófiai műveinek szabadságeszményét adaptálja az írás-olvasás esztétikai keretrendszerébe. Ezt egyfelől végiggondolja az alkotók oldaláról, így fogalmazván egyes elnyomott társadalmi osztályok íráson keresztüli felszabadulásának lehetőségéről: „Elképzelhető, hogy egy amerikai néger regénye akkor is lehet jó, ha áthatja a fehérek iránti gyűlölet, mert e gyűlölet által saját fájának szabadságát követeli.”⁸⁸ Jacques Derrida *“This strange institution called literature”*⁸⁹ című interjújában szintén

⁸⁷ „What distinguishes the screenwriter from the novelist or poet in this respect is partly the extent of the collaboration and revision. (...) the literary author is the owner of the work; the screenwriter is not.” – Price: *The Screenplay*. i.m. 12.

⁸⁸ Sartre: *Mi az irodalom?* i.m. 76.

⁸⁹ *“This strange institution called literature”*: An interview with Jacques Derrida. (translated by: Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby). In: Jacques Derrida: *Acts of Literature* (Edited by Derek Attridge). New York-London, Routledge,

kiemeli, hogy az irodalom a szólásszabadság legfontosabb intézményei közé tartozik. „Az irodalmi tér nem pusztán a képzelet intézménye, hanem egy képzeletbeli intézmény is, amely alapvetően lehetőséget nyújt valaki számára bárminek a kimondására.” Derrida érvelésének nem mond ellent, ha ebben a szellemben a bármit mondás terébe beemeljük azokat a szövegeket, amelyek ebben az értelemben egy elképzelt filmről beszélnek, és forgatókönyveknek hívjuk őket. Különösen, hiszen Derrida azt is megjegyzi, hogy az irodalom „olyan intézmény, amely túlnőni látszik az intézmény fogalmát.”⁹⁰ Bednancics Gábor és Bónus Tibor pedig már nem pusztán az irodalom szabadságáról, hanem az irodalomtudomány szabadság védelmező aspektusáról beszél: „Az irodalomtudománynak abban állhat a sajátlagos, a társadalomtudományokkal össze nem téveszthető feladata, hogy minden, az irodalmat célzó kisajátítás, az irodalom mindenféle instrumentalizálása felett örökösön.”⁹¹ A kisajátítás, az instrumentalizáció fogalomkörébe beleérthető, ha bizonyos típusú szövegeket a diskurzusból kizárni próbálnak. Ilyen értelemben disszertációm a maga szerény eszközeivel azt igyekszik felmutatni, hogy a forgatókönyv nem kizárható az irodalom diskurzusából.

Sartre nemcsak az írást, de az olvasást is szabadsággyakorlatként, aktivitásként írja le: „Ha felhívom az olvasómat, hogy fejezze be az általam kezdett vállalkozást, akkor magától értetődőleg tiszta szabadságnak, tiszta alkotóerőnek, feltétel nélküli aktivitásnak tekintem őt; semmiképpen sem folyamosodhat a passzivitásához (...)”;⁹² „Az író tehát azért ír, hogy az olvasók szabadságához forduljon; arra kéri ezt a szabadságot, hogy tegye létezővé a művét.”⁹³ Forgatókönyvek olvasása kapcsán ez a fajta szabad aktivitás nagyon is jól alkalmazható esztétikai értelemben, hiszen a szöveg nem film, de filmmé akar válni, tehát határozottan arra hívja az olvasót, hogy képzeletében alkossa filmmé a szöveget. Amikor ezen túlmenően *close-reading* metodikával közelítek egy forgatókönyv-szöveghez, akkor arra vagyok kíváncsi, hogy ezt a szabadságot milyen írói módszerekkel igyekeznek a szerzők mederben tartani annak érdekében, hogy író és olvasó közt, amennyire ez lehetséges, egy konszenzuális film képe jelenjen meg.

Sartre az olvasó és az olvasás szabadságáról beszél, Roland Barthes pedig nem sokkal később már a szöveg *örömről*. Barthes tudhatóan inspirálódott Sartre fent ismertetett szövegeiből, részben kritizálva, részben még tovább tágítva azok fogalmait. *A szöveg öröme*⁹⁴ olvasható tanulmányok kulcsfogalma a végtelen: Barthes végtelen nyelvről, végtelen írásról, végtelen olvasásról, végtelen szövegköziségről beszél. Talán senki sem érvelt olyan meggyőzően az írás-olvasás összefüggése, szerző és olvasó elkülöníthetetlen közössége, a többszerzőségi koncepció

1991, 33-75.

⁹⁰ „The space of literature is not only that of an instituted fiction but also a fictive institution which in principle allows one to say everything.” ; „It is an institution which tends to overflow the institution.” Mindkét idézet: Derrida i.m. 36.

⁹¹ Bednancics Gábor, Bónus Tibor: *Előszó*. In: *Kulturális közegek – Médiumok a 20. század első felében Magyarországon* (Bednancics Gábor és Bónus Tibor szerk.). Budapest, Ráció Kiadó, 2005, 16.

⁹² Sartre: *Mi az irodalom?* i.m. 63.

⁹³ Sartre: *Mi az irodalom?* i.m. 65.

⁹⁴ Roland Barthes: *A szöveg öröme* (Mihancsik Zsófia szerk., több fordító). Budapest, Osiris Kiadó, 1996.

illetve a szerző plurális identitása mellett, mint Barthes: ebből egyenesen következik, hogy az olvasás számára is aktív, alkotó folyamat volt. Sartre-ral ellentétben azonban Barthes ebben nem csupán az emancipáció lehetőségét, hanem az irodalom áruvá válásának veszélyét is látta: „az olvasás alkotó folyamat: nemcsak benső képeket, projekciókat, fantáziákat termel, de szó szerint véve *munkát* is: a termék (elfogyasztva) termelésként tér vissza, a termelés ígéretként, vágyakként, s a vágyak láncolata lassan kigöngyölődik, minden olvasás az általa létrehozott írást szolgálja, a végtelenségig.”⁹⁵ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) Ha nem csupán esztétikai értelemben keretezzük a forgatókönyv-olvasást, hanem ezeknek a szövegeknek a valós pozícióját is vizsgáljuk, másként szólva: a poétika mellett a politikájukat is szemügyre vesszük, akkor Barthes szavait nagyon relevánssá válnak. Hiszen forgatókönyveket szinte kizárólag *munkaként* olvasnak az emberek: tanárok olvassák hallgatók forgatókönyveit; pályázat elbírálók olvassák pályázók szövegeit; rendezők olvassák írók *könyveit* (mert egy regény-*könyvből* forgatókönyvet szeretnének írni, vagy mert egy forgatókönyvből filmet szeretnének készíteni, hogy világosan lássuk: a filmipar minden szöveget instrumentalizál); operatőrök, hangmérnökök, jelmez- és díszlettervezők olvassák a forgatókönyveket; illetve, adott esetben, de ritkán: kutatók. Saját disszertációm esettanulmányaira, úgy hiszem, éppen azért van szükség, hogy lássuk, igazolható-e a bevezetőben fölvetett hipotézis, miszerint a forgatókönyv-szövegek is képesek lehetnek kiszakadni a szakmai termelés láncolatából, fölszabadítható-e a forgatókönyv a filmipar instrumentalizálása alól: lehet-e a forgatókönyv-szöveg *örömszöveg*, ahogyan Barthes mondja: „Nyilvánvalóan az olvasás fogyasztássá redukálása felelős az »unalomért«, amit a modern (»olvashatatlan«) szöveggel vagy az avantgárd filmmel és festménnyel találkozó emberek egy része érez; az unalom annyit jelent, hogy az ember nem képes létrehozni a szöveget, játszani, felnyitni, »működésbe hozni« azt.”⁹⁶ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.)

Barthes azonban nemcsak kritikai értelemben gondolta újra az olvasást. Amikor az olvasás fogalmát Barthes a végtelenségig tágítja, akkor arra utal, hogy minden olvasható: egy festmény, egy fénykép vagy egy film éppúgy, mint egy szöveg. A *Világoskamra*⁹⁷ vagy a *Gyásznapló*⁹⁸ szövegei kiváló példái ennek az újszerű olvasási metódusnak. Ilyen értelemben a szövegeköziség nem pusztán azt a ma már bevett elemzői gyakorlatot jelenti, amely során bármely szöveg bármely másikkal párbeszédbe állítható egy harmadik által, amely ezekről íródik, hanem a médiumok, műfajok, műnemek, illetve a populáris, tömeg- és magaskultúra közti átjárhatóságot is: „ez az a bizonyos szövegeköziség [inter-texte]: hogy lehetetlen a végtelen szövegen kívül élni – hogy aztán ez a szöveg Proust vagy a napilap, vagy a televízió képernyője: a könyv teszi az értelmet, az értelem teszi az

⁹⁵ Roland Barthes: *Az olvasásról* (Babarczy Eszter ford.). In: U.ő.: *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 63-64.

⁹⁶ Roland Barthes: *A műtől a szöveg felé* (Kovács Sándor ford.). In: U.ő.: *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 73.

⁹⁷ Roland Barthes: *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról* (Ferch Magda ford.). Budapest, Európa, 2000.

⁹⁸ Roland Barthes: *Gyásznapló* (Szabó Marcell ford.). Budapest, Kijárat, 2012.

életet.”⁹⁹ Ennek fényében egyre kevésbé láthatjuk problémásnak forgatókönyvek önálló olvasását, vagy azok összeolvasását a belőlük készült filmekkel.

Eme fölvetés bizonyítására (esettanulmányokon túl) szintén Barthes két szövege, *A strukturális elemzés elvei és céljai*,¹⁰⁰ illetve a *Bevezetés az elbeszélő művek strukturalista elemzésébe*¹⁰¹ című a legalkalmasabb. Barthes itt abból a problémából indul ki, hogy bár az európai kultúra jelentős részét elbeszélő művek teszik ki, mégis hiányzik az a szintetizáló elméleti fogalomkészlet, amellyel szöveges, színházi, filmes, vagy bármely más típusú elbeszélés azonos módon tárható föl. Barthes diagnózisa szerint az irodalom- és filmelmélet (hogy disszertációm szempontjából releváns területen maradjunk) folyton saját partikularitását hangsúlyozza, miközben a narratológia lehetne a két diszciplína közös metszete: „Szerintem az összes ábrázoló művészetek, különösen az irodalom és még nagyobb jogon a film, nem olyan művészetek, amelyeket látni, hanem olyanok, amelyeket olvasni, desiffrálni kell.”¹⁰² Barthes szerint ha tisztán az elbeszélés mibenlétével kívánunk foglalkozni, akkor el kell tekintenünk a médiumspecifikus vonásoktól, s helyette az elbeszélés egészéből visszakövetkeztetve kell meghatározni az adott elbeszélés alapegységeit. Így szöveg esetén nem szóhasználatot és mondatokat fogunk elemezni (mint a nyelvészek), film esetében nem képekről, beállításokról, színekről, stb. fogunk beszélni; hanem mindkét esetben *funkciókról, akciókról és narratívákról*. *Funkció* alatt Barthes tág értelemben a deskriptív jeleket és a jelölőket érti: például egy *piros bögre* vagy egy nőnek a *hosszú haja*, amelyet szövegben szavak, filmen képek jelölnek. *Akciók* illetve *aktorok* alatt azokat a tárgyakat és szereplőket értjük, akik az imént leírt funkciókkal rendelkeznek. *Narratívának* tekintünk pedig minden olyan mozzanatot az elbeszélésben, amelynek során funkciókkal rendelkező akciók és aktorok interferálnak egymással, így például: *a hosszú hajú nő megfogta a piros bögrét*. Ezen az egyszerű példán is látszik, hogy a mozzanat tökéletesen teljesíti a narratíva minimumát, amit az időbeli kauzális változásként szokás definiálni. Barthes elmélete tehát lehetővé teszi, hogy azonos fogalmakkal elemezhesünk egy mondat, egy bekezdés, egy fejezet, egy egész regény; vagy akár egyetlen filmes beállítás, egy szekvencia, egy adott jelenet, egy egész film, vagy egy televíziós sorozat teljes narratív tartalmát. Steven Price nem véletlenül hívja rá föl a figyelmet, hogy Barthes ezen szövegeiben főleg filmes és popkulturális példákkal illusztrálja elméletét.¹⁰³ Barthes fogalomkészlete valószínűleg két okból nem terjedt el a magyar szakirodalomban: egyfelől a

⁹⁹ Roland Barthes: *A szöveg öröme* (Mihancsik Zsófia ford.). In: *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 96.

¹⁰⁰ Roland Barthes: *A strukturális elemzés elvei és céljai* (a kötet nem jelöli a fordítót). In: *Mozgóképkultúra*. (válogatás-szerkesztette: Kakuk Jenő, Hauser Zoltán, Szilágyi Erzsébet). Eger, Eszterházy Tanárképző Főiskola, 1995, 145-152.

¹⁰¹ Roland Barthes: *Bevezetés az elbeszélő művek strukturalista elemzésébe* (a kötet nem jelöli a fordítót), in: Lőrincz Judit (szerk.): *Szó, művészet, társadalom – válogatott tanulmányok, műelemzések*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1993, 21-26.

¹⁰² Barthes: *A strukturális elemzés elvei és céljai*. i.m. 147.

¹⁰³ „It is no accident that one of the most influential structuralist analyses, Roland Barthes' 'Introduction to the Structural Analysis of Narrative', used James Bond novels to illustrate a structuralist methodology.” – Price i.m. 132.

strukturális elemzéssel foglalkozó szövegeit csak részleteiben fordították le; másrészt a magyar köz- és szaknyelv olyan mértékben más jelentésben használja a funkció, akció és narratíva kifejezéseket, hogy szinte lehetetlen volna őket Barthes-i értelmükben integrálni. Erre én sem teszek kísérletet, az elmélet bemutatását pusztán azért tartottam fontosnak, mert ennek ismeretében könnyű bizonyítani, hogy egy forgatókönyv-szöveg és a belőle készült film narratívája között nagymértékű az átjárhatóság: „Másként szólva, az elbeszélés lefordítható fundamentális veszteség nélkül (...)”¹⁰⁴ ami nem lefordítható, folytatja Barthes, az a tág értelemben vett *nyelv*: értve ez alatt akár a magyar és francia nyelv közti átjárhatóság mértékét (hogy a fenti példánál maradjunk), illetve az írott nyelv és a filmnyelv közti átjárhatóság mértékét. Ezért is vizsgálom meg disszertációm következő fejezetében ezen két nyelv (film és írott) különbségeit és hasonlóságait.

Barthes irodalomelméletének a forgatókönyv olvasásra gyakorolt hatását, melyet az előbbiekben igyekeztem demonstrálni, Steven Price foglalta össze a legtömörebben: „Világos, hogy [a forgatókönyv] inkább funkcionál »termelési tevékenységeként« , semmint önmagába zárt műként; nem törődik önmaga »irodalmi« validációjával; jelentése töredékes, hiszen egy szuggesztív, befejezetlen szöveg, amely mások írói aktivitását igényli; markánsan intertextuális, részese mind az általános filmes és irodalmi mezőnek, ám az adaptáció vagy a történelmi dráma gyakorlatával ellentétben nem foglalkozik »forrásszövegekkel«; vitathatatlanul leválik a szerzői jog legális koncepcióról, amint azt Barthes és Foucault¹⁰⁵ is hangsúlyozta; s a forgatókönyv olvasója, legalábbis ipari kontextusban, közvetlenül részt vesz a termelési tevékenységben, illetve metaforikusan és igen gyakran szó szerint is a szöveg »újraírásában«.”¹⁰⁶

Price pontosan mutat rá, hogy Barthes koncepciói nemcsak elméletben teszik lehetővé, hogy a forgatókönyvet irodalomként olvassuk, hanem nagyonis konkrétan leírják a forgatókönyv-szöveg filmszakmán belüli működését. Price más aspektusokban is a konkretizálás híve, amikor a forgatókönyv-olvasás elméleti keretezését kutatja. Így például külön fejezetben vizsgálja, hogy a forgatókönyv dialogikus, illetve prózai szövegrészei hozzáférhető-e korábbi elméletekkel, vagy újszerű megközelítést igényelnek. Nem meglepő, hogy úgy találja, sok elméleti hagyomány áll a

¹⁰⁴ Mivel a szöveg idézett szakasza a disszertáció írásakor nem elérhető magyarul, minden esetben a saját fordításomat használom, és lábjegyzetben közlöm az eredeti változatot: „Autrement dit, le récit est traductible, sans dommage fondamental (...)” – Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale des récits*, 25.

¹⁰⁵ Price itt Barthes-tól *A szerző halála* (Babarczy Eszter ford.). In: U.ő.: *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 50-55. című szövegre, Foucault-tól a *Mi a szerző?* (Erős Ferenc, Kicsák Lóránt ford.). In: U.ő.: *Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések* (Sutyák Tibor szerk.), Debrecen, Latin Betűk Alapítvány Kiadó, 1999, 119-146. tanulmányra utal.

¹⁰⁶ „It clearly functions within 'the activity of production' rather than as a closed work; it is not concerned with validating itself as 'literature'; its meaning is deferred, since it is a text of suggestive incompleteness that demands the writerly activity of others; it is markedly intertextual, participating within the general field of cinema and literature, but – other than in adaptation or historical drama – rarely concerning itself with 'source' materials; it is indisputably severed from the legal conceptions of authorship outlined by both Barthes and Foucault; and the reader of the screenplay, at least in its industrial context, directly participates in the activity of production and, metaphorically and very often literally, in the 're-writing' of the text.” – Price i.m. 41.

rendelkezésünkre mindkét szövegtípus elemzéshez. Színdarabok elemzéshez például már régóta alkalmazzák J. L. Austin beszédaktus elméletét,¹⁰⁷ vagy a klasszika filológiának azt a felismerését, miszerint a színpadi szövegnek a kommunikációelmélet szempontjából mindig több címzettje van, amelyre Barthes is utal,¹⁰⁸ s amelyet Price maga így fogalmaz meg: „A »hétköznapi társalgással« ellentétben a filmes és színpadi dialógusnak nem egy, hanem (minimum) két címzettje van: a karakterek, akikhez e szavak szólnak a történet világán belül, illetve a néző a nézőtérén.”¹⁰⁹ Ehhez a felismeréshez jól kapcsolható az amerikai *know-how* szakirodalomnak egy eddig nem említett koncepciója, mely a filmdialógust *text* és *subtext* viszonyában gondolja el.¹¹⁰ Mint az elnevezés is mutatja, a koncepció a dialógust alapvetően a szöveg felülete és a szöveg alatti, vagy azon túli tartalmak szerint értelmezi. Leegyszerűsítve a következő példával mutatható be a koncepciót: ha egy pár reggel azon vitatkozik, hogyan érdemes kávéfőzni, s a jelenet végére annyira összevesznek, hogy az egyik fél feldúltan távozik a lakásból, mondván: „Akkor én majd a sarki kávézóban reggelizek.”, s a film teljes narratív kontextusa egy szakítás folyamatát mutatja be, akkor világossá válik, hogy a szöveg felülete, a *text* ugyan csak a kávéfőzés mikéntjéről szól, a *subtext* azonban arra utalt, hogy ez a két ember már nem sokáig bír együtt élni. A fenti Pierce idézet szerint tehát a *text* címzettjei a jelenet szereplői, a *subtext* címzettjei azonban a nézők. Saját hevenyészett példámnál azonban jóval szemléletesebb Paul de Man elemzése¹¹¹ Edith (Jean Stapleton) és Archie Bunker (Carroll O'Connor) szóváltásáról az *All in the Family* (Norman Lear, Bud Yorkin, 1971-1979) című sorozatból. A jelenetben annyi történik, hogy Edith megkérdi Archie-t, alul vagy felül főzve akarja-e kötni tekecipőjét, amire Archie azt mondja: „Mi a különbség?”, ám Edith pragmatikus magyarázatára a férj csak felbőszül. A jelenet kontextusa tehát világossá teszi, hogy Archie-t nem a fűzési módok különbsége érdekelte, hanem rezignáltságát fejezte ki a kérdéssel. De Man itt egy filmes, mi több popkulturális alkotáson demonstrálja irodalom-definícióját, mely így szól: „A kérdés grammatikai modellje nem akkor válik retorikaivá, amikor egyrészt egy szó szerinti, másrészt pedig egy figurális jelentéssel van dolgunk, hanem amikor grammatikai vagy más nyelvi eszközök segítségével lehetetlenség eldönteni, hogy a két (esetleg teljesen összeegyeztethetetlen) jelentés közül melyik az uralkodó. A retorika radikálisan felfüggeszti a logikát, és a referenciális eltévelyedés szédítő lehetőségeit nyitja meg. S habár ez talán már távolabb vezet a közhasználattól, én habozás nélkül magával az irodalommal azonosítanám a nyelv retorikai,

¹⁰⁷ J. L. Austin: *Tetten ért szavak* (Pléh Csaba ford.). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.

¹⁰⁸ „(...) a legújabb kutatások (J.-P. Vernant kutatási) rávilágítottak a görög tragédia lényegi többértelműségére; a szöveget kétértelmű szavakból szőtték össze, amelyeket az egyes szereplők egyoldalúan fognak fel (éppen ez az örökös félreértés a «tragikum»); s mégis van valaki, aki minden szót a maga kétértelműségével együtt ért meg, s megérti – ha lehet így mondani – a szeme előtt megszólaló szereplők sükettségét is: ez pedig az olvasó (vagy ebben az esetben a néző).” – Roland Barthes: *A szerző halála* (Babarczy Eszter). In: *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 55.

¹⁰⁹ „Unlike 'natural conversation', film and theatrical dialogue has not one but two addressees (at least): the character(s) to whom the words are spoken within the story world, and the spectator in the auditorium.” – Pierce i.m. 138.

¹¹⁰ Ehhez lásd: Linda Seger: *Writing subtext*. San Francisco, Michael Wiese Productions, 2011.

¹¹¹ de Man i.m. 20-21.

figurális potenciálját.”¹¹² De Man mindig azokat a szöveghelyeket elemzi, mi több, ezt tekinti az irodalom alapvetésének, ahol a referenciális és figurális jelentés egyazon jelből bomlik ki. Fenti példája tálcán kínálja lehetőséget, hogy a *text-subtext* koncepciót a referencialitás-figuralitás viszonyában értelmezzük, s forgatókönyvek dialógusaiban de Manhoz hasonlóan vizsgáljuk azokat a helyeket, ahol egyetlen mondat egyszerre működik *text*ként és *subtext*ként, vagyis ahol eldönthetetlen, hogy éppen referenciálisan vagy figurálisan kell érteni egy dialógus mondatát.

A forgatókönyv prózai vetületét vizsgálva McKee-vel szemben Price arra a következtetésre jut, hogy a forgatókönyvből nemhogy száműzendő volna a költőiség, hanem kifejezetten jellemző rá; hiszen a költészet előnyben részesíti a képes beszédet a fogalmival szemben és sűrítő természetű. Innen szemlélve Hemingway és az amerikai *Imagism*¹¹³ irodalmi irányzat stíluseszményéhez látja közel állónak a forgatókönyvek szövegeit.¹¹⁴ Érdekes egybeesés, hogy Sartre Albert Camus *Az idegen*¹¹⁵ című regénye kapcsán hozza szóba Hemingway-t, s emeli ki, hogy mindkét szerző stílusára jellemző a filmes látásmód, amely Sartre szerint a nyelvhasználat szintjén kezdi ki a kauzalitást: „Mindkettőjük írásaiban ugyanazok a rövid mondatok követik egymást, melyek közül egyik sem próbál hasznot húzni az előzők kínálta lendületből, valamennyi újrakezdést jelent. Valamennyi mintha egy mozdulatról, egy tárgyról készült pillanatfelvétel volna. Minden újabb mozdulatnak, újabb tárgynak újabb mondat felel meg.”¹¹⁶ Mindezt csupán azért hozom föl példának, hogy ismét rámutassak: irodalom és film kölcsönösen, s az egyszerű adaptációnál jóval mélyebb értelemben termékenyíti meg egymást, s ebből a szempontból a forgatókönyv valóban az a szövegtípus, amelyben ott van az irodalom filmes, s a film irodalmi látásmódja.¹¹⁷

Éppen a forgatókönyv átmenetisége az utolsó aspektus, amelyet ebben a fejezetben még meg kell vizsgálni. Ebből a szempontból ismét Paul de Man és Jacques Derrida, a dekonstrukció két teoretikusának tanait tartom hasznosnak. Az irányzat követői számára ismeretes az a közhelyszámba menő *bonmot*, miszerint minden szöveg elvégzi önmaga dekonstrukcióját, másként szólva önmaga fölszámolását, s a dekonstruktor dolga voltaképpen nem más, mint szoros és figyelmes olvasás nyomán ennek a föltárása. Ahogyan de Man fogalmaz: „A dekonstrukció nem olyasmi, amit mi adunk hozzá a szöveghez, hanem eleve az alkotja magát a szöveget.”¹¹⁸ Nem

¹¹² de Man i.m. 21.

¹¹³ Ehhez lásd: Kevin Alexander Boon: A forgatókönyv, az imagizmus és a modernista esztétika (Roboz Gábor ford.). *Prizma 14.: Forgatókönyv* (Nagy V. Gergő szerk.). Budapest, 2016, 50-60.

¹¹⁴ „Boon discovers five of the seven 'principles' of Imagism in these examples: 'a privileging of concrete images, a practical aversion to abstract and indefinite descriptions, the excising of unnecessary words to arrive at an efficient use of language, the use of poetic compression as a strategy of suggesting more than literally stated, and the avoidance of vague generalities'.” – Price i.m. 35.

¹¹⁵ Albert Camus: *Az idegen* (Ádám Péter, Kiss Kornélia ford.). Budapest, Európa, 2016. Avagy régi fordítása: *Közöny* (Gyergyai Albert ford.). Bukarest, Kriterion, 1972.

¹¹⁶ Jean-Paul Sartre: *Az Idegen magyarázata* (Vigh Árpád ford.). In: U.ő.: *Mi az irodalom?* (Dobossy László válogatása), Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 185.

¹¹⁷ Erről lásd: Marco Bellardi: Filmszerű elbeszélés (Karácsonyi Judit ford.). *Apertúra*, 2020. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2020/tel/bellardi-filmszeru-elbeszeles/> Utolsó letöltés: 2021. április 10.

¹¹⁸ de Man i.m. 29.

nehéz belátni, hogy a forgatókönyvre mint olyan szövegre, amely folyton kitörni igyekszik saját szövegi mivoltából, jól illenek ezek a leírások. Price a rá jellemző pragmatizmussal, ám némiképp Derrida szójátékos írásmódját imitálva a dekonstrukciót egyenesen destrukcióra fordítva ezt így fogalmazta meg: „A forgatókönyv talán önmagában hordozza saját destrukciójának magvait.”¹¹⁹ A forgatókönyv átmenetisége tehát nemhogy akadályozza a kortárs irodalomteoretika egyik legfrissebb és legradikálisabb elméletének érvényesítését, hanem kifejezetten inspirál egy ilyen olvasatot, sőt igazolja a dekonstrukció elgondolásait.

E fejezet zárása és összefoglalásaként ismét J. Hillis Miller egy gondolatát idézem, méghozzá paradox módon könyvének első mondatát: „Az irodalom vége közeleg.”¹²⁰ Miller provokatív kijelentését persze egész könyvén keresztül argumentálja: gondolatmenetének lényege, hogy a kortárs irodalomelmélet nem hagyhatja figyelmen kívül a 21. századi tömegkommunikáció és újmédia hatásait. Az írásosság kultúrája ugyan még nem szűnt meg, de radikális átalakuláson megy keresztül. Papíralapú újságok helyett honlapokat, könyvek helyett egyre inkább e-bookokat olvasunk, TV helyett internetes *streaming* oldalakat nézünk. Miller helyenként bájos öniróniával jegyzi meg, hogy hajlott kora miatt talán nem is ő az alkalmas szaktekintély egy 21. századi irodalomelmélet megírására, s legfeljebb a kritikai gondolkodás metodikáit képes leírni. Azt mindenesetre pontosan megállapítja, hogy: „Valaha a nyomtatott irodalom volt az alapvető módja annak, hogy egy adott nemzetállam polgárait megismertessék azokkal a gondolatokkal, ideológiákkal, viselkedési és morális mintákkal, amelyek jó állampolgárokká tették őket. Manapság ezt a feladatot, jó vagy rossz értelemben, az egész világon egyre inkább a rádió, a film, a televízió, a VCR, a DVD és az internet látja el.”¹²¹ Miller pesszimista jóslata szerint az irodalom el fogja, ha ugyan nem veszítette el máris azon társadalmi funkcióját, amelyet Sartre olyan fontosnak tartott. Ha moralizálás nélkül elfogadjuk Miller hipotézisét, nem nehéz elképzelni a kultúrának egy olyan állapotát, amelyben szövegek írása és olvasása addig redukálódik, hogy a legtöbb szöveg forgatókönyv lesz: mozgóképes, újmediális tartalmak tervezéséről fognak szólni, vagy ezeket fogják kiegészíteni, kommentálni. Ahogyan egy ókori görög dráma szövege eredendően inkább volt egy színi előadás vagy rítus tervezésének lenyomata, mint irodalom; úgy idővel talán a forgatókönyvek válnak egy későbbi kor számára korunk irodalmává.

¹¹⁹ „Perhaps the screenplay thereby contains within itself the seeds of its own destruction.” (saját fordításom) – Price i.m. 32.

¹²⁰ „The end of literature is at hand.” (saját fordításom) – Miller i.m. 1.

¹²¹ „Printed literature used to be a primary way in which citizens of a given nation state were inculcated with the ideals, ideologies, ways of behavior and judgment that made them good citizens. Now that role is being increasingly played, all over the world, for better or for worse, by radio, cinema, television, VCRs, DVDS, and the Internet.” – Miller i.m. 9.

Mint többször utaltam rá, forgatókönyvek elemzéséhez szükséges megvizsgálni, hogy a filmnyelv és az írott nyelv között milyen mértékű az átjárhatóság. Ebben a fejezetben filmelméletet segítségül hívva, a filmnyelv egységei felől közelítem meg azt a kérdést, hogy az írott nyelvnek, mely a forgatókönyv alapvető médiuma, milyen lehetőségei vannak ezen egységek kifejezésére. Másként szólva: vajon a filmelmélet elemző szempontjai érvényesek lehetnek-e egy forgatókönyv szövegének elemzésekor is? Az intermediális olvasás határait vizsgálom e fejezetben.

A filmnyelv egységei

A beállítás

A klasszikus filmesztétika és a neoformalista filmelmélet egyetért abban, hogy a filmnyelv legkisebb egysége a beállítás. Ez rögtön alapvető különbségek megállapításához vezet. Bíró Yvette szerint „A beszélt nyelv legkisebb egysége is elvont – a filmnyelv legkisebb egysége is konkrét.”¹²² A lényegi különbség a két nyelv között abban áll, hogy mind a beszélt, mind az írott nyelv legkisebb jelentéstani egységei absztrakt jellegűek (fonémák, morfémák, betűk, stb.), míg a filmnyelv legkisebb egysége (leszámítva az experimentális, absztrakt filmeket) mindig konkrétumokból áll. Szükséges többes számban fogalmazni a konkrétumokról, hiszen igen ritkán mondhatjuk, hogy egy beállítás mindössze egyetlen és egyértelmű információt hordozna. „Tulajdonképpen a beállítás tekinthető úgy, mint a filmnarráció legkisebb olyan egysége, amelynek már van narratív szerepe, de még nincs feltétlenül dramaturgiai jelentősége.”¹²³ – írja Kovács András Bálint. Noha azt könnyű belátni, hogy a film legkisebb egysége valóban a beállítás, az már relatívabb kérdés, hogy mikor van egy beállításnak narratív vagy dramaturgiai szerepe, hiszen ez a dramaturgia definíciójának kérdését is fölveti. Éppannyira elképzelhető, hogy egy beállításnak pusztán dramaturgiai szerepe legyen, mint az, hogy pusztán narratív szerepe legyen.

Ennél fontosabb kérdés, hogy miként közelíthető meg az írott nyelvvel a filmnyelv eme legkisebb egysége, amely az esetek többségében leírhatatlan mennyiségű konkrétumot tartalmaz. És itt a leírhatatlan szót a maga brutális szószerintiségében kell értelmezni: nincs az az egyszerű kép, amely ne hordozna önmagában annyi információt, érzelmet, hangulatot, részletet és interpretációs

¹²² Bíró i.m. 19.

¹²³ Kovács i.m. 46.

lehetőséget, hogy mindez egy bármilyen végtelenül hosszú szöveggel leírható volna. Nyilvánvaló, hogy az ilyen teljességre való törekvésről minden képekkel operáló szövegnek le kell mondania, az olvasónak pedig fölösleges efféle elvárásokat támasztani egy forgatókönyvvel szemben. „Ezért is teljesen hamis, pontatlan az a gyakori állítás, hogy a plán megfelel a szónak, a szekvencia a mondatnak. Pedig mennyivel gazdagabb információt tartalmaz egyetlen plán, például egyetlen premier plán, mint akár egy mondat! Valójában minden plán egy-egy bonyolult tartalmú kijelentést képvisel. A nyelv legkisebb egységeinek normatív előírásai vannak (hogyan épülnek például a fonémákból szavak) – a filmplánokra és főleg a film szekvenciáira ilyen előírások nem vonatkoznak.”¹²⁴ Bíró Yvette ezen megállapításaival a filmelmélet azon régi, André Bazin *A fénykép ontológiája*¹²⁵ című szövegétől induló kérdéséhez csatlakozik, amely a filmkép indexikus mivoltát vizsgálja (e filmtéoretikai hagyománnyal disszertációm második részében, a Pilinszky János forgatókönyveiről szóló esettanulmányban foglalkozom). Ha a fényképeket és mozgóképeket indexikusnak, azaz nyomszerűnek tekintjük, amelyek kulturális konnotációk és kontextus nélkül nehezen tesznek szert az absztrakt jelek státuszára, akkor a film csak erős jóindulattal tekinthető nyelvi strukturának, s ezért a *filmnyelv* kifejezést mindig metaforikusan kell érteni. Mindebből egyenesen következik, hogy nem érdemes egy forgatókönyv szerkezeti egységein szigorúan számonkérni a filmnyelv egységeit, ahogy a filmnyelv egységei sem fogják lefedni az írott nyelv egységeit. Ha egy forgatókönyv minden eltervezett beállítás minden partikularitásának leírására törekedne, az jó eséllyel felszámolná szövegjellegét, de legalábbis közel olvashatatlanul részletessé és fragmentálttá tenné.

Noha a beállítások számtalan paraméter szerint osztályozhatók, mind a gyakorló filmkészítők, mind a filmesztéták jellemzően a plán méretére hivatkoznak leggyakrabban. Ennek alapját a kamera távolsága adja a beállításon látható objektumoktól és élőlényektől, távolról közelre haladva tehát: *totál plán* (ezen belül változó nevekkkel illetik: *hiperplán*, *nagytotál*, *kistotál*), *szekond plán* (ezen belül változó nevekkkel illetik: *amerikai plán*, *nagyszekond*, *tágszekond*, *kisszekond*, *szükszekond*, *félközeli*) és *premier plán* (ezen belül változó nevek: *közeli*, *nagyközeli*, *szuperplán*). Ez a fogalmi rendszer egyszerű hivatkozási alap, amellyel hozzávetőlegesen jól felidézhető, hogy egy adott beállításon mi látható a képkereten belül. Éppen ezért alakulhatott ki az a forgatókönyvírói gyakorlat, amelyben időnként jelölik a plán méretét a fenti műszavak egyikével. Az *irodalmi* forgatókönyvet a *technikai* forgatókönyvtől hagyományosan éppen ez alapján szokás megkülönböztetni. Az irodalmi forgatókönyvben általában nem jelölik a plánokat,¹²⁶ a technikai forgatókönyvben viszont jelölni szokás a plánokat és a kameramozgásokat. A disszertáció

¹²⁴ Bíró Yvette i.m. 240.

¹²⁵ André Bazin: *A fénykép ontológiája* (Baróti Dezső ford.). In: U.ő.: *Mi a film?* (Zalán Vince szerk.). Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 16-23.

¹²⁶ Ahogy a *Bevezetőben* erre már rámutattunk, a legtöbb *know-how* szakirodalom egyenesen tiltja ezek használatát.

esettanulmányaiban azonban látni fogjuk, hogy igen sok forgatókönyv már „irodalmi” fázisában is utal a plánozásra, ami miatt meglehetősen fölöslegesnek tűnik az irodalmi-technikai megkülönböztetés (éppen ezért disszertációmban ritkán használom ezeket a fogalmakat). A plánokra való utalás praktikus előnyei mellett könnyű érvelni, disszertációm azonban arra a kérdésre koncentrálna, hogy milyen lehetőségek rejlenek egy forgatókönyv szövegében a technokratizmuson túl. Nem nehéz belátni, hogy az olyan információ, miszerint egy embert premier plánban vagy kisszekondban látunk, még ha tudjuk is, hogy néz ki ez az ember, semmit sem árul el a beállítás színeiről, világításáról vagy az optika gyújtótávolságából következő hangulati jellemzőkről (egy nagy látószögű optika dramatikusan vagy ironikusan torzíthat, míg egy teleobjektív nagy mélységéletlensége miatt sokszor nemcsak a háttér mosódik el, de még az arc egyes részletei sem egyformán élesek).

Részben ez is szerepet játszott abban, hogy Gilles Deleuze önálló filmkép fogalmi rendszert állított föl, amellyel a plánozás hagyományos szókészlete mellé olyan alternatívát kínált, amellyel a képek esztétikai és filozófiai sajátosságait jobban leírhatónak remélte: „(...) mihelyt elhagyjuk az arcot és a nagyközelít, mihelyt komplex plánokat veszünk figyelembe, amelyek túl vannak a premier plán – szekond plán – totál plán túl egyszerű felosztásán, úgy tűnik föl, hogy egy sokkal finomabb és differenciáltabb »érzelmi rendszerbe« léptünk be, amelyet nem olyan könnyű azonosítani, és amelyből nem emberi affektusokra lehet következtetni.”¹²⁷ Mindezt azért fontos megjegyezni, mert Deleuze megközelítése érintkezik e disszertációban tárgyalt problémával: Deleuze-t az érdekelte, hogyan írhatóak le a legteljesebben a filozófia nyelvével a már létező filmek hatásmechanizmusai és jelentései, engem pedig az, hogy a forgatókönyv szövege miként képes ezekre a hatásokra és jelentésekre utalni. Véleményem szerint Deleuze analitikus megközelítése forgatókönyvek elemzésénél biztosan, de akár forgatókönyvek írásánál is inspiratív lehet. Így Deleuze-höz csatlakozva kijelenthető, hogy egy közelképnek sosem a közelsége a fontos, hanem a hatás és hangulat, amelyet kelt, illetve a jelentés, amit létrehoz (amelynek ugyan *része*, de nem *esszenciája* a közelség) – a forgatókönyvekben tehát ennek megfelelő nyelvi eljárásokra érdemes figyelni, amelyek nem ekvivalensek azzal a pusztán információval, hogy valamit közletről látunk.

A mise-en-scène

Ugyanígy a plánrendszer korlátoltságnak felismerése miatt vezette be Kristin Thompson és David Bordwell a *mise-en-scène*¹²⁸ fogalmát. Definíciójuk szerint a *mise-en-scène* magába foglalja a

¹²⁷ Gilles Deleuze: *A mozgás-kép, Film I.* (Kovács András Bálint ford.). Budapest, Palatinus, 2008, 140.

¹²⁸ Kristin Thompson, David Bordwell: *The Shot: Mise-en-Scene* (fejezet) in: *Film Art – An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 2010, 258-345.

beállítás térszervezését, a díszletet, a jelmezt és a sminkelést, a világítást, a színészek mozgását és alakítását, s mindezek egymáshoz való viszonyát – a *mise-en-scène* tehát a beállítás minden olyan eleme, amely a plánozással nem írható le. Nyilvánvaló, hogy a tágan értelmezett *mise-en-scène* elemeire viszonylag könnyen és gazdagon utalhat a forgatókönyv szövege, mi több, ez részben elvárás is a forgatókönyvvel szemben. A forgatókönyvíró *know-how* szakirodalmakban bőven szólnak róla, hogy egy-egy karakter jelmeze, környezete, tárgyai, életének terei és ezek változásai milyen kifejező erővel bírnak, s így a forgatókönyv alapvető eszközei közé tartozik ezek leírása. A Robert McKee által *Image Systemnek*¹²⁹ nevezett írói módszer egyértelműen illeszkedik a *mise-en-scène* koncepciójába. A forgatókönyvekben a jelenetek sztenderd fejlécezése – ahol a helyszínt, a díszlet külső vagy belső térbeliségét, illetve a napszakot szokás jelölni – szintén a *mise-en-scène* részének tekinthető. Hogy ezen belül egy forgatókönyv milyen részletességgel utal a fényviszonyokra, a mozgásokra, a mozgások dinamikájára, a díszlet részleteire, az ezek ábrázolásához használt kameratechnikára, stb., már nehezen általánosítható – az mindenesetre leszögezhető, hogy a *mise-en-scène*-t a forgatókönyv szövege bizonyos korlátokon belül képes érzékeltetni.

A filmszekvencia

Bíró Yvette egy korábbi idézetében már fölbukkant a *filmszekvencia* kifejezés. A beállítást ez a filmnyelvi egység követi. Mivel a szekvencia definíciója nagyban függ az analízis szempontjától (vágás, kameramozgás, narratíva, stb.), ezért e fogalom legtagabb definíciója így szól: szekvenciának tekinthető minden olyan szakasz egy filmen belül, amely több beállításból áll, és valamilyen szempontból egységet képez. Ez lehet egy szoba vagy más környezet montázon keresztül történő bemutatása, egy mozdulat, amellyel valaki egy pohárért nyúl, máskor egy teljes, párbeszédés jelenet is értelmezhető szekvenciaként, de akár több jelenet együtt is kiadhat egy narratív szekvenciát. Ilyen esetekben érdemes e disszertáció előző fejezetében tárgyalt Roland Barthes *funkció, akció, narratíva* fogalomhármására gondolni. Egy forgatókönyv vizsgálata során hol a narratíva felől határozunk meg szekvenciákat (melyek értelemszerűen a narratíva tartalmától és idejétől függően relatíve nagyobb egységek), hol a forgatókönyv filmes beszédmódja szempontjából (lásd a fenti példákat a szoba bemutatására, stb.).

¹²⁹ Robert McKee i.m. 310-311.

A szekvencia kapcsán merül föl a vágás kérdése mind a filmnyelv, mind a forgatókönyv szempontjából. A vágás mint a különböző beállítások összeillesztése definiálható – másként szólva a vágás hozza létre a fõnt tágan definiált szekvenciális egységeket. A különböző vágási típusok felsorolásától most eltekintek, hiszen a plánok kapcsán már rámutattam, hogy disszertációm szempontjából a technikai jellegű definícióknál nem célszerû elidõzni. A vágások keltette hatásmechanizmusok kategorizálása viszont fontos tényezõ. Kristin Thompson és David Bordwell ezeket a következõ szempontok alapján osztályozta: a vágás *vizuális* (az eredeti angol szövegben: *graphic*), *ritmikai*, *térbeli* és *idõbeli* kapcsolatokat hozhat létre két beállítás között.¹³⁰ „Vizuális és ritmikai kapcsolódás minden film vágásában jelen van. Formálisan absztrakt filmek vágásánál irreleváns lehet a térbeli és idõbeli kapcsolódás, de minden más, nem-absztrakt képekre épülõ filmben (vagyis a mozgóképek nagy többségében) jelen van.”¹³¹ Ezen kapcsolódások nagy részét minden filmalkotó akarva-akaratlanul létrehozza, a kérdés inkább az, milyen céllal és mennyire tudatosan használja õket.

Thompson és Bordwell *vizuális kapcsolatteremtésnek* tekinti például a kontinuitás fõnntartása érdekében történõ vágást is (*continuity editing*): amikor egy párbeszédés jelenet két résztvevõje közt oda-visszavágnak, és a két beállítás világitása vagy kompozíciója nem változik drasztikusan, akkor a vizuális homogenitás dominál. Amikor Syd Field¹³² vagy McKee¹³³ óva inti a forgatókönyvírókat a vágások írásban való jelzésétõl, akkor jellemzõen a *continuity editingre* gondolnak, és ebbõl a szempontból igazuk van: az ilyen típusú vágásokat egyrészt általában nem írják le a forgatókönyvben, másrészt valóban zavaró volna egy dialógus olvasása közben, ha minden replika elõtt jeleznék a szöveg, hogy vágás történik. Nyilván más a helyzet, ha egy vágásnak dramaturgiai funkciója van, és erre akár szõszerint („*CUT TO*” / „*VÁGÁS*”), akár másként, valamilyen írott nyelvi poétikai eszkõzsel hívja fel a figyelmet a forgatókönyv szövege. Ilyen kiemelt jelentõségû vizuális kapcsolatteremtésnek tekinthetõ például Alfred Hitchcock *Psycho*-jának (1960) híres szekvenciáját, amelyben a zuhanyzó lefolyóján spirálisan lecsordogáló véres víz képe átúszik a halott Lila Crane tág pupilláját forgó mozgással ábrázoló beállításba – itt nyilván a vizuális asszociáció, valamiféle brutális költõiség jut érvényre. A hasonlat az írott nyelv bevett költõi képei közé tartozik, így ilyen jellegû vizuális kapcsolatteremtések bõséggel akadnak forgatókönyvekben is.

¹³⁰ Thompson, Bordwell i.m. 455.

¹³¹ „Graphic and rhythmic relationships are present in the editing of any film. Spatial and temporal relationships may be irrelevant to the editing of films using abstract form, but they are present in the editing of films built out of nonabstract images (that is, the great majority of motion pictures).” – Thompson, Bordwell i.m. 455-456.

¹³² „Ne izgasd magad a snittek miatt!” – Field i.m. 199.

¹³³ „Húzzunk ki minden kamerára és vágásra vonatkozó megjegyzést.” – McKee i.m. 311.

A *ritmikai kapcsolatot* Thompson-Bordwell-i értelemben alapvetően a beállítások egymáshoz képesti hossza határozza meg, amihez rögtön hozzátehetjük kiegészítésként Bíró Yvette alapján,¹³⁴ hogy a *filmritmust* ezen kívül a képen látható mozgások, a kamera mozgásának, illetve a hangsáv ritmusának bonyolult négyes kapcsolata együtt teremti meg. Ahogy a *Bevezetőben* már szóba került, a zeneiség, a ritmus közös vonása a filmnyelvnek illetve az írott és beszélt nyelvnek – még akkor is, ha alapvetően más tulajdonságok hozzák létre egyik és másik nyelv zeneiségét. Így tehát a vágás ritmusának *hatását* egy forgatókönyv szövege érzékeltetni tudja. Egy rövid beállításokat gyorsan egymás után vágó szekvencia zaklatottságát ugyanúgy érzékeltetheti a szöveg pergése (rövid szavak, pattogó, dentális, tremuláns és zárhangos mássalhangzók halmozása, tömondatok), ahogy egy hosszabb beállításokat lassabban váltakoztató szekvencia lomhaságát (többszörösen összetett mondatok).

A *z időbeli kapcsolódásról*, akár csak a *vizuálisról* ugyanúgy elmondható, hogy leggyakrabban a kontinuitást, más esetekben épp az időmúlást, az elbeszélés ellipsziseit hivatott ábrázolni, egészen olyan szélsőséges esetekig, mint amilyen a *flashback* vagy a *flashforward*. Két beállítás közti *időbeli kapcsolódás* ennek értelmében tisztán narratív természetű vágásnak tekinthető, s mivel a forgatókönyv alapvető tulajdonsága, hogy a film narratíváját tartalmazza, az ilyen vágásokra mindig utal a szöveg.

A *térbeli kapcsolódások* esetén is az előbbieken leírt sokféle hatásra kell gondolni. A *filmtér* vágás általi fölépítésére jó például szolgálnak a *Szerelemben* (Makk Károly, 1971) látható szekvenciák, amelyek során az Öregasszony (Darvas Lili) apró részletekben érzékeli a lakás egészét. Az ilyen térérzékelés kapcsán jegyezte meg Bíró Yvette: „Ejzenstejn elemzi nagy jelentőségű montázstanulmányában azt, hogy az emberi megfigyelés mechanizmusa mennyire egybevág a filmszerű szerkesztés alapelveivel.”¹³⁵ De ugyanígy *térbeli kapcsolódásnak* tekinthetjük David Lynch térszervezését a *Mulholland Drive*-ban (2001), ahol az ajtón kilépő szereplők gyakran nem abba a helyiségbe jutnak, mint ahová az az ajtó egy korábbi jelenetben vezetett. A *térbeli kapcsolódások*, ahogy ez a két példa is mutatja, leggyakrabban a *mise-en-scène* részét is képzik, amelynek viszonyát a forgatókönyv szövegéhez már korábban érintettem.

A fentiek alapján látható, hogy egy filmben majdnem minden egyes vágás mind a négy kapcsolódási kategóriát magába foglalja. Mivel a vágás szekvenciákat képes létrehozni, már érintkezik a film narratívájával is. Ahogy Kovács András Bálint írja: „A film ugyanis két, az elbeszélés szempontjából alapvető dologra nem képes: egyértelmű időrendi és okozati összefüggéseket teremteni. A film nem rendelkezik azokkal a retorikai eszközökkel, amelyek ezeket a funkciókat a nyelvben ellátják. A film nem tudja mondani, hogy »ezért«, »következésképp«,

¹³⁴ Bíró Yvette: *Időformák*. Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

¹³⁵ Bíró Yvette: *A hetedik művészet / A film formanyelve*. Budapest, Osiris Kiadó, 2003, 88.

»amiatt, hogy« stb. Sem azt, hogy »ezután«, »korábban«, »később« stb.”¹³⁶ A vágás, amikor a folytonosság érdekében egyszerre vizuális, térbeli és időbeli kapcsolatot teremt két beállítás között (pl. egy napsütéses szobából egy ember kilép az ajtón át; a napsütéses utcán kinyílik a ház ajtaja és rajta kilép az imént a szobában látott ember), akkor ezeknek a grammatikai eszközöknek az ekvivalenseit teremti meg a film poétikai eszköztárában. A *párhuzamos vágás* (kettő vagy több, eltérő helyszínen, de azonos időben játszódó cselekmény közti oda-visszavágás) ehhez hasonlóan elemzői szempontból leggyakrabban narratív eszköznek minősül, amely a fenti kapcsolatteremtések bármelyikével létrehozható. Éppen ezért a vágás érzékeltetése forgatókönyv-szövegekben a kevésbé problematikus filmnyelvi egységek közé tartozik, mivel a vágások túlnyomó többsége a kontinuitás fönntartását, az elbeszélés folytonosságát, illetve egy érzékelési struktúra jellegét hivatott ábrázolni.

A film szekvenciális és narratív építkezése sok szempontból rokon más elbeszélő műformák felépítésével. Kis túlzással mondható, hogy a film a vágás által „tanult meg” úgy elbeszélni, ahogyan korábban szövegek tudtak, majd ezután fedezte föl az elbeszélés olyan formáit és technikáit, amelyek sajátosan filmszerűek. Jean-Claude Carrière találóan mutat rá, hogy nincs minden esetben lényegi különbség egy szöveg és egy film leíró szekvenciája között: „Primo Levi megjegyezte, milyen nehéz a leírás egy regényben, míg a filmben mindez egyszerűnek tűnik. A bemutatáshoz csak be kell kapcsolni a kamerát. / De minek a bemutatásához? A valóságéhoz? A valóság lapos képének bemutatásához? Biztos, hogy Balzac egy leírása, amelyben a valóság szavak képernyőjén szűrődik át, nem sűrűbb, mélyebb és végülis kézzelfoghatóbb, mint egy lassú panoráma beállítás ugyanazon tárgyról? / Valóban felsőbb rendű volna a látás?”¹³⁷ Minden elbeszélő műformára jellemző, hogy a valóság által ránk zúdított tárgyak, események és jelenségek sokaságát strukturálja. „Egy történet vagy egy forgatókönyv megírása azt jelenti, hogy rendet teremtünk a rendtelenségben: először is kiválogatunk hangokat, eseményeket és szavakat; majd megváltunk nagy részüktől, végül erősítjük és hangsúlyozzuk a válogatott anyagot.”¹³⁸ Egy elbeszélés alapvető kérdései közé tartozik, hogy egy szobát egyetlen lényegi benyomásként, avagy sok apró részletben mutat be: „Igaz ugyan, ha például egy szobába bemegyünk, egyszerre nem vehetjük szemügyre minden tárgyát, bútorát, hanem csak egymás után jutnak el a tudatunkba a részletek. Valójában mégis első pillanatban »megcsap« a szoba légköre, amely legjellemzőbb tulajdonságainak összegződése, lényege.”¹³⁹

Forgatókönyvek vizsgálata szempontjából nem a vágás technikai ténye a fontos, hanem az

¹³⁶ Kovács András Bálint i.m. 17.

¹³⁷ „Primo Levi has noted how difficult description is in novels, whereas in film everything seems simple. To show, you just turn the camera on. / But to show what? Reality? A flat image of reality? Are we really sure that a description by Balzac, in which reality is shifted through a screen of words, is not denser and deeper and finally more palpable than a slow panoramic shot across the same objects? / Is the eye truly supreme?” – Carrière i.m. 191.

¹³⁸ „Writing a story or a screenplay means injecting order into this disorder: making a preliminary selection of sounds, actions, and words; discarding most of them, then stressing and reinforcing the material selected.” – Carrière i.m. 184.

¹³⁹ Bíró Yvette i.m. 91.

észlelés vagy az elbeszélés részletről részletre haladásának kifejezése, amelyre, ez a fentiek alapján kijelenthető, egy szövegben is van lehetőség, így forgatókönyvek elemzése során is erre a kérdésre érdemes koncentrálni. Egy filmelemzésben sem szokás minden vágásnak külön jelentőséget tulajdonítani: „Előzetes ismeretünk a filmes konvenciókról erős elvárásokat szül bennünk azzal kapcsolatban, hogy milyen beállítás fogja követni azt, amelyet éppen látunk.”¹⁴⁰ Külön elemzői figyelmet az olyan vágási megoldásoknak érdemes szentelni, amelyek a fentiekkel ellentétben nehezebben kifejezhetők egy szövegben. Ilyen lehet egy áttűnés; az olyan hosszú beállítások, amelyek belső vágással operálnak (tehát ahol technikai értelemben nincs vágás, viszont a kamera és a képen jelenlévő objektumok és élőlények mozgása folyamatos átmenetekkel új plánokat, következésképp egy vagy több szekvenciát hoz létre, mint Jancsó Miklós érett filmjeiben); vagy a zenés szekvenciák.

A hang

Ezzel elérkeztünk a filmnyelv utolsó olyan egységéhez, amelyet az összhatás és a narratíva vizsgálata előtt külön ki kell emelnünk, ez pedig a film hangja. Legkésőbb Deleuze óta nyilvánvaló, hogy a hangnak ekvivalens szerepe van a film esztétikai minőségének, hatásmechanizmusainak és jelentéseinek létrehozásában a mozgóképpel. Deleuze a *hangkép* fogalmával írta le¹⁴¹ a film vizuális és auditív részeinek (Deleuze-nél *tartományok és halmazok*) bonyolult és sokféle kapcsolódási lehetőségeit, amelyek szerinte a hangosfilm második korszakát, vagyis a modernista film második hullámát meghatározzák. A *hangkép* fogalma egyetlen szóképbé sűríti mindazokat a nehezen megfogalmazható hatásokat és sokrétű viszonyokat, amelyeket a mozgókép és a hang egymással képes teremteni.

Thompson és Bordwell felosztása a hangkép fogalmának felxibilitásához képest dekonstruktívabb szemléletet követ. A szerzőpáros szerint a filmben háromféle hang található: beszéd, zene és zörej.¹⁴² A forgatókönyv szempontjából a beszéd a legkevésbé problematikus: a dialógusok elkülönítésére évszázadok óta különböző tipográfiai jelzéseket használunk. Különböző nyelvek irodalmi hagyományában különbözőek ezek a jelzések, a forgatókönyvek sem mindig követték a mostani sztenderdet, de ezen különböző hagyományoknak is mind integráns részévé vált, hogy az írásban rögzített beszéd auditív jellegére is utalásokat teszünk (kiejtési sajátosságok,

¹⁴⁰ „Our prior knowledge of filmic conventions lets us form strong expectation about what shot will follow the one we are seeing.” – Thompson, Bordwell i.m. 497.

¹⁴¹ Gilles Deleuze: *A kép alkotórészei / 3.* (fejezet). In: *Az idő-kép, Film 2* (Kovács András Bálint ford.). Budapest, Palatinus, 2008, 291-314.

¹⁴² „Sound in the cinema is of three types: speech, music, and noise (also called sound effects).” – Thompson, Bordwell i.m. 540.

ritmika, beszéd tempó, stb.). Erre a kérdésre ezért most bővebben nem térek ki.

A hangok további kategorizálásaként mindegyikről eldönthető, hogy *diegetikusak* avagy *nondiegetikusak*. Diegetikus minden olyan hang, amely a filmben ábrázolt világából származik, és nondiegetikus minden olyan hang, amely a filmben ábrázolt világon kívülről származik. Ennek értelmében a diegetikus hangok tovább bonthatók a képen látható (*onscreen*) és a képen nem látható hangokra (*offscreen*). Általános tévhit, hogy csak az *onscreen* hangok diegetikusak, noha Noël Burch már 1969-ben lefektette¹⁴³ a képen kívüli tér értelmezési kereteit. Burch hat *offscreen* teret határozott meg: négy ebből a képkeret négy szélén túli tér, egy van a kamera mögött, és egy a képen látható tér mögött. Ez utóbbi térnek a kezdete és vége a legnehezebben definiálható, de kétségtelen, hogy egy lakás fala mögött egyértelműen sejtünk egy másik teret, ahogy például a *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964) című filmben az amerikai hadiszállás belső irodáján túli külső térre az *offscreen* lövöldözés hangjai utalnak. Ehhez hasonlóan az *offscreen* hangok jelentős százaléka ezen hat tér valamelyikéből származnak, és egyértelműen a filmben ábrázolt világhoz tartoznak, sőt, az esetek többségében a zörejek és atmoszférák a kereten túli és a kamera mögötti tér egységesítésében segítenek. Az ilyen jellegű hangok jelzésére van lehetőség a forgatókönyvben: helyszínleírások esetén irodalmi hagyománynak is tekinthető, hogy egy-egy tér hangját is érzékletesen leírja a szerző, mivel ezek jelentősen hozzájárulnak az adott tér hangulatához. Így például Jancsó Miklós és Hernádi Gyula *Nehézéletűek* (a *Szegénylegények* [1966] forgatókönyvének eredeti címe) című forgatókönyvében is találunk utalást a képen kívüli madárcsicsergésre és szélzúgásra, nem véletlen, hogy disszertációm esettanulmányai között szerepel a szöveg elemzése.¹⁴⁴ A képen kívüli megszólalásokra egészen egyszerű kódrendszer alakult ki a forgatókönyvírásban: a megszólaló neve mellé odaírják zárójelbe, hogy „O.S.” (*offscreen*). Természetesen a cselekményt formáló képen kívüli események jelzésére is minden eszköz adott az írott nyelvben, hiszen a hangforrások iránya és a hangok jellege körül- illetve leírhatók.

Thompson és Bordwell ezen túl a diegetikus hangokat még *belső/szubjektív* és *külső/objektív* kategóriákra osztja. Ezeket főként a hangalámondásos narrációk és hangkommentárok (melyeket a továbbiakban angol gyűjtőneveükön *voice-over*-nek fogok nevezni) kapcsán vezetik be. Ilyen értelemben például egy dokumentumfilm *voice-over*jét leggyakrabban *külső/objektív*, ugyanakkor nondiegetikus hangnak tekinthetjük, hiszen a filmben ábrázolt világot kommentálja, magyarázza a nézők számára egy testében láthatatlan hang. Ehhez hasonlóan ha egy filmben szereplő karakter belső szövegét halljuk, akkor *belső/szubjektív*, diegetikus *voice-over*ről beszélhetünk. Ezen a ponton röviden vissza kell térni Deleuze *hangkép* fogalmára, mert éppen a

¹⁴³ Noël Burch: *Theory of Film Practice* (translated by Helen R. Lane). Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973, 17.

¹⁴⁴ Jancsó Miklós – Hernádi Gyula: *Nehézéletűek*. MFTIA Könyvtára Q1319, 1965. A madárcsicsergésre a 45., a szélzúgásra a 107. oldalon található utalás.

*voice-over*ek kategorizálása kapcsán fogalmazható meg a Thompson-Bordwell-i rendszer problematikussága. Ezen rendszer keretein belül ugyanis nagyon nehezen értelmezhető néhány olyan film, amelyek példája kapcsán Deleuze megalkotta a *hangkép* fogalmát. Elsődlegesen olyan alkotók filmjeire érdemes gondolni, mint Marguerite Duras, Alain-Robbe Grillet, Alain Resnais vagy a Straub-Huillet páros akiknél gyakran eldönthetetlen, hogy a *voice-over* diegetikus vagy nondiegetikus, külső vagy belső, s a fenti kategóriák szerint legfeljebb annyi volna elmondható, hogy ezen filmek *voice-over*jének kategóriája a film során folyton változik. A Deleuze-i *hangkép* lényege ezzel szemben abban áll, hogy tiszteletben tartja a hang önálló létjogosultságát és nem a film egyéb részétől *függően*, hanem azokkal *együtt* értelmezi a hangot. Disszertációm szempontjából azért különösen fontos ez a probléma, mert a *voice-over*, illetve a *hangkép* hatásának érzékeltetése majdnem lehetetlen egy forgatókönyv szövegében, hiszen az írott nyelv nem képes szimultán hatásokat érzékeltetni. Ehhez képest a *voice-over* és a *hangkép* legfontosabb tulajdonsága, hogy szimultán vizuális és auditív hatást kelt: miközben hallgatunk egy szöveget, képeket nézünk, s e két elem párhuzamossága páratlanul gazdag hatásokat kelthet. Éppen ezért fontos megvizsgálni, hogy az olyan filmek forgatókönyvei, amelyek alapvetően erre a hatásmechanizmusra épülnek (pl. Kovács András: *Hideg napokja* [1966], mely szintén szerepel disszertációm esettanulmányai között), vajon hogyan hidalják át szövegükben ezt a feloldhatatlannak tűnő ellentmondást.

Thompson és Bordwell a fenti fölosztáson kívül még négy szempontot vet föl a filmhang értelmezéséhez: *ritmus, hűség, tér, idő*.¹⁴⁵

Ritmus kapcsán szóba kerülhet a filmben használt diegetikus vagy nondiegetikus zene ritmusa, de a zörejek és a beszéd ritmusa ugyanígy, ezek viszonya a képen látható mozgásokhoz, a kamera mozgásához, a vágás ritmuáshoz – összeségében tehát megint a *filmritmus* egy alkotóeleméről van szó. Bármilyen objektivitással is törekszünk meghatározni a filmritmus alkotóelemeit, a nézőre gyakorolt érzéki hatását, amely a jelenség lényege, ezek pusztán leírásával sosem közelíthetjük meg. Amennyiben ilyen jellegű hatást tanulmányozunk forgatókönyvekben, úgy ismét a szöveg sajátosságait, a szöveg ritmusát, az olvasás érzékiségét kell figyelembe vennünk.

A *hűség* elve alapján a szerzőpáros arra hívja föl a figyelmet, hogy a filmalkotók gyakran szándékosan diszkrépanciát teremtenek a kép és a hang között. Erre jó példa Sebastian Schipper *Victoria* (2015) című filmje, amelyben több ponton használnak nondiegetikus, melankolikus *ambient* zenét (Nils Frahm szerzeményei), legszélsőségesebb esetben egy *techno* buliban játszódó jelenetnél. A *hűség* elvén nem az úgynevezett *konzerv* zörejezést (nem eredeti, hanem utólagos, stúdió körülmények közt rögzített hangok használatát) kell érteni – hiszen a legtöbb jövőben vagy

¹⁴⁵ Kristin Thompson, David Bordwell: *Dimensions of Film Sound* (fejezet). i.m. 554-565.

fantáziavilágban játszódó film kapcsán nem eldönthető, hogy milyen lehet például egy ork (*A Gyűrűk Ura* [*The Lord of the Rings*], Peter Jackson, 2001-2003) valóságos hangja –, hanem a fõnt leírt diszkrepanciákat, a hangok hiteles viszonyát a filmben ábrázolt világhoz. A hiteles hanghatások esetén nem szükséges a forgatókönyv-szövegben ezek jelzését keresni, hiszen olvasás közben aktívan működik a képzeletünk, ám a diszkrepanciák, a disszonáns és eltúlzott hatások esetében fontos lehet, hogy a szöveg ezekre utalást tegyen (pl. ha egy vonat zakatolásának, vagy egy magassarkú cipõ kopogásának jelentõsége van). Megállapítható, hogy ilyen esetekben a szöveg nehezen érheti utol a film érzékiségét, és inkább a hatás, az értelmezõi gesztus irányából közelíthet a hang felé (attól, hogy egy szóval jelezzük, valami „hangos”, a valóságban nem lesz semmi hangos, míg a film hangja ilyen esetben valóságosan is hangos lesz, ami fizikai hatást vált ki a nézõ szervezetében).

A hang *tere* kapcsán nemcsak a Burch-féle *offscreen* terek vizsgálhatók, hanem a hangok iránya, távolsága, viszonyuk a képen látható térhez (pl. visszhangok), ami nagyban hozzájárulhat a film érzékiségéhez. Ezek szövegi érzékeltetésére korábban már kitértem.

Végül a hang *ideje* szempontjából fikciós filmek esetében a legfontosabb kérdés az, hogy a hang szinkronban avagy aszinkronban van-e az elbeszélés idejével. Ismételten: ez különösen a *voice-over*ek esetében elhanyagolhatatlan kérdés – milyen igeidõben beszél a narrátor vagy a kommentátor a képek idejéhez képest?¹⁴⁶ Mivel itt a hang képhez való viszonyát eleve egy nyelvi eszköz, az igeidõ határozza meg, nem szükséges külön kitérni arra, hogy a jelenséget miként érzékeltetheti a forgatókönyv szövege. Szintén a hang ideje kapcsán kell megemlíteni *hanghíd* jelenségét: hanghídnak nevezzük azt az eljárást, amikor egy vágás és két beállítás között a hang folyamatos marad. Ez párbeszédés jelenetek során is előfordul, amikor az egyik fél szövegét már halljuk, de még a másik arcát látjuk, majd átvágunk az éppen beszélõ arcára. Mivel ezek a hanghidak filmnézés közben is nagyrészt észrevétlenek maradnak (akár a *continuity editing*), nem jellemzõ, hogy a forgatókönyvek szövege külön jeleznék õket. Azonban a hanghíd gyakran nagyobb ellipszisek átvezetésére is szolgál, például amikor valakit induláshoz látunk készülõdni a lakásában, de már halljuk egy autó motorjának zúgását, majd átvágunk arra képre, ahogy az illetõ a kocsiját vezeti. Ezek jelzése adott esetben már a forgatókönyvben is indokolt lehet. Bizonyos szempontból a zenés montázsok és szekvenciák is hanghídnak tekinthetõek, hiszen ilyenkor egy hosszabb, egységes hang jelenség, a zene segítségével sûríti a film az idõt, köt össze több jelenetfragmentumot egymással.

Nyilvánvaló, hogy zenei hatások érzékeltetése közel lehetetlen egy forgatókönyv szövegében, noha a filmkészítõk hozzávetõleges pontossággal gyakran előre eldöntik, hogy hol és milyen jellegû zenét fognak használni. „Az utóbbi években – talán a *Kék bársony* [*Blue Velvet*,

¹⁴⁶ Lásd: 2. ábra

David Lynch, 1986.] óta – próbáltam a zene nagy részét forgatás előtt megcsinálni. Átbeszélem a történetet a zeneszerzőmmel, Angelo Badalamentivel, és többféle zenét fölveszünk, melyeket forgatás közben hallgatok fülhallgatón a párbeszédes jelenetek közben, vagy akár hangfalakon, hogy az egész stáb hangulatba jöjjön. Nagyon jó eszköz. Olyan, mint egy iránytű, ami segít megtalálni a helyes irányt.”¹⁴⁷ – mondta David Lynch. Egy szöveg mégsem képes zenélni, és zenei műszavakat, amelyekkel a zeneelmélet képes megközelítőleg jellemezni egy zenét, ritkán használnak forgatókönyvekben. Azonban az esetek többségében a filmzene használatával az alkotó tudatos hatást kíván elérni, aminek a szövegi vázolásához, érzékeltetéséhez nincs szükség a *dur-moll*, *pianissimo-forte*, *crescendo-decrescendo*, *lento-presto*, stb. kifejezésekre. Például amikor Quentin Tarantino *Kutyaszorítóban* (*Reservoir Dogs*, 1992) című filmjében dinamikus, vidám zenére brutális kegyetlenséggel kínoznak meg valaki, akkor az elidegenítés és az irónia hatása érvényesül, de ugyanígy a szomorú, dramatikus, tragikus, vagy ezek bonyolultabb együttes hatása is megközelíthető a nyelv leíró erejével egy forgatókönyv szövegében.

Az audio-vizuális szimulteanitás

E fejezet zárásaként a film egyik legsajátabb tulajdonságáról, az audio-vizuális szimulteanitásról kell szót ejteni. Fent ezeket a szimultán hatásokat Thompson-Bordwell nyomán elemeire bontva kategorizáltam és vizsgáltam, de egy film befogadása közben ezek mind egyszerre, együttesen hatnak. Maga a *filmstílus* is ezen elemek sajátos vegyítéséből jön létre. „A filmnyelv lehetősége – még ha sokszor be nem váltott lehetősége is –, hogy a képpel és a hanggal, a gesztussal és a zenével, a fényelosztással és a ritmussal stb. a jelenségek olyan ellentmondásos vonatkozásait hozza érzékelésünk közelébe, amelyre a nyelv csak bonyolultabb, hosszadalmasabb körülírásokkal képes.”¹⁴⁸ Az audio-vizuális szimulteanitásnak szövegben csak az illúziója hozható létre, hiszen az olvasásnak lineáris a természete: egyszerre pusztán egy információt tud a szöveg közölni, legfeljebb az információk halmaza hozhat létre az olvasó képzeletében szimultán jelenségeket. „A beszélt nyelv eszközeit tekintve teljesen homogén. Minden árnyalatot, a gondolatok és érzelmek minden mozzanatát a szó segítségével fejez ki. A filmnyelv viszont éppen az eszközök sokféleségével hat.”¹⁴⁹

¹⁴⁷ „For the last few years – since *Blue Velvet*, I think – I have tried to do most of the music before the shoot. I discuss the story with my composer, Angelo Badalamenti, and record all sorts of music that I listen to as I'm shooting the film, either on headphones during dialogue scenes or on loudspeakers, so that the whole crew gets in the right mood. It's a great tool. It's like a compass helping you find the right directions.” – Thompson, Bordwell idézi David Lynch-et i.m. 547.

¹⁴⁸ Bíró Yvette i.m. 22.

¹⁴⁹ Bíró Yvette i.m. 20.

Forgatókönyvek vizsgálatánál a szöveg és a film közti ezen radikális és alapvető különbséget sosem szabad szem elől téveszteni. Természetesen nem elhanyagolható körülmény, hogy a műforma megjelölése, az a tudat, hogy egy *forgatókönyvet* olvasunk, orientálja befogadói képzeletünket. Forgatókönyvek filmes képzelettel való olvasási lehetőségét igazolja az a fenomenológiai és kognitív alapigazság, miszerint minden jelenségnek, így tehát a műalkotásoknak is integráns része a hiány: „Aktivitásunk nem lehet benne a műalkotásban. Egy vers csupán szavak sokasága a papíron; egy dal csupán akusztikus vibrációk összessége; egy film pusztán sötét és fényes formák halmaza a képernyőn. Az objektumok nem tesznek semmit. (...) Kérdésünkre a legjobbnak tűnő válasz az, hogy a műalkotás egy specifikus aktivitásra *ösztönöz* bennünket.”¹⁵⁰ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) Mivel egy forgatókönyv szövege és a filmnyelv közti különbségek, ahogyan ezt ebben a fejezetben bemutattam, jól körülírhatók, nem túlzás azt állítani, hogy egy forgatókönyv olvasása sokkal meghatározottabb befogadói aktivitásra ösztökél bennünket, mint például egy regény vagy egy vers olvasása. Ahogy Pasolini írta: „(...) a forgatókönyv címzettjétől különleges együttműködést vár el, még hozzá azt, hogy a szöveget vizuális kiegészítéssel lássa el, amely hiányzik belőle, de amelyre utalást tesz.”¹⁵¹ Visszaülve az előző fejezet zárógondolataira: kultúránkat a televízió és az internet elterjedése óta olyan mértékben határozza meg a mozgókép, hogy manapság már minden olvasni tudó embernek alapvető adottsága egy szöveget imagináriusan audio-vizuális kiegészítéssel ellátni. A forgatókönyv arra ösztönözi olvasóját, hogy a szöveg alapján képzeljen el egy filmet, lássa a képeket és hallja a hangokat, amelyekre utalást tesz, „nézze el” a szövegnek, hogy bizonyos hatásmechanizmusok kifejezésére nem képes, és fogadja el, hogy ezeket a hatásmechanizmusokat az írás retorikai, poétikai és stiláris eszköztárával igyekszik „helyettesíteni.”

A disszertáció esettanulmányaiban konkrét példákon keresztül – egyéb, korábban említett aspektusok mellett – ezeket a „helyettesítő” eszközöket fogom közelről megvizsgálni.

¹⁵⁰ „Our activity cannot be in the artwork itself. A poem is only words on paper; a song, just acoustic vibrations; a film, merely patterns of light and dark on a screen. Objects do nothing. (...) The best answer to our question would seem to be that the artwork *cues* us to perform a specific activity.” – Thompson, Bordwell i.m. 132.

¹⁵¹ Pasolini i.m. 234.

TABLE 7.2 Temporal Relations of Sound Cinema

| Time | Space of Source | |
|---|--|--|
| | Diegetic (Story space) | Nondiegetic (Nonstory space) |
| 1. Nonsimultaneous; sound from <i>earlier</i> in story than image | Sound flashback; image flash-forward; sound bridge | Sound marked as past put over images (e.g., sound of John Kennedy speech put over images of United States today) |
| 2. Sound <i>simultaneous</i> in story with image | <i>External:</i> dialog, effects, music <i>Internal:</i> thoughts of character heard | Sound marked as simultaneous with images put over images (e.g., narrator describing events in present tense) |
| 3. Nonsimultaneous; sound from <i>later</i> in story than image | Sound of flashforward; image flashback with sound continuing in the present; character narrates earlier events; sound bridge | Sound marked as later put over images (e.g., reminiscing narrator of <i>The Magnificent Ambersons</i>) |

2. ábra: A filmhang időbeli kapcsolódásai (Forrás: Kristin Thompson, David Bordwell, *Film Art – An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 2010, 582.)

II. ESETTANULMÁNYOK

A filmíró Mészöly Miklós

– *A három burgonyabogár, Úton útfélen, Három burgonyabogár, Ami jön* –

„Bármely esetben, ha a forgatókönyv olyan anyagot tartalmaz, amely nem filmesíthető meg, az továbbra is olvasható.”

– Steven Price¹⁵²

Mészöly Miklós sokrétű viszonya a filmhez nem újdonság az életmű ismerői számára. *Film* című regényén¹⁵³ túl több esszét és tanulmányt¹⁵⁴ írt a médium formanyelvi kérdéseiről, elméleti szövegei közt találunk konkrét filmelemzést és -kritikát is,¹⁵⁵ prózájának általános jellemzője a vizuális narratíva, az álló- és mozgóképekre való utalás vagy azok motivikus használata. A legfrissebb hagyatéki kutatások, mint amilyen Mészöly műhelynaplójának¹⁵⁶ vagy Polcz Alaine-nel folytatott levelezésének¹⁵⁷ kiadása, új adalékot nyújtanak az életmű filmes vetületének vizsgálatához is, melynek feltárását Gelencsér Gábor¹⁵⁸ részben elvégezte.

Nem szükséges ennél bővebben utalni Mészöly film iránti vonzalmára ahhoz, hogy adja magát a kérdés: vajon miért csak kis mértékben, vagy egyáltalán nem vett részt a szerző saját szövegeiből készült három filmadaptáció¹⁵⁹ forgatókönyvének írásában? E kérdésre természetesen ez a tanulmány sem kíván egyértelmű választ adni. Azonban a *Magyar Nemzeti Filmarchívumban* végzett kutatásaim során találtam egy *Úton útfélen*¹⁶⁰ című forgatókönyvet, melynek írója Mészöly Miklós volt, rendezője pedig Huszárik Zoltán lett volna. E szövegnek négy változatát írta meg Mészöly. Kronológiailag az első a szerző által 1960-ra datált *A három burgonyabogár*¹⁶¹ című novella, a második a fent említett 1967-es forgatókönyv, melyet 1968-ban *Három burgonyabogár*¹⁶²

¹⁵² „In any case, even if the script contains material that cannot be filmed, it can still be read.” – Steven Price i.m. 126.

¹⁵³ Mészöly Miklós: *Film*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1976.

¹⁵⁴ Mészöly Miklós: *Film és szín*. In: U.ő.: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 248-267.; *Fekete-fehér film, színes film*. i.m. 268-281; *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai*. i.m. 282-294.; *Film és könyv*. i.m. 320-322.

¹⁵⁵ Mészöly Miklós: *A kiközösítés ürügyei*. In: U.ő.: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 295-319.; *In memoriam Huszárik Zoltán*. i.m. 322-325.; *Egy prehistorico-patológiája*. i.m. 326-340.

¹⁵⁶ Mészöly Miklós: *Műhelynaplók*. Pozsony, Kalligram, 2007.

¹⁵⁷ *A bilincs a szabadság legyen. Mészöly Miklós, Polcz Alaine levelezése 1948-1997* (Nagy Boglárka szerk.). Budapest, Jelenkor, 2017.

¹⁵⁸ Gelencsér Gábor: Jelenetek egy házasságból (Mészöly Miklós és Polcz Alaine levelezése filmekről). *Jelenkor* 2018/1, 277-81.

¹⁵⁹ *Magasiskola* (Gaál István, 1970), *Pannon töredék* (Sólyom András, 1998) *Film...* (Surányi András, 2000)

¹⁶⁰ Mészöly Miklós: *Úton útfélen*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára Q1397, 1967.

¹⁶¹ Mészöly Miklós: *A három burgonyabogár*. In: U.ő.: *Jelentés öt egérről*. Budapest, Magvető, 1967, 226-248. Illetve in: U.ő.: *Alakulások*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975, 523-542. A tanulmányban az *Alakulások* oldalszámaira hivatkozom.

¹⁶² Mészöly Miklós: *Három burgonyabogár*. In: *Filmkultúra* 1968/3, 99-121.

címmel közölt a *Filmkultúrában*, legvégül pedig *Ami jön*¹⁶³ címmel a *Szárnyas lovak* kötetbe vette föl az írást. Ez a verzió már a kötet 1979-es megjelenése előtt elkészült, amint arra a szerző Szederkényi Ervinnel való 1973. február 13-ai levélváltása utal: „Az »Ami jön« tetszik, jobb, érdekesebb, mint A három burgonyabogár volt a Filmkultúrában”¹⁶⁴ – írta Szederkényi Mészölynek, s javasolta a szöveg részletekben való publikálását a *Jelenkorban*, amit Mészöly nem fogadott el. A filmterv megghiúsulásának körülményei, s később a forgatókönyv szövegének többszöri átdolgozása Mészöly által (gondoljunk a Barthes-i végtelen szöveg jelenségére, vagy a bevezetőben említett önátírás, önadaptáció témájára) tehát igen gazdag forrás a fenti kérdésen való gondolkodáshoz.

A Mészölyről szóló szakirodalomban időről-időre megállapítja valaki, hogy a három publikált szövegeknek azonos az alapja, ám az archívumban őrzött példányról sehol sem találni említést. Legkörültekintőbben Thomka Beáta ír a szövegek hasonlóságairól, de szigorú értelemben ő sem tárgyalja a három írást egymás mellett.¹⁶⁵ Grendel Lajos is csak *A három burgonyabogár* és az *Ami jön* összehasonlítását végzi el *Visszatalálni* című elemzésében,¹⁶⁶ melyben nem említi, hogy tudomása volna a két szöveg közt megjelent *Három burgonyabogár* című írásról.

Kétségtelen, hogy a három utolsó, tehát az *Úton útfélen*, a *Három burgonyabogár* és az *Ami jön* között kisebbek, ám ennek ellenére jelentősek az eltérések, mint *A három burgonyabogár* és az *Úton útfélen* között. Annál is inkább fontos a négy változat összevetése, hiszen Mészöly levelezésén túl az archívumbéli példány az egyetlen konkrét bizonyítéka annak, hogy Mészöly valóban írt forgatókönyvet, a megfilmesítés lehetőségét pedig a minisztérium is tárgyalta, még hozzá a hatvanas évek második felében, a *Film* írásának idejében, mely Thomka szerint is korszakhatárt jelent az életművön belül. A film megghiúsulása később arra vezette Mészölyt, hogy az elkészült szöveget többször is átdolgozza, publikálja, irodalmilag is érvényessé tegye: ne hagyja elveszni a minisztérium többi megvétőzött forgatókönyve között. Bár az életmű korábbi szövegein is kimutatható a film iránti vonzalom,¹⁶⁷ e négy változat összevetése válaszlehetőségeket kínál arra a kérdésre, hogy Mészöly miért fordult egyre radikálisabban a filmes gondolkodásmód irodalomba való integrálása felé – melynek csúcspontja kétségkívül a *Film* című regény –, ahelyett, hogy aktív filmírói kooperációkkal kísérletezett volna.

Az archívumban őrzött példány borítójának tanúsága szerint a tervet 1967. augusztusában vétőzták meg (a kézírás alapján nehéz eldönteni, hogy 3-a, 8-a, vagy 9-e a pontos dátum). Ennek

¹⁶³ Mészöly Miklós: *Ami jön (Képsorok egy elképzelt filmhez)*. In: U.ő.: *Szárnyas lovak*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 178-265.

¹⁶⁴ Mészöly Miklós és Szederkényi Ervin levelezéséből. *Jelenkor*, 2002/1, 51.

¹⁶⁵ Thomka i.m. 64-65.

¹⁶⁶ Grendel Lajos: *Visszatalálni*. *Jelenkor*, 1981/1, 21-26.

¹⁶⁷ Lásd pl.: Mészöly Miklós: *Képek egy utazás történetéből* (1953). In: *Alakulások* i.m. 53-81. vagy Mészöly Miklós: *Film, az Emkénéél* (1964). In: *Alakulások* i.m. 543-565.

ellenére Mészöly Polcz-cal való levelezésében éppen ebben az időszakban válik bizakodóvá, amint az egy 1967. augusztus 8-ai levelében áll: „Jó hír: a minisztérium nem emelt vétót a forgató ellen. Most már csak az van hátra, hogy a szervek megadják a pénzt – s hogy mennyit adnak.”¹⁶⁸ A példány borítóján két tervezett összeg áll, egyszer 3,717.000 áthúzva, majd 4,200.000. Mészöly és Polcz levelezéséből úgy tűnik, hogy Huszáríkot és Mészölyt 1967 augusztus 9-e után is azzal hitegették, hogy a film elkészülhet, s Mészölynek az írói munka egy részét ki is fizették (4000 forintot az eredetileg megítélt 7000-ból).¹⁶⁹ A vétó indokait a rendezkezésemre álló forrásokból nem sikerült kideríteni; csak az tudható, hogy a film sose készült el. Ezt követően Mészöly a *Magasiskola* filmre írásába csak érintőlegesen vett részt: Polcz egy 1969-es levélben arról gyözködi férjét, hogy olvassa el és szóljon hozzá Gaál forgatókönyvéhez, mert így „két-három napi munkával”¹⁷⁰ jóval többet kereshet, mintha csak a jogdíjat veszi föl.

A három burgonyabogár című novella egyes szám első személyű elbeszélés, először a *Jelenkorban* jelent meg 1962-ben,¹⁷¹ majd Mészöly fölvette a *Jelentés öt egérről*¹⁷² című kötetbe. Mint Thomka is megjegyzi, más Mészöly-könyvek mellett ennek borítóján is Huszárík Zoltán grafikája látható, s valószínű, hogy a filmrendező e munka kapcsán ismerkedett meg a novellával, mely közös filmtervük alapját jelentette. A szöveg elbeszélőjének nevét nem ismerjük meg, ám már ebben a változatban is megjelenik mind a négy férfi, akik a forgatókönyv főszereplői lesznek. Paja, Arany, Kis Varga, s *A három burgonyabogár* anonim elbeszélője 1947-ben kisteherautóval járják a vidéki Magyarországot, burgonyát gyűjtenek be és osztanak szét. Noha állami munkát végeznek, útvonaluk meghatározatlan, ötletszerűen bolyonganak faluról falura, a késő őszi esők és kora téli fagyok elől keresnek maguknak menedéket egyikük-másikuk helybéli ismerősénél. A pikareszk jellegű narratíva *A három burgonyabogár* esetében jóval nagyobb hangsúlyt kap, mint a forgatókönyvben és annak későbbi változataiban. Bár az elbeszélőről itt is kiderül, hogy háborút járt ember: „Kezemen-lábamon kiújult a háborús fagyás (...)”,¹⁷³ s a mellékszereplők múltjáról is megtudunk néhány személyes információt, a szöveg poentírozása miatt ezek inkább a háború utáni, újjáépülőben lévő Magyarország tablójának képét árnyalják, semmint a karaktereket. A legszemléletesebb példa erre az elbeszélő saját útja a szövegen belül: a terménybegyűjtői munkát Bödével való friss szakítása után szerzi, a novella végén pedig leválva a másik három férfiről egy olyan nőnél köt ki, aki „Egyáltalán nem hasonlított Bödére. És egyáltalán nem akart tőlem

¹⁶⁸ *A bilincs a szabadság legyen.* i.m. 461.

¹⁶⁹ *A bilincs a szabadság legyen.* i.m. 460.

¹⁷⁰ *A bilincs a szabadság legyen.* i.m. 492.

¹⁷¹ Thomka i.m. 47.

¹⁷² Mészöly Miklós: *Jelentés öt egérről.* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1967.

¹⁷³ Mészöly: *A három burgonyabogár.* im. 523.

semmit.”¹⁷⁴ Ez a nő aztán segít az elbeszélőnek burgonya helyett cukorrépa szállítói munkát szerezni, amit a szöveg „kampánymunkának” titulál. A háborúból hazatérő elbeszélő otthonra vagy önmagára találásának történetét a háború utáni Magyarországon tehát egy párhuzamos szerelmi gyógyulás története erősíti föl, ennek banalitását pedig a burgonya és a cukorrépa közti ironikusan ábrázolt hierarchia ellenpontoszza. A novellára jól illik Thomka jellemzése a *Jelentés öt egérről* kötet anyagáról, különösen, hogy ez a változat 1947-re, tehát a Rákosi-diktatúra kezdetére helyezi a cselekményt: „A második világháborút, fogságot megjárt személyek s az önéletrajzi elbeszélők számára az ötvenes évek, a korai szocializmus emberi, morális és közösségi létszituációja merevebb és sokkal inkább pusztulásra ítélő és íteltetett, mint maga a háború.”¹⁷⁵

Bár a négy szöveg narratív alapanyaga azonos, *A három burgonyabogár*ban a cselekmény jóval szűkebb, mint az *Úton útfélen*, a *Három burgonyabogár* és az *Ami jön* esetében. A novellában az időbeli kiterjedést egyrészt a már fent említett szakítás háttértörténete adja, másrészt az elbeszélő háborús tapasztalatainak leírása, harmadszor pedig olyan időszűrítő mondatok, melyek a négy férfi bolyongásának jelenetszerűen, részletesen meg nem írt epizódjaira utalnak. *A három burgonyabogár* a terménybegyűjtők utazásának valójában csak a végét fejt ki: egy defekt után a férfiak Ger Arany Janika nevű barátnőjénél szállnak meg, az elbeszélő innen szökik meg éjszaka egy Berci nevű sofőrrel Földvárra, ahol a behavazott tájban való rövid vadászat után összeismerkedik új szeretőjével. Az *Úton útfélen*től az elbeszélés többi változatában a cselekmény bővebb, a jelenetek száma megnő, Mészöly leíró módszere megváltozik. Az archívumi példány 78 gépelt oldal, s akárcsak a *Filmkultúrában* közölt *Három burgonyabogár*, 21 számozott epizódból áll. Az apróbb textuális változásokon túl (melyek közül a fontosakat később részletesen tárgyalom) a z *Úton útfélen* és a *Három burgonyabogár* között tipografikus különbség tapasztalható: előbbi sorkihagyásos, rövid bekezdésekre tagolódik, mely technika jól érzékelteti az elképzelt film képeinek, vágásainak lehetséges ritmusát; míg az utóbbi jóval tömörebb írásképpel rendelkezik, a bekezdések helyenként egész oldalakat tesznek ki. Az *Ami jön*ben a cselekmény ideje 1947-ről 1946-ra változik: a Rákosi-korszak helyett tehát a koalíciós időszakról van szó,¹⁷⁶ s noha nincsenek benne számozott epizódok, Mészöly visszatér a rövid, néhol csupán egyetlen mondatképből álló bekezdésekhez; így a *Három burgonyabogár* szedése sejtetően inkább tükrözi a *Filmkultúra* folyóirat oldalszámolási stratégiáját, mint a szerzői szándékokat.

A cselekményesítő, harmadik személyű elbeszélés, a vizuális, képleírásokra alapozó, jelenidejű narráció, a párbeszéd megspapordása magából a médiumváltásból következik: novellából forgatókönyvet írt Mészöly. Az *Úton útfélen* és a *Három burgonyabogár* párbeszédei a

¹⁷⁴ Mészöly: *A három burgonyabogár*. im. 542.

¹⁷⁵ Thomka i.m. 45.

¹⁷⁶ Mészöly: *Ami jön*. i.m. 178.

klasszikus forgatókönyv-drámaírói hagyományt követve előbb mindig a megszólaló nevét közlik csupa kapitálissal, míg az *Ami jön*ben a prózairodalomra jellemző gondolatjelek jelölik a megszólalásokat és több rövid elbeszélői kommentár található („mondja”, „szól”, „kér”, stb.). A szoros szövegolvasás azonban ezeken az alapvető jellemzőkön túl szerzői jegyeket mutat, melyek fölszámolják az eredeti novella ironikus értelmezését. Az *Úton útfélen*ből kiolvasható filmírói attitűd jelentősen különbözik az ugyanekkor íródó Gaál István-féle *Magasiskola* filmadaptációtól, amely inkább erősíti Mészöly azonos című szövegének parabolisztikusságát. A *Filmkultúr*ában megjelent közös interjúban Mészöly épp olyan konkretizáló képeket hiányol Gaál filmjéből, amelyeket az *Úton útfélen*ben megírta: „De ha már itt tartunk, hadd említsem meg: a kisregényben különös gonddal írtam le az eleségállatok világát, tenyésző nyüzsgését. A filmben kicsit szegényesnek éreztem ennek az ábrázolását.”¹⁷⁷ A következőkben azt fogjuk látni, hogy Mészöly nem pusztán írástechnikai, hanem egyúttal filozófiai feladatnak tekintette *A három burgonyabogár* filmre írását. Az *Úton útfélen*ből sok tekintetben a *Filmmel rokon világkép* olvasható ki.

Mivel szóba került, hogy a forgatókönyv megvételének pontos okai nem, csak a körülményei ismertek, érdemes kiemelni a szöveg azon részeit, melyek a novella rendszerkritikai elemeit továbbviszik. Két olyan jelenet van a filmtervben, melyeket a korabeli cenzúra nehezményezhetett. Ebből az első már *A három burgonyabogár*ban is megjelenik: mikor a férfiak Janikánál időznek, szóba kerül, hogy a nő udvarán több autó is parkol, amire a novellában Janika még csak ennyit mond: „Ekkora udvart nem illik lakatra zárni manapság.”¹⁷⁸ Az *Úton útfélen*ben még nem, azonban a *Három burgonyabogár*ban és az *Ami jön*ben Paja továbbszökteti ezt a kijelentést, előbbiben kérdésként: „Miért? Szocializmus van?”¹⁷⁹ utóbbiban már kijelentésként: „Persze. Szocializmus van.”¹⁸⁰ ami a cselekmény 1946 és '47 (koalíció/Rákosi korszak) közötti billegése szempontjából jól értelmezhető. A szöveg korábbi változatában Arany, a későbbiben Kis Varga kéri ki magának mindezt: „Ezt vedd le a szádról!”¹⁸¹ Az utóbbi változtatást talán épp a forgatókönyv másik nyíltan rendszerkritikai jelenete indokolhatta. Az *Úton útfélen* egyik epizódjában a férfiak halotti toron vacsoráznak meg, ahol egy lelkes fiatalember megmutatja Aranynak a falu „tíz éves fejlesztési tervét”, amiből a *Három burgonyabogár*ban már „távlati fejlesztési terv” lesz, s Mészöly az *Ami jön*ben ugyanezt a kifejezést használja a dialógusban, ahogyan Arany mindhárom szövegben csak rezignáltan annyit válaszol: „A jövő! A jövő!”¹⁸²

¹⁷⁷ A realizmus parabolái irodalomban és filmben. Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal (az interjút Zs. I. [Zsugán István?] monogrammal közölték) *Filmkultúra*, 1970/4, 26.

¹⁷⁸ Mészöly: *A három burgonyabogár*. i.m. 530.

¹⁷⁹ Mészöly: *Három burgonyabogár*. i.m. 112.

¹⁸⁰ Mészöly: *Ami jön*. i.m. 231.

¹⁸¹ Mészöly: *Három burgonyabogár*. i.m. 112. V.ö.: Mészöly: *Ami jön*. i.m. 231.

¹⁸² Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 74. V.ö.: Mészöly: *Három burgonyabogár*. i.m. 110-111. V.ö.: Mészöly: *Ami jön*. 225.

Mészöly talán konzisztensebbé próbálta rajzolni Arany karakterét azzal, hogy ha az egyik jelenetben lefitymálja a TSZ-tag terveit, akkor a másikban ne ő, hanem Kis Varga kérje ki magának a szocializmus Paja általi kifigurázását.

Ide kapcsolható az a feltűnő változás a novella és a forgatókönyv között, hogy Mészöly megcseréli két szereplő nevét: *A három burgonyabogár*ban Kis Vargának hívják azt a kamasz fiút, akit az *Úton útfélen*ben és későbbi változataiban Kölyöknek. A novella egyik rávonatkozó mondata: „Kedves rókapofa volt ez a tizennyolc éves kölyök, az álla olyan hegyes meg fehér, mint valami lesmirglizett faék.”¹⁸³ Az *Úton útfélen*ben pedig már ezt olvassuk: „A hátsó ülésen Kölyök ül. 18-19 éves, sovány, csontos benjámín; de megvan a magához való esze. Inkább csak statisztál. Érzelmes is tudna lenni, ha hagynák. Emlékeivel, naiv józanságával; egy másik korosztály. Nem mindig érti, mi történik körülötte. Ha közönyös, még ártatlanul az. De meddig?”¹⁸⁴ A *Három burgonyabogár*ban Kölyök jellemzése ezzel azonos, pusztán az utolsó kérdőmondatot húzta ki Mészöly. Míg a többi szereplő esetében az *Ami jön*ben már alig találunk minősítő jelzőket, a Kölyök kapcsán ezt a meglehetősen hímsoviniszta és tárgyiasító szerzői kommentárt olvassuk: „nőt még csak derékon felül próbált ki”.¹⁸⁵ Kölyök és Kis Varga névcseréjéből következik, hogy a későbbi változatokban Kis Varga lesz az, akit a novellában még névtelen elbeszélőként azonosítottunk. Az *Úton útfélen* jellemzése róla: „Titka van, amiről nem beszél; de mintha maga sem tudná biztosan, mi is az a titok. (...) Ölni, sírni, szeretni, faképnél hagyni, meghatódni, közönyösnek lenni; számára minden pillanatban egyformán őszinte és hiteles lehet. Érzékeny és sérült, valójában kiszolgáltatott. Egyetemista is lehetne.”¹⁸⁶ A *Három burgonyabogár* ehhez még hozzáteszi: „Fal van közte és a világ között; igyekszik áttörni ezen a falon, de többnyire már közben elkedvetlenedik.”¹⁸⁷ Az *Ami jön*, mint általában a többi karakter leírásán is, Kis Vargáén is sokat sűrít: „Hallgatag, befelé forduló, lágyság és durvaság keveréke.”¹⁸⁸

Mindez előrevetíti a motívumot, amit Grendel a legfontosabbnak tart a szövegek kapcsán, s amit elemzése címéül is megtesz: *Visszatalálni*. Grendel értelmezésében mind *A három burgonyabogár*, mind az *Ami jön* humanista elbeszélés, amely a háborút megjárt fiatal férfi emberekhez való visszatalálásáról szól. A két szöveg közti váltás jelentőségét Grendel a filmi elbeszélés alapvető jellemzőiben látja. Mint írja: „Az ott első személyben elbeszélte történet narrátor-hőse egy helyen ezt mondja: »...hetek óta akkor volt bennem először egy kis bizakodás, hogy visszatalálok az emberek közé.« Ott a novella egyik kulcsmondata volt ez. Itt, az *Ami jön*ben

¹⁸³ Mészöly: *A három burgonyabogár*. i.m. 531.

¹⁸⁴ Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 5.

¹⁸⁵ Mészöly: *Ami jön*. i.m. 182.

¹⁸⁶ Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 5.

¹⁸⁷ Mészöly: *Három burgonyabogár*. i.m. 99.

¹⁸⁸ Mészöly: *Ami jön*. i.m. 182.

hiába keressük. Így, közvetlen, egyszer sem fogalmazza meg Mészöly.”¹⁸⁹ A közvetlen megfogalmazás kerülésének fokozatai valóban megfigyelhetők az *Úton útfélen*ől az *Ami jön*ig, ám ennek túlhangsúlyozása félrevezető. Azt állítani, hogy a két szöveg lényege azonos, csak utóbbi technéje révén érzékletesebb, a szöveg félreolvasását eredményezi. Ha pusztán Grendel fő állítását vizsgáljuk meg, azt fogjuk látni, hogy *A három burgonyabogár* harmadik oldalán az elbeszélő a narratív pozíció problematizálása nélkül azt írja: „Egyszer kint a fronton hátraküldtek a zászlóaljparancsnokságra egy fontos levélért. Visszafelé eltévedtem az erdőben, és lelkiismeret-furdalás nélkül lefeküdtem aludni. Másfél napig aludtam a kimerültségtől.”¹⁹⁰ Ezzel szemben az *Úton útfélen*, a *Három burgonyabogár* és az *Ami jön* Kis Vargája három alkalommal kerül intim kapcsolatba nővel, s mindhárom alkalommal megpróbálja elmondani a „titkot”, amire a szöveg narrátora utal jellemzésekor: „Egyszer hajnalban... amikor kiugrottunk az árokból... nem volt semmi... fedezék. A bajtársakból... csináltunk... lövésáncot. Két ember... ha egymáson fekszik... már elég magas... golyófogó. Nem is kell... több hozzá... két ember... már elég...”¹⁹¹ Látnivaló, hogy Mészöly explicitebbé teszi az elbeszélendő traumát, mint korábbi szövegeiben, melyekben gyakran a vadászat és az állatölés utal az emberölés tapasztalatára, ahogyan azt Szolláth Dávid kimutatta,¹⁹² ezen túl pedig problematizálja az elbeszélés lehetőségét, hiszen magát a filmdialógust teszi diszfunkcionálissá Kis Varga számára. Míg *A három burgonyabogár* végén az utolsó nővel való találkozás némi fenntartással (hisz a zárlat ironikus, és inkább szól az elbeszélő rendszerbe integrálódásáról, mint a szerelemről) értelmezhető egyfajta nyugvópontként, mint arra Grendel is utal, addig a másik három szövegváltozatban vagy a nők menekülnek el Kis Vargától látva beszédképtelenségét, vagy ő maga menekül el a nőktől, akikkel szeretkezés után beszélni próbál. Való igaz, hogy az utolsó nőnek sikerül dadogás és megtorpanás nélkül elbeszélnie háborús élményeinek egy-egy részletét, s mint mondja: „Veled lehet beszélgetni.”¹⁹³, ám ez sem jelenti Kis Varga számára a narrátor által említett „fal áttörését”. A szerelmi jelenet (melyet részletesen később elemzek) utáni hajnalon Kis Varga egyedül megy ki a kertbe, s egy repülőgépjaját hallva a hóba vágja magát, mert még mindig működnek katonareflexei, ezt követően pedig nem látjuk többé visszamenni a nő házába. A hóban fetregő Kis Vargáról az *Úton útfélen* utolsó mondata: „Ember vagy állat? / Szomorúan és ártatlanul: mind a kettő.”¹⁹⁴ a *Három burgonyabogár*é: „Már csupa hó

¹⁸⁹ Grendel i.m. 26.

¹⁹⁰ Mészöly: *A három burgonyabogár*. i.m. 525.

¹⁹¹ Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 42.

¹⁹² Szolláth Dávid: *Utószó – Mészöly sikeres kudarcai, avagy kifelé a realizmusból*. In: Mészöly Miklós: *Sötét jelek*. Budapest, Jelenkor, 2019, 449-461, különösen: 453-454.

¹⁹³ Mészöly: *Ami jön*. i.m. 259.

¹⁹⁴ Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 78.

és sár.”¹⁹⁵ s végül az *Ami jöné*: „Majdnem felismerhetetlen.”¹⁹⁶ Ezekből a képekből és mondatokból nehéz kiolvasni az emberiséghez visszataláló Kis Varga történetét.

Érdeemes fölidézni a szövegek jellemzését Pajáról és Aranyról is. Az *Úton útfélenben* Paja, a sofőr „Gátlástalan, nagyszájú, rámenős, jópofa. Tudja, mi a haveri cinkosság, de ha kell, elfeledkezik róla. Nem lehetett valami nagy hős a háborúban. Közönségesen eredeti.”¹⁹⁷ a *Három burgonyabogár*ban ugyanez áll a cinkosságról, majd: „Nem lehetett nagy hős a fronton; mögötte inkább meg is játssza, hogy nagy kan.”¹⁹⁸ végül az *Ami jönben* Paja szerzői jellemzése elmarad. Mintha Mészöly fölismerte volna, hogy a film nyitójelenete, mely mindhárom szövegben azonos, s amelyben Paja pusztán azért áll meg az útszéli tanyánál, hogy egy kiscsikó születéséhez asszisztáló menyecskét fölszedjen, erősebben jellemzi a férfi karakterét, mint az információközlő mondatok. A sofőr mellett Arany ül, aki a legerősebb kritikái ellenpontja Paja patriarchális attitűdjének: „Félrecsuszott értelmiségi, de azért igyekszik tartani magát. Valamikor ideái, reményei voltak, már csak suta gesztusok maradtak az egészből.”¹⁹⁹ Ehhez a *Három burgonyabogár* hozzáteszi még, hogy „Nem rászabott a stílus, amit főképp Paja szuggerál. Túl van a negyvenen, kicsit humoros az egykori szépfíúsága.”²⁰⁰ A két idősebb férfi karaktere úgyszólván olvasható mint a háború kudarca okán megkérdőjeleződő patriarchális magatartás két szélső pólusa, amelyek között a két fiatalabb férfinak lavírozni, választani kell, ahogy azt Kis Varga előbb tárgyalt intimitáshoz való zavaros viszonya jól példázza. Az *Ami jönben* az Aranyra vonatkozó mondatok egyetlen képbe sűrítődnek: „Túl van a negyvenen, kezd pocakosodni, de azért sokat ad a csokornyakkendőjére.”²⁰¹

Arany háttértörténete már a *Három burgonyabogár*ban is kiderül: „Tudtuk, hogy operaénekesnek készült, de nem kapott Pesten lakást, ezen bukott meg a karrierje.”²⁰² Az *Úton útfélen* és a későbbi változatok ezt az információt egyrészt párbeszédhelyzetben közlik, másrészt szituatív jelenetekkel teszik érzékletessé. Arany, ha berúg, Verdi áriákat kezd énekelni, ha billentyűs hangszert lát, leül játszani. Ezen jelenetek közül a legizgalmasabb, mikor egy faluba betérve a négy férfi szétválík; míg Kis Varga szerelmi légyottba keveredik, Paja pedig volt szeretőjét kutatja föl, s tudja meg, hogy annak azóta férje van, mi több, gyereke született, akinek apja vagy Paja vagy az új férj (ami szintén találékony módja a karakter jellemének és hátterének bemutatására); addig Kölyök és Arany betérnek a helyi templomba, melynek orgonája is van. A hitről való rövid szóváltás után Arany „Nagyot sóhajt, majd elindul föl a kórusra. Kölyök utána.

¹⁹⁵ Mészöly: *Három burgonyabogár*. i.m. 121.

¹⁹⁶ Mészöly: *Ami jön*. i.m. 265.

¹⁹⁷ Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 4.

¹⁹⁸ Mészöly: *Három burgonyabogár*. i.m. 99.

¹⁹⁹ Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 4-5.

²⁰⁰ Mészöly: *Három burgonyabogár*. i.m. 99.

²⁰¹ Mészöly: *Ami jön*. i.m. 182.

²⁰² Mészöly: *A három burgonyabogár*. i.m. 525.

Főnt odaküldi a fiút a fűjtatóhoz, ő maga leül az orgona elé. Játszani kezd. Az arca átszellemül. Szárnyaló zene. Szeme megpihen a templom egy-egy szögletén, s közben egyre cifrábbnak, díszítettebbnek látja a párkányokat, beugrókat, boltíveket, falakat. Amit látni vél egy pillanatra: templomnak és operaháznak a keveréke.”²⁰³ Ez a leírás a szöveg azon részei közé tartozik, melyek azt mutatják, hogy Mészöly tudatosan Huszáriknak írta a forgatókönyvet, aki ekkor már elkészítette az *Elégiát* (1965). Hovatovább, a leírásról könnyen eszünkbe juthat a *Szindbád* (Huszárik Zoltán, 1971) zárata, ahol a címszerepet játszó Latinovits jártatja a fűjtatót, amíg egyik szeretője játszik az orgonán, s közben a fönti leíráshoz hasonlóan szűrődnek be Szindbád tudatába halála előtt a templom részletei. Ha mindehhez még hozzátesszük, hogy Mészöly arról ír *In memoriam Huszárik Zoltán* című szövegében, hogy fölmerült kettejük között a *Pontos történetek útközben*²⁰⁴ filmre adaptálása „ellen-Szindbádként”,²⁰⁵ illetve a *Film* első részletének *Filmkultúrában* való közlésekor is megemlíti, hogy „Huszárik Zoltán képzeletét mégis megmozgatta”²⁰⁶ a szöveg, amit Mészöly nem filmnek szánt, akkor az *Úton útfélen*, s vele együtt a Mészöly-Huszárik párost egyre inkább a magyar filmtörténet elszalasztott lehetőségének fogjuk látni.

Huszárik stílusában való gondolkodáshoz közelít az a mód is, ahogyan Mészöly újraírja *A három burgonyabogár*ban mindössze egyetlen bekezdésből álló végső szerelmi jelenetet. „Mit részletezzem – udvarolni kezdtem neki, és ottmaradtam”²⁰⁷ – írja a novella elbeszélője. A forgatókönyvíró Mészöly ezzel szemben nagyon is részletezi: mintegy öt oldalra bővíti a fiatalasszony és Kis Varga összemelegedését. Találkozásuk pillanata még többé-kevésbé azonos a két szövegben. A jelenetsor ott kezdődik, amikor Kis Varga a már említett Berci nevű sofőrtől kölcsön kapott puskával vadászni indul, ám a behavazott, számára ismeretlen Oncsa-telepen eltéved. Megrémülve egy uniformist viselő férfitől elássa a zsákmányul ejtett nyulat és a puskát is: „Közben ide-oda néz, hogy látja-e valaki. Azt hiszi, senki. / Csak mikor végez, akkor fordul a kút irányába: egy tréningruhás, fiatal nő áll ott és őt nézi.”²⁰⁸ A leselkedés, a másik tekintetének észre nem vétele, az egymásra való gyanakvás filmdramaturgiai konvenciója izzítja be az erotikus feszültséget. Mészöly számára a film a látvány mellett a tekintetek és a figyelem művészete, a *Film* sokat idézett mondata, melynek Balassa Péter is rendkívüli jelentőséget tulajdonít²⁰⁹ ide is köthető: „Vagyis a kiszolgáltatottságnak arra a körforgására próbálunk utalni, hogy bennünket is ugyanúgy

²⁰³ Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 22.

²⁰⁴ Mészöly Miklós: *Pontos történetek útközben*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1970.

²⁰⁵ Mészöly Miklós: *In memoriam Huszárik Zoltán*. In: U.ő.: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 324.

²⁰⁶ Mészöly Miklós: *Film* (regényrészlet). *Filmkultúra*, 1973/3, 96.

²⁰⁷ Mészöly: *A három burgonyabogár*. i.m. 542.

²⁰⁸ Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 67.

²⁰⁹ „A dialogikus beszédhelyzet – közvetve – az egymást nézés, a visszanézés által is megteremtődik: ugyanis *a Kamerát is nézik*, a »kigondolt«, a projiciált szereplők és tárgyak, ez a világ – ha olykor üveges tekintettel, és lávaarccal, de – *visszanéz*.” (kiemelések az eredetiben, Sz. B.) – Balassa Péter: *Passió és állathecc – Mészöly Miklós Film-jéről és művészetéről*. In: *Észjárások és formák*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990, 73.

figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak, ahogy mi őket.”²¹⁰ A tekintetek egymásbafonódása aztán a fiatalasszony házában jut a csúcra: „Nézik egymást. Az asszonynak csak a szája, ahogy hámlik róla a festék. A szemalja. Egy kis anyajegy, szőrszállal. Aztán egy nagyon szép, lágy hajlat, a fülétől az álláig. A fiú félarca, egyenetlen borotválás-nyomok. Az éles, mély ránc a szája körül. A cserepes félajka.” Az emberi test ilyen módon való feltérképezése már a *Film* felé mutat, azzal a fontos különbséggel, hogy a regény antierotikus, inkább viszolyogtató, mint vágykeltő hatásokkal operál, de Mészöly már a forgatókönyvben alkalmaz olyan fogalmakat, melyek a regény nyelvére emlékeztetnek: „*A hús mikro-természetrája*: ehogy (sic!) a fiúé és asszonyé egymásra kopírozódik, összekeveredik.”²¹¹ (kiemelés tőlem, Sz. B.) Ezeket a kép-szövegeket nem nehéz Huszárík, és gyakori munkatársa, Tóth János montázs-stílusában elképzelnünk. Mészöly az egész szerelmi jelenetet ilyen fragmentált képekben írja végig, amivel az időérzék megbomlását ábrázolja. Ez egyrészt a szerelmi hevültség általános ismérve, másrészt a film olyan unikális lehetősége, amely szintén erős jellemzője Huszárík művészetének: „Minden külön-külön, majd összemosódva, együtt. S közben csak a hangjukat halljuk.”²¹² (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) A film vizuális és auditív mezőjének különválasztása bevett eszköz ennek érzékeltetésére.

Azt, hogy Mészöly egy új nyelvet kezd megtalálni a forgatókönyv írása közben az is bizonyítja, hogy ezeken a leírásokon nem változtat sem a *Három burgonyabogár*, sem az *Ami jön* szövegében. Azt pedig, hogy ez az új nyelv új filozófiát is jelent, legjobban a havazás motívumának és Kis Varga vadászatának átírása mutatja. A hó mind a négy szövegváltozatban éjszaka kezd esni, amikor Berci és Kis Varga Földvárra hajtanak. Az autó lámpájának fényében monoton vibráló hópelyhek látványát mind a négy szöveg a „szent butaság” metaforájával illeti: a novellában ezt még narráció, a többi szövegben pedig dialóg formájában olvassuk,²¹³ így a filmes szövegforámokban a szentség vallásos fogalma egyértelműen a szereplők szubjektív nézőpontját jellemzi az elbeszélés világképe helyett. *A három burgonyabogár* a behavazott Oncsa-telep melletti vadászat élményét is vallásos fogalmakkal írja körül: „Úgy éreztem, ha ebből a bóklászásból visszatérek, minden másképp lesz azontúl: úgy fog belém ivódni ez a havas rét, mint a *kegyelem*.”²¹⁴ (kiemelés tőlem, Sz. B.) Mint korábban láttuk, a novella zárlata, ha ironikusan is, de beteljesíti ezt a kegyelmet: a bóklászás után az elbeszélő új szeretőjénél célba ér, és új munkát is kap. Az *Úton útfélen*től kezdve a vadászat és a havas táj azonban egzisztencialista színezetet kap: „Hó és rét. Ködgomolygás (sic!). Egy-egy kóró, havas bokor, csenevész fa: mint valami megdermedt

²¹⁰ Mészöly Miklós: *Film*. In: U.ö.: *Az atléta halála, Saulus, Film*. Budapest, Magvető, 1977, 349.

²¹¹ Mindkét idézet: Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 70.

²¹² Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 71.

²¹³ Mészöly: *A három burgonyabogár*. i.m. 535. V.ö.: Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 59. V.ö.: Mészöly: *Három burgonyabogár*. i.m. 116. V.ö.: Mészöly: *Ami jön*. i.m. 245.

²¹⁴ Mészöly: *A három burgonyabogár*. i.m. 539.

mutatvány. (...) A fiún látszik, hogy boldog: céltalanul és tehetetlenül. Köhint, és figyeli a hangját, mintha tárgyszerű volna, és megpillanthatná. (...) Néha egy-egy madár, veréb vagy varjú: hangsúlyos és magányos létezők a fehér mozdulatlanságban.”²¹⁵ A havas táj képéhez a *mutatvány*, a *tárgyszerűség*, a *magány* fogalmi társulnak: a fenomének és a létezők önmagukba fordulnak, önmagukért valóak, céltalanok. A korábban elemzett szerelmi jelenetből, és a szöveget záró, hóban fetregő Kis Varga képéből nyilvánvaló, hogy ez a vadászat nem jelent kegyelmet senkinek. Legfeljebb időszakos hipnózist, átmeneti felszabadulást, a múltban gyökerező traumák feloldódását a jelenidőben. Camus Sziszüphoszának²¹⁶ szabadságához hasonlatos ez a szabadság.

Az *Úton útfélen* és az *Ami jön* címek ki is emelik az átmenetiséget, amely áthatja a szöveget. A terménybegyűjtői munkát ezek az írások az átmenetiség nagy metaforájaként használják: a négy férfinak nincs otthona, létük és munkájuk maga az utazás. Ahol csak megállnak, ott mindenki a bizonytalanságról beszél. Vagy a falvakat tervezik átalakítani, mint a TSZ-tag korábban idézett jelenete mutatja, vagy a maga hely esszenciája az átmenetiség: „Átjáró telep ez. Mi is alig várjuk, hogy elköltözzünk”²¹⁷ – mondja az Oncsa-telepen egy munkásasszony. Janika lakatra nem zárható udvara mellett az átmenetiség motívuma is rossz fényt vet a szövegben ábrázolt korszak, illetve a megírás pillanatának állami működésére. Hiszen mindkét korszak ideológiájának központjában a szocializmus és a kommunizmus, a közösség, a közös termelés és a közös tulajdon állt, s Mészöly szövegváltozatai több szinten is ezek diszfunkcionalitására mutatnak rá. *A három burgonyabogárral* ellentétben az *Úton útfélen*től kezdve ebből az átmenetiségből egyáltalán nincs szabadulás. Ahogy Kis Varga mind a három szövegben elmondja: „Kint a fronton egyszer elfelejtettem a Miatyánk második felét. Azóta se jut eszembe.”²¹⁸ Hogy a vallásos hit elvesztése és a szabadulás lehetetlensége mennyire kikristályosodott gondolattá válik Mészölynél a szöveg többszöri átírása során azt egy utolsó, cselekménybéli változtatáson lehet a legjobban érzékelni. Az *Úton útfélen*ben és a *Három burgonyabogár*ban Kis Varga először a tor-jelenet során próbál meg elszökni társai és a terménybegyűjtő munka elől. A pályaudvaron találkozik egy orosz katonával, de mielőtt fölszállna a vonatra, Pajáék utánajönnek a teherautóval az állomásra. Az *Ami jön*ben ehhez képest azt látjuk, hogy Kis Varga vár a vonatra, majd egy serejtés után a következő jelenetben már ott ül a teherautón a többiekkel. Nem kell érte jönni; magától is visszamegy, tudja, hogy nincs szabadulás.

²¹⁵ Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 65.

²¹⁶ Albert Camus: *Sziszüphosz mítosza* (Vargyas Zoltán ford.). In: U.ö.: *Sziszüphosz mítosza*. Budapest, Magvető Kiadó, 1990, 191-331.

²¹⁷ Mészöly: *Úton útfélen* i.m. 67. V.ö.: Mészöly: *Három burgonyabogár* i.m. 116. V.ö.: Mészöly: *Ami jön*. i.m. 252. V.ö.: „Kiderült, hogy a telep amolyan »átjáró« lakónegyed inkább, az elöljáróság adta ki bérbe a házakat, főképp a vándorló munkáscsaládoknak.” – Mészöly: *A három burgonyabogár* i.m. 541.

²¹⁸ Mészöly: *Úton útfélen*. i.m. 60. Mészöly: *Három burgonyabogár*. i.m. 116. Mészöly: *Ami jön*. i.m. 245.

A Hideg napok genezise

– *Ötlettől a filmig*: Cseres Tibor, Kovács András: *Hideg napok*, 1967. –

Míg a Mészöly Miklósról szóló esettanulmányban egy soha meg nem valósult film forgatókönyvszövegének filológiai hátterét mutattam be, ebben a fejezetben a magyar filmtörténet egy kanonikus darabjának publikált forgatókönyvéről lesz szó. A Magvető könyvkiadó 1967 és 1980 között tizenkét²¹⁹ kötetet jelentetett meg *Ötlettől a filmig* címmel: a sorozat első darabja, benne az első könyv formátumban publikált magyar forgatókönyvvel, Cseres Tibor és Kovács András *Hideg napok*járól készült. Disszertációmban a sorozat több darabjával is foglalkozom, így később látható lesz, milyen heterogén az anyag, s milyen nehéz egységes koncepciót tulajdonítani az *Ötlettől a filmig* válogatásának. A tizenkét kötet egyedüli közös tulajdonsága, hogy mindegyik tartalmazza az adott film irodalmi forgatókönyvét, egyebekben különféle tanulmányok, dokumentumok, interjúk, esszék, cikkek, irodalmi szövegek ölelik körül és próbálják meg föltárni a filmek genealógiáját. Éppen ezért forráskritikai analízissel az *Ötlettől a filmig* darabjai kiváló apropót nyújtanak a korszak forgatókönyv publikációs gyakorlatának vizsgálatához.

Cseres Tibor regénye²²⁰ az 1942-es „újvidéki razzia”, avagy „újvidéki vérengzésként” elhíresült háborús eseményekről 1964-ben jelent meg, Kovács András a könyv alapján készült filmjét pedig 1966-ban mutatták be. Érdekes, hogy Kovács ezt a két évet sokallta: „Nem akarom elismételni, hogy került a kezembe véletlenül és elég későn Cseres regénye” – írja a film készítésének és befogadásának körülményeiről szóló esszéjében.²²¹ A film 1966-ban fődíjat nyert a Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztiválon, 1967-ben pedig a Magyar Filmszemle fődíját kapta meg. Az *Ötlettől a filmig* sorozat első darabja erről a filmről még „azon melegében”, szintén 1967-ben jelent meg.

Regény és film szorosabb összehasonlítására ebben a tanulmányban nem vállalkozom, ahogy az *Ötlettől a filmig* kötet sem teszi, noha ez talán elvárható volna egy ilyen jellegű munkától. Ennek részben az lehet a magyarázata, hogy Kovács filmje meglehetősen hű adaptációnak számít. Mind Cseres könyve, mind Kovács filmje klasszikusan modernista eszközökkel él,²²² s valós

²¹⁹ Kovács András, Cseres Tibor: *Hideg napok*, 1967; Jancsó Miklós, Hernádi Gyula: *Szegényregények*, 1968; Kovács András: *Falak*, 1968; Máriássy Judit, Máriássy Félix: *Imposztorok*, 1970; Grundvalszky Ferenc, Hernádi Gyula: *Vörös rekviem*, 1977; Fábri Zoltán: *Magyarok*, 1978; Galgóczi Erzsébet, Mihályfi Imre: *A közös bűn*, 1978; Bacsó Péter: *Áramütés*, 1979; Kovács András, Gáll István: *A ménészgazda*, 1979; Sára Sándor, Csóori Sándor: *Nyolcvan huszár*, 1980; Sándor Pál, Mándy Iván, Tóth Zsuzsa: *Szabadíts meg a gonosztól*, 1980; Kovács András: *Októberi vasárnap*, 1980.

²²⁰ Cseres Tibor: *Hideg napok*. Budapest, Magvető, 1964.

²²¹ Kovács András: *Egy film drámája*. In: *Ötlettől a filmig*: Cseres Tibor, Kovács András: *Hideg napok*. (Dr. Ujhelyi Szilárd, Nádasy László szerk.). Budapest, Magvető, 1967, 172.

²²² Erről bővebben lásd: Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek – A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995*

történelmi eseményt mutat be mindkét mű: 1942-ben a Bácskában állomásozó magyar katonai alakulatok az állítólagosan megerősödött szerb partizánakciókra reagáltak a razziával. Feketehalmy-Czeydner Ferenc és Grassy József több városban, faluban is kijárási tilalmat, a civil lakosság ellenőrzését, az Újvidéken áthaladó vonatokon utazók igazoltatását rendelte el. Január 20. és 23. között a razzia katonai túlkapásba torkollott, s a csendőrség részvételével együtt 3300-3800, főleg szerb és zsidó civil, valamint magyar kommunista párttag kivégzését eredményezte. A könyv és a film egyaránt négy fiktív, bíróság elé állított katona szemszögéből mutatja be ezen három nap eseményeit. Modernizmus alatt tehát elsősorban több szempontú, szubjektív, alineáris narratívát kell érteni, amivel regény és film új fénytörésbe helyezi a kanonizált, hivatalos történelmi narratívát. Amennyiben 1964-67 között egyáltalán beszélhetünk hivatalos narratíváról, a hatalom által képviselt emlékezeti politikáról az újvidéki események kapcsán, hiszen, ahogy látni fogjuk, alig jelent meg a történekről a *Hideg napokon* kívül más munka ez időszakban. Ha van két narratíva (történelmi és fikciós), akkor szembenállásuknak fontos eleme, hogy Feketehalmy-Czeydner és Grassy is kivégezték háborús bűneik miatt mint az eseményekért felelős vezetőket; a regény és a film azonban a katonai vezetők felelősségén túl a katonaság kollektív, illetve az egyes katonák egyéni felelősségének kérdést firtatja, hiszen a cselekmény minden szintje az ítélelhirdetés előtt játszódik.

A *Hideg napokat* bemutató *Ötlettől a filmig* kötet négy fejezetre tagolódik: *Dokumentumok, A forgatókönyv, A közönség, Az alkotók*. Az első fejezet történelmi szövegek válogatása, a második az irodalmi forgatókönyvet tartalmazza a filmből vett illusztratív képekkel, a harmadik egyenként eredményeit mutatja be, a negyedik pedig egy-egy esszét tartalmaz Cseres és Kovács tollából. Annak ellenére, hogy ez volt az első *Ötlettől a filmig* kötet, a könyvben sehol sincs orientáló, bevezető vagy értelmező szöveg, ami az olvasónak segítene tájékozódni a tekintetben, hogy mi volna a könyv célja pontosan. Még a fülszöveg sem definiálja a könyv szándékait, itt is csupán egy olyan idézet található Cseres regényéből, amely a filmben is elhangzik.

Dokumentumok

Ez a fejezet kronológiai sorrendben tár az olvasó elé mintegy harminc oldalnyi írásos dokumentumot a razziáról. Itt gazdag értelmet nyer az *Ötlettől a filmig* cím, különösen Cseres ezen mondata felől közelítve: „(...) körültekintésem az ügyben a szükségesnél is nagyobb volt, és húsz

között. Budapest, Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015, 247-252.

évnél is hosszabb ideig tartó.”²²³ Mintha valóban azt igyekezné ez a fejezet rekonstruálni az olvasó számára, milyen élmény lehetett az írónak levéltárakban anyagot gyűjteni a regényhez, amikor még gyakorlatilag nem született az újvidéki eseményekről történészi munka.²²⁴ A szerkesztői kommentárok minimálisak, nem értelmeznek és kontextualizálnak, leginkább csak a dokumentumok forrását, keletkezésük idejét, esetleg szerzőjét közlik, s a könyv végén pontos forrásjegyzék is található.

Az első közölt dokumentum 1942. január 4-i keltezésű: részletek olvashatók a Belügyminisztérium közbiztonsági osztályának telefonügyeletes naplójából. Ezek a szövegek a magyar sereg ellen elkövetett első partizánakcióról számolnak be, amelyre a katonaság hivatalos narratívája szerint a razzia csupán ellenreakció volt. Noha a regény és a film cselekménye szempontjából (amely az 1942. január 20-23-i eseményekre szorítkozik) igen korai időponttól kezdi a könyv föltárni az újvidéki eseményeket, az utolsó dokumentum nem Feketehalmy-Czeydner és Grassy kivégzéséről, hanem a szökésükről szól. Mintha „cliffhanger” dramaturgiát alkalmaznának a szerkesztők, hogy izgalmat keltve az olvasóban átlendítsék a következő fejezethez. Itt aztán valóban a forgatókönyv első oldalán értesülni fogunk róla, hogy a razzia két felelősét 1946-ban kivégezték.

Természetesen nincs az a háttérbe húzódó szerkesztői magatartás, amely ne hozna létre egyfajta narratívát. Jelen esetben az tapasztalható, hogy a dokumentumválogatás sokszor brutálisabb részleteket tár az olvasó elé, mint Cseres regénye vagy Kovács filmje. Több dokumentum alapján is úgy tűnik, hogy a bácskai razzia időben és térben is jóval kiterjedtebb volt, mint azt a *Hideg napok*ban olvassuk és látjuk. „Egy budapesti detektív”²²⁵ már január 17-én arról számol be, hogy Zsablyán, Csurgon, Titelen, Sajkásgyörgyén és Boldogasszonyfalván is tisztogatás folyt. Jelentése tanúsága szerint már ekkor is a környék befagyott folyóinak jege alá süllyesztették a holttesteket, ami a filmben igen fontos motívummá válik majd, és körülbelül ezer lakos eltűnéséről ad számot. Megjelenik továbbá az a tény, hogy a razzia során gyerekeket, csecsemőket is gyilkoltak, amit később Dr. Babós József tanúvallomása is megerősít: „Ezen a napon körülbelül 53 csecsemőt öltek meg.”²²⁶ A gyerekgyilkosságokról sem a filmben, sem a regényben nem esik szó. Egy másik detektív jelentésében ez olvasható: „Tisztelettel jelentem, hogy a katonaság újvidéki akciójával kapcsolatosan olyan hírek vannak forgalomban, hogy egyes katonák az agyonlőtt személyek gyűrűs ujjait és füleit levágták, hogy az ékszereket gyorsabban eltulajdoníthassák.”²²⁷

Szintén az események brutális mivoltát támasztják alá azok a dokumentumok, amelyek ezen

²²³ Cseres Tibor: *Hideg napok: regény és film*. In: *Ötlettől a filmig: Hideg napok* i.m. 170.

²²⁴ Tudtommal az első ilyen könyv: Búzasi János: *Az újvidéki „razzia”*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1963.

²²⁵ *Ötlettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 8.

²²⁶ *Ötlettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 13. A kötetben jelölt forrás: NOT Feketehalmy-Czeydner Ferenc és társai elleni per. 15-18.

²²⁷ *Ötlettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 22. A kötetben jelölt forrás: PI Archivum. Bm. VII. res. 1942. – 1 – 6279.

jelentések ellenére a razzia eltussolásáról beszélnek. Ezek között van Dr. Ferbach Péter újvidéki főispán „javaslata” is, melyben a főispán azt nehezményezi, hogy az újvidéki kivégzésekről szóló tudósításokat némely újság „túlságosan kiszínezte”, s azzal a határozott kéréssel fordul a sajtóhoz, hogy „amennyiben ilyen szabotázs- vagy terrorcselekmény előfordul, vagy csak pár sorban emlékezzenek meg róla, vagy teljesen hallgassák el; ha pedig ilyen cselekményekből kifolyólag bírósági ítéletek hozatnak, azoknak száraz közlésére szorítkozzanak csupán.”²²⁸ A magyar honvédevezérkar szintén azzal a kéréssel fordult a Külügyminisztériumhoz, hogy a kivégzésekről készült „fényképfelvételeket felkutassák, és az előtalált felvételeket, azok negatívjaival együtt (diapozitívokat is), haladéktalanul elkobozzák, tekintet nélkül arra, hogy azok polgári vagy katonai személyeknél találhatók.”²²⁹

A másik fontos különbség a *Hideg napok* és a dokumentumgyűjtemény narratívája között, hogy utóbbi folyamatosan jelzi a razziával, és annak módszereivel szembeni fellépést magyar katonai oldalról. A fent idézett detektívek beszámolóiból is az látszik, hogy január közepén már elegendő információ állt a Belügyminisztérium rendelkezésére ahhoz, hogy megtegye a razzia leállításához szükséges lépéseket. Emellett a kötet hosszan idézi Bajcsy-Zsilinszky Endre Horthy Miklóshoz intézett emlékiratát, amelyben páratlan szókimondással és bátorsággal vonja felelősségre Bárdossy miniszterelnököt és Horthyt: „én még január 21-én délután 2 és 3 óra között figyelmeztettem a miniszterelnök urat a zsablyai vérfürdőre (...) Megállapítottam a miniszterelnök úr súlyos politikai felelősségét ebben a kérdésben: nem mondhatja, hogy senki sem figyelmeztette volt idejében.”²³⁰ Bajcsy-Zsilinszky szövegéhez hasonló funkciót tölt be a dokumentumválogatásban a Kommunisták Magyarországi Pártjának 1942. február 6-án kiadott röpirata, amely határozott politikai és morális kritikát gyakorol: „Délvidéken több ezer polgári lakost ítélet nélkül végeztek ki Horthy hóhérlegényei. Gépfegyverrel lekasabolták két délvidéki falu ártatlan lakosságát. Újvidék tiltakozását vérbe fojtották, és számtalan békés polgárát legyilkolták.”²³¹ Ám ennek a tiltakozásnak és kiállításnak gyakorlati haszna kevés volt: a felelősöket a hadbíróság ítélte el először 1943-ban, majd 1946-ban újra, még a kommunista hatalomátvétel előtt. Ha szemügyre vesszük, hogy Bajcsy-Zsilinszky és a Kommunisták Magyarországi Pártjának szövegén kívül a harminc oldalnyi dokumentum túlnyomó többsége a razziát végrehajtó magyar katonaság különböző intézményeitől származik, akkor világossá válik a válogatás üzenete: a történetek ellen csak a szociáldemokrata Bajcsy-Zsilinszky és a kommunisták emeltek szót. A kötet

²²⁸ *Ötlettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 20. A kötetben jelölt forrás: OL Küm. Sajtóosztály. 1941. – 3 – 39. res.

²²⁹ *Ötlettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 20. – a kötetben jelölt forrás: OL Küm. Sajtóosztály. 1941. – 3 – 676/res.

²³⁰ *Ötlettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 17. – a kötetben jelölt forrás: Istorijski Arhiv P. K. SK. Novi Sad (Jugoszlávia) 3634.

²³¹ *Ötlettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 19. – a kötetben jelölt forrás: Istorijski Arhiv P. K. SK. Novi Sad (Jugoszlávia) 3634.

további részeinek fényében világos, hogy nagyon is indokolt volt ez a „hazabeszéd”, hiszen Cserest és Kovácsot egyaránt vádolták „nemzetgyalázással” a *Hideg napok* kapcsán, a közönségnek nehezebbre esett elfogadni, hogy a látottakat magyar katonák német befolyás nélkül követték el. Kétségtelen tény az is, hogy sem a regény, sem a film nem mutat föl szignifikáns ellenállást egyetlen szereplő részéről sem az eseményekkel szemben, legfeljebb az ellenállás lehetőségét demonstrálja (pl. Kászoni karakterén keresztül).

A fejezethez kapcsolódó jegyzetek között az eredeti források mellett három történelmi munkára is hivatkoznak a szerkesztők: Búzasi János: *Az újvidéki „razzia”* (Kossuth Könyvkiadó, 1963), Karsai Elek: *A budai Vártól a Gyepűig 1941-1945* (Táncsics Könyvkiadó, 1965), Ádám Magda, Juhász Gyula, Kerekes Lajos: *Magyarország és a második világháború* (Kossuth Könyvkiadó, 1959). Azonban ezekből a munkákból sem idézi a kötet a szerzők mondatait, innen is kizárólag eredeti forrásszövegeket emeltek át.

Összességében elmondható, hogy a *Dokumentumok* fejezet hiteles, ellenőrizhetően hivatkozott dokumentumokat tartalmaz. Ez a fejezet a *Hideg napok* történelmi háttérének forrásvidékét tárja föl: azt mutatja be, milyen szövegek olvasása ihlethette a szerzőket.

A forgatókönyv

A könyvben a forgatókönyvet tartalmazó fejezet az első pont, ahol utalást találunk arra a tényre, hogy a film regényadaptáció, bár itt sem teljesen világos ez az információ: „A STUDIÓ 1. BEMUTATJA / HIDEG NAPOK / című filmjét / Írta Cseres Tibor / Forgatókönyv Kovács András”.²³² A kötet egészen Cseres esszéjéig nem említi egyértelműen, hogy adaptációról van szó, s azért is furcsa Cserest a forgatókönyv címlapján föltüntetni, mert később az író maga hívja föl a figyelmet arra, hogy „igazából, elejétől végéig egyetlen forgatókönyvet sem írtam”,²³³ s hosszan taglalja, mennyire kívülállónak tartja magát a filmszakmában.

A kötetben közölt forgatókönyv lényeges filológiai kérdéseket vet föl. A publikált forgatókönyv szövege nem egyezik a *Magyar Nemzeti Filmarchívumban* őrzött forgatókönyvével.²³⁴ Ennek több oka is lehet, s idejekorán érdemes leszögeznünk, hogy ebben a konkrét esetben a korszakban „megszokottól” eltérően nem cenzurális változtatásokról van szó. Sokkal inkább a forgatókönyvek publikálásával kapcsolatos általános problémák és kérdések merülnek föl a két szöveg összevetésekor.

²³² *Ötlettől a filmig – Hideg napok*. i.m. 33. (kapitális, kiemelés az eredetiben, Sz. B.)

²³³ Cseres i.m. 161.

²³⁴ Kovács András: *Hideg napok*. Technikai forgatókönyv, MFTIA Könyvtára, 1286., 1965.

Ez az összetett kérdéskör a következőképp foglalható össze Steven Price *The Screenplay*²³⁵ című könyve alapján. Mint többször szóba került: a forgatókönyv-szövegek státusza a mai napig nem konszenzuális a filmtudományi diskurzusban. Ennek elsődleges oka az, hogy a forgatókönyv ipari (*industrial*), funkcionális, alkalmazott szövegnek is tekinthető, amely a film létrejöttével tulajdonképpen létjogosultságát veszti. Másodszor nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a legtöbb film esetében nem egy, hanem számos forgatókönyv-verzió (*drafts*) születik, amelyek közül egyet szokás véglegesnek tekinteni – magyarul ezt általában technikai forgatókönyvnek hívják (angolul: *final shooting draft*), amely annyiban különbözik az úgynevezett irodalmi forgatókönyvtől, hogy a tervezett plánméretekkal föltördelik a szöveget. Ennek ellenére gyakran előfordul forgatás közben, hogy az alkotók visszatérnek egy korábbi verzió megoldásaihoz, a színészek némiképp megváltoztatják a dialógus szövegét, stb. Ilyen értelemben tehát a filmmel létrejön egy újabb, hipotetikus forgatókönyv-változat, amely azonban papíron nem létezik. Amikor egy forgatókönyv publikálására kerül sor, a kiadónak mérlegelnie kell, hogy milyen céllal közli a szöveget, s ennek megfelelően kell a fenti problémákkal szembenéznie. A mai napig az a jellemző eljárás, hogy a végső technikai forgatókönyvet közlés előtt átírják, megszerkesztik, a filmhez igazítják a szöveget, s a technikai jellegű utasítások zömét törlik. Ez a szokás egyrészt a laikus érdeklődők számára is hozzáférhetővé, „könnyen fogyaszthatóvá”, jobban olvashatóvá teszi a forgatókönyveket, másrészt az otthoni videózás és a digitalizáció korszaka előtt az ilyen szövegek nagy segítséget jelentettek a kutatók számára a filmek elemzésekor: Price ezt a funkciót a *mnemonikus* szóval jelöli. Az ilyen jellegű véglegesítés a mai kutatói sztenderdek szerint már önkényesnek számít, s helyette a kritikai kiadás gyakorlatát szokás előnyben részesíteni, ám a könyvkereskedelem piaci helyzete miatt forgatókönyvek esetében ez még ritkábban fordul elő, mint szépirodalmi műveknél.

A *Hideg napok* forgatókönyvével is azt látjuk, hogy a *Filmarchívumbéli* technikai forgatókönyvhöz képest az *Ötlettől a filmig* kötetben az elkészült film alapján átszerkesztett szöveget publikáltak. Ennek leglátványosabb jele tipográfiai: a hatvanas években Magyarországon még az volt a forgatókönyvírói gyakorlat, hogy egy oldalon két oszlopban futott a szöveg: bal oldalt a képek, helyszínleírások, mozgások, jobb oldalt a hanghatások, dialógusok, monológok; aláhúzást igen, kurzívót egyáltalán nem használtak. A kötetben ehhez képest egy folyamatosan futó szöveget olvashatunk, amely a színpadi drámák tipográfiai konvencióit követi: a helyszínleírások kiemelés nélkül szerepelnek, a megszólalók neve csupa kapitális, utána kettőspont majd a hangzó szöveg, a cselekvések pedig kurzívval szedve. Ez a *Hideg napok* esetében azért is érdekes, mert a filmben sok az olyan szekvencia, amelyben narratív monológot (*voice-overt*) hallunk, miközben a képen

²³⁵ Price i.m. 94-111.

*flashback*ként jelenik meg az elbeszélés. Az ilyen megoldások ábrázolása a forgatókönyvben mindig problémát jelent, hiszen a szöveg nem képes szimultán audiovizuális hatások érzékeltetésére. Részben ennek a problémának a feloldására alakult ki anno a két oszlopos forgatókönyv formája (ami mára kikopott a szakmából), amihez képest a folyamatosan futó szöveg visszalépésnek is tűnhet, hiszen így a narratív monológot mindig meg kell törni, hogy a változó képi információt is közölni lehessen. A *Filmarchívumban* őrzött forgatókönyvben számozva szerepelnek a tervezett beállítások méretei, amit a kötetbeli szövegből alapvetően elhagytak, bár néhány dramaturgiailag indokolt helyen meghagyták a „közelkép” és egyéb kifejezéseket.

Ezen változtatások alapján úgy tűnik, az *Ötlettől a filmig* kötet célközönsége a politikailag nyitott és a filmművészet iránt érdeklődő olvasó lehetett (a *Hideg napok* kötetét 4000 példányban nyomtatták ki), mivel a közölt forgatókönyv-szöveg teljesen alkalmas a fent említett *mnemonikus* funkció betöltésére is. Ahogy a sorozatról szóló egyik első recenzióban Ember Marianne fogalmaz: „A filmművészet iránt érdeklődő olvasók régi igényét elégíti ki a Magvető könyvkiadó, amikor az »Ötlettől a filmig« sorozat megindításával – az olasz Cappelli-kiadó példája nyomán – kötetenként egy-egy film megszületésének főbb állomásait kívánja bemutatni.”²³⁶ Ember Marianne recenziója 1968-ban, tehát egy évvel a kötet megjelenése után látott napvilágot, az ő írásánál korábban pedig csak kiadói értesítések jelentek meg a sorozatról. A késői reakció ellenére már Ember Marianne is kritikus hangnemben ír arról, hogy a magyar könyvkiadás milyen későn kezdett foglalkozni a filmes szakmai „műhelytitkokkal”. Nem tekinthető teljesen igazságosnak a kifogás, mert az egész sorozat tizenhárom éves pályafutása korrelál a korszakra jellemző európai forgatókönyv-publikálás gyakorlatával.

Ami az általános publikációs kérdéseknél érdekesebb, hogy a tipográfiai igazításoktól eltekintve a két szöveg közti eltérések száma minimális. Természetesen vannak olyan képek a filmben, s következésképp olyan szövegek a kötetben, amelyek nem szerepelnek a technikai forgatókönyvben, de fundamentális különbségek (pl. jelenetek sorrendjének változása, megszólalások sorrendjének változása, dialógusok és narrációk szövegének változása, helyszínleírások különbsége, stb.) alig tapasztalhatók. Kovács technikai forgatókönyve 80-90%-ban egyezik azzal, amit a filmben látunk. Ez igen ritka és magas aránynak számít a forgatókönyvek nagy többségéhez képest, s arra vall, ami később a rendező esszéjében is tapasztalható, hogy Kovács rendkívül tudatosan előretervező alkotó volt. Érdeemes azt is megemlíteni, hogy a forgatókönyv és film narratív struktúrájának egyezése nagyban köszönhető Cseres könyvének is, hiszen ezen a téren nincs lényegi különbség regény és film között: a filmben hallható, illetve mindkét forgatókönyvben olvasható narratív *voice-over*ek mind szó szerint követik a regény eredeti

²³⁶ Ember Marianne: Magyar filmek alkotói műhelyében. *Filmkultúra*, 1968. február 1, 82-84.

szövegét.

Fontos eltérés a technikai forgatókönyv és a kötetben publikált között a nyitókép. A technikai forgatókönyvben a börtönudvar leírását olvashatjuk, amely így végződik: „A fekete ajtó betölti a képet, megáll a gép, felirat jelenik meg”.²³⁷ Ezt követően egy nagyon hasonló bevezető szöveget közöl a technikai forgatókönyv, mint amit a filmben maga Kovács András olvas föl. Ehhez képest a kötetben publikált forgatókönyv és a film is így kezdődik: „A főcím után a befagyott Dunát látjuk. A jégen robbanás, lék keletkezik, ennek kimerevedett képe látható a következő szöveg alatt”,²³⁸ majd ismét a bevezető szöveget olvashatjuk. Ebből a különbségből a film egyes részleteinek keletkezéstörténetére következtethetünk.

A *Hideg napok* filmváltozatának rendkívül fontos eleme, hogy két motívummal is utal a Holokausztra: egyik ezek közül a civilek Dunába lövése, amelynek képi feldolgozása szorosan kötődik Máriássy Félix *Budapesti tavasz* (1955) című filmjéhez. Máriássy a zsidók folyóba lövését a hiánnyal ábrázolja: csak a rakparton felsorakozó embereket, majd az utánuk a rakparton maradt ruhákat és cipőket látjuk, kivégzésüket nem. Kovács ehhez hasonlóan számos képen mutatja be, ahogyan a civileket a befagyott Dunán robbantott léknél fősorakoztatják, mutatja az utánuk maradt ruhák eltakarítását is, de konkrét erőszakot nem ábrázol – csakis a civileket kivégző Dorner tizedes (Avar István) lelövését mutatja meg a razzia végeztével. Így válik a tömegirtást reprezentáló képpé a befagyott Dunán robbantott lék. A másik jelenet, mely a Soát idézi, az újvidéki vonatállomáson játszódik, ahol Tarpataki (Darvas Iván) egy pénztárosnő (Horváth Teri) segítségét kéri az utazók igazoltatásához. A civilek leszállnak a vonatról, a pénztárosnőnek pedig meg kell mondania, kit ismer arcról, és kit nem, majd egy csendőr ennek alapján jobbra és balra küldi az embereket – amiként az Auschwitzba vonattal deportált emberekről egy orvos szava alapján döntötték el, hogy a gázkamrába vagy a barakkokba mennek. Ennek a jelenetnek a leírása néhány szónyi eltéréstől eltekintve megegyezik a technikai és a kötetben publikált forgatókönyvben. A két szöveg kezdete alapján mégis arra következtethetünk, hogy a befagyott Dunán látható lék motívummá alakítása, amivel Kovács az újvidéki razziát a magyar holokauszt eseményei közé emelte, csak a forgatás vagy a vágás során merülhetett föl a rendezőben.

Az ehhez hasonló szignifikáns eltérések a két szöveg között azonban ritkák. Kovács láttató erejű, a film vizuális világát megalapozó mondatait – melyek a rendező forgatókönyvírói innovációjának kell tekintenünk, hiszen Cseres regényének szövege ilyen vizuális narratív szakaszokat nem tartalmaz – általában szó szerinti egyezéssel találhatók meg mindkét szövegben: „Börtöncella. Csak a rácsok, az ajtó és a bakancsok feketék, különben minden világos. (Ez a tónus

²³⁷ Kovács i.m. 1286, 1.

²³⁸ *Öllettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 34.

jellemző az egész filmre, mintha régi, napszíttá fényképet látnánk, ahol az árnyalatok már elmosódtak.)”²³⁹ Máshol költői eszközök használata is tapasztalható: „Pozdor a medence szélén megy végig – a gép kíséri –, mintha emberfejek tengere fölött lépkedne.”²⁴⁰ Ahol nincs szó szerinti egyezés, Kovács ott is aprólékosan, előre megtervezte a képi szekvenciákat. Bükyné Rózsa (Bara Margit) bemutatása így áll a technikai forgatókönyvben: „Bükyné Zoltánkát kezdi fürdetni, Büký közben a vizet szabályozza, ügyetlen. Edit segíti. Bükyné tartózkodóan köszöni meg. (...) Bükyné befejezte Zoltánka fürdetését, lefekteti. Edit újra szolgálatkészen már gondoskodott az ágynemüről. (...) Bükyné a fürdőszobából figyel kifelé, mit beszélhetnek Bükýék, de azok csak a gyerekekkel foglalkoznak.”²⁴¹

A kötetben ugyanez a szekvencia így áll: „Bükyné Zoltánkát fürdeti; a háttérben Edit és Büký, aki épp a vízcsappal babrál. (...) Edit a hálósobában szolgálatkészen ágyaz. Bükyné Zoltánkát hozza a fürdőszobából, mögötte Büký jön. (...) Bükyné belép a fürdőszobába; megáll az ajtónál, hallgatózik.”²⁴²

Könnyen belátható, hogy a technikai forgatókönyvhöz képesti változtatások a kötetben kontraproduktívak. Nemcsak kutatói szempontból irreleváns egy „visszaírt” forgatókönyv tanulmányozása, de a laikus olvasó számára sem különösebben érdekes, hiszen ha valaki a filmkészítés folyamatára kíváncsi, és a szerkesztők ezt az igényt igyekeznek kielégíteni, akkor éppen azt volna érdemes a kötetnek fölmutatnia, hogy az előkészítés fázisában a forgatókönyv még számos ponton eltér a majdani kész filmtől. Az ilyen szignifikáns eltérésekre, mint a film nyitóképe, nyugodtan utalhatnának a szerkesztők lábjegyzetekben. A filmmel teljes azonosságban álló, „visszaírt” forgatókönyvszöveg a mnemonikus funkciót ugyan teljesíti, ezzel azonban a forgatókönyv instrumentalizálásának egy másik formáját éri el (különösen a kötet egészének kontextusában), s így vajmi keveset mond arról, hogyan jutottak el az alkotók az *ötlettől a filmig*.

A közönség

A kötet ezen részét teljes egészében Taródi-Nagy Béla *Az első ezrek véleményéből* című tanulmánya teszi ki. A tanulmány hat ankét (ezt ma teszttetésnek hívhatnánk) eredményét közli. A szöveg első része az általános tudnivalókat foglalja össze az ankétok körülményeiről, az összes

²³⁹ A mondat a technikai forgatókönyvben: Kovács András i.m. 1286, 2.; a kötetben pedig: *Ötlettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 35.

²⁴⁰ A mondat a technikai forgatókönyvben: Kovács András i.m. 1286, 83.; a kötetben pedig: *Ötlettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 91.

²⁴¹ Kovács i.m. 1286, 38-39.

²⁴² *Ötlettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 52-53.

további pedig egy-egy társadalmi csoport véleményét oly módon, hogy Taródi-Nagy először pár bekezdésben leírja a tanulságokat, majd részleteket közöl az anketon begyűjtött kérdőívekre adott válaszokból.

Noha a kérdőíveket a *Filmarchívum* Ké 149/8-as²⁴³ dossziéjának tanúsága szerint a résztvevők anonim töltötték ki, van némi furcsaság abban, hogy a válaszok egy részét a könyvben publikálták. A fent említett dosszié ugyanis Taródi-Nagy tanulmányának első változatát tartalmazza, melynek borítóján ez áll: „Zárt anyag. Csak igazgatói engedéllyel adható ki. / 1966. IX. 20.”²⁴⁴ A Filmtudományi Intézet igazgatója a kötet közlésekor Ujhelyi Szilárd volt, aki egyúttal a teljes *Ötlettől a filmig* sorozat szerkesztője is. A publikáláshoz szükséges igazgatói engedély tehát minden bizonnyal megvolt, ám a dossziében található mintakérdőíven ez a mondat is szerepel: „A vizsgálat, amelyhez ezúton az Ön közreműködését is kérjük, kizárólag tudományos kutatás céljait szolgálja.”²⁴⁵ Az anonimitás ellenére ennek fényében fölvethető a kérdés, hogy mennyiben volt etikus az anketok résztvevőinek válaszait a szélesebb nyilvánosság elé tárni, különösen, hogy mindez egy hatalmi pozíciókat halmozó személy engedélyével történt, ami azóta sem idegen gyakorlat a magyar politikai szereplőktől.

A tanulmány szövegét a publikáláshoz a forgatókönyvéhez hasonlóan átszerkesztették. Az esetek többségében ez rövidítést jelent: leginkább azokat a szakaszokat húzták ki, amelyek egyértelműen jelzik, hogy a felmérés belső használatra készült. Így például a Ké 149/8-as dosszié szövegéből kiderül, hogy az anketok időpontja megelőzte a magyarországi bemutatót: „A film nemzetközi elismerést szerzett, mielőtt a magyar közönség elé került volna. Különösen fontos tehát, hogy közönségünk is megfelelő fogadtatásban részesítse. A vizsgálat célja a kijelölt közönségrétegeken keresztül bepillantást nyerni a film várható közönség-, politikai- és társadalmi visszhangjába, mindenekelőtt azért, hogy a film forgalmazását, propagandáját ezek ismeretében készítsék elő.”²⁴⁶

A fenti szakaszt így fogalmazták át a közléshez: „A Filmtudományi intézet a *Hideg napok* című, Karlovy Varyban fődíjat nyert film közönséghatását a Filmfőigazgatóság által kijelölt helyeken, időpontokban és csoportokon megvizsgálta.”²⁴⁷ Az anketok dátumait Taródi-Nagy a tanulmány egyik szövegváltozatában sem közli, annál részletesebben ír arról, hogy melyik anket milyen napszakban történt, hányan vettek részt a vetítésen, milyen kedélyállapot uralkodott a teremben, s hogy milyenek voltak a vetítési körülmények. A fölmerült technikai nehézségek

²⁴³ MFTIA Könyvtára 1158.

²⁴⁴ Taródy Béla: *Hideg napok – Előzetes hatásvizsgálat*. MFTIA Könyvtára, 1966, 1158. (A borítón Taródi-Nagy neve valóban Y-al és második vezetéknev nélkül szerepel, az első oldalon már ebben a dokumentumban is Taródi-Nagy.)

²⁴⁵ Taródi-Nagy: *Hideg napok – Előzetes hatásvizsgálat* i.m. 0

²⁴⁶ Taródi-Nagy: *Hideg napok – Előzetes hatásvizsgálat* i.m. 1.

²⁴⁷ Taródi-Nagy Béla: *Az első ezrek véleményéből / I.* In: *Ötlettől a filmig: Hideg napok*. i.m. 117.

kapcsán a szerző konkrét javaslatokat is megfogalmaz a Filmfőigazgatóság számára a Ké 149/8-as dosszié tanulmányában: „A Filmfőigazgatóságnak intézkednie kellene, hogy a cinemascope vetítési helyeken a vetítési felület, a vetítési távolság, a fényerő és áramerősség megkívánt minimális szintjeit biztosítsák. A *Hideg napok*-at csak ilyen helyeken lehet levetíteni, mert a filmben szereplő állandó fehér háttér ellenfényes hatásban a nagy gonddal kidolgozott színészi arcjáték különben megsemmisül.”²⁴⁸

Ennek kapcsán fontos leszögezni, hogy Taródi-Nagy a Ké 149/8-as tanulmány szövegében sehol sem említi a film cenzúrázásának kérdését. A kutatás nem azt vizsgálta, be szabad-e mutatni a filmet, hanem azt, hogy a bemutatás milyen vitákat generálhat. A kötetben közölt változat olvasása során viszont fölmerülhet a gyanú, hogy az ankétokat cenzurális okból szervezték, mivel a húzások olyan mértékűek és jellegűek, hogy nem derül ki pontosan a kutatás célja, miközben a közönségtől idézett vélemények gyakran a bemutatás ellen érvelnek. A Ké 149/8-as szöveg álláspontja ellentétes ezzel: „(...) nem a *Hideg napok* című film vizsgálott a közönség előtt, hanem éppen megfordítva, a közönség vizsgálott.”²⁴⁹ Taródi a filmet voltaképpen remekműnek tartja, s a kitöltött kérdőívek nyomán fölmerülő értelmezési nehézségeket minden esetben klasszikus baloldali társadalomelméleti paradigmák mentén értelmezi: „Szeretnénk ugyanis jelentésünk, e véleménygyűjteményünk olvasóit objektív tárgyi bizonyítékokkal meggyőzni, hogy a film hatását a film műves oldalú tényezői mellett mennyire befolyásolják a személyiség, a néző, a közönség, végsőfokon a társadalom oldaláról ható tényezők.”²⁵⁰

A mintakérdőív és az idézett válaszok alapján a kutatás két kérdésre koncentrált: egyrészt a *Hideg napok* Magyarországon újszerűnek számító alineáris, több nézőpontú elbeszélői szerkezetének érthetőségére; másrészt hogy miként reagál a közönség a magyar katonaság háborús bűneire, melyet a film a korszak diskurzusával ellentétben nem a nemzeti szocialista Németország befolyásával magyaráz. Taródi-Nagy a kérdőíveket egy némiképp leegyszerűsített osztályelmélet alapján értékeli, s ebből kiindulva fogalmazza meg a film terjesztésére vonatkozó javaslatait. Az ankétokról a legobjektívebb képet a következő összefoglaló táblázat²⁵¹ nyújtja:

| A csoport megjelölése | A vetítésen megjelentek kb. száma | Értékelhető válaszadók száma |
|---|-----------------------------------|------------------------------|
| TIT értelmiségi klub – Salgótarján, ahol hosszabb idő | 200 | 67 |

²⁴⁸ Taródi-Nagy: *Hideg napok – Előzetes hatásvizsgálat* i.m. 13.

²⁴⁹ Taródi-Nagy: *Hideg napok – Előzetes hatásvizsgálat* i.m. 4.

²⁵⁰ Taródi-Nagy: *Hideg napok – Előzetes hatásvizsgálat* i.m. 4.

²⁵¹ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 117.

| | | |
|--|------|-----|
| óta filmklub működik | | |
| Pedagógusok, pontosabban a Pedagógus Szakszervezet funkcionáriusai, közöttük a járási és budapesti kerületi titkárok | 350 | 115 |
| 15-18 éves gimnazista lányok a nagykőrösi önkéntes ifjúsági táborban | 150 | 84 |
| A honvédség, a hadsereg Budapesti Tisztiház szervezésében | 500 | 49 |
| Munkások az újpesti Duna Cipőgyárból | 200 | 80 |
| Termelősövetkezeti parasztok – Törtel község, Pest megye | 260 | 93 |
| | 1660 | 488 |

3. ábra: A *Hideg napok* filmankétjainak táblázata (forrás: Taródi-Nagy Béla: *Az első ezrek véleményéből* in: *Ötlettől a filmig*: Cseres Tibor, Kovács András: *Hideg napok*. Dr. Ujhelyi Szilárd, Nádasy László szerk. Budapest, Magvető, 1967, 117.)

Taródi-Nagy véleménye szerint „legjelentősebbnek az ország lakosságának 61%-át reprezentáló történelmi vizsgálati csoport helyzetét kell mondanunk”,²⁵² amely vélekedését azzal indokolja, hogy „[a]z ország lakosságának 61%-a falvakban él”.²⁵³ A szerző rangsorolása szerint ezután a Cipőgyári dolgozók, majd az ifjúsági tábori lányok véleménye a legfontosabb, mivel: „[t]ársadalmunkban a nők arányszáma magasabb, mint a férfiaké, a mozik nézőterén viszont a nézőknek csak mintegy harmada nő.”²⁵⁴ A kötetben közölt szövegből kihúzták azt a szakaszt, melyben Taródi-Nagy kifejti, hogy a felmérésben vizsgált csoportok arányai nem felelnek meg a valós társadalmi arányoknak, s így a szerző elismeri, hogy a kutatás nem tekinthető reprezentatívnak. Ehelyett ez a mondat került a kötetbe: „Amikor a film és a társadalom érintkezési felületét vizsgálva a vizsgálati tömegben viszonylag kisebb arányban jelen lévő és fejletlenebb közönségréteg jelentőségét hangsúlyoztuk, akkor az adott film, tehát a *Hideg napok* várható társadalmi érvényesülésének irányára és realitására akartunk utalni.”²⁵⁵

Mikor a később idézett válaszok szövegi minőségét jellemzi, így ír: „Az egyes vizsgálati csoportok válaszait olvasva meggyőződhetünk arról, hogy a csiszoltság és a primitívség nem azonos az adekváltság és inadekváltság kategóriáival. Sok csiszolt fogalmazás üres, az ellenőrző kérdések bizonyítják, hogy téves vagy hamis. Ugyanakkor nem egy primitív fogalmazás, pl. az újpesti

²⁵² Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 118.

²⁵³ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 117.

²⁵⁴ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 118.

²⁵⁵ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 118.

munkások esetében – adekvát kifejezését adja a film bennük létrejött konkrét hatásának.²⁵⁶

Taródi-Nagy munkás-paraszt társadalomként írja le a magyar lakosságot, s igyekszik empátiával viszonyulni az alsóbb társadalmi osztályokhoz. Olyannyira, hogy ahol lehetősége van rá, ott statisztikai adatok alapján vagy stilisztikai csúsztatásokkal felülértékeli a történelmi parasztok és a cipőgyári dolgozók válaszait. Ez abból is látszik, hogy mind a dossziében, mind a kötetben közölt tanulmányban Taródi-Nagy többet idéz ettől a két csoporttól, mint a maradék négytől.

Mindezek ellenére a kötetben közölt tanulmány további részében akadnak izgalmas és érdekes válaszidézetek. Például a magyar filmek lassúságával és unalmasságával kapcsolatos előítéletek már ekkor a közbeszéd részét képezték: „»Elég unalmas. Hány éves a rendező felesége? Egyszóval unalmas volt, mint a többi magyar film.« / (17 éves, ált. iskolát végzett férfi)»²⁵⁷ „»Nem tetszett a vontatottság, ez sajnós, magyar filmhiba. Összekuszált volt. Sok helyen figyelni kellett a cselekményre. A mozi nem matematika óra.« / (19 éves, középiskolát végzett nő)»²⁵⁸

Annak ellenére, hogy még Gelencsér Gábor is hangsúlyozza a film hiánypótló közéleti tematikáját,²⁵⁹ sokan úgy érezték, hogy a *Hideg napok* más háborús filmekhez képest redundáns: „»Nagyon sok háborús film van világszerte, miért kell ezzel foglalkozni annyit?« / (férfi, kor és isk. végzettség megjelölése nélkül)»²⁶⁰ „»Nem volna tehetsége vig film alkotására inkább? Ez már megszokott, a szovjet filmek erről szólnak.« / (Főiskolát végzett férfi, korát nem jelölte meg)»²⁶¹ A háborús témával szembeni unalom különösen érdekes annak fényében, hogy a Ké 149/8-as dossziében sok válaszoló 1946-ra tette a film cselekményének idejét, bár ezeket a kötetből kihagyták.²⁶² Szintén ide kapcsolható, hogy többen is a *Szegénylegények*hez hasonlították a filmet: „»Rendkívül megrázó volt számomra, hasonló benyomást kelt a Szegénylegényekéhez.« / (16 éves)»²⁶³ „»Nem érzi gondolatilag ismétlésnek ezt a filmet a Szegénylegények után.« / (27 éves, egyetemet végzett férfi)»²⁶⁴

Taródi-Nagy a tanulmány vége felé közeledve így reflektál a fenti idézetek közt tapasztalható véleménykülönbségekre: „(...) mintha más filmet látott volna a történelmi paraszt, mint az újpesti munkás, a pedagógus értelmiségi és még inkább a filmművészeti készültséggel is rendelkező salgótarjáni TIT értelmiségi klub tagja. Nem. A film ugyanaz volt. A különbség a nézőben volt. Ez

²⁵⁶ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 119.

²⁵⁷ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 124. (kiemelés az eredetiben, Sz.B.)

²⁵⁸ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 150. (kiemelés az eredetiben, Sz.B.)

²⁵⁹ „[...] e művek nem pusztán a hiányzó közbeszéd szerepét veszik magukra egy-egy, a nyilvánosság előtt még ki nem beszélt téma exponálásával, hanem művészi eszközeikben is eredetileg alkotnak.” Gelencsér Gábor: i.m. 250.

²⁶⁰ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 121. (kiemelés az eredetiben, Sz.B.)

²⁶¹ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 141. (kiemelés az eredetiben, Sz.B.)

²⁶² „Az évszám nem elírás, nagyon sok válaszban így szerepelt.” Taródi-Nagy: *Hideg napok – Előzetes hatásvizsgálat* i.m. 19.

²⁶³ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 134. (kiemelés az eredetiben, Sz.B.)

²⁶⁴ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 149. (kiemelés az eredetiben, Sz.B.)

a különbség nem áthidalhatatlan.”²⁶⁵

Az idézetből kiolvasható edukatív szándék nemes célnak tetszik, bár a könyvben közölt szövegből nem derül ki világosan, mire utal Taródi. A Ké 149/8-as dosszié jóval árnyaltabb képet nyújt a felmérésről, mint a kötet szövege. A dossziében található tanulmányból kiolvasható az őszinte társadalomjobbító szándék, mintha Taródi-Nagy valóban arra vágyna, hogy a *Hideg napok* minél szélesebb nézőközönséghez jusson el, s az osztálykülönbségek ne akadályozzák a film befogadását. A kötet szövege a húzások miatt spekulatív kutatásnak hat, melynek célja pusztán az volt, hogy a megrendelők előzetes hipotéziseit igazolja. Pedig a fentiek fényében egyértelműnek tűnik, hogy a tanulmányt éppen a könyv edukatív aspektusának erősítése miatt válogatták be a szövegek közé. Érdekes még fölhívni a figyelmet arra a furcsaságra, hogy noha a laikus olvasó szempontjából egy szociológiai tanulmány nem kevésbé specifikus szöveg, mint egy forgatókönyv, a *Hideg napok* forgatókönyvét jóval nagyobb mértékben dolgozták át a kötetben való közléshez, mint a szociológiai tanulmányt.

Az alkotók

A kötetet záró fejezetben olvasható esszék némiképp párbeszédben állnak a fent idézett nézői véleményekkel. Mind Cseres, mind Kovács alapvetően a befogadók reakcióira építve számol be műve keletkezéséről, az alkotással való szándékairól.

Cseres Tibor esszéje az első olyan pont a kötetben, ahol világossá válik, hogy a film regényadaptáció. Cseres rögtön a szöveg elején levelekre hivatkozik, amelyeket a regény megjelenése után kapott. Ezek alapján három megközelítési módot javasol saját könyve olvasásához: egyszerre tartja történelmi, bűnügyi és lelkiismereti regénynek a *Hideg napokat*. Utóbbit úgy emlegeti mint a nemzet lelkiismereti művét: világosan kijelenti, hogy a regény alapjául szolgáló újvidéki razzia számára azért fontos, mert a német megszállás előtti korszak eseménye, s mint ilyen, nem kényszerítő erő hatására történt, hanem tisztán a magyar fasizmus eredménye. Ezen gondolatát igazolandó idézetet is közöl a hozzá írott levelekből, melyekből az derül ki, hogy az újvidéki események nem egyedülállóak: „Bezdában például 3-án minden embernek a futballpályára kellett mennie, kidobolták, hogy akit otthon találnak, föbe lövik. A futballpálya két oldalán géppuskák voltak felállítva. Az összegyűlt tömegből kiválasztották a húsz és ötven közötti férfiakat, és százhuszonegyet még aznap kivégeztek, gramofonszó mellett (...)”²⁶⁶

²⁶⁵ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 140.

²⁶⁶ Cseres Tibor idéz egy hozzá írott levélből. Cseres i.m. 169-170.

Ahogy korábban már utaltam rá, Cseres beszámol saját szerepéről is a film létrejötte kapcsán. Kutatásom szempontjából itt a legfontosabb, ahogyan az író az adaptáció természetére és konkrétan a *Hideg napok* adaptálásra reflektál: „Szándékosan nem azt mondom, hogy különbség keletkezik [regény és film között – Sz.B.], mert az egész cselekmény s valamennyi mondat, amely a vásznonról elhangzik szó szerint a regényből kerülhetett elő, s a szándék is egyezhet papíron és vásznon, a távolság mégis meglesz.”²⁶⁷ Cseres is meglehetősen hű és pontos adaptációnak tartja a filmet. Máshol leírja, hogy elégedett a minőségével, s örül neki, hogy a film szélesebb, nemzetközi közönség elé tárja a műben taglalt kérdéseket. Mi több, azzal is tisztában van, hogy a film mint médium talán nagyobb hatásfokkal képes a nézőket ezekkel a kérdésekkel szembesíteni: „A film hatása nemcsak azért dinamikusabb, mert a látványra feledkező nézőt robogás által kapja el, hanem azért is, mert a rendező parancsára, az operatőr mozgékony figyelme előtt 10-20 kitűnő színész győz meg arról, amit az író egymaga igyekezett szuggérálni könyve átnyújtásakor.”²⁶⁸ Cseres ezen mondatai végre kárpótolnak azért, hogy a kötetben eddig egyáltalán nem esett szó a film irodalmi forrásáról. Enélkül a könyv címének első szava, az *ötlettől* nem teljesülne maradéktalanul. Emellett Cseres utal Kovács adaptációjának azon vívmányára, hogy a film nem át-, hanem bedolgozza a regény szövegét a film szövetébe: a cellában elhangzó monológok nem pusztán narratív alapanyagként funkcionálnak a filmhez, hanem – Deleuze fogalmával élve – *hangképpé* válnak.

Az esszé legizgalmasabb része az, ahol Cseres ugyan csak áttételesen, de lényegében felelősségre vonja a közbeszédet alakító vagy ellenőrző személyeket. Nehéz ennél pontosabban fogalmazni, mert Cseres sem írja le konkrétan, mit hiányol a közbeszédből. Elismeri, hogy a regényről és a filmről is születtek kritikák, tud a fõnt tárgyalt ankétokról, mégis úgy érzi a hozzá érkezett magánlevelek alapján, hogy ennél többen szeretnének fõlszólalni az ügy kapcsán. A szöveg ezen részébõl arra lehet következtetni, hogy Cseres a kifejezés „ortodox” értelmében kommunista szerzõnek tartja magát, akit a mû létezésénél jobban érdekel a mû által elérhetõ társadalmi változás, a mû által provokált közéleti vita, a mû politikai hatása. Cseres ezzel rendkívül elégedetlen, s félreérthetetlenül másokat tart mindezért felelõsnek: „Említettem már, sok levél által kapott és szóbeli megnyilatkozások sokasága bizonyítja számomra, hogy érdemes lett volna helyet adni lapjainkban az olvasók és filmnézõk ellentmondásos vélekedésének. Hogy ez nem történt meg, azzal csak hátráltattuk irodalmi és olvasó közgondolkodásunk fejlõdését.”²⁶⁹ Az esszé végén Cseres még ennél is konkrétan kijelenti, hogy érzése szerint õ elvégezte az általa vállalt feladatot, ám nem szeretné, ha az újvidéki razziához hasonlatos közügyek mûvészeti-politikai kibeszélése ezzel befejezõdne. „A *Hideg napok* egy lehetséges ciklus kezdete, elsõ darabja. Szeretném, ha nem

²⁶⁷ Cseres i.m. 160.

²⁶⁸ Cseres i.m. 160.

²⁶⁹ Cseres i.m. 167.

nekem kellene folytatnom.”²⁷⁰

Kovács András Cseresénél jóval hosszabb esszéje költőien szólva éppen ezt teszi: folytatja a ciklust. Nemcsak úgy kapcsolódik Cseres gondolataihoz, hogy beszámol róla, mennyire nem hagyta nyugodni a regény megfilmesítésének gondolata az olvasása után, hanem ennél jóval szerteágazóbban írja le véleményét a hatvanas években Magyarországon uralkodó állapotokról. Az *Egy film drámája* az általam ismert ekkoriban született szövegek közül az egyik legradikálisabb rendszerkritikát nyújtja, ami lehetőséget ad arra, hogy a *Hideg napok*at is szélesebb kontextusban értelmezzük a film cselekményének történelmi távlatánál.

Az esszé tanúsága szerint már a könyv megfilmesítését sem volt egyszerű tető alá hozni. Kovács leírja, hogy a regény megjelenése és filmje forgatása között többen is fölvetették az adaptáció lehetőségét, ám vagy elutasításba ütköztek, vagy bátortalanságba torkollott a kezdeményezés. Állítása szerint a forgatás közben is sokan ellenezték a film létrejöttét, mert „egy hortysta tiszt melodramájának» tartották a *Hideg napok*-at”.²⁷¹ Ezen körülmények elemzése kapcsán Kovács pontosan megfogalmazza az öncenzúra jelenségét a korszak alkotói gyakorlatában: „a művészekben gyakran olyan gátlások is hatnak, amelyeket túlzott óvatosság diktál”,²⁷² s úgy véli, hogy mindez szoros összefüggésben áll a közelmúlt eseményeinek kibeszéletlenségével, feldolgozatlanságával: „Hogy csak egyes címszavakat említsek: az első világháború és az azt követő forradalmak, a trianoni békeszerződés, Horthyék irredentizmusa és a bécsi döntésekkel megváltozott határok, II. világháborús szereplésünk, a zsidók deportálása, a felszabadulás, a személyi kultusz korszaka, az 1956-os ellenforradalom.”²⁷³ Ezen események egyetlen mondatban való közös említése 1967-ben szokatlanul nyílt és bátor fogalmazásnak tetszik.

Az öncenzúra jelensége párhuzamba állítható a *Hideg napok* cselekményének kibontakozásával is: a filmben is azt látjuk, hogy az ellenállás lehetősége időről időre fölmerül, főleg Tarpataki, illetve Büky részéről, ám a hadseregben uralkodó hierarchikus tömegpszichózis nem enged utat ennek. Kovács mindezt a „véleménynyilvánítás demokratikus formáinak” hiányaként detektálja, s egy ponton a totalitárius rendszerek logikájával teljesen szemben állva azt írja: „a teljes egyetértést tartjuk normának – holott ez a rendkívüli –, és a nézeteltéréseket kellemetlennek, pedig ez a természetes állapot.”²⁷⁴

Voltaképpen Kovács esszéje és *Hideg napok* című filmje egyaránt értelmezhető a patriarchális, hierarchikus és autoriter rendszerek bírálataként. A filmben lépten-nyomon ott van a razzia megakadályozásnak lehetősége, de egyfolytában azt látjuk, hogy a demokratikus

²⁷⁰ Cseres i.m. 171.

²⁷¹ Kovács András: *Egy film drámája*. i.m. 173.

²⁷² Kovács: *Egy film drámája* i.m. 173.

²⁷³ Kovács: *Egy film drámája* i.m. 191.

²⁷⁴ Kovács: *Egy film drámája* i.m. 174.

joggyakorlattal szemben mindig az erőszak győz. Amikor a ranglétrán feljebb álló személyek kifogynak a józan érvekből, vagy mikroagresszióval, vagy tetteles fizikai erőszakkal állítják félre az őket megkérdőjelezőket. Amikor az egyik legény (Madaras József) nem akarja folytatni az éjszakai őrzőjáratot a hidegben, Dorner tizedes felpofozza. Amikor Tarpataki nem hajlandó megérteni a vonatállomáson, hogy igazoltatás vagy bekísértetés helyett Grassy (Major Tamás) mire utal a „más mód”, illetve „intézd el őket” kifejezésekkel, akkor Grassy üvölt és leváltja Tarpatakot. Amikor Grassy irodájában Büky (Latinovits Zoltán) fővállalja a konfliktust felettesével szemben, Grassy atyáskodva ironizál Bükyvel, hogy nyugodtan jelentse föl, tagadja meg parancsait, hiszen erre a szolgálati szabályzat lehetőséget ad. Büky narrációjában még reflektál is a jelenségre: „Ez a gúny teljesen megbénított. Arra képtelen voltam gondolni, milyen jogaim vannak, csak Grassy arcát láttam, ahogy fölényesen kigúnyol.”²⁷⁵ Kovács az ehhez hasonló jelenetekhez a következőt fűzi hozzá esszéjében: „Amikor arra hivatkoztam, hogy még a Horthy hadsereg szolgálati szabályzatában is benne van, hogy a katona »köteles megtagadni a parancsot, ha az nyilvánvalóan törvényellenes«, a fiatalok, akik pedig hamarosan bevonulnak, egyszerűen nem hitték el, mint ahogy azt sem hitték el sokan, hogy a mi hadseregünk szabályzatában is benne van ez a jog.”²⁷⁶

Kovács a kérdés kapcsán több olyan hatvanas évekbeli társadalmi jelenségről ír esszéjében, amelyek szintén a fent említett autoriter rendszer részének tekinthetők. Ilyen például az általa „ikonmániának” nevezett fenomén, amivel a személyi kultusz és a tekintélyelvűség maradványait bírálva felemlegeti Lenin képrepusztulási gyakorlatát vagy Mao túlértékelését Marx szellemi teljesítményéhez képest: „Marx sem járt jobban, ötven évvel a forradalom után, s lassan 90 évvel a halála után még mindig nem jelent meg műveinek kritikai kiadása az összes fennmaradt szöveggel. Lehet, hogy teljes Maónk hamarabb lesz?”²⁷⁷ Látnivaló, hogy Kovácsot mindezek a kérdések a fiatalabb generáció sorsa, áttételesen tehát az ország jövője miatt érdeklik. Kritizálja az érettségi és egyetemi felvételi pontrendszert, illetve a KISZ szerepét ebben a folyamatban, amely szerinte a tanulókat formalizmusra és teljesítménykényszerre, nem pedig kreatív önmegvalósításra, emancipatórikus magatartásra neveli. Marx eredeti érték kritikája szerint a Kovács által a „jegyek fetisizálásának” nevezett jelenség könnyen párhuzamba állítható a pénz munkásra gyakorolt uniformizáló hatásával: annyit érsz, amennyit a munkád, illetve a dolgozatra kapott jegyed. Nem nehéz belátni Kovács igazát a film kontextusában: egy ilyen autoriter iskolarendszerben nevelkedett generációból kihal az ellenállásra, a kritikára, az ellentmondásra, a forradalomra való hajlam – a *Hideg napok* téthelyzetében valószínűleg nem tagadnák meg a gyilkolás parancsát. Nemcsak a mai magyar közoktatási rendszer juthat eszünkbe, ha Kovács fölvetéseinek aktualitásán gondolkodunk,

²⁷⁵ A filmből vett idézetek forrását nem jelölöm külön.

²⁷⁶ Kovács: *Egy film drámája* i.m. 215.

²⁷⁷ Kovács: *Egy film drámája* i.m. 198.

hanem akár a kötet megjelenése után egy évvel Párizsban bekövetkezett '68-as események is: egyetlen karhatalmi szerv sem tagadta meg a tiltakozókkal szembeni erőszak alkalmazását, hogy ne a korábbi '56-os tömegbe lövetésre utaljunk éppen.

A film patriarchátussal kapcsolatos, keveset tárgyalt vonása Büky Rózsa alakja, s a rajta keresztül megjelenített narratíva. Innen nézve a *Hideg napok* implicit feminista filmnek tekinthető. Ahogyan Taródi-Nagy tanulmányában az egyik néző fogalmaz: „Ez a világ a férfiak világa, a rendező világában a háború is csak a férfiak ügye. A nők csak illusztratív szerepet töltenek be. Rózsa sorsa viszont azt mutatja, hogy mindez nem így van, mert sok tragédiát mutat, de az igazi tragédia Rózsáé, a nőé« / (35 éves, egyetemet végzett nő)”.²⁷⁸ Valóban azt látjuk, hogy a férfiak fönt már tárgyalt hibái miatt három nevesített nőt lönek bele a Dunába: Büky feleségét; Editet (Vass Éva), a zsidó szolgálónőt; és Milénát (Szemes Mari), a másik szolgálónőt. Szemléletes az is, hogy a film elején a tárgyalásra várakozó három fogságban lévő katona között Tarpataki feleségének levelei miatt indul be az újvidéki napokra való visszaemlékezés. Büky kiprovokálja Tarpatakiból, hogy vallja be: ő is megcsalta abban a három napban a feleségét, amivel Büky csak saját büntudatát igyekszik enyhíteni. Innen nézve a film teljes cselekményét olvashatjuk úgy, mint egy „ártatlannak” induló afférból kibomló tragédiát. A filmben ábrázolt első erőszakos halál is nőhöz kötődik: a pénztárosnőt Tarpataki tévedése miatt lövik le. Az éjszakai őrzőjárat során a Dorner-raj nemcsak megöl két zsidó lányt, Szabó tizedes (Szirtes Ádám) arról is beszámol, hogy megerőszakoltak egy nőt: ugyan csak homályos utalásokat tesz az aktusra, amiként Kovács is a hiánnyal ábrázolja az abúzust (akár a lékkel a tömeggyilkosságot); Dorner odakínálja a pálinkát az ágyban fekvő nőnek, majd visszavágunk a cellába, ahol Szabó a nő mellének állagát írja le. Itt érdemes megemlíteni, hogy a film a katonai hierarchia és a társadalmi osztályok közt erős párhuzamot vonva mindig a legalsóbb státuszokhoz és osztályokhoz köti a tetteges fizikai erőszakot vagy annak elbeszélését. A film végén ugyanez az ábrázolási mód jelenik meg, amikor szintén Szabó narrációjából értesülünk arról, hogy Bükynét kivégzése előtt megerőszakolta egy katona vagy csendőr. Ez a rendezői megoldás morális állásfoglalásnak is tekinthető: egyfelől demonstrálja a felsőbb osztályok, a hierarchia tetején lévő tiszték elzártágát, vakságát az erőszak látványára és megakadályozására; másfelől pedig tudósít a nőket ért erőszakról, de az ábrázolás eszközeivel, a kihagyással megőrzi a nők testének és lényének méltóságát.

Rózsa, Edit és Miléna esetében a legerősebb ez a fókusz. Büky saját hűtlenségét azzal a szolgálati rendelettel indokolja, amelyben megtiltották, hogy a tiszték családjukat Újvidékre vigyék. Abban a pár napban, amíg a rendelet érvényben volt, Büky megkörnyékezte Editet, miután saját és felesége antiszemitizmusán „átküzdötte” magát. Cseres mondatai pontosan rögzítik a korszak

²⁷⁸ Taródi-Nagy: *Az első ezrek véleményéből* i.m. 142. (kiemelés az eredetiben, Sz.B.)

szalon antiszemitizmusának fogalmi- és gondolatrendszerét: „...házigazdáimról tudtam, hogy rendezetlen származásúak...”, „...érezd úgy, mintha magyarok között lagnál...”, „feleségem antiszemitizmusából egyre kevesebb józan érvet találtam...” Büky jogosultságtudata, erőszakos hajlama nyelvhasználatában is tettenérhető, amikor a „közeledés”, „udavarlás”, „kezdeményezés” szavak helyett a „támadás” fogalmával él: „Az asszony, ha támadtam, egy mozdulattal sem segített, de nem is állt ellent” – egy ilyen aktust semmiképp sem tekinthetünk konszenzuálisnak, Büky egyértelműen az erőszak keretrendszerén belül cselekszik már itt is. Rózsa megérkezése után Büky számára sokáig nagyobb problémát jelent az affér eltitkolása, mint szolgálati kötelességeinek teljesítése. A kijárási tilalom bevezetése után Rózsa lesz az első, aki el akar menni Újvidékről, de Büky leinti. Amikor a férfi belátja felesége igazát, már késő, és hiába próbálja családját kimenteni a városból, a nők a léknél vesznek. Bükyné Rózsa hőstette abban nyilvánul meg, hogy antiszemitizmusát nemcsak egy tárgyiasított nő szexuális kihasználásának kedvéért számolja föl, mint férje, hanem valóban meglátja Edit és Miléna lényében az emberi értéket: „Nagyon megszerettem”, mondja, mi több „barátnőimként” hivatkozik a két nőre, amikor arra kéri férjét, hadd vigye őket is magával Pestre. Kovács esszéjében azt írja Bükyné Rózsáról, hogy „sokkal férfiasabban viselkedett, mint a tisztikar nagy része”.²⁷⁹

Kovács szókimondását látva már-már nehéz megérteni, hogyan jelenhetett meg ez a szöveg a kötetben 1967-ben. Valószínűleg nem véletlen, hogy az *Ötlettől a filmig* könyvekről született kritikák egyikében sem írnak az esszé rendszerkritikai elemeiről, hanem inkább a filmről szóló kritikák és Kovács „forgatási naplójának” közlését hiányolják.²⁸⁰ Pedig Kovács gondolatai igen sokat segítenek abban, hogy a *Hideg napokat* a történelmi keretnél jóval tágabb kontextusban értelmezzük, s a kanonikus mű egyes részeinek dekonstruálásával újra megerősödjék lássuk értékeit.

Összegzés

A *Hideg napokat* bemutató kötetnek jól detektálható dramaturgiája, szerkezete van: a történelmi dokumentumoktól jutunk el a forgatókönyvig, majd az ankétok eredményeitől, a nézők reakcióitól az alkotók gondolataiig. A kötet tartalma alapján arra lehet következtetni, hogy a könyv edukatív szándékkal jött létre, mivel számos, a kötetben található szöveg hangsúlyozza, hogy a film közéleti tematikája és modernista elbeszélő technikája miatt sok néző számára nehezebben befogadható volt. A kötet több része is olyan háttérinformációkra kíván rávilágítani, amelyek a film értelmezését

²⁷⁹ Kovács: *Egy film drámája* i.m. 201.

²⁸⁰ Lásd: Vasárnapi Könyvespolc / *Ötlettől a filmig: Hideg napok* (Szerző: z.l.). *Magyar Nemzet*, 1967. január 31., 13.; Földes Ilona: *Ötlet és film. Magyarország*, 1968/49., 42.

segíthetik. Ilyen szempontból egyértelműen kanonizáló szándékkal lép föl a könyv: egy szélesebb közönséggel szeretné elfogadtatni a *Hideg napok* művészi értékeit. Ennek ellenére sem a kötetet, sem a filmet közvetlenül magyarázó, értelmező szöveggel nem találkozunk, ám a könyv egészének világos az üzenete: ez a műalkotás, ezek a kommunista művészek feldolgozták a Horthy-korszak bűneit.

Forráskritikailag a kötet megbízhatósága nem egységes: a történeti dokumentumok ellenőrizhetők, a forgatókönyv szövege és a Taródi-Nagy-tanulmány csak utólagosan, a *Filmarchívum* dokumentumai nyomán, az alkotói esszék kapcsán ilyen probléma nem merül föl. Az első kötet sajtóvisszhangja igen minimális, de alapvetően kedvező volt.

A forgatókönyvírás-kutatás szempontjából a könyv arról tanúskodik, hogy a korszakban egy forgatókönyv publikálását, valószínűleg a műfaj szokatlansága miatt, erősen kontextualizálni kellett. Ezt erősíti a filmből visszaírt, utólagosan szerkesztett szöveg jellege. Annak ellenére, hogy ez a mai kutatói sztenderdek szerint nem üdvözlendő, az itt közölt forgatókönyv olvasása a kötet teljes kontextusában megközelítőleg olyan élményt nyújthatott a befogadónak, mintha látta volna (vagy másodszorra nézte volna meg [*mnemonikus* funkció]) a filmet. Cseres regénye és az abból született forgatókönyv textuális különbségeire és hasonlóságaira leginkább Cseres esszéje reflektál a könyvben. Ezzel együtt a kötetben közölt forgatókönyv-szöveg is fölmutat sajátosan filmirői minőségeket: jellemzően éppen olyan szakaszokon, ahol a filmben hangzó narráció szó szerint Cseres regényéből származik, a képi információk pedig Kovács vizuális narrációjának leirataként jelennek meg a papíron.

Annak ellenére, hogy az *Ötlettől a filmig* első kötete, s így az első könyv formátumban publikált magyar forgatókönyv kapcsán kevesebb szó ejthető konkrétan a *Hideg napok* forgatókönyvének textuális működéséről, a forgatókönyv közlésének kontextusa nagyonis gazdag alapot kínál a film egészéről való gondolkodáshoz. Így kijelenthető, hogy a forgatókönyvhöz, annak keletkezéséhez való fordulás hasznos film-, társadalom-, publikáció- és politikatörténeti tanulságokkal szolgál.

A *Szegénylegények* (Jancsó Miklós, 1966) emblematikus darabja a magyar filmtörténetnek. Jancsó ezzel a filmmel nemcsak saját státuszát biztosította a nemzetközileg elismert *auteur*ök között, de bizonyos értelemben a magyar film helyét is kijelölte a világban. A *Szegénylegények* rendszeresen szerepel tekintélyes filmszaklapok „minden idők 100 legjobb filmje” listáin, s természetesen ott a helye a *Mephisto* (Szabó István, 1981), a *Sátántangó* (Tarr Béla, 1994), s immár a *Saul fia* (Nemes László, 2015) mellett a leghíresebb magyar filmek között. Aligha véletlen, hogy ezek a filmek mind történelmi jellegűek, a totalitárius hatalom és az annak kiszolgáltatott individuumok viszonyrendszeréről szólnak, s jellemzően van bennük formai innováció. Mintha a *Szegénylegények* '67-es cannes-i debütje óta a magyar filmből ez volna érdekes a külföld számára.

A filmet övező diskurzusnak számos nehezen fölfejtető, írásosan hivatkozhatatlan legenda is a részét képezi. Ezek közül a legismertebb, hogy a *Szegénylegények* szerzői az 1848-as szabadságharc utáni megtorlásokkal valójában az 1956-os forradalmat követő megtorlásokat kívánták parabolisztikusan ábrázolni. A másik legenda a Jancsó–Hernádi rendező-forgatókönyvíró páros munkamódszeréről szól, miszerint ha írtak is vázlatos forgatókönyvet, ezt pusztán az ellenőrző szervek kijátszása érdekében tették, és a filmek cselekménye, dialógusai valójában a forgatás során születettek meg.

Esettanulmányom szempontjából különösen érdekes, hogy mindkét legenda a mai napig tartja magát, noha a filmről szóló *Ötlettől a filmig* kötet,²⁸¹ amely pusztán egy évvel a nemzetközi premier után jelent meg, mindkét legendát idejekorán meggyőzően cáfolta. Sietve hozzáteszem: természetesen nem kívánom követni az '56 asszociálását szándékosan tabusító Kádár korabeli első nyilvánosság beszédét, ahogyan azt a kortárs diskurzust sem folytatom, amely a *Szegénylegényeket* 1956-tal *azonosítja* – sokkal inkább célom rámutatni, hogy mindkét beszédmód leegyszerűsítő. Nehéz nem gondolni Paul de Man szavaira: „A metaforák sokkalta szívósabbak, mint a tények, s természetesen nem gondolom, hogy egyetlen rövid próbálkozással kimozdíthatom ezt a réges-régi modellt.”²⁸² Elég csupán a „metafora” szót „legendára” cserélnünk, s ez a találó mondat máris igaz lesz a *Szegénylegények* kapcsán említett problémákra is. A kötet feldolgozása már csak ebből a szempontból is hasznos lehet.

E fejezetben a kötet tartalmának alapján mutatom be a *Szegénylegények* forgatókönyvének

²⁸¹ *Ötlettől a filmig*: Jancsó Miklós, Hernádi Gyula: *Szegénylegények* (Dr. Ujhelyi Szilárd, Karall Luca szerk.). Budapest, Magvető Kiadó, 1968.

²⁸² Paul de Man: *Az olvasás allegóriái* (Fogarasi György ford.). Budapest, Magvető, 2006. 15.

genezisé, a film premierjét követő magyarországi és külföldi diskurzust, elemzem a kötet ezekben elfoglalt pozícióját, melynek kimutatható szándéka Jancsó Miklós kanonizálása, s igyekszem egyúttal fölfejtetni a legendák eredetét.

A téma kialakulása

A kötet első fejezete a film történeti, valamint irodalmi forrásait gyűjti össze. Ez azért különös törekvés, mert a *Szegénylegények* főcíme vagy forgatókönyve²⁸³ sosem utal arra, hogy bármilyen szövegnek az adaptációja volna. Mi több, a filmről szóló elemzések lépten nyomon hangsúlyozzák, hogy a *Szegénylegények* nem tekinthető referenciális történelmi alkotásnak, hiszen számos tudatos anakronizmust tartalmaz.²⁸⁴ Nyilván nem véletlen, hogy a kötetben található cikkek és tanulmányok között nem szerepel olyan, amely az anakronizmusról szót ejtene. Az *Ötlettől a filmig* egésze felől nézve azonban érthető a gesztus, hiszen a sorozatban szereplő legtöbb film valóban történelmi jellegű, irodalmi adaptáció, így elképzelhető, hogy a szerkesztők a sorozat homogenitásának látszatát igyekeztek ezzel a fejezettel erősíteni.

A rövid fejezet Palotás Faustin: *A másli* című novellájának betoldását leszámítva egyetlen összefüggő szöveggént olvasható, noha sehol sem jelölik, hogy ennek a szövegnek ki volna a szerzője. Találunk benne hosszú idézetet az elhíresült Jancsó Miklóssal készült interjúból,²⁸⁵ melyben a rendező a magyarsággal kapcsolatos kérdéseit veti föl és nézeteit fejt ki, különös tekintettel a Jókai regényeket illető kritikai szemléletére. Ennek lényege, hogy az 1848-as szabadságharcot és az azt követő évtizedeket Jancsó szerint mindig valamiféle hamis heroizmussal, romantikával ábrázolják, s a *Szegénylegények* ennek kívánt ellenpontja lenni. A fejezet szövege ezután nagyvonalakban beszél a forgatókönyv megírásának folyamatáról, utalást tesz forrásokra, melyeket nem hivatkozik és nem idéz: „A forgatókönyvírást hosszadalmas anyaggyűjtés, a korabeli irodalom alapos tanulmányozása előzte meg.”²⁸⁶ *A másli* mellett csupán Móricz Zsigmond *Betyárok* című novellájára utal konkrétan a szöveg.²⁸⁷

Kétségtelen tény viszont, hogy Palotás Faustin novellájának számos mozzanata azonosságot

²⁸³ Jancsó Miklós: *Nehézéletűek*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára, Q1319, 1965.

²⁸⁴ Lásd: Gelencsér Gábor: *Magyar film 1.0*. Budapest, Holnap Kiadó, 2017, 122., vagy: Fodor András: *Szegénylegények*. *Kortárs*, 1966, 10. évfolyam, 3. szám, 501-502., továbbá: Marx József: *Szegénylegények*. *Kritika*, 2000. május, 23–26.

²⁸⁵ Zsugán István: Beváltott ígélet – Beszélgetés Jancsó Miklóssal a „Szegénylegények” bemutatója előtt. *Filmvilág*, 1966. 1. sz., 8-13.

²⁸⁶ *Ötlettől a filmig: Szegénylegények* i.m. 8.

²⁸⁷ *A Betyárok és a Szegénylegények* kapcsolatához lásd: Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek – A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között / Móricz – az adaptáción túl*. Budapest, Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015. 375.

mutat a *Szegénylegények* cselekményével, s ilyen értelemben valóban a film közvetlen forrásának tekinthető, noha a köteten kívül az általam ismert szövegekben csak Marx József²⁸⁸ hivatkozik a novellára. A könyv teljes egészében közli a szöveget, amely a filmben is ábrázolt Gajdor János vallatásáról szól. *A téma kialakulása* fejezet Gajdorrról történeti személyként beszél, s megjegyzi, hogy *A máslin* kívül más szövegek is feldolgozták a történetét, bár, ahogy erre már fent utaltam, ezen más szövegekre nem hivatkoznak. *A másli* jóval tömörebb formában tartalmazza azt a dramaturgiai sémát, amely a *Szegénylegények* alapjává vált: egy hölgy keresi eltűnt férjét és gyerekeit, ezért Ráday előállítja Gajdort, hogy ráfogja a gyilkosságot, majd amikor Gajdor magára vállalja a bűnt, följánlják neki, hogy ha talál magánál bűnösebb embert, felmentik a kivégzés alól. Még a szöveg abszurdra hajló befejezése is mutat némi rokonságot a *Szegénylegények* narratív spirális zárlatával, noha Palotás a tragédiát humorba oldja: a két vádlott egymásra licitálva próbál menekülni a kivégzés elől. Egy végtelennek tetsző párbeszéd kellős közepén búcsúznak a vallatócellától.

A fejezet végén pár oldalas szöveget olvashatunk Ráday gróf szegedi váráról, az ott kialakított börtönrendszerről, a vallatási szokásokról. A szöveg ezzel a filmben látható sánc világának történeti forrásait mutatja be. Noha a leírás alapján világosnak tetszik, hogy a *Szegénylegények* legfontosabb vívmánya, a sánc nem létezett a valóságban, a szöveg ismételten nem hívja föl a figyelmet a szerzők tudatos anakronizmusára, melynek pedig legszembeűnőbb megnyilvánulása éppen a sánc.

Az irodalmi forgatókönyv

Maga film és a forgatókönyv kezdete is rávilágít erre a kérdésre. A prolókus ugyanis mind az archívumban őrzött, mind a kötetben publikált forgatókönyvben és a film végső változatában is minimális különbségektől eltekintve azonos. A korabeli metszeteket és tervrajzokat állóképek sorozataként bemutató szekvencia, mely alatt „Száras, tárgyilagos férfihang”²⁸⁹ ismerteti velünk a kiegyezés utáni történelmi folyamatokat, élesen elüt a film többi részétől. A forgatókönyvnek ezen része a filmhez hasonlóan egészen más stílusban íródott, mint a továbbiak. Szavankénti sorejtéssel jelzi a szöveg, hogy a képek minden átmenet nélkül váltják egymást: „Kaloda. / Deres. / Akasztófa.”²⁹⁰

A prolókusnak három, egymással szorosan összefüggő célja van. Először is a film

²⁸⁸ Marx József: *Szegénylegények. Kritika*, 2000. május, 23–26.

²⁸⁹ *Ötlettől a filmig: Szegénylegények* i.m. 23.

²⁹⁰ Jancsó: *Nehézéletűek* i.m. 4. illetve: *Ötlettől a filmig: Szegénylegények*. i.m. 25.

elbeszélőjének, vagy *monstrateurjének*²⁹¹ (képmutogató) történelmi tudását hitelesíti. Másodszor a korabeli rajzok, és a történelmi tényeket soroló szöveg a sánc történelmileg hamis rajzának ágyaz meg, hiszen a prologus evvel a tervrajzzal ér véget, amiről hiába tudjuk, hogy fikció, a korábban hallott és látott történelmi tények lehangoló mennyisége miatt nézői tudatunk ezt is tényként fogja kezelni. Harmadszor pedig a sánc tervrajzának felmutatása egyfajta térképül szolgál a nézőnek: mivel a filmben folyamatosan a fogvatartottakat követi a kamera, a sáncot elsősorban kiismerhetetlen labirintusnak tapasztaljuk. A film végső változatában kevésbé hangsúlyos a tervrajz tájékoztató funkciója, ám a forgatókönyv szövegéből egyértelműen kiderül, hogy a szerzők célja ez volt: „A »kaptár« részletes rajza. / Az egymásra épített deszkacellák és járások. / A »fésű«. / A folyosók. / Az első udvar. / A sáncfal a kapuval. / A kapu.”²⁹² A sánc ilyesféle kívülről-belülről való ismerete nyilvánvalóan inkább a fogvatartók tudására jellemző, s mivel a film azonos hangsúllyal ábrázolja az elnyomót és elnyomottat, az építmény tervének részletes bemutatása Ráday csapatához közelíti a néző szempontját.

A mi a *Szegénylegények* forgatókönyvének szövegéből forgatókönyvírás-technikai és -teoretikai szempontból izgalmas, az éppen az, ami a kötetben közölt szövegből hiányzik: nevezetesen a Jancsó Miklós és Somló Tamás (operatőr) által kidolgozott hosszú beállítások írott nyelvben való jelzése. Noha a későbbi Jancsó-filmekhez képest a *Szegénylegények*ben több a vágás és konvencionális montázs, tagadhatatlan, hogy Jancsó rendezői kézjegyenek ez a film az első igazi lenyomata. Az, hogy a *Filmarchívumban* őrzött forgatókönyv-szöveg a lehető legprecízebb utalásokat teszi a kameramozgásokra és -kezelésre ékes bizonyítéka annak, hogy Jancsó tudatosan tervezte meg stílusát, s egyúttal kétségbevonhatatlan cáfolata a legenda azon részének, miszerint Jancsó filmjeinek bármely elemét improvizatív módon hozta létre forgatás közben. Noha a kötetből kihagyták a forgatókönyv-szöveg „technikai” jellegű utalásait, az *Ötlettől a filmig: Hideg napokban* közölt forgatókönyvhöz képest a *Szegénylegények*nél megtartották a korszakban sztenderdnek számító két oszlopos (bal oldalt a képek, jobb oldalt a hangzó szövegek) forgatókönyv-tipográfiát.

A „technikai” szó szándékosan került idézőjelek közé, mert a *Szegénylegények* forgatókönyve kiválóan szemléletes a „technikai” és „irodalmi” forgatókönyv distinkciójának értelmetlenségét. Mint többször szóba került, a legtöbb amerikai forgatókönyvírói *know-how* szakirodalom nemcsak óva inti a filmírókat a „technikai” jellegű leírásoktól, de gyakran egyenesen tiltja a „gép” vagy a „kamera” szó használatát. Ehhez képest könnyen belátható, hogy a

²⁹¹ A *monstrateur* André Gaudreault, a magyar szakirodalomban kevésbé használatos fogalma. A koncepció lényege, hogy Gaudreault szerint a filmi elbeszélőt nem hívhatjuk elbeszélőnek, hiszen a szó szoros értelmében nem mond semmit, hanem az esetek többségében képeket mutat. Ebben az értelemben a fogalom nagyon pontosan illik a *Szegénylegények* prologusához. Bővebben lásd: André Gaudreault: *Du littéraire au filmique*. Laval, Les Presses de l'Université Laval, 1988.

²⁹² *Ötlettől a filmig: Szegénylegények* i.m. 25.

Szegénylegények, és a teljes Jancsó-életmű sajátos esztétikájának integráns részét képezi az a forgatókönyvírói know-how hagyományos fogalomkészlete által „technikainak” titulált jellemző, hogy belsővágásokkal és hosszú snittekkel operál – vagyis láthatóvá, érzékelhetővé teszi a kamera jelenlétét.²⁹³ A forgatókönyv státuszban még *Nehézéletűek* címet viselő forgatókönyv-szöveg tökéletesen tisztában van azzal a ténnyel, hogy mindaz, amit a forgatáson majd egyetlen snittbe kell sűríteni, nem passzírozható bele egyetlen mondatba: ezért folyamatosan jelzi olvasójának, hogy hatnyolc-tíz mondat tartalma a filmben majd egyetlen snittként lesz látható.

A címváltozatok kapcsán szót kell ejteni a forgatókönyv szerzőinek kérdéséről. A *Filmarchívumban* őrzött, még *Nehézéletűek* címet viselő példányon ugyanis Hernádi Gyula neve nem szerepel társszerzőként, a kötetben azonban már igen. Ráadásul számos korabeli kritika alapján (amelyeket a kötetben nem közöltek) arra kell következtetnünk, hogy eleinte a hazai mozikban is olyan kópia került forgalomba, amelynek főcímén nem szerepelt Hernádi neve: „Minden ízében szerzői film, de nem azért, mert a főcímben nem szerepel forgatókönyvíró, csak rendező, hanem azért, mert minden mozzanata a középponti gondolat felé mutat, mert minden részlete az egész szolgálatában áll, mert minden pillanata a teljességet idézi.”²⁹⁴ A diszkrepanciára, hogy a '65-ös forgatókönyvön, majd a '66-os főcímen miért nem szerepel Hernádi neve, aztán a '68-as kötetben miért igen, egyedül Marx József kínál magyarázatot: „Ne feledjük azonban, hogy Hernádi Gyula mint néger vehetett részt a forgatókönyvírásban: a *Péntek lépcsőit*²⁹⁵ még nem felejtették el az illetékesek.”²⁹⁶ Marx József szerint tehát Hernádi szilenciumra volt ítélve a *Szegénylegények* előkészítése alatt, s talán épp a film nemzetközi sikere oldotta föl a tiltást, így az *Ötlettől a filmig* publikálásakor már föltüntették nevét társszerzőként.

Visszatérve a forgatókönyv szövegének technikai kérdéseire: a korábban megállapítottak fényében különösen figyelemre méltó, hogy a *Filmarchívumban* őrzött példányban a kameramozgásokra utaló szövegrészek mindenütt át vannak húzva ceruzával. Emellett számtalan kézzel írott jegyzet, mondat, megjegyzés, dialógusbetoldás olvasható a lapszéleken. A következőkben, ha az archívumbéli forgatókönyvből idézek, az áthúzott részeket áthúzással jelölöm, a kézzel írott szövegeket pedig aláhúzással.

Íme egy példa az összetett kameramozgások jelzésére: „Nagy síkság. Nappal. Nádas. Egészen felülről látni. (~~Helikopteren a gép.~~) (...) Három lovas nyolc embert kísér. Ezek futnak / A gép elhagyja őket. / A gép lejjebb süllyed, hosszan, felülről kíséri őket. (...) Rohanó, egymást taposó

²⁹³ Ehhez lásd: Pier Paolo Pasolini: *A költői film* (Csantavéri Júlia ford.). In: Uő.: *Eretnek empirizmus*. Budapest, Osiris, 2007. 211–232.

²⁹⁴ Hárs László: *Szegénylegények – avagy: a film hatalma. Tükör*, 1966, 3. évfolyam, 2. szám, 31.

²⁹⁵ Hernádi Gyula: *A péntek lépcsőin*. Budapest, Magvető, 1959.

²⁹⁶ Marx József: *Szegénylegények. Kritika*, 2000. május, 23–26.

emberek. Hajtják őket a lovasok. ~~A gép gyors kocsizással követi őket a sánc kapujáig.~~²⁹⁷

Látnivaló, hogy Jancsóék egyetlen snittben akarták bemutatni a sánchoz vezető utat, s ennek minden részletét gondosan, előre eltervezték. Hogy mennyire a snittet, s nem a jelenetet tekinti a film alapegységének már a forgatókönyv is, abból is látszik, hogy a szöveget nem osztották jelenetekre. A forgatókönyv úgynevezett „képekre” való tagolása ugyan jellemző a korszakra, ám még a *Hideg napok*hoz hasonlítva is feltűnő, hogy a *Szegénylegények* szövege jóval kevesebb ilyen egységre osztódik. A *Higen napok* forgatókönyvében minden narrációs híddal átkötött helyszínváltásnál (a börtönből Újvidékre vágásnál, vagy fordítva) új kép kezdődik. Ehhez képest a *Szegénylegényekben* a sánc különböző helyszíneit egyetlen snitt köti össze, s ezek egyetlen kép részét is képzik: „Becsapódik mögöttük a kapu. / ~~A gép végig kocsizik velük.~~²⁹⁸ Később egy fiatalembert beterelnek az úgynevezett fésűbe, majd a sötét „második udvarba”, de még mindig egyben tartva a snittet: „Háttérben, egészen távol, a deszkafal irányában mozgás. / ~~Ezzel a mozgással a gép is lassan fárolni kezd.~~ / Köpenyes egy lassú mozgással oldalt és előre lépked.”²⁹⁹ Még később, de továbbra is ugyanabban a képben: „A fiatalember előbbre lép (~~a gép hátra marad.~~)³⁰⁰ Ez a szekvencia összesen három oldalon keresztül tart a forgatókönyvben, s ezalatt a szöveg végig jelzi a kameratechnikai átkötések módját. Ugyanezt a szakasz az *Ötlettől a filmig* kötetben csupa kapitálissal kiírt helyszínevek tagolják, s a szövegből hiányzik az átkötésekre való utalás.

Ehhez hasonlóan az is feltűnő, hogy a *Szegénylegények* forgatókönyve ha térről beszél, akkor a képkeret terében gondolkodik. Mindig arra tesz pontos utalásokat, hogy a képkeret által határolt látómezőben mit érzékel a néző vagy a képen látható szereplők: „Alkony. / Csak a síkság felülről. Középen áll a rövid, feketegubás ember. Árnyéka hosszúra nőtt. A kép alsó sarkába befut egy komondor.”³⁰¹ Máshol: „A folyosó végében nyitva van a fal. (...) A fiatalember lassú mozgással belép ~~a képbe.~~”³⁰²

Látható, hogy a ceruzával korrigáló ember (kiléte ismeretlen) ezt a gesztust is helytelenítette. Noha nem tudható, hogy a ceruzával mondatokat kihúzó személynek volt-e bármi köze a kötet szerkesztőihez, az mégis feltűnő, hogy az archívumbéli szövegből kihúzott mondatok kivétel nélkül hiányoznak a kötetben közölt szövegből is, s ha nem hiányoznak, akkor átírták őket: „Hirtelen felnéz. Távollabb a folyosó végefelé, a falon éles, fehér fénykocka jelenik meg, s abban

²⁹⁷ Jancsó: *Nehézéletűek* i.m. 6.

²⁹⁸ Jancsó: *Nehézéletűek* i.m. 8.

²⁹⁹ Jancsó: *Nehézéletűek* i.m. 9.

³⁰⁰ Jancsó: *Nehézéletűek* i.m. 10.

³⁰¹ Jancsó: *Nehézéletűek* i.m. 23.

³⁰² Jancsó: *Nehézéletűek* i.m. 15.

egy arc.”³⁰³ Az archívumbéli szöveg láthatóan a kognitív percepciót rekonstruálja: leírja, ahogyan a szereplő a fények mozgásából tájékozódik. Ehhez képest a kötetben közölt szöveg leegyszerűsítően ábrázolja ugyanezt a helyzetet: „Ahogy így szárítkozik, egyszerre megérzi, hogy nézik. Felnéz. Egyik falon kis lesőablak van nyitva.”³⁰⁴ Ezek a mondatok nem leírják az érzékelést, hanem fogalmaltatják azt, amit nyilván az olvasás könnyítése érdekében tettek a szerkesztők, ugyanakkor mindez érezhető veszteséggel jár az archívumbéli szöveg finom részletességéhez képest.

A ceruzával dolgozók kilétét találgatva fontos megjegyezni, hogy nem egy, hanem minimum két emberről van szó. Ugyanis míg valaki a kameratechnikai utalásokat kihúzza, addig másvalaki plusz dialógusokat, és további részleteket, különösen a hangkulisszára vonatkozó apróságokat ír kézzel a lapszélékre. Ezek nagyrészt ugyanúgy bekerültek a filmbe, mint az *Ötlettől a filmig* kötetben publikált szövegbe.

Érdekes kivételt képez a kézzel írott betoldások közül a film kezdőjelenete Madaras Józseffel. A korábban idézett fiatalember elvezetését ez a jelenet tetőzi be a filmben, ám ez a szakasz mind az archívumbéli szöveg gépelt részeiből, mind a kötetben közölt forgatókönyvből hiányzik. Viszont az archívumbéli forgatókönyv lapszélén teljes hosszában olvasható az a dialógus, ami később a filmben is hallható: „Álljon meg itt. Vannak magának hozzátartozói? / Vannak. / Szülei? / Azok. / Ne csodálkozzon, ha nem fogják magát többet látni. / Nem csodálkozom. / Nem csodálkozik? / Nem.”³⁰⁵ A beszélgetés további részében elhangzik, hogy a Madaras által játszott férfi csempészte be Magyarországra a kiegészítés után Kossuth írásait, majd a „Köpenyes” ennek ellenére hagyja elmenni a férfit. Miközben sétál, puskalövést hallunk, s a férfi a puszta végtelenje felé tartva holtan vágódik hanyatt. Ezt a párbeszédet annak ellenére sem „írták vissza” a kötetben közölt forgatókönyv-szövegbe, hogy a bevezető tanulmányban reflektálnak film és forgatókönyv különbségére: „Többen fölvetették a forgatókönyv elején szereplő magyar dolmányos fiatalember esetlegességét. A rendező érezte a figura megoldatlanságát, s a filmben megváltoztatta a magyar dolmányos fiatalember történetét. A film elején orvul, akkor, amikor a fiú azt hiszi, a szabadság felé megy, hátulról lelövik.”³⁰⁶

Az archívumbéli forgatókönyv lapszélén máshol is található olyan párbeszéd-részlet, amely később szó szerint elhangzik a filmben is. Elképzelhető, hogy ezeket valóban a forgatás során rögzítették írásban, s talán ezek alapján kapott szárba az a híresztelés, hogy Jancsó és Hernádi filmjüket a helyszínen írták meg.

Azon lapszéli jegyzetek, amelyek a hangkulisszára vonatkoznak sejtethetően inkább a vágás

³⁰³ Jancsó: *Nehézéletűek* i.m. 13.

³⁰⁴ *Ötlettől a filmig: Szegénylegények*. i.m.. 28.

³⁰⁵ Jancsó: *Nehézéletűek* i.m. 17.

³⁰⁶ *Ötlettől a filmig: Szegénylegények* i.m. 9.

során születtek. Ezek között is található olyanok, amelyek a film végső jellegzetességeit határozzák meg, így például sok helyütt olvasható kézzel: „Szélzúgás.”, vagy: „Fúj a szél”, míg a gépelt szövegben nem találunk utalást a szél hangjára, noha ez a *Szegénylegények* hangvilágának egyik fontos eleme. A másik ilyen jellegzetesség az időről-időre hallható madárcsicsergés. Ez a hang jellemzően a menekülés lehetőségét, a szabadság illúzióját fölillantó jeleneteknél hallható, így az imént leírt magyar dolmányos fiatalember lelövése előtt, később Veszelka Imre (Latinovits Zoltán) szökési kísérletekor, s lehangsúlyosabban Varjú Béla (Koltai János) akasztásakor. Noha a forgatókönyvben erre vonatkozóan még ez a mondat áll: „Ott függ Varjú Béla az akasztófán.”, kézzel már oda van írva: „Madárcsicsergés”.³⁰⁷ A film végső változatában az egyik legerősebb megoldás, hogy az akasztott embert nem mutatják: látjuk, ahogy Gajdor (Görbe János) és Varjú odasétálnak az akasztófához, majd a kamera átvenkel és -kocsizik kettősükről az üres akasztófára, miközben halljuk a madarak csicsergését. Ezzel igen finoman utal a film arra, hogy a sánc világából csak a halálon keresztül lehet menekülni. Mint már az előző fejezetben is szóba került: az ötvenes-hatvanas évekbeli magyar filmekre jellemző, hogy a karhatalmi szervek által kivégzett emberek holttestét nem ábrázolják direkt módon, helyette a hiányukat bemutató képekkel operálnak: lásd a cipőket a rakparton a *Budapesti Tavaszban*, vagy a léket *Hideg napokban* a befagyott Dunán – s bár e két film esetében a holokauszt ábrázolhatatlanságának kérdése is tematizálódik, hogy Jancsó ezekkel rokonítható megoldást választott, mindenképpen határozott szerzői lépés az univerzális politikai parabola felé, amelyben nincs különbség Ráday hóhérjai, a nyilasok, és Horthy önkényesen gyilkoló katonái között.

A *Szegénylegények* hangkulisszáját sokra tartotta már a korszak kritikai diskurzusa is. Erre a kötetben Nemeskürty István: *Csak tiszta forrásból*³⁰⁸ című tanulmánya hívja föl a figyelmet, ugyanígy több külföldi kritikai is említésre méltónak tartja ezeket a megoldásokat, Lohr Ferenc pedig külön tanulmányt írt a film hangjáról a *Filmvilágba*.³⁰⁹ Lohr is megemlíti szövegében, ahogy számtalan más korabeli kritika, a film nyitányának és zárlatának zenei megoldását: míg a tervrajzok alatt férfikórus éneklie a *Gotterhalte* dalt, addig a film végén ugyanez a dallam orgonán szólal meg, miután a szabadságharcosok elénekelték a Kossuth-nótát. Ez a megoldás szintén kézzel írott jegyzetként szerepel a forgatókönyvben: „Szélesen zeng a »Gotterhalte«, orgonán.”³¹⁰ Érdekes párhuzam a *Szegénylegények* és a *Saul fia* között, hogy mindkét film a Cannes filmfesztiválon debütált, és mindkettő többek között hangkulisszájával is fölhívta magára a nemzetközi sajtó figyelmét.

³⁰⁷ Jancsó: *Nehézéletűek* i.m. 45.

³⁰⁸ Nemeskürty István: *Csak tiszta forrásból – Jancsó Miklós filmjei*. In: *Ötlettől a filmi: Szegénylegények* i.m. 131–150.

³⁰⁹ Lohr Ferenc: *Szegénylegények – fordulat a magyar hangművészetben*. *Filmvilág*, 1967. február 1. 3. szám, 10–11.

³¹⁰ Jancsó: *Nehézéletűek* i.m. 120.

A *Szegénylegények* forgatókönyvének tárgyalását érdemes Nemeskürty, illetve Kézdi Kovács Zsolt tanulmányának³¹¹ egy közös megállapításával zárni. Ugyanis mindketten megemlítik a kötetben közölt tanulmányaikban Jancsó Miklós és Hernádi Gyula két másik, filmként meg nem valósult forgatókönyvének a címét: a *Deszkekolostort*, illetve a *Pókhálót* (semmi köze Galgóczi Erzsébet azonos című regényéhez [amiről egy későbbi esettanulmányban lesz szó],³¹² a forgatókönyv egy újságcikk alapján készült). A *Filmarchívumban* a *Deszkekolostorról* csupán a Dramaturgi Tanács jegyzőkönyve³¹³ található meg, a *Pókháló* forgatókönyv-szövege³¹⁴ azonban föllelhető. Mind Nemeskürty, mind Kézdi Kovács egy művészeti fejlődésként beszél Jancsó *Halhatatlanság* (Jancsó Miklós, 1959) című rövidfilmjétől kezdve a *Szegénylegényekig* megtett útról, s ezen fejlődés állomásainak tekinti az *Oldás és kötést* (Jancsó Miklós, 1962), az *Így jöttemet* (Jancsó Miklós, 1964), valamint a fent említett két forgatókönyvet. Kézdi Kovács és Nemeskürty tehát olvasta a *Deszkekolostor* és a *Pókháló* forgatókönyvek szövegét, vagyis a kötetben nemcsak, hogy publikáltak egy (igaz, megcsonkított) forgatókönyvet, de olyan elemző szövegeket is beválogattak, amelyek tudomást vesznek meg nem valósult forgatókönyvek alkotói jelentőségéről. Nemeskürty szerint a *Szegénylegények* formanyelve előbb volt meg papíron, mint filmen: „Mindez már két forgatókönyvi kísérletben is megfigyelhető; késő korok filmfilológusainak bizonyára tanulságos olvasmányok ezek a meg nem valósult próbálkozások, hiszen fokról fokra bontakozik ki egy eredeti és önálló alkotó tehetség.”³¹⁵ Kézdi Kovács pedig többször is úgy beszél a szövegekről, mint amelyek minden esetben egy film kiindulópontját adják: „Amikor Jancsó először felolvasta a forgatókönyvet [*Halhatatlanság*], azt hittem, tréfál, annyira szokatlan volt számomra is» – mondja Somló.”³¹⁶ máshol pedig: „(...) a legfontosabb szempont: hogyan lehet a forgatókönyv hideg objektivitását, szüksézszerűségét érzékeltetni, a befogottak elzártságát, kiszolgáltatottságát ábrázolni anélkül, hogy visszalépnének a *Halhatatlanság* expresszivitásába.”³¹⁷

Az ezekben a mondatokban tükröződő hozzáállás tökéletesen idegen a mai kutatóktól és alkotóktól. Nemeskürty és Kézdi Kovács írásai alapján úgy tűnik, hogy a korszak művészei és kritikusai fontos jelentőséget tulajdonítottak egy forgatókönyv-szöveg stílusának, míg manapság a forgatókönyv-mondatoktól leginkább a szüksézszerű formalizmust, s ennek nyomán azt várják el, hogy a szöveg pusztán a narratívát és a dialógusokat sűrítse magába. Nem tűnhet véletlennek tehát

³¹¹ Kézdi Kovács Zsolt: *Kép: Somló Tamás*. In: *Ötlettől a filmig: Szegénylegények* i.m. 151–167.

³¹² Galgóczi Erzsébet: *Pókháló*. Budapest, Szépirodami Könyvkiadó, 1972.

³¹³ Hernádi Gyula: *Deszkekolostor* című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára, 14879, 1960.

³¹⁴ Galambos Lajos, Pintér István, Szabó László: *Pókháló*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára, 22649, 1960.

³¹⁵ Nemeskürty i.m. 135.

³¹⁶ Kézdi Kovács i.m. 155.

³¹⁷ Kézdi Kovács i.m. 159.

semmi, amit korábban a *Szegénylegények* forgatókönyvéről megállapítottunk, és kijelenthető: a film a legendával ellentétben nem improvizatív módon született.

A magyar kritikákból és a Külföldi visszhang

Elképzeltető, hogy a kritikákat összegyűjtő két fejezet már a *Hideg napok* kötetét ért bírálatok miatt kapott helyet a könyvben, hiszen korábban több recenzió is hiányolta ezeket az *Ötlettől a filmig* sorozat első darabjából. „A mű megértését, a filmművészet megszeretését segítik ezek az írások, amelyek közül éppen e célok érdekében egy *ötödik fejezetet hiányolunk: a kritikák summázatát. A következő kötetekből ez sem maradhat ki!*”³¹⁸ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.)

A kötetbe válogatott magyar és külföldi kritikák alapján a naiv olvasónak egységes kép rajzolódik ki a fejében a *Szegénylegények* fogadtatásáról. Ez a kép azonban nem tekinthető a valóság árnyalt rajzának. Nyilvánvaló, hogy minden válogatás értékpreferenciák, másként szólva: valamilyen ideológia alapján történik, s ilyen értelemben nem várhatjuk az *Ötlettől a filmig* köteteitől, különösen a Kádár-korszak első nyilvánosságának működési elveinek ismeretében, hogy objektív képet nyújtsanak a sajtóvitákról. Míg a *Hideg napok* esetében nem ellenőrizhető, hogy a filmkét válaszaiból összeállított válogatás milyen irányba és mennyit torzít, addig a *Szegénylegényekről* számos olyan kritika fellelhető, amelyek nem kaptak helyet a kötetben, s ezek ismeretében egyértelműen megállapítható, hogy mit hangsúlyoz és mit fed el az itt olvasható válogatás.

A magyar kritikákból összesen hat szöveget közöltek Héra Zoltántól, Vilcsek Annától, Sándor Ivántól, B. Nagy Lászlótól, Almási Miklóstól és Bíró Yvette-től. Mindegyik kritika hangsúlyozza a film történelmi jellegét, egyúttal tehát erősíti *A téma kialakulása* című bevezető fejezet szellemiségét, mely a *Szegénylegényeket* történelmi filmként igyekszik exponálni. Sándor Iván így ír: „(...) mindez már vita egy álromantikus, valóságmásító magyarság-konceptióval. Felhívás: nézzünk szembe évtizedes illúziókkal, s vessünk számot azzal, hogy történelmünk kemény történelem. Nem olyan kellemes és hízelgő, ahogy azt nagy mesemondóknak olyan szívesen elhittük.”³¹⁹ Vilcsek Anna a történelmi film reformációjának lehetőségét látja Jancsónál: „A történelmi film fogalma köré ragasztott hamis képzeteket oszlatja szét *Jancsó Miklós* új filmje.”³²⁰ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) Még Bíró Yvette is fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy Jancsó elszakad a Jókai hagyománytól: „Mit keres Jancsó ebben a furcsa, múlt századi

³¹⁸ sz. n.: Vasárnapi könyvespolc: Ötlettől a filmig: Hideg napok. *Magyar Nemzet*, 1967. november 12., 13.

³¹⁹ Sándor Iván: Szegénylegények – a hét magyar filmje. *Film, Színház, Muzsika*, 10. évfolyam, 1. szám, 5.

³²⁰ Vilcsek Anna: Szegénylegények. *Magyar Nemzet*, 1966. január 6., 4.

betyárhistóriában? Valamiféle legenda romantikus újraköltését, egy esetleges új mítoszteremtés lehetőségét talán? Éppen ellenkezőleg.”³²¹

Sejthető, hogy a kötet szerkesztői azért válogattak ilyen szellemiségű kritikákat, hogy minél kevesebb teret hagyjanak az olvasónak a film parabolisztikus olvasatára, ami talán az '56-os események asszociálásához vezetett volna. Szemléletesek a kötetbe válogatott kritikák azon mondatai is, amelyek ezt a kérdést beszélnek körbe. „Sikerült a modellizálásnak ez a művelete, a film végül is az ellenforradalmi megtorlás, bosszúállás lélektanának kemény s amellett eleven, éles tárgyiasítása.”³²² – írja Héra Zoltán. B. Nagy László ennél általánosabb történelmi jelenségekre utal: „E sánc sivatagi erődöket és ultramodern haláltáborokat asszociál.”³²³ Sándor Iván ugyan homályosan fogalmaz, a legmesszebb mégis ő megy: „Életet kínálni az életért, aztán visszavenni a felkínált életet – mindez a mai nézőnek nagyon is ismerős a közelmúltból.”³²⁴

Ezek mellett az is föltűnő, hogy a kötetbe válogatott kritikák mind a könyv bevezetőjében is citált Zsugán István által készített Jancsó-interjúra hivatkoznak téziseiket igazolandó. Noha készült egy másik riport is Jancsóval, amiről a kötet nem tesz említést, s ebben a kérdező fél szerepét az egykori rabbinövendékből ÁVH rendőrtisztté avanszált, később különböző újságok kulturális rovatának főszerkesztőjeként dolgozó, végül a *Mikroszkóp Színpad* alapító humoristájaként megállapodó Komlós János töltötte be.³²⁵ Ebben az interjúban egészen konkrétan szó esik '56-ról, érdemes hosszabban is idézni:

„– A filmhez azonban – bizonyára tudja – nemcsak a magyar kritika szólt hozzá, hanem az ellenforradalmi emigráns sajtó is. Mi a véleménye ezekről a hozzászólásokról?

– Nagyon meglepett, amit a *Szegénylegényekről* írnak, és nevetségesnek tartom. Szerintem, amit az én filmemnek tulajdonítanak, az nem rá jellemző, hanem azokra, akik ezeket neki tulajdonítják. Hiába, vannak emberek, akiknek, úgy látszik, mindenről mindig ugyanaz jut eszükbe. Nemrégiben például egy svájci újságíró, aki látta nálunk a Jókai regényéből készült *Kőszívű ember fia*i című filmet odahaza azt írta, hogy ez ötvenhatról szól. Az ilyen embereknek, akik képtelenek mást hallani, más hangjában is csak a saját hangjukat, nem tudok mit mondani.”³²⁶

Jancsó és Komlós itt egy olyan sajtóvitáról cserélnek eszmét, amit az interjúhoz hasonlóan teljesen elhallgat a kötet válogatása. Bár a vitát eredetileg kirobbantó szöveget nem sikerült föl kutatnom, egy arra gazdagon reflektáló cikket mégis találtam. A marosvásárhelyi *Mentor* lap

³²¹ Bíró Yvette: Szegénylegények. *Filmvilág*, 1966. 2. szám, 1.

³²² Héra Zoltán: Szegénylegények. *Népszabadság*, 1966. január 9., 8.

³²³ B. Nagy László: Szegénylegények. *Élet és Irodalom*, 1966, január 8., 9.

³²⁴ Sándor i.m. 5.

³²⁵ *Magyar Nagylexikon, Tizenegyedik Kötet* (fővédnök: Göncz Árpád) / Komlós János szócikk. Budapest, Magyar Nagylexikon Kiadó, 2000. 230.

³²⁶ A Szegénylegényekről – Beszélgetés Jancsó Miklós filmrendezővel. Komlós János interjúja. *Népszabadság*, 1966. március 19, 7.

Cannes és a Szegénylegények című, szerző nélküli szövege arról számol be, hogy miután lehozták egy Franciaországban élő magyar cikkét a filmről, a *Népszabadság* rendre utasította a szerkesztőséget: „Nosza, ki is kaptunk dicsérő sorainkért a Népszabadságtól. Szemünkre vettetett, hogy ugyanúgy értelmezzük a filmet, ahogy minden épeszű hazai néző értelmezi, s uram bocsá! – nemcsak az 1849-et követő kínvallatásokra, önkényeskedésekre gondolunk... A mindentudó pártlap, a rendező megszólaltatásának ürügyén, még azt is kétségbe vonta, hogy munkatársunk valóban látta-e a filmet, avagy csak az ellenség hangja beszél belőle.”³²⁷

Föltehetően külföldön működő magyar nyelvű lapok is megírták, hogy sejtésük szerint a *Szegénylegények* '56-ról szól, s az idézett szöveg tanúsága szerint a *Mentor* is közölt egy hasonló nézetű cikket. Valószínűsíthető továbbá, hogy a Komlós által készített interjúnak direkt célja volt az efféle híresztelések eliminálása Jancsó szerzői autoritásán keresztül.

Ezen a ponton érdemes néhány szót ejteni a külföldi sajtóról, amelyre Komlós és a *Mentor* cikke is hivatkozik. Olyan szöveget, amely szó szerint említene az '56-os eseményeket nem találtam a külföldi kritikák közt sem. A kötetbe tudatosan olyan szövegeket válogattak, amelyek mind arról számolnak be, hogy a *Szegénylegények* majdnem megkapta a nagydíjat Cannes-ban: „A fesztivál utolsó napon vetített hatalmas meglepetése egy olyan rendező alkotása, akinek első filmjei (konkrétan az *Oldás és kötés*) után nem remélhattünk egy ilyen hirtelen, ennyire teljes érettségű művet.”³²⁸ Jóval kevesebb az esztétikai jellegű megállapítás a kötetbéli külföldi kritikákban, mint a magyar nyelvűekben: a szerkesztők érezhetően a fesztivál díjosztása előtti izgalmat igyekeztek ezekkel a cikkekkel rekonstruálni. Említésre méltó, hogy a kötet sehol sem jelöli a külföldi szövegek fordítóinak nevét. Ez a probléma a *Filmarchívum* külföldi sajtót összegyűjtő dossziéja³²⁹ kapcsán is elmondható: ebben vagy eredeti nyelvű fénymásolatok és újságkivágatok találhatóak, vagy áttetsző selyempapírra írógéppel készített fordítások, melyeken a fordító nevét szintén nem tüntetik föl. Ezek föltehetően központi sajtófigyelők munkái. Az ilyen fordításokban gyakran találunk ehhez hasonló csonkolásokat: „– Tartalom leírása. –”,³³⁰ vagy: „Hosszasan ismerteti a film tartalmát.”³³¹ mely csonkításokat a kötet szerkesztői is átvették. Nem tudható, hogy ezek a csonkítások pusztán helyspórolásból vagy ideológiai alapon történtek. Annyi megállapítható azonban a külföldi kritikákról, hogy általában nagyobb fogékonyságot mutatnak a *Szegénylegények* parabolisztikus olvasatára, a totalitárius hatalom és az egyén viszonyának vizsgálatára, mint a korabeli hazai elemzések, amelyek vagy a film történelmi jellegét hangsúlyozzák, vagy '56-ot igyekeznek körbebeszélni.

³²⁷ *Cannes és a Szegénylegények*. Mentor, Marosvásárhely, 1966. június 1., 7.

³²⁸ Pierre Baillard: Magyar rapszódia. *Cinema*, 66. N107 In: *Ötlettől a filmig: Szegénylegények* i.m. 127.

³²⁹ Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára JF 1958/2

³³⁰ sz. n.: Il Tempo, 1966. V. 20. (f. n.) In: *Ötlettől a filmig: Szegénylegények* i.m. 123.

³³¹ Enrico Rossetti: *Ferenc József hóhérai*. L'Espresso – Roma, 1968. szeptember 1. In: MFIFK JF 1958/2.

Különös, hogy a Komlós által készített interjúban Jancsó éppen a fent említett, nemzetközi hírnevét megalapozó esztétikai jellemzőket tagadja saját filmjével kapcsolatban: „A filmművészet legbensőbb meggyőződése és ars poeticám szerint direkt és konkrét művészet. Nem bír el effajta allegóriát, legalábbis én képtelen lennék erre.”³³² Itt sem az a konkrét kérdés a fontos, hogy Jancsó teret hagy-e az '56-ra való asszociálásnak, hanem hogy minden jellegű absztrakt asszociálást letilt, miközben életművének ma már konvencionálisan a parabola a kulcsszava. Nem tudható persze, hogy a mai diskurzus szerint a liberális szabadságésszmény rendezője mennyire kényszer hatására tette fent idézett nyilatkozatát. Azt mégis érdemes hozzátenni mindezekhez a kép árnyalása érdekében, hogy Jancsó életművének számos olyan eleme van, amelyek a kádári-aczéli kultúrpolitika szempontjából gazdagon értelmezhetőek. Az *Ötlettől a filmig* kötet korábban már idézett zárótanulmányai például sokat hivatkoznak a *Halhatatlanságra*: az avantgárd rövidfilm Goldmann György szobrának állít emléket (Mészöly Miklós főszereplésével), aki a kommunista köztéri szobrok esztétikájának megalapozója volt, Dachau koncentrációs táborában halt meg, s akit így mind a Rákosi, mind a Kádár rezsim saját halottjának tekintett.³³³ (Furcsamód a *Halhatatlanságot* a Jancsóról szóló Wikipédia-szócikk a mai napig nem jegyzi.)³³⁴ Az a Jancsó Miklós, aki megénekli a Népi Kollégiumok mítoszát a *Fényes szelekben* (1968); majd együtt dolgozik Gyurkó Lászlóval (aki országgyűlési képviselő és életrajzot ír Kádár Jánosról)³³⁵ először a *Huszonötödik Színházban*, később pedig filmre adaptálja a szerző drámáját, mely a permanens forradalom lenini eszményéről szól (*Szerelmem, Elektra*, 1974 [a disszertáció következő esettanulmánya]); nos ezt a Jancsó Miklóst mindenesetre túlzás volna a Kádár-rendszer aktív ellenállójának beállítani, amint arra a rendszerváltás óta többen törekednek. A kontextus, amelyben Jancsó Komlósnak nyilatkozik, nem tiszta: nem tudható, hogy kényszer hatására, valós kollaborációs szándékkal, vagy kompromisszumra törekedve mondta, amit mondott. Sietve megjegyzem: relativizáló kételyeimmel nem kívánom Jancsó életművét morális alapon aláásni: meglátásom szerint a moralizálásra inkább a „Jancsó mint ellenálló” képet erősítő szólamok hajlamosak.

Az általam ismert szövegek közül ezt a szólamot legerőteljesebben Marx József képviseli, aki a már többször is idézett, *Szegénylegényekről* szóló szövegét így zárja: „1997-ben tekintélyes fórum közölt olyan véleményt, hogy félreértés volt mind a hatalom, mind az ellenzék részéről a

³³² Komlós i.m. 7.

³³³ *Magyar Nagylexikon, Nyolcadik Kötet* (fővédnök: Göncz Árpád) / *Goldmann György szócikk*. Budapest, Magyar Nagylexikon Kiadó, 1999, 683.

³³⁴ Jancsó Miklós Wikipédia szócikke: https://hu.wikipedia.org/wiki/Jancs%C3%B3_Mikl%C3%B3s_%28filmrendez%C5%91%29 Letöltés: 2019.06.10.

³³⁵ Gyurkó László: *Arcképvázlat történelmi háttérrel*. Budapest, Magvető Kiadó, 1982.

Szegénylegényekben 1956 nyomait keresni. A szellemi vakság – úgy látszik – makacs betegség.”³³⁶ Marx József számos érvet felsorakoztat nézete mellett, többek között egy ismert anekdotára is hivatkozik, mely szerint maga Nemeskürty István kérte fel Jancsót és Hernádit egy „betyárfilm” elkészítésére. Marx József szerint Nemeskürtynek „nem lehetett kétsége afelől sem, hogy Jancsó Miklós és Hernádi Gyula *beszélni fog* a kor értelmiségét élénken foglalkoztató, de a nyilvánosság szintje alá kényszerített kérdéstről, 1956-ról is, amelyet nyílt téren idehaza még senki sem helyezett el a magyar történelem nép és forradalmi vonulatában.”³³⁷ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) Adott ponton Marx József a kiegyezés utáni karhatalmi szervek szokásainak történeti hagyományozódását elemzi, amellyel mintha szintén azt mondná, hogy a *Szegénylegényekben* ábrázolt helyzet és az '56-os események között közvetlen párhuzam vonható: „A csendőrség mentalitása – noha 1945-ben feloszlatták – áthagyományozódott a párt »öklébe«, az Államvédelmi hatóságba, s ez nem volt véletlen.”³³⁸ Hogy Marx József ennyire kizárólagosnak állítja be a *Szegénylegények* olvasatát, azért fontos és tekinthető reprezentánsnak a mai diskurzus szempontjából, mert rajta kívül csak Szekfű András írt Jancsóról monográfiát, azt is 1974-ben,³³⁹ Marx József viszont az elmúlt tíz évben két könyvet is publikált a rendezőről.³⁴⁰ Nem túlzás tehát azt állítani, hogy Marx József bizonyos értelemben uralja a Jancsóról szóló diskurzust.

Azért is meghökkentő Marx József makacs kiállása az '56-os olvasat mellett, mert éppen nála található egy igen fontos észrevétel a filmről, amely alapján gazdag politikai értelmezését adhatjuk a *Szegénylegényeknek*. „A film történetének filozófiailag legtisztább (egyben a sztori és megcsinálás szempontjából legbonyolultabb) pontja éppen az arc *viszonylagosságának* ábrázolása: a lefokozott csendőré, akit azzal gyanúsítanak, hogy ő a sánca befogott egykori felkelő, Veszélka Imre.”³⁴¹ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.)

Latinovits Zoltán játssza a lefokozott csendőrt is, Veszélkát is. Az arcok azonosságára már a forgatókönyv is utal: „Teljesen azonos arc csak a bajusza hosszabb, tatárosabb. Arca borostás.”³⁴² Fontos megállapítani, hogy míg a fogvatartott, nehézéletű Veszélkának van neve, addig a vele azonos arcú csendőrnek nincs. Ehhez hasonlóan az egész film során soha, egyetlen vattatörténet, egyetlen csendőrt, egyetlen karhatalmi szereplőt nem szólít senki sem a nevén, és a forgatókönyv szövege sem nevezi el őket. A hatalom képviselői közül egyedül Ráday Gedeon nevét ismerjük, ő azonban nem jelenik meg a filmben (ahogy a betyárok oldaláról sem jelenik meg Sándor). Noha a

³³⁶ Marx i.m. 26.

³³⁷ Marx i.m. 24.

³³⁸ Marx i.m. 25.

³³⁹ Szekfű András: *Fényes szelek, fűjjátok! Jancsó Miklós filmjeiről*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1974.

³⁴⁰ Marx József: *Jancsó Miklós két (és több) élete*. Budapest, Vince, 2000., illetve U.ő.: *Jancsó Miklós élete és kora*. Budapest, Vince, 2015.

³⁴¹ Marx i.m. 26.

³⁴² Jancsó *Nehézéletűek* i.m. 66.

hatalomnak arcai vannak, ezek az arcok mégis megnevezhetetlenek személyükben, s így nyugodtan mondhatjuk a társadalomtudományok fogalmával, hogy a *Szegénylegények*ben ábrázolt hatalom: személytelen. Mindennek jelentőségét csak fokozza, hogy akad egy arc, amelyik az elnyomók és az elnyomottak oldalán is feltűnik: Marx Józsefet némiként korrigálva így nem is az arc, hanem az arc pozíciója válik viszonylagossá. Jancsó az Osztrák–Magyar Monarchia történelmi háttere ellenére a hatalom képviselői között nem vonultat föl német nyelvű szereplőt. A karhatalmi tisztek egytől egyig hibátlanul beszélnek magyarul, hiszen mind magyarok, akárcsak a fogvatartottak. Tegyük még ehhez hozzá, hogy a film egész cselekményét árulások sorozata szervezi: Gajdor hajlandó elárulni társait a szabadulásért cserébe, s el is árulja őket egytől egyig, amíg meg nem ölik. Innen nézve már mindegy, hogy a kiegyezésről, a vészorszakról, Rákosi ÁVH-járól, '56-ról, vagy Kádár ügynökhálózatáról beszélünk: Jancsó azt mutatja nekünk, hogy ebben az országban a büntető és bűnhődő szerepe átjárható, fölcserélhető.

Egy volt ÁVH tisztből lehet kulturális rovatvezető, majd humorista, egy filmrendező pedig beszélhet Rákosi és Kádárt legitim hatalmáról („Ráday Gedeon hatalmának nincs népi tartalma. A mienknek minden torzulása közepette és ellenére is volt.”),³⁴³ hogy később a liberális rendszerváltó értelmiség hőszavá váljon. Tegyük föl a költői kérdést: vajon érdemes-e hősként kezelni azt az alkotót, aki ilyen kérlelhetetlen pontossággal mutatott rá, hogy Magyarországon nincsenek hősök?

Akárcsak a *Hideg napok* kapcsán, úgy a *Szegénylegények*ről szóló *Ötlettől a filmig* kötetről is elmondható, hogy gazdag és tág kontextust kínál a film vizsgálatához. Látható, hogy szinte minden rezsím és diskurzus igyekszik kisajátítani Jancsó Miklós filmjét, s talán egész életművét is. A Kádár-korszak csak azt látta és láttatta a filmből és a rendezőből, amit látni kívánt: egy Cannes-ban majdnem fődíjas filmet úgy kell elismerni és pozicionálni, hogy közben ne legitimálódjon az '56-ra való asszociálás. A film forgatókönyvét is tartalmazó, és Jancsót így módon kanonizálni szándékozó *Ötlettől a filmig* kötet újabb esete annak, amikor a forgatókönyv szövegét nem önértékén, hanem egy ideológiai olvasat eszközéül, instrumentalizálva közlik. Ehhez hasonlóan a rendszerváltó liberális értelmiség is ápolja a saját ideológiájába illeszkedő, a rendszer eszén túljáró, kettős beszédet művelő ('56-ról beszél, miközben nem '56-ot mutatja), filmjeivel aktívan ellenálló rendező mítoszát. Ideje volna ideológiai terhektől mentesen, politikai valóságában látni az életművet.

³⁴³ Komolós i.m. 19.

Három baloldali Elektra

– Gyurkó László, Hernádi Gyula, Jancsó Miklós: *Szerelmem, Elektra*, 1974. –

Míg az előző két esettanulmányban egy forgatókönyv kötetben publikált és publikálatlan változata került összehasonlításra, most egy publikált dráma, annak publikálatlan forgatókönyve és a belőle készült film komparatív analízise következik. Ennek nemcsak a három műforma különbségeire és hasonlóságaira való rálátás miatt lehet haszna, hanem azért is, mert a *Szegénylegények* és a *Szerelmem, Elektra* közt eltelt hat év némiképp megváltoztatta Jancsó és Hernádi forgatókönyvírói praxisát. A *Szerelmem, Elektra* a már kanonizált Jancsó-Hernádi páros műve, s mint a tanulmányból láthatóvá válik majd, pozíciójukból kifolyólag kevésbé volt szükséges az állami pénzosztószerv számára a forgatókönyv szövegével plasztikussá tenni filmes víziójukat. Talán ennek is köszönhető, hogy az eddig vizsgált forgatókönyvekhez képest itt jelentősebbek az eltérések a szöveg és a megvalósult film között. A *Szerelmem, Elektra* forgatókönyve tehát inkább funkcionális szöveg, a film genezisének szempontjából azonban gazdag forrás.

Az Elektra-mítosznak igen sok, jellemzően drámai feldolgozása született: számuk mára a százat is meghaladhatja. Józsa Péter 1981-es tanulmányában³⁴⁴ a három görög tragikus szerző művén túl negyvennégy darabot tart számon, s egy lábjegyzetben utal rá, hogy a mítosznak még van néhány olasz feldolgozása is, amelyekről ő nem ír. Józsa szövegének célkitűzése, s éppen ezért fontos kiindulópont e tanulmányhoz is, hogy a magyar Elektra-változatok strukturális geneziséét végigkövesse az ókori Elektrától indulva. Ennek megfelelően Józsa szekvenciákra bontja Aischylos, Sophoklés és Euripidés drámáját, s az így kapott cselekményvázlatok alapján vizsgálja meg, hogy a magyar Elektra-változatoknak (Bornemisza Péter, Móricz Zsigmond, Sarkadi Imre, Gyurkó László, Jancsó Miklós) mi a hasonlósága vagy különbsége az „ős”-változatokhoz és egymáshoz képest.

Józsa elsősorban az a kultúrtörténeti jelenség foglalkoztatja, hogy mitől válhatott az Elektra-mítosz földolgozása az európai irodalom alapvető hagyományává. Józsa szerint e kérdés vizsgálatával az irodalom fogalmának megértéséhez kerülhetünk közelebb. A kézenfekvő válaszokat, miszerint a mítosz „váza” vagy „kerete” alkalmas volna bizonyos egyetemes kérdések konkrétabb társadalmi és történeti vizsgálatára, már szövege elején dekonstruálja, s kimutatja, hogy az efféle megközelítés semmitmondóan leegyszerűsíti az ókori alapanyagot.

Nyilvánvalóan jelentős tény, hogy ez az egyetlen mítosz, „amelynek *mindhárom* tragikus

³⁴⁴ Józsa Péter: Elektra, avagy a strukturális invarianciák problémája (magyar Elektrák). *Filozófiai Szemle*, 1981/6, Budapest, 1981/6, 774–815.

általi feldolgozása fennmaradt.”³⁴⁵ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) A három „ös”-változat lényegi különbsége a keresztény humanizmus utáni változatokhoz képest Józsa szerint az, hogy Elektra mítosza az ókorban még *mondai* valójában is élt, színpadi feldolgozása pedig közelebb állt egy *rituáléhoz*, ilyen értelemben inkább a középkori misztérium játékokhoz rokonítható, semmint ahhoz, amit manapság *színháznak* tekintünk. Ugyanakkor Józsa szerint az a folyamat, melynek végeredményeként Elektra története politikai parabolák különféle formáivá vált az évezredek során, már Euripidésnél elindul. E nézetét azzal támasztja alá, hogy míg Aischylosnál és Sophoklésnál a tragédia topográfiája elvont, addig Euripidés a darab színhelyeül a Földmíves háza előtti teret adja meg. Ez a megállapítás párhuzamba állítható azzal a közismert klasszika-filológiai hipotézissel, miszerint Euripidész minden munkájában demitizálja a *mondai* anyagot, s ezzel egy olyan kritikai szemléletet honosít meg az európai irodalomban, mely egyrészt konkrét helyhez és időhöz köthető politikai olvasatokat tesz lehetővé, másrészt folyton kultúránk alapjaira kérdez rá.

Józsa szerint tehát Euripidész nyomán, de a keresztény humanizmustól fogva válik kizárólagosan jellemzővé, hogy az Elektra-mítoszt a szerzők szinte kivétel nélkül saját koruk politikai-társadalmi, erkölcsi-morális vizsgálatához választják úgymond „lakmuszpapírnak”. Ezt követően egyre szűkülnek a globálisan érvényes elemzői szempontok, hiszen minden nyelvi kultúra saját viszonyt kezd kialakítani a mítosszal. A magyar nyelvi kultúra viszonya azért is különleges, mert előbb született meg Bornemisza *átirata*, minthogy bármely ógörög tragikus szövegét *lefordították* volna. Józsa többek között ezért is fókuszál a már fent is említett magyar változatokra, melyek hagyományozódási útjának e tanulmány szempontjából releváns pillanatait később részletesen is tárgyalom.

Esettanulmányom fókusza egyrészt szűkebb Józsaénál, mivel csakis Jancsó filmjének kiinduló és szatelitszövegeivel foglalkozik; két szempontból azonban meghaladja Józsa elemzését. Először is Gyurkó László drámája³⁴⁶ és Jancsó filmje mellett harmadik változatként megvizsgálja a film Gyurkó és Hernádi Gyula által írt forgatókönyvét³⁴⁷ is, másodsor pedig Józsaénál jóval szorosabb olvasási metódussal a három változat stílári sajátosságaink jelentőségére mutat rá. Ezek a stílári jellemzők mindhárom mű esetében a mitologikus alapanyag absztrahálást célozzák annak érdekében, hogy az Elektra-mítosz baloldali olvasatát hangsúlyozzák.

³⁴⁵ Józsa i.m. 778.

³⁴⁶ Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra*. Budapest, Magvető, 1968.

³⁴⁷ Gyurkó László – Hernádi Gyula: *Szerelmem Elektra* (technikai forgatókönyv). Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Q3002, 1974.

Gyurkó László *Szerelmem, Elektra* című drámájának ősbemutatója 1968-ban volt a Nemzeti Színházban.³⁴⁸ Ugyanebben az évben könyv formájában is kiadta a *Magvető*, majd 1970-ben Gyurkó két másik darabjával együtt (*Az egész élet, Fejezetek Leninről*) a Szépirodalmi.³⁴⁹ A darabot legközelebb 1972-ben a Huszonötödik Színházban állították színpadra.³⁵⁰ Gyurkó, Hernádi Gyula és Jancsó Miklós feltehetően a Huszonötödik Színházban kerültek közelebbi viszonyba (1971-ben mutatták be a színházban a Hernádi-Jancsó szerzőpáros *Fényes szelek* [1969] című filmjének színpadi változatát), aminek eredményeként Jancsó 1974-ben elkészítette a *Szerelmem, Elektra* című filmet.

Józsa Péter teljesen érthető formai okokból külön változatként kezeli Jancsó filmjét Gyurkó darabjától, noha a film főcíme alapján úgy tekint önmagára mint „Gyurkó László drámájának filmváltozata”.³⁵¹ Mindkét állítás megállja a helyét. Egyrészt a dialógusok szövegszerű egyezésének aránya akkor is felismerhetővé tenné, hogy a film forrása Gyurkó drámája volt, ha erre a film nem hívná föl külön a figyelmet. Másrészt Gyurkó maga több módon is kreditálta a filmet: először is Hernádi Gyulával közösen jegyzi a forgatókönyvet, másodsor pedig nyoma sincs olyan alkotói nyilatkozatnak vagy városi legendának, miszerint az író ne értett volna egyet a rendezővel, épp ellenkezőleg: „Természetes, hogy olyan rendezőegyéniesség, mint Jancsó Miklós, nem elégedett meg szolgálai átültetéssel, a maga sajátos filmnyelvére »fordította le« a drámát. Hangsúlyozni szeretném, hogy teljes egyetértéssel.”³⁵² S ha mindez nem volna elég, a *Film, Színház, Muzsika* közöl egy képet³⁵³ az Apajpusztán zajló forgatásról, ahol Gyurkó László ott áll Jancsó mellett a díszletben. De Józsnak is igazat kell adni, hiszen Gyurkó eredeti szövege és a film között olyan számottevő különbségeket találunk, mint például Klytaimnéstra jelenléte Gyurkónál, de hiánya Jancsónál; Orestés érkezéskori udvarlása Elektrának Gyurkónál, ám ennek hiánya Jancsónál; Elektra a filmben megöli Orestést, ami teljesen új cselekményszálat hoz létre Jancsónál nemcsak Gyurkóhoz, de az összes többi Elektra-változathoz képest is; Orestés későbbi feltámadása Jancsónál, aminek értelemszerűen nyoma sincs Gyurkónál; Aigisthos megölésének két teljesen különböző változata a két műben; a testvérszerelem problematizálása Gyurkónál, ami hiányzik Jancsónál; Gyurkó szövegében végül Orestés öli meg Elektrát, míg Jancsó filmjében a testvérek kettős öngyilkosságot követnek el, hogy később mindketten föltámadjanak. Látható, hogy messzemenőig többről van

³⁴⁸ Demeter Imre: Színházi levél – két új magyar drámáról. *Film, Színház, Muzsika*, 1968. 03. 09., 4-5.

³⁴⁹ Gyurkó László: *Az egész élet*. Budapest, Szépirodalmi, 1970.

³⁵⁰ *Huszonötödik Színház 1970-1977* (Koltay Gábor, Majoros József szerk.). Budapest, Szabad tér, 1999, 26.

³⁵¹ A filmből vett idézetek forrását nem jelölöm lábjegyzetben.

³⁵² Garai Tamás: Apajpusztán. *Tükör*, 1974. 07. 09., 13.

³⁵³ Bátki Mihály: Nyolc perc a Szerelmem, Elektrából. *Film, Színház, Muzsika*, 1974. 06. 15., 3.

szó, mint a darab „sajátos filmnyelvre való lefordításáról”.

A korabeli sajtó alapján úgy tűnik, Gyurkó mindig is nyitott volt arra, hogy szövegét az aktuális előadáshoz adaptálják: Lukácsy András írja a Huszonötödik Színházbéli bemutató kapcsán, hogy „Gyurkó a darabot némileg át is írta”.³⁵⁴ Ez a szövegváltozat szintén publikálásra került az *Utak*³⁵⁵ című kötetben, melybe a szerző szövegszinten néhány részt átvett a film forgatókönyvéből, a szerkezetre vonatkozóan azonban csak Klytaimnéstra hiányában hasonlít a filmhez, ezért ezt a változatot tanulmányomban nem tárgyalom részletesen, csak a szükséges helyeken. A forgatókönyvben Jancsó Miklós, akárcsak a film végfőcímen, a stáblista legvégén rendezőként van föltüntetve, ami azért is figyelemreméltó, mert a különbségek ellenére a forgatókönyv tartalma jóval közelebb áll Gyurkó eredeti drámai szövegéhez, mint a végső filmhez. Lényegében az előbb felsorolt összes dráma és film közti különbség ugyanúgy igaz a forgatókönyv és a film különbségére. E tanulmánynak nem tisztje eldönteni, hogy ezek a változtatások kinek a nevéhez fűződnek: egyrészt könnyen lehet, hogy a *Filmarchívumban* őrzött példány nem a végleges forgatókönyv, hanem egy korábbi verzió, másrészt egyéb forrás híján kénytelenek vagyunk a film stáblistájának hinni. Annál is inkább, mivel a Gyurkó, Hernádi és Jancsó együttműködését övező diskurzus alapján úgy tűnik, hogy a három ember baráti munkaviszonyt ápolt egymással: „A munkában, abban részt vett. Teljesen egyértelműen. Ha valami probléma volt. Ha valamit nem tudtunk megoldani. Barátként szólt bele.”³⁵⁶ – mondta Jancsó a *Fényes szelek* színpadra állítása kapcsán Gyurkóról.

Akármikor és akárki is állt elő tehát a változtatásokkal, a három szerző úgy tartotta helyesnek, ha egymást írókként és rendezőként kreditálják. Ezért fontos tisztázni, hogy amikor a filmre Jancsó változataként hivatkozom (ahogy Józsa Péter is), azt pusztán praktikus és formai okokból teszem, hogy a dráma-, forgatókönyv- és filmváltozat ne mosódjon össze.

Nyitány

A forgatókönyv kezdete részben egyezik a filmével, de sokban különbözik a darab elejétől. „Közvetlenül napfelkelte előtt jár az idő. / Elektra egyedül kuporog a domboldalban. Gyertyák égnek körülötte”³⁵⁷ – ez a forgatókönyv nyitóképe, ami után Elektra (Töröcsik Mari) belekezd a filmen is hallható monológjába: „Én szólok, Elektra. Az igazság szól és a törvény. Átkozott legyen

³⁵⁴ Lukácsy András: A Szerelmem, Elektra új színpadon. *Magyar Hírlap*, 1972. május 5. in: *Huszonötödik Színház 1970-1977* i.m. 113-114.

³⁵⁵ Gyurkó László: *Utak*. Budapest, Magvető, 1977. Benne a *Szerelmem, Elektra*: 5-66.

³⁵⁶ *Koltay Gábor interjúja Hernádi Gyulával és Jancsó Miklóssal*. In: *Huszonötödik Színház 1970-1977* i.m. 89.

³⁵⁷ Gyurkó – Hernádi i.m. 1.

minden zsarnok, és áldott minden ember, aki nem törődik bele a zsarnokságba. Áldott legyen minden ember, akit zsarnok pusztít el.”³⁵⁸ A filmben Elektra kezdőmondatai alatt a homályos hajnali fényben lovasokat látunk a pusztában futni, ahogy Aigisthos vára felé közelednek. Bár a forgatókönyv a lovasokról csak később tesz említést, a film és a forgatókönyv kezdő szituációja azonosnak tekinthető: Elektra monologizál, imaszerű szertartást végez apja halálának évfordulóján. A film nyitóképe, s az a tény, hogy míg Elektra szövegét halljuk, nem őt látjuk, méginkább kiemeli a mondatok jelentőségét. Elektra mind a forgatókönyvben, mind a filmben már második mondatában elvont fogalmakkal, az *igazsággal* és a *törvénnel* azonosítja önmagát. Rögtön az elején látható annak a jele, hogy a *Szerelmem, Elektra* a mítosz esszenciáját igyekszik megragadni: a darab, a forgatókönyv és a film is egyértelműen arra törekszik, hogy Elektrát ne karakterként, ne kézzelfogható személyként, hanem absztrakt, az Elektra-fogalmat közvetítő figuraként ábrázolja.

„A halott Elektra is Elektra”³⁵⁹ – mondja ennek megfelelően Elektra a darabban, majd ugyanezt a mondatot a Kórus is elismétli (apró különbség Gyurkó két változata közt, hogy a Huszonötödik Színházi változatban Kórus helyett két Csepürágót találunk). A darab nyitása leginkább abban különbözik a film és a forgatókönyv kezdetétől, hogy Elektrát konfrontatív helyzetben mutatja be. Chrysothemis így szól testvéréhez: „Te nem vagy normális.”³⁶⁰ Chrysothemis hétköznapibb, közvetlenebb nyelve, ami ebben a darabot nyitó mondatban is tettenérhető, szintén ennek a konfrontációnak egy eleme: a színdarabban egyedül Elektra és Orestés szövege magasan stilizált, míg a szatelitfigurák hangsúlyosan informális fordulatokban beszélnek. Aigisthos megjelenéséig a nővérek vitája is részben ezt tematizálja, amikor Chrysothemis így szól Elektrához: „Amíg az ember fiatal, azt hiszi, úgy élhet, ahogy akar. Aztán benő a feje lágya, és megtanulja: úgy kell élni, ahogy lehet.”³⁶¹ A vita konkrét tárgya az a kérdés, hogy Elektra hajlandó lesz-e férjhez menni Lóthoszhoz, akit Aigisthos szán neki (a Huszonötödik Színházi verzióból ez a cselekményszál hiányzik). Ezt a vitát a Kórus kérdésekkel, időnként Elektra vagy Chrysothemis mondatainak elismétlésével szakítja meg. Noha Chrysothemis a filmben is megjelenik, kevésbé jelentős a szerepe: szövegében eleve kevesebb a hétköznapi megjegyzés, de Jobba Gabi alakítása, akár bárki másé a filmben, még akkor is elveszi a főt említett nyelvi konfliktus élet, ha az elhangzó mondat történetesen ugyanaz, mint az iménti idézet a daraból. Jancsó színészei egyfajta bressoni automatizmussal beszélnek, s nyugodtan gondolhatunk rájuk bressoni modellekként, hiszen az érzelmek visszafogása, a monoton beszéd maximálisan elősegíti, hogy a színészek az általuk alakított mitológiai alakok megtestesítői legyenek: figurák és modellek, karakterek és

³⁵⁸ Gyurkó – Hernádi i.m. 1.

³⁵⁹ Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra* i.m. 12.

³⁶⁰ Gyurkó i.m. 9.

³⁶¹ Gyurkó i.m. 17.

személyiségek helyett. Így a filmben Elektra sem nővére provokációjára reagál, hanem magától beszél, s Chrysothemis sokkal inkább nyugtatni próbálja Elektrát; arcát arcához érintve simogatja, suttog hozzá, amikor először látjuk őket egy kettős közeli beállásban; semmint vitatkozna vele a hatalom és élet lehetőségének kérdéseiről, mint a darabban.

Ezzel együtt elmondható, hogy Elektra válaszai Chrysothemis provokációjára a darab szövegében ugyanúgy önmaga fogalmi meghatározását eredményezik, mint a film vagy forgatókönyvbeli monológ. A filmben hallott monológ tekinthető a darabban szereplő Elektra-válaszok összeollózott sűrítményének, hiszen igen sok a két szöveg közti szószerinti egyezés. „Én tartom a napot az égen. Én vigyázok az emberekre, hogy ne négykézláb járjanak. Én szülök minden ártatlan csecsemőt. Én, Elektra, aki nem felejték. Amíg egyetlen ember él, aki nem felejt, ti se felejthettek.”³⁶² Másról apró, ám e tanulmány szempontjából lényegi különbségek vehetők észre: „Ha elfelejtjük, hogy Agamemnon megölték, minden megtörténhet. Az is, hogy holnaptól nem kel föl a nap. Az is, hogy az ember nagy fekete bogárrá változik”³⁶³ – utal a darab Elektrája Kafkára,³⁶⁴ de a forgatókönyvben (és a filmben) még messzebb ment Gyurkó és Hernádi, ahol így folytatódik a szöveg: „Az is, hogy milliókat égetnek el, mint a fahasábokat”,³⁶⁵ amivel a Holokauszt emléket s traumáját is megidézik. Ez egyrészt a film baloldali jellegét erősíti, hiszen ezzel a mondattal Elektra a fasizmus bűnei ellen emel szót, másrészt a befogadó asszociációs lehetőségei méginkább kibővülnek, amiktől Elektra és az általa hangoztatott eszmék még időtlenebb, örök igazságokká válnak, amelyek alátámasztására éppúgy használható egy 1912-es³⁶⁶ szöveg, mint a második világháború tömeggyilkosságai.

A zsarnok színre lép

Aigisthos megjelenése a következő fontos eseménye mindhárom *Szerelmem*, *Elektra*-változatnak, s mindhárom változatban másként történik ez. A darabban egész egyszerűen előlép, és Elektra mondatára, „Várom, amíg eljön Oresztész, és bosszút áll a bűnökért”, azt válaszolja: „Csak az a bökkenő, hogy Oresztész nem jön el.”³⁶⁷ Ezután egy meglehetősen ironikus szóváltás következik arról, hogy Aigisthos hallgatózott-e, ami egyszerre utal mind a Rákosi-, mind a Kádár-rezsim

³⁶² Gyurkó i.m. 18.

³⁶³ Gyurkó i.m. 17.

³⁶⁴ Franz Kafka: *Az átváltozás* (Györfy Miklós ford.). In: U.ő.: *Elbeszélések*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 85-139.

³⁶⁵ Gyurkó – Hernádi i.m. 3.

³⁶⁶ *Az átváltozás* első megjelenésének éve.

³⁶⁷ Mindkét idézet: Gyurkó i.m. 19.

lehallgatási szokásaira.

A forgatókönyv szövege Elektra monológja után jelzi, hogy Aigisthos közelít Elektrához: „Eigisztosz mellett udvaroncok csapata lépked, köztük solymászok, karjukon vadászsólyom, agarászok, agarat vezetve, a lovak mögött törpék futnak.”³⁶⁸ Bár a filmben Elektra monológja alatt látható gyertyás lányok soráról, az ostorosokról, a botosokról nem tesz említést a forgatókönyv, itt meglehetősen pontosan leírja, amit a képen látunk.

Lényeges különbség azonban a forgatókönyv és a film között az, hogy Aigisthos (Madaras József) nem megy oda Elektrához: Jancsóra jellemző módon a kamera megy oda Elektrától Aigisthoshoz. Ez először is azért fontos, mert a film így tudja bemutatni, amire Józsa Péter is fölhívja a figyelmet,³⁶⁹ hogy Jancsónál Elektra mint ellenálló integráns része Aigisthos rendszerének. Elektra nem hallja, hogy Aigisthos és a Vezér (Balázsovits Lajos) megbeszélik, hogy Elektra „Mondja.” „Mint minden évben.” Akárcsak a hallgatóság-lehallgatás motívumáról, erről is megjegyezhető, hogy Elektra ilyenén helyzete a filmen belül párhuzamba állítható Jancsó rendszerkritikai olvasatokat is fölkínáló filmjeinek helyzetével a Kádár-korszakban. Másodszor Jancsó ezzel a hosszú kocsizással, majd az ülő Aigisthosra zoomolással fel tud vonultatni mindent, ami egy Jancsó filmhez kell, s amit a korabeli kritika fanyalogva fogadott: „Látszatra minden a régi; Jancsó már eleve Jancsó-modorban készít filmet. Eszközei, miközben tovább tökéletesedtek, egyúttal meg is merevedtek, rákövesedtek mondandójára.”³⁷⁰ A hipotézist, miszerint Jancsónak és Hernádinak ekkoriban már nem kellett a forgatókönyv szövegében pontosan vázolniuk filmjük stílusát, jól bizonyítja, hogy immár a kritika is ismertként tekintett ezekre a motívumokra.

Az önmagáért való ornamentikánál természetesen jóval többről van szó. Látni kell, hogy míg a darabban szerepel a Kórus, mint minden görög tragédiában, addig sem a forgatókönyvben, sem a filmben nincs már helye. Jancsó a népet reprezentáló Kórus helyett bemutatathatja magát a népet: „A háttérben körülbelül harminc lovas köröz, léptet állandóan, kezükben meg-megvillan a kelő nap sugarában sárgaréz lándzsájuk. / A távolban tüzek gyulladnak, kiáltások hangzanak, gyülekezik a puszták népe”³⁷¹ – olvasható a forgatókönyvben. A nép ilyen, anakronizmusoktól hemzsegő, mégis „magyaros” ábrázolása egyszerre konkretizálja és általánosítja a film világát. Jancsónál a nép nem mindig szövegszerű visszhanggal, hanem tánccal, ostorcsapással, lovasfelvonulással nyilvánítja ki Aigisthos rendszeréhez való hűségét vagy hűtlenségét. Meg kell jegyezni, hogy már a Gyurkó-darabban is fontos dramaturgiai szerepe van az úgynevezett „igazság ünnepe” szertartásnak, amely Agamemnon halálának évfordulójához kötődik, s ami mind a

³⁶⁸ Gyurkó – Hernádi i.m. 2. (A görög nevek helyesírását mindig megőrzöm az idézett szöveg szerint. – Sz. B.)

³⁶⁹ „El. hagyományos (O. érkezése előtti) szereplésének rituálisan kodifikált («engedélyezett», «beépített») jellege (...)” – Józsa i.m. 806.

³⁷⁰ Nyerges András: Szerelmem, Elektra. *Kritika* 1975 / 2, 30.

³⁷¹ Gyurkó – Henrádi i.m. 2.

forogatókönyvben, mind a filmben kiemelt jelentőséget kap. Már a film első perceiben látható díszes felvonulás is része az „igazság ünnepére” való készülődésnek.

Klytaimnéstra

Az ünnep tárgyalása előtt ki kell térni Klytaimnéstra szerepének kérdésére. Ugyanis mindhárom alkotás esetében radikálisan különböző megoldásokkal élnek az alkotók: az anya karakterét megtartják, vagy kirekesztik, így teremtve egy sajátosan új dramaturgiai megoldást. A Gyurkó darabban háromszor jelenik meg Klytaimnéstra (a Huszonötödik Színházi verzióban egyszer sem jelenik meg, pusztán az utolsó, *Tizennegyedik jelenet*ben vitatkozik róla Elektra és Orestész, hogy őt is meg kell-e ölni: innen tudjuk, hogy noha látni nem láttuk, élni éli a testvérpár anyja). Klytaimnéstra először a *Hetedik jelenet*ben³⁷² tűnik föl, nem sokkal Orestés érkezése után, azt követően, hogy a fiú közölte Aigisthossal saját halálát. A jelenet arról szól, hogy Orestés inkognitóban anyjának is elmondja: meghalt Orestés. Klytaimnéstra rendkívül szűkszavúan reagál erre, amely szűkszavúságnak számos interpretációja lehetséges, mivel Gyurkó szövegében egyáltalán nincs szerzői utasítás (még a szereplők be- és kilépését sem jelzi, csak egyszerűen új jelenetfejléccet iktat be, amikor valaki bejön vagy kimegy, s a fejléc alatt zárójelben felsorolja a jelenetben szereplő karaktereket [a Huszonötödik Színházi változatban már ezt is elhagyja]). Egyedül Aigisthos és Elektra halálakor írja ki, hogy Orestés „*(Leszúrja.)*”.³⁷³ Bárhogy elképzelhetjük tehát a következő mondatok elhangzását: „Orestész. A kisfiam. Meghalt a kisfiam. Ez nem igaz.” Az anya opportunizmusát látszik erősíteni az a tény, hogy a hírt csak Aigisthos szájából hiszi el: „Ha te mondod, biztos igaz.”³⁷⁴ Orestés is hiába próbálja kideríteni, hogyan érez anyja, mindössze annyi derül ki, hogy Klytaimnéstra szerint a csecsemő Orestést Agamemnón gyilkos dühe elől kellett elmenekíteni, illetve, hogy az anya látszólag teljesen bedőlt Aigisthos propagandájának: „Élt, de hogy? Tudom én: kocsmázott, szajhák után mászkált, kártyabarlangokban verte el Agamemnon pénzét.”³⁷⁵

Később a *Tizenharmadik* és *Tizennegyedik jelenet*ben³⁷⁶ látjuk viszont a királynét. Előbbiben az „igazság ünnepének” szertartása keretében méltatja Aigisthost mint uralkodót, s önmagáról mint „egyszerű, szerelmes asszony”³⁷⁷-ről beszél. Opportunizmusa teljesnek látszik, bár a *Tizennegyedik*

³⁷² Gyurkó i.m. 52-54.

³⁷³ Gyurkó i.m. 86 (Aigiszthosz megölése) és 109 (Elektra megölése) (kiemelés az eredetiben, Sz. B.)

³⁷⁴ Mindkét idézet: Gyurkó i.m. 53.

³⁷⁵ Gyurkó i.m. 53.

³⁷⁶ Gyurkó i.m. 71-75.

³⁷⁷ Gyurkó i.m. 71.

jelenetben nagy erővel próbálja férjét lebeszélni arról, hogy a lánya által nem kívánt házasságra kényszerítse Elektrát.

A gyurkói Klytaimnéstra karakterének teljességét azonban csak a *Tizenkilencedik jelenetben*³⁷⁸ ismerjük meg, ahol szembesül Aigisthos halálával. Klytaimnéstra itt vallja meg, hogy gyűlölte Agamemnónt, „aki megölte Iphigéniát”,³⁷⁹ s aki állítása szerint megcsalta és többször is megerőszakolta őt. Azért különösen fontos ez a jelenet, mert bár Klytaimnéstrát valóságos, érző, esendő nőnek ábrázolja, aki számot tud adni Agamemnón valóságos, brutális, a patriarchátus nyerteseként tetszelgő abuzőr mivoltáról, Orestést és Elektrát ez nem érdekli. A gyerekek, ebben a jelenetben már Chrysothemisszel együtt, megvetik anyjuk embermivoltát, és csakis absztrakt fogalmakhoz képesek mérni: a törvényt, a hűséget, az igazságot kérik számon rajta. A két nyelv és gondolkodásmód közt akkora a diszkrepancia, hogy a gyerekek és az anya kölcsönösen megtagadják egymást. Elektra ugyan meg akarná ölni anyját is, de Orestés erről lebeszéli. Klytaimnéstra jelenetzáró monológja ismét nyitott az interpretációkra: „Ideülök a kedvesem fejéhez. Idefekeszem a teste mellé. Idebújok a karjaiba. Ölj meg király: akkor a holttestem fekszik majd a kedvesem mellett.”³⁸⁰ Sem Orestés, sem Elektra nem válaszol és nem is tesz semmit, de a következő jelenetben Klytaimnéstra már nem szerepel. Hogy ezt a monológot egyszerű búcsúnak, a hatalomtól való visszavonulásnak, vagy öngyilkosságnak, esetleg úgy olvassuk, hogy a rendező akár meg is öletheti valamelyik gyerekkel az anyát, rajtunk áll.

A forgatókönyv azt látszik igazolni, hogy Gyurkó nagyonis elképzelhetőnek tartott egy olyan rendezői megoldást (noha erre nem tesz utalást a darab szövegében), amelyben Orestés anyagyilkossá válik. Bár hozzá kell tennünk, hogy a forgatókönyvbeli Klytaimnéstra figurája ezt jobban indokolja, mint a darabé. Az látszik ugyanis, hogy Gyurkó és Hernádi a forgatókönyvben radikalizálta Chrysothemis és Klytaimnéstra alakját még hozzá úgy, hogy a darabbeli Aigisthos legemblematikusabb, legbrutálisabb mondatait átadták a két opportunista nőalaknak. „Nem felelsz, tehát elhiszed. Akkor hidd el azt is, hogy testvérünk életét a következők töltik be: a nők, ez egy. A kártya, ez kettő. A lovasverseny, ez három. A bor, ez négy. Több nincs”³⁸¹ – mondja Chrysothemis a forgatókönyvben, míg ez a mondat a darabban minimális különbséggel Aigisthosé: „Akkor hidd el azt is, hogy testvéreké nagyon hasonlít valakire a családokban. Ugyanis a következők töltik be az életét”,³⁸² s a szöveg további része szószerint egyezik az előbbi idézettel. Később Klytaimnéstra mondja a forgatókönyvben: „Aki uralkodó, az tudja; hogy rend legyen a birodalmában,

³⁷⁸ Gyurkó László i.m. 92-98.

³⁷⁹ Gyurkó i.m. 94.

³⁸⁰ Gyurkó i.m. 98.

³⁸¹ Gyurkó – Hernádi i.m. 5.

³⁸² Gyurkó i.m. 21.

koponyákkal kell kikövezni a pusztát, jajgatással bevakolni a falakat”³⁸³ – míg ez a mondat a darabban szintén Aigisthosé: „Király vagyok, és tudom: ahhoz, hogy rend legyen a városban, koponyákkal kell kiköveznem az utcákat, jajgatással bevakolnom a házkat.”³⁸⁴ Szintén: a forgatókönyvben tulajdon anyja utasítja Elektrát, hogy az „igazság ünnepén” járuljon a király elé és mondja el, mit gondol, míg a darabban ezt megint csak Aigisthos mondja.³⁸⁵ Végül idézzük föl a diktatórikus rendszerek irányelvét páratlan erővel megjelenítő mondatot: „Az boldog, aki reggel úgy ébred, hogy pontosan tudja, milyen lesz a napja. És azt is tudja, hogy élete végéig nem változik semmi”³⁸⁶ – mondja a forgatókönyvben Klytaimnéstra, ami a darabban így szól Aigisthos szájából: „Az boldog, aki reggel úgy ébred, hogy pontosan tudja, milyen lesz a napja. És azt is tudja, hogy húsz év múlva ugyanolyanok lesznek a napjai.”³⁸⁷

A forgatókönyvben tehát maximálisan megalapozottnak tekinthető Orestés és Elektra döntése, amikor közösen ölik meg anyjukat. Bizonyos szempontból azt mondhatnánk, hogy Klytaimnéstra alakja a forgatókönyvben kevésbé árnyalt, mint Gyurkó darabjában, de talán pontosabb azt mondani, hogy már itt is stiláris absztrahálás történik. A forgatókönyvben már nemcsak Elektra és Orestés alakja redukálódik addig, hogy saját nevük válik önmaguk legfőbb jellemzőjévé, ahogy Gyurkó szövegében áll: „Elektra Elektra, és Oresztész Oresztész”,³⁸⁸ hanem a mítosz többi szereplője is. Ugyanezt igazolja, hogy a forgatókönyvben Aigisthost nem ölik meg a testvérek, hanem öngyilkos lesz, mivel tudja: az a sorsa, hogy zsarnokként elbukjon: „Egisztosz a félelemtől bénán bámulja Oresztészt, aztán mint aki valamit megértett, előrántja a törét és szíven szúrja magát.”³⁸⁹ A darabban lévő Orestés-Aigisthos vita (*Tizenhatodik jelenet*³⁹⁰) ennek megfelelően Orestés-Klytaimnéstra vitává válik a forgatókönyvben, s megint az anya mondja ki Aigisthos helyett a legsúlyosabb mondatot: „Nem érted, király: az ember belepusztul a szabadságba.”³⁹¹ Ezt követően a testvérek egymást segítve gyilkolják meg anyjukat: „Elektra törrel a kezében elindul Klitaimnesztra felé, de Oresztész megállítja, félretolja. / Lassú léptekkel megy oda a testvér Klitaimnesztrához és törét a szívébe szúrja. Aztán Elektrához fordul, megöleli.”³⁹²

Ehhez képest igen különösnek tetszhet, hogy a filmbe végül egyáltalán nem került bele Klytaimnéstra alakja. A film ezt praktikusán a nő halálával magyarázza: az „igazság ünnepének”

³⁸³ Gyurkó – Hernádi i.m. 6.

³⁸⁴ Gyurkó i.m. 23.

³⁸⁵ „Figyelj ide, Elektra; az ünnepen, mint Egisztosz minden alattvalója, te is az uralkodó elé járulsz, és elmondod az igazságot.” Gyurkó – Hernádi i.m. 8. Vö. Gyurkó i.m. 26.

³⁸⁶ Gyurkó – Hernádi i.m. 20.

³⁸⁷ Gyurkó i.m. 50.

³⁸⁸ Gyurkó i.m. 110.

³⁸⁹ Gyurkó – Hernádi i.m. 39.

³⁹⁰ Gyurkó i.m. 80–86.

³⁹¹ Gyurkó – Hernádi i.m. 42. Vö. Gyurkó i.m. 86.

³⁹² Gyurkó – Hernádi i.m. 42.

egy szertartása közben a Kikiáltó (Bajcsay Mária) elmondja, hogy Klytaimnéstra tíz éve halott (míg a Huszonötödik Színházi verzióban semmi magyarázatot nem kapunk az anya hiányára, noha a dialógusból értesülünk róla, hogy él). Föltehetően ennél azért többről van szó: Klytaimnéstra hiánya a filmből azzal is magyarázható, hogy bár már Gyurkó darabjára is jellemző az absztrakciókban való gondolkodás, Jancsó változata felé haladva ez egyre erősebbé válik, s ilyen értelemben a forgatókönyvet egy átmeneti állapotnak is tekinthetjük a jancsói parabolisztikus elbeszélés felé vezető úton. Jancsónál nem Klytaimnéstra mondja ki a fent idézett mondatokat, hanem a Balázsovits Lajos által játszott Vezér. Számos válasz adható arra a kérdésre, hogy a királynő helyét és forgatókönyvbéli mondatait vajon miért egy fiatal férfi veszi át Jancsó filmjében, mégis az tűnik a legkézenfekvőbbnek, hogy Jancsó ezzel is a patriarchális diktatúra modelljét kívánja még csupaszbabban ábrázolni. Nála nem azt látjuk, hogy Aigisthos rendszere a családmodell alapján épül föl, amelyben a király és királyné az apa és anya szerepében tetszeleg, s amelyből persze jellemzően az apa kicsapong és megcsalja feleségét (mint a Gyurkó-darabban tette Agamemnón Klytaimnéstra állítása szerint). Jancsónál egy kopasz férfit látunk uralkodni, mellette egy fiatal fiúval, akiket gyönyörű, fiatal és meztelen nők sokasága vesz körül. Ezek a lányok egyetlen egyszer sem szólalnak meg a filmben, mert Aigisthos rendszerének lényege szerint nem szólalhatnak meg. Jancsónál a *Szegénylegények* óta a meztelen nő a kiszolgáltatottság, a sebezhetőség, az elnyomottság megtestesítője: nála a meztelen nő nem a *male gaze* tárgya,³⁹³ hanem annak kritikája. A Vezér mindjárt a film elején odalép egy meztelen és egy még ruhában lévő lányhoz, s a hatalom birtokosaként, kérdés nélkül megsimogatja az egyiket, míg a másikat szinte szemmel vetkőzteti. A filmben azok a nők is, akik szóhoz jutnak, mind alattvalói, kiszolgáltatott helyzetben vannak: Chrysothemis félelemből csitítja Elektrát, akit a láthatóan öregesre sminkelt, hosszúujjú, nyakig zárt ruhába bújtatott, csapzott hajú Töröcsik játszik; Elektra fizikai megjelenése a filmben kirívó ellenpontja a meztelen udvarlányoknak. Rajtuk kívül még a Kikiáltó jut nőként szóhoz a filmben, aki egyértelműen a hatalom kiszolgálója: szintén fiatal és szép, s bár ruhát visel, ez a ruha áttetszően fehér, fátolszerű anyagból készült, amely alatt látszik meztelen teste. Ő lesz majd az, akivel a Vezérnek meztelenül (az egyedüli meztelen férfitest a filmben) kell táncolnia Elektra hatalomátvétele és Aigisthos megölése után a galambok udvarán; akik eddig ruhában hódoltak Aigisthosnak és élvezték mások kiszolgáltatottságát, most maguk válnak meztelen kiszolgáltatottakká. Később Orestés szúrja hátba a Vezért, ahogy a forgatókönyvben tette ezt Klytaimnéstrával. Az anya jelenléte nyilvánvalóan gyengítenié Elektra igazságtételt követelő, emancipatorikus alakját. Világos, hogy sem Aigisthos uralmi rendszerében, sem Jancsó

³⁹³ Laura Mulvey: Vizális élvezet és az elbeszélő film (Juhász Veronika ford.). *Metropolis* 4: „Feminizmus és filmelmélet”, 2000, 12-23.

dramaturgiai építkezésében nincs helye női uralkodónak.

Az igazság ünnepe

Már Klytaimnéstra szerepének tárgyalásakor is szóba kerültek az „igazság ünnepe” bizonyos részletei. Ez a motívum Gyurkónál is megjelenik, azonban Józsa Péter kimutatja, hogy az ötlet eredetileg Móricztól származik, aki a Bornemisza-darab átírásakor egy dramaturgiai probléma megoldására „kénytelen volt kitalálni a győzelem *évfordulójának* ürügyét (támpontul használva a már Bornemisznánál meglévő utalást), amivel kétségkívül új drámai elemet vitt a szituációba, mert a bosszú éppen akkor csap le, amikor a bitorlók *ünnepre* készülnek. Ezzel azonban előképet teremtett Gyurkó és Jancsó változatához.”³⁹⁴ (kiemelések az eredetiben, Sz. B.)

Gyurkónál a végsőig fokozódik az „igazság ünnepe” dramatizálása. Aigisthos rendszerében az „igazság ünnepe” Bahtyin karnevál-elméletének³⁹⁵ színrevitele: a hatalomátvétel évfordulóján mindenki büntetlenül kritizálhatja az uralkodót. Ennek ellenére azt látjuk, hogy senki sem kritizálja: a *Tizenötödik jelenet*³⁹⁶ előtt, a szertartás során csak Klytaimnstra szólal föl, az ő szövege fent már elemzésre került. Elektra ekkori fellépése előtt végig jellemző volt az Elektra-Aigisthos dinamikára, hogy Elektra viszonylag nyíltan, mégis fedett, fogalmi beszédben szembesítette Aigisthost zsarnokságával, Aigisthos pedig provokálta Elektrát, hogy merje csak mindezt elmondani az „igazság ünnepe” is. A *Tizenötödik jelenetben* azt látjuk, hogy Elektra tizenöt év hallgatás után most valóban, a nyilvánosság előtt is elmondja véleményét Aigisthosról. Az informális közlés helyett most a formálisat választja: kilép a publicitás terébe – ez szintén emlékeztet a Kádár-korszak nyilvános beszédre vonatkozó társadalmi paktumára. Nem véletlen, hogy Aigisthos ezt már nem tűrheti: azonnal elrendeli, hogy szervezzék meg Elektra és Lóthos nászát, amit azért számít durva büntetésnek, mert Elektra gyászának és ellenállásának egyik legfőbb eleme szüzességének megőrzése volt. Ekkor lép elő Orestés, hogy a következő jelenetben megölje az uralkodót.

A forgatókönyv három szempontból is változtat az ünnep jellegén. Előszöris létrehozza a filmben is látható *mise en abyme* jelenetet: az ünnepséget azzal nyitják meg, hogy eljátsszák Agamemnon megölésének történetét: „A palota udvarán emelvény áll, az emelvényen némajátékban lejátsz[ák] Agamemnon megöletésének történetét. / A játék inkább tánc, mint színjátkozás. Az előadást Klitaimnesztra rendezzi és kommentálja. Sorban bemutatja a szereplőket, a

³⁹⁴ Józsa i.m. 800.

³⁹⁵ Mihail Mihajlovics Bahtyin: *A karneváli világszemlélet* (Könczöl Csaba ford.). In: *Művelődéstörténet: tanulmányok és kronológia a magyar nép művelődésének, életmódjának és mentalitásának történetéből* (B. Gelencsér Katalin szerk.). Salgótarján, Magyar Művelődési Intézet, Mikszáth Kiadói Kft., 1998, 89-99.

³⁹⁶ Gyurkó i.m. 75–80.

királyi család tagjait játszó színészeket.”³⁹⁷ Majd a játék végén furcsa dolog történik: az Agamemnónt játszó színészt nyilvánosan kivégzik. Egyfajta negatív *Egérfogó-jelenetet* látunk: nem az igazságtételt követelő Elektra hozza Aigisthos tudomására, hogy pontosan tudja, hányadán állnak, hanem Aigisthos közli a néppel. Még Agamemnón képmásának, az őt játszó színésznek sincs helye rendszerében. Mindezt persze Elektra sem hagyja néma, szelíd kommentár nélkül: „Elektra felmegy a víztárolóhoz, belelép a medencébe, magához öleli a holttestet, aztán visszaereszti a véres vízbe. Testéhez tapadó, csuromvizes ruhában lép ki a medencéből, indul el a pusztában.”³⁹⁸ A második változás az, hogy a színjáték után látjuk a népet felvonulni és hódolni Aigisthosnak: „Asszonyaim az idén három fiút szültek nekem!”, „Köszönet néked, nagyúr!”, „A cukor sosem volt ilyen édes, a só ilyen sós!”, „Köszönet néked, nagyúr!”, „A pénz kétszerte többet ér, mint tavaly!”, „Köszönet néked, nagyúr!”, „Ebben az esztendőben csak szép álmaim voltak!”, „Köszönet néked, nagyúr!”, „Egy vágyam van, hogy téged felség még jobban szerethesselek!”³⁹⁹ (Ez a leghangsúlyosabb szövegrész, amelyet Gyurkó a Huszonötödik Színházi változat közlésekor átvesz a filmből.) A kántált szövegek jellemzője, hogy abszurdításokat, paradoxonokat fogalmaznak meg: nem tudjuk, mihez képest ér kétszer többet a pénz, és az édesség fokmérője maga az édességet létrehozó cukor, illetve a sós ízt a só maga jellemzi. A harmadik változtatás, hogy amikor a forgatókönyvben Elektra kiáll a nyilvánosság elé véleményével, a rá szabott büntetést nem Aigisthos, hanem ismét saját anyja, Klytaimnéstra mondja ki, ami ráadásul még kegyetlenebb, sőt durvább is, mint a darabban: „Őrült Elektra, ki figyel a szavadra? – Halljátok a nagy és bölcs Egisztosz király ítéletét: Elektra mától kezdve a bordélyházban mindenki köztulajdona!”⁴⁰⁰ Prostituálnak adja tehát saját lányát Klytaimnéstra (ez a motívum szintén átkerül a Huszonötödik Színházi változatba, csak ott Aigisthos mondja ki az ítéletet). Nyilvánvaló, hogy a szertartás mindhárom eleme Aigisthos rendszerének brutalitását ábrázolja a forgatókönyvben.

Az utolsó elem, tehát Elektra bordélyházba adása kivételével a főnti változások mind megvalósultak a filmben. Józsa Péter ennek igen nagy jelentőséget tulajdonít: „Jancsónál kibontakozik az ünnepnek az a (bizonyos mértékig már Gyurkónál is meglevő) funkciója, hogy alkalmat adjon az aigisztoszi *univerzum* ábrázolására és elemzésére: egy film nem lehet elvont, nem épülhet »jelzett« szituációkra: a világoknak bizonyos extenzív konkrétsággal láthatóvá kell válniuk; de ennek következtében a film tulajdonképpen már nem arról szól, hogyan dől meg Aig. uralma, hanem arról, hogy *milyen uralmat* dönt meg a testvérpár (...)”⁴⁰¹ (kiemelések az eredetiben, Sz. B.) Ezzel némiképp vitatkozva meg kell említenem, hogy a forgatókönyvhöz képest a filmben a

³⁹⁷ Gyurkó–Hernádi i.m. 10 (a szögletes zárójel tartalma az archívumi példányban nem látszik, kopott a tinta).

³⁹⁸ Gyurkó – Hernádi i.m. 12.

³⁹⁹ Gyurkó – Hernádi i.m. 14–15.

⁴⁰⁰ Gyurkó – Hernádi i.m. 37.

⁴⁰¹ Józsa i.m. 808.

szertartásokat nem Klytaimnéstra, hanem a Kikiáltó vezényli. Józsának igaza van abban, hogy a filmkép mindig konkrét, ám attól, hogy a szertartást egy névtelen szereplő tartja, az események személytelenebbé válnak, amelyeket Jancsó tömeg- és térszervező megoldásai; a kamera folyamatos koreografikus mozgása, a nép geometriai, szimmetrikus alakzatokba szervezése, a jelmezek színei, amelyek szintén szabályosan tagolják a képet; még inkább absztrahálnak. Fontos eltérés még a forgatókönyvhöz képest, hogy az Agamemnónt megtestesítő táncos-színészt nem ölik meg a katonák. A filmben ez a halál rituális, illetve, ha történik gyilkosság, az a képen kívül történik, és mi nem látjuk: a férfi beledől a már eleve pirosra színezett víztároló medencébe, majd a kamera a táncosok és ostorosok követésével tér át Elektrára, aki röviden beszél Aigisthossal és a Vezérrel, aztán a kép rászúkit Elektra arcára, aki lehajol az Agamemnónt megtestesítő táncos-színész immár kimerevedett pupillájú arcához, s ekkor látjuk meg, hogy a férfit már felravatalozták, Elektra pedig egy magyar siratót énekel érte.

Halálok

Ez egyúttal elvezet bennünket a film egyik legsajátosabb vonásáig a darabhoz és a forgatókönyvhöz képest, ez pedig Jancsó halál-ábrázolása. Legtömörebben ez úgy foglalható össze, hogy Jancsónál a halál rituális, szimbolikus. Ennek első megjelenése az imént leírt Agamemnón-színész halála. A második eset Orestés (Cserhalmi György) halála, akit Elektra öl meg. Míg a Gyurkó-darabban és a forgatókönyvben egyaránt azt látjuk, hogy Elektra és Orestés egymásba szeretnek, amikor még nem ismerik föl egymást, s ennek az sem vet akadályt, hogy Orestés saját halálának hírével eleinte elkésérti Elektrát; addig Jancsónál erre Elektra úgy reagál, hogy megöli a számára ismeretlen rossz hír hozóját.

Itt ki kell térni az úgynevezett *felismerési jelenet* kérdésére, amely a görög tragédiák hagyományos dramaturgiai eleme. Gyurkó nem véletlenül hagyja ezt el teljesen: nála Orestés a városba érkezése után először Elektrával találkozik, s rögtön udvarolni kezd neki. Ezt követően közli saját halálának hírét Aigisthossal, s ezután következik a költői *Kilencedik jelenet*,⁴⁰² amelyben a testvérszerelem kibontakozik. Ennek dramaturgiai alapfogása, hogy sem Orestés nem tudja Elektráról, hogy Elektra, s Elektra sem szerelméről, hogy ő Orestés. Pusztán céljaikat fogalmazzák meg egymásnak, s így a darab szereplői tulajdonképpen a legtisztább módon ébrednek szerelemre egymás iránt: nevek és prekonceptiók nélkül, egyedül azért, mert azonosak a vágyaik. „ORESztész: Amíg nem ismertelek, csak Oresztész parancsa volt: főlzabadítani a várost. /

⁴⁰² Gyurkó i.m. 56–66.

ELEKTRA: Amíg nem ismertelek, csak egy feladatomban volt: megszabadítani a várost.⁴⁰³ A darab világán belül egyedül a Kórus kérdőjelezi meg vonzalmuk helyességét: „Azt hiszitek, egyről beszéltek?”⁴⁰⁴ Gyurkó nagy találmánya, hogy a testvérek közti félreértés végsőkéig fokozásával képes rámutatni: a mítosz absztrakt szintjén a testvérek egymásnak teremtettek, hiszen Agamemnont is egy férfi-nő szerelmi páros ölte meg, így a bosszú is egy férfi-nő szerelmi párosé kell legyen a talio-elv alapján. Ettől az sem tántorítja el a testvéreket, hogy Gyurkó még a felismerési tárgyat is beleírja a jelenetbe: Orestésnél van Agamemnón törpe. A fiú csak Aigisthos megölésénél fedti föl kilétét, s ebben az esetben is az absztrakció szintjén bizonyítja, hogy ő Orestés: „Orestész vagyok, a meggyilkolt Agamemnon fia. És a te halálod, zsarnok.”⁴⁰⁵ A testvérszerelmek konfliktusa éppen a zsarnok halála után teljesedik ki, mivel Elektra nem akarja földadni kapcsolatát Orestésszel, s mikor Orestés ennek lehetetlenségéről meggyőzi, Elektra részben a „forradalmi eszme”, részben a szerelmi sérelem miatt megkérdőjelezi testvére hatalmát: ezért lehet a Gyurkó-darab egyetlen megoldása, hogy Orestés megöli Elektrát is. Noha ez a megoldás végletesen tragikusnak tűnhet, valójában egy spirális narratívává alakítja a drámát, mivel Elektra lényege ezáltal a mindenkori ellenállás lesz a mindenkori hatalom birtokosával szemben. Ahogy Józsa találóan fogalmaz: „S itt ne tévesszen meg senkit az, hogy Elektra halála »tragikus esemény«: Orestész azért öli meg, hogy a szituáció innen maradjon a tragikumon; *a tragikumot öli meg.*”⁴⁰⁶ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) A forradalmi kommunizmus, mint a befejezhetetlen társadalmi tökéletesedés formája azért is ráolvasható a drámára, mert Gyurkó igen gyakran kifejtette ezzel kapcsolatos álláspontját: „Aki kommunista, nem tekintheti befejezettnek a forradalmat, nem nyugodhat bele a társadalmi egyenlőtlenségekbe, nem elégedhet meg a jogi egyenlőséggel, nem mondhat le az egyenlő lehetőségek biztosításáról.”⁴⁰⁷

Az eddig megállapítottakat a forgatókönyv esetében is elmondhatók. „Elektra fájdalomtól eltorzult arccal fut a mezőn. / Orestész szembejön vele. Találkoznak. Elektra megáll. / Örjögve elkezd verni Orestész arcát, testét. / A jelenet alatt, a jelent végére a vad ütésből vad, szerelmes ölelés lesz.”⁴⁰⁸ Ezt követően a szerelembe esés párbeszéde szóról-szóra megegyező a darabban színre vitt változathoz képest, annyi eltéréssel, hogy a forgatókönyvben a Kórus nem kap szerepet. A forgatókönyvben a lezárás – a darabhoz hasonlóan – szintén Elektra Orestés keze általi halála.

A filmben azt látjuk, hogy a forgatókönyv fenti idézetéből, Elektra örjögéséből józan, hidegen kimért gyilkosság lesz. Törőcsik arcán legfeljebb az elszántság látszik, amikor megöli

⁴⁰³ Gyurkó i.m. 63.

⁴⁰⁴ Gyurkó i.m. 64.

⁴⁰⁵ Gyurkó i.m. 78.

⁴⁰⁶ Józsa i.m. 811.

⁴⁰⁷ Gyurkó László: *Milyen színházat szeretnék?* Budapest, Valóság, 1974. in: *Huszonötödik színház* i.m. 16.

⁴⁰⁸ Gyurkó–Hernádi i.m. 22.

testvérét. Ennek eredményeként azonban Aigisthosék halálra ítélik Elektrát, és bezárják a vályogfalú börtön-várba. Érdeemes megfigyelni azt a paradoxont, hogy Jancsónál az épületek mindig nyomasztóan átláthatóak, mégis a bezártságot jelenítik meg. Ez már a *Szegénylegények* sáncára is igaz volt, a *Szerelmem, Elektrában* pedig egy olyan oszlopos épületet látunk, ami csupa ablak-ajtó, de ezeken a nyílásokon nincs tábla és zár: Aigisthos hatalmi építménye teljesen átlátható és átjárható, ami mintha azt jelentené, hogy a zsarnoki logika is könnyen kiismerhető, leleplezhető; illetve ismét gondolhatunk Bahtyinra, aki azt is megállapítja, hogy a karnevál nemcsak kritizálja, de ironikus módon meg is erősíti a hatalmon lévőket: Aigisthosnak megdönthetetlennek hitt diktatúrájában nincs miért rejtegetnie zsarnokságát. Elektra nem él Aigisthos kegyelmi ajánlatával; nem mondja a népnek, hogy mindenben tévedett, hanem a biztos halál tudatában újra elmondja: mindenki hazudik. Ezután küldik be az imént leírt börtönbe, ahol az oszlop másik oldalának háttal ott áll a feltámadt Orestés. Akár Cseh Tamás dalában, aki Orestésszel érkezett Jancsó filmjébe és a városba: „Háttal a falnak, és nem megdögleni. / Egy ember tudta ezt remekül.” Tegyük hozzá: Orestés feltámadását még hitelesebbé teszi, hogy a hosszú snitt, melyben életre kel, holttestének közelképével kezdődött; ha volna vágás, sokkal inkább fölmerülne az alkotói manipuláció lehetősége a befogadóban, mint így. A testvérek itt és ekkor Orestés feltámadása miatt ismernek egymásra. Ennél aligha lehetne erőteljesebben jelezni az absztrakciót: pár percre fölmerül a lehetősége egy radikálisan új Elektra-változatnak, de az ősi, mitikus törvényeket nincs szerző, aki megszegheti: „Orestész a zsarnok halála.”⁴⁰⁹

A snitt erejét növeli, hogy a folytatásában lezajlik az Aigisthos elleni puccs: ugyanazok a lovasok, akik korábban még Aigisthost ünnepezték, ugyanaz a nép, aki az imént börtönbe kísérte Elektrát, most körbeveszi a vezért, és elállja előle a menekülés útját. A beállítás azzal végződik, hogy Aigisthosra hálót dobnak, s Orestés felmutatja a törst, amellyel a zsarnok megölte Agamemnónt. Érdekes módon azonban ezzel nem Aigisthost, hanem a Vezért öli meg először, miután az immár mosolygó, és gyakran a kamerába néző Elektra meztelenül megtáncoltatta őket. A már Gyurkónál is tapasztalható konfliktus a testvérek között, amelynek fő kérdése, hogy a hatalomátvétel utáni új rendet miként hozzák létre, a filmben is fontos kérdésként artikulálódik: Orestés például felöltözteti a Vezért, mielőtt megöli; a vak bosszú helyett emberségesen végzi ki, továbbá még a Vezér kívánságának is eleget tesz, s nem szemből, hanem hátulról döfi le.

Aigisthos csak ezután kerül sorra. Leveszik róla a hálót, s egy hatalmas, sárgolyóra emlékeztető labdára helyezik: mozgása korlátozott, a labdát körülveszik, nem tudja elgurítani sehová, de a tetején maradni is nehezebbre esik. Amikor a tömeg a magasba emeli a labdát, le is esik róla, majd menekülni próbál, de először Orestés, majd egy lovassor állja útját; pedig a kép

⁴⁰⁹ Gyurkó–Hernádi i.m. 22.

horizontján ekkor ugyanúgy megjelenik a tágas, végtelen szabadság lehetősége, mint a *Szegénylegényekben*; csak itt nem a rabok, hanem a zsarnok próbál menekülni. Orestés utoléri, és egy pisztollyal lövi le: „A történetnek vége. A zsarnok halott.” – mondja ismét önreflexív módon, a mítosz ismeretére utalva, s elsétál a horizont, a fentiek értelmében tehát a szabadság felé.

A filmben ezen a ponton szólal meg először nondiegetikus zene, az *Allegro barbaro* (BB63) Bartóktól, akinek a zenéje és szellemisége Jancsót egész pályáján végigkísérte. Hamarosan Elektra is utoléri Orestést: a testvérek mintha táncot lejténének egymással, majd Orestés visszafut a nép közé, akik immár valóságos örömtáncot járnak. Ahogy a zene elhallgat, a testvérek megvallják egymásnak szeretetüket, és önként lépnek oda a két pisztolyhoz, amit egy koszorúra készítettek nekik elő, hogy megöljék egymást. Látnivaló, hogy Jancsónál minden egyes halálnak sajátos rituális jelentősége van. Annál is inkább, mert miután a nép eltemette és leterítette fölszabadítóit fátyollal, Jancsó vág, mielőtt feltámasztaná Elektrát és Orestészt. Egy olyan filmben, amely összesen tizenkét beállításból áll (erre a forgatókönyv a korszakra jellemzően a szöveg képekre tagolásával utal), s amelyben egy feltámadást már vágás nélkül végignéztünk, kiemelt jelentősége lesz annak, hogy a holttestek képéről ugyanezen emberek sétáló közelijére vág a rendező.

Ezt követően Elektra és Orestés beszáll a film emblematikus és sokat vitatott vörös helikopterébe. Noha eddig is volt anakronizmus a filmben, ez mégis meghökkentő pillanat. Ahogy fölszáll a gép, és elhalkul a propeller zaja, Elektra egy avantgárd, idézetekkel teletűzdelt epilógusba kezd. Ez a szöveg már a legelején megmagyarázza, mit jelent a helikopter: egy örökké újjászülető fönixmadarat látunk, akinek „apja a szabadság volt, anyja a boldogság.” Mi több, az epilógus csöppet sem kívánja rejtegetni egyértelmű értelmezői szándékát: „Elektra tovább mesél a világ és jelenkorunk elnyomottjainak nevében és legszebb reményeink képviselőjében megszólaltatván argumentumul *Bartókot, Kodályt, Petőfit.*”⁴¹⁰ Ez a záró szekvencia egyértelműen forradalmi, kommunista történetként értelmezi az eddig látottakat. Ennél azonban figyelemreméltóbb, ahogyan a végső snitt, ismételten vágás nélkül, képileg is megjeleníti a szöveg értelmét. A helikopter fölszáll, majd kirepül a képből, ezután a kamera lesvenkel a földre, ahol a nép összegyűlik fogadni az érkező fölszabadítókat. Akárha Elektra és Orestés most új országba érkeztek volna elhozni a szabadságot. Ezt követően egy végtelen hosszú élőlánc alakul a tömegből, élükön a mitológiai testvérpárral, hogy egyre közelebb kerülve a kamerához, egyre kevésbé a főszereplők töltsék ki a képet, míg végül teljesen ki is kerülnek belőle. A film záróképén az éneklő és táncolva járó népet látjuk, ahogy Elektra epilógusában is halljuk: „És ha már nem lesz többé földbirtokos és gyártulajdonos, nem lesz burzsoá és proletár, gazdag és szegény, elnyomó és elnyomott, és nem úgy

⁴¹⁰ Sas György: Szerelmem, Elektra. Jancsó Miklós filmje Gyurkó László drámája nyomán. *Film, Színház, Muzsika*, 1975. 01. 18., 3. (kiemelések az eredetiben, Sz. B.)

lesz, hogy az egyik ember túlságosan jól lakik, a másik pedig éhezik, ha majd a bőség kosarából mindenki egyaránt vehet, ha majd a jognak asztalánál mind egyaránt foglal helyet, ha majd a szellem napvilága ragyog minden ház ablakán, akkor és csakis akkor lesz majd a földön emberhez méltó élet.” Azzal, hogy a fogalmakká titrált, mitológiai hősök helyett a nép képével zárul a film, éppen ezt, az osztálykülönbségek nélküli világgépet fogalmazza meg vizuálisan Jancsó és Kende János (operatőr).

Összegzés

A három változat három szerzőjét feltűnően az a lehetőség izgatta, hogy az Elektra-mítoszt a lehető legfogalmibb, legabsztraktabb szintjére csupaszítsa, hogy aztán ezt az absztrakciót nyelvi és vizuális stíluselemekkel gazdagítsa oly módon, hogy a mű a szerzők szubjektív kommunizmusát reprezentálja.

Jancsó esetében ráadásul még egy további absztrakció is fölmerül, még hozzá saját filmes stílusának absztrahálása. A *Szerelmem, Elektra* oly sok filmes önreflexív gesztust tartalmaz; Elektra többszöri kamerába nézése és a nézőkhöz címzett beszéde; Orestés már idézett mondata, amivel a narratíva folyamatát és végét kommentálja; a Gyurkó-szövegből átvett mondatok, amelyek a mitológiai szereplők mitológiai mivoltuk öntudatáról tanúskodnak; valamint az anakronizmusok mind ebbe a sémába illeszkednek; hogy Jancsó e filmjét tekinthetjük akár meta-Jancsó-filmnek is. Annál is inkább, hiszen a korabeli kritikák is lépten-nyomon azt hangsúlyozták, hogy ezzel a filmmel Jancsó „elment a falig”. Míg a magyar kritikák ezt jellemzően negatívumként vetették a rendező szemére: „Mert valamiképpen jelzi a művész görcsös nosztalgiáját az egykori nagy siker után – s megmutatta azt is, hogy Jancsó a múlt időben mennyire eltávolodott céljai, ábrázolásmódjának egykori lényegétől”,⁴¹¹ addig külföldön akadt olyan, aki hozzám hasonlóan úgy látta, hogy Jancsó tudatosan hajtja túl saját stílusát: „Az «Elektra» egy fejezet lezárását jelzi Jancsó művészi karrierjében, s ahogy ennek okait megfogalmazza, az jelzi növekvő tudatosságát – és törődését – a nézők reakciójával kapcsolatban.”⁴¹² A filmet záró kommunista epilógus is olvasható ezen tudatosság jeleként.

Ez annál is figyelemreméltóbb, hiszen mind Gyurkó darabja, mind Hernádi és Jancsó filmje egyszerre olvasható a Rákosi- és a Kádár-rendszer kritikájaként is. Mintha műalkotások útján a

⁴¹¹ Gantner Ilona: *Szerelmem, Elektra*. Népszava, 1975 január 16.

⁴¹² „»Electra« marks the closing of a chapter in Jancsó's artistic career, and the way he puts the reasons show his growing awareness of – and concern about – audience reaction.” (a szövegben saját fordításomat közlöm) – „Electra in the abstract” 1974 október 13. 107, JF 3184/2 – a Magyar Nemzeti Filmarchívumban őrzött újságkivágat alapján nem lehet megállapítani, hol jelent meg a cikk, s ki lehet a szerzője.

szerveknek lehetősége lett volna egyfajta humanista, a hivatalos kormány politikájától mégis balrább álló, '68-as szellemiségű baloldaliságot vállalni. Józsa Péter a film kapcsán egyenesen Herbert Marcuse gondolataira asszociál: „Lehetetlen nem gondolni Marcuse szavaira: »...a hazugságokat általánosan elfogadja a köz- és magánvélemény, s nem tűnnek többé szörnyűségesnek. E nyelv mindent előzőnlő jellege és hatékonysága arról tanúskodik, hogy a társadalom úrrá lett belső ellentmondásain; ezek megújulnak anélkül, hogy szétrobbantanák a társadalmi rendszert. S éppen a nyílt és kiáltó ellentmondás változott át a discours formájává és reklám-jelszóvá. A reduktív szintaxis kiengeszteli az ellenfeleket, s egyetlen szilárd és családias struktúrában fogja őket össze.«”⁴¹³

A tény, hogy a *Szerelmem, Elektra* minden verziójában különböző stilizálási módszerekkel, de problematizálódik az erőszakos hatalomátvétel, még hozzá a hatalomátvevők halálával, Jancsónál ráadásul önkéntes halálával, az önreflexív humanista baloldalt jeleníti meg. A narratíva spirálissá tétele ugyanakkor visszaadja a forrás-mítosz örökérvényűségét. Noha Marx József szerint „a film befejező mondatai mintha ma süketen csengnének”,⁴¹⁴ számomra úgy tetszik, a *Szerelmem, Elektra* mindhárom változata mind stiláris megoldásaiban, mind a baloldaliság ábrázolásában a mai napig érvényes, s így a Jancsó-életmű egy méltatlanul keveset tárgyalt darabja.

A *Szerelmem, Elektra* forgatókönyvének vizsgálata kapcsán érdemes megjegyezni, hogy mivel a darab és a forgatókönyv között ugyanannyi jelentős különbség van, mint a forgatókönyv és a film között, ezért a forgatókönyv autonóm verzióknak tekinthető. Ilyen értelemben jól demonstrálható rajta Steven Price korábban már idézett definíciója a dráma és forgatókönyv különbségéről, miszerint utóbbit egyetlen előadásra szánják. Ez annak ellenére igaz, hogy a *Szerelmem, Elektra* forgatókönyve jóval kevésbé kidolgozott, mint az előző fejezetben tárgyalt *Szegénylegényeké*, ami azzal magyarázható, hogy a befutott Jancsó-Hernádi párosnak ekkorra már nem kellett víziójukat olyan részletességgel szövegesen megalapozni, mint pályájuk kezdetén. Fontos tehát kijelenteni, hogy a forgatókönyv autonómiáját nem minden esetben a textuális minősége hozza létre, hanem, ahogy a fenti példán láthattuk, adott esetben épp a filmtől, vagy egyéb szatellit-szövegektől való dramaturgiai és narratív különbözősége.

⁴¹³ Józsa i.m. 811. idézi Herbert Marcuse: *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*. Paris, Minuit, 1968, 124. (Józsa hivatkozik a francia kiadásra, a fordító nevét valószínűleg azért nem jelzi, mert ő maga a későbbi hivatalos magyar kiadás fordítója, amely tanlumánya írásakor még nem volt publikus.)

⁴¹⁴ Marx József: *Jancsó Miklós két és több élete. Életrajzi esszé*. Budapest, Vince Kiadó, 2000, 276.

„Az én prózám közelebb áll a filmhez.”⁴¹⁵

– Galgóczi Erzsébet

Galgóczi Erzsébet pozicionálása a rendszerváltás utáni irodalmi kánonban a mai napig vita tárgyát képezi. Annak ellenére (vagy éppen azért) tűnik igaznak ez az állítás, hogy életművéről relatíve gyakran, jelentős értelmiségi autoritások nyilvánítanak véleményt. Réz Pál még Galgóczi életében írt összefoglaló ambícióval hosszabb tanulmányt,⁴¹⁶ Pomogáts Béla⁴¹⁷ és Nádas Péter⁴¹⁸ az író halálának tizedik évfordulóján nyilatkozott kanonizációs szándékokat sem nélkülöző hangnemben, a középgenerációs irodalmárok köréből Szolláth Dávid⁴¹⁹ vizsgálta példaértékű alaposággal Galgóczi szövegeit, a „rangidős” esztéták közül György Péter⁴²⁰ mérlegelte az életmű súlyát, a filmtörténeszeket pedig legjelentősebben Gelencsér Gábor tanulmánya⁴²¹ képviseli.

A fenti művek szinte kivétel nélkül fölvetik a kérdést: vajon miért marginalizálódtak Galgóczi írásai a halála óta eltelt évtizedekben? Az egyik lehetséges válasz az, amit Szolláth találóan *kritikai realista*⁴²² írói attitűdnek nevez, s rendre beszél róla mindenki, aki Galgóczi kapcsán megszólal. Az író szövegei a létezett szocializmus nagy ígéreteinek sikerességeire és sikertelenségeire kérdeznak rá: változott-e a parasztság élete, a termelés mikéntje, s ha igen, ez valóban az osztály javára történt-e; hogyan áll az osztály nélküli társadalom ideája, boldogulhat-e egy vidékről Budapestre vetődött első generációs értelmiségi az 1956 után kiépülő Magyarországon; hol tart az emancipáció; van-e sajtószabadság, mi olvasható legálisan, mi illegálisan, és így tovább. Ezen kérdések szoros kritikai vizsgálata kétségkívül egy letűnt

⁴¹⁵ Sebes Erzsébet: Akit az úszó jégtáblára tesznek... Két éve készül a vészküszöbre. Pályájáról, témáiról, írói terveiről beszél Galgóczi Erzsébet. *Hétfői hírek*, 1978. február 13.

⁴¹⁶ Réz Pál: *A magány szégyene. Galgóczi Erzsébetről*. In: U.ő.: *Kulcsok és kérdőjelek*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973, 410-423.

⁴¹⁷ Pomogáts Béla: Igazságkereső író: Galgóczi Erzsébet. Halálának tizedik évfordulóján. *Tekintet*, 1999, 6. szám, 13-34.

⁴¹⁸ Nádas Péter: *Galgóczi bruátlis hazája*. In: U.ő.: *Kritikák*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1999, 126-132.

⁴¹⁹ Szolláth Dávid: *Galgóczi Erzsébet szerepdilemmái*. In: U.ő.: *A kommunista aszketizmus esztétikája – Opus 13*. Blassi Kiadó, Budapest, 2011, 160-190. U L R : <https://www.szaktars.hu/balassi/view/szollath-david-a-kommunista-aszketizmus-eszketikaja-2011/?query=galg%C3%B3czi%20erzs%C3%A9bet&pg=171&layout=s> Utolsó letöltés: 2020.05.02.

⁴²⁰ György Péter: „Belőlem ötvenhat csinált író” – Galgóczi Erzsébet. In: U.ő.: *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest, Magvető, 2014, 239-246.

⁴²¹ Gelencsér Gábor: *Emberarcú szocial(ista realiz)mus. (A Galgóczi- és Galambos-mozifilmek világa)*. In: U.ő.: *Forgatott könyvek – A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest, Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015, 398-415.

⁴²² „A Törvényen belül kritikai realista mű, poétikailag, irodalomtörténetileg nyilván anakronisztikus a maga korában.” – Szolláth i.m. 186.

korszakhoz kötik Galgóczi szövegeit, s nagy absztrakciós ábrázolói gesztusok nélkül nehezebben hozzáférhetővé válik az életmű. A másik lehetséges válasz stilisztikai természetű – ami föltehetően szoros összefüggésben van az előbb említett kritikai realizmussal –, amelyről a legtömörebb összefoglalást Nádas Péter adja: „Mert elunthatatlanok ezek a mondatok, de nem szép mondatok. Ügyetlen mondatok, idomtalan mondatok, olykor egyszerűen hibásak; brutális mondatok.”⁴²³ Galgóczi nyers, dísztelen fogalmazási módját szinte minden saját korabeli kritikusa a szemére veti, ez alól Réz Pál sem kivétel, aki a valóságábrázolás elemi igénye, a mondatok szintelensége, illetve az író filmes háttére közt is összefüggést lát: „A szöveg megmunkálása elveszíti jelentőségét – hiszen elegendő felvázolni a helyzetet, a cselekményt, a környezetet, a többi már a rendező, az operatőr, a színészek dolga. Minek megkeresni az egyetlen pontos szót, jó hasonlatot, metaforát, minek megkomponálni a mondatok és bekezdések zenéjét?”⁴²⁴ A Galgóczit övező diskurzus kapcsán tetten érhető a magyar irodalomkritikára általában jellemző esztétikai csőlátás, aminek járulékos melléktünete a politikai vakság: Galgóczin esztétikai minőséget kérnek számon, s nem veszik észre, hogy az író életműve az egyik leggazdagabb, hanem az egyetlen irodalmi forrásvidékünk a világháborúk utáni magyar mezőgazdasági munkásosztály életviteléről. E kérdés általános értelemben vett részletes tárgyalására ebben a tanulmányban nincs mód, ám a filmes-irodalmi dichotómia kapcsán, melyet a Galgóczi-életmű értékelői felvázoltak, egy vetületét alaposan szemügyre vehetjük a problémának.

Galgóczi nyilvánvalóan fontos szerző egy olyan disszertációban, amely a filmírás irodalmi vetületét vizsgálja, hiszen az író a Színház- és Filmművészeti Főiskola filmdramaturg szakos hallgatója volt, s ez természetesen hatott szerzői szemléletére. Mint írja: „A prózaíró is képekben látja a világot. Miközben írok, pontosan látom a figuráim alakját, arcjátékát, ruházatát, a helyiség berendezését, a havas tájat, a vásott makadámutat, a megyeháza késő barokk homlokzatát stb.”⁴²⁵ Mindez még inkább unikálissá teszi Galgóczi helyzetét az irodalmi és filmes mezőben: az általam vizsgált korszakra (1956-1989) inkább jellemző, hogy a forgatókönyvírók az irodalom felől érkeznek a filmhez (lásd a korábbi esettanulmányokat: Mészöly Miklós, Cseres Tibor, Hernádi Gyula), mint fordítva, ami Galgóczi útja, hiszen egyetemi évei előtt jellemzően csak pályázatok keretrendszerén belül, illetve kisebb vidéki lapoknál publikált, mint erről maga is vall a fent már idézett *Fekete, fehér* című életrajzi esszéjében. Továbbá Galgóczi még éppen akkor járt a Színház- és Filmművészeti Főiskolára, mielőtt mind a film-, mind a színházi dramaturg szakot megszüntették volna, részben az 1956-os forradalmi események következtében,⁴²⁶ ami történetileg is kiemelt

⁴²³ Nádas i.m. 126.

⁴²⁴ Réz i.m. 420.

⁴²⁵ Galgóczi Erzsébet: *Fekete, fehér*. In: *Ötlettől a filmig*: Galgóczi Erzsébet, Mihályfi Imre: *A közös bűn* (Ördögh Szilveszter szerk.). Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978, 36.

⁴²⁶ Kelemen Kristóf: *Dramaturgia az államosítás korai éveiben – Háy Gyula*. In: *Újjáépítés és államosítás –*

szerephez juttatja a szerzőt, amennyiben ezt követően filmírói, -dramaturgi státuszhoz csak informálisan, kapcsolati tőkén keresztül juthatott ember.⁴²⁷ Maga Galgóczi erről így ír: „Irodalmi körökben úgy tudják, hogy a filmgyártásba nagyon nehéz bekerülni, mert a »filmesek« foggal körömmel védik privilégiumukat. És minden író irigylésre méltó, akitől forgatókönyvet rendelnek, hát még ha forgatókönyve el is jut a megvalósulásig.”⁴²⁸

Úgy tűnik tehát, hogy Galgóczi kanonizációs problémájának gyökere többek közt az, ami miatt számomra megkerülhetetlen: az író szövegein igen gyakran egy pontatlanul definiált *irodalmiasságot* kérnek számon kritikusai, s ezzel a tisztázatlan irodalom-fogalommal szembe állítják a filmírás fogalmát mint alacsonyabb esztétikai értéket képviselő kategóriát. Fontos tehát közelebbről megvizsgálni a korszak idetartozó kritikai diskurzusát, Galgóczi viszonyát a filmíráshoz, illetve forgatókönyveinek autonóm textuális működését.

Galgóczi saját bevallása szerint 1978-ban már tíz forgatókönyv szerzője volt, amelyek közül mindössze három valósult meg filmként,⁴²⁹ élete végéig pedig még egy filmet készítettek szövegéből. A négy alkotás kronológiai sorrendben: *Félúton* (Kis József, 1963.), *Pókháló* (Mihályfi Imre, 1974.), *A közös bűn* (Mihályfi Imre, 1978.), és a leghíresebb a *Törvényen belül*⁴³⁰ adaptációja *Egymásra nézve* címmel (Makk Károly, 1982.). A *Félúton* a szerző első publikált kisregényének⁴³¹ adaptációja volt, és Galgóczi szavait idézve: „nagy szakmai és nézőtéri kudarca egy időre elvette a kedvemet a filmtől, de a filmesek kedvét is tőlem.”⁴³² A tizenegy évvel későbbi *Pókháló* keletkezési története jóval speciálisabb. Újhelyi János, a *Pókháló* és *A közös bűn* dramaturgja, elbeszélése⁴³³ szerint Galgóczi önkéntes filmírói szilenciuma után Máriássy Félix kifejezetten az íróval akart együtt dolgozni, ezért Újhelyivel közösen keresték föl, van-e megfilmeshető ötlete. Máriássy ekkor megrendelte Galgóczitól a *Pókhálót*, amelynek forgatókönyvét Galgóczi kétszer is átdolgozta, majd: „Máig megfejthetetlen okokból 1971 nyarán, szinte már a forgatás előtt Máriássy Félix lemondott a film realizálásáról.”⁴³⁴ Galgóczi ezt követően önálló szöveggként adta ki a művet,⁴³⁵

Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről (Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella, Ring Orsolya szerk.). Budapest, Arktisz – TMA, 2020, 21-50.

⁴²⁷ Ehhez lásd a már idézett Galgóczi: *Fekete, fehér.* című szövegét; tovább: Újhelyi János: *Fogalalkozása: dramaturg.* In: *Ötlettől a filmig: A közös bűn* i.m. 244-282.; illetve: „Soha az életben nem küldtek ki sehonnán” interjú Schulze Évával (készítette: Nagy V. Gergő, Szöllösi Barnabás), *Apertúra*, 2020, tél. URL: <https://uj.apertura.hu/2020/tel/nagyv-szollosi-soha-az-életben-nem-kuldték-ki-sehonnán-interjú-schulze-evával/> Utolsó letöltés: 2020. október 27.

⁴²⁸ Galgóczi: *Fekete, fehér.* i.m. 24-25.

⁴²⁹ „*A közös bűn* a tizedik forgatókönyvem és harmadik filmem.” – Galgóczi: *Fekete, fehér.* i.m. 24.

⁴³⁰ Galgóczi Erzsébet: *Törvényen belül.* In: U.ő.: *Törvényen belül és kívül. Két kisregény.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980, 121-273.

⁴³¹ Galgóczi Erzsébet: *Félúton.* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1961.

⁴³² Galgóczi: *Fekete, fehér.* i.m. 32.

⁴³³ Újhelyi i.m. 244-282.

⁴³⁴ Újhelyi i.m. 270.

⁴³⁵ Galgóczi Erzsébet: *Pókháló.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.

s csak ezután filmesítette meg Mihályfi Imre. *A közös bűn*⁴³⁶ az író-rendező alkotópáros második közös filmje már klasszikusabb értelemben vett adaptáció, akárcsak az *Egymásra nézve*: a számottevő különbség, hogy Galgóczi Makk Károllyal nem dolgozott együtt a kisregény forgatókönyvvé adaptálásán, éppen ezért nem tárgyalom részletesen a filmet tanulmányomban. Emellett fontos megemlíteni, hogy Galgóczi aktívan dolgozott a televízióban is (itt ismerkedett meg Mihályfi Imrével, aki a két Galgóczi-adaptáción kívül nem készített játékfilmet), s a *Fekete, fehérben* emlegetett tíz forgatókönyv közül sok tévéjáték: ezek közül többet 1986-ban a *Magyar karrier*⁴³⁷ című kötetben jelentetett meg. Részletekbe menően ezeket a szövegeket sem vizsgálok e tanulmányban, mégis fontos megemlíteni, hogy Galgóczi nem tett hierarchikus különbséget a filmes és televíziós írói gyakorlat között, s ennek nemcsak a *Magyar karrier* kötet a bizonyítéka: „Semmi különbséget nem éreztem, ma sem érzek egy nagyfilmnek vagy egy tévéjátéknak készülő forgatókönyv között.”⁴³⁸ írja már többször idézett esszéjében. *A közös bűnről* szóló *Ötlettől a filmig* kötetben Mihályfi Imre is megemlíti,⁴³⁹ hogy a tévés és filmes rendezői gyakorlat között legfeljebb technikai különbséget lát, a szakmai és kritikai hierarchikus gondolkodás mégis a mai napig ellehetetleníti, hogy a tévéfilmek a magyar mozgóképes kultúra kánonjának részét képezzék.

A továbbiakban a *Pókháló*, illetve *A közös bűn* föllelhető szöveg- és filmváltozataira, illetve az ezekről szóló kritikákra koncentrálok. A *Pókháló* esetének vizsgálata disszertációm szempontjából szinte nem is szorul indoklásra, hiszen olyan írásról van szó, amely filmtervként való megíúsulása miatt vált önállóan kiadott szöveggé. *A közös bűn* kevésbé kézenfekvő, ám mint már szóba került: e műről is készült az *Ötlettől a filmig* sorozatban kötet, ezért ismételten jó például szolgál a forgatókönyvek publikációs gyakorlatának, illetve a regény adaptációs folyamatának elemzéséhez.

Pókháló

Sajnálatos módon a *Pókháló* szövegének azon változatai, amelyeket Újhelyi János a korábban idézett esszéjében említ, nem föllelhetőek. A *Magyar Nemzeti Filmarchívum* Könyvtárában csak egy későbbi, a kisregény publikálása utánra datált, 1972-es példánya⁴⁴⁰ található a forgatókönyvnek, amely már nem a Máriássyval, hanem a Mihályfival tervezett, s végül megvalósult filmnek az alapja. A publikált szöveg és a film közti minimális különbségek miatt, valamint Újhelyi tanúsága

⁴³⁶ Galgóczi Erzsébet: *A közös bűn*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.

⁴³⁷ Galgóczi Erzsébet: *Magyar karrier*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.

⁴³⁸ Galgóczi: *Fekete, fehér*. i.m. 32.

⁴³⁹ *A film rendezője: Mihályfi Imre* (Újhelyi János interjúja). In: *Ötlettől a filmig: A közös bűn* i.m. 212-229.

⁴⁴⁰ Galgóczi Erzsébet, Mihályfi Imre, Újhelyi János: *Pókháló*. Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára, 20769, 1972.

szerint sejthető, hogy a *Pókháló* keletkezéstörténetének legfontosabb szakasza éppen az a Máriássyval folytatott munka volt, amelyhez jelenleg nincs Galgóczitól származó, kéziratos forrás. Újhelyi így írja le a filmötlet születését:

„Galgóczi felsorolta, hogy milyen témákkal foglalkozik, mit szándékozik megírni a közeljövőben. Az egyik történetnél Máriássy megszólalt: Ez az, ezt kell filmre írni! A történet arról szólt, hogyan szorítottak ki az állásából, hogyan állítottak félre egy téeszelnököt a járási, a megyei hatalmasságok a hatvanas évek végén, pusztán önzésből és magánérdekből. Galgóczi felsóhajtott: Egy baj van, ez az eset a családkban történt, a bátyámról van szó.”⁴⁴¹ A *Pókháló* Niklai Gézáját tehát Galgóczi részben saját testvéréről mintázta, s Újhelyi emlékezetében ez a tény eredendően akadályozta a szerzőt a mű létrehozásában, a rendező és a dramaturg hatására mégis eltávolította magától a nyersanyagot, és megírta a forgatókönyvet. Ez alapján még az is föltehető, hogy Galgóczit kifejezetten segítette a filmes forma a családot érintő politikai események feldolgozásában, tehát akárcsak Mészöly esetében, itt is érdemes visszautalni a Barthes-i végtelen szöveg és az önadaptáció jelenségére.

A *Pókháló* publikált szövegének és a filmnek a cselekménye minimális eltérésekkel a jelenetek és párbeszédék szintjén is azonos. A kiadott kisregény, az archívumi forgatókönyv és a film közt érdekes különbség, hogy a forgatókönyvben a dialógusok valamivel hosszabbak, mint a kisregényben és a filmben: mintha Galgóczi felduzzasztotta volna a hangzó szöveget a forgatókönyv írásakor, majd a forgatás során visszahúzták volna a párbeszédeket. A cselekmény váza mindhárom változatban a következő.

A Niklainak (Avar István) dolgozó Selyem Zsiga (a filmben: Deczki Zsiga, Koncz Gábor alakítja) agronómust hallopáson kapják. Niklai adna még egy esélyt Selyemnek, de a lobbanékony TSZ elnökhelyettes Zsuppán (Madaras József) hatására a TSZ-tanácsa Selyem kirúgására szavaz. Mivel Selyem a megyei gyűlést igazgató Csegeinek (Horváth Sándor) bizalmasa, és Csegei haszonszerzésből magának akarja Niklai TSZ-ét, ezért módszeresen ellehetetleníti Niklai elnökségét. Ellenőrzőket küld az általa vezetett TSZ-re, mondvacsinált hibákra hivatkozva akadályoztatja a mezőgazdasági munkát, ezzel valóban dokumentálható mulasztást generál, lejárató cikket írat Niklairól a megyei lapba. Az első cselekménybéli különbség a kisregény és a film közt, hogy előbbiben Niklai Géza házas, utóbbiban idős édesanyjával (Patkós Irma) él együtt: ez a különbség már az archívumi forgatókönyvben is jelen van. Ennek ellenére a kisregényben lévő Anna és Géza közti párbeszédék szinte szószerint átkerültek a filmbe Niklai és anyja közt zajló párbeszédékként. A kisregényben Csegeinek tehát még egy zsarolási pontja van: úgy intézi, hogy Niklai felesége, Anna tudjon a férfi városi afférjáról Zsuzsával, így a kisregény végén Anna

⁴⁴¹ Újhelyi i.m. 269.

elhagyja Niklait. A filmben ez úgy módosul, hogy mivel Niklai renoméja sérül a történet során, Zsuzsát (Káldi Nóra) nem meri bemutatni anyjának, nehogy ezzel a fiatal zenetanárt kellemetlenségnek tegye ki a faluban. Csegei mindezzel kikényszeríti, hogy Niklai visszavegye Selyem Zsigát a TSZ-be, amivel bizalmi válságot generál, s Niklait a TSZ-tanács végül leváltja. A második különbség a kisregény és a film cselekménye közt a zárlatban található. A kisregényben Niklai intrikusai mindent megnyernek, míg ő mindent elveszít, ám veszteségével szinte nem is törődve folytatná tovább életét, elkötelezett szocialistaként, aki nem a pozíciójával, hanem az elvégezhető munkával törődik. A filmben ezután Selyem visszatér oda, ahol a konfliktus kirobbant: a halastónál hajnalban kirúgja Zsuppán apját, majd a rakományos teherautóval útnak indul az esőben. Zsuppán hírére veszi apja megaláztatásának, ezért kirohan az országútra, s akadályozza Selyem Zsigát a továbbhaladásban. A két férfi közti dulakodás csúcspillanatában Niklai is megérkezik, így ő is szemtanúja lesz annak, amint a sáros talajon megcsúszó teherautó felborul, s több mázsa hal ömlik ki az országútra és vész kárba. Míg a kisregényben csak individuális nyereségek és veszteségek vannak, a filmben a pozícióért folytatott harc kollektív kárt okoz.

A fentiekre jól illik Réz Pál leírása: „Egy tanácselnök, téeszelnök, rendőrfőnök hitványsága magánügy, lélektani jelenség maradna, ha nem látnánk mögötte, körülötte, fölötte a közeget, amely ezt a hitványságot lehetővé teszi, és azt, amely ellene feszül.”⁴⁴² Mai szemmel kétségkívül a *Pókháló* társadalomrajzi, kordokumentáris olvasata a legerősebb, s ez szintén összefügghet a szöveg filmes indíttatásával. A *Pókháló* minimalista nyelvezete, szárazsága, csupán néhány jelzőre szorítkozó leírásai egyértelműsítik, hogy Galgóczi a filmtörténet mimetikus, valóságábrázoló vonulatához kíván csatlakozni szövegével. Stilizáció, szimbólum, metafora sem a képek, sem a trópusok szintjén nincs a kisregényben. Az írás jellege szinte előre vetíti, hogy a belőle készülő filmnek fekete-fehérnek kell lennie, ahogy Mihályfi filmje az is. Bizonyos szempontból még Réz egy fokkal vádlóbb gondolata is ráolvasható a műre: „Megesik, hogy [Galgóczi] nem teszi meg azt a végső, nagy mozdulatot, amely felmutatná anyagában az általánost, az egyetemest.”⁴⁴³ Ezzel együtt föllelhetőek a *Pókháló* mindkét változatában olyan motívumok, amelyek az absztrakciót célozzák.

Legerősebben ez a kisregény ismétléseiben érhető tetten. A rutinszerű cselekvések visszatérő fölmutatása bevett filmes eszköz az idő múlásának és a szereplők lelki változásainak ábrázolására. A szöveg olyan jelenettel kezdődik, amely még kétszer tér vissza minimális változással.⁴⁴⁴ Niklai rendszeresen éjjel kettőkor kel föl, hogy valamit ellenőrizzen a TSZ-ben zajló munkák közül. A cselekmény előrehaladtával ez egyre inkább fölkelte Niklai feleségének, Annának

⁴⁴² Réz i.m. 417.

⁴⁴³ Réz i.m. 419.

⁴⁴⁴ Galgóczi: *Pókháló* i.m. először: 5-6., másodsor: 101., harmadszor: 146.

a gyanúját, hogy férje ilyenkor félrelépni indul. Galóczy dramaturgiai érzékének ékes példái ezek a szekvenciák, hiszen mindhárom ismétléskor azt látjuk, hogy először Géza és Anna otthon megbeszélnek, Niklai hová megy, egyúttal Anna jelzi féltékenységét; másodsor Niklai odamegy, amit az előző jelenetben ígért Annának; s csak a harmadik jelenetben látogatja meg szeretőjét, Zsuzsát. Ezzel a kisregény szövegében Géza jóval árnyaltabb karakterré válik, mint a filmben, hiszen egyszerre mond igazat és hazudik feleségének, mely motívum a főszereplő viselkedésének feminista kritikáját is felkínálja. Amikor távozik otthonról, azt teszi, amit feleségének vall, s ami egyúttal a szocialista felfogás szerint kötelessége: a TSZ ügyeit intézi valóban, ez nem csupán alibi, ezt követően azonban igazoltnak látjuk Anna gyanúját. Mint már szóba került, a Mihályfi rendezte filmből kiírták Annát, így ott egy morálisan szintiszta férfit látunk, aki elmondja anyjának, hogy megy a dolgára, majd meglátogatja szeretőjét. Zsuzsával mind a kisregényben, mind a filmben folytonosan a házasság lehetőségét fontolgatják: előbbiben Niklai ezt felesége miatt utasítja vissza, utóbbiban a túl sok munkára hivatkozva halogatja a lánykérést. A nyitójelenetet érdemes teljes egészében idézni:

„Niklai Géza tsz-elnök éjjel kettőkor felkelt a felesége mellől. Nem gyújtott villanyt, a vaksötétben óvatosan kitapogatózott a konyhába. 35 éves, lenyúzottan sovány, fáradt férfi. A gáztűzhelyre mosdóvizet készít, a kredencből előveszi borotváló készülékét – s egy fehér üvegből rövid habozás után önt magának egy csosza pálinkát. Félmeztelenül az asztalhoz ül s borotválkozni kezd.

Nemsokára a felesége lép a konyhába, hálóingben, álmotól duzzadt szemmel. Nem lehet fiatalabb a férjénél, kissé házasságnak induló, szelíd parasztasszony.

– Hány óra? – kérdezi.

– Kettő.

– Hová mész? – a kérdés egyáltalán nem számonkérő.

– Ellenőrzöm az éjjeliőröket.”⁴⁴⁵

Első olvasásra hibának tűnhet, hogy a kezdő két mondat múlt időben van, ezután azonban a szöveg legvégéig minden szerzői szakasz jelen időben íródik, amely a forgatókönyvek általánosan elfogadott igeideje. Azonban éppen a jelenet ismétlődése miatt e megoldásnak gondolati mélységet tulajdoníthatunk: az ismétlésben önmagában ott a spirális, a spirális narratíva lehetősége, a szerző azonban azt a szakaszt tárja a *Pókháló*ban elénk, amely megtöri ezt a spirálisitást. A kezdő múlt idő úgy is olvasható: mindeddig így zajlott, s mostantól másként fog, ezért jelen időre vált az elbeszélő.

E gondolatot igazolja a szöveg egy másik, párbeszéd szintjén visszatérő eleme. Niklai igen gyakran mondogatja munkatársainak, Annának és Zsuzsának is: „Ez a hét még nehéz lesz, aztán a

⁴⁴⁵ Galóczy: *Pókháló* i.m. 5-6.

jövő héten egy kicsit fellélegezhetünk.”⁴⁴⁶ A férfi balsorsa éppen ebből a szemléletből bomlik ki: az őt módszeresen kivéreztető Csegeinek nincs egyetlen húzása sem, amit Niklai ne pillanatnyi nehézségnek, ezen a héten megoldandó problémának látna. Niklai képtelen észrevenni a feje fölött, ellene zajló nagyobb politikai folyamatokat: túl jóhiszemű szocialista munkás ahhoz, hogy rosszat feltételezzen feljebbvalóiról. Mottóját épp úgy mondja a kisregény legelején, mint a legvégén, amikor már leváltották elnöki posztjáról. Mihályfi filmje ezt a karakterjegyet a vizuális transzparencia eszközével hangsúlyozza. A kisregény szövege is jelzi, hogy a TSZ-irodán mindig minden ajtó tárva-nyitva áll, Niklai csak a legritkább, legzaklatottabb pillanataiban csukja magára szobáját. Mihályfinál azonban ilyenkor is gyakran a nyitott ablakon keresztül szólítják meg az elnököt az épület udvaráról, máskor pedig éppen az épület falai közt zajló beszélgetéseket mutatja a rendező és az operatőr (Zsombolyai János) kintről, ablakokon keresztül. A filmben sok a hosszú, mozgó beállítás, így a kamera hol a TSZ-irodát szeli át, hol a falun belül mozog szabadon, éreztetve, hogy itt mindenki ismer mindenkit, mindenki lát és hall mindent.

A *Pókháló*ban a falusi transzparencia ellenpontja a városi bürokrácia. A cselekmény szintjén ez abban érhető tetten, hogy Niklai senkivel sem tud személyesen találkozni, amikor ügyeit próbálja intézni: sem a megyei hírlap főszerkesztőjéhez, sem Csegeihez nem engedik be. Mindez képekben is megfogalmazódik. A városban az elbeszélő tekintete irányt vált, itt mindig Csegei és emberei veszik észre Niklait, nem fordítva, sőt, Géza itt szószerint is a sötétben tapogatózik: „A motor reflektora egy csomó szembejövő férfit vág ki a sötétből – megismeri Selyem Zsigát és Pigniczkit. Nem hallani, csak látni, hogy vidáman, nagy hanggal tárgyalnak valamit. Egy pillanatra mintha Csorvás, a főkönyvelő arca is föl villanna – de ebben nem biztos.”⁴⁴⁷ Galgóczi indokolt helyen hangsúlyozza a vizualitást, nemcsak motivikus, de nyelvi szinten is: a fenti idézetben a *kivág* igével teszi érzékien mozgalmassá és filmszerűvé a mondatot.

Galgóczi életművéből világos, hogy a teljes magyar társadalmon azt a demokratikus átláthatóságot kérte számon, amit a *Pókháló*ban a falu közegeként ábrázolt. A kisregényben kritikailag ez legmarkánsabban a Niklairól szóló lejárato cikk kapcsán jelenik meg. Miután Zsuppán rátalál a szeretett vezetőjét bemocskoló újságíróra, Niklaival együtt kivallatják. Az újságíró arra a kérdésre, hogy miért épp Gézáról írt cikket, így felel: „Az ilyesmi nem név szerint merül fel. Telefonál a titkárnő, hogy az »elvtársak« szeretnék, ha például Niklai Gézáról írnék riportot. Én meg szoktam kérdezni: pozitíve vagy negatíve? Ha az[t] mondják: negatíve – akkor abban a szellemben írom meg.”⁴⁴⁸ A konvenció szerint az ilyen nyíltan rendszerkritikus szövegeket a Kádár-rendszer nem tűrte az első nyilvánosságban, pedig ez a mondat nemcsak a kisregényben, de a

⁴⁴⁶ Galgóczi: *Pókháló* i.m. előszőr: 7, utoljára: 173.

⁴⁴⁷ Galgóczi: *Pókháló* i.m. 90.

⁴⁴⁸ Galgóczi: *Pókháló* i.m. 117-118.

filmben is elhangzik (az újságíró Balázs Péter alakítja). S akad egy még keményebb bírálat a munkanélküliség fogalmát elviekben nem ismerő rendszerről: „Maguknak könnyű! 280 tsz van a megyében! Ha itt kirúgnak valakit, még elmehet 279 helyre. De újság csak egy van! Ha engem innen kirúgnak, hova megyek?”⁴⁴⁹ Úgy tűnik tehát, nem feltétlenül magát a rendszerkritikákt vetette ki magából a kádári kultúrpolitika, hanem inkább a rendszerkritika jellege szerint válogatott. Hiszen a *Pókháló* színtiszta szocialista mű: Niklai egyedül házasságtörése miatt ítéltető el, amely motívum a filmből (talán éppen a könyvnél szélesebb nyilvánosság elé kerülése miatt) ki is maradt, máskülönben a TSZ érdekeit minduntalan magánérdekei elé helyező mintaembert ábrázol Galgóczi. Az alkotás leegyszerűsített üzenete innen nézve: az önzés és a rendszer hibái épp a legőszintébb kommunistákat nem hagyja érvényesülni. Úgyis mondhatnánk: mivel Galgóczi balról bírálja a baloldalt, művei megjelenhetnek.

Korabeli kritikusai üdvözölték is ezt a törekvést: „Végső soron tehát azokat a figurákat és helyzeteket keresi [Galgóczi], melyekben kitapinthatóan szembesül a kollektivitás és az individualitás.”⁴⁵⁰ Ami dicséret a szöveg filmszerűsége kapcsán említésre kerül, szintén arra vonatkozik, hogy a dramatikus szerkezet fölerősíti a rendszeren belüli, politikai konfliktusok ábrázolását: „Galgóczi kisregénye formájában nagyon közel áll a filmnovellához. Ez az ábrázolásmód némileg elnagyoltta teszi a *Pókháló*-t, viszont elősegíti a dráma kibontakozását.”⁴⁵¹ Általánosan jellemző, hogy a filmszerűség a korszak kritikusainak szemében az elnagyoltság, a vázlatosság, néhol az önkorlátozás⁴⁵² szinonimájaként jelenik meg. Pedig szocialista nézőpontból a nyelvi aszkézis éppúgy ünnepelhető volna, mint a fizikai. Úgy tűnik, a *Pókháló* szövege zavart keltett a kritikusokban, s ezt a zavart elutasításként fogalmazták meg. „Néhány hatásos, filmen bizonyára látványos, de felesleges, nem illeszkedő képsor erősen megtöri a mű kompozícióját. Lehet, hogy igazságtalanul bíráljuk Galgóczi könyvét, hogy jogosulatlan egyértelműen széprózai munkaként elemezni, hiszen úgy tűnik fel, filmnovellának íródott. Számunkra azonban ebben a formájában, kisregényként, írásműként létezik, s mivel a legrokonszenvesebb eszmei, írói szándékot képviseli, indokoltnak véljük a fokozott szigorúságot.”⁴⁵³ Hajdú Ráfis Gábor idézett mondatain érhető tetten leginkább ez a zavar. Üdvözli a kisregény tartalmát, de elutasítja nyelvi megformáltságát: nem kíván elszakadni bizonyos (meghatározatlan) irodalmi konvencióktól, hogy ezek számonkérése helyett az előtte föltáruló szöveg autonóm működését próbálja megérteni,

⁴⁴⁹ Galgóczi: *Pókháló* i.m. 119.

⁴⁵⁰ Juhász Béla: Képek a valóság bugyraitól. Galgóczi Erzsébet: *Pókháló – Bizonyíték nincs*. *Alföld*, 1973, 9 szám, 64.

⁴⁵¹ V. G.: Galgóczi Erzsébet: *Pókháló*. *Magyar Ifjúság*, 1973. december 28, 42.

⁴⁵² „Az azonban, hogy élt a filmtechnika bizonyos eszközeivel, a képi láttatás, a közvetlen megmutatás, a szűkszavú, csak a lényegre kiemelő, éles vizuális metszetekkel dolgozó módszerrel, a regénynek bizonyos mértékig önkorlátozó tényezőjévé vált.” – Juhász i.m. 65.

⁴⁵³ Hajdú Ráfis Gábor: Nincs alku! Galgóczi Erzsébet: *Pókháló*. *Népszabadság*, 1973. május 12., 7.

miközben az idézett szakasz első feléből úgy tűnik, kritikai és elemző képessége megvolna rá.

A *Pókháló* minden bizonnyal olyan pillanata a magyar irodalomnak, amikor erős értelmezői gesztusokkal lehetőség lett volna a forgatókönyvet mint formát a literatúra fogalmába integrálni. A filmszerűség tényét és jellemzőit; jelen idejű elbeszélés, nyelvi minimalizmus (ennek következtében fokozott olvasói részvétel), költői képek helyett képszerűség, a leírásokban sűrítő szándék, a párbeszéd mélyisége, visszahúzódó narrátor; olvasói detektáltak, viszont nem legitimálták mint irodalmi beszédmódot.

A közös bűn

A közös bűn jól illeszkedik Galgóczi azon műveinek sorába, amelyeket riporter tevékenysége inspirált. Életének ezt a szakaszát fikcióként megírta a *Törvényen belül* azon epizódjaiban, amelyekben Szalánczky Éva és újságíró társai vidékre utaznak anyagot gyűjteni, de a *Fekete fehérben* a konkrét életrajzi háttér is megadja:

„1957 tavaszán Darvas József, a Hunnia igazgatója riportokat rendelt tőlem. Adott előleget, egy gépkocsit, egy dramaturgot, és leküldött egy hónapra vidékre: nézzem meg egy csomó faluban, mi történt náluk tavaly ősszel. (...) Tapasztalataimból riportsorozatot írtam. Darvas József és Simó Jenő fődramaturg kiválasztotta az egyik történetet, és megrendelték forgatókönyvnek. Lelkesen dolgoztunk, a filmgyár is nagy várakozással figyelte munkánkat. Ez lett volna az első film '56-ról. Darvas József azt szokta mondani: Ha jövőre egy film se készül a Hunniában, a magáét akkor is megcsináljuk. – Nem így történt. A többször átjavított kész forgatókönyvet fölküldtük az illetékesekhez, s ők nem járultak hozzá a film elkészítéséhez. A kép, amit a forgatókönyv rajzolt, nem volt azonos a leegyszerűsített, vulgár-marxista szemlélettel, ahogyan a középkeletiek az '56-os eseményeket megítélték.”⁴⁵⁴

Galgóczi ennél pontosabban nem írja le, mi volt az a forgatókönyv '56-ról, ami végül nem készült el filmként, szövegéből azonban kiderül, hogy *A közös bűn* alapanyagát is ekkoriban találta. A regényben ábrázolt gyilkosság ihletője Turi István, aki még 2016-ban is élt s írtak róla cikket,⁴⁵⁵ visszaeső bűnöző volt. Galgóczi elbeszéli a *Fekete, fehérben*, hogy végigkövette Turi egy faluban elkövetett gyilkosságának tárgyalásait: a férfi nem tudta vagy nem volt hajlandó elárulni tettének okait. Annyi derült ki csupán a per során, hogy Turi a gyilkosság után nem tüntette el a hullát, azt másvalaki dobta be később a Dunába. Galgóczit az eset ezen motívuma nem hagyta nyugodni,

⁴⁵⁴ Galgóczi: *Fekete, fehér*. i.m. 30-31.

⁴⁵⁵ Pista bácsi született gyilkos. *Kisalföld*, 2016. május 11., 6.

állítására ezért nem tudta riportként megírni, s ezért cipelte magával a történetet több, mint tíz évig, mire regényformában feldolgozta: „A hulla eltüntetésének szélsőséges szituációjában, úgy éreztem, valami lényeges, történelmileg determinált, az egész parasztságra jellemző törvényszerűséget lehet megragadni. A jobbágy, illetőleg a paraszt évszázadokon át nem volt tagja a Magyar Szent Koronának, nem a nemzetben élt, hanem a »nemzet alatt«.”⁴⁵⁶

Így jött létre *A közös bűn* cselekménye: a Sokorai tanya az osztrák-magyar határ közelében helyezkedik el, ezért rövid idő alatt két társaság is menedéket kér a paraszteszaládnál, mielőtt disszidálna. Először a politikus Wégmann és családja, röviddel utána pedig Kuberkó Ferenc és barátja. Galgóczi műveiben visszatérő tragikus irónia, hogy egyetlen szereplője sem menekülhet Magyarországról: a politikus Wégmann visszaveszik a pártba a forradalom után, Kuberkó éjszaka az istállóban összeveszik társával, a verekedés hevében agyonüti, majd eltűnik. A faluban a közigazgatás szétesett a forradalmi helyzet miatt, az idős Sokorai ezért nem bízik a rendőrségben: Imre fiának adja ki a feladatot, hogy az istállójukban lévő hullát dobja a Dunába. A holttestet később partra veti a víz, Kuberkót elfogják, és az is kiderül, hogy a gyilkosság a Sokorai tanyán történt. A fiatal Imrén azonban ekkorra már olyan mértékű szorongás lesz úrrá, hogy talán őt gyanúsítják majd a gyilkossággal, hogy elmenekül otthonról, s a regényből sosem derül ki, Ausztriába próbált-e ő is disszidálni, vagy kétségbeesésében öngyilkos lett. „Vidra van a bokámon, ez a tanya, ez az élet. Nem lehet szabadulni... nem lehet...”⁴⁵⁷ – visszahangoznak Imre gondolatai a szöveg végén.

Mint a *Pókhálóra*, *A közös bűn*re is igaz, hogy Galgóczi a partikulárisban is a társadalmat igyekszik fölmutatni, ahogy Márkus Béla is írja: „[a] gyilkosság pusztán tényéhez Galgóczi sem tudott hozzátenni mást, mint az időpontot: »1956. november« – vagyis a feltárhatatlan *belső* indítékok helyett szükségképpen a *külső* körülményekkel, a zűrzavaros időkkel magyarázta T. Tamás tettét. Az egyénről áthárította a felelősséget a társadalomra, amikor az action gartuite mögé történelmi háttérrel vetítette.”⁴⁵⁸ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) Szolláth Dávid a tényirodalmat fikcióba átültető Galgócziról már esztétikai megállapítást is tesz: „A riporterszerepből nézve a széppróza pusztán technikai vagy dramaturgiai kérdésnek tűnik: több megtörtént eseményt kell egybesűriteni és a sűrítés következtében önmaguktól tipikussá válnak az alakok és a helyzetek. A hatvanas-hetvenes évek télesztörténeteiben és drámáiban gyakran a krimi cselekmény kliséi fogják össze az elbeszélést.”⁴⁵⁹ Galgóczi maga is *álkriminek*⁴⁶⁰ nevezi *A közös bűnt*, amely kifejezés

⁴⁵⁶ Galgóczi: *Fekete, fehér*. i.m. 44-45.

⁴⁵⁷ Galgóczi: *A közös bűn* i.m. 143.

⁴⁵⁸ Márkus Béla: Galgóczi Erzsébet: *A közös bűn*. *Alföld*, 1976. augusztus 8, 69. – Márkus itt minden bizonnyal hibásan hivatkozik Turi Tamásra, a valós személy neve Turi István volt.

⁴⁵⁹ Szolláth i.m. 181.

⁴⁶⁰ „A kritikusok találóan keresztelték el a regényt álkriminek.” – Galgóczi Erzsébet: *Fekete, fehér*. i.m. 46.

találón mutat rá szerzői szándékira: egy nyomozás izgalmába rejteni kritikai mondanivalóját. A regény dramatikus, filmszerű vonásait ismételten észrevételezte a korabeli kritika, már az adaptáció előtt: „Kár, hogy a regénynek nem akadt Wajdája, hisz szinte »forgatókönyv« úgy ahogy van.”⁴⁶¹

Mikor a regény szövegének filmes vonásait keressük, ismét áll a párhuzam a *Pókhálóval*: *A közös bűn* szövegének is a repetíció az egyik fő szervezője. A regény igen jelentős részét Nádvágó őrnagy elvtárs nyomozása teszi ki, s ez a nyomozás is magán hordozza a kritikai realizmus jegyeit, hiszen Galgóczi tudatosan számúzi a cselekményből az izgalom bármilyen formáját. Nádvágó nyomozása végtelen hosszú vallatások sorozatából áll, több szereplővel kétszer-háromszor is elmondhatja ugyanannak a napnak az eseményeit, amikor Kuberkó és társa a faluba érkeztek, attól függően válogatva a szemtanúk között, hogy a cselekmény előrehaladtával milyen többletinformációhoz jutott. A szöveg ezen szakaszai valóban hasonlítanak egy kihallgatási jegyzőkönyvhöz: egy falusi asszony, aki látta a két fiataalt a faluba jönni, többször is oldalakon keresztül megszakítás, szerzői kommentár nélkül monologizál a rendőrségi kihallgatóban. Kuberkót magát is többször kihallgatják, aki részben éppen a kíméletlenül, újra és újra fölített kérdések hatására vallja be végül bűnét. A különböző szereplőkön keresztül újra és újra elbeszélte eseményekkel a regény színreviszi az elbeszélő ezen megállapítását: „A páratlan gyilkosság köznapis beszédtema lett a megye minden zugában, szenvedélyek csaptak föl körülötte, megkapta a nagy novella rangját, árnyalatait és változatait, aszerint, ki volt az elbeszélő és mekkora a szókinccse; kiszorította a kenyérgondokat, a termelőcsoportok tájékán a huzavonákat, a késlekedő rend hiányát, a politikai-világnézeti véleményeltéréseket.”⁴⁶²

Nádvágó nyomozásával párhuzamosan zajlik a Sokorai tanyán a fiatal Imre sikertelen kiugrástörténete. Az ismétlés itt metaforikusabb szinten nyer értelmet. A három fős parasztcsalád mindennapjait látjuk, amelynek rutinját először a forradalom zavarja meg Wégmannék és Kuberkóék behúzóásával: „Az idegen benéz a levesébe, megérzi a kapcája szagát, vizslatja, miként szűrik le a tejet. Se nem beszélhetnek, se nem hallgathatnak szívük szerint.”⁴⁶³ gondolja Borika, a ház asszonya. Ezt követően a gyilkosság, a hulla eltüntetése akadályozza életük visszazökkenését a normalitásba. Ráadásul Sokorai Imre összeemelegszik Wégmann Andreával (a politikus lánya), amíg a család náluk száll meg, így nemcsak a korszerűtlen eszközökkel végzett, nehéz fizikai munka repetíciója és unalma motiválja a fiút a tanya elhagyására, hanem a szerelem is. E szövegrészekre jellemző, hogy Galgóczi a parasztság életviteli rutinjaiból érzékletes hasonlatokat épít: „Kesztyűjét zsebre vágta és irgalmatlan dühvel fölmarkolta a tragacsot, ahogyan a sorsát fogja

⁴⁶¹ Vekerdi László: „De ki lehetett az a fiatalember” (Törédek Galgóczi Erzsébet művészetéről). *Jelenkor*, 1977, 3. szám, 218.

⁴⁶² Galgóczi: *A közös bűn*. i.m. 104.

⁴⁶³ Galgóczi: *A közös bűn*. i.m. 24.

két kézre az ember, meztelen tenyere jobban tapadt a nyélre.”⁴⁶⁴ Imre a frissen szerzett ismerősön, Wégmannon keresztül próbál városi munkához jutni, így hozza össze a szerencsétlen véletlen Nádvággóval. A politikus ugyanis rendőri állást szerez Sokorai Imrének, akit azonban fizikai rosszullét fog el, amikor Nádvágó elmeséli neki, hogy megtalálták azt a hullát, akit maga Imre vetett a Dunába. Nádvágó leírása a holttestről a regény újabb filmszerű kvalitásának, a képszerűségnek egyik csúcspillanata:

„A bőr, különösen a tenyereken és a talpakon rongyokban hámlik. Körülbelül nyolc-tíz hétig volt a vízben. A koponyatetőn kettő, a jobb halántékán több, gyerekenyér nagyságú bőrhány. A jobb halántékcsontról hétszer-hét centiméteres terjedésben szét van törve és zúzva. A koponyacsont fejtetői részén csonttörés. A bal halánték ugyancsak szétzúzott. Tehát több erős ütéssel pusztították el. S minthogy a felső légutak vizet nem tartalmaztak, nyilvánvaló, hogy a tetemet a halál bekövetkezése után dobták a vízbe.”⁴⁶⁵ Sokorai Imre menekülése a gyűlölt paraszti léttől tehát éppen bűnrészessége miatt lehetetlen, hiszen a fenti sorokat hallva világossá válik számára, hogy nem nyomozhat olyasmira, amit részben ő követett el.

A közös bűn forgatókönyvi változatának legnagyobb különbsége a regényhez képest, hogy szinte kizárólag a Sokorai családra koncentrál cselekménye, s jelentősen csökkennek Nádvágó kihallgatási jelenetei, noha mint már szóba került, a regény szövegében ezek vannak túlsúlyban. Az archívumban található⁴⁶⁶ és az *Ötlettől a filmig* sorozatban publikált forgatókönyv egyetlen különbséggel teljesen azonosak: az archívumi példány 15-ös és 16-os képeit (a korszakra jellemzően Galgóczi is így hívja, amit máskülönben jelenetnek neveznénk) a kötetben összevonták egyetlen 15-ös képpé.⁴⁶⁷ A filmváltozat cselekmény és dialógus szintjén nem tér el a forgatókönyvtől, azonban a színészi játékkal, illetve feltűnően sok zenei aláfestéssel (zeneszerző: Vukán György) Mihályfi erősen melodramatikussá formálja a művet, noha az alapszövegekben ilyen törekvésre utaló jel nincs.

A forgatókönyv cselekménye korábban indul, mint a regényé: előbbiben Wégmannék érkezése az első jelenet, utóbbiban Kuberkoék betoppanása zavarja meg a már összemelegedett és együtt is háló Imrét (Csák György) és Andreát (Horineczky Erika). Mi több, a forgatókönyvben éppen a fiatalok közösen töltött éjszakájának jelenete „takarja” a gyilkosságot. Így a forgatókönyvben kevésbé hirtelen és éles a kezdés: szép lassan, fokozatosan látjuk összemelegedni a fiatalokat, a földeken való munkálkodás során. „A szekér kis pont a nagy szürkességben. A kép

⁴⁶⁴ Galgóczi: *A közös bűn*. i.m. 21.

⁴⁶⁵ Galgóczi: *A közös bűn*. i.m. 91.

⁴⁶⁶ Galgóczi Erzsébet, Újhelyi János, Mihályfi Imre: *A közös bűn*. Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára, 11905, 20930, 1976.

⁴⁶⁷ Galgóczi Erzsébet: *A közös bűn – irodalmi forgatókönyv*. In: *Ötlettől a filmig: A közös bűn*. i.m. 84.

alatt halljuk a fiú és a lány hangját.”⁴⁶⁸ Szécsényi Ferenc operatőr tájébrázolása hűen követi Galgóczi ehhez hasonló leírásait: a filmben sok a tág totál, amely sáros földutat, ködös kukoricást, fölázott termőföldet mutat. Ezek a képek jóval materiálisabbak, mint a magyar filmes hagyományra jellemző, Szóts Istvántól (*Ének a búzamezőkről*, 1947.) induló, Jancsón át egészen Tarr Béláig (és még tovább is) tartó metafizikai tájébrázolás; itt nem a szabadság vagy a kilátástalanság, hanem a művelendő vagy művelhetetlen termőföld valós végtelenségében vesznek el az apró emberi alakok. Míg a fiatalok itt dolgoznak, a Wégmán szülők a Sokorai szülőkkel együtt a házban, táskarádió hallgatják az ország híreit: várják a disszidálásra vagy a fővárosba való visszatérésre megfelelő pillanatot.

Ez röviddel azután el is jön, hogy Imre egy hajnalon, amíg a Wégmán család alszik, a Dunába dobja az istállóban talált holttestet. A forgatókönyvi szöveg szárazságával brutálissá teszi ezt a látványt: „Az istálló szalmáján a véres, összezúzott férfifej. A szeme nyitva, csodálkozva bámul a világba. A vér mindenütt: a szalmán, a falon.”⁴⁶⁹ Szemben a regény ugyanezt leíró, költői képekkel is operáló mondataival: „Arcából, homlokából nem látszott semmi, csak fekete húscsapatok. Mellette, odavetve, fölborulva a fejšőzék, azon is nedves, fekete foltok – [Imre] ezen való iszonyata közben is elámult: sose gondolta volna, hogy ezzel a jámbor jószággal ölni lehet.”⁴⁷⁰ A filmben kevés képet kapunk a hulláról, Mihályfi inkább színészeinek arcreakcióval utal a rettenetes látványra. Később, a bűnügy megfejtésének pillanatát szintén képekkel oldja meg Galgóczi. A forgatókönyv zárlatánál Nádvágo (Kovács János) az istálló látványa alapján bizonyosodik meg róla, hogy jó helyen jár: „A fal derékmagasságig frissen van meszelve, elüt a régítől. A négy lábú fejšőzék a fal mellett áll, úgy látszik, ott a helye.”⁴⁷¹

A forgatókönyv aprólékosabban kifejti az öreg Sokorai (Horváth Sándor) és fia közti konfliktust: majd' minden kettejük közt zajló jelenet vége egy apai pofon. Mihályfi a feszültséget ezekben a jelenetekben szinte mindig a csúcsra járátja: ott is üvölt az apa, ahol a szöveg ezt nem jelzi. Nincs ez másként a hulla eltüntetésének kérdése kapcsán sem: a forgatókönyvben jóval nagyobb vita alakul ki a kérdés körül, mint a regényben, s a filmben még nagyobb, mint a forgatókönyvben. A parasztfiú a legkomolyabb verést apjától egy falusi lakodalom után kapja, ahol Imre elkeseredésében annyira berúg, hogy fecsegni kezd a hulla hollétéről. A lakodalmi jelenet⁴⁷² filmszerűségét az egyértelmű *Körhint*a (Fábri Zoltán, 1955.) allúzió erősíti föl, amely Galgóczi társadalomkritikai szemléletéből kiindulva azt az olvasatot is erősíti, hogy a falusi viszonyok az egész Rákosi-korszak alatt nem javultak. Mihályfi rendezése azonban nem erősít rá Fábri

⁴⁶⁸ Galgóczi Erzsébet: *A közös bűn – irodalmi forgatókönyv*. i.m. 90.

⁴⁶⁹ Galgóczi: *A közös bűn – irodalmi forgatókönyv*. i.m. 116.

⁴⁷⁰ Galgóczi: *A közös bűn*. i.m. 10.

⁴⁷¹ Galgóczi: *A közös bűn – irodalmi forgatókönyv*. i.m. 195.

⁴⁷² Galgóczi: *A közös bűn – irodalmi forgatókönyv*. 66. kép: 174-186.

megidézésre. A Sokorai apa-fia közti felnagyított konfliktus személyesebbé teszi, dramatizálja Imre elvagyódását. Míg a regényben a sárba ragadó csizmától való undor hajtotta a fiút, a forgatókönyvben az autoriter apa sürgeti a menekülést. A filmet rendező Mihályfi Imre nem is titkolta, hogy a hangsúlyok áthelyezése szándékos volt: „Mi úgy éreztük, hogy a Sokorai család drámáját kell »filmre vinnünk«!”⁴⁷³ Ennek is köszönhető, hogy a Wégmán Anna és Sokorai Imre közt alakuló románc is hosszabban épül, mint a regényben. Mikor Imre álláskeresési szándékkal a közeli városba megy, a zenetanár Annát is fölkeresi a helyi iskolánál, ám itt intéznivalóik elsodorják őket egymástól.

A forgatókönyv és regény közti hangsúlyeltolódásokra vonatkozó elemzést alapvetően igazolják a korabeli kritikák, melyek rendkívüli módon lebecsülték a filmet a regényhez képest. „Nem tudom, mennyi része volt Galgóczinak regénye elrontásában, de gyanítom – és a film többi hibája is erre utal – nem sok köze lehetett hozzá.”⁴⁷⁴ A korábban kiemelt képes információadagoláson túl elmondható, hogy a regény szövege sok helyütt láttatóbb, érzékibb a forgatókönyvéénél. Gelencsér Gábor Galgócziról írott esettanulmánya több évtizedes távlatból is a főnti elemzést alátámasztó megállapításra jut: „[A közös bűn] kifejezetten kerüli a politikai jelentést, s inkább a »drámai események« személyes, illetve bűnügyi aspektusát bontja ki.”⁴⁷⁵ Míg a regényt, mint már utaltam rá, társadalom-szemlélete miatt is üdvözölték olvasói, s '56 ábrázolásának nemcsak egyik első, de a falusi bűnügyi történeten keresztül igen sajátos példája is volt, addig ez a jelentésréteg a forgatókönyvben éppúgy elhalványult, mint a belőle készült filmben.

Összegzés

Látnivaló tendencia, hogy Galgóczi hosszabb epikai művei vagy eleve hordoznak valamennyi filmszerűséget, vagy filmes kortársai megtalálják szövegeiben azokat a minőségeket, amelyek filmadaptációra alkalmassá teszik írásait. Pomogáts Béla Galgóczi filmes műveinek teljes vonulatát fölvezolta: „(...) a *Kőnél keményebb* és a *Bizonyíték nincs* szerkesztésére, »elbeszélő struktúrájára« a film formanyelve hatott. Ebben a tekintetben mindketten azt az epikus technikát folytatják, amely korábban a *Pókháló* című hosszabb elbeszélésben öltött anyagot. Ebben az írásban félreérthetetlenül jelentkezett a filmszerű technika: a történet »vágásaiban«, az egymásra következő jelenetek és képek dramaturgiájában.”⁴⁷⁶

⁴⁷³ *A film rendezője: Mihályfi Imre* (Újhelyi János interjúja). i.m. 226.

⁴⁷⁴ Szerző nélkül: Új filmek a mozi műsorán: A közös bűn. *Film, Színház, Muzsika*, 1978. március 4.

⁴⁷⁵ Gelencsér i.m. 400.

⁴⁷⁶ Pomogáts Béla: Galgóczi Erzsébet új elbeszélései. *Kortárs*, 1973. 12. szám, 2028-2029.

A magyar irodalomkritika sajátos jellemzője, hogy a „szakavatott” olvasók nemcsak szidnak, dicsérnek és elemeznek, hanem tanácsokat is adnak fiatal, pályakezdő szerzőknek, hogy vélekedésük szerint mi volna a fejlődés kívánatos iránya. „Regényolvasó nép vagyunk, Galgóczi viszont született novellista. Valóságismeretét, társadalmi indulatait a közvélemény elvárásaihoz közelítve, a kritika esztendők óta regényt sürget, regényt követel Galgóczi Erzsébettől.”⁴⁷⁷ Szolláth Dávid behatóan elemzi már többször idézett tanulmányában, hogy Galgóczi életművének alakulásán szinte közvetlenül tettenérhető a kritika hatása: „A fiatal lány egy idő után képtelen megfelelni a munkásíró politikailag túlterhelt szerepének, és ez többek között ahhoz vezet, hogy a társadalom ellenségét ismerje fel önmagában Galgóczi.”⁴⁷⁸ E hatás ennél enyhébb formájának tűnik, hogy a kispikában otthonosan mozgó Galgóczi, akitől a kritika nagyepikát vár, novellista rutinját összepárosítja a Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanult szakmájával, a filmdramaturgiával. Így regényei nemcsak irodalmiak, de filmszerűek is lesznek.

⁴⁷⁷ Földes Anna: Galgóczi törvénye. *Kortárs*, 1976, 8. szám, 1324.

⁴⁷⁸ Szolláth i.m. 164.

Pilinszky János köztudottan – a szerző szállóigévé vált önmeghatározását parafrázálva – *költő volt és katolikus*. Noha pályájának kezdetétől fogva írt konvencionálisan nem lírainak tekintett szövegeket (első prózai publicisztikai írása 1941-es,⁴⁷⁹ első önálló kötetének [*Kráter*] anyaga az 1940-1946 között írott verseit tartalmazza⁴⁸⁰), életművének recepciója, a legfrissebb kutatási eredményeket nem számítva, saját identifikációjával összhangban áll. A Pilinszky-szakirodalomban számosak azon értelmezői gesztusok, melyek a prózai, drámai szövegek jelentőségét kicsinyítik, közmegegyezés-szerűen leginkább az interjúk és a publicisztikák számítanak fontosnak mint a lírai életmű „adatháttere”. A Soáról éneklő katolikus lírikus képnek differenciálása az ezredforduló környékén indult, s a legtöbbet ezért kétség kívül az előbb idézett Dr. Mártonffy Marcell tette:

„(...) [Pilinszky] a beszédmódok egyenrangúságát is vallva részint azon fáradozott – meglehetősen változó eredménnyel –, hogy felértékelje a művészi nyelvteremtéstől különböző kifejezésformákat (a »nyelv alatti«, elementáris közlésektől a keresztény hit didaktikus magyarázatán és a mindgyakrabban vállalt interjúkon át az elmélkedő próza és a líra egyenrangúsításáig terjedő skálán), részint azon, hogy »nem irodalmi« írásait, sőt élőbeszédét is a retorikai koncentráció magas fokára juttassa. Ekként olyan beszélő szerepét formálja meg, aki önazonosságára nem legsikerültebb műveinek »hangjában« talál rá, hanem különböző műfajú megszólalásainak intenzitását növelve a lehetőségeit kereső nyelv azonos irányultságával jelöli ki műveinek helyét egy tágabb beszédösszefüggésben. Az azonosság és az önmeghaladás igényét egyként jelző folytonosság egyfajta diszkurzív poétika jegyében közelítheti – nem a versek mértékével, de nem is csak a versmagyarázat adatháttereként – a prózai műveket a líraiakhoz.”⁴⁸¹

Aligha lehet ennél pontosabban körülírni azt a Pilinszky Jánost, aki életének majd' minden területét a vallásos metaforakészlettel működtetett nyelven keresztül igyekezett birtokolni. Pilinszky voltaképpen figyelő és beszélő: Maár Gyula riportfilmjében a költői figyelmet a vadászok figyelméhez hasonlítja;⁴⁸² publicisztikájában gyakran recenzál filmeket, koncerteket, színelőadásokat, életképekben számol be utazásairól,⁴⁸³ összegyűjtött levelei hatszáz oldalnál

⁴⁷⁹ Pilinszky János: *Wass Albert: Csodálatos őzbak*. Piarista Öregdiák, 1941. november 15. In: U.ő.: *Publicisztikai írások* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Osiris Kiadó, 1998, 7.

⁴⁸⁰ Pilinszky János *összes versei* (Hafner Zoltán szerk.) / *Kráter*. Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 9-26.

⁴⁸¹ Dr. Mártonffy Marcell: *Biblikus hagyomány és történelmi tapasztalat Pilinszky János esszéiben – A Soá teológiai reflexiójához*. Habilitációs értekezés. Budapest, Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem, 2018, 50.

⁴⁸² „Mondjuk, a költői munka, szerintem, az egyszerre rendkívül passzív, abszolút passzív és abszolút aktív... Mint a vadászat, amely hihetetlenül aktív figyelem, és várakozás, és semmittevés.” – *Egyenes labirintus. Pilinszky-portré a televízióban* (Maár Gyula). In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Századvég Kiadó, 1994, 171. Filmváltozat: *Hűség a labirintushoz* (Maár Gyula, 1978).

⁴⁸³ Egy hevenyészett példa, amely a felsorolás minden elemét tartalmazza: Pilinszky János: *Párizsi mozaikok*. Új Ember,

többet tesznek ki,⁴⁸⁴ melyeknek költészetére is jellemzően visszatérő paradoxona, hogy írott szövegben *kapcsolódva* és *társalogva* fejt ki bizalmasainak magányát és magányigényét (szélsőséges esetben szerelmének írja meg egyedül maradása okán örömét⁴⁸⁵), s mely levelekből kiderül, hogy amatőr rajzoló és fényképész. Amit ez a néző, figyelő, hallgató bekebelez, azt a nyelven átszűrve adja vissza, s nem kizárt, hogy lírai életműve épp azért olyan szikár, mert más beszédhelyzetekben kristályosította napról napra mondandóját. A Pilinszky drámaírói munkásságát tárgyaló két monográfia⁴⁸⁶ is igazolni látszik azt a hipotézist, hogy amit a szerző nem tudott önjelöléséből vagy barátai segítségével létrehozni, azt megírta: innen a furcsa helyzet, hogy drámai szövegeit épp olyan posztdramatikus alkotók (főként Robert Wilson és Jerzy Grotowski) inspirálták, akik fölszámolták a logosz egyeduralmát a színházban.

Hangsúlyozni kell azonban, hogy Pilinszky számára egy színházi előadás vagy filmalkotás tervének szövege; hiszen mind drámáiban, mind forgatókönyveiben a megvalósítás minden részletére kiterjedő leírásokat találunk; nem másodlagos pótléka az előadásnak vagy a filmalkotásnak. A *Múzeum* rövid előszavában így ír: „Az irodalmi forgatókönyvnek sűrűbbnek, mélyebbnek, gazdagabbnak és pontosabbnak, differenciáltabbnak és koncentráltabbnak kell lennie. De ugyanakkor meg kell majd őrizni légiességét is a túlindoklás veszélyével szemben.”⁴⁸⁷ Pilinszky tisztában volt a forgatókönyv műfaji paradoxonjával, amely abban nyilvánul meg, hogy egy szöveg filmmé akar válni, vagyis a nyelvnek mozgóképeket és hangokat kell életre hívnia a papíron. Az *Apokrif*-ben az áll, hogy „Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem.”, s hogy „Nincs is szavam.”⁴⁸⁸ amit olvashatunk nyelvkritikaként, ezért azonban a vers beszédhelyzetének figyelmen kívül hagyásával kell fizetnünk: a szöveg címe önmagát a Bibliából kitesztelt darabnak titulálja, hovatovább (kétségkívül a háború utáni korszellemmel rezonálva) az apokalipszis pillanatából szól, ám az idézett sorok nem a nyelvről, hanem az „*emberi beszéd*”-ről, illetve a vers megszólítottjának szavairól jelentik ki, hogy diszfunkcionálisak. Mint Sepsi Enikő is megjegyzi, Pilinszky esetében „dramatizált költői életműről és erősen poetizált drámai életműről”⁴⁸⁹ beszélhetünk, amit angol fordítója, Ted Hughes nyomán a szerző maga is vallott: „minden jó vers egy jó dráma, és minden jó

1972. május 21. In: U.ő.: *Publicisztikai írások* i.m. 681-682.

⁴⁸⁴ Pilinszky János *összegyűjtött levelei* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Osiris Kiadó, 1997.

⁴⁸⁵ „Drága Julikám, magad se tudod, mennyire az vagy, akire kezdettől számítottam, s boldog vagyok, hogy miattam vagy mások miatt, de egyedül maradtam.” – Pilinszky János 112-es levele Szilágyi Júliának. In: Pilinszky János *összegyűjtött levelei* i.m. 92.

⁴⁸⁶ Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza – Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*. Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2015.; Maczák Ibolya: *Papírdarabok – Pilinszky János drámaírói munkássága*. Budapest, Balassi Kiadó, 2015.

⁴⁸⁷ Pilinszky János: *Múzeum – forgatókönyvvázlat*. In: U.ő.: *Szép próza* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Osiris Kiadó, 2004, 219.

⁴⁸⁸ Pilinszky János: *Apokrif*. In: Pilinszky János *összes versei* i.m. 55.

⁴⁸⁹ Sepsi i.m. 119.

dráma egy kiváló költemény”⁴⁹⁰ A szakirodalomban általánosan elfogadott nézet, hogy Pilinszky verseinek jelentős része párbeszédkísérlet, Balassa Péter metaforikus megfogalmazásában „dadogás, beszédhiba”⁴⁹¹ melynek célja éppen a válságba jutott emberi kommunikáció, az interperszonalitás helyreállítása volna, még akkor is, ha a vers beszélője mást nem tehet, minthogy, Radnóti Sándor szavaival: „tanúsítja az ember és ember közötti teljes közvetlenség lehetetlenségét”⁴⁹² Pilinszky-nél a nyelv nem mint kommunikációs eszköz, hanem mint teremtő erejű performativitás működik: az *Apokrif* cím nemcsak azt jelöli, hogy ez a mű kimaradt a teremtésről és megváltásról szóló bibliai szövegek közül, hanem azt is, hogy miközben a vers reflektál saját esendőségére a szent írásokhoz képest, azok közé vágyik, noha tudja, hogy közlendője okán nem kerülhet oda. Pilinszky „dadog”, keveset tud csak mondani, mutatni („Egy kerti szék, egy kinnfelelt nyugágy.”⁴⁹³), ám ezt a nyelv teremtő erejébe vetett teljes hittel teszi: „Nézd, ha – nagyon primitív szinten – például egy író leírja azt, hogy »fa« – ikszer leírják, mindenki tudja ezt a szót, hogy »fa« –, ha pontosan látja, illetőleg érzékeli azt a fát, amit leír, természetesen csak így, hogy »fa«, akkor az a papíron megjelenik.”⁴⁹⁴ Miként a zsidók és keresztények, tehát Pilinszky istene is az ige erejével teremtette a világot, akként az író nem jelöli a betűsorról, hanem megjeleníti a fát a szövegben. Pilinszky színházi szövegeit ennek értelmében olvashatjuk Pilinszky megvalósult színházaként, s forgatókönyveit Pilinszky filmjeiként.

Pilinszky két forgatókönyve (*Rekviem*⁴⁹⁵, *Múzeum*⁴⁹⁶) és egy ránk maradt filmszinopszisa (*Nap mint nap*⁴⁹⁷) a fentiek nélkül, ezen hipotézisek elutasítása esetén közel értelmezhetetlen szövegekként tűnhetnek föl. Ezen az sem változtat, hogy a szerző törekedett a *Rekviem* megvalósítására: ennek kapcsán Soós Edit színésznőnek írt rövid levelet, melyben jelzi, hogy „A filmből nem lesz semmi, legfeljebb nyomtatásban fog megjelenni.”⁴⁹⁸ ami a film hazai esélyeire vonatkozott csupán, hiszen ezt követően több levelet is váltott Czjzek Évával,⁴⁹⁹ valamint Szőnyi Zsuzsával és Triznya Mátyással,⁵⁰⁰ előbbivel a szöveg német, utóbbiakkal olasz fordítása okán, ám leforgatni ezeken a nyelvterületeken sem sikerült a forgatókönyvet. A *Múzeum* és a *Nap mint nap* közlését Jelenits Istvánnak⁵⁰¹ köszönhetjük, kronológiailag mindkettő a *Rekviem* után született, s

⁴⁹⁰ Domokos Mátyás idézi Pilinszkyt és Ted Hughes-t: *Pilinszky prózában*. In: *Senkiföldjén – In memoriam Pilinszky János* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Nap Kiadó, 2000, 240.

⁴⁹¹ Balassa Péter: *Semmit se látni (Látnak s láttatnak-e Pilinszky János látomásai?)*. In: „Merre, hogyan” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról* (Tasi József szerk.). Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 26.

⁴⁹² Radnóti Sándor: A szenvedő misztikus (Pilinszky János lírai költészete). *Literatura*, 1975/1, 128.

⁴⁹³ Pilinszky: *Apokrif* i.m. 55.

⁴⁹⁴ *Egyenes labirintus* i.m. 170.

⁴⁹⁵ Pilinszky János: *Rekviem*. In: U.ő.: *Széppróza* i.m. 5-45.

⁴⁹⁶ Két megjelenése: *Filmvilág*, 1985. december 23-29., Pilinszky János: *Széppróza* i.m. 219-233.

⁴⁹⁷ Pilinszky János: *Nap mint nap. Új Írás*, 1983. 12. szám, 92.

⁴⁹⁸ Pilinszky János 104-es levele Soós Editnek. In: Pilinszky János *összegyűjtött levelei* i.m. 87.

⁴⁹⁹ A vonatkozó levelek: 106, 108, 109, 113, 117, 119, 125, 130. In: Pilinszky János *összegyűjtött levelei* i.m. 88-104.

⁵⁰⁰ A vonatkozó levelek: 107, 110, 114, 131. In: Pilinszky János *összegyűjtött levelei* i.m. 88, 90-91, 93, 105.

⁵⁰¹ A *Múzeum Filmvilág* béli megjelenése kapcsán Jelenits szövege megtalálható a Pilinszky János: *Széppróza* kötet

hagyatékban maradt csupán fön: nincs nyoma, hogy ezekkel Pilinszky textuális létükön túl bármit is szeretett volna kezdeni. A *Rekviem* azonban saját maga adta közre, előbb az *Új Írás* folyóiratban,⁵⁰² majd egy verseit és a *Sötét mennyország – KZ-oratórium* szövegét tartalmazó gyűjteményes kötetben, melynek címe a forgatókönyvé lett.⁵⁰³ Mindhárom filmes szöveg 1961-1965 között keletkezett, s külön érdekesség, hogy a *Tavaly Marienbadban (L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961.)* című filmet és forgatókönyvet⁵⁰⁴ – melyről Pilinszky egy esszéjében kijelenti, hogy „Robbe-Grillet a forgatókönyvet végérvényesen önálló irodalmi műfajjá avatta, mely akkor is teljes értékű, ha történetesen nem filmesítik meg.”⁵⁰⁵ –, bizonyíthatóan a *Rekviem* papírra vetése után ismerte csak meg: „Legegyszerűbb lenne, ha postára adná a *Búcsú Marienbadban*-t is (...)”⁵⁰⁶ (kiemelés az eredetiben, Pilinszky itt saját fordítását használja a címre, Sz. B.) – írta 1962-ben Pilinszky Czjezek Évának, amikor saját forgatókönyvének első közlésén már túl volt, mi több, a gyűjteményes kötet szerkesztői munkái is folyamatban voltak.⁵⁰⁷ Tíz évvel később, 1971-ben egy interjúban Pilinszky saját forgatókönyvéről hasonlóan nyilatkozott, mint ahogy Robbe-Grillet-ről írt: „Inkább csak hogy az ember papíron is tud filmet csinálni, mondjuk, az marad belőle, egyedül az.”⁵⁰⁸ Ennek értelmében a *Rekviem* című kötettel Pilinszky maga kínálja föl 1964-ben, hogy műfajoktól függetlenül, azok „cserebomlási folyamat”⁵⁰⁹-ában vegyük észre szerzői kézjegyeit, az írásokat összekötő intertextuális viszonyokat.

A kötetet nemcsak nyelvi, de tematikai homogenitás is jellemzi, hiszen az itt olvasható versek közé a *Harmadnapon*⁵¹⁰ szinte összes nagy KZ-verse (az előbb idézett *Apokrifet* is ideértve) bekerült, s mind a forgatókönyv, mind az oratórium a Holokauszttal foglalkozik, mi több, Maczák Ibolya elemzése szerint a *Rekviem* és a *Sötétmennyország* bizonyos motívumok mentén egymás folytatolagos átírásának is tekinthető.⁵¹¹ A forgatókönyv cselekménye, mint Pilinszky is írja, egyszerű, hisz érdeklődése a film esetében is a líraiság felé fordul, s „a líra, minél inkább líra kíván lenni, annál kevésbé tűri meg az alapok bonyolultságát, viszont szabadon párosul a pusztá tényekkel, e látszatra épp nem költői anyaggal.”⁵¹² A *Rekviem* a fiatal Teréz és családjának deportálását mutatja be, alineáris elbeszélésben, Budapestről való elhurcoltatásuktól egy hely és név

függelékében: i.m. 257-258. A *Nap mint nap* az *Új Írás*ban Jelenits István hagyatéki gyűjtésében jelenik meg: *Pilinszky János hagyatékából*. *Új Írás*, 1983. 12. szám, 82-98.

⁵⁰² Pilinszky János: *Rekviem*. *Új Írás*, 1961. 7. szám, 614-635.

⁵⁰³ Pilinszky János: *Rekviem*. Budapest, Magvető, 1964, a címadó szöveg: 41-104.

⁵⁰⁴ Alain Robbe-Grillet: *L'année dernière à Marienbad*. Paris, Les Édition de Minuit, 1961.

⁵⁰⁵ Pilinszky János: *(A) (M) (X)*. In: U.ő.: *Publicisztikai írások* i.m. 299.

⁵⁰⁶ Pilinszky János 128-as levele Czjezek Évának. In: Pilinszky János *összegyűjtött levelei* i.m. 103.

⁵⁰⁷ „A *Rekviem*-et a Magvető Kiadó őszre megjelenteti.” – Pilinszky János 119-es levele Czjezek Évának. In: Pilinszky János *összegyűjtött levelei* i.m. 98.

⁵⁰⁸ „*Költő, sakk-matt helyzetben*” (Tasi József interjúja). In: Pilinszky János: *Beszélgetések*. i.m. 98.

⁵⁰⁹ Domokos i.m. 240.

⁵¹⁰ Pilinszky János: *Harmadnapon* (1946-1958). In: Pilinszky János *összes versei* i.m. 29-58.

⁵¹¹ Maczák Ibolya: *KZ-oratórium*. In: Maczák i.m. 40-74.

⁵¹² Pilinszky János: *Előszó*. In: U.ő.: *Rekviem* i.m. 41.

szerint nem jelölt koncentrációs táborba egészen Teréz golyó általi kivégzéséig. Tolcsvai Nagy Gábor monográfiájának egyik tézise szerint „Pilinszky lírai verseiben a személytelenítés különböző, egymásra következő fajtáit dolgozta ki, a magyar irodalom történetében korábban páratlan módon.”⁵¹³ mely megállapításhoz jól köthető Pilinszky fenti kijelentése a tények és a líra kapcsolatáról, s egyúttal ez az egyik fő szempont, amelyen keresztül a forgatókönyv és a versek intertextualitása kimutatható. Ennek demonstrálására különösen alkalmas a *Harbach 1944*⁵¹⁴ című (a *Rekviem* kötetben is szereplő) verset párhuzamosan olvasni a forgatókönyv menetszlopról szóló leírásaival.

A személytelenítés, avagy tárgyiasítás tekintetében a *Harbach 1944* odáig jut, hogy a puszthumanizmus minden létezőt egyenrangúnak kikiáltó tézise is demonstrálható rajta. A vers ugyan egyes szám első személlyel nyit: „Újra és újra őket látom”, ám ezt követően a megszokott mondatszerkezettől eltérően nem emberekről beszél, akikre az „őket” személyes névmás vonatkozhatna, hanem: „a hold süt, és egy rúd mered”, amely sorban egy újabb, a nyelvi konvencióktól eltérő eljárással a rúd nem jelzős szerkezetben (meredő), hanem igéhez (mered) társítva, cselekvő tárgyként jelenik meg, majd a versszak így zárul: „s a rúd elé emberek fogva / húznak egy roppant szekeret.” A harmadik sort záró „fogva” zavarbaejtő *enjambment*, hiszen eldönthetetlen, hogy a rúd elé fogott emberekre vonatkozik, avagy a szekér húzás módjára, továbbá az ábrázolt emberek fogoly mivoltára utal. Az egész versre jellemző, hogy a tárgyak, létezők és emberek közti viszonyok ugyanolyan folyamatos modulációban vannak, mint a rájuk vonatkozó nyelvi jelek. A vers beszélője azt mondja, „őket látom”, majd egy égitest és egy tárgy cselekvő megszemélyesítését követően tárgyias mozdulatlanságban ábrázolja az embereket. Az emberi tekintet, a látás képessége csupán invokációként jelenik meg az első sorban, a fokalizáció inntől kezdve, filmszerűen, középpont nélkülivé válik: a fényt a hold adja, amely süt, a rúd pedig „mered”, ami nemcsak a tárgy merevségére, hanem a rúd elé fogott emberekre meredő tekintetére is vonatkozhat. Később azt olvassuk, hogy az emberek testén „a por, az éhség / és reszketésük osztozik”: a földi matéria és a test érzetei ugyanazon igével birtokolják a testeket. Máshol: „Viszik az utat és a tájakat”, ahelyett, hogy az út vinné őket egyik tájtól a másikig, illetve: „A falvak kitérnek előlük / és félre állnak a kapuk”; nem ők kerülnek ki a falvakat, s kapu csak egyetlen nyílik ki előttük a vers záró soraiban: „kapuit vadul széttaszítva / sarkig kitárult a halál.” A hatodik versszak komplex szinesztéziája konkrétan társul a *Rekviem* című forgatókönyv menetszlop ábrázolásához: „Térdig gázolnak botladozva / facipőiknek alacsony, / sötéten zörrenő zajában, / mint láthatatlan avaron.” A versszak borzongató dramaturgiai feszültséget épít azzal, hogy első

⁵¹³ Tolcsvai Nagy Gábor: *Pilinszky János*. Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2002, 172.

⁵¹⁴ Pilinszky János: *Harbach 1944*. In: U.ő.: *Rekviem* i.m. 16-17., illetve In: Pilinszky *összes versei* i.m. 43-44.

sorában látványra vonatkozó várakozást kelt az olvasóban (miben gázolnak térdig?), amit a harmadik sorban csak részben elégít ki a sötéten zörrenő zaj paradoxonjával, hogy végül utolsó sorában a láthatatlanság említésével saját nyelvi építményét dekonstruálja.

A forgatókönyv szövegében a várostól induló, majd a vidéken átvonuló menetoszlop gyakran láthatatlan, csupán hangban ábrázolt, amíg eljut a deportáló vonatig. Először pusztán hangként jelenik meg: „A feliratot [főcím] kísérő egyetlen hang: tömeges vonulás gyámolatlanul közeledő és elhaló, az egész élő világgal aszinkron zaja.”⁵¹⁵ A vershez hasonlóan folyamatos a nézőpontváltás, ami hol köthető a menetoszlopot szemlélő emberek tekintetéhez, hol a kamera, nyelvileg megképzett, ám személytelen és vállaltan konstruált képiségének rendelődik alá. „KESKENY utca, derékban fényképezett hosszú házfolyosó, kijáratában csupasz virradat. Csak a homlokozatos tetők, derékig a házak: maga az úttest nem látható. / A kép alját, akár egy láthatatlan medencét tölti meg az előbbi vonulás zaja.”⁵¹⁶ (Pilinszky minden hangsúlyos képváltást sorejtéssel és a kezdő szó csupa kapitálisával jelez.) A *Harbach 1944*-gyel szembetűnő párhuzamokon túl megjelennek Pilinszky költészetének visszatérő toposzai, mint a „csupasz virradat”. A filmkép konstruáltságát nemcsak a beállítások jellege, de a képek minősége is jelzi: „HÁROM további utcakép egyenletes ütemben, mintha laterna magicán vetítenék őket.” A laterna magica említése egyértelművé teszi, hogy a képeknek elidegenítő hatása van, nem kívánják dokumentumszerűen reprezentálni a történelmi korszakot. A kihalt utcákon előbb civilek jelennek meg, akik a gondosan meghatározott képkereten kívülre néznek, a menetoszlop zajára reagálnak, amivel Pilinszky mintha azt jelenítené meg, amit Mártonffy Marcell így ír le: „Auschwitz tényének egyik járulékos jelképévé vált a keresztény lakosság együttérző és/vagy indifferens tekintete, amely a zsidó honfitársak elhurcolását kísérte.”⁵¹⁷ A *Rekviem* szövege, ismét a *Harbach 1944* eljárására emlékeztetően, a menetoszlop indulásakor létrehoz egy személyes, interperszonális kapcsolatot Teréz és fiatal szerelme között, aki szökésre próbálja bírni a lányt, ám: „A fáradságtól zuhogó léptek elnyomják a fiú hangját. Csak egy van: a menetoszlop, a rettegés mindent legázoló közönye.”⁵¹⁸ A személytől személyhez szóló hang elvész a menetoszlop zajában, ahogy korábban láttuk az *Apokrifben*: az emberi beszéd nem beszélhető már. Teréz személye fokozatosan oldódik föl a tömegben, amíg már „Viszi a menetoszlop”,⁵¹⁹ ahogy a *Harbach 1944* foglyai viszik a tájat és az utakat. Mikor a forgatókönyv szövegében is megérkezünk vidékre, Pilinszky ismét a tájat és az azt belakókat helyezi a középpontba a menetoszlop látványa helyett. Egy parasztasszony kapcsán föltűnik a Pilinszky-líra állandó trópusa, mely az emberi arcot a kövekhez társítja: „Ilyen arcokat

⁵¹⁵ Pilinszky: *Rekviem*. In: U.ő.: *Rekviem* i.m. 43.

⁵¹⁶ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 44.

⁵¹⁷ Mártonffy i.m. 21.

⁵¹⁸ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 45.

⁵¹⁹ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 46.

faragtak ki kőből a régi parasztkálváriakon.”⁵²⁰ majd a „kutyaólak csöndje”⁵²¹ helyett egy konkrét „nedvességtől fekete kutyaól” látható.⁵²² A költői képeken túl a tájbrázolás topológiája, valamint a montázs ritmusa is kiemeli a menetoszlop vonulásának nehézségeit: a városban „Meredek keresztutca”⁵²³ felé hömpölygött a tömeg, vidéken pedig a menetelők sokáig visszatartott látványa ellenére az ő mozgásuk tagolja, mikor mit látunk: „Nemrég maradt el egy tanya, két oldalt a göröngyös földek mögül idelátni a fehér és lapos házakat. Középen magasan emelkedő országút szemből. A vonulás zaja most hatalmas, de az emelkedőtől még semmit se látunk.”⁵²⁴ E szakasz alatt Teréz múlt időben, ám a cselekmény szempontjából meghatározhatatlan idősíkből narrálja az eseményeket: Pilinszky főszereplőjét is a hangsávban emeli ki, ahogy magát a menetoszlopot is többet ábrázolja hangban, mint képben. A marhavagonokhoz érkezés előtti záróképen, amikor az idézett emelkedőn átküzdi magát a menetoszlop, akkor egy „Pillanatra látni őt is, öccsét is, de őket is csak egy pillanatra, akár a többieket. Mind némák. Léptük most már csak heves botladozás, fáradságtól súlyos és ügyetlen hulladéklárma. (...) Ez a kép egyformán mindenkié a menetből.”⁵²⁵ Nem tűnhet véletlennek, hogy ezekben a mondatokban Pilinszky nem nevesíti Terézt és öccsét, pusztán névmásokkal jelöli őket, így is hangsúlyozva, hogy az erőltetett vonulás az individuum felszámolódásával egyenlő. A hulladéklárma kifejezés e szakasz csúcspontja, mely szintetizálja a forgatókönyvszöveg filmre vágyását és nyelvi materialitását, amennyiben következetesen zárja az eddig főként hangban ábrázolt menetoszlop megjelenítését, ugyanakkor mint unikális szóösszetétel írásban is feltűnést kelt.

Mindezek fényében némi kétkedéssel érdemes újra felidézni Tolcsvai Nagy Gábor gondolatait, melyek szerint Pilinszky a lírában véghez vitt nagy teljesítményét, a személytelenítést „(...) prózai írásaiban nem tudta elérni. Vagy megtartotta a hagyományos kívülálló elbeszélői kiindulópontot, egy viszonylag biztos referenciális középpontot, ahonnan az események elbeszélhetők, vagy az elbeszélés részleges felfüggesztését a nominális szerkezetek túlsúlyával éri el, amely észlelést, állóképeket reprezentál.”⁵²⁶ E megállapítását Tolcsvai Nagy főként a *Múzeum* rövid elemzéséből vezeti le, amely során a *Nagyvárosi ikonok*⁵²⁷ című vers és a forgatókönyvvázlat intertextuális kapcsolatát is kimutatja. A *Múzeum* formai szempontból is az álló- és mozgóképek billegésére koncentrált: a forgatókönyv egy kórház, majd egy múzeum terének leírásával nyit,

⁵²⁰ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 47.

⁵²¹ Pilinszky: *Apokrif* i.m. 53.

⁵²² Pilinszky: *Rekviem* i.m. 48.

⁵²³ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 44.

⁵²⁴ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 49.

⁵²⁵ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 50.

⁵²⁶ Tolcsvai Nagy i.m. 172.

⁵²⁷ Pilinszky János: *Nagyvárosi ikonok*. In: Pilinszky *összes versei* i.m. 78-79.

érezkelte a folyosólabirintusok és a térbeli átláthatóság Foucault szempontjából⁵²⁸ is értelmezhető analógiáját a két épület között. Ezt követően egy látogató nő bolyongásán keresztül a múzeumban található különböző lakószobák kerülnek bemutatásra, amely szobák megelevenedve egy-egy hétköznapi bűnnarratíva (egy fiatalember magára hagy egy hozzá ragaszkodó kutyát; egy nevelőnő abban a szobában szeretkezik éjszaka a házi inassal, ahol a háziúr kislánya alszik; stb.) kiindulópontjaivá válnak. Később a látogató nő saját szobáját is megtalálja a múzeumban, ám ennek megelevenedése elmarad, csak tényleges hazatérésekor derül ki, hogy az ő szobájában található telefon köti össze a szöveg elején a kórházból telefonáló öregasszonyt a forgatókönyv többi mikronarratívájával. Pilinszky a forgatókönyv tétjét így jelöli meg az előszóban: „A filmnek épp ez lenne belső formai sorsa: ahogy a tények átszakítják a játékos, esszészerű megközelítést. Ellenkező esetben a formai nehézkesség agyonverné, fokozhatatlanná tenné a hatást.”⁵²⁹ A *Múzeumról* Tolcsvai Naggyal egyetértésben elmondható, hogy nem teljesül be Pilinszky vágya: formai kidolgozottsága ellenére, vagy éppen azért, a tények nem szakítják át a formát: helyenként bravúros filmes megoldások (például a magára hagyott, tévelygő kutya és a kamera tekintetének összejátszása: „A kutya ziháló szimatolása tovább tart, de helyette most a kamera fut ide-oda a parketten, az ácsorgó, sétáló látogatók között.”⁵³⁰) költői nyelven performált panoptikum maradt. Ezzel együtt Pilinszky filmes szövegei épp azért tekinthetők az életmű fontos kísérleteinek, mert ezekben a képeket termelő nominalitás képes a szöveg lírai feszültségét fönntartva elbeszélésbe illeszkedni, mi több, performatív minőséget teremteni. Így tehát teljesülni látszik az éppen Tolcsvai Nagy által támasztott kritériuma az intertextualitásnak (amiről ismét eszünkbe juthat az önadaptáció jelensége, illetve Barthes gondolata a végtelen szövegről): „Az életművön belüli szövegköziségnek nem elsősorban a toposzállandóság a legnagyobb jelentősége, hanem az életműbe mint folyamatos és megszakított szövegbe, ill. az elkülönülő szövegekbe való beépülésének módja.”⁵³¹

A szövegtestként értelmezett életmű esszéisztikus törekvései is alátámasztják azt a fölvetést, hogy Pilinszky számára nemcsak a nyelv, de a művészet minden formája performatív minőséggel bírt. A szerző *evangéliumi esztétikáját* saját maga legtömörebben *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*⁵³² című szövegében írta meg, értelmezői közül pedig Hankovszky Tamás rekonstruálta monográfiájában.⁵³³ E gondolatmenet a szeretet, a megértés, az ítéletmentesség fogalmi füzérére

⁵²⁸ Michel Foucault: *A bolondság története* (Sujtó László ford.). Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004. Foucault hosszan foglalkozik az elmebetegintézetek, börtönök, kórházak építészeti elemzésével, kimutatva, hogy mindegyik intézményforma az ellenőrizhetőség és átláthatóság mentén szervezi meg saját tereit, ezért sok hasonlóság található az architektúráis szerkesztésükben.

⁵²⁹ Pilinszky: *Múzeum* i.m. 219.

⁵³⁰ Pilinszky: *Múzeum* i.m. 230.

⁵³¹ Tolcsvai Nagy i.m. 172.

⁵³² Pilinszky János: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In: Pilinszky összes versei i.m. 84-88.

⁵³³ Hankovszky Tamás: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája – Teremtő képzelet és metafizika*. Budapest, Kairosz Kiadó, 2011.

építve a művészeteket egyértelműen etikai funkcióval ruházta föl (ezzel Pilinszky paradox módon és bevallottan *vanitatum vanitas*-ként elítél egy sor alkotót és műveiket).⁵³⁴ 1961-ben még így fogalmaz: „A keresztény művész nem mesteri ábrázolója kíván lenni hősének, hanem felebarátja, s nem szerencséje, hanem veresége óráiban akar legközelebb férközni hozzá. A klasszikus művész maszkot visel, a keresztény mezítelen; a klasszikus művész mester, a keresztény szamaritánus.”⁵³⁵ 1970-ben már a vallásos és nem-vallásos művészet distinkcióját igyekszik fölszámolni: „(...) ha egyszer minden művészet valóban vallásos gyökerű, vallásos művészet igazában nem is létezik, s legfőképp vallásos irodalom nem, a szent szövegek közelségében”⁵³⁶ (mely kijelentés összecseng a korábban az *Apokrifről* tett megállapítással), s ennek értelmében állítja, hogy a művészi képzelet feladata a teremtés beteljesítése, a krisztusi inkarnáció újra és újrajátszása. Pilinszky vonzalma a huszadik század botrányához nem véletlen, hisz a Holokauszt ennek fényében, Radnóti Sándor szavaival: „A szenvedő Krisztus stációinak tömegméretű megismétlődése.”⁵³⁷ Ugyanakkor a *Nap mint nap* szinopszisa azt mutatja, hogy Pilinszkyt a hétköznapokban is az a lehetőség izgatta, miként absztrahálható a költészet erejével az esetlegesség is passióvá és reinkarnációvá. Ezért a filmvázlatban a „pokoljárás” metaforájával írja le, amikor egy fiatal ember fél éjszakáját ivókban és söntésekben tölti, ám innen hazafelé „a képek a költészetig tisztulnak”,⁵³⁸ ami a megváltás esélyével kecsegtet, s a tervezett film záróképe, a párnáján síró fiú arcával, a maga egyszerűségében a büntudattal vegyes megtérésre utal. Pilinszky több szövegében is beszél arról, hogy a művészet nagy lehetősége a „jóvátehetlent jóvátétele”.⁵³⁹ „Ennek az inkarnációnak a beteljesítése tökéletesen szellemi természetű, s akár az imádság vagy a szeretet, szabadon hatol be az idő legkülönbözőbb állomásaiba. Előszóval választja a múltat, s abból is a tragikusát, a jóvátehetlent, a botrányt, a »megoldhatatlant«.”⁵⁴⁰ A *Múzeumban* tárolt és életre keltett bűn terei is ezt a szabad szellemi mozgást mutatják föl: a múzeum mint intézmény olyan „műalkotásokat” őriz, melyek a bűnre emlékeztetnek, a film pedig a reinkarnáció lehetőségével hatol be a szobákba, ahol a bűnök megestek. Hankovszky mindezzel teljes összhangban Mircea Eliade⁵⁴¹ nyomán Pilinszky alkotói hozzáállását a vallásos ünnepek felfogásával azonosítja: „Ezekben az ünnepekben nem az időben való egyszerű visszatekintés, emlékezés történik, hanem ismétlés.”⁵⁴² Hankovszky másik

⁵³⁴ „Beköszöntött egy egész korszak: amely a látszat stílár bizonyosságát elébe helyezi a világ önfelédtt inkarnálásnak.” – Pilinszky: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. i.m. 85.

⁵³⁵ Pilinszky János: *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. Új Ember, 1961. december 3. In: Pilinszky: *Publicisztikai írások* i.m. 200.

⁵³⁶ Pilinszky: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. i.m. 84.

⁵³⁷ Radnóti i.m. 125.

⁵³⁸ Pilinszky: *Nap mint nap* i.m. 92.

⁵³⁹ Pilinszky János: *Költői hitvallás* (Börzsöny Ferenc interjúja). In: Pilinszky János: *Beszélgetések*. i.m. 6.

⁵⁴⁰ Pilinszky: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. i.m. 85.

⁵⁴¹ Mircea Eliade: *A szent és a profán* (Berényi Gábor ford.). Budapest, Európa, 1987.

⁵⁴² Hankovszky i.m. 96.

vallástörténeti párhuzama Pilinszky művészetfelfogására az ikonfestészet nyomán kialakult hitvita, mely mint ismeretes, egyházszakadáshoz vezetett, hiszen az egyik fölfogás tiltotta a szentek ábrázolását, míg a másik az ikonokat a szentek megjelenítésének tekintette: „Az ikonokat elfogadó teológia alapja a létszférák határait áttörő inkarnáció hite.”⁵⁴³ E párhuzamok nemcsak Pilinszky performatív nyelvfelfogásához vezetnek vissza (melyben a fát nem jelöljük, hanem megjelenítjük), hanem egy filmelméleti kérdésen keresztül forgatókönyvírói praxisát is körülírhatóvá teszik mint filmnyelvi performativitást.

André Bazin *A fénykép ontológiája*⁵⁴⁴ című szövegétől eredeztethető az a nagy tétellel bíró teoretikus kérdés, hogy a fénykép és a mozgókép mennyiben tekinthető indexikus vagy ikonografikus médiumnak. Okfejtését Bazin az egyiptomi múmiáktól indítja, s a test bebalzsamozását, így az idő általi erodálódástól való megőrzését mint az ember halállal szembeni küzdelmét írja le: az ember nem akar nyom (index) nélkül eltűnni. A kultúra Bazin szerint azonban nem pusztán az uralkodó mumifikált testében, hanem a köré épített védőrendszerben érhető még inkább tetten, hisz a múmiát hatalmas piramis, azon belül pedig szobrok és falfestmények, még beljebb pedig több rétegben díszített tokok védik: megannyi ikonszerű tárgy (a tokokon az ábrázolt/megjelenített uralkodó) óvja az indexet (az uralkodó testét, amely nem mutat önmagán túl semmire). Az analóg technikájú fénykép és mozgókép a kettőt egyszerre is képes nyújtani, amennyiben minden esetben megismételhetetlen időpillanatokot rögzít nyomként, ugyanakkor a képen megjelenő index jellegétől, illetve a kép kontextualizálásától függően mind a fénykép, mind a mozgókép, reménytelenül materiális jellege ellenére, képes az absztrakcióra. Így juthat el Bazin addig a lényeges, ám csak egy lábjegyzetben tett megjegyzésig, „hogy Krisztus »Torinóban őrzött halotti leple« az ereklye és fénykép szintézisét jelenti.”⁵⁴⁵ A filmteoretikai hagyományozódás egyik legszebb pillanata, amikor Mary Ann Doane mintegy hatvan évvel Bazin után ezt a lábjegyzetet teszi meg *Az indexikus és a médiaspecifikusság fogalma*⁵⁴⁶ című tanulmányának mottójául. Doane szövege akkurátusan végigköveti a fotográfia és a film médiaspecifikussága fogalmának szélsőséges történeti változásait, amelyhez a torinói lepel kulturális státuszának változékonyságát rendeli párhuzamos metaforaként. A tanulmány ezért képes egyfelől dekonstruálni Georges Didi-Huberman⁵⁴⁷ Bazin-ével egybecsengő elemzését, mely „azt mutatja be, hogyan vált az index a

⁵⁴³ Hankovszky i.m. 211.

⁵⁴⁴ André Bazin: *A fénykép ontológiája*. (Baróti Dezső ford.). In: U.ő.: *Mi a film?* (Zalán Vince szerk.). Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 16-23.

⁵⁴⁵ Bazin i.m. 21.

⁵⁴⁶ Mary Ann Doane: Az indexikus és médiaspecifikusság fogalma (Füzi Izabella ford.). *Apertúra*, 2012. tavasz. ULR: <https://www.apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma/> Utolsó letöltés: 2021. február 20.

⁵⁴⁷ Georges Didi-Huberman: *The Index of the Absent Wound* (Monograph on a Stain). October 29. 1984/nyár, 63-82.

fotográfiai eljárás által ikonná”⁵⁴⁸ másként szólva: miként segítette egy eredendően indexikus médium, a fotográfia egy másik index, a lepel ikonná válását, noha 1988 óta tudjuk, hogy a szöveten biztosan nem Krisztus testének nyomai láthatók, s könnyen lehet, hogy a tárgy eleve hamasítvány. Doane másfelől rámutat, különösen a digitális fényképezés manipulálhatóságának tanulságai felől, hogy bár minden indexet szinte minden történelmi korban használtak szemfényvesztés, megtévesztés céljából, a lepel sosem vesztheti el indexikus státuszát, mivel „a ruhán lévő nyomok még mindig bizonyítanak *valamit*, tanúságot tesznek egy történelmi esemény mellett, még akkor is, ha ez az esemény hamis”⁵⁴⁹ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.); ha másnak nem is, a hamisítás szándékának örökké nyoma marad a szövet. Pilinszky pedig éppen a világ végletes deszakralizációja kapcsán szól így: „Isten időről időre átvérzi a történelem szövetét, s a szituáció kegyelméből az ember ismét engedelmessé válik. Auschwitz ma múzeum.”⁵⁵⁰

A *Rekviem* című forgatókönyv elmélyülten problematizálja a képek, a fotográfia és a filmkép reprezentációs, dokumentációs, indexikus és ikonografikus lehetőségeit úgy általában, mint a Holokauszt ábrázolásának tekintetében. A szöveg a filmgyár udvarának leírásával kezdődik, „cigaretázó statiszták”, berendezők, kellékesek népesítik be a „nagyon fehér” és „nagyon fekete”⁵⁵¹ képeket. Noha Pilinszky bizonyíthatóan csak 1965-ben járt Auschwitzban,⁵⁵² amikor láthatta a haláltábor múzeum mivoltát, már 1961-ben, a *Rekviem* írásakor reprezentálhatatlannak mutatja alapanyagát. Ha a mimézis lehetetlen, akkor a stilizációt vállalni kell, ezért indít a forgatókönyv önmaga filmszerűségének leleplezésével, amely gesztus, mivel a forgatókönyv textusként létezik, kétértelmű olvasatot kínál: a szöveg film szeretne lenni, de nem lehet az, hiszen szöveg; ha pedig megvalósulna filmként, a nyitójelenet nem engedné, hogy a huszadik század botránya etikailag bírálható fikcióként teljesedjen ki a vetítövászonon. A *Rekviem* ezzel azon művek sorához társul, melyek reflektáltan hozzák létre a Holokauszt műalkotás státuszát, mely az emlékezet politikán, illetve a tudományos kutatómunkán túl a mai napig az egyetlen hozzáférési lehetőségnek látszik e történelmi eseményhez. A forgatókönyv képei egyszerűen nem állíthatják magukról, hogy nyomok. Ezzel szemben az ikonikusság lehetősége már a szöveg első oldalán fölmerül, mivel a Terézt játszó színészt a szöveg nem különíti el Teréztől: „Teréz még kissé civilmozgással ereszti le nagykabátját, majd egyszerre átalakul, beáll a szerepébe.”⁵⁵³ Az első mondat, melyben megjelenik Teréz, metonimikus azonosságot tesz a szerepet megjelenítő színész és a szerep között, amely megalapozza a szöveg kimondott és később is folyamatosan tettenérhető törekvését arra, hogy

⁵⁴⁸ Doane i.m.

⁵⁴⁹ Doane i.m.

⁵⁵⁰ Pilinszky: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. i.m. 86.

⁵⁵¹ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 43.

⁵⁵² Pilinszky János 206-os levele Czjzek Évának, 1965. március 5 után. In: Pilinszky *összegyűjtött levelei* i.m. 149.

⁵⁵³ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 43.

Teréz ikonná váljon: „Passzív szent, az elnyomatás Jeanne d'Arcja ő, ki a tökéletes botrány korában már nem vezet, legfeljebb magára vállalja seregeit és küldetését.”⁵⁵⁴

E koncepciót a forgatókönyv első publikációjával egy lapszámban Fehér Ferenc szándékosan takarta el és bírálta: föltehetően a korszellem elvárása is volt, hogy Teréz Jeanne d'Archoz hasonlítását „légbőlkapottnak” titulálja, előbbit „hisztérikus-exhibicionistaként”, utóbbit mint „osztályok reprezentatív képviselőjét” „a francia történelem legvilágosabban látó vezetőinek egyike”⁵⁵⁵-ként írja le, s ezzel Pilinszky írásának bemutatását lényegében letudja annyival, hogy a szöveg formai bravúrai ellenére ideológiailag elfogadhatatlan álláspontra helyezkedik, mivel Teréz ellenpontját, a haláltábor vezető Ilsa Lehnert nem vérengző fasisztaként, Terézt viszont önkéntes mártírként ábrázolja. Nem szükséges hosszan kifejteni, miért lehetett égető 1961-ben a *Rekviem* olyan kísérőkritikával együtt megjelentetni, amely egy transzcendentális, misztikus olvasat lehetőségét azonnal eliminálta. Ennél jóval különösebb, hogy éppen a misztikus jelzőt Pilinszkyhez társító Radnóti Sándor tartja a szöveg absztrakciós törekvéseit lehetetlennek. Radnóti szerint a líra, s benne a lírai szubjektum alkalmas a szempontok olyan fluktuációjának megképzésére, melyben egyszerre mutatható föl bűn, büntudat, szenvedés, s az ezekkel szembeni megértés: „a lírai szubjektum, a szemtanú és a túlélő jogán magára veszi a bűnt, s a szenvedővel szemben megtestesíti a másikat. Más műfajban ez az általánosítás lehetetlen (...)”⁵⁵⁶ folytatja gondolatmenetét Radnóti, s éppen a *Rekviem* kapcsán fejt ki, hogy mivel a film „objektívebb” a líránál, ezért a forgatókönyv figurái, szituációi „couleur local-lá”, „általános szimbólum”-má válnak. Az olvasást itt a szöveg alakzatainak fölfejtésére a Radnóti által választott jelrendszer teszi lehetetlenné, nem pedig a film médiumspecifikussága: nem szimbólumokról van ugyanis szó Pilinszky forgatókönyvében, hanem a filmkép index és ikon közti billegéséről.

A *Rekviem*, ha lehet, még Claude Lanzmann-nál is szigorúbb kereteket szab a koncentrációs tábor ábrázolhatóságának. Mint ismeretes, a *Shoah* (1985) rendezője többször is kijelentette, hogy ha kutatásai során olyan álló vagy mozgóképre bukkant volna, melyek a gázkamrákban történeteket dokumentálják, megsemmisítette volna a celluloidot.⁵⁵⁷ A több, mint kilenc órás dokumentumfilm egyetlen archív fotográfiát sem mutat föl, helyette ténylegesen a Holokauszt nyomaiból, Treblinka romjainak, Auschwitz múzeumának képeiből, túlélők és elkövetők élőbeszédben történő, performatív visszaemlékezéseiből építi föl az indexek monumentumát. Pilinszky forgatókönyve

⁵⁵⁴ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 43.

⁵⁵⁵ Fehér Ferenc: Megjegyzések Pilinszky János *Rekviem*jéről. *Új Írás*, 1961. 7. szám, 638.

⁵⁵⁶ Radnóti i.m. 125.

⁵⁵⁷ Claude Lanzmann: *Holocauste, la représentation impossible*. *Le Monde*, 1994. március 3. URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/03/03/a-propos-de-la-liste-de-schindler-dernier-film-de-steven-spielberg-holocauste-la-representation-impossible_3801953_1819218.html?fbclid=IwAR26mLdFIWOt0HH6pWDqxO_7JoiqCH5z8k4F5RU36xMAjveLxWApjWYLW00 Utolsó letöltés: 2021. február 26.

ugyanolyan keveset mutat a marhavagonba zsúfoltak deportálásából, mint amilyen keveset láttatja a menetoszlopot. A vonatút többségében ritmikus hang- és képmontázs formájában jelenik meg: „ROBOGÓ tehervonat váltakozó felvételekben. (Monoton kattogása a képekkel összefüggően váltakozik, de szakadatlanul jelen van.)”⁵⁵⁸ A montázst Teréz narrációja kíséri, melyet Pilinszky nemcsak a hangzó szöveg költőiségével, de auditív jellegével is stilizál: „Időtlenül szól, mégis tökéletes odaadással, kívül a képen, a Rekviem magasából, mégis fokozhatatlan jelenléttel.”⁵⁵⁹ A vagonon belülről egyetlen egyszer kerül a kamera, de láthatóvá szinte semmit sem tesz: „A benti szürkületben mintha mindenki megőszült volna, az összeborult fejeket egyetlen szürke hajtömeg lepi.”⁵⁶⁰ amiként Auschwitz múzeumában a leborotvált hajtömegek őrzik az ott elpusztítottak nyomát: a szürke alaptónusú képen szürke és amorf formák jelennek meg. Az utat ezt követően a vonatbogarás ritmusában villogó képek mutatják, melyet a szöveg versszerű, egyre rövidülő bekezdésekbe és sorokba tördelése tesz érzékletessé: „Mező. Messziről apró parasztok a vonat fele fordulva. / Temető. Magas kőfal. Megszakad, s látni a sírokat, fehér kövek közt a fekete ciprust. Dübörgés. Templomtorony. Távolról kitisztuló harangszó. / A képsor némán fokozott megismétlése az előző szöveges képsornak. A képek ideje következetlen: dél van, hajnal van, este van. / Hamuszürke mezők, barna fák. / Esteledik.”⁵⁶¹ A táborba érkezés pillanatai ugyan leírásra kerülnek, ám ez a szakasz végtelenül fragmentált, amit ismét a film materialitására tett reflexió tesz lehetővé: „Magnéziumfények sűrű villanása. Álló és térdeplő katonák. / Fényképez az SS.”⁵⁶² Másfelől Pilinszky szövege itt arra az abszurd jelenségre koncentrálna, hogy a tábor új érkezőit a fogvatartottakból összeállított zenekar fogadta a katonákon kívül. Teréz olyan kegyelmi állapotban látjuk csupán tisztán, amikor a zene egy pillanatra átszellemültté teszi: „Kis ideig szól a fuvolaszó, tart Teréz részvétének varázslata, miközben »képileg« természetesen semmi változás se történik. A zenekar tovább fújtat, az ujjak a billentyűkön, remeg a cintányér, jár a nagydob pedálja. Mégis: még így is: ez az árva furulyaszó az egyedül adekvát zene.”⁵⁶³ A szöveg nem törekszik rá, hogy átélhetővé tegye az elhurcoltak tapasztalatát, helyette egy olyan pillanatot konstruál, amely egyrészt elidegenítő hatású az események kontextusában, másrészt a néző és a fiktív szereplő közös tapasztalatára, a zenehallgatás transzcendentális élményére épít. Megírásra kerül ezen túl az első appel, ám ez a jelenet is hangsúlyosan konstruált képekben tárul elénk („Hátulról, a magasból fényképezve: mozdulatlanul álló oszlopok.”⁵⁶⁴), továbbá színre lép a tábor vezetője, Ilsa Lehner, aki

⁵⁵⁸ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 51.

⁵⁵⁹ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 48.

⁵⁶⁰ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 52.

⁵⁶¹ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 53.

⁵⁶² Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 54.

⁵⁶³ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 55.

⁵⁶⁴ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 56.

nemcsak pozíciójánál fogva, hanem a filmszöveg költői szerkezetében is ellenpontja Teréznek: figurája elrajzoltan szenvedélyes, monológjaiban, párbeszédeiben a stilizáció éppúgy megjelenik, mint Teréz hangzó szövegeiben: „Vagy azt gondoljátok magatokban, beszélj csak Ilsa Lehner, beszélj csak! Elvehetted az apánkat, az anyánkat, az életünket! De a halálunkat, azt nem! Az a miénk! Azt magunkhoz szorítjuk és nem adjuk! / De nekem épp a halálotok kell!”⁵⁶⁵ A *Rekviem* SS főszereplője pszichológiailag nem fölfejtetően gonosz vagy bűnös, hanem ugyanolyan magátólértetődően és egyúttal érthetetlenül (mint Lanzmann is mondja: „Magában a megértési vágyban is abszolút obszcenitás rejlik. A *Shoah* létrehozásának tizenegy évében alaptörvényem ez volt: nem megérteni.”⁵⁶⁶), ahogyan Teréz szent és szenvedő: „A mi legszebb halotti ruhánk, Ilsa Lehner – (s az áldozatok egyszerűségével): – a mi mezítelenségünk.”⁵⁶⁷

A tábori lét ábrázolásának kulcsát ugyanaz adja, mint a táborba érkezését: az SS dokumentációja. A forgatókönyv egy ponton részletesen tárgyalja, amint Lübke, a tábor fényképésze, sötétkamrájában fotográfiákat hív elő, majd ezekkel Ilsa Lehner irodájába megy. Lehner hosszan nézegeti a dolgozó, szenvedő rabok mindennapjait bemutató képeket, s e vizsgálódás során szűrja ki magának Terézt: „Teréz homokkal megrakott talicskát tol egy másik fogolynővel. Teréz félig háttal, csajkából eszik egy népes csoport közepén. (...) / Csönd van e felvételeken, mintha az Apokalipszis frontmögötti életéről készültek volna.”⁵⁶⁸ A poétikus szerzői kommentár ellenpontja Lehner megjegyzése: „Mégiscsak jó dolog, hogy az SS olyan szenvedélyesen fotografál.”⁵⁶⁹ Pilinszky nem engedi, hogy a *Rekviem* fikciója olyan területre tévedjen, amiről valóságos nyomokon keresztül is lehet beszélni. Az ábrázolásnak ez a módja nemcsak a már korábban kiolvasható etikai alapállást teszi folytonossá (a Holokauszt nem lehet a mimézis tárgya), hanem a film időbeliségét is jótékonyan bizonytalanná teszi: a fényképek megörökített időpillanatok, ugyanakkor nem datálhatóak, vagyis pillanatnyiségük ellenére, sorozatként a tábori lét monoton végtelenségét demonstrálják. Nem tudhatjuk, hogy ezek a fotográfiák órák, napok, hetek, hónapok, vagy évek alatt készültek Teréztől. Ennek megfelelően a táborban jelen idejű, diegetikus, párbeszédes jelenet csak a barakkok belsejében, az SS kőépületeinek belsejében, illetve a börtön belsejében zajlik, ahová egy vasajtó vezet, melyről Ilsa Lehner szavait idézve, egy másik SS biblikus metaforákkal beszél: „Ahol most vagytok, az a paradicsomkert. Az a kiskapu meg a pokol bejárata.”⁵⁷⁰ A tábori lét ábrázolásához hasonlóan az

⁵⁶⁵ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 66-67.

⁵⁶⁶ Claude Lanzmann: A megértés obszcenitása. Egy este Claude Lanzmannal (Babarczy Eszter ford.). *Thalassa*, 1994, 1-2, 276.

⁵⁶⁷ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 80.

⁵⁶⁸ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 64.

⁵⁶⁹ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 64-65.

⁵⁷⁰ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 58.

érkezést követően oldalakon át tartó, fotográfiákból álló montázs-szöveg olvasható, melyet már nem Teréz narrációja, hanem Herta nevű fogolytársával folytatott képen kívüli párbeszéde kísér. „AZ ELFEKETEDETT háttérrel nyersfehérre kopírozott fotók váltogatják. (...) A sorozat: személyazonossági fényképek a foglyokról, szemből és profilból.”⁵⁷¹ Megannyi valóságos index állít emléket az áldozatoknak, még hozzá mind olyan, amelyek eredetileg sem készültek más szándékkal, minthogy nyomonkövethetővé, számlálhatóvá tegyék a táborban élő halálraítélteket, ugyanakkor a szigorú frontális beállítások megidéznek az ikonok kompozícióját. Mindez némiképp árnyalhatja Mártonffy azon jogos észrevételét, miszerint a Holokauszt dokumentumainak „szemléltetése is óhatatlanul a tettesek látószögét veszi fel”,⁵⁷² hiszen a *Rekviem* jelentősen törekszik e dokumentumok újrakontextualizálására. Ezen dokumentumok közt feltűnik Teréz képe is, amit Pilinszky egyedülként kizökkent állóképességéből: „A vetített fotón ekkor rendellenes dolog történik. A sorszám leesik Teréz fényképe alól s arcát élő, rendkívüli feszültség szállja meg.”⁵⁷³ Ha elfogadjuk, hogy az ikon lényege az indexhez képest az ábrázolt jelenvalósága, akkor e pillanatban Pilinszky félreérthetetlenül ikonként emeli ki Terézt a tábor többi foglya közül.

Lehner obszessziója a Terézzel készült képek iránt szintén magyarázható a fentiekkel: van egy rab, akinek a jelenléte átüt a celluloidon, nem válik élőholtá, mint a többiek. Ebből következik, hogy Lehner Herta mellett Terézt is besúgójává akarja tenni, egy lehetséges felkelést és szökési kísérletet megakadályozandó; tovább ez volna az egyetlen módja annak, hogy a szentség gyanújával feltűnő Terézzel is bebizonyosodjon bűnre való hajlama. Az ilyen értelemben bűnös Herta jelenetei a forgatókönyvben akárha Kertész Imre híresen abszurd, a *Sorstalanság* egy fejezetzáró mondatának volnának társai: „S hiába minden megfontolás, ész, belátás, józan értelem, mégse ismerhettem magamban félre valami halk vágyakozásféle lopott, mintegy az esztelenségétől szégyenkező s mégiscsak egyre makacsodó szavát: szeretnék kicsit még élni ebben a szép koncentrációs táborban.”⁵⁷⁴ Herta spiclisége okán cigarettát kap Lehnertől, illetve amikor a többi fogoly számára látszólag büntetésből a börtönbe kerül, valójában szeretkezni van lehetősége egy SS-szel. Teréz azonban nemcsak, hogy visszautasítja a besúgással szerethető előnyöket, hanem „a szeretet anarchikus mértéktelenség”⁵⁷⁵-ével fordul mind Lehner, mind Herta felé. Herta már a legelső Terézzel folytatott beszélgetése során meggyanúsítja rabtársát: „Besúgó. Az Ilsa besúgója vagy. Te, te szemét!”, amelyre válaszul „Teréz teljes erejéből ponfonvágja.”⁵⁷⁶ Ellenben Teréz

⁵⁷¹ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 59.

⁵⁷² Mártonffy i.m. 21.

⁵⁷³ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 61.

⁵⁷⁴ Kertész Imre: *Sorstalanság*. Budapest, Magvető, 1975, 240.

⁵⁷⁵ Mártonffy i.m. 37.

⁵⁷⁶ Mindkét idézet: Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 62.

kivégzése előtt Herta megvallja bűnét társának, amire Teréz előbb felszólítással, „Csókolj meg!”⁵⁷⁷ majd tényleges csókkal reagál. Amint Lehner fényképek nyomán szemelte ki magának Terézt, úgy Teréz szeretetének a kiváltója is egy fiatalkori fénykép Lehnerről, amelyet a beszerzésére tett kísérlet során pillant meg az SS irodájában. Tamás Gáspár Miklós így írt Pilinszky költészetének kapcsán: „A »gyönyörű egész« és a »siralmas töredék« egy és ugyanaz: a tekintet anonimitásának kiszolgáltatott póreség, ami mindenképpen botrány, még akkor is, ha csak a rokonszenv az, aki néz: a kiszolgáltatottság ténye megbocsáthatatlan. Pilinszky nem is bocsátja meg magának, élesen tudatában van annak, hogy nézésre ítéltetett.”⁵⁷⁸ (kiemelés az eredetiben, Sz. B.) A *Rekviemben* mindenki a másik nézésére van ítélve. Börtönbe zárása, nem ábrázolt megveretése után Teréz így vall Hertának Lehner képéről: „Láttad a fényképét? Az asztalán? (...) Ha akkor találkozunk, akár barátnők is lehetünk volna... (...) Szép lehetett fiatalon.”⁵⁷⁹ Teréz ikonszerűsége nemcsak abban áll, hogy lényre átüt a holtmerv állóképeken, hogy éltre kelti a pusztán halálának dokumentálására szolgáló személyazonossági fotográfiát; hanem abban is, hogy képes más képében is meglátni az esendőséget.

Mindezt az az egyszerű tény is alátámasztja, hogy Teréz festőnek tanult elhurcolása előtt. A lány képekhez való viszonya ellenben a forgatókönyv nagyonis komplex szervezőelve. Táborba érkezését követően Teréz két emléket idéz föl, először a deportálás előéjszakáját, másodszor a deportáló vonat Németországba érkezését. Első emlékeit szavakkal invokálja Hertának: „Nekem csodálatos emlékeim vannak! Boldog, nagyon boldog emlékeim... Utcák zaja... Egy fa emléke... Meg hogy milyen is az, amikor kilépek az erkélyre...”⁵⁸⁰ Talán nem pusztán véletlen, hogy említésre kerül egy fa, amelyen keresztül egy korábbi idézetben maga Pilinszky szemléltette a nyelv performatív lehetőségét, s hogy Teréz szövege itt rímre fut ki. A lány szavai ezután elhalnak, s mozgóképek formájában megelevenedik utolsó éjszakája, melyet családi otthonában töltött, nagyanyja, apja, öccse társaságában. Az éjszakát három dramatikus esemény tagolja. Föltűnik Terézéknél a fiatalember, aki a forgatókönyv elején a meteoszlopról való szökésre próbálta rábírnival a lányt. Rövid beszélgetésükből egyértelművé válik, hogy szerelmesek egymásba, de Teréz egyetlen csók nélkül elhajtja a fiatalembert, mivel tudja, hogy másnap deportálják. A csendes családi vacsora és az álmatlanul töltött éjszaka során a fiatalember többször is fölhívja telefonon Terézt, melynek eredményeképp a lány végül kilép arra a bizonyos erkélyre, így a szerelmesek még utoljára néma búcsút vesznek egymástól, mivel a fiú ablaka az utca túloldalán épp Terézék erkélyére néz. Eközben Teréz nagyanyja álmatlanságra hivatkozva altatókkal csendes öngyilkosságot követ el. A

⁵⁷⁷ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 98.

⁵⁷⁸ Tamás Gáspár Miklós: Egyenes labirintus – Pilinszky János költészetéről. *Igaz szó*, 1974/3, 416.

⁵⁷⁹ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 87.

⁵⁸⁰ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 69.

harmadik esemény Teréz édesapjának még hajnal előtti elhurcolása.

Mindezek leírását alapvetően a lakás szeparált terei, illetve az éjszakai sötétség miatt a fényviszonyok szervezik. A fiatalember látogatásakor: „Teréz meggyújtja a sarokban álló asztalilámpát. Arccal a sugárzó ernyő felett: / – Ez a szobám. / A puha fényben képek, cserepek s két aranyos fényű ikon is látható.” Mikor Teréz apja feltűnik az ajtóban: „mintha csupa árnyékból volna összerakva”,⁵⁸¹ mely szavak képszerűségükben is ráerősítenek a tényre, hogy ezt a férfit hamarosan elhurcolják, szinte már most sincs jelen. A vacsora során Teréz teát főz, s „A gázláng bevilágítja arcát.”⁵⁸² Az apa szobájában „sötét van, csak egy gázkandalló világít a szemközti falon.”⁵⁸³ Az öngyilkosságra készülő nagymama: „Meggyújtja ágya felett a villanyt, s az asztal felett eloltja a nagylámpát. Ágya nyíltan föltündököl a sarokban.”⁵⁸⁴ E szakasznak minden bekezdése a fényviszonyokból épít jelentéseket, minden a láthatóság és láthatatlanság kérdése körül forog, pontosan úgy, ahogy Balassa Péter írja: „Amennyiben az apokalipszis a nem-látható, a nem-érthető titok kiderülése, amelyre *majd akkor* fény derül, annyiban Pilinszky látása *csak ezt* a világot, a miénket látja, melybe ő is, olvasója is beletartozik”.⁵⁸⁵ (kiemelések az eredetiben, Sz. B.) Ha az apokalipszist itt a Holokausztnak feleltetjük meg (amire a *Rekviem* szövege bőségesen ad okot, hisz a haláltábor dokumentumképeit a szöveg maga nevezi „az Apokalipszis frontmögötti”⁵⁸⁶ képeinek), akkor Balassa leírása tökéletesen teljesül a forgatókönyvben: az apokalipsziszre nem derül fény, nem látható, csak dokumentum van róla, illetve, ami látható belőle, ugyanúgy „csak ez” a világ, olvasó/néző és író közös világa: a táborban emberi kapcsolatok láttatnak, ahogy a deportálás előestéjén köznapi tevékenységek. Így a távozásra készülő apát is egyetlen egyszer látjuk tisztán: „Az éjféli fürdőszoba hófehér ragyogásában apa a tükör előtt áll és borotválkozik.”, melynek zárlataként, az eddig is nyilvánvalóan Pilinszky költészetéhez köthető intertextuális viszonyokon túl, mintha az *Apokrif* zárósortainak⁵⁸⁷ forrása tűnne föl: „Apa szájából különös kis hang tör elő, s megindulnak arcán a könnyek, le-lecsorogva a szappanhabba.”⁵⁸⁸ Szintén Pilinszky egynyelvűségét erősíti, hogy a *Rekviem* első közlésekor még a költészetére jellemző helyesírási szabálytalanságokat is megtartotta. Teréz ugyanis ezt mondja Hertának, mikor minderre visszaemlékszik: „Ha visszatartom a *lélekzetem*, még a repedést is látom a falon!”⁵⁸⁹ (kiemelés tőlem, Sz. B.) (amint az *Apokrif*ban „kisgyerek sír deszkarésbe”⁵⁹⁰), amit a szöveg későbbi kiadásaiban következetesen

⁵⁸¹ Mindkét idézet: Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 70.

⁵⁸² Pilinszky: *Rekviem* i.m. 71.

⁵⁸³ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 72.

⁵⁸⁴ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 73.

⁵⁸⁵ Balassa i.m. 27.

⁵⁸⁶ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 64.

⁵⁸⁷ „És könny helyett az arcokon a ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok.” – Pilinszky: *Apokrif*. i.m. 56.

⁵⁸⁸ Mindkét idézet: Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 75.

⁵⁸⁹ Pilinszky: *Rekviem*. Új Írás, 1961. 7., 629.

⁵⁹⁰ Pilinszky: *Apokrif* i.m. 55.

„lélegzetem”-re javítottak.⁵⁹¹

Teréz másik emlékének megjelenítése éles ellentétben áll a föntiekkel. Börtönbe zárását követően magának Lehnernek beszéli el, miként várakoztatták őket fél éjszakán át a marhavagonokban egy német pályaudvarnál, s hogy itt miként pillantotta meg egy mellettük elsuhanó vagonban fölthetően magát Hitlert, amely magyarázatul szolgálhat arra, hogy a pályaudvart teljesen kiürítették a Führert szállító vonat számára. „A kivilágított kocsiban katonák álltak. Egyedül ő ült az asztalnál egy térkép fölé hajolva. Lehetetlen volt nem megismernem! Ő volt az. Embert nem láttam még ilyen csupasznak. Ilyen magányosnak. Ilyen mezítelennek.”⁵⁹² Ebben a szakaszban azonban nincsenek megjelenített képek, itt mindent Teréz nyelvi performansa hív életre: „Teréz arcán látni, hogy látja is, amit mond. Hogy csak azt látja.”⁵⁹³ Ám amit Teréz lát, azt mi nem láthatjuk a forgatókönyv képzeletbeli filmvászán, hiszen ismét egy olyan pillanatról van szó, ami nem hozzáférhető reprezentatív ábrázolási eszközökkel, a nyelv azonban, állítja a *Rekviem*, elbeszélhetővé teszi.

Ha valamilyen oknál fogva elutasítható volna a *Rekviem* az indexikusság és ikonografikusság mentén olvasni, akkor a legkevesebb, mi mondható, hogy Pilinszky forgatókönyve a képszerűséggel és a képtelenséggel foglalkozik. A Holokauszt: botrány, képtelenség, ezért félreismerhetetlen specifikumait; a menetoszlopot, a gázkamrát, a koncentrációs táborig munkát, a halottait, Hitlert; nem lehet mozgóképekkel ábrázolni. (Itt is gondolhatunk a már többször említett *hiánnyal ábrázolás* magyar filmtörténeti hagyományra.) Egy szerelmes lány emlékei, Lehner és Teréz hitvitái; hiszen a két nő dialógusai az absztrakció ilyen szintjén szólnak; Herta és Teréz összebarátkozása, a megbocsátás pillanata azonban hozzáférhető a filmkép számára. Közismert, hogy Pilinszky auschwitz-i utazása során látott egy fényképet, amelyen egy kendős öregasszony három gyermekkel megy a villanydrótkerítés mentén, s hogy e képnek egy kópiáját a lakása falára szögezte.⁵⁹⁴ „Álltam a kép előtt, s erőnek erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani.”⁵⁹⁵ Pilinszky gondolkodásmódjának konzisztenciáját mutatja, hogy az 1967-ben mondottak előtt hat évvel, a *Rekviem* 1961-es szövegében kétszer is a látszat mögé hatol, s Terézt két fényképen is életre kelti, hogy megállítsa a valóságot.

A forgatókönyv zárlatában visszatér Terézék üres lakásába, amelyet a család deportálása után nyilas kollaboránsok birtokába juttattak. A „*menthetetlenül egyek vagyunk*”⁵⁹⁶ (kiemelés az

⁵⁹¹ V.ö.: Pilinszky: *Rekviem* i.m. 86., Pilinszky: *Széppróza* i.m. 35.

⁵⁹² Pilinszky: *Rekviem* i.m. 92.

⁵⁹³ Pilinszky: *Rekviem* i.m. 92.

⁵⁹⁴ A kép megtekinthető In: Pilinszky János: *Publicisztikai írások* i.m. 919.

⁵⁹⁵ Pilinszky János: *Költői hitvallás* i.m. 6.

⁵⁹⁶ *Egyenes labirintus* i.m. 180.

eredetiben, Sz. B.) jegyében Pilinszky a lakást bitorkló menekülését is megírja, miután híre kel, hogy a németek elvesztették a frontot. Így lehetséges, hogy „Tökéletes csöndben vonul a gép a hajnali elhagyatott falakon, akár egy megbékélt temetőn.”⁵⁹⁷ A lakásban immár semmi sincs, csupán: „Képek. Üres, sebhelyes képhelyek.”⁵⁹⁸ olvasható a zárószakaszban kétszer is, amely mondatban a képek a lakás kamera által ábrázolt képeire, a sebhelyes képhelyek pedig a falakról eltávolított képek nyomaira utalnak. Mint Tamás Gáspár Miklós korábban idézett szövegében írja: „A tekintetnek megvan az a kockázatos tulajdonsága, hogy tárggyá képes változtatni mindent”,⁵⁹⁹ ezért Pilinszky antropomorfizálni igyekszik a kamerát: „tovább száll a könyveken, puhán, alig érintve őket, s mint egy kéz, mint egy élő tekintet keresi meg a régi családi képet.”⁶⁰⁰ Teréz utolsó éjszakáján megmutatta szerelmének ezt a képet, amelyen még édesanyja is látható, aki a háború előtt halt meg. Közvetlenül Teréz kivégzésének jelenete után a családi kép „megéled, de az alakok, akár egy némafilmben, továbbra is hangtalanok maradnak.”⁶⁰¹ Az idilli, ám néma családi délutánt mutató pillanatokat követően a kamera elhagyja a föltámasztottakat, betéved egy erdőbe, s Teréz ismét csupán hangban elmondja epilógusát. Amit látunk eközben újfent Pilinszky állandó trópusaihoz köthető: „És fák, és fák, mint a fiatal halottak.”⁶⁰² A „jóvétehtlent jóvátétele” tehát erősen problematizált, és miszticizmusa ellenére a film matériájához kötött, többszörösen hiányos: a holtak vagy *némán* támaszthatóak föl az állóképekből, vagy mint a szentként ábrázolt Teréz *testtelenül*: csak az *élőbeszéd*, a performatív nyelv lehetősége okán járhatja át a létszférákat.

⁵⁹⁷ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 102.

⁵⁹⁸ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 102.

⁵⁹⁹ Tamás i.m. 415.

⁶⁰⁰ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 102.

⁶⁰¹ Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 103.

⁶⁰² Pilinszky: *Rekviem*. i.m. 103.

BÚCSÚ

Összegzés

Ami egy szempontból e disszertáció gyöngesége, az máshonnan nézve épp erényének tekinthető. A forgatókönyv kutatás nemzetközi szakirodalmának ismeretében (melynek bemutatására a *Bevezetőben*, illetve az *Elméleti, fogalmi keretek* két fejezetében törekedtem) ugyanis világos, hogy a forgatókönyv-szövegek olvashatóak irodalomként: emellett szólnak tágabb kontextusban vett teoretikus érvek, illetve többféle és gazdag elemző-eszközkészlet áll a rendelkezésünkre forgatókönyvek analíziséhez. A filmírás filmelmélet felőli közelítése szintén lehetséges, mivel maga a filmteoretika is az írásos kultúrában működik, a filmelemzési gyakorlatok így visszaolvashatóak akár olyan forgatókönyvekre is, amelyek filmként nem valósultak meg. S ha mindez adott, egy kicsi ország kevesek által beszélt nyelvének kutatója nem tehet mást, minthogy anyanyelvén keresni kezdi azokat a szövegeket, amelyeken a nemzetközi diszciplína tézisei demonstrálhatók, illetve kiélesíti figyelmét azokra a partikuláris problémákra és jelenségekre, amelyeket saját kultúrájában fedezhet föl. Egészen bizonyos, hogy nem találtam rá minden magyar forgatókönyvre, melyeknek textuális minősége szorosabb olvasásra méltóvá teszi őket, ám érzésem szerint disszertációm esettanulmányainak száma már így is sok, másként szólva: ennyi elemzés is bőven elég ahhoz, hogy immár ne kérdés legyen, tekinthető-e interdiszciplináris irodalomnak a forgatókönyv, hanem magától értetődően legyen az.

Kutatásom nemcsak arra mutat rá, hogy akad magyar nyelvű forgatókönyv-szöveg, mely sajátos, műfaj-jellegű minőséget képes fölmutatni, hanem arra is, hogy ezek film-, irodalom-, társadalom-, kultúr-, politika-, és társadalomtörténeti szempontból is hasznos olvasmányok. Föl kell ismerni, hogy már a hazai forgatókönyvek univerzuma is olyan tágas, hogy partikuláris szempontok alapján érdemes közülük válogatni. Egyetlen doktori kutatás keretei egész biztosan szűkösek ahhoz, hogy az eredményeit bemutató disszertáció teljes és átfogó képet adjon a magyar nyelvű forgatókönyvírásról. A *Magyar Nemzeti Filmarchívum*ban őrzött forgatókönyvek mennyiségét tekintve pedig az is kérdésesnek tűnik, hogy egyetlen ember képes volna-e egy átfogó alapkutatást maradéktalanul elvégezni. Ilyen igényű munka még csoportos kutatás esetében is évtizedekig tartó elköteleződést jelentene, melynek elengedhetetlen részét kéne képezze az archívum teljes forgatókönyv-állományának digitalizálása – hiszen saját disszertációmban is hiányként tűnhet föl az olvasó előtt, hogy sok hivatkozott szöveg csak a *Filmarchívum* könyvtárában, helyben olvasható. A digitális archiválás rendkívül megkönnyítené a jövőbeli kutatók dolgát, az így elérhető forgatókönyvek föltárása pedig jelentős mértékben árnyalhatná a magyar filmtörténetről alkotott

képünket. Például a magyar némafilm korszakából feltehetően több forgatókönyv maradt fenn, mint ahány celluloidszalag, így a szöveges artefaktumokon keresztül új ismeretekre tehetnénk szert.⁶⁰³

Esettanulmányaimat úgy igyekeztem összeválogatni, hogy több típusú és státuszú forgatókönyv-szövegről is szó essen dolgozatomban. Mészöly Miklós forgatókönyve jó példa az imént a némafilmek kapcsán érintett problémára: az *Úton útfélen* olvasása, nagyobb publicitás esetén minden bizonnyal a magyar filmtörténet kollektív képzetébe emelhetné a Huszárik-Mészöly alkotópárost. Hiába nem maradt utánuk film, ha a forgatókönyvet az elkészült filmekkel egyenértékű artefaktumként szemlélné a filmtörténet, akkor az olvasás során létrejövő imaginárius film a történeti tudás részévé válhatna. Továbbá Mészöly írásán végigkövethető, miként válik először a forgatókönyv autonóm szöveggé, majd a forgatókönyv sajátos nyelvi minősége a szerző egyik főművének, a *Filmnek* kiindulópontjává. A *Hideg napok* kapcsán fordított folyamatot láthattunk: regényadaptációból készült film, majd közölték a forgatókönyvet. Az *Ötlettől a filmig* sorozat esetében tetten érhető a forgatókönyvek publikációs gyakorlatának szinte összes problémája (a filmből való visszairás, a szokatlan forma miatt a kontextualizálás szüksége), ami a *Szegénylegények* esetében csúcsosodott ki. A Jancsó-Hernádi jegyezte forgatókönyvön végzett, az „olvashatóság” szempontját előtérbe helyező szerkesztői munkák eltakarják az eredeti szöveg minden olyan minőségét, ami miatt az olvasásra érdemes, s így a forgatókönyv nem filmipari, hanem ideológiai instrumentalizálása valósul meg.

Itt fontos újra leszögezni, hogy kutatói szempontból a forgatókönyv publikálás gyakorlata sokszor problémás szövegeket eredményez. Többek között ezért nem írtam esettanulmányt sem a Hernádi-Jancsó szerzőpáros *Vitam et Sanguinem*⁶⁰⁴ című kötetéről, sem Kardos István: *A háború lelke*⁶⁰⁵ című könyvéről. Noha Kardos István olyan szereplője a magyar filmtörténetnek, aki Jean-Claude Carrière-hez, Tonino Guerra-hoz, Paul Schraderhez vagy Charlie Kaufmanhoz hasonlóan szinte kizárólag forgatókönyvíróként tevékenykedett, jelentős és számos rendezővel működött együtt, tehát unikális státuszánál fogva méltó volna rá, hogy e disszertációban egy fejezet szóljon róla, a novellákká, kisregényekké szelidítve publikált forgatókönyveiből hiányzik az a minőség, amit a forgatókönyv nyelvének nevezhetnénk. Kardoshoz hasonlóan adósságomnak tekintem, hogy a disszertációból hiányzó Dobai Péterről számot adjak: Dobai publikált forgatókönyveivel⁶⁰⁶ kapcsolatban hasonló problémák fogalmazhatóak meg, mint Kardos szövegei esetén, emellett pedig

⁶⁰³ Tudomásom szerint az eddigi egyetlen ilyen igényű tanulmány: Fűzi Izabella: „Filmet írni”: Karinthy és Molnár Ferenc kinemaszkeccsei. *Apertúra*, 2020. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2020/tel/fuzi-filmet-irni-karinthy-es-molnar-ferenc-kinemaszkeccsei/> Utolsó letöltés: 2020. május 1.

⁶⁰⁴ Hernádi Gyula, Jancsó Miklós: *Vitam et Sanguinem*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978.

⁶⁰⁵ Kardos István: *A háború lelke. Irodalmi forgatókönyvek*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1975.

⁶⁰⁶ Dobai Péter, Sára Sándor: *Dear India*. In: *Láthatatlan filmtörténet*. Budapest, MMA kiadó, 2018, 11-233. illetve: Dobai Péter: *Magyar kereszt*. Budapest, MMA kiadó, 2019.

aránytalanak éreztem volna, ha mindkettejüktől a dolgozat más esettanulmányaihoz hasonlóan a *Filmarchívumban* föllelhető forgatókönyvek egyikéről írtam volna. Említésre érdemes továbbá, hogy épp Kardos és Dobai közlése kapcsán tűnik föl ismét a filmtörténet konvencionális viszonya a szerzőségi kérdéshez, mivel a *Láthatatlan filmtörténet* sorozat egy kötetében⁶⁰⁷ együtt is szerepelnek mint Sára Sándor alkotótársai: a kötet közös pontja a rendező személye. Kardos és Dobai hiánya kapcsán utolsó érvként épp forgatókönyvírói életművük méretét említhetem még: sok szövegük közül nem tudtam volna egyet-egyét választani, teljes munkásságuk áttekintése pedig monografikus méretű szövegeket, tehát adott esetben két újabb doktori disszertációt eredményezne. Éppen ezért Kardos és Dobai számomra potenciális poszt-doktori kutatások tárgyát képezhetik.

E kitérő után még érthetőbbé válik, miért választottam a Hernádi-Jancsó párostól a *Szegénylegények* mellé egy másik forgatókönyvet. A *Szerelmem, Elektra* kapcsán látható, hogy a forgatókönyv-kutatás szempontjából a fragmentált, kevésbé kidolgozott szövegek adott esetben több tanulsággal szolgálhatnak, mint az „olvashatóvá” szerkesztett, publikált forgatókönyvek. A *Szegénylegények* és a *Szerelmem, Elektra* kontrasztja jól mutatja, miként változik meg Hernádi-Jancsó számára a forgatókönyv mediális státusza: a *Szegénylegények* szövege még meg kell győzze olvasóját, hogy az invenciózus, hosszú snittekből építkező stílus működőképes; a *Szerelmem, Elektra* viszont épp e stílusművelethez lezárását jelenti az életművön belül, ezért ennek a forgatókönyvnek az írásakor a szerzők már magától értetődőnek vehették, hogy a szakmai olvasóközönség a vizuális elemek hangsúlyozása nélkül is képes a szöveget képzeletében Jancsó stílusával kiegészíteni.

Galgóczi Erzsébet életműve elválaszthatatlan filmírói tevékenységétől: a szövegeire jellemző kritikai realizmus biztosan másként öltene testet, ha nem írt volna forgatókönyveket. A *Pókháló* kapcsán tettenérhető a magyar irodalomkritika ellentmondásos viszonya a filmes minőségét őrző, de kisregényként publikált szöveghez, míg *A közös bűn* esetében épp a fordítottja tapasztalható: a regényben a filmes jelleget dicsérik, a filmben az irodalmiasságot nehezményezik. Végezetül a Pilinszkyról szóló esettanulmány több értelemben is a filmírás költői lehetőségeinek példatára. A *Rekviem* jól illeszkedik Pasolini (már a *Bevezetőben* is említett) *költői film* fogalmához, továbbá a szöveg számos pontján megfigyelhető, hogy a költői képek, illetve a versekre jellemző ritmikus szövegtagolás termékenyen hat a forgatókönyv film felé törekvésére. Pilinszky filmes írásai költészetének kontextusában pedig láthatóvá teszik, hogy a forgatókönyv mint forma és műfaj más szövegtípusokkal és beszédmódokkal egyenértékűen integráns része lehet egy életműnek.

Bízom benne, hogy e heterogén válogatás nemcsak elméleti és tudományos szempontból igazolja a forgatókönyvek olvashatóságát, hanem adott esetben tanulmányaim lelkesültsége nyomán

⁶⁰⁷ Kardos István, Sára Sándor: *Transzszibériai álom*. In: *Láthatatlan filmtörténet* i.m. 237-275.

az is bizonyítást nyer, hogy a forgatókönyv Barthes fogalma értelmében lehet *örömszöveg* is. Nincsenek azonban kétségeim afelől, hogy az atomizált és technokratikus, „mérhető” teljesítményközpontú, önmagára záródó akadémiai világban, ahol egyre csökken és szűkül a szaklapok olvasóközönsége, egy doktori disszertáció hatásfoka elenyésző. Doktori tanulmányaim alatt hiába vettem részt több konferencián, hiába publikáltam dolgozatom minden esettanulmányát más szövegverzióban az itt közöltekhez képest, hiába működtem közre egy forgatókönyv-specifikus különszám szerkesztésben az *Apertúra* folyóirattal,⁶⁰⁸ a szakmai visszhang elenyészőnek tekinthető. Látható: ahhoz, hogy a forgatókönyvek olvasása akár a filmtörténészek, akár a filmművészek körében a mainál elterjedtebb szokássá váljon, nem elegendő kutatni és tanulmányokat írni. Véleményem szerint kutatásomnak csakis pedagógiai gyakorlattal és kollégákkal társulva volna esélye kitermelni azokat a jövőbeli kutató és alkotó generációkat, amelyek számára talán mindennapivá válhatna forgatókönyvek olvasása. Kutatók esetében e gyakorlat hasznát már többször érintettem: a forgatókönyv-olvasás, -kutatás, -elemzés tágíthatja, bővítheti a filmtörténeti ismereteket. Alkotói szempontból pedig szinte magától értetődő, hogy mások forgatókönyveinek olvasása során a filmesek szembesülhetnek anyanyelvük egy sajátos hagyományával, írástechnikai fortélyokat leshetnek és tanulhatnak el más íróktól, adott esetben tanulhatnak hibáikból, mi több, forgatókönyvek és kész filmek párhuzamos analízisével mélyebben föltárhatóvá válik a szöveg filmmé alakulásának folyamata, láthatóvá válik a láthatatlan munka, felszínre bukkannak olyan intézmény- és politikatörténeti tények, amelyek különösen a filmes, de általában véve a magyar társadalomtörténetet is segíthetnek megérteni. Ezen szempontok miatt számomra a tanítás mindig elsődlegesebb volt és lesz, mint a kutatás: ezt a disszertációt írásának négy évében inkább motiválta a pedagógiai praxis lehetősége, mint egy önálló, tudományos írásmű vágya.

Éppen ezért lehetetlen e dolgozatot lezárni anélkül, hogy szót ejtenék a magyar köznyelvben „egyetemi modellváltásként” elhíresült politikai botránysorozatról. A „modellváltás” nem került el a *Színház- és Filmművészeti Egyetemet* sem, amelynek eredeti, „modellváltás” előtti formája egyáltalán lehetővé tette e disszertáció megírását. A fordulat éppen doktori tanulmányaim utolsó évében következett be, s mivel a disszertáció minden esettanulmányában törekedtem rámutatni az elemzett szövegek politikai és történeti kontextusára, kötelességemnek érzem, hogy számot adjak a saját szövegemet érintő közéleti folyamatokról.

Az úgynevezett „modellváltás” során a jelenleg 2/3-os parlamenti képviselői többséggel kormányzó Fidesz megszavazta a *2020. évi LXXII. törvényt a Színház- és Filmművészetért Alapítványról, a Színház- és Filmművészetért Alapítvány és a Színház- és Filmművészeti Egyetem*

⁶⁰⁸ *Apertúra*, Tél XV. Évfolyam 2. szám: *A forgatókönyv kérdése: írás és film viszonya* (Füzi Izabella, Szöllösi Barnabás szerk.) URL: <https://www.apertura.hu/2020/tel/2020-tel-xv-evfolyam-2-szam/> Utolsó letöltés: 2021. május 8.

részére történő vagyonyjuttatásról.⁶⁰⁹ A törvény értelmében a 2020. szeptember 1-jéig állami fenntartással működő Színház- és Filmművészeti Egyetem fenntartása a Magyar Államtól átkerült a Színház- és Filmművészetért Alapítványhoz, a 2020. szeptember 1-jéig a Magyar Államtól bérelt ingó és ingatlan tulajdonok pedig az Egyetem tulajdonába kerültek. A törvény 8-9. §-nak részletes indoklása ezzel együtt kilátásba helyezi, hogy „2022. január 1-jétől az Alapítvány alapítói jogainak gyakorlása – az innovációért és technológiáért felelős miniszter döntése alapján – az Alapítvány kuratóriuma részére átadásra kerülhetnek.”⁶¹⁰ A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy a törvény megszavazásától számítva kevesebb, mint két éven belül – méghozzá a 2022-es tavaszi parlamenti választásokat megelőzően, aminek következtében adott esetben a törvényt módosíthatta, vagy akár vissza is vonhatta volna egy olyan parlamenti képviselőgyűlés, amelyben a Fidesz nem rendelkezik 2/3-os többséggel (mint tudjuk, a fordulat elmaradt) – a Színház- és Filmművészeti Egyetem minden gazdasági java fölött egy immár magán kézben lévő alapítvány kuratóriuma rendelkezik. Másként szólva: jelentős közvagyon, s egy mindeddig adófizetők pénzéből fenntartott közintézmény vált magánegyetemmé.

Az alapítványi fenntartás egyúttal olyan intézményi-szervezeti átalakulást eredményezett, amely az SZFE önrendelkezési lehetőségeit jelentősen csökkentette, ha ugyan teljesen meg nem szüntette. A fenntartóváltás során az egyetemi polgárságot képviselő, legfőbb döntéshozó bizottság, a szenátus elvesztette közvetlen kapcsolatát a közpénzek fölött diszponáló minisztériummal: amíg az Alapítvány jogosult állami támogatásra, addig az állami pénzek fölhasználásáról a minisztérium által kinevezett kuratóriumi tagság dönt. Nem érzem sem tisztemnek, sem szükségesnek, hogy a törvény megszavazásától a kuratóriumi tagok kinevezéséig eltelt időszak „izgalmaikat” rekonstruáljam és dokumentáljam, noha ez időszakban magam is szenátusi tag voltam mint a Doktoranduszok Önkormányzatának (DÖK) delegáltja, erről bőven és részletesen olvashat az érdeklődő az egyetem korábbi vezetése által kiadott *Rendkívüli hírlevelekben*.⁶¹¹ Csupán a hatalomtechnikai eljárás módszerét kívánom rögzíteni: a fent idézett törvényszöveg lényege, hogy elvben teret hagy tárgyalási helyzeteknek, elvben lehetőséget biztosít közös megegyezésen alapuló döntések meghozására, így mind a jóhiszeműen párbeszédre törekvő egyetemi és állampolgár, mind a köznyilvánosság szemében „tisztának” tűnhet a helyzet. Ennek köszönhetően a szenátus képviselőjében mind az egyetem korábbi vezetősége (pl. Upor László

⁶⁰⁹ 2020. évi LXXII. törvény In: Magyar Közlöny 2020. évi 163. szám. URL: <https://magyarkozlony.hu/dokumentumok/6f3b8e942b9948a826c0e152c9d4652ae7c83a04/megtekintes> Utolsó letöltés: 2021. május 3.

⁶¹⁰ Törvényjavaslat: A Színház- és Filmművészeti Egyetemért Alapítványról, a Színház- és Filmművészeti Egyetemért Alapítvány és a Színház- és Filmművészeti Egyetem részére történő vagyonyjuttatásról URL: <https://www.parlament.hu/irom41/10745/10745.pdf> Utolsó letöltés: 2021. május 3.

⁶¹¹ A modellváltásról – Rendkívüli hírlevél, SZFE. URL: http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/06/szfe_modelly%C3%A1lt%C3%A1s_0606.pdf Utolsó letöltés: 2021. május 10.

általános rektorhelyettes, Novák Eszter oktatási rektorhelyettes, Németh Gábor rektori tanácsadó, Bagossy László, a Színházművészeti Intézet vezetője, Balázs Gábor, a Film és Média Intézet vezetője, Gáspár Máté, az Elméleti és Művészetközvetítő Intézet vezetője), mind a Hallgatói Önkormányzat (HÖK) és a DÖK képvisellete több ízben tett kísérletet, hogy az idézetben is szereplő „innovációért és technológiáért felelős miniszter”, Palkovics László „döntését” (értsd például: kuratóriumi tagok kinevezése, alapítványi jogok állami kézben tartása) észérvekkel befolyásolja. A lehetőségek nyitva tartása kiváló félelemkeltő eszköz, amennyiben a törvénytervezettől a törvény megszavazásáig, a törvény megszavazásától a kuratóriumi tagok kinevezéséig, a kinevezéstől az *Alapító okirat* és az új *Szervezeti és Működési Rend (SZMR)* elfogadásáig a hatalom birtokosaitól függő egyetemi polgárság csak spekulálhat, találgathat, bízhat, s mint a szótó mutatja: a bizalom bizonytalan, ingadozó viszonyulás. Az eltelt idő beigazolta: a hatalom birtokosai nem szolgáltak rá az egyetemi polgárok bizalmára. A miniszterek nem vették figyelembe az egyetem javaslatát a kuratóriumi tagokat illetően, az így kinevezett kuratórium (Vidnyánszky Attila [egyebek mellett a *Magyar Nemzeti Színház* igazgatója, a *Magyar Teátrumi Társaság* elnöke], Bacsa György [a MOL stratégiai ügyvezető igazgatója], Lajos Tamás [operatőr-producer], Rátóti Zoltán [színész-rendező] valamint Világi Oszkár [a *Slovnaft* vezérigazgatója]) pedig nem vette figyelembe a szenátus által megajánlott *Alapító okirat* és *SZMR* szövegét.

Saját munkám pedagógiai gyakorlatként való folytatására a „modellváltáskor” érvényben lévő *SZMR* volt leginkább hatással. Az intézmény korábbi működéséhez hasonlóan az *SZMR* ekkori változata is jelentős autonómiát látszik biztosítani az osztályvezető tanároknak, akik egy-egy osztály teljes képzéséért, így a meghívott oktatókért is felelnek. A korábbiaktól eltérően azonban immár nem a szenátus, hanem a fenntartó, vagyis az öt tagú kuratórium jóváhagyása szükséges egy osztályvezető kinevezéshez: „Az osztályvezető tanárt a fenntartó által jóváhagyott nemzetközi pályázat alapján a rektor egy képzési ciklusra bizza meg. A megbízás érvényességéhez a fenntartó egyetértése szükséges.”⁶¹² A „modellváltáskori” *SZMR* szövegéből az sem világos, az intézmény mely szervezeti egysége javasolhat egyáltalán osztályvezető tanárt, arról pedig szó sem esik, hogy a szenátusnak ebbe a döntésbe bármiféle beleszólása lehetne. A fenntartóváltást követően ennek problematikussága azonnal nyilvánvalóvá vált. Csak hogy saját szakterületemnél maradjak: a „modellváltáskori” *SZMR* hatályba kerülése előtt a Film és Média Intézet (ma már: Zsigmond Vilmos Mozgóképművészeti Intézet, vezetője: Sára Balázs) a 2021-22-es akadémiai évben indítandó filmíró osztály vezetőinek Csujka Lászlót és Nagy V. Gergőt javasolta, amelyet a szenátus el is fogadott (a korábbi *SZMR*-re, valamint a szenátusi döntésekre azért nem hivatkozok, mert ezek

⁶¹² *A Színház-és Filmművészeti Egyetem Szervezeti és Működési Rendje*, 2020, 6. URL: https://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/09/SZFE_SZMR-20200915_tiszt_kiadnelkul.pdf Utolsó letöltés: 2021. május 8.

már nem érhetőek el az egyetem honlapján). A kuratórium ezt a döntést semmibe véve Fonyódi Tibort és Bán Jánost nevezte ki a filmíró osztály vezetőinek,⁶¹³ amelyről azonban az SZFE honlapján gyanútlanul tájékozódni igyekvő felvételiző nem értesülhetett, mivel a filmíró alapképzésről szóló tájékoztató szövegben nem nevezték meg a szakindítókat, mi több, kegyeletsértést elkövetve a 2021. március 8-án elhunyt Sziopisz Mária oktatásszervező elérhetőségeit adták meg az érdeklődőknek: „Amennyiben 2021.04.15-ig nem kap értesítést, forduljon az egyetem Oktatásszervezési Osztályához (Sziopisz Mária, e-mail: szioπισz.maria@szfe.hu).”⁶¹⁴ Hasonló diszkrepanciák igazak természetesen a többi, 2021 őszen indított szakra is. A legfontosabb azonban, hogy a „modellváltáskori” SZMR-ben foglalt oktatói, kutatói és általános autonómiára vonatkozó passzusok mind látszólagosak, hiszen a szöveg hatodik oldalán szögezi le, hogy az oktatás megszervezéséért alapvetően az osztályvezető tanár felel, akit pedig a fenntartó jóváhagyásával a rektor nevez ki – pedagógiai szabadsága tehát innentől csak annak lehet az SZFE-n, akit Vidnyánszky Attila, Bacsa György, Lajos Tamás, Rátóti Zoltán és Világi Oszkár arra érdemesnek tart.

Annál is inkább, mivel a szenátusnak a korábbiakkal ellentétben a „modellváltáskori” SZMR szövege szerint már nem tartozik jogkörébe a rektor megválasztása: „A Szenátus (...) c) javaslatot tesz a rektori pályázati felhívás tartalmára, illetve véleményezi a rektori pályázatokat”,⁶¹⁵ a rektorválasztás és kinevezés a „modellváltás” óta fenntartói jogkörbe tartozik (nyilvánvalóan ezért nem került sor Upor László minisztériumi kinevezésére a fenntartóváltás előtti akadémiai évben, azt követően, hogy Uport jogszerűen megválasztotta a korábbi szenátus). Az egyetemen oktatók körét tehát látszólagos áttéteken keresztül, de valójában a fenntartó alapítvány kuratóriuma határozza meg, mivel ők nevezik ki a rektort, aki osztályvezetőket nevezhet ki a kuratórium egyetértésével, amely osztályvezetők további oktatókat hívhatnak meg. A szenátustól ezen kívül elvették az egyetem *Szervezeti és Működési Szabályzatának* változtatási jogát, a költségvetéssel kapcsolatos döntési jogát, valamint az oktató tevékenység meghatározásának jogát is, immár mindezeket csak véleményezheti: „[a szenátus] e) véleményezi a középtávra, legalább négyéves időszakra, évenkénti bontásban meghatározva a végrehajtás feladatait -az intézményfejlesztési tervet, illetve annak részeként a kutatási-fejlesztési innovációs stratégiát; f) véleményezheti az egyetem Szervezeti és Működési Szabályzatot érintő módosításokat, g) véleményezheti az Egyetem fenntartó által

⁶¹³ Barna Zsuzsa: Megvan a lista: ők indítanak filmes és tévés osztályokat az SZFE-n. *Nyugati fény*, 2021. január 28. URL: <https://nyugatifeny.hu/2021/01/28/megvan-a-lista> Utolsó letöltés: 2021. május 8. Vagy: Kovács Ferenc: Megvannak az SZFE új mozgóképművészeti intézetének tanárai. *Index*, 2021. január 28. URL: <https://index.hu/kultur/2021/01/28/szinhas-es-filmmuveszeti-egyetem-mozgokep-tanarok/> Utolsó letöltés: 2021. május 8.

⁶¹⁴ *Hogyan készülj a felvételire?* URL: <https://szfe.hu/hogyan-keszulj-a-felvetelire/#1586358529356-c3667269-1cf9> Utolsó letöltés: 2021. május 8.

⁶¹⁵ SZFE SZMR i.m. 33.

meghatározott kertes közötti éves költségvetését, és a számviteli rendelkezések alapján elkészített éves beszámolót, az Egyetem közhasznúsági beszámolóját”.⁶¹⁶

Mielőtt még az egyértelműségek sorolásába és bizonyításába beleunnánk, íme egy különleges csemege épp az iménti idézetben fölbukkanó közhasznúságot ellenpontozandó, miszerint a szenátusi ülések zártságát indokolhatja, ha a napirendi pontok „az Egyetem vállalkezési (nem közhasznú) tevékenységével kapcsolatos üzleti titkokat (is) tartalmazznak”.⁶¹⁷ Egyfelől meg kell jegyezni, hogy míg az SZFE korábbi szenátusa által javasolt *Alapító okirat* korlátozta az egyetem vállalkezési tevékenységének mértékét annak érdekében, hogy ez ne menjen az oktatói tevékenység rovására, addig a „modellváltáskori” *SZMR* és *Alapító okirat* ezt nem teszi. Ezen kívül a fenti szabályozás közel értelmezhetetlen annak fényében, hogy a szenátusban továbbra is minden intézetből és szervezeti egységből választott és delegált tagok ülnek, így tehát négy hallgatói és egy doktoranduszi képviselő is, akik a fentiek értelmében beleláthatnak az egyetem üzleti titkaiba, véleményezhetik is azokat, ám zárt ülés esetén titoktartásra kötelezhetőek. Mindezek fényében senkinek sem lehet többé kétsége afelől, hogy a „modellváltás” valójában milyen célokat szolgál, s milyen további fordulatokat hozhat az SZFE életében: az állam és a nép egykor volt közjava magánkézre lett játszva, s az intézmény olyan módon lett szabályozva, hogy jól behatárolható körök elsősorban anyagi érdekeit szolgálja.

Az SZFE polgársága azonban még az eljövendő botrányok előtt, már az *Alapító okirat* és az *SZMR* kuratóriumi jóváhagyásakor radikálisan reagált. Előbb lemondott az egyetem teljes vezetősége illetve szenátusa, majd a hallgatók, Magyarországon elsőként, elfoglalták az egyetem épületét. Ehhez később csatlakozott az egyetem dolgozóinak sztrájkja: egyetemi munka beszüntetés szintén először valósult meg az ország történetében.⁶¹⁸ Ezen a ponton minden eddigihez képest is szubjektívebb álláspontra kell helyezkednem, hiszen a fenti eseményeknek én is részese voltam. Meglátásom szerint az egyetemfoglalás fő célja mindig is az egyetemi autonómia visszaszerzése volt. Ennek eléréséhez azonban különböző lehetséges útirányok fogalmazódtak meg széles spektrumon, melynek szélén egyfelől a „modellváltás” elfogadása volt bizonyos jogkörök visszaállítása mellett; másfelől a tanulmányi munka teljes beszüntetése mind hallgatói, mind oktatói oldalról, amivel párhuzamosan ez a csoport az intézmény működésének alapoktól való, a korábbi státuszok hierarchikus berendezkedésétől mentes, önszerveződő újragondolását, megreformálását szorgalmazta. A két szempont egymáshoz közelítését és a közéleti akciók lehetőségét bázisdemokratikus formában vitatta meg az egyetemi polgárság, eleinte kizárólag a hallgatók

⁶¹⁶ SZFE SZMR i.m. 33.

⁶¹⁷ SZFE SZMR i.m. 38.

⁶¹⁸ Magyarország korábbi egyetemi autonómia történetéről lásd: K. Horváth Zsolt: Az egyetemi demokráciáról. *Café Babel*, 74. szám, 2014, 17-31.

egymás közt, később azonban mind a tanárok, mind a dolgozók bevonásával. A nézetem szerint is üdvös, az egyetem hagyományát analitikusan vizsgáló reform lehetőségét nagyrészt a köznyilvánosság nyomása, illetve a hatalom lépéseire való reakciókényszer odázta el, amíg a Covid-19 pandémia okozta korlátozó rendelkezések bevezetése miatt az egyetemfoglalás a hetvenedik napján véget ért. Ezzel együtt úgy hiszem, hogy a foglalás bázisdemokratikus berendezkedése pedagógiai életmódkísérletként olyan tapasztalattal gazdagította a résztvevőket, amelynek a jelentősége és jövőbeli hatása talán számottevőbb a mozgalom politikai kudarcánál. Egy teljes művészgeneráció tapasztalhatta meg, milyen a részvételi demokrácia; milyen egy olyan közösség lehetősége, ahol a formalitások megszűnnek, elvben hierarchia mentes egyenlőség uralkodik, ugyanakkor az informális hatalmi mechanizmusok továbbra is útját állják minden vélemény azonos mértékű érvényesülésének; s hogy milyen felelősséggel és hatással jár a nemzetközi figyelem központjában állni néhány hónapon át. Kötve hiszem, hogy ezek a tapasztalatok hosszútávon ne hathatnának a foglalásban résztvevők művészetfelfogására és gyakorlatára is. Hogy visszautaljak disszertációm eredeti témájára: minden típusú közösségi tapasztalat hatással lehet más közösségi tevékenységre, így elképzelhető, hogy a jelenleg főleg piaci alapon technokratizálódó filmszakmával szemben éppen az SZFE foglaloí közül nőnek majd ki azok az autonóm alkotók, akik képesek lehetnek nemcsak a forgatókönyvírók, de más filmes, színházi és művészeti szakmák alárendeltségét is fölszámolni gyakorlatukban.

Ugyan a mozgalom elsődleges politikai célját nem érte el, az SZFE ténylegesen az azt fönntartó alapítvány martaléka lett, ám ezzel párhuzamosan megalapult a *FreeSZFE Egyesület*, mely részben a foglalás szellemi folytatásának is tekinthető. Az Egyesület első induló évfolyamainak oktatási programjának kialakításában magam is igyekeztem részt venni. Személyes benyomásom szerint az általam képviselt és fent már említett, részben e kutatás eredményeit is hasznosító, az SZFE korábbi oktatási struktúráját és pedagógiai gyakorlatát radikálisan újragondoló kezdeményezés részben anyagi és emberi erőforrások, részben kollegiális érdeklődés hiányában egyelőre nem látszik megvalósíthatónak. Jelenleg aligha akad Magyarországon olyan intézményt, ahol kutatási eredményeim és pedagógiai elveim szerint is integránsan taníthatnék. Nincs kétségem afelől, hogy ebben az országban, ahol néhány tömegintézmény (ELTE, BME) kivételével már lényegében minden egyetem átesett a „modellváltáson” (az SZFE kivételével jelentős ellenállás nélkül), s ahová valószínűleg nem sokára betelepül a kínai *Fudan University* (mintegy a 2017-ben elűzött *Central European University* helyére⁶¹⁹), hamarosan csakis önszerveződően, önkéntes alapon, az akadémiai világon és az állami támogatási rendszereken kívül lehet majd autonóm

⁶¹⁹ 2017. évi XXV. törvény a nemzeti felsőoktatásról szóló 2011. évi CCIV. törvény módosításáról. URL: <https://mkogy.jogtar.hu/jogszabaly?docid=A1700025.TV> Utolsó letöltés: 2021. május 10.

kutató, oktató és alkotó tevékenységet folytatni.

Aki önmagát a szabadság és egyenlőség elvei mellett elkötelezett tudósnak, művésznek, állampolgárnak tartja, nem állíthatja, hogy tudományos vagy művészeti tevékenység létezik érték-, és politikamentesen. Olyan időkben, amikor a hatalmi önkény a teljes magyar egyetemi intézményhálózatot a saját érdekei szerint alakítja át, az értelmiségnek kötelessége minden olyan mellékmondatot végigmondani, minden olyan zárójelet kinyitni, amelyik ha látszólag nem is kötődik szorosan szakterületéhez, mégis fölhívja a figyelmet a múlt és a jelen párhuzamaira, az újratermelődő egyenlőtlenségekre, hogy legalább ezzel lehetőséget teremtsen és reményt adjon a távlati változásra. Egy olyan disszertáció végén, amelyben a Kádár-korszakra jellemző kettős beszédet többször és több nézőpontból megvizsgáltam, a legkevesebb, amit tehetek, hogy a saját szövegemet érintő politikai eseményekről egyértelműen beszélek.

Személyem és az itt közölt kutatásom jelentősége minden bizonnyal csekély. Nem is pusztán magam miatt kellett mindezt leírnom: nyilvánvaló, hogy a fent említett politikai események egy teljes kutató-oktató-alkotó generáció lehetőségeire hatással lesznek. Ha mást nem, azt mindenképpen látni kell, milyen kétségbeejtően ki van szolgáltatva a magyar értelmiség az állami intézményrendszereknek, ha tudását nem kívánja a piacon értékesíteni (amit a Fidesz rezsimje szintén saját uralma alá igyekszik vonni, így korlátozva az értelmiség forprofit lehetőségeit is).

Disszertációm, ha a föntieknél nagyobb botrány nem sújtja a magyar akadémiai közeget, archiválásra fog kerülni: ezért nem tartottam elkerülhetőnek, hogy a zárófejezetben eltérjek kutatásom szorosabb értelemben vett összefoglalásától. E dolgozat index lesz, akár akarom, akár nem, s akkor már úgy szeretném, hogy szövegemben nyoma maradjon alma materem eltorzulásának. Tartozom annyival jelenlegi és jövőbeli olvasóimnak is, hogy ebből az írásból is világosan érthessék: miért lett búcsú abból, ami egyetemi pedagógiai munkám kezdeteként indult.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

E disszertáció nem jöhetett volna létre az alábbi személyek, létezők, tárgyak és szervezetek támogatása nélkül:

Bajnóczi Krisztina, Szalay Dorottya, Keményi Lili, Holczer Sára, Barta Gyöngyi, Cserne Klára, Vári Zsuzsanna, Schulze Éva, Füzi Izabella, Margitházi Beja, Jákfalvi Magdolna, Tallér Zsófia, Kovács Ágnes, Szemessy Kinga, Végvári Viktória, Tóth Fruzsina, Takács Rita, Hussein Evin, Geréb Anna, Mary Lattimore, Holly Herndon, Bénédicte, Elkka, Anne Müller, Caterina Barbieri, Ela Minus, Charlotte Day Wilson, Fever Ray, Hatis Noit, Kelly Moran, Sudan Archaives, Wendy Carlos, Ouri, Danièle Huillet, Angela Shanelec, Marguerite Duras, Joni Mitchell, Juilanna Barwick, Szabó Iván, Németh Gábor, Gelencsér Gábor, Karsai György, Stóhr Lóránt, Szolláth Dávid, K. Horváth Zsolt, Daoud Dániel, Nagy V. Gergő, Sipos Balázs, Szöllősi Mihály, Szöllősi Dániel, Szöllősi Tas, Vári István, Tamás Ábel, Foki Mihály, Paskuj Benedek, Kandó Mihály, Forgách András, Tzumo Árpád, Rozsnyói Péter, Tóth Attila, Gyöngyösi Gábor, Bodó Márton, Schafer Ruben, Nikolaj Lübecker, Borbély Szilárd, Barnás Ferenc, Thomas Bernhard, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Shigeto, Flying Lotus, Bill Evans, Glenn Gould, Keith Jarrett, Esbjörn Svensson, Thelonious Monk, Vladimir Horowitz, Shai Maestro, Steve Kuhn, Chick Corea, Cziffra György, Nils Frahm, MF Doom, Jay Dilla, Natureboy Flako, Kutmah, Leon Vynehall, Actress, Amon Tobin, Apparat, Modeselektor, Bartók Béla, Alfred Schnittke, Bibio, Boards of Canada, Burial, Jonny Greenwood, Thom York, Radiohead, Com Truise, Rival Consoles, Tadd Mullinix, Dave Tipper, Qasim Naqvi, Dawn of Midi, Dibiasé, Floating Points, Dictaphone, Jacques Greene, Guilty Simpson, Hainbach, Hania Obeah, Elinch, The Haxan Cloak, Tim Hecker, Ital Tek, D. Tiberio, HTRK, Ian Fink, Ivy Lab, Jacaszek, Johann Sebastian Bach, Quentin Dupieux, Knxwledge, Jean-Marie Straub, Lapalux, Madlib, Mark Pritchard, Miles David, John Coltrane, Mono/Poly, Mort Garson, Mulatu Astatke, Maelstrom, Niels Broos, Nosaj Thing, Recondite, Réelle, Salac, Susumu Yokota, Ryuichi Sakamoto, Photay, Koltay, Teebs, Thys, Sissi, Babó, Lőrinc, Petrof, Focal, Adam, Roland, Korg, Akai, AKG, ReVox, Rhodes, Vestax, Technics, menemszol.hu, MakeNoise, Pittsburg Modular, 2HP, Verbos Electronics, Elektron, Arturia, Novation, Ableton, Apple, OpenOffice, OCB, Gauloises, American Spirit, Lucky Strike, Pueblo, Lumen kávézó, Obi, Ikea, Serato, Tilos Rádió, NTS Radio, The Lot Radio, Lidl, Spar, Magyar Nemzeti Filmarchívum, Ford, Warp, Ghostly International, Erased Tapes, BASF, Agfa, DarkLab, GaleriaSavaria, Fitoland, The Literary Image and the Screen International Conference: Genoa, Hungarian Fulbright

BIBLIOGRÁFIA

“*This strange institution called literature*”: An interview with Jacques Derrida. (translated by: Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby). In: Jacques Derrida: *Acts of Literature* (Edited by Derek Attridge). New York-London, Routledge, 1991, 33-75.

„Költő, sakk-matt helyzetben” (Tasi József interjúja). In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Századvég Kiadó, 1994, 82-104.

„Soha az életben nem küldtek ki sehonnan” interjú Schulze Évával (készítette: Nagy V. Gergő, Szöllösi Barnabás), *Apertúra*, 2020, tél. URL: <https://uj.apertura.hu/2020/tel/nagyv-szollosi-soha-az-életben-nem-kuldték-ki-sehonnan-interju-schulze-evaval/> Utolsó letöltés: 2020. október 27.

2017. évi XXV. törvény a nemzeti felsőoktatásról szóló 2011. évi CCIV. törvény módosításáról. URL: <https://mkogy.jogtar.hu/jogszabaly?docid=A1700025.TV> Utolsó letöltés: 2021. május 10.

2020. évi LXXII. törvény In: *Magyar Közlöny* 2020. évi 163. szám. URL: <https://magyarkozlony.hu/dokumentumok/6f3b8e942b9948a826c0e152c9d4652ae7c83a04/megtéki-ntes> Utolsó letöltés: 2021. május 3.

A bilincs a szabadság legyen. Mészöly Miklós, Polcz Alaine levelezése 1948-1997 (Nagy Boglárka szerk.). Budapest, Jelenkor, 2017.

A modellváltásról – Rendkívüli hírlevél, SZFE. URL: http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/06/szfe_modellv%C3%A1lt%C3%A1s_0606.pdf Utolsó letöltés: 2021. május 10.

A realizmus parabolái irodalomban és filmen. Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal (Zs. I. [Zsugán István?] monogrammal). *Filmkultúra*, 1970/4, 26.

A Szegénylegényekről – Beszélgetés Jancsó Miklós filmrendezővel. Komlós János interjúja. *Népszabadság*, 1966. március 19., 7.

A Színház-és Filmművészeti Egyetem Szervezeti és Működési Rendje, 2020, 6. URL: https://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/09/SZFE_SZMR-_20200915_tiszt_kiadnelkul.pdf Utolsó letöltés: 2021. május 8.

Ádám Magda, Juhász Gyula, Kerekes Lajos: *Magyarország és a második világháború*. Kossuth Könyvkiadó, 1959.

Austin, J. L.: *Tetten ért szavak* (Pléh Csaba ford.). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.

B. Nagy László: Szegénylegények. *Élet és Irodalom*, 1966, január 8., 9.

Balassa Péter: *Passió és állathecc – Mészöly Miklós Film-jéről és művészetéről*. In: U.ő.: *Észjárások és formák*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990, 37-104.

Balassa Péter: *Semmit se látni (Látnak s láttatnak-e Pilinszky János látomásai?)*. In: „*Merre, hogyan*” *Tanulmányok Pilinszky Jánosról* (Tasi József szerk.). Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997, 26-30.

Balázs Béla: Új irodalmi műfaj: a filmszcenárium. Eredeti megjelenés: *Új Hang*, 1940. 7-8. szám. Újraközlése: *Apertúra*, 2020. tél URL: <https://www.apertura.hu/2020/tel/balazs-uj-irodalmi-mufaj-a-filmszcenarium/> (utolsó letöltés: 2021. március 26.)

Barna Zsuzsa: Megvan a lista: ők indítanak filmes és tévés osztályokat az SZFE-n. *Nyugati fény*, 2021. január 28. URL: <https://nyugatifeny.hu/2021/01/28/megvan-a-lista> Utolsó letöltés: 2021. május 8.

Barthes, Roland: *A strukturális elemzés elvei és céljai* (a kötet nem jelöli a fordítót). In: *Mozgóképkultúra*. (válogatta-szerkesztette: Kakuk Jenő, Hauser Zoltán, Szilágyi Erzsébet). Eger, Eszterházy Tanárképző Főiskola, 1995, 145-152.

Barthes, Roland: *A szöveg öröme* (Mihancsik Zsófia szerk., több fordító). Budapest, Osiris Kiadó, 1996.

Barthes, Roland: *Bevezetés az elbeszélő művek strukturalista elemzésébe* (a kötet nem jelöli a fordítót). In: Lőrincz Judit (szerk.): *Szó, művészet, társadalom – válogatott tanulmányok, műelemzések*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1993, 21-26.

Barthes, Roland: *Gyásznapló* (Szabó Marcell ford.). Budapest, Kijárat, 2012.

Barthes, Roland: Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale des récits, 1-27.

Barthes, Roland: *Világoskamra: jegyzetek a fotográfjáról* (Ferch Magda ford.). Budapest, Európa, 2000.

Bátki Mihály: Nyolc perc a Szerelmem, Elektrából. *Film, Színház, Muzsika*, 1974. 06. 15., 3-4.

Baudry, Jean-Louis: A filmi apparátus ideológiai hatásai (Huszár Linda ford.). *Apertúra*, 2006 ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2006/osz/audry-a-filmi-apparatus-ideologiai-hatasai/> Utolsó letöltés: 2021. április 16.

Bazin, André: *A fénykép ontológiája*. (Baróti Dezső ford.). In: U.ő.: *Mi a film?* (Zalán Vince szerk.). Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 16-23.

Bednancsi Gábor, Bónus Tibor: *Előszó*. In: *Kulturális közegek – Médiumok a 20. század első felében Magyarországon* (Bednancs Gábor és Bónus Tibor szerk.). Budapest, Ráció Kiadó, 2005, 11-22.

Béghun, Cyril – Delorm, Stéphane – Elliot, Nicholas – Guézengar, Florent – Lepastier, Joachim – Seguin, Louis – Tessé, Jean-Philippe – Tuillier, Laura: Antikézikönyv – Hogyan írjunk forgatókönyvet? (Horváth Eszter ford.). *Prizma 14.: Forgatókönyv* (Szerk. Nagy V. Gergő). Budapest, 2016, 13-23.

Bellardi, Marco: Filmszerű elbeszélés (Karácsonyi Judit ford.). *Apertúra*, 2020. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2020/tel/bellardi-filmszeru-elbeszeles/> Utolsó letöltés: 2021. április 10.

Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* (Kurucz Andrea ford.). In: U.ő.: *Kommentár és Prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969, 301-332.

Bereményi Géza: Ki a legjobb forgatókönyvíró?. *Filmvilág*, 1982/6, 19.

Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

Bíró Yvette: *Időformák*. Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

Bíró Yvette: Szegénylegények. *Filmvilág*, 1966. 2. szám, 1-5.

Boon, Kevin Alexander: A forgatókönyv, az imagizmus és a modernista esztétika (Roboz Gábor ford.). *Prizma 14.: Forgatókönyv* (Szerk. Nagy V. Gergő). Budapest, 2016, 50-60.

Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben* (Pócsik Andrea ford.). Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

Bordwell, David: *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2006.

Burch, Noël: *Theory of Film Practice* (translated by Helen R. Lane). Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973.

Búzasi János: *Az újvidéki „razzia”*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1963.

Camus, Albert : *Sziszüphosz mítosza* (Vargyas Zoltán ford.). In: U.ő.: *Sziszüphosz mítosza*. Budapest, Magvető Kiadó, 1990, 191-331.

Camus, Albert: *Az idegen* (Ádám Péter, Kiss Kornélia ford.). Budapest, Európa, 2016.

Camus, Albert: *Közöny* (Gyergyai Albert ford.). Bukarest, Kriterion, 1972.

Cannes és a Szegénylegények. *Mentor*, Marosvásárhely, 1966. június 1., 282-284.

Carrière, Jean-Claude: *The secret language of film* (Translated from the french by Jeremy Legatt). London-Boston, Faber and Faerber, 1995.

Cseres Tibor: *Hideg napok*. Budapest, Magvető, 1964.

Csurka István: Nincs mese. *Filmvilág*, 1982/6, 14-15.

de Man, Paul: *Az olvasás allegóriái* (Fogarasi György ford.). Budapest, Magvető, 2006.

de Marinis, Marco: *Történelem és történetírás* (Dávid Kinga, Demcsák Katalin ford.). In: *Színház-szemiográfia* (Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla szerk.), Szeged, JATEPress, 1999, 45-

87.

Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép, Film 1.* (Kovács András Bálint ford.). Budapest, Palatinus, 2008.

Deleuze, Gilles: *Az idő-kép, Film 2.* (Kovács András Bálint ford.). Budapest, Palatinus, 2008.

Demeter Imre: Színházi levél – két új magyar drámáról. *Film, Színház, Muzsika*, 1968. 03. 09., 4-5.

Didi-Huberman, Georges: The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain). October 29. 1984/nyár, 63-82.

Doane, Mary Ann: Az indexikus és médaspecifikusság fogalma (Füzi Izabella ford.). *Apertúra*, 2012. tavasz. ULR: <https://www.apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma/> Utolsó letöltés: 2021. február 20.

Dobai Péter, Sára Sándor: *Dear India*. In: *Láthatatlan filmtörténet*. Budapest, MMA kiadó, 2018, 11-233.

Dobai Péter: Elnémul a szó, megszólal a kép. *Filmvilág*, 1982/7, 3-7.

Dobai Péter: *Magyar kereszt*. Budapest, MMA kiadó, 2019.

Domokos Mátyás: *Pilinszky prózában*. In: *Senkiföldjén – In memoriam Pilinszky János* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Nap Kiadó, 2000, 239-251.

Dr. Mártonffy Marcell: *Biblikus hagyomány és történelmi tapasztalat Pilinszky János esszéiben – A Soá teológiai refelxiójához*. Habilitációs értekezés. Budapest, Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem, 2018.

Duras, Marguerite: *Écrire*. Paris, Gallimard, 1993.

Egri Lajos: *A drámaírás művészete* (Köbli Norbert ford.). Budapest, Műegyetem Kiadó, 2008.

Egri, Lajos: *How to Write a Play*. New York, Simon & Schuster, 1942.

Egyenes labirintus. Pilinszky-portré a televízióban (Maár Gyula). In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Századvég Kiadó, 1994, 168-181.

Eliade, Mircea: *A szent és a profán* (Berényi Gábor ford.). Budapest, Európa, 1987.

Ember Marianne: Magyar filmek alkotói műhelyében. *Filmkultúra*, 1968. február 1., 82-84.

Enrico Rossetti: Ferenc József hóhérai. *L'espresso – Roma*, 1968. szeptember 1. In: MFIFK JF 1958/2.

Fehér Ferenc: Megjegyzések Pilinszky János Rekviemjéről. *Új Írás*, 1961. 7. szám, 636-639.

Field, Syd: *Forgatókönyv: A forgatókönyvírás alapjai* (Köbli Norbert ford.). Budapest, Cor Leonis Films Kft., 2011.

Field, Syd: *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York, Dell Publishing Company, 1979.

Fischer-Lichte, Erika: *A perforantivitas esztétikája / Második fejezet / Az előadás fogalma* (Kiss Gabriella ford.). Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 36-47.

Fodor András: Szegénylegények. *Kortárs*, 1966, 10. évfolyam, 3. szám, 501-502.

Földes Anna: Galgóczi törvénye. *Kortárs*, 1976, 8. szám, 1324.

Földes Ilona: Ötlet és film. *Magyarország*, 1968/49., 42.

Foucault, Michel: *A bolondság története* (Sujtó László ford.). Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004.

Foucault, Michel: *Mi a szerző?* (Erős Ferenc, Kicsák Lóránt ford.). In: U.ő.: *Nyelv a végtelenhez: tanulmányok, előadások, beszélgetések* (Sutyák Tibor szerk.). Debrecen, Latin Betűk Alapítvány Kiadó, 1999, 119-146.

Foucault, Michel: *Nietzsche, a genealógia és a történelem* (Romhányi Török Gábor ford.). In: U.ő.: *A fantasztikus könyvtár – Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk* (Rohányi Török Gábor szerk.). Budapest, Pallas stúdió – Attraktor Kft. 1998, 75-91.

Füzi Izabella: „Filmet írni”: Karinthy és Molnár Ferenc kinemaszkeccsei. *Apertúra*, 2020. t é l . U R L : <https://www.apertura.hu/2020/tel/fuzi-filmet-irni-karinthy-es-molnar-ferenc-kinemaszkeccsei/> Utolsó letöltés: 2020. május 1.

Galgóczi Erzsébet: *Férlúton*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1961.

Galgóczi Erzsébet: *A közös bűn*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.

Galgóczi Erzsébet: *Magyar karrier*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.

Galgóczi Erzsébet: *Pókháló*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.

Galgóczi Erzsébet: *Törvényen belül*. In: U.ő.: *Törvényen belül és kívül. Két kisregény*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980, 121-273.

Gantner Ilona: Szerelmem, Elektra. *Népszava*, 1975 január 16.

Garai Tamás: Apajpusztán. *Tükör*, 1974. 07. 09., 13.

Gaudreault, André: *Du littéraire au filmique*. Laval, Les Presses de l'Université Laval, 1988.

Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek – A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest, Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015.

Gelencsér Gábor: Jelenetek egy házasságból (Mészöly Miklós és Polcz Alaine levelezése filmekről). *Jelenkor* 2018/1, 277-81.

- Gelencsér Gábor: *Magyar film 1.0*. Budapest, Holnap Kiadó, 2017.
- Genette, Gérard: *Vertige fixé*. in: *Figures I*. Paris, Seuil, 1966, 69-90.
- Grendel Lajos: Visszatalálni. *Jelenkor*, 1981/1, 21-26.
- György Péter: „Belőlem ötvenhat csinált író” – Galgóczi Erzsébet. In: U.ő.: *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest, Magvető, 2014, 239-246.
- Gyurkó László: *Az egész élet*. Budapest, Szépirodalmi, 1970.
- Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra*. Budapest, Magvető, 1968.
- Gyurkó László: *Utak*. Budapest, Magvető, 1977.
- Hajdú Ráfis Gábor: Nincs alku! Galgóczi Erzsébet: Pókháló. *Népszabadság*, 1973. május 12., 7.
- Hankovszky Tamás: *Pilinszky János evangéliumi esztétikája – Teremtő képzelet és metafizika*. Budapest, Kairosz Kiadó, 2011.
- Hárs László: Szegénylegények – avagy: a film hatalma. *Tükör*, 1966, 3. évfolyam, 2. szám, 31.
- Héra Zoltán: Szegénylegények. *Népszabadság*, 1966. január 9, 8.
- Hernádi Gyula, Jancsó Miklós: *Vitam et Sanguinem*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978.
- Hogyan készülj a felvételig?* U L R : <https://szfe.hu/hogyan-keszulj-a-felvetelig/#1586358529356-c3667269-1cf9> Utolsó letöltés: 2021. május 8.
- Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: *A felvilágosodás dialektikája* (Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly ford.). / *A kultúrpar*. Budapest, Gondolat-Atlantisz, 1990, 147-200.
- Huszonötödik Színház 1970-1977* (Koltay Gábor, Majoros József szerk.). Budapest, Szabad tér, 1999
- Józsa Péter: Elektra, avagy a strukturális invarianciák problémája (magyar Elektrák). *Filozófiai Szemle*, 1981/6, Budapest, 1981/6, 774–815.
- Juhász Béla: Képek a valóság bugyirairól. Galgóczi Erzsébet: Pókháló – Bizonyíték nincs. *Alföld*, 1973, 9 szám, 63-66
- K. Horváth Zsolt: Az egyetemi demokráciáról. *Café Babel*, 74. szám, 2014, 17-31.
- Kafka, Franz: *Az átváltozás* (Györffy Miklós ford.). In: U.ő.: *Elbeszélések*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973, 85-139.
- Kardos István, Sára Sándor: *Transzszibériai álom*. In: *Láthatatlan filmtörténet* i.m. 237-275.
- Kardos István: *A háború lelke. Irodalmi forgatókönyvek*. Budapest, Magvető Könyvkiadó,

1975.

Karsai Elek: *A budai Vártól a Gyepűig 1941-1945*. Táncsics Könyvkiadó, 1965.

Kelemen Kristóf: *Dramaturgia az államosítás korai éveiben – Háy Gyula*. In: *Újjáépítés és államosítás – Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről* (Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella, Ring Orsolya szerk.). Budapest, Arktisz – TMA, 2020, 21-50.

Kertész Ákos: Mohamed koporsója. *Filmvilág*, 1982/7, 7-9.

Kertész Imre: *Sorstalanság*. Budapest, Magvető, 1975.

Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. Budapest, Korona Kiadó, 1997.

Kovács Ferenc: Megvannak az SZFE új mozgóképművészeti intézetének tanárai. *Index*, 2021. január 28. URL: <https://index.hu/kultur/2021/01/28/szinhaz-es-filmmuveszeti-egyetem-mozgokep-tanarok/> Utolsó letöltés: 2021. május 8.

Lanzmann, Claude: A megértés obszcenitása. Egy este Claude Lanzmannal (Babarczy Eszter ford.). *Thalassa*, 1994, 1-2, 274-287.

Lanzmann, Claude: Holocasute, la représentation impossible. *Le Monde*, 1994. március 3. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/03/03/a-propos-de-la-liste-de-schindler-dernier-film-de-steven-spielberg-holocauste-la-representation-impossible_3801953_1819218.html?fbclid=IwAR26mLdFIWOt0HH6pWDqxO_7JoiqCH5z8k4F5RU36xMAjveLxWApjWYWLWOO Utolsó letöltés: 2021. február 26.

Laura Mulvey: Vizális élvezet és az elbeszélő film (Juhász Veronika ford.). *Metropolis 4: Feminizmus és filmelmélet*, 2000, 12-23.

Lohr Ferenc: Szegénylegények – fordulat a magyar hangművészetben. *Filmvilág*, 1967. február 1. 3. szám, 10–11.

Lytard, Jean-Francois: *A posztmodern állapot* (Bujalos István ford.) in: *A posztmodern*. (Orosz László szerk.) Budapest, Gondolat, 1992, 226-236.

Maczák Ibolya: *Papírdarabok – Pilinszky János drámaírói munkássága*. Budapest, Balassi Kadió, 2015.

Magyar Nagylexikon, Nyolcadik Kötet (fővédnök: Göncz Árpád) / Goldmann György *szócikk*. Budapest, Magyar Nagylexikon Kiadó, 1999, 683.

Magyar Nagylexikon, Tizenegyedik Kötet (fővédnök: Göncz Árpád) / Komlós János *szócikk*. Budapest, Magyar Nagylexikon Kiadó, 2000. 230.

Maras, Steven: *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London, Wallflower, 2009.

Marcuse, Herbert: *L'Homme unidimensionel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*. Paris, Minuit, 1968

- Márkus Béla: Galgóczi Erzsébet: A közös bűn. *Alföld*, 1976. augusztus 8, 69-71.
- Martin, Adrian: Így tedd a rossz forgatókönyvet igazán pocsékká – A forgatókönyvírói kézikönyv átka (Nagy V. Gergő ford.). *Prizma 14.: Forgatókönyv* (Szerk. Nagy V. Gergő). Budapest, 2016, 84-92.
- Marx József: *Jancsó Miklós élete és kora*. Budapest, Vince, 2015.
- Marx József: *Jancsó Miklós két és több élete. Életrajzi esszé*. Budapest, Vince Kiadó, 2000.
- Marx József: Szegénylegények. *Kritika*, 2000. május, 23–26.
- McDonald, Ian W.: *Screenwriting poetics and the Screen Idea*. Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- McKee, Robert: *Story* (Jakab-Benke Nándor, Zágoni Balázs ford.). Kolozsvár, Filmtett, 2011.
- Mészöly Miklós és Szederkényi Ervin levelezéséből. *Jelenkor*, 2002/1, 51.
- Mészöly Miklós: *A három burgonyabogár*. In: U.ő.: *Alakulások*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975, 523-542.
- Mészöly Miklós: *A kiközösítés ürügyei*. In: U.ő.: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 295-319.
- Mészöly Miklós: *Ami jön (Képsorok egy elképzelt filmhez)*. In: U.ő.: *Szárnyas lovak*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 178-265.
- Mészöly Miklós: *Egy prehistorico-patológiája*. In: U.ő.: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 326-340.
- Mészöly Miklós: *Fekete-fehér film, színes film*. In: U.ő.: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 268-281.
- Mészöly Miklós: Film (regényrészlet). *Filmkultúra*, 1973/3, 96.
- Mészöly Miklós: *Film és könyv*. In: U.ő.: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 320-322.
- Mészöly Miklós: *Film és szín*. In: U.ő.: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 248-267.
- Mészöly Miklós: *Film, az Emkénél (1964)*. In: U.ő.: *Alakulások*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975, 543-565.
- Mészöly Miklós: *Film*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1976.
- Mészöly Miklós: Három burgonyabogár. *Filmkultúra* 1968/3, 99-121.
- Mészöly Miklós: *In memoriam Huszárik Zoltán*. In: U.ő.: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 322-325.

- Mészöly Miklós: *Jelentés öt egérről*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1967.
- Mészöly Miklós: *Képek egy utazás történetéből* (1953). In: U.ő.: *Alakulások*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975, 53-81.
- Mészöly Miklós: *Műhelynaplók*. Pozsony, Kalligram, 2007.
- Mészöly Miklós: *Pontos történetek útközben*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1970.
- Mészöly Miklós: *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai*. In: U.ő.: *A pille magánya*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 282-294.
- Mihail Mihajlovic Bahtyin: *A karneváli világszemlélet* (Könczöl Csaba ford.). In: *Művelődéstörténet: tanulmányok és kronológia a magyar nép művelődésének, életmódjának és mentalitásának történetéből* (B. Gelencsér Katalin szerk.). Salgótarján, Magyar Művelődési Intézet, Mikszáth Kiadói Kft., 1998., 89-99.
- Miller, J. Hillis: *On Literature*. London and New York, Routledge, 2002.
- Müller Péter: Mi lesz a halakkal?. *Filmvilág*, 1982/6, 17-19.
- Nádas Péter: *Galgóczi bruátlis hazája*. In: U.ő.: *Kritikák*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1999, 126-132.
- Nyerges András: Szerelmem, Elektra. *Kritika* 1975 / 2, 30-31.
- Ötlettől a filmig*: Cseres Tibor, Kovács András: *Hideg napok* (Dr. Ujhelyi Szilárd, Nádasy László szerk.). Budapest, Magvető, 1967.
- Ötlettől a filmig*: Jancsó Miklós, Hernádi Gyula: *Szegénylegények* (Dr. Ujhelyi Szilárd, Karall Luca szerk.). Budapest, Magvető Kiadó, 1968.
- Ötlettől a filmig*: Bacsó Péter: *Áramütés*. Budapest, Magvető, 1979.
- Ötlettől a filmig*: Fábri Zoltán: *Magyarok*. Budapest, Magvető, 1978.
- Ötlettől a filmig*: Galgóczi Erzsébet, Mihályfi Imre: *A közös bűn* (Ördögh Szilveszter szerk.). Budapest, Magvető, 1978.
- Ötlettől a filmig*: Grundvalszy Ferenc, Hernádi Gyula: *Vörös rekviem*. Budapest, Magvető, 1977.
- Ötlettől a filmig*: Kovács András, Gáll István: *A ménesgazda*. Budapest, Magvető, 1979.
- Ötlettől a filmig*: Kovács András: *Falak*. Budapest, Magvető, 1968.
- Ötlettől a filmig*: Kovács András: *Októberi vasárnap*. Budapest, Magvető, 1980.
- Ötlettől a filmig*: Máriássy Judit, Máriássy Félix: *Imposztorok*. Budapest, Magvető, 1970.
- Ötlettől a filmig*: Sándor Pál, Mándy Iván, Tóth Zsuzsa: *Szabadíts meg a gonosztól*. Budapest, Magvető, 1980.
- Ötlettől a filmig*: Sára Sándor, Csóori Sándor: *Nyolcvan huszár*. Budapest, Magvető, 1980.

- Pasolini, Pier Paolo: *A forgatókönyv mint „másik struktúra felé törekvő struktúra”* (Szávai János ford.). In: U.ő.: *Eretnek empirizmus* (Zalán Vince szerk.). Budapest, Osiris, 2007, 233-242.
- Pasolini, Pier Paolo: *A költői film* (Csantavéri Júlia ford.). In: U.ő.: *Eretnek empirizmus* (Zalán Vince szerk.). Budapest, Osiris, 2007, 211-232.
- Pilinszky János *összegyűjtött levelei* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Osiris Kiadó, 1997.
- Pilinszky János *összes versei* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Osiris Kiadó, 2006.
- Pilinszky János: *(A) (M) (X)*. In: U.ő.: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 291-300.
- Pilinszky János: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban*. In: Pilinszky János *összes versei* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Osiris Kiadó, 2006, 84-88.
- Pilinszky János: *Költői hitvallás* (Börzsöny Ferenc interjúja). In: *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Századvég Kiadó, 1994, 5-8.
- Pilinszky János: *Múzeum*. In: U.ő.: *Széppróza*, Budapest, Osiris, 2004, 219-233.
- Pilinszky János: Nap mint nap. *Új Írás*, 1983. 12. szám, 92.
- Pilinszky János: *Párizsi mozaikok*. *Új Ember*, 1972. május 21. In: U.ő.: *Publicisztikai írások* i.m. 681-682.
- Pilinszky János: *Rekviem*. Budapest, Magvető, 1964.
- Pilinszky János: *Rekviem*. In: U.ő.: *Széppróza*, Budapest, Osiris, 2004, 5-45.
- Pilinszky János: *Rekviem*. *Új Írás*, 1961. 7. szám, 614-635.
- Pilinszky János: *Tűnődés az „evangéliumi esztétikáról”*. *Új Ember*, 1961. december 3. In: U.ő.: *Publicisztikai írások* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Osiris Kiadó, 1998, 199-202.
- Pilinszky János: *Wass Albert: Csodálatos őzbak*. *Piarista Öregdiák*, 1941. november 15. In: U.ő.: *Publicisztikai írások* (Hafner Zoltán szerk.). Budapest, Osiris Kiadó, 1998, 7.
- Pista bácsi született gyilkos. *Kisalföld*, 2016. május 11., 6.
- Pomogáts Béla: Galgóczi Erzsébet új elbeszélései. *Kortárs*, 1973. 12. szám, 2028-2029.
- Pomogáts Béla: Igazságkereső író: Galgóczi Erzsébet. Halálnak tizedik évfordulóján. *Tekintet*, 1999, 6. szám, 13-34.
- Price, Steven: *A History of the Screenplay*. New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Price, Steven: *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- Radnóti Sándor: A szenvedő misztikus (Pilinszky János lírai költészete). *Literatura*, 1975/1, 115-144.
- Réz Pál: *A magány szégyene. Galgóczi Erzsébetről*. In: U.ő.: *Kulcsok és kérdőjelek*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973, 410-423.

Robbe-Grillet, Alain: *L'année dernière à Marienbad*. Paris, Les Édition de Minuit, 1961.

Rush, Jeff: *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules*. Taylor & Francis, 1991.

Sándor Iván: Szegénylegények – a hét magyar filmje. *Film, Színház, Muzsika*, 10. évfolyam, 1. szám, 4-6.

Sartre, Jean-Paul: *A Temps Modernes beköszöntője* (Nagy Géza ford.). In: U.ő.: *Mi az irodalom?* (Dobossy László válogatása). Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 5-26.

Sartre, Jean-Paul: *Az Idegen magyarázata* (Vigh Árpád ford.). In: U.ő.: *Mi az irodalom?* (Dobossy László válogatása), Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 172-227.

Sartre, Jean-Paul: *Mi az irodalom?* (Nagy Géza ford.). In: U.ő.: *Mi az irodalom?* (Dobossy László válogatása). Budapest, Gondolat Kiadó, 1969, 27-160.

Sas György: Szerelmem, Elektra. Jancsó Miklós filmje Gyurkó László drámája nyomán. *Film, Színház, Muzsika*, 1975. 01. 18., 3.

Sebes Erzsébet: Akit az úszó jégtáblára tesznek... Két éve készül a vészküszöbre. Pályájáról, témáiról, írói terveiről beszél Galgóczi Erzsébet. *Hétfői hírek*, 1978. február 13.

Seger, Linda: *Writing subtext*. San Francisco, Michael Wiese Productions, 2011.

Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza – Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*. Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2015.

Shakespeare, William: *Drámák, Első kötet*. (Nádasdy Ádám ford.). Budapest, 2001.

Shakespeare, William: *Drámák, Második kötet*. (Nádasdy Ádám ford.). Budapest, Magvető, 2008.

sz. n.: Vasárnapi könyvespolc: Ötlettől a filmig: Hideg napok. *Magyar Nemzet*, 1967. november 12., 16.

Szabó B. István: Mit és hogyan?. *Filmvilág*, 1982/10, 21-23.

Szalai Györgyi: A harmadik oldal. *Filmvilág*, 1982/7, 9-10.

Szerző nélkül: Új filmek a mozi műsorán: A közös bűn. *Film, Színház, Muzsika*, 1978. március 4.

Szolláth Dávid: *Galgóczi Erzsébet szerepdilemmái*. In: U.ő.: *A kommunista aszketizmus esztétikája – Opus 13*. Blassi Kiadó, Budapest, 2011, 160-190. ULR: <https://www.szaktars.hu/balassi/view/szollath-david-a-kommunista-aszketizmus-esztetikaja-2011/?query=galg%C3%B3czi%20erzs%C3%A9bet&pg=171&layout=s> Utolsó letöltés: 2020.05.02.

Szolláth Dávid: *Utószó – Mészöly sikeres kudarcai, avagy kifelé a realizmusból*. In: Mészöly

Miklós: *Sötét jelek*. Budapest, Jelenkor, 2019, 449-461

Tamás Gáspár Miklós: Egyenes labirintus – Pilinszky János költészetéről. *Igaz szó*, 1974/3, 409-417.

The Routledge Companion to New Cinema History (Ed. Daniel Biltereyst, Ricahrd Maltby, Philippe Meers). London and New York, Routledge, 2019.

Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*. Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 1995.

Thompson, Kristin – Bordwell, David: *Film Art – An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 2010.

Tolcsvai Nagy Gábor: *Pilinszky János*. Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 2002.

Törvényjavaslat: A Színház- és Filmművészeti Egyetemért Alapítványról, a Színház- és Filmművészeti Egyetemért Alapítvány és a Színház- és Filmművészeti Egyetem részére történő vagyonjuttatásról URL: <https://www.parlament.hu/irom41/10745/10745.pdf> Utolsó letöltés: 2021. május 3.

Truby, John: *The Anatomy of Story*. London, Faber & Faber, 2008.

V. G.: Galóczy Erzsébet: Pókháló. *Magyar Ifjúság*, 1973. december 28, 42.

Varga Balázs: *Filmrendszerváltások – A magyar film intézményeinek átalakulása 1990-2010*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2016.

Vekerdi László: „De ki lehetett az a fiatalember?” (Töredékek Galóczy Erzsébet művészetéről). *Jelenkor*, 1977, 3. szám, 218-224.

Veress József: Egy forgatókönyvíró feljegyzései. *Filmvilág*, 1982/9, 36-37.

Vilcsek Annak: Szegénylegények. *Magyar Nemzet*, 1966. január 6., 4.

Vogler, Christopher: *The Writer's Journey*. Los Angeles, Michael Wiese Productions, 2007.

z.l.: Vasárnapi Könyvespolc / Ötlettől a filmig: Hideg napok. *Magyar Nemzet*, 1967. január 31., 13.

Zsugán István: Beváltott ígélet – Beszélgetés Jancsó Miklóssal a „Szegénylegények” bemutatója előtt. *Filmvilág*, 1966. 1. sz., 8-13.

Magyar Nemzeti Filmarchívumból származó források:

„Electra in the abstract” 1974 október 13. 107, JF 3184/2 – a Magyar Nemzeti Filmarchívumban őrzött újságkivágat alapján nem lehet megállapítani, hol jelent meg a cikk, s ki lehet a szerzője.

Galambos Lajos, Pintér István, Szabó László: *Pókháló*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára, 22649, 1960.

Galgóczi Erzsébet, Mihályfi Imre, Újhelyi János: *Pókháló*. Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára, 20769, 1972.

Galgóczi Erzsébet, Újhelyi János, Mihályfi Imre: *A közös bűn*. Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára, 11905, 20930, 1976.

Gyurkó László – Hernádi Gyula: *Szerelmem Elektra* (technikai forgatókönyv). Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Q3002, 1974.

Hernádi Gyula: *Deszkakolostor* című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára, 14879, 1960.

Jancsó Miklós: *Nehézéletűek*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára, Q1319, 1965.

Kovács András: *Hideg napok*. Technikai forgatókönyv. MFTIA Könyvtára, 1286., 1965,

Mészöly Miklós: *Úton útfélen*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára Q1397, 1967.

Taródy Béla: *Hideg napok Előzetes hatásvizsgálata*. MFTIA Könyvtára, 1158. Ké 149/8. 1966.

FILMOGRÁFIA

- A Gyűrűk Ura* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001-2003)
- All in the Family* (Norman Lear, Bud Yorkin, 1971-1979)
- Budapesti tavasz* (Máriássy Félix, 1955)
- Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964)
- Elégia* (Huszárik Zoltán, 1965)
- Ének a búzamezőkről* (Szöts István, 1947)
- Halhatatlanság* (Jancsó Miklós, 1959)
- Hideg napok* (Kovács András, 1966)
- Így jöttem* (Jancsó Miklós, 1964)
- Kék bársony* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986)
- Körhinta* (Fábri Zoltán, 1955)
- Kutyaszorítóban* (*Reservoir Dogs*, Quentin Tarantino, 1992)
- Mephisto* (Szabó István, 1981)
- Mulholland Drive* (David Lynch, 2001)
- Oldás és kötést* (Jancsó Miklós, 1962)
- Psycho* (Alfred Hitchcock 1960)
- Sátántangó* (Tarr Béla, 1994)
- Saul fia* (Nemes László, 2015)
- Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)
- Szegénylegények* (Jancsó Miklós, 1966)
- Szerelem* (Makk Károly, 1971)
- Szerelmem, Elektra* (Jancsó Miklós, 1974)
- Szindbád* (Huszárik Zoltán, 1971)
- Tavaly Marienbádban* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)
- Victoria* (Sebastian Schipper, 2015)

ÁBRÁK JEGYZÉKE

1. ábra: A forgatókönyv a filmgyártás instrumentumaként

Forrás: Jean-Louis Baudry: *A filmi apparátus ideológiai hatásai* (Huszár Linda ford.). Apertúra, 2006 ősz.

2. ábra: A filmhang időbeli kapcsolódásai

Forrás: Kristin Thompson, David Bordwell, *Film Art – An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 2010, 582.

3. ábra: A *Hideg napok* filmankétjainak táblázata

Forrás: Taródi-Nagy Béla: *Az első ezrek véleményéből* in: *Ötlettől a filmig*: Cseres Tibor, Kovács András: *Hideg napok*. Dr. Ujhelyi Szilárd, Nádasy László szerk. Budapest, Magvető, 1967, 117.

ÖNÉLETRAJZ

Szöllősi Barnabás

Személyes adatok

Születési hely, idő: Budapest, 1991. március 16.

Állandó lakcím: 1086. Budapest, Teleki László tér 7.

Elérhetőség: +36 30 225 6751, szollosib.m@gmail.com

Tanulmányok

2017-2021 *Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola, PhD*

2011-2016 *Színház- és Filmművészeti Egyetem, Film dramaturg szak – Master diploma*

2004-2011 *Alternatív Közgazdasági Gimnázium (<http://www.akg.hu/>) – Érettségi*

Munkatapasztalat

2022 *Hit Space* stúdiótechnikai és hangszerüzlet (<https://www.hitspace.hu/>):
szakíró, honlap szerkesztő és karbantartó, marketing

2021 Fulbright, Visiting Student Researcher ösztöndíj a Temple University, Philadelphia-n: 2021. július 31-december 24.

2020 *Az Új Apertúra* folyóirat *Forgatókönyvírás* különszámának vendégszerkesztése

2019 *A film(tudomány) hálózatai*, A Magyar Filmtudományi Társaság első éves konferenciáján előadás: *A magyar forgatókönyvírás történetének kérdései*
The Literary Image & The Screen nemzetközi konferencián előadás: *Text and Film in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet's Dalla nube alla resistenza* (1979).

ELTE EMV konferencia előadás: *Forgatókönyvírás – mi végre? A forgatókönyv irodalmi autonómiájáról*

2018 EFOP művészetpedagógiai kutatás: *Narratológia és kreatívírás*
Angol nyelvű oktatás Erasmus hallgatók számára a *Színház- és Filmművészeti Egyetemen: Hungarian Cinema During the Soviet Regime, Creative Writing* (2020-ig)

2017 Dramaturgiai tanácsadás Kölcsey Levente *Közöny* című filmtervéhez
Dramaturgiai tanácsadás Csujka László *Virágvölgy* című filmjéhez
Dramaturgiai munkák a Magyar RTL Klub televíziós csatornánál
Narráció írása Babos Tamás *Négy nap* című dokumentumfilmjéhez

- 2016 Egyetemi oktatás a Színház- és Filmművészeti Egyetemen (2021-ig)
Angol nyelvű novellák írása Tamás Lóránt ékszerész egyedi tervezésű óráihoz (<http://integralwatch.com/tamaslorant/references-m/>)
- 2015 Forgatókönyv Szabó Mátyás *A sajtorta ára* című nagyjátékfilmjéhez
- 2014 Librettó Tallér Zsófia *Leander és Lenszirom* című gyerekoperájához (Szilágyi Andor azonos című gyerekdrámájának adaptálása)
Forgatókönyv Szabó Mátyás *Határ* című diplomafilmjéhez, mely a Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztiválra is meghívást nyert
- 2013 Konferencia szereplés: *Petri György 70*
Librettó Mátyássy Szabolcs *A Csalogány és a Rózsa* című kamaraoperájához (Oscar Wilde azonos című meséje alapján)
- 2012 Konferencia szereplés a szegedi *Hajnóczy-műhely* éves találkozásán
Könyvkritikák, cikkek, fordítások és egyéb prózai írások publikálása (*Litera.hu, Prae.hu, Magyar Narancs, Ex Symposion, Műút, Apokrif, Kalligram*)
Magyar-angol fordítás Fliegauf Bence *Parázsló féreglyuk* című filmjéhez

Nyelvtudás

- 2009 Francia, középfok (B2, komplex), BME Nyelvvizsgaközpont
- 2008 Angol, középfok (B2, komplex), Euro Nyelvvizsga Kft.

Alkotások és publikációk

Filmes alkotások

Legjobb éveink, 2021 (dokumentumfilm, rendező: Tóth Fruzsina) – zeneszerző

Közöny, 2018 (nagyjátékfilm, rendező: Kölcsey Levente) – dramaturg

Virágvölgy, 2017 (nagyjátékfilm, rendező: Csujka László) – dramaturg

Négy nap, 2017 (dokumentumfilm, rendező: Babos Tamás) – narráció-író, dramaturg

Peron, 2016. (rövidfilm, rendező: Csata Hanna) – forgatókönyvíró (a film szerepelt a Friss

Hús rövidfilm fesztiválon)

A sajtorta ára, 2016. (nagyjátékfilm forgatókönyv, rendező: Szabó Mátyás) – forgatókönyvíró

Határ, 2015. (rövidfilm, rendező: Szabó Mátyás) – forgatókönyvíró (a film meghívást nyert a Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztiválra)

Hawaii, 2014. (rövidfilm, rendező: Szabó Mátyás) – forgatókönyvíró

Vendégbarátság, 2013. (rövidfilm, rendező: Kemény Lili) – forgatókönyvíró (a film James Joyce *Ulysses*ének új magyar fordítása kapcsán jött létre a könyvbemutatóra, amelyet az Ódry színpad kulisszái mögött tartottak; *Joyce-metró*, Forgách-Radnai színházi dramaturg osztály)
Bócz, 2012. (rövidfilm, rendező: Szőnyi Dávid) – forgatókönyvíró

Zenei alkotások

Leánder és Lenszirom, 2015. (zeneszerző: Tallér Zsófia) – librettó-író

A Csalogány és a Rózsa, 2013 (zeneszerző: Mátyássy Szabolcs) – librettó-író

Elméleti alkotások

A filmírás mint kritikai realizmus – Galgóczi Erzsébet filmírásai. *Műhely* 2021/5–6, 54–60.

Pilinszky filmjei – a forgatókönyv mint filmnyelvi performativitás. *Litera.hu*, 2021, URL: <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/szollosi-barnabas-pilinszky-filmjei-ma-100-eve-szuletett-pilinszky-janos.html>

The Visible Screenplay in BoJack Horseman. *Image&Narrative*, 2021, Varia Issue: URL: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2601>

A filmíró Mészöly Miklós. *Literatura*, 2020/4, 463–474.

Ötlettől a filmig – Jancsó Miklós, Hernádi Gyula: Szegénylegények, 1968. *Theatron* 14, 1. sz. (2020): 92–105.

„*Soha az életben nem küldtek ki sehonnan*” interjú Schulze Évával (készítette: Nagy V. Gergő, Szöllösi Barnabás), *Apertúra*, 2020, tél. URL: <https://uj.apertura.hu/2020/tel/nagyv-szollosi-soha-az-életben-nem-kuldték-ki-sehonnan-interju-schulze-evaval/>

A Hideg napok genezise. *Apertúra*, 2020 Tél, URL:

<https://www.apertura.hu/2020/tel/szollosi-a-hideg-napok-genezise-%E2%88%92-otlettol-a-filmig/>

Három baloldali Elektra (Gyurkó László, Hernádi Gyula, Jancsó Miklós: Szerelmem, Elektra). *Ókor*, 2019. XVIII. évfolyam 4. szám, 22-31.

A felnőtt mese káráról (a Trónok harca a baloldali kultúr kritika tükrében). *Mérce.hu*, 2019. április: <https://merce.hu/2019/04/20/a-felnott-mese-kararol/>

A kreativitás lehetőségei az oktatásban. Tanítani online, 2019. március: http://www.tanitaninfo/a_kreativitas_lehetosegei_az_oktatasban

Szöveg és film, szakdolgozat, 2016.

Az új Péter (Geröcs Péter: A betegség háza), *Litera* 2013. december 13.

(<http://www.litera.hu/hirek/az-uj-peter>)

Látható koncepció (Czapáry Veronika: Megszámolt babák), *Litera* 2013. november 22

(<http://www.litera.hu/hirek/lathato-koncepcio>)

Árnyalt tükörkép (Rubin Szilárd: Zsebtükör), Litera 2013. október 26.

(<http://www.litera.hu/hirek/arnyalt-tukorkep>)

A regénybeszéd nehézségei (Sándor Iván: Hajózás a fikció tengerén), Litera 2013. szeptember 21. (<http://www.litera.hu/hirek/a-regenyrol-valo-beszed-nehezsegei>)

Szil Ágnes: Tangram, MagyarNarancs 2013./38 szeptember 9.

(<http://magyarnarancs.hu/konyv/szil-agnes-tangram-86591>)

Fent minden csendes (Gerbrand Bakker: Az iker), Litera 2013. augusztus 17.

(<http://www.litera.hu/hirek/fent-minden-csendes>)

A fantázia felelőssége (Bartók Imre: A patkány éve), Litera 2013. július 11.

(<http://www.litera.hu/hirek/a-fantazia-felelossege>)

Szőcs Petra: Kétvízköz, MagyarNarancs 2013./23 június 5.

(<http://magyarnarancs.hu/konyv/szocs-petra-ketvizkoz-85122>)

Három költő (Takács Zsuzsa: Tiltott nyelv, Térey János: Moll, Sajó László: Magyar versek), Litera 2013. június 5. (<http://www.litera.hu/hirek/harom-kolto>)

Az év legproblemátikusabb könyve (David Grssman: A világ végére), Litera 2013. május 31.

(<http://www.litera.hu/hirek/az-ev-legproblematusabb-konyve>)

A habzó olvasó (Krasznahorkai László: Megy a világ), Prae.hu 2013. május 14.

(<http://www.prae.hu/article/6178-a-habzolo-olvaso/>)

A szubjektum kizárólagossága (Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszikjával), Prae.hu 2013. május 5. (<http://www.prae.hu/article/6017-a-szubjektum-kizarolagossaga/>)

Beteg orvosok (Giorgio Pressburger: A fehér közök törvénye), Litera 2013. április 20.

(<http://www.litera.hu/hirek/beteg-orvosok>)

Másfajta tudás (Vaszilij Grosszman: Élet és sors), Litera 2013. március 22.

(<http://www.litera.hu/hirek/masfajta-tudas>)

Nincs heroizmus, se pátoasz (Szvoren Edina: Nincs, és ne is legyen), Litera 2012. december 29. (<http://www.litera.hu/hirek/szvoren-72405>)

Egyenes gerinc (Györe Balázs: Barátaim, akik besúgóim is voltak), Prae.hu 2012. december 22. (<http://www.prae.hu/article/5694-egyenes-gerinc/>)

Nagypál István: A fiúkról, MagyarNarancs 2012./49, december 6.

(<http://magyarnarancs.hu/konyv/nagypal-istvan-a-fiukrol-82798>)

Áfra János: Glaukóma, MagyarNarancs 2012./47, november 22.

(<http://magyarnarancs.hu/konyv/afra-janos-glaukoma-82628>)

Fikciós olvasat (Rubin Szilárd: Aprószenetek), Prae.hu 2012. november 16.

(<http://www.prae.hu/article/5611-fikcios-olvasat/>)

Egy lezárt életmű lezaratlan lehetőségei (Gion Nándor: Véres patkányirtás idomított görényekkel), Litera 2012. november 3. (<http://www.litera.hu/hirek/egy-lezart-eletmu-lezaratlan-lehetosegei>)

A harmadik év (Miklya Anna: Eső), Litera 2012. szeptember 1

(http://www.litera.hu/hirek/a_harmadik_ev-72055)

Figyelmen kívül (Barnás Ferenc: Másik halál), Litera 2012. július 27.

(http://www.litera.hu/hirek/figyelmen_kivul)

Szabadpolc 1. (Bán Zsófia: Amikor még csak az állatok éltek, Darvasi László Vándorló sírok, Finy Petra Madárárszony, Kerékgyártó István Rükverc), Litera 2012. június 9

(http://www.litera.hu/hirek/szabadpolc_1)

Képeskönyv az olvasóknak (Nádas Péter: Párhuzamos olvasókönyv), Litera 2012. május 13

(http://www.litera.hu/hirek/kepeskonyv_az_olvasoknak)

Publicisztika

Magánygyász (Kertész Imre halálára), Litera 2016. április 2.

(<http://www.litera.hu/hirek/magangyasz>)

Halál komoly ironia (Krasznahorkai László kötetbemutatója), Litera 2013. április 22.

(<http://www.litera.hu/hirek/halalkomoly-ironia>)

Stan és Pan a könyvekről (Olasz írók a budapesti nemzetközi könyvfesztiválon), Litera 2013. április 20. (<http://www.litera.hu/hirek/stan-es-pan-a-konyvekrol>)

Az ember, meg a híre (Michel Houellebecqkel Forgách András beszélget), Litera 2013. április 19. (<http://www.litera.hu/hirek/az-ember-meg-a-hire>)

Ki látta Mándy Ivánt? (Mándy Iván ifjúsági irodalmáról), Litera 2013. május 10.

(<http://www.litera.hu/hirek/ki-latta-mandy-ivant>)

Csak csajok (Bán Zsófia és a Hanem zenekar zenés estje), Litera 2013. január 29.

(<http://www.litera.hu/hirek/csak-csajok>)

Aki nem vállalja az apaságot (Nádas Péter 70 éves), Prae.hu 2012. október 14.

(<http://www.prae.hu/article/5540-aki-nem-vallalja-az-apasagot/>)

Párbeszéd magunkról (Kornis Mihály: Hol voltam, hol nem voltam) 2012. április 13.

(http://www.litera.hu/hirek/parbeszed_magunkrol)

Publikált irodalmi alkotások

Lehetőség (elbeszélés), Kalligram 2017. június

Hazaút (novella), ExSympozion 2016. december

Egy tábor maradandósága (elbeszélő esszé), Kalligram 2015. október

Rendezetlen sorok – nyílt levél (kispróza), Műút 2014 április

A negyedik (kispróza), Apokrif 2013. október

Publikált fordítások

Jean-Marie Gustave Le Clézio: *Nem múlik az idő*, ExSymposion 2013. február