

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI KÉPZÉS

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

MIKLAUZIC BENCE

VILÁGOK HARCA

**Három kortárs magyar irodalmi mű megfilmesítésének kérdései a rendezői
gyakorlat szemszögéből**

TÉMAVEZETŐ: GRUNWALSKY FERENC

2009

Tartalom

1. Bevezetés.....	3
2. Az <i>Állhatatosság</i> adaptációja	13
2.1 Zoltán Gábor novelláinak világa.....	13
2.2 Az <i>Állhatatosság</i> filmmé formálása.....	19
2.2.1 A központi kép.....	20
2.2.2 A forgatókönyv	21
2.2.3 Színészi játék	28
2.2.4 A film stílusa.....	32
2.2.5 A valóság senkiföldjén: az autót.....	34
2.2.6 Megbillent valóság: a benzinkút.....	38
3. <i>A harmadik fiú</i> adaptációja.....	42
3.1 Háy János prózájának néhány alapvonása.....	42
3.2 <i>A harmadik fiú</i> filmmé formálása.....	51
3.2.1 A központi kép.....	51
3.2.2 Az alapgondolat.....	53
3.2.3 A forgatókönyv.....	54
3.2.4 A film meghatározó stílusjegyei.....	61
3.2.5 A dialógusok.....	61
3.2.6 Színészi játék.....	65
3.2.7 Képi megformálás.....	68
4. A <i>Hősöm tere</i> adaptációja.....	75
4.1 A szöveg alkotta világ.....	75
4.2 A <i>Hősöm tere</i> filmmé formálása.....	81
4.2.1 Az adaptáció nehézségei	81
4.2.2 A film szerkezete	84
4.2.3 A fő helyszín és Tubicáék bemutatása.....	85
4.2.4 A palomista csoportosulások garázdálkodásainak és erősödésének ismertetése.....	88
4.2.5 A főhős kiválasztása az új embertípus kikísérletezésére.....	89
4.2.6 A főhős bőrcsere műtétje.....	92
4.2.7 Tubica fajtani fejtegetései.....	93
4.2.8 A főhős megtudja, hogy szárnyakat operáltak a hátára.....	94
4.2.9 A főhős levele a Főfajtanácshoz.....	96
5. Befejezés.....	98
Irodalomjegyzék.....	100
Összegzés.....	103

1. Bevezetés

Az irodalmi adaptáció problémaköréhez számos aspektusból lehet közelíteni. Könyvtárnyi szakirodalom áll rendelkezésre, hogy akár filmtörténeti, akár filmelméleti, akár irodalomtörténeti vagy szemiotikai szempontból vizsgáljuk egy szépirodalmi szöveg megfilmesítésének kérdését. Ezek a tudományos igényű megközelítések választ adhatnak egy sor kérdésre, de ezek mindig csak intellektuális érdeklődésünket elégíthetik ki. Mert ahogy egy irodalmi mű vagy bármilyen más műalkotás is csak egy bizonyos határig értelmezhető és analizálható racionális szempontok szerint, úgy irodalom és film viszonyának vizsgálata is kényszerűen korlátokba ütközik, mikor egy szöveg vagy egy film a befogadóra gyakorolt érzelmi hatása kerül szóba. Ezzel nem azt állítom, hogy értelmetlen az ilyen irányú vizsgálódás, csupán magam számára is megállapítom, hogy létezik ez a korlát. Ugyanakkor filmrendezőként kötelességem azokat a működési mechanizmusokat és eszközöket kutatnom, amelyekkel előre megfontolt szándékkal képes lehetek hatást gyakorolni a nézőre, és ez által irányítani a figyelmét, valamint az adott mű befogadásának folyamatát. Éppen ezért az irodalmi adaptáció kérdését teljes mértékben gyakorlati szempontból szeretném vizsgálni, mégpedig a hangsúlyt arra helyezve, hogy ezt a bizonyos megfoghatatlan érzelmi élményt, melyet az adott szöveg olvasásakor megéltem, milyen stratégiával próbáltam átélhetővé tenni az adott mű megfilmesítése során. Míg egy tudományos igényű közelítés igyekszik válaszokat találni jól artikulálható kérdésekre, én az adaptálás folyamán kérdéseket próbáltam találni, olyan kérdéseket, melyekkel az adott szövegbe kapaszkodhatom, s melyek átgondolása lehetővé teszi a mozgóképpé formálást. Dolgozatom tárgya ennek a folyamatnak végigkísérése.

2004 és 2006 között három kortárs irodalmi műből készítettem mozgóképes feldolgozást. Zoltán Gábor *Állhatatosság* című novellájából és Háy János *A harmadik fiú* című írásából hagyományos értelemben vett tévéfilm született, míg Parti Nagy Lajos *Hősöm tere* című regényéből pontos műfaji keretek közé nehezebben sorolható alkotás készült, talán leginkább a montázsfilmhez hasonlít a végeredmény. Valamilyen módon mindhárom film adaptációnak nevezhető, ám mindhárom esetben más és más utat és alkotói stratégiát kellett találni, hogy az adott szöveg a legautentikusabb módon válhasson mozgóképpé. Mivel mindhárom szerző nagyon markáns és egyedi hangulatú prózavilágot teremt, minden esetben az elejétől kellett végiggondolni az adaptáció metódusát, hiszen semmilyen eleve adott és magától értetődő eszközrendszer nem áll rendelkezésünkre ehhez a folyamathoz. És bármennyi is gyakorlati szempontú megközelítéssel néztem szembe az ebből fakadó kérdésekkel, dolgozatom elején

mégis elkerülhetetlen, hogy számba vegyem az ennek során felmerült elméleti jellegű problémákat is.

Az első kérdés, ami adaptáció kapcsán felmerülhet, hogy lehetséges-e egyáltalán egy irodalmi szöveget a mozgókép eszközeivel megjeleníteni. Van-e értelme egy nyelvi struktúra által létező művet a képi megfogalmazás kísérletének kitenni, vagy ez eleve kudarcra ítélt vállalkozás? Mivel az irodalom gyakorlatilag a film megszületésének pillanatától folyamatos „beszállítója” a filmiparnak, a kérdés látszólag alaptalan és lényegtelen, hiszen szinte természetes folyamatként élhetjük meg, hogy egy irodalmi mű cselekménye történetként jelenik meg később a filmvászonon. Természetesen óriási különbségek vannak az adaptációk tekintetében, attól függően, hogy milyen korszakban, milyen irodalmi alpanyagból dolgozva milyen céllal készültek. Jelen dolgozat keretei közt sem céлом, sem lehetőségem ennek történeti aspektusára részletesen kitérni, csupán arra világítok rá, hogy egy külső, laikus nézőpontból érzékelve mintha irodalom és film között problémamentes lenne az átjárás, mintha kézenfekvő volna az egymásra épülés. Ám ahogy alkotóként szembesülünk ezzel a kérdéskörrel, már nem tűnik ilyen természetesnek ez az együttműködés – ezért is választottam dolgozatomnak a *Világok harca* címet, hiszen irodalom és film esetében is egy olyan öntörvényű, egyik esetben nyelvi, másik esetben filmnyelvi képződményről van szó, mely a világteremtés elvére épül. Hiszen a mindkét művészeti ág egyaránt a totalitásra törekszik, egy olyan illúziót létrehozva ezzel, melybe az olvasó és a néző is örömmel szédül bele, ezzel a művek kínálta dimenziót valóságnak elfogadva. Ám hogy ezt az univerzumot hogyan hozza létre a befogadó az irodalom és a film esetében, már nem hasonlítható egymáshoz, hiszen mindkét esetben ez már az adott alkotás hordozóanyagának függvényében történik.

Az irodalmi szöveg esetében az író a nyelvi fikció eszközével hozza létre a mű sajátos törvényű világát, így annak realitásként való felfogása teljes mértékben az azt befogadó munkájának az eredménye, hiszen az olvasó mindent a maga fantáziáján szűr át és alkot újra. És mivel ez a tevékenység számos különböző tényező együttes hatásaként jön létre, minden egyes olvasó egy új világot teremt magának ugyanabból a szövegből. Ilyenformán az irodalom nem uralkodik teljes mértékben az olvasón, ahhoz, hogy univerzuma kiteljesedjék, szüksége van a befogadó kooperációjára, a közös teremtés aktusára, mely olvasóként ráadásul soha nem lesz ugyanolyan. Paul Riceour szerint „*a szöveg először is annyira befejezetlen, hogy különféle 'sematizált látványokat' kínál, amelyeket az olvasó hivatott 'konkretizálni'*; *s ezen a kifejezésen azt a képzelőtevékenységet kell érteni, amellyel az olvasó igyekszik maga elé állítani a szövegben megjelenő szereplőket és eseményeket; ehhez az elképzelő*

konkretizálódáshoz képest mutat fel a mű hiányokat, meghatározhatatlan helyeket”¹.¹ Ebben az értelemben nem beszélhetünk egy mű általános olvasatáról, csupán megannyi egyéni élményről és alkotási folyamatról, amelynek a kereteit ugyan az író jelöli ki, de mégis az olvasó az, aki teljessé teszi magában a szöveg világát.

Ezzel szemben a film konkrétta és reálissá teszi az irodalmi szövegben csak fogalmi szinten létezőt, így megspórolja néző számára azt a munkát, mely egy irodalmi mű esetében elválaszthatatlan az adott szöveg lényegétől. Mivel mindent megmutat és feltár a maga fizikai valójában, a befogadó kénytelen egész másfajta pozíciót felvenni, melyben kevésbé megformálásból kivett saját erőfeszítés, sokkal inkább az érzéki élmény hatása és értelmezése a meghatározó. A különböző művészeti ágak közül a film kínálja a leghatásosabban azt az illúziót, hogy reprodukálni tudja a valóságot, hiszen ennek a valóságnak lefényképezett elemei bizonyítóerejűnek tűnnek, mikor megjelennek a filmvászonon. A film tehát uralkodik a nézőjén, és mindez azt is jelenti, hogy a néző roppant kényelmes, ám igen passzív helyzetbe kerül: a rendező fantáziája hozza létre a film képi világát, melyet neki „csak” elfogadni vagy visszautasítani kell, de tevékeny, egyedi olvasatot lehetővé tévő részvételt nem kíván. Természetesen nem arról van szó, hogy egy többrétegű, elmélyült és az emberi tapasztalást a maga bonyolultságában visszaadni képes filmalkotást ne lehetne sokféleképpen és kreatív módon értelmezni, és hogy egy film ne lehetne a maga művészi eszközeivel felkavaró – csupán arról van szó, hogy a filmkép mindig konkrét és befejezett, hiszen amit mutat, azt nem mi hoztuk létre, hanem ezt már másvalaki megtette helyettünk. Ha egy irodalmi szövegben azt olvassuk, hogy ’az utat sejtelmes köd fedte’, akkor saját vágyaink vagy élményeink szerint hozunk létre az ezt ábrázoló belső képet, míg ha egy filmben megjelenik a köddel borított út, ez csupán a rendező képe – és mivel már elkészült, nem is tudunk változtatni rajta.

A fenti gondolatmenet irodalom és film eszközrendszerének jellemzői szempontjából érvényes, vagyis az írott nyelv és a rögzített kép befogadásának alapvető különbségét hivatott érzékeltetni, és nem jelenti azt, hogy a film esetében ne beszélhetnénk a néző konstruktív részvételéről. Borisz Eichenbaum a *néző belső beszédjének* nevezi azt a folyamatot, ahogy a befogadó megalkotja magában a filmet. Mivel a film az időben bontakozik ki, a néző kapcsolatba hozza az egymás után megjelenő képeket, és ennek a kapcsolatnak jelentést tulajdonít. A rendezőnek úgy kell a vágást felépítenie, hogy ezek a jelentések kialakuljanak, és láthatóvá váljanak. A képek összekapcsolása és jelentéssel való felruházása a *néző belső*

¹ Riceour, Paul: A szöveg világa és az olvasó világa. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat, Budapest, 1998. 24. o.

beszédje – ilyen értelemben a filmet is „szóbeli” művészetnek titulálja.² David Bordwell szerint a film meséje tisztán a néző gondolati konstrukciója annak alapján, hogy a film formai elemei milyen jelzéseket nyújtanak neki.³ Ennek következtében minden néző más és más történetet rak a látható cselekmény mögé, melyek értelmezése éppen ezért jelentősen eltérhet egymástól. Így különböző olvasatok születhetnek attól függően, hogy a nézők milyen ok-okozati és időrendi rendszert vélnek felfedezni az adott filmben. Egy klasszikus példát véve: Alain Resnais *Tavalý Marienbadban* című alkotása rákényszeríti a nézőre, hogy megpróbálja megkonstruálni a cselekmény mögötti történetet, anélkül, hogy bármilyen iránymutatást kapna erre nézve, illetve anélkül, hogy kiderülne, létezik-e egyáltalán történet. Napjaink filmművészetében pedig David Lynch az, aki a leginkább épít a befogadó kreatív és nyitott hozzáállására, hiszen az ő filmjei sem írhatók le készen tálalt történetekként: a *Lost Highway* vagy a *Mulholland Drive* többszörös identitás- és idősíkvészteses struktúrája megannyi olvasatot tesz lehetővé. Ezen a ponton tehát megfogalmazhatjuk azt a közös jellemzőt, amely mindkét művészeti ágra érvényes, ha már nemcsak a formai megjelenítés sajátosságára és következményére figyelünk. Ha összekötjük Riceour és Bordwell gondolatát, megállapítható, hogy film és irodalom esetében is alapvető jelentőségű a befogadó számára, hogy az adott történetnek mindig csak egy részét látja, a többit a műalkotás utalásai alapján a saját fantáziája segítségével rakja össze. Így jön létre egy-egy mű saját univerzuma, melynek határait és működési alapelveit az író vagy a rendező határozza meg, de tartalommal már a néző közreműködésével tölti meg.

Az adaptáció során az adott mű az egyik formanyelvi megfogalmazásból átkerül egy másikba, vagyis joggal merül fel a kérdés, hogy mi az, amit ezután is közösnek tekinthetünk bennük. Létezik-e egy olyan tartalom, elv vagy idea a műalkotás mélyén, mely függetlenül a formai megjelenéstől állandó és transzponálható? Megfogalmazható-e egy irodalmi szöveg lényege, mely független a nyelvi struktúrától? Már a fogalom megnevezésének kísérlete is mutatja, hogy nehéz egzakt választ adni a kérdésre. Hiszen azt az érzést, hangulatot és élményt, amely kialakul az olvasóban egy szöveg olvasása kapcsán, együttesen hozzák létre a történet elemei, a szereplők karaktere, az író hangulatformáló ereje és a megfogalmazás stílusa. Még a szöveg tipográfiája és a papír minősége is hathat az olvasóra. Ezen elemek összessége adja ki egy mű egyediségét és átélhetőségének formáját, bármit elveszünk belőlük, úgy érezhetjük, hogy visszavonhatatlan veszteség éri azt a bizonyos lényegét. Mégis, az adaptációról való

² Borisz Eichenbaum: Irodalom és film. In: Írók a moziban. Budapest, Magvető, 1971. 580-581.o.

³ Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 62.o.

diskurzusban visszatérő elem és természetes kényszer, hogy meg lehessen fogalmazni valamiféle belső lényegét, aminek újraformálása a mozgókép eszközei által lehetséges. Balázs Béla így ír erről: „A film és az irodalom között fennálló lényeges és lapvető különbség akkor a legszembevetőbb, amikor egy jó regényt vagy sikeres színdarabot szeretnének ’megfilmesíteni’. A filmfelvevőgép lencséje röntgensugárként világítja át az irodalmi műveket. A cselekmény csontváza megmarad, de a gondolatok mélységének élő szövete, a lírai hangulat hamvas bőre eltűnik a filmvásznon, A legtörékenyebb szépségnek is csak meztelen, rideg vázát látjuk, ez már nem irodalom és még nem film, hanem éppen az a ’tartalom’, amely egyiknek sem lényege. Ennek a csontváznak egészen új, a régítől alapjában különböző húst és bőrt kell magára öltenie, hogy film szülessék, hogy vizuális alkotást lehessen formálni belőle.”⁴ André Bazin szintén ebben a szellemben nyilatkozik meg:” A két terület esztétikai struktúrájának különbsége azonban csak izgalmasabbá teszi a hasonlóságok keresését, mert ez épp ezáltal teszi próbára az irodalmi mű teljes értékű visszaadására vállalkozó rendező képzeletét és találékonyságát. Úgy látszik, hogy a nyelv és a stílus vonatkozásában a rendező alkotó kezdeményezése mindig a hűséggel áll egyenes arányban. Ahogy a szóról szóra való fordítás is hibás utat jelent, az irodalmi művek helyes átdolgozásának is vissza kell adnia mindazt, mi a mű szellemének és szavainak lényegét teszi ki.”⁵

Él tehát a megfogalmazási vágy erre a központi elemre, úgy nevét, mint mibenlétét illetően. De mivel minden esetben egyéni és egyedi feltételek alapján alakul ki, hogy melyik befogadónak mi a lényeg, így egzakt és objektív meghatározással nem lehet közelíteni. Hiszen a befogadó a szöveg által magában hoz létre egy világot és jelentést, így ez már az ehhez kapcsolódó gondolatok és érzetek halmaza lesz – végeredményben már nem az irodalmi korpusz hordozza a művet. Talán ezt a belső élményt nevezhetjük Bazin szavaival a mű szellemének, és ez az a pont, ahonnan a rendezőnek is ki kell indulnia az adaptáció kezdetén. Annál is inkább, mivel ennek a belső élménynek szerves része a folyamatos képalkotási vágy, vagyis a leírtakat minden egyes olvasó vizualizálja magában, gyakorlatilag vetíti magának a művet. Ennek során az olvasó felépíti magának az egyetlen lehetséges megjelenési formáját a szövegnek, vagyis a szereplőkről, a helyszínekről és a történet mozzanatairól határozott elképzelése alakul ki. Ehhez képest ítéli meg aztán, hogy szerinte a megfilmesítés adekvát-e az eredeti műhöz, amit általában a ’pont így képzeltem’ vagy

⁴ Balázs Béla: *A látható embre. A film szelleme*. Budapest, Gondolat, 1984. 33. o.

⁵ Bazin, André: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 1995. 93.o

'egyáltalán nem így képzeltem' szófordulataival határoz meg. Nyilván többről van persze szó, mint egy szereplő hajsztínéről vagy egy helyszín berendezésének a stílusáról. Az olvasó megérzi a szöveg saját élethelyzetére és érzelmeire vonatkozó igazságát, onnantól pedig az jelenti számára a mű lényegét, és minden egyes elem, amit vizualizál a maga számára, ennek a hordozója lesz, s nem pusztán ornamentikaként jelenik meg. Ha egy szereplőt egy teljesen más karaktert játszik el a filmen, mint ahogy ő elképzelte, ezt a lényegét érzi sérülni. Mindebből az következik, hogy a rendezőnek sincs más választása, mint ragaszkodni ahhoz a saját érzelmi élményhez, amely az olvasás folyamán megszületett, és bízni abban, hogy nincs egyedül ezzel az élménnyel. Vagyis hinni, hogy amit ő a mű szellemének érzett meg, az más számára is ugyanazzal a jelentőséggel bír.

Pusztán az irodalmi mű történetének átvétele és hű reprodukciója tehát még semmi esetre sem jelentheti, hogy sikeres adaptáció születik, hiszen ebben az esetben a film csupán irodalmi funkciót tölt be, és nem hoz létre új minőséget. Izgalmas, az eredetivel egyenértékű alkotás akkor jöhet létre, ha a film képes saját formanyelvi eszközeivel újragondolni az eredetit. Bazin hasonló következtetésre jutott az adaptációk kapcsán: "...csak kétféle eljárás lehetséges: az egyik, hogy az eredeti mű színvonala és művészeti hitele egész egyszerűen csak a film minőségi védjegyéül, a motívumok kincsesbányájául szolgál [...] a másik esetben a rendező az eredetivel teljesen egyenértékű művet akar alkotni, mégpedig úgy, hogy nemcsak inspirációt merít a könyvből, nemcsak filmet csinál belőle, hanem le is akarja fordítani a vászon nyelvére..."⁶ Eichenbaum szerint: „A filmre fordítás elvei különfélék lehetnek. Vagy csak a mese vázát veszik át, vagy a szerkezet alapvető elemeit. Vagy pedig faladatul tűzik ki, hogy megtalálják egy bizonyos mű stíluselveinek filmnyelvi analógiáját..."⁷

Számtalan példa hozható fel a fenti megállapítás igazolására, most csak egy nehézsúlyú irodalmi mű, mégpedig Franz Kafka: *A per* című kisregényének adaptációját emelném ki. Azért ezt, mert igen jelentős, saját szuggesztív és koherens világképpel rendelkező műről van szó, amelynek kapcsán joggal merülhetnek fel aggályok a megfilmesítés lehetőségeivel kapcsolatban. Hiszen a tét az: meg lehet-e a mozgókép eszközeivel teremteni azt a különös karkai hangulatot és világképet, melyet a regény a nyelv segítségével hoz létre?

Orson Welles 1962-ben, David Hugh Jones pedig 1993-ban készített filmfeldolgozást a regényből, két teljesen eltérő felfogásban. A filmek születési dátuma fordított arányban áll a közelítés konzervativizmusával, vagyis a majd' harminc évvel korábbi verzió mai szemmel is

⁶ Bazin, 91. o.

⁷ Eichenbaum, Boris: *Irodalom és film*. In: Kenedi János (szerk.): *Írók a moziban*. Magvető, Budapest, 1971. 582.o

friss, az eredetihez nem minden pontján hű, ám éppen ezért izgalmasabb, a mű eredeti szelleméhez közelebb álló filmalkotás. Orson Welles elsősorban azt a nyomasztó, az individuumot kíméletlenül bedaráló világot igyekszik megjeleníteni minden egyes részletében, ami a regény irodalmi univerzumát is meghatározza. Ennek érdekében lemond a könnyen nosztalgikusnak ható és távolságot teremtő korhűségről, és egy fiktív, a különböző építészeti korokat vegyítő filmteret hoz létre, ezzel is időtlenné és fenyegetővé téve a történetet. A komor modern épületek, a falanszter szerű hivatalbelsők koherens egységgé állnak össze a történelmi korú és klasszicizáló stílusú formákkal, olyan kiismerhetetlen labirintust létrehozva ezzel, mely az irodalmi szöveghez hűen, de immár a kép, a montázs segítségével beszél az egyéniséget elemésztő mechanizmusokról. Filmje nem is lehet más, mint fekete-fehér, különben nem tudná elérni azokat a további vizuális hatásokat, melyek még élesebbé teszik a kontrasztot Joseph K. és az őt körülvevő környezet között. Gondolok itt a hatóság embereinek megbüntetésére, ahol egy plafonról lelógó villanykörte lengése teszi kísértetiessé és rémületessé a jelenetet, illetve a bíróság épületéből való menekülésre, amikor a deszkapallókon keresztül leselkedő szemek teszik nyomasztóvá a passzázst. A regény végén K.-t az igazságszolgáltatás emberei késsel leszúrják, Welles azonban ezt nem érezte elég brutálisnak, így nála a kés ide-oda adogatása csak egy ahhoz vezető közjáték, hogy egy köteg dinamittal felrobbantsák áldozatukat. A külvárosi mezőről felszálló füstoszlop totálképe minden szó nélkül tudja kifejezni az egyént elpusztító és a totális magányt kimérő világ karkai gondolatát, jóllehet, az írott szövegben nyoma sincs ennek a befejezésnek. Welles filmjét még hosszan lehetne elemezni, ezt a néhány mozzanatot csak annak igazolására villantottam fel, hogy léteznek azok a rendezői eszközök, melyekkel egy újrateregethető az irodalmi élmény.

David Hugh Jones filmje semmilyen erőfeszítést tesz, hogy megidézze a karkai gondolatot, csupán megelégszik a történet felmondásával. A film miliójét azonosítja Kafka regényének születési idejével, vagyis az 1920-as évek elejének közép-kelet-európai nagyvárosával. Így azonban csupán egy kosztümös háttérrel kapunk, a helyszín és a díszletek semmilyen mértékben nem hordozzák egy fenyegető világ attribútumait, megmaradnak illusztratív elemeknek, bármilyen önálló jelentés nélkül. Hogy baj van, azt „bemondásra” kell elhiggyük, hisz azt sem a képi világ, sem a színészi játék nem erősíti ezt meg. A film színes, ráadásul a telített és meleg tónusú operatőri munka gondoskodik róla, hogy az egész történetet valami távoli anekdotaként fogjuk fel, amihez nekünk nézőknek semmi közünk. A hagyományos plánozási és vágási technika színes képeskönyvvé egyszerűsíti *A pert*, melyből ilyen módon pont a fenyegetettség mozzanata lúgozódik ki. Noha a regény cselekményvezetéséhez sokkal inkább hű marad, ez önmagában kevés, hogy a karkai élményvilágot átélhetővé tegye a néző

számára, hiszen pont az a markáns rendezői gondolat hiányzik, ami Orson Wellesnél minden egyes kockán tetten érhető.

Az egyéni rendezői vízió tehát alapfeltétele minden egyes adaptációnak. De pontosan mi ez a vízió, honnan kezdődik, és hogy áll össze? Matematikai pontossággal persze nem lehet végigkövetni ezt a folyamatot, de mindenképpen döntőnek és lényegesnek tartom az elejét, azt a kiindulási pontot, ahonnan az irodalmi szöveg alapján a rendező elkezd felépíteni a saját változatát. Jean Renoir visszaemlékezéseiben eleveníti fel azt a rendezői attitűdöt, amellyel nekifogott az *Éjszaka a keresztúton* című Simenon regény megfilmesítésének: „Képekben szerettem volna visszaadni e rejtélyes történet titokzatosságát. Természetesen a hangulat volt a fontos, nem a történet. Simenon könyve remekül érzékelteti ennek a Párizstól ötven kilométernyire fekvő útkereszteződésnek a szürkeségét. Nem hiszem, hogy volna még egy ilyen lehangoló hely a világon. A regény kitűnően adja vissza a ködbe, esőbe és sártengerbe vesző néhány ház atmoszféráját.”⁸ Jól érzékelhetően Renoir előtt olyan pontos és a regény szellemét alapvetően hordozó képek lebegtek már a forgatás előtt, melyek magától értetődően szorították háttérbe a történet reprodukálásának kényszerét.

Vagyis mindig a kép a kiindulási pont, egy olyan kép, mely magába sűríti az adott mű legfontosabb gondolati-érzelmi magját, és amelynek megjelenése után rendezőként magam is tudom, hogy ennek alapján kell kibontani a többi részt, mert ez valamiképp magába foglalja az egészet. Ez a kép előre és hátra mutat, meghatározza a szöveg fölötti gondolkodás rendezői pozícióját. Ez természetesen nemcsak az adaptáció esetében van így, az alkotófolyamat szerves része az effajta belső képalkotás, a különbség annyi, hogy létezik egy szöveg, mely kijelöli e képalkotás forrását. Mivel ezek a képek nem gondolkodás eredményei, hanem sokkal inkább érzéki felvillanásoknak tekinthetők, mindenképpen figyelni kell rájuk, hiszen zsigeri, intuitív következményei az olvasásnak, melyek nem hiába jönnek létre. Erről az élményről számol be Bergman is: az első kép, amely követelőzően visszatér a képzeletébe, csupán egy ajtó, amelyről egy folyosó nyílik, innen pedig minden irányba újabb és újabb ajtók nyílnak, és ezek mögött vannak a film eseményei, figurái. Ezeket a képek aztán mindig egy olyan kiemelt ponton igyekszem megjeleníteni a filmben, hogy a néző számára – ha csak tudat alatt is – ugyanezt a központi gondolatot fejezzék ki. Akkor vannak a helyükön és teljesítik feladatukat, ha – mint egy nagyító lencséje, ami az egyik oldaláról magába gyűjti a fényt és a másik oldalán pedig újra kibocsátja – a film összes erővonala össze tud futni bennük egy pillanatra. Az *Állhatatosságban* ez a kép szándékaim szerint a könyvről a

⁸ Jean Renoir: *Életem és filmjeim*. Osiris, 2006, 82.o.

szélvédőn keresztül a néptelen autóútra tükröződő angyal figurája, *A harmadik fiú*-ban az ebédről elszaladó lány után néző család tablóképe, a *Hősöm teré*-ben pedig az utcán vonuló szürke öltönyös férfi alakja – természetesen az adott műveket tárgyaló fejezetekben részletesebben kitérek majd ezek kifejtésére.

De hogy külső példát is lássunk a jelenségre, érdemes felidézni egy, az eredeti művel egyenértékű filmet létrehozó adaptációt, mégpedig a Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című regényéből készült Tarr Béla film, a *Werckmeister harmóniák* egyik epizódját. A szétesés küszöbén álló kisváros főterére egy kitömött óriásbálna érkezik, látványosságként az ott lakóknak. A bálna maga a megfogalmazhatatlan káosz és enyészet hírnöke, amerre viszik, pusztító emberhordák követik. A film főhőse, Valuska elmegy, hogy megnézze a látványosságot. Mindezt egy kb. 3 perces vágatlan beállításban látjuk, melynek során Valuska a jármű belsejében lassan körbesétálja az óriási tetemet. Egyetlen egyszer áll meg, amikor az állat nyitott, élettelen szeméhez ér, mely még így is mintha valami ősi, megfellebezhetetlen szomorúságot hordozna, mintha a világot teremtő erő nézne vissza reménytelenül és közömbösen a válaszokat hiába váró emberre. Ebben a pillanatban hirtelen összesűrűsödik a film egésze, a bálna hatalmas szeme és mellette a főhős kissé megtört alakja egyetlen képbe képes belesűríteni a lét hiábavalóságának és abszurditásának rendezői gondolatát. Minden, ami eddig történt, itt nyer igazi értelmet, és minden, ami ezután következik, ennek árnyékában értendő. Ez egy olyan élmény a befogadó számára, amit egyáltalán nem befolyásol, hogy a rendezői is ezt gondolta-e filmje központi képének, vagy hogy gondolt-e ilyenre egyáltalán. Ha a nézőben megszületik egy ilyen pillanat, akkor számára ez válik a film lényegét kifejező képpé.

Bármilyen utat is választ a rendező, hogy a benne megszülető víziónak megfelelően filmmé formálja az irodalmi szöveget, minden lépése arra mutat, hogy konkréttá és valóságossá tegye a nyelvben létező tartalmakat. Szelektál a szövegben, hogy jelenetekké alakíthassa a cselekményt; színészeket választ ki, hogy eljátsszák a karaktereket; helyszínt jelöl ki és díszletet terveztet a filmtér megalkotására, a vágással pedig azt is meghatározza, hogy mi fontos és mi nem az adott történetben. Az ezekre vonatkozó döntések visszafordíthatatlanok, vagyis a nézőnek semmilyen lehetősége nincs más pozícióból nézni a filmet, mint amit a rendező kijelöl neki. Szemben az irodalmi művel, melynek világába be tud lépni az olvasó, és azt képes maga köré építeni, a film mindig kívül marad a nézőn, minden egyes kockája befejezett tény. Sokszor éppen ezért tud érdekesebb és izgalmasabb lenni például egy unalmasnak látszó utca látványa, amit másfél óráig néz az ember, mint egy ugyanilyen hosszúságú mozgókép: mi döntjük el, hogy melyik részletét nézzük a valóságnak, hogy

milyen hosszan nézzük, illetve hogy milyen sorrendben és ritmusban „vágjuk” egymásra ezeket a részleteket. Ez a lehetőségünk még egy színházi előadás esetén is megvan, a film viszont semmilyen szabad döntést nem hagy meg erre. (Fontos megjegyezni azonban, hogy ez formai, ha úgy tetszik, a hordozóanyag felől megfogalmazott zártsgot jelent. Hiszen a film paradoxális módon a lezárt filmkocka révén képes előhívni és megnyitni olyan tudati tartalmakat és képzeteket, melyek asszociatív módon indítják el a néző fantáziáját és érzelmeit. Ebben az értelemben a film végtelen gazdagsággal bír.)

Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert az ilyen döntések eredményeként alakul ki az alkotói pozíció, ahonnan a rendező újrameséli a történetet. És ebből a pozícióból folyamatos szelekcióra kényszerül, hiszen mindig csak egy részt képes megmutatni a mű univerzumából. Ennek során a film nézőpontja folyamatosan változik, az állandó szemszögváltások pedig hatékonyan hozzák létre a film elbeszélő jellegét és építik fel cselekményvilágát.⁹ Így a néző hiányérzet nélkül állapíthatja meg, hogy ugyanazt a művet látja viszont a vásznon, mint amit olvasott - ez azonban kevés. Ezek a rendezői döntések akkor hitelesek és relevánsak az irodalmi szöveg felől nézve, ha a műre vonatkozó globális rendezői gondolat fényében születnek meg és szervesen képesek az így létrehozott erőterbe beleilleszkedni. A film ugyanis csak így képes felépíteni egy olyan, az irodalmi művel egyenértékű univerzumot, melynek hitelessége nem azon múlik, hogy mennyire hűen adja vissza az eredeti történéseit, hanem azon, hogy koherens, saját jelentéssel bíró dimenziót tud-e megnyitni a néző számára. És ha mindez sikerül, akkor értelmét veszti a kezdeti kérdés, hogy lehet-e egyáltalán átjárás irodalom és film között, hiszen az így létrejövő alkotás már önállóan, a saját jogán és a saját eszközeivel képes létrehozni egy új élményt, még egy olyan befogadó számára is, aki egyáltalán nem ismeri az eredeti művet.

⁹ Kovács András Bálint: Film és elbeszélés. Budapest, Korona Kiadó, 1997. 55-59.o.

2. Az *Állhatatosság* adaptációja

2.1 Zoltán Gábor novelláinak világa

Az *Állhatatosság* egy olyan sajátos atmoszférájú világot jelenít meg, mely egy szélesebb írói horizont markáns jegyeit hordozza magában. Az elbeszélés az *Erények könyve* című novelláskötetben jelent meg, részeként annak a tematikus füzérnek, melynek egyes darabjai különböző, a legkülönfélébb értelmezésben felfogott erények köré szerveződnek.¹⁰ Van olyan novella, amiben valóban szerves egységet képes létrehozni a megidézett erény a történettel, és van olyan, ahol csak a tematikus struktúra megőrzésének érdekében, de a szöveghez nem szorosan kapcsolódva jelenik meg ez a címben. Az adaptáció szempontjából azonban nem ez a releváns kérdés, sokkal inkább az, hogy az elbeszélések milyen szövegvilágot hoznak létre, hogy az általuk körvonalazódó univerzum milyen törvényszerűségeket hordoz, és hogy mindennapi tapasztalatainkkal ez milyen viszonyba kerülhet. Vagyis ha a mozgókép eszközeivel megjelenítjük ennek egy szeletét, akkor mik azok a momentumok, amik az adott történeten túl (ez esetben az *Állhatatosság*) általános jellemzőként határozzák meg ennek a történetnek a háttérét és keretét.

A kötet ebből a szempontból azonban nem egységes, ezért érdemes kettéválasztani a novellákat. Egy jól körülhatárolható részük ugyanis egy olyan homogén világot mutat, melyben a különböző szereplőkkel megjelenő különböző történetek mintha egymás mellett élnének, és ha az előtér más is, a mögöttük megnyíló perspektíva ugyanazt a látvány nyújtja, és ugyanazt az atmoszférát sugározza. Vagyis következetesen **ugyanazt a fikciós valóságot hozzák létre**, és ha a részletek különböznek is, a hangulat és az alapelv közös. Ezek a következők: *Béketűrés*, *Szorgalom*, *Pontosság*, *Rendszeretet*, *Igényesség*, *Állhatatosság* és bizonyos szempontból a *Hallgatás*, a *Gondoskodás* illetve az *Érdeklődés*. A másik része az elbeszéléseknek vagy a közelmúlt politikai hangulatára reflektáló, némi közéleti ízt tartalmazó és társadalomkritikai gesztusokat sem nélkülöző történeteket jelenít meg (pl. *Ízlés*, *Becsület*), vagy pedig egy olyan érzelmi állapot köré épülő élethelyzetet, mely nem igazán tud egy szélesebb horizontot megnyitni az olvasó számára (pl. *Mérlegelés*, *Áldozatkészség*).

A kötetéről írott kritikájában M. Nagy Miklós hasonló módon, de kissé más megfogalmazásban választja ketté a novellákat:

„Ezek a szövegek azokban az esetekben működnek jól, akkor nem válnak unalmassá és érdektelenné, amikor tettenérhető a realitásszint megbillenése, vagy egyszerűbben fogalmazva, ahol éri az olvasót valamilyen meglepetés.”¹¹

¹⁰ Zoltán Gábor: *Erények könyve*, Magvető Kiadó, Budapest, 1990.

¹¹ M. Nagy Miklós, *Kritika*, 1999. 12.

A kulcsfogalom számunkra a *realitásszint megbillenése*, valójában ez az a momentum, amelyik az első csoportba sorolt novellák legfontosabb szervezőelveként működik, és amelyet csak bennük találunk meg. Olyan írói eljárás ez, mely a mindennapi valóság az olvasó számára is ismerős közegéből indítja a történetet, hogy aztán fokozatosan elemelje egy nyomott atmoszférájú, fenyegető és kiismerhetetlen dimenziójába a világnak, melynek elemeire ugyan ráismerünk, de melynek egészét megnevezni nem tudjuk. Közös jellemzője ezeknek az írásoknak a konkrét idő- és térkoordinátáktól megfosztott scenírozás, mely éppen annyira absztrahálja a történeteket, hogy ez a lebegő érzés létrejöhön. Ennek következtében ugyan érzékelhető az írások kelet-európai közege, ám mégis **létrejön valami időn-kívüliség**, amely képes univerzalisztikus érvényre emelni a történeteket.

Az így létrejövő írói világnak olyan általános jellemzői vannak, melyek – bármelyik novellát is nézzük – egyöntetűen jelennek meg a történetekben. Ilyennek tekinthetjük azt a sajátos atmoszférát, mely a cselekmény háttérében kisebb vagy nagyobb mértékben, de folyamatosan **éreztet egy fenyegető hatalmi struktúrát** és valami elnyomó mechanizmust. Ez soha nincs néven nevezve, az olvasó semmilyen információt nem kap, hogy milyen konkrét politikai vagy történelmi berendezkedésről van szó, csupán a szereplők élethelyzetein keresztül érzékelhető megléte. Kitelepítés, kivégzés, deportálás – olyan motívumok ezek, melyek a látszólagos felszíni nyugalom mögött meghúzódó világ kegyetlen és embertelen állapotáról tudósítanak. Nem kifejtve, csak jelzésszerűen, ez pedig roppant feszültté teszi a felszíni történet atmoszféráját.

A *Pontosság* két házaspárja felváltva jár egymáshoz vacsorára, ezek kapcsán kissé modoros, de gondtalan csevegéseiknek lehetünk tanúi, egészen addig, míg az egyik család ukázt kap, hogy másnap jön értük egy busz, és ismeretlen helyre viszik őket. Felmerül, hogy barátaink bújassák őket, de végül ezt közösen elvetik, és mindenki belenyugszik a helyzetbe. Kivéve az olvasó, hiszen a vacsorák kultúrált és modoros társasági hangulata, illetve a családra váró, igaz, csak sejtet tragédia közti ellentétet aligha lehet józan ésszel felfogni.

A *Rendszeret*-ben hasonló motívum jelenik meg: a lakásfoglalókat begyűjti egy vállalkozó és a polgármesterrel egyetértésben elviszik őket egy *bizonyos* helyre, ahol van aki dolgozni fog, másokat meg talán továbbadnak. A főhős ezt elégedetten veszi tudomásul, hiszen szeret jó környéken lakni. Vagyis a világ természetes fejleményeként artikulálódik az, hogy egy építési vállalkozó kénye-kedve szerint telepít ki embereket, majd el is adja őket.

A *Béketűrés* keretein belül egy hegyvidéki sétának lehetünk tanúi, melyben a két szereplő (akiknek sem a nevét, sem a nemét nem tudjuk) mintha éppen szökésben volna valahonnan. Egyiknek jel van a karján, de erről csak annyi hangzik el, hogy valakik odatették, úgy, hogy

örökké ott maradjon, és amikor érte jöttek és elvitték, akkor már nem szégyellte. Megbélyegzés, deportálás – a történelem ördögi köre bezáródni látszik a békésnek tűnő séta mögött. Természetesen arról egy szó sem esik, hogy milyen konkrét kontextusban értendő mindez, és ez nem is fontos. Ettől lesz fenyegető az arctalan erő jelenléte.

A *Szorgalom*-ban egy közelebből meg nem határozott munkatábor őre fejtegeti a raboknak, hogy melyik a legjobb kivégzési mód, majd hosszan meséli saját nyakkitörési élményeit. A szöveg olyan mértékben evidenciaként jeleníti meg egy munkatábor meglétét, mintha az a világ természetes velejárója volna.

Az *Igényesség*-ben három apát ismerünk meg lányaik gimnázium kezdése kapcsán. Ebből kettőnek pisztolya van, pontosan meg nem nevezett indokból, de mintha azzal a hatalommal járna, amit gögös és csendesen agresszív viselkedésük sejtetni enged. Egy betörő átlövésének esetéről a gyerekekkel együtt kedélyesen anekdotáznak. Explicit erőszak nem jelenik meg, de az egész elbeszélésből árad a brutalitás hangulata, talán ezért is jelenik meg a végén a gonosz elől való menekülés gondolata.

Az *Állhatatosság* útra kelő családja csak egy reménybeli örökség átvételére igyekszik, amikor egy baljós hangulatú benzinkútnál megállnak. Itt a zsarnokként viselkedő benzinkutas belekényszeríti őket egy bizarr versenybe, melynek eredményeképpen az anya nem utazhat tovább. Az apa és a gyerek szó nélkül elfogadja ezt, és folytatják útjukat.

A példák alapján bizonyos alapfogalmakat alkothatunk a szövegek által létrehozott univerzum leírása: **állandó fenyegetettség**, arctalan hatalmi struktúra, titok, brutalitás, szenvtelenség – **de közben a felszín nyugodtnak és kiegyensúlyozottnak tűnik**. A novellák egy részében látványosabban szakad át ez a felszín, más részükben épphogy érezzük ezt a háttérrel, de a mindenképpen közös horizontként feszül a történetek mögé.

Márton László ezt az írói világ hétköznapiságból kísértetiessé tágulásaként írja le, igaz, Zoltán előző kötete kapcsán, de ugyanez az eljárás az *Erénye könyvé*-ben is.¹² Ennek megfelelően az előtérben látható történet egyszerű, mindennapi elemekből épül, melyekre az olvasó mint sajátjára ismerhet rá. Mégse válik realistává az ábrázolás, mert a cselekmény kibillen a milió megszokottságából, váratlan és homályos háttérű fejlemények borítják fel a mindennapi tapasztalatból ismert valóság struktúráját, és az így keletkező réseken már az a bizonyos baljós háttér türemkedik be. És mivel ez soha nem áll össze egy látható egésszé, **bizonytalanná válik a felszín realitása**, és feszültté az atmoszférája. Ez kölcsönöz Zoltán szövegeinek egy furcsa, lebegő érzést, és egy folyamatosan jelen lévő nyomasztó tónust.

¹² Márton László: *Az esemény és az erőtér*. Jelenkor, 1999/4.

Ezt a tónust erősíti a **szereplők szenvedélymentes viselkedése** is. Ha az olvasót meg is hökkentik a váratlan fordulatok, a szereplőkre ezek egyáltalán nem hatnak. Ők a világ legtermészetesebb fejleményeként élik meg a legmeglepőbb szituációkat és saját kiszolgáltatottságukat. Amit a sors kijelöl számukra, szó nélkül elfogadják, nem láznak ellene, de még csak nem is reflektálnak rá. Már-már zavarba ejtő lehet az olvasó számára, ahogy a racionális viselkedés hirtelen átcsúszik valamilyen irracionális reakcióba vagy tettbe, minden dramaturgiai előkészítés vagy megokolás nélkül. A *Rendszeret*-ben a lány csak egy könyvért megy vissza a felújítás alatt lévő lakásba, ám oda éppen akkor lakásfoglalók érkeznek, őt is annak nézik, megverik, annyira, hogy elájul. Amikor magához tér, nem megy haza, ahogy várnánk, hanem ott marad, takarít, együtt eszik támadóival, mígnem a felújító brigád rájuk nem talál. Semmilyen magyarázat nincs viselkedésére, pedig az erősen szembe megy a józan észre vonatkozó olvasói elvárásokkal. A *Pontosság* szereplői minden felindulás nélkül veszik tudomásul, hogy a baráti házaspárt családotul deportálják. Az, hogy ezt a világ mindennapi gyakorlatoként fogják fel, szervesen illeszkedik a novella atmoszférájába. De hogy erről szinte kedélyesen beszél nemcsak a kívülálló, de annak szenvedő alanya is, az még súlyosabbá teszi ezt a helyzetet. Az *Állhatatosság* családja néhány perc alatt hullik szét: amikor a benzinkutas közli, hogy Birkóczynénak ott kell náluk maradni, a férj és a gyerek bármilyen fájdalom vagy felindulás nélkül veszik tudomásul a helyzetet, és mintha mi sem történt volna, folytatják útjukat. A *Hallgatás* már-már angyalszerű főhőse, miután egy bérház lakóinak az életébe pozitív változásokat indít meg pusztán jelenlétével, egy baleset során eltűnik a folyóban, ám mindezt olyan egykedvűséggel fogadja saját családja, mintha csak egy tárgy lett volna.

Ebből a néhány példából is kitűnik, hogy nem csupán arról van szó, hogy az emberek elfogadják az olvasó számára valószínűtlennek tűnő fejleményeket, hanem valami általános, mindenre kiterjedő szenvedélymentességről. Szinte semmilyen érzelmi viszonyulást nem érzékelünk a szereplők részéről, sem saját, sem a másik sorsa iránt. Az élet bármilyen fejleményét megadás nélküli elfogadó alakok valami szívbemarkoló hidegséget árasztanak, mintha egy kihűlő világban élnének, ezért **semmilyen részvétet és azonosulási lehetőséget nem keltene az olvasóban**. Az író szándék ezzel világos: megakadályozni, hogy az olvasó megszeresse a hőseket, és elérni, hogy ne érzelmi tétje legyen az olvasásnak. Nagy Boglárka a szerző előző kötetéről írott elemzésében így jellemzi ezt az írói eljárást:

„A kötet írásait a hétköznapi brutalitás groteszk retorikája szervezi egybe. A mindennapiság, hétköznapiság szelíd unalmából mozdulatlanságából indul, s csap át könyörtelenül valamilyen fantasztikus történésbe, nemegyszer látomásba, pontosan kidolgozott dramaturgiával. A részvét fogalma kiiktatódik Z.G. történeteiből, s a groteszk brutális,

*ezredvégi változatában a narrátor visszafojtott gúnyos kacagását halljuk néha felbuggyanni.*¹³

Ennek a távolságtartó magatartásnak a része **az a fajta kommunikáció, mely a szereplőket általánosan jellemzi.** Megszólalásaik gyakran modorosnak és keresettnek hatnak, mintha valami folytonos viselkedési kényszer hajtaná őket, melyben fontosabb a formáknak való behódolás, mint az ösztönös, zsigeri viselkedés. Ez a leglátványosabban a *Pontosság*-ban jelenik meg, ahol a kölcsönös vacsorameghívásokat kísérő, néha negédes dialógus már-már idegesítőnek hat. Persze megvan ennek a nyilvánvaló oka: a háttérben készülõ fenyegetõ sorsforduló (a család deportálása) ehhez a finomkodáshoz képest tud súlyos motívumként megjelenni. Az *Igényesség*-ben így elemzi helyzetet az egyik apuka, miután régi osztálytársaival találkozik lányaik gimnázium kezdése kapcsán:

„Szerencsénk volt, úgy látszik – mondta Dénes. – Igen az egész elég különös. Hogy mi, akik húsz éve nem láttuk egymást, most egyszerre idegyűlünk, egy új nemzedékkel, mintha mostanra lett volna kitűzve, mintha valaki vagy valami előírta volna számunkra – mondta; és azt, hogy ő ugyanúgy szerezte a lányát, mint A. a magáét, már nem mondta.”

Ez a fajta önelemző beszéd mód szintén általános jellemzője a novellákban megjelenő kommunikációnak, mintha az adott szituáció néven nevezése segítené a szereplőket tovább lépni valami felé. Az előbeszédhez képest túl kerek és irodalmi a mondatok stílusa, vagyis nemigen nevezhetjük egy realista párbeszéd részének, inkább valami veretes stílusú analízáló funkciójuk van. Voltaképp **ugyanaz az elemelési technika** érhető tetten bennük, mint amit korábban az írások egész struktúrájára nézve megállapítottunk. Mindez azt eredményezi, hogy a szereplők eltartottá válnak, és egy olyan optikán keresztül látjuk őket, mely nem az együtt érző attitűdöt hívja elő az olvasóból, hanem az objektív kíváncsiságot.

Az *Erények könyve* elbeszélései egy furcsa, fenyegető és hideg világot tárnak elénk, melyben kimért, szenvedélymentes, és a modorosságot sem nélkülöző emberek adják át magukat a sors kiszámíthatatlanságának és e világ váratlan fordulatainak. A különböző történet-motívumok és helyszínek ismerős valóságélemként jelennek meg az olvasó számára, viszont ahogy a szövegek újrendezik őket, egy új, ismeretlen törvényszerűségek szerint működő teljes univerzumot hoznak létre, mely az élet sötétebb tónusait kihangsúlyozva tükrözi vissza valóságunkat. Umberto Eco így utal erre a jelenségre:

„Egyfelől, míg csak néhány szereplő történetét beszéli el, rendszerint időben, térben korlátozottan, a fikció univerzuma tekinthető úgy, mint egy kis világ, amely mérhetetlenül behatároltabb, mint a létező. Másfelől, amint szereplőket, kellékeket, eseményeket ad a létező univerzumhoz (amely háttéréül szolgál), nagyobbak tekinthető, mint az általunk

¹³ Nagy Boglárka: *Hetvenhét, kilencvennégy*, Jelenkor 1998. 7-8. sz.

megtapasztalt világ. E szempontból tekintve a fikció univerzuma nem ér véget magával a történettel, hanem kiterjed a végtelenségig."¹⁴

Zoltán Gábor prózája ilyen értelemben alkotja újra a világot, a különböző novellákban megjelenő mozzanatok ugyanazt a közös horizontot fesztik a cselekmény mögé. Ha az adaptáció szempontjából nézzük ezt a kérdést, akkor a legfontosabb kérdésként azt fogalmazhatjuk meg, hogy a mozgókép eszközeivel, csupán egy történetbe ágyazva, hogyan lehet megéreztetni ezt a világot és ezt a horizontot, annak számára is, aki nem olvasta a novellákat; és hogyan tudunk a képek alapján következtetni az alkotás saját univerzumának nem látható részére is.

¹⁴ Umberto Eco: *Hat séta a fikció erdejében*. Európa Kiadó, Budapest, 1995.

2.2 Az *Állhatosság* filmmé formálása

Az *Állhatosság* adaptációjának legfontosabb kérdése az volt, hogy mi az a központi gondolat és rendezőelv, ami a filmmé formálás minden részletét meghatározza. Zoltán Gábor novellájának legizgalmasabb momentuma a **valóság finom megbillentése**, a reális miliőből az ismeretlenbe való átcúszás élménye. Ahogy már volt róla szó, a novellákban mindez magától értetődően, az élet alapmechanizmusaként artikulálódik, a szereplők kérdés nélkül adják át magukat a valószerűtlen történeteknek. Így egy olyan világ körvonalai rajzolódnak ki, mely nagyon hasonlít a mindennapi tapasztalatainkhoz, ám amely egy ponton átfordul valami fenyegető és kiismerhetetlen rendszerbe. A felszín mögött ott lappang mindig valami nyugtalanító feszültség, melynek sem okát, sem felszámolásának módját nem ismerjük, és soha nem tudható, hogy ez mikor és milyen formában töri át a biztonságosnak hitt élet burkát. A novellák erénye, hogy a realitást nem fantasztikummal, vagyis az olvasót eltávolító módszerrel törí fel, hanem a valóság jól ismert elemeinek variálásával, így hitelessé téve a néha mégoly abszurd fordulatokat is.

A filmváltozat esetében ezt kellett szem előtt tartani, ez a gondolat állt a rendezői koncepció központjában. Vagyis azt kellett bemutatni, hogy egy család élete egy titokzatos levél hatására hogyan tud rövid idő alatt teljesen átfordulni az egyszerű hétköznapiokból az ismeretlenbe indulás, majd szétesés végzetes kalandjává; mégpedig úgy, hogy mindezt nem meglepő történetként, hanem a világ alapelveinek megfelelően, magától értetődő eseményeként jelenik meg. **A realitás és az irrealitás határán billegő filmvilág létrehozása** volt tehát a cél, melyre, mint sajátjára, ráismerhet a néző, és amelybe az irracionálisnak tűnő mozzanatok is szervesen illeszkednek. A novella tele van olyan titokzatos és homályos utalásokkal, melyek hol anekdotikus epizódokként (Öcsi bácsiról szóló történetek), hol pedig váratlan események formájában jelennek meg (fa kidőlése, a ladás viselkedése, verseny a benzinkútnál). Mindez a szereplők számára persze nem bír ilyen megítéléssel, hiszen számukra Öcsi bácsi mítosza élő hagyomány, a váratlan és fenyegető fejlemények pedig az általuk ismert világ szokványos fordulatai. Ennyiben többet tudnak az olvasónál, aki ki van zárva bármilyen erre irányuló magyarázathól. A film hangulatának mindenképpen ezt a titokzatosságot kellett megjeleníteni, mint cselekményvilágának alaptónusát.¹⁵

¹⁵ Kovács András Bálint kifejezését az alábbi értelemben használom: "A film cselekményvilága tehát meghatároz egy folyamatos tere, egy összefüggő időintervallumot és azokat a logikai szabályokat, amelyek szerint események lejátszódhatnak. Általánosan ezt úgy fogalmazhatjuk meg, hogy minden filmnek megvan a maga tere, és minden térben csak bizonyos típusú történetek zajolhatnak le." Id. m. 36. o.

2.2.1 A központi kép

A film központi képe, mely a leginkább hivatott kifejezi ezt az érzetet, a könyvről az autó szélvédőjén keresztül a néptelen útra tükröződő angyal figurája lett. Ez volt az első, a bevezetőben már említett kép, amely az olvasás során megszületett, és amely magába sűríti számomra a mű szellemét.



Már maga a könyv mibenléte is igen homályos. Nagyon régi, még Birkóczy apja kapta kölcsön Öcsi bácsitól, de hogy mi van benne, és hogy miért is kell magukkal vigyék, az nem derül ki. Ugyanakkor a család számára evidens jelentőséggel bír, hiszen a levélben csak „a könyv”-ként van emlegetve, minden bővebb megjelölés nélkül, Birkóczy számára ennyi mégis elég, hogy tudja, mit kell keresnie. Valamiképp Öcsi bácsi mitológiájának része, az ő világából egy darab, de hogy valójában miért olyan fontos, soha nem tudjuk meg. Ráadásul borítóján egy angyal van – ezzel már-már elérve azt a határt, amivel egy szimbólum terhelhető.

Az angyal alakja mint valami vezető és útmutató repül előre az út felett, miközben az úticél teljesen bizonytalan és homályos. Valami felé vezeti a családot, de a történet ezen pontján az sem biztos, hogy az nem a pokol. Pedig magához az angyal motívumhoz hagyományosan az öröm, a védettség, az örök boldogság és még sok egyéb pozitív idea kapcsolódik, itt azonban kétértelművé, baljóslatúvá válik. Hiszen az úticél létezése felől erős kétségei lehetnek a nézőnek, mintha Öcsi bácsi és az ő mesés birodalma, mely a családi hagyomány központi és mitologikus méretűvé dagasztott legendája, már csak távoli történetekben és vágyálmok szötte illúziókban létezne. Birkóczyék fejében persze nem tűnik annak, hiszen egy tömör meghívó levél hatására képesek voltak mindent maguk mögött hagyni, ám ezzel tudtukon kívül is egy olyan útra léptek, melynek kimenetele érezhetően teljesen bizonytalan. **Az autózás** – és erről később még lesz szó - azt a **senki földjét hivatott érzékeltetni**, ami a reális és az irreális világ között húzódik. A film kezdetén mindennapi helyzeteket látunk, és noha a szereplők

viselkedése néha különösnek nevezhető (Birkóczy főnöke szó nélkül odaadja a kocsiját, felesége lezúzza az akváriumot, a gyerek örökre elkéredzkedik az iskolából), azért a világ ismerős arcát mutatja. Ám amikor elindulnak a teljes ismeretlenbe, tulajdonképpen kilépnek ebből az univerzumból, és mire megérkeznek a benzinkúthoz, már egészen más törvényszerűségek működnek, mintha valami láthatatlan határt léptek volna át. A versenyszám lejátszása után nyilvánvalóvá válik, hogy a feleség nem léphet be Öcsi bácsi „paradicsomába”, és ezt mindenki egyöntetűen el is fogadja. A film azt az utat mutatja be, ami hétköznapi életből ebbe az extrém helyzetbe vezet, az autóútra vetülő angyal képe így szimbolikus, az alapgondolatot magába sűríteni képes beállításként jelenik meg. Maga az angyal figurája pedig olyan ambivalens érzetekkel telítődik, mely a rendezői szándék szerint egyszerre hordozza Zoltán Gábor szövegvilágának titokzatosságát és nyugtalanító alaptónusát.

Ha ezt tekintjük a film központi képének (ez a minősítés egyébként szerkezetileg is megállja a helyét, hiszen pontosan a film felénél jelenik meg), akkor az ezt megelőző, illetve ezt követő részeknek is kapcsolódnia kell ehhez valamiképp. Hiszen az átmenetnek, amit a valóság megbillenésének folyamataként határoztunk meg, nem egyetlen jól meghatározható fordulata van, hanem több apró momentumból áll, melyek összessége teremti meg végül a kívánt atmoszférát. Az adaptálás során így a legfontosabb feladat az lett, hogy ezekből a momentumokat felépítsük a film világának alapszövetét, úgy, hogy a benne történő események, illetve a szereplők cselekedetei a lehető leghitelesebben, de csakis erre a világra jellemző módon jelenhessenek meg.

2.2.2 A forgatókönyv

Az eredeti novella in medias res kezdi a történetet, a család útra kelésének reggelén. A készülődés és az utazás néhány mondatos ismertetései között felidéződik Birkóczy mostani élete, illetve viszonylag hosszú leírását kapjuk az Öcsi bácsihoz tartozó legendáriumnak. Ebből az körvonalazódik, hogy valahol az ország szerencsésebbik felében él egy hajdan politikailag is befolyásos és még mindig gazdag rokon, akinek az élete az övékéhez képest nagyvilági, némileg bohém, de mindenképpen teljesebb és irigylésre méltóbb. Hosszú évek csendje után hirtelen levelet küldött, hogy azonnal induljanak hozzá, és még egy kulcsot is mellékel, azt sejtetve, hogy övék lesz vagyona. Birkóczyék mindent maguk mögött hagyva gondolkodás nélkül elindulnak, bár pontosan ők sem tudják, mire számíthatnak.

A novella első fele ennyiben összefoglalható, maga a cselekmény (beszállnak az autóba, majd az autóúton mennek) meglehetősen vékony. Ezt ellenpontozza Öcsi világának felidézése,

mely viszonylag hosszú leírásaival erősen epikus jellegűvé teszi ezt a szövegrészt. A nyilvánvaló cél ezzel egy olyan elvárás és kíváncsiság megteremtés, melyre majd a novella második fele kell, hogy valamiféle választ adjon. Vagyis az olvasó mindenképpen szembesülni akar a tényekkel, azzal, hogy mennyi igaz a korábban elhangzott rengeteg információból. Az utazás ennek igazolása vagy cáfolata lesz – ezen a pontos ez teremti meg a *suspense* érzetét. Persze kelet-európai közeg lévén sejthető, hogy nem a szereplők elképzelései szerint alakulnak majd a dolgok, de hogy pontosan miként is, arra ezen a ponton még nincs fogódzónk.

És hogy ne is legyen, arról gondoskodik a novella második fele. Mindaz, ami **a benzinkútnál** történik, tudatosan megy szembe bármilyen olvasói elvárással, **a cselekmény szinte szürreálissá, álomszerűvé válik**, melynek kapcsolódása az első részhez nem feltétlenül tűnik kézenfekvőnek. Itt már nincs szó Öcsi bácsiról (csupán két rövid mondat erejéig), az epikus szövegformálást a drámai közelítés váltja fel, melyben a történet és annak fordulata kap kitüntetett helyet. Csak tankolni és enni állnak meg, ám a benzinkutas noszogatására és Birkóczyné egyre lelkesebb viselkedésének hatására ott maradnak megnézni a sajátos versenyszámokat. Női verekedés zajlik, amibe váratlanul a Birkóczyné is be akar kapcsolódni, Birkóczy pedig kellenetlenül asszisztál a dologhoz. Felesége végül veszít, sérülése miatt – és a kutas biztatására - a benzinkútnál marad, de az állhatatos Birkóczy folytatja útját Öcsi bácsihoz fiával, illetve egy szintén versenyezni készülő ladás lányával együtt.

Az egész benzinkutas epizód szinte csak egy intermezzonak indul, de aztán nyilvánvalóvá válik, hogy az itteni történések egészítik ki a novella első felét, és nem Öcsi bácsi vélt vagy valós figurája. Mindez az olvasót lepi meg persze, **a szereplők szenvtelenül veszik tudomásul a történeteket** és azok következményeit. A feleség, hogy a benzinkútnál kell maradnia, a ladás apa - akinek lányát az anyja kérésére ülteti át magukhoz Birkóczy -, hogy elviszik a gyermekét; és persze Birkóczyék fia, aki zokszó nélkül veszi tudomásul, hogy nem látja többé anyját. De ha így van, joggal merül fel a kérdés, hogy mi a viszony a novella két része között, mert lehet, hogy a szereplők szemszögéből minden természetes, ami velük történik, az olvasó számára ez már korántsem egyértelmű. Ez annál is inkább fontos, mert az erre való válasz az **egyik alapfeltétele volt az adaptációnak**. Nyilvánvaló módon egy ilyen típusú elbeszélésnek, melynek alaptónusát a titokzatosság, a homály és a sejtetés adja, többféle adekvát értelmezése lehetséges. A rendező értelmezése azonban nem szűkül az adott irodalmi mű olvasatára, hanem egyúttal meghatározza a megfilmesítés eszközeit és lehetőségeit is.

Az *Állhatatosság* első fele **egy olyan mítosz felépítéséről szól**, melynek minden egyes mozzanata saját életük kisszerűségével és egyhangúságával szembesíti Birkóczyékat. Minden egyes részlet, amit ennek során megtudunk Öcsi bácsiról és róluk, ezt a hatást erősíti: míg ott férfi emlékei szerint a felhők is szétnyílnak a ház fölött, és minden esemény valamiféle nagyszabású koreográfia része, addig itt csak a szűken mért élet lehetséges. A zenetanári állás, és a bázongorista félállás, a szűk lakás mind a perspektíva nélküliségről szólnak. Jellemző ebből a szempontból, hogy mit válaszol Birkóczy, amikor felesége felveti a szőnyegek átszállításának kérdését:

„Ott perzsaszőnyegek vannak – veti ellene Birkóczy. – Minden szobában, kivéve, ahol táncolni szoktak. Van, amelyik kétszáz éves.”

A válaszban egyszerre van benne az anyagi gyarapodás lehetősége, és egy kalandos, nagystílű világba való áttepedés ígérete. Öcsi bácsi mítosza ebben a kettős értelemben rajzolódik ki elénk: ha kulcsot és meghívólevelet küld, ez egyszersmind azt is jelenti, hogy a kiválasztottak bebocsátást nyerhetnek az egzisztenciális biztonság és gazdagság birodalmába, illetve részeseivé válhatnak egy magasabb minőségű, a társadalmi elitre jellemző életvitelnek. Mindez az emlékekből és hallomásokból összerakott tabló nem *tudásként*, hanem a *hit* tárgyaként jelenik meg Birkóczyék számára, éppen ezért kétely nélkül indulnak útnak, a visszatérés szándéka nélkül. A jobb és szabadabb élet iránti vágy örök emberi törekvése sejlik tehát fel attitűdjükben, a novella második része ezt hivatott bizonyos szempontból lerombolni. Nem teljes mértékben, hiszen Birkóczy a fiával és az idegen lánnyal tovább utazik Öcsi bácsihoz, az ő mítosza látszólag sértetlen, csupán az derült ki, hogy nem mindenki nyerhet oda bebocsátást. Birkóczynénak azért kell a benzinkútnál maradnia, mert nem tudta türtőztetni magát, és szinte ösztönlényként viselkedve beállt egy barbár versenyszámba, - vagyis kiderül, hogy mindaz a kifinomultság és stílus, ami oly’ fontos összetevője Öcsi bácsi világának, belőle véglegesen hiányzik, hogy ő alapvetően egy másik világhoz tartozik. Ezt ő és Birkóczy is belátják, ezért elválásuk se nem fájdalmas, se nem patetikus, csupán tudomásul veszik a tényeket. Sőt, az is kiderül, hogy a családból így hiányzó anyaszerepet más is betöltheti. Ezért fejeződik be a novella azzal, ahogy Birkóczy és fia kikérdezi a ladás lányát a palacsinta receptjéről: ők tesztelik, a lány készségesen válaszol, mindhárman tudják, hogy mostantól így alkotnak egy családot. Ez persze lehetne botrány, hiszen úgy mondanak le az anyáról, mint egy tárgyról - ám hogy mégsem válik azzá, az annak köszönhető, hogy szervesen illeszkedik a szöveg által létrehozott világ sajátos, abszurd hajló momentumai közé. Vagyis mindaz, ami számunkra súrolja a normalitás és hihetőség határát, a novella univerzumának szabályai szerint elfogadható és természetes.

A forgatókönyvet ennek az értelmezésnek a szellemében kellett kialakítani, úgy, hogy a néző számára is nyilvánvalóvá váljon ez az olvasat. Ennek érdekében bizonyos változtatásokat kellett végrehajtani a novellához képest, főleg, ami a történet első részét illeti. Egyrészt az Öcsi bácsira visszaemlékező részeket kellett jelenetekké formálni, hiszen „az arra is emlékezett Birkóczy” típusú mondatok szövegben megállják a helyüket, a film azonban ezzel nem tud mit kezdeni. Másrészt **le kellett fektetni néhány olyan dramaturgiai elemet**, melyek a későbbi szürreális fordulatot elfogadhatóvá teszik, vagyis előre **jelzik, hogy ebben a világban kissé máshogy működnek a dolgok.**

Hogy a fokozatosság elvét érvényesíteni tudjuk, a novella első felének visszaidéző technikája helyett **a lineáris cselekményábrázolást választottuk.** Ennek megfelelően a film (leszámítva a főcím montázst, mely a benzinkút részleteiből áll össze) Öcsi bácsi levelének felbontásával kezdődik - ez a momentum tehát már az elején megteremti azt a titokzatosságot, mely innentől végighúzódik a cselekményen, és amely kijelöli a néző érdeklődésének fókuszát. Ehhez képest hangzanak el Öcsi bácsiról azok a történetek és információk, melyek látszólag magyarázzák a furcsa levelet és annak küldőjét, ám valójában semmilyen kérdésre nem kap választ a néző, csupán egy homályos mítosz felépülésének lehet a tanúja. Először Birkóczyról tudjuk meg, hogy haragszik rá, mert még Birkóczy szüleit sem volt hajlandó elhívni magához (1.kép); majd a gyerek mesél róla a tanárjának, amikor az utazás miatt elkéredzkedik az iskolából, ekkor a kitelepítések kerülnek szóba, és hogy csak Öcsi bácsi maradhatott a helyén (2.kép). Amikor a szállodaigazgatótól kölcsönkéri az autóját, Birkóczy felidézi egy gyerekkori élményét, amikor betegen pár napot töltött nála, ennek kapcsán az Öcsi bácsihoz kapcsolódó nőügyeket és érzéki kalandokat ismerjük meg (3. kép). Ezt követően ismét Birkóczy sértettsége kerül felszínre, amikor sérelmezi, hogy egy másik család is feni a fogát a házra (4.kép). A film mítoszt építő része az autóban ér véget, amikor Öcsi bácsi régi, legendás gépkocsijáról mesél Birkóczy (6.kép).

Ezzel a szerkezeti felépítéssel az volt a cél, hogy **az útra való készülődéssel párhuzamosan bontakozzon ki az útra kelés értelme**, legalábbis a szereplők számára megfogalmazható értelme. Minden egyes új információ, ami Öcsi bácsiról hangzik el, hozzátesz valamit az előzőhöz, hogy végül egy kerek és csábító világ képe rajzolódjon ki. Fontos különbség a novellához képest, hogy ezt a legendáriumot a filmbéli jelenetek kiterjesztik Birkóczyék környezetére is. Ott minden a férfi emlékeként és felidézésében jelenik meg, így legfeljebb a család többi tagja rendelkezik ismeretekkel Öcsi bácsiról, a filmváltozatban azonban a tanár és a szállodaigazgató, más-más mértékben ugyan, de megerősíti mitikus jelentőségét.

A 2. képben a tanár, miután a gyerek közli az utazás tényét, nem kérdezősködik, nem értetlenkedik, csupán tudomásul veszi a helyzetet, noha mindketten tudják, hogy valószínűleg nem csak egy kétnapos kirándulásról van szó. Miután a gyerek nem tud válaszolni, hogy mennyi ideig lesz távol, a tanár így búcsúzik:

„Értem. Majd gyere. Vagy küldjétek értesítést, hogy mi lesz.”

Arra szándékosan nincs magyarázat, hogy a tanár miért ilyen megértő. A nézőnek ugyanis azt kell éreznie a jelenetben, hogy sokkal többet tud az egészről, hogy mit is jelent pontosan ez az utazás, mint amennyit ebből mutat. **Mintha létezne egy kollektív tudás**, mely a szereplők számára egyértelműsíti a helyzetet, ezért nincs szükség további részletekre. A tanár viselkedése azt kell megéreztesse, hogy a szereplők számára másfajta törvényszerűségek működnek, és nem feltétlenül a néző szemszögéből racionális elvek mentén szerveződik a film világa.

Ezt még határozottabban kihangsúlyozza a szállodaigazgatóval való találkozás (3.kép). Birkóczy a kocsi jött kölcsönkérni, ennek kapcsán kerül szóba Öcsi bácsi, és egy hozzá kötődő emlék. A felidézés azonban – a novellával ellentétben - nem teljesen egyoldalú, hiszen a szállodaigazgató ki-ki egészíti Birkóczy emlékeit, és ez az afirmatív attitűd mintegy fedezetet nyújt a felidézett személy valóságosságára és az emlékek hitelességére. Amikor a gyerekkori látogatás kerül szóba, ez persze kézenfekvő, hiszen osztálytársak voltak, akik együtt vettek részt az ominózus kiránduláson. Ám amikor egy Birkóczy számára is csak a legendás múltba vesző anekdota elevenedik meg, amiről nem lehet személyes emléke, az igazgató akkor is képes osztozni a mítoszban:

„BIRKÓCZY: A háború előtt, mikor nagy élet volt abban a lakásban, egy híres bohém tanyá, oda jártak az úriasszonyok és –lányok egy kis rosszalkodásra, és ha teherbe estek, a társaság nőgyógyász tagja a zongorára fektette őket, és míg a többiek táncoltak, gyertyafény mellett, dalolva végezte a küretet. Állítólag nem lett baja egyik hölgynek se.

IGAZGATÓ: Becsöpögött a húrokba a vér...”

A példa azért árulkodó, mert egy sajátos, már-már bizarr epizód jelenik meg, nem csupán valami mindennapi emlék. Az igazgató reakciója elárulja, hogy itt valami tágabb körű „tudással” van dolgunk – Öcsi bácsi felidézése így szinte valami közös rítus formáját ölti. És hogy nem csak arról van szó, hogy valamit elismétel, amit sokszor hallott Birkóczytól -mert első látásra ez is lehetne az értelme -, arra bizonyíték az ezt követő megnyilvánulása, melyben beszámol az átutazóktól hallott fejleményekről, melyek Öcsi bácsi szexuális szokásait

taglalják. Vagyis külső források megerősítik mind létező személyét, mind a vele kapcsolatban felemlített különös momentumok széles körben való ismertségét.

A mítosz ilyen fajta kiterjesztése azért került bele a forgatókönyvbe a novellához képest, hogy **Öcsi bácsi személye valóban létező horizontként** legyen képes megjeleníteni Birkóczy – és a néző – előtt. Ezzel a két jelenettel olyan dimenzióba vonja a film Öcsi bácsit, mely nyilvánvalóvá teszi, hogy nem csupán egy család saját és intim univerzumáról van szó, hanem valami kollektív képzeletéről. Ha nem is értjük pontosan, hogy mit jelent a levél, hogy mit is remélhetnek Birkóczyék az utazástól, azt képesek megéreztetni a jelenetek, hogy létezik egy idea, amelyhez ugyan adott esetben különböző képzetek társulnak, de mindenképpen hívogató perspektívát nyújt az itteni élethez képest. Ezt igazolja Birkóczy viselkedése is: a levél elolvasásától kezdve szinte monomániásan beszél Öcsiről, hirtelen ez tölti meg a benne lévő űrt. Csak az utazás előkészületeivel és a legendás világ rekonstruálásával van elfoglalva, mintha a mennyország kapuja nyílt volna meg számára. És mintha a külvilág is ezt fogadná el magyarázatként. Ahogy a tanár a gyerektől egy életre búcsúzott el, belátva az utazás szükségességét, úgy az igazgató sem kételkedik Birkóczyék úticéljában és álmában. A pár hetes autóját úgy adja kölcsön, hogy talán soha nem látja többet, mégsem tépelődik a dolgon. Mintha mindenki belátná, hogy menniük kell, mintha olyan erő mozgatná őket, mellyel nem lehet szembeállni. Ezeket a forgatókönyvi törekvéseket – ahogy erről később még lesz szó - csak megerősíti a színészi munka, melynek alapelve volt, hogy a szereplők soha nem kérdezhetnek rá a mégoly valószínűtlen dolgokra sem.

A forgatókönyv első fele tehát ilyen értelemben módosult a novellához képest, azzal a céllal, hogy a nézőben minél nagyobb **várakozást keltsen az utazás iránt**. A történet második fele azonban olyan távolságra van ettől, hogy ha nem akartuk, hogy kettéessen a film, mindenképpen be kellett illeszteni egy átmenetet, mely a két közeg között átjárást tud biztosítani. Ezt a funkciót **az autót** tölti be, mely a novellában csak egy kis, nem túl lényeges részletként jelenik meg, ám a filmben fontos szerepet kap. Egyrészt ez köszönhető bizonyos mozgóképi kifejező eszközöknek (erről később), másrészt egy plusz elem forgatókönyvbe iktatásának.

Az eredeti szövegben az utazás során csupán egyetlen dolog történik, mégpedig a ladás család előzése. A filmben ez elé bekerült egy jelenet, melyben Birkóczyék kocsija mögött kidől egy fa (6/a kép). Ez a momentum több célt szolgál. Egyrészt képletesen és fizikailag is lezárja a visszafelé vezető utat, mintha a család döntése ezen a ponton válna visszafordíthatatlanná, másrészt **baljóslatú jelként is felfogható**. A film idáig akkurátusan építette az utazás céljának mítoszáit, úgy, hogy a néző mégsem tudja, hogy mindez pontosan hová vezet. A

majdnem rájuk dőlő fa képe bejelzi a veszélyt, sejthető, hogy nem minden a terveknek megfelelően alakul majd. Láttuk, hogy Birkóczy túl sokat vár az úttól, gyakorlatilag azt hiszi, hogy életet cserélhet – most azonban mintha figyelmeztetést kapna a világtól. Mindebből a néző azt érzékeli, hogy valami nincs rendben ezzel a tervvel, de hogy mi, az nem tudható. Ezen a ponton pedig éppen ez a lényeg: vagyis, hogy a bizonytalanság érzete legyen a meghatározó. A fokozatosság jegyében ezt követi **az előzés** epizódja, ahol ehhez **a bizonytalansághoz valami fenyegető mozzanat társul**. A másik kocsi vezetőjének csendesen agresszív viselkedése immár konkrét személyhez köthetően jelzi, hogy valami ismeretlen, nem sok jót ígérő jövő felé autóznak. Az utazást a benzinkúthoz való érkezés zárja le, ahol a benzinkutas alakjában végül konkrét formát ölt a fenyegetés – minden, ami az utazás során történt, errefelé mutatott, dramaturgiailag ezt a közeget ágyazta meg. Mire megérkezünk, már a néző is úgy érezheti, hogy ismeretlen tájon jár, ahol a kiszámíthatatlan és irracionális viselkedés természetes velejárója a létezésnek. Ennek érdekében volt tehát szükség az utazás jelentőségét és arányát megnövelni a novellához képest.

A meghökkentő eseménysor, ami a benzinkútnál történik, így nem a film világtól idegen anyagként jelenik meg, hanem a közegre alapvetően jellemző fordulatként. Éppen ezért a novellához képest ezen nem is változtattunk, a film követi az eredetiben kibontakozó cselekményt, csupán a helyszín és látvány kialakítása tér el a szövegben leírtaktól – ennek okairól később bővebben lesz szó. Az egyetlen **jelentős változtatás a novella végi dialógust** érintette. Korábban megállapítottuk, hogy a palacsintarecept megbeszélése a ladás lányának az anya hirtelen megüresedett helyére való alkalmasságát méri fel, ezzel helyrebillentve a megborult egyensúlyt, egyszersmind akadálymentesítve az utat Öcsi bácsihoz. Az eredeti szövegben ez az egész történethez szervesen illeszkedő zárlatként funkcionál, a mű belső logikája szerint adekvát befejezésnek tekinthetjük. A film azonban, a saját törvényszerűségei miatt, egy olyan irányba tolta a novella világát, melyben ez a párbeszéd már nem állta meg a helyét. És ezen a ponton tetten érhetjük az alcímben a „Világok harca” megnevezéssel illetett jelenséget. Arról van szó ugyanis, hogy mindazok a mozgóképi eszközök, melyekkel a leghitelesebben igyekszünk visszaadni az eredeti mű - vagyis egy szöveg által létrehozott autonóm világ – szellemét, saját hatásmechanizmusuk révén szintén egy autonóm filmvilágot hoznak létre, melyben immár az erre a világra jellemző elvek és szabályok működnek. A novellában azért működhetett a befejező párbeszéd, mert azon túl, hogy a cselekményben történt egy meghökkentő fordulat, a szöveg által ábrázolt világ nem lépett ki a mindennapiság kereteiből, vagyis a szcena nagyon is realista maradt. (Csak egy példa: a novellában a küzdelem helyszíne egy egyszerű családi ház nappalija, a filmben egy alapvető változtatás

eredményeképpen ez egy hatalmas hodály.) A palacsintareceptről folyó beszélgetés praktikussága pedig probléma nélkül képes illeszkedni az így megfogalmazott világba.. A film azonban fokozatosan kilép ebből a mindennapiságból, és az eredetihez képest a maga képi eszközeivel jobban elemeli a történet második felét. Vagyis a cselekmény változatlan, de a közeg határozottabban mutatja irracionális jellemzőit, a mindennapi tapasztalatok dimenziója elhalványul, és az ismeretlen törvényszerűségek fenyegető perspektívája válik dominánssá. Ebben a kontextusban azonban **a palacsintáról való értekezés** hirtelen erősen bagatellizáló erővel bír, mintha relativizálná és lerántaná a film végét, **inkább kedélyeskedésnek hat**, mint egy igazság rövidre zárásának. Legalábbis az első vágás után az volt a benyomásunk, hogy a novellában betöltött funkcióját nem tudja hordozni, a lány családba épülésének momentumánál immár erősebb hatások érvényesülnek. Öcsi bácsi birodalmának magnetikus ereje, az örök vágy az elérhetetlenre, Birkóczy eltökéltséget sugárzó viselkedése, hogy bármi vár is rá, a végére jár – ezek összhatása jelent meg a film végén mint önmagának helyet követelő erő, ez lett fontosabb megjelenítendő mozzanat. Az eredeti párbeszéd ennek ellene ment, ezért nem maradhatott meg. Helyette Birkóczy belső „monológját” halljuk, mely egyrészt a Birkóczynétól való elválásra reflektál („*Jó lesz neki ezeknél. Ha ebben nem lennék biztos, nem hagynám ott.*”), másrészt az utazás folytatásának elkerülhetetlenségéről szól. Az utolsó mondat („*Minket már nem állíthat meg senki és semmi.*”) egyértelműen mutatja, hogy a film hová teszi a fő hangsúlyt. Gázsó György szemében sajátos visszatükröződését láthatjuk az eltökéltségnek, illetve valami megfoghatatlan félelemnek, mellyel az ismeretlenbe néz.

2.2.3 Színészi játék

Természetesen a forgatókönyvön túl, a megvalósítás gyakorlati lépésein keresztül is az alap gondolat határoz meg minden rendezői döntést. Ennek értelmében pedig minden egyes jelenetet annak fényében kellett leforgatni, hogy a valóság megbillenésének már tárgyalt folyamatát építse fel és teljesítse ki. A színészi munka, a kamera beállítások, a zenehasználat, a díszlet együttesen adják ki azt a struktúrát, melyen keresztül ez megvalósulhat, ezért a következőkben ezeket a momentumokat veszem sorra.

Korábban említettük, hogy **a novella szereplői milyen szenvtelenül** és a rácsodálkozás legkisebb jele nélkül veszik tudomásul a legmeglepőbb fordulatokat is. Mivel ez az attitűd az irodalmi szöveg által megjelenített univerzum egyik alapjellegzetességeként artikulálódott, a film számára is alapkövetelmény volt a karakterek ilyen értelemben történő megjelenítése.

A mellékszereplők kapcsán ez nyilván könnyebb feladat, hiszen öbelölük az is elég, ha ennyit látunk, nem kell mélyebb karakterrajzot adni róluk. Az igazgató és az osztályfőnök ilyen irányú megnyilvánulásáról már volt szó, de ha melléjük állítjuk a benzinkutast, a ladást és annak feleségét, akkor egyértelműen kirajzolódik egy olyan általános viselkedésminta, mely az élet legkülönbözőbb fordulataira ez is a kétely nélküli elfogadást teszi meg fő elvnek. Senki nem csodálkozik tehát semmin, bármi történik – a színészek azt a feladatot kapták, hogy ezt szinte biológiai törvényszerűségként jelenítsék meg. Ennek értelmében a ladás kérdés nélkül fogadja el, hogy nem látja többé lányát, az igazgató pedig az autóját; a benzinkutasok tépelődés nélkül viszik szobára a feleségeket, a lány kétely nélkül ül be egy idegen autóba. Ez az attitűd az egyéni kereteken felülemelkedve, tágabb horizontot befogva képes a filmben megjelenő világ egyik alapmechanizmusát megjeleníteni.

Birkóczy és felesége esetében azonban nyilván többről kell, hogy szó legyen. Mivel ők is ennek a világnak a részei, természetes adottságként jelenik meg náluk is ez a szenvtelenség, de ha csak ennyit látnánk belőlük, erős hiányérzetünk lehetne. A novellában könnyebb alárendelni őket ennek a tulajdonságnak, hiszen minden mást az olvasó kénye kedve szerint tehet a hozzá a személyiségükhöz. A szöveg nem analizálja őket, nem mond semmit, hogy az ábrázolt viselkedésen túl milyen jellemző tulajdonságaik vagy érzelmi állapotaik lennének, de azt se mondja, hogy nincsenek ilyenek. Csak a lényeges részeket meséli el a történetből és a karakterekből is. A film számára ez nem járható út, hiszen a szereplők konkrét formában megjelennek, és minden egyes gesztusuk, szemvillanásuk, testtartásuk, cselekedetük és megszólalásuk jelzés a néző számára, hogy éppen mit gondolnak és éreznek. Nincs jelentés nélküli jelenlét, akit látunk, azt valahogy és valamilyen módon látjuk. Ezek mind olyan részletek, melyekről a novella nem beszél, és nem is feladata, hogy beszéljen, a mozgóképnek azonban szembe kell nézni ezzel a kérdéssel, különben nem tudja felépíteni saját világát. Az *Állhatatosság* esetében ez azt jelentette, hogy **a novellához képest meg kellett alkotni a két főszereplőt**, és meg kellett találni azokat a színészi eszközöket, melyek hitelessé tehetik személyiségüket, és azt az utat, amin végigmennek.

Ebből a szempontból **Birkóczy figurája** bizonyult egyszerűbb feladatnak, aki Öcsi bácsi levelének felbontása után elhatározza, hogy elutazik, és onnantól kezdve ennek rendel alá mindent. A saját viselkedését is, mondhatnánk, hiszen a praktikus tennivalókon túl Öcsi bácsi világának intenzív felidézésével van elfoglalva. Megnyilvánulásai tehát alapvetően egy irányba mutatnak - ezeket kellett olyan értelemmel megtölteni, hogy minél inkább megértsük és elfogadjuk a vágyat, melynek alárendel mindent. Ebből a szempontból döntő volt a színészválasztás. Mindenképpen egy olyan ember kellett, akinek az életét azonnal kisszerűnek

láthatja a néző és könnyen azonosítható egy vesztes szereppel, de képes együtt is érezni vele, és úgy gondolni rá, mint aki megérdemel egy jobb életet. Ugyanakkor nem válhat gyengévé, hiszen a történet pont az ő állhatatosságáról szól. Gázsó György egyszerre képes hordozni ezeket a jellemzőket, és ezt igyekeztünk kihasználni a különböző jelenetek során. Míg otthon inkább fásultnak tűnik, és csendesén tűri felesége megjegyzéseit, addig az igazgatóval szemben, aki kirúgta a bázongorista állásból, már lehengerlő a fellépése. Az indulás és az utazás során pedig végtelenül megértő a családjával, szinte mintha valami révületben volna az Öcsi bácsival küszöbön álló találkozás miatt. A film első felében **ezt a fajta energiával telítődést** kellett megjeleníteni, azt megmutatni, hogy az első kockákon a még kissé összetört Birkóczy hogyan kel új életre, hogyan tudja átadni magát egy legenda csábításának, melynek végül saját feleségét is alárendeli. A színészi munka elsődleges célja az volt, hogy ha a néző mégoly kétes kimenetelűnek és bizonytalanoknak is érzi az utazás célját, ne kételkedjen benne, hogy Birkóczynak muszáj elindulnia és végigmenni az úton, és hogy mindez komoly belső készítés eredménye. Hiszen a benzinkúthoz érkezést követően csak ennek e feltételnek a teljesülése után válik elfogadhatóvá viselkedése, csak így lehet megérteni állhatatos magatartását. Ahogy feleségével egész másként kezdenek reagálni a kutasok marasztalásaira és versenyre biztatására, úgy lesz hirtelen egyedül a férfi. Az ön- és valóságmegerősítő belső megszólalások („*Ezt az anyagot úgy hívják, hogy lurex.*”) ezt a magára maradottságot fejezik ki, de ugyanakkor az eltökéltséget is jelzik, hogy végigcsinálja a tortúrát. A film végén így szinte megerősödve kerül ki az eseményekről, és bár a család átrendeződött körülötte, ő következetes maradt elhatározásához..

Összetettebb feladat volt **Birkóczyné karakterének megteremtése**. Hiszen neki – ellentétben férjével – nem egy egyirányú folyamat különböző dimenzióit kellett felvillantania, hanem **egy meglepő fordulatot kellett végrehajtania a karakteren belül**. Az expozícióban kicsit sértett, kicsit kapzsi családanyaként jelenik meg, a film végén pedig az önként vállalt harcverseny eredményeképpen kétes háttérű benzinkutasok gyámolítását választja. A novella elemzése kapcsán elhangzott, hogy mindez azon a kölcsönös belátáson alapul, hogy ő nem tartozik a kiválasztottak közé, így nem tartozhat Öcsi bácsi világához sem. Ez a magyarázat elvi síkon választ ad a kérdésre, hogy miért szállt be a harcba, és hogy miért szakad el a családtól, ám ha ezt a színészi alakítás nem támasztja alá, akkor az egész érthetlenné válhat a néző számára. Ki kellett tehát alakítani azokat a pilléreket, melyek a film elejétől fogva megtámasztják Birkóczyné fordulatát. A szerepet játszó Murányi Tündével ezért egy olyan viselkedést igyekeztünk kidolgozni, mely hordoz bizonyos **irracionális jelleget** és valami

belső, kitörni akaró feszültséget, és amelyre különböző jelek utalnak, de csak a benzinkútnál ölt testet a maga teljességében.

Az első ilyen mozzanat az **akvárium összetörése** a 3. képben. Míg a férje a másik szobában a könyvet keresi, Birkóczyné felidézi egy másik család esetét, akik szintén Öcsi bácsi örökségére pályáznak. A viszonylag hosszú szöveget semleges tónusban kezdi mondani, de aztán fokozatosan megváltozik dikciója, és miközben a mostani életét jelképező akváriumot nézi, az egész megszólaláson valami keserű, fojtott indulat uralkodik el. A rendezői intenció ezzel az volt, hogy bár látszólag másokról és egy múltbeli eseményről emlékezik meg, mégis, valójában magáról beszéljen, mutassa meg, hogy kiábrándultan viszonyul jelenlegi életéhez. A szöveg tárgyyszerű és érzelemmentes, ám a nő viselkedése mögött dühöt és elégedetlenséget érzünk – a jelenet feszültsége ebből kell, hogy fakadjon. Emellett **fontos a beállítás: egyetlen, vágatlan snittben** látjuk, ahogy Birkóczyné beszél. Először csak őt látjuk, ahogy körbesétál a szobában, majd párhuzamosan a szöveg érzelmi telítődésével és a nő pillantását követve a kamera lassan hátrafahrtol, és a kép előterében megjelenik az akvárium. Ezzel képileg is egyértelműsítjük e beszédmód funkcióját és Birkóczyné állapotát, aki ekkor már csak az akváriumot nézi meredten, mint aki készül valamire. Miután befejezi a szöveget, átvágunk a másik szobában lévő Birkóczyra, ez alatt halljuk az akvárium csörömpölését, és mire a férfi bemegy a szobába, már csak a törmelékeket látjuk a földön. Vagyis nem tudni, hogy pontosan hogyan került a földre, azt a nézőnek fejben kell összerakni. Persze egyértelmű, Birkóczyné leverte, de azáltal, hogy magát a mozdulatot nem láttuk, mégis váratlanná és elfedni valóvá válik a dolog. Ezért is viselkedik nagyon másként, mikor férje belép a zajra, mint ahogy az eggyel ezelőtti snittben láttuk. Hirtelen váltással, arcán erőltetett vidámsággal és kíváncsisággal Öcsi bácsi lakása felől kezd érdeklődni, így terelve a figyelmet az összetört akváriumról és váratlan tettéről. A novellához képest azért került be ez így a filmbe, hogy jelezzük: Birkóczynében ott lappang valami lefojtott indulat, és ez jön majd elő a benzinkútnál is agresszívebb formában.

További jelek az irracionális viselkedésre már az utazáshoz köthetők. Amikor beszállnak a kölcsön kocsiba, a nő megjegyzi, hogy a kocsinak még „új” szaga van, majd **titokban megnyalja a műanyag borítást**. Ez a momentum szintén nem szerepel az eredeti szövegben, viszont szükség volt rá, hogy egy olyan ösztönös gesztus jelenjen meg részéről, melyet a néző a váratlan fizikális megnyilvánulások visszatérő elemeként értékelhet. Hiszen ő csak egy kicsivel megy tovább annál, hogy jó illata van a kocsinak, ám azzal, hogy az ízére is kíváncsi, átlépi a mindennapinak elfogadott viselkedés határát, és bár pontosan nincs megfogalmazva, hogy mi zajlik a felszín mögött, érezzük a megnyilvánulás mögötti kiszámíthatatlanságot. És

a cél a film ezen pontján éppen ennyi, megsejteni és lebegtetni ezt az érzést, várakozást kelteni a nézőben, hogy mindez hová vezet. Ehhez járul egy momentum a kocsiiban: miközben a férje Öcsi bácsi házáról mesél, energiáit vesz elő, és csak egy biccentéssel jelzi, hogy annak elfogyasztása hozzátartozik az utazáshoz. Ez ugyan egy apró elem, mégis mutatja Birkóczyné felpörgetettségét, készülődését, és alátámasztja későbbi lelkes ambícióját, hogy legyőzze a benzinkutas feleségét.

Amellett, hogy ezek a megnyilvánulások megmutatják a nő irracionális és más-más módon, de a fizikalitáshoz köthető viselkedési elemeit, le is választják a nyugodt és céltudatos Birkóczyról. Neki az egyetlen bizonytalansága, hogy melyik oldalon van a benzintank az új autón, és a benzinkúti események sem tudják kimozdítani nyugalmából. Hozzá képest Birkóczyné egyre izgatottabban és hektikusabban viselkedik, **a benzinkútnál** pedig – immár őszintén és kendőzetlenül **átadva magát az eddig lefojtott indulatoknak** - nem tudja megállni, hogy ne váljon részesévé a millió felfokozott hangulatának. A néző pedig, a korábbi megnyilvánulásai fényében, ha meglepőnek is találhatja, azért el tudja fogadni a nő döntését. A verekedés után az elválást így szinte szükségszerűnek érezhetjük, hiszen Birkóczy és felesége, ha együtt is indult el otthonról, ezen a ponton már biztosan két külön úton halad. Az ezzel való közös szembesülést a verekedés végére helyeztük, itt a színészeknek csak a tekintettel szabadott búcsút mondani egymásnak: amikor a benzinkutas felesége kicsavart csuklóval térdre kényszeríti Birkóczynét, kinéz férjére, aki szeretettel néz vissza rá. A pillanatot a realishoz képest elnyújtottuk, hogy a búcsú gesztusa minél egyértelműbb legyen, és ezt követően már ne keljen magyarázni elválásukat. Ez annál is fontosabb volt, hogy megőrizhessük az eredeti mű szellemében a szereplők szenttelen, mindent elfogadó attitűdjét – ezt a színészi játék a fent vázolt eszközök beépítése mellett is alapvetően megerősíti és kihangsúlyozza.

2.2.4 A film stílusa

A színészi munkán túl természetese még egyéb eszközök is a valóság finom elcsúsztatását és **a suspense érzetét** kellett szolgálniuk. Ennek a folyamatnak számos eleme van, melyek egy része a látványban, a beállításban, vagy éppen a vágásban ölt testet. A következőkben azokat a rendezői eszközöket veszem sorra, melyekkel igyekeztük a film világának jellemzőit ennek az ideának megfelelően megalkotni.

Az 1. jelenetben realista hangütésben kezdődik a film, a munkából hazatérő Birkóczy és felesége közti praktikus párbeszéd nem jelöl ki semmilyen határozott irányt és stílust. Ez így van egészen a levél megtalálásáig. Miután kézbe veszi a levelet, először hátulról látjuk

Birkóczyt, ahogy némán átfutja, majd amikor a felesége kérésére hangosan is elolvassa, átvágunk egy kistotálra szemből. Az olvasás közben az eddig fix kamera lassan közelíteni kezd felé, majd ezzel a mozgással párhuzamosan a gyerek és Birkóczyné két oldalról, szinte lassított mozdulatokkal lép mellé. Eddigre Birkóczy befejezi az olvasást, és maga elé emeli a kulcsot, melyet a másik kettő áhítattal néz. Közben halkán megszólal a zene, és néhány másodpercre mindenki megmerevedik.



Ez a beállítás és mozgásrendszer ünnepélyessé teszi a kompozíciót, és jelentőssé a kulcs elővételésének pillanatát. A cél ezzel az volt, hogy a mindennapi szituációt (valaki levelet kap) hirtelen **elemeljük**, és megéreztessek a nézővel, hogy valami lényeges történt. Most hallunk először Öcsi bácsiról, és ezt a pillanatot a mozgókép eszközeivel is ki kell emelni, úgy, hogy a titokzatosság érzete váljon meghatározóvá. Az a néhány másodperc azonban, ami ennek felfogásához szükséges, éppen elég itt a film elején, ezért a család hamar szét is válik, mintha mi se történt volna. Ha ezzel elértük, hogy a nézőben egy furcsa, várakozó érzés alakuljon ki, hogy mit is jelent a levél, és mik lesznek a következményei, akkor a beállítás elérte célját, felkeltette az érdeklődést az ezt követő fejlemények iránt.

Nem ennyire konkrétan jelentéshez köthető az emberbábu használata a 2. képben, amikor a gyerek elkéredzkedik az iskolából, mégis, hozzáad valamit a film világának hangulatához. Maga a jelenet inkább informatív, Öcsi bácsiról, illetve az utazásról tudunk meg néhány további részletet, feszült szituációnak nemigen nevezhetjük. Éppen ezért valami plusz elem kellett, ami egy kicsit megkarcolja a jelenetet, és ami halvány diszkomfort érzetet tud belevinni a két ember párbeszédébe. Ezért esett a választás a biológia szertárra mint helyszínre, és az emberi szerveket ábrázoló bábura mint a tanár foglalatosságának tárgyára. A beszélgetés elején ennek részeit tisztítja és akasztgatja a helyére, mintha csak darabjaiból rakna össze egy embert. Majd amikor szembefordul a gyerekekkel és félig leül, ugyanazt a testtartást veszi fel, mint a mögötte lévő bábu, így mintha már ketten figyelnék a fiú szavait.

Ha fenyegető érzetet nem is kelt ez a mozzanat, mégis, kissé **bizarr hangulatot** ad a szituációnak. Nem tesz felesleges súlyt a jelenetre, csupán egy apró, kényelmetlen elemet visz bele. Önmagában csak egy berendezési tárgy, de ha az egész filmet nézzük, akkor bele tud illeszkedni a baljós jelek és groteszk hangulatok sorába.

Az utóbbira példaként említhető a 3. képben az igazgató viselkedése. Amikor Birkóczy belép az irodájába, éppen egy kondi gépen erősít. A sovány férfi és az erógép sugallta testideál ellentétének képzete nem is akkor merül föl, amikor gyakorlatozás közben látjuk, hanem amikor belép Birkóczy, az igazgató pedig menekülni kezd előle. Birkóczy ballonkabátban, némán farkasszemet nézve halad előre, ő pedig félmeztelenül, riadtan magyarázva hátrál. Ezzel a koreográfiával az volt a cél, hogy minél groteszkebbé tegyük a szituációt. Hiszen az igazgató felettese Birkóczynak, mégis, a testalkat és az öltözet közti különbség, illetve Birkóczy komor viselkedése fordít egyet a viszonyon, így a néző nem tudhatja a jelenet elején, hogy pontosan mik az erőviszonyok, és hogy milyen irányba bontakozik ki kettősük. Azért is volt fontos, hogy így exponáljuk az igazgatót, mert a külvilágból csak rajta, illetve korábban az osztályfőnök személyén és környezetén keresztül (és persze később a benzinkúton keresztül) mutatkozik meg a világ. És ha azt akartuk kifejezni, hogy **a filmben kirajzolódó világban nincs minden rendben**, akkor ezeken a jelzéseken keresztül kellett ezt megtenni. A film első felében csak ezekkel a bújtatott, inkább bizonyos hangulatokat megteremtő eszközökkel lehetett ezt az alapelvet megjelentetni, hogy aztán a második felében a benzinkútnál a maga brutalitásában jelenhessen meg a fenyegető erő.

2.2.5 A valóság senkiföldjén: az autóút

Volt már róla szó, hogy a film központi folyamatának - vagyis **a reális világ irracionális dimenzióba** való átcsúszásának – fontos részét képezi az autóút, és hogy ennek érdekében milyen bővítésekre került sor a forgatókönyvben a novellához képest. Ahhoz azonban, hogy ez megvalósulhasson, meg kellett találni azokat a filmes eszközöket, melyek képesek egy egyszerű autózást ebben az értelemben megjeleníteni. Mégpedig úgy, hogy a néző ne egy éles cezúrát vagy egy konkrét történetet érezzen, amikortól megváltoznak a dolgok, hanem észrevétlen, így természetesnek ható folyamatként élje meg a valóság átrendeződését. Ezen a ponton azt kellett átgondolni, hogy reális elemekből építkezve milyen megoldásokkal tudjuk éppen ezt a realitást elbizonytalanítani.

Ebből a szempontból fontos döntés volt, hogy Vecsernyés János operatőrrel egyetlen lehetséges helyet jelöltünk ki **a kamera számára: annak mindig az autón belül kellett lennie**. Vagyis az elindulás, a fa kidőlés, és az érkezés kivételével soha nem látjuk kívülről a

kocsit, minden esemény belülről, a család szemszögéből van felvéve. Ez azért lényeges, mert így meg tudunk szabadulni a pusztán leíró képi sémáktól, melyekkel csak semleges, a szükséges jelentést nélkülöző, cselekménybonyolító jellegű fogalmazásra lett volna lehetőségünk. Ha külső nézőpontból, több szemszögből vesszük fel az utazást, az a cselekmény szintjén elmondja ugyan a történetnek ezt a részét, ám nem képes megéreztetni azt a hangulatot, amit itt a családdal együtt a nézőnek érezni kell. Hiszen azt is hihetnénk, hogy Birkóczyék végre kiszakadnak eddigi életükből, végre kinyílik a világ, a távolság pedig hívogató perspektívaként kerül eléjük. De ha mindezt így jelenítjük meg, akkor elveszítjük az alap gondolatot, vagyis hogy az autót valójában utazás az ismeretlenbe, a világ egy valószínűleg dimenziójába. Azáltal azonban, hogy a szemszög mindig a kocsin belül van, inkább a bezártság érzetét erősítjük, **a külvilág pedig gyanússá, kiismerhetetlenné, sőt, fenyegetővé válik. Olyan** érzése támad a nézőnek, mintha a belső teret még birtokban lehetne tartani, ám ami kívül van, az már más erők befolyása alá tartozik.

Ha az utazást a fenti értelemben akartuk ábrázolni, akkor ehhez mérten kellett az útra kelés pillanatát is megmutatni. Az, hogy az autó elindul, önmagában nyilván érdektelen információ, a fontos annak kihangsúlyozása, hogy Birkóczyék nem akármilyen útra indulnak. Annál is inkább mert Birkóczy szövege („*Akkor, mintha itt se lettünk volna.*”) verbálisan is megerősíti a pillanat sorsfordító voltát. Egy különös szemszöveget kerestünk tehát, ami a család tagjaira fókuszálva képes ezt kifejezni. Így jutottunk arra a megoldásra, hogy a visszapillantó tükrökön és a szélvédőn keresztül, de az arcokra koncentrálnak mutatjuk meg az indulást. A szülők az első tükrökben, a gyerek a hátsó ablakban hátrafelé nézve jelenik meg. Ahogy az autó elindul és távolodni kezd, - köszönhetően a fix élességre állított, mozdulatlan kamerának - arcuk eléleltenedik, körvonaluk feloldódnak a távolságban. Ettől olyan érzése támadhat a nézőnek, mintha kitűnnének a világból, legalábbis eddigi életük színteréről; mintha egy olyan útra kelnének, ahová *innen* nem lehet követni őket. És ez is a cél: az átlépés egy másik dimenzióba, ahol az eddigi szabályokkal és törvényszerűségekkel már nem feltétlenül írhatók le a dolgok. Ennek **a pillanatnak a kihangsúlyozásáról** a vágás is gondoskodik. Mivel mind a három szereplőn látjuk az autó elindulását, gyakorlatilag az háromszor ismétlődik el, tehát időben minden vágásnál visszaugrunk egy kicsit. Ezzel megtörik a reális idő, a pillanat megnyúlik, és ez tudat alatt hat a nézőre is, aki így képes megérezni ennek a képnek a jelentőségét.

Az utazás első képe – ahogy kétoldalt suhan a táj, alul pedig az út – még nem sejtet semmit, az egyetlen különös momentum csupán annyi lehet, hogy **nem látunk egyetlen autót sem.** De ezen a ponton ez még nem feltűnő, akár a véletlen művének is tekinthetjük. Birkóczy

tovább mesél Öcsi bácsiról, a hangulatot akár kedélyesnek is nevezhetjük. Miután az utolsó érdekességet is elmondja róla, elérkezünk a fa kidőlésének képéhez. A kamera ezt kívülről mutatja – vagyis különös jelentőséget kap a külső szemszög az eddigiekhez és az ezután jövőkhöz képest. Mindezt azzal a céllal, hogy a természeti táj baljóslatú, fenyegető közegként tudjon megjelenni, és a kezdeti, semlegesnek nevezhető hangulatot megtörhesse ez az esemény. Ezt erősíti a zenehasználat is: ahogy Birkóczy és a gyerek a fa szemrevételezése után visszaindul a kocsihoz, baljóslatú zenei effekt kezd beúszni, amely átnyúlik a következő, ismét a vonuló utat és tájat mutató képbe. Ez pontosan ugyanaz a beállítás, mint az elindulás utáni első kép, ám a hangulata teljesen más. A fa kidőlése dramaturgiailag is új fénytörésbe helyezi az utazást, a kedélyes attitűdnek itt már nyoma sincs, és ezt most erősítik a fényhatások is. Míg az első ilyen beállításban a nap a kamera háta mögül végigsütötte az utat és a fákat, és megjelent az ég kékje is - vagyis a táj megszokott arcát mutatta -, addig most erős ellenfény határozza meg a látványt. Ennek hatására a színek szinte teljesen elvesznek, az ég fehéren világít, a táj sötétbe hajlik, mindez pedig kissé kísértetiesé teszi a környezetet. A lassan kibontakozó zenei motívum csak tovább fokozza ezt az érzetet. Most már feltűnő a többi autó hiánya is, olyan érzésünk van, mintha csak a család lenne úton, **mintha egy lakatlan táj foglyaivá válnának.**¹⁶



Hogy mindezek az érzések megszülethessenek, viszonylag hosszan látjuk ezt a beállítást-ezzel az volt a cél, hogy a fenti értelemben vett térvesztés mellett az időérzékelést is elbizonytalanítsuk. Hiszen semmilyen fogódzó és viszonyítási pont nincs megmutatva, amihez képest meg lehetne határozni az utazás térbeli és temporális dimenzióit, ezzel pedig a család kívül kerül a valós tér és idő koordinátákon. Ennek a beállításnak a szerves folytatása

¹⁶ Érdemes felidézni ebből a szempontból Eisenstein egyik megjegyzését: „A táj a film egyik legkövetlenebb eleme, amelyet a legkevésbé terhelnek a mese szolgáló feladatai, s amely a leghajlékonyabb a hangulatok, az érzelmi állapotok, a lelki élmények visszaadásában.” Sz. M. Eisenstein: Nem közömbös természet. Részletek. *Filmkultúra*. 1963, 17.o.

az útra tükröződő angyal képe, mely a valóság megbillenésének ezt a lényeges mozzanatát hívatott magába sűríteni, ahogyan erről a bevezetőben már volt is szó.

A rendezői döntés, hogy az utazás során ne lássunk más autókat - amellet, hogy ez az üresség nyomasztó atmoszférát teremt -, törvényszerűen felerősíti és kiemeli az egyetlen alkalmat, amikor mégis feltűnik mögöttük egy kocsi. **A ladás család előzése egy további lépcsőfokot jelent** a folyamatban, és minden eddigi motívumnál határozottabban hordozza a fenyegető jelleget. Ezt az is elősegíti, hogy a fa kidőlése után megkezdődött zene most csúcsosodik ki, ezzel az egymást követő eseményeket és képeket egyetlen folyamatként élhetjük meg. A másik kocsi a ködből tűnik elő, és egyetlen, vágatlan beállításban látjuk, ahogy beéri Birkóczyék, majd veszélyes közelségben rájuk tapad. Az ismeretlen tájból ismeretlen, fenyegető erő érkezett – sugallja a kép. Birkóczyék ezt praktikusán fogják fel, számukra csupán egy, a helyes előzésttechnikát nem ismerő autós ügyetlenkedése az egész, ám a néző szemszögéből ennél többről van szó. A veszélyérzet, amit a ladás kelt, nem elsősorban egy ütközés vagy baleset lehetőségére vonatkozik, sokkal inkább az utazás egészére. Megjelenésük immár konkrétan jelzi az eddig csak sejtetett motívumot: valami készülődik a háttérben, valami baljóslatú irányba halad az útjuk.

Hogy a néző ilyen értelemben foghassa fel őket, segíti a vágástechnika is. Birkóczyék, miközben tanakodnak, hogy vajon mire készül a másik autó, időnként hátranéznek, vagy a visszapillantó tükörben, vagy pedig a hátsó szélvédőn keresztül. Mi mindig belülről, az ő szemszögükön keresztül látjuk a Ladát, vagyis semmilyen plusz információval nem vagyunk ellátva hozzájuk képest. Ez azért fontos, mert az egyik hátranézéskor már csak az üres utat látjuk, mintha a másik autót elnyelte volna a föld. Mivel kívülről nem látjuk az eseményeket, nem tudjuk, pontosan mi történt, egy pillanatra olyan érzésünk is támadhat, hogy csak álmokkép volt az egész. Ez egy néhány másodpercig kitartott bizonytalanság, majd Birkóczy kinéz balra, és meglátja maga mellett a Ladát, ahogy párhuzamosan halad velük. Vagyis semmi más nem történt, csupán a vágásból kihagytuk az előzés kezdetének momentumát, így eljátszhattunk az eltűnés és előkerülés érzetével - ezzel pedig részévé tettük az **előzést a tér- és idővesztés élményének**. Ugyanemiatt nézi olyan hosszan a két család a kocsikból egymást, miközben egymás mellett haladnak: az irreálisan meghosszabbított idő túlemeli az előzés jelentőségét az egyszerű praktikumon, az összeakaszódó pillantások egy közös, jövőbeli élményt ígérnek. Azért is fontos ennek a találkozásnak a kihangsúlyozása, mert később kiderül, hogy az „ellencsalád” minden olyan tulajdonság megtestesítője, ami a legtávolabb áll Öcsi bácsi világától.

2.2.6 Megbillent valóság: a benzinkút

Az összes fent vázolt mozgóképi eszköz azt a célt szolgálja tehát, hogy az utazás során a reális tér és idő megbillenése fenyegető élményként jelenjen meg. Minden, ami történik egy irányba, még hozzá a benzinkút felé kell, hogy mutasson. Mire ide megérkezünk, a nézőnek azt kell éreznie, hogy bármi megtörténhet, és ugyan meglepődhet, de nem csodálkozhat a fejleményeken. Ahhoz, hogy a benzinkút ilyen jelentős, már-már szimbolikus helyszínné válhasson, **el kellett szakadni a novella által meghatározott látványtól**. Volt már róla szó, hogy az eredeti mű nem helyez akkora hangsúlyt az utazásra, így az ottani út végén a küzdelem helyszíne lehet egy félig kész családi ház nappalija, nem érezzük kevésnek, nem zavar a konkrét és realista milió. A filmben azonban az utazás szimbolikus tartalmakkal telítődik, túlmutat önmagán és elszakad a naturalista ábrázolásmódtól, ezzel pedig úgy megemeli a történetet, hogy az csak egy ugyanennyire megemelt helyszínábrázolással folytatható következetesen. Éppen ezért **egy olyan milió megalkotása volt a cél, mely képes az utazás megteremtette hangulat kiteljesítésére** – vagyis reális elemekből építkezik, mégis irracionális erőteret hoz létre.

Végül a választásunk egy hajdani dohányszárítóra esett, mivel ennek mind mérete, mind építészeti struktúrája a fenti igényeknek megfelelő háttérrel képes létrehozni. Kívülről ugyan nem különbözik egy megszokott pajtaépülettől, ám belső szerkezeti kialakítása a különös gerendarácsozattal egyedivé és impozánssá teszi. A néző persze nem tudhatja, hogy egy ilyen kialakítású épületnek mi lehetett az eredeti rendeltetése, ez pedig titokzatossá, egy ismeretlen világ részévé teszi a helyet. Amikor kiderül, hogy milyen küzdelem is zajlik a falak között, és a nézősereg tagjai birtokukba veszik a gerendákat, a helyszín kettéválik küzdőtér és lelátó résszé. Ezzel új funkciót kap az épület: őrzi homályos eredetű mivoltát, de a történet kissé elemelt dimenziójának megfelelően új értelmet nyer – vagyis egy olyan **arénává válik**, amely megfordítja az oda belépők sorsát. A cél ennek az érzetnek a felkeltése volt, hiszen ha a hely képes telítődni ilyen tartalommal, akkor az egyben a történet dramaturgiai fordulatót is hitelesíti, illetve szervesen kapcsolódik az autóút atmoszférájához.

Ezt a beállítások is igyekeznek kihangsúlyozni. Először kívülről látjuk az épületet, ekkor még mindennapinak és ismerősnek tűnik. A kapuja éppen becsukódik, és mivel nem látjuk belépni a szereplőket (az előző beállításban csak elindultak az épület felé), olyan, mintha elnyelné őket. Amikor Birkóczy félközeli-jére vágunk, még nem érzékeljük környezetét, csak arckifejezése sejteti, hogy szokatlan a látvány a számára. Amikor elindul, a kamera ugyanilyen szűk képkivágásban követi, még mindig nincs információnk, hogy hol is vagyunk.. Néhány másodperc múlva a kamera visszafelé kezd fahrtolni, miközben a férfi után

svenkel, ennek hatására egyre tágabb képet látunk, a környezet pedig folyamatosan kibontakozik. A fahrt végén már egy totált látunk, középen az asztallal, háttérben a faszerkezettel és az emberekkel. A benzinkút mindennapiságához képest meglepő és impozáns a látvány.



Vagyis a reális dimenzióból haladunk a szürreális felé, ezzel pedig a helyszín feltárulkozásának folyamata megfelel az egész film dramaturgiai struktúrájának. A szcena szürreális jellegéhez hozzájárul az is, hogy az épületen kívül a benzinkutasokon és a családon kívül egyetlen más embert sem látunk, se parkoló autókat - a hely néptelennek tűnik. Odabent a totálra nyitással azonban hirtelen egy teljes tömeg jelenik meg, ezzel növelve a külső és a belső közti kontrasztot, illetve a hely különlegességét. Mivel az autópálya alatt sem láttunk a család kívül mást, olyan érzése támadhat a nézőnek, hogy a külvilág üres, mintha mindenki, aki a hiányzik onnan, most itt lenne bent. Így egyszerre absztrahálódik a külvilág és a belső szcena, csúcspontjára juttatva az elindulással megkezdődött, az ismert valóság elvesztésének folyamatát.

A benzinkutasok viselkedése is ennek megfelelően alakul: ők a megjelenítői a szürreális helyszín fenyegető jellegének és törvényszerűségeinek. Nem azért fenyegető és nyomasztó a jelenlétük, mert bármi módon ártani akarnának a családnak, hanem mert **nincs alternatívája annak, amit mondanak és amit akarnak**. Még ha úgy is tűnik, hogy a Birkóczyék dönthetnek a különböző beajánlott versenyekben való részvételről, hamar nyilvánvaló válik, hogy ez csak látszólagos lehetőség, és minden úgy fog történni, ahogy a kutasok akarják. Megfellebezhetetlen viselkedésük szervesen illeszkedik a hely atmoszférájába, az általuk képviselt sorsfordító erő mindenkit maga alá gyűr. Birkóczy is hiába próbál vitába szállni velük, akaratuk megállíthatatlan. Látszólag egyszerű, mindennapi benzinkutasok, ám valójában a betérők életéről döntenek. Ez a novellában is ilyen értelemben jelenik meg, a filmre vitel során a színészi munka finom egyensúlyával kellett ezt visszaadni. Vagyis – a mű

alapgondolatának megfelelően – a reális megjelenésű karaktereknek kell hordozni bizonyos irracionális mozzanatokot, hogy lényük titokzatossá váljon és önmaga szerepkörén túlnőjön. Ebből a szempontból a Lengyel Ferenc játszott figurára esik a fő hangsúly, ő a hajtóereje a történéseknek. Hogy létrejöhessen a kívánt egyensúly, kizártuk annak a lehetőségét, hogy akár gesztussal, akár arcjátékkal explicitté váljon a fenyegetés, inkább olyan játékmódot kerestünk, aminek a háttérben képes kirajzolódni az. Ennek része a komótos, lassú mozgás, amivel a benzinkutas mozog. Az átlagoshoz képest mindennek az idejét egy kicsit késlelteti, ezzel olyan hatást ér el, mint akinek folyamatosan valami hátsó gondolata van és készül valamire. Birkóczyval szembeni reakcióit is elnyújtja, ezzel a verbális kommunikációba visz zavart és bizonytalanságot. Ilyen pillanat, amikor hagyja Birkóczyt a bódéig elmenni, és csak akkor szól neki, hogy nála kell fizetni; vagy amikor azt mondja, hogy mindjárt adja a visszajárót, de meg sem mozdul, csupán nézi az értetlen férfit. Egyetlen gesztusa van, ami megsejteti a fenyegető erőt: miután Birkóczy közli, hogy nem fog fogadni semmiben, és hátat fordít neki, egy halvány félmosoly jelenik meg az arcán. A magabiztosság és a többlet tudás felsőbbrendűsége árad ekkor tekintetéből, mely félreérthetetlenül jelzi, hogy itt már egész más törvényszerűségek uralkodnak, mint amire a másik számít. Fontos, hogy Birkóczy ezt nem látja, így a néző számára ez növeli a suspense érzetét, vagyis mi előbb megérezzük a veszélyt, mint a főszereplő. A benzinkutas viselkedése következetes a későbbiekben is, a versenyszámok bonyolítása, a Birkóczyval való konfliktusa mind ezeket a karakter jegyeket erősítik meg: nem nyíltan fenyegető, de minden az ő intenciói szerint történik. Amikor Birkóczyné elveszti a versenyt, már meg sem kérdezi, csupán közli vele a tényt, hogy náluk marad. A színészi játéknak ezt a pillanatot kellett előkészíteni, vagyis hogy ezen a ponton már se Birkóczy, se a nézők ne kérdőjelezzék meg a benzinkutas lehetőségeit és erejét. Ez azért is fontos, mert **ide csúcsosodik ki a film dramaturgiai struktúrája**, minden egyes eddig tárgyalt motívum Birkóczyné a családból való kiszakadásának fordulatót hívatott alátámasztani. A benzinkút elemelése, a látvány már ismerttetett kialakítása és a színészi munka együttes hatása kell, hogy megérlelje eddigre ennek a lehetőségét. Ebből a szempontból Birkóczyné válik a film főszereplőjévé, hiszen nem csupán arról van szó, hogy sajátos viselkedése ide vezetett, hanem arról, hogy **sorsot választott magának**, annak minden következményével együtt.

A történet végén Birkóczy és a két gyerek némán nézik maguk előtt az utat, a film utolsó képe az ő szemszögük, vagyis a suhanó út és táj. Ugyanaz a beállítás ez, amit az autót során már különböző hangulatokban láttunk megjeleníteni. Most szürkületben látjuk, az út természetesen még mindig néptelen, és még mindig nem tudjuk, pontosan hova vezet. Vagyis **a film végén a**

nagy titok megmarad, a homályos és sejtelmes idea, amit Öcsi bácsi legendája testesít meg, nem kerül közelebb hozzánk. És persze ez a lényeg. Annak a megéreztetése, hogy az ismertnek és a tapasztalataink szerint leírhatónak hitt világ mögött megannyi titok, irracionális és kiismerhetetlenség lapul, melyek ugyannyira hívogatóak, mint amennyire pusztítók lehetnek. A film célja az volt, hogy ezt az érzetet megteremtse a mozgókép eszközeivel, és így reprodukálja az eredeti mű szellemét.

3. A harmadik fiú adaptációja

3.1 Háy János prózájának néhány alapvonása

„Én a teremtett valóság hitelességét tartom fontosnak, nem azt, hogy mennyire kapcsolható, köthető a megfoghatóhoz. A világ feltárásának hitelességét kell éreznie az olvasónak, mert ha az nincs meg, akkor tök mindegy, hogy milyen pazar a stílus, mennyire rafinált a szerkezet, mennyire izgalmas a témafelvetése. Minden mindegy, ha ez a hitel-alap nincs meg.”¹⁷

Háy János tömören és pontosan fogalmazza meg azt az alapgondolatot, melyet már a bevezetőben is tárgyaltunk. Az író valóságteremtő aktusa reflektál a világra, felhasználja annak elemeit és a saját látásmódja alapján újra összerakja azt – így alapvető kérdés az adaptáció szempontjából, hogy Háy **milyen világot épít fel prózájában**, és milyen fénytörésbe helyezi az ismerősnek tűnő mozzanatokot. Mivel Háy irodalmi tevékenysége igen szerteágazó, és minden műnemben termékeny szerzőnek számít, dolgozatunkban nincs mód egy átfogó írói világkép megrajzolására, csupán A harmadik fiú közvetlen környezetére fókuszálunk. Ez jelenti a *Házasságon innen és túl*¹⁸ című novelláskötetét, melyben az írás megjelent, illetve *A gyerek*¹⁹ című regényét, mely úgy tematikai, mint gondolati és stílári szinten sok ponton kötődik a rövid prózák világához.

A novelláskötetben főleg tömör megfogalmazású, tárca rövidségű novellákat találunk, melyek mindennapi élethelyzeteken keresztül mutatják be **emberi kapcsolatok széthullásának megannyi szituációját**. Az írások visszafogottan, szigorúan, nyersen és sallangmentesen, nem megbocsátó módon tapogatták le ezt az életet - nem akarnak kedvében járni sem a szereplőknek, sem az olvasónak. A család, a házasság, a megcsalás, az elválás kudarc történeti jelennek meg az olvasó előtt, ezzel pedig az érzelmi közösségek szétesése, mint a világ egyik alapmotívuma artikulálódik. A szereplőknek, bármilyen szoros kötelékben is éljenek, alig van közülük egymáshoz – ez általánosan igaz a novellákra. A férj és feleség közötti szerelem régen kihűlt, helyét az egyszerű praktikum, az élet bonyolításának fásult technikái veszik át, melyek a napi rutin rendszerében örlik fel a szereplőket (*Agglomeráció, Rotációs karácsony, Markó, Nehéz*). A szeretők ugyanennek a rendszernek a részei, nem változatosságot hoznak az életbe, hanem újabb rutinokat és nem kívánt elvárásokat (*Budai hegyek, Budapesti tavasz, Lajos utolsó levele Feri feleségéhez*). Aki egyedül van, hiába próbálkozik normális kapcsolatot létesíteni, erre szinte semmi esély (*Sztreccs, Single bell, Szeplő*). A megöregedett szülők csak nyűgként vannak jelen gyerekeik életében, akik inkább egy intézményre bízzák őket,

¹⁷ http://www.barkaonline.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=9, *Bárka* 2006/4

¹⁸ Háy János: *Házasságon innen és túl*, Budapest, Új Palatinus Kiadó, 2006.

¹⁹ Háy János: *A gyerek*, Budapest, Új Palatinus Kiadó, 2007.

minthogy törődjenek velük (*Egy budapesti lakos élete-föld, Dönteni kell*). De a szülők sem bánnak kevésbé önzően a gyerekeikkel: az *Életveszély*, *A harmadik fiú*, az *Erzsébet*, a *Markó* és *A Kovács Laci lánya* azokat a generációk közötti töréseket mutatják be, melyek valamilyen módon minden családban létrejönnek. A novellák szereplői párhuzamosan élnek egymás mellett, hiába kapcsolja össze őket a család vagy a házasság intézménye, képtelenek az őszinteségre, folyamatosan **elmennek egymás mellett**. A *Budapesti tavasz* története egy feleségét megcsaló férfiről szól, aki egyik nap lemondja a titkos randevút, hogy feleségénél is „teljesíteni” tudjon. Ettől olyan jó embernek érzi magát, hogy hazafelé tartva egész megszereti a feleségét, ám amikor hazaér, a nő fáradt és rosszkedvű – a férfi meg is bánja, hogy megszerette. Azt már csak az olvasó tudja, hogy a feleség ma kapta meg a leleteket, hogy rákja van. Ugyanez a problematika merül fel a *Titok* című novellában. Ebben a férj egészséges életmódra való váltása azt sejteti, hogy szeretőre tett szert, és neki akar imponálni. A felesége is erre gondol először, majd kiderül, hogy a rákkal küzd, csak nem akarta nyomasztani a családját. Halála után a temetésen azonban megjelenik egy fiatal nő, akiről megint csak az olvasó tudja meg, hogy mégis csak a szeretője volt. Vélt igazságok, valós figyelmetlenségek és a másikkal való párbeszéd lehetőségei csúsznak el folyamatosan egymás mellett, lehetetlenné téve az őszinte viselkedést és a másikkal való törődést.

Egy olyan tablót fest meg Háy novellisztikája, melyben szükségszerűen romlik el az emberi kapcsolatok jó része, és melyben a mindennapi küzdelmek végletesen erodálják az emberi érzelmeket és vágyakat. A szereplők egyre kevésbé képesek elviselni a rájuk nehezedő elvárások és viselkedési formák, vagy egyszerűen **az élet feszültségének a súlyát**, és ebbe előbb-utóbb tönkremennek ők is, és családjuk is. Mintha az *Agglomeráció* férfi főhőse egy közös, általános érzést fogalmazna meg:

”A házasság után tényleg minden akár a pille, mint egy bolgár súlyemelő számára a zacskóstej, s ha a férfi vállára kapott egy betonelemet és megingott, ott állt mögötte az asszony, hogy megtámogassa a remegő lábakat. Este aztán úgy feküdtek le mindig, hogy ma is elbírtuk. (...) A tizedik év végén érezte a férfi, hogy nem bírja már cipelni a betonelemet, hogy biztosan megszívta magát vízzel, vagy mi az isten, s akkor fölnevezett, hogy mért nehéz, és látta ott az asszonyt a betonelem tetején, meg a gyerekeket.”

Így válik a legtöbb szereplő számára terhessé családja, szeretője, munkája – és mindez magától értetődően, az élet természetes velejárójaként történik. Hiszen egyik novella sem akar különleges, a fordulataival hatást keltő történetet bemutatni, sokkal inkább a mindennapi élet **akár banálisnak is mondható** jelenségeiként rajzolódnak meg ezek a motívumok. Hétköznapi emberek hétköznapi titkokkal és problémákkal sorakoznak előttünk, riasztóan ismerős élethelyzetekben és elkeserítően pontos megfogalmazásban. A férfiak mind

bizonytalanok és fáradtak, a nők követelődzőek és elkeseredettek – és e mögött nem nehéz észrevenni a társadalmi dimenziót is. Háy ugyan csak az egyén perspektívájából mutatja be az egyes szituációkat, ám a háttérben kirajzolódik a rendszerváltás utáni ország képe, ahol a hajtás, a felszínen maradás és a követelményeknek megfelelni akarás igénye módszeresen gyalulja szét az embereket úgy fizikailag, mint mentálisan. A két dimenzió metszéspontjában rajzolódnak ki az egyszerűnek tűnő, ám valójában erős léthelyzetek, melyek az egyedi sorsokon keresztül így egy tágabb horizontra is képesek kivetíteni érvényüket.

Közös jellemzője a novelláknak, hogy szinte sebészi pontossággal metszenek ki egy-egy életfolyamból pillanatok, minden információt - legyen az cselekménybeli, nyelvi vagy karakterépítő elem - a legökonomikusabban adagolva. A **szövegek szűkszavúak**, kerülnek a felesleges magyarázkodást, felesleges írói futamokat. A mondatok mindig a pontosságra törekszenek, s arra, hogy a lehető legkevesebb információval tudják az olvasó számára meghatározni a helyet, a helyzetet, a jellemeket és a sorsokat. A írások tömörségét sok esetben már-már szétfeszíti az a feszültség, ahogy a felvillanó élethelyzetek néhány oldalban megjelennek, de mégsem merül fel a kérdés, hogy életek és kapcsolatok sorsfordulóit ilyen terjedelemben lehet-e ábrázolni. Mert lehet. Mert ennyi egy kapcsolat, egy konfliktus, egy összeomlás. Néhány oldalban összefoglalható, és az olvasó ennyiből is ráismer valamilyen mozzanatra, amihez súlyosan köze lehet.

Bodor Béla a könyvről írt kritikájában ezt a fajta szövegépítési technikát a magyar irodalom egyik olyan élő hagyományaként értékeli, melyben a néhány oldalnyi terjedelemben, főleg lefelé stilizált nyelven és parabolisztikusan, de erősen reális reflektáltsággal, akár közvetlen politikai és társadalmi áthallásokkal jelennek meg elesett és megalázott emberek szerencsétlenségeinek történetei.²⁰ Ehhez annyit hozzáfűzhetünk, hogy Háy ilyen formában megjelenő történetei soha nem válnak anekdotikussá vagy kedélyessé, számára az olvasó kényelembe helyezése soha nem kerülhet szóba. Ennek legfőbb oka, hogy a szövegek által létrehozott világ és az olvasó világa között alig érezni távolságot, a ráismerés saját problémáinkra és mondatainkra már-már zavarba ejtő. A megjelenő sorsok átérezhetőek, felismerhetőek, és mivel mindegyik valamilyen módon egy félresikerült életet villant fel, ezért a novellákat ösztönösen is megpróbálja eltartani magától az ember. Ám ez több okból sem lehetséges.

Az egyik az az írói attitűd, mely **nem hagyja, hogy az olvasó fölrendelt**, bármilyen szempontból **ítélkező pozíciót vehessen fel**. Háy a novellák szikár és objektív stílusa ellenére

²⁰ <http://www.litera.hu/hirek/ezmeg%E2%80%93azmar>

alapvetően szolidáris a szereplőivel, mindig mellettük áll, soha nem fölöttük, így az olvasó is csak érintettként láthatja a dolgokat. A másik esendőségében és hibáiban ráismerni saját sorsunk összetevőire - voltaképp azt jelenti, hogy nem vagyunk egyedül, és inentől kezdve nem kerülhetünk külső pozícióba az írásokhoz képest. Innen fakad az a korábban megfogalmazott érzés, hogy szinte banálisnak, fájoan mindennapinak hatnak a megjelenített sorsok, hiszen ez nem jelent mást, minthogy magunkénak érezzük őket, a mi életünkről is szólnak, bármennyire is kényelmetlen ezt beismerni.

A másik maga a stílus, az a nyelv, ahogy megszólal Háy prózája. Mert megszólal, a szövegstruktúra gondoskodik erről: a történetek karaktereinek jellemét a nézőpont és a beszédmód határozza meg, így a hétköznapi nyelvi fordulatok, a szándékosan alul- vagy felülstilizált **szövegrészek mind-mind precíz jellemrajzok**. Ennek a technikának jellemző eleme, hogy a gyakran idézetszerű szereplői beszédet keveredik az összefoglalt szereplői beszéddel, ahol a narrátor mondja el a figura gondolatait, átvéve néhány jellemző szófordulatát és azt a módot, ahogyan önmagáról gondolkodik és ítél. Ettől élőbeszéd-szerűvé válik a közlésmód, és ennek fordulataira, illetve szándékoltan panelszerű elemeire megint csak ráismerhet az olvasó mindennapi tapasztalataiból. Csak egy példa a *Rotációs karácsonyból*:

„Húsz percet töltött a nő lakásában. Ebben benne volt két felesleges perc, amíg az óvszert keresték. Húsz perc, plusz tíz oda és tíz vissza. Alig több, mint fél óra esett ki, ahhoz képest, ha szokásosan megy haza. Ezzel még nem kell elszámolni. Legfeljebb annyit mondani, hogy a Greshamnél már megint felbontották az utat. Őrület milyen szar a közlekedés. Budáról Pestre alig lehet átjutni, de ha sikerül, akkor meg vissza tiszta kínszenvedés. Aki ebben a városban a felújításokat tervezi az, bazmeg, mondta erőltetett felháborodással, az nem itt él, az e-mailen küldi a terveit egy Tolna megyei zsákfaluból.”

A novellák szikársága azt a célt szolgálja, hogy a feltétlenül szükséges mennyiségnél több szöveg ne legyen az írásokban. Ennek az írói alapelvnek megfelelően – ahogy Háy egy vele készült interjúban kifejti – egy-egy életnek épp azok a mondatai szerepelnek bennük, melynek révén az az élet megragadható, de azon kívül semmi több.²¹ Ugyanezt az élet-megragadást segíti az az **asszociációs technika is**, amely a lényegeset a lényegtelennel, életbevágót a banálissal tesz egyenrangú mozzanatként egymás mellé, szinte minden írásban. A *Budai hegyek*-ben, miután a feleség lebukott, hogy szeretőt tart, megszakít vele minden kapcsolatot. Ezt a következőképpen mondja el a novella:

„A nő többet nem vette fel a telefont, mikor a novoteles férfi hívta. Kiírta mobil számát és a nő jól ismerte ezt a számot. Könnyű szám is volt. Egyszer arról beszéltek visszafelé a Novotelhez,

²¹ <http://www.litera.hu/hirek/a-gondolkodas-eletszerusege>

hogy hogy tudnak a mobilosok ilyen egyszerű számokat kitalálni, hogy hogy lehet, hogy ennyi egyszerű számkombináció van. Vagy esetleg vannak, akik szarul járnak és olyan összevissza sort kapnak. A férfi mondta, hogy szinte annyi most már az egyszerű szám, hogy szinte könnyebb a bonyolultat megjegyezni, mint az egyszerűt, mert annak van valami jellegzetessége. „

A cselekmény szempontjából fontos mozzanat egy mondatban jelenik meg, de hosszú leírását kapjuk egy látszólag jelentéktelen gondolatmenetnek. Pedig valójában egy kapcsolat lényegére világít rá ez a rész, melyben hetek telhetnek el ilyen csevegéssel, anélkül, hogy bármi, életük vagy érzelmeik szempontjából fontos elhangozna. Ez az, amire vissza lehet emlékezni egy másik emberrel együtt töltött időből, ennyi marad egy kötelékből. Ugyanakkor ez a motívum arra is rávilágít, hogy a mindennapi praktikumok milyen mértékben itatják át a személyiséget, és szorítják ki az érzelmi dimenziót.

Ugyanez az elv jelenik meg a *Titok*-ban. A részt, amikor a történetben ahhoz a ponthoz érünk, hogy a férj bevallja, hogy halálos beteg, így vezeti fel Háy:

„Egy csütörtök reggel volt, amikor az asszony nem ment be a munkahelyére, mert még járt neki anyanap, nem múltak el a gyerekek tizenhat évesek, és ő nem hülye, hogy ezeket a napokat benthagyja a munkáltatónak, azt már nem. S ezt a napot, helyesebben ezek közül egyet, pont ezen a csütörtökön vette ki, hogy végre kivasaljon, mert elképesztő, hogy mennyit kell egy nőnek vasalnia. Hiába találnak fel korszerű vasalókat, a technika nem tudja követni a mennyiség növekedését, ami abból adódik, hogy egyre tisztábbnak kell lenni, a legminimálisabb testszagra is reagál a környezet, s megbélyegzik az embert, hogy ápolatlan. Ha szükséges, akár naponta kétszer is inget kell váltani, s ez generálja a mosást, a mosás pedig a vasalást.”

A küszöbén állunk egy sorsfordító titok bevallásának, ennek minden feszültségével együtt, ehhez képest egy banális kérdés feszegetésébe megy bele a szöveg, melynek jelentősége nyilván eltörpül a férj állapota mellett. De mégis fontos, mert megmutatja azt a gondolkodási sémát, mely szerint a nő él, amihez képest jelennek meg számára az élet egyéb momentumai. A **napi rutin uralkodik** a szereplők felet, az élet sokszínűségét maga alá gyűri a vasalás módszertana, mely mintegy a nő alapvető létkérdéseként artikulálódik. Így a küszöbön álló tragédia nem kimossa az emberek életéből ezeket a kisszerű problémákat, hanem éppen fordítva, azok teszik banálissá és tét nélkülivé a férfi halálát. Ennek megfelelően a feleség a temetésen minden bánata mellett már azt latolgatja, hogy az életbiztosításokból mennyi pénz fog majd befolyni.

Ez az egymás mellérendelő szövegszerkesztés általános jellemzője Háy prózájának, és azon túl, hogy megjelenít egyfajta érzelmi erodálódási folyamatot, sok esetben forrásává válhat az ironikus ábrázolásmódnak is. Mert bármennyire kilátástalannak is tűnik a szövegek által

kirajzolt világ, mégis **megjelenik bennük valami fanyar humor**, mely a mindennapiságnak ugyanolyan szerves részét képezi, mint a kudarcos élethelyzetek.

„*Most lépést tart, gondolta, végre, mint a textilipar is, a korrall.*” - gondolja magáról egy fiatal lány, miután fiúja kidobta (*Sztreccs*). „*Ebből kés lesz, mosolygott, mint a gyerekek, mikor megtalálják a kamrában az eldugott csokoládét.*” – ezt már az orvos mondja a nőnek, miután diagnosztizálta a rákot (*Budapesti tavasz*). „*Ez persze nem menti, de a lónak is négy lába van, mégis megbotlik – mondta, most valahogy beugrott, biztos mert a gyerek ezt tanulta nyelvtanból, a mondásokat.*” – a lebukás utáni magyarázkodás részeként mondja ezt a feleség megcsalt férjének. (*Budai hegyek*). A példák jól mutatják azt a kettősséget mely a legtragikusabb szituációkat is a humor fénytörésébe tudja állítani. Az **iróniának az a fajtája** ez, mely nem csupán az empatikus hozzáállás attitűdjét képes előhívni, hanem magának az életnek és a **létnek az alapparadoxonját hívatott bemutatni**. Ez a gondolat a romantika korához köthető, Friedrich Schlegel megfogalmazásában: „*Az iróni a paradoxon formája. Paradox minden, ami egyszerre jó is és nagy is.*”²² Háry vonatkozásában ez azt jelenti, hogy a lét különböző mozzanatai bizonyos élethelyzetekben egyidejűleg is képesek megjelenni, így a tragikus a kisszerűvel, a keserű a groteszkkal, a fájdalom az érzéketlennel alkot szerves egységet - és még sorolhatnánk a példákat. Nincsenek kizárólagos és tiszta kategóriák, ehhez az élet túlságosan is hullámzó és zűrzavaros. Ez az, ami nem engedi meg, hogy szövegekből kiépülő univerzum teljesen embertelenné és sötétté váljon, és az objektív, leíró hangnem ellenére ez képes közel hozni és megérteni a szereplőket. Véleményem szerint ez kulcsfontosságú eleme Háry prózájának, hiszen ennek révén jön létre az az egyéni stílust, mely hitelessé és egyedivé teszi szövegvilágát.

Ezek azok az általánosan megfogalmazható jellegzetességei a novelláskötetnek, melyek a filmadaptáció szempontjából is fontosak. Az írásokból több szempontból is ki lehet emelni bizonyos egy irányba mutató motívumokat, attól függően, mire fókuszálunk, hogy melyik probléma a legégetőbb. *A harmadik fiú* szempontjából a leglényegesebb kérdés Háry prózájának az az alapmotívuma, melyben **a generációk közti viszony ijesztő mértékű üressége** és a szülő – gyerek viszony sivársága jelenik meg, melyet mindenki igyekszik valamilyen képmutató technikával problémamentesnek és normálisnak beállítani, miközben a szülők - hol szándékosan, hol a maguk számára sem tudatosan – a legkülönbélebb eszközökkel igyekeznek tönkre tenni gyerekeik életét. Háry szövegeiben a gyerek vagy csak

²² Friedrich Schlegel: *Kritikai töredékek*, 48. In: A.W. Schlegel és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, Budapest, 1980, 221.o.

egy szétesett házasság utolsó összetartó kapcsaként (ha kicsi még), vagy a szülei által rákényszerített elvárások présében jelenik meg.

„Megfeledkezett a fiúról, és a megürült helyre az anyja lépett be, ahogy jelenetváltásnál a színházban, mikor a korábbi szereplők kimennek, de a díszlet nem változik, s az érzés is ott marad, amit a korábbiak kiváltottak, az anya lépett be, akihez különben külsőben évről évre mindjobban hasonlított, aki a szeretetével az odaadásával, mindazokkal a jó tulajdonságokkal, amelyekkel az anyját jellemezni lehet: tönkretette az életét.”

A *Single bell* szereplője ismeri fel ezt a helyzetet a novella lezárásaként, ha túl későn is, de választ kapva a kérdésre, hogy miért maradt egyedül, miért nem tudott semmilyen férfival tartós kapcsolatot kialakítani. A *Szeplő*-ben a lány csak annyit akar megtudni anyjától, hogy milyen szülni, de ez indulatokat generál a másikban, végül így tudja meg, hogy élete eddig hazugságban telt, mivel nem az az apja, aki idáig annak hitt. Az *Életveszély* című novellában a fővárosból egy vidéki egyházi iskolába küldik a gyereket, hogy megóvják a nagyvárosi fertőtől. Ám a végén kiderül, nem a gyerek sorsa érdekli a szülőket, hanem saját maguk: azt várják az új helyzettől, hogy tönkrement házasságukat az így megszülető közös érzés, vagyis a gyerek hiánya majd megmenti. Pont fordítva történik *A Kovács Laci lányá*-ban: a szülők vidékről Budapestre küldik tanulni lányukat, hogy legyen mivel büszkének lenni a falu előtt. Ám a lány minden erőszakosságuk ellenére képtelen beilleszkedni a nagyvárosi közegbe, úgyhogy visszaköltözik, hogy óvónő legyen. Az apa mély dühe és keserősége azonban nem sok jót ígér a jövőre nézve. A *Markó*-ban egy kiégett, erőszakos katonatiszt teszi tönkre a családját, ám egy konfliktus alkalmával a fia végül leszúrja, inkább a börtönt is elviseli, csak hogy véget vessen kibíráhatatlan feszültségnek. És végül egy idézet az *Erzsébet* című novellából, mely a legpontosabban foglalja össze a Háy prózájában általános érvénnyel megjelenő szülői magatartást. Miután a lány bejelenti, hogy összeköltözik barátjával, aki a szülei nem kedvelnek, azok így reagálnak:

„Hallgattak, tudomásul vették a lány döntését, s gondolták, majd titokban fogják nyírni ezt a kapcsolatot, úgy, ahogy intelligens értelmiségi körökben szokás. Apró, észrevétlen szúrásokkal fogják elpusztítani, olyan szúrásokkal, amelyek külön-külön hatástalanok volnának, de az évek során felhalmozott mennyiségben pusztító erejűek.”

Ezekben a novellákban, mint központi tematikai elem jelenik meg **a szülők gyerekeiket tönkre tevő attitűdje**. Itt azonban egy fontos distinkciót kell tegyünk: nem arról van szó hogy ezek a szereplők gonosz cselekedet hajtanának végre, mert eleve rosszak és felelőtlenek lennének. Effajta morális ítéletekkel nem lehet megközelíteni ezt a kérdést. Valójában Háy egy olyan világ körvonalait rajzolja fel, melybe az egyén döntésétől független alaptulajdonságként van belekódolva a generációk közti viszony ilyen értelmű alakulása.

Szükségszerűen alakul ki a szándék a szülőkben, hogy a gyerekük ellen forduljanak, nem választás eredményeként. A háttérben pedig mindig saját be nem teljesített életük, kiüresedett házasságuk, teljes boldogtalanságuk áll, melyen az utánuk jövő generációra való erőszakos rátelepedéssel próbálnak enyhíteni.

Ennek **radikális végiggondolása** *A gyerek című regénye*, mely ennek a horizontját több generációra terjeszti ki. Ebben a főhősnek szülei fényes jövőt szánnak, főiskolára küldik, tudóst akarnak belőle faragni, hogy a fővárosban csinálhasson majd karriert. Ám képességei és beilleszkedési nehézségei ezt nem teszik lehetővé, így visszakerül a szülőfalujába, ahol először tanár lesz, majd iskola igazgató, végül alkoholista. Megházasodik, gyereke születik, elválík, végül teljesen magára marad, és miután szervezete feladja az alkohollal folytatott harcot, összeomlik, és meghal. Olyan negatív karriertörténet ez, melynek során nemcsak a főhős és közvetlen felmenői rokkannak bele a létezésbe, hanem eltékozolt évekről olvashatunk jóformán minden oldalpáron – olyanokéről, akik valamiképpen kapcsolatba kerültek a gyerekekkel, és olyanokéről, akiknek voltaképpen semmi közük hozzá. Egészen kivételes ebből a szempontból a könyv időszerkezete. Mintha egyszerre lennénk benne a cselekmény épp aktuális idejében (a főhős történetében), s minden egyéb időben, ami érintve van a regényben, tehát az elbeszélte teljes negyven-ötven évben. A fő cselekményszál oldalágain megnyíló, néhány bekezdésben végigfuttatott sorsok mind valamilyen kudarcba és csődbe futnak bele, vagy fizikai, vagy érzelmi, vagy társadalmi értelemben. Ezzel a regény egy olyan univerzumot hoz létre, melyben minden egyes bukással végződő életmenet egy-egy elemévé válik a közösségi szinten is megállíthatatlan leépülés-történetnek: a jobbra vagy másra törekvés hiábavalóságának érzése szülőről gyerekekre száll, a folyamatos kudarcot kompenzálni akaró szülői akarat pedig óhatatlanul is tönkre teszi a következő generáció életét. Az előbbre jutás képtelenségével együtt így öröklődnek át a másik ellehetetlenítésének tudatos és öntudatlan technikái. Háy így beszél erről egy interjújában:

„Nem is igazán a gyerekség vagy gyereklét izgat, sokkal inkább a felnőttkori asszimiláció és a veszteségek. Mit sikerül átmentenünk a gyermekkorból. Ha sikerül őszinteséget, eleveniséget, figyelmet átvinni, akkor merészebben és elevenebben tudunk élni és mégiscsak ez az alapja az életnek.”²³

Ebből a szempontból azt mondhatjuk, hogy *A gyerek*-ben és korábban a novellákban a veszteség oldal jelenik meg, vagyis az áhított átmentésre ezekben az esetekben nagyon kicsi esély mutatkozik. Hiszen a főhős, akinek egészen a haláláig nincs neve a regényben, nem valakivé válik, ahogy egy férfi, a gyerekének köszönhetően, apává, hanem apa lesz ugyan,

²³ http://www.mr2.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=1554&Itemid=48:

mégis az a fontosabb, hogy mindeközben gyerek marad, megfosztva a kilépés, a kiszakadás, a változás esélyétől.

A regényt és a novellákat is hosszan lehetne még elemezni, most csak azokat a szempontokat villantottuk fel, amelyek az adaptáció szempontjából elsőrendű fontosságúak. Hiszen minden felmerült motívum valamilyen formában megjelenik *A harmadik fiú* horizontján is, melynek története szervesen illeszkedik a szövegek által megteremtett világba, és amelyeket a filmmé formálás során is igyekeztünk a maguk jelentőségében ábrázolni.

3.2 A harmadik fiú filmmé formálása

3.2.1 A központi kép

A bevezetésben szó esett arról, hogy mennyire fontos **a rendezőben megjelenő intuitív, ám konkrét kép** ahhoz, hogy elkezdhesse filmmé formálni az irodalmi szöveget. *A harmadik fiú* esetében egy olyan kép született meg bennem, amely szervesen nem kapcsolódik a novella cselekményéhez. Ott ugyanis a lány érzéseinek leírásával fejeződik be az írás: „*Sajnálta magát és a harmadik gyereket, s ugyanakkor heves gyűlöletet érzett a nagybácsi iránt, azt a gyűlöletet, amit csak karácsonykor tud érezni az ember, amikor a kötelező szeretet úgymond észrevétlen vágyat ébreszt az agresszióra, a világ s különösen a hozzánk közelálló embertársak megvetésére.*” Mindez a szülők lakásában történik, miközben mindenki az asztalnál ül, s magát a fent idézett gondolatot nem követi semmilyen ebből következő tett vagy esemény. Háy meglepszik annak bemutatásával, hogy a lány saját büntudatát egy másik emberre vetíti, és a nagybácsit vádolja azzal, amit ő maga követett el. A film cselekménye azonban tovább megy ennél, a lány nemcsak gondolja, hanem meg is mondja a nagybácsinak ezt, majd kirohan a lakásból, és visszamegy ahhoz a trafikhoz, ami mellett régen mindig eljöttek a fiúval, hogy ott végül tehetetlenül szembesüljön a veszteséggel.

Számomra a kiindulási pont az a kép volt, ahogy a család, **mint egy tablóképen**, a kirohanó lány után néz. Olvasás alatt persze folyamatos képalkotás zajlik, de amikor ez megszületett, tudtam, hogy ebből kell kiindulni. Bár ez nem volt már része a novellának, mégis, ez a dermedt, befagyott pillanat az, ami a legerősebben kifejezi azt a világot és érzést, amiről számomra szól az írás.



Csoportkép, mégis mindenki egyedül van a képen, minden egyes ember megannyi önmagába zárt magány. Az arcok szenttelenek, és hidegek, mintha így közösen egy olyan falat alkotnának, melyen semmilyen érzelm nem tud áttörni, mintha bármilyen szándék a

kommunikációra lepattanna róluk. A novellát olvasva ez csak egy bevillanó kép volt, annak a készítésnek az eredménye, hogy valamilyen alapvető pozíciót meg tudjak határozni a lány számára a család többi tagjához képest. Bár ő is egy közülük, őrá is átöröklődnek azok a viselkedési mechanizmusok, melyeknek legfőbb célja a felszíni rendezettség látszatának fenntartása és bármilyen problémával való szembenézés megakadályozása; mégis, neki legalább jut egy pillanat, mikor rés támad ezen a páncélon, egy pillanat, amikor őszintén magára néz. A filmben szándékaim szerint ebbe a képbe sűrűsödik bele a novella világának alapelve és meghatározó hangulata, ide fut ki a fedésekből, önzésből, kommunikációképtelenségből és vádaskodásból felépített világ összes erővonala. Ezért is fontos a **fotószerű beállítottság**: kihangsúlyozza ennek a viszonynak a kíméletlen mozdulatlanságát és megváltoztathatatlanságát. A kamera folyamatosan hátrafelé fahrtol, mintha csak a lány szemszögéből látnánk a családot, ám ez nem lehet más, csak pszeudó szemszög, hiszen ebben a pillanat a lány már nincs a lakásban. A néző viszont utólag azonosítja ezt a képet azzal a látvánnyal, ahogy a lány látta őket, így időben ugyan elcsúszik a két érzékelés egymástól, de mégis alkalmat ad az azonosulásra. Ez azért is fontos, mert a film során - a novella egyik alapvető fontosságú elvének megfelelően – semmilyen alkalma nem nyílik a nézőnek arra, hogy bármelyik szereplővel azonosulhasson érzelmileg. Ezen a ponton a film azonban elszakad a novellától, és a befejezésben mégis lehetőséget teremt erre. A film szerkezete kapcsán részletesebben szó lesz róla, hogy miért született ez a rendezői döntés, de ha most csak a tárgyalt kép szempontjából nézzük, akkor fontos megállapítani, hogy a család szenttelen mozdulatlanságának látványát az ebből az állapotból és mozdulatlanságból kihullott lány képével kellett ütköztetni, hogy a nézőre minél zsigeribb hatást gyakorolhasson a film vége.

Ahogy ez a belső kép megjelenik a filmen, az már egy tudatos építkezés eredménye, egy olyan fázist mutat, amikor a az adaptációval kapcsolatos összes döntés megszületett, és formát öltött az alapgondolat. De ahhoz, hogy ez megtörténhessen, lépésenként fel kell építeni a film világát. Ehhez pedig meg kell válaszolni alapvető kérdéseket, melyek az irodalmi műből fakadnak, de már a mozgóképi megvalósítás irányába mutatnak. A következőkben azokat a lépéseket vizsgálom, melyek az adaptációs folyamat alapvető irányát meghatározták.

3.2.2 Az alapgondolat

Legelőször is azt kellett megfogalmazni, hogy Háy írói világából mi az a momentum, amit *A harmadik fiú* alapgondolataként foghatunk fel. Ez nem csupán egy világkép jellemzőinek megállapítását és dekódolását jelentette, hanem egy olyan szempontrendszer keresését is, amely segítheti a filmmé formálás folyamatát, hiszen minden egyes rendezői döntés ennek fényében és ehhez képest történik. A forgatókönyv megalkotásától kezdve a szereplők és helyszínek kiválasztásán át a zene használatig mindent meghatároz az az alapelv, ami ilyenkor megszületik.

A novellában egy olyan családról van szó, melynek alapvető működési elve az elfojtás. Mindegyikük a másikat okolja a félresiklott életéért, és ez látszólagos konfliktust szül köztük, de ez soha nem vezet a kimondás katarziséhoz – sokkal inkább a másik megalázásához és a felelősség áthárításához. Az igazi szembenézés helyett így válik a vagdalkozássá és a sértegetés a kommunikáció eszközévé, ez pedig az évek során megszokott rutinná. Igaz ez a lányra és szüleinek, akik a középosztály általuk elképzelt viselkedési normáiból merev dogmákat építettek maguk köré, és igaz a családba beházasodó férfi kiábrándult attitűdjére, aki egyszer csak kénytelen realizálni, hogy ezzel a második házasságával tette tönkre végképp az életét. Mindenki a másikat okolja saját boldogtalanságáért, és nem hajlandók saját vétségeikkel és bűneikkel szembenézni. A lány szülei a 'de mi csak jót akartunk' támadhatatlan és ezért hazug mondatával háritanak monomániásan minden felelősséget, **megvalósítva ezzel Háy prózájának azt az alaptételét, miszerint az egymást követő generációk módszeresen igyekeznek tönkretenni az utánuk jövők életét.** Ha a lány gondjairól esik szó, inkább befogják a fülüket, mert nincsenek meg azok az érzelmi csatornák, melyek bármilyen empátiát vagy megértést tudnának generálni a másik ember irányába. Számukra a legfontosabb törekvés a látszat megőrzése, a rutinokhoz és kiüresedett viselkedési normákhoz való ragaszkodás. A lány gyűlöli őket, de nem azért, mert tarthatatlannak érzi ezt a helyzetet, hanem mert így nem magában kell keresni a kudarc okát. A férjével már ugyanúgy bánik, mint az anyja az apjával, az odafigyelés és az empátia ugyanúgy hiányzik belőle, mint szüleiből. És már cseperednek a gyerekei is, akiket majd ugyanúgy tönkre lehet tenni, mint őt a szülei – legalább is a novella perspektívájában mindenképpen ott van ennek a lehetősége.

Az emberi viselkedésnek ezen a kör-körösen önmagába záródó struktúráján azonban egyszer csak rés támad, vagyis a lánynak lesz egy pillanata, amikor igazi fájdalommal tud válni az elsőszülött fiúról való megfélemezés vétke. Egy pillanatra megtörik, és megérzi a saját felelősségét az egészben, ezzel pedig egyúttal teljesen egyedül is marad, hiszen a környezet

nem tolerálja az efféle őszinteséget. Számomra ez az a közös gondolati mag, amit a novella is kifejez, és amely a film elkészítése során a központi rendezőelvvé vált. Mindent, ami a filmben történik, ebből következik. A forgatókönyv megírásakor ennek alapján alakult ki a dramaturgiai struktúra, továbbá ez határozta meg a beállításokat és a színészi munkát is. És ennek eredményeképpen, ezzel a tartalommal tudott feltöltődni a család intuitív formában megjelenő tablóképe is, hogy a filmbe szerkesztve már tudatosan és tervezetten fejezhesse kis ezt a viszonyrendszert.

3.2.3 A forgatókönyv

A forgatókönyv megírásához szembe kellett nézni azzal a kérdéssel, hogy milyen **időkezelési technikákkal** él a szöveg, és ennek milyen következményei lehetnek a filmfeldolgozásra nézve. A novella rövidege ellenére hosszú időt ölel fel, kb. két évtizedet. Ebből az időintervallumból aztán kivaszál darabokat, és egy-egy pontját mutatja meg a folyamatnak, ahogy a lány életéből kikopik a fia. Azt se mondhatjuk, hogy kulcsfontosságú pontokat, hiszen lényeges és látszólag lényegtelen mozzanatok kerülnek egymás mellé, melyeket nem feltétlenül a kauzális összefüggés kapcsol össze. A lány novella eleji látogatása a szülőknél például egy részleteiben kidolgozott jelenet, később viszont csak néhány mondatos beszámolót kapunk a férjjel való találkozásról és a házasságuk kezdetéről. Részletes leírását kapjuk annak, hogy milyen az, amikor valaki félrenyel, ám egy telefonbeszélgetéstől eltekintve nincs jelenet az elsőszülött fiúval, csupán elszórt utalások jelzik, hogy a háttérben ott van. Ezzel egy olyan fragmentált tér és időszerkezetet hoz létre a mű, mely ugyan a lineáris cselekményvezetés révén meghagyja az időbeliség érzetét, mégis elbizonytalanítja a temporalitást. Az éveknek, a múltó időnek ugyanis nincs jelentősége, a szereplők életében semmi lényeges nem történik, ami pedig mégis ki van emelve, az következetesen egy irányba mutat. Így Háry az emberi kapcsolatok erodálásának folyamatát úgy teszi meg a világ fő mozzanatának, hogy egyszersmind hangsúlyozza annak egyetemességét és időtlenségét. Ezért lehet azonos súllyal egymás mellé tenni az életfolyam különböző momentumait: a papírpénz perforációjának problémája a szülői értekezleten ugyanannak az érzéketlenségnek a része, mint a vasárnapi ebédek nyögvenyelős társalgási kényszere. Kíméletlen szerkesztési elv ez, hiszen nem enged be semmilyen más értelmű és hangulatú pillanatot a novella világába, de ugyanakkor ez biztosítja koherenciáját és következetességét is.

A novellában tehát végtelenítve van a szereplők állapota, hogy bármilyen változás álljon be, arra se remény, se igény. **Ilyenformán semmilyen történetet nem rajzol ki**, legalább is nem jelenik meg olyan cselekmény, melyet követve az olvasó bizonyos fordulatokon keresztül

jutna el egyik pontból a másikba. Bár a novellaformára általában jellemző, hogy egy rövid történetet mesél el, Háy inkább élethelyzeteket és állapotokat villant fel. A történet mindig valami felé visz, a változás ígérését hordozza, ez pedig mélyen ellentétes prózájának alapeszméjével. És mégis, a novella forgatókönyvvé alakításának kezdetén élesen merült fel a kérdés, hogy ugyanez az elv ebben a formában megvalósítható-e mozgóképen. Hiszen a néző a filmben egymás után kibontakozó képeket és jeleneteket történetként konstruálja meg magában, éppen azok időbelisége miatt. Összefüggéseket, térbeli és temporális viszonyokat teremt a maga számára, meg akarja érteni és ki akarja bontani a számára megmutatott információkat.²⁴ Még ha állapotrajzot lát, akkor is teremt a maga számára valami ívet, amire felfűzheti a filmet.

Ezekkel a megfontolásokkal kellett kialakítani a forgatókönyvet²⁵, melyek így bizonyos **szerkezeti változásokat is megköveteltek a novella struktúrájához képest**. Ennek kapcsán elsőrendű kérdésként merült fel a címben jelölt harmadik fiú (valójában a lány elsőszülött fia) jelenléte. Már a novellában sem igazi szereplő, általában csak beszélnek róla, illetve egy telefonbeszélgetés erejéig bekerül az egyik jelenetbe, igaz, akkor is a lány szemszögéből érzékeljük, és nem mint teljes értékű karaktert. Mivel az egész írás végkicsengésében az ő hiányára kérdez rá, ez a fajta bújtatott jelenlét probléma nélkül szolgálja az írói szándékot. Ám a filmben ezt a hiányt már nem lehet bemutatni ugyanígy, hiszen ha egy karakter nincs megmutatva, az nem létezik a néző számára. Racionálisan persze elfogadhatja, hogy van valaki, akiről csak beszélnek, és a maga testi valójában nem jelenik meg, de így pusztán csak fikció maradhat, a valós, érzéki élmény híján semmilyen érzelmi viszonyba nem tud kerülni vele. Hogy a lány felismerésének valódi tétje legyen, és ezt kapcsolni tudjuk egy létező személyhez, **be kellett hozni a fiút**, de úgy, hogy azért kívül is maradjon azon a viszonyrendszeren, ami az összes többi családtag viselkedését meghatározza. Ezért ki kellett zárni annak a lehetőségét, hogy jelenetté formáljuk bármelyik, a szövegben utalás szintjén létező, rá vonatkozó momentumot (találkozás a fiúval és barátnőjével, elköltözés a budafoki házból stb.), és ezáltal a többi jelenettel egyenrangú dramaturgiai pozíciót biztosítsunk neki. Az ellentmondás egy olyan **passzázzsal** oldottam fel, ami bűvópataként folyamatosan érzékelteti a háttérben való jelenlétét, anélkül, hogy szerves kapcsolatot hozna létre a film előtérben zajló eseményeivel.

²⁴ Bordwell, 47.o.

²⁵ A forgatókönyvet közösen készítettük Háy Jánossal. A dialógusokat mind ő írta, én a szerkezet kialakításában és a cselekményleírásban vettem részt.

A novella egy rövid bevezetéssel kezdődik a kötelező vasárnapi ebédekről, majd az első jelenetben a lány megjelenik a szüleinél, hogy bejelentse a válást. A gyerekről csak annyi szó esik, hogy nem hozta magával. A film elején ezzel szemben egy olyan montázst látunk, melyben a lány és a gyerek többszöri, más-más időpontban történő jövetelét látjuk keresztbe vágva az ebédhez való terítés képeivel. A lány és a gyerek mind a három időpontban más ruhában és másként viselkedve, ám mindig ugyanazon a helyen halad az utcán. A terítés képei viszont változatlanok, időben nem szétagolhatók - vagyis egy különböző időkben történő eseménysor kerül szinkronításba egy egyidejű cselekménnyel. Ez a megoldás egyrészt kihangsúlyozza a vasárnapi ebéd rituális jellegét, és a formaságokhoz való szülői ragaszkodás monotonitását, másrészt megteremti azt a viszonyítási pontot, amihez képest később a gyerek hiányáról beszélhetünk.

A film folyamán háromszor jelenik meg még a fiú, formailag és gondolatilag is követve ezt a montázst. Mindig a villamoson utazva látjuk, mindig ugyanabból a két beállításból, és minden egyes alkalommal néhány évvel idősebben. Kosztolányi óta tudjuk, hogy a villamosutazás mindig több, mint pusztán helyváltoztatás. Ezúttal is cél volt, hogy a fiú egy irányba való haladásának érzetét a néző a lánytól való távolodás folyamataként élje meg, hogy ezt a múltó idő állandó mozzanataként, annak metaforájaként fogja fel. Az egyre idősebb gyerek képe mindig egy olyan dramaturgiai ponton jelenik meg, amikor a lány tehetne valamit, hogy megfordítsa a dolgokat, de ő ezt soha nem ismeri fel, **így a fiú mintegy kivillamosozik az életéből**. E képek alatt soha nincs szöveg, csupán egy visszatérő zenei motívum jelenik meg, ezzel is kontrasztot teremtve a film többi jelenetéhez képest, melyekben meghatározóak a dialógusok. A képkompozíció is azt a célt szolgálja, hogy a fiú alakját ne tekintsük az előtérben zajló cselekmény részének: soha nem látjuk szemből az arcát, mindig csak profilból, kissé hátsó nézőpontból. Mivel ez a beállítás nem képes kibontakoztatni a személyiséget (ahhoz mind a két szemet és a száját is egyidejűleg kellene látnunk), a fiú figurája kissé lebegővé válik, és soha nem lesz olyan konkrét, mint a többi szereplő.



A novellához képest ez újdonság, ott nincs ilyen jellegű montázs, a Háy-féle szövegalkotási technikától idegen is volna az ehhez hasonló megoldás; ám a film esetében ez tudja megteremteni az időnek azt a sodródását, amelyet az irodalmi szöveg a maga eszközeivel ér el.

A fiú alakját tehát amiatt kellett ilyen ellenpontoszó struktúrában megjeleníteni, hogy ehhez képest járhasa be a lány a felismerés útját. De hogy ez következetesen meg tudjon valósulni, **át kellett alakítani a történet végét is.** Már utaltunk rá, hogy a novella egy érzés belső felismerésének megfogalmazásában ért véget, ám ebből semmilyen cselekvés vagy változás nem következett. Háy világának törvényszerűségei szerint nem is igen következhet semmi, hiszen már az a tény, hogy a lányban megszületik a fájdalom érzése, komoly léptékű változás a többi szereplőhöz képest. Ám a filmben egy ilyen belül zajló érzelmi történetet önmagában nem lehet megmutatni, az mindig valamihez képest nyilvánul meg. Az egyes szám első személyű narráció persze megoldást jelenthetne, de akkor erre alapozva kell felépíteni a film egész struktúráját, esetünkben tehát ez nem jöhetett szóba. Segíthet, ha dialóg formában nyilvánul meg ez a belső tartalom, de ha valami csak ki van mondva, és nem kapcsolódik hozzá olyan cselekedet, mely igazolná valóságát, akkor pusztán információ átadásá válik. A nézőnek könnyen hiányérzete támadhat, ha nem látja valamiféle, a karakter magatartásában is megnyilvánuló eredményét az érzelmi változásnak. Másrésztől dramaturgiailag is indokoltnak tűnt, hogy a lány felismerése egyben kívül is helyezze őt a család megszokott viselkedési sémáin, és ellene menjen a 'mindent elfedni' technikájának. A forgatókönyvben ezért vittük tovább egy jelenettel a történetet: a lány kirohanása a lakásból, és visszatérése a helyszínre, ami a fiúra emlékezteti, el tudja juttatni arra a végpontra, ami a néző számára is nyilvánvalóvá teszi a benne végbement érzelmi traumát. A film eleji, a fiúval való jövetelek képére így rímel a végén a lány magányos, tehetetlen alakja, ezzel megalkotva azt az ívet, mely a mozgókép eszközeivel drámaibb módon képes kifejezni a novella alap gondolatát.

A novella koherens szövegszervezési elvvel, egy lendülettel mutatja be a fenti folyamatot, lényeges és kevésbé lényegesnek látszó mozzanatokat szerves egységbe ágyazva. A forgatókönyv szerkezetének kialakításakor a fiú alakjának beemelése mellett további döntéseket kellett hozni, hogy mely részek jelenjenek meg a filmben. Míg a novellában kézenfekvő egyfajta asszociatív egymás mellé rendelése a különböző fajsúlyú elemeknek, addig filmben ez könnyen ritmuszavarhoz és aránytévesztésekhez vezethet. Amikor a novella végén a karácsonyi ebédhez való terítés kapcsán - megidézve egy munkahelyi utazás egyik pillanatát - Háy az apa bőrönd-pakolási gyakorlatát ismerteti, az probléma nélkül illeszkedik a jelenet egészébe, hiszen ez a jelentéktelennek tűnő részlet (apa ügyesen tudja kihasználni a

helyet) teremti meg az apropót, hogy a fiú hiányával (az asztalhoz nem fér oda több szék, pedig apa jól el tudja rendezni a dolgokat) szembesítse a lányt. Mindezt a filmben így nem lehetett ábrázolni, hiszen benne vagyunk egy önmaga ritmusában kibontakozó és érzelmi feszültséggel telítődő jelenetben, melyet egy ilyen asszociatív bevágás azonnal elidegenítene és megtörne. Hiszen amíg a tér-idő váltást a szöveg a saját nyelvi eszközeivel (ez esetben egy esemény anekdotikus hangütésű felidézésével) zökkenőmentesen meg tudja oldani, addig ugyanezt a mozgókép csak drasztikus eszközzel (vágás egy másik helyszínre és idősíkra) volna képes megmutatni.

Mindazonáltal **a film is él az asszociációs technika eszközével**, csak nem egy adott szituáción belül, hanem a szerkezet egészét nézve. A szülői értekezlet jelenete például ennek a gondolatnak az eredménye, hiszen a cselekmény szempontjából nézve szigorúan vett dramaturgiai funkciója nincs, kihatással nem bír a történetre vagy a szereplők életére. Csupán egyetlen mozzanat kapcsolja össze az előző, az egyik vasárnapi ebédet bemutató jelenettel. Az ebéd során a lány kétgyerekes anyának nevezi magát, ezzel csak a második házasságából való két kisebb gyerekre utalva, mintegy elfelejtkezve az első házasságból való idősebb fiúról. Amikor erre visszakérdez a nagybátyja, a lány anyja megerősíti ezt, osztozva a lány vétkében. Ezután következik a szülői értekezlet, ahol az osztályfőnökkel való dialógusban hangzik el ismét a 'kétgyerekes' kifejezés. A novellában ez egy beszédhelyzet megidézése, melytől azt hivatott bemutatni, hogy a lányt érzése szerint mennyire megfiatalította a két kisgyerek, mintha a korát hozzájuk mérné és nem a nagyfiúhoz. A szövegben ez egy ugyanilyen értelmű munkahelyi és játszótéri beszédhelyzet mellé van rakva, ezzel jelezve a lány attitűdjének következetességét ebben a vonatkozásban. A novella olvasójában így azonnal kialakul az érzés, hogy a lány a 'kétgyerekességet' nem kihangsúlyozza, hanem egyszerűen így látja és fogalmazza meg önmagát, így *szokta* mondani. Nem direkt rosszindulatból és gyűlöletből negligálja az elsőszülött fiút, csupán az élethelyzetéből fakadóan ő nincs a horizontjában. Ahhoz, hogy a filmben is kialakuljon ennek érzete, hogy megteremtődjön a '*szokta mondani*' ilyen értelmű szituációja, muszáj volt egy jelenetet felépíteni, amelynek egyik pontján ezt és így tudja jelenteni a 'kétgyerekes' kifejezés. Ehhez minél banálisabb és hétköznapiabb helyzetekre volt szükség, ahol semmi sem hangozhat el, aminek súlya vagy tétje van, a szülői értekezlet pedig maga semmitmondó, de szószátyár paneljaival, álproblémáival és frusztrált résztvevőivel alkalmas közegnek tűnt erre. Mivel a jelenet során mindenki csak a magát mondja, bármi is hangzik el, igazából nincs jelentősége, így ebbe a dialógussorba olajozottan illeszkedik a lány öndefiníciója.

További bővítést jelentett az a szándék, hogy **a hiányzó fiú jelenlétéhez hasonlóan meg kellett teremteni Laci bácsi alakját is**. A novellában nem sok szó esik róla, azon túl, hogy a lány javára lemondott a lakásról és a végén ő firtatja a fiú hiányát. Mennyiségre nézve nem túl nagy a szerepe, ám mégis lényeges tűnt, hogy milyen karakterként jelenik meg a filmben. Elvégre ő az, akinek egyáltalán feltűnik a fiú távolléte, aki nem fél feltenni a kérdést, amit a többiek inkább az asztal alá söpörnének. Hiszen már visszakérdezése is, hogy miért nevezi két gyerekesnek magát a lány, amikor három van neki, sérti a lány anyjának érzékenységét, mintha csak valami tabu dologról volna szó. Ő az egyetlen, akit érdekel a fiú, szembe a többiekkel, és ezzel mintha valamelyest kívül állna a családon, legalábbis a családi elfojtásos kommunikációs technikákon. Ő kéri, hogy a karácsonyi ebédre hívják el a gyereket, és a lány őt vádolja a végén, hogy kitúrta a családból, mintha csak az anyával kötött titkos megállapodás értelmében a nagymama lakásáért cserébe meg kellett volna szabadulni a fiútól. Ezt persze csak a lelkiismeret-furdalás mondatja vele, mégis olyan hangulatot teremt, mintha Laci bácsi volna a főbűnös.

A novellában azonban ezek a mozzanatok szinte utalásszerűen jelennek meg, a filmben ehhez képest valami plusz elemet bele kellett tenni, hogy a figura ezt az értelmet nyerve el. Ezért a forgatókönyvbe bekerült egy jelenet, melyben Laci bácsit látjuk lakása konyhájában, amint vacsorához készülődik. Ennek a képnek a kialakításakor a legfőbb szempont az volt, hogy a végén a lány vádját (miszerint igazából nem is azt kérte, hogy velük ebédelhessen, hanem elfoglalta a gyerek helyét) teljesen alaptalannak és hazugnak érezze a néző. Meg kellett mutatni Laci bácsi magányát, hogy elfogadhassuk a vágyát a közös, családi ebédek iránt. A díszlet, a szereplőválasztás, a cselekvéssor, a kamera mozgatása mind egy olyan állapot bemutatását szolgálja, melyben valamiféle elveszettséget kell éreznünk, és amely felől nézve a mégoly kesernyés hangulatú családi ebédek is hívogató perspektívát tudnak nyújtani.

A novella nem ismerteti az anya és Laci bácsi közti telefonbeszélgetést, melyben lemond a lakásról, csupán megpendíti az érzelmi zsarolás valószínűségét, így az olvasó sem lehet biztos abban, hogy mi hangzott el, mivel győzte meg végül az asszony a testvérét. Ugyanannyira korlátozott tehát a tudásunk, mint a lánynak, aki ezt a korlátozott tudást végül némi paranoid gesztussal alakítja át dühödt vádaskodássá. Vagyis amikor a lány számon kéri anyján a vasárnapi ebédek Laci bácsi által követelt árát, a néző számára is feszültséggel telítődhet a pillanat, hiszen megvan a lehetősége, hogy mégis volt valami hátsó szándék az egész megállapodás mögött. Az anya válaszána igazát – miszerint csak a vasárnapi ebédeken való részvételt kérte a testvére – azonban visszaigazolja a Lacit egyedül a konyhájában mutató képsor, és ennek alapján hihetővé válik, hogy tényleg csak ennyi volt a tét. A lány persze ezt

nem fogadja el, hiszen neki mindenképpen bűnbakra van szüksége, és nagybátyjánál alkalmasabb ember ebben a pillanatban nincs is erre a szerepre.

Laci bácsi környezetét úgy igyekeztünk tehát megalkotni, hogy ezt a dramaturgiai célt szolgálja. A szülők középpolgári, történelmi múltú miliójéhez képest egy kopott, hetvenes éveket idéző, nem túl igényesen berendezett konyhát látunk a telefonbeszélgetés után, melyről első pillantásra lerí, hogy használója egyedül él. A zöldes csempe és a neoncső jellegzetes fénye hideg és otthontalan belsőt teremt, élesen szembeállítva a kép hangulatát a szülők az előző jelenetben látott, meleg fények dominálta nappalijával. A falon lévő képek és érkek, illetve a szekrény tetején álló kupák egy dicsőségesebb múltra utalnak, ám a konyha többi része már egy méltatlan jelent sejtet. Laci bácsi küzdelme a konzervvel pedig az egyedüllét egyértelmű kifejezése: a konzerv mint olyan magányos műfaj, egy ilyen esti vacsora képe kivétel az élet többi szegmensére is, így anélkül, hogy bármi mást megmutatnánk, a néző tudatában összeáll egy teljes életmód. Ezt az érzetet erősíti a kameramozgás is. A lassú hátrafőrt szenvtelen nézőpontot jelöl ki, a kamera mozgásának a szereplő komótos kézmozdulataihoz igazodó ritmusa ennek az élethelyzetnek a monotonitását és rutinszerűségét hívatott kifejezni, ezzel is minél inkább a vigasztalan egyedüllét hangulatát megerősítve. Szintén ebbe az irányba hatnak a hanghatások is: mivel a konzerv püffölésén kívül semmilyen más hang nem töri meg a csendet, ez a hang képes túlnőni magán, és ezzel az egész képet kissé elemelni, szimbolikussá tenni.



Laci bácsi a fenti eszközöknek köszönhetően a családon kívül álló, magányos emberként jelenik meg a néző számára, aki a vasárnapi ebédek alkalmával vagy egyáltalán nem beszél, vagy csak nagyon keveset, és akkor is mindig a távol lévő fiú után érdeklődik. Ezzel a magatartással mindenképpen leválik a családról, és megszólalásai is jelentőségteljesebbé válnak. Szinte törvényszerű is, hogy mint legkevésbé vétkes szereplő, a lány vádak formájában éppen rá zúdítja fájdalmait. A novellához képest azért is lett a filmben pontosabban megrajzolt karakter, hogy ez a paradoxon minél hatásosabban tudjon megjelenni.

3.2.4 A film meghatározó stílusjegyei

A film szerkezete tehát ezeknek az alapelképzeléseknek megfelelően alakult ki, egy hosszú időfolyamat bizonyos metszeteit megmutatva, melyek az alkotói szándék szerint következetesen hatnak egy irányba. Persze a forgatókönyv csak a cselekményt tartalmazza, a novellához képest mindenképpen vázlagszerű - felidézi ugyan az eredeti mű világát, de megteremteni nem tudja azt. Ahhoz, hogy képpé lehessen formálni, **meg kell találni a film saját stílusát**. Stílus alatt értem azoknak a mozgóképi eszközöknek az összességét, melyek létrehozzák a film saját világát, és összességükben képesek hordozni a mű szellemét. Esett már róla szó, hogy adaptáció esetében ez nyilván nem lehet független az eredeti mű szellemétől, esetünkben tehát Háy szövegvilágának a stílusa határozta meg ezt a munkát. Korábban volt róla szó, hogy látszólag mennyire banálisnak tűnnek a Háy novellisztikájában felvillantott élethelyzetek, néhol szinte fájó a művekben megjelenő mindennapiság. Ez kézenfekvő módon kínálja a realista közelítést az adaptáció számára, ám ezen a ponton szembe kellett nézni egy olyan alapvető kérdéssel, mely erősen megkérdőjelezte ennek lehetőségét. Rendezőként úgy éreztem ugyanis, hogy egy minden ízében **realista közelítés pont a szituációk banalítását erősítené fel**, a néző számára éppen ezért könnyen érdektelenné és szájbarágóssá válna a film. A szövegekben ez azért nem történhet meg, mert Háy pontos és a szükséges mennyiségű **iróniával** képes közel hozni az olvasóhoz a legegyszerűbb vagy legkegyetlenebb történeteket is, olyan sajátos stílust megteremtve, mely ugyan nyomasztóan valóság-hű ábrázolást tesz lehetővé, de ugyanakkor képes oldani is azt a humor eszközével. A filmben is meg kellett találni tehát ezt a fajta elegyet, amely egyrészt a forgatókönyv kialakítása során, másrészt a megfilmesítés gyakorlati lépésein keresztül valósult meg.

3.2.5 A dialógusok

A novella folyamatos függő beszédben szólaltatja meg a szereplőket, ezeket kellett dialógussá formálni a film számára. Háy prózájában, ahogy korábban megállapítottuk, az élőbeszéd-szerű fordulatok precíz jellemrajzot képesek adni egy-egy szereplőről, ugyanakkor egy életnek mindig csak azok a mondatai jelennek meg, melyek révén az az élet megragadható – ezt az elvet követi *A harmadik fiú* **dialógtechnikája** is. Ennek megfelelően a töredezett, mozaikszerű mondatok uralkodnak, melyekben sok minden nem mondódik ki, gyakoriak a félbeszakadt, csak a legszükségesebb szavakat artikuláló megszólalások – de nincs is szükség többre a kommunikációhoz, hiszen alapvetően csak a legszükségesebb közlésekkel fordulnak egymáshoz a szereplők, és ezek is képesek az adott karaktert kirajzolni. Olyan érzetet kelt ez a

szövegstruktúra, mintha ezek az emberek mindenem túl volnának, és már csak odavetett felszavakkal utalnának valami közös tudásra. Amellett azonban, hogy ez nyelvileg képes leképezni a családra jellemző érzelmi sivárságot, teret tud engedni **a humor egy sajátos fajtájának** is. Háy esetében ez soha nem a szórakoztatás és a könnyedebb feldolgozás céljából történik, hanem mindig az adott szituáció vagy szereplő minél pontosabb megvilágítása érdekében. Az irónia mélyebb értelmű megnyilatkozása ez, melynek szervezőelve az ellentétes mozzanatok szerves egységbe foglalása. Vagyis van min felnevetni, de a mögött mindig valami drámai vagy fájdalmas szituáció húzódik.

Néhány példával jól illusztrálható ez a technika. Olyan dialógusokról van szó, melyek a novellában nem szerepelnek, hanem a filmfeldolgozás számára készültek. A második jelenetben, miután a lány bejelenti, hogy elvállik, vitatkozni kezdenek vele a szülők:

ANYA: Nálunk nem szokás elválni, azt nálunk nem szokás.

LÁNY: Nem. De én akkor is.

ANYA: Nézz rám, én elváltam, nem váltam. Én végigcsináltam.

APA: És én sem váltam el. Mert akkor az anyád is elvált lenne, ha én elváltam volna, de az anyád az nem egy elvált asszony.

LÁNY: De én akkor is. Mert iszik.

Első olvasatra apa szövege poénkodásnak tűnik, annál is inkább, mert képes oldani a többi mondat feszültségét. Kacifántoskodó modorosságával és tudálékosságával ellentétes a többi megszólalás tömörségével és egyszerűségével, ugyanakkor maga a gondolatmenet egyáltalán nem vezet sehova, ezzel abszurdá téve egész megnyilvánulását. De hogy mégsem csak egy poénról van szó, azt a jelenet végére megérti a néző. Az apa ugyanis képtelen szembenézni lánya problémáival, vagy ha meg is érti valahol, nem hajlandó osztozni bennük. Nem tud és nem is akar belemenni egy olyan beszélgetésbe, mely részéről is áldozatokat kívánna, ehhez már nincsenek érzelmi tartalékai. Nem tehet mást, mint hogy hárit, és kívül marad az egészen, részt vesz ugyan a beszélgetésben, de csak a felszínen, nehogy érintetté váljon valamiképp. Ebből a szempontból a megszólalása sokkal inkább gyávának tűnik, mint viccesnek, bármennyire is van ilyen hatása az adott kontextusban. Ez a mondat nem szerepel a novellában, de pontosan kifejezi azt a karaktert, melyet Háy az eredeti szövegben így jellemez: „... az apa a praktikus gondolkodásáról volt ismert mind a családban, mind a családon kívül. Nálánál jobban például bőröndöt pakolni senki nem tudott. Ott abban a bőröndben minden kis szeglet ki volt használva. Ha van egy ki rés, magyarázta az utazás során a szállodában a kollégájának, oda legalább egy alsógatyát vagy egy zoknit be lehet csúsztatni.” Ez annak kapcsán hangzik el, hogy az elsőszülött fiú nem jött el a karácsonyi

ebédre, ami apa szerint nem is baj, mert több szék nem férne az asztalhoz. A praktikus szemlélet apára jellemző objektivitása ütközik ezen a ponton a lányban felgyülemelő fájdalom kitörésének belső drámájával, mutatva viszonyuk reménytelen perspektíváját, egyszersmind tisztán kirajzolva apa karakterét. De visszatérve apa mondatára: film esetében a végső értelmét és valódi jelentését a színész adja meg a dialógusnak. Később bővebben lesz szó a színészi munkáról, most csak annyit jegyeznek meg, hogy az apát játszó Dengyel Iván megszólalását ebben az esetben **a lehető legszenvtelenebbre hangszereltük**, így elkerülendő a mondat poénra játszását és egyértelmű dekódolási lehetőségét. Szövege ugyanis csak így tudja hordozni Háy dialóg technikájának fent vázolt kettőségét.

Ugyanez az ambivalencia jelenik meg a férj és a lány első találkozásakor a presszóban.

FÉRFI: Iszol valamit?

LÁNY: Csak valami egyszerűt.

FÉRFI: Mire gondolsz?

LÁNY: Hát ilyen hawaji koktéltre, amit itt le van fényképezve. (Az ajánlólapra mutatja a fotót)

FÉRFI: Az neked az egyszerű?

LÁNY: Lehet, hogy nem jó szót használtam, szóval, ami nem nagyon erős...

FÉRFI: Nem jó szót használtál.

LÁNY: Most kötekedsz velem?

FÉRFI: Nem, csak én ilyen pontos típus vagyok... Műszakit végeztem, ott nem lehetett mellébeszélni.

Kettejük ismerkedését a novella egyáltalán nem részletezi, csupán tömören összefoglalja a találkozás tényét, majd a családalapítás és az új egzisztencia megteremtésének éveit. A filmben minderre nincs lehetőség, ezt a jelenetet majd egy hat évvel későbbi jelenet követi, a kettő közti idő kitöltése a nézői fantázia feladata. Muszáj tehát a jeleneten belül sűríteni bizonyos mozzanatok, melyekből a néző következtetéseket tud aztán levonni a kapcsolatokra nézve. A párbeszédből vett fenti idézet jól mutatja az egész dialóg hangulatát, melyet egyszerre jellemez a zavarodottság és görcsösség, mely főleg a férfi kissé bumfordi reakcióiban nyilvánul meg. Ez a viselkedés fanyar humort kölcsönöz a jelenetnek, ám ugyanakkor nem nehéz észrevenni mögötte a férfi elveszettségét és ügyetlenségét is. **Maga a dialóg árulja el itt a legtöbbet a férfiről**, kettőssége pedig abból fakad, hogy egyszerre teszi lehetővé ironikus ábrázolását és drámaivá kínolódását. A lány visszahúzódóbb, mérlegelőbb, amire persze a színészi munka is rájátszik. Kettejük közül így az ő viselkedése lesz a magabiztosabb, ezzel is előrevetítve a következő éveket, melyet a novella így fogalmaz meg:

„Igaz némi teher: két gyerek, leromlott egzisztencia sújtotta, de gondolta, az ő erejével, a női akarattal és ambícióval fel lehet hozni, hisz az alapanyag megfelelő. Öt évbe telt, míg a férfit megfelelő irányba tudta állítani. Megtanította neki, hogyan kell jól eladnia a munkaerejét,

hogyan kell az interjúk során előhozni az anyagiakat, hogy nem szabad alábecsülni az értéküket, mert akkor komolytalannak veszik... ”

Mindebből a filmben semmit sem látunk, hiszen az ismerkedési jelenet után azonnal ugrunk hat évet, és a vasárnapi ebéd keretein belül szembesülhetünk azzal, hogyan alakult a kapcsolatuk. Az ajtónyíláskor még direkt semleges képet látunk róluk, csak annyit konstatálhatunk, hogy született két gyerekük. Ám az ebéd közben a lány megszólalásából azonnal tudjuk, hogy az új házasság is romokban hever:

FÉRFI (anyának): Nagyon jó, ez most nagyon jól sikerült.

LÁNY: Elmondtam telefonban, hogy szarsz az otthoni dolgokra, úgyhogy most hiába jössz ezzel a nyálazással, mert tudják, hogy otthon semmit.

ANYA: Neki a munkahelyén kell, neki az van, hogy dolgozni...

LÁNY: Nem kötelező ott ülni este kilencig, nem kötelező, az internettel szarakodni.

FÉRFI: Akkor tudok dolgozni, érted akkor, mert nappal olyan ott a mozgás, hogy mindig kiesek...

APA: Ezt én is tudom, mert amikor én voltam még hivatalban, akkor nekem is...

LÁNY: Csak azért, hogy ne kelljen hazajönni. Tudom, hogy azért...

ANYA: De mégsem a nők...

LÁNY: Ki tudja... Nem nyomozok utána.

FÉRFI: Ezt most nem kéne, még ezt is rám varrni de ez a hús is nagyon jól sikerült, meg a krumplipüré...

A lány meg se próbálja az intim szférában tartani konfliktusukat, mondhatnánk, kiteszi az asztalra az ebéd mellé. Mivel rögtön az ismerkedési jelenet után vagyunk, és semmit nem tudunk még róluk, meglehetősen drasztikusnak hat a megszólalása, ugyanakkor minden kétséget kizáróan világítja meg az együtt töltött évek következményeit és a szétesettség állapotát. Ennek ellenére a jelenet ezúttal is hordozza a novellákra jellemző fanyar humort. A lány kendőzetlen és kiábrándult szavai elől a férfi anyósa oltalma alá kíván bújni, ezért ahelyett, hogy szembeszállna a lánnyal, inkább az ebédet igyekszik dicsérni kétségbeesett kitartással. Ezzel kissé groteszkké válik a dialógus – és ha ez oldani nem is tudja a helyzet keserűségét, azért meggátolja a közhellyé válás veszélyétől.

További példaként említhetjük a szülői értekezlet jelenetét. Itt egy pillanatra kilépünk a családi milióból és a lányra koncentrálnak a dramaturgiai struktúrából, ő itt csak annyiban fontos, hogy elhangozzon a szájából a 'kétygyerekes' kifejezés. A hangsúly inkább a közeg megjelenítésén van, és ez a közeg ebben az esetben a film alkotta fikciós világ bizonyos tulajdonságait hivatott jellemezni. Hiszen ez az a pont, amikor a horizont kissé kitágul, amikor az állandó szereplőkön túl mások is exponálódnak, ezzel pedig feltárul a cselekmény tágabb környezete. A jelenet rögtön egy abszurd dialógussal indít:

TANÍTÓ NÉNI: Ne mondják a szülők a gyerekek otthon, hogy kétszer három...

SZÜLŐ: Hogy mit ne mondjunk?

SZÜLŐ II: Hogy kétszer három.

SZÜLŐ I: Mért mondanám, hogy kétszer három...

SZÜLŐ II: Amiért azt, hogy háromszor négy...

SZÜLŐ I: Én azt se mondom, hogy háromszor négy...

SZÜLŐ II: Ezért nem érted a dolgot...

Ez a stílus végig meghatározza a szülői értekezlet hangulatát, később a lány és a tanítónő párbeszéde szintén ebben a szellemben zajlik: **tökéletesen frusztrált felek értelmetlen megnyilvánulásai sorozatát látjuk-halljuk**. Maga a dialóg komikusnak hat, de ugyanakkor a nézőben megszületik a mindennapi tapasztalatokra való ráismerés, az egymás mellett való elbeszélés és a másik iránti figyelmetlenség rutinja. Ha tehát van is humor a szituációban, rögtön megjelenik mellette a keserűség, és végül a kettő elegye határozza meg a jelenet stílusát. Ugyanaz a hatás érvényesül tehát itt is, mint a példaként hozott családi jelenetekben, ezzel pedig kitágul a mű alapeszményének érvénye. Vagyis nem csak a lánnyal és a szüleivel van baj, hanem magával a világgal, a kommunikáció képtelenség általános erejűvé nő.

Direkt olyan dialógusokat hoztam fel példának, amelyek nem szerepelnek a novellában, hanem az adaptáció számára lettek megírva. Amellett, hogy a filmes jelenetezésre alkalmassá teszik a novellát, magukban hordozzák Háy prózavilágának alapeszméjét. Mint láttuk, bármilyen negatív mozzanat ellenére van bennük humor és játékosság, ezért a filmmé formálás során - immár túl a fent tárgyalt szerkezeti kérdéseken és dialógtechnikán – meg kellett teremteni **ennek a stílusnak a mozgóképes megfelelőit**. Korábban volt róla szó, hogy a teljesen realista feldolgozás miatt ment volna érzéseim szerint szembe a mű eredeti stílusával, ezért meg kellett találni azokat a metódusokat, amivel stilizálható, megemelhető a történet, de azért nem vesztí el érzelmi igazságait és a valóságra ismerés lehetőségét.

3.2.6 Színészi játék

Ennek egyik lényeges eleme a színészi játék. A karakterek mindennapisága és a dialógok gördülékenysége a naturalisztikus játékmód felé tereli a szereplőket, ám paradox módon ennek kihangsúlyozása ugyanakkor túlzottan teátrálissá tenné a jeleneteket. Ha a színészek az érzelmeket teljes skálán látványosan kijátszva közelítenek a szöveg felé, ha túlságosan behódolnának a szöveg diktálta primer belső állapotoknak, akkor egy pillanat alatt banálissá és felszínessé válhatnak a jelenetek, hiszen túlságosan is mindennapivá és bármilyen egyedi momentumot nélkülözővé tennék a karaktereket. Ez egyszersmind azt is jelentette volna, hogy

lemondunk az iróniáról, legalábbis csak a szöveg szintjén jelenik meg, és így nem válik a film világának szerves részévé. Meg kellett tehát találni azt az utat, mely ezeket a veszélyeket elkerülve tudja ábrázolni a novella világának rétegeit, és képes létrehozni az anyag megkövetelte finom stilizációt.

Ennek megfelelően az egyik alapelv az volt, hogy **a karakterek közti konfliktusokat a szereplők nem élhetik meg explozív módon.** Vagyis léteznek ütközések és feszültségek, de ezt minél visszafogottabban és minél kevesebb eszközt felhasználva jeleníthetik csak meg. Külsőségekre lefordítva: nem kiabálhatnak egymással, nem dühönghetnek, nincsenek vad gesztikulációk. Ez nem jeleneti azt természetesen, hogy lemondunk volna bármilyen érzelmi állapot létrejöttének a lehetőségéről és ábrázolásáról, csupán ezeket minél inkább fedetten kellett eljátszani. Hiszen nincs kézenfekvőbb, mint a válás bejelentésének jelenetében a lány és a szülők közti konfliktust szenvedélyesen végighangoskodni, ugyanakkor nincs is unalmasabb. A szöveg ezt a lehetőséget is felkínálja ugyan, de ezzel ellene mennénk a novella szellemének, mely szerint a ki-nem-beszélés és a különböző felelősségek szőnyeg alá söprése az a közös kommunikációs alap, mely egyformán igaz a család összes tagjára, dacára annak, hogy látszólag egymásnak feszülnek. Vagyis senkinek nem érdeke, hogy túl mélyen belemenjen a harcba, mert senkit nem hajt az igazi szembenézés vágya. Ha előbb nem, akkor a jelenet végére ez mindenképpen kiderül, amikor szóba kerül a halott nagymama üresen álló lakása, melyet a lány ki akar csikarni magának. Az egész látogatás célja ez volt, minden, ami előtte szóba került, az összes kölcsönös vádaskodás és szemrehányás csupán az ehhez vezető út szükséges kellékeként funkcionál, voltaképp az egész vita rutinszerű eseményként jelenik meg, melyben igazából senki nem akarja megperzselni magát.

Az Egri Kati és Dengyel Iván játszotta szülőket egyetlen egy dolog érdekli a jelenetben: hogy haza akar-e költözni a lány a fiával, vagy nem. Az illem kedvéért kicsit vitatkoznak a válás körülményeiről, és hogy ki a hibás (szerintük persze a lány), de ez csak formáság részükről. **Az igazi félelem, hogy felborul az életük, csakis ez izgatja őket, a lány és fia állapota nem.** A színésztől azt kértem, hogy megszólalásaikban és viselkedésükben ez legyen a központi szervező elv, ne a lánnyal való látványos konfliktus. Ennek megfelelően a jelenet első felében szenttelen és visszafojtott minden megszólalásuk, inkább túrnek is, mint támadnak, csak derüljön ki a lány szándéka. Amikor az közli, hogy esze ágában sincs visszaköltözni, rögtön feloldódnak és kedélyessé válnak, a problémát egy pillanat alatt dobják le a vállukról – ezzel elárulva, hogy mennyire csak magukra képesek figyelni. Ha a jelenet első felében nem ezt a fajta visszafogottság jellemzi a színészek munkáját, akkor csak egy általános hangulatról kapunk képet, ezek a részletek viszont nem tudnának megjelenni.

Ugyanez a modalitás uralkodik a 6. jelenetben, amikor a szülők összeszólalkoznak apa egy régi félrelépése kapcsán. Itt sincs igazi konfliktus, nincsenek izzó érzelmek, csupán hideg és fásult beletörődést látunk, a színészi játék ennek megfelelően alakul. Csak a legszükségesebb gesztusok jelennek meg, az instrukciók alapján a szereplőknek még csak egymásra sem szabad nézniük, és nem használhatnak emelt hangot. Csak így jöhetett létre az érzet, hogy **ez a fajta kommunikáció a mindennapi mechanizmusok elválaszthatatlan és örök része**, melyen képtelenség változtatni; ugyanakkor így képes megjeleníteni a Háyra jellemző fanyar humor is, hiszen a mondatok realizmusához képest a szereplők passzív viselkedése és fojtott beszédmódja mindenképpen ironikus.

Pelsőczy Réka játékának ebbe a rendszerbe kellett beleilleszkedni, vagyis a lányt úgy kellett megformálnia, hogy a másik oldalról ki tudja egészíteni ezt az érzelmi közeget. Hiszen a szülőkkel való vita és múlt felhánytorgatás csak egy olyan előjáték részéről, melynek során minél inkább ki akarja élvezni szülei visszaköltözéstől való félelmét. Éppen ezért fontos szempont volt, hogy sem az első jelenetben, sem később **ne akarjuk szimpatikussá tenni és megszerettetni a lányt a nézőkkel**. Kézenfekvőnek tűnhetne persze, hiszen az áldozat szerepében jelenik meg, akit részben a szülei tettek tönkre, így könnyen azonosulhatnánk vele. Egy másfajta színészi munkával ezt az értelmezést meg is lehetett volna valósítani, sőt a többi jelenetet is erre lehetett volna vinni, csak épp az egész filmet tette volna hiteltelenné, nem csak az eredeti műhöz, de önmaga belső világához képest is. Minél hidegebben és érzelmen mentesebben kellett ezért megformálni ezt a karaktert, fegyelmezett hangnemben tartva a legvehemensebb pillanatokot is. A lány folyamatosan vádolja szüleit, de ez nem jelenthette az indulatosság külső gesztusainak eluralkodását a színészi munkában. Így egyrésztől elkerülhetővé vált, hogy melodramatikussá és hamisan érzelgős drámává váljon a szituáció, másrésztől nyilvánvalóvá válik, hogy végső soron őt sem érdeklik a szülei, csupán a szintiszta praktikum vezérli. Miután kellőképpen megszorongatta őket és kiélvezte félelmüket, ő is enged a szorításon, így végül az asztalhoz már sokkal oldottabb hangulatban ülnek le, hogy megbeszéljék a gyakorlati kérdéseket. Számomra ez a pont volt ennek a jelenetnek a kulcsa, azt kellett itt minél nyilvánvalóbbá tenni és megmutatni, hogy a látszólagos konfliktusok ellenére senki nem akarja végigjárni az önmagával és a másikkal való szembenézés útját. Mert a vitában, a szemrehányásokban az ellenkező oldalon állnak, de abban már **cinkos összekacsintás** van, hogy egy adott ponton senki ne menjen túl. Így pont a lényeg, a felelősség sikkad el - ezért is zárul a jelenet a felső gépállásból a távol lévő gyerek tányérjára süllyedő képpel. Az ő hiánya, a családból való eltűnése végső soron ennek a mentalitásnak és felelőtlenységnek a következménye. Ebben a viselkedésben egy olyan

jellemzően magyar túlélési stratégiát érhetünk tetten, mely az adott családon túl a társadalmi dimenzióban is értelmezhető, és melynek fő szervező elve a konfliktus megúszása és elmaszatólása.

Rátóti Zoltán a férj karakterét e viselkedési törvényszerűség mentén viszi be a családba. A lánnyal való első találkozón még átüt valamifajta izgatottság, ám a következő jelenetben (igaz, hat évvel később) már ugyanaz a fásult beletörődés és kiábrándultság jellemzi, mint a többiekét. Hiába támadja a lány eléggé brutális stílusban, jól láthatóan leperreg róla; nem azért mert ilyen erős jellem, hanem mert megszokta, és már rég nincs ereje védekezni ellene. A színészi munkának ezt az állapotot kell minél inkább sűrítve megjeleníteni, úgy, hogy mindez a dialógon és a viselkedésen keresztül átüssön, hiszen nincsenek külön jelenetek ennek bemutatására. Ennek megfelelően az ő megszólalásai sem élesek, és bár ügyetlenül, de próbálja oldani a feszültséget a vasárnapi ebédek alkalmával („*FÉRFI: Ezt most nem kéne, még ezt is rám varrni, de ez a hús is nagyon jól sikerült, meg a krumplipüré...*”), jól láthatóan őt is bedaráltta a család működési elve. A visszafogott, de pontos rezdülésekből és megszólalásokból építkező színészi játék képes érzékeltetni a lány és a férfi mindennapjait, közös életét, ezzel is a kiterjesztve időben a jelenetekben megmutatkozó viszonyokat. Mindazt, amiről az eredeti szöveg természetesen részletesebben tud beszélni, hiszen az irodalom könnyebben tud élni a sűrítés eszközével: „*A férfi ilyenkor hallgatott, vagy mert belátta felesége és az anyósáék igazát, vagy mert azt látta be, hogy a második házasságával tette tönkre végképp az életét, mint mondogatta is a kollégáinak annál a multinacionális vállalatnál, hogy ez a modern cégeknek a szerencséje, hogy az emberek annyira gyűlölnék otthon lenni, hogy inkább napi huszonnégy órában melóznak, akár a rabszolgák.*” A film ugyanezt képes elmondani egy arckifejezéssel, egy finom hangsúlyváltással – a rendezői szándék ez volt legalábbis.

3.2.7 Képi megformálás

A dialógok és a színészi munka már hordozza valamilyen mértékben a film stílusát, de azt teljessé a mozgóképi megjelenítés formái teszik. A plánozási és kameramozgatási technikák, illetve a vágás alapvetően határozza meg a mű szellemét és a nézőhöz való viszonyát. Ennek kapcsán operatőr munkatársammal, Miklajczik Mártonnal azt kellett átgondolni, hogy ha el akarunk szakadni a minden elemében realista közelítéstől, akkor milyen eszközök szolgálják ezt a leginkább.

A kiindulási pont a már tárgyalt, a film magjaként szolgáló első kép volt. Volt róla szó, hogy **a frontális, tablóképekre jellemző beállítás alapvetően fejezi ki a mű szellemét**, a néző számára egy olyan szemszöveget biztosít, mely sűríteni képes a lényegi tartalmakat. Ebből a szempontból hasonlít egy fényképre, ami villanásszerűen jeleníti meg tartalmát, de valójában egy önálló, gazdag világot nyit meg a szemlélő számára. Susan Sontag szerint a mozgókép folyamába ágyazott állókép azért döbbenheti meg a nézőt, mer múlttá változtatja a jelent, halállá az életet.²⁶ Ha esetünkben kimerevítésről nincs is szó, a pillanat megdermesztése egyszersmind mindig egy kapcsolat megmerevedéséről, az egymás közti falakról szól – a lezártág így értelmezhető Sontag gondolata felől is. Önmagán túlmutató jelentőséggel bír tehát a tablókép, hiszen hordozza annak a világnak az összes attribútumát, amiből mi csak egyetlen kockát látunk. Ugyanakkor a tablókép hagyományosan egy közösség megjelenésének formája, leginkább persze a család megörökítésének népszerű módja, és még akkor is sokat elárul a rajta szereplőkről, ha túlságosan is érezzük a beállítások forszírozottságát. Úgy éreztem, a novellában az olvasó számára hasonlóképpen villannak fel a család életének bizonyos stációi, így ez a fajta képi közelítés adekvát eszköz lehet a film meghatározott pontjain.

Az **első ilyen képet** a film elején látjuk, az érkezés-terítés montázs lezárásaként. A terítés képei érzékeltetik a vasárnapi ebédek hagyományos rendszerességét, a középosztálybeli miliőt, a hideg fegyelmet – azt a hangulatot, amit a szülők a külvilág felé szeretnének mutatni. Az arcukat azonban ez alatt nem látjuk, csupán edényt pakoló kezeiket. A montázs végén, annak zárlataként jelennek meg teljes alakban, ahogy egymás mellé beállnak a bejárat ajtó elé, mintha csak így várnák a lányt. A frontális beállítás és a szándékoltan teátrális póz kissé elemeli a képet, pont annyira, hogy létrejöjjön a tablóképekre jellemző hangulat.



²⁶ Susan Sontag: *A fényképezésről*. Európa Könyvkiadó, 1999. Budapest. 94. o.

A cél ezzel a beállítással az volt, hogy **a nézőnek már a film elején meg legyen a benyomása a szülőkről**, még mielőtt elkezdődik a jelenet. Ahogy beállnak a kamera elé, egyszerre van bennük büszkeség és valami szigorú, fenyegető vonás, az 'ezek vagyunk mi' vállalása és kíméletlensége. A novella így írja le őket: *„Úgy érezték, még mindig ők döntenek a lány életéről, hogy fennmaradt az a rend, amit huszonhat éve a lány születésekor kialakítottak. Megélhették minden vasárnap a szülői hatalmat, s nem került túl nagy befektetésbe.”* A róluk alkotott első képet ebben a szellemben kellett megalkotni, mindenképpen ezt a hatalmi pozíciót kellett kifejezni. Ezért a kamera a szemhez képest kissé alsó gépállásból veszi őket, miközben lassan fahrtól feléjük, majd amikor ők megállnak, a kamera is megáll: ezzel mindenképpen domináns személyiségekként exponálva őket. A szinkronban történő mozgás, a szigorú, távolba néző tekintet katonás ridegségű elveket sugall, így még mielőtt bármilyen párbeszéd jelenet elindulna, a nézőnek van valamiféle érzete róluk. Egy fontos, árulkodó pillanatban fényképszerűvé merevednek, hogy aztán a filmben ehhez képest elevenedjenek meg. A tablóképi kompozíció így egyszerre hivatott kifejezni a novella megrajzolta karakterek alapvető vonásait, illetve meghatározni azt a formai stílust, mely jellemző lesz a filmre.

De ha ennyire kimért az őket bemutató kép, akkor az arra rímelő beállításnak is ehhez kell igazodnia, ezért a lány érkezését hasonló szellemben mutatja be a film.



A magától kinyíló ajtó szintén annak a stilizálási szándék eredménye, mely **a naturalista feldolgozáshoz képest némi távolságot igyekszik teremteni**: ez enyhe teatralitást ad a beállításnak, de el is emeli ugyanakkor. Ezzel persze nem az a cél, hogy színpadi érzete legyen a jelenetnek – ennek a színészi játék is ellene megy -, hanem hogy a néző kimozduljon a megszokott befogadói pozícióból, és újat keresve nézze a filmet. Miután kinyílik az ajtó, a lány a szülők szemszögéből, szintén tablókép-szerűen jelenik meg. Alakja középre komponált, a kamera frontális pozícióból mutatja –vagyis ugyanazokat a formai jegyeket

látjuk viszont, mint a szülők esetében. (Ez a konfrontatív beállítási módszer egyébként végig uralkodik a jeleneten, csak azon a ponton oldódik fel, amikor a konfliktus végeztével szóba kerül nagymama lakása.). Ugyanúgy fotószerűvé dermed egy pillanatra alakja, mint a szülők szigort és fegyelmet sugalló kompozíciója korábban, ám az ő esetében sokkal inkább az elveszettség és a bizonytalanság lehetnek a képhez köthető hívószavak. **A szülők és a lány formailag egymásra rímelő megjelenése** csupán a képek eszközével képes meghatározni egy viszonyt, megfogalmazni egy alaphangot és megmutatni azt az alapkonfliktust, ami a következő jelenetben kibontakozik, s mely a novellában az irodalom eszközeivel jelenik meg.

A film során ugyanez a beállítás még kétszer tér vissza, ezekben az esetekben már a férfival és a két gyerekkel kibővült tablóképet látunk, amint a vasárnapi ebédre érkeznek (9. és 12. kép). Az ajtó mindig ugyanúgy nyílik, a csoport elhelyezése is ugyanaz, csupán viselkedésben érhető tetten némi különbség. Az első képen látszik az igyekezet, hogy a család kifelé a 'minden rendben van' érzetét akarja sugározni. A kamera feléjük fahrtolása, a kompozíció beállítottsága, illetve az, hogy a párbeszéd alatt végig őket látjuk, egyaránt a már tárgyalt fényképszerűséget erősíti. Itt azért fontos besűríteni ilyen formán a pillanatot, hogy ehhez a látszólagos idillhez képest minél kontrasztosabb legyen a következő képben a lány megszólalása, melyben a férfit kiosztja. A második ugyanilyen képben már fojtott, alig leplezett indulatokat látunk az arcokon. A tablókép ebben az esetben azt a célt szolgálja, hogy megérezzük a lány és a férfi életére rátelepülő feszültséget. A formaságokra még adnak (elegáns öltözet, virág), de látszik, hogy a kapcsolat végérvényesen megromlott közöttük.

Ennek a beállításnak háromszori megjelenése a film folyamán a ciklikusság érzetét kelti, mindig a lány életének egy adott stációjáról szól, mindig egy olyan kimetszett pillanatot jelenít meg, mely egy tágabb horizont fókuszpontjának felel meg - **a kameramozgás és a kompozíció** egyaránt ezt a kiemelést szolgálja. A ráközelítő és eltávolodó kameramozgás a film más pontjain is ebben a szellemben funkcionál. A 6. képben, amikor anya a lánnyal beszél telefonon, egy közeli képről indulunk, majd a kamera hátrafahrtol egy két alakos kistotálra, a párbeszéd itt zajlik le. Hasonlóan tablóképszerű beállítás alakul ki, ez esetben a két ember közti távolságra helyezve a hangsúlyt. Persze nem fizikális távolságról van szó, hiszen egymás mellett ülnek, hanem a köztük lévő befagyott érzelmi kapcsolatról. Mivel a párbeszéd alatt egyáltalán nem néz a két ember egymásra, és inkább a tévé távirányítójával vannak elfoglalva, úgy érezzük, mintha nem is egy helyiségben lennének. De ez a hatás csak úgy jöhet létre, ha hosszan látjuk a frontális, pont ezt a kapcsolat nélkülséget kihangsúlyozó kompozíciót. Így tud ez a beállítás rímelni a film eleji montázst lezáró képre: amíg ott az 'ezek vagyunk mi' büszkeségét hirdeti, ezen a ponton a kiégettség és fásultság tablójává válik.

A jelenet végén, már túl a dialógon hirtelen átvágunk két közelire: az anya ránéz a férjére, az azonban nem néz vissza rá. Ezzel azt az érzetet akartuk megteremteni, mintha valami még bent maradt volna, mintha lenne egy szó, ami más, ami nem a másik kibírhatalanságáról szól. De némák maradnak mindketten, úgy látszik elfogytak a szavak – ezzel visszaigazolódik a kistotál mutatta kép, vagyis az egymás mellettiség, de egymás nélküliség állapota.

A kameramozgások szintén érzelmi állapotok kiemelését szolgálják. Úgy vezetik a néző szemszögét, hogy a színészekben megszülető érzelmeket és döntések pillanatait követni tudja, és a megfelelő pontokon vegye észre. Mivel a színészi játék külső eszközeit a már tárgyalt megfontolásokból igyekeztünk minél inkább minimalizálni, a kameramozgások jelentősége megnőtt. A tablóképek esetében már vizsgáltuk ennek a kérdésnek bizonyos aspektusait, ám ez a film más pontjain is jelentőséget kap. Olyan képi kiemelésekről van szó, melyek a rendezői szándék szerint nem tolakodóan, de azért határozottan képesek megjeleníteni egy-egy fontos momentumot.

Ilyen a film elején a szülők és a lány vitájának egyik része. A jelenetben végig **uralkodnak a frontális beállítások**, ennek megfelelően a szülőket mindig kettős kistotálban látjuk. Ahogy jönnek be a szobába, a kamera hátragurul, így alakul ki az első beállítás, amit viszonylag hosszan látunk. Azon a ponton azonban, mikor a megkérdezik a lányt, hogy hol fog lakni, a kamera közelebb fahrtol hozzájuk, megtartva, de feszesebbé téve a kompozíciót. A kamera mozgásával párhuzamosan apa és anya kissé előrehajol, és határozottan megmarkolja a széket. A két ellentétes irányú mozgás a figyelmet erre az árulkodó gesztusra irányítja, így nyilvánvalóvá téve, hogy a szülőket nem lányuk sorsa és jövője aggasztja, hanem a maguké; hogy igazán egy dolog érdekli őket, mégpedig az, hogy a lány vissza akar-e költözni, így felborítva életüket, vagy sem. Az így kialakuló feszültséget a lány élvezettel használja ki, végül megadja a szülők számára megnyugtató választ. Amint ez megtörténik, a képkompozíció feszültsége is felenged, a jelenet oldódásával a frontális beállításokat helyét leíró kistotálok veszik át.

Hasonló **kiemelés történik az ebéd-jelenetben**, amikor Laci bácsi a fiú hiányát firtatja (13.kép). Kistotálban látjuk először a családot, amint ebédelnek, majd a kamera lassan közelít feléjük, végül megérkezik a háttal ülő Laci bácsi fej közelijéhez. Vágás az arcára, ekkor kérdezi meg, hogy miért nincs itt a fiú. Eddig a megszólalásig, csupa olyan mondat hangzik el, amiket már a korábbi ebédről ismer a néző: a férj dicséri anyósa főztjét, a lány szidja a férjet, az anya csitítja a lányt, az apa kedélyeskedik – vagyis a család számára átlagos kommunikáció zajlik. Az egyetlen, akinek a megnyilvánulása – mivel szinte tabu dolgot kérdez – lényeges, az Laci bácsi. Ez indokolja a jelenetet bevezető kameramozgást, mely a

többi mondatot szinte érdektelenné teszi, hiszen figyelmünket ő felé tereli. Az átvágás és a kérdés után úgy mutatjuk meg a család válaszát, hogy a kamera 360 fokos körsvenket tesz, melynek során az éppen képbe kerülő szereplő szólal meg. Ez a vágatlan snitt azért volt fontos, hogy a novella szellemének megfelelően egybe tudjuk fűzni a családtagok reakcióinak egyöntetűségét. Hiszen ha a családra nézve alapelveként határoztuk meg az elhallgatást és a felelősség elhárításának rutinját, akkor természetes, hogy mindenki a maga módján és stílusában, de egyformán meg tudja magyarázni, hogy miért kopott ki a fiú közülük, és hogy miért nincs ezzel semmi baj. Mert lehet, hogy vannak konfliktusok köztük, de ez egy olyan közös gondolat, melyben egyformán partner mindenki. A körbeérő kameramozgás ezt a hideg és kegyetlen mechanizmust hivatott érzékeltetni. Az egyben tartott, vágatlan beállítás egyébként azért is fontos, hogy minél inkább kontrasztba kerüljön az előző ebéd jelenet (10. kép) töredezett, sűrű és gyors vágásokból építkező ábrázolásmódjával. Ott közeli, fix ansnittekben látjuk a szereplőket, ráadásul mindenkit két különböző pozícióból felvéve. Vágáskor az volt a cél, hogy a beszélgetést minél több szemszögéből, minél rövidebb snittekben mutassuk be, végeredményben azt a hatást elérve, hogy a néző belülről, annak részeseként élje meg a szituációt. Az ebéd fojtott indulatokkal teli hangulatát a tágabb képek nem tudták volna visszaadni, így viszont volt lehetőség, hogy a szereplők ez irányba mutató, fontos de finom rezdüléseit, szemvillanásait és gesztusait megmutassuk, hogy a néző is megérezze a fullasztó légkört.

További fontos példa a film stílusát meghatározó kameramozgásra az utolsó ebéd jelenete, ezen belül a lány kirohanását megelőző pillanatok ábrázolása. Az apa óvatlanul elejtett mondatára, miszerint nem is baj, hogy nem jött a fiú, mert nem is férne az asztalhoz, a lány egy közeli képkivágásban megtorpan, majd lassan megfordul, és végignézi a családon. Arcán látjuk, ahogy hirtelen megérzi a veszteséget, a fiától való eltávolodás visszafordíthatatlanságát. Ezután az ő szemszögéből látjuk a két kisebb gyereket, ahogy az asztalhoz ülteti őket a férje, majd egy totálképre vágunk, melynek előterében a család, mintha mi sem történt volna, készülődik az ebédhez, miközben a háttérben a lány dermedten áll. Ennek a képnek a feszültsége a nyugodt, de mozgásban lévő előtér és a drámai, de mozdulatlan háttér ellentétéből fakad. A kameramozgás ezt a feszültséget kívánja fokozni, amikor a családon „átvágva” közeledni kezd a lány felé, hogy végül az arcán álljon meg. A lányból ebben a közeliben buknak ki a fájdalom szavai, és a film során az első hiteles és őszinte gesztusa lesz, amikor végül kiszalad a lakásból. A közelítő kameramozgás ezt a dramaturgiai fordulatot hivatott kihangsúlyozni egy olyan képi formában, mely a család érzéketlenségének kifejezésével egyidejűleg képes a néző számára a lányban végbemenő

érzelmi változást kihangsúlyozni. Az erre a beállításra „válaszó” csoportképről a fejezet elején már volt szó, most annyit azonban érdemes felidézni, hogy a kamera lassú hátramozgása és a családtagok hideg mozdulatlansága a felelősségben és a fájdalomban való osztozás visszautasításának tablójaként jeleníti meg a szereplőket – ezzel is alátámasztva a lány menekülésének indokoltságát.

Az utolsó előtti jelenet kamerakezelési technikája tehát illeszkedik a film stílusához, mely a naturalista ábrázoláshoz képest mindig igyekszik elemelni az adott szituációt. Eddig a pontig a kamera vagy fix, vagy fahrton van, de mindig kimért, és igyekszik távolságot tartani a szereplőktől. Az utolsó jelenetben azonban, amikor a lány visszaérkezik a rég bezárt trafikhoz, egy **gyökeresen különböző képi fogalmazást használtunk**, pont a fenti szempontok alapján. A lány odaérkezését és összeomlását egyetlen vágatlan snittben, kézi kamerával felvéve mutatjuk meg. Az eddigi beállítások inkább lebegtették a kamerát, és a megkomponáltságra törekedtek, itt azonban a kézben tartott kamera közel megy, együtt mozdul a szereplővel, nem hagyja, hogy bármi rejtve maradjon. Az eddigi távolságtartás tehát megszűnik, és hirtelen átlépve egy határvonalat, létrejön a lánnyal való azonosulás lehetősége. Éppen ez indokolja a vizuális forma ilyen mértékű váltását, hiszen – ahogy már volt róla szó – eddig a pontig nagyon fontos volt, hogy ne tudjon a néző azonosulni a szereplőkkel. Most azonban, a lányban végbemenő érzelmi változással egy időben a néző szemszöge is meg kell, hogy változzon, úgy kell lássa a lányt, ahogy korábban nem. A kézi kamera használata a naturalista közelítés felé viszi a jelenet feldolgozását, ami erősítheti a lány első igazán őszinte megnyilvánulásának hatását. Ezt követően a jelenet – és a film – lezárásakor ismét fix beállításokat látunk, három, az utcán álló lányt egyre messzebről mutató totál formájában. Itt ismét a kontraszt volt a fontos, vagyis hogy a dinamikus kézi kamerás fogalmazás után statikus, szentelen képekkel zárjuk rá a lányra a külvilágot, megmutatva annak a helyzetnek visszafordíthatatlanságát és egyben magányát, aminek intenzív megélését közlelől láttuk.

A harmadik fiú adaptációja abból az alap gondolatból indult ki, hogy egy zárt, elhallgatásból és képmutatásokból szerveződő családi viselkedésforma burka hogyan tud megnyílni és széttörni, amikor a lány szembesül a fiú hiányával. A film vége azt a pillanatot mutatja, amikor ezen a résen keresztül kihullik ebből a rendszerből, és egy reménytelen gesztussal megpróbál ellene menni egy visszafordíthatatlan folyamatnak. Ezzel egyúttal egyedül is marad, mert igazi, őszinte érzelm közösségben vagy egy másik ember viszonylatában, úgy tűnik, nem jöhet létre. Nem azért mert a többieknek nincsenek érzései, hanem mert ezek soha nem találkoznak, szinte törvényszerűen csúsznak el egymás mellett - a film végén magányosan álló lány képe így rímél Háy prózájának alapvető motívumára.

4. A *Hősöm tere* adaptációja

4.1 A szöveg alkotta világ

Parti Nagy Lajos regénye számtalan szempontból megközelíthető és elemezhető, attól függően, hogy milyen érdeklődéssel közelítünk felé.²⁷ Úgy tematikai gazdagsága, mint formai rétegzettsége és szövegalkotási stílusa rengeteg csatornát kínál fel a befogadásra, és különböző olvasási stratégiákat tesz lehetővé. Mindezek sorra vétele jócskán meghaladná a dolgozat kereteit, lehetőségünk csupán arra korlátozódik, hogy meghatározzuk a regénynek azokat a legalapvetőbb jellemzőit, melyek a mozgóképi megközelítés elvi alapjait meghatározták.

A **cselekmény keretét** egyetlen éjszaka határozza meg, amikor az író és fiktív-valós hőse (az író alteregója, vagy másik én-je) e-mail levelek üzeneteiben összehozzák történetüket, magát a regényt. Az író egy bérház legfelső emeletén lakik, szomszédja Tubica Cézár, az Ébredő Galambok mozgalmanak prominense, maga is galamb. Tubica egyre nagyobb mértékben beférkőzik az író életébe, egyre erőszakosabban hirdetve fajideológiáját, az ember alacsonyrendűségét, és a Tiszta Búza Éjszakáját, vagyis a totális hatalomátvétel eljövételét. Az írónak ez egyre terheesebb, ezért elköltözik – de elmenekülni nem tud, ugyanis főhősét (alteregóját) elfogják, és galambbá operálják az ébredő galambok. A műtét utáni hosszú lábadozás folyamán a hajdani szabad és önálló gondolkodású értelmiségiből a kényszer hatására személyiségét elvesztő, ideológiailag átmosott, a palomista fajelveket magáévá tevő galambszabású emberré válik. Közben Tubicáék mozgalma egyre nagyobb teret nyer, hatalmuk fokozatosan kiépül. Ennek része az ideológiai agresszió, mely a történelemből és a napi politikából is ismert elemeket idéz: fajtisza nemzet, etnikailag homogén burukközösség, humanoplutokrata karvalytőke – csak néhány motívum, mely egyértelműen utal a náci-típusú beszédmódra. De az erőszak nemcsak elvi síkon jelenik meg, hanem praktikus része is tevékenységüknek: mindennapos az emberrablás, kínzás, átoperálás, nyúzás, emberölés. A város (Budapest) egyre inkább a palomista hatalomátvétel bűvöletében él, és várja a beavatás nagy pillanatát, a Megragadás Napját, a Tisztabúza éjszakáját. A zárófejezetben az író egy könyvtárba másolja valamennyi levelét, és miközben a televízió élőben közvetíti Tubica Cézár megválasztását az Életpalomista Mozgalom Fajvédő elnökévé, rémülten látja saját alteregóját, ahogy merényletet elkövetve protektora ellen, megszerzi a hatalmat, és mozgalom élére áll. Az író egyedül marad kétségeivel, de a saját szerepét tisztázó

²⁷ Parti Nagy Lajos: *Hősöm tere*, Magvető Kiadó Budapest, 2005.

gondolataival is: a laptopon már csak egyetlen, utolsó üzenet érkezik - zárólnia, titkosítania kell winchesterét.

A galambok hatalomátvétele bármennyire is valószínűtlenné teszi a cselekményt és a fantasztikum irányába mozdítja a regény világát, mégsem tolhatjuk el azt magunktól valamilyen távolságtartó gesztussal. Parti ugyanis folyamatosan sulykolja az olvasóba, hogy **mindez a valóságos jelenben**, a mai Budapesten játszódik: a maga konkrétságában jelenik meg az Opera, a Parlament, a Hajós utca, a Kossuth tér, és még sorolhatnánk a pontosan megnevezett és ismereteinknek megfelelően prezentálódó helyszíneket, illetve más típusú referenciákat, mint Ceizel dr. vagy a Dáridó emlegetése. Attól, hogy a kulisszák ennyire hihetőek, még nyomaszóbbá válik az ábrázolt folyamat, hiszen a mindennapi tapasztalatainknak megfelelő világ telítődik egy bizarr, de logikájában hátborzongatóan ismerős dimenzióval. Dérczy Péter a satirikus utópia megjelöléssel illeti a regényt, kétféle irodalmi előképet megidézve:

„A Hősöm terében két fantasztikus, satirikus utópia típusra is rámutat az elbeszélő: a történet esélyeit latolgatva, az elbeszélőnek címzett mondat így hangzik: "Ebből egy swifti satírárt lehet írni", más helyütt, nem ennyire transzparens módon Orwell idéződik fel. A Hősöm tere mindkettőtől építkezik; a swifti hagyományból oly módon, hogy amint a Gulliver egyes fejezeteiből a korabeli Anglia politikai-társadalmi szerkezetére ismerhetünk rá, a Parti Nagy-regény egyenesen konkretizálja a fantasztikus történet valóságos helyét és idejét: a Hősöm terére, Budapestre, 1999-re. Az orwelli mintából a fantasztikum modusát eleveníti fel, amennyiben a Hősöm tere disztópia, azaz negatív utópia, s mint ilyen nem a morus-i pozitív utópiák tradíciójára apellál.”²⁸

Ez a fajta rétegzettség lehetővé teszi, hogy a regény egyszerre szólaljon meg egy satirikus-abszurd regiszterben, melyben a fekete humor elemei és a horrorisztikus mozzanatok egy vérfagyasztóan szórakoztató elegyet hoznak létre; illetve felvázoljanak egy aktuális társadalmi-politikai fejleményt, mely a jelenre való ráismerés kijózanító erejével tud hatni. Parti nem hagyja, hogy bármelyik mozzanat is a másik fölé keveredjen, a kettő szerves egységbe gyúródik az olvasás folyamán. A fantasztikum is addig kelti csak a valószínűtlenség érzetét, míg nem hoz létre egy önmaga szabályrendszere szerint működő, teljes világot, ha azonban ez megtörténik, akkor létrejön a hitelesség érzete, mely a valóságtól legelrugaszkodóbb fejleményt is elfogadhatóvá tudja tenni. A *Hősöm tere* esetében ugyanez a helyzet: a galambok palomista mozgalommá alakítása folyamán Parti következetes és mindenre kiterjedő részletességgel transzformálja át az egyszerű városi állatokat egy erőszakszervezet képviselőivé, így a mű által létrehozott univerzum természetes

²⁸ Dérczy Péter: *Formalom és tartorma*, Alföld, 2000/10.

fejleményeként telítődnek személyiségjegyekkel és válnak egy emberellenes ideológia hirdetőivé. És mindeközben egy olyan ráismerés élményét hozza létre viselkedésük kapcsán, melynek referenciái a fikción kívüli realitásban gyökereznek - így az olvasó, bármennyire is hihetetlennek tűnik a cselekmény, mégis zsigereiben érezheti a könyv hangulatát és élheti meg világát.

Mindazt a változást, mely az így kialakított univerzumon belül végbemegy, az átoperált főhős során keresztül élhetjük meg. Ezen a ponton a regény egy olyan szerteágazó kérdést vet fel, melynek középpontjában **az író és főhős viszonya** áll. Hiszen egyrészt a főhős az íróból kiváló fikatív én, annak megkettőződése, alteregója; másrészt a regényt írója e-mailekből és saját jegyzeteiből összeállított dokumentumként prezentálja, figyelmeztető jelleggel tárja a világ elé, bizonyítékként, tudósításként, tanúságként. Vári György elemzésében ezt egy olyan hermeneutikai helyzethez hasonlítja, mint amikor üzenetet találunk a palackban, vagyis az olvasó felelősségévé válik, hogy milyen olvasási stratégiát követve közelít a szöveghez.²⁹ Vagyis nem kizárt, hogy fikciót és az sem kizárt, hogy dokumentumot olvasunk. Nem kizárt, hogy álmod és az sem, hogy valóságot. Kezdetben az író sem veszi komolyan az alteregójától kapott leveleket, hiszen fizikailag lehetetlennek tartja, hogy mindez megtörténjen, ám az idő előre haladtával kénytelen szembenézni a leírtak realitásával és főhősének létezésével. Ha ehhez hozzávesszük, hogy van egy harmadik írónk (maga Parti Nagy Lajos), aki létrehozza a könyvet prezentáló Lajos nevű író-elbeszélőt, akinek fikatív főhőse pedig Tubicáék fogságában van – akkor nyilvánvalóvá válik a regény sokszorosán rétegzett, az elbeszélői és írói pozíciót folyamatosan változtató szövegstruktúrájának bonyolultsága. Ebből a szempontból az egyik központi probléma, amit a regény tematizál, az képzelet és valóság, teremtő és teremtett, elbeszélő és szerző különféle lehetséges viszonyainak feltárása.

Anélkül, hogy ennek a sokrétű, irodalomelméleti jelentőséggel bíró kérdésnek a vizsgálatába belemennénk, érdemes megfigyelni, hogy **az író és alteregója hogyan válnak radikálisan ketté** a regény folyamán, és ahogy ez leginkább **a nyelvhasználat változásában** érhető tetten.³⁰ Az mutatkozik meg ebben a folyamatban, ahogyan az elbeszélő hős asszimilálódik ahhoz az általa elbeszélte világhoz, melyet korábban önmagától idegennek tudott, és előbb megkísérel ellenállni neki, majd fokról fokra felismerve e világ törvényszerűségeit, magáévá téve őket, nevelőjét is megölve hatalomra tör és jut. Ezt a valóságban is oly gyakran lejátszódó folyamatot a regényben mint nyelvi átalakulást szemlélhetjük. A keret

²⁹ Vári György: *Ha egy téli éjszakán egy olvasó...* (Parti Nagy Lajos: *Hősöm tere*), Kalligram, 2003/10.

³⁰ Dérczy is kitér erre idézett írásában, illetve K. Szonja elemzi ezt a kötetéről írt kritikájában (K. Szonja: *Sötét szárnyak suhogása*. In: *Az irodalom visszavág, Új folyam/7 – 2000 ősz-tél*).

elbeszélőjének, a levelek kommentátorának (az író) nyelve és a levelek én-elbeszélőjének (főhős) nyelve kezdetben azonos stilizációs fokú, majd a történet előre haladtával a két nyelvi világ egyre nyomatékosabban elkülönül, méghozzá úgy, hogy míg a főhős nyelve hasonul a nevelőjéhez, és egyre inkább a Tubicától átvett, illetve az őt körülvevő környezet fordulatait alkalmazza, addig a kommentátor, keret-elbeszélő megtartja eredeti és végig kitarított hangnemiségét. Ezzel párhuzamosan egyikük lassan, előbb fizikailag, majd mentálisan is galambbá válik, a másik pedig értetlenül figyel mindezt. A lezáró harmadik részben már szembeszökő a különbség: a lélekben és testben galambbá váló főhős az Életpalomista Mozgalom vezető aktivistájává lesz, míg az író alteregójának túlkapásaival nem tud közösséget vállalni, és elszigetelődik a külvilágtól (mivel mindenki azt hiszi, hogy ő azonos a fajvédő főhőssel).

Dérczy abban látja a regény csavarosságát, ahogy egységbe olvad a két entitás:

„...a nyelvileg ugyan elkülönbötetett két elbeszélő ugyanaz; min egy lehetséges elbeszélőhelyzet két pólusán helyezkednek el, egymás ellentétei és mégis egymás kiegészítői, együtt adnak valamiféle - minden nyelvi egymást taszítás ellenére - narratív egységet. S ugyan nem könnyű kibogarászni, hogy melyikük ki, hogy ki kicsoda is, s az éppen létesülő nyelvi világban hol helyezkedik is el, röviden, ki ír kit, annyi bizonyosan megállapítható: alteregók.”

K. Szonja szerint Parti azért veti be a többrétegű én-játékot, hogy alkalma nyíljon a „szokásos nyelvi tobzódásra”, és azoknak a regisztereknek a megszólaltatására, melyek az agitprop hang (*A hullámzó Balaton*) és a lányregényes operettstílus (*Ibusár, Sárbogárdi Jolán*) imitációjaként korábban már megszülettek és beváltak. Tagadhatatlan, hogy a *Hősöm tere* nyelvhasználata **szervesen illeszkedik Parti eddigi szövegalkotási struktúrájába**, és mint ilyen, gazdag eszköztárat használ fel a nyelv bővítésére, hajlítására, töredezetté tételére, kifordítására, átformálására és parodizálására. Ez egyszerre képes humoros és nyomasztó hangulatot teremteni, mégpedig különböző nyelvi rétegek ütköztetésével. Megjelenik az élőbeszédre jellemző roncsoltság és töredékesség, ennek minden trágár elemével, és maszatos stílusával. Helyet kap az angolból főként a kommersz kulturális csatornákon beáramló, nagyvilágiságot mutatni akaró, de leginkább műveletlenséget sugárzó szóhasználat: a rossz angolt a rossz magyarral összegyúró megszólalás egyszerre hat mulatságosnak és nagyon ismerősnek. És mindezekre ráépül a fajideológiát hirdető, mozgalmi és politikai konnotációban mozgó terminológia. Csak egy példa a különböző regisztereket egymásban feloldó megszólalásra:

„Nagyon sok a kása, tesókám, annyit tetszünk beszélni, mint egy szökőkút, felelte Tubica, s hogy úgy látszik, kelleni fog a szép szó meghosszabbítása más eszközökkel. Ezzel együtt higgyem el, nem is annyira a belévetett fajakarat, hanem az igazságfolytonos felelősség véteti elő vele ezt a pisztolyt, amit ő személy szerint nem szeret, folyton kék-zöld tőle az oldala, a

fehér tok koszolódik, a barna piszkol, csak a baj van olyankor, ha előveszi az oldalfegyvert, most a lödözésről nem is beszélve, és különben is, hát micsoda ő? Egy szaros nyomozó talán ő? Igen vagy nem? Választ vár, kiáltotta, és meglepően nagyot csapott az asztalomra.”

Az ilyen mondatrönsökből és ilyen zavaros rendszerben konstruálódó nyelv felszíni rétegében nagyon élvezetes, de mélységében elrémisztő. Mire a regény végére érünk, megértjük ugyanis, hogy nemcsak nyelvi tobzódásról van szó, vagy pusztán egy politikai pamflet szépirodalmi köntösbe bújtatásáról. Parti az én-játékkal egy sokkal mélyebb és fájdalmasabb problémára utal: **az egyéniség, az individuum teljes elveszésének lehetőségét** villantja fel. Nem egy külső nézőpontból ábrázolt, kényelmes távolságtartással kezelt történetet tár elénk, hanem szó szerint a saját bőrét viszi a vásárra. A magáról mintázott, megkettőzött énjét vezeti végig egy folyamaton, mely a kiszolgáltatottságból és megfélemlítettségéből először gyűlöletet szül, majd átlép a félelem és az önmeggyőzés táplálta kompromisszum mezejére, hogy végül eljusson a teljes önfeladás állapotába, mikor is azonosul az emberi méltóság eltiprását hirdető ideológiával. Eközben az író, aki a történetet előadja, a legsötétebb dolgokat éli át: az emberi nyelv szétesését, az emberi bőr lenyúzását és a test átoperálását, klónozást, génmanipulációt - és ha ehhez vesszük az olyan „kísérő” elemeket, mint utcai erőszak, progrom és dunáztatás, akkor egy olyan apokaliptikus tabló rajzolódik ki, mely imaginárius módon képes a regénybe sűríteni jelenkori félelmeinket a technicizálódás, az elembertelenedés és a politikai-ideológiai örület napi fejleményeivel szemben. Bombitz Attila elemzésében a józan ész térvessztéseként határozza meg a világnak ezt a fejleményét:

„Láthatóan figuralitás, tradíció, ideológia és politikum eddig soha nem tapasztalt bonyolultságban érnek össze a Hősöm terében, s oltják ki az épelméjűséget teljes természetességgel a világ egészéből.”³¹

Ebben a koordinátarendszerben az emberi egyed válik totálisan kiszolgáltatottá: kultúráját, méltóságát jelentő értékeit, szabad akaratát - voltaképp létezését fenyegeti az így kialakuló erőter, melyben e fenyegetettség megfogalmazása és néven nevezése marad az egyetlen cselekvési lehetősége. Álljon itt végezetül egy idézet, mely az író önkomentárjaként jelenik meg a regényben, s mely reflektál az egyénre leselkedő veszélyre:

„Fura szerzet vagyok én, azt hiszem. Íróként minden érdekel, ami deformált, ami rontott, minden, amitől a „civil” ösztöneimmel irtózom vagy amitől akár csak tartok; de nem elsősorban azért érdekel, mintha vadul, szenvedélyesen meg akarnám érteni, ó nem, hisz az embernek elég munkát ad, hogy saját magát kilesse és valamennyire megértse, hanem talán azért, hogy ezzel a túlhabzó érdeklődésemmel kitöltsem a szakadékot, a saját félelmem nyirkos

³¹ Bombitz Attila: *Galambmátrix*, Forrás 33. 2001/10.

szakadékát, mely köztem és a másik élőlény között van, kitöltsem, mi több, sánccá föltornyozzam stréber limlomokból, nyájas lojalitásból, s teszem ezt azért, mert engesztelhetetlenül félek, nem utolsósorban attól, hogy épp e pucér félelem tesz agresszívvé, kiszámíthatatlanná, s így végső soron könnyű prédája, netán próbabábuja leszek bárki ellenfélnek, de ez messzire vezet, az illetőt is messzire vezette, akiről végső soron irandó vagyok.”

Ezek persze a regény fiktív írójának szavai, ám egy valós, általános érvényű lehetőséget fogalmaz meg: a világtól való szorongás és félelem bárkit kifordíthat magából, és olyan útra terelheti, amikor a másik erőszakos átformálása, vagy ha ez nem megy, akár elpusztítása válhat céllé és normává. A könyv egy ilyen utat mutat be, de ugyanakkor azt is kifejezi, hogy ez bárkivel, bármikor, vagy talán egyre inkább megtörténhet.

4.2 A *Hősöm tere* filmmé formálása

4.2.1 Az adaptáció nehézségei

A három, dolgozatomban tárgyalt adaptáció közül Parti Nagy Lajos regényének feldolgozása vetette fel a legtöbb kérdést. Egy olyan sokrétű, a fantasztikumnak és a vizuális fantáziának tág teret adó műről van ugyanis szó, melyet gyakorlatilag lehetetlen mozgóképre átdolgozni. Parti Nagy víziója egy galambokkal azonosított faj hatalomátvételéről és ennek néhol horrorisztikus eszközeiről gazdagon burjánzó irodalmi szöveget hoz létre, melynek egy az egyben történő képi reprodukálása nyilvánvalóan nem tudná megközelíteni a nyelv által épített és átérzékített, lüktető univerzumot. Éppen ezért **nem is lehetett a vállalkozás tárgya az előzőekben tárgyalt két adaptációhoz hasonló feldolgozás**. Háy és Zoltán novellájában közös volt, hogy reális, a mindennapi életből vett elemekből (akár a karakterekről, akár a környezetről legyen szó) építi fel világát, és a történetmondás során nem lépi át a fantasztikum határát. Vagyis a valóság általuk megjelenített dimenzióját meg tudjuk feleltetni saját tapasztalatainknak, és így alkotóként ugyanezeket az elemeket tudjuk használni a film világának megalkotásakor. A *Hősöm tere* esetében azonban olyan szürreális mozzanatokkal telítődik a szöveg által létrehozott univerzum, mely a **mozgókép konkrétságával nem megfogható**. Kezdve a galambok emberi személyiségjegyekkel történő felruházásától a központi helyszíneként szolgáló ház rémálomszerű ábrázolásán át a főszereplő madárrá alakításáig számos olyan dimenziót nyit meg, melyet az irodalom eszközeivel látomásossá tud fokozni, és úgy horizontális, mint vertikális irányba végtelen perspektívával képes megjeleníteni. Vagyis a történet temporalitását a múlt (Balatony Lajos alakja) és a jövő (a palomista hatalomátvétel következményei) irányába is ki tudja terjeszteni, így totálissá téve a víziót. A film azonban törvényszerűen ütközne saját korlátaiba, ha ezzel próbálkozna, hiszen meg kellene jelenítenie olyan elemeket, melyeket **a szöveg képzetként hoz létre** az olvasóban, és nem egy tapasztalat beazonosításaként. Csak egy példa erre: Tubica úr és csapata galambként van meghatározva, ám emellett, hogy beszélnek, minden egyes gesztusuk emberi – ezt az olvasó probléma nélkül képes elfogadni, mert nem kell konkrét látványként elszámolnia maga felé, hogy akkor hogyan is néz ki egy galamb pisztolytáskával az oldalán, hiszen fikcióként kezeli az egészet, és egyszerűen csak hagyja, hogy magába szívja a szöveg energiája. A filmnek viszont egy konkrét és valóságosnak tűnő figurát kellene megmutatni, ami – ha komolyan követni akarná a regény ábrázolását – valószínűleg csak parodisztikus hatást keltene, bármilyen vizuális trükköt is vetne be. Nem beszélve arról, hogy a regényre jellemző groteszk humort azonnal ki is lúgozná egy ilyen próbálkozás. A regény első mondata

(„*A Hősök teréről nemrég lőtték fel az ezer darab fehér óvodást.*”) olyannyira abszurd, hogy a maga konkrét részleteiben ezt nem gondolja át az olvasó, viszont arra kiválóan alkalmas, hogy megteremtsen egy az egész műre vonatkozó alaphangulatot. Ha ezer darab óvodást a film egyik jelenetében ki kellene löni, az - eufemisztikusan fogalmazva - felvetne néhány nehezen megoldható problémát. És még lehetne sorolni azokat a példákat a hússatutól kezdve a kobrakutyáig, melyek megjelenítése erősen kérdéses lehet csak filmben. Mindezzel nem azt állítom, hogy ne lehetne ezeket valamilyen módon megjeleníteni a mozgókép eszközeivel (számítógépes technikával ma már nincs lehetetlen), csupán azt, hogy az írói fantázia regényből áradó gazdagságát és nyelvi ötletességét nem képes a film reprodukálni. És van persze egy praktikus indok is, ami miatt nem ezt az utat választottuk, ez pedig a költségvetés kérdése. Ha valaki megpróbálna belevágni a *Hősöm tere* történetének megjelenítésébe, és igyekezne megközelíteni a regény látványvilágát, olyan hatalmas összegre volna szüksége, melynek számunkra csak egy apró töredéke állt rendelkezésre.

Joggal merül fel a kérdés, hogy ha ilyen dilemmákat vet fel Parti művének adaptációja, akkor **milyen stratégiát választhat az alkotó**. A munka elejétől nyilvánvaló volt, hogy sokkal szűkebb lehetőségeink és keretünk van a film elkészítésére, így valódi alternatívaként a hagyományos, a mű történetét is megjelenítő adaptáció nem is jöhetett szóba. Másrészről a televízió felkérése arra szolgált, hogy Parti regényének valamilyen szintű megismertetése álljon a középpontba.³² Így született meg a gondolat, hogy egy olyan **montázsfilmet** készítsünk, amely nem elmeséli próbálja a regényt, hanem arra *reflektál* a saját eszközeivel, felvillantva néhány alapgondolatot és hangulatot. Vagyis lemondunk a történetről, viszont célul tűztük ki a mű szellemének megidézését. Hogy ez megtörténhessen, mindenképpen ki kellett jelölni azt a fókuszpontot, ahonnan egy ilyen típusú feldolgozás számára is ki tud nyílni a mű horizontja, meg kellett találni azt a központi gondolati magot, amely szerényebb eszközeinkkel is ábrázolhatónak tűnt.

Parti regénye egy olyan erő felülkerekedéséről szól a humánus felett, mely mind tömegereje, mind demagóg ideológiája által képes egyre nagyobb befolyásra és hatalomra szert tenni, és végül az egész világot a maga képére formálni. Nem nehéz felfedezni a palomista mozgalomban a történelmi paradigmát, vagyis a diktatórikus, milliókat elpusztító hatalmi struktúrák létrejöttének folyamatát. *A Hősöm tere* ezt nem, mint lezárult, múltbéli eseményt artikulálja, hanem mint **bármikor lehetséges fejleményét a világnak** – számomra ez a lényegi mozzanata a könyvnek. Az, hogy egy pusztító ideológia térnyeréséhez tökéletesen

³² A film a Duna Televízió felkérésére készült.

készen áll minden a fejekben, legalábbis nagyon sok fejben. Hogy észrevétlenül lehet átcsúszni a másik különbözőségének el nem fogadásából a másik felszámolásának indulatába. Hogy a józan ész mindent mérlegre tevő érzékét miként képes eltompítani egy egyszerűen feldolgozható világmagyarázat, és egy szabadon gondolkodó embert hogyan fordít ki magából egy demagóg ideológia. Olyan felvetések ezek, melyek a cselekmény mögött végig ott húzódnak a regényben, s melyet **a történet elmesélésének kényszere nélkül, a film regénytől független képi világú dimenziójában is ábrázolhatók**. Hiszen pont arról van szó, hogy egy szürreális és groteszk elemekkel átszőtt parabolisztikus univerzum a mi reális világunkat mélyen érintő tartalommal bír. A film megalkotásánál tehát az vezérelt minket, hogy ezt a történet mögötti szférát idézzük meg, hogy ehhez találjuk meg a magunk képeit és kapcsolódási pontjait.

Az átjárást a regény világa és saját valóságunk között meg kellett teremteni, ehhez pedig olyan struktúrára volt szükség, mely képes a két eltérő dimenzió összezsugorítására, ütköztetésére, vagyis valamilyen kapcsolatba hozására. Ezt szolgálja **egyrészt a regény bizonyos részeinek narrációként való elhangzása**, mely az irodalmi szöveget hangzó anyagként emeli be a filmbe, **másrészt egy olyan képi montázs**, mely mindennapjaink mozzanatait, archív filmanyagokat és fikciós elemeket egybefonó szövetéből áll. E szerkezet kialakítása azon az előfeltevésen alapul, hogy egy szöveg alá bevágott kép mindig valamilyen asszociációs mechanizmust indít be, a néző önkéntelenül is kapcsolatot akar találni a kettő között, és ha megtalálta, akkor azt valamilyen jelentésként fogja fel.³³ Egy olyan erős és egyedi stílusú prózánál, mint amilyen Parti Nagyé, a szöveg dinamikája és tartalma mindenképpen meghatározó marad, vagyis dominánsan az irányítja az asszociációt, ezzel a képeket a saját erőterébe vonja, és így teremti meg a nézői élményt. Ez esetünkben azt jelenti, hogy az elhangzó regényrészleteknek úgy kell átrendeznie és felülírnia a valóság képeit, hogy azok alkalmassá váljanak az alapgondolat közvetítésére, a 'minden készen áll' érzés ábrázolására, hogy maguk a képek, még ha mást is mutatnak, azt kell jelentsék, amit a szöveg sugall.

³³ A montázs fogalmát érintő, igen kiterjedt kérdéskör nem tárgya dolgozatomnak, ám ezen a ponton mégis köthetjük Eisenstein egyik megjegyzéséhez, mely megad egyfajta értelmezést: „*A montáznak akkor van realiztikus jelentése, ha az egyes szegmensek együtt megadják az általánost, a téma szintézisét, vagyis azt az általánosított képet, amely megtestesíti magában a témát.*”. Sz. M. Eisenstein: *Montázs*. In: Válogatott tanulmányok. Áron kiadó, Budapest, 1998

4.2.2 A film szerkezete

Elsőrendű kérdés volt tehát, hogy a regénynek mely részleteit lehet úgy kiemelni és összefűzni, hogy egyrészt biztosítsanak egyfajta dramaturgiai rendet és szerkezeti linearitást, másrészt kifejezzék a mű szellemét. Aminek mindenképpen helyet kellett kapni a filmben, az a fajideológia kifejtése és elterjedésének folyamata, illetve a főhős galambbá operálásának története, vagyis az individuuum identitásának fokozatos felszámolása. Úgy kellett kiválasztani a részleteket, hogy e két motívum ugyanolyan szervesen összefonódva jelenhessen meg, mint a regény egészében, ugyanakkor arra is figyelni kellett, hogy korlátozott mennyiséget tudunk csak idézni, hiszen a film ideje az eredeti mű hosszához képest meglehetősen kevés. Ezeknek e megfontolásoknak az alapján a következő szerkezet alakult ki:

1. A fő helyszín és Tubicáék bemutatása
2. A palomista csoportosulások garázdálkodásainak és erősödésének ismertetése
3. A főhős kiválasztása az új embertípus kikísérletezésére
4. A főhős bőrcsere műtétje
5. Tubica fajtani fejtegetései
6. A főhős megtudja, hogy szárnyakat operáltak a hátára
7. A főhős levele a Főfajtanácshoz, melyben köszönetet mond, hogy egy felsőbb faj a képére formálta őt

A regénynek ezek a részletei egymás mögé rakva képesek kiadni egy történetet és egy ívet, amennyire lehet, a lényegre koncentrálva. Természetesen a film nem emelhette perspektívájába az eredeti mű számos dimenzióját és gazdagon burjánzó motívumát, csupán arra vállalkozott, hogy megidézze a történetét. **A főhős átoperálásának középpontba helyezésével, és az erre vonatkozó szövegek narratív szerkezetbe való helyezésével** azonban képes fókuszálni a szabad akarat és identitás elvesztésének stációira.

A fokozatosság elve tehát még ebben a fragmentált struktúrában is képes érvényesülni, és ezt szem előtt kellett tartani a film képi világának létrehozásakor is. A többretegű képi fogalmazás során arra kellett törekedni, hogy a különböző stílusú vizuális rétegek úgy épüljenek egymásra és a szövegre, hogy a néző számára, mintha egy örvény szívna magába, egyre szűkülő körökben táruljon fel a mű alap gondolata. Vagyis a film elején megjelenített tabló darabjait még nem tudjuk rendszerbe helyezni, nem tudjuk, hogy milyen központi jelentés fogja majd összefűzni őket a különböző képeket, de ahogy időben haladunk előre, egyre több motívum tereli azonos irányba a figyelmet, míg végül eljutunk - a rendezői koncepció szerint – az individuuum felőrlődésének pillanatához.

A tét ebből a szempontból az volt, hogy a mindennapjaink és a minket körülvevő környezet egyes motívumait rögzítő képeket **milyen mértékben lehet átlényegíteni**, más tartalommal telíteni, mint amit önmagukban jelentenek. Egyrészt ez persze a szöveg hatására is megtörténik, de önmagában ez még nem nyitna meg egy új vizuális dimenziót. Ezért született az a döntés, hogy egyrészt archív képanyagokat, másrészt fikciós elemeket is felhasználunk, és az így kialakuló háromrétegű struktúra különböző összetevőinek egymásra hatásával próbáljuk meg a valóság képeit új jelentéshorizonttal ellátni. Az archív képek a történelmi időbe ágyazottság érzetét hozzák be a filmbe, és univerzális érvényre emelik az ábrázolt ideát, mégpedig úgy, hogy nem egy konkrét ideológiai-hatalmi képződményhez hasonlítják a szöveg által megjelenített eszmét, hanem inkább a kör-körösség elvét hangsúlyozzák, azt, hogy ami egyszer megtörtént, bármikor újra megismétlődhet. A fikciós részek egy szürke öltönyös férfi képében perszonalizálják a veszélyt, a mindennapi háttér mögé betéve alakját. Az ő passzázsa biztosítja a film idején belül a szöveg által felidézett történelem linearitását és irányultságát, céljaink szerint minden egyes megjelenése és gesztusa új löketet ad az örvény körforgásának. A következőkben a már ismertetett szerkezeti egységeket sorra véve mutatom be, hogy ezek a rendezői elképzelések és különböző vizuális formák hogyan jelennek meg az egyes szövegrészek alatt.

4.2. 3 A fő helyszín és Tubicáék bemutatása

A film bevezető képsoraiban egy nagyváros tárul elénk, totálokban és részleteket mutató félközelikben, keresztbe vágva a szürke öltönyös alak egy tetőn nekünk háttal álló alakjával. Harmóniát sugárzó zene szól, és ha nem lenne a szürke öltönyös, azt is hihetnénk, hogy a béke és a nyugalom tablóját látjuk, mintha minden rendben volna. Ám az ő alakja bekoszolja ezt a hangulatot, arctalansága, illetve a város fölötti pozíciója kissé **baljós benyomást kelt**, a hozzá közeledő kameramozgás pedig ígéretet hordoz: lesz még következménye jelenlétének.



Mindezzel már a kezdetekkor azt akarja sugallni a film, hogy egy ismerős, mindennapi világot látunk, aminek a háttérében egy ismeretlen erő valamire készül. A szürke öltönyös látja az embereket, de azok nem láthatják őt – a látás/nem látás motívuma végighúzódik a filmen, szoros összefüggésben a lent és fönt viszonyával. Hiszen a regénybeli, hatalom átvételre készülő galambok, vagyis a palomista mozgalom közege a levegő és a tetők, innen készítik elő az új faj harcát. A veszély tehát felülről leselkedik, míg odalent gyanútlanul telnek a mindennapok. Egy későbbi ponton ezt részletesebben is ábrázolja majd egy montázs, itt a film elején csupán ennek finom jelzése volt a cél.

A bevezetés végén a regény írója, **Parti Nagy Lajos tűnik fel**, amint a járókelők között közeledik, eközben pedig a regénynek azt a részletét halljuk, mely a cselekmény fő helyszínének számító bérház leírásáról szól. Parti alakja nem csupán illusztrációként jelenik meg, hanem szándékaim szerint több síkon kapcsolódik a film montázsrendszerébe.

Nagyon fontos döntés volt ebből a szempontból, hogy **ő maga olvassa fel a szövegeket**. Hiszen ha ennyire alapvető fontosságú a hangzó szöveg megjelenése a filmben, akkor az is jelentéssel bír, amilyen dikcióban és hangszínen megszólal. Ha ezt egy színész teszi, féltő, hogy a saját eszközeivel önkéntelenül is értelmezni kezdi azt, ezzel pedig olyan érzelmi viszonyulásra készíteti a nézőt, ami félrevezető lehet. Másrésztől túlzottan is irodalmiassá és kiszámíthatóvá válhat a szöveg modalitása, ha udvarias, csiszolt stílusba hangzik el. Parti hanghordozásában és artikulációjában azonban úgy jelenik meg, mintha egy félhangos suttogást hallanánk, egy olyan ember hangját, aki **egy másik világból tudósít**. Megszólalásaiban nincsenek érzelmi hullámzások, nem akar semmit eljátszani a hangjával, csupán közvetít. Ám ettől nem válik szárazzá az előadásmód, néhol puha suttogássá váló hangja roppant feszültséget tud vinni a mondatokba. A regény univerzuma így egy olyan magnetikus intonációban tudja lefedni mi valóságunk képeit, mely óhatatlanul megfeleltetésekre sarkallja a nézőt.

Parti személyes megjelenése azért is indokolt, mert a regény egyik központi motívum az író személyiségének kettéválása, melynek folyamán a fiktív énje válik a történet főhővé, míg írói énjének csupán a kommentáló szerep jut. Ez az önmaga személyére és szituációjára reflektáló attitűd kiemelt pozícióba juttatja az írókat, de ez nem az önreflexió posztmodern gesztusa, sokkal inkább **a doppelgänger effektus** hagyományának továbbvitele. Vagyis beemelése a filmbe **a regény szellemének megfelelően** nagyon is kézenfekvőnek tűnt. Jelenléte nem a művészi öntetszelgést szolgálja – ez Parti alkatától is idegen –, hanem az eredeti mű egy fontos mozzanatát fejezi ki. Persze filmünkben nem volt mód annak a bonyolult kérdéskörnek az ábrázolására, amit a doppelgänger motívum a regényben felvet,

szerepeltetése csupán a szövegben való jelenlét képi reprezentálása, egy olyan értelmű szerepkör megrajzolása, mely a többi emberrel szemben a *látás* képességét szimbolizálja. Ahogy a regényben egyedül a főhősétől email-eket kapó író tudja, hogy mi készül a háttérben, úgy a filmben is az ő alakja, aki körbe- és fölnez, egyedül ő látja a fenyegető jeleket. Ez végeredményben a *Hősöm tere* megírásának szépírói pozíciójára reflektál a mozgókép eszközeivel: egy író mindennapi tapasztalatai alapján így látja a világot, és ha ezeket a tapasztalatokat az irodalom eszközeivel transzponálja is egy fiktív világba, a valóságosságuk attól még nem múlik el. A film tulajdonképpen ennek a nézőpontnak a kifejtése, a *mögé látás* aktusának megelevenítése.

Amikor a szöveg a régi bérházzal szóló részhez ér, egy romos, elhagyott épület képeit látjuk. Míg a regényben ez egy tipikus pesti épületként jelenik meg, addig a filmben egy végtelen terűnek tetsző, sok helyiséggel rendelkező, néptelen monstrum benyomását kelti. Ezzel egy olyan absztrahált tér jön létre, mely egyrészt asszociatívan kapcsolható a regény világához, másrészt későbbi fejlemények színhelyéül szolgál. Ezt persze ezen a ponton még nem tudhatja a néző, csupán azt érzékeli, hogy milyen megfélemlítésekkel fog dolgozni a film, vagyis hogy a valóság elemei fogják hordozni a regényrészletekben megjelenő motívumokat. Az épületet bemutató képek, köszönhetően a steadycam technikának, folyamatos mozgást érzékeltetnek, mintha valakinek a szubjektívjét látnánk, ahogy halad a helyiségekben. A cél ezzel egyrészt az volt, hogy minél inkább bele tudjon helyezkedni a néző az elbeszélés hangulatába, minél inkább részesévé válhasson a filmnek; másrészt megelőlegezi a szürke öltönyös ember alakját, akinek a jelenlétét később hasonló technikával mutatjuk be. Visszamenőleg akár azt is érezheti a néző, hogy mindez az ő szemszöge volt – mintha a szelleme bejárná az egész épületet.

A szöveg a ház ismertetése után Tubicáékról, azaz az író szomszédjairól kezd szólni, akik agresszív és nyers erőként jelennek meg; lételemük az erőszak és mások terrorizálása. Ezalatt galambokról látunk montázst, amint a város különböző pontjain le és felszállnak, repülnek, vagy éppen küzdenek egy morzsáért. Velük párhuzamosan járókelők képei villannak fel, ahogy tudomást sem véve róluk igyekeznek dolgukra. A film ezzel egy olyan alapfelállást igyekszik megteremteni, melyben **a galambok jelenléte új dimenzióval tud bővülni**, és így az emberekkel szembeni tömegként tud megjeleníteni. Ez az új dimenzió a Tubicáékról (ők maguk is galambok) kapcsán leírt, illetve elmondott fenyegető erő transzponálásának az eredménye kell, hogy legyen. Vagyis a szöveg sugallta tulajdonságokat vetíti rá a montázs a madarakra, ezzel pedig eddig megszokott jelenlétük nyomasztóvá válik. A vágás is igyekszik ezt azzal kihangsúlyozni, hogy a galambok statikus, figyelő fejeire mozgásban lévő emberek

snittjei következnek, így az az érzésünk támad, hogy tudatosan tartják szemmel őket, miközben azok erről mit sem tudnak. Ugyanaz a megfigyelés ez, mint amit a bevezető képsorokban láttunk, amikor a szürke öltönyös nézte maga alatt a várost, ezzel pedig alakja és a galambok tömege azonosul egymással, voltaképp ő lesz az emberi megtestesítője a tömeg által is képviselt és még ismeretlen fenyegető erőnek.

Az elhagyatott ház és a galambok ilyen értelmű bemutatásával az volt a szándék, hogy jelezzük: valahol a városban, a mi valóságunk szívében, van egy hely, ahol **valami baljóslatú dolog van előkészületben**; illetve, hogy láthatatlanul ott lapul körülöttünk egy minket figyelő közösség, egy kiszámíthatatlan erő. Ha ezt a néző nem is fogalmazza meg ilyen tudatosan, a montázs meg tudja sejtetni ennek érzetét.

4.2..4 A palomista csoportosulások garázdálkodásainak és erősödésének ismertetése

A következő regényrészletben a mozgalom egyre erősödő és egyre agresszívabb megnyilvánulásairól kapunk tudósítást. A kezdeti kisebb csetepatéktól és rongálásoktól egészen a fajelméleten alapuló, kisebbségek elleni gyilkos támadásokig ível a palomisták előretörése, mely egyre határozottabb formában viseli magán a náci ideológia jegyeit. Egy nótaénekes Dunába kergetését ezekkel a szavakkal kíséri és teszi félreérthetlenné a szöveg: „*Szakkifejezéssel élve: megdunáztatták, e tájon ennek szép hagyománya van.*” Amit Parti leír, a **történelemből ismert térnyerési folyamat**, melynek fontos ismérve, hogy apró lépésekben haladva, de visszafordíthatatlan lendülettel körvonalazza magát egy felsőbbrendűségét hirdető csoportosulás, melyre kezdetben hajlamos a többségi társadalom csak legyinteni, és mire érzékelní kezdí a valós veszélyt, már túl késő bármit is tenni ellene. A szöveg alatti montázsnak ezt a gondolatot kell közvetítení. Ennek érdekében a már meglévő képi motívumok további dimenziókkal bővülnek, egyrészlről a korábbi részben megteremtett értelmük elmélyülésével, másrészlről az archív képanyag megjelenésével.

Parti alakját itt tovább viszi a film, az eddigi sétáláshoz képest most a galambok figyelésén van a hangsúly. De ahogy ő figyel, őt is figyelik. A város egyelőre békés arcát mutatja, a többi ember változatlanul nem érzékeli a fenyegetést. A galambok tömege – a szöveg értelmének megfelelően – ezen a ponton félreérthetetlenül azonosul a regénybeli pusztító palomista erővel, jelenlétük kiterjedtnek és felszámolhatatlannak mutatja magát. Mindez a film alapgondolatának megfelelően történik, vagyis **a mindennapi élet egy eleme fokozatosan telítődik** egy önmagán túlmutató értelemmel. Ezt hangsúlyozza ki az archív képeken

megjelenő **harci repülőgépek keresztbevágása a szárnyaló madarakkal**: a köztük lévő formai hasonlóság biztosítani tudja azt a metonimikus jelentésátvitelt, amely a galambok pusztító erőként való felruházásához szükséges. Emellett ezzel képi síkon is megteremtjük azt a történelmi dimenziót, melyet az eredeti szöveg is létrehoz a náci eszmekör megidézésével. A támadni és bombázni készülő repülőgépek látványa háborús atmoszférát teremt, miközben a mindennapi élet tablója nyugalmat mutat. A két ellentétes hangulat ütköztetéséből a rendezői szándék szerint olyan feszültség keletkezik, mely élesen képes rávilágítani a felszín alatt erősödő eszme természetére, és az azzal való szembesülés hiányára. Egy olyan logika működteti ezt a technikát, melyet Deleuze így fogalmaz meg: „*A montázs az a művelet, amely a mozgásoképekre vonatkozik, hogy kibontsa belőlük az egészet, az eszmét, vagyis az időnek a képét.*”³⁴



4.2.5 A főhős kiválasztása az új embertípus kikísérletezésére

Az ezt követő regényrészlet azt a találkozást ismerteti, amikor Tubica elmondja az egyre jobban rettegő főhősnek, hogy értékes galambbőre miatt őt szemelték ki egy közelebről meg nem nevezett testi beavatkozás tárgyául, illetve vázolja az együttműködés néhány következő lépését. Vagyis az eddig is baljóslatú készülődés ezen a ponton átcsap **konkrét testi fenyegetésbe**, egyelőre csak szavakban, de mindenképpen félreérthetetlenül.

Az **elhagyatott ház**, amely korábban csak szorongató hangulatként ékelődött a városképekbe, ebben a montázsban válik igazán nyomasztó helyszínné. A szürke öltönyös alak feltűnése falai között új horizontot nyit meg, melynek értelmében a hely **a humánium felszámolásának színterévé válik**. A szürke öltönyös tetőn álló figurája korábban is összevillant a galambok képével, most már ez a teljes azonosulásig jut el: mialatt Tubicáról érkezéséről halljuk a szöveget, őt látjuk, amint a néptelen helyiségeken halad keresztül. Itt kell tudatosuljon a nézőben, hogy a regénybeli hatalomra törő elv megtestesítője ez a férfi lesz a film során, és ezentúl minden egyes megjelenése és tette ennek fényében értendő. Kinézetét is ennek értelmében határoztuk meg: a kopasz tarkó, az uniformizáló jelleget hordó öltöny, a

³⁴ Gilles Deleuze: A mozgás-kép, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 44. o.

nagydarab test és az arctalanság mind az agresszív és elnyomó erő képzetét keltik. Az ő passzázsát követő archív felvételeken emberi koponyától készült röntgenképeket elkészültének folyamatát látjuk, melyet vidám zene fest alá. Egy régi, pontos korhoz nem köthető híradó anyagból átvett részlet ez, mely valószínűleg, mint technikai vívmányt ábrázolja az eljárást, legalábbis ez a képek hangulata. A film konnotációjába bekerülve azonban ez is a nyomasztóvá válik, hiszen Tubica valamilyen laboreredmények iránti lelkesedését halljuk a képek alatt, ami óhatatlanul is az egyre fokozódó fenyegetés erejével telíti a képeket. Erre technikailag is rásegít a koponya képének két ízben történő belassítása – ennek hatására a mozgókép ritmusa megtörik, és kiemeli ezt a motívumot, melyhez hagyományosan a halál képzete kapcsolódik.

Amikor visszavágunk a házba, a kamera egy ábrára közelít rá a már megszokott tempóban. Az ábra **Leonardo da Vinci *Vitruvius-tanulmány*** néven ismert művének a megidézése, némileg meggyalázva, hiszen valaki a szemére egy csíkot fűjt, kezébe fagyit, hasába pedig egy magzatot festett. A szövegben ezalatt tudja meg a főhős a groteszk és sokkoló hírt, hogy galambbőre van, és hogy Tubicáéknak ezzel komoly tervei vannak - vagyis nyilvánvalóvá válik az emberi identitás felszámolásának szándéka. A falon éppen ezért látjuk a Leonardo parafrázist. Hiszen egy olyan képzőművészeti alkotásról van szó, mely egyrészt az emberi test méretarányainak ábrázolásával az embert mint tökéletes természeti egyedet láttatja, másrészt megidéz egy kort, melyet a kultúra felvirágzása és az individuum kiteljesedése az emberiség kultúrtörténetének egyik legfontosabb fejezetévé tesz. A reneszánsz emberkép és kulturális hagyomány e szimbólumának kifigurázása és elcsúfítása a humánus és a kultúra elpusztításának regénybeli gondolatát hívatott kifejezni, rávilágítva, hogy a történelemben bármikor is lépett fel valamilyen önnön kizárólagosságát hirdető ideológia, az mindig a legalapvetőbb értékeket kezdte ki.



A Leonardo kép egy másik szempontból is fontos. A *Hősöm teré*-ben ugyanis nagyon fontos szerepet kap a testiség, a biológiai meghatározottság és az ebbe való beavatkozás tematikája. Nemcsak a főhős galambbá operálásában, hanem számtalan más motívumban is megjelenik ez, gondoljunk csak Balatony Lajos beszámolójára a Hajós utcai génlaboratóriumról, vagy Tubicáék egyéb kísérleteire. A *Vitruvius-tanulmány* erre is reflektál, a csupasz emberi test felidézi a regénynek ezt a horizontját, vagyis **az egyén integritásának teljes mértékű szétzúzását**. Ezért is kapcsolódnak hozzá a montázsban egy testedzés képei. Az izmokról készítette közeli beállítások, keresztbevágva a Leonardo parafrázissal, és a galambbőr óvatos kezelésére intő szöveggel mind az emberi méltóság trónfosztásának érzetét kell keltsék, és a szorongató hangulatot kell, hogy fokozzák - az eredetileg az ember nagyszerűségét és erejét hirdető képek így fordulnak önmaguk ellentétébe.

Az emberi testbe festett magzat alakja már a jövőről szól, az új, immár a szükséges beavatkozáson túlesett faj megszületéséről. A köldökzsinórként a következő helyiségbe vezető vonal egy ugyanilyen Leonardo ábrázolásba vezet, az mintegy áttükrözi a falon a képet. Itt teljesedik ki **a szöveg által előrevetített jövőkép**: a szürke öltönyös férfi, akinek alakja eddig nem volt tevőleges, csupán egyre inkább beárnyékolta a szcénát, most szárnyakat fest az emberi testre, nyilvánvalóvá téve az ígért beavatkozás tárgyát, és meghatározva abban betöltött szerepét. A totálképből stoptrükkal tűnik el, majd egy másik falnál, az odafestett szárnyak alatt, mintha azok csak az övéi volnának, ismét megjelenik alakja, ezzel bemutatva a tervezett folyamat stációit: ilyen volt az ember (első rajz), ezt fogjuk tenni vele (második rajzon a szárnyak felvitele), és olyan lesz, mint mi (szürke öltönyös a szárnyakkal). Hogy a néző ezt ilyen értelemben élje meg, a kameramozgás struktúrája is a folyamat érzetét kelti. Vagyis egyetlen, hosszan mozgó beállításban mutatja meg a három fázist, és csupán néhány bevillanó kép törli meg időnként a ritmust, a totál bizonyos részleteit hangsúlyozva.

A többféle vizuális anyagból kör-körös módon építkező, a motívumait újabb jelentésárnyalatokkal bővítő képi dramaturgia eddigre azt az érzetet kell létrehozza a nézőben, hogy valahol a városban van egy hely, ahol minden készen áll ahhoz, hogy felszámolja az eddig biztonságosnak hitt életet, az ember önnön sorsáról való szabad döntésének jogát és kulturális hagyományait. Mindehhez együtt van az erő, a technika és a szándék. **De a külvilág ebből még semmit sem vesz észre**, az emberek békéje nincs felkavarva – ezt sugallja a következő várostabló, ami ismét az ellenpontozás funkcióját látja el. A járókelők képét éppen ezért tetőkről készült nagytotálók követik, melyek szemben a ház sötét és nyomott hangulatával kitárulkoznak, levegőt és látszólagos nyugalmat árasztanak. Ha nem láttuk volna előttük a szürke öltönyös világot, azt is hihetnénk, hogy nincs semmi baj - így viszont inkább

annak a feszültség fokozódik, hogy vajon mikor robban darabokra a felszíni idill, mikor tör elő a háttérből a pusztító mechanizmus.

4.2.6 A főhős bőrcsere műtétje

Az ellenpontoszó, a különböző érzeteket egymással direkt konfrontáló technikának megfelelően a nyugalom és harmónia méltóságteljes totáljait dinamikus, sűrűre vágott, kézikamerás képek követik, amint valakit egy szűk folyosón hurcolnak. A szürke öltönyös alakja itt is meghatározó, vonulása a pincefolyosón az elhagyott házbeli passzázs folytatása. Az őt bemutató képek következetesen hátulról, vele együtt mozgó beállításból vannak felvéve, a szilárd céltudatosság és feltartóztathatatlanság érzetét kölcsönözve a képeknek. Ezért is esett választásunk **a steadycam folyamatos mozgást biztosító** felvételi technikájára: a szürke öltönyös fenyegető erejét nem tudná más beállítás ilyen egyértelműen megmutatni, hiszen az által, hogy az ő alakja szinte fix kompozícióként mindig a kép közepén helyezkedik el, a környezet mozgása válik dominánssá, ezzel pedig az az érzésünk támad, hogy az általa képviselt elvek ereje akadály nélkül hatol be és terül szét világban, bármerre is jár. Megjelenésének így mindig következménye van – ezt jól mutatják a vonulást követő elhurcolás képei, melyek sűrűre vágott ritmusa az erőszak mozzanatát emelik ki.

Az előző részben még csak tervként fogalmazódott meg a testi beavatkozás, most azonban meg is történik. Az elhangzó regényrészlet a főhős bőrcsere műtétjét idézi fel, melyről a főhősnek csak homályos emlékképei vannak; a részletekre nem, csak a sokkoló élményre emlékszik. A szöveg alatti montázs igyekszik **az emlékezés logikáját** szervezőelvként felhasználni, vagyis elsősorban impressziókat és hangulatokat bemutatni. Ennek érdekében különböző típusú vizuális anyagok keverednek, melyeknek azonban egy irányba kell mutatniuk. A különféle ismeretterjesztő filmekből vett archívok műtétek és más orvosi beavatkozások pillanatait vegyítik egy régi super 8-as kamera családi felvételeivel, és ezekhez csatlakozik a harci repülők előző részben már exponált képe. Az operációk részletező bemutatása a már tárgyalt testiség elmélyítését szolgálja, és bár eredetileg ezek a gyógyítás fázisait ábrázolják, a film és a szöveg értelmében a pusztítás és az emberi integritás szétzúzásának tablójává válnak. Az ezzel párhuzamosan látható családi életképek a rendezői szándék szerint kettős célt szolgálnak. Egyrészt az az erőfeszítést mutatják, mellyel az önállóságát elvesztő és ezzel a megsemmisülés szélén álló emberi tudat utoljára még megpróbál megkapaszkodni a számára életet jelentő értékekben: a gyerekkor, és annak emlékei a legalapvetőbb alkotóelemei egy ember életének, az emberi méltóság elvehetetlen

részeként élnek bennünk (gondoljunk csak az *Aranypolgár*-ra, melynek ez az egyik főmotívuma). Másrésztől – a fentiekkel szoros összefüggésben-, kihangsúlyozzák a palomista mozgalomhoz hasonló, önnön kizárólagosságukat hirdető ideológiák azt a lényeges törekvését, hogy a gondolatokat és az emlékezetet is a maguk uralma alá hajtásuk. Ebben az értelemben, bár a szöveg a testi beavatkozásról szól, **a tudat átoperálásának folyamataként** élheti meg a néző ezt a montázst.

4.2.7 Tubica fajtani fejtegetései

A műtét utáni szövegrész Tubica baljóslatúan bizalmaskodó, a főhőshöz intézett beszédét ismerteti, melyben a mozgalmi terminológiáról és **a galamszabású segédember kifejléséről** esik szó. Mintha csak Tubica a műtét célját akarná kissé zavarosan megmagyarázni, és annak helyességéről a főhőst meggyőzni. A műtét egy olyan dramaturgiai fordulópont a regényben, melyet vizuális síkon is érzékeltetni akartunk, vagyis az előtte és utána lévő részt valamilyen módon szét kellett választani. Ennek megfelelően változik a helyszín: már nem a romos házban vagyunk, hanem egy néptelen kórház helyiségeit látjuk. Érzetre ez ugyanabba a szférába tartozik, a szürke öltönyös alakja ezt félreérthetlenné teszi, ám mégis más a hangulata. A házban a készülődés fázisain volt a hangsúly, az ott megjelenő motívumok mind a műtét felé mutattak, most az operáció után azonban az új időszámítás kezdetén. Ezért is **nyugodtabb hangulatúak a képek**: nem a feszültséggel terhes, homályos célú fenyegetés érzetét kell felkeltsék, hanem Tubica elégedettségének és a további perspektívák megnyitásának kifejezése a céljuk. A folyamatos előrehaladást mutató, mozgó kamerás beállítások maradtak, hiszen ezek biztosítják a film egészére nézve a formai kohéziót, ugyanakkor olyan nézőpontból mutatják a fejleményeket, melynek segítségével a fokozatos feltárulkozás és a dolgok mélyére hatolás attitűdjét élheti át a néző. A szürke öltönyös alakja azonban, szemben a korábbi részekben mutatott aktivitással, teljesen statikus: álló vagy guggoló helyzetben látjuk az elhagyott helyiségekben, mint aki vár valamire. A cél ezzel annak érzékeltetése volt, hogy a jelenléte totális, mindenre kiterjedő, alakja kikerülhetetlen. Ha kell cselekszik, ha kell kivár, az általa képviselt eszme úgyszólván megállíthatatlan.

Ezt hívatott érzékeltetni az ezt követő montázs, a metróállomáson siető emberek képeivel. A szöveg az új, palomista segédember eljövételét és a homogén „burukk-közösség”-et hirdeti, vagyis a főhős átoperálást már egy szélesebb horizonton értelmezi. A koncentrált tömeg bemutatása ezt a törekvést jeleníti meg, vagyis túl az egyes ember identitásának felszámolásán

már a **tágabb közösséget fenyegeti** a Tubicák ambiciózus mozgalma. A beállítások éppen ezért szándékoltan arc nélkül mutatják az embereket, és nem mint egyének sokaságát. Hiszen az átalakítás célja a személyiség szétzúzása és a kollektív, irányítható tudat létrehozása, a feloldódás az egy irányba haladás parancsában. Egy metróállomás a maga klausztrófó jellegével, a tömeget mozgató gépeivel és mechanizmusaival alkalmas közegnek tűnt ennek megjelenítésére, ezért is vannak a részletek kihangsúlyozva. A mozgólépcsőre fel és lelépő lábak, a mozgó korlátba kapaszkodó kezek, a metrókocsik nyíló és záródó ajtajai, a szinkronban mozgó sokaság egy olyan helyet mutat, ami összemossa és megkülönböztethetlenné teszi az individuális jegyeket. Az emberi tömeg ilyen értelmű bemutatása **rímeli a galambokról korábban mutatott képekre**, a két közösség azonosulása, egymásba olvadásának folyamata határozottan mutatja magát – a montázs így támasztja alá a galambszabású ember szövegbeli vízióját. Legvégül a szürke öltönyöst látjuk, ahogy mozdulatlanul, nekünk háttal áll egy várostérkép előtt. Statikus figurája éles kontrasztban van az órá ügyet sem vető, és trükkel felgyorsított, előtérben hömpölygő tömeggel szemben. Szándékunk szerint a „köztetek vagyok!” üzenete ez, annak érzékeltetése, hogy a háttérben felkészülve, eltökélten, a kellő módszerek birtokában már készen áll az eszme és a mozgalom, hogy a maga képére formálja a valóságot.

4.2.8 A főhős megtudja, hogy szárnyakat operáltak a hátára

A következő regényrészlet azt a pillanatot idézi fel, amikor a főhős megtudja Tubicától, hogy nem csak bőrcserét hajtottak végre rajta, hanem szárnyakat is műtöttek a hátára. A regényben ez a fejlemény a főhős és az olvasó számára is meglepő fordulatként jelenik meg, hiszen korábban semmilyen konkrétan erre utaló jel nem volt, a műtét részleteit homály fedte. Ezzel szemben a filmben a *Vitruvius tanulmány* kapcsán a szárny-motívum hangsúlyosan megjelent, előrevetítve a várható fejleményeket, így a főhős szembesülése a durva beavatkozással nem olyan sokszerű a néző számára. Nem is lehet, hiszen ahhoz meg kellene mutatni ezt a maga naturális valójában, ami – ahogy a bevezetőben esett róla szó – nem lehetett a film tárgya. És nem is kell, hogy az legyen, mert a montázs dramaturgiája eddigre elcsúsztat bizonyos hangsúlyokat a regényhez képest. Vagyis ezen a ponton nem egy bizarr és kegyetlen fordulat hatásának a kidolgozása a cél, hanem a különböző képrétegek által eddig felépített gondolat végkifejletének a bemutatása. Ennek érdekében már meglévő elemekkel (galambok figyelik az embereket, erőt kifejtő test részletei, madáremberré átfestet Leonardo rajz) lezárjuk a testi

beavatkozást és az egyes emberre korlátozódó tudatformálást bemutató részt, a montázs mintegy összefoglalja a történeteket.

A szürke öltönyös ennek végén pezsgőt iszik, majd kilép a házból. Az ezt követő passzázst ugyanazzal a technikával vettük fel, mint a korábbiakat: a kamera csak hátulról mutatja, és a haladásának megfelelő tempóban követi. Ezt tekinthetjük annak **a bizonyos központi képnek**, amelyről a másik két adaptáció kapcsán is esett már szó: számomra ebbe sűrűsödik össze a regény alapgondolata, vagyis a szabad emberi tudatot leigázni akaró ideológia észrevétlen szétterülésének a lehetősége.



Elemeztük már, hogy milyen hatása van ennek a beállításnak, most annyit érdemes ebből felidézni, hogy ez a kompozíció és mozgás a kép közepén lévő alakjához képest rendezi el a világot, és nem őt helyezi bele kívülről. Vagyis **a valóság ő köré szerveződik**, ezzel pedig annak alapvető mozzanatává, meghatározó erejévé válik. Bármilyen külső, leíró nézőpont az utcákon való vonulásáról legyengítené ezt a pozícióját és eljelentéktelenítené figuráját, ez pedig aláásná azt a dramaturgiai hatást, amit ennek a résznek ki kell fejeznie. Hiszen ez az a pillanat, amikor túl az egy emberen végzett sikeres kísérleten, következhet a világ birtokba vétele, a nagy, végső átalakítás, mely mindenkit érinteni fog. Határozott és nyugodt vonulása a város különböző pontjain azt az érzetet kelti, hogy mindenhová elviszi és szétszórja azt a tudást és tapasztalatot, melyet a ház falai között kiérlelt. Mi, nézők, tudjuk, hogy mik a szándékai, ismerjük a veszély mibenlétét. A járókelők közül viszont senki nem néz rá, gyanútlanul mennek el mellette - ahogy korábban nem néztek fel a repülőkre, és nem figyeltek fel a galambokra.

Ezt a feszültséget **a galambok közbevágásával** is igyekszünk fokozni. Ők az egyetlenek, akik érzékelik jelenlétét, amerre jár, hirtelen aktívvá válnak, felrepülnek. Mintha idáig csak erre vártak volna, és minden eddigi megjelenésük az erre való készülődést jelentette volna. Ebben az összefüggésben tetten érhető a bevezetőben tárgyalt alapgondolat, vagyis a „minden

készen áll” érzete. A galambok mindenhol ott vannak, mindenkit szemmel tartanak és csak a jelre várnak – amit most a szürke öltönyös meg is ad nekik a puszta jelenlétével. Az ő alakjuk így azonosul a magát mindenhová befészkelő, emberi integritást felszámolni akaró ideológiával, a mindennapok egyszerű részeseiből így válnak végül fenyegető, baljóslatú tömeggé.

A passzázs végén **ismét megjelenik Parti Nagy**, amint elmegy a szürke öltönyös mellett. Ő az egyetlen, aki ránéz, aki érzékeli jelenlétét – ez a motívum keretes szerkezetként fogja közre az eszme és a mozgalom kibontakozását, mely eddigre szinte teljesen végbement. Fontos ebből a szempontból, hogy ez alatt azt a szöveget halljuk, amikor a főhős a regénybeli íróra zúdítja indulatát: *„Csókoltatom az elmebeteg fantáziádat. És azt kívánom, nyissák rád a ketrecajtót. Más elégtételelem úgy sincs, mint hogy lássam a reszketésed. Ahogy reszkettek mindannyian. És befosva hallgatjátok a főtörést. A készülődést.”* Ezek a mondatok már azt a fejleményét vetítik előre a történetnek, ahogy a kezdetben megrettent, szabadságáért küzdő és tiltakozó főhős megadja magát sorsának, és a testi beavatkozás és a lelki terror következtében Tubicáék eszméjének és mozgalmának hívévé válik. A fenyegető tónus jól mutatja, hogy milyen eredményesen lehet a szabad tudatot megtörni és egy diktatórikus akarat szolgálatába állítani. Parti ennek tudósítójaként jelenik meg a regényben, és szemtanújaként a filmben. Találkozása a szürke öltönyössel így azt a pillanatot örökíti meg, amikor megtörténik a baj, amikor akadálytalanul szétterjed a világban a „galambszabású ember” eszméje. És ezért látjuk meg a végén **a szürke öltönyös arcát**. Eddig következetesen hátulról láttuk, most hirtelen felénk fordul és kinyitja szemét, melyek vörösen világítanak. Kissé brutális és fenyegető külalakja ezzel még nyomasztóbbá válik. A cél ezzel az effekttel az volt, hogy az emberi mivoltán túl megérezzünk valami diszharmonikus és pusztító dimenziót, mely a lényegét képes kifejezni. Alakja a film végére így válik teljessé, alatta a város – mely maga a világ - pedig gyarmatosítandó területté.

4.2.9 A főhős levele a Főfajtanácshoz

Az utolsó regényrészlet a főhős levelét ismerteti, melyben büszkén vállalja, hogy galambbá operálását önként vállalta a palomista fajgenetika dicsőségére. Egyszersmind megfenyegeti azokat, akik nem hisznek a beavatkozás sikerében, és kifejezi tiszteletét és elismerését Tubica e téren kifejtett erőfeszítését illetően.

Ez már a végkifejletet, az átalakítási folyamat utolsó fázisa, mely azt mutatja, hogy tökéletesen **sikerült végrehajtani a tervet**. A kezdetben saját emberi méltóságát harcosan

védő főhősből az őt önmagából kifordító eszme harcos támogatója lett, úgy testben, mint lélekben hasonulva ahhoz. A szabad akarat elbukott, **a személyiség felmorzsolódott**. Ennek vizuális leképezésére az utolsó montázs kétféle anyagot használ fel. Egyrészt a városról felső gépállású, fekete-fehér, a biztonsági kamerák felvételeit idéző beállításokat látunk, melyek folyamatosan pásztázzák az utcákat és a járókelőket. Ezzel annak az érzetnek a felkeltése a cél, hogy az ember állandó megfigyelés alatt van, intimszférája megszűnik, szabadsága pedig illúzióvá válik. Mivel az ezt megelőző snittben a tetőn álló szürke öltönyös szemét láttuk, ezek a képek az ő szemszögét is mutathatják – mintha ő volna maga a biztonsági kamera, amely mindenütt jelen van. A másik része a montáznak ismét archív felvételekből áll, ám most olyan **történelmi tablókat** látunk, amelyek a tömeg, a kollektív tudat és az erődemonstráció mozzanatát hangsúlyozzák. Szándékosan olyan archívokat igyekeztünk használni, melyek konkrétan nem teszik felismerhetővé, hogy milyen mozgalomhoz és ideológiához köthető események ezek, mivel bármi ilyen jelzés leszűkítené a film jelentéshorizontját. Bár a regénybeli fajideológiai fejtegetések és a terminológia a náci eszmékhez hasonlít a leginkább, mégis, a lényeg az egyes embert történelmi kortól és helytől függetlenül fenyegető, egy vélt igazság kizárólagosságát hirdető, és a kollektivitást az individuummal szembe helyező gondolatrendszer felidézése. A különböző tömegdemonstrációk koreográfiái és a katonai fegyelem képei maguk alá temetik az egyes ember személyiségét és szabadságát, csak a nagy, közös ügy létezésének jogát hirdetik. A palomista mozgalom regényben kifejtett eszméje így azonosul a történelemből ismert pusztító struktúrák működési mechanizmusával, és ugyanakkor kifejezi a veszély aktualitását, illetve az emberi méltóság felszámolásának folyamatos lehetőségét.

Parti Nagy regényét lehetetlen filmre vinni, állapítottuk meg korábban. Az ismert rendezői koncepció és a bemutatott vizuális eszközök is csak egyfajta megközelítést tettek lehetővé, melynek középpontjában a montázs mint a mindennapi valóságot új megvilágításba helyező eszköz kapott kitüntetett szerepet. Segítségével próbáltuk meg a különböző típusú vizuális anyagokat termékeny összefüggésbe hozni, hogy segítségével a film kifejezhesse az eredeti mű alapgondolatát. Ha annyit sikerült megéreztetni, hogy a regényben felvetett kérdések nem egy távoli, fantasztikumba ágyazott világra vonatkoznak, hanem mindenki számára elsőrendű fontossággal rendelkeznek, akkor elmondhatjuk, hogy alkotóként eredményes stratégiával közelítettünk a mű felé. És akkor tulajdonképpen az is mindegy, hogy az így létre jövő mozgóképet adaptációnak nevezzük-e, vagy valami másnak.

5. Befejezés

Ha minden egyes irodalmi mű más és más adaptációs stratégiát igényelt is, aszerint, hogy mit tekinthetünk a mű szellemének, vannak közös mozzanatok a megközelítésben. Hiszen mindig megszületik egy szöveg által létrehozott fikciós világ, melynek letapogatása és kivizsgálása a rendező számára alapvető fontosságú. A novellákban persze ennek mindig csak egy szelete jelenik meg, de ha ez markáns és következetes írói stílus következménye, akkor az olvasó képes kitölteni a láthatatlan részeket, és önmagában megkreálni az adott mű univerzumát. Regény esetében tágabb horizont rajzolódik ki, de ezt is csak akkor tudjuk önálló létezőként elfogadni, hogyha önmaga logikáján belül következetes elvek szerint konstruálódik meg. A rendezői koncepciónak mindig ebből, az eredeti szöveg által létrehozott világból kell kiindulni, és nem az előtérben játszódó történetből. Ha erről van egy egyéni víziója, akkor meg tudja találni azokat az eszközöket, melyekkel más hordozóanyagon, de megteremtheti ennek filmes megfelelőjét. És ekkor nem az a fontos, hogy az így születő adaptáció találkozik-e minden olvasói-nézői elvárással - vagyis, hogy mennyire hűen és reprodukáló jelleggel teszi ezt meg -, hanem hogy képes-e elérni a hitelességnek azt a fokát, mely egy önálló, szuverén alkotás rangjára emeli, és hogy képes-e az eredeti mű szellemében egy saját univerzumot létrehozni.

Véleményem szerint e gondolat mentén jöhet létre az az alkotói attitűd, mely az eredeti mű szellemének filmes újragondolását teszi meg a kifejezőeszközök és jelentéshordozó rétegek központi szervezőelvévé - vagyis a forgatókönyvtől kezdve a színészválasztáson és díszleten át a beállítás technikáig és vágásig mindent egy központi gondolat köré igyekszik elrendezni. És ehhez kapcsolódik a központi kép szerepe, mely attól függetlenül, hogy milyen irodalmi műről és milyen stílusú majdani filmről van szó, mindig alapvető kiindulási pont egy rendező számára. Ez tekinthető ugyanis az első kapocsnak a szöveg által létrehozott világ és a film univerzuma között, ez valamilyen módon mindig magába sűríti az alapgondolatot, jóllehet intuitív, ösztönös formában. És valójában innen is nyeri jelentőségét és igazságát - hiszen egy olyan valóság bevillanó képe, mely még nem körvonalazódott teljesen a tudatban, ám mégis megnyilvánul, és érzéki hatást hoz létre. Ebből kiindulva, ezt mintegy origóként felfogva aztán képes kibomlani a film horizontja, hogy végül kiépíthesse a maga egyedi, de az eredeti művel termékeny párbeszédet folytató világát.

Ha mindezek alapján és összefoglalásképpen meg kellene fogalmazni azt a fő rendezői elvet, mely egy irodalmi mű adaptációja során irányítja az alkotói folyamatot, akkor azt mondhatjuk, hogy minden esetben egy olyan szuverén filmvilág létrehozása a cél, mely saját

szabályrendszere és törvényszerűségei alapján és ezek által igazolva képes az eredeti műtől független, önálló entitásként megjelenni, úgy, hogy közben azok számára is hordozza, illetve megidézi az eredeti mű szellemét, akik azt nem olvasták, és arról semmilyen tudással nem rendelkeznek.

Irodalomjegyzék

- Babiczy Tibor: Tükröm, tükröm... A gyerek. *KönyvesBlog*, 2007.05.26.
- Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Gondolat, Budapest, 1984.
- Bazin, André: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 1995.
- Baranyák Csaba: Balatony Lajoska valamelyik Lajosnak. *Prae*, 2001/3-4.
- Bárdos Judit: Metafora és metonímia a filmművészetben. *Világosság*, 2006/8-9-10.
- Bárdos Judit (szerk.): *Eizenstein-tanulmányok*. Budapest, Áron kiadó, 1998.
- Biró László: Nemzet és narráció. *Metropolis* 5, 1998.
- Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. Századvég Kiadó, Budapest, 1994.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.
- Bodor Béla: Ezmég-azmár. Házasságon innen és túl, *Litera.hu*, 2006.05.26.
- Bombitz Attila: Létláncolat. *Élet és Irodalom*, 2007, május 25.
- Brook, Peter: *Változó nézőpont*. Orpheusz, Budapest, 2000.
- Csuhai István: Csekély ügyek. *Élet és Irodalom*, 1999/4.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001
- Eco, Umberto: *Hat séta a fikció erdejében*. Európa Kiadó, Budapest, 1995
- Fuzellier, Etienne: *Irodalom és film*, Budapest, Magyar Film tudományi Intézet és Filmarchívum, 1971.
- Gács Anna - Gelencsér Gábor (szerk.): *Adoptációk*. Film és irodalom egymásra hatása. József Attila Kör - Kijárat Kiadó, Budapest, 2000.
- Gelencsér Gábor: *Átkötések*. Film és irodalom kapcsolata az 1945 utáni magyar filmművészetben, Apertúra, 2008/nyár
- Györffy Miklós: Párhuzamok és kereszteződések. A magyar irodalom és film kapcsolatai a hatvanas és hetvenes években. *Filmspirál* 3, 1997.
- Györffy Miklós: Emberek író- és felvevőgéppel. A magyar próza és film egy évtizede. *Filmkultúra*, 80/1.
- Györffy Miklós: Szerepcsere vagy munkamegosztás. Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés százéves együttélése. *Filmspirál* 4, 1998.

Iser, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein.* Budapest, Osiris, 2001.

Kenedi János (szerk.): *Írók a moziban.* Magvető, Budapest, 1971.

Kovács András Bálint: *A film szerint a világ.* Palatinus, Budapest, 2002.

Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés.* Korona kiadó, Budapest, 1997.

Kőrösi Zoltán: Tudják, ezért nem mondják. *Élet és Irodalom*, 1997/42.

k szonja: Sötét szárnyak suhogása. In: *Az irodalom visszavág, Új folyam/7 – 2000 ősz-tél*

Lengyel Menyhért: *Életem könyve.* Naplók, életrajzi töredékek. Gondolat, Budapest, 1987

Margócsy István: Az irodalmias filmcsinálás hátulütői. *Metropolis 1*, 1997.

Márton László: Az esemény és az erőter. Zoltán Gábor novelláiról., *Jelenkor*, 1999/4.

M. Nagy Miklós: Erények könyve, *Kritika*, 1999/12.

Nagy Boglárka: Bizonyíték vagy ígélet?, *Élet és Irodalom*, 2006. május 26.

Nagy Boglárka: Rémségek kicsiny boltja avagy bevásárolt-e az olvasó. *Jelenkor*, 1998/7-8.

Németh Zoltán: *Parti Nagy Lajos*, Kalligram Kiadó, 2006.

Nyerges András: Egy humanoplutokrata a galambrezsimben, *Könyv7*, 2000/15.

Pethő Ágnes (szerk.): *Képatvitelek.* Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002.

Pethő Ágnes (szerk.): *Köztes képek.* A filmelbeszélés szinterei. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2003

Renoir, Jean: *Életem és filmjeim*, Osiris kiadó, Budapest, 2006

Sükösd Mihály: Galambapokalipszis, *Mozgó Világ*, 2000/szeptember

Szilágyi Ákos: A film elszakadása. *Filmvilág*, 85/8.

Szilágyi Zsófia: Second hand. *Alföld*, 2000/3.

Szilágyi Zsófia: Lehetségesek. A gyerekek, *Litera.hu*, 2007.04.12.

Tarkovszkij, Andrej: *A megörökített idő*, Osiris Kiadó, Budapest, 2002.

Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2.* Történet és fikció. Kijárat, Budapest, 1998.

Vári György: Ha egy téli éjszakán egy olvasó...Parti Nagy Lajos Hősöm tere című könyvének olvasási mintázatai. *Kalligram*, 2003/10.

Zsugán István: A realizmus parabolái irodalomban és filmen. Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal. *Filmkultúra*, 70/4.

Összegzés

Dolgozatomban bemutattam azt a folyamatot, ahogy egy irodalmi alkotásból film születik, elsősorban rendezői szemmel, ennek során pedig megfogalmaztam azokat az elvi és gyakorlati kérdéseket, melyekkel egy ilyen munka során az alkotó szembesülhet.

Fő kitételként azt állapítottam meg, hogy az irodalmi szöveg és a film kifejezőeszközei egyaránt képesek létrehozni egy saját, szuverén világot, melyek más és más hatásmechanizmusokkal szerveződnek egésszé. Az irodalom a nyelv teremtő erejénél fogva hozza létre a maga univerzumát, mely végül az olvasó saját fantáziája, érdeklődése, kulturális referenciái és belső vizualizációja alapján ölt formát, a film pedig a zárt filmképpel teremt meg a maga tágabb horizontját és a néző asszociációs lehetőségeit. A kétféle világteremtő aktus összefüggéseinek, esetleges átjárhatóságának kérdésére az irodalmi adaptáció filmes műfaja kérdez rá. A fő kérdés ebből a szempontból úgy hangzott, hogy létezik-e egy olyan belső mag, melyet az adott irodalmi mű lényegének vagy szellemének nevezünk, és ha igen, akkor ezt lehetséges-e megjeleníteni a mozgóképek eszközeivel adekvát és az eredeti alkotással egyenrangú módon; illetve, hogy a film milyen eljárásokkal és technikákkal tud felépíteni egy irodalmi előképpel rendelkező, ám mégis szuverén világot.

Hogy erre milyen alkotói választ lehet adni, azt három különböző, saját rendezői gyakorlatomból vett irodalmi mű adaptációján keresztül mutattam be. Mivel három markánsan egyedi stílusú szerzőről van szó, különböző stratégiával kellett közelíteni mindegyik műhöz.

Az *Állhatatosság* esetében a valóság irracionális dimenzióba csúszása, a mindennapi felszín mögött feltárulkozó, ismeretlen és fenyegető erő volt az a központi gondolati mag, mely meghatározta a film forgatókönyvének és stílusának a kialakítását. A novella szellemében azt kellett megoldani, hogy a valóság megbillenésének folyamatát a néző a film által felépített világ természetes és elkerülhetetlen fejleményeként fogadja el. Mindaz a változás, ami az eredeti elbeszéléshez képest történt az adaptálás folyamán, ezt a célt szolgálta. Fontos eszközként határoztam meg azokat a képi eljárásokat, melyekkel a hétköznapi környezetből induló történetet az autótúrán során elemelik, majd a benzinkútnál már egy valószínűtlen szabályok szerint működő világ keretei rajzolják fel.

A *harmadik fiú*-ban a család csak a formákra adó, de minden őszinte gesztust nélkülöző, a másik esetleges problémájával szembesülni nem akaró közösségként jelenik meg, s mint ilyen, szervesen illeszkedik Háy szövegeinek világába. A filmmé formálás fő tétje az volt, hogy megmutassuk ezt a működési elvet, illetve azt a pillanatot, amikor rés támad ezen a

struktúrán, és a lány szembesül mulasztásával és felelősségével. Ez hangsúlyossá tette a színészi játék stílusát, illetve a képi fogalmazás eszközeit, hiszen mindkettőnek hordoznia kellett azt az ironikus jelleget, mely a novellák teremtette szövegvilág egyik jellemző sajátossága volt. Ennek kapcsán elemeztem a tablóképszerű, frontális beállítás technikát, mely alapvetően határozza meg a film vizualitását.

A *Hősöm tere* kapcsán pedig annak a lehetőségét vizsgáltam meg, hogy egy sokszorosán rétegzett, nyelvi és tematikai motívumaiban roppant gazdag, burjánzó írói fantáziával megírt regényt milyen stratégiával lehet mozgóképpé formálni. Az előző két novellához hasonló, hagyományos adaptáció szóba sem jöhetett, így született meg a montázsfilm koncepciója. A fő gondolati magnak azt tettem meg, hogy a felszíni nyugalom alatt bármikor létrejöhet egy, az emberi szabadságot, méltóságot és individuumot tagadó, illetve fenyegető ideológia és ehhez tartozó praktikum, mert ennek társadalmi-politikai referenciákkal rendelkező mentális-tudati keretei megvannak, ez mindig lehet fejleménye a világnak. Ez az elv a montázs eszközzel, archív, fikciós és életképszerű anyagok felhasználásával jelenik meg a filmben, az így megjelenő vizuális réteget pedig a regényből elhangzó szövegrészletek értelmezik és rendezik dramatikusan rendbe. Az így keletkező, a kör-körösség elvén alapuló szerkezeti struktúra fő feladatát abban jelöltem meg, hogy a nézőt mintegy örvényként húzza magába az eredeti mű alapgondolata mentén.

Dolgozatom végén néhány általános konzekvenciát összegezve arra a megállapításra jutottam, hogy akkor nevezhetünk sikeresnek egy adaptációt, hogyha az az eredeti irodalmi mű ismerete nélkül, immár szuverén alkotásként is képes felidézni és átéreztetni annak atmoszféráját és szellemét.