

Gelencsér Gábor

(E) múlt idő

Az ötvenes évek-filmek irodalmi háttere¹

Az 1968 után válságba kerülő képviseleti hagyomány egy évtizedes lap-pangást követően az ötvenes évek-tematikában tör felszínre újra egységes irányzatként. A formát szubjektívizáló szerzői stilizáció, illetve objektívizáló dokumentarizmus párhuzamos filmtörténeti innovációja mellett fent marad ugyan a társadalmi jelentés analitikus és/vagy moralizáló megközelítésű feldolgozása, e szemléletmód azonban ekkor egységes tematikus vagy stílusirányzattá nem tud szerveződni. A meglehetősen elszigetelt kísérletek elsősorban a történelmi filmekben jelennek meg. Ennek egyik oka a parabolikus látásmód folytatásának és megújításának a szándéka (Kósa Ferenc, Sára Sándor hetvenes évekbeli filmjeiben), a másik pedig abban az egyszerű körülményben rejlik, hogy a korabeli jelen társadalmi kihívásai nem szolgálnak a morális analízis elvégzéséhez megfelelő súlyú konfliktusokkal – az évtized karakterét tudniillik épp ez a drámaiatlanság határozza meg –, s ezért azt a múltban kell felkutatni. Így jönnek létre a változatos korszakokat változatos stílusban megidéző analitikus történelmi filmek, amelyek miközben eltávolodnak a jancsó elvont parabolizmustól, távolságot tartanak a műfajiságtól is. A közép-nemzedék tagjai (Kovács András, Zolnay Pál) és a fiatalabbak (Kézdi-Kovács Zsolt, Gábor Pál, Lugossy László, Grunwalsky Ferenc, Lányi András) egyaránt érintettek e témában. Az utóbbiaknál az is megfigyelhető, miképpen próbálják saját nemzedéki közérzetüket a múltba vetítve megfogalmazni, vagyis náluk a történelem nem csupán a hiányzó konfliktusok pótlására, hanem a jelen konfliktusmentességének leírására is alkalmas lesz. Számos rendező esetében párba állíthatók az évtized folyamán születő, hasonló szemléletmódról tanúskodó történelmi és jelen idejű filmek (Zolnay Pál: *Arc/Sámán*; Kézdi-Kovács Zsolt: *Romantika/Ha megjön József*; Lányi András: *Segesvár/Tíz év múlva*; Gábor Pál: *A járvány/Utazás Jakabbal*; Lugossy László: *Azonosítás/Köszönöm, megvagyunk*; Grunwalsky Ferenc: *Vörös rekviem/Utolsó előtti ítélet*).

A jelenre vonatkoztatott értelmiségi analízis nyomasztó súlyát pedig a korszak sajátos műfaji kísérletének, az easternnek az ellentmondásossága jelzi

¹ Az írás az OTKA által támogatott, 81684 azonosító számú *Film és irodalom kapcsolata az 1945 utáni magyar filmművészetben* című kutatás része.

(Kardos Ferenc: *Hajdúk*, 1974; Szomjas György: *Talpak alatt füttyül a szél*, 1976; *Rosszemberek*, 1978).²

A hagyományos történelemképnél jóval reflektáltabb értelmezést nyújtó, a műfajiságot elutasító vagy éppen műfajteremtő, újító jellegű törekvések kevés támogatást kapnak az irodalomtól. Az analitikus történelmi filmek sorában egyetlen adaptációt találunk: Grunwalksy Ferenc rendkívül formatudatos első filmjét, a Jancsó-forgatókönyveket jegyző Hernádi Gyula regényéből készült *Vörös rekviem* (1975).

A hetvenes évek elbizonytalanodó és az új társadalmi állapotra reflektáló értelmiségi analízise az évtized végére talál magára, méghozzá az ötvenes évek-tematika immár irányzattá erősödő vonulatában. Filmtörténetileg jelentős fejleményről van szó, amely egyrészt a képviseleti jelleg továbbélését jelzi a nyolcvanas években, másrészt a hetvenes évek konvenciósertő formamegoldásaival szemben (a modernizmust folytatni igyekvő dokumentarizmus és szerzői stilizáció) visszatérést jelent a hagyományosabb elbeszélésmóddhoz és stílushoz, s ezzel a következő korszak új akadémiizmusát (vö. Kovács 2002, 243–249) alapozza meg. S a folyamat film és irodalom kapcsolatrendszerét tekintve is jellegzetes. A képviseleti karaktert visszahozni igyekvő rendezők többsége ugyanis az e funkciót legeredményesebben támogató irodalomhoz fordul, méghozzá értelemszerűen olyan kortárs szerzőkhöz, akik maguk is a képviseleti irodalom paradigmájában mozognak, illetve a már klasszikusnak számító írók korábbi műveit filmesítik meg. A tematika irodalmi és filmes megjelenésének közös okaira és következményeire utal Szolláth Dávid megjegyzése:

A Rákosi-korszak a hetvenes évek végétől a nyolcvanas évek végéig volt – irodalomban, filmben egyaránt – átütő erejű műalkotások témája. Korábban nem lehetett (rejtjelezés nélkül és kritikailag) megjeleníteni a korszakot, később pedig az ötvenes éveket feldolgozó művek lettek egyre sematikusabbak. (Szolláth 2011, 84)

A hetvenes éveket megelőző korszakok művészi szerepéhez visszatérő alkotók e tematika keretei között tehát a korábbi adaptációs kapcsolatrendszert is reprodukálják. Az ötvenes évek-filmek között nagyarányban találunk adaptációkat, méghozzá olyan íróktól, mint Gáll István vagy Vészi Endre, illetve Déry Tibor vagy Örkény István. Mielőtt azonban az egyes művekre rátérnénk, érdemes e szemléletváltás – pontosabban egy szemléletmód visszavétele – kapcsán hosszabban idéznünk Kovács András Bálint összefoglalását, hogy ezt követően már az ötvenes évek-filmek irodalmiasságára korlátozhatjuk figyelmünket.

² Az eastern műfaji problémáihoz lásd: Király J. 1981.

Az ötvenes évek a filmben pusztán szimbólum: az értelmiség talajvesztés és az ebből következő kiszolgáltatottság érzés szimbóluma. Nem arról van szó, hogy a rendezők az évtizedforduló társadalmi viszonyait hasonlítják a sztálinizmushoz, hanem arról, hogy a hagyományos módon már nem tudják definiálni a társadalomhoz való viszonyukat, s úgy érzik, hogy ragaszkodásuk hagyományos értelmiségi értékeikhez kiszolgáltatottá teszi őket, akárcsak harminc évvel ezelőtt. Ez a kiszolgáltatottság pedig eminens módon a hatalomhoz való viszonyukban csapódik le, hiszen a lojalitás problémája a lényege ennek az értelmiségi tradíciónak. Nyíltan már nem hirdethetik együttműködési készségüket a hatalommal – ennek már semmi hitele nem volna –, de különféle okokból mégsem akarják feladni a meggyőződésüket, hogy a véleménykimondás és a lojalitás megfelelő egyensúlyban tartásával meggyőzhető a politikai vezetés arról, hogy érdekében áll figyelembe venni az ő társadalmi értékeiket is. Ezért csupán intellektuális, kvázi-ellenzéki pozíciót hajlandóak elfoglalni, amelyből bármikor vissza lehet térni a hatalom belső köreibe. Sem a hatalomtól való elfordulást, sem a vele szemben való radikális fellépést nem vállalják, ugyanakkor a jelen viszonyaiból kiindulva mégsem találnak olyan – még lojális – szemszöveget, amelyből az egész társadalomra érvényes általánossággal fogalmazhatják meg értelmiségi közérzetüket. Ezért van szükség az ötvenes évek felidézésére.

(Kovács 2002, 290; kiemelések az eredetiben – GG)

A rendezőknek pedig – folytatva és témánkhoz közelítve a gondolatmenetet – ezért van szükségük az írókra. Még hozzá olyan írókra, akik (újra) a fenti hatalmi diskurzus szellemében alkotnak, ám (már) nem illusztratív, külsődleges eszközökkel ábrázolják a korszak politikai viszonyait. A művészi tét ezen a téren, ha lehet, még nagyobb, hiszen a történetek éppen arról a rossz emlékű történelmi periódusról, az 1948 és 1953 közötti időszakról tudósítanak, amely annak idején nem nyújtott lehetőséget a hiteles megszólalásra. Az ötvenes évek belülről megélt, lélektanilag árnyalt ábrázolása azonban paradox módon nemcsak a kritika lehetőségét jelenti a korszakkal szemben, hanem az érvényes történetek révén legitimálja is azt – szemben, a *Bástyasétány 74.* vagy az *Álombrigád* felforgató iróniájával. Ám az ötvenes évek-filmek alkotóinak, ahogy a fent idézett értelmezésből is kiolvasható, éppen ez a „kint is, bent is” pozíció visszavétele a célja. Az adaptált művek ennek megfelelően a klaszikus lélektani realizmus keretében mozogva valóban képesek a korszakot árnyalt és összetett drámai folyamatokban megrajzolni – az adaptálók pedig nem tesznek mást, mint kivételes hűséggel követik az irodalmi intenciót.

A kortárs művekből születő ötvenes évek-filmek szerzői pontosan reprezentálják a képviseleti karaktert fenntartó, s azt lélektani és/vagy társadalmi hitelességgel elmélyítő művészi magatartást. Ebbe a vonulatba tartozik *A ménesgazdát* jegyző Gáll István, valamint az *Angi Vera* és a *Kettévált mennyezet*

írója, Vészi Endre. Hasonló karakterű művészeket találunk akkor is, ha némi képp kitágítjuk az ötvenes évek-tematika körét. Írója és többszörös tabusértése miatt egyaránt jelentős a Galgóczi Erzsébet *Törvényen belül* című kisregényéből készült Makk Károly-film, az *Egymásra nézve*. Galgóczit hetvenes évekbeli adaptációi a képviselési hagyomány legkövetkezetesebb folytatójává avatják a (film)írók sorában; az *Egymásra nézve* pedig már 1982-ben nyíltan beszél a korabeli ötvenes évek-filmekből még csak sejthető, s majd a rendszerváltás idején kimondott történelmi tényről, miszerint a Rákosi-korszak politikai terrorja 1956 után is folytatódik. A forradalom utáni disszidensek között játszódik Sándor Pál *Szerencsés Dániel* című filmje, amely a prózájában és szerkesztői tevékenységében publicisztikus beállítottságú Mezei András azonos című regénye nyomán készül.

A hetvenes évek végén a képviselési karakter folytatása egyúttal a klasszikus elbeszélésmód visszavételét is jelenti. A hatalmi diskurzus fenntartásának filmtörténeti szempontja mellett az ötvenes évek-filmek szerepe tehát a formafolyamatok tekintetében is reprezentatív. A tematika lesz a nyolcvanas évek akadémista midcult művészfilmjének megalapozója, mindekelőtt a korszakból kilépő, ám az egyén és történelem viszonyát hasonló szemléletmóddal megragadó történelmi filmek vonatkozásában, amelyek között több adaptációt is találunk (Fábri Zoltán: *Magyarok*, 1977; Fábrián Bálint *találkozása Istennel*, 1980 – Balázs József; Szabó István: *Mephisto* – Klaus Mann; Szabó László: *Sortűz egy fekete bivalyért*, 1984 – Gion Nándor; Szántó Erika: *Elysium*, 1986 – Keszi Imre). Az ötvenes évek-filmek vonzódását a hagyományosabb formákhoz jól jelzi a klasszikus szerzők korábban született írásainak adaptációi. Makk Károly előző Déry-filmjéhez – s nem utolsósorban a tematika egyik korai darabjához –, a *Szerelemhez képest* konvencionálisabb utat választ *A téglafal mögött* és a *Philemon és Baucis* megfilmesítésekor. Mindebben nyilván az is szerepet játszik, hogy eredetileg tévéfilmekről van szó, amelyek csupán a moziforgalmazás során kerülnek *Két történet a félmúltból* címen egymás mellé. Fábri Zoltán második Örkeny-filmjének, a *Requiemnek* a modernista elbeszélésmódja a maga formai elszigeteltségében jelzi a tematikához társuló új akadémizmus stílushegemóniáját. Hiába az eredeti novellában rejlő akronologikus és nézőpont-váltogató elbeszélésmód és az ezt megvalósító filmes narráció, Fábri filmje a nyolcvanas évek elején már nem modernistának, jóval inkább a modernizmus utánérzésének hat. S végül keletkezési idejét tekintve az ötvenes évek-filmek következő, már a rendszerváltás politikai és poétikai reflexióját előkészítő hullámához áll közel az Ottlikot konvencionális felfogásban adaptáló, s így a tematika reprezentatív midcult művészfilmes formáját megvalósító 1986-os Dömölky János-film, a *Hajnali háztetők*.

Az ötvenes évek-filmek adaptációinak sorában az író, a megfilmesített mű és az adaptálás módja szempontjából egyaránt a tematikus irányzat

nyitódarabjai érdemelnek elsősorban figyelmet. *A ménesgazda*, illetve az *Angi Vera* és a *Kettévált mennyezet* írójának, Gáll Istvánnak és Vészi Endrének realista stílusú prózája a társadalom- és történelemező képviselői hagyomány folytatója; megfilmesített műveik e törekvésük legjobb és legsikeresebb darabjai; Kovács András és Gábor Pál adaptációi pedig még az eredeti szövegekben rejlő stilizációs lehetőségek ellenében is megőrzik az elbeszélés-mód és a cselekményvilág e tematikus irányzatra jellemző régi/új (lélektani) realizmusát. Gáll regényében és Vészi két elbeszélésében a korszak pontos történelmi, társadalmi és nem utolsósorban lélektani ábrázolása a cél, s ezzel a belőlük készült filmek teljes mértékben azonosulnak. Ebből fakad az adaptációknak a szüzsétől a narráción át a karakterábrázolásig terjedő kivételes hűsége. (Az elméletileg rendkívül problematikus fogalom e filmek kapcsán – és szigorúan leíró értelemben – ezúttal használhatónak bizonyul.)

Gáll István és Vészi Endre az ötvenes–hatvanas években induló nemzedék tagjaként az 1945 utáni társadalmi átalakulás krónikásának feladatát vállalják magukra, csakúgy, mint Cseres Tibor, Sánta Ferenc, Somogyi Tóth Sándor, Galambos Lajos, Galgóczi Erzsébet vagy Kertész Ákos. Jellegzetes módon e szerzők többségét már a hatvanas években, illetve hatvanas évektől adaptálják, s noha néhányuk írói lendülete a hetvenes–nyolcvanas évekre kifulladásig tart, van köztük olyan, nevezetesen Galgóczi Erzsébet, aki évtizedeken keresztül jelen tud maradni a vásznon, míg mások csak később lépnek be az adaptált szerzők sorába. A szociografikus érdeklődésű realista stílusú írók korszakokon átívelő filmes közreműködése mindenesetre a képviselői karakter fennmaradását jelzi az államosított filmgyártás teljes korszakában.

Vészi több periódusban is kortárs szerzőként kapcsolódik a filmgyártáshoz: a mozgalmi filmek sorába tartozó *Különös ismertetőjel* 1955-ben készül Várkonyi Zoltán rendezésében, ezt a jelen idejű történetet elbeszélő 1968-as „filmpár”, *Az utolsó kör* (Gertler Viktor) és a *Tiltott terület* (Gábor Pál) követi, majd újabb évtized elteltével születik meg az *Angi Vera* és a *Kettévált mennyezet* filmváltozata.³ A három korszak markánsan eltérő stílusú Vészi-műveket adaptál, a belőlük forgatott filmek így az író művészetének változásáról is hű képet adnak.

A hatvanas években induló Gáll István csak a következő évtizedben kerül kapcsolatba a filmmel: először Révész György adaptálja *Az öreg* című regényét 1975-ben, majd ezt követi *A ménesgazda* megfilmesítése. Gáll a „társadalmilag elkötelezett író” jellegzetes pályáját futja be: művészetében a népi írók realista hagyománya elkötelezett szocialista társadalomkritikában bontakozik ki, amelyből szinte teljesen hiányzik a magánéleti tematika (az egyetlen kivétel az 1970-es *A napimádó* című regény). Írásainak meghatározó személyes élményvilága is közéleti: az ötvenes években a határőrségnél teljesít szolgálatot;

³ Gábor Pál a hetvenes években két tévéfilmet is forgat az író műveiből: *Muslicák a liftben* (1977), *Party* (1979).

az itt összegyűjtött események, motívumok, karakterek számos művében, így *A ménesgazda*ban is visszatérnek, illetve elbeszélés- és novellaciklusok formáját öltik. Az ötvenes éveket regénytrilógiájában, valamint *Vaskor* című novellaciklusában dolgozza fel. A trilógia utolsó és legsikeresebb kötete *A ménesgazda*. Említés érdemel még a sorozat második darabja, az 1966-os *Csapda*, amelynek akronologikus szerkezet a vele párhuzamosan születű *Húsz órával* mutat rokonságot. Jelentős az író kritikai tevékenysége. Ebben kitüntetett figyelmet szentel a „jeans próza”, sőt a szövegirodalom képviselőinek. Ez a figyelem művészetén is nyomot hagy, amennyiben felismerhető benne az írói munka folyamatos reflexiója, ez azonban megáll a „jeans próza” szemléleti szintjén, vagyis nincsenek nyelvi következményei. Tematikus kötődése a fiatalabbakhoz a megfilmesített *Az öregben* fedezhető fel, amely a történelmi, azon belül is a mozgalmi motivációjú nemzedéki konfliktust bemutató művek sorába tartozik.

Kovács András adaptációjának kisebb, a szüzsét érintő változtatásai egyáltalán nem érintik *A ménesgazda* című regény társadalmi szemléletmódját, s a film stílusa szintén a szöveg történelmi és lélektani realizmusát hivatott megszólaltatni. Az elbeszélés dramaturgiáját érintő hangsúlymódosítások is csak annyiban érdemelnek említést, hogy azok a regényben rejlő modernista időkezelés lehetőségeivel sem élnek, s még azzal szemben is kifejezetten konvencionális elbeszélésmódot valósítanak meg. A főhős bátyjához kapcsolódó epizód, amelyben megjelenik Rákosi alakja, továbbá a recski kőbányát idéző képsorban a kényszermunkatáborok világa a regény narrációjába emlékként, azaz flash backként ékelődik (önállóságát jelzi, hogy Gáll az *Így van ez jól* című elbeszélését építette be a regény e részébe). A filmváltozat megőrzi az epizód tökéletes zártságát, de nem flash back formájában, hanem lineáris eseményként helyezi el a történetben. Szintén az időkezelést érinti a regény befejezésének adaptálása. A szöveg kifejezetten „filmes” technikával él, amikor a feszültség fenntartása érdekében megfordítja az időrendet: a regénybeli narráció három nézőpontból, ennek megfelelően többféle információs szinten és az időben visszafelé haladva jeleníti meg a történetet záró gyilkosságot. A film mindezt „kiegyenesíti”, és lineárisan, egyetlen nézőpontból beszéli el ugyanezt az eseménysort. A ménesgazda egyetlen konzekvensen épülő képi metaforikája szintén a konvencionális megoldás jegyében valósul meg. A lovak küzdelmének és pázrásának vizuálisan rendkívül kifejező képsorai a regényhez képest valóban többletfunkciót kapnak, a történetbe való dramatikus beágyazottságukat ugyanakkor tökéletesen megőrzik. Mindez a premodern korszak klasszikus narratívába ékelt zárványszerű metaforikusságát idézi.

Gábor Pál adaptációiban ezekhez mérhető dramaturgiai változtatásokat sem találunk; a novellákhoz képesti kisebb eltérések az *Angi Verában* a karaktereket, a *Kettévált mennyezetben* a történelmi miliő leírását érintik csupán. Az *Angi Vera* legnagyobb írói és rendezői teljesítménye a címszereplő

összetett alakjának megrajzolása. Hogyan lesz valaki naiv jóhiszeműsége ellenére vagy éppen emiatt egy hazug és bűnös rendszer kiszolgálója? Hol található a személyiség formálódásában az a pont, ahol átszakad egy határ, ahol végérvényesen eldőlt egy sors, s ahonnan már nincs visszaút? Angi Vera személyisége gyenge, avagy a kor kihívásai legyőzhetetlenek? Hol húzódnak az egyén integritásának és a kompromisszumkészségének a határai? – A korszak más filmekben és más történelmi relációkban is felmerülő kérdéseire (lásd: *Mephisto*) az *Angi Vera* esetében egyértelmű választ fogalmazódik meg, hiszen a címszereplő története a morális bukásról szól, ahogy a kor moráljának mibenléte sem hagy sok kétséget maga iránt. Vészi írói erénye, hogy ennek ellenére a címszereplőből összetett karaktert tud formálni, Gábor Pálé pedig az, hogy mindezt a filmváltozatban is képes megjeleníteni, sőt, dramatikusan értelemben továbbfejleszteni. A novellában a Vera morális ellenpontjaként szereplő Muskát Mária alakját ugyanis a filmváltozat határozottan felerősíti. Ennek legnyilvánvalóbb jele a történet zárlatának két módosítása. A szerelmének elárulását követően Vera kétségbeesett sírását a novellában csupán egy véletlen esemény idézi elő. Traján Anna ezt követően fogadja a lányt teljes bizalmába, s tartja méltóvá a további pártfeladatra. A filmben ezzel szemben Vera hisztérikusan vezekelni próbál, meg akar halni. Ebből az állapottól Muskát Mária pofonjai józanítják ki, s itt végül őbelőle fakad ki a kétségbeesett zokogás és ítélet: ezzel nincs semmi elintézve... A film zárójelenete szintén Muskát Mária morális tartását állítja az elbukott Veráéval szemben. A pártiskolából immár tekintélyes gépkocsin és Traján Anna oldalán távozó lány, miközben visszagondol odahagyott napjaira, köztük elárult szerelmére, egyszer csak az út mentén megpillantja a dermesztő ellenszélben kerékpárja pedálját taposó Muskát Máriát, s benne azt a fajta egyszerű tisztaságot, amelyet ő éppen örökre maga mögött hagy. A film e szavak nélkül kifejeződő, az elbeszélés korábbi motívumaira támaszkodó önálló képi és dramatikusan megoldása saját eszközrendszerével képes elmélyíteni Vészi elbeszélésének lélektani és politikai jelentését.⁴

A *Kettévált mennyezet* az *Angi Vera* történetének folytatása és inverze: az 1948-as politikai fordulat helyett ezúttal az 1954-es olvadást követő két évben vagyunk; itt a szerelmi kapcsolat férfitagja áruházi a koncepciók perke idején mentorát, s válik emiatt meghasonlottá, míg a lány feltétlen és apolitikus önfeláldozása a korábbi bűnök megváltásának lehetőségére utal. (Az inverzió annyiban nem teljes, hogy az Angi Verát vállaló tisztalelkű kommunista a novellában és a filmben egyaránt jóval halványabb karakter.) Gábor Pál adaptációja csupán néhány jelentéktelen szüzsé elembe tér el az irodalmi eredetétől. Jellegzetes módon ezek nem érintik az érzelmi konfliktus körüli fő cselekményszálakat, csupán a politikai környezetrajzhoz járulnak hozzá a szomszédokban zajló események utalásszerű felidézésével. A rózsadombi

⁴A képsor eredetiségére Földes Anna korabeli kritikája is felhívja a figyelmet. (Földes 1978, 19)

kádervillasoron játszódó történetet ugyanis afféle „felhangként” kíséri a közeli kiemelten védett objektum folyamatos státusváltása, amelynek csúcspontja a film végén a forradalom kitörésére vonatkozó – a novellából hiányzó – konkrét utalás. E kulissza jelenléte azonban felesleges, hiszen a politikai motívumok tökéletesen beépülnek a hősök magánéleti konfliktusaiba.

Az ötvenes évek-tematika a képviseleti karakter irodalmi segítséggel történő visszavétele mellett formai értelemben is jellegzetes fejleménye a hetvenes–nyolcvanas évek korszakváltásának: az irányzat a hatvanas, majd a hetvenes évek (megkésett) modernizmusa után a klasszikus formaelvek visszatérésének igényét is reprezentálja. A szemléleti és formai értelemben egyaránt meghatározó mozgás iránya ugyanakkor az egyetemes filmtörténeti folyamatokhoz képest már nem tekinthető megkésettnek.

Ez az új akadémizmus bizonyos értelemben mégis korszerű volt: a magyar filmek egy része rájött arra, hogy lejárt a modernizmus korszaka. A hetvenes évek közepétől a világon mindenütt az egyszerű, szép kivitelű történetelmondó filmek felé fordult a figyelem.

(Kovács, 2002, 247)

A modernizmussal szembeforduló változás különösen az elbeszélésmód terén feltűnő. Az ötvenes évek-filmek e tekintetben is jellegzetesek – még negatív értelemben is. Ahogy erről már szó esett, Kovács András *A ménesgazda* adaptálásakor a regényben rejlő modernista narratív megoldásokról is lemond. A tudatos alkotói döntés mögött meghúzódó koncepció jól megvilágítja a történelem mellett a klasszikus történet, illetve történetmondás visszavételével kapcsolatos bizalmat, amely nem irányul másra, mint a morális történelmi kérdésfelvetésekkel újra megtalált, önmagában is érvényes drámaiság kifejező erejére. A rendező így kommentálja a film dramaturgiai megformálásának geneziséét:

Forgatókönyvírás közben fölmerült, hogy át lehetne alakítani a sztorit visszajátszásos, visszaemlékezéses szerkezetű filmmé – így is indultam el, de úgy találtam, hogy érdekesebb lehet a kronologikus előadásmód, amely az anyagban rejlő belső drámaiságot inkább felszínre hozza, mint az erőltetett dramatizálás.

(Zsugán 1994, 376)

Vészi Endre novellái esetében már az irodalmi művek sem élnek az időkezelés vagy az visszaemlékezés eszközével. A *Kettévált mennyezet* ugyan nyújt erre lehetőséget, hiszen a férfi főhős politikai bűne a cselekményt megelőző időben történt. Az eseményről azonban a novellában és a filmben egyaránt nem flash back jelenet, hanem a férfi jelen idejű monológja tudósít.

Az ebben rejlő narratív megoldás felvetése kapcsán Gábor Pál már kifejezetten az általános formatörténeti összefüggésekre vonatkozó, igen meglepő kijelentést tesz:

Egyébként, ha a kérdés arra utal, hogy miért nincs flash backben megelevenítve az árulásnak ez a pillanata, csak azt mondhatom, hogy bizonyos filmi szerkezeti elemeknek is megvan a maguk kordivatja. S érzésem szerint napjaink nem kedveznek a flash backnek.

(Zsugán 1994, 479)

A klasszikus elbeszélésmód hegemoniáját bizonyítja tematikán belüli „ellenpróbája”, amely szintén irodalmi minta nyomán jön létre. Fábri Zoltán az új akadémizmus klasszikus stílusmegoldásait érvényesítő, hasonlóan történelmi tematikájú két Balázs József-adaptációja, a *Magyarok és a Fábián Bálint találkozása Istennel*, valamint a direkt publicisztikus közéletiséghez visszatérő, Karinthy Ferenc műve nyomán készült *Gyertek el a névnapomra* című utolsó filmje között modernista stílusban forgatja le az ötvenes évek-filmek csoportjába tartozó *Requiemet*. Az Örkény István azonos című, mindössze húsz oldalas novellája alapján készült film a hatvanas évektől jelen lévő, s részben Fábri által is gyakorolt akronologikus, nézőpontváltásos, tudatfilmes formájához nyúl vissza,⁵ méghozzá az irodalmi mű narratív technikájának megfelelő módon.

Örkény 1960-ban keletkezett novellája folyamatosan változtatja az elbeszélői nézőpontot: hol külső, hol pedig egy-egy szereplő szemszögéből meséli a történetet, ráadásul a szereplői szemszög váltakoztatásánál az összecsúszás narratív lehetőségével is él, vagyis ugyanazt a cselekményelemet másik nézőpontból megismétli. Továbbá az egyes elbeszélői szólamokba visszaemlékezéseket sző, méghozzá önálló, dialógusokat is tartalmazó jelenetek formájában. Ez a narratív eljárás tökéletesen megfelel a modernista filmes elbeszélésmódnak, s Fábri maradéktalanul él is novella nyújtotta a lehetőséggel. Különösen a szereplői nézőpont érvényesítése, azaz a szubjektív beállítások érdemelnek figyelmet, valamint az összecsúszások, vagyis ugyanannak a jelenetnek a megismétlése más szemszögből, amely a médiumváltásból fakadóan az irodalmihoz képest még radikálisabb formamegoldást jelent. A rendező mindezt további filmnyelvi reflexiókkal egészíti ki, így lassítással, kimerévítéssel, kockázással. A konvencionális narratívát felbomlasztó megoldásokba már szinte feltűnés nélkül simulnak bele a jelenhez képest két múltbeli síkot, a második világháborút és az 1948 utáni börtönt idéző flash backek.

⁵ A *Requiem* és a *Húsz óra* akronologikus narrációjának, illetve a történelmi emlékezet megváltozott helyzetének (ti. a *Húsz órában* ez még a jelen felé nyitott, míg a *Requiemben* már a jelen felé lezárult kapcsolatot ír le) elemzéséhez, továbbá a *Requiem* a tematikában ekkorra kivételesnek számító emlékezés-narratívájához lásd: Murai 2008, 111–113.

Ahogy azonban Örkény a novella egyes részeiben pontosan elkülöníti az elbeszélői nézőpontokat, azon belül pedig jelzi az idősík-váltásokat, úgy Fábri története a bonyolult narráció ellenére könnyen rekonstruálható marad. A filmváltozat nélkülözi a tudatfilmek áramló szubjektivitását (a szubjektív benyomásokat ráadásul belső monológok konkretizálják), aminek következtében a modernista stílus ezúttal indokolatlan formajátéknak hat.

Ellentmond a tudatfilmek formájának a történet konkrét politikai motívumainak felerősítése is. Fábri a rövid novella cselekményét eredeti jelenetekkel gazdagítja, a szövegbeli leírásokat dramatizálja, a jelzésszerű karaktereket kibontja, az egyik cselekményszálba pedig új szereplőt iktat be. A kiegészítések, különösképpen a legutóbbi, az új szereplő felléptetése a történet politikai jelentését erősíti fel. Ez a jelentés Örkénynél is egyértelmű (erre utal a cím és az azt követő „in memoriam”, amely szerint Hannover István 1917-ben született Budapesten és 1951-ben halt meg a váci fegyházban), ám a szüzsé során csak elejtett utalásokból derül ki, hogy a történet egy hithű kommunista ötvenes évekbeli bebörtönzéséről és haláláról szól. Az 1960-ban, a novella születésekor még kevésbé kimondható politikai esemény motiválja tehát a melodramai jegyeket viselő, igen bonyolult, négy szereplős magánéleti történet. Fábri megtartja a történet személyességét, sőt a szerelemábrázolás érzékiségét kifejezetten felerősíti, de nyíltabbá és kifejtettebbé teszi a politikai jelentést, méghozzá az említett új szereplővel. A börtönjelenetekben megjelenő figura ugyanis többször a fejére olvassa koncepciós perben elítélt kommunista cellatársának, hogy őt saját barátai juttatták ide. A korszak belső drámája, amely tehát csak utalásszerűen jelenik meg az irodalmi műben, nem szervesül a szerelmi történettel. Ráadásul e dráma bemutatását a modernista forma sem támogatja, hiszen az kizárólag az érzelmi-hangulati folyamatokat hívatott kifejezni. Ezt a körülményt hangsúlyozza a novella és a film összehasonlítására épülő korabeli kritika is:

A film a novella megfejtését adja, a novella narrációjának tudatos nyitottságát teszi zárttá mind a csak jelzett idősíkok kibontásával, mind a csak jelzett gesztusok felboncolásával, mind a csak emlékében élő főhős életrekeltésével. (Alexa 1982, 25)

Az adaptáció belső ellentmondásai miatt Fábri filmje ily módon igazolja a tematika többi rendezőjének a tézisé, miszerint a nyolcvanas évekre a modernizmus kora lejárt; a történelem által motivált személyes drámák adekvát kifejezési formája a konvencionális elbeszélési módot és stílust előtérbe állító új akadémikus midcult művészfilm. Az egyetemes filmtörténeti tendencia a belső drámaisággal rendelkező történetekben érvényesíthető a legjobban, ilyeneket pedig a nyolcvanas évek magyar filmművészetében mindenekelőtt a történelmi tematika biztosít az alkotók számára.

Ezért válhat a történelmi film az új akadémizmus meghatározó szereplőjévé, amelyben tehát a klasszikus formaelv a képviselési karaktert támogatja és vice versa. S ebből következik e folyamatban az irodalom hathatós, a korábbi filmtörténeti korszakokat idéző szerepvállalása is.

Szakirodalom

ALEXA Károly (1982): *A műfajváltás nehézségei. Fábri Zoltán: Requiem. Filmkultúra*, 1982/1. 24–28.

FÖLDES Anna (1978): *Lányarc közelről. Gábor Pál: Angi Vera. Filmkultúra*, 1978/6. 19–26.

KIRÁLY Jenő (1981): *Apropó western... A magyar kalandfilm problémái.* = uő (szerk.): *Film és szórakozás.* Budapest, MOKÉP–Magyar Filmtudományi Intézet és a Filmarchívum, 155–236.

KOVÁCS András Bálint (2002): *A film szerint a világ.* Budapest, Palatinus.

MURAI András (2008): *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után.* Szombathely, Savaria University Press.

SZOLLÁTH Dávid (2011): *A kommunista aszketizmus esztétikája.* Budapest, Ballasi.

ZSUGÁN István (1994): *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994.* Budapest, Osiris–Századvég.