

Sánta Ferenc-novellák a televízióban

Sánta Ferenc emlékének

A még „elevenen” ható Sánta-művek korszakában, azaz a hatvanas-hetvenes években, konkrétan 1965 és 1973 között szinte nincs olyan év, amikor ne készült volna filmfeldolgozás az író valamely novellájából, habár ezeket a kritikaírás teljesen figyelmen kívül hagyta. Tehát Sánta Ferenc rövidprózája alkalmas opusznak bizonyult a mediális váltásra. Az már más kérdés, és egy kissé meglepő, hogy ugyanakkor ezeket az adaptációkat többnyire egyszer mutatták be a televízióban. 2000–2002 között mindössze három filmfeldolgozás volt látható: a *Halálnak halála* (rendezte Szinetár Miklós, 1968), a *Müller család halála* (rendezte Mihályfi Imre, 1972) és a *Mécsek* (rendezte Katkics Ilona, 1992). Az elmúlt évtizedben pedig csak a népszerű regényadaptációkkal találkozhatott újraevítések során a nézőközönség.

Egyértelműen és jogosan merül föl a kérdés: ennyire „nézhetetlenek” ezek a feldolgozások? Itt elsősorban nem a technikai eljárásokra gondolunk, hanem a filmes alapanyagunk, kvázi a Sánta-novelláknak a korszerű vagy korszerűtlen témakibontására.

A fentiekben fölmerülő dilemma egyféleképpen oldódhat meg, mégpedig úgy, ha egy rövid áttekintést adunk ezekről a feldolgozásokról, a teljesség igénye nélkül. Jelen tanulmányunkban bepillantást szeretnénk nyújtani a Sánta-filmek tágabb „műhelyébe”, amelyben neves rendezők, operatőrök, dramaturgok és színészek működtek közre. Idejüket pazarolták volna ezeknek a játékfilmeknek az elkészítésére, vagy „ott és akkor” valóban láttak többlet-mondanivalót a művekben? Nem titkolt célunk, hogy bár vázlatos elemzésekkel, mintegy madártávlatból, de érteni vágyó interpretációs szándékkal mutassuk meg a feldolgozásokat.

Sokan voltunk (rendező Dömölky János, 1966)

Az írói indulást jelző *Sokan voltunk* című elbeszélés Sánta visszaemlékezései szerint már 1952-ban megvolt a fejében, de csak két évvel később jelent meg az *Irodalmi Újságban* 1954. március 13-án. Nemcsak egy életmű nyitányát, hanem „egy

LAJTOS NÓRA (1977) Debrecenben élő irodalomtörténész, tanár, költő, író, kritikus, szerkesztő.

egész prózaíró nemzedék indulását”¹ látták benne a kritikusok, így szinte nincs olyan Sánta-tanulmány, amely ne foglalkozna vele.² Mi most egy kevésbé ismert oldaláról közelítünk az elbeszéléshez, mégpedig a film médiumán keresztül. A kérdés: ez a balladaira hangolt novella, amely közismerten egy népi rítust ruház föl etikai tartalommal, hogyan képes „szólni” a film nyelvén?

Az első megjelenést követően tizenkét évvel később egyedül Dömölky János vállalkozott a történet feldolgozására. A húsz és fél perces fekete-fehér adaptációt 1966. október 25-én tűzte műsorra a Magyar Televízió, és bármilyen meglepő is: azóta sem vetítették. Pedig méltán állítható, hogy *nézhető* produktum, még ha nem is a legművészebb filmtechnika jellemzi.

A film nyitóképében emblemátikusan egy barlangot látunk: a novellában csak később hallunk a Büdös-barlangról, ahová meghalni mennek az idősebbek, és csak a mű utolsó harmadában „járunk” a helyszínen. Ehhez képest a filmes elbeszélés azonnal exponálja azt az egyszerre szakrális és profán közeget, amit a barlang térképzete magában foglalhat.³ Az állókép látványát egy fájdalmas hegedűszóló erősíti föl még jobban, miközben megszólal a narrátor (Avar István hangján): „Egy időben, nyomorúsága nagy idején a székely nép körében szokás volt az ősi, történelem előtti korszakokból maradt népi rítus szerint, hogy az öregek, hogy éhségtől mentsek a családot, önkéntes halálba mentek. Felmentek, fel a hegyek közé, és a Büdös-barlang mélyén ma már pontosan vegyelemzett gázok közé kerültek. A többi néma csend.”

Itt fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy a fenti narratív betét nem szerepel a novellában, bár ha valaki régebben olvasta a szöveget, hajlamos lehet úgy emlékezni, hogy ott is jelen van, ugyanis a műről való általános beszédben a fentiekben szereplő népszokás dominál, és köréje „artikulálódik” az éhség kegyetlen, emberevő tapasztalata, az éhező család képe. (Ha az összes Sánta-filmadaptációt együttesen vizsgáljuk, akkor a *Mécsek*, a *Tündérvilág*, a *Müller család halála* és a *Veder* című novellaadaptációkban alkalmaz a rendező külső narrátor-hőst.⁴ Itt egyébként kissé zavaró, hogy férfihangon halljuk a gyermek Ferike belső megnyilatkozásait.)

A narratív betét után tűnik csak föl a szerző neve, majd a cím (amely után helytelenül pont áll), valamint a szereplők névsorát⁵ olvashatjuk, s ezután kezdődik a cselekmény filmes kibontása. A novella második bekezdésével indul

1 Vasy Géza: *Sánta Ferenc* (monográfia). Bp., 1975, Akadémiai, 8.

2 Legutóbb Cs. Nagy Ibolya foglalkozott vele a legmélyrehatóbban a *Kortárs* hasábjain. Cs. Nagy Ibolya: A szegénység halált hozó traumái. *Kortárs*, 2009/2, 63–71.

3 „Farágó Kornélia a mitológiai, archaikus és bibliai térképzetek között a labirintus mellett a barlangot említi. Farágó Kornélia: *Térrányok, távolságok*. Térdinamizmus a regényben. Újvidék, 2001, Forum, 99.

4 „Ha a szereplő a történet cselekményét valamilyen módon (mesél, visszaemlékezik stb.) elbeszéli, akkor a film narrátor-hőssel rendelkezik.” David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford.: Pócsik Andrea. Bp., 1996, Magyar Filmintézet, 74.

5 Görbe János, Maklár János, Szemes Mari, Misoga László és Zeitler Zoli. Az ő neve helytelenül szerepel a műsoradatlapon: Leitler formában!

a történet: a „Nagy dolog az éhség” (*Sokan voltunk*, 5) tételmondattal.⁶ Először az apa (Görbe János), majd a gyermek (Zeitler Zoltán) és az anya (Szemes Mari) arcát⁷ látjuk félközeli beállítással; a főszereplő nagyapa (Maklár János) tehát csak némi retardációval kerül a kamera fókuszába.

Majd az apa mesébe kezd: „Egyszer volt, hol nem volt, volt a világon egy szegény ember.” Ezzel a mesekezdéssel, betéttörténettel ismét a szegénység tematikája válik hangsúlyossá. „Ennek a szegény embernek volt egy fia.” Itt az apa megáll a történetmondásban, tekintete előre vetül: a varrat technika alkalmazásával a kamera most mutatja meg a nagyapa arcát, hátulról, kissé féloldalas fejtartásban premier plánban.

A novella kevés párbeszédét helyel-közzel megtartja a film, ám néha úgy érezhetjük, hogy ezek a félszavak is egy igen mélyen megterhelt ön- és világértelmezés súlya alatt fejlődnek nyelvi megnyilatkozásokká. Olyan, mintha szinte csak a befogadó számára verbalizálnának a szereplők gondolatai, ők ugyanis a tekintetekből is megértik egymást („- Gondolod, Ferkó?”). A viszonylag hosszú átöltözési jelenet után az utolsó vacsora képére érdemes figyelni: háttérben egy kép látható a falon, amelyen Mária a gyermek Jézussal szerepel, miközben a filmkép előterében egy családot látunk, amely először jeleníti meg kép formájában magát az alkotás címét. (A szakrális tematikát hordozó kép mint *idézet* úgy kapcsolódhat a filmes narrációhoz, hogy egy olyan – a szentképen kétszemélyes, anya-gyermek közötti – feltétel nélküli szeretetet hirdet, ami a szüzsé fő mondanivalója.)

A nagyapa tyúkevesi jelenete is hosszabbra szabott, nyilvánvalóan bizonyos ellenpontként szolgálhat a mű témaválasztásához.

Majd a szobabelsőt elhagyva külső térbe érkezünk: este van, tél, és madártávlatból látjuk a gyors búcsúzási jelenetet. (A hangminőség, a szereplők hangereje ugyanolyan, pedig nem „testközeli”, hanem madártávlatból látható a jelenet.) A „Ferike hadd jöjjön...” nagyapai megszólalás éppen a film arany metszéspontján található (a 20 és fél perces időtartam 13. percénél van). Hajszálpontos itt a dramaturgia: 14 perc 12-nél van a csúcspont: 14:05-nél hangzik el az „engem többé nem látsz” mondat.

Majd ismét a szobában vagyunk, ahol először az unoka érdeklődik apjától: „Nagyapa mikor jön vissza?”; majd az apa ingerült, kitérő válasza után („Akkor, amikor te nem kérzed!”) betér a házba Csűrös Ignác (Misoga László), akinek kérdéseiből („Rég ment el?”; „Őket megcsókolta-e?”) kiderül, hogy a nagyapa végül is a halálba távozott. Ekkor látjuk Ferike meglepődött arcát és az apa megtört, asztal fölé hajoló alakját.

6 A tanulmányban szerepeltetett műidézetek utáni oldalszámjelölések a következő forrásra utalnak: Sánta Ferenc: *Isten a szekéren*. Bp., 1970, Szépirodalmi.

7 „Nem létezik arcnagyközeli, az arc maga a nagyközeli, a nagyközeli eleve arc, és mind a kettő affektus, affektus-kép.” Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. Bp., 2008, Palatinus, 114.

A következő jelenet már nappal játszódik: ismét a narrátor-hős hangját halljuk. Végezetül felcsendül újra a fájdalmas hegedűszóló: a magas és mély hangok váltakozása teszi ingerültté, feszültté a zárlatot némi disszonáns hangzással. A szimmetrikus rendezés is szépen megfigyelhető: most a gyermek, majd az apa, végül a barlang képét látjuk (tehát éppen fordítva, mint a film elején), amely valamiféle kaput is formáz.⁸ Ez a keretes szerkesztésmód így egy végérvényesen lezárt, visszavonhatatlan tragédiát jelképez.

A novella balladai sűrítettségét szinte sehol sem kívánta hosszabbra nyújtani, kibontani a filmes elbeszélés, így ez a székely szűkszavúság jellemző stílusává lett a filmnek is. Úgy gondoljuk, hogy az „emberi sors drámáját”⁹ megörökítő Dömölky Jánosnak és a stábnak sikerült a fekete-fehér „dilemmák” mellett a sorsszerű árnyalatait is filmre vinnie. Ahogyan egy másik Sánta-hős, Wilhelm Müller történetében is, aki szintén a családján szeretett volna segíteni.

A Müller család halála (rendező Mihályfi Imre, 1971)

„A kisember és a történelem kapcsolata Sántának régi kísértő témája: a *Müller család halálától a Húsz óra* után publikált *Az árulóig* többször is nekirugaszkodik a feleletnek”¹⁰ – fogalmaz Földes Anna, aki az írói „témakísértés” felől szembe-síti a művet. *A Müller család halála* először nyomtatásban az 1961-es *Farkasok a küszöbön* című kötetben jelent meg. B. Nagy László a kötet talán „legszenvedélyesebb, legkétségbeesettebb írásaként” értékeli a szöveget, amelyben Müllert Don Quijote-i, tragikomikus alaknak nevezi, aki „a maga mániává torzuló családi kötelességtudatával”¹¹ kerül a mű központjába.

Ahogyan Sántának is ez a leghosszabb elbeszélése,¹² a belőle készült tévéfilm is egy komolyabb dramaturgia és rendezés, illetve színészi játék össz munkája. A közel másfél órás fekete-fehér¹³ filmet 1972. október 13-án főműsoridőben (20:00 órai kezdettel) sugározták, illetve még 2002. augusztus 31-én 23:00 órakor volt látható a televízióban (azaz harminc év alatt mindössze kétszer). Mivel a kritika eddig nemigen foglalkozott vele, így a következőkben arra szeretnénk rávilágítani elemzésünkben, hogy a film, amely az 1961-ben kötetben publikált

8 Cs. Nagy Ibolya is utal erre, amikor Róheim Géza halálfelfogásából az új élet kapuja affektust említi. Cs. Nagy: i. m. 67.

9 Grendel Lajos: *A modern magyar irodalom története: Magyar líra és epika a 20. században*. Pozsony, 2010, Kalligram, 391.

10 Földes Anna: *Húsz év – húsz regény*. Bp., 1968, Szépirodalmi, 397.

11 B. Nagy László: *A teremtés kezdetén*. Bp., 1996, Szépirodalmi, 410.

12 Közel hatvanhét oldalnyi szöveget tesz ki az alábbi kiadásban: Sánta Ferenc: *A Müller család halála*, in *Farkasok a küszöbön*. Válogatott elbeszélések. Bp., 2008, Airón, 58–154. (*Az Isten a szeréren* című kötetben 52 lapnyi terjedelmű a szöveg: i. m. 239–290.)

13 Kiigazító észrevétel: a PORT.hu-n színes filmként tüntetik föl, ellenben a rendelkezésünkre álló filmarchívumi felvétel fekete-fehér.

irodalmi szöveg után tizenegy évvel később született, miként hasznosította a Sánta-mű recepciótörténeti meglátásait.¹⁴

A szüzsét a műsoradatlap a következőképp összegzi: „Müller, a náci rendőrség tagja, előzetes letartóztatásban várja ügyének tisztázását a náci börtönben. Ő ugyanis hat gyermek apja, s az emberiség nevében tiltakozott a háború, az embertelenség ellen. Saját rendszere azonban kivégzi.”¹⁵ A rendező, Mihályfi Imre (1930–) Kállai Ferencre osztja Müller szerepét, akinek *A tanú* című filmben is hasonló szerep jut. (Mihályfinak nem volt tudomása Bacsó Péter szereposztásáról, pedig három évvel korábban, 1969-ben forgatták *A tanút*, igaz, a közönség elé csak tíz évvel később kerülhetett.)¹⁶ Mindenesetre Kállai színészi játéka az elhíresült „tanúval” egyenértékűnek mondható: kidolgozott, árnyalt, karakteres.

A film valójában az elbeszélés második szakaszával kezdődik (Sánta sor kihagyásokkal tördeli művét szakaszokra, mintegy montázsszerű jelenetekre). A filmes exoziccióban tehát nem a börtöncellában vagyunk, hanem a kórházban, ahol Müller a feleségét (Töröcsik Mari) látogatja meg, aki éppen hatodik gyermeküknek adott életet. Ha a filmes elbeszélés zárlatára, az akasztófa fülkéjének látványára gondolunk, máris szimbolikus térben, az élet behatárolt „koordinátái” – a kezdet és a vég – között látjuk az eseményeket. Ez a kórházi „prológus” valójában in medias res kezdésnek tekinthető, ugyanis ez után kezdődik a film. A főcím előtti jelenet célja, hogy „felkeltse az érdeklődésünket, s így a főcímet már úgy nézzük végig, hogy bizonyos információkkal rendelkezünk”.¹⁷ A stáblista után a film kiinduló beállításként (*establishing shot*) egy ablakkereten és egy rácson keresztül egy ajtót láthatunk, amelyben Müller jelenik meg hamarosan. Miközben a vádlott körbe-körbesétál a zárt térben, a filmes látvány háttérében halljuk a parancsnok és a tisztviselő párbeszédét. A jelenet itt ismét újat hoz a cselekménybe, ugyanis kiderül, hogy Müllerre halál vár. Nem mintha az elbeszélésben Sánta nem tartaná fönt ezt a létbizonytalanságú feszültséget, ugyanakkor az olvasó a mű végéig reménykedhet a fordulatban.¹⁸

14 *A Filmek és alkotók*-sorozat 11. darabja Mihályfi Imre pályáját tekinti át. Az előszót Sánta Ferenc írta.

15 A műsoradatlapra az MTVA szíves közreműködésével hivatkozunk.

16 Mihályfi Imre szíves tájékoztatása szerint. Vö.: (Beszélgetés Mihályfi Imrével)

17 Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. Bp., 1997, Korona, 42. Kovács András Bálint kiegészítésként megjegyzi, hogy „általában nem időrendileg helyezkedik el az exozicció a cselekmény idején”; itt azonban – ha a történet összes jelenetét időrendbe szeretnénk állítani, akkor – mégis ez a képsor lenne a legelső.

18 Ezzel az örökényi fogással (a *Tóték*ban szintén a mű elején kiderül, hogy mindhiába a család odaadó tette az Örnagyért) a drámai feszültség máris megteremtődik a befogadóban, hiszen ennek tudatában nézi végig az eseményeket. „[...] A Müller család halála című történet a *Tóték*at idézi. Az alaphelyzet ugyanaz: egy család, amely csak (?) élni akar. Tóték feladják szokásaikat, életüket, önmagukat a célért, Gyula sorsának jobbításáért, Müller teljes életét gyermekeinek szenteli, hogy azok mindennap megkaphassák a szükséges enniválót, e szerint vállal munkát, ez vezérli összes cselekedetét.” Bokányi Péter: Sánta Ferenc novelláinak groteszk vonásai. *Napút*, 2002/8, 25.

Ezt a részvétet próbálja sejtetni Kühle¹⁹ őrnagy háttérlátogatása Müller cellájánál. Kühle a sötét folyosón a cellablakon keresztül kémleli az elítéltet. A következő képsorokban Müller cellájában vagyunk, ahol a moralizáló Müller („Egyáltalán miért csinálunk bármit is, ha nem a gyermekeinkért?!”) háttérében levő cellaajtó kis ablakán jól látni Kühle szájának és orrának kontúrjait szuperplánban. Emellé érdemes odaállítanunk azt a képkockát, amelyben a kamera „fordított” beállítással a folyosóról, azaz „kintről” fényképezi Müller arcának ugyanezen részletét, illetve még egy hasonló kisablakos arckivágást láthatunk akkor, amikor a hóhér les be a szűk kis cellablakon, hogy szemügyre vegye „áldozatát”.

Visszatérve a cellajelenetre: a Sánta-szövegben is hangsúlyos szerepet kap, ismétlődő jelenetként vissza-visszatér az a meggyőződése Müllernek, hogy ő Isten törvényének különös védelme alatt áll, azért nem végezhetik ki.

A következő jelenetben Kühle szobájában vagyunk, ahová egy börtönszolga levelet ad át Kühlének „Wolfgang Müller úrnak” felirattal, Martha Müller nevével a boríték bal alsó sarkában. Itt a késleltetés technikáját alkalmazza a film, ugyanis az elbeszélésben annak részletes tartalmát a levél kézbesítéskor megtudjuk. A filmben viszont Kühle elolvassa a levelet, de csak akkor értesülünk annak tartalmáról, amikor a parancsnoknak megmutatja azt. Ekkor halljuk Martha a narrátor hangján férjéhez írott sorait, miközben a kamera Müllerék lakását mutatja, amint Martha épp vacsorát „szortíroz” gyermekeinek: gondosan elosztja a kenyeret, vajot, tejet. Ebbe az életképbe sűrítetten láthatjuk azt a szülői felelősséget, amiről Müller a film és az elbeszélés elején beszél feleségének.

A film dramaturgiája gyakran átrendezi a történet időrendi szálait. Azután, hogy Kühle zsebre teszi Müller levelét, ismét a börtöncellában vagyunk, ahol sor kerül a „nagyjelenetre”. Müller cellatársa a következő kérdést teszi föl Müllernek: „Tulajdonképpen, hogyan lett magából rendőr, Müller?” Müller először az utcai tisztaságról, majd a tolvajlásról „értekezik” hosszasan, mély empátiával azokról a fiatal bűnözőkről, akiket szülői „háttértelenség”, a körülmények változtatnak meg. Egy hosszabb eszmefuttatást hallhatunk a fejadagok eloszlásáról, kalóriatáblázatokról. A filmben kanálvéggel karcolja rá az asztallapra számítási műveleteit a címszereplő. Itt a karcolás csupán illusztratív szándékkal történik, látványos filmes fogás; az elbeszélésben viszont ez az „adatolás” csak nyelvi szinten jelentkezik.²⁰

Igen érdekes jelenet (szintén filmes betoldás) következik: Kühle „magántisztviselő” visszavonulva szobájába, egy kulcscsomó segítségével, a kulcsok üreges végét miniatűr sípoknak használva Mozart *Eine kleine Nachtmusik* első tételé-

19 A Kühle beszélő név: hideg, fagyos, részvételen. (Az elbeszélésben szereplő Herr Oberst kifejezésnek a filmben a magyar megfelelője szerepel csak: 'ezredes úr')

20 Ugyanakkor az ágy vaslábán hegyesre reszelt kanál ötlete Sántaé: az elbeszélés három rövid, falba vésett, utókornak hagyott üzenetet közöl, ezek közül a Friedrich Kühle kifakadó, ironikus falfeliratára koncentrálna a film.

nek²¹ közismert dallamát „fújja” el.²² Elhagyva szobáját, a cellaőrt utasítgatja gyorsan egymás után: „Balra át, jobbra át, hátra arc!”, és így tovább. A megmosolyogtató jelenet egy emberi „gépezetet” próbál modellálni, amelyben a felettesének a közember teljesen alárendelt szerepű: mindent eltűr, és feltétel nélkül engedelmeskedik. A jelenet a tragikomikum határáig megy el: Kühle a cellaőr száját különböző grimaszokra készzeti saját kezével, beállítja egy igen torz alakba, és kéri, hogy maradjon így. Erre a premier plános többletjelenetre valószínűleg azért volt szükség, mert jobban ki tudta általa emelni Kühle önmagában is „eszmei hasadással” birkózó személyiségét, aki nyílt állásfoglalásával Herr Oberst nézetei ellen emeli föl szavát, és aki ezért önzetlenül vállalja a megtorlást.

Kettejük utolsó beszélgetését megtöri a Müller levelének közbeiktatása. Miközben tehát a parancsnok Kühle unszolására ráveszi magát a levél elolvasására, a filmes narrációban Martha hangját halljuk (Töröcsik Mari),²³ s otthoni életképeket látunk (váza virággal). Itt tehát egy többszólamú narratív eljárást tapasztalhatunk: a cselekmény idejéhez képest – a tartalom ismertetése céljából – időben visszaugrunk a levél megírásának idejéhez, amit a főparancsnok „szemüvegén” keresztül látunk, de a levélíró hangján hallunk. A befogadóban itt mélyülhet el leginkább a sorsközösség-vállalás érzése.

Majd visszazökkenünk Oberst és Kühle filozofikus társalgásába, amely abból indul ki, hogy miben különbözik az ember a leglényegesebben az állatoktól. A kérdést Herr Oberst teszi föl Kühlének, aki az elbeszélésben a szeretetet adja válaszul, a filmben viszont az értelmet, és Oberst mondja ki a szeretet szót. Ez a különbség nem lényeges, csupán a kontraszt megteremtéséül szolgálhat. Oberst szájából hangzik el így az a két ellentétes előjelű emberi érzés, amely Oberst polemizáló ember- és világképét stílusosan is megmutatja: a szeretet és a gyűlölet.

A film aranymetszéspontján található tárgyalási jelenetet két igen fontos betéttörténet előzi meg. Az egyik ilyen 'scene in scene', amikor a testét is kordában tartó, tornagyakorlatokat végző Müller és cellatársa a trójai háborút mint történelmi sorsfordító eseményt újraértelmezik. Müller szinte mániákusan ismétli meg azt a meggyőződését, hogy Heléna nem volt a várban: „Nem is volt ott soha! Nem volt ott, amiért háborúztak!” Ez az epizód az elbeszélésben is szépen ki van dolgozva, a cselekménytől jól elkülönített szöveg, annyi különbséggel csupán, hogy ott nincs nevén nevezve „az asszony”. Érdekes felülírása ez a mítosznak: a „sok hűhó semmiért” tapasztalata azt sugallja Müller számára,

21 Megjegyzés: ezt a tételt gyakran szokták az életigenlés zeneműveként feltüntetni, ami nem véletlen, hiszen a zenemű eredetileg G-dúr szerenádként ismeretes.

22 „Ettől a rendezői betoldástól nagyon tartottam, hogy nem fog tetszeni Sántának, de tetszett neki.” (M. I. szíves közlése szerint.)

23 A rendező elmondása szerint a film Töröcsik Marira gyakorolta a legmélyebb hatást a szereplők közül.

hogy a történelemben folyó háborúk csupán „kakasviadalok”.²⁴ Müller háborúellenességéről itt kapunk először képet, így természetesen következik a filmes elbeszélésben az a másik epizodikus jelenet, amely az időből és a térből ismét kizökkenti a nézőt: Wolfgang anyósának megjelenése Mülleréknél (*paralel action*), aki a bölcs tudás hordozójaként figyelmezteti a családot és főképp a vejét, Müllert a háború végzetes, családjukat érintő kimenetelére.

A filmes időrendben most ismét visszatérünk a cellában hagyott Müllerhez, akit a tárgyalásra szólít az őr. A film 56–62. perceiben (azaz valóban a feldolgozás kétharmad részénél) kerül sor Müller ügyének tárgyalására.²⁵ Itt, tehát a film igen hangsúlyos pontján hangzanak el összegezve a vádlott azon tételmondatai még egyszer, utoljára, amelyeknek sem „belső” (lelkiismereti), sem „külső” (történelmi vonatkozású) igazságtartalmában nem képes kételkedni: „Őszintén szólva: nem tartom bűnösnek magam.”

A magánzárkába záratott Kühlét mutató történetmegszakító, rövid képsorok után talán még dominánsabban jut érvényre Müller kijelentése cellájában: „Én a leghatározottabban kijelentem, hogy az emberiség jó.” Ez a mondat Sánta jól ismert moralizáló szólama: egyik tévéinterjújában mondja, hogy „az én hitem pedig az, hogy az ember jó”. Erre kontrázik rá szinte azonnal a következő beállítás: a cellán kívül vagyunk, és egy pár szavas mikrodialógus tanúi lehetünk. A hóhér mondja a cellaőrnek Wolfgang Müller nevét, aki a naplójából ellenőrzi az elítéltet: „- Holnap?” – kérdezi. A hóhér válasza: „- Ma.” Majd a már korábban említett intenzív képkivágások játékát láthatjuk: a hóhér szemét a cellablak résén, végül ellen-beállításaként Müller arcát, különleges fénytörésben. Hasonló szuperplánnal a film legvégén találkozunk majd (vö. a hóhér félprofiljával és az árnyékolt szemeződdörrel).

A cselekmény kibontakozásának utolsó „állomásához” érkezünk azzal a fokozott feszültséget hordozó jelenettel, amelyben Müller – teljes nyugalmi meggyőződéssel felmentése ügyében – felkínálja cellatársának, hogy ha kivégzik, akkor magukhoz veszik Marthával a kislányát, és önzetlenül felnevelik őt. A türelmét veszítő rabtárs ezúttal képtelen visszafogni indulatait: „Értse meg végre, Müller: magát felakasztják! Értse meg ezt a világot végre, ez a világ egy...” – és itt a nyitódó börtönajtó csikorgása üres szöveghelyként „nyitva” hagyja a rezonőr-rab értékítéletét. A következő két képen az optimista Müllert látjuk, amint magát kihúzza, ünnepélyes ruhaigazítással siet, hogy hallja végre kegyelmi kérvényének elfogadását. Kedélyesen integet vissza a felhergelt cellatársnak is. Látszik és tudjuk: semmit sem ért meg a Külső Hatalom rendszeréről.

A film végén még egy „alvilági” jelenetet láthatunk: az alagsorban várakozó Müller mellett egy másik elítélt is vár a sorára. Ő már a jövőt sugallja Müllernek: „Őszre ők is lógni fognak.” Müller természetesen nem érti meg a szavait. Kép-

24 Vö.: Kölcsey Ferenc: *Vanitatum vanitas*.

25 A dialógust – szokásos dramaturgiai eljárással – két beállítással vették föl: az egyik mutatja az egyik beszélőt, a másik a másikat.

telen értelmezni az „is”-t, hiszen nem képes elfogadni a tényállást, mely szerint ő is áldozat, főképp amikor megtudja, hogy a másik hétgyermekes apa.²⁶ Miután első negatív értékítéletét halljuk („Embertelenség!”), a falnak dől homlokkal, mint aki hazagondol a családjára utoljára. Alkalmas szituáció az emlékezésre, most látjuk először és utoljára egyedül Müllert.

Itt szakítja meg a film végül az időrendet; valójában azonban itt most párhuzamos történetmesélés folyik: Marthát látjuk, amint tükörben fésülködik, majd észrevesz az ebédlőasztalon egy neki címzett levélkét, amelyet Francz nevű fia írt. A fiú kamaszhangján halljuk a levél tartalmát, amelyben közli, hogy beáll Hitlerjungnak: „Elmegyek harcolni én is. Heil Hitler!”²⁷

Itt a film utolsó jelenetéhez érkezünk: a mű tetőpontjához, ami az epikus cselekményformálásban a fordulópontnak felel meg. Müllerral közlik, hogy bűnös, kegyelmi kérvényét elutasították. Ezen kijelentés után azonnal Müllerre irányul a kamera: döbbenetet olvashatunk le az arcáról, majd ingerült tiltakozó gesztusait. Az örök szorításából szabadulni akaró Müller, aki eszeveszetten kiabál reménytelenségében, szempillantás alatt elhallgat, amint meglátja a neki előkészített kötelet egy sarokban a hóherral. Ezt egy hirtelen vágással (*jump cut*) mutatja a kamera, ami itt most egyértelműen a feszültségkeltés eszközeként hat. A szinte önkívületben levő, félájult Müller félközelijét látjuk, ez az utolsó kép a főhősről. Végül érdekes effektussal (egyre közelítő három állóképpel) jutunk el a záró jelenethez: a hóhér profil arcközelijéhez. Közben a háttérben halljuk utoljára Herr Oberst szavait: „Mára végeztünk!”

„A Müller család halála című hosszabb elbeszélés nem annyira a hatalom kímeletlenségéről, a náciizmus emberellenességéről szól, mint a kisember, a kispolgár önmagába zárkózásának veszélyeiről”²⁸ – írja Simon Zoárd. Ez a kritikai állásfoglalás ellentétben áll a Földes Anna-féle értelmezéssel, ugyanakkor a filmnek sikerült mindkét irányból közelítenie a témához. A kiváló színészi teljesítményeknek köszönhetően olyan atmoszféra teremődik a filmben, amely „nemcsak a fasizmus lélektani és társadalmi mivoltát, a pszichológiailag megsebzett emberek törvényszerű végzetének tragédiáját mutatja, hanem minden erőszaknak nemet kiált”.²⁹ Bátran kijelenthetjük, hogy a filmnek sikerült interpretáló adaptációjában általánossá formálnia az egyéni élettörténetet. A kritikai fogadtatásban *Az ötödik pecséttel* gyakran együtt emlegetett mű később a regény árnyékába kerül. Azért reménykedünk abban, hogy iménti rövid filmbemutatásunkban sikerült más fénytörésben is megmutatni a művet, és felhívni a figyelmet erre a méltánytalanul elfeledett tévéjátékra.

26 Az elbeszélésben tizenegy gyermekes. Ez nyilván túlzásként hatott volna a filmben, a lényeg, hogy még Müllernél is „népesebb” család fenntartója az elitét.

27 Ugyanaz a „történet”: a fiú apja gyilkosának sorába áll, vö. Orwell: 1984.

28 Simon Zoárd: Sánta Ferenc: Isten a szekéren. *Életünk*, 1971/4, 379.

29 Szokolczay Lajos: Sánta Ferenc: Isten a szekéren. *Forrás*, 1971/2, 86.

Mécsek (rendező Katkics Ilona, 1992)

Egy másik, talán a vetítések gyakoriságából következtethetően ismertebb Sánta-adaptáció, a *Mécsek* című tévéfilm is az „igazságszolgáltatás” felől közelít az emberi lélekhez, ezúttal viszont nem a földi, hanem az égi törvények válnak uralkodóvá: „Ma sem értem, hogyan kerültünk ebbe az üzletelésbe. Biztos az ördög csinálta. Mert ezen az estén nem nyughatott, míg meg nem kísértett bennünket. Azóta tudom, hogy csak egyszer kell rácsapni, többet nem tolauskodik (Mécsek, 49)” – halljuk a gyermeknarrátor hangját az elbeszélés elején. Az először 1992-ben bemutatott, színes technikával készült kisfilmet 1998–2008 között összesen hatszor sugározta a televízió, tehát a leggyakrabban vetített Sánta-novella-adaptációval van dolgunk.

A tévéfilm forgatókönyvét Katkics Ilona írta Sánta azonos című elbeszélése alapján. Katkics „filmese olvasatában” az elbeszélés talán még „kerekebb” lett: a katona helyett koldust szerepeltető jelenet és a mű befejezésének „átírása” a filmes dramaturgiához jobban illő alkotást hozott létre. Kiemelendő még előljáróban a film természeti képeinek erősen hangsúlyos szerepe, amely mind a nyitóképben, mind a zárlatban domináns. „Szép őszi délután volt. A levegőben játszadoztak a késői illatok, mintha a napsugarakkal kergetőznének. Aranyba, pirosba, ezer gazdag színbe borult a világ” (Mécsek, 49) – a fenti lírai tónusú narrátorszöveget az egyik gyermekszereplő hangján halljuk (Mód Kristóf), miközben természeti közegben vagyunk: föntről, egy fa lombkoronája mögül látjuk az őszi avarú tájat. Majd gyerekszívaj hallatszik: egy domb tetején gyerekek fociznak, míg egy kislány véget nem vet a játéknak azzal, hogy a bátyját rendeli haza. (A bevezetőben a narrátor-hős hangján halljuk ezután azt az ördögi kísértést tanúsító mondatot, amely a novellában korábban „hangzik el”). A gyereksereg szétszéledésével a zsvajgó hangok lassan tompulnak, miközben az igen lírai nyitókép expresszivitását erősítő lágy zenei motívumok folytatását halljuk újra. Ekkor válik ki a gyerekből a filmes elbeszélés két főszereplője: egy fiú testvérpár (Mód Kristóf és Tolmár Bálint). Őket látjuk, amint egy kicsi követ rugdosnak maguk előtt a járdán, és a temető irányába indulnak, hogy „lássanak”. Mind az irodalmi szövegben, mind a filmben megtalálható ez a rövid jelentet: „–Menjünk a temetőbe! – Miért? – Hogy lássuk. – Lássuk!” (Mécsek, 49–50).

A halottak napján virágba borult temető,³⁰ a gyertyafények ünnepélyes látványt hordozó képsoraihoz méltó csellómuzsika társul. És látják: a sírokon a meggyújtott gyertyákat, az emlékezők sokaságát. „Szedd rendbe a ruhádat!” – figyelmezteti öccsét az idősebb testvér. Miközben hazafelé sietnének, véletlenül az avarban egy fehér zacskóba botlanak, amelyben gyertyákat találnak. A fordulóponthoz jelzi a hirtelen elnémuló zene is. Haza akarják vinni az édesanyjuknak, amikor egy arra járó asszony szó nélkül pénzt nyom a zsebükbe, mert azt hiszi,

30 A Nefelejcs utcai temetőben forgatták a jelenetet (Pestlőrincen). Vö.: Beszélgetés Katkics Ilonával. Katkics Ilona-interjú.

ők árulják a gyertyát. A novellában egy kövér, hajlott hátú ember jegyzi meg a kisfiúnak, hogy: „Ügyes emberke vagy! Még sokra viszed az életben!”, a filmben egy kucsmás, bajszos, egyenes tartású férfi jelenik meg (Szekely Tamás), aki hátrébb lép egyet a gyertyavásárlók mögé. „Akkor még nem tudtam, hogy az ördög műve volt” – mondja a narrátor-hős, és hirtelen a forintok és a gyertyák gyors, pergő csereberéjének ütemére disszonáns kis szekundos zongorahangok, hegedű- és dobszó váltakoznak, amelyek a diszharmónia érzetét erősítik a nézőben. A kucsmás-bajszos férfi fejét rosszállón csóválva távozik, ezt kimerevített állóképben is mutatja a kamera. Ezután a gyermekszereplők arcát látjuk premier plánban, miközben a felnőttek kéréseit halljuk (ki hány gyertyát kér); közben a fenti erős hangeffektusokat gyors képváltásokkal, amelyeken gyakran a „koszos” kezekre fókuszál a kamera: az aprópénzeknek a gyermek markába perdüléseit lassított felvétel jelzi,³¹ s ugyanezt a technikát láthatjuk azon a képen is, amikor a gyermek a jobb kabátzsebébe csúsztatja az aprópénzeket. (Innen helyezi majd át a bal, lyukas zsebébe a filmfeldolgozás végén.)

A következő jelenetben megváltozik a tér és az idő: beesteledik, és a temető oldalsó kőkerítésének axonometrikus végtelenjébe futó vonalai végén különös fényforrás tűnik föl, majd erős köd jelenik meg, míg végül a ködben – lassított mozgással – előtűnik egy fekete kalapos, koldus kinézetű alak³² (Bakodi József). Egy 2 Ft-ost akar adni a mécsesért, de a gyerek azt mondja, ennyiért nem eladó. A kisfiúban a koldus látványából fakadó előítélet elutasító magatartást vált ki. Érdemes jól emlékeztünkbe vésnünk a koldus tenyerét kitűnően megfotografált képét, amelynek illő képi kontrasztpárja lesz a kisebbik gyermek lyukas kabátzsebéből kikandikáló ujjait ábrázoló jelenet. A koldus távozását ugyanilyen lassított technikával láthatjuk, amint eltűnik a mesterségesen előidézett, a látványt erősítő ködben.

A nagyobbik válla mögül látjuk, amint leguggolva megszámlolja a pénzt a kisebbik fiú, majd az a „keresetüket” a másik, bal oldali kabátzsebébe teszi. Ezután egy igen művészi képsor indul (15:45). A lehullott sárga, őszi falevelek közé guruló (a lyukas kabátzsebből kihulló) fémpénzek járdakőre hullását látjuk, illetve halljuk, közben találó zenei háttérfestéssel (glissandók), viszonylag gyors, földközeli kameramozgással: a természet és a fénylő pénzérmék találkozása megkapó látványt nyújt. Az örömben hazafelé ugrándozó gyerekek egyszer csak megállnak, hogy a másik is megszámlolja a fizetségüket. Ekkor drámaivá fokozódik a zene, a szereplők pedig csak a tekintetükkel árulják el, mire gondolnak éppen. A kétszeresen föltett, csüggedt kérdésre („Hol a pénz?”) a lyukas zsebből kikandikáló ujjak látványa a válasz. A gyermek, amikor észreveszi, hogy mi történt, keresni kezdi a forintokat, s eközben a bátyja előre néz. Itt egy kis késleltető mozzanat és a kamera nézőpontváltása után vele együtt láthatjuk, hogy ugyanazt a sejtelmes fényt és ködöt nézi, mint korábban a kisöccse. Mint-

31 Megjegyzés: van, hogy épp a gyertyáért futó fiút állítja meg a kamera.

32 Katkics Ilona a koldus alakjában egy varázslót „álmodott meg” (K. I. szíves közlése szerint).

ha megértené, hogy isteni igazságszolgáltatás történt: kapzsiságukért és a koldussal szemben tanúsított antihumánus viselkedésükért ez a „jutalom”. Majd a záró képben az idősebb fiút mutatja a kamera, amint szomorún bandukol hazafelé a sötétben, magára hagyva öccsét.

„Nem sajnáltam a pénzt. Úgy éreztem, mint amikor valami nagy igazság telik be, aminek nem is nagyon tudtam a nevét. S a szívem könnyű lett, akárha muzsikát hall az ember”- ezzel a Sánta-prózát imitáló lírai zárszóval ér véget a filmes narráció, ami szintén a rendező betoldása. Ne feledjük: az elbeszélésben a gyerekek minden összeharácsolt pénzüket odaadják egyetlen szál gyertyáért, hogy azt meggyújthassák az ismeretlen katona hozzátartozójáért, s hogy annak fényében láthassák viszont lelkiismeretük visszanyert becsületét. Mindkét megoldásnak felemelő és megtisztító erejű íve van: korábban a gyerekszáj által harsogott „mindennek ára van” mondat bumerángxént üt vissza, tanulságot és igazságot egyszerre szolgáltató érvénnyel.

Beszélgetés Mihályfi Imrével

a *Müller család halála* című tévéjáték kapcsán

- *Egy igen régi filmmel, A Müller család halála című, 1971-ben forgatott tévéjátékkal kapcsolatban kerestem most fel Önt...*

- Igen, emlékeszem rá, nagyszerű szereplőgárda volt Kállai Ferencsel, Kozák Andrással, Törőcsik Marival... Törőcsik Marit rázta meg egyébként leginkább a forgatás alatt a történet, erre emlékszem...

- *Sánta Ferencről köztudomású, hogy nemigen vett részt a forgatásokon...*

- Így igaz. Én sem találkoztam vele, csak már az elkészült film vetítésekor. Voltak is aggályaim például annál a jelenetnél, amikor a Kozák András a kulcsosomó kulcsait sípoknak használja... De tetszett neki, azt mondta: belefér...

- *Egy hasonló rendezői újítás, amikor szintén Kozák András a cellaőrt manipulálja, bohócot csinál belőle...*

- Igen, az az igazság, hogy ezt például meg a karakter adta. Úgy gondolom, hogy minden belefér abba a filmes produkcióba, amit a karakter elbír, sőt ha hozzáad, akkor az úgy jó. Itt is ez történt.

- *Kállai Ferenc már három évvel korábban játszott egy hasonló szerepet, Bacsó Péter Tanújában... Ön tudott erről?*

- Nem, nem tudtam akkor róla.

- *Mindössze egyszer sugározták a televízióban a premier után, 2002-ben. Mi lehet ennek az oka?*

- Ezt én nem tudom, de a tévéjátékok hőskora lejárt...

- *Volt személyes kapcsolata az íróval?*

- Igen, kétszer találkoztam vele. Csak miután elkészült a film, utána látta, a próbákon nem volt jelen, nem érdekelte a „műhelymunka”, csak az eredmény. Utána viszont jó barátságba kerültünk. Csobánkán vett egy rönkházat, ott be-

szélgettem vele utoljára. A filmjeimet feldolgozó kis füzetbe (*Filmek és alkotók-sorozat* – L. N.) is ő írta az előszót. Morózus ember volt, szűkszavú. Kérdeztem tőle, miket olvassak el, ha meg akarom érteni az ő írói világát. Válaszul készítet nekem egy olvasmánylistát, én meg elkezdtem olvasni akkor újra pl. Tolsztojt...

(2013. augusztus 15.)

Beszélgetés Katkics Ilonával

a *Mécsek* című tévéfilm kapcsán

– *Sánta Ferenc Mécsek című tévéfilmjét 1982-ben rendezte, ennek lassan harminc éve.*

– Igen, emlékszem rá, akkor mentem nyugdíjba, utolsó filmjeim egyike volt.

– *Emlékszik, miért nyúlt a novellához?*

– Valójában a témája fogott meg, a gyermeki lélek rezdülései: hogy némi rafináltsággal zsebpénzhez jutnak, de a próbát nem állják ki, ezért el is veszítik azt. Ma is az olyan műveket szeretem olvasni, aminek mélyebb mondanivalója van, pl. Ulickáját...

– *A feldolgozás két részletében tér el döntő módon a Sánta-szövegtől: a katona helyett egy koldust látunk a képernyőn, illetve a zárlat is teljesen átkomponált...*

– Igen, ezeket én vittem bele a filmbe. Az író tudott a mű végének átírásáról, de tetszett neki, elfogadta. Visszatérve a koldus alakjára: valójában én egy varázslót képzeltem annak az alakjába, aki kétségtelen, koldusruházatban szerepel a filmben, és aki szinte provokálja a gyerekeket, hogy adjanak neki egy gyertyát, ha nincs is elég pénze...

– *Végül is elképzelhető varázslónak is, ha már így mondja, de nekem a koldus „arca” volt ennek a figurának a dominánsabb...*

– Igen, de azok a kísérteties fények valami metaforikus figurát akartak sejtetni... A próbát tehát nem állják ki a gyerekek, tehát megérdemlik, hogy a varázsló eltüntesse a megszerzett forintjaikat.

– *A film végén nagyon szép expresszív képeket látunk a guruló forintokról...*

– Igen, ezzel szerettem volna előkészíteni a film végét, hogy tudniillik emelkedettebbé tegyem.

– *Emlékszik esetleg arra, hogy melyik temetőben forgatták a filmet?*

– Igen, a pestlőrinci temetőben, a Nefelejcs utcában van, a XVIII. kerületben. Napi négy órát forgattunk, elég hideg volt, sietni kellett a rossz idő miatt...

– *Találkozott személyesen is az íróval?*

– Igen, egyszer a film dramaturgja, Zahora Mária lakásán, akkor látta a filmet először. Meg volt elégedve vele, ennek nagyon örültem.

– *Köszönöm szépen a beszélgetést!*

– Én köszönöm az érdeklődést ennyi év távlatából...

(2013. augusztus 26.)