Magyaróra

VII. évfolyam 1. szám / 2025. MÁRCIUS

A MAGYAR NYELV
ÉS IRODALOM
BARÁTAINAK,
TANÁRAINAK
LAPJA

Film

Magyaróra
A magyar nyelv és irodalom
barátainak, tanárainak lapja

VII. évfolyam 1. szám (2025. március)
Megjelenik évente négyszer.

Szerkesztőség: Fráter Zoltán (főszerkesztő), Baranyai Katalin, Blankó Miklós

Szerkesztőbizottság: Adamikné Jászó Anna (elnök), Baranyai Katalin,
Fráter Zoltán, Kerekes Barnabás, Nyiri Péter, Veszelszki Ágnes

Szerkesztőség: 1368 Budapest, Pf. 250.
Levelezési cím: magyarora.folyoirat@gmail.com

A megrendelt és lektorálás után megjelenő írásokért a szerkesztőség honoráriumot fizet.
Az írásokat a szerkesztőség és külső szakértők lektorálják, véleményük
figyelembevételével döntünk a közlésről.

A lapot a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság CE/20039-5/2019. számon
nyilvántartásba vette.

ISSN 2676-976X

Kiadja: Anyanyelvápolók Szövetsége
Felelős kiadó: Nyiri Péter elnök

ANYANYELVÁPOLÓK
SZÖVETSÉGE

Tördelés: Ecsedi Gabriella
Borító és arculat: Slezák Ilona

Nyomda: PRIME RATE Zrt.

Megjelenik
a Magyar Kultúráért Alapítvány és
a Petőfi Kulturális Ügynökség támogatásával, valamint
az Eötvös Loránd Tudományegyetem szakmai együttműködésében.

Petőfi
Kulturális
Ügynökség

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt.
Megrendelhető az ország bármely postahivatalában, hírlapkézbesítőknél.
Belföldi előfizetési díj: 4000 Ft (4 szám).

A borító Freepik illusztráció felhasználásával készült.

Digitálisan elérhető az anyanyelvapolo.hu-n.

Tartalom

Film és szöveg

Nemesi Attila László: Megfilmesített fogalmi metaforák 2
Valaczka András: „Egymásba csendül a szín és a hang s az illat"
– Film vs. text – hol áll a küzdelem 130 év után? 10
Baranyai Katalin: Az ötödik pecsét 18
Hadikné Végh Katalin: Filmes eszközök az irodalomban
A montázstechnika típusai Pilinszky
Négysoros című versében 30
Paár Ádám: Jókai Mór a moziban 36

Osztályterem

Baranyai Norbert: Az elnémítás példázatai
Dragomán György: *Oroszlánkórus* – Deák Kristóf: *Mindenki* ... 43
Jéga-Szabó Krisztina: Trauma és emlékezet
– kortárs holokauszt-filmek a magyarórán 50
Sára-Csombor Rita: A filmtől a könyvig
A diktatúra megjelenésének különféle aspektusai
Az éhezők viadala című filmben és a regényben 53
Filmes edukáció : – Erdős Emesével, a Nemzeti Filmintézet oktatási referensével
és projektmenedzserével beszélget Baranyai Katalin 62

Vallomások

Mohi Sándor: Jegyzetek Huszárik Zoltán Szindbádjához 71
Karádi Zsolt: Pistinek igaza volt
Emlékmorzsák az irodalmi adaptáció tanításáról 78
Kertai Csenger: A csillagos ég és a Látvány 84

Nemesi Attila László

Megfilmesített fogalmi metaforák

A kortárs nyelvészeti irányzatok között az elismert és termékeny kognitív metaforaelmélet szerint a metafora az emberi gondolkodás jellemzője, vagyis nem sajátosan nyelvi jelenség. Mélyen átszövi fogalmi rendszereinket, meghatározza és folyamatosan alakítja valóságértelmezésünket, segíti az elvont, összetett és új jelenségek megértését. Vannak egyetemes és a kultúra hatását tükröző példái és elemei, a nyelven kívül tetten érjük a szimbólumok világában, képzőművészeti alkotásokban, mítoszok, álmok és egyéb történetek értelmezésében, reklámok, filmek képi ábrázolásmódjában, zenei megoldásokban és még sok más területen (Kövecses 2005).

A fogalmi metafora két fogalmi tartomány (többé-kevésbé egységesként konceptualizált képzet) közötti leképezés kognitív művelete. Az egyik – ahonnan merítjük a kifejezésmódot – a forrástartomány, amely általában a konkrét tapasztalatokban gyökerezik, így könnyen mozgósítható. A másik – jellemzően fogalmilag elvontabb – a céltartomány, amelyet a forrástartomány fogalmaival próbálunk megragadni. Forrástartomány például az emberi test, az ismerős állatok, növények, ételek, az épületek, az utazás stb., míg céltartományok többek között az érzelmek, vágyak, gondolatok, a társadalom, az erkölcs, az idő és egyéb absztrakt fogalmak. A fogalmi metaforákban a forrástartomány bizonyos alkotóelemei átvihetők a céltartomány összetevőire. Így jön létre a megfelelések rendszere, mint azt A SZERELEM UTAZÁS fogalmi metafora esetében láthatjuk (Kövecses 2005: 23):

Forrás: UTAZÁS		*Cél:* SZERELEM
az utasok	→	a szerelmesek
a jármű	→	a szerelmi kapcsolat
az utazás	→	a kapcsolatot alkotó események

a megtett távolság	→	a kapcsolatban elért haladás
az úton lévő akadályok	→	a kapcsolat nehézségei
választutak, hogy merre kell menni	→	a szerelmesek döntései
úti cél	→	a kapcsolat célja
útiköltség	→	a kapcsolatba fektetett energia

A nyelv és a film képi ábrázolásmódja között metaforikus kapcsolatot teremt a „filmnyelv" kifejezés. Nem magától értetődő azonban, hogyan tud a kép mást (is) kifejezni, mint amit közvetlenül megjelenít, hogyan mesél el egy történetet, hoz létre időbeli, ok-okozati viszonyokat, és sugall következtetéseket arról, amit kihagy, nem mutat meg. A film diegetikusnak nevezett elemei a cselekmény világán belül léteznek, azokat a szereplők is érzékelik vagy érzékelhetnék, mint például egy jelenetben hallható zenét, ha azt a helyszínen játsszák. A nem diegetikus elemek viszont a narratív világon kívül esnek, mint az aláfestő zene vagy az olyan képek, amelyek nem részei a történetnek, de a rendező montázzsal odailleszti, hogy valamilyen (szimbolikus) jelentést hordozzanak. A korai (néma)filmművészetet kifejezetten jellemezték a nem diegetikus montázsok: sokszor a narratív tér-időn kívüli képek és hangok mellérendelésével hívtak elő metaforikus jelentéseket. Ám egy idő után ezek már mesterkéltnek, zavarónak hatottak, ezért felváltották őket a diegetikus, elsősorban (de nem kizárólag) metonimikus-szinekdochikus társítások, hogy a jelentés a cselekmény részeként, a képek folytonosságán keresztül, belső montázs és kameramozgás révén keletkezzen (Bárdos 2006). A két korszak közötti átmenetet példázza *A kölcsönkért kastély* (1937) című filmvígjátékban AZ EMBERI VISELKEDÉS ÁLLATI VISELKEDÉS (Kövecses 2005: 132) fogalmi metafora, diegetikusnak is tekinthető montázzsal a folyton kiabáló-veszekedő Stanci nénire (Vaszary Piroska) értve: először egy „Vigyázat! Harapós kutya!!!" tábla és a hozzá tartozó, csaholó fekete kutya, másodszor pedig egy állatkerti ketrecében sétáló,

morgó tigris utal a habitusára. A lányának udvarló, de vagyontalan és hozományvadásznak titulált állatorvos, dr. Vass (Juhász József) annyira fél Stanci nénitől, hogy a tigris előtt gyakorolja a határozott fellépést.

≈

Olykor már maga a cím kiemeli a film központi metaforáját. Fábri Zoltán remeke, a *Körhinta* (1956) A SZERELEM KÖRHINTA fogalmi metafora forrástartományát állítja középpontba. A Törőcsik Mari által megformált Pataki Mari Bíró Mátéval (Soós Imre) való szerelembe esésének metaforája ez, a nyitó és záró képsorokkal művészien keretbe foglalva. Ahogy a körhintában ülve könnyen beleszédülhet az ember a gyors körforgásba, úgy a szerelem is képes magával ragadni, „elszédíteni". A köznyelv ismeri a *„beleszédül", „belehabarodik", „belebolondul" valakibe* kifejezéseket, de a körhintát bevett forrástartományként nem alkalmazza. Fábri és alkotótársai tehát a vidéki búcsúk és vándorcirkuszok élményvilágából vett újszerű fogalmi leképezést ábrázolnak vizuális eszközökkel, amelynek belső megfeleltetései magukba foglalják a *beleszédül vkibe* metaforikus jelentésű igei szerkezetet.

Két másik részlet azt sugallja, hogy bármennyire is szemléletes a címben jelzett fogalmi metafora, a teljes film kontextusában ki kell (vagy legalábbis ki lehet) azt tágítanunk. Az első ilyen, amely egyébként megelőzi a fiatal szerelmesek körhintázását, a hajóhinta-jelenet. Mari némi félelemmel nézi a hajóhintában állók vidám, de veszélyesnek látszó lengését és forgását, Máté kihívására azonban erőt vesz magán:

– Mari! Mersz velem jönni?
– (Némi habozás után:) Merni éppen merek…

Erre Máté magával ragadja, és máris a hajóhintában látjuk őket. Máté sebesen hajtja a hintát, Mari pedig – mimikája mutatja – kissé szédül, nehezen küzdi le félelmét:

– Ne olyan hirtelen, Máté!
– Mit félsz? Jó dolog ám repülni!

A figyelmes értelmező ezt a multimodális közlést természetesen a szerelembe esésre vonatkoztatja: Máté „hajtja előre" kettejük szerelmét, amely a repülés szabadságát idézi fel, Mari viszont fél, mert tudja, hogy szigorú apja másnak szánja, kis habozást követően – Máté biztatására – mégis átengedi magát az érzésnek. (Nem mellesleg egy előző képsoron Mari

az asztalnál egy katicabogarat enged a kezére, majd az elszáll, Mari gondolatait is a Mátéval való korábbi közös emlékek felé „röpítve”.) Azaz: A SZERELEM REPÜLÉS; ám ha a szerelem fogalmára vetített körhintázás és a hajóhintázás más lehetséges közös elemét keressük, akkor A SZERELEM SZÉDÍTŐ KÖRFORGÁS kiterjesztett metaforához jutunk el. Ennek ad megerősítést jóval később a lakodalmi mulatság feszült éjféli táncjelenete.

A termelőszövetkezetből kilépő Pataki István (Barsy Béla) a hasonló nézeteket valló Farkas Sándorral (Szirtes Ádám) társul, hozzá akarja Marit adni. A lány szenved, hosszan nézi a Mátéval való körhintázás miatt dühös apja által szélnek eresztett lufit, amellyel együtt – metaforikus síkon – hamar elszállni látszanak a reményei. Az öntudatos Máté azonban nem nyugszik bele a tervezett házasságba. A szövetkezet érdekeit képviselve hevesen összeszólalkozik Patakival. Egy másik pár lakodalmán, ahová mindannyian hivatalosak, italba fojtja szerelmi bánatát. Mikor meglátja, hogy Mari Farkassal táncol, odamegy, és elkéri a lányt, kijelentve neki, hogy ezúttal csak egymással fognak táncolni. Be is váltja ígéretét: kis idő múlva ketten maradnak a tánctéren, minden szem rájuk szegeződik. Eszelősen járják a csárdást – Máté egyre gyorsabb ritmust diktál –, izzadt arccal, konokul forognak körbe-körbe a rosszullét határáig. Viselkedésük nyílt lázadás és szerelmük melletti kiállás. A forgás képeibe körhintázásuk képei és hangjai vegyülnek, világossá téve a két jelenet közötti párhuzamot. Farkas végül erélyes hangon elhallgattatja a zenekart, kis híján kést ránt elő, de sikerül szétválasztani a feleket. Ez az újabb „szédítő körforgás” megerősíti Mari szerelmét: otthon vakmerően ellenszegül önmagából kivetkőző apja parancsának, aki végül a megszégyenülten „elkullogó” Farkassal együtt kénytelen beletörődni abba, hogy – mint lemondóan megjegyzi – „a lyány megbolondult”.

Nem a cím, hanem a melankolikus hangulatú betétdal nevezi meg a vígjátéki és drámai elemeket ötvöző *Sose halunk meg* (1993) alapmetaforáját, AZ EMBERI ÉLET UTAZÁS-t. Ez az egyik legelterjedtebb fogalmi metafora számos konvencionális (néha közhelyes) és kevésbé megszokott kifejezéssel közvetítve (Kövecses 2005). A Presser Gábor által sikerre vitt filmslágerben (Bereményi Géza szövege) először egyszerűen így: „Nagy utazás, azt mondtad, hogy ez az élet, / S nem halunk meg, az ember soha el nem téved…”, majd vonatutazásként kidolgozva:

Nagy utazás, a vonatunk újra indul,
Nagy utazás, most a vágyunk már megint új
Útra visz, induljunk el hát megint,
Gyere velem most az ígéret szerint!

Nagy lesz az út, de mi ugye mégse várunk?
A vonatunk nekilódul, újra száguld,
Régi láz, hajtja az a régi láz,
Tőled kaptam, majd meghaltam, majd elégtem én.

Elindulunk, elindulunk,
Az éjbe megy a vonatunk,
S az éjszaka, az éjszaka, a puha testű éjszaka,
Vonatunk kattogó zaja

Mint régi jó barátokat, majd úgy fogad, majd úgy fogad.
Egy utazás az életünk, azt mondtad, hát megint megyünk,
Nagy utazás az életünk.

Az utazás a filmben a Nyugati pályaudvarról indul, kis kitérővel: Tordai Gyula, azaz Gyuszi bácsi (Koltai Róbert) „Újhelyre" utazik 17 éves unokaöccsével, Imivel (Szabados Mihály), aki felnőtt fejjel (Máté Gábor) gondol vissza vállfákat áruló, életszerető, ámde fogadásfüggő nagybátyjára és a vele együtt töltött, eseménydús napokra. A film elején megszólaló dal rögtön értelmezési kulcsot ad a történethez. Legközelebb már csak akkor halljuk a dallamát – ének helyett trombitajátékkal színezve –, amikor Gyuszi bácsi és Imi, lekésve a pesti vonatot, erdőn-mezőn át visszafelé tartanak „tuti tippjükkel" az ügetőre. Harmadszor újra Presser Gábor hangján csendül fel az utazás végén: bejön a tipp, nagy pénzt nyernek, de Gyuszi bácsi szíve nem bírja tovább a sok rohanást.

A vonat a szó szoros értelmében az odaúton „megy az éjbe" Imivel és Gyuszi bácsival, akik kalandjaik során más közlekedési eszközöket (busz, konflis, sőt repülőgép) is igénybe vesznek. A főcím alatt az édes-bús sláger Imit szintén az ügetőre kíséri: színész lesz belőle, ahogy Gyuszi bácsi megjósolta, de ráragad a fogadási szenvedély: őt is jól ismerik a kasszánál, mint annak idején nagybátyját. Az utazás metaforája tehát itt nem egy-egy képi részletben ragadható meg, hanem az egész filmet szervező gondolat.

Bástya elvtársat (Both Béla) és kíséretét másféle, kitalált vonaton, „a szocialista szellem vasútján" utaztatják Bacsó Péter kultuszfilmjében, *A tanú*ban, amelyet a 60-as évek végén forgattak, de a cenzúra miatt csak egy évtized múltán kerülhetett a mozikba. Benne Pelikán József (Kállai Ferenc), a magát ideológiailag képzetlennek tartó egyszerű, őszinte dunai gátőr spontán ötletére az Angol Parkot átnevezik Vidám Parknak – 1950-ben járunk, a Rákosi-korszak idején –, Pelikán pedig igazgatóként nagy lelkesedéssel, ám kellő körültekintés nélkül lát hozzá a feladathoz. A szocializmus szimbólumaival és szlogenjeivel megtöltött „szellemvasút" azonban annyira ijesztőre sikerül, hogy Bástya elvtárs a saját képét meglátva elájul, kint magához térve pedig azonnal visszaviteti Pelikánt a börtönbe. A céltartomány ez esetben a TÖRTÉNELEM, nem az EMBERI ÉLET, a forrástartomány viszont ugyanaz, mint fent: az UTAZÁS, a szocializmus korszakához érve SZELLEMVASÚTként kidolgozva.

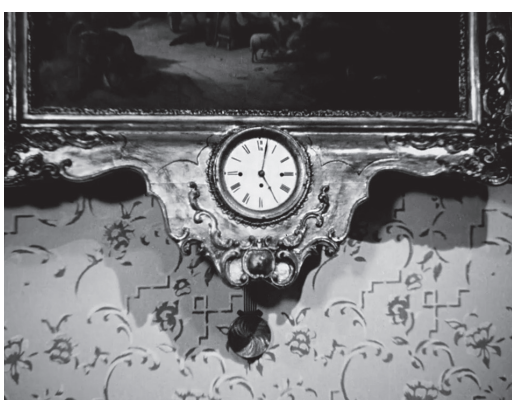
A Zilahy Lajos regényéből és forgatókönyve alapján filmre vitt *Halálos tavasz* (1939) meghatározó képi metaforái párokba rendeződnek (Nemesi 2015: 201–204). Az egyik

A SZERELEM/BIZALOM TÖRÉKENY TÁRGY, a másik pedig AZ EMBERI ÉLET EGY MŰKÖDŐ ÓRA. Ezek, mint Fábrinál a körhinta, szervesen a történetbe ágyazva, ismétlődő motívumként válnak a szereplők közötti kapcsolat és a tragikus végkifejlet (előre)jelzőivé, ami a rendező, Kalmár László kitűnő dramaturgiai érzékéről árulkodik. A SZERELEM/BIZALOM TÖRÉKENY TÁRGY fogalmi metafora a Jávor Pál által megelevenített, Budapesten hivatalt vállaló vidéki birtokos, Egry Iván drámai féltékenységének megnyilvánulásaihoz köthető. A film egyik kulcsjelenetében Egry hazugságon kapja szerelmét, Ralben Editet (Karády Katalin), egy nyugalmazott miniszter lányát, és hirtelen haragjában feldönti a kávézóasztalt. A porcelánkészlet leesik, egy-két darabja összetörik, a kávé pedig szétfolyik a szőnyegen.

Első pillantásra mindez talán nem fejez ki többet, mint a férfi felindultságát és annak közvetlen következményét. Mikor azonban később, újabb – ezúttal alaptalan – féltékenységi rohamában hasonló mozdulattal üti meg a hozzá mindig kedves, jólelkű Nagy Józsát (Szörényi Éva), és borítja fel a kávéskészletét, a nézőnek valószínűleg eszébe jut az a korábbi jelenet, és értelmet nyer a kamera elidőzése rajta: a széttört csészék és a kiömlő kávé a bizalom elvesztését, a szerelmi kapcsolat sérülékenységét jelképezik.

Ráadásul mindjárt ezután e metafora egy másik képi kidolgozásával találkozunk: a törött ajtóüveggel. Ahogy Egry feldúltan ott hagyja a csészék között fekvő, „összetört" Józsát, a lakásból távozva olyan nagy erővel csapja be maga mögött az ajtót, hogy annak üvege megreped, betörik. Ennek párja az a jelenet lesz, amikor egy jókedvűen fütyörésző üveges kicseréli az ajtón az üveget. Egry ugyanis, miután rájön, hogy óriásit tévedett (nem Józsát látta a parkban egy másik férfival, hanem annak barátnőjét Józsa kabátjában), azonnal visszarohan, hogy bocsánatot kérjen, és megpróbál mindent helyrehozni. Ami tehát összetört, még megjavítható – ezzel a sugallt gondolattal egészíti ki a törött csészék képével működésbe hozott metaforát az ajtóüveg betörésének és kijavításának jelenetpárja.

A másik meghatározó fogalmi metafora, AZ EMBERI ÉLET EGY MŰKÖDŐ ÓRA a film végén nyeri el értelmét. Egy budai utcácskában bérelt Egry házat, hogy Edittel titokban együtt lehessenek. Amikor először látjuk a szobát, a kamera Edit tekintetével együtt körbefordul, majd megáll egy festmény díszes képkeretébe beépített faliórán, ami vidám kis dallam kíséretében 17 óra 2 percet mutat. Az óra nem csupán berendezési tárgy a szobában, hanem a kapcsolat alakulásának és az idő múlásának jelzője. A záró képsoron, miután Egry – Edit és Józsa, a halálos szerelem és a férfibecsület között őrlődve – főbe lövi magát egy szállodai szobában, a kamera újra visszatér az Ág utcába az órához: megint félköríves mozgással közelít rá, mint először, majd azt látjuk, hogy 17 óra 2 perckor megáll, elhallgat. Bár a szirénázó mentőautó hangja még ébren tartja a reményt, az inga leállása félreérthetetlenül jelzi Egry szívének utolsó dobbanását: így válik az óra az emberi élet metaforájává.



A rajzfilm, mivel kevésbé köti a valósághűség elvárása, mint egy játékfilmet, nagyobb szabadságot kínál az alkotóknak a kreatív képi ötletek kitalálásához és megvalósításához. Jókai történetéből Dargay Attila, Nepp József és Romhányi József írtak forgatókönyvet *Szaffi* (1985) címmel (a rendező Dargay Attila),

amelyben egy ismerős nyelvi metaforát látunk megrajzolva: a *majd szétrobban az agya, felforr az agyvize, kiereszti a gőzt* szólásokból elvonható A DÜH TARTÁLYBAN LÉVŐ FORRÓ FOLYADÉK VAGY GŐZ fogalmi metaforát (l. Kövecses 2005). Példáink alapján a „tartály" az emberi fej – a rajzfilmben a gonosz és ostoba kormányzó, Feuerstein lovag gyakran elvörösödő feje, rajta egy „fejszellőztető csapocskával": ha „túl nagy a nyomás", a kormányzó bolognai tömlöcből megszökött, ármánykodó szolgája, Puzzola gyorsan leveszi a lovag parókáját, és megnyitja a feje tetején lévő csapot, hogy „kieressze a gőzt". Puzzolától megtudjuk, hogy „a felcserek szerkesztették, amikor egy török ágyúgolyó fejtörést okozott a kegyelmes nagyúrnak". Bár ilyesmi a valóságban nyilvánvalóan nem létezhet, annál alkalmasabb a rajzfilmben a kormányzó jellemének vizuális ábrázolására.

Jankovics Marcell *Toldi*-feldolgozása (2021) Arany János sok hasonlatát és metaforáját átülteti a rajzfilm képi világába. Ilyenek például AZ EMBER ÁLLAT, illetőleg AZ EMBERI VISELKEDÉS ÁLLATI VISELKEDÉS fogalmi metaforák körébe tartozó kifejezések: a „rókalelkű" Toldi Györgynek rókafarka nő, látogatóba érkező negyven vitéze és szolgája, a „renyhe sáskanép" óriás sáskaként pusztítja a tányérról az ételt, a bánatában a palánk mellett üldögélő Miklós bátyja szavai nyomán túzokká változik, és így tovább.

Az időjárás az elbeszélő költemény konkrét szövegétől függetlenül is végig az emberi lelkiállapot kifejezője (l. a más (rajz)filmekben is gyakran felbukkanó A DÜH VIHAR, A BOLDOGSÁG/VIDÁMSÁG NAPSÜTÉS időjárás-metaforákat). A nyelvi képek és a rajzfilmszimbolika párhuzamainak és eltéréseinek azok gazdagsága miatt külön tanulmányt lehetne szentelni.

≈

A filmmetafora, akárcsak a nyelvi, könnyen társul más figuratív jelentésfajtákkal (Nemesi 2015): főleg a túlzással/hiperbolával (l. pl. Stanci nénit mint tigrist *A kölcsönkért kastély*ban), az iróniával (l. pl. „a szocialista szellem vasútját" *A tanú*ban), a metonímiával (l. pl. az összetört csészéket és tulajdonosukat a *Halálos tavasz*ban) és a szinekdochéval (l. pl. a róka farkát az egész róka helyett a *Toldi*ban). Nemcsak a metafora fogalmi természetű tehát, hanem a felsorolt jelenségek is. Mikor ezeket tanítjuk, két módszertani megfontolást mindenképp érdemes szem előtt tartani:

1. A figuratív nyelvhasználat, így a metafora nyelvi megvalósulásait is a hétköznapi nyelv felől a szépirodalom felé érdemes bemutatni, nem fordítva, vagy ami még rosszabb: a hétköznapi nyelvi tapasztalatokat mellőzve.
2. A „képkorszak" gyermekei számára a figuratív gondolkodás vizuális és multimodális formáinak felismerése kulcs lehet az irodalmi szövegek befogadásához.

Szakirodalom

BÁRDOS Judit, *Metafora és metonímia a filmművészetben,* Világosság 2006/8–9–10., 177–183. https://epa.oszk.hu/01200/01273/00034/pdf/200705072140l0.pdf

KÖVECSES Zoltán, *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe,* Typotex, Budapest, 2005.

NEMESI Attila László, *Játékfilmek képi és multimodális jelentésalakzatai retorikai-pragmatikai megközelítésben = Metafora, relevancia, jelentés,* szerk. BÁRÁNY Tibor, ZVOLENSZKY Zsófia, TŐZSÉR János, Loisir, Budapest, 2015, 191–211.

A cikkben szereplő képek a Nemzeti Filmintézet weboldaláról származnak (nfi.hu).

Neptun-szobor a római Capitolium szökőkútjánál/Freepik

Valaczka András

„Egymásba csendül a szín és a hang s az illat"

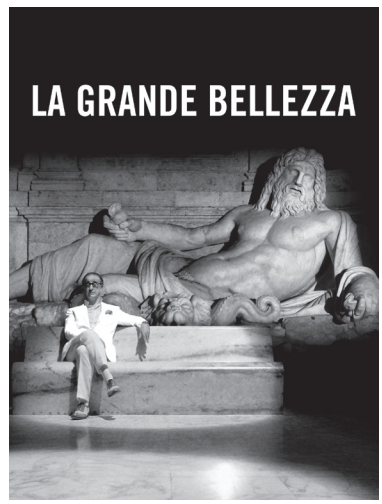
– Film vs. text – hol áll a küzdelem 130 év után?

Korunk nagyszerű rendezője Paolo Sorrentino, aki sok tekintetben (például a katolikus klérus szürreális ruházatának újra és újra előtérbe állításával) Fellini utódja, de persze egészen más áll figyelme fókuszában. Leginkább talán az a Thomas Manntól eredő vízió, amit Hans Castorp fagyhalálos álmán keresztül kapunk *A varázshegy*ben. Hogy tudniillik a világ köröttünk maga a gyönyörűség, tele ifjúsággal, szépséggel, bódulattal és szerelemmel, s közben ugyanakkor karnyújtásnyira áll tőlünk az a rémületes pogány szentély, amelynek sötétjében maga a borzalom összpontosul. S ebben a kettősségben élünk: embernek lenni lényegében e két véglet között oszcillálni.

Paolo Sorrentino

Aki nem érti ezt az alkotói érdeklődést, az hamar rámondja Sorrentino filmjeire: giccs. Hosszúra nyúlt parfüm-reklám. Mert nem ismeri azt a lelkiállapotot, amit Raszkolnyikov él elénk, a Jóvátehetelen utáni lelki agóniájában szemlélve a napfényben ragyogó Város, az aranykupolán megcsillanó napfény szívszorító szépségét. Ami többé már nincs számunkra, mert elkárhoztunk, mert a pogány szentély borzalmas húsdarálójába kerültünk. S mégis, a kettő együtt igaz, az *Aranykori töredék* Dosztojevszkij-parafrázisának tökéletesen megfelelően. S ebben a soha nem szűnő feszültségben, szépség és szenvedés örök áramütésében telik az emberi élet. Nem úgy, mint Beckettnél, hiszen nagyon is szép a mindenség, sírni valóan szép. De nem is abszurditás és groteszk fájdalmak nélkül. Hanem mindkettőnek a maximu-

mát kapva. Ez a maximum visz a giccs felé. S ez az öregség Sorrentinónál nagyon-nagyon erős jelenlétéhez, mert ez maga a konstans Rossz. Ezért járják át az összes filmjét a magukra maradt, eleven roncsokként közlekedő, szánalmasságukban mindünket megríkató vénségesen vén férfiak és asszonyok: hisz az élet ragyogásába ez a pogány szentély van eleve beprogramozva, ez vár bennünket, mint egyfajta földi pokol, nem annyira a fájdalmaival, mint a groteszk, sivár, reménytelen mindennapjaival.

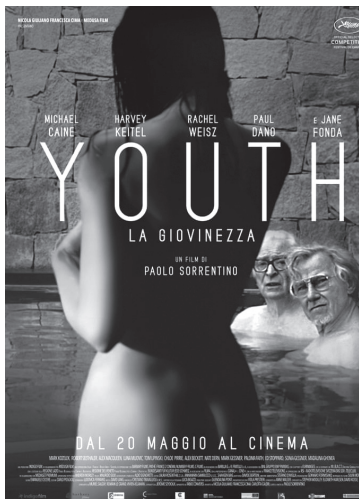


Amikor Sorrentinóból indulunk ki, a későbbiekben persze más rendezők műveire is rátérve, olyan életművet keresünk, amely különösen is élesen mutatja meg könyv és film mai vetélkedését, egy lassan meghaladottá váló emberi kommunikációs forma visszaszorulását, s egy másik felemelkedését. Mert ennek az egész kígyóvedlésnek, bőrváltásnak, platform-cserének a lényege alighanem abban áll, ami a regényben a belső monológ, az önreflexió, az analitikus-verbális fogalmiság, a filmben viszont a mindezt kiváltó zenei vendégszöveg, a filmen kimondhatatlan (vagy csak nagyon suta belső monológgal kimondható) belső rezdüléseket helyettesítő és kipótló melódia. Ez az átvedlés a legjobban ma talán Sorrentinónál látszik, s kissé metonímiája egész mai globális kultúrparadigmánk átalakulásának is. Annak, hogyan az analitikus gondolkodást visszaszorítja az érzelmi-érzéki fókusz, s ahogy aztán mindez átjárja a párkapcsolatokat, a politikai választásokat, a klímakatasztrófára figyelést, s minden mást. Olyan erővel, ahogyan csak egy gutenbergi találmány vagy egy kálvini gondolat tudta átalakítani a Földet: két perc alatt, totálisan. Ma ez az új-szentimentalizmus alakítja át establishment-ellenes világunkat, legjobban megmutatkozva a filmzenében, s azon belül is talán mindennél erősebben Sorrentinónál.

Állítsuk párba elsőként két olyan filmjét, amelyben egyaránt nagyon hangsúlyos helyen, egyaránt heves érzelmeket keltve, egyaránt ugyanannak a kortárs amerikai komponistának a műveit társítja bizonyos képsorokhoz – vagy, máris megkérdezhetjük, nem a képsort társítja-e a zenéhez? Mindkét filmben ugyanannak a zeneszerzőnek a műveit halljuk tehát: David Lang *I lie* című alkotását *A nagy szépség* (*La grande belezza*, 2013) nyitójelenetében, illetve *Simple Songs #3* című művét az *Ifjúság* (*Youth*, 2015) zárójelenetében.

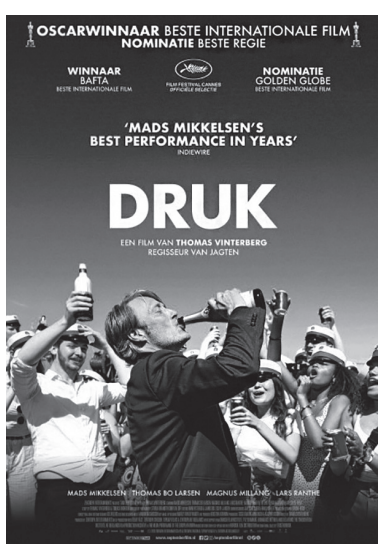
Miért épp ezekkel foglalkozunk? Többek között azért, mert az alig két év különbséggel készülő két film zenei felgazdagításában egészen más és más volt a folyamat: míg az elsőnél kész zenét vásárolt meg a produkció, és azt igazította a film világához, addig a másodiknál, bizonyára az elnyert Oscar-díjnak is köszönhetően immár konkrétan megrendelte a filmhez ugyanannál a művésznél a zenét. Ami a kérdés számunkra: miközben a megrendelt zene szervesen illeszkedik a film zsánerébe, témájába, hangulatába, alapvető része mint mű a keretező műnek, a cselekménynek, továbbá hihetően jellemző a megjelenített fiktív komponistára, el tudjuk képzelni, hogy az ő stílusa, az ő fiatalsága jelenik meg a produkcióban – addig az átvett zenénél valójában semmiféle kapcsolatot nem találunk a két mű között.

Hogyan van az, hogy *A nagy szépség* nyitó jelenetében egy tökéletesen oda nem illő zene bukkan fel, s bár tökéletesen működik az össz-



hatás, valójában (persze túlzással) ezer más mű is felcsendülhetne ott? Hogyan van ez? Miközben egy irodalmi mű vagy egy film szövetében azonnal fel szokott tűnni, ha oda nem illő anyag keveredik belé? Hát valójában nem így szokott működni a dolog! Hogy tetszőlegesen becserélhető részek bukkannak fel az alkotásban!

Amit *A nagy szépség* elején látunk, az sok mindennek a montázsa, de egyértelműen a könnyű műfaj könnyen emészthető látványsora. A látvány alapeleme a nagyszerű turista-desztináció: Róma, s valóban turistabuszt,



turistacsoportot, idegenvezetést látunk. Szórakozás, friss délelőttben, napfényben, könnyeden. S ehhez társul az oda nem illő zene: valamiféle szakrális hangsor, csak ennyit érzékelünk, mintha gregorián lenne, mintha katedrálisban visszhangzana, s Isten nagyságát magasztalná a női kar. S ha csak annyit akar üzenni a zenei betét, hogy két nagyon különböző hangulatot akarunk összehozni, akkor működik is a dolog, s mindegy is, hogy mi a beépített zenemű. De persze még ennek elfogadása sem segít rajtunk, mert utánajárva kiderül, hogy szó sincs egyházisságról, Istenről, katedrálisról, hanem éppenséggel jiddis nyelven énekelnek, s a szöveg egy vágyakozó nő szólama az ágyban, kedvesére várva egyre izgatottabban.

A kérdés tehát az: mindegy is, hogy mit adunk be a betegnek, lényeg, hogy hasson? De lám, a következő Sorrentino-darab már azt mutatja, hogy mégsem mindegy: célirányosan megrendeli a művet, éspedig arra is ráveszi a komponistát, hogy szokásos hangvételétől eltérő, sokkal dallamosabb, sokkal emészthetőbb művet alkosson. Hát akkor mégis fontos a zenei háttér? Hol fontos, hol nem? S a szöveg értése? Az is fontos?

Továbblépve tekintsünk a könnyűzenei betétek átértelmeződésére. Thomas Vinterberg *Még egy kört mindenkinek* (*Druk*, 2020) című filmjébe nem az igénytelenség hoz divatos könnyűzenét. Ott szerepel benne Schubert: *F-dúr fantázia* című alkotása is, nagyon is erőteljesen, nagyon is helyénvalóan, nagyon is ötletes és igényes választásként. De azután a finálében egyszerre stílust vált – legalábbis a hangsáv. A Scarlet Pleasure nevű gitáros együttes száma kapja itt a főszerepet, éspedig nagyon jól, nagyon hatásosan, mégis meghökkentő módon, és nemcsak azért, mert a zene színvonala semmiképpen sem mérhető a film filozófiai magasságaihoz vagy akárt a Schubert-műhöz. Hanem inkább a szövege a meghökkentő. *What a life*!

– ez a címe, lássuk be, nem túl cizellált cím és téma. S azután a szöveg maga is marad ebben a regiszterben:

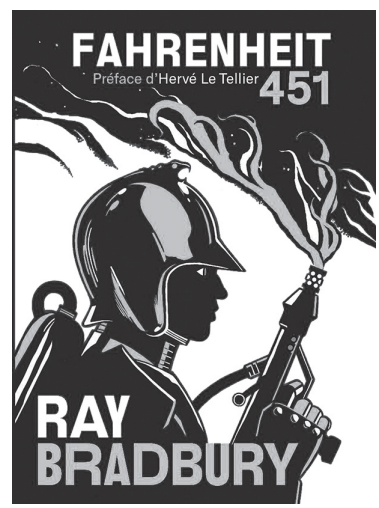
What a life, what a night
What a beautiful, beautiful ride
Don't know where I'm in five but I'm young and alive
Fuck what they are saying, what a life
I am so thrilled right now
,Cause I'm poppin' (woo) right now
Don't wanna worry ,bout a thing (don't wanna worry)
But it makes me terrified
To be on the other side
How long before I go insane? (Insane)
…
Don't really have a clue
Nothing I need to do
I got some money but ain't got no plans (ain't got no plans)
It's making me paranoid
To float like an asteroid
How long before I go insane? (Insane)
…

És így tovább.

Ez a szöveg is mutatja: ha nem égetjük is a könyveket, mint Ray Bradbury disztópiájában, a könyvek világa visszaszorulóban. Természetesen sokféle fronton sokféle konkrét folyamat zajlik, nem ilyen homogén a mozgás jellege. A nőknek például több mint fele ma is olvas a vizsgálatok szerint. A szórakoztató irodalom (*Trónok harca*) a fiatalok körében is sokakat bevonz változatlanul. A rövidtávú, pragmatikus, felszínes olvasások mennyisége sem csökkent, hiszen híreket, posztokat, üzeneteket mindenki olvas, ezrével dolgozzuk fel naponta az ilyeneket. Mégis, ha megszorításokkal is, kijelenthető, hogy a magas irodalom, a kitartó elmélyülést igénylő szépirodalmi-művészi szövegolvasás komoly vetélytársat kapott. A történetre, érzelmekre, érzéki fantáziaképekre vágyó ember ma ezt az igényét egyre inkább filmek, sorozatok által elégíti ki, még ha olvas is mellette többet vagy kevesebbet.

Mindezek köztudottak, mi lehet itt a kérdés?

Először, hogy küzdenünk kell-e ez ellen. Mert bár ismerjük az érvek sorát, kísért bennünket az a kétely is, hogy egy meghaladott platformot és technológiát őrizgetünk, ha mégoly szép eszmékkel alátámasztva is. De hitessük-e el csakugyan magunkkal, hogy a *451 Fahrenheit* hősei vagyunk? Vagy lássuk be, hogy az alexandriai könyvtár korában a pásztorok orá-



lis szövegmondását, szövegőrzését is butaság lett volna visszasírni, mindenáron fenntartani, őrizgetni, érveket keresni a fenntartása mellett.

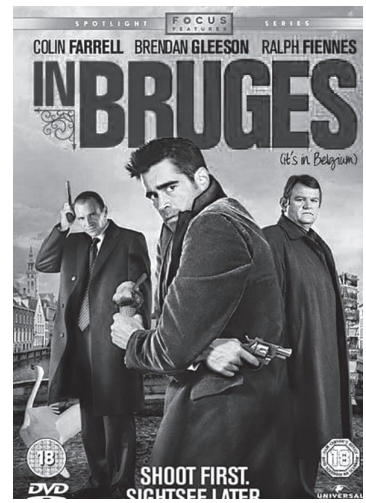
Másodszor felmerülhet, mi az, ahol mégis csak felül fog kerekedni az irodalom, s amit soha (soha?) nem tud majd a film elorozni tőle? Talán az a beszédmodalitás, ahol a karakterek belső reflexióit, önreflexióit halljuk. Mert bár a film is dolgozhat belső monológgal, hallhatjuk a hős gondolatait, ki nem mondott szavait, ez azért idegen a műfajtól. Ebben sohasem lesz versenyképes az irodalommal. S ehelyett alkalmazza nagyon sokszor a zenét. Mutatja a hős arcát, látjuk a szomorúságát vagy épp

a felderülő arcvonásait, s a belső reflexió helyett egy ide komponált vagy valahonnét átvett zenei motívummal magyarázza el, mi mindent érez belül, legbelül, a szívében, lelkében.

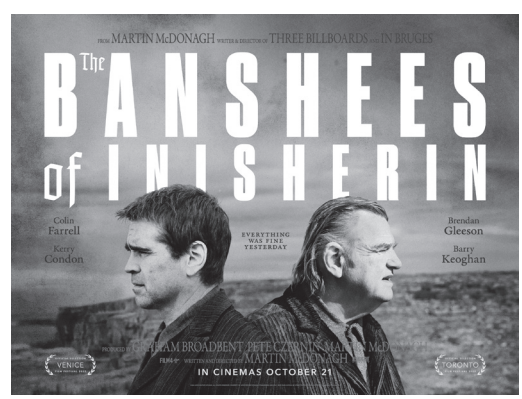
Harmadszor viszont felmerül, hogy ha ez csakugyan így van, ha ez a metódus – a reflexiók helyett a zenéé a jövő – milyen következményeket hoz a befogadó világába, a befogadás folyamatába? Mi a helyzet azokkal az átvett zenékkel, amelyeknek semmi közük a témához, hanem épp csak oda illőnek találta a rendező? S mi a helyzet akkor, ha ennek még szövege is van, amely se nem kapcsolódik, se nem értjük, vagy egyáltalán nincs is benne semmi különös érteni való. Mindez igazi, vérbeli intertextuális ünneppé teszi a témák találkozását? Kölcsönösen feldúsítják, új életre keltik, több dimenzióba viszik egymást a találkozó művészi (vagy nem művészi) anyagok? S olyasmi kezdődik, amit a címben idézett Baudelaire-vers leír? Szinesztéziás egybecsendülése színnek, hangnak, zenének, szövegnek, mozgásnak, arcnak, illatnak, hangulatnak? Vagy éppenséggel illuzionisták áldozataivá válunk: látunk valamit, mint a bűvész színpadán, de fogalmunk sincs valójában, mi történik, mert nem tudjuk, mi ez a zene, miért kapcsolódik ide, miről szól a szövege, egyáltalán milyen nyelven van, mit is etetnek meg velünk éppen, mikből van összerakva ez az étel?

De figyeljük meg a folyamatot inkább közelebbről, Sorrentino és Vinterberg után néhány további rendezőt is megidézve!

Martin McDonagh filmjeiben nagyon szoros kapcsolatot érzékelünk a filmbeli téma, történés, motívum és a kiválasztott zene között. Amikor az *In Bruges* (2008) szerencsétlen és szánalmas gyerekgyilkosa, ez a nem annyira gonosztevőnek, mint inkább az élet örök vesztesének és kivetettjének látszó fiatalember, végképp magára marad, és a rideg téli reggel sápadt fényeiben szemlátomást rámered saját életének borzalmára (a Thomas Mann-i pogány szen-



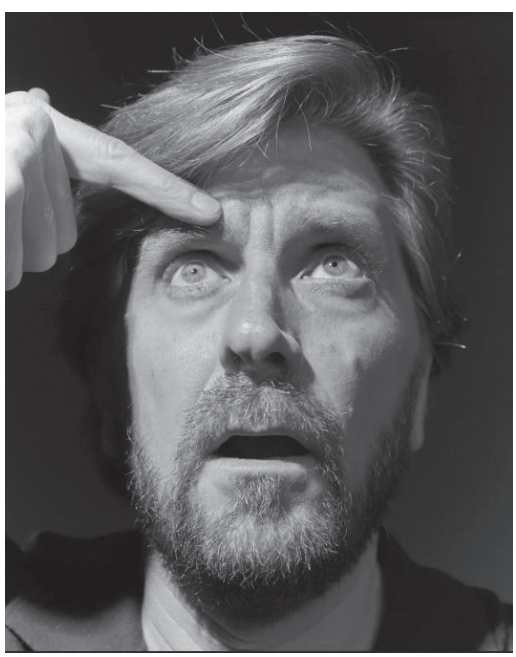
télyre), a nagyon is átgondoltan idehozott zene, Franz Schubert *Der Leiermann*ja (*A kintornás*) nemcsak hangulatában vetíti elénk a ki nem hangosított, de a zene által elképzelt belső reflexiókat, körbe-körbe járó reménytelen gondolat-töredékeket, hanem a szövegével is pontosan azt nevezi néven, amiről szó van: a magára hagyottságot, a felesleges létet, a senkinek se kellő személy vacogását a számára immár tökéletesen üres kozmosz hidegében. És ugyanez figyelhető meg McDonagh másik filmjében is, mert *A sziget szellemei* (*The Banshees of Inisherin*, 2022) ugyanígy hozzák be a végtelenül kétségbeesett karakter-arc mögé a végtelenül szomorú Brahms-dalt (*Johannes Brahms 6 Gesänge Op. 7 III. Anklänge*), ahol ugyanígy



egybevág a helyzettel a szöveg is, mert miközben azt látjuk, ahogy az elhagyott barátnak épp megszakad a szíve, és valami ugyanilyen dolgot hallunk a hegedűk szavából is, a dal szövege is ugyanezzel gyötri a nézőt, mert egy olyan lány panaszát mondja, akit sohasem szeretett senki, s végképp sohasem szeretett a saját édesanyja.

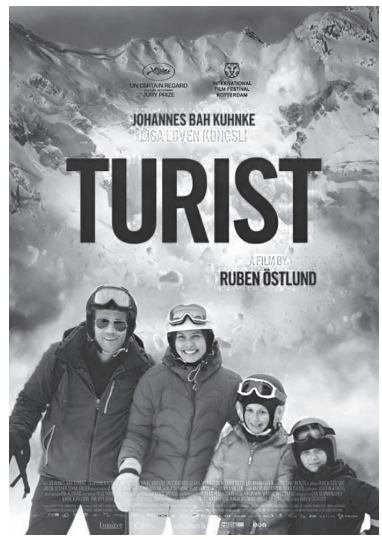
Igen különös a zenekezelés Ruben Östlund filmjeiben is. Mert amíg Sorrentinónál és Vinterbergnél azt látjuk, hogy a zene eredeti rendeltetése, iránya, szándéka, szövege majdhogynem mindegy is, majdhogynem közömbös, és ehelyett épp csak az a fontos, hogy illeszkedjék a puzzle helyére, a mintázata nem számít, McDonaghnál pedig épp ellenkezőleg, mert ő nagyon is szervesen illeszti be a zenét, precízen ügyelve rá, hogy a hangulat pontosan azt a hangulatot erősítse fel, ami vizuálisan is létrejövőben van, sőt a szöveg is olyasmit írjon le, idézzen fel, ami tökéletesen koherens a karaktere helyzetével, a cselekmény pillanatnyi állásával, addig Östlundnál egy egészen másféle, harmadik típusú paradigmát látunk.

Östlundra mindhárom „nagy" filmjében (vagyis a legismertebbekben, legsikeresebbekben) kontrasztanyagként jelenik meg a zene – legalábbis a mérnöki pontossággal beépített, nagy igényességgel (bár a sorrentinói választásnál kisebb eredetiséggel) felhasznált komolyzenei motívumok. Magyarán: ha a képsor rideg, kora reggeli fényben sivár nagyvárosi utcát és durva kövezetet mutat, rajta nem egyszerűen kéregetőkkel, hanem a hajléktalanok és koldusok valamiképpen egészen ellenszenves típusaival, akkor természetesen a mennyei egek békéjét és harmóniáját megidéző Bach-Gounod *Ave Maria*nak kell megszólalnia (*A négyzet*, *The Square*, 2017). Ha síelni megyünk, és a síelésnek is a legriasztóbb oldalát mutatja a film, az éjszakai sötétben vad reflektorokkal háborús offenzívaként előretörő hómarókat, a családi deszantként mintegy kötelességteljesítésre készülő, öröm helyett csupa-görcs családot, akkor ehhez a fémesen csikorgó, vad gépezethez – és egyáltalán a havas-fagyos télhez – természetesen *A nyár* fog beúszni Vivalditól, talán még nagyobb kontrasztként (*Lavina*, *Turist* 2014). S a harmadik filmben ugyan mi lenne ellentétesebb a két bolond karakter

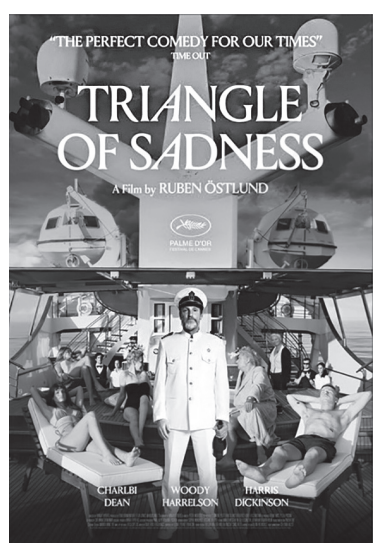


Ruben Östlund rámutat a *„szomorúság háromszögére."*
Fotó: Evelyn Freja /The Times

üres és sivár, prózai és semmitmondó, jelentéktelen és földhözragadt életével, mint Bach ismert *D-moll toccatá*ja, ami maga az ünnepélyesség, emelkedettség, ódaiság? *A szomorúság háromszöge* (*Triangle of Sadness*, 2022). Igen, Östlundnál erre kell a zene: az ellenpontozásra, kontrasztanyagként.



Sokféleképpen fokozza tehát a film hatását a végsőkig a zene. Kérdés viszont, nem oda visz-e mindez, hogy a fogalmiság, a tiszta gondolat, az analitikus reakciók világa alászáll, s ami felemelkedik a helyében, az érzelmekben, érzékekben, impressziókban, megfoghatatlan csodás illúziókban többet ad, magát a gondolatot viszont kiszorítja? Mert amíg létezik az irodalom, ami persze részben maga is zene, de amellett azért gondolat is, analízis is, és ettől különálló világként létezik a zene, a hangverseny, a koncert, mint kevésbé gondolati (bár az is), hanem alapvetően felhívó de nem gondolatokat közlő, addig mindez nem probléma. De ha a filmben egybeállnak, összebútoroznak, s így a zene meg az irodalom helyett létrejön ezeknek ez az új együttese, nem ragad-e el minket egy érzelmi-érzéki világba a gondolati-analitikus világból? Nem ez zajlik-e voltaképpen már ma is szerte a világban? Hogy a józan ész logikája helyett érzelmi-érzéki benyomások emelnek fel politikai ágenseket? Adnak modelleket privát életvezetési stratégiákhoz? Nem ez viszi-e nyugati kultúránkat ebbe a ma elemzők számára is szinte érthetetlen irányba?



Mert bár talán túlzónak tűnik azt hinni, hogy a film máris ennyire kilőtte az irodalmat, vagy hogy a filmben eluralkodó gondolathelyettesítő zene máris ennyire megváltoztatta volna egész civilizációnk működési módját, ez azért nem biztos, hogy csakugyan tévedés. Gondoljunk csupán a digitalizáció tíz-húsz év alatt végbement világfelforgató forradalmára! S arra, hogy ebben a felfordulásban milyen gyorsan lökte ki az eidosz a logoszt, a képet a szót! Vagy arra, hogy a kép eluralkodásával együtt tulajdonképpen fáziskésés nélkül, rögvest a mozgókép uralkodott el. S gondoljunk arra, milyen világégést hozott száz évvel korábban egy hasonló platformváltozás, a rádió! Mint segítette a diktátorok hatalomra jutását, s végső fokon a világégést, a tömegek lázadását. Vagy milyen átalakulást hozott korábban a caravella nevű hajótípus megalkotása, s hogyan vezetett az Újvilág megtalálásához, majd előtérbe kerüléséhez.

Ma már ezekben a folyamatokban nyakig benne vagyunk. A képeslap, a levél, hova lett? Már a szerződéseket is digitálisan írjuk alá, és majdhogynem erkölcsi kérdés, ha valaki papírra nyomtat valamit. Nem avítt dolog-e papírra nyomtatott szövegekkel kínálgatni diákjainkat a magyarórán, amikor ugyanazt a történetet – csak épp sokkal mesésebben és rövidebben – elmeséli a film

is? Araszolni a betűsivatagban, amikor soha ki nem fogyó sorozatok végtelenjén nyargalhatunk át, s naponta új ingerek miriádjait tehetjük magunkévá? Igen, tudjuk, hogy jót tesz a képzeletnek meg a szövegalkotó kompetenciáknak az olvasás – de nem úgy van-e, hogy magyarázatot keresünk a tehetetlenségi lemaradásunkhoz? Nem jött-e el az ideje, hogy az egész irodalmat, úgy, ahogy van, a filmre váltsuk be, s a sok-sok palack árán vegyünk néhány igazán ízes – és modern, mai! – filmet? Ahogyan van zeneirodalom, úgy van filmirodalom is – miért ez a mellékes, és a hagyományos szövegirodalom a fő tantárgy? Nem lehet, hogy csupán a megcsontosodott struktúra tart minket a papírtörténetek mellett? Az irodalmár, a magyartanár, de még a szülő is persze a klasszikus értékek mellett kardoskodik. S nyilván őrültekházába zárnánk, aki csakugyan 451 Fahrenheitet akarna itt rendezni. S mégis! Nincs itt optikai illúzió? Nem nyernénk nagyon is sokat egy radikális váltással?

Különösen az iskolában, ahol ma a viccnek is soványka mozgóképismeretet, filmesztétikát egyelőre eszünkben sincs a még ma is combos irodalomra, magyarórára cserélni? Vagy talán a mindennapokban már végbement a csere, csak az iskola kési le a reagálást, mint oly sokszor? Nem lennénk meglepve, hisz mindennapos ez a fáziskésés (évtizedekkel? majdhogynem századokkal?). Egy biztos: a könyvmolyok ma egyre inkább egy szubkultúra rezervátumának lakói, s a main stream óhatatlanul a filmé. Ki sírta volna vissza az énekmondók-aoidoszok átörökítési technikáit a papirusztekercs, a könyv és a könyvtár megjelenése után? Kinek jutott volna eszébe az orális áthagyományozást éltetni évszázadokon át, ha egyszer rendelkezésre álltak a könyvek és könyvtárak? Ki kéri vissza a kopár kecskelegelőket, ha olvasgathat Alexandriában? S ma mégis ilyesmivel kísérletezünk: a kiépült új technikát méltatlannak tartjuk, s a meghaladottat százszorta értékesebbnek. S ha a film lett volna előbb, akkor meg ahhoz ragaszkodnánk?

Természetesen lehetnek rajongói a gregoriánnak, csak éppen a közönség kilencvenkilenc százaléka a szimfonikus koncertekre fog menni, s az egy százalék a maga csodálatos varázs-világába. S lesz, akit a puszta népdal ragad magával – de a többséget mégis a népzene s a néptánc, ahol: „Egymásba csendül a szín és a hang s az illat".

A Baudelaire-sor, amit most újra idéztünk a cím után, arra az érzéki teljességre akar utalni ebben a szövegben, ami a filmet csábítóbbá teszi a puszta szövegnél. Mert nem csupán arról van szó, hogy kényelmesebb az agynak látni, amit amúgy el kellene képzelnie, s nem is az, hogy rövidebb idő alatt többet kap. Hanem egy körkörös folyamat megy végbe, ahol előbb átszoktatjuk (mármint a film átszoktatja) az embereket az analitikus szó-elemzésről a holisztikus érzéki-érzelmi befogadásra, majd miután rákaptak ennek ízére, második körben már függővé is teszi őket, s harmadikban végképp kiveri a kezükből a könyvet, a szót, az analízist, a gondolkodást.

Amiről persze nem a film tehet, és nem a zene. A film és a zene csodálatos. Lehet, hogy most zökkenünk a helyünkre, mi, érzéki-érzelmi teremtmények, akik egy ideig olyan nagyon gondolkodni akartak.

Baranyai Katalin

Az ötödik pecsét

Sánta Ferenc regénye jól szerepelt a 2005-ös Nagy Könyv szavazásán, Fábri Zoltán feldolgozása pedig a legjobb magyar filmek között van, legutóbb a HVG toplistáján szintén igen jó helyet foglalt el. Ritka jelenség, hogy mindkét mű recepciója állja a próbát az időben, ami azt indokolja, hogy kissé ellépve a beidegződésektől együttes újraértelmezésükre tegyek kísérletet. Különösen, hogy erkölcstant tanító vagy magyar szakos tanár középszintű szóbeli érettségi tételbe emelheti a műveket.[1] Utóbbiakhoz megfelelő segédanyagot jelenthet az Oktatáskutató Intézet honlapjáról letölthető tematikus terv (Maksa Katalin munkája), valamint saját etika központú tételfeldolgozásom az EKE-OFI Etika 11. tankönyvéből. *Az ötödik pecsét* ugyan szerepel a 2020-as NAT filmajánló listáján, de választásomat nem ez befolyásolta.

Filmtörténeti szempontból Fábri Zoltán 1976-os adaptációja nem fordította meg az évtized filmes trendjeit, inkább haladt tovább a rendező életművének nyomán és a megelőző másfél évtized magyar filmes eredményein

1 Középiskolai használatra ajánlom: Maksa Katalin *Tematikus terv* (Sánta Ferenc: *Az ötödik pecsét*, Fábri Zoltán: *Az ötödik pecsét*, elfogadta Fenyő D. György, Oktatáskutató Intézet, Budapest, é.n.; *Etika 11. tankönyv*, EKE-OFI FI-504031101/1, szerk. alkotószerk. és az 1. fejezetzáró lecke szerzője Baranyai Katalin. Okostankönyvi adapt. https://nat2012.nkp.hu/tankonyv/etika_11/lecke_01_fejezetzaro

és inspirációin. Az alapműként vett Sánta Ferenc-regény már az 56 utáni első hullám idején megjelent, 1963-ban, de az évtized és az író közéleti értékviszonyaira utal, hogy Fábri – bár jó olvasóradarral felszerelt rendező és azonnal felfigyelt rá – csak 13 év elteltével vihette filmre. (Különféle okok miatt 1965-ben a *Húsz óra* megfilmesítése volt napirenden.) Mivel azonban *Az ötödik pecsét* történelembe ágyazottsága és cselekményének látszólag szűk időkerete ellenére (másfél nap Budapesten 1944 karácsonya körül) továbbra is makacsul érvényes erkölcsi és létfilozófiai kérdésekkel kínálkozott a vászonra; mozgóképes reprezentációja még filmes alkotói előnyökre is szert tett e késéssel. Az *Utószezon* (Fábri, 1966), a *Falak* (Kovács András, 1967), az *Isten hozta, őrnagy úr! (Fábri, 1969) és a Szindbád (Huszárik, 1971* után Fábrinak mind pontosabb elképzelései lehettek arról, miként próbálja rendezői felfogásban, addigra jól kiválasztott szereplőkkel filmre vinni ezt a történelmi viszonyok között elmesélt parabolatörténetet. Mintha a budapesti régi utcarészletek és a nyolcadik kerületi házbontások mind megvárták volna a forgatást[2]. A filmet 1976-ban majdnem négyszázezer ember nézte meg, de a kritikai fogadtatás még az előző évtized beidegződéseit tükrözte.[3]

Megkönnyíti a helyzetünket, hogy jól olvasható regényről, már abban meglévő, kitűnő dialógusokról és drámai cselekményláncról, másrészt fegyelmezetten szerkesztett művészfilmről beszélünk. Két nagyon eltérő indíttatású, viszont erkölcsi szigorúságban, emberhitében és egyetemes mondandóra törekvésében rokon alkotó lépett párbeszédbe az adaptációban, melynek eredményességét némileg mutatja, hogy nehéz eldönteni, nem a napjainkban is jól nézhető és tanítható film reflektorfényében villannak-e fel ma a regény erősségei az újabb olvasók vagy a párbeszédbe belépő újraolvasók számára?[4]

A cím – bibliai utalásrend

A regénynek kiemelten fontos (paratextuális) eleme az erőteljes cím, amelyhez szorosan hozzátartozik a mottó, és mind a kettő kapcsolódik a cselekményhez. Ez a fontos kód azonban csak azok számára referenciapont, akik ismerik vagy megismerik az Újszövetség János jelenései utalásrendszeréből „az ötödik pecsét" titkát, miszerint a vértanúk vére bosszúért kiált az égbe, illetve tisztában vannak azzal, hogy a regény mottójának forrása Az aeropáguszi beszéd 23. az ismeretlen istenről, vagyis Szent Pál prédikációjából (az Apostolok Cselekedetei könyvének 17. verséből) idéz.[5] Ez a bibliai előzetes ismeret, vagy a tanár hozzásegítő tudása ráhangol a műre, segít nyelvileg is érzékelni a címhez kapcsolható szöveghely eleve vizionárius és utópikus voltát, erős szimbólumhasználatát, ill. a páli részlet parabolisztikusságát, esetleg pragmatikáját is.

2 A józsefvárosi házak lerobbantása ebben az évben történt.

3 A korabeli filmkritika nézői szondázása jellemezte a film fogadtatását (előre megadott kérdésekre adott feleletek alapján). A film célját 13 pontba rendezték, s elégtétellel fogadják, hogy a nézők nagyobb része ugyanoda helyezi a hangsúlyokat, ahová a szakmai kommentárok és maguk az alkotók is. https://mandadb.hu/common/file-servlet/document/10908/default/doc_url/filmkultura_1977_evfolyam_4_szam.pdf

4 „Bagatell – hallom Latinovits Zoltán hangján" – olvasom az Index.hu cikkében Krasznahorkai svéd interjúja minősítéseként: Lehet, hogy Az ötödik pecsét a film mediális csatornáján megérkezett mai célközönségéhez? index.hu(velemeny/2025/02

5 „Amint ugyanis körbejárva megtekintettem szentélyeiteket, olyan oltárra akadtam, amelyen ez a felírás állott: Az ismeretlen istennek. Nos hát én ezt hirdetem nektek, akit ti ismeretlenül is tiszteltek." = Sánta Ferenc, *Az ötödik pecsét, Húsz óra, Áruló,* Magvető, Budapest, 1979, 7.

Amennyiben a tanárnak van módja minderre felhívni a figyelmet, akár a könyv szövegének ismerete nélkül is megfigyelési szempontot adott ahhoz, hogy a tanulók a filmadaptáció végén megjelenített Krisztus-szimbólum, a keresztre feszített szenvedő felől értelmezzék a film utolsó jeleneteit.[6]

Fábri Zoltán rendező instruálja Cserhalmi Györgyöt

A film ugyanis mind a mozgóképes nyelv, mind a rendezői szándék következtében, igyekszik elhagyni a regényből a bibliai vagy hitre vonatkozó verbális kitérőket. Ez a különbözőség roppant fontos kiindulópont (lehetne) Sánta emberi vívódásokat előtérbe helyező realizmusának vagy kritikusai által ráaggatott egzisztencializmusának boncolásához, de nem célunk az irodalomtörténet korrekciója, azt Vasy Géza több munkájában elvégezte. Fábri „szekularizációjának" határozott dramaturgiai célja, hogy az önmaga és körülményei fölé emelkedni képes embert, az emberbe vetett hitet erősítse meg a film isten-ember/emberisten képével, mindvégig a test és a valóság evilági (profán) kötöttségeiben. Ez benne van a regény szövetében is, de a film helyezi motívumokkal átszőtt mozgóképes szövetbe. Ráhangolódásként vagy előzetes képzőművészeti keretbe helyezéshez kínálkozik, hogy felmutassuk (vagy kutatói feladatba helyezzük) film és regény külön-külön is erős, de intenzív párbeszédéből szintén érvényesen előhívható festészeti utalásrendszerét. A rendező által a filmbe beleszőtt Hieronymus Bosch[7] kicsit eretnek, kicsit szürrealisztikus képi világa szinte kínálkozik az adaptációba, és vele kontrasztban mindvégig jelen van Munkácsy Mihály realista festői világa is a sötét tónusú belső terek, portrék és csoportképek által. A regény a festő nevezetes Ecce Homo!-ját közvetlenül is megnevezi. A film hatásmechanizmusa másként működik: utolsó kockáin a keresztre feszített Jézus archetipikus szimbólumára utaló látvány és a hozzá kapcsolódó helyzet felfokozott érzelmi, drámai hatást vált ki. A kellően felkészített néző/diák innen tud visszakapcsolni a Krisztus-ábrázolásokhoz, film és alapmű címéhez, magának a regénynek a mottójához, illetve a mindkét műben szétszórtan jelen lévő vagy félbehagyott megváltásdilemmához.

Ez a gondolati hátterű motívum-egyberántás és vizuális kontraszt zömmel a Király könyvügynök és Kovács asztalos között folyó vitákhoz és külön-külön tépelődéseikhez köthető, tehát magát a regénybeli intenciót is hordozza (Király kissé élveteg, Kovács kissé naiv keresztény). A huszadik századi további dilemmák érzékeltetéséhez érdemes bemutatni, hogy

6 Olyan kulturális utalások, mint Bergman *Hetedik pecsét* (1957) c. filmje meghaladja a középiskola átlagos kereteit, de a hétpecsétes titok köznyelvi szólás visszavezethető a biblikus utalásrendbe, szóba kerülhet maga az intertextualitás fogalma, illetve a hét pecséttel lezárt bibliai tekercsen álló bárány mint Jézus-szimbólum keletkezése vagy jelenléte a képzőművészetben.

7 Külön speciális feladat lehet a Bosch-képek forrásának azonosítása: Mi került be a filmbe a Pokol-ból és mi a Gyönyörök kertjéből? Miként vágott a részletek közé élő filmképeket Fábri? Mi kötődik a szereplőkhöz és mi a cselekményhez?

a könyvügynök, noha a műveltebb középosztály szabadgondolkodói kísérleteit reprezentálja, mégis milyen érdekes kontextusban hívja elő Munkácsy említett festményét saját regényfejezetében (5.). Egy holdlakónak mutatná meg az embert Jézus alakjában ilyen expresszív erejű képzelt kiáltásokkal: „Ő a Szabad! Ő az Akarat! Ő az Erő, Ő az, aki jó!"[8]

Ez a diákokat talán meglepő értelmezés jó alkalom lehet megbeszélésre, különösen amiatt, hogy Király felfogása azután ütköztethető Gyurica órás még Királyt is zavarba hozó központi kérdésével: Ha választania kellene, elnyomó zsarnok vagy tiszta lelkiismeretű rabszolga lenne inkább Lucs Lucs szigetén? A kérdés a regényben az istenfélő Kovácsot foglalkoztatja leginkább, az ő, feleségével megosztott töprengése[9], jelzi, hogy maga módján a gondolkodó kisember is eljuthat komolyabb felismerésekhez – dilemmáinak a film is teret ad. A regénybeli 10. fejezet legutolsó próbatételénél és a filmadaptáció szintén rémálommá lett valóságában festői képben idéződik meg a Keresztrefeszített, mégpedig egy halálra kínzott, csigára kikötött vasmunkás alakjában

(a filmen Cserhalmi György emlékezetes alakítása). Szabadulásáért cserébe a négy összetört szereplőnek kétszeri pofonadással kell(ene)

Márkus László – Király, Őze Lajos – Gyurica és Cserhalmi György – fogoly a film ikonikus jelenetében. Fotó: Domonkos Sándor/NFI

bebizonyítania Gyugyu voltát, s feladni mindent, amivel még ekkor is védelmezheti erkölcsi-emberi értékeit, vagyis embervoltát.[10] Ez a helyzet *Az ötödik pecsét* drámai csúcspontja: a nyilasházban kontextusba rendeződik minden korábbi feltevés az ember erkölcsi és társadalmi potenciáljáról.

Mivel a film szereplői egyenként is páratlan színészi teljesítményt nyújtanak, érdemes csoportmunkával előre elkészíteni a film jellemtérképét. Ez a segédlet jól jöhet bármilyen órai megbeszéléshez, amely az abszolút középponti szereplő, Gyurica órásmester (Őze Lajos) megrendítő tettét (ő vállalja a pofont) és választását értelmezi, ill. teszi vita tárgyává. Ha kulcsmondatokat vagy szavakat rendelünk

8 Sánta Ferenc, *Az ötödik pecsét,* Budapest, Magvető, 1979, 132.

9 Sánta *Az ötödik pecsét* c. regényében *(uo.*,100) Kovács felesége, Ilona mondja ki (később a gyermekmentő Gyurica úr alakjára érvényes, ill. a szerzőtől az olvasónak szánt) felmentő erejű igazságot: „Mindannyian oda vagyunk kötözve más emberek életéhez, és nem dönthetünk szívünk szerint! Néha miattuk vagyunk képesek erősek lenni, s máskor miattuk vagyunk gyöngék!" Ez a regényben megszólaló nők szólamának a legerősebb üzenete.

10 Magának a regénynek a verbális motívumai, szimbolikus szóhasználata nem jelenhet meg a filmre vitelben, de a figyelmes olvasónak árulkodnak arról, hogy a szélsőséges történelmi-társadalmi helyzetek nyomot hagynak ezen a szinten is. Összegyűjthető, miként szerepel a malac, disznó/mocskos disznó vagy a dög a párbeszédekben.

egy-egy szereplő jellemzéséhez, mind könnyebb lesz eljutni a következtetéshez: Gyurica kinyitja és nem lezárja vagy megoldja a saját maga által a korábbi kocsmai diskurzus lépéseiből kitalált (felkínált) dilemmát: egyszerűen felülírja, mert oka van rá, hogy így cselekedjen. Ezért aztán a *Ki a hős, ki lehet a hős és miben áll a hősiesség?* kérdése ugyan fontos a tanórai feldolgozáskor, de nem szoríthat ki olyan továbbiakat, mint: *Mi teszi az ember lényegét? Mire képes az ember? Milyen próbákat hozhat ember és társadalom összefeszülése? Mi a helye a szenvedésnek az emberi életben? Milyen helye van döntéseinkben az élet és mások védelmének?*

A legtöbb iskolai elemzés szerint Gyurica példázata fiktív, arra kérdez rá, hogyan kellene élni. De pontosítsunk, a kérdés ennél nagyobb hatókörű, ezért úgyszintén helyénvaló az a megfogalmazás: *Hogyan tudja megőrizni az átlagember/polgár tartását, önbecsülését, egzisztenciáját az elnyomásban?*

Az áruló és a hős

A címnek az öt szereplőre vonatkozó spontán és gyakori (félre)értelmezése jó alkalmat adhat arra, hogy a tanulók összevessék a könyv és a film erőteljes különbségét abban a tekintetben, milyen eltéréssel ad teret író és rendező

Dégi István - Keszei és Horváth Sándor - Kovács szerepében.
Fotó: Domonkos Sándor/NFI

külön-külön a kamaradráma 5. szereplőjének, Keszeinek, a „művészi fényképésznek" (Dégi István). Sánta regényében a hadirokkant és sérült lelkű, a korszak eszméitől összezavart Keszei viszi a diskurzust az Isten-kérdés irányába, és ő az, aki önjelölt/eretnek prófétaként víziókba zuhanva hirdeti: *„Ne tartóztasd meg magad a szenvedéstől, hogy jó lehess, és ott légy majd, azok között, akikről János jelenéseinek angyala feltöri az ötödik pecsétet!"*. Torz hőskultusza és kiválasztottsága jegyében eldönti, hogy *„Az emberiség és a jó: az büntet"*, majd besétál a nyilas párt körzeti irodájába, ahol feljelenti az előző napi kocsmai beszélgetésben megismert társaságot a nyilasokra tett megjegyzéseikért. (Ez is összehasonlítható: a regényben Gyurica jegyzi meg: „Dögök!", a filmben Király úr már így: „Mocskos gyilkosok.") A végeredmény ugyanaz: Keszei Áruló, s ha van rá mód, itt utalni lehet Sánta azonos című későbbi regényére (*Az áruló*, 1966). Fábri a film adta lehetőségekkel kitűnően jellemzi Keszei figuráját: a Don-kanyar rokkant áldozata, álszerény körülményességgel hív elő hazafias érzéseket a gyermekien keresztény és a regényben igen fontos kisemberi vívódásokra képes asztalosból, Kovács úrból és empátiát a különben zárt kört alkotó társaságból. Béla kolléga, a kocsmáros Keszeit mindvégig „tisztelt/vendég úr" megszólítással illeti, amit a néző eleinte ironizáló kereskedői szokásnak gondolhat, de a későbbiek felől egészen más szerepet kap: Keszei a kocsmabarlang kicsi társaságának archetipikus emberi (befogadói) habitusát ellenpontozza a vendégjog semmibevételével.[11] Lényegileg idegen voltát jelenítik meg – ő az, aki hamar felmenti magát a kételkedés gyötrelme alól,

11 Ld. Homérosz

és a történetben elfoglalt erkölcsi pozícióját a kocsmából távozás jelenetében a kamera 180 fokban megváltozott nézőpontja (fokalizációja) érzékelteti. Ez a feltűnő nézőpontváltás a kívülről betörő nyilasok (1.) jelenetében is hasonlóan történik, a filmes narráció ezt a jelzést az ismétlődéssel nyomatékosítja. Így a nézőbe befészkel a gyanú, melyik szereplői oldal felé tart öntudatlanul az önérzeteskedő fényképész későbbi – a történetet a tragikus zárlat felé taszító – döntése.

Van egy árulkodó (kissé didaktikus) szövegátalakítás, elmozdítás is a forgatókönyvben. Az idézett jelenetben, mikor Keszei visszafordul a négy kocsmai cimbora felé, azt mondja: „Remélem, azért akad maguk közt valaki legalább, akinek volna ereje adott esetben vállalni önmagát olyannak, amilyen valójában lehet!" Ez nem ugyanaz, mint a regénybeli: „Azt mondom – nézte végig a társaság tagjait – azt mondom: nem vagyunk méltók önmagunkhoz, mert nincs erő bennünk vállalni önmagunkat olyannak, amilyenek vagyunk."[12] Fábri gazdaságosan bánt a regény szövegével, még Keszei lázas vízióját sem mutatja meg, amikor ilyeneket kiált: „Maguk az emberiség rákfenéje! Mind egytől egyig nyomorultak, akiket el kell söpörni!"[13] A dramaturgia a regény tíz fejezetéből a sok mindent féligazságként hordozó Keszeire jutó nyolcadik fejezetet eredeti helyéről kivágja, inkább néhány nyugtalanító montázsban hagyja meg túlfűtött belső monológjait. Csakhogy a modálisan áthangolt mondattal már elindította a gyanakvást a nézőben, amit vizuálisan megerősített a jóslatként működő következtetés az árulásra – és ez már maradandó hatás. A filmadaptációban csupán a nyilasházban játszódó, a 9-10. fejezetben fókuszba kerülő civil ruhás nyilas főideológus

A főideológus, civil ruhás nyilas szerepében: Latinovits Zoltán. Fotó: Domonkos Sándor/NFI

(Latinovits) utasításából értesülünk a tényről: „Ne tudjanak erről a kis fényképészről sem!" A terror gépezetében „Júdás" a nevét is elveszti, holott az emberiséget akarta megmenteni.

Fel lehet vetni, mi volt a rendezői szándék: *A nyilasok karjaiba futó, nagy eszméktől megzavart és nagyravágyó kisember tévedését bemutatni? Vagy az antihőst eltüntetni a történelem süllyesztőjében? Máris kirostálni Keszeit arról a szenvedéspályáról, ahol a másik négy szereplő megmérettetik? Esetleg a fenti bonyolult kérdések helyett mindössze a drámai sűrítés?* Bármelyik kérdés elindíthat tartalmas beszélgetést. A Júdás-rejtvénynek ma több új aspektusa és irodalma van, ehhez a fiatalok más élményekkel is kapcsolódhatnak.

A regény szövege a fentieken kívül kiváló lehetőséget nyújt a megváltó/Krisztus és „az ismeretlen isten" fogalmának szövegszintű vagy diskurzusbeli vizsgálatához, különösen Kovács és Keszei belső monológjaiból (a könyv 3. és 8. fejezete), melyekben a kocsmából távozva reflektálnak Gyurica morális választást ingerlő kérdésére (parabola).

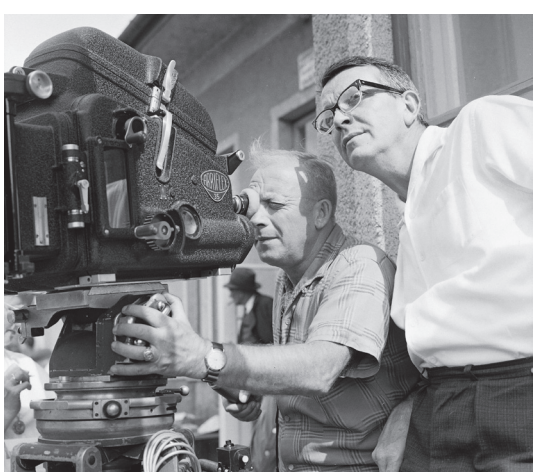
Emelt szintű fakultáción felvetődhet a dosztojevszkiji párhuzam a Karamazov testvérekből

12 *uo.*, 89.
13 *uo.*,197.

a különféle szintű (értelem-érzelem-erkölcs és a határátlépésre képes negyedik, a bűn/tett értelmezésére, ahogyan egyébként a bűn és a bűnhődés kérdése ugyancsak bevonható magasabb igényű értelmezésbe vagy vitába, akár közvetlenül a *Bűn és bűnhődés* kontextusában.[14] Ember-társadalom és erkölcs-történelem ütközéseinek kiemelt megbeszélése történelem- vagy etika vitaórára ajánlható, élményadó kiindulásként újra lehet nézni a film 77-85. percében a kidolgozott terror ideológiai-szellemi érveinek döbbenetes parádéját Latinovits Zoltán alakításában.

Filmes és képző/művészeti kódok az adaptációban

Bár esetünkben eléggé hűséges adaptációról van szó, film és regény történetmesélési lehetőségei eltérőek a kifejezésmód különbözősége miatt. Ehhez még hozzátehetjük, a filmben a legelső filmkockáktól követhető, hogy az eredtileg festőnek indult és élete végén ahhoz visszatérő Fábri a fénnyel-árnyékkal és a kompozícióval úgy bánik, mint saját alkotói kifejezési nyelvvel, s ebben értő partnere az operatőr Illés György, sőt az emlékezet szerint kettejük precíz munkájára a szereplők és segítők is hamar ráhangolódtak.



Fábri Zoltán rendező és Illés György operatőr, 1966.
Fotó: Hunyady József/FORTEPAN

Hogyan, mennyire sikerült Fábrinak reprodukálnia a mozgóképben magát az *Az ötödik pecsét* történetét, narratív elemeit? Tanórán érdemes erre akár csak részletek összehasonlításával is kitérni, és – mivel ez legnagyobb mértékben a tézisregénynek nevezett alapmű filmes dramaturgiájában érhető tetten – egy-egy szövegrészlet (fejezet) és jelenet alapos egybevetésével elvégezni. Példának kiemelek egy jelenetet. A regény 7. fejezetének végén, ami után a filmben radikálisan felgyorsulnak az események, a nyilasok másodszor jelennek meg, egyenesen rátörnek a négy beszélgetőre. Béla kocsmáros szokott mozdulattal a köténét igazítva feláll, de közben a hátra tolt szék lábába belegabalyodik és végigvágódik a földön. Ez a helyzet filmre van teremtve, hiszen fizikai módon, látványosan képes kifejezni azt a bevillanó gondolatot, ami a kocsmáros fejében lehet. Filmes metaforizációja ez annak, hogy a falra festett ördögök megjelennek (a kocsmáros mindent megtesz, hogy féken tartsa őket: védőpénzt fizet, italt ajándékoz, cimboráit inti a besötétítésre és a csendre), és ezzel ott végképp felborul a világ. A kamera ügyel rá, hogy a kocsmáros és társai szemben helyezkedjenek el a belépőkkel, akik fegyverrel bekerítik őket, és durván értésükre adják, hogy értük jöttek (75. perc).

Itt érdemes kitérni arra, milyen többletet adhat a filmben, hogy hangokat, zajokat és zenét, zenei effektusokat tud használni. Már a regényben is a legdurvább nyilas gúnyos

14 Ezt a vitalehetőséget maga a regény involválja, közvetlenül vitára ajánlott szöveghelye lehet a regényben, amikor Király kioktatja Béla urat, a kocsmárost: „Az a bűn, amit a nagyfejűek annak nyilvánítanak" *uo.,* 173.

megjegyzéséből kódoljuk, hogy a barátok elnémultak t.i. „Áldott és ünnepélyes csend!" van, és külső zajokból, utasításból (pragmatikai tudásból) értjük meg, hogy teherautón fogják elvinni őket (75. perc).

A filmben még valami többlet van: játékos, ismétlődő gépzene állítja szembe a benti világ (kocsma) békéjének megőrizhető illúzióját a belépők kinti valóságával. A zeneszerző Vukán György gépzongorára kitalált bevezető zenéje kívülről keretezi a cselekményt, a film nézőjének is szóló, egyfajta hiteltelenített vurslihangulatot idéz meg a távoli időkből. De ennél többről van szó: a hangokból összeálló külső valósághátter új, filmes elem, amely végigvezeti a nézőt a történeten és elhelyezi a történelemben. A hangeffektusok, fenyegető zajok belépnek a cselekménybe, ilyen szerepet kap a narrációban például egy korabeli légiriadó (sziréna és rádióhang, földrajzi adatokkal) betoldása vagy a tényleges elsötétítés a filmen. Olyan is előfordul, ahol a hanghatás visszacsatol és értelmezi a regény intencióját: amikor a kocsmáros kintről menekülés zajait hallva a sötétben ráfordítja a kulcsot a kocsmaajtóra (s így a kívülről menedéket keresőre rálőnek) – filmes nyelven a bezárkózó és kockázatvállalást kerülő kisemberi magatartás dilemmájának mozgóképbe sűrítését kapjuk.

Fábri forgatókönyve a regény arányait és felgyorsuló tempóját úgy veszi át, hogy csomópontok mentén, drámalépésekben halad: 1. alapszituáció 4 szereplővel, a drámai kérdés felvetése; 2. a zárt kör feltörése az 5. szereplővel; 3. a kérdés kiváltotta belső konfliktus feldolgozása egyénenként; 4. a (nyilas) terror szellemi, társadalmi háttere és valósága; 5. választások és válaszok mintázatai. A film tagolódása igazodik a gyorsuló cselekményhez: az első 45 perc a kamaradráma kezdete a kocsmában, hosszú drámai expozíció a szereplők bemutatására és arra, hogy mit gondolnak külön-külön az általánosságban feltett, de később nagyon is húsba vágó kérdésről. A gépzene a kijárási tilalom előtti percekben teremt kevéske szabadságillúziót az asztaltársaság (főként a gépzenéért rajongó Kovács szaki) számára. Korfestésre szolgál ez a hangulat, mutatja az élni vágyó kisember lelki ellenállását pusztulásnak és tébolynak, éppúgy, mint a feketén beszerzett Darling cigaretta és az eléggé jó bor élvezete vagy a borjúszegy elkészítéséről főként Béla kolléga/kocsmáros és Király könyvügynök között folyó eléggé hosszú kulináris vita. Jól kimért, áthallásos beszélgetés folyik a kocsmában, apró lépésben ér oda a közben 5. taggal kibővült társaság diskurzusa, hogy Gyurica órás kérdése nyomán elrugaszkodjon, magasabb szintre emelkedjen és elfoglalja regénybeli terét és cselekményszervező szerepét.

A leghosszabb leíró és elbeszélő részek a filmben megrövidülnek, a középponti (elvont és fikcióba helyezett) alapkérdés feldolgozása az egyes szereplők egymásba vágott jeleneteiben és időfelbontásos montázsokban jelenik meg. Utóbbit minden filmes szakember tanúsága szerint Huszárik Zoltán Szindbád-filmjéből vette át Fábri.

Hirtelen váltások jellemzik az egymást követő jeleneteket, így ütköznek a szereplők gondolatai. A Bosch-képek továbbvizionálásával is jellemzett Királyt a hagymázas fejű Keszei, őt a pragmatikusan, filozofikusan bölcs Gyurica váltja, de az ő lakásában félelmetesnek érzett csengőhanghoz már a szeretőjéhez megérkező Király jelenete tartozik; a kenőpénzeket könyvelő kocsmárost a gyerekeket rejtegető Gyurica követi. Kovács és felesége visszatérő jelenetekben hosszan vívódik a feltett erkölcsi kérdésen, míg Király csak szeretői és férji szerepében kerül szembe önmagával. Béla kocsmáros már a háború kimenetelét latolgatja praktikusan, míg Keszei legerősebb kijelentésére (az emberiség megmentésére készül a többiek feljelentésével) már Gyurica kamasz lányához (?) intézett, vigasztaló szavai úsznak rá, hogy t.i. az a világ, amelyben ártatlan gyerekeknek kell a poklot elszenvedniük, el fog múlni, és az élet fog győzni, mert nem lehet másképp. Fábri a kép a képben képzőművészeti fogását alkalmazza a hazafelé tartó Király belső kettősségének, Béla kocsmáros feleségével folytatott magabízó okoskodásának és a demagóg Keszeinek a jellemzésére. Király víziójában szent Erzsébet asszony képében a neje mutat neki tükröt, s őt benne (kissé didaktikusan, de adekvát módon) ördögnek látjuk, a férj saját bűnösségére eszmélve fantáziál végső pusztulásról (halálos lövések profán apokalipszisben). A sokfelé alkalmazkodó kocsmáros hálószobájában egy korabeli szárnyas fésülködő tükörből néz egymásra a házaspár: a morálisan aggályoskodó asszonyt megsokszorozva, különböző nézőpontokból látjuk, éppen úgy, ahogyan Béla úr nézi a világot. Keszei hasadt tudatú gondolkodását tükör előtt tartott fanatikus monológja egyértelműen érzékelteti.

A regényhez képest a filmes reprezentáció előnye és adottsága, hogy a kevés számú, de mai prózában már ügyetlennek ható szerzői kiszólást (a szereplők közötti kocsmai megszólítások értelmezését például) vagy a hosszúra nyúlt belső monológok szerzői narrációit feleslegessé teszi. A baráti-évődő kommunikációt, erkölcs és antierkölcs érvelési párbajait vagy dilemmáit meggyőzően viszi át filmre a kivétel nélkül dicsérhető, karakteres színészi játék.

Találunk persze olyan eltéréseket is, amelyek író és rendező gondolkodásának vagy utóbbi intenciójának másféleségére mutatnak.

A férfitársaság legműveltebb (polgáribb?) tagja, Király úr, avagy Svung a könyvügynök a regényben még egy Czuczor-Fogarasi szótárt (az MTA 19. század óta becsben tartott több kötetes „tudástárát") cseréli el – a műveltséget a megélhetésre, a szellemit az anyagira –, míg a Fábri-filmben Hieronymus Bosch albuma kerül új gazdához egy-egy darab színhúsért. Ez a markáns eltérés teljességgel megfeleltethető Fábri egész adaptációt átható rendezői szándékának, t.i. hogy a felfordult és szétesett, megbomlott világ képekkel jobban kifejezhető (idézhetnénk Illyés Gyula *Bartók* című verséből), ugyanakkor adekvát Király vagy Svung figurájával is. A könyvügynök személyiségéből és kettős életéből fakadó gyengeségeivel ég és föld között hánykolódik, neki van legtöbb hazugsága és szellemi terhe. Az, hogy a szeretőjénél köt ki a megszerzett hús, a felvillantott Bosch festmény (A *Gyönyörök kertje* és a *Pokol*) szimbólumai közül nemcsak az erotika utalásait hívja vászonra. Bár egy korabeli filmkritikus úgy látta, hogy a „popsik" villantása teljesen felesleges, elhúzza a filmet. Ha van rá idő, lehet másféle, jelentéstulajdonító attitűddel értelmezni a bevágott és továbbgondolt képek összefüggéseit és bevillanó részleteit. A „V" alakot formázó férfiláb közti piros gömb (Bosch) a filmben például élő fotómontázson női lábbal jelenik meg, méghozzá gépzongorás zenével, aláhúzva, mintha a vágy erősebb lenne a valóságnál. Király bűne és lelkiismeretfurdalása egymást követő időfelbontásos képkockákban elevenedik meg, a néző nehezen tudja össze-

Hieronymus Bosch: *A Gyönyörök kertje*. A triptichon bal oldali tábláján a *Paradicsom*, középső részen a *Gyönyörök kertje*, jobb oldali táblán a *Pokol* ábrázolása látható, 15. század (Museo del Prado, Madrid)

rakni, mi a valóság: például valóban kiabál-e a könyvügynök a hajnali utcán hazafelé.

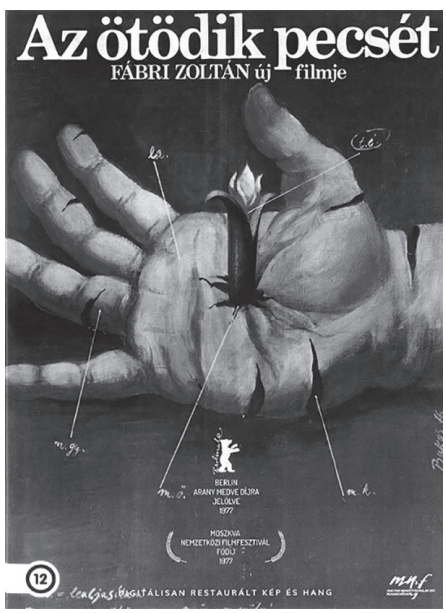
Bosch bevillanásai motívumsort képeznek az első nagy filmes egységben és négy alkalommal tűnik fel egy-egy Bosch ihlette részlet, már a 3. perctől kezdve. Amikor a kamera betekint a sötét barlangként megvilágított kocsmatérbe, amikor vágykeltő asszociáció indulhatna el az asztalra kirakott borjúszegyről[15], majd amikor a nézőt kizökkenti Gyurica „ízetlenkedő" kérdése: „Honnan tudja, hogy nem emberszegy?" Hangeffekteket hallunk kívülről (valakit üldöznek, majd lövések hallatszanak) és a kocsmáros elsötétít, de kinézve semmit sem lát, itt ismét egy Bosch-villanás, ami megint csak a filmes valóságon kívüli narráció, de összhangban van azzal, hogy Béla kolléga – jó okkal – éppen csöndet kér a többiektől. A negyedik bevágás kontextust teremt Király/Svung könyvügynök kérdéséhez, amit az istenfélő Kovácshoz intéz: „Mondja meg igaz lelkére, Kovács úr! Főztek valamikor is szappant emberek húsából meg csontjából meg zsírjából?"[16] Ebből a vizuális szekvenciából megfigyelhető, hogy már ekkor általánosabb jelentéshorizontra vált a Bosch-részletek bevillantása.

Ha a regényre gondolunk, az így beidézett festői univerzum nem idegen attól a realista ábrázolásmódtól sem, amely az ellentmondásokig lemenően szeretné megragadni a valóságot. Sánta regényének az 5. fejezete éppenséggel Király (Svung) delíriumos víziójával ér véget, eközben érkezik haza szeretőjétől: „Amíg felfelé ment a lépcsőn, szeme előtt egy hatalmas trónus látványa bontakozott ki. A trónus aranyból volt, akár a Propylan egyik

15 A filmnek hatásos nyitójelenete a kocsmaasztalra kivágott nyers hús/darab, melynek több szintre emelt metaforikája végigszövi a cselekményt, s végül a záróképben tér vissza egészen más szimbolikával.

16 *Uo.*, 43.

melléklete, és szegyek függtek rajta, karajokkal volt teleaggatva… Emberek jöttek simára borotvált fejjel, és térden csúszva szegyeket, karajokat, tojást és szalonnát, lisztet, olajat és zsírt nyújtottak a trónus felé…”[17] Az ittas Svung fejében olyannyira elviselhetetlen feszültség képződik a *Jelenések könyvé*nek és Gyurica Lucs Lucs szigetéről feltett kérdésének a profán valóságba oltott víziójában, hogy azt szavakkal nehezen vagy alig lehetne kifejezni. A bibliai édent gyermeki-eretnek látásmóddal leképező Bosch-festményrészletek bevágásával és továbbvizionálásával Fábri filmje feje tetejére állítva mutatja a világot és benne az embert, dehát regényben és filmben egyaránt az történik a szereplők szeme láttára is.



A film plakátja: Bakos István/NFI

Kizökkentő és szembesítő szerepük mellett a felvillanó groteszk képek természetesen már a film kezdetétől megzavarják a nézőt. Vizuális kontrasztjukkal finom jelzést adnak: előre vetítik a kocsma védett „barlangjában” összegyűlt cimborák nyugalmának, a kisközösség békéjének a felfordulását. Filmben mindez attól függetlenül hat, hogy a néző tudja-e, kinek a festményéből látott „idézetet”. Ha úgy vesszük, Király hazafelé tántorgása a hajnali utcákon az erőteljes montázsokban már érzékelteti, hogyan válik a *Gyönyörök kertje* a szétrobbantott emberi világ és személyiség poklává a tudatban. Ez sem jó előjel, tetőfokán vagyunk a néző elbizonytalanításának: vajon csak a szereplő vagy egész világa fog fejre állni?

Összegzés

A regény mélyszövetét alkotó, de egyre komolyabb életpróbák elé vetett keresztény (erősen kanti) erkölcsi rend szétrobbanását Fábri legerőteljesebben tehát képzőművészeti-festői elemek felhasználásával és beidézett kulturális kódokkal érzékelteti a filmben, ebben főszerepet játszik az operatőri megvilágítás és fényképezés, a beállításokkal és a fény már-már festői kezelésével. Az alapregény 10/11-ből 9 fejezete a filmen korlátozott, zárt, elsötétített vagy rosszul megvilágított terekben játszódik (pesti kocsma alagsori tere, az asztaltársaság végül 5 tagjának lakóterei, és a nyilasházzá alakított polgárház pincéje). A városi nyitott térben felvett, leginkább falhoz lapuló utcai mozgás úgy hat, mintha a szereplők alagútszerű labirintusban közlekednének a kijárási tilalom és a leselkedő veszélyek miatt, pedig csak a szomszédságba mennek. A nyilasok második kocsmai megjelenése a kisemberekből álló társaság teljes bekerítését érzékelteti azzal, hogy az utcai bejárat és a söntés felől egyszerre érkeznek. E színeiben is nyomasztó, zárt térségek jelenéből egyetlen kiemelkedés csak a másik világba

17 *Uo.*,136

(a művészibe vagy a szakrálisba) átemelés[18], mindenképpen a valóság megemelése útján lehetséges, de a fentebb már említett Bosch-képbevágások az elemi emberi vágyak elvesztett paradicsomát is már csak fragmentumaiban idézik. Bár a film záró képsorai (Gyurica hazatántorgása) nem erkölcsi egyértelműségben jelentenek szabadulást a halál torkából, a Krisztus-pózban kikötözött ember szenvedése/áldozata mégiscsak „megváltja" Gyurica halálát. Ez bizonyos megkönnyebbülés a nézőben, de ami ennél is több, az a reprezentációban, a félreérthetetlen Ecce homo!-val kiváltott megrendülés – akár 1976-ban, akár a jelenben[19]. Ez a vizuális utalás, rájátszás képes arra, hogy mozgóképes ábrázolás és az iszonyat megrendítő erejével a legkevésbé művelt néző tudatába is bevésse e kitörölhetetlen európai kulturális kód ma is érvényes jelentését („kategorikus imperatívuszát").[20]

Gyurica emlékezetes, kezeit saját tettétől iszonyodva eltartó testtartása és a megmentésre váró gyerekekhez, az életbe visszavezető útja számomra itt nem Sánta tisztalelkű vallomásait, hanem Fábri egyetlen mondatát hívja elő a *Nappali sötétség* (1963) című filmjéből: „Gyűlölöm az olyan korokat, amikor az embernek mártírnak, szentnek, vagy hősnek kell lennie, hogy megőrizhesse emberségét."

Mivel diákjaink, sőt egyetemi hallgatóink is vajmi keveset tudhatnak a hatvanas-hetvenes évekről és művészi-morális viszonyairól, regény és film megismerése és feldolgozása talán elindít valamiféle kíváncsiságot a tájékozódásra.

18 A civil ruhás értelmiségi nyilas és a jól megvilágított helyszín szimbolikájával a film a feje tetejére állítja, s így megkérdőjelezi az értelem fényének az emberi gondolkodásra és cselekedetre nézve elvárható üdvös hatását.

19 Lehetőség szerint tanórán utalhatunk Pilinszky János Krisztus-orientált művészetére.

20 Akár tudja ezt pontosan kódolni a regényre, akár nem, mint Boldog István Dávid *Az ötödik pecsét* – Kibeszélő c. youtube videójában: https://www.youtube.com/watch?v=OMeP7g1KS24 (2025. febr. 16.)

Fotó: Stefano Pollio/Unsplash

Hadikné Végh Katalin

Filmes eszközök az irodalomban

A montázstechnika típusai Pilinszky *Négysoros* című versében

A filmművészet megszületése óta kapcsolatba került a szó művészetével: a csupasz képiség azonnal segítségül hívta a szó művészetét, a hangzást: a némafilm után megjelent a filmművészet új, önálló ága is, a forgatókönyvírás, hogy irodalmi magaslatokba emelje a nemcsak szórakoztatásra ítélt művészeti ágat.

Irodalom és film kapcsolatának legadekvátabb kifejeződése az irodalmi szövegek alapján elkészült adaptáció, hiszen az irodalmi szöveg más művészek által történő újraértelmezése kitágítja az eredeti szöveg jelentésvilágát. Az adaptáció új értelmezési síkokkal bővíti az irodalmi mű komplex jelentéstartalmát annak bizonyítékaként, hogy jelentés tekintetében minden műalkotás „nyitott", végtelen számú jelentés fogalmazható meg a szöveg univerzuma alapján.

Alkotáslélektani szempontból azonban a két művészeti ágnak számos azonos genetikai csirája van, többek között a világ újrarendezésének kísérlete a szelektálás és a sűrítés útján, de más-más eszközökkel. Irodalom és filmművészet megszületésének pillanatáról központi elemévé avatja a képet, a trópust, az alkotói folyamat meghatározó módszerévé pedig a sűrítést, a montázstechnikát teszi. Pilinszky emblematikus, későmodern irodalmi szövegének, a *Négysoros*nak az elemzésével nem intertextuális kapcsolatokra szeretnék rámutatni dolgozatomban, hanem a fiktív világ létrejöttének, megszületésének filmes eszközeire: a két művészeti ág azonos eljárásaira, a montázstechnika (képi, motivikus, ritmusbeli, időbeli) változataira.

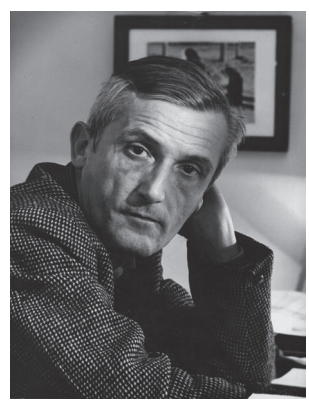
Nagy merészség kell ahhoz, hogy valaki ehhez a vershez nyúljon elemzés szándékával, hiszen a Pilinszky- szakirodalom egyik legtöbbet elemzett szövegével van dolgunk. Ott bujkál bennünk a kétség, lehet-e újat mondani róla? Tele van elhallgatásokkal, lehet-e jelentést adni a semminek, az elhallgatásnak, a csöndnek? Igen, ezek a hiányok és csöndek a lokúciós aktus központi terei, ezeken a helyeken érhető tetten leginkább a költő világszemlélete. Pilinszky költészetének csend-esztétikáját a szak-

irodalom avatja kulcsfontosságúvá az életműben. Pilinszky *Hamlet*ről vallott gondolatait kölcsönözve ugyanezt állíthatjuk erről a versről is: *„Kielemezhetetlen. Azt, amit mond, azt még elemezhetjük, de amit ugyanolyan erővel nem mond ki, azt hogy elemezzük?...Ha tökéletesen ki tudnám elemezni, nem lenne mű."*[1] Azaz: az igazi irodalmi műalkotás végtelen számú jelentést kondenzál magában: ahogy e vers esetében is érezhetjük, gondolati mélysége kimeríthetetlen.

A későromantika, majd az irodalmi modernség, de legerősebben az irodalmi avantgárd szakít a verskompozíció felépítésének ok-okozati beágyazottságával, helyére az asszociatív képalkotást helyezi, ami az alkotói tudat intenzív működésének a lenyomatát viseli magán.[2] Az intuitív-asszociatív módon egymás mellé kerülő képek időbeli, nyelvi, motivikus vagy tartalmi diszkrepanciája különösen feszült drámaiságot hívhat elő a szöveg poétikai megszerkesztettségében és szemantikájában. Pilinszky *Négysoros* című verse minden gimnazista számára kötelező és fajsúlyát tekintve megkerülhetetlen tananyag. Ez a rövid szöveg órai feldolgozása során kitűnő lehetőséget adhat arra, hogy a különböző területeken létrejövő montázstechnikával felépített haladás látszólag értelmetlen kapcsolatait diákjaink szabad asszociációi tegyék szerves, összefüggő szöveggé. Az irodalmi szöveg ugyanis diszkurzív jellegű, a lírai én és a befogadó között aktív, folyamatos kétoldalú beszédhelyzet alakul ki, esetünkben nagyon erős aktív értelmezői magatartást feltételező szöveggel van dolgunk.

Négysoros
Alvó szegek a jéghideg homokban,
Plakátmagányban ázó éjjelek.
Égve hagytad a folyosón a villanyt.
Ma ontják véremet.

Ennek a négysoros gyökversnek[3] , amely 1956-ban íródott, könyvtárnyi szakirodalma van.[4] A négy négysoros költeménynek (*Négysoros*, *Agónia Christiana, A harmadik, Hideg szél*) az ad kiemelt jelentőséget, hogy a kötet (*Harmadnapon* 1959.) kulcsversének tekinthető *Apokrif* után helyezkednek el. Pilinszky születésének 100. évfordulója 2021-ben újból az érdeklődés homlokterébe állította költészetét, új utakat és dominanciákat jelölve ki az életműben. Pilinszky költészetének előképeként a 20. század meghatározó költőit említi a szakirodalom, legfőképp József Attila és Radnóti kései költészetét, de a párhuzamok között Berzsenyi, Kosztolányi, Tóth Árpád és Szabó Lőrinc neve is feltűnik. Világirodalmi kontextusból maga



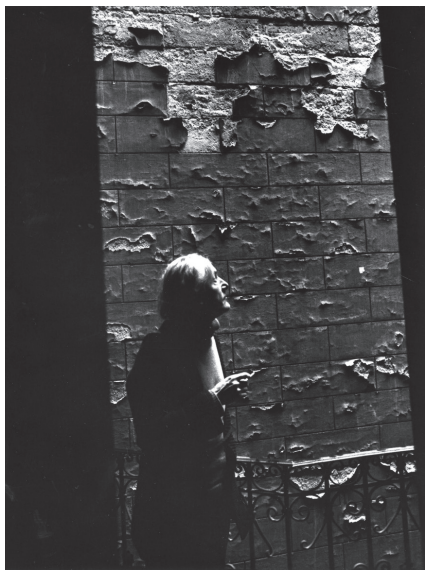
Fotó: Balla Demeter, 1970. (PIM)

1 *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*, szerk. Török Endre, Magvető, Budapest, 1983, 108.

2 A tananyag számos lehetőséget ad ennek a módszernek a bemutatására, személyes tapasztalatom alapján Kassák Lajos *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című műve a legalkalmasabb ennek bemutatására.

3 Fülöp László terminusa Pilinszky négysoros verseire. Fülöp László, *Pilinszky János*, Akadémiai, Budapest, 1977, 150.

4 Kiemelendő jelentőségű a *Dosztojevszkij 200* kötet öt tanulmánya Pilinszkyről, amelyekben az életmű dosztojevszkiji párhuzamain, európai beágyazottságán és az ontológiai témakör vizsgálatán túl megjelennek Pilinszky költői nyelvének sajátosságait leíró vizsgálódások is. *Dosztojevszkij 200. Dosztojevszkij kelet-* és közép-*európai olvasatai*, szerk. Földes Györgyi, S.Horváth Géza, Szávai Dorottya, Gondolat, Budapest, 2021.



Fotó: Molnár Edit, 1980. (PIM)

Pilinszky jelöli ki a tájékozódási pontokat a korakeresztény szerzőktől az egzisztencializmusig, de két név kiemelkedik a hosszú sorból: Simone Weil és Dosztojevszkij neve.

A *Razglednicák* illetve a József Attila-i legutolsó vershármas szövegcsoportjainak lecsupaszított, tényszerű közlései, drámai képi sűrítettsége, nyelvi redukálódása köti Pilinszkyt a magyar líra ezen vonulatához. Objektív, tárgyiasult lírájának minden sora egyetemes-ontológiai kérdéseket boncolgat, ahogy ezt a nagy példakép, Dosztojevszkij prózaművészetében is érezhetjük: olyan szövegek ezek, amelyek a lét általi megérintettség illuminatív, prófétikus, látomásszerű szövegei. A Lukács György által megfogalmazott negatív kritika Pilinszky és az Újhold nemzedékének költészetéről („izolált én") azért problematikus, mert Pilinszky szubjektív létélménye és létmeghatározásai mindig is az emberi közösség egyetemes szintjén értelmeződnek – időtől, helytől, nemzeti jegyektől, ideológiai, társadalmi körülményektől függetlenül.

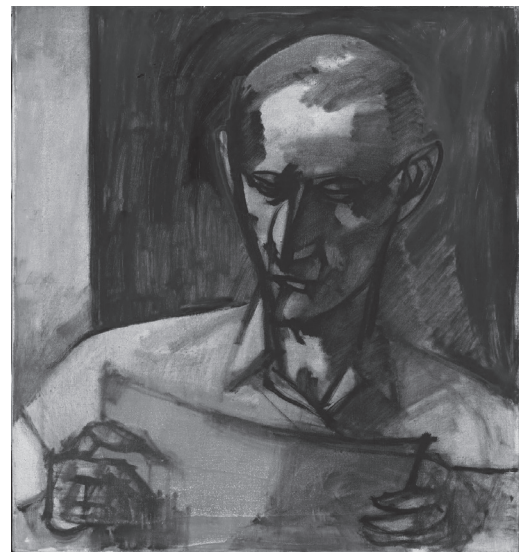
A verssel való ismerkedést érdemes a szöveg grammatikai strukturáltságának vizsgálatával kezdeni. A szöveg négy kijelentő mondatból alkotja meg a másodlagos valóság képeit. A grammatikai jegyek tekintetében diszkrepanciát jelent az állítmányok vizsgálatának alapján a két hiányos és a két teljes mondat egymásutánisága. Ugyancsak feszültségteremtő erővel bír az alanyok egymás utáni változatossága a szövegben. Az ők-ők-*te-én* személyes névmásoknak valamint az igei személyragoknak a használatát metaforikusan is értelmezhetjük: a közösségtől a másik emberrel folytatott dialógus után a szenvedéseiben egyedül maradó ember(iség) kérdésköréig jut el a lírai alany. A személyes névmások a világot kívülről és távolról megfigyelő ember álláspontját rögzítik: a szemlélődés távolról közelít a lírai én legbelső világáig, s legszemélyesebb belső állapotáig halad. Az első két mondatot az állítmány hiánya jellemzi, a lezáró két mondat azonban kulcsszóvá avatja az igei állítmányokat (*hagytad, ontják*), erős szemantikai telítettségűvé téve a zárlatot. Ugyanilyen feszültségteremtő erővel bír a szöveg szófaji rendszere is: az első két sor nominális közléseinek statikus képisége áll szemben a lezáró két közlés verbális stílusából eredő dinamikussággal.

A nyelv tudatos redukálódása – csak a lényeget, a legfontosabbat mondani – nyelvfilozófiai értelemben válasz a világ abszurditására, amely a szavakkal hamis, túlburjánzó válaszokat ad a létezésre, ennek következtében devalválódik a nyelv valóságkifejező ereje is. A világ dolgainak a költészetbe emelése, a megnevezés aktusa a költői személyiség teljes struktúráját bontja ki előttünk, a nyelvstratégia világnézeti elemekre épül: a kaotikus, értékeket relativizáló, abszurd világra adott válasz a nyelvben megnyilvánuló pontos, adekvát közlések sora. A dolgok megnevezése *in statu nascendi*-állapottal rokon: az ősi pillanatot, a dolog és a fogalom összekapcsolódását idézi meg. Ahogy *A szerelem sivataga* című vers kapcsán jegyzi meg Nemes Nagy Ágnes: „ *Itt minden szó, hang,*

írásjel mérlegre tétetik, százszor, ezerszer meglatoltatik, s csak akkor kerülhet be a versbe, ha a költői kontempláció minden próbáját kiállta".[5]

A válogatás, a szelekció következményeképpen szemantikai értelemben a szó teljes potenciáljával van jelen a versben. Vizsgáljuk meg ezt a jelenséget egy főnév elemzésével! A 'szeg' (és nem szög-variációban, hiszen az ajakréses *e*-fonéma a hangszimbolika következtében sokkal fenyegetőbb, ridegebb érzetet kelt a befogadóban)[6] főnév jelentésmezeje különböző kontextusokat hívhat életre a befogadó személyiségének, tudásának, ismeretanyagának megfelelően a legegyszerűbb, leghétköznapibb jelentéstől (*vasból készült tárgy, fejjel ellátott rudacska, amelyet ütéssel valamibe belevernek, hogy tárgyakat összeerősítsenek*[7]) a transzcendentális jelentéstartalmakat felidézni képes kontextusig: szegek Krisztus testében. Ráadásul ezek a szegek homokban fekszenek, azaz: veszélyesek az ember számára. (Maga Pilinszky is értelmezi a vers mind a négy sorának jelentését egy interjúban: a homokban alvó szegek a felébredésre várnak, amikor is a keresztre feszített Krisztus testét fogják majd tartani a kereszten.) A homok pedig, ami a naptól általában meleg, itt a jéghideg, ez a jelző megdöbbenti a befogadót, erősítve a világ okozta szorongás élményét: a sivatag-lét egzisztenciális érzését vetíti a szövegre.

A montázstechnika, a képszerkesztés alapvető módszere jelen esetben is úgy működik, hogy a lecsupaszított közlések értelmezésének lokúciós helyeit (a montázstechnikával kivágott képeket) jelentéssel töltjük fel, aktív befogadói magatartással hermeneutikailag új jelentést és történetet alkotunk, úgy, hogy a hiányt folyamatosan kiegészítjük. A mondatok mindegyike



Kondor Béla: Pilinszky János (Újságolvasó férfi), 1958. (SZM–MNG)

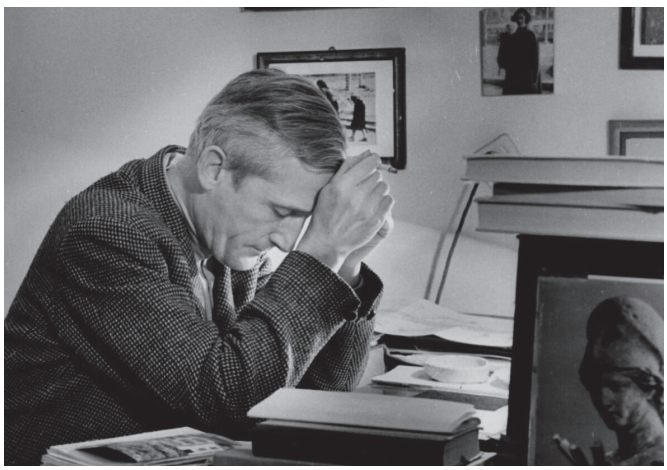
négy különálló témát bont ki és helyez asszociatív módon egymás mellé. Az egymás mellé helyezett tematikus motívumok (a szorongás, a magány, a halálfélelem) egy új, a befogadó által megalkotott történet láncszemei lesznek. Mivel a költemény megszületése a magyar történelem tragikus időszakában és évére tehető, hajlamosak vagyunk politikai jelentéssel ellátni a szöveget, és ezt a plakát szóalak jelenléte és jelentésköre meg is erősíti számunkra: az '50-es évek világának harsogó politikai plakátjaira asszociálunk. Pilinszky költészetének azonban nincsenek konkrét politikai utalásai: kivételes tehetségét jelzi, hogy a megélt-átélt történelmi eseményt nem csupán nemzeti, hanem egyetemes szinten képes kifejezni. Az évtized történéseire a nembeliség szintjén ad választ, nem politikai-ideológiai szinten: az ideológiai jelszavakat tartalmazó plakátokat az éjszaka

5 Nemes Nagy Ágnes, *Pilinszky János két verse: A szerelem sivataga – Négysoros* = Uő – Lengyel Balázs, *A tünékeny alma*, Jelenkor, Pécs, 1995, 140.

6 A KZ-oratóriumban is szeg (és nem szög) alakban fordul elő.

7 szeg 2. A Magyar Nyelv Értelmező Szótára, VI, Akadémiai, Budapest, 1966, 121.

és az eső áztatja, korrodálja és pusztítja el. Az üres ideológiai lózungok és vele együtt maga az ideológiai is halálra van ítélve: nem az emberi lázadás fogja eltörölni ezt a rendszert, szenvtelen és hatalmas természet az, amely meg fogja semmisíteni.



Fotó: Balla Demeter, 1970. (PIM)

Nyelvi síkon a képek összekapcsolódását a kötőszóhiány (aszindeton) is kíséri.

Vizsgáljuk meg a vers idősíkjait és az időbeli síkváltások montázstechnikáját!

Az alvó szegek-sor folyamatos melléknévi igeneve időtlenséget, kozmikus, mitológiai időt jelenít meg, olyan szubjektív, végtelenített időt, ahol a tárgyak anyagiságában rejlő felnagyított mozdulatlanságot, állandóságot (*vas*) az alvás időtlen folyamata csak megnöveli.

A második sor nyelvi felépítésében ismét előforduló folyamatos melléknévi igenév végtelenített időtlensége párhuzamot képez az első sorral, erősíti annak jelentéstartamát. (ázó)

A harmadik sor paradox módon újabb idősíkot állít az előző sorok idejével szemben: a lírai alany élettörténetéből emel ki egy konkrét történést, amely lezártságában tragikusan visszafordíthatatlan, tényszerű. (Pilinszky a mindnyájunk sorsában előforduló árulást és elhagyást jeleníti meg, konkrét, szubjektív élmény alapján.)

A negyedik sor fenyegető időhatározószóval kezdődik, a jövő idősíkja jelenik meg benne: ez pedig a gyötrelmesen hosszú és nem pedig pillanatnyi halál tényének kategorikus megállapítása.

Elgondolkodtató lehet számunkra, mennyi idő telhet el a harmadik és a negyedik közlésben megfogalmazódott cselekvések között. Ennek a hiánynak az értelmezése alkalmas legjobban arra, hogy megközelíthessük (természetesen szubjektív módon) Pilinszky Istenhez és megváltáshoz való viszonyát.

Hívő emberként mindenki számára világos az a tény, hogy Isten nem az igazakért, hanem a bűnösökért jött erre a világra. Ennek következtében életünk nem véletlen események kaotikus láncolata: a bűntől a megváltásig halad életünk folyama: azonban élettragédiáink folyamán, létünk mélypontjain megszakad az Istennel folytatott kommunikációnk. Úgy érezzük, Isten elhagyott minket, nem hallja imáinkat, mi pedig nem tudjuk értelmezni a tőle érkező jeleket. Ennek a gondolatsornak – az Isten és ember között megszűnő kommunikációs viszony lehetetlenségének – tömör, képi megfogalmazását az *Apokrif* című versben olvashatjuk:

> *Nem értem én az emberi beszédet,*
> *és nem beszélem a te nyelvedet.*
> *Hazátlanabb az én szavam a szónál!*
> *Nincs is szavam…*

Isten lényének közelsége a legnagyobb, legmélyebb kifosztottság és magány pillanatában a leginkább tetten érthető életünkben. Aki már átélte az Istentől elhagyatott állapotot (a vers

képiségéből kiindulva: az üres folyosó sivárságát, ahonnét csak a vesztőhely felé visz az út), az tud leginkább kapcsolatba lépni vele. A kép egyértelműen a keresztre feszített Krisztus szenvedését viszi át az egyéni sorsra: létezésünk egzisztenciális értelemben örökös várakozás a halállal való találkozásig.

Pilinszky ars poeticája szerint a művészet ennek a reménységnek és megváltottságnak az örökös kifejezője. Vagy másképpen Pilinszky szavaival: *„Azóta* a művészet a *képzelet morálja*, hozzájárulása, verítékes munkája a teremtés realitásának, inkarnációjának a beteljesítésére, helyreállítására. »Et incarnatus est«[8] – *azóta* minden remekmű zárómondata, hitelesítő pecsétje lehetne.[9]"

Pilinszky máig ható legfontosabb üzenete számunkra tehát: a művészet helyreállíthatja kicsorbult, emberhez méltatlan létezésünket. Éljünk tehát annak gyógyító erejével.

Irodalom

Horváth Kornélia, *„Az írás jogos szabadságunk. Isten a szabadság." Pilinszky János írásművészetéről és költészetéről,* ItK 2021/5., 617-629.

Horváth Kornélia, *Dosztojevszkij és Pilinszky*: *létfelfogás – művészet – nyelv = Dosztojevszkij 200. Dosztojevszkij kelet-* és közép-*európai olvasatai*, szerk. Földes Györgyi, S. Horváth Géza, Szávai Dorottya, Gondolat, Budapest, 2021.

Kontra Attila, *Dosztojevszkij hatása Pilinszky kárhozat*ról szóló elmélkedéseiben = *Dosztojevszkij 200. Dosztojevszkij kelet-* és közép-*európai olvasatai*, szerk. Földes Györgyi, S. Horváth Géza, Szávai Dorottya, Gondolat, Budapest, 2021.

Lator László: *„…szinte soronként írta…" Beszélgetés Lator Lászlóval Pilinszkyről,*
Kortárs Online - …szinte soronként írta (kortarsonline.hu)

Nemes Nagy Ágnes, *Szőke bikkfák: verselemzések,* Móra, Budapest, 1988.

Pilinszky János, *Naplók, töredékek*, szerk. Hafner Zoltán, Osiris, Budapest, 1995.

Sebők Melinda, *Pilinszky transzcendens csendje* = https://www.irodalmijelen.hu/2019-nov-01-1230/pilinszky-transzcendens-csendje#:~:text

Sebők Melinda, *A csend esztétikája Pilinszky művészetében = Pilinszky János színházi és filmes víziója ma,* szerk. Sepsi Enikő, Maczák Ibolya, L' Harmattan, Budapest, 2022.

Szitár Katalin, *Az éber lét útján a vershez*, Irodalmi Szemle 2009/11., 52-60.

Tolcsvai Nagy Gábor, *Lehet, hogy nehéz, de csodálatos – Beszéljünk Pilinszky költészetéről*, Irodalmi Szemle, 2011/12., 81-92.

Tolcsvai Nagy Gábor, *Pilinszky János*, Kalligram, Budapest, 2002.

8 Az „ Et incarnatus est" kifejezés jelentése: És megtestesült.

9 Pilinszky János, *A „teremtő képzelet" sorsa korunkban* = Uő, Összes versei, Osiris, Budapest, 1996, 83.

Az aranyember forgatása, 1963. Fotó: MTI Fotó/Bojár Sándor

Paár Ádám

Jókai Mór a moziban

Egy páratlan életpálya

Alig volt olyan memoáríró a dualizmus (1867–1918) idején felnevelkedett generációk köréből, aki ifjúkora olvasmányélményeinek számba vételekor ne utaljon legalább említés szintjén Jókai Mórra. Jöhettek-mehettek politikai rendszerek, kormányok, uralkodó eszmék, Jókai, néhány magyar és külföldi kortársával (Mikszáth Kálmán, Gárdonyi Géza, Jules Verne, id. Alexandre Dumas, Karl May), stabilan tartotta helyét az olvasási statisztikai listák első harmadában, de Jókai ezen a körön belül is mindig a lista első három-öt helyén szerepelt. Ázsiója csak az 1980-as években kezdett megkopni, de ez bizonyos mértékig érthető, hiszen a külföldi kortárs irodalom és a televízió mindinkább erősen harapófogóba zárták a 19. századi klasszikus magyar irodalom nagyjait.

Jókainak persze voltak bírálói: sokan nehezményezték a romantikus bájt és varázslatot, főleg a kései (1880 utáni) műveiben, mások azt vetették fel (igazságtalanul), hogy Jókainak kevés mondanivalója volt a 19. század végének viszonyairól. Hogy ez mennyire mondvacsinált bírálat, azt *A jövő század regénye* mutatja, amelyben megsejti, hogy a 20. században a szocializmus, pontosabban annak Jókai interpretációjában riasztó, az orosz nihilista mozgalommal vegyített változata befolyásolja Európa sorsát. Mások a nemesség idealizálását olvasták ki Jókai műveiből.[1] Ez annyiban jogos érv volt, hogy a Jókai-regények főhőseinek többsége a felvilágosult, liberális köz- és ritkábban főnemességet reprezentálta (pl. Szentirmay Rudolf, Kárpáthy Zoltán, Baradlay Ödön, Richárd és Jenő, Jenőy Kálmán, Garamvölgyi Ádám, Be-

1 Nagy Lajos író például, aki gyermekként szívesen olvasta Jókait, később megállapította: „nem vettem észre, hogy a nagy tehetségű, de rendkívül zavaros szemléletű Jókaiban túlteng a nacionalizmus, és a legtöbb könyve valóságos dicshimnusza a magyar úrnak, például az *Egy magyar nábob*, a *Kárpáthy Zoltán* vagy az *Erdély aranykora*." = *Kopaszok és hajasok világharca. In memoriam Nagy Lajos,* vál., szerk. és összeáll. Tarján Tamás, Nap, Budapest, 2001, 33.

rend Iván), hűen ahhoz a történelmi tényhez, hogy a reformkorban a nemesség rendelkezett a politizáláshoz szükséges képzettséggel, műveltséggel, jogi tudással és jogtudattal. Azt se felejtsük el, hogy 1848-ig e réteg kiváltságai nagyfokú védelmet biztosítottak a tagjai számára, részben a vármegyei politizálás, részben a *vis inertiae* (nem tehetés) joga által, amely szerint a sérelmes törvényeket a vármegyei hatóságok nem voltak kötelesek végrehajtani. Jókai származásánál, műveltségénél és szocializációjánál fogva jobban ismerte ennek a rétegnek a világát, mint a parasztokét, és különösen jobban, mint a munkásokét, akik a dualizmus idején a népesség aránylag kicsiny részét tették ki. Ám a vármegyei és országgyűlési politizálásban edződött, polgárosodni kívánó és polgárosodó köznemesség jelentős része „haladó" szerepet játszott a reformkorban, 1848-49-ben, valamint az újabszolutista önkényuralom elleni tiltakozásban.

A romantika meseszerűsége, kalandossága, a politikai és magánéleti szenvedélyek, valamint a Jókai-regények által bemutatott tájak együttesen kiáltottak a megfilmesítés után a mozgókép elterjedését követően. Ha a Jókai-megfilmesítésekre gondolunk, akkor az 1960-as évek színes Várkonyi Zoltán-adaptációi jutnak eszünkbe. Ebben a tanulmányban tudatosan nem a Várkonyi-filmek állnak a középpontban. Várkonyi szinte agyonnyomta az előtte és utána készült Jókai-adaptációkat. Hogy ez mennyiben a rendező és a forgatókönyvek, valamint a korabeli színészgeneráció érdeme, és milyen mértékben következménye annak, hogy filmjei technikailag jó időben készültek, amikor lehetővé vált a tömegjelenetek (pesti árvíz, szabadságharc csatái, Buda ostroma) ábrázolása, az túlfeszítené ennek az írásnak a kereteit. Mindenesetre kapóra jött a Kádár-kori politikának az, hogy Jókait a békés építőmunka propagálójaként lehetett felmutatni. Ám nem feledkezhetünk meg a 20. század eleji, még a filmgyártás gyermekkorát jelentő alkotásokról, valamint az 1980-as évek újfajta szimbolikus látásmódja felé mutató történelmi filmekről, miként arról sem, hogy Jókainak semmi nem tett rosszabbat, mint amikor egy tézis kifejtéseként, nem pedig szórakoztatásként nyúltak hozzá.

Ha egy üzlet beindul

Jókai megérte a mozi születését, mi több, rajongott az új technikáért. 1895-ös nizzai és genovai tartózkodásakor meglátogatott egy filmszínházat, és elragadtatott hangon számolt be az élményről: „Csodálatos egy valami ezek a mozgó képek, amelyek, mint a bogarak a fehér falon, másznak." Az író megsejtette a színes kép feltalálását, és úgy gondolta, ha ilyen irányba fejlődik a technika, akkor még nagyobb lesz a film hatása a közönségre. Kifejtette reményét, hogy a film mielőbb eljusson Pestre.[2]

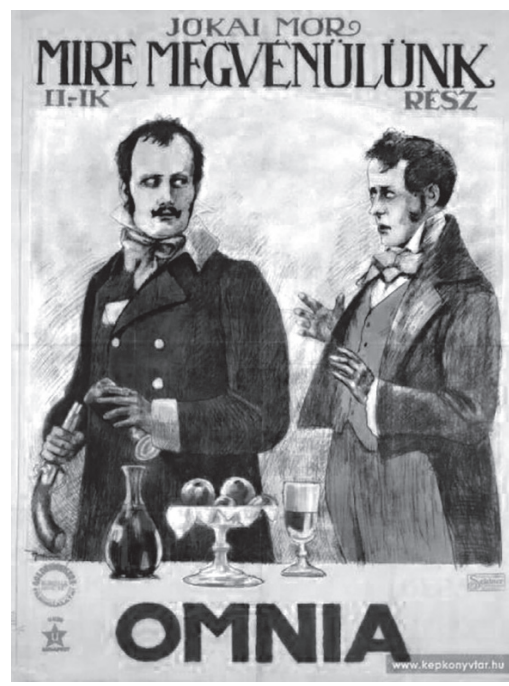
Jókai Mór Nagy Bellának dedikált fotója, 1898. (PIM)

2 Jókai Mór levele a moziról (1895) = *A magyar filmtörténet képeskönyve*, szerk. Gyürey Vera, Lencsó László, Veress József, Osiris, Budapest, 2007, 21.

Jókai, mint annyi mindenben, látnoknak bizonyult: a levél után tizenhárom, és a halála (1904) után négy évvel alakult meg az első filmvállalat, a Projectograph. Egyik alapítója, Ungerleider Mór egy élelmes kávéház-tulajdonos, a Velence kávéház gazdája 1898-tól rendszeres vetítéseket rendezett vendégei számára. Ezek még életképek, híradófelvételek voltak. Jókai életében elkészült az első magyar film, *A tánc* (1901), amely mozgóképfelvétel volt Pekár Gyula író táncról szóló előadásának illusztrálására. Sorra alakultak filmvállalatok, a Projectograph mellett: a Hunnia, az Uher Ödön által alapított Uher-vállalat, amely főleg a Jókai-művek megfilmesítésében utazott, valamint a Corvinus.[3] Először rövid részletek, tömegjelenetek, híradófelvételek követték egymást a filmvetítéseken, majd megérett az idő és a közönség ízlése az összefüggő történetre. A közönség *mesét* kívánt. S ki lett volna alkalmas erre, ha nem az, akit már életében a nemzet mesemondójának tartottak!

1915–1920 között tíz Jókai-adaptáció készült, többek között olyan alkotásokból, mint a *Mire megvénülünk*, *Az arany ember*, *A szerelem bolondjai*, *Az elátkozott család*, a *Fekete gyémántok*, a *Gazdag szegények*, a *Halálraítélt* és *A névtelen vár*. Csak Bródy Sándor műveiből forgattak több filmet. Jókai a német olvasóközönség körében is népszerű volt, ezt bizonyítja, hogy a hét filmből négyet a német Wilhelm-cég gyártott. Jókai világa az egzotikumot, a magyar helyi színt idézte fel a német közönségnek. Az 1916-os *Mire megvénülünk* megdöntött egy addigi rekordot: ez volt a magyar filmművészet első hosszú játékfilmje. Jókai indirekt módon hozzájárult a magyar filmgyártás szemléletváltásához és technológiai útkereséséhez: a Jókai-alkotásokhoz nem volt elég a belső jelenetek forgatása, ki kellett menni a terepre, olykor veszélyes körülmények közé. Az 1917-es *Fekete gyémánt*okat Salgótarján közelében, valódi bányában forgatták, négy és fél kilométerre a föld alatt, és egy baleset kis híján veszélyeztette a stáb életét.[4]

Sokszor fölvetődik a kérdés, mi szükség egy történet újbóli leforgatására. Ez fennáll a fenti Jókai-regényekkel kapcsolatban is, mert mindegyiket leforgatták újból a későbbiek során – némelyiket kétszer is. A kérdés azért értelmetlen, mert egy film nemcsak történet, hanem művészi, sőt technikai és gazdasági produktumként lenyomata egy adott kornak, a technikai fejlettségi szintnek, a korszellemnek, az eszméknek, a színészi játékstílusnak, és még sok minden másnak. Az 1918-as *Az arany*



A *Mire megvénülünk* (1916) című némafilm moziplakátja. Rendező: ifj. Uher Ödön

3 Dizseri Eszter, *És mégis mozog… Az animáció magyar mesterei,* Balassi, Budapest, 2006, 12.

4 *A magyar filmtörténet képeskönyve…* 22.

Az aranyember (1918), rendező: Korda Sándor.
A regény első filmváltozata.
A képen Bartos Gyula és Szőreghy Gyula. Fotó: NFI

Az aranyember (1962), rendező: Gertler Viktor.
A regény harmadik filmváltozata
Csorba András - Timár Mihály, Pécsi ildikó - Noémi szerepében

ember annyival több az 1962-es alkotásnál, hogy – a 20. század elejére jellemző magyar orientalizmus jegyében – jobban bemutatja Ali Csorbadzsi, az oszmán úr történetét, amelyet teljesen elhagytak a 62-es filmből, és még egy hamisítatlan keleti palotabelsőt is színpadra állítottak.

A Tanácsköztársaság filmpolitikája nem számolt Jókaival. Egyetlen filmjének megfilmesítése sem tervezték, valószínűleg azért, mert a kommunista és szociáldemokrata kultúrpolitikusok szakítani kívántak a Jókai-féle romantikus irodalmi irányzattal.[5] Az 1920-as *A névtelen vár* a maga konzervatív történelemképével, királypárti hőseivel akár eszmei revánsnak is tekinthető. Érdekesség, hogy két Széchenyi grófkisasszony játszott statisztaként a francia arisztokrata miliőt megidéző filmben.[6]

A Horthy-korszakban

A Horthy-korszakban aránylag kevés Jókai-adaptáció készült, amelynek egyik oka talán az, hogy a közönség annyi tragédia után, amely sújtotta az országot, elsősorban szórakozásra vágyott. Másik oka pedig az lehet, hogy a Horthy-kori elit 1918-19 emlékeként irtózott a *forradalom* és *liberális* szavaktól, és Szekfű Gyula *Három nemzedék*ének hatása alatt az 1840-es évektől a dualizmus összeomlásáig terjedő liberális időszakot hajlamos volt az összeomlás felé elkanyarodó útnak látni és láttatni. Szekfű és Klebelsberg Kuno szerint a nemzet ott követte el a hibát, hogy nem hallgatott Széchenyire, akiből a rendszer visszafelé óvatos reformkonzervatívot faragott – Kossuth ellenében. Jókai, mint nagy békéltető, 1867-től a kiegyezés propagálója elvileg megfelelhetett volna a Horthy-kori „keresztény kurzus" ízlésének, ám a rendszer magát a dualizmust is csődtömegnek látta, amely Szekfű, Prohászka Ottokár, Bangha Béla és mások szerint a közjogi kérdésen való meddő vitatkozással, a nemzetiségi és szociális kérdések ignorálásával elvezetett Trianonig. Jókai liberalizmusa és 1848-as szerepvállalása éppúgy nem kellett, mint a dualizmus melletti kiállása. Ráadásul a 20-as évek elején nyersanyag- és szakemberhiány sújtotta a magyar filmet. A harmincas években pedig a szórakoztató darabok töltötték meg a magyar mozit. A 30-as évek második felétől azonban

5 Nemeskürty István, *A magyar film története (1912-1963)*, Gondolat, Budapest, 1965, 75.
6 Uo., 25.

egyre nőtt a mélyebb társadalmi mondanivalójú filmek száma.

1935-ben filmet forgattak *Az új földesúr* című regényből. Jókai művét úgy interpretálták, mint a császári ház és a magyarság közötti kompromisszum propagálását. Emellett Jókai befogadó nemzetszemléletét mutatja, hogy Ankerschmidt lovag, osztrák tábornok a környezet és a családját ért tragédiák hatására asszimilálódik a magyarsághoz. A regény és megfilmesítése kifejezetten alkalmas volt a magyar kultúrfölény bizonyítására. Könyv és film azt a konklúziót sugallta, hogy a magyarság mindig jó szívvel fogadta az idegent, és lám, még saját volt ellenségét is képes volt érzelmileg és kulturálisan asszimilálni. Annyi üröm vegyült az örömbe, hogy már a kortársak is a magyar földre költöző, magyar ruhába öltözött Haynaut sejtették Ankerschmidt lovag modelljeként, tévesen ugyan, ami a lovag családi körülményeiből is kitűnik (a rettegett táborszernagynak nem volt két lánya), de Jókai *Az új földesúr* kései kiadásához fűzött utószava alapot adott a pletykának.

1938-ban került másodszor megfilmesítés a *Fekete gyémántok*, a kor egyik férfisztárjával, Jávor Pállal a főszerepben. Kevés regényében fogalmazott Jókai oly élesen a bank és a tőzsde ellen, mint ebben a könyvében. Jókai a felháborodás hangján szól a kalandor börzelovagokról, és igenli a Berend Iványhoz hasonló filantróp tőkéseket, akik gondját viselik a munkásoknak, nem csupán munkaerőforrásnak tekintik őket. A történet romantikus finánckapitalizmus- és börzekritikája illeszkedett az 1930-as évek válság utáni hangulatához, amelyben egyre többen kérdőjelezték meg – Magyarországon éppúgy, mint az Egyesült Államokban vagy Nyugat-Európában –, azt, hogy a gazdaság elsődleges célja a profit termelése. Berend Iván bányászkolóniája példát jelentett egy másfajta kapitalizmusra, amelyben a tőkés megosztja a hasznot a munkásaival. Ez előremutatott a 30-as évek végi, 40-es évek eleji modernebb tartalmú társadalmi filmek felé. Azonban jött a II. világháború, s vele az ország meg a magyar filmipar második összeomlása és újrakezdése.

A Kádár-rendszerben

A magyarországi kommunista hatalom épített a romantikus függetlenségi történetírásra és a szabadságharcok kultuszára. Ez nem magyar sajátosság, minden létező államszocialista rendszer egy idő után igyekezett kapcsolódni a történelmi előképekhez, így lettek elő-szocialista hősök Pugacsov, Husz János, Geyer Flórián, nálunk Petőfi és Táncsics. Magyarországon az ötvenes években a kurucos-függetlenségi örökséget igyekeztek összeolvasztani a szocializmussal, ennek jegyében készültek a Rákosi-korszak kosztümös filmes alkotásai (*Föltámadott a tenger*, *Rákóczi hadnagya*), de bizonyos mértékig, a szórakoztatáson túlmenően, a Magyar Televízió első önálló sorozata, *A Tenkes kapitánya* is. 1956 után azonban a függetlenségi hagyomány nem képezhette a rendszer legitimációs pillérét, mert kiáltó volt az ellentmondás a függetlenségi harcot vérbe fojtó Szovjetunió által támogatott Kádár-rendszer és a korábbi szabadságharc-kultusz között. Innentől a rendszer modernizációs vívmányainak propagálása került előtérbe. A Jókai-művek alkalmasak voltak annak a történelemképnek a propagálására, amely a lassú, de szerves haladást tekintette értéknek. A reformkor programja révén egyensúlyt lehetett teremteni a 19. századi polgárosodás és a fokozatos szocialista modernizáció között.

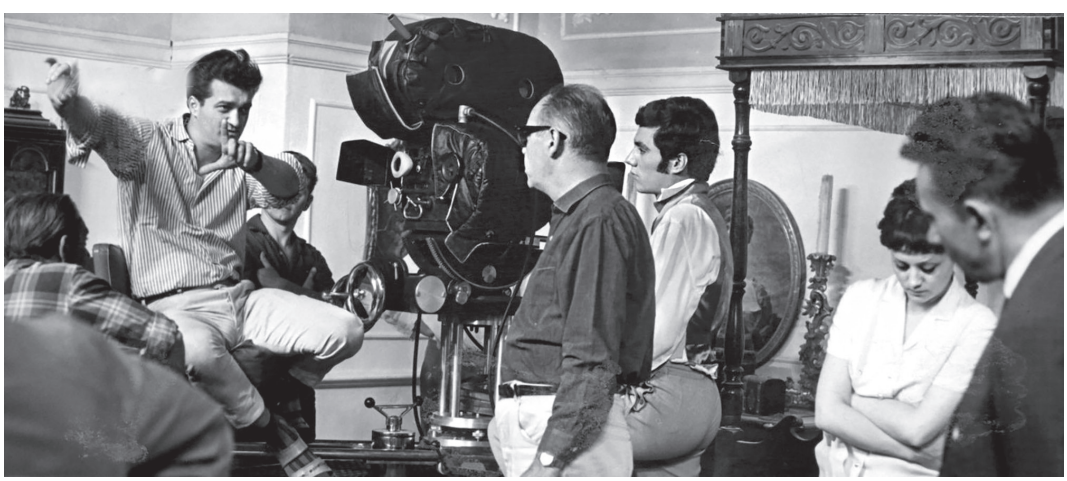
Az 1960-as években születtek a monumentális történelmi tablók: *Az arany ember* (1962) nyitja a sort, a felejthetetlen, erdélyi származású Csorba Andrással a főszerepben, majd a *Kőszívű ember fiai* (1964) következik, aztán az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* (1966). Az 1970-es években folytatódott a Jókai-reneszánsz. 1973-ban filmet forgattak az *És mégis*

Jelenet *A kőszívű ember fiai* című filmből.
(1965) rendező: Várkonyi Zoltán
Béres Ilona – Plankenhorst Alfonsine,
Tordy Géza – Baradlay Jenő szerepében. Fotó: Inkey Tibor/NFI

mozog a föld című regényből, 1976-ban a *Szerelem bolondjai*ból, majd 1978-ban tévésorozat készült a *Mire megvénülünk* című regényből. Az 1970-es években a harmadik *Fekete gyémántok*-adaptáció került sorra, lényegében az első változatok romantikus utópizmusa szellemében. A sort az évtized végén *A nagyegyedi két fűzfa* zárta 1979-ben.

A filmek megtartották Jókai alapvető vonását, és éles színekkel mutatták be a két ellentábort. Egyik oldalon a „haza és haladás" önzetlen és tiszta szívű híveit, például Baradlaynét és fiait, Szentirmay Rudolfot, Kárpáthy Jánost, Kárpáthy Zoltánt, Liedenwall Editet, a munkás Barna Sándort és a dalos kedvű forradalmár diákot, Mausmann Hugót, a történelmi alakok közül Wesselényi Miklóst. A másik oldalon pedig a legsötétebb intrikusokat, a két Plankenhorst bárónőt, Rideghváry Bencét, Kárpáthy Abellinót, Kőcserepy Dánielt, Maszlaczkyt, Kutyfalvit, Dabronit. A két tábor összecsapásai adják a filmek fő vonulatát. Az *Egy magyar*

Egy magyar nábob (1966), rendező: Várkonyi Zoltán
A képen: Latinovits Zoltán – Szentirmai Rudolf gróf,
Pap Éva – Mayer Fanny szerepén. Fotó: Inkey Tibor/NFI



A *Kárpáthy Zoltán* forgatásának werkfotója.
Bal szélen Hildebrand István operatőr, középen Várkonyi Zoltán rendező, mögötte Kovács István, Pap Éva
Fotó: Inkey Tibor/NFI

Fotó Jókai Mór *A cigánybáró* c. regényéből készült animációs filmből: *Szaffi* (1984), rendező: Dargay Attila.

nábob című film a regénynél is élesebben állítja szembe a két szélsőséges magatartást: a parlagiasságba fulladó nemesi hazafiságot, amely, miként a tűz, amelyre nem dobnak újabb fahasábot, kihunyásra van ítélve, meg ennek ellenkező szélsőségét, az idegenmajmoló, felszínesen nyugatos, de belül romlott sznobizmust. Az első típust az idős Kárpáthy János testesíti meg, a másikat pedig Kárpáthy Abellino és lump társasága.

1985-ben Jókai a rajzfilmre költözött. *A cigánybáró* című regényből Dargay Attila forgatott kedves mesét *Szaffi* címen, amelyben a cigányok szabad, pontosabban független élete ütközik a civilizált emberek önzésével és kapzsiságával. Botsinkay Jónás a cigánylány, Szaffi (valójában Ahmed pasa lánya), és nevelőanyja, Cafrinka révén megtanulja, hogy az igazi kincs a szerelem és a boldogság.

A rendszerváltás éveihez közeledve két Jókai-adaptáció érdemel figyelmet. 1988-ban Lányi András forgatott filmet *Az új földesúr*ból, átértelmezve a regényt. 1989-ben pedig kétrészes filmsorozat készült *Az Erdély aranykora* című regényből. Ezek a filmek némileg másféle történelmi filmek, mint az 1960-as évek Kőszívűnábob-Kárpáthy Zoltán triásza. Ez utóbbiak a 60-as évek nyugat-európai, észak-amerikai és szocialista történelmi filmjeinek szellemében nagyszabású történelmi-társadalmi tablók voltak. *Az új földesúr* és az *Erdély aranykora* ellenben nem a harcokra és a társadalmi, eszmei erők összecsapására, hanem a magántörténelemre helyezi a hangsúlyt. *Az új földesúr* a modernizáció és haladás konfliktusát elevenítette fel, míg az *Erdély aranykora* a 17. században, I. Apafi Mihály fejedelemségének díszletei között kereste a magyar pártoskodás és széthúzás mozgatórugóit Bánffy Dénes és Teleki Mihály küzdelmén keresztül.

Összegzés

Jókai népszerűségéhez nem férhetett kétség a 20. század nagy részében, ez pedig meghatározta, hogy a filmesek szívesen nyúltak témaként a nagy mesemondóhoz. Ám az egyes politikai rendszerek nem egyforma mennyiségben készítettek Jókai-filmeket. A Horthy-kor kevéssé preferálta, ennek oka az író liberalizmusa és a rendszer forradalomellenessége lehet, az 1945 utáni rövid demokratikus periódusban pedig egyáltalán nem készült film Jókai-regényből. A legtöbb filmet a század két végpontján, a dualizmus idején és a Kádár-rendszerben készítették. Sok olyan Jókai-regény van, amelyből két vagy három film is készült, különböző rendszerekben – ezeket jól össze lehetne vetni, hogy éppen milyen elemeket emeltek ki, vagy hogyan ferdítettek a történeten (az 1981-es *A névtelen várban* például Vavel grófból visszamenőleg kiábrándult jakobinust csináltak, vagyis karakterét kicsit közelítették a forradalomhoz). A szocializmus kori filmek három szakaszra oszthatók: az 1960-as évek a nagy tablók évtizede, a 70-es években és a 80-as évek elején a kisebb súlyú alkotásokból forgatott kalandfilmek és mesék domináltak, majd a 80-as években két elvontabb, szimbolikus alkotás készült, kijelölve az utat az új stílusú történelmi film előtt. A 90-es évekre a filmgyártás és azon belül főleg a kosztümös film válságba került, ezzel pedig a Jókai-megfilmesítéseknek vége szakadt.

Fotó: Pixabay

Baranyai Norbert

Az elnémítás példázatai

Dragomán György: *Oroszlánkórus* – Deák Kristóf: *Mindenki*

Amennyiben magyarórákon valamilyen filmalkotás behatóbb vizsgálatára kerül sor, az rendszerint egy irodalmi alkotás mozgóképes adaptációjának az elemzésére korlátozódik. Nagy kísértés ilyenkor, hogy a tanár azt a befogadói attitűdöt érvényesítse, amely a „forrásszöveg" és az adaptáció hierarchikus szembeállítására épül[1]. Így valójában nem két, egyenrangúnak tekintett műalkotás komparatív vizsgálata áll a középpontban, aminek következtében rendszerint a kétféle médium reprezentációs, narratív és formanyelvi eltérései sem tárulkoznak fel. Jelen írás épp ezért két olyan alkotás összehasonlító elemzésére vállalkozik, amelyek esetében nem az adaptív viszony, hanem a témaazonosság teszi lehetővé az összevetést. Dragomán György *Oroszlánkórus* című novellája[2] és Deák Kristóf Oscar-díjas *Mindenki* című kisfilmje ugyanis olyan eseményeket állít a középpontba, amelyekben egy-egy gyermeket nem megfelelő énektechnikai képessége miatt az énekkarban tátogásra kényszerítenek. Bár a két mű eltérő történetet sző e gyermeki sérelem elbeszélése köré, a hasonló strukturális építkezés mégis lehetőséget biztosít arra, hogy az összehasonlítást világosan követhető, logikus tagolás alapján építhessük fel. Mindkét alkotás három jól elkülöníthető részre osztható: az expozícióban a szereplők és az alaphelyzet felvázolásával a sérelem előzményeit ismerhetjük

1 Lásd ehhez többek közt: Nánay Bence, *Túl az adaptáción = Adaptációk: Film és irodalom egymásra hatása*, szerk. Gács Anna, Gelencsér Gábor, JAK-Kijárat, Budapest, 2000, 21–44.; Pethő Ágnes, *Múzsák tükre, Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, Pro-Print, Csíkszereda, 2003.

2 Az *Oroszlánkórus* a *Füles fotel* című, öt rövidtörténetből álló ciklus második darabja. A novellákban közös a Dragomán prózájából jól ismert gyermeknarrátor szerepeltetése, illetve az elbeszélésnek az az ismétlődő megoldása, amely az unokával és a nagyapával történteket valószerű és mágikus-irreális határán mozgó eseménysorrá alakítja.

meg, majd ezt követi a kóruséneklésből való kizárásnak az aktusa, amit az ennek feldolgozását jelentő gyermeki reakciók bemutatása zár le. A továbbiakban körvonalazott összehasonlító analízis is ezt a logikát követve igyekszik feltárni a novella és a kisfilm közti hasonlóságokat, különbségeket.

Amennyiben a tanórán ismertetjük meg a novellát és a kisfilmet is a diákokkal, érdemes a közös feldolgozást címjóslással kezdenünk. A komparatív metódusnak megfelelően ezúttal arra a kérdésre kell megkeresni a választ, hogy mi kötheti össze a két alkotást a címek alapján. Mivel közel sem evidens az *oroszlánkórus* és a *mindenki* kifejezés összekapcsolása, meglehetősen sokszínű megoldások szoktak születni. A két cím vizsgálatával arra is rá lehet világítani, hogy míg Dragomán novellájának paratextusa a metaforikus szóösszetétel révén sejtelmesebb, kevésbé egyértelmű megjelöléssel él, addig a film címébe foglalt névmás egy könnyebben dekódolható, általánosabb igénnyel megfogalmazódó (példázatos) történetet sejtet.

A sérelmet előkészítő expozíció közös eleme, hogy mindkét alkotásban a zene, pontosabban a főszereplőknek a zenéhez (énekhez) való viszonya kerül a középpontba. Dragomán novellájában a gyermek narrátor énelbeszélése a zenehallgatást a nagyapával való közös együttlét és a köztük kialakult bensőséges kapcsolat jelölőjeként értelmezi:

> Nagyapa megkér, hogy húzzam fel szépen a gramofont.
> Majdnem mindig, amikor bemegyek hozzá, megkér. Nagyapa nem tud rádiót hallgatni, se tévét nézni, azt mondja, fáj a feje mindentől, ami árammal működik, egyedül csak a gramofont tudja hallgatni ott a kisasztalon, a füles fotel mellett. Nagyapa nem tud felállni, de ha áthajol a karfán, akkor ő is eléri, és fel tudja húzni magának.
> Senki másnak nincs gramofonja az egész blokkban, az egész negyedben, de még az egész városban se, egyedül csak az én nagyapámnak, azt mondja, azért, mert a gramofonok kimentek a divatból, amikor bejött a villany. Egyedül az a kár, hogy csak egyetlenegy lemeze van hozzá, egyetlenegy dallal, amelyik a nagy fákról meg a fekete erdőről meg az eltévedésről szól, legalább ezerszer meghallgatta már, de az is lehet, hogy egymilliószor, és én is nagyon sokszor meghallgattam már vele, mert majdnem mindig, amikor bemegyek hozzá, megkér, hogy húzzam fel szépen, pont úgy, ahogy most…[3]

A novella történetében a zene a másik iránti empátia, a szorosabb érzelmi kötelék médiumaként mutatkozik meg, amelynek rituálészerűen ismétlődő befogadása (egyetlen dal „ezerszeri" meghallgatása) még inkább megerősíti nagyapa és unoka harmonikus kapcsolatát. Ebből is fakad, hogy a folytatásban az éneklő (közvetetten a zenétől) való eltiltás a gyermekelbeszélő lelkében különösen fájó reakciót vált ki.

A *Mindenki* esetében a film címének megjelenése előtti képsorok szintén előrevetítik azokat az alapkérdéseket, amelyeket a történet egésze fog részletesebben kifejteni. Figyelemfelkeltő, hogy a film első néhány másodpercében máris a hangzás kerül előtérbe, azáltal, hogy a néző először csak hanghatásokat érzékel: kopogó lépteket és egy kórus távolinak ható énekét. Ezt követően az első képkockákon egy iskolai folyosón sétáló kislányt látunk, aki jól érzékelhető bizonytalansággal veszi szem-

3 Dragomán György, *Füles fotel (Oroszlánkórus)* = Uő, *Oroszlánkórus*, Magvető, Budapest, 2016, 179–180. A további hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak.

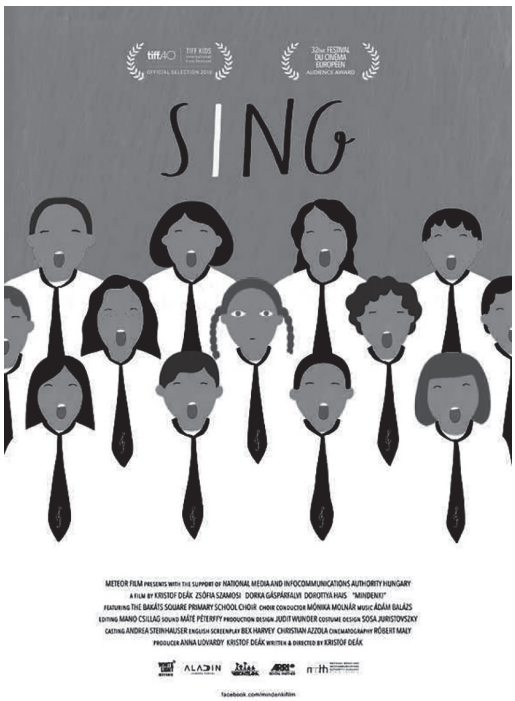
ügyre környezetét, és halad folyamatosan az énekhangok forrása felé. Az egyik tanteremben próbáló énekkart a félig nyitott ajtón veszi szemügyre: a kamera hol a leskelődő kislányra fókuszál, hol a kórust mutatja, megjelenítve ezzel a lány által befogadott látványt. Mindkét beállítás a főszereplő és az énekkar közti távolságról, idegenségről árulkodik: a lány arcát az ajtó félig kitakarja (utalva a kíváncsi és egyben tartózkodással teli leselkedés aktusára), míg a szemrevételezés rejtettségéből fakadóan a kórustagokat is csak részlegesen érzékeli mind a főhős, mind a néző. A film története szempontjából különösen beszédes, hogy az énekkart vezénylő tanárnőt háttal állva jeleníti meg a kamera, ami a kislány és a közte kibomló konfliktust vetíti előre.

A bevezető jelenetsor ezt követően a lány édesanyjának és az iskolaigazgatónak a folyosón elhangzó párbeszédével folytatódik. A beszélgetés a történet szempontjából két kulcsfontosságú témát érint: egyrészt a kislány beilleszkedése kerül szóba (ami nyilvánvalóvá teszi, hogy az idegenségérzet oka az új iskolába kerülés), másrészt pedig az anya a kórushoz való csatlakozás elvi lehetőségére kérdez rá. Az igazgató igenlő válaszából fény derül arra a lényegi alapellentmondásra, miszerint az énekkar egyfelől folyamatosan díjakat nyer a versenyeken, másfelől a vezetésnek az az alapelve, hogy bárki bekerülhet a kórusba. Érdemes felfigyelnünk arra is, hogy az eddigi jelenetsor egésze alatt hol halkabban, hol hangosabban folyamatosan szól a kórus éneke, az általuk előadott dal szövege pedig szintén sajátos módon értelmezi a látottakat, sőt a történet későbbi alakulását is. Orazio Vecchi *Néked zeng ez a dal* című énekéből az alábbi részletek hallhatók:

A hangok szárnyra kélnek
Tengernyi szépet, jót kívánva néked.
Minden bú, minden baj,
minden bánat messze tűnjön.
Szeretet szép sugára
az élet útján lépteid vigyázza!

A dalszöveg nemcsak a kislány új helyzettől való félelmére adott biztató válaszként értelmezhető, hanem egyúttal a szárnyaló hangok klisészerű metaforája úgy is felfogható, mint ami az éneket a szomorúság és a fájdalom ellenpontjaként érzékelteti (az ettől való megfosztottság pedig a novellához hasonlóan ezért is érinti érzékenyen a főhőst).

A film narratívájában a sérelem előkészítéséül szolgálnak a további képsorok is. A hárompercnyi szekvencia az immáron nevesített kislány, Zsófi beilleszkedésének alakulását hivatott felvillantani. Ennek nehézségeit az osztálytársak és az osztályfőnök érzéketlennek tűnő szavai és tettei reprezentálják. A szünetben játszódó rövid jelenetben az osztály lecsendesítéséért felelős hetesek a táblára írják mindazok neveit, akik hangoskodnak. Egyikük, miután megkérdezi az új osztálytársától a nevét, a végig csendben szemlélődő kislányt négyszeri jelöléssel a legrendetlenebbé nyilvánítja a táblán. Bár a megérkező pedagógus nem



> …csak az a baj, hogy most énnekem egyáltalán nincsen kedvem felhúzni se, meg hallgatni se, mert nagyon rossz napom volt, mert az énekóvónő, amelyik nem a rendes óvónéninknek, hanem a kórusos, azt mondta, hogy botfülem van és hamisan énekelek, de annyira, hogy az egész kórust elrontom, mert kihallatszik belőle a hangom, az egész felső csoportból egyedül csak az enyém, és most nincs ideje külön foglalkozni velem, mert nagyon készülünk az ünnepségre, úgyhogy az lesz a legjobb, ha nem is énekelek egyáltalán, hanem csak tátogok, úgy, mintha néma lennék, és én hiába mondtam neki, hogy nem akarok néma lenni, mert nem vagyok néma, azt mondta, hogy akkor is csak tátogjak, ezt nem akarom elmesélni Nagyapának, de a gramofont se akarom felhúzni, megfogom a réz fogantyút, de nem forgatom meg, nem bírom megforgatni. (180.)

törődik a felírt nevekkel, Zsófi bemutatását egyetlen mondattal intézi el, a felállni készülő kislányt pedig azonnal leülteti, hogy tovább haladhassanak a tananyaggal. Az elutasításnak eme direktebb és árnyaltabb megnyilvánulásait az egyik osztálytársnak, Lizának a közeledése ellensúlyozza, aki a szünetben párbeszédet kezdeményez Zsófival, a köztük zajló rövid dialógus pedig jelzi kibontakozó barátságukat.

Mindkét alkotás következő szakasza annak a sérelemnek a bemutatása, amely az éneklés imitálására kényszerítés által a gyermekszereplőket némaságra és színlelésre kényszeríti. A két mű közötti hasonlóság itt érhető leginkább tetten, ám épp ezért érdemes azokra a különbségekre fókuszálnunk, amelyek a kétféle médium narratív és reprezentációs lehetőségeiből (és korlátaiból) fakadnak. A novellában az esemény retrospektív módon tárul elénk, ahol a gyermeki gondolkodást és beszédet imitáló hosszú, mellérendelések sorából álló mondat szubjektív perspektívából idézi fel a történteket:

Az óvodáskorú gyermeket tátogásra kényszerítő felnőtt/pedagógus tekintélye nemcsak az éneklést, hanem az átélt sérelem kimondását, kibeszélését is elnémítja, aminek következtében a narrátor/főhős ezúttal a nagyapával való közös zenehallgatást is elutasítja, mintegy „némává teszi".

A kisfilm ezúttal is részletesebben bontja ki Zsófi énekkari tapasztalatainak ábrázolását. A próba elején a tanterembe érkező Erika néni arról tájékoztatja a diákokat, hogy a hamarosan sorra kerülő kórusverseny fődíja egy svédországi út, amelyen győzelem esetén mindannyian részt vehetnek. A folytatásban a kórus énekét követhetjük nyomon, ahol a kamera hol az énekkarhoz először csatlakozó, lelkesen éneklő Zsófira, hol az őt gyanúsan méregető tanárnőre fókuszál. Ezt követően annak a jelenetnek lehetünk szemtanúi, amikor Erika néni a többiek távozása után külön is meghallgatja Zsófi énekét, majd megkéri őt, hogy a kórusban ezután csak tátogjon éneklés helyett, mert még nem

elég jó a hangja. Ígérete, miszerint a későbbiekben majd külön foglalkozik a lány képzésével, éppúgy álságosnak mutatkozik, mint a Zsófinak felkínált cukorka, ami a többi kórustag korábbi távozásakor inkább tűnt az odafigyelés és törődés kedves gesztusának.

Az összehasonlítás során itt érdemes felhívni a figyelmet a két alkotás mediális-reprezentációs különbségeire. A nyelvi elbeszélés által formálódó személyes emlékezés képes megvilágítani a narrátor-főhős érzéseit, gondolatait, de nem teszi eldönthetővé azt a lényegi kérdést, hogy a gyermek mennyire énekel hamisan. A filmben azonban – az akusztikai közvetítés lehetősége révén – a befogadó számára is világosan megítélhetővé válik, milyen Zsófi énekhangja: a kislány egyáltalán nem énekel rosszul, legfeljebb a verseny megnyeréséhez nem elég professzionális a teljesítménye. Másfelől viszont a lány érzelmeit a novellával ellentétben nem a szavak, a belső monológ világos utalásai, hanem a vizualitás, elsődlegesen is a színész által közvetített érzelmi reakciók dekódolása adhatja a néző tudtára.

A két alkotás a továbbiakban a gyermekeket ért sérelem feldolgozásának példázatos történetévé alakítja az eddig elbeszélteket. Az *Oroszlánkórus*ban a sérelem következtében még radikálisabbá válik a zene elutasításának korábban jelzett gesztusa, amely aztán a harag és sírás nehezen szétszálazható érzelmi kitörésében éri el tetőpontját:

> Nagyapa akkor megkérdezi, hogy mi a baj, én nem akarom elmondani, csak nézem a fekete lemezen a csillogó barázdákat, és aztán azt kiáltom, olyan hangosan, amilyen hangosan csak tudom, hogy utálom a zenét, és meglököm a gramofont, úgy, hogy majdnem leesik a kisasztalról, és attól, hogy le fog esni, úgy megijedek, hogy sírni kezdek, azt sírom, hogy utálom a zenét, utálom-utálom-utálom. (180–181.)

Az ezt követő utolsó, ám igen terjedelmes mondat egy különösnek ható, látomásszerű leírásban arról ad számot, hogy a nagypapa segítségével hogyan képes az elkeseredett gyermek az őt ért megaláztatást semmissé tenni. A narrátor maga sem tudja, miként kerül nagyapja ölébe, aki pedig nem vár semmiféle magyarázatot, hanem unokája szavait nevetve ismételgeti, így próbálva meg a dühös gyermeket megnyugtatni. A nevetésből fakadó rázkódás először az oroszlánlábakon álló füles fotelre, majd fokozatosan a szobában lévő bútorok és eszközök mindegyikére átterjed, aminek következtében a megszemélyesítés alakzata által életre kelő tárgyi világ zörejei, hanghatásai olyan kórust hoznak létre, amelynek eredendően kakofon zűrzavara a nagypapa és unokája bátorságról szóló, mindent betöltő énekével egészül ki:

> Aztán egyszer csak már a Nagyapa ölébe vagyok, nem tudom, hogy kerültem oda, […] azt mondogatja ő is, hogy utálja, utálja, utálja, de hallom a hangjában, hogy nevet, […] de Nagyapa úgy nevet, hogy az egész füles fotel remeg és rázkódik, kopog a padlón a négy nagy oroszlánlába, és a kopogás végighullámzik a padló deszkáin, mintha földrengés lenne, elér egészen a sokfiókos mahagónikomódig, aminek a tetején Nagyapa kupái meg serlegei vannak, és a serlegek összekoccannak, és megkondulnak, és közben a fiókok félig kicsúsznak, és aztán

vissza a helyükre, és megint ki, […] pont olyan, mintha a fiókok elején a mahagónira csavarozott nagy oroszlánfejek énekelnének […] lobogó sörénnyel, morogva énekelnek, és hallom, hogy Nagyapa se nevet már, hanem ő is morogva, vadul énekel, azért mert ő a Főoroszlán, és én is pont úgy morgok már, ahogy ő, […] egy régi-régi éneket énekelünk, nem tudom, hogy miről szól, de az biztos, hogy benne van, hogy mi nem félünk senkitől, és nem félünk semmitől, […] bátrak vagyunk, és nagyon nagyok, és a hangunk, az nagyon szép, és nagyon messzire hallatszik, és én tudom, hogy mindenki hallja, mindenki az egész blokkban, az egész negyedben, az egész városban, mindenki, még az a hülye énekóvónéni is. (180–181.)

A gyermekelbeszélő elnémításából fakadó fájdalmát, megaláztatását a képzelet teremtette illúzió segít megsemmisíteni, amelyben a kaotikus hangok kavalkádja, az állatias morgás csodaszép énekként hangozhat, és ami – ha a valóságban nem is, de a fantázia imaginárius közegében mindenképp – lehetővé teszi a hatalmi elnyomást megtestesítő óvónéni elleni visszavágást.

Az eddigiekhez hasonlóan a zárlathoz vezető történések is hosszabb eseménysort képeznek Deák Kristóf filmjében. Az Erika néni utasítását követő jelenetek egyértelművé teszik, hogy a tátogásra kényszerítés Zsófi számára nemcsak megalázó, hanem szó szerint el is némítja őt, aminek köszönhetően a lány senkinek nem beszél a történtekről (az arcán tükröződő szomorúság, a párbeszédek során az elhallgatások, tétova válaszok egyaránt ezt jelzik, éppúgy, mint amikor magányosan próbálgatja az énekhangját, majd a tátogást). A fordulat akkor következik be, amikor Liza folyamatos unszolására Zsófi végül sírva bevallja, mit mondott neki Erika néni. A következő kóruspróbán Liza az igazságérzetére hivatkozva számonkéri a tanárnőn, hogy miért nem hagyja Zsófit és a gyerekek egy részét énekelni. A pedagógus reakciójában a hatalmával (vissza)élő manipulatív szándék lepleződik le: egyrészt Liza „lázadásának" következményeként felfedi, kik a tátogásra kényszerülő, kevésbé tehetséges diákok, majd e megszégyenítésért a kislányt teszi felelőssé. Ezután pedig felajánlja a kórusból való szabad távozást, miközben jelzi, hogy ennek sem a szülők, sem az igazgató nem fog örülni. A film hátralévő részében a gyermekek együttes lázadásának előkészítését láthatjuk, amit a zárlatban annak erős érzelmi hatásmechanizmusokkal operáló bemutatása követ. A kórus tagjai titokban összefognak, és a kórusversenyen azzal szégyenítik meg Erika nénit, hogy hangos éneklés helyett mindannyian tátognak, majd a dühösen szitkozódó tanárnő távozása után tökéletes hangzással adják elő a megtanult kórusművet. Mindennek köszönhetően úgy tűnhet, hogy a film annak reményteli példázataként volna értelmezhető, miszerint az elnémításra ítéltek és a velük szolidáris közösség összefogása, szó szerinti csöndes ellenállása képes a hatalmi elnyomás elleni fellépésre.

A *Mindenki*t elemző-értékelő kritikák, miközben elismerték a film alapvető erényeit, épp a zárlat példázatosságát vizsgálva fogalmaztak meg az alkotás értékeivel kapcsolatos kételyeket. Az értékelések egy része azt tette szóvá, hogy a film befejezése túlságosan sematikusnak mutatja a tanárnő figuráját, míg a korábbi történések valamelyest árnyaltabbnak tüntették fel a motivációit. Erika néni ugyanis kénytelen a hatalmi elvárásoknak eleget tenni, miközben az igazgató kettős célkitűzése, miszerint bárki lehet kórustag, de a versenyeket is meg kell nyerni, eleve teljesíthetetlen feladat. Mint arra többen rámutattak, ráadásul a tátogásra ítélt gyerekek versenyeztetése azt jelenti, hogy a tanárnő ezzel lehetővé teszi számukra is a svédországi utazást. A történet problematikusságának másik elemeként leggyakrabban

a megkérdőjeleződő hitelességet szokás emlegetni.[4] Kérdéses lehet ugyanis, hogy mennyire életszerű a kisdiákok ilyen mértékű összefogása és hatalom elleni „lázadása", mint ahogyan a film azzal sem néz szembe, hogy mi történhet majd a továbbiakban az iskolában vagy a következő kóruspróbán.[5]

Miközben e felvetések tanórai továbbgondolásra, esetleges vitára alkalmat adó megállapítások, úgy vélem, épp az *Oroszlánkórus*sal való összevetés oldhatja fel valamelyest a felmerülő dilemmákat. Deák Kristóf filmjének a problémákat leegyszerűsítő, túlságosan idealisztikus befejezése a befogadóra gyakorolt hatás tekintetében ugyanis azt valósítja meg, amit Dragomán gyermekhőse tesz az őt ért sérelem feldolgozásaként. Miközben pontosan érzékeljük, hogy a gyermeki összefogás filmben megjelenített győzelme a mindennapok valóságában nemigen érvényesíthető, addig a néző számára épp a fiktív történet egyszerűsített példázata válik a képzelet imaginárius közegében vigaszt és reményt kínáló alternatívává. Ahogyan az *Oroszlánkórus*on sincs értelme a tárgyak és a két szereplő „énekének" hitelességét számonkérni, talán a film esetében sem ez a legcélszerűbb megközelítés: amiként az ovis kisgyermek hangja nem lett szebb, és az óvónéni tettét sem törli el semmi, ugyanúgy a gyermekkórus ellenállása sem fogja megváltoztatni az iskolai közösséget és a társadalom egészét átszövő hatalmi játszmák manipulatív megnyilvánulásait. Ám a fikció formálta képzeletbeli világ(ok)ba való belefeledkezés mégiscsak segíthet abban, hogy – ha semmissé nem is, de legalább – jobban megérthetővé és valamelyest elviselhetőbbé váljanak a mindennapi valóság kisebb-nagyobb sérelmeket okozó, megalázó történései.

4 Dobszay Ambrus például nemcsak Erika éni gonoszságát, az (1990-es évekbeli) iskolai élet működését, hanem magának a kórusbeli tátogásra kényszerítésnek a módszerét is irreálisnak tartja (annak ellenére, hogy a film bemutatása után sok ilyen esetre derült fény). Dobszay Ambrus, *Hamis a kórus?* Új Pedagógia Szemle, 2017/3–4, 114.

5 Ezt egészíti ki annak ellentmondásossága, hogy a kórus éneke a zárójelenetben csak akkor szólalhat a filmben hallható tökéletességgel, ha az addig tátikázók nem énekelnek. Novák Zsófia, *„Szerinted igazságos lenne, ha csak a szerencsések lehetnének itt?" A* Mindenkiről *és a csalódásról*, Szkholion, 2017/2, 43. A film hitelességével kapcsolatos kritikák legfrappánsabb összefoglalását lásd Szirmai Gergely videóblogjában: *Megérdemelte-e a „Mindenki" az Oscart?* https://www.youtube.com/watch?v=MGSi6wG5_tE&t=724s (Utolsó letöltés: 2024. január 28.)

Fotó: Aniruddh Bhatnagar/Pexels

Jéga-Szabó Krisztina

Trauma és emlékezet

– kortárs holokauszt-filmek a magyarórán

Eddigi tanári pályám során többször próbáltam film és irodalom kapcsolatát, a két művészeti ág eltérő és korreláló kifejezőeszközeit megmutatni a magyarórán. Erre inspirálja a mozirajongó magyartanárt már önmagában a magyar filmtörténet is, hiszen nemcsak bővelkedik kiváló regényadaptációkban, hanem bizonyos korszakokban a film és az irodalom szorosan összekapcsolódó szellemi műhelyei valósággal megtermékenyítik egymást. Ilyen a későmodernség időszaka, gondolok elsősorban Mészöly Miklós filmes beágyazottságára vagy az utóbbi évtizedek világhírű Tarr Béla–Krasznahorkai László alkotói párosára.

Legmerészebb pedagógiai próbálkozásom a filmes és az irodalmi kifejezőeszközök különbségeinek a megmutatására egy informatikai szakképző intézményben történt, amikor az irodalmi műveltséggel és magaskulturális háttérrel alig rendelkező, leginkább számítógépes játékok területén edződött fiú osztálynak próbáltam megvilágítani Makk Károly *Szerelem* és a kapcsolódó Déry Tibor-novellák eltérő, ugyanakkor párhuzamos kifejezőeszközeit.

A szereplői nézőpontokhoz kapcsolódó szubjektív képeket vetettük össze a filmes és az irodalmi elbeszélésben, próbáltunk értelmezni néhány lírai montázst, asszociációs kapcsolási lehetőséget.

Ma már jóval „szerényebben” választok pedagógiai célt a magam és tanítványaim számára, jobban figyelek a diákok érzékenyítésére és határaira, valamint kevésbé próbálom „megváltani őket” a magas művészet által (ha értik olvasóim, mire gondolok).

Ebben a tanulmányban a kortárs magyar film holokauszt-traumát feldolgozó alkotásainak tanórai és érettségire felkészítés során szerzett tanítási tapasztalatomat szerteném megosztani. Azért is irányult a figyelmem erre a témára, mert az utóbbi 10-15 évben a magyar művészeti szcénán a holokauszt-emlékezet jelentős megélénkülésének, másod- és harmadgenerációs alkotók jelentkezésének vagyunk tanúi. A nemzetközi szakirodalom ál-

tal a „holokauszt gyermekeinek és unokáinak” nevezett generációk megújuló formákban és intenzitással formálják meg mondanivalójukat. Az irodalmi életben a fiatal és a középgeneráció is meglepetésekkel szolgál a témában, elég csak, ha Turi Tímea esszéire, Csobánka Zsuzsa prózájára, Zoltán Gábor „hírhedt” *Orgia* című művére gondolunk, vagy ha az elmúlt évek egyik nagy könyvsikerét, Tompa Andrea *Kétszer nem lehet meghalni* című regényét említjük. A filmes alkotók pedig rendre nemzetközi elismerést is kapnak ezekért az alkotásokért, itt van mindjárt a sokak által filmtörténeti jelentőségű mesterműként aposztrofált Nemes Jeles László rendező és Erdély Mátyás operatőr Oscar-díjas filmje, a *Saul fia*. Annak ellenére, hogy a magyar filmtörténetben már a Kádár-rendszer alatt, a hivatalos elhallgatás közegében is olyan jelentős rendezők, mint Fábri Zoltán és Szabó István tértek vissza újra és újra a témához, a rendszerváltás után pedig nagyon fontos dokumentumfilmek is készültek (ld. Forgács Péter például családi archívumokból összegyűjtött anyagból készített jónéhány filmet), és túl vagyunk egy nagy, reprezentatív *Sorstalanság* megfilmesítésen is. Nyilvánvalóan látszik az alkotásokból és az azokat övező közbeszédből, hogy sok kibeszéletlenség halmozódott fel, sok az elmondatlan történet, az emlékezet újabb és újabb generációk számára jelent közös ügyet.

Az első filmes adaptáció, amelyet jó szívvel ajánlok, Gárdos Péter *Hajnali láz* című alkotása, amellyel 2015-ben saját, a korábbi években már nemzetközi bestsellerré váló regényét adaptálta filmre. Az elbeszélt történet is mélyen megindító, de a mű saját családi „keletkezéstörténete” is rendkívül izgalmas, hiszen Gárdos Péter kiváló filmrendező alapanyaga saját szüleinek egészen 1985-ig titokban tartott levelezése volt. Nagyon kedves, középiskolában viszonylag könnyedén bevezethető anyag a svéd szanatóriumban ismerkedés céljával 114

lánynak levelet író tüdőbeteg túlélő fiatalember romantikus története.

A második film, amelynek tanításához már remek oktatási segédanyagok állnak rendelkezésre, Szántó T. Gábor *Hazatérés* című novellájából készült 2017-es alkotás, Török Ferenc *1945* című filmje. A viszonylag rövid novella egyszerűen olvasható, az elbeszélés kerete egy nap, a film képi megformálása pedig nagyon gondos és művészi, a színészi alakítások kiválóak, drámaiak.

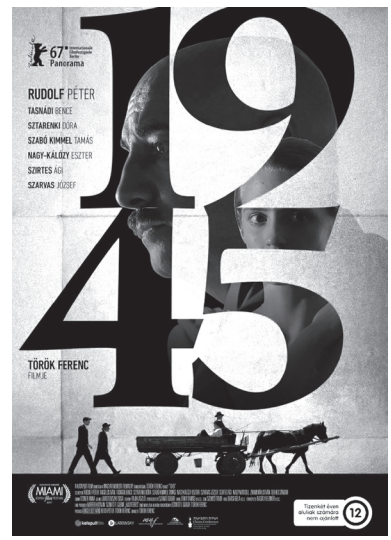
S végül, de nem utolsósorban részletesebben beszélnék Tóth Barnabás *Akik maradtak* címmel készített, 2021-es játékfilmjének tanítási folyamatáról, amelynek irodalmi alapanyagául a saját jogán is olvasottá, és ismertté váló mű, F. Várkonyi Zsuzsa *Férfiidők lányregénye* című írása szolgált.

A történetet így foglalja össze a Nemzeti Filmintézet oldala, amelyet a többi film kapcsán is jól lehet hasznosítani a tanórán: „A negyvenes éveiben járó nőgyógyász, Aldó (Hajduk Károly) és a cserfes kamaszlány, Klára (Szőke Abigél) magára marad a második világháború után, miután elveszítik a családjukat a holokausztban. Mély barátság, különleges pótapa–lánya kapcsolat szövődik közöttük, de a környezetük a korkülönbség miatt ezt nem nézi jó szemmel. A háttérben közben kibontakozik az ötvenes évek vörösterrorja."[1]

Tapasztalatom szerint azért is lehet hasznos és termékeny ezt a filmet behozni a magyarórára, mert főhőse kamaszlány, pontosabban, mert a film egy szinte család nélkül maradt tinédzser felnövekedés-történetét beszéli el. Gyakran szólal meg a regény is Klára hangján, sokszor az ő fókusza érvényesül, a lány nézőpontjának kiemelését erősítik levelei, amelyek a regényben és a filmben is fontos szerepet játszanak. A lány ugyanis szüleinek fiktív, de számára nagyon is valós leveleket ír.

Véleményem szerint a kamaszlány-nézőponton keresztül könnyebben tudjuk a diákokat érzékenyíteni, közelebb vezetni ehhez a lelkileg megterhelő, komoly témához. Már maga a filmes kezdő jelenet, a menstruáció elmaradása miatti orvosi vizsgálat is hatásos ráhangolódást kínál számukra Klára karakterére, és a szokatlan intimitás-tematika is megteremti az érdeklődést.

Mivel a filmes elbeszélés többnyire a kamaradráma szűk körében marad, és sok a hétköznapi élethez kapcsolódó jelenet, kiindulópontként rá lehet irányítani a diákok figyelmét a „divatra" és a tárgyi kultúrára, a háború utáni és az 50-es évekbeli nélkülözés, az átszabott szoknyák, két számmal nagyobb kabátok szegényes világára. A berendezés ifj. Rajk László munkáját dicséri, akárcsak a magyar falu világát kifejezetten művészi enteriőrökben felmutató fekete-fehér *1945*. Érdemes végigkövetni Klára nőiesedő öltözködésének szerepét a filmben, a rúzs és a kivillanó kombiné jelentését, egészen az utolsó jelenetben már felnőtt nőként villamosozó, kolmolyabb frizurában és kalapban megjelenített félprofilig. A korosztályos párhuzamok kiemeléséhez tartozik a tánciskola szituációja, valamint a randevúzás korabeli kultúrájára való reflektálás, és természetesen a filmbéli iskolai jelenetekhez való kapcsolódás megteremtése is.



Ezt a kapcsolódást, a diákok mai jelene és a film történeti idősíkja közötti hidat szerettem volna megerősíteni azáltal is, hogy írásbeli feladatként azt a fejezetet adtam az osztálynak a könyvből, amelyben Aldo elmegy Klára iskolájába egy délelőtt, mert nem jók az eredményei, és valamiféle korabeli fogadóóra-szituációban hallgatja végig tanárait. A filmes elbeszélésben is sikerült jellegzetes karaktereket alkotni, de a regény elbeszélésében még részletesebb bomlik ki a tanárok szólamain keresztül beszü-

1 https://nfi.hu/filmek/akik-maradtak.html

remkedő korrajz, a Rákosi-diktatúra elvárásai, az uniformizálás, az engedelmesség, a kislány egyéniségének, érzelmeinek és a zsidóságának elrejtési kívánalma, amire Klára nem feltétlenül hajlandó. Az volt a diákjaim számára a feladat, hogy a filmes jelenet és a regény 5. fejezetének első felét elolvasva, illetve meghallgatva készítsenek jellemzést a diáklányról tanári szempontból, összefüggő 15 mondatos fogalmazás formájában. Szerencsére a teljes regényszöveg hozzáférhető igényesen felolvasott változatban a közösségi médiában (a film facebook oldalára feltöltve), és ezt a részt ráadásul maga a szerző olvassa fel, így közben megismerkedhetnek az ő „karakterével" is.

A tanárok szólamát mindkét változatban Aldo noteszfeljegyzései kommentálják. A regényben Aldo először a vélhetőleg zsidó származású tanárok nevét gyűjti össze, illetve azt tervezi, hogy hozzájuk fog elsőként bemenni. A filmes elbeszélésből jórészt kimarad a politikai szituáció összetettségére és a zsidó identitás összefüggéseire való reflektálás. Például a szintén zsidó származású igazgatónő karaktere, akivel Aldo leginkább párbeszédet tud folytatni, hiszen értik egymást, s a veszteség feldolgozásának folyamatára reflektálnak közösen. Klárról alapvetően az lesz nyilvánvaló, hogy „nem áll be a tornasorba", nem rejti el lelki problémáit, „élő felkiáltójel", ami esetleg sértheti „őket", vagyis a holokauszt-traumát nem elszenvedett többséget. Emellett a diákok számára vonzó példa lehet mint szabad, németül kiválóan fordító és könyveket olvasó, értelmes kislány, és esetleg saját tanulási „problémáikra" is reflektálhatnak a szituáció megértése révén. A részlet megismeréséből és elemzéséből az is nyilvánvalóbb lehet a diákok számára, hogy Klára nehezen indul el a traumafeldolgozás útján, az átlag gyereknél hosszabban és makacsabbul várja vissza szüleit, nem akar szembesülni halálukkal, és hogy iskolai eredményeinek romlása és iskolai viselkedésének nonkonformitása ezzel az állapottal függ össze. Ebből a feladatból nemcsak a korszak politikai berendezkedéséről, az egyébként a történelem órán nemrégiben tanult Rákosi-rendszer hétköznapjairól kapnak információkat, hanem a precízen közvetített pszichológiai szemlélet révén reflektálhatnak a tanulási folyamat összetett működésére, vagyis saját magukra.

F. Várkonyi Zsuzsa eredetileg pszichoterapeuta, a trauma kérdésével szakemberként is foglalkozik. Pszichológiai szaktudása, tapasztalata mélyen átitatja a regényt, maga a történet is tulajdonképpen egy pszichoterápiás folyamatot mutat be, a gyászmunka és a trauma feloldásának működését, miközben segítséget nyújt abban, hogyan lehet megszabadulni a túlélőknek a bűntudattól, visszanyerni életkedvüket, megbékélni a hiánnyal és megtanulni újra kötődni.

A trauma téma és a pszichológiai szemlélet egyre inkább a hétköznapi beszédkultúra része, a diákok „vevők" a témára, sőt esetleg még érintkezhet is a tapasztalatuk a kamaszkori „gyógyulási" folyamatokkal, hiszen életkorilag éppen most „nőnek ki" a túlérzékenység korszakából.

A trauma fogalmát más, a tananyagban kötelezően szereplő sorstragédiák esetében is már előszeretettel használják a diákok, én is nagyon fontosnak tartom, hogy mai szemmel tekintsenek rá egy-egy régi történetre. Én a tanórán leginkább Szabó Magda *Ajtó* című műve kapcsán szoktam Emerenc traumatizáltságáról beszélni, de maga a történelmi trauma és az emlékezet kérdése az alapja tulajdonképpen a 12-es irodalom törzsanyagban a történelem és irodalom kapcsolatáról szóló témakörnek. Itt a tantervben az ajánlott olvasmányok közé bekerült például Polcz Alaine *Asszony a fronton* című önéletírása is, ami szintén a traumafeloldás működését reprezentálja, és a kibeszélés egyik kultikussá vált irodalmi megjelenése. Az irodalom és a művészet terápiás működésének és funkciójának

bemutatását is fontosnak tartom tehát a tanórán, és a *Férfiidők lányregénye* ebből a szempontból is sok tanulsággal szolgál.

Nem ejtettem még szót a történet egyik lényeges eleméről, az Aldo és Klára közötti határokat finoman feszegető kapcsolat kérdéséről. A beteljesületlen „szerelmi szál" talán még vonzóbbá teszi a témát a fiatalok számára. Ennek a kicsit szülő-gyermek viszony, kicsit barátság és szerelem határmezsgyéjén ingadozó kapcsolatnak a bemutatásában a film csendjei nagyon beszédesek, a gesztusok képi megjelenítése talán még intenzívebb, mint a regény szövegében.

Fotó: Karol Wisniewski/Pexels

A depressziós férfi és a szüleit magában konokul életben tartó kamaszlány között kiépülő mély emberi viszonynak az elemzése során szembesülhetünk a párkapcsolatokra vonatkozó korabeli és mai társadalmi sztereotípiákkal, mindemellett az elbeszélés bemutatja a diktatúra légkörének fojtogató, a magánéletbe beleavatkozó működését is. Rácsodálkozhatunk az egymásra találások és az emberi összetartozás természetének sokféleségére és gyógyító erejére. Különösen erős az a jelenet, amelyben jönnek az ávósok éjjel a bérházba, a férfi és a lány pedig összekapaszkodva félnek, szinte bújtatják egymást. Érdemes részletezve megbeszélni ennek a jelenetnek a politikai hátterét, a rendszerre jellemző mindennapi terrort, a besúgást, és megmutatni az összekapaszkodásban rejlő intim feszültséget.

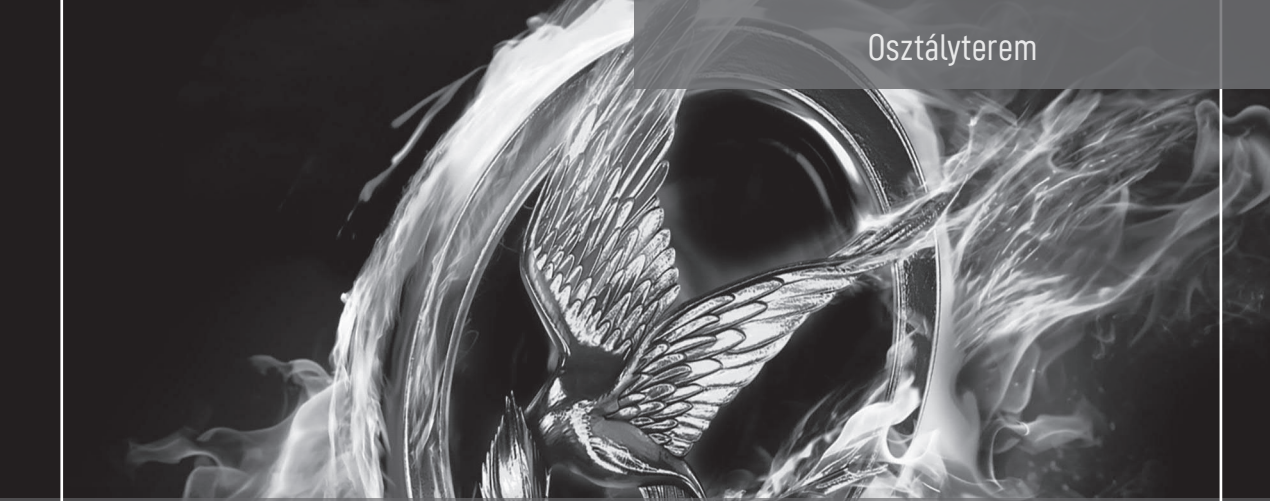
A filmnyelvi eszközök közül kiemeltem még a tanórán a színek és a fény-árnyék játékának központi szerepét. Az igényes és művészi operatőri munka közvetíti a holokausztból hazajöttek magányát, elszigeteltségét; a körülöttük lévő világtól való elidegenedést a barnás, sötétes szobabelsők emelik ki. Az éjszakai árnyékok falra vetülése szépen metaforizálja a múlthoz való viszonyt, a függöny vetette mintával összejátszik a fényképalbum-lapozgatós jelenetben az egyes oldalakat egymástól elválasztó vékony papírhártya árnyéka, miközben Klára Aldó múltjának lapjaival szembesül. A gyönyörű jelenetben a szőnyegen zokogó lányra vetül az ablakon besütő fénysugár, a reménykedés képei legyőzik az árnyékokat és a sötétséget, üzeni a film. Az utolsó jelenetre a filmes képkockák határozottan fénnyel telítetté válnak, kiszínesednek, majd Klára egyedül, megerősödve és élettel telien folytatja „közönséges villamosútját" a jövőbe. A lányregények műfaji elvárásához illeszkedő reményt keltő végkicsengés is pozitív, lélekemelő élménnyé avatja a diákok számára a történetet.

Szakirodalom

Dávid Réka Anna, *Sorsváltozatok a jelenlétben: Az újrakezdés lehetőségei Tóth Barnabás Akik maradtak és Török Ferenc 1945 című filmjében,* Apertúra, 2021,16 (4),1787-7245.

https://www.szombat.org/kultura-muveszetek/irodalom/foldes-gyorgyi-masod-es-harmadgeneracios-holokauszttrauma-feminista-vetuletben-marianne-hirsch-turi-timea-csobankazsuzsa-clara-royer

https://kortarsonline.hu/aktual/a-csondessegevel-hodit-az-akik-maradtak-cimu-film.html



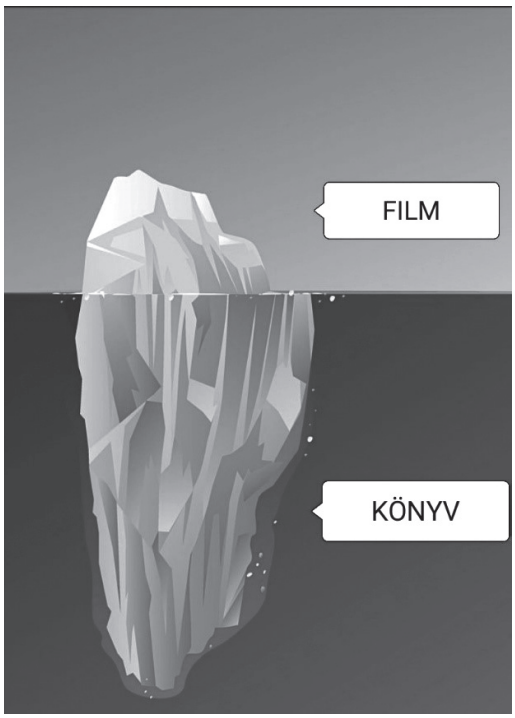
Sára-Csombor Rita

A filmtől a könyvig

A diktatúra megjelenésének különféle aspektusai *Az éhezők viadala* című filmben és a regényben

Tanulmányom egy jógyakorlat tervezésének és kivitelezésének folyamatát kívánja bemutatni szakmódszertani szempontból. Elsősorban nem elméleti jellegű gondolatmenetet ír le, nem filmesztétikai vagy tudományelméleti irányból közelít a filmek világához. Sokkal inkább keresi a választ arra a kérdésre, hogy a mai 14-18 éves fiatalokat hogyan lehet közelebb vinni a könyvek világához. Ennek a témának gazdag szakirodalma van, rengetegen beszéltek már különböző aspektusairól. Ebbe a gazdag párbeszédbe kíván bekapcsolódni, célja pedig felkutatni és rendszerbe állítani azokat a mozzanatokat, amelyek hatással vannak a fiatalokra, és gondolkodásra illetve a látszólagos inaktivitásból való kitörésre késztetik őket.

Írásom címe szándékoltan provokatív jelleggel arra kívánja felhívni a figyelmet, hogy a magyartanításban feltétlenül szükséges lenne a körülöttünk lévő világ kihívásainak megfelelni. Még mindig tetten érhető a gyerekek vagy szülők reakcióiban az a nézet, miszerint a film rossz, és a könyv jó, aki pedig a filmet is megnézi vagy csak a filmet nézi meg, az hanyag, lusta, rendbontó. Rengeteg mém, vicces és kevésbé humoros kép ábrázolja a film és könyv különbségeit: a képeken a jéghegy csúcsa is látszik, ami a víz fölötti kisebb rész, ez hivatott a film szűk mozgásterének illusztrálására. A felszín alatt pedig látható a jéghegy víz alatti, hatalmas része is, ami a könyv részletgazdagságára, tágabb mozgásterére utal.



1. ábra[1]

Ennél azonban árnyaltabb a kép. A filmek szembeállítása a könyvek világával súlyos hangsúlyeltolódásokhoz vezethet, holott, ha párbeszédre nyitottan tekintünk a kérdésre, igen értékes hozadéka lehet. Ennek a diskurzusnak a bemutatásához kapcsolódik ez a tanulmány is.

Amikor az egyik kilencedikes gimnáziumi osztályommal még csak néhány hete dolgoztunk együtt, folyamatos kihívások elé állítottak, úgyszólván kóstolgattak. Majdnem minden magyarórára kitaláltak valami provokatív kérdést, amivel nemcsak az időt tudták húzni, hanem tesztelték a reakcióimat, és szinte szóról szóra megjegyezték a válaszaimat. Az egyik ilyen kérdés volt a könyvek, illetve a könyvek alapján készült filmek kérdése. Mindenáron meg akarták tudni, hogy melyik műfajt/történetmesélési formát tartom jobbnak. Ebből a kérdésből aztán évekig tartó diskurzus bontakozott ki.

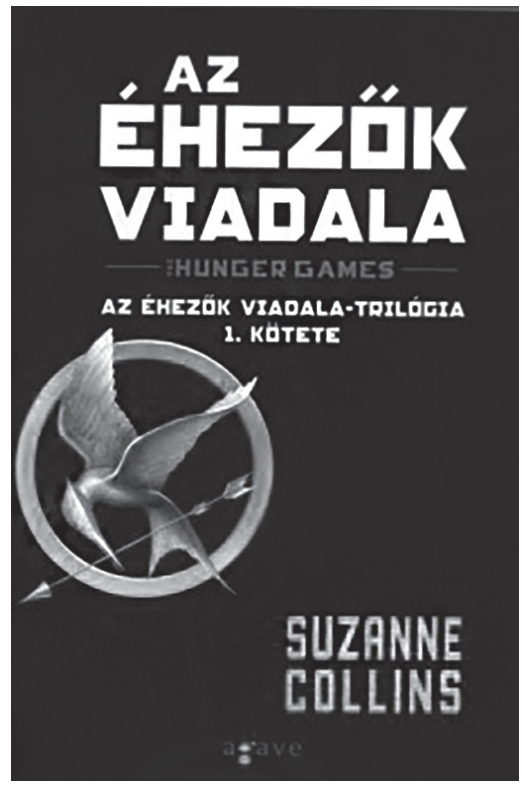
Ennek a diskurzusnak az első lépése volt egy vitakör nyelvtanórán. A klasszikus hagyományokat követve a tanulók két csoportra osztották magukat, és csoportonként gyűjtöttek érveket a véleményük alátámasztására. Alapvető érvként azt említették, hogy a filmek csak „pillanatképek" és eltörpülnek a regény komplexitása vagy részletgazdagsága mellett. Emellett sok egyéb argumentum is összegyűlt. A teljesség igénye nélkül a következő okfejtések születtek:

1. Nem lehet az almát és a narancsot, vagyis a könyvet és filmet összehasonlítani, mert mindegyik önmagában egyedi és művészi. A kivitelezéstől függ az adott alkotás minősége nem a műfajtól.
2. Érdekes módon a többnyire kizárólag a könyvekhez tartozónak vélt tulajdonságok gyakran megtalálhatók a filmekben is: képek, szimbólumok, ábrázolásmód, jellemfejlődés, cselekményváz, szerkezeti egységek stb.
3. A filmeknek egy egész történetet, egy egész világot kell bemutatniuk a rövid műsoridőben (általában 90 vagy 120 perc, persze ettől eltérő, hosszú filmek is léteznek), a könyv elolvasásához szükséges idő töredéke alatt kell belehelyezkednünk a történetbe.
   Megjegyzés: felvetődött, hogy a sorozatok olyan eszközökkel élnek, mint régen a folytatásokban megjelenő regények: függő vég, késleltetés, epizódok betoldása, elkalandozás a cselekmény fő szálától, kísérletezés az érdeklődés, a figyelem fenntartásával).

1 Az illusztrációként használt kép készítője: Sára-Csombor Rita, az eredeti kép forrása: https://www.istockphoto.com/hu [letöltve 2025. 01.25.]

4. A képi világra összpontosítás a filmnél koncentráltabb, nem igényel annyi befogadói agymunkát, a díszlet, a kosztümök, a zene sokat ad.
   Megjegyzés: A készen kapott vizualitás, gyors váltás kritikája kapcsolódási pont volt. Az egyik csapat tagjainál ez pozitívum volt, a kikapcsolódást, kényelmet segítő eszközként tekintettek rá, míg a másik csoportnál az egyéni képzelőerő korlátozását látták benne. Érdekes volt látni, ahogy egymásnak feszülnek azok a fiatalok, akik egyébként passzívan voltak jelen a magyarórákon.
5. A jéghegy-érvet leggyakrabban arra használják, hogy valahogyan azt állítsák, a filmek valamilyen módon rosszabbak a könyveknél. E logika szerint a festmények rosszabbak a fényképeknél, vagy fordítva.
6. Amíg egy könyv minősége az írótól függ főleg (a szerkesztőt, borítótervezőt és kiadót kihagyták) egy film minősége számos terület képviselőjétől függ.
   Megjegyzés: A fiatalok az operatőri és rendezői munka említése mellett a színészi játékot, világítást, forgatókönyvírást és zenei aláfestést is említették. A produceri és egyéb gyártást és forgalmazást befolyásoló tényezőkre nem tértek ki.

A diskurzus második lépéseként összeállítottak egy listát olyan filmcímekből, amelyek könyvek adaptációi, és nem teljes mértékben igaz rájuk a jéghegy-elmélet, vagyis, nem pusztán a jéghegy csúcsát, vagyis a könyvek lecsupaszított verzióját láthatjuk általuk, hanem van mélységük, mondanivalójuk is. Így jutottak el Suzanne Collins *Az éhezők viadala* trilógiájához (ami azóta négy kötetre bővült, és az ötödik kötet megjelenése is hamarosan várható). Megjegyzésként itt is fontos leszögezni, hogy ezt a folyamatot a 14-15 éves fiatalok mozdították tovább, a tanári aktivitás az orientálást



és a meghallgatás-reagálást jelentette, illetve a motiválást.

A diskurzus harmadik lépéseként a 10. évfolyamon tartott szintvizsga („kisérettségi") tételei közé az irodalom határterületeiről olyan művet szerettek volna beemelni, amihez az osztályból mindenki kapcsolódni tudott. A korábban felmerült címek közül *Az éhezők viadala* lett a kompromisszumos megoldás. A közös feldolgozás egy projekt során valósult meg, ezért is vált kötelező helyett közös olvasmánnyá a regényfolyam első kötete.

Az osztály esetében a bevonódási folyamat a filmtől vezetett a könyvig. Az együtt megnézett film annyira megmozgatta a belső világukat, hogy ők maguk döntöttek úgy: elolvassák a regényt. Központi témaként a hatalom működésének kérdését nevezték meg. A diktatúra definíciójának sajátosságait vizsgálták először a filmben. Eszerint valamely személynek vagy

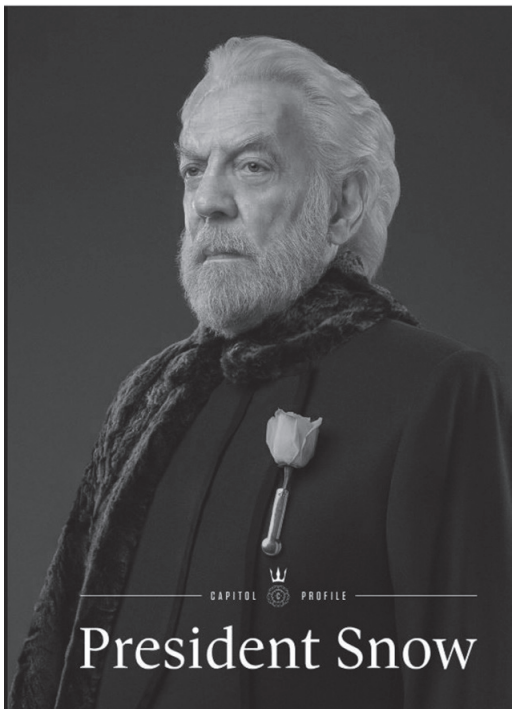
csoportnak a) az állam törvényeit figyelmen kívül hagyó, b) erőszakszervezetekre támaszkodó, c) kivételes törvényekkel szentesített d) korlátlan hatalma lett az elemzés tárgya.

A diktatúra ismérveinek összevetése	
KÖNYV	FILM
1. A hatalom egy ember/párt kezében összpontosul.	Snow elnök és körének bemutatása, a központosítást a színek, vizuális eszközök is alátámasztják.
2. A sajtó felett teljes kontrollt gyakorol a vezető.	Nagy kivetítők, jól irányzott hazugságok. A látszatvilágot a „nagytotálok", az operatőri munka is erősíti.
3. Leszámolás az ellenfelekkel, vagyis mindenkivel, aki fenyegetést jelenthet a vezetőre.	Látszólag nincsenek ellenfelek, azonban a játékmester, a külső körzetek lakói, illetve a viadalon résztvevők is potenciális ellenfelekké válhatnak.
4. Kell egy ellenség, akitől a diktátor megvéd.	A régi korok rossz döntéseinek felelevenítése, a propagandagépezet beindulása, a 13. körzet megsemmisítésének vizuális megjelenítése, illetve a jelennek mint a beköszöntött boldog békeidőknek ábrázolása.
5. Irányított elit.	A nézőközönség mint a cirkuszban, Colosseumban összegyűlt tömeg. Fogadások, támogatók, a viadal tulajdonképpen bevett szórakozási forma. Mintha sport vagy olimpia lenne.
6. Irányított oktatás – agymosás, félremagyarázások.	Propagandavideók, szegény tömegek, akik a nyersanyagot termelik. A képzésre, iskolába járásra nincs idő. A viadal mint a nevelés eszköze.

A tanulók rendszerbe foglalták, hogyan és milyen módon ábrázolja a könyv, illetve a film a diktatúra megjelenésének különféle aspektusait, majd csoportokra osztották magukat, és a csoportok egy-egy kiselőadásban osztották meg azt, hogy mire jutottak. A kiselőadások anyagából állt össze a végén a tétel a szintvizsgára[2].

Az egyik csoport a szereplőkre fókuszált. Először nyilvánvalóan a Donald Sutherland által zseniálisan megformált Coriolanus Snow elnök alakját vizsgálták meg. Az elemzés során a diákok kitértek arra is, hogy milyen művészi

2 Érdekesség, és szorosan nem tartozik a tanulmány tárgyához, azonban talán megengedhető egy kis személyes kitérő. A projekt utózöngéihez tartozik a tény, hogy családi okok miatt már nem én érettségiztettem az osztályt, de ez a téma és ez a tétel annyira a szívükhöz nőtt a szintvizsga és a közös projekt miatt, hogy megkérték a kolléganőmet és barátnőmet, aki átvette őket, hogy az érettségi szóbeli tételek között maradhasson ez a téma. A kolléganőm annak ellenére, hogy nem áll hozzá közel ez a téma, eleget tett a gyerekek kérésének, és végül a tanuló, aki kihúzta az érettségi vizsgán, elnöki dicséretet kapott. Hálásan köszönöm a kolléganőmnek, hogy nyitottan állt a kérdéshez.



Donald Sutherland – Snow elnök, a Kapitólium és a körzetek vezetője

kifejezőeszközökkel élhetnek a filmkészítők, hogy mondanivalójukat képi eszközök segítségével is megerősítsék: észrevették, hogy a film a nagytotál, félközeli, illetve közeli képek váltakozásával is kiemeli a diktátort a köznép tagjai közül. Különösen érdekes volt számukra, ahogy a szekereken begördültek a viadal előtt a résztvevők. Ez megidézte az ókori fogatversenyek hangulatát.

A második csoport éppen ezért az ókori párhuzamokra koncentrál, hiszen bőven fellelhetők a regényben és a filmben is. A szereplők elnevezése kapcsán is érdemes vizsgálódni, hiszen a Cato, Caesar, Cinna, Portia, Seneca nevek is előkerülnek. Emellett a „panem et circenses" politikája is felismerhető a műben. Már az ókori Rómában is előszeretettel szerveztek kocsiversenyeket, rabszolgákat, majd gladiátorokat kényszerítettek, hogy élet-halál harcot vívjanak, a nép pedig a látványosságként eléje tárt véres küzdelmekkel foglalkozott, nem pedig belpolitikai vagy külpolitikai kérdésekkel. Ironikus módon az írónő Panem-nek nevezte az országot, ami az Egyesült Államok alteregójának tekinthető, központja pedig a Kapitólium, ami a Sziklás-hegységben található. A név ugyanakkor lehet a Pán-Amerika rövidítésének (Pan-Am) sérült formája is. A regény fő gondolatmenete párhuzamba állítható a görög mitológiai alak, Thészeusz történetével is. Az ókori történetben minden évben hét ifjút és hét leányt száműztek áldozatként a krétai labirintusba a Minótaurosznak. Az éhezők viadalában is ennek a motívumnak a variánsa köszön vissza.

A harmadik csoport a képi anyag elemzése mellett a párbeszédek elemzésére koncentrált. A következő részletet választotta a csapat, amelyben Snow elnök kezdeményez beszélgetést a játékmesterrel, Seneca Crane-nel még a viadal elkezdése előtt:

– Seneca, szerinted miért van győztes?
– Ezt hogy érti?
– Úgy értem, szerinted miért győz valaki? Ha az volna a cél, hogy megfélemlítsük a körzeteket, miért nem mészároljuk le őket, amikor megtörtént az aratás? Sokkal gyorsabb volna… A remény.
– Tessék?
– A remény az egyetlen dolog, ami erősebb a félelemnél. Egy kis remény ösztönző, de a sok veszélyes. Egy szikrányi elég. Kordában kell tartani.
– Azaz?
– Azaz tartsd kordában!

Ebben a párbeszédben fekteti le az alapokat a központi hatalmat gyakorló elnök, tulajdonképpen megleckézteti a 74. éhezők viadalának játékmesterét, akit bábuként kezel, mint mindenki mást a nagy játszmában. Utóbb kiderül, hogy hatástalannak bizonyul a lecke. Amikor a második figyelmeztetés után sem úgy alakul-

nak az események, ahogy az elnök akarja, a játékmester az életével fizet. A harc mint emberi létforma kettős jelentéstartalommal bír a regényben és a filmben is. A hatalom megtartásáért küzdő, azért bármire képes diktátor mellett megjelenik a passzív ellenállás, a harc teljes elutasítása is. Az, hogy a viadal végén a két győztes fiatal az újabb önkényes szabálymódosítással, így a hatalommal dacolva inkább követne el öngyilkosságot, minthogy tovább harcoljon, jól árnyalja a karaktereket, illetve rámutat az önkényuralmi rendszer sérülékenységére. Elég egy kis ellenszegülés az új hősöktől, és máris meginog a bizonytalan alapokon nyugvó diktatúra.

A negyedik csapat a mű szimbólumrendszerének vizsgálatára helyezte a hangsúlyt. A regényben szereplő jelképek könnyen érthetők, felismerhetők, a különféle irodalmi toposzok komplex módon, több szinten szövik át a történetet. Néhány megállapítás[3] a negyedik csoport kiselőadásából:

A kenyér, ami a keresztény szimbolikában is jelentős szereppel bír. Latinul panis (tárgyesete panem). Egyértelmű a kapcsolt toposz: Peeta, az egyszerű vidéki legény alakja, akinek eredeti foglalkozása pék. A viadal előtt megmenti az éhező Katniss-t és családját. Ezzel a háttértörténettel nemcsak szimpatikussá válnak az olvasók, illetve nézők számára a tizenkettedik körzet (fő) hősei, hanem ügyesen mozgósítják az előzetes tudást, amivel a nézők egy része rendelkezik. Az éhezés motívuma is természetesen alapvető a regényben.

A fecsegő poszáta, ami alapvetően egy kedves énekesmadárnak tűnhet első látásra, azonban a regényből megtudjuk, és a film is röviden utal arra, hogy a Kapitólium fegyverként használta ezeket a lényeket. A történet egy bizonyos pontján kiderül, hogy jó néhány génmódosított állatot vetett be fegyverként a lázadás idején a Kapitólium vezetése. Az egyik ilyen volt a fecsegőnek nevezett különleges madár, ami képes volt megjegyezni és elismételni hosszú beszélgetéseket, amiket az emberek egymással folytattak. Olyanok voltak, mint a postagalambok.

A kézjel is szimbólummá válik, az értelmetlen halál és vérontás elutasításának jelképe lesz. A külső körzetek lakói a kapitóliumi polgárokkal ellentétben nem tapsolnak, amikor bemutatják a kisorsolt versenyzőket, például Katniss-t. Csendben maradnak, ami szokatlan és nagy merészségre vall. Hiába szólítja fel őket a műsorvezető, a Kapitólium megbízottja, hogy tapsolják meg a húga, Primerose helyett

Éhezők viadala (2012), rendező: Gary Ross
Liam Hemsworth – Gale Hawthorne, Jennifer Lawrence - Katniss Everdeen szerepében

3 A gyerekek nem jelöltek meg forrást, nem adtak meg hivatkozást, csak annyit jeleztek, hogy az írónővel készült angol nyelvű interjúk közül többet meghallgattak, de nem jelezték pontosan, hogy melyeket.

önként jelentkező Katniss-t. A szájukhoz érintik a bal kezük három középső ujját, és kinyújtják a kezüket a viadalra kisorsolt szereplő felé. A mű világában ezt a jelet temetéseken szokták használni, a tizenkettedik körzet lakói így fejezik ki a hálájukat és csodálatukat, így búcsúznak el azoktól, akiket szeretnek. A kézjel a regényfolyamban és a filmekben is a lázadás szimbóluma lesz.

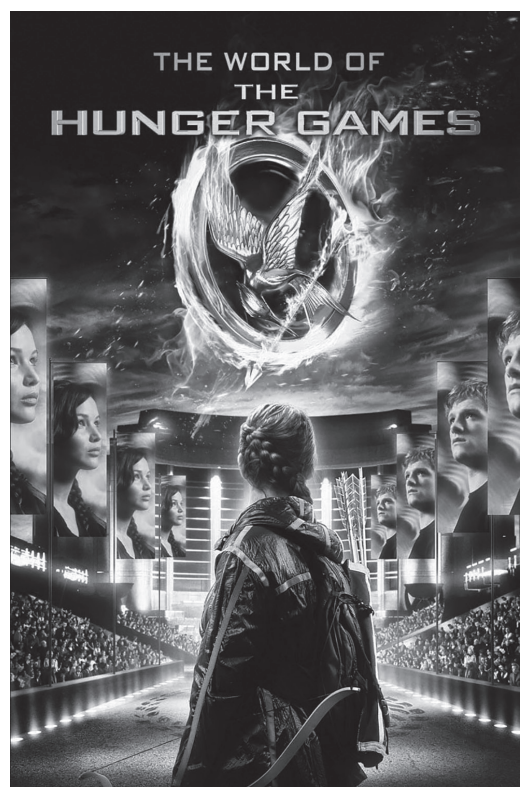
A Katniss név is szimbolikus erővel rendelkezik. A katniss egy magas növény, levele olyan, mint egy nyílhegy, a virágai három fehér sziromból állnak. A vízben él, gyökere apró, kékes színű gumó, ami párolva vagy sütve olyasmi ízű, mint a krumpli. Ennek kettős jelentősége is felismerhető. Egyrészt a nyílhegyhez hasonló levél. A főszereplő Katniss fő erőssége az íj és a nyíl használata, jól céloz, vadászni jár, a családja létfenntartásában elengedhetetlen eszköz. A másik pedig a táplálás ténye, hiszen a nehézkes élelembeszerzés rá hárul a családban.

A Ruta név szintén egy virához kapcsolódik, és szintén szimbolikus jelentést hordoz. Ez egy kis, sárga növény, amiből rengeteg nő a réten. Egyszerű, szép, a vadonban, az érintetlen környezetben található. A 11. körzetből érkező kislány neve is ez, akinek az értelmetlen és kegyetlen halála nagyban hozzájárul a diktatúra megingásához.

A főszereplő húgának neve is túlmutat önmagán, Primerose neve a primula virág nevéhez kapcsolható.

A projektről, illetve *Az éhezők viadala* közoktatással kapcsolatos vetületeiről először 2019-ben a Szegedi Tudományegyetemen beszéltem előadóként egy sorozatban, ahol a különféle tudományterületek kutatói a saját szemszögükből elemezték a regényt. Dr. Szilágyi Zsófia professzor asszonynak köszönhetem a felkérést, aki maga is aktív részese volt az előadásoknak. Ő a *Talentum és Cibere – Az éhezők viadala és Móricz Zsigmond* címmel írt értekezést[4], amelyben a saját szakterülete szempontjából járja körbe ezt a témát.

Remélem, a jelen tanulmányomban összefoglalt projektfeladat megmutatta, hogy valójában a film is elvezethet a könyvhöz, és nem érdemes a két műfajt kijátszani egymás ellen. Ha a cél a gondolkodóvá és olvasóvá nevelés, akkor olyan történeteket kell megmutatni a fiataloknak, melyekhez tudnak kapcsolódni. Ha megtörténik ez a kapcsolódás, akkor pedig képesek lesznek a közös alkotásra is.



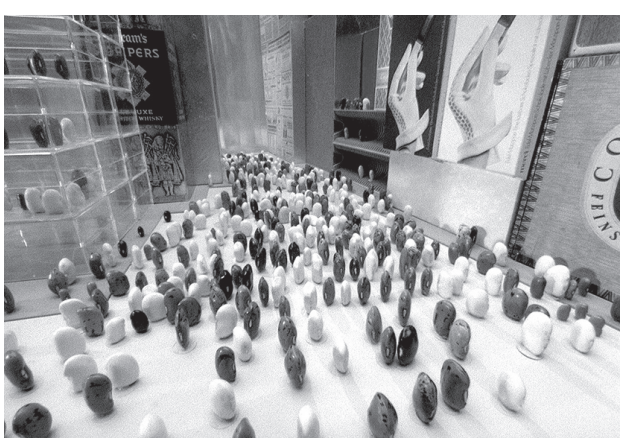
4 Szilágyi Zsófia, *Talentum és Cibere – Az éhezők viadala és Móricz Zsigmond*, Kalligram, XXIX. évf., 2020/5., 69-79.

Fotó: Pixabay

Filmes edukáció

Erdős Emesével, a Nemzeti Filmintézet oktatási referensével és projektmenedzserével beszélget Baranyai Katalin

Mondd, Emese, van kedvenc magyar filmed?
Több is van, egyet biztosan nem tudnék kiemelni, inkább összeszedek közülük egy párat. Melyiket szerettem nagyon, vagy volt rám nagy hatással gyerekkoromból, hogy újra és újra meg tudom nézni? Amire nagyon emlékszem, szeretem és minden évben megnézem, az *A tizedes meg a többiek* és a *Macskafogó*. Minden Dargay Attila-film, a *Szaffi*tól kezdve a *Lúdas Matyi*n át, de a *Három nyul*at is nagyon szeretem, ami egy rövid animációs film. Aztán később, már tinédzser korból *Az ötödik pecsét*et szerettem meg nagyon és az *Isten hozta őrnagy úr!*-at, illetve a *Liliomfi*t. És még két olyan filmet emelnék ki, amiket láttam még középiskolás koromban, viszont felnőtt koromból emlékszem jobban az élményre: ezek a *Szamárköhögés* és a *Valahol Európában*. Ezeket vissza tudtam csatlakoztatni a középiskolai élményre. Ami nekem most újabb felfedezés, és nagyon szeretem, az a *Babfilm* mint animáció, mások is nagyon sokan választják ki a kínálatunkból. (Ez a babszemekkel eljátszott sci-fi rövidfilm egy földönkívüli metálcsirke szemszögéből mutatja be bolygónk lakóinak a világát.)



Babfilm (1975)
Rendező: Foky Ottó
2800 szem tarkabab tette ki a szereplőgárdát

Az a benyomásom, mintha már pedagógiai érzéked lett volna arra, hogy széles körből válassz. Láttam a honlapon, hogy a Lúdas Matyihoz készítettél is oktatóanyagot, és a felsorolt filmek, mind fontos pontjai a magyar filmtörténetnek, műfajilag pedig több irányban is fedik a kínálatot. Kérlek, mutasd be, hogy a Nemzeti Filmintézeten belül hogyan képzelhető el a munkád azok számára, akik nem tudnak az NFI filmedukációs programjairól! Milyen tevékenységeket ölel föl az Archívum és ezen belül saját területed?

Maga a *Klassz program* (a klassz = a klasszikus filmekre készült oktatási és ifjúsági program) 2020 márciusában jött létre. Volt már múltja persze, nem csak egyik pillanatról a másikra alakult ki az oktatási részleg, kétféle előzménye

is volt. Tartottunk foglalkozásokat, workshopokat, illetve már voltak tanári segédanyagok is. Az online tartalmakat az *alapfilmek.hu* oldalra építettük fel.

Akkor jött a pandémia és a lezárások, az online tanulás.

Úgy indult el, hogy akkor még egyedül dolgoztam az oktatási programon, viszont karöltve a kollégáimmal, nagyon sok kollégámmal, például Löwenshon Enikővel, aki az alapfilmek projektnek a vezetője rengeteget konzultáltunk arról, hogyan lehet az alapfilmekre felépíteni az online tanári segédanyagokat. Az *alapfilmek.hu* az NFI filmtörténeti, ismeretterjesztő weboldala, ami egyformán szól a nagyközönséghez és az oktatás szereplőihez.

Ezek szerint a karanténhelyzet maga is adott módszertani inspirációkat?

Az eredeti tervünk az volt, hogy két irányba megyünk, az egyik az online tartalmak, tehát a pedagógusok számára ingyenesen elérhető tanári segédanyagok és az online játékok. A másik csapásunk az lett volna, hogy találkozzunk személyesen, de ugye ezt kizárt volt, mert nem tudtunk rendezvényeket szervezni. Nagyon készültünk a filmfesztiválunkra, a *Budapesti Klasszikus Film Maraton*ra, ami egy több, mint száz filmet felvonultató nemzetközi szemle és a restaurált filmek bemutatkozására szolgál. Erre terveztünk nagyon sok vetítést, viszont ez elmaradt 2020-ban, így sokkal inkább arra tudtunk koncentrálni, hogy anyagokat töltsünk fel a honlapra. Sok partnerség alakult ki.

Kikkel kezdtetek együtt dolgozni?

A Magyartanárok Egyesületével, az Osztályfőnökök Országos Szakmai Egyesületével és a Történelemtanárok Egyletével indult el szoros együttműködés, ami a mai napig tart, és folyamatosan gondolkozunk újabbnál újabb lehetőségeken.

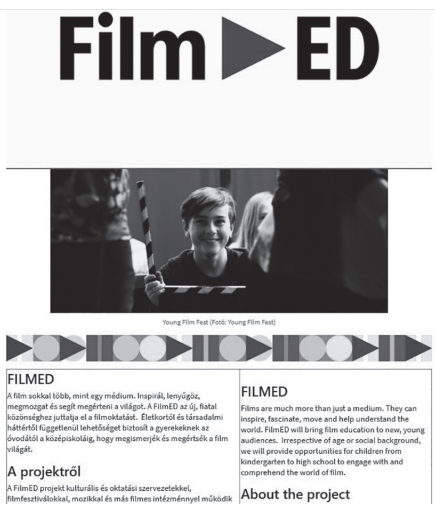
Mire terjed(t) ki ez az együttműködés?

Velük dolgoztuk ki az anyagokat, és őket kértük fel rá, hogy szinkronba hozzuk, mi az, amit mi szeretnénk, hogyan szeretnénk a filmeket bemutatni, illetve ők mint szaktanárok, mit gon-

dolnak. Elmondták a tapasztalataikat és javaslatot. Nagyon fontos és szoros együttműködés volt. Hónapokon keresztül terveztük azt, hogy a majd megvalósuló anyagok, hogy nézzenek ki.

Hogyan lehet győzni a pedagógiai munkát ennyi filmhez? Hogyan képzeljem el az oktatási projektet az NFI-ben?

2020-tól 2024 januárjáig egy személyben dolgoztam az oktatáson, de nagyon sok kollégámmal karöltve, archivátorokkal, kutatókkal, a videotechnikával, gépész, könyvtáros kollégáimmal. Ez érvényes az online anyagokra is, illetve a rendezvényekre: diákvetítéseket tartunk a filmarchívumban, diákvetítéseket tartunk a Budapesti Klasszikus Film Maratonon minden évben szeptemberben, és 2021 óta ez most már folyamatosan tart, illetve workshopokat szervezünk külső helyszíneken kulturális, illetve filmfesztiválokon a saját filmfesztiválunkon is, a MOZGÓ-n, illetve a Film Maratonon, de vendégeskedtünk a Cinemirán, illetve más kulturális fesztiválokon, például részt vettünk 7 éven keresztül a kapolcsi művészetek völgyében. 2024 januárja óta oktatási munkatárs



kolléganőmmel, Gátay-Tóth Mirtillel közösen dolgozunk a fejlesztésen, illetve akkor elindult egy új programunk. Beléptünk egy nemzetközi konzorciumba, a Kreatív Európa Médiánál[1] pályáztunk meg egy közönségnevelésről, filmes és oktatási programokról szóló pályázatot. Ennek köszönhetően elindíthattuk a FilmED (film education) programot, aminél a természettudományos tantárgyakra fókuszálunk, 2024 óta három fős csapat lettünk, új filmes kolléganőnk Vajda Fruzsina.

Milyen filmes kincseket ajánlanál a figyelmünkbe az idei évben?

A Jókai-év kapcsán a napokban osztottunk meg 4 filmet a Filmión, a nagyközönség számára szóló streaming platformunkon, ezek a következő két hétben ingyenesen megtekinthetőek. A kínálatban szerepel a *Melyiket a kilenc közül,* Szőts István 1957-es filmje, az 1984-es Dargay Attila-féle *Szaffi* és *Az arany ember*ből két adaptáció is, Korda Sándor1918-as némafilmje, illetve Gertler Viktor 1962-es filmje. A Videotóriumon, ami az NFI oktatási csatornája és szintén egy videómegosztó oldal, egész évben és azután is ingyenesen elérhetőek lesznek a Jókai-adaptációk. Az alapfilmek Klassz filmes kínálatában jelenleg is szerepel a *Szaffi* és *Az arany ember*nek két régi adaptációja.

Van-e lehetőség a mozgókép és médiához kapcsolni más művészeti vagy egyéb tantárgyakat?

Művészeti tantárgyakhoz, a vizuális kultúrához és az osztályfőnöki órákhoz kapcsoltunk tanári segédanyagokat, 2024 óta pedig elkezdtük vizsgálni a filmet és a mozgóképes lehetőségeket a természettudományos tantárgyak szemszögéből. Ehhez készültek most is új anyagok, tanári segédanyagok. Például a *Három nyúl*lal, ami egy csodálatos rövid animáció arról, ho-

1 Ld. Európai Oktatási és Kulturális Végrehajtó Ügynökség (EACEA)

gyan ismerhetjük meg a nyúl felépítését. Ebből egy biológiaórán felhasználható anyag készült.

Iskolákba is eljártok esetleg? Nem tud mindenki odamenni hozzátok, sem iskolai keretben, sem azon kívül.
Nem, iskolákba csak nagyon ritkán jutunk el, sajnos egyelőre erre nincs kapacitásunk.

Milyen további programokat kínál a Klassz, sokan eljuthatnak ezekre?
Hozzánk azért eléggé sokan járnak, igen, bár gyűjteményi intézmény vagyunk, de van két nyilvános terünk, az egyik egy 70 fős vetítőterem. A könyvtárunk 2024 szeptemberében újra megnyílt, sőt már áprilisban elindítottunk a könyvtár és az oktatási részleg között együttműködve egy foglalkozás-sorozatot. Ezt szintén a filmes projekt keretében, ezeken bemutatjuk, hogy milyen régi mozgóképes eszközöket őrzünk. Kézbe vesszük például a praxinoszkópot és a zoetrópot, vagy más népszerű optikai eszközt.

Ezt láttam egyébként élőben és az NFI-honlapon is, a gyerekek elmélyülten játszanak ezekkel a 19. századi eszközökkel. Nemcsak játszanak, hanem tanulmányozzák őket?
Sőt ki is próbálhatják, saját animációkat készítenek 35 mm-es filmre, és itt amellett, hogy az animáció alapjai a filmtörténet alapjai, látják, milyen találmányok születtek még a film megszületése előtt. Emellett arról is beszélgetünk, hogyan is mozdul meg a kép. A mozgókép biológiai és fizikai vonatkozása is fontos. Ugyan nem nagyon mélyen érintjük a témát, de lényeges, hogy lássák, természettudomány nélkül nem lenne film.

Van gyermek, akit ez a működés lenyűgöz vagy különösen érdekel, és ez maradandó élmény. Beszélnél ennek kapcsán arról a reprezentatív nagykiállításról, amely 2021-ben a magyar film 120 éves évfordulójára készült, és a Ludwig Múzeumban kapott helyet?
A kiállításhoz kapcsolt foglalkozásokat tanároknak vagy inkább diákoknak szántátok?
A *Százhúsz éves a magyar film – Nagylátószög* elnevezésű virtuális filmtörténeti kiállításhoz nagyon sok pedagógiai program kapcsolódott, amit egyébként a Ludwig Kortárs Múzeum fantasztikus múzeumpedagógus csapatával közösen dolgoztunk ki a filmes témákra. A kiállítás teljes százhúsz évet ölelt fel igen gazdag tematikával[2], de a foglalkozások alapja mindig maga a kiállítás volt. Diákoknak is szólt, illetve pedagógusoknak, egyetemi hallgazóknak is. Próbáltunk minél nagyobb korosztályt felölelni, beleértve a szülőket is.

Milyen korosztályokat akartatok elérni a hozzá kapcsolt nyári táborral?
Kétféle táborunk volt, az egyik az kisebb gyermekeknek szólt, általános iskola alsó és felső tagozatosoknak is, mondjuk így 2–3. osztálytól 7-ig, meg 12 éves kortól 17-18 évesig.

2 https://nagylatoszog.nfi.hu/

Milyen céllal állítottátok össze a programot?
Kétszer öt napos pedagógiai tábor volt, ahol megismerkedhettek a film és a filmezés múltjával. Tartottunk pre-cinema foglalkozást, amikor ismerkedni lehet a filmezés előtti eszközökkel, azután a korai filmkészítéssel, illetve megismerkedhettek a műfajokkal meg a forgatókönyv-írás alapjaival. Volt olyan kollégánk, aki eredeti forgatókönyveket mutatott meg például a *Macskafogó* vagy *Hyppolit, a lakáj* eredetijét. Egyébként ezeket a Klassz pre-cinema workshopokat, ingyenes animációs foglalkozásokat az NFI–Filmarchívum 2025-ben is meghirdette általános és középiskolás csoportoknak vagy idősebbeknek a FILM ED program keretében, a magyar animáció 110 éves évfordulója alkalmából.

A forgatókönyvek ezek szerint nyilvánosak, vagyis kutathatók a könyvtárban?
Igen, a könyvtárban kutathatóak, itt van a legnagyobb filmes szakkönyvtár Magyarországon.

Milyen más társművészeti ágat érintenek még a foglalkozások, workshopok?
Volt filmzenei foglalkozás a táboron belül, a gyerekek némafilmet készítettek, így ismerkedtek meg azzal, hogy mitől is más a némafilm. Némafilmet, animációs filmeket néztek és klasszikus, illetve kortárs filmeket, mint például a felújított *A piros pöttyös labdá*t (1961) és Vácz Péter *Nyuszi és Őz* című, 2012-es művészi (bábos-rajzos) animációját.

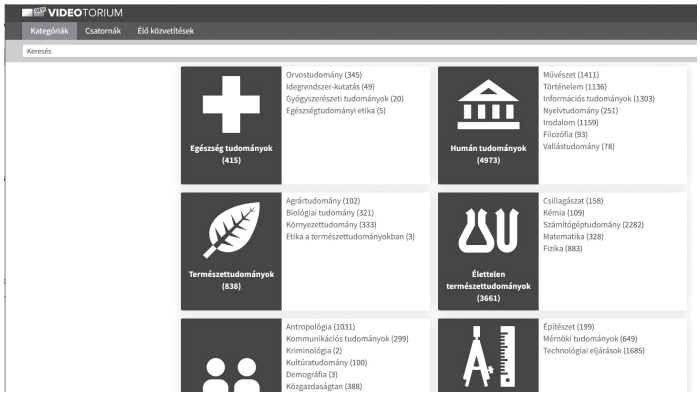
Gazdag kínálat! Csak a táborozóknak?
A tábor öt napig tartott, és arról szólt, hogy minél több filmes elemmel ismerkedjenek meg, illetve alkossanak a diákok is. Egy másik nagyon fontos dolog volt, hogy egyetemistáknak szerveztünk előadássorozatot, ahol kollégáink tartottak előadást, illetve külsős partnerek is, a filmhíradótól, egészen az 1910-es évek filmhíradóitól kezdve sok érdekes témában.

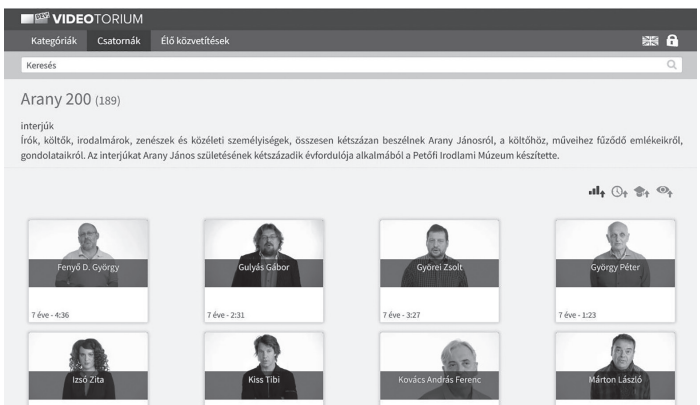
Sorozatszerűen?
Az ötvenes-hatvanas évek cenzúrázott filmjeiről minden hónapban, illetve voltak kiemelt témák, mint például Michael Curtiz, avagy Kertész Mihály munkássága és jelentősége, valamint új felfedezések. Szerveztünk olyan tárlatvezetéseket is, ahol felkértünk kortárs alkotókat, hogy mutassák meg, ők hogyan látják ezt a tárlatot, nekik mi az, ami fontos, milyen filmes élményeik voltak. Hétvégén családi programok voltak.

Hallatlan széles kínálat és nagyon gazdag program volt ez akkor, ehhez kapcsolódva kérdezem, hogy a nyári 5 napos vagy egy hetes táborok folytatódtak?
Tábort a filmarchívum területén sajnos nem tudunk szervezni, de a jövőben nagyon szeretnénk.

Van rá mód mégis, hogy a nem fővárosi gyerekek és tanárok vagy érdeklődők bekapcsolódjanak a programokba azon kívül, hogy igénybe veszik az online lehetőségeket?
Jelenleg 200 film tekinthető meg, több mint 5700 iskolában Magyarországon, hamarosan 300, majd 350 filmet lehet elérni, és nemcsak országosan, hanem Európában is.

Ahhoz képest, hogy régen egy-egy tanárnak lehetett kis eldugott kópiakészlete néhány filmmel, most mekkora filmes gyűjtemény áll az oktatás rendelkezésére?
A 200 film már HD minőségben megtekinthető az ország több mint 5700 iskolájában. Ezeket mindenki eléri, a Pro-M (Professzionális Mobilszolgáltató Zártkörűen Működő Részvénytársaság) által üzemeltetett Videotóriumon, a kínálat folyamatosan bővül és





bármikor elérhető. A filmek az iskolákban a KIFÜ Videotórium platformján keresztül jutnak el. Ennek feltétele, hogy az iskola rajta legyen az úgy nevezett Diákhálón[3] (régebben sulinet), és rendelkezzen eduID nemzetközi azonosítóval (ami általában ugyanaz, mint amit a tanárok a KRÉTÁ-hoz vagy a saját felületükhöz használnak). Mivel kibővítettük ezt a felhasználói hálózatot, most már Európában is elérhető. Egyébként éppen tesztelés alatt van, Prágából, illetve Brnóból, tehát Csehországból már kaptunk visszajelzést, hogy remekül működnek a filmek. Ez nyilván egyelőre azok számára fontos, akik magyar kurzusokat vezetnek, mert még nincsenek feliratainak, de az lesz majd a következő lépés.

A hazai fejlesztéseknél is lehet érzékelni a felhasználók körének bővülését?

Visszatérve arra, hogyan érjük el a nem csak budapesti iskolákat: a tanári segédanyag a weboldalon bárhonnan elérhető, regisztráció nélkül. A Budapesti Klasszikus Film Maratonon és nálunk az archívumi diákvetítéseken is egyre inkább jellemző, hogy vidékről is jönnek. Tavaly például, amikor azt ünnepeltük, hogy száztíz éves a magyar animáció, az *„Animációs 110”* workshopra (illetve a FILM Ed keretében) több iskola is érkezett vidékről: jöttek Szomorról, Tihanyból, Gödről, tehát Budapest vonzáskörzetéből is, de egészen más helyekről is, illetve a Filmmaratonra Szegedről is utaztak már fel, Kecskemétről is. Szeretnénk, ha minél többen el tudnának jönni hozzánk.

Engem ez most jó értelemben lepett meg, mert nem is gondoltam, hogy a sokféle feladattal elhalmozott tanárkollégák bátran élnek ezzel a lehetőséggel. Korábbi tapasztalataim szerint nem mozdultak ilyen könnyen.

Az Oktatási Hivatalnak köszönhetjük azt, hogy nagyon sok iskolához elér a hírünk, ők segítenek minket a kommunikációban.

3 Ez a Közoktatás Fejlesztéséért Közhasznú Alapítvány összefogja az internet és a projekt munka iránt érdeklődő fiatalokat, pedagógusokat

A POK-ok megkapják a felhívásainkat, például az új filmeknél ez nagyon fontos, mert hiába hirdetjük meg Facebookon vagy a honlapon, minél több platformon szükséges megjelennünk, hogy tudjanak róla, mindez beépíthető az oktatásba, a tananyaghoz illeszthető. Nagyon fontos elmondani, hogy minden, általunk elkészített online anyag ingyenes. Viszont van egy másik programunk is Klassz Napok elnevezéssel, ami egy art mozis támogatási rendszer. Szeretnénk az iskolákat továbbra is segíteni abban, hogy kedvezményesen juthassanak el mozikba. Ez jelenleg 19, programunkhoz csatlakozott art moziban folyik, az Art Mozi Egyesület az NFI-től kapja a támogatást. Országosan, több városban is elérhető ez a lehetőség ilyenkor, az iskolák több száz filmből válogathatnak.

Nem tudom, ismerik-e kollégáim a Klassz Napokat, itt megadhatjuk nekik a linket.[4]
Ezeknek a lehetőségeknek helyük van ebben a módszertani-ismeretterjesztő interjúban.
Mennyire van lehetőség rá, hogy kortárs rendezőkkel vagy filmkészítőkkel találkozzon a fiatal közönség?
Nekünk a Film Maraton ad erre alkalmat, a Maraton diákvetítéseire például Gárdos Pétert, Gauder Áront, Vivien Halast hívtuk meg, tavaly pedig óriási sikert hozott, hogy Wim Wenders volt a vendégünk a közönségtalálkozón. A Klassz program javarészt klasszikus filmekre épít, a Klassz Napok kortárs és klasszikus.

Úgy látom, hogy a pandémia egyaránt fellendítette az igényt és a programok számát is, ehhez kapóra jött természetesen a 120-as évforduló, meg közben a digitális lehetőségek folyamatos bővülése. Minden abba az irányba hatott, ami felé az oktatás is lépett. Ezekből a programokból mennyi tudott fennmaradni?
Ami megmaradt, az a sok-sok tanári segédanyag, ami elkészült az osztályfőnöki órához és magyarórához. Online pedagógiai műhelymunkák, pl. felkértünk tanárokat, (az OFOE és a Magyartanárok Egyesületének tagjait), hogy moderálják ezeket a beszélgetéseket. Ez egy-egy kéthónapos munkafolyamat volt, kipróbálták az anyagokat, és folyamatosan konzultáltunk, majd online konferenciával zárult a munkafolyamat. (Újra karantén jött.) Nagyon sok tapasztalatunk lett, sok visszajelzést kaptunk és új ötleteket arra, hogyan lehetne fejleszteni. Ennek a sikerén felbuzdulva aztán a Történelemtanárok Egyletével is megcsináltuk ugyanezt, felkértünk tanárokat, próbálják ki az anyagokat. Ez is online történt, de a konferenciát már élőben tudtuk megtartani.

Volt-e más szakmai-pedagógiai visszajelzésetek a munkátokról?
Utána felkértünk vizuális kultúra és mozgókép tanárokat, hogy próbáljanak ki oktatóanyagokat. Tehát ez volt a harmadik dolog. Egyébként ennek a programsorozatnak az a neve, hogy *Sokatmondó filmvászon*. Szintén online történt a műhelymunka, és ebben az volt a nagyon szuper, hogy nemcsak budapesti tanároktól tudtunk visszajelzést kapni, hanem folyamatosan konzultálhattunk vidéken élő, oktató tanárokkal is. A vizuális kultúrás tanároknál szintén élőben konferenciáztunk. Most tartunk a 4. fázisnál, elkészült 10 darab FILMED-es természettudományos filmes anyagunk, és most a héten kezdtük el az online műhelymunkát, biológia, földrajz, közösségi nevelés és fizika tanárokkal, ugyanerre a szerkezetre építve (online találkozók formájában).

4 https://www.artmoziegyesulet.hu/klassz-napok-2024-25/

A digitális kommunikáció mennyire kizárólagos?
Online találkozunk, online konzultálunk, partnereink beszámolnak a tapasztalataikról. Március végén lesz a Goethe Intézetben egy már hibrid találkozónk. Idáig vagy online vagy élő találkozót rendeztünk, de most szeretnénk egyszerre mindkét formában, hogy aki nem tud eljönni, az is részt vehessen. Úgyhogy, amit kérdeztél, hogy mi az, ami megmaradt a pandémia után is, hát ezek.

Milyen más, jól bevált módszerrel vonhatják be a tanárok a gyerekeket a filmes edukációba?
Nagyon sok online játékot fejlesztettünk, ezeket a pedagógusok beépíthetik a tanórába, és a diákoknak is elküldhetik a linket. Alapelvünk, hogy ha már a diákok használják az okostelefont, akkor használják kulturális célokra, ilyenfajta játékos tanulásra. Nyereségnek és új megoldásnak vehetjük, hogy online pedagógiai műhelymunkát tartottunk, mert ez nagyon hatékonynak bizonyult. Ugye, néha már 2-3 emberrel is nagyon nehéz összehozni egy személyes találkozót. Az online megoldás mégiscsak egyszerűbb. Most például vannak tanár partnereink, akikkel együtt dolgozunk, Dunavarsányban, Bugyin és Zalakaroson, és az mindig fontos szempont volt a programnál, hogy budapesti – vidéki, állami – egyházi vagy magániskola egyaránt vegyen részt benne, minél több tapasztalatot tudjunk szerezni minél többféle módszerrel, és a tevékenységünkben ezeket össze tudjuk hangolni.

Kikkel társultok még más körben? Hogyan tartjátok a munkakapcsolatot a sokszereplős projekteknél?
Nagyon sok és egyre több és több külföldi partnerünk van. A BFI-n, a British Film Instituteon Mark Reid vezette már vagy 20-30 éven keresztül az oktatási programot, és ő a FILMED projektben a mentorunk, tőle nagyon sokat tanulunk. De oda-vissza történik a tapasztalatszerzés. A hollandiai Eye Filmmúzeumtól tanulunk nagyon sokat és a francia Cinematheque Francais-től, illetve a Deutsches Film Institute frankfurti filmmúzeumától.

Mennyire él a közép-európai összefogás?
A közép-európai régióból közösen adtunk be filmes pályázatot. A lengyelekkel dolgozunk együtt az Andrzej Wajda Filmintézettel, a prágai moziknál erős az audiovizuális oktatás is, évről évre nagyon jó programokat fejlesztenek; Szlovákiával vagyunk még jó kapcsolatban, ott szintén egy mozi saját kezdeményezése, hogy kulturális programokat szervezzen diákoknak és felnőtteknek is, továbbá az észak-macedón Cinematheque-kel vagyunk még együtt a konzorciumban. Az egészet a prágai Goethe Intézet kezdeményezte, tehát ők a koordinátorai ennek a pályázatnak. Szóval, folyamatosan nézzük, keressük a példákat Közép Európában is.

Egyébként van összehasonlításotok, hogy mondjuk a környező országokhoz képest hol álltok, vagy ők hogyan próbálják a mozgóképes, filmes oktatást megvalósítani? Körülbelül hol állunk ebben a mezőnyben?
Azt gondolom, elég erős az oktatásunk, nagyon fontos a filmhasználat, a régióban kiemelkedő. Egész Európához képest nem teljesen összehasonlítható a teljesítményünk, ha azt nézzük, hogy másoknak akár 20-30 éves tapasztalatuk van, vagy nagy, 10-15 fős csapatokban dolgoznak csak az oktatási területen. De nagyon sok hasonló programot találunk, és sok mindent át tudunk venni egymástól, tudunk adaptálni. Nálunk egy nagyon erős, jó közösség alakult ki, most már egyre gyakrabban tudunk találkozni a FIAF (Filmarchívumok Nemzetközi Szövetsége 1938, Párizs) a nemzetközi filmarchívumok szövetsége segítségével. Illetve sokat segít nekünk a más országokhoz kapcsolódásban az ACE, az európai filmarchívumok szövetsége. Két évvel ezelőtt például Bolognában szerve-

zett filmarchívumos oktatási szereplőknek szóló szemináriumot.

Engem ez meggyőzött, mert ez nagyon hatékony beágyazódás és a korszerűség mellett a minőségre törekvésre utal. A beszélgetés során követhettem, milyen sok munkátok van a filmpedagógiai módszerek kidolgozásában. Mi az, amit te élményként vagy megküzdött sikerként könyvelsz el magadban? Miért érdemes a filmek megismertetésével foglalkozni?

Ami nagyon emlékezetes, és mondjuk nemcsak egy példa van rá, amikor találkozunk a közönségünkkel. Egy íméles visszajelzés is nagyon jó és fontos lehet, viszont amikor például egy fesztiválon részt veszünk, foglalkozást tartunk, és ott találkozunk a közönségünkkel, az egészen más. Ilyenkor nagyon sok kolléga tart foglalkozást a filmarchívumból, együtt települünk ki helyszínekre, most eszembe jutott például a Te!Feszt, a Terézvárosi Fesztivál is az Andrássy úton, ahová szintén kimentünk. Valaki, mondjuk, csak 10 percre ugrik be megnézi a kiállításunkat, vagy leül megismerni a precinema eszközöket, de aztán ott ragad órákra, és aztán másnap is visszajön. Vagy, hogyha jártunk egy fesztiválon, akkor vannak családok, akik már tudják, hogy hol találjanak minket, és újra meg újra visszajönnek kész tervekkel vagy storyboard-dal a fejükben arról, hogy mit szeretnének legközelebb rajzolni. És azt mindig kiemelem, hogy kezdetben persze gyerekprogramnak indultunk, azután családi programmá fejlődött mindaz, amit most már úgy hívunk, hogy *gyerek és felnőtt foglalkozás*.

Szakmailag mi a leginspirálóbb?

Egy fesztiválnak megvan a maga közönsége, és mindig érnek új és új élmények, illetve, amit nagyon szeretek, hogy a filmarchívumon belül több mint 20 kollégám van, akik teljesen más területen dolgoznak, mégis örömmel jönnek újra és újra, és közösen tartjuk a foglalkozásokat. Mondjuk, aki kutat, vagy aki a mozi gépházában dolgozik mozigépészként, a fotótáros vagy könyvtáros, szkennel vagy restaurál vagy filmet készít elő, ők is örömmel szállnak ebbe be, és ezt nagyon jó látni. Ezek az alkalmak nagyon izgalmas csapatépítők is egyben.

Annak, aki közel áll a mozgóképes kultúrához, ez a filmben megvalósuló közös tevékenységekre, vagy arra a fajta alkotásmódra, hangulatra és összmunkára hasonlít, amiben maga a film készül, hiszen a filmezés mindig egy nagy közös alkotás. Vannak domináns szereplői, de mindenki fontos a maga helyén. Amikor valaki beavat egy kicsit ebbe a tágasabban értelmezett filmes világba, az segíti a film és a mozi újra felfedezését a fiatalok körében, élteti a filmes kultúrát. Ehhez a munkához sok további eredményt kívánok, és köszönöm az interjút!

A cikkben szereplő képek a Nemzeti Filmintézet weboldaláról származnak (nfi.hu).

Jelenet a filmből, fotó: B.Müller Magda/NFI

Mohi Sándor

Jegyzetek Huszárik Zoltán Szindbádjához

Középiskolás koromban, amikor filmmel kezdtem foglalkozni, a film titokzatos erotikája vonzott, s maga a játék, amivel minden film elkészül. Gyakran láttam ezt a játékot, a filmkészítést, hiszen híres vidéki városunkba gyakran jöttek filmet készítők a fővárosból és külföldről is. Számomra a kamera volt mindig a csoda eszköze, s aki a csodát műveli: az operatőr.

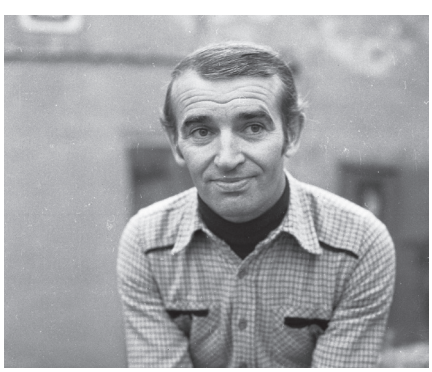
A lánc másik vége, maga a mozi. A mozi a valóság egy darabkáját mutatta meg a maga titokzatos fénykévéjével, mint amikor a résnyire nyitott ajtón belátunk a szobába. Mintha a fény a túlvilágról vetült volna oda. Ahogyan álmaimban, itt is a félig nyitott ajtón be lehet látni a szobába.

Csak jóval később világosodott meg számomra, hogy ez a játék maga a film. S itt olyan dolgokkal találkozhatok, mint amivel a gyónásban vagy a nagy irodalmi művekben vagy a zenében.

Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmje ebbe a varázslatba kapcsolódik be: gyors montázsaiban pontosan követi az emberi gondolkodást, a sokszor kapkodó, gyors észjárást: megtörtént, elkövettem, vagy csak elképzeltem?

Huszárik Zoltán aktív korában léphettem be a filmgyárba, amikor a Szindbád rendezője is ott dolgozott.

1979-ben operatőre lehettem egy kisfilmnek, melyben Huszárik Zoltán édesanyja emlékszik fiára. A Huszárik Zoltán Alapítvány (2012) egyik alapítója lehettem. 2018-ban az



Huszárik Zoltán, rendező 1965. Fotó: Kotnyek Antal/FORTEPAN

MMA gondozásában portréfilmet készíthettem Huszárik Zoltánról. Ez a film Gelencsér Gábor filmtörténész Huszárik Zoltánról írott portrékötetének melléklete is. 2021-ben kötetet jelentetett meg a Magyar Művészeti Akadémia *Átmeneti idők* címmel, melyben közel ötven beszélgetésemet közölték filmtörténészekkel, filmkritikusokkal, illetve Huszárik Zoltán egykori munkatársaival.[1]

A *Szindbád* első megnézése után olyan érzésem volt, mint amit Sára Sándor ír le Huszárik *Elégia* című rövidfilmje kapcsán: „Először nem tudtam, hogy mit látok. Láttam, éreztem, hogy ez a film merőben új és más, mint minden addig látott film. Tartalmi, kifejezési formájában alapvetően különbözik minden őt megelőzőtől, sőt minden kortárs filmtől is. Azt éreztem, hogy valami nagyon új, nagyon más született. Úgy próbáltam a filmhez közeledni: mint Bartók zenéjéhez. Tudtam, hogy többször kell megnéznem ahhoz, hogy megértéséhez közelebb kerülhessek. Ezt a filmet azóta több, mint tízszer láttam. Tudom, hogy van, aki már több, mint százszor nézte meg. Hogyan lehetséges ez? Mit rejteget ez a mozgóképfolyam? Mi van benne, ami miatt más, egyedi, ami miatt megunhatatlan. Hiszem, ez az alkotás, amely talán végigkíséri az embert akár egy életen át."

Az aszódi gimnáziumban tett érettségi vizsgája után három helyre adta be jelentkezési lapját: a képzőművészeti főiskolára, Szegedre, az orvosi egyetemre és a filmművészeti főiskolára Budapestre. Mindhárom helyre felvették volna, de ő a filmművészeti főiskolát választotta. 1949-ben kezdte el a filmfőiskolán tanulmányait. Máriássy Félix osztályába került, de 1952-ben meg kellett szakítania itteni tanulását. 8 hold földdel kuláknak, osztályidegennek minősítették. Végül harmincegy évesen, 1961-ben fejezte be főiskolai tanulmányait, filmrendező diplomát 1966-ban kapott. Sára Sándor általam készített portréfilmjében úgy véli, ha kortársa és barátja akadályok nélkül lépkedett volna fölfelé az akkori filmgyári ranglétrán, nem biztos, hogy megszületett volna az *Elégia* és a *Szindbád* – ahhoz végig kellett járnia a szenvedések és a szenvedélyek iskoláját."[2]

Sára Sándor, operatőr 1971. Fotó: Szalay Zoltán/FORTAPAN

Huszárik *Szindbád*ja kultikus film lett, komoly szakirodalma van. Az általam rendezett filmben Huszárik egykori munkatársai mondják el pontosan azt, hogy miből is, miről is és hogyan készült ez az emlékezetes film. (*In memoriam Huszárik Zoltán*, 2018, rendezte: Mohi Sándor)

A *Szindbád* 1968-ban kapott forgatási engedélyt, és három év alatt készült el, válogatott stábbal. Sára Sándor úgy lett a film operatőre,

1 *Talán mindenütt voltam – Huszárik Zoltán,* szerk. Pintér Judit, Gelencsér Gábor tanulmányával, DVD-melléklettel *(*Mohi Sándor, *In memoriam Huszárik Zoltán),* MMA, Budapest, 2018.

2 https://www.mma-tv.hu/mma-tv/-/video/1694445/53-magyar-film-%E2%80%93-huszarik-zoltan-szindbad-%E2%80%93-vendeg-sara-sandor-operator;jsessionid=7A45E352EB4CE46F94E3E1651C25A05C

Szindbád. Fotó: B. Müller Magda/NFI

hogy Huszárik megvárta, míg több hónapos francia ösztöndíja után hazaérkezett. Addigra a sok önálló novellából és motívumból egybeszőtt forgatókönyv elkészült, de a forgatás Sára tanúsága szerint is több véletlen és éppen kínálkozó szép kép beemelésével és a jelenetek további spontán megalkotásával folytatódott, mint Latinovits Zoltán esetében emlegetik.

A filmben jól felismerhető az 1911-ben keletkezett *Szindbád ifjúsága* kötet több novellája, ha nem is mindegyikben a teljes történet, sokkal inkább karakteres helyzeteiben, költői átdolgozásban látható motívum-villanásokban. Néhány példa a kötetbeli sorrendre (amely nem azonos a snittek sorrendjével): *Női arckép a kisvárosban, A hídon, Szindbád útja a halálnál, Szindbád álma* stb. A novellák keletkezésének időrendje annyira mellékessé vált Huszárik adaptációjában, hogy filmjét egy viszonylag kései Szindbád-történettel kezdte. Az ide-oda küldözgetett holttest meséjével, amely eredetileg *A tetszhalott* címmel jelent meg a *Szindbád megtérése* című kötetben 1925-ben. E könyv elbeszéléseiből átvett motívumokat találhatunk még a filmben például a bűnök átvállalásának kísérletében (*Az életmentő kékfestő*) és a búcsú leírásában (*Pénzzel járják a búcsút*). Talán nem sokan tudják, hogy a film leghíresebb, ikonikussá vált részlete, a vendéglői ebéd jelenete nem Szindbád-novella alapján készült, hanem Krúdy *Isten veletek, ti boldog Vendelinek!* című, 1926-os elbeszéléséből. A film kapcsán szintén gyakran emlegetett vallomás („Mellé ütök a szegnek.") sem Szindbád gyónása, eredetileg Rezeda Kázmér szájából hangzik el a *Rezeda Kázmér szép élete* című regény tizenharmadik fejezetében.[3]

Az *In memoriam Huszárik Zoltán* című film (Mohi Sándor, 2018) fontos információkkal szolgál az alkotó törekvéseiről és a forgatás körülményeiről. Így még közelebb kerülhetünk a filmes szakemberek ügyszeretetét és szenvedélyességét tükröző, hosszú munkafolyamatba bepillantást engedő beszélgetések felidézésével, amelyben filmrendezők, operatőrök, a vágóasszisztens, a zeneszerző, a producer és a fotográfus szólal meg, sőt – archív felvételről – maga Huszárik Zoltán is.

Rózsa János *filmrendező*: A Latinovits Zoltán, aki egy nehézfiú volt, nem volt könnyű, hogy úgy mondjam, miközben egy egyedülállóan zseniális színész volt és a Zoli, aki szintén kilógott az átlagból, fantasztikusan megtalálták a hangot egymással. Íme az eredmény! Nagyon ritkán születnek ilyen emberek, de még ritkább, hogy megértik egymást.

Kende János *operatőr*: Viszont megkerülhetetlen volt a Latinovits figurája, mert ez a tulajdonképpen a múlt századot, hát most már nem múlt század, a múlt század előtti századot idéző elegáns úriember nem sok volt a magyar színészek között.

Sára Sándor *operatőr, filmrendező*: Megkapta a lehetőségét annak, hogy a Krúdy Szindbádjából filmet készítsen, és azt szeretné,

3 A pontos lelőhelyet lásd Fráter Zoltán, *Életre szóló tanácsok – a Krúdy-novellák „bölcsessége"* = Uő, *Alvajáró emberek*, Joshua, Budapest, 2022, 124.

Szegedi Erika – Florentina és Latinovits Zoltán– Szindbád szerepében.
Fotó: Szalay Zoltán/FORTAPAN

hogyha én fényképezném! Mondtam neki, hát a Janóval készítettél majdnem minden rövidfilmet, hát úgy tudom, hogy itt a forgatókönyvben Janó szintén benne van, mármint a Szindbádban. Ezt neked vele kell lefényképezni! Mondta, hogy nem. Ő a Janóval nem! Hogy mért nem? Arról nem esett szó.

Kende János *operatőr*: A Zolinak tulajdonképpen a Tóth Janó stílusa nagyon-nagyon feküdt. Az az elvont képalkotás.

Sára Sándor *operatőr, filmrendező*: Zoli félretolta a függönyt, bekukucskált és az mondta, hogy megvártalak! Hát mondom, ha megvártál, akkor kezdjük el a filmet!

(…)

Morell Mihály *vágó*: A halál pillanatát úgy meghosszabbítani, hogy abból egy külön film legyen, ez egy külön tanulmányt érdemelne! Erről nem is olvastam, nem is hallottam, hogy erről beszélgetnének, vagy vitatkoznának egyáltalán.

Sellő Hajnal *vágó, Morell Mihály akkori vágóasszisztense*: Ő nagyon sok mindent ráhagyott a Misi bácsira. Tehát arra, hogy ő állítson valamit össze, a különböző montázsokat és aztán eljött, vagy tetszett neki, vagy nem, és rengeteg mindent hagyott kipróbálni.

Sára Sándor *operatőr, filmrendező*: És ha megláttunk egy helyszínt, ami megtetszett nekünk, akkor erre próbáltunk egy jelenetet kitalálni, úgyhogy elég szabadon kezeltük mi ezt a forgatókönyvet.

Sellő Hajnal *vágó, Morell Mihály akkori vágóasszisztense*: Azt mondta neki a Zoli, hogy én körülbelül ezt a hangulatot szeretném! És akkor a Misi bácsi csinált neki egy snittsorrendet. Azt ő megnézte, azt mondta, hogy igen, körülbelül erről van szó.

Sára Sándor *operatőr, filmrendező*: Zoliban meg volt ez a látomás, bennem is aztán kialakult, úgyhogy létrejött a film.

(…)

Sellő Hajnal: Az, ami őrá jellemző, az az ő kettőjüké: a Misi bácsié és az övé.

Jeney Zoltán *zeneszerző*: Mire odakerültem, hogy meg kell írni a zenét, addigra én azt a filmet kockáról kockára ismertem. És tanúja voltam annak, hogy hogy alakult ki az a film.

Sellő Hajnal: Az összes jelenet meg volt vágva, akkor azért ott szerkezetileg is nagyon sok minden változott. Tehát idekerült valami, odakerült valami, attól, hogy átkerült egy másik helyre, attól egy kicsit át kellett vágni, mert más értelmet kapott az emlék, a jelen és jövő idő.

Jeney Zoltán: A Szindbádnál egy hét alatt írtam meg azt a zenét, csak minden kockával tisztában voltam.

Sellő Hajnal: Egy átlagos film vágásánál minimum háromszor több időt foglalkoztunk vele.

Jeney Zoltán: Tehát ami a Szindbádban hangilag ki volt találva, ahhoz kellett a Réti Jancsi is! Fenomenális hangmérnök volt!

Sellő Hajnal: Tudtam, hogy egy nagyon jó filmet csinálunk. És azt is tudtam, hogy egy nagyon különleges filmet csinálunk.

Jeney Zoltán: A hang a Szindbádban, a beszédhang, azt is úgy kezelte, kezeltük, de hát ő kezelte, hogy az igazi zene!

(…)

Ruttkai Éva - Lenke és Latinovits Zoltán- Szindbád szerepében.
Fotó: B. Müller Magda/NFI

Kende János: Az a történet, hogy a Szindbád volt, az a Zolinak az érdeme, de kellett hozzá a Sárának a racionalitása, meg a képi világa, kellett a Morell Misi bácsinak a nagyon objektív és nagyon okos hozzájárulása. Ezek nélkül nincs a Szindbád!

Ágh István *író, költő*: A Szindbád az egy örök mese, tehát mindig aktuális.

Jeney Zoltán: Ahogy el van mesélve, attól lesz sokrétű. Tehát a hogyan.

Kende János: A Zolinak az alapérzése nagyon fontos, hogy kifejeződjön. Ahhoz, hogy kifejeződjön, vagy egy Tóth Janó kell, vagy egy Sára Sándor.

Sellő Hajnal: A mai eszemmel, amikor az iskolában beszélek róla, azt szoktam mondani, hogy tulajdonképpen a Szindbádot ismertem meg akkor.

Elek Judit *filmrendező*: Fantasztikus válasz volt, mert megmutatta azt, hogy milyen egy szabad ember és milyen egy normális élet. És hogy milyen szép! Mert tudni kell, hogy a szocializmus alaptulajdonsága, a legszörnyűbb alaptulajdonsága, hogy ronda!

Szabó István *filmrendező*: A Szindbád című filmet, ami egy csodálatos mű, nem tudom kapcsolatba hozni az akkori gazdasági és szociális viszonyokkal.

Elek Judit: És ebbe belekerült a Szindbád a maga ragyogásával. Hát az volt maga a szabadság!

Szabó István: Huszárik maga. Huszárik lénye volt az, amely megmutatta, hogy másképp is lehet élni!

Elek Judit: Az élet az valami egészen más? Csak tessék szíves lenni, hagyni élni az embereket! Élni a dolgokat a tárgyakat a világot és mindent? Jaj, hát ez! Ja?

Kovács László *producer*: Egy olyan világban, amikor mi bádogtálcával álltunk sorba a Tejbüfében, nekünk ez a humanizmus értékét jelentette az a húsleves, ami ott gőzölgött a tálban.

Kende János: A Dajka Margit saját maga főzte meg otthon a húslevest, hogy kedveskedjen a Zolinak, a többi színészkollégájának, tehát ez volt a hangulata a forgatásnak.

Sára Sándor: Az én tapasztalatom az, hogy egy film hogyan készül, tehát annak készítésnek a szellemisége, az rávetül a filmre is. Tehát, ha szerették a filmet a készítői többnyire, a nézői is szeretni fogják!

Markovics Ferenc *fotográfus*: Nem véletlen, hogy Zoli a Dajka Margithoz írt leveleit néha így írta alá, hogy szerető fia H.Z.

Huszárik Zoltán *a film rendezője – archív hangfelvételről*: A Szindbád Krúdy Gyula jóvoltából egy olyan emberi figurával ajándékozta meg az irodalomtörténetet, aki fel is támad. A Szindbád havazása a halál szimbóluma, de egyúttal az az érzésem, hogy a megújulásé is.

Jeney Zoltán: A Szindbád után, egy olyan helyzetbe került, pont egy sikeres film után, olyan helyzetbe került, ahol úgy fúrták, ahogy csak lehetett. Tehát elképesztő filmtervei voltak. Többek közt a Füst Milán. És meg volt szerezve minden engedély, de nem! Csak azért sem!

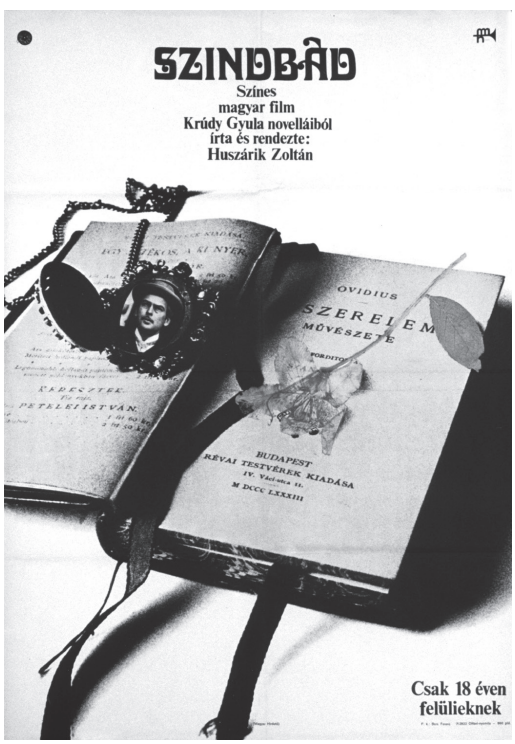
Morell Mihály: Nem panaszkodott. Érezni azonban mindig lehetett érezni, hogy

ő egy szorongó és hát egy segítségre váró ember volt.

Jeney Zoltán: Ő ugyanúgy telve volt kedvvel, ötletekkel. Amíg az ember fiatal, addig van tele kreatív ötletekkel. Na, ezt akkor mindmind visszafojtották.[4]

Huszárik Zoltán a film forgatása előtt és alatt fontos feljegyzéseket írt be egy határidőnaplóba. Összegzésül, autentikus tanúságként, álljanak itt feljegyzései részletei:

„Első találkozásom alkalmával Krúdynál csak a mese ejtett rabul. Egy gáláns lovag tette a szépet, ette a jót, kóstolt bele a fonnyadó avarba és a fanyar borokba. Az ódon városokat, szalonokat, kocsmákat színes nyomatként raktározta az emlékezet…



…Mit akar Szindbád? Személyiségének motívumai olyannyira terebélyesek, gazdagok, hogy a nagy életélvezők, a totális világra törekvők – mert ebben ez a fontos – mind megtalálhatók benne. Don Quijotén, Don Juanon át Gargantuáig, s hogy társadalmi helye, osztályszerepe se maradjon kitöltetlen, a lehetőségeiből kiszorult dzsentri fáradt helyzetfelismerése is benne van ebben az életanyagban…

…Mit akar Szindbád? – kérdeztem az előbb. Elsősorban élni, minden életközegben benne lenni – tájban, nőben, tárgyban, az ételek jó ízében, kifakult borospoharak tükrében, temetők mohos keresztjeiben, és az önalakítás sürgető igyekezete teremti meg tapasztalatainak tárházát és paradox módon állít csapdát egyúttal az igyekvőnek. Élni siet és túlhajtja az érzést. Állandó hely- és helyzetváltoztatása tudniillik a lélek helykeresése, a megállapodás utáni vágy, sajátos módon ezt a különbékét még a test sem képes megélni. Nem hagy maga után semmi mást, csak a pillanat szétroncsolt emlékműveit. Emlékfoszlányokat, szótöredékeket kap ajándékul az élettől, s ha megfejteni igyekszik őket, s megy élete lelőhelyei után, képtelen egybekapcsolni a fogalmakat, szervesülni a megélt élettel – eredményként a kontaktus hiányát kapja, bábeli hangzavart, ahol mindenki mondja a magáét…

…Az idő a legnagyobb ellenfelünk. Elrendezési szándékainkat lerombolja, a megértés lehetőségét elrabolja, őszinte kitárulkozásainkkal megfoszt az illúzió szabadságától, sarokba szorít. Krúdy egész csatája, kételye, érvelése a viszonylatok megbízhatatlansága körül forog. Érdeklődése túlnövi vágyait, elképzeléseit. Minden új motívum, minden új helyzet egy új életlehetőség csíráját hordozza magában. Az élet nem csupán a szépségeit, de profán igazsá-

4 Az idézetek a már említett filmben hangoznak el: Mohi Sándor, I*n memoriam Huszárik Zoltán*, MMA, Budapest, 2018. A T*alán mindenütt voltam – Huszárik Zoltán* című könyv DVD-melléklete.

gait is egyaránt magával hurcolja, így lesz a felismert igazság is ellenfelévé. A képzelet kalodájában él az ember, megvonja a jelen idővel saját börtönének falait…

…Mit csinálhat? – Új cellasorokat formál falak nélkül, hogy aztán kapcsolatai újból körbefogják. Ezt a témát variálja tulajdonképpen egy életen át, viszonylagos szabadságot nem is élvez, csupán a színterek változásaiban, az emberi gesztusok esetlegességében. Szindbád nem csinál mást, mint felejteni, emlékezni akar és újra élni, bizonyítva a létezés értelmét. Minden új kapcsolata mellett azonban már egy megélt élet darabja áll. Mérlegelnie kellene – muszáj is –, de a megítélés pillanatában a dolgok már nem azonosak önmagukkal. Új helyzeteket kell megismernie, mert a világban nem járnak egyformán az órák. Mindennek külön órája van. Az ember nem csupán a tényleges időt éli, de a múltját és a jövőjét is. Ha valaki is kísérletet tesz a megalkuvás nélküli életre, akkor számolnia kell ezzel. A lehetetlen 157 megkísérlése minden kaland Szindbádnál: felfedező öröme csupán az, hogy nevet adhat a nem ismert szigeteknek, s ezt hívják boldogságnak vagy szomorúságnak. A névadásnak ez a pillanata a tulajdonképpeni győzelem. Amit előlegül a tenyerébe rajzolt térképben kapott, ezt kell végigjárnia – apály és dagály állandó változásaival –, míg maga is rozsdamarttá válik, mint a temetők keresztre feszített Krisztusai. Mennyit időz a temetőkben! Az ember azt hinné, hogy csupán új találkahelyeket vizslat, vagy az elmúlásnak keres könnyen érthető, elsődleges jelképet. Találkahelyek ezek a temetők, annyiban, amennyiben a történelmet, őseit faggatja. Egy régész ás le itt, egy nyugtalan, kíváncsi ember…

…Mit akar Szindbád? Kódjegyének megfelelni, s örökül hagyni, semmi mást, csak a tapasztalatokat, amivel az örökségváró éppúgy nem tud semmit sem kezdeni, mint az örökséghagyó a sajátjával. Végig kell járnia az életet, vaksötétben tapogatózva. Életvitele mégis program, mert a halál bizonyosságával az élet sokrétűségét, gazdagságát állítja szembe."

Nem kell túl merész képzelet ahhoz, hogy felismerjük: a feljegyzésekben Huszárik Zoltán nem csupán Szindbádról, hanem önmagáról, saját életéről is töprengett, önmagával nézett szembe.

Huszárik Zoltán, fotó: Kádár Kata

Jelenet a *Nagyítás* c. filmből

Karádi Zsolt

Pistinek igaza volt

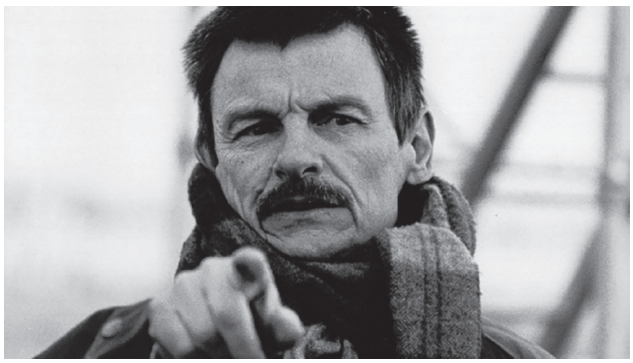
Emlékmorzsák az irodalmi adaptáció tanításáról

A mai középiskolás (és egyetemista) diákok nagy része „zsigerből” elutasítja a magyar filmeket. Szerintük minden mozgókép, ha hazai termék: csak rossz lehet. (*Mit ér a film, ha magyar?...*) Állítják ezt úgy, hogy alig láttak honi produkciókat. Ironikus mosollyal fogadják, ha azt mondom nekik: a hatvanas-nyolcvanas években a magyar filmművészet európai hírű volt. A legjelentősebb rendezőkről, operatőrökről nem is hallottak. A jelenség persze nem új: legalább két évtizede így van. Annak, hogy idáig jutottunk, csak részben oka a mobiltelefonok térhódítása. Ha sem az iskolában, sem a médiában, sem a családban nincs szó arról, hogy nálunk az alkotók közül egykor sokan úgy gondolták (s gondolják ma is): a film nemcsak ipar, hanem művészet is, akkor ne csodálkozzunk azon, ha növendékeink számára a mozi kizárólag a szórakozást szolgálja.

Mindemellett az is igaz, hogy az utóbbi évek terméséből többen elismeréssel szólnak a *Semmelweis* és a *Futni mentem* megtekintése közben szerzett élményeikről. (A *Hogyan tudnék élni nélküled?* előadásain pedig közülük is sokan tolonganak…)

≈

Az a tapasztalatom, hogy már a mai gimnazista nemzedék szülei, egykori tanítványaim zöme sem rajongott a *komoly* filmekért. (És való igaz: ha a szülő sosem hallgat Mozartot, Beethovent, Mahlert, Bartókot, akkor a gyerek sem fog. Ha nem látja, hogy anyja-apja olvas, ő sem vesz kézbe könyvet. És ha otthon sem nézünk magyar műveket, csak a kereskedelmi csatornák



Andrej Tarkovszkij rendező

kínálta retteneteket fogyasztjuk, akkor ne lepődjünk meg azon, ha a fiatalok számára a magyar film nem, vagy alig létezik.) Így végtére felnőtt korba lépett az a nemzedék, amelynek gyermekei most járnak középiskolába-egyetemre: sem nekik, sem szüleiknek jószerivel nincs meghatározó filmélményük. (Nekünk még, emlékszem, érettségi tájban volt lehetőségünk Wajdát, Bergmant, Fellinit, az egyetemen Viscontit, Rosselinit, De Sicát, Pasolinit, Bertoluccit, Antonionit, Ettore Scolát, Godard-t, Truffaut-t, Resnais-t, Agnès Vardát, Buñuelt, Formant, Jarmuscht, Kaurismäkit, Kuroszavát, Fassbindert, Wim Wenderst, Tarkovszkijt, Polańskit, Agnieszka Hollandot, Jancsót, Szabó Istvánt, Huszárikot, Kósa Ferencet, Bódy Gábort nézni.)

≈

A hajdan nagy lendülettel elindított *mozgókép- és médiaismeret,* és az annak oktatásához kiképzett (média)tanárok, illetve a továbbképzések nem tettek, nem tehettek csodát. A tárgyhoz kifejlesztett tankönyvek, a hozzájuk nagy példányszámban rögzített VHS-kazetták, a jelenség körül gyűrűző szakmai viták nem segítették a területnek az oktatás rendszerébe történő beilleszkedését. (Olyan alapkérdésekre sem volt megnyugtató válasz, hogy a gyér óraszám voltaképpen melyik tantárgy, a rajz- és műalkotások elemzése, a magyar nyelv és irodalom, netán a biológia terhére valósuljon meg.) A televíziós műsorgyártás gyors változásai, az alakuló befogadói magatartás, a politikai környezet, majd pedig az internetnek a mindennapokat elöntő jelenléte, a digitalizáció térnyerése következtében a kezdeti lelkesedés is elszállt. Közben a fejlődés leváltotta a VHS-rendszert. A tartalomgyártásra alkalmas mobiltelefonok tömeges megjelenése, a közösségi platformok szerepének elhatalmasodása átalakította a fiatalok vizuális tartalmak iránti igényét. Mindehhez alaposan hozzájárult a nagyvárosok vetítőhelyeinek plázásítása, a kaland-, a fantasy-, az akciófilmek szinte kizárólagos szerepeltetése, a kereskedelmi csatornák brutalitást, horrort és öncélú szexualitást favorizáló, technikailag persze pazarul kivitelezett filmjeinek mértéktelen mennyiségű sugárzása. Így aztán nem csodálható, hogy ebbe a kultúrába belenőve a fiatalok leginkább az efféle művek iránt nyitottak.

A saját gyakorlatomban, óraadóként – jelenleg művészeti szakgimnáziumban – a Színház-, film-, drámaelmélet és történet nevű tantárgyat oktatván gyakran találkozom a diákoknak a jelentős rendezők, a klasszikus mozidarabok iránti különböző megnyilvánulásaival. De ne siessek előre!

≈

Korábban, 1998 és 2015 között (drámatagozatos osztályban) gyakran tapasztaltam a „kötelező olvasmányok" feldolgozásai, adaptációi iránti ellenállást. Azonban az egyik csoportom emléke évek óta kísért. Történt ugyanis, hogy a tanterv szerint tanítanom kellett Molière-től A fösvényt. A fiatalok nehezen viselték a darabot. Amikor hat-hét órai elemzés után végeztünk vele, megtekintettük (VHS-kazettáról) a Louis de Funès főszereplésével 1980-ban készült filmváltozatot. (Közben megtanultuk,

hogy Funès eme komédiának nemcsak főhőse, hanem Jean Girault-val együtt rendezője is volt.) Úgy néztük a művet, hogy vetítés közben kezünkben tartottuk Illyés Gyula fordítását. Az aktívabb diákok sorról sorra követték a nyomtatott szöveget és a film dialógusait. Olykor felkiáltottak: a színészek nem azt mondják, ami a drámában van! Továbbá megjegyezték: az Illyés-tolmácsolás néhol erősen „népies" szavakat használ. (Később olvastam valahol, hogy Molière-nél előfordulnak olyan, a francia eredetiben is népies kifejezések, amelyeket voltaképpen nem lehet autentikusan magyarul visszaadni.) Ez az élmény azért maradt meg ennyire bennem, mert nem én eszeltem ki, hogy vessék össze az irodalmi mű és a filmalkotás mondatait, hanem a fiatalok maguktól vállalkoztak a „kalandra". Nehezen tudom elképzelni, hogy manapság lenne olyan csapat, amely effélére adná a fejét. Miképpen arra sem nagyon találnék partnereket, hogy – miként történt 1986-1987 tájban – végignézzük és analizáljuk Bódy Gábortól a Psychét, vagy a Sztalkert. A ma tanulóinak Tarkovszkij elviselhetetlenül lassú lenne. Akkor, ama esztergomi olvasótáborban még Weöres Sándort és a Sztrugackij-fivérek könyvét, a *Piknik az árokpartont* is bevontuk az elemzésbe. (A mai ifjak némelyike inkább arra akar rávenni, hogy hasonlítsuk össze Stephen King regényét (*A ragyogás*) és Stanley Kubrik 1980-as filmjét (*Ragyogás*)…

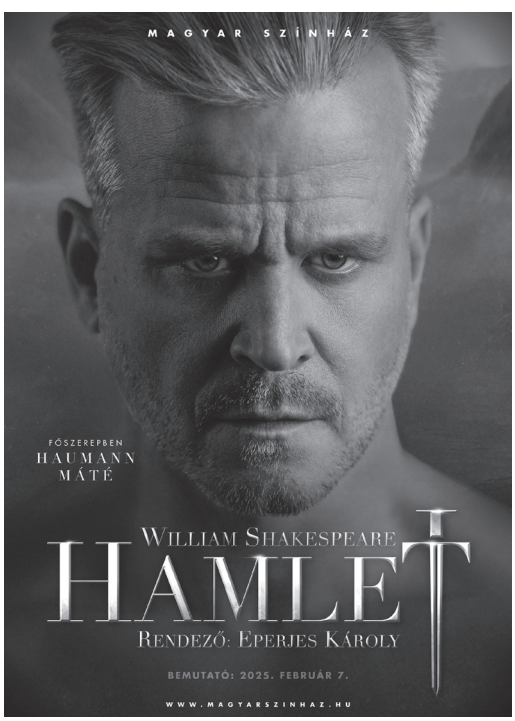
Anyegin. Rendező: Szikora János, 1990.
Ternyák Zoltán – Lenszkij és Cserhalmi György - Anyegin szerepében

≈

És ha már az összehasonlítás szóba került: harminc évvel ezelőtt (amikor még el lehetett olvastatni Puskintól az *Anyegin*t), megnéztük a mű tévéfilm-változatát. Szikora János 1990-es opuszában Cserhalmi György játszotta a főszerepet. Igen ám, de a Puskinnál Anyegin tizennyolc esztendős; az adaptáció forgatásakor Cserhalmi negyvenkét éves volt. A feldolgozás nem állította, hogy Puskint akarja hiánytalanul megeleveníteni. „Romantikus variációk Puskin verses regénye, az Anyegin motívumai alapján" – vallották az alkotók. A verses regény megfilmesítése egyébként is képtelen vállalkozás lenne, hiszen lényegéhez tartozik az úgynevezett „Anyegin-strófa". (A *forma* kérdése ugyancsak jelentkezett például Koncsalovszkij 1997-es, amerikai-angol-német-olasz koprodukcióban készült *Odüsszeia*ja esetében is. Homérosz eposzának versformája hexameter. Egy kétrészes monumentális mozi hősei nyilván nem beszélhetnek hexameterben; már csak azért sem, mert angol nyelven képtelenség a *hatmértékű*, daktilikus lejtést visszaadni. Ha valaki látta, de kedve lett volna megismerni az eredetit, akkor Devecseri Gábor meghaladhatatlan fordításához kellett folyamodnia.) A formaprobléma a verses művek esetében számtalanszor felmerülhetett: a tévéjátékok és -filmek között több volt, amely ragaszkodott a szöveghez (*A helység kalapácsa*, Zsurzs Éva, 1965; *Az ember tragédiája,* Szinetár Miklós, 1969; *Csongor és Tünde*, Zsurzs Éva, 1973.) Ezek a feldolgozások hűek maradtak a költői nyelvhez, céljuk a textushoz való hűség volt. Természetes persze, hogy készítésük időpontja, az akkortájt érvényes esztétikai horizont meghatározta a művészi kivitelezést. De nem csak a verses

munkák mozgóképpé való átköltésével kapcsolatban merülhettek fel gondok. Thomas Mann esszéizálódott prózájából filmen elveszett a filozófia (*Doktor Faustus*). Proust – talán Raul Ruiz 1999-es rendezését kivéve (*A megtalált idő)* – ellenáll a megfilmesítési kísérleteknek. Krúdy Gyula írásaihoz többen hozzányúltak (Horváth Z. Gergely: *Napraforgó,* 1974; Zsurzs Éva: *Őszi versenyek*, 1978; Katkics Ilona: *Aranyidő*, 1985.) A impresszionista Krúdy-novellák lényegéhez a legközelebb a nemlineáris cselekményvezetésű, a mesteri módon komponált montázstechnikát alkalmazó, a fények-hangulatok-álmok szövevényéből szőtt, szépségszomjas élet-halál-látomás, Huszárik Zoltán *Szindbád*ja jutott 1971-ben. (Igaz, hogy tíz évvel ezelőtt az egyik tehetséges, rendezői pályára készülő és egyébként igen kreatív növendékem azt állította: számára Huszárik remekműve nézhetetlen. Ő persze akkor még nem olvasta Krúdyt…)

De térjünk vissza az Anyegin-problémához.



Föntebb azon elmélkedtem, hogyan mozdul el filmen a történet az írói elképzeléshez képest, ha az adott karaktert életre keltő színész életkora lényegesen eltér a megírottól. Ugyanez a kérdés a napokban is felmerült drámaórán, amikor szóba jött, hogy Eperjes Károly a Magyar Színházban megrendezte a *Hamlet*et. (Eperjes klasszikus előadást akart; Arany János fordítását használta.) A dán királyfi Shakespeare-nél harminc éves. Haumann Máté negyvennégy.

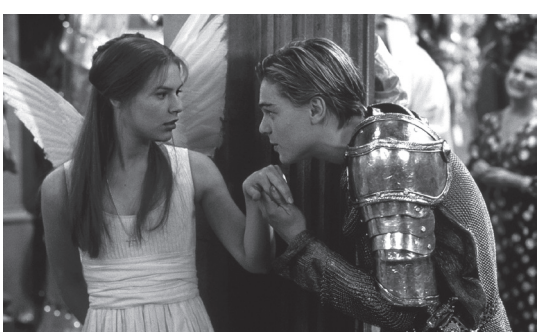
Nem egy elméletíró hangsúlyozza, hogy az írott dráma színpadra állítása voltaképpen adaptáció, hiszen a tragédia vagy a komédia irodalmi műfaj. Amikor a dialógusok-monológok a színházban elhangzanak, akkor a rendezői ötletek, a színészi játék, a jelmez, a díszlet, a hang- és fényeffektusok használata hozzáadódik a költői-írói dikcióhoz. Mindezek pedig már a színházművészet eszköztárába tartoznak. Azonban ha Hamlet negyvennégy esztendős, akkor sok mozzanat eltolódik. Akkor vajon hány éves lehet az idősb Hamlet, illetve Gertrud, a királyfi anyja? És Claudius? És hozzájuk képest milyen korú Ophélia? A harminc esztendős Hamletről még elképzelhető, hogy Wittenbergben tanul az egyetemen… Ez a koncepció dramaturgiai beavatkozást igényel. Ugyanis az V. felvonás elején, a sírásó-jelenetben, midőn előkerül szegény Yorick koponyája, az 1. sírásó azt mondja: ő akkor került az udvarba, amikor a királyfi született: „Épen az nap volt, mikor az ifjú Hamlet világra lett". Tíz sorral később hozzáteszi: „én harmincz esztendő óta ásom a sirt, összevéve mint gyerek és ember". Itt árulja el Shakespeare Hamlet életkorát. (Ennek tudatában vagy át kell írni a szöveget negyven-negyvenötre, vagy ki kell hagyni…)

Mindezeket figyelembe véve azért tudjuk: a jó előadásnak nem kizárólagos feltétele

Shakespeare: *Hamlet*. Magyar Színház, 2025.
Rendező: Eperjes Károly. Címszerepben: Haumann Máté

Rómeó – Latinovits Zoltán, Júlia – Ruttkai Éva, 1963.
Vígszínház, rendező: Várkonyi Zoltán. Fotó: Keleti Éva

az, hogy a színész és az általa életre keltett alak életkora megegyezzen. Erre jó példa korábbról a *Romeó és Júlia*. A műnek számos olyan fel- és átdolgozása akadt, amelyben „nem stimmeltek" a korok. Legendás felújítása volt a Várkonyi Zoltán rendezte előadás 1963-ban, a Vígszínházban. Ekkor Latinovits Zoltán harminckét, Ruttkai Éva harminchat évesen játszotta el a reneszánsz szerelmeseket. Az átütő erejű produkción nem kérte számon senki, hogy Shakespeare szerint Romeó tizenhét, Júlia tizennégy esztendős. A darab felejthetetlen filmfeldolgozásában Franco Zeffirelli 1968-ban közelítette az életkorokat a shakespeare-i elképzeléshez: nála a Romeót alakító Leonard Whitting 1950-es, a Júliát megformáló Olivia Hussey 1951-es születésű. (Baz Luhrmann 1996-os mozijában Leonardo di Caprio huszonkét, Claire Catherine Danes tizenhét éves volt.)



Rómeó+Júlia. Rendező: Baz Luhrmann, 1996.
Címszerepben Leonardo DiCaprio és Claire Danes

A legendás Hamletek esetében is vannak anomáliák: Laurence Olivier negyvenegy, Szmoktunovszkij harminckilenc, Kenneth Branagh harminchat, Gábor Miklós negyvenhárom volt, amikor föltette a kérdést: „Lenni, vagy nem lenni…" A magyar színpadi verziók között fontos helyet foglal el Paál István 1981-es rendezése a Szigligeti Színházban Szolnokon. Paál a töprengő királyfit az akkor harminchét éves, zömök testalkatú Kovács Lajossal játszatta el. (Akkori tanítványaim kisebb csoportjával elutaztunk Nyíregyházáról Szolnokra, hogy lássunk valami eredetit.) Paál Isti meg volt győződve arról, hogy az általa láttatott Hamlet autentikus alak. A bemutató után meghívtam a hajdani Bessenyei György Tanárképző Főiskolára, ahol a kollégiumi kávéházban felhívta a figyelmet a dráma V. felvonása második színére. Itt Gertrud, a királyné, figyelve Laertes és Hamlet párbaját, azt mondja a fiáról: „Tikkad, mert kövér." Ez az a mondat, amelyet általában kihúznak a szövegkönyvből – mondta kajánul.

A drámatagozat képesítővizsgáján a Színház-, film-, drámaelmélet és történet tantárgy húsz tételéből három mozgóképi ismereteket kér számon. Az utóbbi években Roman Polański *Macbeth*, Michelangelo Antonoini *Nagyítás* és Fábri Zoltán *Isten hozta, őrnagy úr!* című rendezését választottuk. Féltem tőle, hogy a 30 másodperces TikTok-videókon szocializálódott fiatalok hogyan fogadják majd ezeket a műveket.

Meglepő volt számomra, mennyire pozitívan reagáltak a látottakra. A *Macbeth*et (a boszorkány-jelenet kivételével) kalandfilmként nézték, a véres történet magával ragadta őket. Ennél is megragadóbb volt az, mennyire ér-

A *Nagyítás* (eredeti cím: Blow-Up) 1966-ban készült angol–olasz filmdráma.
Michelangelo Antonioni rendezte Julio Cortázar egyik novellájának ötletéből

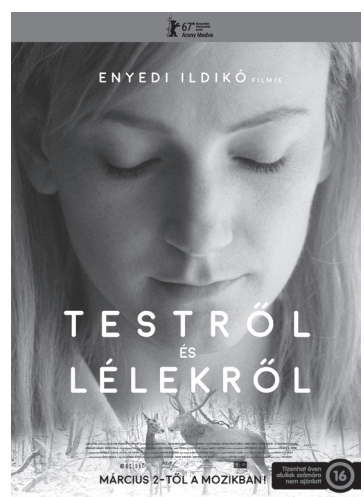
dekelte őket a *Nagyítás*. (A vetítés előtti órán beszéltem nekik az analóg fényképezésről, a fekete-fehér labortechnika rejtelmeiről, Julio Cortázarról és Párizsról, s a Szent Lajos szigetről, ahol az eredeti novella kulcsjelenete játszódik.) Kiemeltem, hogy Antonioni filmje voltaképpen adaptáció. Olyan azonban, amely kiindulópontként használja az irodalmi művet, hogy aztán általa – a fotós személyiségén keresztül – a világ megismerhetőségének filozófiai kérdését szegezze nekünk. „Milyen modern! – mondták a diákok – pedig csaknem hatvan éve készült!"

A legjelentékenyebb efféle élményem mégis a Fábri-filmhez kapcsolódik. Az *Isten hozta, őrnagy úr!* mindig osztatlan sikert arat. Latinovits Zoltánnak még ma is nagy a rajongó tábora. Nem kevésbé szeretik a diákok Sinkovits Imrét és Venczel Verát. Mivel Örkénytől a *Tóték* gyakran szóbeli érettségi tétel is, a film alapjául szolgáló kisregényt a fiatalok tizenkettedik osztályban általában magyarórán megbeszélik. Ezért van valamelyest könnyebb dolgunk az adaptáció taglalásakor. Az egyik jobb csoportban felhasználtuk Szirák Péternek az íróról szőtt pályaképét (Örkény István, *Palatinus*, 2008), illetve Barabás Klára: *A történelem körhintáján. Fábri 100* című kiadványát (MMA, 2017). Az érdeklődőknek ajánlottam még két kötetet: Győrffy Miklós: *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok,* Palatinus – Magyar Nemzeti Filmintézet, 2001; Gelencsér Gábor: F*orgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között,* Kijárat–Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015. A legelszántabbaknak fölhívtam a figyelmét Sághy Miklós munkájára (*Az irodalomra közelítő kamera. XX. századi magyar irodalmi művek filmes adaptációi,* Kalligram, 2019).

Fábri Zoltán 1969-es rendezése eme alapkönyvek ismerete nélkül is rendkívül hatásos. (Igaz, volt olyan tanítvány, aki nem értette a mű egyes hatáselemeit, mint például a Darvas Iván hangján megszólaló narrátor, avagy az időnként a klasszikus burleszkekre emlékeztető gyorsított képsorok szerepeltetése.) Pisti a végén lelkesen felkiáltott: „Tanár úr, ez a mű nem avult el!"

Igen, a filmek többsége avulékony. A legjelentősebbek (hogy csak néhány magyar alkotást soroljak), mint például a *Körhinta*, a *Hannibál tanár úr,* a *Ház a sziklák alatt, A tizedes meg a többiek,* a *Szegénylegények,* a *Tanú, Szindbád,* a *Csontváry,* a *Szerelmesfilm,* a *Mephisto*, a *Psyché,* a *Megáll az idő,* a *Sátántangó, Az én XX. századom, Kontroll, Testről és lélekről* azonban valóban nem avul.

Pistinek igaza volt.



A *Testről és lélekről.* Rendező: Enyedi Ildikó, 2017

Jelenet a *Stalker* című filmből

Kertai Csenger

A csillagos ég és a Látvány

A film számomra az a nyelv, amely meg tudja szelídíteni egy rövid ideig a Látványt, tehát mondjuk a csillagos ég érzékszervi tapasztalatát. A csillagos ég önmagában nem jelent semmit, mégis, ahogy alatta állok, elkap a hódolat, az ősiség és a saját magamon szánakozás valamilyen egyvelege. Mit tudok kezdeni ezzel az érzéssel, ami igazából a retinámban kezdődik, és ahol „a fény a fotoreceptor sejtek csapjaiban és pálcikáiban idegi jellé alakul”? Egyáltalán, miért van meg bennem ez az igény, hogy kezdeni kell valamit a Látvánnyal és a fénnyel? Hogyan a részem Ő és hogyan vagyunk egymástól idegenek? Ilyen kérdések jutottak eszembe ahogy elgondolkoztam arról, hogy milyen tapasztalataim és élményeim vannak a filmmel kapcsolatban.

A film abban a pillanatban, ahogy véget ér, el is köszön tőlem, egzisztenciális hiányt hagyva maga után, amibe aztán bemerészkedhet a gondolat, valamilyen képi lenyomattal kiegészülve. Az értelmezésről van itt szó tehát, kép és gondolat egységéről, egy ábrázoló nyelvről, ahol előbb jelentkezik a kép, utána az értelmezés, vagyis mindig a kép elsőbbsége létezik, magához húz és hatással van rám, megsimogat és kiszolgáltatottá tesz, mint egy szerető, akinek a hiányával az aktus után valamit kezdeni kell.

Mégis, a film más képekből áll össze mint a természet vagy a hétköznapok képei, mert a film nem képek egymásutánja, hanem koncepció: az, ahogyan láttatni szeretném a világot. Ha a kamerát letesszük valahova, az már ki is jelöli a nézőpontot, az irányt és a birodalmat, ahol aztán Ő lehet a mindenható. Szűkítésből és redukcióból indul, eleve ki- és bezár, mint az értelmező, mint Mészöly *Filmj*e, mint egy hétköznapi estén a választás, hogy mi legyen vacsorára. Végtelenül banális ezért a film, és a pillanatban mégis a legfontosabb.

Ebből a naiv kis bevezetőből is látszik, hogy abban is történetet akarok látni, amiben nincs, amiben ab ovo nem lehet, és mégis, irodalom által tudom nézni csak a világot, a képek nekem történetek, a történetek pedig önmagukban persze csak elhaló kiáltások, a filmben ez

a kérdés, hogy mit kezdünk velük, mit kezdünk azokkal a néhány másodperctől a hét és fél óráig terjedő idősávokkal, amikor ülünk, és egy helyre koncentrálunk. Koncentráció tehát a film, ülés és mozgolódás, egy pontba merészkedés, vizuális és auditív élmény, gesamtkunstwerk, állítás és elbukás, de leginkább történet. De hogyan áll össze egy történet, mitől lesz film a film?

Az *Oroszlánkirály* például a kezdetről akar beszélni, arról, hogy minden kezdetben ott van már a vég, „gyermeknyelven" el tudja mondani, hogy a létezés botránya annyi, hogy egyedi módon tapasztaljuk a végtelent, ami többé-kevésbé közömbösnek látszik irántunk. Él a mese lebilincselő erejével, és a gyermeki pszichét is érti. Az animációs technika alapvetően még a látvány látványának sem lehetne nevezhető, mégis, számomra van benne valami elementáris, valami rabul ejtő. Hogy a Látvány akár olyan is lehet, mint a gyermeki képzelet. Itt elkalandozni izgalmas, mert a képzeletben a veszteségről és a végtelenről határok nélkül lehet beszélni. Nem képes erre, ilyen erővel még a gyermekirodalom sem, vagy olyan megrázóan biztos nem, ahogy a fiatal Simba a csillagos ég alatt meglátja az apját, és meglátja benne önmagát, hogy ettől felbuzdulva elinduljon és azzá váljon, amit a sors rendelt neki.

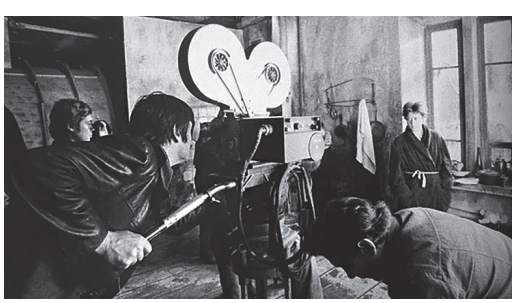
Majdnem másfél óra, és előttünk van egy teljes családtörténet, a veszteségé és a magára hagyatottságé, a vándorlásé és a visszatérésé, királlyá lenni ebben a történetben ugyanazt jelenti mint önmagunkra lelni, úgy épül fel ez a mese, mint a Tóra, a végtelenben kijelölt helyünk a végességünk felismerésével kezdődik, vagyis a halállal való szembesüléssel, és a ténynyel, hogy a mulandóságunk egyben saját élettörténetünk megteremtésének lehetősége. Az 1994-ben megjelent Disney film máig lebilincselő, a remake-ről inkább ne beszéljünk. Vagy talán elég annyit megjegyezni, hogy a remake a látványt helyezi a történet helyébe, azt hiszi, hogy a látvány esztétizálása önmagában történet lehet, nem pedig csak gyenge utánzat.

A képzelet fontos, de önmagában gyenge, Zeffirelli *Napfivér, Holdnővér*je viszont ugyanúgy hatott rám az érzelmek megjelenítésének terén, mint az Oroszlánkirály a saját élettörténetem fontosságának felismerése kapcsán. Az eszme csak érzelmi indíttatású lehet – állítja az a megtört és mégis reménykedő tekintet, ami a megfeszített Jézusra szegeződik; az élet az érzelmek által szerveződhet életté, vagyis kaphat tartalmat és formát, a forma pedig a nem itt lévő, a nem látható, pontosabban a láthatatlan láthatóvá tétele. Egy napig legalább kenyéren és vízen éltem a film megnézése után, azt hiszem, ezt hívják úgy, hogy a film hatással volt rám, legalábbis a tízéves énemre biztosan, az eltúlzott lovagiasságról máig ez a film jut eszembe, és persze az *Ivanhoe*, mindkét szereplő a világtól való elvágyódásban ragadható meg, a világ tagadásában tehát, mert hát persze Zeffirelli Szent Ference és Sir Walter Scott lovagja is megkísértődött a platonista abszolútum fogalmától, mert a világ tökéletessége megragadhatónak tűnt számukra, ha csak egy-két órácskára is. És ilyen csalásokkal még mindig szeretem áltatni magam. A film tehát eszképizmus a maga nemében, és ahogy a kápolnaépítés szépsége mezítlábasan a hóban máig élesen van meg előttem, úgy a mindennapokban megtapasztaltam, hogy ezt a fajta szépséget sokszor kikezdi a gyakorlat.

Talán Tarkovszkijnál éreztem először, hogy a világ bonyolult, és a bonyolultsága érdekesebb, mint a nagybetűs jelentés kizárólagossága. Nem az érdekelt, hogy mi mit jelent egy Tarkovszkij filmben, sokkal inkább az, hogy miként vonódok be nézőként egy világba, ami egyszerre ábrázolva van, és bennem is életre kel. Az életre kelt világ arról tanúskodott, hogy a határ a kint és a bent között már nem létezhet, nézésem tárgya, a film nem előttem volt, hanem bennem kelt életre.

Nosztalgia film plakátja, 1983. Rendezte: Andrej Tarkovszkij

Nem egyszerűen néztem, hanem ott voltam és én vittem át a reszkető gyertyát újra és újra az üres medencében (*Nosztalgia*), és viszem máig is, megértettem, hogy az életemnek – tehát a döntéseimnek – súlya lett, és hogy mindannyian arra a bizonyos transzcendentális hajléktalanságra vagyunk ítéltetve. Behúzott, bevitt és kiszolgáltatottá tett az élmény, hogy két-három óráig csak nézek valamit, álmaimban még mindig látom az elrobogó vonatot a *Sztalker* végén, a boldogságot is látom, másfél mázsa, az udvar szigorú gyöpén, stb.



Tarkovszkij a Sztalker forgatása közben, 1979

Talán itt meg is állhatnék, mert egy filmben még mindig azt keresem, ami megráz, ami egyszerűen csak megrázó, amitől másként kezdek el gondolkodni ugyanarról a dologról, de most is, valamilyen oknál fogva végülis egy elképzelhető film forgatókönyvén ügyködöm, hogy miként áll össze a filmről szóló beszéd filmmé, hogyan lehet a filmet filmezni a szövegen keresztül, visszafejteni a látványt betűvé, pont ezért a kísérleti filmeket is szeretem, jelentsen ez bármit is, vagy a bármit magát, egy kamerát, látványt, horrort, műfaji elszakadást. Mindenevő lettem a Tarkovszkij után, jöhettek az andalúz kutyák vagy Zazie a metróról, a szociofilmek; azóta tudom, hogy mit nézzek és keressek egy adott filmben. Ezt hívják ízlésnek, van valamim, ami már visszavonhatatlanul a film szó alá rendeződik számomra, és ebből a filmből értelmezek már minden mást is, a látványt is, ahogy a csillagos ég alatt gondolkodom arról, hogy mit írjak a filmről.

A válogatás is filmezhető. Hogy a sokaságból mit lehet és kell kivenni. Villódznak előttem a filmek, a képek, válogatok, válogatásomban már van valami elődleges kívánalom, egy

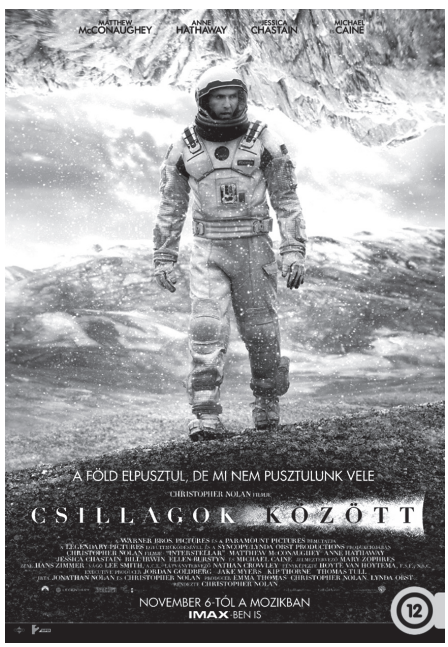
a priori tudás, hogy a film elbeszélhető, hogy néhány óra egyhelyre nézés után egyáltalán lehet mondani valamit a Látványról. Ez a szerelem látványa, mert a szerelem hisz abban, hogy vannak még nagy elbeszélések, és én csak a naivitásban tudtam igazán szerelmesnek lenni, átváltozásban és álomban, az anime nyelvén, a *Chihiro Szellemországban* nyelvén. Sokatmondó, hogy a szerelem helye az animáción

belüli álomvilág számomra, tehát a rejtekben a rejtekhely. A rejtekhelyben talál magára az, aki a valóságban elveszett, a film ezért az elbújás helye is, a Látványban én csillagot választottam magamnak és egy lányt, aki inkább csak a Megmentő és az Életadó. A szerelem persze kaland és spiritualitás, emlékezés valakire, aki voltam, pont ahogy Haku (sárkányfiú) végül képes emlékezni magára. Az emlékezésben a szenvedés is megtörik, a szerelem Látványában mindannyiunknak van helyünk – ezt tanította nekem Chihiro.

Ha a Látvány formálható, akkor a film projekt, mindennapiság, velem tartó esztétikai beállítódás. A projekt annyit jelent, hogy a film a pillanat részévé válik, vagyis, hogy a film mégis velem tart a film megnézése után is. Nem emlékként és nem is tapasztalatként, hanem hogy a filmet és a filmeket fogom látni most már a dolgokban. A *Tökéletes napok* – mint projektfilm valami hasonló dologról szól. A pillanatról – japánul komorebi – és a pillanat módozatairól. A pillanat és pillanat közötti különbség a költészet nyelve, mert a különbségről beszél. Mi van köztem és közted, mi feszül ott, ami se te nem vagy se nem én, hogyan érnek össze az árnyékaink, mi különböztet meg minket? A nyelvünk, ami egyedi, ami mögött egyelőre mégis csak a Látvány feszül, mint közös pont. Az, amiről beszélni lehet. Amiről én beszélni tudok, az az a film, amit éppen látok, amit látni tudok, ami a Látványt beszéli el. Amiről beszélni tudok, az ebben az értelemben film. Hogy mit jelent reményteli aprómunkával élni egy reménytelen világban, hogy mit jelent a napfénybe kapaszkodni egy gigapoliszban, hogy mit jelent az ismétlés, és hogyan mutatja meg benne magát az örökkévaló. A váratlanban, a kiszámíthatatlanban, az irracionálisban. Az erkölcs az, ami egyedüli módon ott tart, ahova már semmi sem kötne, ami már rég kiköpte magából az emberi reménység utolsó mentsvárait. Ez az erkölcs azonban nem önmagától értődő, hanem munka. Minden nap ki kell pucolni azt a bizonyos vécét.

A film tehát számomra olyasmi, amit Roland Barthes mond a fotográfia kapcsán, hogy a fotó más, mint amit nézünk. Az értelmezés tekintete van benne, az, amit látni akarunk, ami látásunk az eleve adott és ami összenő a filmmel, kettőjükből lesz valami új, amivel néha nem tudok mit kezdeni. Ebből két dolog következik. Van valami látásom, ahogy eleve nézem a filmet, és van valami, ami a filmmel összenőve tanúskodik erről a látásról. Tehát a film kapcsán jövök rá arra, ami eleve bennem nem van, a tényre, hogy az, ami elmesélhe-

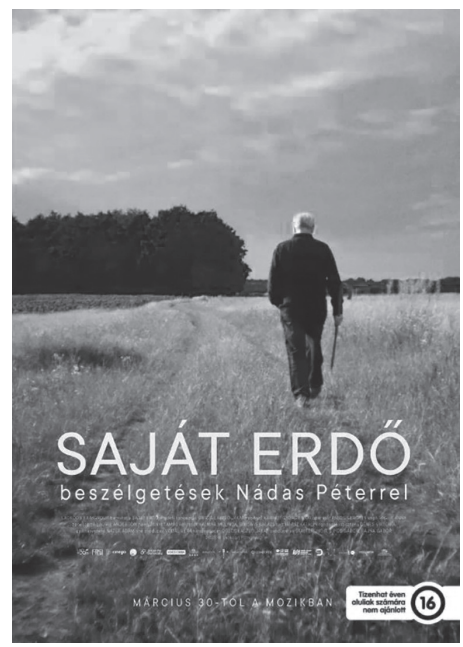
tő, az a Látvány. Belső univerzumok és világok nyílnak meg ilyenkor, a kint az már elve a bent, amiről filmezni akarok, azt már elve ismerem. A bolyongás kívánalommá válik, a megismerés folyamata szépséggé, a borzasztó és a félelmetes pedig kalanddá. Ilyesmi hármasságot érzek a kalandfilmek kapcsán, az *Űrodüsszeia*, a *Csillagok között* és a *Rick és Morty* ebben az értelemben nekem mind



ugyanarról szól, természetesen más téma kapcsán. Az űrbe merészkedni a film által azt jelenti, hogy a Látványt a Látványon keresztül akarjuk megfogni, tehát abszolút kezdőpontként a csillagos eget tesszük. Ha befele filmezünk, akkor is a csillagokhoz jutunk, ha a föld alá, akkor is a sötétség marad. Vagyis, valami, ami emberi. Az, amiben bolyongani lehet és ahova felragaszthatunk néhány csillagot.

Mostanában érdekel az a filmes alkotás is, ahol a beszéd és a kép egyensúlyba kerül. Ez úgy lehetséges, hogy eleve túlsúlyban érezzem a beszédet, vagyis hogy a beszéd „ráüljön" a képekre. Nádas Péter *Saját erdő* című filmje működik nekem így, hogy a narráció megelőzi a képet, mert a képzelet megelőzheti a Látványt, mint ahogyan az irodalom is gondolja. A Látvány számomra úgy nyelvi, ahogy a logosz van kezdetben. A Szó lesz a Látvány, ahogy Hegelnél a látható világ a világszellem önmagára irányuló megismerésének médiuma. A Látvány ezért az Isten a pillanatban. Amit látunk a csillagokban, az a múlt, amit elképzelhetünk, jövő, és mi mind az Ő nyelve vagyunk. Circle of life, pont ahogyan az *Oroszlánkirály*ban. A film ezért csoda, és mi mindannyian részesei vagyunk. A Látvány kijelöli a tekintetet, és én csak fölfelé nézek, és a csillagok suttognak valamit, ami most csak csillagpor és sötét űr, színek és egy távoli landolás igézete, ahova bemerészkedhet a képzelet. Ebben a korban távol van a remény, de ott van valahol, és a film eljuthat oda, ahová az ember nem tud.

Magamra ismerek ezért a sorozatokban is, és hogy a film néha csak a nap végén az igény arra, hogy valami ismerős nézzen vissza rám, ne csak az üresség és az ismeretlen. Film



ezért nekem a szitkom és film a „limonádé”, el tudom sírni magam az egyszerűn és a történeten, ami tényleg csak arról szól, ami kiszámítható. Filmnek tartom a „szép” természeti dokumentumfilmeket, mert ez a fajta giccs ugyanaz, mint a szitkom, megmutatja, ahogy a hegycsúcsot látni akarjuk. Megszokottként, havas csúcsként, síelők örömeként. A film az elérzékenyülés a Látványon, tehát távolság, a félelem, a hétköznapi, csupán az, ami „ott van kint”. A filmnek kötelező beszélnie a csillagos égről.

A film azonosítás valamivel, de a film valaminek a hiánya is. Mit zárok ki, mit nem filmezek, mit nem veszek észre. Ugyanolyan fontos, mint az, amit el akarok mondani, a nézőpont hiánya néma filmezés, mint ahogy az elhallgatás is szövegszervező erő. Ez már inkább gyakorlati megjegyzés, hogy miként filmezünk, de azt hiszem, hogy a film megtanít arra is, hogy mit ne nézzek. Általában azt nem nézem meg, ami nem akar a csillagos égről beszélni, tehát a Látvány birtoklására tett kísérlet számomra nem film, csupán céltalan erőszak. Ebből a fajtából rengeteg van, birtokolni a látványt csak a látvány megerőszakolásával lehet, elfedni az eget még mindig könnyebb volt belsőségekkel és vérrel. Nem arról beszélek, hogy ne lehetne az erőszakot megjeleníteni, a *Katyn* máig az egyik kedvenc történelmi filmem, mert valahogy sikerül neki színre vinni a tömeggyilkosságot; a megrendülésből indul ki, abból, aminek valami köze van ahhoz, amit Pilinszky mond a Holokausztról: „kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.”

Ahogy az ember elkezd egy témára visszaemlékezni, megnyílnak előtte a dolgok, valószínűleg a végtelenségig lehet emlékezni, lehet, hogy a saját életünk is ebben az értelemben visszatérés oda, ahova az emlékezés elérhet, saját halálunkig, ahogy emlékezem, egyre több film jelentkezik ebbe az esszébe, olyan filmek, amelyekben a nehézség és a kiszolgáltatottság dominál, a *Wiplash* tanárát látom magam előtt, abuzív és megtöret, ilyesfajta isten ő, így beszél egy film a szeretetről, hogy minden elképzelésünket sutba vágja a pedagógiáról, mert persze milyen tanár az, aki aktívan abuzál, persze az élet is valahogy így működik, az élet metaforája Fletcher karaktere a filmben, pont ezért a film nem példát mutat, hanem alternatívákat. Megrendülünk és máshogy akarjuk csinálni, hogy ne lehessen több szenvedés, ne hibázzunk annyit, és mégis, megtanuljuk, hogy a szenvedésnek van értelme, a szenvedés az, ami valahonnan valahova eljuttat. Azt hiszem, hogy igaz az a közhely, hogy a művészet szépre tanít és erkölcsre is nevel, mert a film bensővé teszi mindkettőt, hogy legyen szemünk a Látványra, ha már az a talán legelemibb tapasztalatunk a világról.

Minden a Látványért van a filmben. Szeretem a tengereket nézni, a végtelen kékséget, Olaszországban valószínűleg nem is kell olyan nagy tehetség, hogy filmrendezők legyünk, ha ennyi szép vesz körül, csak bolyongani kell Nápolyban, lefilmezni a kagylókat, ahogy csö-

pög a tengervíz egy szép lábról, csak be kell mártani egy kezet a vízbe, és otthagyni a kamerát, amíg a nap sugarai le nem érnek a tengerfenékre. Milyen egyszerű feladat felfedezni a történetet a Látványban, kiegészítéssel és elvonással játszani egy életen át. Hullámzik a tenger, fölötte sirályok énekelnek, nem figyelek a hajóra, ami közelít, már a focimecscsen gondolkozom, Maradona tényleg ide igazol Nápolyba, és az ürességet valami ki fogja tölteni. Legalábbis, amíg film van, addig az embernek van története. Az ember dolga csak az, hogy odaadja mindenét, hogy aztán olyanban részesüljön, amiről álmodni sem mert: filmrendező lehet.

E SZÁMUNK SZERZŐI:

- Baranyai Katalin — irodalomtörténész, módszertani szakértő
- Baranyai Norbert — irodalomtörténész, adjunktus (Debreceni Egyetem)
- Erdős Emese — oktatási referens, projektmenedzser (Nemzeti Filmintézet)
- Hadikné Végh Katalin — magyartanár, óraadó oktató (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)
- Jéga-Szabó Krisztina — magyar–történelem szakos kutatótanár (Leövey Klára Gimnázium)
- Karádi Zsolt — irodalomtörténész, főiskolai tanár (Nyíregyházi Egyetem)
- Kertai Csenger — költő, szerkesztő
- Mohi Sándor — Balázs Béla-díjas operatőr, rendező
- Nemesi Attila László — nyelvész, tanszékvezető egyetemi docens, dékánhelyettes (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)
- Paár Ádám — történész, történelemtanár (Bartók Béla Zeneművészeti Szakgimnázium)
- Sára-Csombor Rita — magyartanár, gyermekirodalom-kutató (Szegedi Tudományegyetem)
- Valaczka András — oktatási igazgató (Piarista Tartományfőnökség), magyartanár, tankönyvszerző

A nyelv és a film képi ábrázolásmódja között metaforikus kapcsolatot teremt a „filmnyelv” kifejezés. Nem magától értetődő azonban, hogyan tud a kép mást (is) kifejezni, mint amit közvetlenül megjelenít, hogyan mesél el egy történetet, hoz létre időbeli, ok-okozati viszonyokat, és sugall következtetéseket arról, amit kihagy, nem mutat meg.

(Nemesi Attila László)

Igen, tudjuk, hogy jót tesz a képzeletnek meg a szövegalkotó kompetenciáknak az olvasás – de nem úgy van-e, hogy magyarázatot keresünk a tehetetlenségi lemaradásunkhoz? Nem jött-e el az ideje, hogy az egész irodalmat, úgy, ahogy van, a filmre váltsuk be, s a sok-sok palack árán vegyünk néhány igazán ízes – és modern, mai! – filmet? Ahogyan van zeneirodalom, úgy van filmirodalom is – miért ez a mellékes, és a hagyományos szövegirodalom a fő tantárgy? Nem lehet, hogy csupán a megcsontosodott struktúra tart minket a papírtörténetek mellett?

(Valaczka András)

Hogyan, mennyire sikerült Fábrinak reprodukálnia a mozgóképben magát Az ötödik pecsét történetét, narratív elemeit? Tanórán érdemes erre akár csak részletek összehasonlításával is kitérni, és – mivel ez legnagyobb mértékben a tézisregénynek nevezett alapmű filmes dramaturgiájában érhető tetten – egy-egy szövegrészlet (fejezet) és jelenet alapos egybevetésével elvégezni.

(Baranyai Katalin)

A tartalomgyártásra alkalmas mobiltelefonok tömeges megjelenése, a közösségi platformok szerepének elhatalmasodása átalakította a fiatalok vizuális tartalmak iránti igényét. Mindehhez alaposan hozzájárult a nagyvárosok vetítőhelyeinek plázásítása, a kaland-, a fantasy-, az akciófilmek szinte kizárólagos szerepeltetése, a kereskedelmi csatornák brutalitást, horrort és öncélú szexualitást favorizáló, technikailag persze pazarul kivitelezett filmjeinek mértéktelen mennyiségű sugárzása.

(Karádi Zsolt)

A film azonosítás valamivel, de a film valaminek a hiánya is. Mit zárok ki, mit nem filmezek, mit nem veszek észre. Ugyanolyan fontos, mint az, amit el akarok mondani, a nézőpont hiánya néma filmezés, mint ahogy az elhallgatás is szövegszervező erő. Ez már inkább gyakorlati megjegyzés, hogy miként filmezünk, de azt hiszem, hogy a film megtanít arra is, hogy mit ne nézzek. Általában azt nem nézem meg, ami nem akar a csillagos égről beszélni, tehát a Látvány birtoklására tett kísérlet számomra nem film, csupán céltalan erőszak.

(Kertai Csenger)