

Gelencsér Gábor

Posztsematikus historizmus

*Irodalmi művek nyomán készült mozgalmi filmek 1954–1962*¹

A magyar film sematizmusból modernizmusba átvezető 1954 és 1962 közötti korszakában a direkt politikai–ideológiai jelentés megfogalmazója – minden egyéb témát háttérbe szorítva – a politikai rezsim eredetmítoszáat megteremtő mozgalmi film lesz. A megidézett történelmi események alapján mindez természetesnek tekinthető, annál többet árul el az 1953-at követő kulturális olvadás erejéről, hogy az első film ebben a szemléletileg egyébként meglehetősen egysíkú tematikus (a kommunista mozgalom története) és műfaji (történelmi film) csoportban az egyetlen szabályt erősítő kivétel lesz. Noha a Karinthy Ferenc azonos című regényéből készült *Budapesti tavasz* (1955) a felszabadulás tízedik évfordulójára rendelt film, Máriássy Félix mégis képes a háború alatti ellenállási mozgalom (mítoszáának) felidézésén túl egy megrendítő, szintén a háború eseményei által motivált szerelmi drámát, ebben pedig egy társadalmi tabut is megjeleníteni. A mozgalmi múltat idéző többi történelmi film ezzel szemben fenntartja az aktuálpolitikai szempontokat közvetítő sematikus hagyományt, s ezáltal kevésbé távolodik el a sematizmustól. S amíg a sematizmus exponens műfajában, a termelési filmben az irodalom alig játszik szerepet, a sematikus szemléletet és formát továbbvivő történelmi filmben az adaptációk aránya és jelentősége megnő: lefedik a téma szinte teljes spektrumát, illetve mintát nyújtanak az eredeti forráskönyvből készülő filmek számára is. Mindebben az játszik meghatározó szerepet, hogy a kultúrpolitika saját történelmi előképének megírását várja el az íróktól, méghozzá a szocialista realizmus szellemében, amely a valóság (át)alakítását a múltra is kiterjeszti. A kortárs szerzők munkáiból születő adaptációk az 1948-as baloldali fordulat és az azt követő politikai kurzus eredetmítoszáat hivatottak megteremteni.² Az előzményekről, az első világháború előtti évek szociális forrongásának időszakáról mesél a Kassák Lajos *Angyal föld* című regénye alapján forgatott *Angyalok földje* (Révész György, 1962). A valódi alapítóesemény azonban a Tanácsköztársaság: a kommünről (és a mozgalom történetéről) szóló filmek sorát az 1953-ban elkezdett, de csak 1955-ben befejezett, Sándor Kálmán színműve nyomán forgatott Várkonyi Zoltán-film, *A harag napja* indítja el, ezt követi 1959-ben a Karikás Frigyes írásaiból készült Makk Károly rendezte *A harminckilences dandár*. A kommün bukása utáni ellenállási mozgalom hosszabb periódusa többféle stílust és műfajt hív elő (Nádasy László: *Razzia*, 1958 – Nagy Lajos; Várkonyi Zoltán: *Merénylet*, 1959 – Thurzó Gábor: *Biatorbágy*; Keleti Márton: *Pár lépés a határ*, 1959 – Mesterházi Lajos; Keleti Márton: *Puskák és galambok*, 1961 – Tatay Sándor). A fasizmus elleni harc és a második világháború ismét zártabb és rövidebb periódusra kiterjeszthető történelmi és műfaji keretet nyújt a filmek számára (Várkonyi Zoltán: *Különös ismertetőjel*, 1955 – Vészi Endre: *A küldetés*; Szemes Mihály: *Alázatosan jelentem*, 1960 – Bóka László). A háború utáni újrakezdés küzdelmét a kommunisták vezető szerepének bemutatása avatja történelmi témává (Keleti Márton: *Az élet hídjá*, 1955 – Hágy Gyula; Várkonyi Zoltán: *Sóbálvány*, 1958 – Thurzó Gábor). Hasonló a helyzet 1956 „ellenforradalmi” eseményeit csupán néhány év távlatából felidéző filmekkel, amelyek szemléletmódja pontosan illeszkedik az aktuális politikai rezsim

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

² Lásd ehhez Apor Péter tanulmányát az 1956 után születő történelmi regények ideológiájáról, különösen a *Kopjások* című, 1975-ben Palásthy György rendezésében adaptált Berkesi András–Kardos György-regény elemzését, amely 1919 bukása és az 1956-os „ellenforradalom” között teremt „mitikus” kapcsolatot. (Apor 2005, 163–165)

eredetmítoszát megteremtő történelmi filmek sorába (Keleti Márton: *Tegnap*, 1959 – Dobozy Imre: *Szélvihar*; *Virrad...*, 1960 – Dobozy Imre: *Tegnap*).³

Az irodalmi művek és a filmváltozatok a pártosság és a sematizmus tekintetében kiegyensúlyozottak: az adaptáció során hol csökken, hol fokozódik az alapmű ideológiai jelentése. Az eszmei mondanivaló közvetlenségét mindenekelőtt műfaji és stílári jegyek ellensúlyozzák, így az irodalmi művek nyomán készült történelmi filmek formavizsgálata a korszak ideológiaelemzése mellett egyrészt a műfajiság 1945 után egyre problematikusabbá váló kérdésére, másrészt az 1954–1962 közötti filmtörténeti periódus stílustörekvéseire is rávilágíthat.

A hiány jele

A történelmi film műfaja minden esetben, hol közvetettebb, alig érzékelhető, hol közvetlenebb, propagandisztikusabb módon a jelen értelmezési horizontján foglalkozik a múlttal, illetve a múlt feltárása a jelen értelmezését szolgálja. Különösen így van ez egy ideológiailag felügyelt kultúrában, ahogy épp emiatt a „felügyelet” változása is jól lemérhető a műfaj vizsgálatával. A történelmi film általánosnak mondható jelenre vonatkoztatottsága természetesen az 1954–1962 közötti időszakban is érvényes marad. Ezen a kereten belül az aktualizálás mértékét jól szemléltetik az irodalmi művek nyomán készült filmek: a közvetettebb, indirekt jelenértelmezések a klasszikus, míg a jóval közvetlenebbek, direktebbek a kortárs szerzők adaptációihoz kapcsolhatók.⁴

A kortárs szerzők adaptációi az éves tématervek – 1956 után pedig már csak a régi gyakorlat szellemének – megfelelően megrendelésre készülnek, s közvetlen politikai üzenetet fogalmaznak meg. Ezeknél a filmeknél a konkrét társadalmi–politikai–ideológiai jelentés személyes motivációkkal gazdagított elmélyítésére, hitelesítésére van legfeljebb lehetőség. A feladat nehézségét és a műfaj átpolitizáltságát jelzi, hogy ezt csupán egyetlen filmben sikerül eredményesen végrehajtani. S noha a Karinthy Ferenc regénye nyomán készült Máriaassy-film, a *Budapesti tavasz* már 1955-ben megvalósul, ennek a törekvésnek mégsem akad folytatása. A *Budapesti tavasz* keletkezéstörténete pontosan leírja a korszakban az írók és az irodalom kulturális funkcióját. Hogyan is indulnak egy, a háború befejezésének tízéves évfordulójára tervezett film munkálatai?

A filmgyár Dramaturgiája 1954 elején zártkörű felszabadulási filmnovella-pályázatot hirdetett. Tizennégy „elsővonalbeli” író kérte fel, hogy vegyenek részt a pályázaton. (Szilágyi G. 1994, 168)

Köztük van Szabó Pál, Déry Tibor, Örkény István, de forgatókönyv, s abból Máriaassy Félix rendezésében film végül Karinthy Ferenc 1953-ban megjelent regényének első két, a háború befejezéséig tartó részéből születik.

A *Budapesti tavasz* főhőse, az önéletrajzi vonásokat mutató apolitikus, pályakezdő értelmiségi, az író első regényeinek (*Szellemidézés*, 1946; *Kentaur*, 1947) önvizsgáló, kereső karakterét idézi. Budapest ostroma azonban kimozdítja a főszereplőt valóság iránti közömbösségéből, s a fasizmus ellen küzdő kommunista partizáncsoporthoz csatlakozik. Az ellenállási történetek kliséjét idéző regény a főhős értelmiségi-polgári családjának eleven rajzával, valamint a férfi politikai aktivitását motiváló szerelmi szállal emelkedik ki a szocialista realista művek átlagából. Az illegális kommunista sejt és a szovjet katonák hétköznapi, póztalan, magától értetődő hősiességének bemutatása ezzel szemben már jóval

³ A két önálló, ám azonos szereplőket felvonultató, történetükben is egymásra utaló film forgatókönyvét Dobozy Imre *Tegnap* címen kétrészes filmregényként publikálja; az első rész, azaz a *Tegnap* című film előzményének az író *Szélvihar* című, 1958-ban bemutatott drámája tekinthető.

⁴ Az 1954–1956 közötti korszak történelmi filmjeinek „témaváltásához” lásd: Szilágyi G. 1994, 125–210.

kevésbé árnyalt és hiteles. A könyv legfontosabb mozzanata a személyes motiváció és a társadalmi cselekvés összekapcsolása. Karinthy művészetében mindez a pályakezdés és a sematizmus éveinek szintézisét jelenti, amely találkozik az 1953-mal induló művészeti szemléletváltás egyik meghatározó törekvésével. A szemléletváltás az irodalom közvetítésével megjelenik a filmben is: 1954–55-től sorra mutatják be a társadalmi tematikát személyes motivációval hitelesítő, sőt később alkalmanként kiváltó filmeket.

Az ideológiailag leginkább terhelt történelmi filmekben ez a törekvés csak kivételesen, a baloldali fordulat geneziséét megteremteni hivatott, legtöbbször évfordulóhoz kapcsolódó „megemlékezés” filmekben pedig még kevésbé jelenhet meg. A *Budapesti tavasz* azonban nem csak emiatt fontos adaptáció: „(meg)emlékezés-politikája” ugyanis nem csupán az ellenállás mítoszát, hanem az 1945 után évtizedekre eltemetett magyarországi zsidóüldözés valóságát is felidézti.⁵ Az egy évvel korábbi, gondolatilag és művészileg egyaránt zavaros *Fel a fejjel* című bohózat után (Keleti Márton, 1954) drámai erővel mutatja be egy fiatal zsidó lány és sorstársai meggyilkolását a háború utolsó telén, Budapesten. A társadalmi trauma felidézésének, az emlékezésnek és emlékeztetésnek a jelentőségét növeli, hogy a tragédia nem illusztratív, hanem alakító módon kap helyet a regény, de mindenekelőtt a film történetében: a katonaszökevényként bujkáló főhőst a zsidó lányhoz fűződő szerelme, illetve a lány elvesztése mozdítja ki tétlenségéből, s viszi a kommunista ellenállók illegális csoportjához. A magyar és zsidó sors ezen a módon történő összekapcsolása a regényben is fontos elem, a történet egészét tekintve azonban – különösen a filmből kihagyott harmadik, 1945 után játszódó részt is figyelembe véve – kevésbé meghatározó. Mindez elsősorban a nagyobb ívű történeti áttekintés és társadalomrajz következménye. Utóbbiban fontos szerepet kap a főhős édesapjának megcsömörlött polgári értelmiségi alakja, a katonaszökevényeket befogadó keresztény középosztálybeli család rokonsága vagy a főhős barátja, a kommunista öntudatra ébredő munkás. Az adaptáció során a történeti ív és a társadalomrajz szűkítésének arányában erősödik meg a drámai szerkezet, s a lány halála az elbeszélés fordulópontjának hangsúlyos helyére kerül. Mindennek jelentése és jelentősége különösen annak fényében érdemel figyelmet, hogy a magyar film a következő években csak elvétve, legtöbbször epizódokban, kisebb dramaturgiai súllyal érinti a zsidóüldözés és a holokauszt témáját.⁶

Máriássy a szerelmi szálát éppen az ideológiai–politikai jelentéssel összefüggésben erősíti fel: párhuzamba állítja a kommunista ellenállás történetét mitizáló cselekményszállal, illetve a lány halálát a narratív szerkezet csúcspontjára időzíti. Az előbbi megoldás jelképes mozzanata a szerelmesek jövőtervezésének és a parlamenten Osztjapenko kapitány legendájának párhuzamos montázsa.⁷ Az utóbbit pedig a lány kivégzésének a filmelbeszélés „egyórás csúcspontján” történő elhelyezésével, s megjelenítésének képi erejével éri el. Mindkettő változtatást jelent a regényhez képest: a lány halála ily módon a főhős döntésének dramaturgiai is hangsúlyozott motivációja, a kivégzés jelenete pedig a zsidóüldözés és a holokauszt egyik lehetséges, azóta számos műben és elgondolásban megjelenő reprezentációja lesz.

A regényben a lány kivégzése az első rész végén történik, vagyis a könyv korabeli kiadásának egyharmadánál. Ezt követően még számos hatás alakítja a főhős formálódó politikai meggyőződését. A jelenetet kizárólag az ő, jellegzetesen passzív nézőpontjából látjuk. Ezen a ponton Máriássy a regénnyel éppen ellentétes módon mozgatja szereplőjét, s teremti meg a film szemléletileg és stilisztikailag legfontosabb és leghatásosabb jelenetét. Karinthy nál

⁵ A témához lásd György Péter *Apám helyett* című könyvének *Az amnéziaterápia / A Kádár-korszak fausti egyezsége* című fejezetét. (György 2010, 17–69)

⁶ A témához lásd: Surányi 2001.

⁷ „A személyes sors összefügg egy ország, egy nép sorsával. Ezt akartuk elmondani például a szerelemnek és a parlamentnek az összemontírozásával” – mondja erről a rendező Szabó Istvánnak adott interjújában. (Szabó 1969, 8)

miután a főhős a nyilasház őrétől megtudja, hova vitték a zsidókat, a lány keresésére indul, csakhogly először rossz irányba.

Nem tudta pontosan, merre szalad: a Dunához akart kijutni, de a sötét, elhagyott Vizivárosban nem találta meg a legrövidebb utat. A Toldy Ferenc utcán lefelé fordult, hanem az becsapta, jobbra kanyarodott vele s messzi elvitte, a Vár alá.

Máriássy ennél *valamivel* többet mond, de ez a valami éppen az, amivel a kifejezhetetlen botrány kifejezhető. A filmben látjuk a Duna-partra hurcolt, majd ott felsorakoztatott zsidókat – a kivégzésüket azonban nem, csak azt, ami a felfoghatatlan és ezért bemutathatatlan esemény előtt és után történik: a *hiányt*. A már korábban is hangsúlyos szerepben alkalmazott párhuzamos montázs révén ugyanis a Dunához vezető út és a lány után rögtön a folyó irányába rohanó férfi váltogatott képsora az üres rakparton találkozik egymással, így az odaérkező főhős előtt feltárul az ily módon dinamikus megjelenített hiány nagyszabású filmképe a cipők közt válogató nyilas katonával és a folyóba hajított, vízen úszó ruhadarabokkal.

A kiürült Duna-part szürke, ködös látványa „a holokauszt magyar filmes ábrázolásának meghatározó, úttörő darabja” (Varga 2003, 12), a magyar filmtörténet virtuális „emlékhelye”, ahol félévszázaddal később Pauer Gyula Can Togay közreműködésével *Cipők a Duna-parton* címmel a film jelenetét idéző valóságos emlékművet állít fel. Szabó István a *Szerelmesfilmben* tiszteleg a jelenet előtt, az *Apában* pedig a *Budapesti tavasz* záró képsorának részletét idézi. S kivételes a film „visszahatása” is a regényre: a szerző a könyv 1956 utáni kiadásából a forgatókönyvhöz, illetve a filmhez hasonlóan kihagyja a harmadik részt, így a regény ismertebb mai változata a filmhez hasonlóan az ostrom után az óvóhelyről a romos utcára kilépő emberek jelképes jelenetével ér véget.

Az ellenállás mítoszának megteremtése a *Budapesti tavasz* filmváltozatában oly módon valósul meg, hogy a személyes dráma egyszerre szorítja háttérbe és avatja súlyossá, hitelessé a társadalmi konfliktust. A filmben nem az illegális antifasiszta csoport idealizált bemutatása a meggyőző, hanem az a motívum, amely a főhőst a csoporttal való együttműködésre készíti. Mindez egyszerre köszönhető a korszakban új szemléletet képviselő regénynek, s az e szemléletet még radikálisabban adaptáló, stílusában a neorealizmus formaeszményét követő filmnek. A baloldali fordulat eredetmítoszának megteremtése azonban politikailag kényesebb téma annál, hogy abban az új szemléleti és stílustörekvések átütő erővel és hosszú távon érvényesüljenek. Mindez az 1953-at követő olvadás idején csak egyetlen kivételes műben valósulhat meg; az 1955-ben keletkezett másik két mozgalmi témájú film, a *Különös ismertetőjel* és *Az élet hídjá* „a korábbi szemléletet igyekezett átmenteni” (Szilágyi G. 1994, 163). Közvetlenül a forradalom után egy ideig az alkotók mellett a kultúrpolitika is kerüli ezt a témát, ám a mítoszépítés folytatása – hozzátevé immár 1956-os „ellenforradalom” történetét – nem sokat várhat magára. A mozgalmi témájú történelmi filmek 1958-as újabb hullámának sematizmusát azonban ekkortól már az irodalmi előzményekből átvett műfaji és stílári minták ellensúlyozzák, s ez egyes filmek esetében különös szemléleti és formai hasadtságot eredményez.

Fiktív mártír

A második világháború alatt az antifasiszta harcot szervező kommunisták tevékenysége a *Budapesti tavaszban* is megjelenik, központi témává azonban a szintén 1955-ben megvalósuló, már a maga korában propagandafilmnek tekintett, s ezért nagy körültekintéssel kivitelezett *Különös ismertetőjelben* válik. A film sajátossága, hogy főszereplőjének modellje valós történelmi figura. Schönherz Zoltán a Kommunisták Magyarországi Pártjának vezetőjeként irányítja a háborúellenes propagandát: bizottságot hoz létre, lapot ad ki,

vezércikket ír, tüntetést szervez. Utóbbi tevékenysége miatt 1942-ben letartóztatják, majd kivégzik.

Ennyit árulnak el róla az életrajzi adatok, a száraz tények. Ebből az élettöredékből kellett mítoszt csinálni, ebből a hétköznapi emberből hőst. (Szilágyi G. 1994, 188)

A film Vészi Endre *A küldetés* című ifjúsági életrajzi regénye alapján készül. A mű keletkezését előhívó korszak sematikus világát a szerző később több novellájában feldolgozza, amelyek közül az *Angi Verát* és a *Kettévált mennyezetet* Gábor Pál filmesíti meg 1978-ban, illetve 1981-ben. *A küldetés* filmváltozatának mitizálási gesztusát nyíltá teszi, hogy „a magyar függetlenségi harc kommunista mártírjainak, Schönherz Zoltán és hős társai emlékének” ajánlott film főszereplőjének nevét, szemben a regénnyel, megváltoztatják. Elhagyják továbbá a regényben szereplő másik kommunista mártír, a szintén saját nevén szereplő Rózsa Ferenc alakját, s tetteit és vonásait részben beolvasztják a főhős karakterébe. A főszereplőt Vészi egészen addig „a párt küldötteként” említi, amíg a nyomozó egy fénykép alapján nem azonosítja a személyét. Ettől a dramaturgiai fordulóponttól kezdve viszont „a küldött” már Schönherz Zoltánként szerepel a regényben. Az adaptációból kimaradnak a szélsőségesen aktuálpolitikai motívumok is, így például Rákosi és Sztálin nevének említése, vagy a „szocdemek” politikai aknamunkájára, árulására vonatkozó indulatos utalások. Várkonyi Zoltán adaptációja a főhős alakja köré koncentrálja a regény cselekményét, ugyanakkor fiktív karaktert állít középpontba, s ez bizonyos mértékig felszabadítja filmjét a hűség alól, miközben a mítoszteremtést annál hatékonyabban valósíthatja meg. A film az illegális, konspiratív politikai tevékenység szinte valamennyi látványos, akciódús motívumát beépíti a történetbe, s a regénynél több és nagyobb szerepet kapnak az események alakításában a nők, illetve rajtuk keresztül az érzelmi motívációk. Igaz, a főhős körüli asszonyok érzelmi fegyelme – az édesanyjáé és a munkatársáé – inkább erősítik a figurák öntudatos, szoborszerű merevségét; a megzsarolt és árulóvá lett mozgalmár érzelmi kiszolgáltatottsága pedig a szerelme és a főhős számára egyaránt végzetessé válik. A sematikus formált érzelmi–szerelmi motívum csupán a konspiratív tevékenységet taxisofőrként segítő mellékszereplő alakját képes valóban hitelesíteni. A motívációk és a karakterrajzok egyoldalúsága így a film – a regényéhez hasonló – legfőbb hiányossága lesz, amelyet a műfaji sémák már-már komikus burjánzása, valamint a korszakban szokatlanul intenzív archív-használat sem képes oldani.

A mártír kivégzés előtti utolsó éjszakájának mozgalmi pátosza, valamint az ügy folytatását jelző ideológiai „cliff hanger” zárlat ellenére („Vérünk, de nem fogyatkozunk”) a film pártossága összességében jóval alulmarad a regényén. A mitizálást támogató műfaji jegyek ugyanakkor adekvát *film*formát társítanak a regény ideológiai jelentéséhez. Felemás, bártortalan alkalmazásuk egyrészt a sematikus múlt öröksége, másrészt előrevetíti a műfaji filmek jövőbeni, részben a kultúrpolitika elvárásaiból fakadó ellentmondásos helyzetét.

Meteorológiai ideológia

Irodalom és film viszonya tekintetében hasonló a helyzet *Az élet hídja* esetében: a filmből kimarad az 1955-re már kényelmetlenné váló politikusok neveinek említése (Rákosi, Gerő, Sztálin); a műfaji jegyek segítségével pedig, amelyek az elemekkel (is) küszködő építkezésnek köszönhetően kerülhetnek bele a film narratív szövetébe, a jelképes didaxist igyekeznek az alkotók izgalmas látvánnyá stilizálni. Mindez azonban nem változtatja meg a film alapvetően sematikus karakterét, sőt *Az élet hídja* még szorosabban kötődik az ötvenes évek szellemiségéhez, mint *Különös ismertetőjel*.

A rendező, Keleti Márton személye mellett⁸ szerepet játszik ebben az író, Háy Gyula azonos című színműve is, amelyet 1951-ben, azaz a korszak zenitjén mutat be a budapesti Nemzeti Színház. A második világháború alatt felrobbantott hidak pótlására 1946. január 15-én átadott Kossuth híd építése az újrainduló élet szimbólumává vált. Háy darabja ezt az eseményt kétszeresen is a szocialista realizmus szellemében sajátítja ki: egyrészt a híd a reakciósook gúnyolódása és az ingadozók kétsége ellenére a haladók hitének köszönhetően valósul meg; másrészt ez a siker túllép a politika és szakma partikuláris érdekkörén, s az elemek legyőzésével mintegy metafizikus szinten teljesíti be a kommunisták küldetését. A főhős intézkedései és nyilatkozatai során mindenki fölött álló pártfelhatalmazottként nyíltan semmibe veszi a demokratikus választások eredményeit, a szakmai érveket, sőt a természeti erők működését is. A híd befejezését veszélyeztető jégzajlás miatt még korábbra ígéri az amúgy is feszített munka befejezését. Ennek kapcsán hangzik el a színmű és talán az egész szocialista realizmus legabszurdabb, ugyanakkor ideológiai természetéről, világlátásáról és utópisztikusságáról nyíltan árulkodó mondata: „Ez a kommunista válasz arra, hogy az időjárás ellenünk fordult.” A helyzetet végül az ily módon kozmikussá növelt szovjet segítség oldja meg: jégtörőhajók, illetve a jég robbantásának – technikailag egyébként nyilván magától értetődő – bevetése.

A filmváltozat a maga műfaji eszközeivel igyekszik ezt a fogalmi retorikát látványvá, a szereplők jelszavakból szőtt dialógusát emberi drámává formálni. Előbbi több, utóbbi kevesebb sikerrel jár. A katasztrófafilmek látványbeli és dramaturgiai megoldását alkalmazó zárójelenet szavak nélkül is képes kifejezni az elemekkel folytatott küzdelem léptékét. Ugyanez a szerepközi viszonyok ideológiai metszetében már kevésbé sikerül, noha a film ezen a téren nyúl bele leginkább az eredeti színműbe. Mindez, persze, Háy sematikus darabjához képest relatív eredményt jelenthet csupán, mégis figyelemre méltó, ahogy a film az 1953-ral kezdődő „új szakasz” szellemében az egyéni morált is bevonja a történet motivációs hálójába.

A színmű keletkezésének idején regnáló politikusok obligát említésének elhagyása mellett a darabot egyébként hűen követő film egyetlen lényeges dramaturgiai ponton változtat a cselekményen. Míg Háynál a főhős azonnal a hídépítők mellé áll, addig Keleti filmváltozatában egy ideig együtt maszkol kollégáival, s hosszasan vívódik azon, hogy az egykori arisztokrácia kínálta megbízások és a gyanúsán jól megfizetett munka helyett a nyomorúságos bért és körülményeket ígérő hídra menjen dolgozni. A film tehát kezdetben a főszereplőt is az ingadozók közé sorolja, míg a színműben ez a karakterfunkció – néhány mellékalakot nem számítva – csak a feleségre hárul. 1951-ben a kommunista főhősre még a kétség árnyéka sem vetülhet, 1955-ben már morális kihívásként éli meg politikai csatlakozását a haladók csoportjához.

A politikai mellett az érzelmi motiváció jelenlétét erősíti az egyik mellékalak finom átírása. A maszkekmunka mellett továbbra is kitaró családi brigád egysége megtörik: a két fiú közül a kisebbik ott hagyja apját és bátyját, s a hídépítők közé áll, ahol a rossz munkakörülmények miatt leszédül az állványról, és a folyóba fullad. Mártírhalála felébreszti apjában és bátyjában a már amúgy is mozgolódó munkásöntudatot, s ketten fogják pótolni a fiú helyét az építkezésen. Nos, a fiatalember döntését a színdarabban tisztán politikai meggyőződése motiválja, míg a filmben már ebben az érzelmek is szerepet játszanak, szerelme ugyanis szintén az építkezésen dolgozik.

Az ingadozó karakter státusának erősítése együtt jár a reakciósook bemutatásának gazdagításával. *Az élet hídjá* ennek következtében a sematikus filmek hagyományát idézi abban is, hogy a haladók csoportjának ellenfeleit karikatúrszerűen elrajzolva, ám ezáltal jóval szórakoztatóbb módon ábrázolja. A romos kávéházban újrainduló mondén élet vagy a

⁸ Keleti a mozgalmi tematikában is vezető szerepet játszik: öt filmet jegyez, köztük a politikailag legkényesebb két 56-os témájút; valamennyi adaptáció.

feketepiac infernális pannója a film legelevenebb képsora közé tartozik, szemben a hídépítés tablószerű ünnepélyességével. A reakció sok csoportjának olyan a szerepe a dramaturgiai szerkezetben, mint az állványnak a készülő hídében. Csakhogy *Az élet hídja* jövőbe mutató zárómondatával ellentétben, amely az állványzat elbontása kapcsán hangzik el, a filmről nem mondható el: „Megáll ez már a maga lábán is!”

Mozgalmas lelkek

Az 1956 előtti és utáni szemléletváltást jól tükrözi *Az élet hídja* és a háború utolsó és a béke első hónapjaiban játszódó Várkonyi Zoltán-film, *Sóbálvány* összevetése. A *Sóbálvány* Thurzó Gábor azonos című (pontosabban *A sóbálvány* címen megjelent) kisregénye nyomán születik 1958-ban. Várkonyi következő filmjét, az 1959-es *Merényletet* Bacsó Péter társaságában szintén Thurzó írja, aki e munkáját 1960-ban *Biatorbágy* címen publikálja.

A *Sóbálvány* története a második világháború utolsó hónapjaiban kezdődik, majd a két ember halálával záruló drámai expozíció után a harcokat követő hónapokban, a háborús számonkérések és az igazoló bizottságok működésének idején bontakozik ki. A szemléletváltást jelzi, hogy az újrakezdés, a koalíciós időszak politikai harcainak középpontjában már nem egy kommunista agitátor, hanem egy apolitikus, a szakmájának élő, humanista orvos áll. A film az ő lelkiismereti harcát követi nyomon, amelyben az öngyilkosság gondolatától a közönyösség bűnének felismerésén át eljut az „Élni kell!” felszabadító „programjáig”. A főhős belső útja tehát megfelel az 1945-ös időszak bevett ideológiai értelmezésének, ahogy a szereplők között is felismerhetők a sematizmust közvetítő karaktertípusok: a karikatúrarajz helyett ezúttal hitelesen ábrázolt úri középosztály, valamint a rendkívül empátikusra formált kommunista értelmiségiek csoportja. Sőt, még árulóval is találkozunk – igaz, ő sem annyira politikai meggyőződésből, mint inkább emberi gyarlóságból, sértettségéből válik azzá. Az ingadozó szerepkörében az orvos alakja viszont apolitikusságán túl összetett lélekrajzával is kitűnik.

Thurzó dramaturgiai rutinjának köszönhetően a film elbeszélő szerkezete igen különös, egyéni hangvételi, s a főhős motivációja is eltér a mozgalmi filmek ideológiai szemléletétől. A hosszúra nyúlt expozícióban az orvos egy szökés közben megsebesített fiatal katonatisztet operál, akit az úri középosztályhoz tartozó édesanyja üz vissza a meggyőződése szerint dicsőséges háborúba. (A kisregényben a tiszt nem jelenik meg, csupán beszélnek róla.) Az operáció közben lelepleződik egy, magát orvosnak kiadó bujkáló kommunista; nem a főhős buktatja le, ugyanakkor tehetetlenül tűri elhurcolását. A katonatiszt a műtőasztalon meghal, az illegális pártmunkást kivégzik. A történet a háború után folytatódik: az orvost egy névtelen feljelentés nyomán a kommunista halála miatt igazoló bizottság elé idézik; a fiú anyjával és két lánytestvérével pedig véletlenül találkozik. A két cselekményszál tehát újra összefonódik, ám figyelemre méltó módon kevésbé a politikai jelentés, jóval inkább a főhős lélektani motivációja jegyében. Az anya képtelen szembesülni fia halálával, s miután az orvos közli vele az igazságot, megőrül. Sorsa felrzza az orvost: szembesülnie kell a múltjával, immár bűnként megélt közönyével. Ő is eljut a teljes kétségbeesésig, amelyből az anya egyik, időközben szerelmet valló lánya mozdítja ki. Miután tisztázza magát a háborús vád alól, kirobbanó jókedvvel tér vissza a műtőasztalhoz. „Készüljünk fel, kezdhetjük!” – hangzik el politikai szlogennek is beillő utasítása.

A képileg és színésziileg egyaránt bántóan harsányra formált idealista zárlathoz képest a film, ahogy ezt a történet hosszadalmas, ám még így is leegyszerűsített felidézése tükrözi, lélektani konfliktusként jeleníti meg a politikai hitvallás dilemmáját. Lelki és szellemi vívódásuk mögött elhalványul az anya háború- és németbarát mentalitása, s az orvos humanista értékrendet valló, ám apolitikus magatartása. A politikai szereplők háttérbe szorítása, valamint a lélektani–érzelmi folyamatok előtérbe állítása a kétségtelenül meghatározó ideológiai

jelentést igyekszik ily módon hitelesíteni. S hogy ez végül is a *Sóbálvány* esetében nem éri el a *Budapesti tavasz* művészi színvonalát, az kevésbé az író, mint inkább a rendező számlájára írandó. A film bántóan külsődleges eszközökkel (az anya megőrülésének szubjektív képei), irodalmias szimbólumokkal (az orvos szembesülése saját összetört tükörképével) igyekszik a kisregény modern lélektanát közvetíteni. Mindezzel együtt az egzisztenciális válságba sodródott (gyakran a pohár után nyúló) orvos alakja sok vonást megelőlegez a premodern, majd modernista filmek társadalmi krízist magánéleti konfliktusként megelőző hőseinek vonásaiból. A mozgalmi tematikából fakadó optimista zárlatot leszámítva Thurzó Gábor kisregényének adaptációja – különösen, ha figyelembe vesszük a filmben sajnos meglehetősen hiteltelen szerelmi szálát – az átmeneti korszak társadalmi melodramáihoz áll közel.

Várkonyi Zoltán és Thurzó Gábor filmes együttműködésének következő darabja, a *Merénylet* a központi karakterek szempontjából a *Sóbálványt* idézi. A történet az 1931-ben elkövetett vasúti robbantás nyíltan politikai értelmezését nyújtja: a kormányzat ürügyet keres a kommunisták elleni fellépésre, s ehhez kapóra jön az örült robbantó, akinek tettét rájuk lehet kenni, hogy jogosnak tűnjék a statárium bevezetése. A horthysta rezsim végrehajtó hatalmának működését a rendező szatirikusan, míg a kommunista tömegeket szimbolikus módon ábrázolja, s a két eltérő stilizáció nemcsak egymással, hanem a film egészével is szembekerül. Előbbi képviselői a film keretében hajbókoló szolgákként, utóbbiak a statáriális tárgyalásra csupán hanggal utaló jelenetben – „Vádlottak, álljanak fel!” – a teremben mozduló árnyakra rímelő, félelmetesen felemelkedő tömegként vannak jelen. Mindezek azonban csupán a film epizódnynak sem nevezhető mozzanatai; a cselekményt alapvetően a bűnügyi filmek műfajának szellemében a tettes és a nyomozó párharca uralja. A két karakter pedig – a *Sóbálványt* idéző módon – nem politikailag motivált: a tettes pszichotikus alkat, akin egyre jobban eluralkodnak az örület jelei; a nyomozó pedig, miután 1919-ben egyszer már megégette magát, visszavonult a politikától, magánpraxist folytat, s a biatorbágyi ügybe is csak véletlenül keveredik. A nyomozás során aztán szembesül a hivatalos eljárás cinikus politikai céljával, s ez – a korábbi film orvos hőiséhez hasonlóan – kimozdítja közönyéből. „Nem szabad abbahagyni” – fogalmaz meg ő is egy aktuális politikai szlogent a statárium árnyékában.

A *Merénylet* stílusa szintén az előző Várkonyi–Thurzó opust idézi, amennyiben a tettes zavarodottságának lélektani tüneteit, sarokba szorítását az angolparki szellemvasúton (!) klasszikus retorikájú formaeszközökkel megvalósított szubjektív víziókba ágyazza. Újdonság viszont a rendező korábbi mozgalmi filmjében, a *Különös ismertetőjelen*ben már megjelenő műfaji jelleg, ezúttal a bűnügyi zsáner sémája. A film a történet irodalmi változatához képest elsősorban ezzel a szándékával tűnik ki, valamint egy további médium-specifikus eszköz alkalmazásával, amely ugyanakkor a filmnovellában is fontos szerepet játszik. A *Merénylet* kétségtelenül valós eseményen alapul, s ezt a bevezető inzerthez, majd a katasztrófát rekonstruáló képsorokba illesztett archív felvételek, újságcímlapok hivatottak bizonyítani. A műfaji vonások ugyanakkor nyilvánvalóvá teszik a történet fikciós jellegét (erre utal a valós szereplők neveinek megváltoztatása, illetve a magánnyomozó fiktív karaktere). A tettes és a nyomozó műfaji párharca tehát mitizálni, az archív-használat pedig hitelesíteni igyekszik a történetet. A bűnügyi film műfaj történetétől (lásd például az amerikai gengszterfilmeket) egyáltalán nem idegen megoldás ezúttal ott szenved csorbát, hogy a két stilizálási elv párhuzamosan halad egymás mellett, azaz a történelmi és a mitikus vonal között nem alakul ki dramaturgiai feszültség. Ráadásul a küzdelem mindkét oldalon nyílt: tudjuk, ki a tettes, s tudjuk, mi a hatalom célja. Tovább gyengíti a film műfajerejét a bűnügyi történet szereplőinek egyoldalú, illetve hiányos motivációja. A *Merénylet*ből még Várkonyi korábbi rendezésének, a *Különös ismertetőjelen*nek, illetve előző Thurzó-adaptációjának, a *Sóbálvány*nak felemás érzelmi motiváltsága is teljességgel hiányzik. De homály feddi a merénylet lélektani és a

nyomozó szakmai indítékait is: előbbi örülete és utóbbi politikai belátása egyaránt külsődleges marad. A film kidolgozatlan műfajisága – az alkotói szándékkal ellentétesen – a társadalmi üzenet is hitelteleníti.

Sötét erők

A munkásmozgalom mítoszának metatörténetét Nádasy László *Razzia* című adaptációja ott folytatja, ahol a *Merénylet* véget ér: a statárium évében. A film elsősorban expresszionista stílusával emelkedik ki a korszakból. Stilizációs eljárásában meghatározó szerepe van az irodalmi alapnak, Nagy Lajos azonos című néhány oldalas novellájának.

Az 1928-ban keletkezett novella poétikai szervező elve a riportázs és a montázs, azaz a dokumentarista módon „rögzített” események felfokozott ábrázolása a német új tárgyiasság és az expresszionizmus korabeli, a filmművészetben is érvényesülő szellemében. Az én-elbeszélőt barátja razziára invitálja. A novella az akció villanásszerűen felvillanó, sodró erejű képeinek montázsa; nincs cselekmény, hős, motiváció, csak az elbeszélő-szemtanú előtt végigvonuló, filmszerűen felrajzolt képsorok sorjázna a társadalom legkülönbözőbb rétegeit érintő, végül szimbolikussá növelt „razziáról”.

Az író a Tanácsköztársaságot követő megtorlások és üldözések élményét expresszionista stílusa segítségével konkrét politikai utalásokat nélkülöző társadalmi vízióvá stilizálja. A rövid novellát Bencsik Imre a főcím tanúság szerint – részben formai, részben ideológiai okokból – csak „ötletként” használhatja fel a forgatókönyvhöz. Ezúttal ugyanis nem egy irodalmi mű történetének adaptálásáról van szó, hiszen a novella nem egy történetet, csupán egy helyzetet ír le, nélkülözve a történetmondás alapvető szerkezeti elemeit. A szimbolikus jelentés pedig nem csak a filmformától, hanem a témával kapcsolatos politikai elvárástól is idegen. Mindennek következtében a *Razzia* filmváltozata bizarrnak mondható kétarcúságával emelkedik ki a mozgalmi témájú filmek köréből. A novella cselekménye villanásnyi epizódoként jelenik meg a filmben, amely köré az alkotók a mitizáló mozgalmi témának tökéletesen megfelelő történetet építenek. A film ugyanakkor a maga mediális közegében teremti meg az eredeti novella expresszionista stílusát.

A húszas évekből 1932-be, tehát a statárium idejére helyezett történet az üldözök és üldözöttek kalandfilmese, illetve az elnyomók és az elnyomottak ideológiai sémájára épül. Testi és lelki terror az egyik, kommunista meggyőződés a másik oldalon, a kettő között, dramaturgiai mozgatóként pedig az „ingadozó” figurája, ezúttal egy naiv, a rendőrség által beszervezett priuszos munkanélküli alakjában, aki végül egy konspiratív feladat végrehajtójaként mégis a mozgalmi eszme folytatója, a jövőbeli győzelem szimbóluma lesz. Erről a történetészméről szinte leválik, és stilisztikai értelemben önálló életet él a film expresszionista képi világa. Az események döntő részben éjszaka, mesterséges fényben játszódnak; az alapvetően sötét tónusú képekbe drámai erővel hasítanak bele az éles fényfoltok. A felfokozott félelem vizuális megfogalmazásának visszatérő jegye a verejtékben úszó vagy esőverte arcok árnyékos, torz közelije.

A Nagy Lajos ihlette stílus a korabeli német expresszionista filmművészet hagyományából táplálkozik: nemcsak a magyar, hanem az egyetemes filmtörténetben is ritkán láthatjuk egy hangosfilmben a húszas évek képi stílusának ilyen közvetlen megjelenését. A *Razzia* tehát elsősorban stilizációja miatt figyelemre méltó adaptáció: az irodalmi mű keletkezésének, illetve a történet idejének megfelelő filmművészeti irányzat segítségével saját mediális közegében jeleníti meg Nagy Lajos novellájának expresszionista stílusát. A *Razzia* módszere ezzel az ugyanebben az évben készült *Vasvirág* című filmére emlékeztet, amelyben Herskó János a francia lírai realizmus stílusában adaptálja Gelléri Andor Endre harmincas években játszódó novelláit. Az irodalmi mintáknak tehát fontos szerepük van az átmeneti korszak markáns stilizációs eljárásainak kialakításában is. Nádasy László *Razzia* című adaptációjának

érdeme az, hogy filmjének stílusereje az eredeti novellához hozzáírt obligát munkásmozgalmi téma ellenére is érvényesül.

Mindehhez érdemes még két kisebb mozzanatot hozzátenni. Az első az exozicció didaktikus, formailag ugyanakkor rendkívül invenciózus, archív felvételeket is használó montázsszekvenciája a gazdagok és a szegények világának szembeállításáról. A második viszont valódi különlegesség. Az egyik epizódban a harmincas évek népszerű filmszkeccse, azaz a vetítést élőszereplős játékkal kombináló produkció tűnik fel. A *Razzia* tehát ezen a módon is megidézi a történet idejének filmes világát. Ám hogy valójában milyen filmet is látunk, arra a zárókép, a felkelő Nap fényében a jövő felé induló főhős patetikus beállítása emlékeztet, úgy is, mint a *Razzia* addigi vizualitásának giccsbe forduló paródiája.

Megvirrad nemsokára

A Tanácsköztársaság a munkásmozgalmak történetének alapító mítoszaként van jelen a posztsematikus történelmi filmek csoportjában; nem véletlen, hogy az első ilyen jellegű munka, *A harag napja* ezt az eseményt idézi, s az sem véletlen, hogy éppen ez a film szenved el gyártása (1953) és bemutatása (1955) között a legtöbb ideológiai jellegű változtatást. A Tanácsköztársaság témája évtizedeken keresztül jelen marad, változatos műfajú filmeket eredményezve, köztük a radikális politikai kérdésfelvetései révén mítoszromboló, s ezért betiltott *Agitátorokat* (Magyar Dezső, 1969), amely a több, különböző jellegű irodalmi előkép felhasználásának köszönhetően adaptációs eljárása miatt is figyelemreméltó.

Az 1954–1962 közötti időszakban *A harag napja* mellett még egy, a Tanácsköztársaság eseményeit felidéző film kerül a mozikba. *A harminckilences dandár* Karikás Frigyes azonos címen megjelent novelláskötetének három darabja nyomán készül (*Korbély János, Kőműves Papp István, Nagy József*). A filmváltozat és az író ideológiai látásmódjának különbsége mellett ily módon a film adaptációs megoldását is érdemes szemügyre venni.

Karikás Frigyes munkássága a társadalmi elkötelezettségű írókhoz képest is jóval szorosabban kapcsolódik hivatásos politikusi tevékenységéhez. Elveszett művei mellett erről tanúskodnak versei, drámái és novellái, így *A harminckilences dandár* egyes darabjai is, amelyek a Tanácsköztársaság idején általa vezetett katonai alakulat kalandjait idézik fel egy-egy különös karaktert felvillantó portré segítségével. Noha közülük Korbély János alakja a többiek történetében is megjelenik, a novellák füzére nem alkot összefüggő epikus ívet, ezt a forgatókönyvíró Darvas Józsefnek kell pótolnia. A zárt epikus szerkezet megteremtése a mítoszteremtés, illetve a bukástörténet pozitív olvasatának jegyében valósul meg, így az adaptáció során végrehajtott radikális formai eljárás, a novellák összefüggő narratívává történő elrendezése egyúttal az eredeti mű ideológiai átírását is eredményezi. Karikás egyes szám első személyű, ironikus, helyenként gúnyos kommentárokkal tagolt, szókimondó hangvétele külső nézőpontú, patetikus elbeszéléssé komorul a filmben; a Tanácsköztársaság történetének ellentmondásai, valamint az összeomlás ténye pedig pozitív végkicsengést kap. A három szereplő közül ez Nagy József alakját érinti elsősorban. A „kommunista terrorcsapat” önjáró vezetője inkább árt, mint használ a diktatúra szellemének, ezért félre kell állítani, ami a róla szóló novella szerint annak rendje és módja szerint meg is történik. A filmben szintén, csak hogy a bukás óráiban újra találkozunk a megtévedt „anarchistával”, aki a harc folytatása közben megsebesült. Karikás és Korbély végső győzelemre utaló szavai így – az adaptálók leleményességét bizonyítva – egy haldokló hős vigasztalásaként hangzanak el. A lélektanilag akár hitelesnek is tekinthető jelenet azonban nem elég a történelmi mítosz megalapozásához. A zárókép már a mozgalmi jövőt fogalmazza meg a maga nem túl talányos metaforikájával. „Nagyon sötét az éjszaka – jegyzi meg a két főszereplő a sebesülttől az udvarra kilépve. – Megvirrad nemsokára” – teszik rögtön hozzá, s tekintetüket a felkelő Napba fordítják.

Karikás novelláinak irodalmilag egyetlen értékelhető mozzanata népi figuráinak verbális megalkotottsága. A Móricz korai írásait idéző hang nemcsak a film dialógusaiban és színészválasztásában jelenik meg, hanem a novellák történetét kiegészítő jelenetekben is (Korbély családjának tanyasi világa). Makk a háborús film műfaji elemeit a paraszti tematikájú filmek motívumaival elegyítve igyekszik az író stílusát vizuálisan megidézni, s ezzel kétségtelenül sajátos szintet visz a Tanácsköztársaságról szóló filmek sorába.⁹

Kaland(os)mítosz

A kommün bukását követő ellenállási mozgalom felidézése eredményezi a legnagyobb számú és legváltozatosabb műfajú és stílusú filmcsoportot a mozgalmi témájú történelmi filmek terén. A *Razzia* expresszionista stílusával, a *Merénylet* műfaji törekvéssel emelkedik ki e filmek átlagából. Keleti Márton jóval szürkébb két adaptációja ellentétes módon viszonyul az irodalmi művek műfaji, illetve ideológiai karakteréhez. A Mesterházi Lajos regénye nyomán készült *Pár lépés a határ* az eredeti regény kalandtörténeti zsánerét erősíti fel az ideológiai mondanivalóval szemben, míg a *Puskák és galambok* című Tatay Sándor-regény adaptációja a felnőttvilág politikai természetű motívumait emeli ki az ifjúsági kalandregény műfaji keretéből.

Mesterházi Lajos *Pár lépés a határ* című regénye egy népbiztos-helyettes 1919-et követő letartóztatását, majd 1921-ben a várható halálos ítélet miatt kommunista harcostársával együtt a váci fegyházból végrehajtott sikeres szökését meséli el. A vallomásformában, visszaemlékezésként megírt kalandos eseményeket a bevezető fejezet tanúsága szerint maga a történet hőse mondja tollba az írónak: „Elmondom magának, elvtárs, maga író. Írja meg nekik!” A politikai üzenet hitelesítése mellett mindez a romantikus regények fikciós keretét idézi, ahogy a fejezeteket kísérő jellegzetes formula is („amelyben...”) az adott rész tartalmának rövid összefoglalásával. Mesterházi regénye tehát miközben epikus sémájával személyessé teszi a Tanácsköztársaság bukását követő kommunistaüldözés és munkásszolidaritás ideológiai üzenetét, a romantikus kalandregények műfaji segítségével mindezt populáris mítosszá is igyekszik formálni. Keleti adaptációja lemond a „visszaemlékezés”, „vallomás” fikciós keretéről, a műfaji vonásokat viszont két alapvető ponton is jóval markánsabbá teszi. Mielőtt azonban erre rátérnénk, érdemes idézni a regény hősének „bemutatkozását”, mivel az szinte tételelesen felsorolja a mozgalmi tematika egyes, a korszak adaptációiban feldolgozott fejezeteit, a megszólalás retorikája pedig pontosan jelzi a mitizálás igényét.

Rengeteget tudnék mesélni. Vegye csak számba: az 1905-ös harcok, a Vértörök Csütörtök, az első világháború, az Őszirózsás Forradalom és a párt alakuló kongresszusa, a Tanácsköztársaság, a bécsi emigráció, a szocialista faluért vívott nehéz csaták Ukrajnában, a spanyol szabadságharc, a Nagy Honvédő Háború, a német megszállás két éve a Krímben... Volna miről beszélnem!

A felsorolás csak azért nem jut el 1956-ig, mert a regényt a szerző 1956 júliusában befejezi (az 1956-os „ellenforradalomhoz” vezető történelmi utat *Pesti emberek* című színműve dolgozza fel). A *Pár lépés a határ* története a Tanácsköztársasághoz, illetve annak bukásához kapcsolódik, így a „mese”, illetve a mítoszteremtés tárgya ezúttal az 1919-es kommün. Az én-elbeszélői forma közvetlen írói, jobban mondva vallomásteveői kommentárokat is lehetővé tesz. Ezek paradox módon a regény saját műfajiságával szembeni bizalmatlanságra, elégedetlenségre hívják fel a figyelmet. Az elbeszélő-szerző mintha elhatárolódna a nagy történelmi események súlya alatt jelentéktelennek tűnő személyes kalandtörténetétől. Érdemes

⁹ B. Nagy László *A harminckilences dandárt* a plebejus–paraszti irodalomból merítő filmek közé sorolja. (B. Nagy 1974, 231)

ebből a szempontból is idézni a könyvből egy önmagán túlmutató passzust. A bujkáló szökevényeket rejtekhelyükön munkások keresik fel.

Az hinné az ember, a szökésünk érdekelte őket, az élet a börtönben, az útikalandjaink, ilyesmi. Szóba esett az is, de csak mellékesen.

1919 éledt újjá közöttünk.

Százharminchárom napig tartott a tanácsköztársaság, százharminchárom küzdelmes, nehéz napig. Előtte: nyomor, inség, évszázadok óta. Utána: nyomor, inség a legdurvább üldöztetéssel tetézve. Mi úgy beszéltünk mégis arról a százharminchárom napról, mint az életünk, egész történelmünk lényegéről, magváról. Ami előtte volt, és ami utána történt – mintha nem is volna. Abban a kicsi szobában, az elsötétítő pokrócok mögött összegyűlt néhány ember a tanácsköztársaságban élt újra, és még mindig.

A történelem folyamatából kiemelkedő időszak direkt mitizálásának retorikai fordulatain túl – „Ami előtte volt, és ami utána történt – mintha nem is volna.” – a kalandszál „mellékes” pozíciója érdemel figyelmet. A műfaj ezek szerint önmagában nem hordozhatja a társadalmi-ideológiai-politikai jelentést; annak direkt módon is meg kell jelennie. Az 1945 utáni filmtörténet műfaji paradoxonára ismerhetünk rá a fenti passzusban, amely különösen a hatvanas évektől erősödik fel. A műfaji törekvéseket tehát nem a társadalmi üzenet elvárása hozza nehéz helyzetbe, jóval inkább a műfaj társadalmi jelentésével szembeni bizalmatlanság. Mindez különösen szemléletessé válik a mozgalmi mítoszt megteremteni igyekvő filmekben, amelyek – épp a mítoszteremtés okán – joggal támaszkodhatnak műfaji sémákra. S ezt, mint a *Pár lépés a határ* című regény, s különösen a filmváltozat mutatja, meg is teszik, ám felemás, bizonytalan, a műfaj elemekbe direkt társadalmi jelentést csempésző, önellentmondásos módon – ahogy ezt egy hetvenes évekbeli műfaji kísérlet kapcsán Király Jenő kifejti. (Király J. 1981, 155–236) A tanulmány alcímében jelzett „magyar kalandfilm problémái” a műfaj sémákat használó mozgalmi tárgyú adaptációkkal kezdődnek. Keleti adaptációja a történet politikai jelentését nem csökkenti, sőt a mozgalmi tematika egyéb darabjaihoz hasonlóan egyértelműen utal az épp vereséget szenvedő harc jelenben beteljesedő ideológiai távlatára. Ráadásul a műfaj szabálya szerint a pozitív hősök ezúttal valóban megmenekülnek, szökésük sikerül, s az emigrációban folytathatják a pártmunkát. Személyes sorsukon túl, a mozgalom tekintetében viszont mindez pillanatnyi kudarcot jelent; ám hogy csupán pillanatnyit, azt a filmváltozat zárómondata teszi megint csak egyértelművé: „Visszajövünk.” Érdemi változtatást az adaptáció során a műfajiság erősítése eredményez egy, az eredeti műben nem szereplő motívum beépítésével, továbbá egy másik, meglévő motívum felerősítésével.

A szökést követően az újabb és újabb akadályokat támasztó kalanddramaturgia első állomása a hamis papírok átadása. Ez azonban sikertelen lesz, így megkezdődhet a két férfi hosszúra nyúló menekülésének és üldözésének elbeszélése. Az első konspirációs akció a regényben egy névtelen epizodistához fűződik, míg a filmváltozatban egy nőt látunk ebben a szerepkörben, akit ráadásul letartóztatnak, majd vallatni kezdenek. A titokzatos nő – s ez a filmváltozathoz csak nehezen hámozható ki – az egyik szökevény (a regénybeli elbeszélő) menyasszonya. A film tehát, noha kifejtetlen, bizonytalan, bántortalan, sőt az elbeszélés logikáját is sértő módon (a nő ugyanis egy ponton egyszerűen eltűnik a történetből, további sorsáról semmit nem tudunk), szándéka szerint azonban mégiscsak bevonja az események menetébe az érzelmi motivációt, hogy ezzel is erősítse a film műfajiságát. A műfaj vonás másik felerősítése az antagonist szerepköréhez kapcsolódik. Az üldözést vezető százados a főhős régi személyes ellenfele, aki a Tanácsköztársaság alatt a vörösök mellett kompromittálta magát, s most a veszélyes szökevények kézre kerítésével igyekszik bizonyítani lojalitását a Horthy-rendszer mellett. Pár(t)harcuk a műfaj szabályainak megfelelően ér véget: rendőrtiszt a határ közelében, az üldözés utolsó pillanataiban egy szakadékban leli halálát. A regényben is megjelenő antagonistát a film határozottan kiemeli az üldözők egyébként népes csapatából. Egykori személyes konfliktusuk flash backben idéződik elénk, s az üldözést vezető férfi

nemcsak vérszomjas, hanem kifejezetten ravasz, jó képességű, méltó ellenfél, szemben a regény inkább karikaturisztikusra rajzolt portréjával, ahol ráadásul rajta kívül még ketten igyekeznek megkaparintani az akció irányítását (és a vérdíjat). Az ellenfél koncentrált és (cselekedeteiben) egyenrangú ábrázolása, továbbá a szembenálló felek személyes motiváltsága a műfajiságot erősíti, az ideologikusságot viszont gyengíti a *Pár lépés a határ* filmváltozatában.

Fordított irányú az adaptációs stratégia a *Puskák és galambok* megfilmesítése esetében. Tatay Sándor ifjúsági kalandregényének műfaji elemeit Keleti Márton rendezése a történet ideológiai üzenetének felerősítése, a mozgalmi mítosz táplálása érdekében csökkenti. Nincs szó ezúttal új cselekményelemek, szereplők beépítéséről, csupán hangsúlyáthelyezésekről, a regényben utalásszerűen megjelenő politikai motívumok önálló jelenetekben megvalósuló bemutatásáról.

A szintén közvetlenül a Tanácsköztársaság bukása után, 1920-ben játszódó története egy hatfős gyerekcsapat kalandjait meséli el a vidéki bányászvárosban, háttérben a munkások sztrájkjával, illetve az egyik gyerek kommunista édesapjának bujkálásával, majd sikeres megszőktetésével. A regény szemléletmódját elbeszélői szólama határozza meg: Tatay a csapat egyik tagjának, azaz egy gyereknek a szemszögéből írja meg a történetet. Mindez egyfajta „ideológiai szűrőt” is jelent, hiszen a kommün előzményei, a proletárdiktatúra, a bukás és a megtorlás időszaka naiv-gyermeki nézőpontból jelenik meg; direkt történelmi vagy politikai kijelentés csak a felnőttek kihallgatott párbeszédeihez kapcsolódik. Keleti most is lemond a regény elbeszélői stratégiájának érvényesítéséről, továbbá a külső nézőpontú elbeszélői pozíció mellett határozottan kiemeli a regényben csak utalásszerűen megjelenő felnőttvilág politikai tevékenységét. Az expozíció önálló drámai jelenete lesz a sztrájkoló bányászok lövetése; a tűzparancsot kiadó, majd a Horthy-rezsim konszolidációja jegyében félreállított csendőrpáncsnok a regénybeli epizodistából a filmben démonikus antagonistává válik; önálló arcot és hangot kapnak a könyvben szintén csak emlegetett bujkáló kommunisták. A filmben fontos szerephez jutó szimbolikus ereklje, egy vörös zászló révén pedig maguk a gyerekek is szimbolikus jelentést nyernek mint a pillanatnyilag még éppen emigrációba vonuló jövőbeli eszme segítői és letéteményesei.

Keleti a történetelemek megtartása ellenére, a regény elbeszélőmódjának megváltoztatásával, s ebből adódóan a gyerekek tudására és szemléletmódjára korlátozott jelenetek kibontásával és külső nézőpontú bemutatásával Tatay történelmi témájú ifjúsági kalandregényéből gyerekeket (is) szerepeltető mozgalmi filmet forgat.

Az utolsó állomás

Keleti Márton nemcsak a legaktívabb rendezője a mozgalmi tematikának, hanem az ő nevéhez fűződik a mítosz korabeli jelenig történő kiterjesztése is. Az 1956-os forradalom napjait három-négy év távlatából megidéző filmek formálisan nem tekinthetők történelminek, ugyanakkor pontosan beleilleszkednek a mozgalmat mitizáló történelmi filmek sorába. Sőt, 1956 „ellenforradalmi” értelmezése éppen a mítosz által megteremtett, s a filmekben még évekig továbbélő mozgalmi logikából táplálkozik. Ezek szerint 1956 az utolsó történelmi állomás a félévszázados úton, amikor a reakciós ellenforradalmárok ismét megpróbálják magukhoz ragadni a hatalmat – sikertelenül. 1956 mítosza ugyanúgy az aktuális hatalmi rendszert legitimálja, mint a századfordulós szocialista mozgalmaké, a Tanácsköztársaságé, az illegális antifasiszta küzdelemé, az újjáépítésé, csakhogy a történelem ekkor már a jelennel érintkezik. A mítoszalkotásnak azonban éppen 1956 adja meg a (vég)célját, amelynek során a hatalom a mozgalmi előzmények felidézése mellett közvetlenül is legitimálja magát.

A *Tegnap* és a *Virrad...* nemcsak sajátos történelmi, hanem hasonlóan kivételes adaptációs státusza miatt is különleges helyet foglal el a mozgalmi filmek tematikájában. Dobozy Imre

ezúttal inkább forgatókönyvírói minőségben van jelen: noha *Tegnap* címen „filmregényként” is publikálja a két történetet, ez a változat semmilyen lényeges szemléleti eltérést nem mutat a forgatókönyvhöz, illetve a filmhez képest, ahogy a filmek sem rendelkeznek saját mediális közegükből fakadó, említésre méltó stílusmegoldásokkal. Adaptációs szempontból Dobozy 1958-ban bemutatott drámája, a *Szélvihar* és a *Tegnap* című filmregény első, az azonos című film történetét tartalmazó része érdemel figyelmet. A *Szélvihar* október 23-a eseményeit vidéki környezetben idézi fel; a történelmi konfliktust egy kis közösség keretein belül, illetve családi körben élezi ki. Mindkettő tragikus módon zárul: apa és fia politikai jellegű viszályának a visszatérő reakciós földesúr mellett az anya is áldozata lesz. A drámában tehát komoly szerepet kap a közéleti konfliktus személyes konzekvenciája.

A mű ideológiai képlete a sematizmus „reakciós–ingadozó–haladó” karakter- és konfliktusképlete mellett az 1956 utáni konszolidáció ideológiáját is megalapozza. A dráma főhőse a józan gondolkodású, nyílt, igazságos kommunista prototípusa, aki bírálja mind az ötvenes évek túlkapásait, mind a régi rend híveit. Nem szépíti az önkényeskedő, elűzött téveszelnök hibáit, de kiáll a kollektív gazdálkodás mellett. Személyesen is nagy áldozatot vállal ezért: elveszti feleségét – megnyeri viszont a forradalom lázában „tévelygő” fiát, aki a tragédia árán megérti, hol a helye, s kinél a (mozgalmi) igazság. A *Szélvihar* főhőse, illetve a dráma ideológiai üzenete Sánta Ferenc *Húsz óra* című regényét és a belőle készült Fábri-filmet előlegezi. Erre a kapcsolatra rímel a zárójelenet, az egymásra fogott fegyverekkel, valamint az egyik epizódszereplő felkiáltása. („Ide lőj, Csendes Imre... most már igazán mondom... ide lőj!”) S noha a *Húsz óra*hoz képest még jóval konvencionálisabb módon, de a *Szélvihar* is megbontja a történet linearitását, és múltban játszódó jelenetekkel világítja meg a konfliktusok előzményeit.

Mindezt különösen a filmváltozattal összefüggésben érdemes felidézni, ugyanis az adaptáció sokat elárul a mozgalmi tematika formavilágáról és szemléletmódjáról, irodalom és film ezen a téren kirívó ritmuskülönbségéről. A *Szélvihar* története a *Tegnap* című filmregény, illetve az azonos című film epizódja lesz csupán. A személyes tragédia a dráma egyik mellékszereplőjéhez kapcsolódik – itt ő az ingadozó karakter, aki ezen az áron ismeri fel (mozgalmi) tévedését –; a családi dráma nem része a történelmi konfliktusnak. A filmregény és a filmváltozat nélkülözi a flash backeket; dramaturgiai érdekessége csupán a *Szélvihar* falusi közegéhez rendelt, ám ahhoz szervesen kapcsolódó, a kisvárosi laktanya és a felkelők szembenállását bemutató párhuzamos cselekményszálnak lehet. Ez a cselekményszál a filmregény második, a *Virrad...* című film alapjául szolgáló részében kerül majd előtérbe. A *Tegnap* a *Szélvihar*ból csupán a „középutas”, a konszolidációt képviselő apa karakterét örzi meg. Az ő súlyát viszont csökkenti a másik cselekményszál, így a filmben inkább a mozgalmi múlt örököséként, egy fajta mitikus „ősatyaként” lesz jelen. A film didaktikus záróképen együtt örzi fiával a kommunisták bázisát az október 23-át követő napokban, az „ellenforradalom” tombolásának idején.

Dobozy *Szélvihar* című drámája 1956 kádárista értelmezésének kétségtelenül apologetikus darabja. Ezzel együtt szemléletileg magán viseli a sematizmust követő 1954 és 1962 közötti korszak (a társadalmi konfliktusok személyessé tétele), sőt a hatvanas évek törekvéseit (a konszolidáció hőstípusának megalkotása). Formailag sem önmagukban a filmszerű flash backek érdemelnek a darabban figyelmet, hanem a filmváltozattól történő eltávolításuk: a mozgalmi témák adaptációja az irodalmi művek még oly szerény formatörekvéseit is csökkenti az ideológiai mondanivaló direkt, didaktikus megjelenítése érdekében.

A *Tegnap* esetében mindezt elvégzi a saját drámáját adaptáló filmregény szerzője; a rendezőnek ezúttal nem sok dolga marad. A filmregény második része pedig, amelyből a *Virrad...* születik, már eleve a mitizáló történelmi filmek szemléletmódját tartja szem előtt, ebben az esetben ugyanis nincs a műnek önálló irodalmi előzménye. Sőt, Dobozy az utóbbihoz igazítja a *Szélvihar* adaptációját: a drámához illesztett második cselekményszál itt

teljesedik ki; az első rész mellékszereplőiből főszereplők lesznek, míg az elsőből mellékszereplők. A két, egyébként különálló film így történetében és karaktereiben is közvetlenül kapcsolódik egymáshoz, amelyet a *Tegnap* cselekményére vonatkozó visszaütések mellett az is felerősíti, hogy a szerepeket ugyanazok a színészek formálják meg. A két film között egyébként más módon nem jelzett kapcsolatot a közös címen publikált kétrészes filmregény mindenestre „intézményesen” is egyértelművé teszi.

A filmregényként születő történet második része tehát visszamenőleg átértelmezi az irodalmi előzménnyel rendelkező első részt is. A *Virrad...* című film már nem egy vidéki tévesz közegében, hanem az új kormány minisztériumi szintű képviselői és a magas rangú kommunista tisztek közötti összecsapásban mutatja be 1956 eseményeit. A tét is nagyobb: az október 25-én játszódó *Tegnap* története a *Virrad...*-ban tíz nappal később folytatódik, a „megmentő szovjet csapatok visszatérése” előtti órákban. S noha Nagy Imre személyére természetesen nem történhet utalás, az új kormány „árulása”, a munkások, a múlt hibáit beismerő igaz kommunisták cserbenhagyása, valamint az arrogáns arisztokraták visszatérése és az őket kiszolgáló lumpenek „garázdálkodása” a nagypolitika összefüggésében jelenik meg. A magánéleti motiváció ugyanakkor ideologikus és sematikus formát ölt: a *Virrad...* elkötelezett kommunista ezredparancsnokának házassági konfliktusa az új társadalmi béke jegyében zárul. A film azonban nem csupán a magánéleti szálon idézi a sematizmust. A szovjet hadsereg (ismételt) megjelenése formailag is a „felszabadítási filmek” világát idézi, ahogy szimbolikus jelentést kap az új karhatalom, a munkásörtség büszke jövőbe vonulása is. Nem hiányzik a hasonló értelmű verbális üzenet sem. Keleti rendezése épp ezen a ponton módosít kissé a filmregényen, amikor az ott csak említett fegyverrel grasszáló kamaszokat rögtön a főcím után önálló jelenetben is megmutatja. Így aztán még erősebb az ellenpont a film végén, amikor ugyanezek a fiúk már fociznak, s még félreérthetlenebb a játék közben felhangzó utasításuk „áthallása”: „új kezdés, új kezdés!”

A mozgalmi mítoszt a két film egyértelműen a hősök cselekedetének közvetlen motivációjává emeli. Az aktív, a kételkedéstől a cselekvésig jutó szereplők ugyanis politikai meggyőződésüket az idősebb, '19-es generáció kitartásának köszönhetik. A *Virrad...* ezen a téren is „túlteljesít” a *Tegnaphoz* képest: ebben a filmben a főhős apja '19-es mártír, pótapja, mozgalmi példaképe és mentora, akinek segítségével kísérletet tesz a munkások felfegyverzésére és a hatalom visszaszerzésére, szintén régi mozgalmi ember. A mítosz 1956-ra közvetlen motivációs erővé vált. Olyan erővé, amely az adaptációs eljárás során az irodalmat is képes „mozgósítani”.

Az irodalom szolgálata

A szolgálatirodalom eminens darabjai mellett a korszak végén a mozgalmi tematikában is megjelennek a rangos irodalmi művek adaptációi, s az ideológiai jelentéssel legalábbis egyenértékűvé válik az írói látásmód megragadásának lehetősége, illetve igénye. Az 1954–1962 közötti átmeneti korszak mozgalmi témájú adaptációinak sorát egy Bóka László- és egy Kassák Lajos-regény megfilmesítése zárja.

Bóka László regénye irodalomtörténetünk kivételes darabja, a regény adaptációja pedig, ha lehet, még különösebb helyet foglalhatna el a magyar film történetében, különösképpen a mozgalmi filmek tematikájában. Az *Alázatosan jelentem* ugyanis műfaját tekintve szatíra, s mint ilyen, az 1953 utáni időszak ideológiai olvadását jelző, új erőre kapó kifejezési forma egyik első és mindjárt legkiválóbb teljesítménye. A szatíra célpontja a magyar királyi honvédségen és annak egyik tragikomikusan fanatikus katonatisztjén keresztül a harmincas évek és a második világháború Horthy-Magyarországának kiüresedő, cinikus, abszurdba forduló világa. A regény első, hosszabb része a két világháború közötti korszakot idézi, második, rövidebb szakasza pedig gyors váltással a fronton, majd a szovjet hadifogságban követi nyomon hősei sorsát. A szatirikus ábrázolás mellett a mű fontos szemléleti újítása,

hogy társadalomkritikáját nem a kommunista mozgalom nézőpontjából fogalmazza meg. Helyet kapnak ugyan a történetben a baloldali eszme illegalitásban tevékenykedő szereplői is, de csak mint a főhős alakját, meggyőződését, merevségét kikezdő, elbizonytalanító motívumok. A mozgalmi nézőpont mellett hiányzik a műből az ehhez kapcsolódó pátosz. S ugyanez mondható el a szatíra másik tárgyáról, az antiszemitizmusról, amellyel kapcsolatosan még radikálisabbnak mondható a regényben képviselt írói szemléletmód. Mindezt Bóka legfigyelemreméltóbb poétikai teljesítménye, a regény ironiája ellensúlyozza, illetve az ironikus látásmód folyamatos szerzői reflexiója. A hatszáz oldalas regény írója minduntalan megszólítja az olvasót, szabadkozik a történet szabálytalanságai, elkalandozásai, bőbeszédősége miatt. A kitűnően megrajzolt szatirikus karakterek és helyzetek mellett ezek a reflektív elemek emelik ki a regényt a mozgalmi tematika ideológiai szűklátókörűségéből, adják meg a mű egyszerre szatirikus és ironikus, tragikus és komikus karakterét – és állítják az adaptálót szinte megoldhatatlan feladat elé. Legalábbis ezzel mentegeti kritikájában B. Nagy László a film rendezőjét.

[A] regény esszéizáló modorát, a főhős cselekedetihez fűzött szellemes, gunyoros kommentárokat – azt a ragyogó bravúrt, hogy az író mintha főhőse fejével gondolkoznék, s mégis kigúnyolja – vajmi nehéz filmszalagra fotografálni. (B. Nagy 1974, 246)

S hogy mit is „nehéz filmszalagra fotografálni”, azt illusztrálja egy „gunyoros kommentár” a történet történetvoltának problematikájáról, amely egyúttal jól megvilágítja a regény reflektív, ironikus stílusát is.

Az események, melyek annyifelé ágazva, oly lassan és sokszor oly aprólékos magyarázatokkal fűszerezve kerülnek e mű türelmes olvasói elé, valójában alig nevezhetők eseményeknek, s e történet is csak nagy fenntartásokkal nevezhető történetnek. Mindenekelőtt abban látom az események ilyenén való felsorakoztatásának gyökérhibáját, hogy történetünk sajnálatosan nélkülözötte eddig az időben való pontos elhatároltságot, ami a történet mivoltával alig egyeztethető össze, s a gyanakvóbb alaptermészetű olvasókban bizonyos időtlenség – mondjuk ki leplezetlen szóval –, idealista történetlenség benyomását keltheti.

A regény adaptációjának formai nehézségei helyett ezúttal azonban csak azt vegyük szemügyre, hogy az átmeneti korszak mozgalmi tematikájához képest mennyiben hoz újat, avagy mennyiben kapcsolódik a mitizáló hagyományhoz Szemes Mihály filmje.

A szatíra műfajának filmtörténeti problematikusságát, kibontakozási nehézségeit és megkérdettségét jelzi, hogy az adaptáció a regénynek ezt a leglényegesebb vonását képes a legkevésbé megragadni. A szatíra egységes világa a filmben bohózáti–parodisztikus és ideologikus–patetikus szituációkra, illetve karakterekre esik szét, attól függően, hogy a tisztakar tagjairól, a főhősről vagy a baloldali érzelmű szereplőkről van szó. Utóbbiak a regénybeli helyzetükhöz képest felülreprezentáltak: a mozgalmi tematikához elsősorban a konspiratív szál hangsúlyozásával kerül közel a film. Ugyanez mondható el a filmbeli főhős motivációjáról, amelyben az érzelmi oldal háttérbe szorul a politikaival szemben.

A regény – terjedelméhez képest egyébként nem túl összetett – cselekményét pontosan követő adaptáció egyetlen lényeges ponton nyúl bele a történetbe, méghozzá annak lezárásában, végképp lerombolva ezzel a szatíra lehetőségét. A regény tragikomikus főhőse ugyanis tragikus hőssé változik, amikor az összeomlás zűrzavarában, a katonai esküje és a szolgálati szabályzat mellett a végsőkig kitartó tisztet a németek dezertőrnek hiszik, és lelövik, miközben ő épp mások szökését és a szovjetekhez történő átállását próbálná megakadályozni. A kommunisták és a munkaszolgálatosok háborúellenessége és a németek fanatizmusa közé szorult főhős így a háborús filmek „műfaji áldozata” lesz, szemben a regénnyel, ahol végig fennmarad az ironikus-szatirikus látásmód, a fogságban tengődő magyar királyi ezredesről pedig uniformisával együtt lassan lefoszlik katonatiszti tartása és világlátása, mígnem a Bibliaként tisztelt *Szolgálati Szabályzat*ának kitépelt lapjaival gyűjt be a fogolytábor

barakkjának kályhájába. A korszak teremtett személyiséget ebből az emberből, s most rájön, hogy ugyanez a korszak űz csúfot belőle. A társadalmi szatírának ezt az egzisztenciális dimenzióját a film nem képes közvetíteni. A befejezés megváltoztatásán túl ennek magyarázata paradox módon épp a történet egyoldalú adaptációjában rejlik, amelyhez nem társul az írói látásmód megjelenítése. Az *Alázatosan jelentem* adaptációja tehát a regényben rejlő szemléleti, műfaji és stiláris lehetőségek ellenére sem képes kilépni a mozgalmi tematika posztsematikus keretéből. Egy évtizeddel később, 1969-ben viszont két olyan történelmi szatíra, illetve groteszk is születik, amelyen a közvetlen irodalmi előkép mellett felismerhető a Bóka-regény hatása: Máriássy Félix utolsó mozifilmje, a Prónay Pál naplója nyomán készült *Imposztorok*, és Fábri Zoltán Örkény-adaptációja, az *Isten hozta, őrnagy úr!*

Jóval sikeresebb ezen a téren a mozgalom előzményének időszakát, az első világháború előtti éveket felidéző, ugyanakkor az átmeneti periódus végén, 1962-ben keletkezett *Angyalok földje*. A siker adaptációs szempontból éppen annak köszönhető, hogy a filmváltozat miközben elszakad a regény történetének pontos nyomon követésétől, nem mond le az írói látásmód és stílus visszaadásának szándékáról. Sőt, a cselekmény, illetve a narráció átalakítása éppen ennek a törekvésnek a jegyében áll.

Kassák Lajosnak, a 20. századi magyar avantgárd művészet meghatározó alakjának hatalmas életművéből mindössze egyetlen játékfilm készült. A szerző második emigrációja után, 1929-ben írt, önéletrajzi ihletésű regénye ráadásul korabeli versei és valódi önéletrajza, az *Egy ember élete* mellett a kevésbé reprezentatív művek sorába tartozik. Az *Angyalföld* a húszas évek végétől induló, az elkötelezett realista társadalomrajzot költői, lélektani motívumokkal ötvöző regénysorozat egyik első darabja. Mint ilyen, tökéletesen beleillik az átmeneti korszak mozgalmi filmjeiben is megjelenő, ugyanakkor e tematikában ritkán megvalósuló szemléleti és formai törekvésbe. Kassák regénye megőrzi a közvetlen képviselési funkciót, miközben szereplőinek társadalmi motivációját magánéleti konfliktusokkal szövi át. A sokszereplős társadalmi tabló alapvetően metonimikus karakterű megformálásába pedig alkalmanként metaforikus képek, jelenetek ékelődnek.

Az író személye hasonlóképpen megfelel az átmeneti korszak sematizmust elutasító, kritikusabb szemléletmódjának – noha ez érthető okból szintén a mozgalmi tematikában juthat legkevésbé szóhoz. Kassák a hatvanas évekre nagytekintélyű művész lesz, akinek hivatalos elfogadottsága viszont még ekkor is ellentmondásos. A gondolkodásmódját és avantgárd szellemiségét meghatározó baloldali, szocialista forradalmiság nála sohasem társul pártossággal vagy doktriner ideológiával. A Tanácsköztársaság kultúrpolitikáját ugyanúgy bírálja, mint az ötvenes éveket, így a legkülönbébb politikai rezsimekben hasonlóképpen szorul a hivatalos művészeti élet perifériájára.

Kassák több cselekményszálát mozgató, egy budapesti kerület, illetve bérház lakóinak életét bemutató, évtizedeket átfogó történetét Révész György filmváltozata mintegy „lekicsinyíti”. Megőrzi a regény epizodikus szerkezetét, követi a szöveg egy-egy szereplőhöz kapcsolódó nézőpontváltásait, s a karakterek, a motivációk, a társadalomkép és a cselekményvilág elemei is változatlanok maradnak. Bizonyos szereplők összevonása vagy elkülönítése, az események időtartamának lerövidítése és a konfliktusok kiélezése révén a film mégis alapvetően más cselekmény segítségével beszéli el a Kassák-regény lényegében változatlan történetét.

Az epizodikus szerkezetű regény a kisgyermekből fiatal felnőtté váló férfi alakját helyezi előtérbe; az ő századfordulótól az első világháború kitöréséig húzódó nevelődési története válik a központi cselekményszervező erővé, amelyben az anyjához fűződő kapcsolat, a szerelem és a házasság mellett a legfontosabb személyiségformáló tényezővé a korabeli szocialista forradalmiság, az első harcait vívó munkásmozgalom eszmerendszere válik. A filmváltozat egyfelől mindvégig fenntartja a regény mellérendelő, több nézőpontú narrációját: a cselekmény idejét a háború előtti hónapokra szűkíti; a gyerekből felnőtté váló karaktert két – egyébként a regényben is megjelenő – szereplőre bontja; a könyv egyik epizodistáját, az

„angyalöldi trubadúrt” pedig a történetet dalaival kommentáló rezonórré lépteti elő. Az utóbbi megoldás különösen fontos, hiszen ezzel a film egyszerre diegetikus és non-diegetikus funkciójú narrátort iktat az elbeszélésbe, aki ily módon két szinten, metonimikusan és metaforikusan is összefogja a történet epizódjait. Másfelől viszont a film bizonyos szereplői viszonyok átszervezésével megerősíti, kiélezi a konfliktusokat, ideológiai, politikai és érzelmi téren egyaránt. Mindez azonban az egyes cselekményszálakon és epizódokon belül történik; a film átfogó narratíváját nem érinti.

Az alapvetően mellérendelő, a bérház motívum természetes adottságára épülő szerkezet teszi lehetővé az egyes epizódokon belüli, a regényt idéző stílusváltásokat. Kassák írásművészetében a századelő mozgalmi retorikája és egy tűzvész szürrealista leírása, vagy éppen a nyomor naturális bemutatása és az ösztönvilág boncolgatása a cselekményvezetés ellipsziseihez mérhető gyors váltásokkal – szinte filmes vágásokkal – kerül egymás mellé. A film saját mediális közegében hasonló stilisztikai eljárásra vállalkozik, amikor egyes jeleneteiben neorealista (a kilakoltatott lakók nyomortanyája), lírai realista (a szerelmesek külvárosi barangolása) vagy expresszionista (az angolpark mutatványosbódéi) stílust alkalmaz.

Legerőteljesebben az ideológiai jelentés tekintetében kötődik a film a mozgalmi tematikához – csak hogy ez a magától értetődő megállapítás ezúttal más árnyalatot kap. Az adaptáció ugyanis a regény politikai motívumait szintén „dramatizálja”, s inkább szerkezetileg, karakter- és konfliktustípusokban jeleníti meg. Ezek kétségkívül felidézik a sematikus filmek hagyományát, ám jóval árnyaltabb, lélektanilag hiteles módon. Így képviseli a börtönből szabaduló, majd a történet végén oda visszakerülő munkás a haladók; a gyermekét a mozgalomtól féltő, emiatt még a lakbérsztrájkot is megtörő anya a reakciósok; míg a mozgalomhoz csatlakozó fiú az ingadozók szerepsémáját. A tárgyalás- és megegyezéspárti „szocdemek” kevésbé hangsúlyos bírálata mellett a munkásmozgalom előtörténete nem annyira ideologikus, mint inkább – kivételes módon a korszak hasonló tematikájú filmjeinek sorában – a szegénység, a nyomor, az alkohol, a kiszolgáltatottság, a reménytelenség és végül a halál többszörösen exponált antropológiai képében jelenik meg.

Írói szemlélet és kultúrpolitikai megítélés tekintetében Kassák „közreműködése” a mozgalmi témájú adaptációkban Nagy Lajoséhoz hasonlítható.¹⁰ A kortárs szerzők ideológiai–retorikus, illetve műfaji törekvésével szemben írásművészetük elsősorban a filmek stílusvilágán hagy nyomot. Az átmeneti korszak végén keletkező *Angyalok földje* a különféle stílustörténeti hagyományt felelevenítő művek szintézisét valósítja meg: a filmben a *Budapesti tavasz* neorealista, a (mozgalmi tematika lehetőségét elutasító) *Vasvirág* lírai realista, valamint a *Razzia* expresszionista stílusjegyei egyaránt felismerhetők. A hatvanas évek liberálisabb politikai szemléletmódja felé mutat viszont, hogy az *Angyalok földje* – szemben a *Razziával* – nem erősíti fel az eredeti mű politikai jelentését.

*

A kommunista mozgalom mítoszát megteremtő történelmi filmadaptációk ideológiailag meglehetősen egysíkú és sematikus munkák: a mozgalom első világháború előtti, majd két világháború közötti, s az azt követő, reménytelennek tűnő, ám mitikusan felnagyított hősies küzdelmét a jövő, azaz a korabeli jelen politikai rezsime igazolja, s ez legtöbbször a mű egészétől elütő patetikus és didaktikus klauzulában egyértelmű megfogalmazást nyer. Műfaj- és stílus szempontjából azonban igen változatos a kép a kaland-, bűnügyi, kém-, háborús filmes zsánerektől az expresszionista és neorealista stílusú megoldásokig. Az ideológiai jelentést az adaptációk a klasszikus szerzők esetében erősítik, kortárs műveknél viszont tompítják. Mindez – mutatis mutandis – illeszkedik a korszak általános, a közvetlen

¹⁰ A párhuzamot tovább fokozza mindkét író film iránti érdeklődése: a Nagy Lajos számára is meghatározó élményt jelentő Ruttmann-filmről, a *Berlin, egy nagyváros szimfóniájáról* Kassák 1927-ben *Az abszolút film* címmel a *Nyugat* hasábjain fontos tanulmányt publikál.

társadalmiságtól eltávolodó, a magánéleti tematika felé közelítő adaptációs tendenciájához. Formailag a mozgalmi témájú történelmi filmek irodalmi ihletésű műfaj- és stílusereje érdemel figyelmet: ebben a tekintetben az adaptációk határozottan felerősítik az alapművek poétikai eljárásait. Ennek eredményeképp egyes művek (műfaji törekvése miatt elsősorban a korszak Várkonyi-adaptációi, stílus szempontjából a *Budapesti tavasz*, a *Razzia* és az *Angyalok földje*) az 1945 utáni időszak egészét tekintve is fontos darabjai a magyar film műfaj- és stílustörténetének.

Irodalom

- Apor Péter (2005): A konspiráció dialektikája. A Kádár-korszak történelmi regényeiről. In: Kisantal Tamás–Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest, József Attila Kör–L'Harmattan, 157–180.
- B. Nagy László (1974): *A látvány logikája*. Budapest, Szépirodalmi.
- György Péter (2010): *Apám helyett*. Budapest, Magvető.
- Király Jenő (1981): Apropó western... A magyar kalandfilm problémái. In: Király Jenő (szerk.): *Film és szórakozás*. Budapest, MOKEP – Magyar Filmtudományi Intézet és a Filmarchívum, 155–236.
- Surányi Vera (2001) (szerk.): *Minarik Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmben*. Budapest, Magyar Zsidó Kulturális egyesület – Szombat Folyóirat.
- Szabó István (1969): A líra és az irónia jegyében. Szabó István beszélgetése Máriássy Félixszel. *Filmkultúra*, 1969/3. 5–16.
- Szilágyi Gábor (1994): *Életjel. A magyar filmművészet megszületése 1954–1956*. Budapest, Magyar Filmintézet.
- Varga Balázs (2003): Kötelékek. Máriássy Félix filmjei. *Filmspirál*, 31.