

DOKTORI (PhD) ÉRTEKEZÉS

„Az én hitem az, hogy az ember jó...”

Mitopoétika és medialitás

Sánta Ferenc rövidprózájában

Lajtos Nóra

Debreceni Egyetem

BTK

2013

„Az én hitem az, hogy az ember jó...”

Mitopoétika és medialitás Sánta Ferenc rövidprójájában

Értekezés a doktori (PhD) fokozat megszerzése érdekében
az Irodalom- és Kultúratudományok tudományágban

Írta:

Lajtos Nóra

okleveles magyar nyelv és irodalom szakos tanár

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolája
Magyar és összehasonlító irodalomtudományi programja keretében

Témavezető:

Prof. Dr. Görömbei András

A doktori szigorlati bizottság:

elnök:.....

tagok:.....

.....

A doktori szigorlat időpontja:

Az értekezés bírálói:

.....

.....

A bírálóbizottság:

elnök:

tagok:

.....

.....

.....

.....

A nyilvános vita időpontja:

Nyilatkozat

Én, *Lajtos Nóra* teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be, és nem utasították el.

Debrecen, 2013. szeptember 15.

Lajtos Nóra

TARTALOMJEGYZÉK

I. BEVEZETÉS.....	6
II. „A FORMA ARTISZTIKUMA”.....	9
II. 1. RECEPCIÓS „REPEDÉSEK”.....	9
II. 2. A TERMINOLÓGIA ÚTVESZTŐJÉBEN.....	12
II. 3. MŰFAJI IRÁNYOK – ÚJRAOLVASÁSI KÓDOK.....	15
II. 3. 1. A SZÖVEG, MINT RÖVIDTÖRTÉNET	17
II. 3. 2. A SZÖVEGEK MINT AZ ELBESZÉLÉSCIKLUSOK DARABJAI.....	18
II. 3. 3. A SZÖVEGEK MINT EGY CSALÁDREGÉNY FEJEZETEI	21
II. 4. ÚJRAHANGOLT NOVELLÁK (MOTIVIKUS OLVASAT)	23
II. 4. 1. A BALLADAISÁG HANGNEME	25
II. 4. 2. A NINCSTELENSÉG MOTÍVUMA: „HÉTKRAJCÁROS” NOVELLÁK.....	27
II. 4. 3. A CSALÁDMOTÍVUM: VÁLTOZATOK GYERMEK-ÉS FÉRFIHANGRA	29
II. 4. 4. AZ IDILL HANGJA	31
II. 4. 5. A PÉLDÁZATOSSÁG-ERKÖLCSISÉG MOTÍVUMA: EGYENES ÚTON A REGÉNYEK FELÉ.....	34
II. 4. 6. AZ INDIVIDUUM ÉS A HATALOM KONFLIKTUSÁNAK MOTÍVUMKÖRE	36
II. 4. 7. AZ ÉLETFORMAVÁLTÁS NOVELLÁI	38
II. 5. POÉTIKAI-VILÁGKÉPI VÁLTOZÁSOK.....	40
III. MITOPOÉTIKA – TRAUMA – PARABOLA	43
III. 1. AZ „ŐSZÜLT RÁNCÚ FÁJDALOM” NOVELLÁJA: <i>TÜNDÉRVILÁG</i>	43
III. 1. 1. A MŰ MÉLYRÉTEGEI	43
III. 1. 2. NEMEK ÉS SZEREPEK.....	43
III. 1. 3. MITOPOÉTIKUS ÉS ARCHETIPIKUS SZÖVEGHELYEK	45
III. 1. 4. MITOPOÉTIKUS HELYEK: ŐSELEMEK.....	50
III. 1. 5. AZ ARC „SZÍNEVÁLTOZÁSAI”	52
III. 1. 6. A FÁJDALOM METAFORÁJA: A VILÁGKÖNNY	55
III. 2. HATÁRÁTLÉPÉSEK: <i>EMBERAVATÁS</i>	59
III. 2. 1. RECEPCIÓS ÚR	59
III. 2. 2. A „HATÁRON-LÉT” KÉRDÉSEI	59
III. 2. 3. „INITIATIO HOMINIS”: AZ ÉMBERAVATÁS MINT BEAVATÁSI MÍTOSZ.....	61
III. 3. EGY ABLAKTALAN NÉGYSZÖG NOVELLÁJA: <i>KICSIK ÉS NAGYOK</i>	67
III. 3. 1. A MŰ GENDER- ÉS TRAUMAELMÉLETI ASPEKTUSAI	67

III. 3. 2. A SZIMBOLIKUS JÁTÉKTÓL A DRÁMAI ELBESZÉLÉSIG	67
III. 3. 3. TÁRSADALMI KORRAJZ – GYERMEKI OPTIKA	71
III. 4. AZ ÖNÉRTÉS PARABOLÁJA: <i>ISTEN A SZEKÉREN</i>	77
III. 4. 1. EGY TRANZSCENDENCIÁRA NYÍLÓ ABLAK	77
III. 4. 2. A MŰ RECEPCIÓJÁNAK „SZEKÉRNÝOMAI”	77
III. 4. 3. A HATVANAS ÉVEK MAGYAR PRÓZÁJÁNAK HATÁSMECHANIZMUSAI	79
III. 4. 4. A MÁSIK ÉS AZ IDEGEN, AVAGY A VÁNDORLÉT ALLEGÓRIÁI	84
III. 4. 5. A SZEKÉR-METAFORA MŰBELI JELENTÉSSPEKTRUMAI	88
III. 4. 6. EGY ZAVARBA EJTŐ ELBESZÉLÉS	88
III. 4. 7. ISTEN – KÉP – MÁS – VILÁG	93
III. 4. 8. INTERTEXTUÁLIS VONZATOK – FILOLÓGIAI ADATOLÁS	93
IV. FILMRE VITT SÁNTA-NOVELLÁK	99
IV. 1. AZ ADAPTÁCIÓ PROBLÉMAKÖRE	99
IV. 2. FILMRE VITT SÁNTA-NOVELLÁK	107
IV. 2. 1. ÖNÁLLÓ TÉVÉFILMEK (<i>Sokan voltunk, A Müller család halála, Mécsek</i>)	108
IV. 2. 2. HALÁLNAK HALÁLA (<i>Nácik, A veder</i>)	120
IV. 2. 3. KICSIK ÉS NAGYOK (<i>Tündérvilág, Sárga virág, kék virág, Kicsik és nagyok, A csillagokig</i>)	125
IV. 2. 4. NYITOTT KÖNYV (<i>Szürke, sárga..., Az öregember és a fiatal</i>)	135
IV. 3. MORÁLIS PARABOLA FILMEN (összehasonlító filmelemzés: <i>Halálnak halála</i>)	138
IV. 3. 1. AZ ELBESZÉLÉS SZÖVEGÉNEK ÚJRAALKOTÁSA A FILMES ELBESZÉLÉSÉBEN ÉS A KOMPOZÍCIÓBAN. SZEREPEK „LEOSZTÁSA”	139
IV. 3. 2. SZÖVEGTÖBBLET ÉS ELLIPSZIS: A NOVELLA ÉS A FILMES ELBESZÉLÉS ELTÉRŐ SZÖVEGVONÁSAI; A DIDAXIS MINT RETORIKA	146
IV. 4. SÁNTA-REGÉNYEK FILMEN	148
IV. 4. 1. <i>HÚSZ ÓRA</i> (rend.: Fábri Zoltán, 1965)	148
IV. 4. 2. <i>AZ ÖTÖDIK PECSÉT</i> (rend.: Fábri Zoltán, 1976)	150
IV. 4. 3. <i>ÉJSZAKA</i> (rend.: Gaál István, 1989)	151
V. ÖSSZEGZÉS, KITEKINTÉS	155
V. 1. A SÁNTA-PRÓZA KONTINUITÁSA	156
V. 2. SÁNTA FERENC CSÖNDJE	161
IRODALOMJEGYZÉK	165
AZ ÉRTEKEZÉS MAGYAR NYELVŰ ÖSSZEFOGLALÓJA	175
SUMMARY	176
FÜGGELÉK	177
MELLÉKLETEK	194

I. BEVEZETÉS

„Tulajdonképpen az, ami az irodalomnak a legnagyobb penzuma,
és amihez a következetesen tisztességes írók ragaszkodtak,
és amit nekünk, az íróknak az életműve jelentett, az azonos az erkölcsiséggel.”¹
(Sánta Ferenc, 1973)

Ritka és talán páratlan az a pillanat, amikor az irodalom közvetítő szerepéhez szinte egyetlen, egységes világlátás vagy magatartásforma társul. Az esztétikai telítettség mellett a morális hanghordozás az, ami Sánta Ferencről elválaszthatatlan, és amit egyfajta tematikus és műfaji kohézió tart egységben. Minden egyes alkotása egy-egy etikus gesztus a korabeli és mai próza felé. Nagy és nemes célul tűzte ki Sánta maga és nemzedéke elé a „próza magasrendű művelésé”²-t, habár ő a minőségi próza létrehozása mellett annak mennyiségi súlyát is kiemeli. Mégis – immáron a lezártnak tekinthető (a „csend”-ben artikulálódó) életmű felől nézve – annak az írói ars poétikának tesz eleget Sánta, amit ő maga ekképpen jegyez válogatott írásait közreadó könyve zárszavában: „Miként ügyeltem arra is, hogy ne szaporítsak a kevésből érdemtelen sokat, de a sokból szigorú keveset inkább.”³

Fölmerülhet a kérdés: milyen látens alkotói zsinórmértéknek „köszönhető” a nyolcvanas évektől bekövetkező publikálási vákuum Sántánál? Témákról, ötletekről, készülő művekről tesz vallomást, ám azok mégsem kerülhettek az olvasók elé. Alkati szigorúságra és erkölcsi tartásra volt szüksége ahhoz, hogy felül tudjon kerekedni a történelmi korszakok hullámmázásán. Ehhez Sánta csendes hajótöröttként asszisztált: a megmaradás elvét hirdetve, egy mindenkor vállalható példázatos életmű által, amellyel két okból is érdemes újból szembenézünk, interpretációkkal megszólaltatnunk. Egyrésztől minden újraolvasási szándékban tagadhatatlanul felmerül az igénye annak, hogy egy kortárs irodalomtörténeti- és elméleti diskurzusban helyezzük el a lassan negyven éve klasszicizálódásnak indult életművet. Ugyanakkor helyénvalónak találjuk ezzel kapcsolatban Görömbei András megjegyzését: „A régi művek kérdései azonban ma is elevenek. Sánta Ferenc művei állják az újabb idő próbáit. Eszméltető dialógusba tudnak kerülni a mai kihívások és válaszutak előtt álló olvasóval is. Lehet-e ennél többet várni az írótól? Műve úgy klasszicizálódik, hogy már teljesnek is érezzük.”⁴ A másik ok, amiért revideálhatjuk Sánta Ferenc írásművészetét: az irodalomértők közege túl az ön-

¹ Idézet Koczás Sándor Sánta Ferencsel készített tévéinterjújából (1973) Vö.: a 3. számú függelékkel!

² Uo.

³ SÁNTA Ferenc, *Isten a szekéren: Válogatott novellák*, Bp., Szépirodalmi, 1970, 359. (Kiem.-ek az eredetiben: L. N.)

⁴ GÖRÖMBEI András, *Az író hallgatása legenda*, Napút, 2002/8., 7.

megértést és nemzedéki önismeretet szolgáló írásai ablakot nyithatnak egy alkotói személyiség gondolati szabadságára éppúgy, mint önmagunk és világunk helyes(ebb) (ön)megismerésére.

A fentiekből világosan érzékelhető tehát az a kutatói gesztus, ami doktori témaválasztásunkat röviden megindokolja. Azonban ügyelve a korábban idézett írói intelemre: jelen értekezés nem az egész életművet kívánja feldolgozni, hanem annak egyik, érdemtelenül perifériára szorult területét. Sánta Ferenc rövidprózájának új szempontú értelmezésre vállalkozik. A disszertáció – monografikus jellegéből adódóan (és ez jelentheti újdonságát) – nem egy egységes módszerrel dolgozik, hanem minden művet más-más metodikai eljárással interpretál: a Sánta-novellák közül öt olyan szöveget állít az értekezés homlokterébe, amelyek külön-külön és együttesen is képesek egy újszerű, „modern” Sánta-próza illusztrálására.

A fejezetcímekben szereplő fogalmak (rövidpróza, mitopoétika, parabola, trauma, medialitás) igyekeznek megjelölni azokat a fő aspektusokat, amelyek az életmű újraolvasására vállalkozó disszertáció szerkezeti felépítéséért felelősek. Hangsúlyozandó, hogy a fenti szempontokat nem külső, elméleti hatásmechanizmusok erőltették ki, hanem maguk a művek ihlettek. Az előbbi interpretációs mód egyben képes azt is kiemelni, hogy a Sánta-próza két meghatározó műfaját (a regényt és a novellát) egy közös tematikai kapcsolat is jellemzi, „működ-teti”. (Ezt a problémakört a disszertáció elméleti fejezete, „*A forma artisztikuma*” tárgyalja részletesebben.)

Sánta Ferenc – a móríci hagyományból táplálkozó – életművének vizsgálatát több szempontból is indokoltnak tartjuk. Hiánypótló kutatás ez már csak a közel negyvenévnnyi viszonylagos recepciós csend miatt, ami az első és eddig egyetlen monográfia megjelenése óta tart. Vasy Géza 1975-ben publikált Sánta-monográfiájában még egy nyitottnak vélt oeuvre felől közelít a művekhez. Az író 2008-ban bekövetkezett halála után viszont bizonyossá válik, hogy ez a nyitottnak vélt életmű már a hetvenes-nyolcvanas években lezárult, újabb művekkel már aligha fog bővülni. (Csak sok évvel később, 2002-ben, az író hetvenötödik születésnapjára felkért szerzők irányítják újra a figyelmet Sánta pályájára.) Hogy az író és műveit körbeölelő csendnek maga a szerző passzív alkotói magatartása, esetleg a publikálástól való tartózkodása-e az oka; csak féligazságok. Az életmű „kvázi” konzerválódásáért egy személyben a szerző már csak azért sem okolható, mert ez a szerzőközpontú irodalomelméleti út már jó ideje járhatatlan.

Leginkább N. Pál József véleményét osztjuk, aki Sánta csöndjéről a következőket mondja: „Az ilyen alkotó akkor is »ír«, amikor nem, ezért műve s annak tanulsága (nemkülönben az általa képviselt következetes művészi magatartás!), csöndesen jelenvaló – mindannyiunkat érintő, felszólító módú figyelmeztetés.”⁵

* * *

A dolgozat megírásához szükséges kutatómunkát a Debreceni Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának levelező tagozatos hallgatójaként végeztem. Az irodalomjegyzék és a lábjegyzetek az ItK szabályjavaslatai alapján készültek.

Az értekezés szakmai irányításáért köszönetemet fejezem ki elsősorban néhai témavezetőmnek, dr. Görömbei András tanár úrnak, illetve a doktori műhelyben kapott hasznos konzultációs lehetőségekért dr. Takács Miklósnak.

Megkülönböztetett köszönettel tartozom családom minden tagjának a tőlük kapott lelki-anyagi és mindennemű támogatásukért. Külön köszönet illeti Mohácsi Ágnes kolléganőmet és dr. Kornyané dr. Szoboszlai Ágnes tanárnőt az értekezést érintő szakmai észrevételeikért és stilizáló javaslataikért.

Disszertációmát Görömbei András tanár úr és a Nagymamám emlékének ajánlom.

⁵ N. PÁL József, *Sánta Ferenc jelenléte*, Napút, 2002/8., 32–33.

„A FORMA ARTISZTIKUMA”⁶

Elméleti „ablaknyitás” Sánta Ferenc rövidprózájára

„Minden forma lehetséges, ha indokolt.”⁷
(Sánta Ferenc)

II. 1. RECEPCIÓS „REPEDÉSEK”

Az irodalomtörténet részéről azzal az önkritikus megállapítással kell szembenéznünk, hogy Sánta Ferenc életművében a novellák korántsem kaptak akkora visszhangot, mint a regények. *Az ötödik pecsét* (1963), a *Húsz óra* (1969) és *Az áruló* (1970) című Sánta-regények felől nem könnyű új és járható visszautat találni a novellákhoz. A Sánta-kispróza nem túl gazdag recepciója több lehetséges okkal is magyarázható. Az egyik ok elsődlegesen az lehet, ami általános jelenségként is megtapasztalható a magyar prózatörténetben: ha valaki csak kisepeikai munkásságával van jelen az irodalomban, szinte alig veszik írószámba⁸, ezért jut el legtöbbjük – a kritikátörténet szemszögéből legalábbis – a „rangosabb” nagyformához, a regény műfajához. Továbbá: a Sánta-művekkel szembeni „vád”-ként az is megfogalmazódott már, hogy túlságosan „korba ágyazott”-ak, ami azt jelentheti, hogy ezek az írások az ötvenes-hatvanas évek társadalmi tablójáról, a szegénység tájairól rajzolnak múltidéző képet, azaz a téma korszerűtlensége a móríci hagyomány felé mutat, nem pedig a másodmodernség vagy a posztmodernség felé. Sánta monográfiájának, Vasy Géának az a kijelentése, mely szerint: „tőle nem vezettek utak a posztmodern epikához”⁹, egyértelmű és határozott befogadástörténeti és kritikai álláspont (és nem egyfajta „posztmodern igény” mint kánonalkotó specifikum bejelentése). Ugyanakkor a Sánta-elbeszéléseken – mivel nem hathatott rájuk a hetvenes évek végén, illetve a nyolcvanas években „prózaforradulatként” aposztrofált jelenség –, nem kérhetők számon a későmodern narratívák sem. Ebből adódhat az a Sánta-kisprózával szemben tanúsított, az elmúlt évtizedek irodalomértésében megfigyelhető kritikai magatartás, amely a kánon pereméről képes csak megszólítani Sánta elbeszéléseit.

„A »Péterek« nevével fémjelzett paradigmaváltó próza virágzott ekkor már; aki adott magára, őket olvasta és magyarázta inkább, a hatvanas esztendőök élénk vitákat kavart regényei (Fejes Endre, Somogyi Tóth Sándor, Kertész Ákos stb. művei) pedig szinte egyik pilla-

⁶ Sánta Ferenc szófordulata, melyet az író Erki Edittel folytatott beszélgetésében használt. *Beszélgetés Sánta Ferencsel* = S. F., *A szabadság küszöbén*, Bp., 1993, 27.

⁷ SÁNTA, *A szabadság...*, i.m., 26.

⁸ A „novellairódalom megbecsültségének fogyatékoságá”-val legutóbb Vasy Géza foglalkozott Galgóczi Erzsébet rövidprózáját revideáló tanulmányának elején. VASY Géza, *Elbeszélés, novella, drámaiság*, Pannon Tükör, 2013/1., 57.

⁹ VASY Géza, *A korszerű későmodernség: Sánta Ferencről*, Hitel, 2002/9., 56.

natról a másakra kezdtek avítt problematikájának és idejét múlt »beszédmódúnak« tetszeni. Tradícióit az új nemzedék – nemkülönben magyarázóik – már másutt kereste, s a rohamléptű kanonizációs igyekezet nyomán nemcsak Sánta Ferenc, de még Móricz Zsigmond műve is valamiféle »korszerűtlenség« gyanújába keveredett.¹⁰ Sánta prózájának kérdéshorizontja csak az ötvenes évek »termelési« epikájához képest volt új, de aztán bele is ragadt a maga korába [...].¹¹ N. Pál József fent idézett soraiból az is kiolvasható, hogy Sánta egy népi írói nemzedéki kánon tagjaként indult (gondoljunk az ő művével fémjelzett *Emberavatás* írói csoportosulásra, amelyet mai napig úgy tart számon az irodalomtörténet, hogy íróvá avatást is jelentett). Ez az ötvenes évek közepén induló prózaírói nemzedék (Sánta Ferenc mellett többek között Fejes Endre, Csurka István, Szabó István, Moldova György, Kamondy László, Somogyi Tóth Sándor, Szakonyi Károly, Galgóczi Erzsébet, Sütő András pályakezdései) egy új magyar prózairodalom vonulatát jelzik a korszak¹² sírversköltészete, gyermek- és ifjúsági irodalma¹³, a mesegyűjtemények kiadása (Illyés Gyula, Mészöly Miklós) és a rádióra átdolgozott regények útja mellett (Mándy Iván).

Azzal is érdemes még szembenéznünk, hogy Sánta novellisztikájának első megítélései nem voltak egyértelműek: a felfedező Szabó Pál is azonnal Móriczhoz hasonlítja, és máris *azt* a hagyományt kéri rajta számon, és egy olyan kritikusi attitűdöt is próbál kijelölni, amely a későbbi évtizedekben követendő példának bizonyul.¹⁴ Vasy Géza pedig (de újabban Grendel Lajos is¹⁵) Tamási pályakezdéséhez méri az indulást, továbbá Sarkadi „örökösének” kiáltja ki

¹⁰ Ezzel kapcsolatos korabeli észrevételek:

Szász Imre: „[...] Sánta Ferenc irodalmi pályafutása nem tükrözi-e bizonyos mértékig azt a szükséges pályafutást, amin nagyjából az egész magyar irodalom keresztülmege? Tehát mondjuk durván és pontatlanul, a realista hagyomány a móriczi értelemben a hatvanas években élt utoljára.”

Czine Mihály: „Azt hiszem, hogy Sánta Móriczot sosem tartotta követendőnek formai vonatkozásokban. Egyben azonban követendőnek tartja a móriczi hagyományt: magatartásban, világlátásban, a valósággal való következetes szembenézésben, a nép iránti hűségben [...]; azt hiszem, hogy a móriczi látással változatlanul lehetne nagy és jelentős műveket alkotni.” Egy rádiós kerekasztal-beszélgetés a Petőfi Rádióban, 1972. okt. 10., 11-én és 13-án. In.: *A hetvenes évek magyar irodalmáról* (szerk.: Agárdi Péter), Bp., Kossuth, 1979, 32.

¹¹ N. PÁL József, *Sánta Ferenc jelenléte*, Napút, 2002/8., 32–33.

¹² „[...] elsőként a kevéssel 1956 előtt induló, illetve az 57 körül szárnyra kelt – egymáshoz sikerek és gondok, előrefutások és időleges megtorpanások tekintetében egyként közel eső két évjárat alkotói.” FÜLÖP László, *Az átmenetiség tünetei (Jegyzetek legújabb prózáink állapotáról)*, Alföld, 1964/11., 1028.

¹³ VASY Géza, *A realizmus a mai magyar epikában: Ifjúsági irodalom, ifjúsági regény*. In.: *Pályák és művek*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 59–60.

¹⁴ „A magyar novella hagyományaihoz is kapcsolódik, a móriczi novellához például, annak legfényesebb és legtömörebb lapjaihoz, folytatva és kiteljesítve a *Barbárok* tárgyyszerűbb, súlyosabb hangját.” HÉRA Zoltán, *A költemény felé*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 431.

¹⁵ „[...] első kötetének anyaga alapján Sánta Ferenc egyszerre tűnik a móriczi és a Tamás Áron-i epika örökösének.” Grendel a későbbiekben még Petelei István írói leszármazottját is feltételezi Sántában. Vö.: GRENDL Lajos, *A modern magyar irodalom története: Magyar líra és epika a 20. században*, Pozsony, Kalligram, 2010, 391.

Sánta kisprózáját.¹⁶ Déry Tibor viszont elmarasztalja a kezdő írókat, így Sántát is, akinek neve pedig aztán a hetvenes évek prózáját elemző tanulmányokban már nemcsak hogy egy lapon, de egy sorban szerepel például Örkény Istvánnal, aki a rövidprózában merőben új, úgynevezett *pillanatnyi formát* teremtett: az egypercesek formavilágát.

Azt is érdemes talán megjegyezni, hogy Sánta elbeszélései egy olyan irodalomtörténeti korban születtek, amelyet erősen meghatározott a kor ideológiai háttere. Ebben az irodalomtörténeti kontextusban jól érezte Sánta azt, amit újabb okként tudunk elképzelni az elbeszélésnek a regény elsődleges pozíciójával szemben: a novellák „karakterisztikája” a felelős a háttérbe szorulásért, vagy Sánta szavaival: a „forma artisztikuma” az, ami miatt többnyire indokoltan marad „alul” a nagyregényekkel való „versenyben” a novella műfaja. Ugyanakkor azt gondoljuk, maximálisan egyetértve Hajdu Péter meggyőződésével, hogy „a magyar irodalomtudomány számára óriási lehetőségek rejlenek a novellaelemzésben, novellaértelmezésben, a nagy novellakorpuszok vizsgálatában. Nemcsak azért, mert novellairodalmi örökségünk nagyon magas színvonalú (sokkal magasabb, mint ahogy a köztudatban él), hanem azért is, mert a novella igen alkalmas terep sok, nagy elméleti távlatokkal bíró kérdés vizsgálatához.”¹⁷ Ezért is tartjuk elméleti vizsgálódásra és gyakorlati műelemzésre, egyszersmind újraolvasásra egyaránt alkalmas szövegegyüttesnek Sánta Ferenc novellisztikáját.

¹⁶ „A fiatalabbak közül egyedül Sarkadi Imre verekedte magát élre a kisprózában [...]; Sarkadi Imre félbeszakadóan lezáruló életművének így lett a legméltóbb örököse.” VASY Géza, *Sánta Ferenc*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 9., 73.

¹⁷ HAJDU Péter, *Tudás és elbeszélés: A Mikszáth-kispróza rejtelméi*, Irodalomtörténeti füzetek, Bp., Argumentum, 2010, 9.

II. 2. A TERMINOLÓGIA ÚTVESZTŐJÉBEN

Az elbeszélés/novella/rövidpróza műfajának elméleti kereteit többen újraértelmezték már a közelmúltban.¹⁸ Az első komolyabb szakmai fórumnak az 1970-ben Szegeden megrendezett novellaelemző konferenciát tekinthetjük, amelyen huszonkilenc előadó próbálkozott konkrét rövidprózai munkák elemzésével. Majd 1997-ben a Debreceni Irodalmi Napok keretében rendezett *A novellától a textusig: Egy klasszikus műfaj változatai a századvégen* című tanácskozáson került újra reflektorfénybe a téma. A két tanácskozás között eltelt időszak már egyértelműbbé tette azt, hogy a novellaértést „szabályzó”, egykori-hagyományos és újabb kori-modern metodikák közül melyek maradtak versenyképesek, akár a mai napig is használhatóak. Angyalosi Gergely *A sólyom szövegszerűsége* című tanulmányában Szegedy-Maszák Mihály kétterminusú koncepcióját („puszta elbeszélés” és „rövid történet”)¹⁹ és Mérei Ferenc pszichológiai aspektusú értelmezését emeli ki²⁰ Baránszky Jób László kategorizálása mellett. (Baránszky a novella, az elbeszélés és a *Kurzgeschichte/short story* műfaji ismérveit igyekszik számba venni, de az elméleti alapozás hiánya miatt értékkategóriái kevésbé meggyőzőek.)

Legutóbb pedig 2010 februárjában rendeztek novellakonferenciát a Petőfi Irodalmi Múzeumban *Csak regény? Konferencia a novelláról és a rövidprózáról* címmel a *Beszélő* folyóirat szervezésében. A kérdésfeltevés természetesen ismét a regény felől indult: „a regény »árnyékában« mennyire tűnik jelentősnek, méltányoltnak a novella műfaja?” A fórumon szóhoz jutott a 19. századi novellisztika alakjaitól a jelenkor prózaíróiig minden jelentős alkotó, akik pro és kontra „vokáltak” a pillanat formája mellett vagy ellen.²¹

Véleményünk szerint műfajtipológia témában Thomka Beáta *A pillanat formái* című munkája tekinthető a legalaposabbnak, amely a műfaj terminológiai útvesztőjében próbál el-

¹⁸ Az átfogó jellegű műfaj-tipológiák közül a legfontosabb „alpművek” a magyar szakirodalomban, megjelenésük időrendjében: *A novellaelemzés új módszerei*, szerk.: HANKISS E., Bp., Akadémiai, 1970; KÁNTOR Lajos, *Líra és novella: A sólyom-elmélettől a Tamási-modellig*, Bukarest, Kriterion, 1981; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*, Bp., Kozmosz Könyvek, 1984; THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Újvidék, Forum, 1986; DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1995.

¹⁹ „A puszta elbeszélés lényege abban van, hogy benne a cselekmény, a szereplők és a környezet a betű szerinti síkon funkcionálnak, a leírás díszítő jellegű. [...] Ezzel szemben a rövid történetben a cselekmény, a szereplők és a környezet metaforikus szinten – allegóriaként vagy szimbólumként – funkcionálnak [...]” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Metaforikus szerkezet a Kosztolányi- és a Krúdy-novellákban*. In.: *A novellaelemzés...*, i. m., 65.

²⁰ „A cél: kifejtetni azt az emberismereti tájékozódási rendszert, amelyben az író meghatározza az alakjait; felvázolni azt a lélektani hálózatot, amelyben a hősök döntései, tettei érthetővé válnak. [...] Egy embert, s így egy irodalmi mű hősét is minden típusba sorolásnál jobban jellemez az, ahogyan a feszültségeit szabályozza: megszelídíti, féken tartja, feldolgozza, érvényesíti.”²⁰ MÉREI Ferenc, *Azonosítás és szerepcseré Az arabszürkében (Implikált pszichológiai mechanizmusok az irodalmi műben)*. In.: *A novellaelemzés...*, i. m., 11, 12.

²¹ Részleteket lásd: Darvasi Ferenc „*A regény körutazás, a novella egy hétvége Párizsban*” avagy „*ostobaság, hogy a regény több lenne, mint a novella*” című tudósítását a *Bárka* folyóirat elektronikus felületén. (www.barkaonline.hu/heklyszini-tudositasok/1882-novellakonferencia)

igazítást adni, s a rövidpróza történetiségét is kellő részletességgel vizsgálja. Abból az alapálásból indul ki, hogy a rövidtörténet valójában a novella rokon formája. Már 1986-ban felhívja a figyelmet arra, hogy a magyar kritikai szaknyelvben el sem terjedt az új névnek a használata, holott a német, az angol, a francia, de még a dél-amerikai prózában is merik új nevekkal illetni ezeket a „miniatűr” elbeszéléseket.²²

Kulcsár-Szabó Zoltán a műfaj definiálásához vezető úton úgynevezett „terminológiai zavar”-ral is számol, ami éppen az előbbi megjegyzésünket igazolja (l. a műfajnevezési relációkat). „A »short story« mellett az angol nyelvben nemigen használatos másik, novellaértelmű kifejezés, amiből az következhet, hogy a »rövidtörténet«, illetve a »Kurzgeschichte« sokkal szűkebb körben érvényesek, mint az »eredeti« név, vagyis így a fordítás teheti láthatóvá az »eredeti« belső heterogenitását, vagyis azt a mozgást (és ez a »short story« névadásának egyik mozgásiránya), amely egy szinekdochikus viszonyt bont szét: a »Kurzgeschichte« és a »rövidtörténet« kapcsolatban van a »short story«-val, de nem azonosak azzal.”²³

A műfaji rendteremtés, amely előzetesen mindenképp terminológiai rendteremtést is sürget, nem elhanyagolható kívánalma lesz az irodalomtörténetnek.²⁴ Ezzel a műfajelméleti kérdéssel a jelen értekezés nem kíván foglalkozni, csupán azt hangsúlyozza, hogy a hiányosan definiált, kevésbé jól kontúrozott rövidprózai kategóriák számba vétele mindenképp akadályba ütközik ott, ahol ezzel a kispikái formával találkozunk, így tehát Sántánál éppúgy, mint Krúdynál, Kosztolányinál vagy Mikszáthnál.²⁵ Számunkra most viszont egyelőre annyi az érdekes, hogy az ismert műfajrelációk hogyan férnek meg egymás mellett Sánta életművében. Leginkább tehát csak arra törekedhetünk ez irányú elméleti kutatásunkban, hogy rámutassunk azokra a specifikus változókra, amelyek Sánta Ferenc elbeszéléseiben stiláris jegyekké, csoportosítási relevanciává válnak.

Visszakanyarodva a kiinduló elméleti problémafelvetéshez, fölmerülhet a kérdés: novellaként, rövidtörténetként, esetleg elbeszélésciklusként olvassuk-e (újra) ezeket a kötetekbe rendezett Sánta-műveket? (Ez a kérdéskör már csak annak kapcsán is hangsúlyos szerephez juthat Sánta Ferenc írásaiban, mert a már említett 1970-es válogatott novellákat tartalmazó

²² THOMKA, *i. m.*, 187.

²³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Név, konvenció, írás*, Alföld, 1998/2., 84–90.

²⁴ A *short story* és a *Kurzgeschichte* angol és német nyelvű prominens szakirodalmát részletesen feldolgozza Kántor Lajos *Líra és novella* című könyvében. Lásd a *Jegyzeteket*: KÁNTOR, *Líra és novella*, *i. m.*, 137–157. (Ruth J. KILCHENMANN: *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*, 1968, Karl Konradt POLHEIM: *Novellentheorie und Novellenforschung*, 1965. Karl BECKSON–Arthur GANZ: *A Reader's Guide to Literary Terms*, 1970.)

²⁵ A Mikszáth-kisprózát körbejáró alapos tanulmánykötetek is mind számolni kényszerülnek ezzel a teoretikai problémával. (Lásd Hajdu Péter és T. Szabó Levente Mikszáth-monográfiáit: HAJDU Péter, *Tudás és elbeszélés: A Mikszáth-kispróza rejtelsei*, Irodalomtörténeti füzetek, Bp., Argumentum, 2010; T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern: Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán próza-poétikájában*, L'Harmattan – Bp., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2007.)

kötet, az *Isten a szekéren* első hét novellája Fekete J. József szerint például egy családregény egyes fejezeteiként is olvashatók lehetnének.²⁶⁾

A következő alfejezetekben azokat a műfaji irányokat („újraolvasási kódok”-at) igyekszünk értelmezési lehetőségként körbejárni, amelyek elméleti alapul szolgálhatnak, és teoretikus „fogódzóként” is hasznosíthatók lehetnek esetenként egy-egy műelemzéshez.

²⁶⁾ „A nincstelenségbe és tehetetlenségbe merevedett céltalanság közvetlenül jelenik meg a családregény fejezete(i)ként is olvasható novellákban.” FEKETE J. József, *Aki a csöndöt választotta* = F. J. J., *Perifériáról betekintő*, Miskolc, Felsőmagyarország, 2008, 86.

II. 3. MŰFAJI IRÁNYOK – ÚJRAOLVASÁSI KÓDOK

Elöljáróban érdemes talán kiemelni azt, ahogyan maga az író fogalmaz a prózai műfajválasztásával kapcsolatban. A következőket olvashatjuk az *Isten a szekéren* (1970) című kötetének utószavában, amelynek szerzője maga az író: „Egy nemzeti irodalom nagykorúságát a próza magasrendű művelése, minőségi és mennyiségi súlya jelzi. Nagyon fontos tudni ezt a magyar irodalom szeretőinek és művelőinek egyaránt. Ez a legjobb út, mely önismeret-höz egyfelől, s másképpen a világirodalomhoz vezet. Magam lehetőség és tehetségem mértéke szerint e dologban igyekeztem szolgálni minden írásommal [...]”²⁷ Máshol Sánta azt is hangsúlyozza, hogy szerinte a próza „soha nem mondhat le a gondolat elsőbbségéről. Benne csak a gondolat és forma, a »belbecs és a külcsín« együttesének tökélye teremthet valóban művészt.”²⁸ Még tovább idézve az írói gondolatmenetet, egy másik, a televízió nyilvánossága előtti megszólalásában (*Ember és írás*) igen érdekes kijelentést tesz Sánta: „Én most igen szigorúan szeretnék fogalmazni, és nagyon nagy felelősséggel azt mondani, hogy felejtünk el egy időre verset írni.” Később tompítani igyekszik előbbi mondata imperatívuszán: „Ezt magyarul, magyar irodalomban, magyar embernek, magyar nézőnek mondani, én tudom, hogy nem könnyű dolog. Nem is gondolom egészen komolyan. Inkább úgy, hogy minden figyelmünket, közhangulatunkat, közfigyelmünket irányítsuk abba az irányba, hogy líránkhoz, muzsikánkhoz méltó magyar próza nőjön föl, mert másképp nem jutunk el az Értől az Óceánig. Úgy érzem, hogy a történelmi idő a nagy magyar regény megteremtésére elérkezett. Ebben igazol az, hogy nagy lírikusaink helyére, öreg lírikusaink csodálatosképpen, legnehezebb körülmények között is felnőtt az a fiatal nemzedék, amely folytatja a magyar lírát. És valahányszor ez így volt nemzeti irodalmunk történetében, kis késéssel, pár lépéssel később mindig jelentkezett a prózának a nemzedéke is.”²⁹ A fentiekben Sánta öntudatos írói igénnyel fogalmazza meg 1970-ben azt a „prózaszükséglet”-et, ami ismételten a nagyforma elsőrendűségét hirdeti.

Érdekes lehet az is, amit a hetvenes évek prózájáról gondoltak egy beszélgetés résztvevői, még akkor is, ha nyilvánvalóan túl közeli is ez a nézőpont a Sánta-művek adekvát értékeléshez. A *Társadalmi valóságunk képe mai prózáinkban* címmel lejegyzett rádióbeszélgetésben Czine Mihály mintha korszakalkotó jelentőségűnek értékelné Sánta novelláit az alábbi megnyilatkozásában: „De bármiként nézzük is prózánk utóbbi éveit, szép és értékes művek megjelenésére is emlékezhetünk. Galgóczi Erzsébetnek a *Kónél keményebb* című novellája

²⁷ SÁNTA, *Isten a szekéren*, i. m., 359.

²⁸ *Látogatóban: kortárs magyar írók vallomásai*, Sánta Ferenc (Erki Edit interjúja), Bp., Gondolat, 1968, 388.

²⁹ *Ember és írás* (lásd: 4. számú függelék)

például, gondolom, újabb novellairodalmunknak – ahogyan Sánta nagy novellái is – a leg-
szébb eredményét jelenti.”³⁰ Béládi Miklós a korabeli prózapoétikai formák alternatív jelent-
kezéseit veszi számba, mely szerint: „Nálunk most nem a realizmusnak, a dolgok nevén neve-
zésének, hanem a parabolának, abszurdnak, groteszknak, a jelképes ábrázolásnak – égetően
szükséges funkciók betöltése mellett – divatja is támadt.”³¹ És amíg Szabó B. István Sánta
elmaradt teljesítményét kritizálja („Még olyan nagy formátumú egyéniségnél, mint Sánta Fe-
rencnél is azt érzem: az utóbbi évtizedben adósa korának, saját korábbi művei ígéretének,
olvasóinak[...]”³²), addig Karinthy Ferenc egyedül kel védelmére a hatvanas-hetvenes évek
magyar rövidprózájának: „Az új magyar irodalomban is a próza az utóbbi harminc évben töb-
bet elkapott kisregényben és novellában, mint nagyregényben.”³³

A fenti irodalomtörténeti aspektusból jól látszik körvonalazódnia az a kanonikus harc,
amely – immáron túllépve a líra-epika hierarchia-vitáján –, a prózatörténeten belül vív küz-
delmet a kispikái forma elsőbbségéért, kánonteremtő pozíciójáért.³⁴ Ugyanakkor az is fontos
észrevétel, amit Szirák Péter tesz a novella „többirányú” megközelítésekor: „A magyar iroda-
lomtörténet-írásban a műfaj történeti diskurzus sohasem csak novelláról, hanem a legjelesebb
tipológiákban anekdotikus, drámai, balladisztikus, lélektani, tárgyias lélekrajzi, elmélkedő-
reflexiós, lírizált-metaforikus-fantasztikus és tárcanovelláról, máshol leíró, kétdimenziós rea-
lista, metaforikus és »esszénovelláról« stb. beszél.”³⁵ A fentiekben szerepeltetett műfaji relá-
ciók gazdag skáláját adják azoknak a kategóriáknak, amelyekkel együtt a nagyjából kétszáz
éves prózatörténetben megjelenő novellaalakzatokat említi,³⁶ s amelynek első „fénykora” a
századfordulón jelentkezett, a második pedig éppen az *Emberavatás* nemzedékével.

³⁰ *Társadalmi valóságunk... i. m.*, 181.

³¹ *Társadalmi valóságunk... i. m.*, 182.

³² *Társadalmi valóságunk... i. m.*, 188.

³³ *Társadalmi valóságunk... i. m.*, 190.

³⁴ A novella műfaji kérdéseiről Debrecenben (a Debreceni Irodalmi Napok keretében) rendezett *A novellától a textusig. Egy klasszikus műfaj változatai a századvégen* című tanácskozás (1997. november 13–14.) szerkesztett szövegei az *Alföld* 1998/2. számában olvashatók.

³⁵ Szirák Péter Szávai János szerkesztette *Boccacciótól Salingerig. Novellaértelmezések* (1983) című könyvére hivatkozik itt. SZIRÁK Péter, *Novella és más műfajok a többirányú olvasás összjátékában*, *Alföld*, 1998/2., 95–100.

³⁶ Szinnyei Ferenc a magyar novella kezdetét Fáy András *A különös testamentum* című 1818-as elbeszélésétől számítja. SZINNYEI Ferenc: *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig I–II.*, Bp., 1926., *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, I–II., Bp., 1939–41.

II. 3. 1. A SZÖVEG, MINT RÖVIDTÖRTÉNET

Jelen problémakör vizsgálatakor mindenekelőtt illik szem előtt tartanunk, amit Vasy Géza mond erről a műfajról Sánta-monográfiájában: „Az epikai formák között a novella a pillanat műfaja.”³⁷ Thomka Beáta alapművének, *A pillanat formáinak* a címe is ezt a témafelillantást, azaz a pillanatkép statikusságát hangsúlyozza. Thomka elsősorban a műfaj történetiségében keresi a műfajspecifikus fogódzókat, amelyekkel leírhatóvá teheti elméleti rendszerét. A német irodalomtudományhoz fordul, amely szerint a rövidtörténet (*Kurzgeschichte*) legszembevetőbb jegye az előkészítés, a bevezetés és a poénszerű lezárás elmaradása. (Korábban ugyanígy jellemezte Baránszky Jób is ezt a műfajváltozatot: „abban különbözik a novellától, hogy nem kíván bevezető, előkészítő szakaszt, »in medias res«-sel kezd, és teljesen nyitottan végződik...”³⁸) Thomka gyakran hivatkozási pontul választott elméleti teoretikusa, Manfred Durzak szerint egy *meghatározott pillanat* (pl. *Tündérvilág*), egy *sajátos élethelyzet* (pl. *Sokan voltunk*) és egy *meghatározott esemény* (pl. *Isten a szekéren*) a rövidtörténet.³⁹ A rövidtörténetről továbbá elmondható, hogy egyik fő stílusjegye az „idegen modellekkel való kölcsönviszony”⁴⁰ kialakítása (pl. folklór). A Sánta-novellák efféle folklór felé hajló jellege szintén nem szorul magyarázatra. Bokányi Péter szerint pedig egyéni vonása még, hogy „intellektuális sűrítettsége megnövekszik, s ezzel együtt megnő az ironia és a groteszk jelentősége is.”⁴¹

A *címadás* is igen érdekes: ezeknek a rövidprózai alkotásoknak a címe általában kiemel egy gyújtópontban álló részletet.⁴² Erre szintén gazdag példasort találunk a Sánta-korpuszban: a *Sokan voltunk*, az *Isten a szekéren* már a hangütésében képes rögzíteni magát az alapszituációt, s ezzel el is indítja magát az elbeszélést. (További példák lehetnek: *Szegény leány, szegény legény, Sok úr, egy paraszt, Kicsik és nagyok, Az öreg ember és a fiatal, A Müller család halála*).

Fontos narratológiai aspektus, hogy a rövidtörténetben „rendszerint az *elbeszélő* maga is szereplője a történetnek, *nézőpontja* dominál az elbeszélésben [...]”⁴³ Erre két szövegcsoporthat kínálkozhat példaként: egyrészt azok az írások, amelyekben a gyermeki-ifjúi nézőpont érvényesül (*Sokan voltunk, Kicsi madár, Tündérvilág, Téli virágzás, Mécsek, Emberavatás,*

³⁷ VASY, *Sánta Ferenc, i. m.*, 74.

³⁸ BARÁNSZKY Jób László, *A négy novella általános esztétikai, axiológiai és műfajtipológiai elemzése*. In.: *A novellaelemzés...*, i. m., 160.

³⁹ THOMKA, *i. m.*, 187.

⁴⁰ THOMKA, *i. m.*, 188. (Kiemelések tőlem: L. N.)

⁴¹ BOKÁNYI Péter, *Sánta Ferenc novelláinak groteszk vonásai*, *Napút*, 2002/8., 23–26.

⁴² *Uo.*

⁴³ *Uo.*

Szalma-boldogság), valamint azok a szövegek tartozhatnak ide, amelyekben kompetens beszélgetőpartnerként van jelen maga az elbeszélő (*Föld; Föld, csillag; Hold; A csillagokig; Isten a szekéren*).

Amennyiben pedig a művek záró jelenetére koncentrálunk, a rövidtörténet terminusával jelölt műfaji kategóriára jellemző, hogy „a zárás általában aránytalanul súlyosabb, mint az elbeszélés indítása.”⁴⁴ Azt gondoljuk, hogy a *Sokan voltunk* és a *Halálnak halála* című elbeszéléseken kívül mindre igaz ez a megállapítás (az említett két műben már az első mondatok súlyos értékrelevanciával telítődnek, amelyeknek okszerű következménye lesz az írói zárlat: „Már harmadik hónapja éheztünk...” – *Sokan voltunk*).

Itt kell megemlítenünk még Szegedy-Maszák Mihály *Az újraolvasás kényszere*⁴⁵ című kötetét, amely tovább erősíti bennünk a rövidtörténet mint műfaji kategória alkalmazását Sánta műveire. Szegedy-Maszák a novellák egységét tematikailag és grammatikailag vizsgálja. A Sánta-novellákra ez a következőképp állhat: tematikailag az elbeszélő idegenség-tapasztalata, az egzisztenciális létbizonytalanság jelenhetnek meg; grammatikailag pedig leginkább a hang, a saját szólam, az adott identitáshoz tartozó hang/nyelvi módusz keresése figyelhető meg a Sánta írásaiban. Mivel ezek a szövegek – néhánytól eltekintve – kötetekbe rendezve is helyet kaptak viszont, így érdemes egy másik olvasási kóddal is szembesíteni a Sánta-kisprózát, történetesen az *elbeszélésciklus*ként való olvasásmóddal.

II. 3. 2. A SZÖVEGEK MINT AZ ELBESZÉLÉSCIKLUSOK DARABJAI

A magyar prózapoétikai szakmunkák közül három jelentős tanulmány foglalkozik behatóbban az úgynevezett *elbeszélésciklus* kategóriájával, melynek szűk szakirodalmi látóköre máris a műfajalakzat elméleti hiányosságára is rámutat egyben. Bezeckzy Gábor már írásának első fejezetcímében reális kritikát fogalmaz meg a fentebb említett *szakirodalom szűkösségével* kapcsolatban.⁴⁶ Munkájában a regény felől közelít az elbeszélés műfaja felé: „Nemcsak az összetett regényt és az elbeszélésciklust nehéz elkülöníteni egymástól, hanem az elbeszélésciklust és a vázlagszerűen összerakott gyűjteményt is.”⁴⁷

Sánta maga jelenti be készülő *novellaciklusát* még 1960-ban az *Élet és Irodalom* hasábjain: „Most fejeztem be második novelláskötetemet. Rövidesen adom át a kiadónak mai tárgyú, 1959-ben játszódó regényemet. S mert a fasiszta háború, minden labancával együtt még mindig itt kínoz olthatatlanul, egy, a fasisztákról szóló novellacikluson dolgozom, mely-

⁴⁴ *Uo.*

⁴⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere*, Pozsony, Kalligram, 2011.

⁴⁶ BEZECZKY Gábor, *Az elbeszélésciklus poétikája*, *Literatura*, 2003/2., 185–193.

⁴⁷ *Uo.*, 186.

nek kezdő novellája nemrégiben már meg is jelent.”⁴⁸ Sánta Ferenc a második, *Farkasok a küszöbön* című 1961-ben kiadott novelláskötetét két különálló ciklusra osztotta (*Olasz történet és Föld*).⁴⁹ Az első ciklus, az *Olasz történet* novellái (*Tyúk és kakas, Kicsik és nagyok, Olasz történet, Nácik, A Müller család halála*) az idegenség atmoszférájából táplálkoznak, hősei magányos lázadók. Ezzel szemben, ahogyan azt Vasy Géza helyesen megállapítja: „a *Föld* ciklus az idegenséget legyőző otthonosságkeresés dokumentuma.”⁵⁰ A kérdés ezeknek a szövegeknek az együttes vizsgálatakor az lehet: milyen rendezőelv szerint konstruálódott a kötetciklus az író által?

Egy másik teoretikus, Kis Béla *Az elbeszélésciklus mint kötetkompozíció* című tanulmányában⁵¹ a *kötetkompozícióra* helyezi a hangsúlyt, s lehetővé teszi a más szövegek irányába nyitottabb olvasást. Eszerint az *Isten a szekéren* kötetkompozíció létét erősíthetné már az is, hogy gazdag és immanens *motívumhálóval* rendelkezik: (szereplők: anya, apa, testvérek, nagypapa; ablak motívuma). Kis Béla azt állítja továbbá, hogy ebben a szövegolvasásban „a könyv szövegei kronológiai láncolatot is alkotnak, az elbeszélte történetek időben előrehaladó folyamatként is fölfoghatók.”⁵² Ez is egyértelműen érzékelhető, ugyanis a kötetkompozíció első hét darabja az emberi életkor egyes szakaszait ábrázoló elbeszélői nézőpontból mesél a földi-emberpróbáló sorsról; amolyan alulnézetből – B. Nagy László szavaival élve – „lentől nézi az életet”.⁵³ Ha ezt a kompozíciós elvet tovább szeretnénk alkalmazni a gyűjteményes kötetre, akkor felfedezhetjük, hogy az *Isten a szekéren* című válogatott novellagyűjtemény utolsó hét darabja szintén a kiszolgáltatott lét mélységes és fájdalmas tragikumát hordozza áttételesen egy ideológiákkal túlterhelt kor arctalanságáról. Még tovább haladva a rendszerezésben: a kötet közbülső tíz novellája közül öt az elbeszélés/elmesélés terén mutat újat: a mesés és valós életttereket mutatja be (*Szegény leány, szegény legény; Bíró Juli; Föld; Föld, csillag; Hold*). A másik öt mű pedig a mindentudó narrátorával készíti párbeszédre az olvasót (*Sok úr, egy paraszt; A csillagokig; Isten a szekéren; Sárga virág, kék virág; Kicsik és nagyok*). Ez a kötet világosan megmutatja tehát, hogy a szerző esztétikai érzékű szövegválogatásának milyen egyéb, kötetszerkesztési elvei lehettek.

Hajdu Péter elméleti tanulmányában még tovább tágítja a műfaji alkategória általánosan szűk hatósugarú jelentéskörét. Ő az elbeszélésciklust egyfajta *olvasásmódként* határozza

⁴⁸ Sánta Ferenc – munkájáról, *Élet és Irodalom*, 1960. szept. 2., 11.

⁴⁹ A *Föld* ciklus darabjai: *Sárga virág, kék virág; Sok úr, egy paraszt; Bíró Juli; Szegény leány, szegény legény; Mag a tarlón; A csillagokig; Föld*. Sánta Ferenc, *Farkasok a küszöbön*, Bp., Szépirodalmi, 1961.

⁵⁰ VASY, i. m., 62.

⁵¹ Kis Béla, *Az elbeszélésciklus mint kötetkompozíció*, *Literatura*, 2008/2., 277–287.

⁵² Kis, i. m., 287.

⁵³ B. NAGY László, *A teremtés kezdetén*, Bp., Szépirodalmi, 1966, 409.

meg.⁵⁴ „Az elbeszélésciklus önálló elbeszélések olyan halmaza, amelyet az olvasó valamilyen tartalmi szempontból összetartozónak tekint.”⁵⁵ A fenti túl tág megfogalmazás szükségszerű szűkítése két oldalról történhet meg alapvetően: egyrészt az azonos szerzőség felől, másrészt afelől, hogy a kötetrendezést maga a szerző végzi el. Sánta harminchét elbeszélését háromszor rendezte kötetekbe (*Téli virágzás* – 1956; *Farkasok a küszöbön* – 1961; *Isten a szekéren* – 1970). Vannak viszont olyan elbeszélései a szerzőnek, amelyeket soha nem válogatott be gyűjteménybe (*Ősz, Kakaó, Érzelmes emlékezés, Objektív nehézségek, Naphoz érő tűz*).⁵⁶ Ha Hajdu alapos cikluskonceptióját alkalmazni próbáljuk a gyakorlatban, akkor azt tapasztaljuk, amit például a Sherlock Holmes-típusú történetek elemzése kapcsán von le tapasztalatként a szerző: „Talán éppen azért nem ciklusok, mert a valóban összetartozónak tekintett szövegek a legkülönbözőbb módon csoportosíthatók és rendezhetők el: vagyis sorrendjük nem rögzített, sőt még talán a *készletük* sem.”⁵⁷

A ciklikus olvasás tehát – habár antropológiai távlatot adhatna a műveknek – mégsem a legjárhatóbb módja a szövegolvasásnak. Kivételt csak Sántának az 1961-es *Farkasok a küszöbön* című második novelláskötete képezhet, amelyben a szerző maga rendez két ciklusba írásait. Ezért kell továbblépnünk egyfajta generációs emlékezet felé, amely a ciklikusságot specializált formában testesíti meg: a *családdregény fejezeteként* való olvasási módhoz, amelyet Fekete J. József vet föl először már idézett tanulmányában.⁵⁸

⁵⁴ HAJDU Péter, *Az elbeszélésciklusok elmélete*, Literatura, 2003/2., 163–184.

⁵⁵ HAJDU, *i. m.*, 167.

⁵⁶ Mivel az utolsó kötetrendezés az író jóváhagyásával 2008-ban történt a *Farkasok a küszöbön* (*Válogatott elbeszélések*, Bp., Arión; válogatta és szerkesztette: VERESS István) című kötettel, így természetesen nem vesszük számításba most a *Mirjámot*, amely posztumusz jelent meg az író egyik fiának jóvoltából 2013-ban a *Napút* hasábjain. *Napút*, 2013/2., 7–9. (A fent nevezett kötet címadása nem túl szerencsés egyébként: meg- és összetéveszthető az azonos című 1961-es kötetel, ráadásul a nyomdahibáktól hemzsegő tartalomjegyzék is kételyeket ébresztő.)

⁵⁷ HAJDU, *i. m.*, 171. (Kiemelés az eredetiben: L. N.)

⁵⁸ FEKETE J., *uo.*

II. 3. 3. A SZÖVEGEK MINT EGY CSALÁDREGÉNY FEJEZETEI

Az archaikus és a modern családtörténetben (amelynek egyébként komoly műfaji tradíciója van a magyar prózairodalomban) megtalálható egy olyan figura, akinek alakja az események, a többi szereplő, illetőleg a történet egészének alakulása szempontjából kitüntetett helyzetben van. Sántánál ez a szereplő Ferike, aki a *Sokan voltunk*-ban még a nagyapa óvóféltő szeretetére szomjúhozik⁵⁹, majd a *Kicsi madár*-ban Ferike az a kicsi dalos madár, aki először csak kedvtelésből, később kényszerűségből énekel. Ez az akusztikus sík az egyik legérdekesebb megnyilvánulása annak, ami már túlfeszíti az elbeszélés keretét, ugyanis a novellagyűjteményben az egymás mellé felvett szövegekben (*Kicsi madár*, *Tündérvilág*, *Téli virágzás*) hangsúlyos szerephez jut az éneklés motívuma. A *Kicsi madár*-ban tehát Ferike énekel, ő az egyik szólam: „Anyám kicsi madárnak nevezett, mert szépen énekeltem” (*Kicsi madár*, 17)⁶⁰, majd a mű legvégén együtt énekel az édesanyával. A *Tündérvilág*-ban az anya énekel. A *Téli virágzás* című mű pedig kollektív énekléssel zárul, illetve az anya nem énekel (rekedt): „[...] csak úgy dallam nélkül mondta a szavakat” (*Téli virágzás*, 48).

Az *Emberavatás*-ban a mű elején fellépő gyermek Ferike egyetlen varázsütésre felnőtté válik a szemünk előtt. Sánta *Emberavatás* című elbeszélése a gyermekkorból a felnőtt korba való átlépést, „beavatódás”-t is példázza, ezért egyfajta beavatási mítoszként való olvasata is lehetséges. A novellában tehát kifejtésre jut az, hogy mennyiben alakul át a gyermekszerep az apa (családfenntartó) szerepévé. Több szinten is megtörténik a „beavatódása” a gyermek-elbeszélőnek: erkölcsi, etikai, biológiai értelemben vett határátlépésekről egyaránt beszélhetünk a műben.⁶¹ Végül a *Szalma-boldogság* elbeszélőjében már egy érett férfi hangját halljuk, amint családfenntartóként gyermekei fejlődését észrevételezi a mű zárlatában: „Hogy nőnek! A legnagyobbik lába már kibúvik a takarója alól.”⁶² Itt egyébként elmosódnak az én-elbeszélő határai. Zsadányi Edit kifejezését kölcsönözve: „a szereplő válla fölött átnéz a narrátor”.⁶³ A fentiek értelmében akár szóba kerülhetne a modernitás nagy „találmánya”, a fejlődésregény (*Bildungsroman*) műfaja is. A központi narratíva szemléletbeli fejlődése a novellacselekménynek köszönhetően ugyanis jól érzékelhető: a *Sokan voltunk* Ferikéjének naiv gyermeki létmódja az *Emberavatás* Ferikéjében egy csapásra felelős felnőtt karakterré válik.

⁵⁹ Érdemes lehet azt is megjegyeznünk, hogy Sánta ezen szövegeiben a fiú és nagyapa viszonya személyesebb, az apa figurája szinte mindvégig háttérben marad. Vári György *És beszéld el fíaidnak* című írásában éppen ezt hangsúlyozza Nádas Péter regénye, az *Egy családregény vége* kapcsán: „a családtörténet nem apáról fiúra, hanem nagyapáról unokára származik át.” VÁRI György, *És beszéld el fíaidnak*, Kalligram, 2002/10., 90.

⁶⁰ A műcímek mellett található oldalszámok mindenhol az alábbi kötetre mint forrásra utalnak: SÁNTA Ferenc, *Isten a szekéren*, Bp., Szépirodalmi, 1970.

⁶¹ Vö.: az értekezés III./2. *Határátlépések [Emberavatás]* című fejezetével, mely részletesen elemzi a művet.

⁶² SÁNTA Ferenc, *Szalma-boldogság* = S. F., *Isten a szekéren*, i. m., 83.

⁶³ ZSADÁNYI Edit, *Lesem az arcát...*, Kalligram, 2000/4., 523.

A gyermek- és ifjúkorból megőrzött alapvető élményekre és elbeszélő modorra épülő, család-központú, történetfelidéző elbeszélések alapján veti fel tehát Fekete J. József a fenti olvasásmód lehetőségét, amely tehát hangsúlyozottan csak az *Isten a székéren* című válogatott kötet-korpuszra vonatkoztatható, így ismételten csak részben releváns olvasásmódja a Sánta-novellakorpusznak.⁶⁴

A fenti három olvasásmód-javaslat⁶⁵ közül tehát leginkább a *rövidtörténet* alkalmazható, de a másik két műfaji kategóriának is láthattuk néhány műre érvényes hatókörét.

* * *

Az interpretációkban a kutató mindig törekszik a mű többirányú megközelítésére, elemzése azonban óhatatlanul is parciális marad. Hiányérzete főképp az újraolvasó pozíciójának a kételyeiből⁶⁶ fakad. Ezt az értelmezés hermeneutikai természetéből eredeztethető hiátust a disszertáció alábbi, kissé összefoglaló igényű alfejezete egy, a Sánta-rövidpróza teljes(ebb) korpuszára kiterjedő rövid, áttekintő értékelésével próbálja most kitölteni, mintegy előkészítve a gyakorlati-műelemző fejezeteket.

⁶⁴ „Egy novella szinte soha nem jelenik meg önállóan, hanem mindig más szövegek közé ágyazottan – egy újságban, folyóiratban, vagy ha könyvben, akkor más novellák között[...] – és ez a környezet nyilván hatással van értelmezhetőségére is.” Bruno Monfort gondolatait idézi Hajdu Péter. HAJDU, *i. m.*, 14.

⁶⁵ Esetlegesen fölmerülhet még egy negyedik olvasásmód, amely azonban főképp csak a kötet címadó novellája kapcsán lehetne hasznosítható leginkább: a *liturgikus novellaként* való olvasása a műnek (lásd: Szabédi László, Kántor Lajos).

Sőt, egy ötödik műfaji alakzat szerint: a *novellafüzér* terminust használja a *kötet* helyett Fenyő István több helyen is tanulmányában. Vö.: FENYŐ, *i. m.*, 86–99.

⁶⁶ Vö.: Paul de MAN *Az olvasás allegóriája* (1979), Hillis J. MILLER *A kritikus mint házigazda* (1987) Geoffrey HARTMAN *A kritika (felismerési fázisa)* (1987) című munkáival.

II. 4. ÚJRAHANGOLT NOVELLÁK (MOTIVIKUS OLVASAT)

„Az újraolvasás vég nélkül halasztja a szöveg részeinek, illetve jelentéseinek összegzési lehetőségét, tehát a totalizált, egyesített egész létrejöttét.”⁶⁷

(Barbara Johnson)

Elöljáróban általános érvénnyel megállapítható: egy markáns motivikus hálóval rendelkező oeuvre-rel van dolgunk, amely szükségképpen is felveti az úgynevezett *motivikus olvasásmód*⁶⁸ lehetőségét. Ez viszont már nem a forma felől teszi érdekessé Sánta műveit, hanem a motívumszálak fel-felbukkanására, azaz leginkább a témaválasztásra koncentrál. Mivel Sántánál ez gyakran hangnembeli módosulást is implikál, így ez a fajta olvasási mód arra is lehetőséget adhat, hogy hangsúlyozottan is kirajzolja Sánta kisprózai életművének jellemző poétikai-világképi változásait is.

Ha alaposabban a téma mögé nézünk, azt tapasztalhatjuk, hogy már az előző elméleti alfejezetben felvetett csoportosítási kísérletek máris műfaji határhelyzeteket teremtettek a Sánta-kisprózán⁶⁹ belül. Ennek alapvető magyarázata az lehet, hogy ezek a rövidprózai formák is történetileg változók. Ezért szükségszerű, hogy az egyes műveket megírásuk kontextusába visszahelyezve értékeljük.⁷⁰ Ennek a metodikai eljárásnak – úgy véljük – kettős hozadéka lehet: egyrészt – eredeti, szuverén alkotásokként kezelve ezeket a prózadarabokat – megmutathatják azokat az egyedi vonásaikat, amelyekre még nem telepedett rá a kötet szerkesztői attitűd, a szerző strukturális rendezőelve. Másrészt egyenként hű lenyomatai lehetnek egy írói pálya alakulástörténetének is, amely Sánta esetében az első kötet – az 1956-os *Téli virágzás* – megjelenésétől, az utolsó (az író által válogatott) gyűjtemény, az *Isten a szekéren* kiadásáig, azaz 1970-ig datálható.⁷¹

⁶⁷ JOHNSON, Barbara, *A kritikai különbözőség: Barths/BalZac*, Helikon, 1994/1–2., 141.

⁶⁸ 2013. május 10–11-én rendezett konferenciát a 2000 című folyóirat *Határon* címmel a *Szegénységábrázolás a magyar irodalomban* témakörében.

⁶⁹ A „kispróza” terminust Vasy Géza Sánta-monográfiájában csak két helyen: Sarkadinál és Szabó Istvánnál használja. VASY, *i. m.*, 73.

⁷⁰ Vö.: az 1. számú melléklettel!

⁷¹ Megjegyzendő: Ezek a pályahatárok igencsak képlékenyek: a *Sokan voltunk* már az első megjelenése előtt két évvel, azaz 1952-ben készen volt. Sánta „utolsó” elbeszélése, a *Halának halála* pedig 1963-ban látott először napvilágot. (Ugyanakkor egyetlen posztumusz elbeszéléssel, az 1989-ben írott *Mirjással* is „illik” számolnunk, ha a pálya alakulástörténetét nem módosítja jelentősen.) A főszövegben szereplő két kötet mint a pálya „alfája” és „omegája” azért tűnik adekvátnak, mert a képesek megmutatni azt a korai írásművektől a regényeken a drámakísérletig át ívelő pálya ívét, amelyből jelen vizsgálódásunkban ugyan a rövidpróza a fontos, de egy tágabb kontextusból is érdemesnek találjuk azt átvilágítani. Tudunk továbbá a *Halának halála* című válogatott kötettről is (*Örökségünk*-sorozat; 1994, Bp. – Ungvár, Tri kolor – Intermix), amelynek szerkesztésében utoljára vett részt a szerző, ám ez a kötet már csak „párlata”-t adja az életműnek: kihagyja belőle például Sánta az első pályaszakasz (1954–56) családcentrikus szövegeit. Ezért nem tartjuk releváns, a rövidprózai pályát hitelesen illusztráló kötetnek. Legfeljebb amolyan „öntanúsító” epilógusnak.

Igen kevésnek tűnik ez az aktív alkotói időszak, ezért joggal vetődhet föl a kérdés bennünk: poétikai-világképi változások kimutathatók-e ennyi idő alatt ezen a rövidprózai pályán? És amennyiben igen, úgy milyen íve van ennek a pályának? A eme alfejezete ezen kérdések mentén haladva igyekszik egyfajta átfogó képet adni Sánta kisprózájának több szempontú – globális olvasatra törekvő – értékelésével, motivikus újraolvasásával. (Sánta novelláinak merev „beskatulyázását” nyilván erőltetettnek tartanánk, ezt maga az életmű sem teszi lehetővé, hiszen műveinek balladai-mesei vonásai éppúgy jelen vannak, mint népi-archetipikus vonásai, s ezek akár együtt is érvényre kerülhetnek az életmű egy darabjában.)

* * *

A magyar prózapoétikai hagyomány (egészen a modern magyar próza megújulásáig, nagyjából tehát a nyolcvanas évek nyelvi-generatív szemléletű prózafordulatáig⁷²) erősen motívumközpontúnak mutatkozik (utána már a motívumok helyébe úgynevezett nyelvi klisék – pl. allúziók, önidézések stb. – kerülnek.) Mindaz, ami az elbeszélésben elmondható, az egy motívumba sűrítetten van jelen, s ennek a motívumalakzatnak a „feltárulkozása” az adott műben, illetőleg fel-felbukkanása az életmű egészében rajzolja ki az író poétikai világképét. Ez a motivikus tónus gyakran jellegzetes szövegszervező erővé válik, s ez hozhatja működésbe a befogadási folyamatban az úgynevezett *motivikus olvasatot* is⁷³, amely gyakran az ismétlődő témaválasztások mellett a különböző hangnembeli megnyilvánulásokat is magába foglalja.

⁷² Itt utalhatunk a 2007-ben rendezett Prózafordulat című konferencia szövegeiből szerkesztett tanulmánykötetre: *Prózafordulat*, szerk.: Györfly Miklós – Kelemen Pál – Palkó Gábor, Bp., Kijarat, 2007. A prózafordulat problematikáját érzékeltetve: egyesek Mészöly Miklós *Alakulások*, illetve *Film* című szövegeihez kötik ezt a fordulatot (1975), mások Nádas Péter 1986-os *Emlékiratok könyvéhez*; Tolcsvay Nagy Gábor viszont a hetvenes években (kognitív nyelvészet jelentkezése) érez fordulatot.

⁷³ Megjegyzendő: a motivikus olvasat ellen szólhat a túl didaktikus módszer alkalmazása, ugyanakkor itt kell megjegyeznünk azt a mostanában ismételtlen megfigyelhető konferenciátéma-trendet, amely jellegzetesen motívumkutató. Néhány példa a közelmúlt ilyen motívumelvű rendezvényeire: *Trauma – gender – irodalom*, ELTE–BTK, Bp., 2012. május 18.; *Határon: szegénységkonferencia: a 2000 című folyóirat rendezvénye* a Wesley János Lelkészképző Főiskolán, Bp., 2013. május 10–11-én; *Történelmi emlékezet*-konferencia: a Magyar Napló Kiadó szervezésében, Bp., 2013. szeptember 20–21.)

II. 4. 1. A BALLADAISÁG HANGNEME

A legelső ilyen hangnem a *balladaiság* lehet, amely Sánta Ferenc pályanyitó novellájának, a *Sokan voltunk*-nak egyik legfőbb stílusjegye, mintegy az elbeszélés „védjegye” is. A mű megjelenésével szinte egy időben induló recepció⁷⁴ máris ezt a műfaji változatosságát emeli ki a novellának: egy tragikus téma sűrített, néhol dalba hajló elbeszélését.⁷⁵ A *balladisztikus novella* műfaji határpozíciójának kijelölésére, értelmezésére már történtek korábban kísérletek (Kántor Lajos, Dobos István részéről)⁷⁶, magának a balladai hangvételnek erdélyi forrásvidékét pedig már Benedek Marcell is felfedezi: „Erdély a ballada földje. A balladának prózai testvére a novella. Ez a magyarázata annak, hogy a novella az erdélyi írók igazi műfaja, ebben tudják tehetségük legjavát kibontakoztatni.”⁷⁷ Ez előbbi, nem túl elméleti megalapozottságú kijelentés nem mutatja meg teoretikusan azokat a műfaji fogódzókat, amelyek alapján a műfaji átjárhatóságot igazolni lehetne, ugyanakkor számunkra fontos észrevételt tartalmaz: Sánta erdélyi származása, Kriza János *Vadrózsák* című kötetének olvasmányélménye⁷⁸ egyértelműen utalnak az erdélyi Büdösbarlang környéki elbeszélésben először „megszólaló” író balladai hangjára. Ezzel a balladai tömörségű és tisztaságú írásmodorral Móricz óta csak Tamási Áron, Nyíró József és Gelléri Andor Endre írásaiban találkozhatunk, a *Sokan voltunk* viszont elementális erővel „robbant be” a magyar prózatörténetbe. A *balladisztikus novella* típusa azonban – mivel főképpen a családi tematikához kötődően jelentkezett Sántánál, így a téma elapadása után – nem tudta tartani a Sánta-prózára markánsan jellemző eredeti, elsődleges helyzetét. „Az első novellák varázslatos, de valamiképp lezárt világa kezdett végérvényessé merevedni, s mindinkább szembetűnő lett szükössége [...]”⁷⁹ Ezért is következhetett be a Sánta-művek recepciójában a balladai hangnem más műfajjal való „szabadabb” társítása. Így találkozhatunk például a *Szegény leány, szegény legény* „mesés

⁷⁴ Vö.: Szabó Pál írása az *Új Hangban*, amelyben bemutatja az induló Sántát. *Új Hang*, 1954/5., 46.

⁷⁵ A székely népballadára mint ihletforrásra egyértelműen rámutató Vasy Géza fedeztetői föl először a mű rejtett prozódiai tagoltságát. Vö.: VASY, *i. m.*, 16.

⁷⁶ Dobos István *Alaktan és értelmezéstörténet* (1995) című munkájában méltatja, de kritizálja is Kántor elméletét: „Egyedül ő vállalkozott arra, hogy elméleti igénnyel megalkossa a balladisztikus novella fogalmát”; „Kántor mereven alkalmazkodik ahhoz a hipotéziséhez, hogy a ballada és a novella legfontosabb műfaji jegye a társadalomkritikai mondanivaló, az időszerűség és a realizmus.” DOBOS, *i. m.*, 89–90.

⁷⁷ BENEDEK Marcell, *Előszó*, in.: Kacsó Sándor, *Nagyidő*, Marosvásárhely, 1946, 7.

⁷⁸ „[...] kisdíák koromban mindennapos olvasmányom és gyönyörűségem volt a népballada. Első könyvvásárlásom is Kriza 1943-as *Bibliotheca*, háromkötetes gyűjteménye volt.” SÁNTA Ferenc, *Olvasmányaim*, Kortárs, 1968/3., 449.

⁷⁹ „[...] a sokszor kápráztató nyelvi erő, lírai hév sem leplezhette vagy ellensúlyozhatta, hogy alacsony fölötté az ég, s nem látszik a kipillantás, még kevésbé a kitorés lehetősége. Úgy érződött, hogy az író szűkebb hazájának, Erdélynek nemcsak szülötte, de foglya is marad: Tamási Áron megkésett, mostohább sorsú. Komorabb látású, nehezebb járású örököse.” B. NAGY László, *Farkasok a küszöbön: Sánta Ferencről*, In.: *A teremtés kezdetén*, Bp., Szépirodalmi, 1966, 406.

ballada⁸⁰-ként említésével Fekete J. Józsefnél, vagy amikor Kerékgyártó István 1961-es korabeli kritikájában a *Bíró Julit* „balladás táncjáték”-ként tünteti föl; Vasy Géza pedig a *Téli virágzás* „mitikus, balladai” nyelvét emeli ki.

Két jellegzetesen balladai ihletettségu novelláról illik szólnunk röviden, amelyek bár az író első prózakötetében kaptak helyet, túllépnek a gyermek- és családmotívumon. „A becsület hatalmáról szóló történet – a *Bíró Juli* – mindvégig kimondottan balladaszerű.”⁸¹ A klasszikus *honestas* (becsületesség) alapelvét földolgozó műben többen is (Fenyő István és Szakolczay Lajos) a *Júlia szép leány* népballada továbbélését, újraírását látják. Amint Tamási Erdélyi *csillagok* című elbeszélésében, a narrátor itt is tanúként tűnik föl: „[...] hát voltam én abban a faluban, ennek a szép leánynak a falujában, elég régen, de akkor már ez a leány nem volt ott, az apja is meghalt már, de az anyját, azt még láttam, s beszéltem is vele.” (*Bíró Juli*, 98–99). A meséi atmoszférateremtéssel („Élt egyszer egy faluban egy nagyon szép leány.” *Bíró Juli*, 98) egyszerre sűríti rövid jelenetbe a mű alapkonzfliktusát Sánta: „a gazdag bírólány és a nyomorék, púpos cselédfiú különös szerelmi történeté”-t⁸². Az egész novellán érződik a drámai légkör („fortélyos párbeszéd”-ek⁸³), a mű elején felvillanó, töredezett-retrospektív elbeszélésmód időbeli linearitásba való „áthangolása” és a lírai stílus.

Ahogy a *Szegény leány*, *szegény legény* mesei hangulatú elbeszélésében is együtt jelentkeznek a tragikumot hordozó téma és a mesei-balladás előadásmód: „egy tragikus szerelem tömör, kegyetlen rajza. A legény a grófnak árulja szeretőjét, aki aztán a vízbe öli magát: régi ballada, modern hangvételen”⁸⁴ – summázza B. Nagy László az erkölcsi tartás példaszövegének is tekinthető elbeszélés alaptörténetét. A Sántában alkatilag megőrzött mesélési vágy és tragikus világlátása „szerencsésen” találkozik össze a témában. Fekete J. József pedig „mesében elmondott, meseformulával indított ballada”⁸⁵-ként írja le a művet. A *Mag a tarlón* című novella háromfejű sárkány figurája is ezt a balladától a mesei elemek felé mutató műfajalakzatot példázza, amelyben a mesebeli sárkány allegorikus alakjának „az egyik fejít úgy hívják, hogy Éhség, a másik a Sírás, a harmadiknak meg Szegénység a neve[...].”⁸⁶

⁸⁰ „Talán ebben a történetben van jelen minden, amit Sánta Ferenc ösztönös íróként magával hozott, és amit ebből a gazdagságból formailag felhasznált.” FEKETE J., *i. m.*, 88.

⁸¹ FEKETE J., *i. m.*, 88.

⁸² B. NAGY, *i. m.*, 409.

⁸³ Vö.: Szabédi László szóhasználatával! („fortélyos párbeszéd”; „feleselő novella”) SZABÉDI László, *Ész és bűbáj*

⁸⁴ B. NAGY, *i. m.*, 410.

⁸⁵ FEKETE J., *i. m.*, 88.

⁸⁶ SÁNTA Ferenc, *Mag a tarlón*, in.: S. F., *Farkasok a küszöbön*, Bp., Szépirodalmi, 1961, 196.

II. 4. 2. A NINCSTELENSÉG MOTÍVUMA: „HÉTKRAJCÁROS” NOVELLÁK

„Nincs az a balladás paraszti szegénység, kisémbri nyomorúság, társadalmi keserűség, amelyben ne szikráznának fel a magasrendű, a körülmények szörnyűségei fölre kerekedő humánus irányigazító jelzőfényei”⁸⁷ – fogalmaz Bertha Zoltán. Sánta kisprózájában egy igen fontos alapmotívum a szegénység, melynek életrajzi gyökere vitathatatlan.⁸⁸ A „gyermekkori szegénység emlékeinek kópiaszerű, önmagát ismétlő megelevenítése”⁸⁹ írói „számvetés” egyik gesztusértékű írói „cselekedete”.

Sánta eme sanyarú sorsot ábrázoló írásaiban azonban a tematikai sablonosság feloldódni látszik magában az *elbeszélhetőség*ben; abban tehát, hogy Sánta által megképződik az úgynevezett torokszorító szegénység narratívája.⁹⁰ (Akárcsak Móricz *Hét krajcárjában* a koldusmotívum.) A gyermeki nézőpont azért válhat hiteles közvetítő közeggé, mert a gyermeki naivitás mellett az aprólékos, részletekre összpontosító ábrázolásmód is megjelenhet, amely azon túl, hogy a korszak realista szemléletű prózanyelvén „beszél”, képes megláttatni mélylélektani aspektusokat is, vagy Cs. Nagy Ibolya szép kifejezését kölcsönözve: „a szegénység halált hozó traumája”⁹¹-val is szembesülhetünk a befogadás aktusában. A *Sokan voltunk*-ban éppolyan figyelemre méltók például a hallgatások, mint a megszólalások. Az egész elbeszélés *pianó*ban szólal meg, a szövegcsendek⁹² pedig mindenhol érzelmi krízisgócokat jelölnek.

Egy másik, szintén korai írásai közül való a kevésbé ismert *Kakaó* című novella⁹³, amely a szegénység-etikusság kapcsán tekinthető a *Sokan voltunk* párjának. A mélyszegénységen túlmutató önfeláldozó édesanyai szeretet szinte himnikus emelkedettségbe hajló elbeszélése ez a mű.⁹⁴ Az elbeszélés a családapá szemszögéből mutatja az eseményeket, ami igen ritka narrációs megoldás Sántától (lásd még a *Szalma-boldogságot*). A szenes zsákokat haza-

⁸⁷ BERTHA Zoltán, *In honorem*, Napút, 2002/8., 4.

⁸⁸ Sánta legelső vallomásaival közül való az az 1960 szeptemberében az *ÉS*-ben megjelent cikk, amelyben így ír magáról: „Azzal áldott meg az Isten, hogy szegény emberek között szülessék.” (Ebben az írásában vallja meg műfaji elkötelezettségét is, azt, hogy mondanivalóját „leginkább novellában” önti formába, „amit a legtöbbre becsül(ök) a vers után”.) *Sánta Ferenc – munkájáról*, Élet és Irodalom, 1960. szept. 2., 11. (Megjegyzés: a 2010-es nagyszabású, József Attilától Krasznahorkai Lászlóig „ívelő” szegénységkonferencián nem kerültek szóba Sánta szövegei. – L. N.)

⁸⁹ FENYŐ, *i. m.*, 89.

⁹⁰ Sánta egy vele készült interjúban ekképpen vall a *Sokan voltunk* valóságálapjáról: „Igen, éhezett a családom. A nemzet rossz közérzetét, a társadalom rossz állapotát a saját bőrén érezte mindenki [...] magam is, a családommal, négy gyermekemmel együtt. [...] Mindent elvállaltam, a szennyes, piszkos munkát is – majdnem azt mondtam, hogy a megalázó munkát is, de a munka soha nem lehet megalázó –, hogy jusson kenyérre.” SZAKOLCZAY Lajos, „A legkegyetlenebb napokban ott voltam, ahol a fegyverek ropogtak”: *Beszélgetés Sánta Ferencsel*, In.: SÁNTA Ferenc, *Nemzet, hatalom, erkölcs*, Kolozsvár, Stúdium, 2009, 190.

⁹¹ Cs. NAGY Ibolya, *A szegénység halált hozó traumái*, Kortárs, 2009/2., 70.

⁹² „Akkorákat *hallgatott* mesemondás közben, hogy jobb volt, ha megül a helyén”(5); „Apám csak *hallgatott*.” (7); „Amíg kész lett a tyúk, *hallgattak*.” (11); *A csöndességben*, ami megülte a házat, csak nagyapám szuszogása és csámcsogása hallatszott.”(10); „Nagy soká nagyapám szólt bele a *csöndbe*.” (10) (Kiemelések tőlem: L. N.)

⁹³ SÁNTA Ferenc, *Kakaó*, Új Hang, 1956/6., 15–16.

⁹⁴ A szegénység és a szeretet egymáshoz rendeltségére már Vasy is utalt, Szabó Pálra hivatkozva. Vö.: VASY, *Sánta Ferenc, i. m.*, 31.

felé cipelő házaspár a gyermeküket látja meg a mérnökék udvarán labdázni azok gyerekeivel. Éppen akkor érnek oda, amikor a háziasszony sonkás-vajas-kakaós uzsonnára invitálja a kertbe a gyerekeit, ám a szegény, több napja éhező vendégfiút hazazavarja. Otthon a gyermek traumája, a lelki megaláztatottság és a testi biológiai szükséglet ki nem elégítése – mint kettős kudarcélmény – kegyes hazugság kimondására ösztönzi a gyermeket: „A hasam fáj, édesapám, nem tudok enni[...]” (*Kakaó*, 15) Az elbeszélés kibontakozásának legszebb jelenete, amikor az édesanya egyik jó ruháját és a férje téli kabátját csomagolja be gyorsan, és elszalad velük, hogy „módos” uzsonnára váltsa azokat, amelyből a szomszéd gyermekek is vígan lakmározhatnak. Sánta elbeszélésének költői zárlatában – „még az utcára is kibillant a kakaó illata” (*Kakaó*, 16) – az idill felé mozdítja írása alaptónusát, amikor is az édesanya hintázó alakja annak örömpülését példázza: „[...] hátra vetette a fejét, lobogott utána a haja, mint úszó aranyfátyol. Olyan volt, mintha a felragyogó csillagokig, egész az égig szállna.” (*Uo.*)

A két novella közös vonása tehát mindenképp abban az önfeláldozó magatartásban ragadható meg, amely a nagypapa halálával drámává komorul, az anyai jósággal pedig lírává szelídül. Sánta második novelláját, a *Kicsi madár* címűt is ez a „hétkrajcáros” motívum kelti életre. Így emlékszik vissza egy beszélgetésben Sánta a mű „születésére”, amelynek előzményeként említi a *Sokan voltunk*-ért kapott szerzői honoráriumot: „Iszonyú gyötrelemben voltam. Hogy tisztességes-e az a pénz, amit az írásért kaptam. És hogy írjak-e. Második novellám, a *Kicsi madár*, ilyen gondok közt született.”⁹⁵ Az írói felelősségtudat tehát már a pálya indulásakor példásan megmutatkozik, és ehhez társul majd az az „elkötelezetlen humanizmus”-ba torkolló írói ars poetica, amelynek imperatívusza azt hirdeti, hogy „az író a reménytelenséget ne adja tovább.”⁹⁶

A pályanyitó elbeszéléskötet címadó írása, a „balladás ritmusú elbeszélés”,⁹⁷ a *Téli virágzás* – Fenyő István szavait idézve – szintén „hasznos szegénysori, a gyermeki érzelmvilágot változatlan intenzitással tükröző elégiá”⁹⁸-ja Sántának. Ahogyan Sánta első írásában Nyírő József témautáztatát vélték hirtelen tetten érni, ugyanígy gondolkodhatunk: Nyírő egyik elbeszélése, *A madárvivő ember* atmoszférája (az erdőben a hó és hideg ellen védtelen ember előre jutása) hasonlít a Sánta-elbeszéléshez. A bonyodalom tárgya is majdnem ugyanaz, csak ellenkező előjellel: Nyírőnél egy megfagyott madár fekszik a hóban, amit zsebébe tesz a madárvivő ember, Sántánál egy félholt madárka váltja ki az együttérző emberi segítő szándékot a kisfiúból.

⁹⁵ *Négy óra Sánta Ferencnél* (Tóth János riportja), in.: *Arcképcsarnokunk: Sánta Ferenc*, Új Írás, 1965/1., 69.

⁹⁶ SZAKOLCZAY, *uo.*, 132.

⁹⁷ *Uo.*

⁹⁸ FENYŐ István, *Sánta Ferenc*, In.: *Új arcok új utak*, Bp., Szépirodalmi, 1961, 86.

A szegénység hangköre némi modulációval íródik újra az *Emberavatásban*: „A szorító szegénység élményköre sajátos fénytörésben jelenik meg, egy érőben lévő, de félig még gyermek lelkiületén át”⁹⁹ – summázza a műhöz fűzött reflexióját Fenyő István. Az első fizetés elbeszélése szinte himnikus emelkedettségével kiemeli ebből a körből a művet, habár „a téma is az annyiszor megénekelte sokgyermekes család. A nincstelenség, az éhezés.”¹⁰⁰ Ez a szöveg tehát már egy újabb motivikát példáz (akárcsak a *Szalma-boldogság*): a családmotívum hangkörét, amely azonban kétségkívül szoros kapcsolatban áll a szegénység témakörével Sántánál (ahogyan Móricznál is). (Az *Emberavatással* bővebben a disszertációnak külön fejezete foglalkozik.)

A korabeli kritikai felhangok azt igyekeztek sejtetni, hogy a nincstelenség problematikáján az író első pályaszakaszában szinte képtelen továbblépni. A családi szféra megjelenítése tehát ismét csak egy alkalmasnak tetsző „díszlet”-ként kínálkozik a téma „újrhangolására”: egy én-te közösségben még inkább értékfüggvényé válhat a nyomorúság között „fészkelő” (megbúvó) anyai-testvéri szeretet. Ezekre lehet tehát példa a kétféle szólamban (gyermek és férfi) megnyilatkozó elbeszélések sora.

II. 4. 3. A CSALÁDMOTÍVUM: VÁLTOZATOK GYERMEK-ÉS FÉRFIHANGRA

Az előbbi, a szegénység-tematikához szorosan köthetőek tehát Sánta azon önéletrajzi fogantatású írásai, amelyek gyakran a gyermek nézőpontját választják a történetmeséléshez. Így jelentkezik tehát egy másik csoportosítási alternatívaként a gyermekkorú idéző novellák¹⁰¹ csoportja (*Sokan voltunk, Kicsi madár, Naphoz érő tűz, Ezerkilencszáznegyvennégy, Tündérvilág, Örökség, Téli virágzás, Mécsek, Emberavatás*).¹⁰² („A novellák időbeli folyamatosságot sugalló”¹⁰³ sorozatáról már szoltunk korábban a családregegy fejezeteként megjelölt olvasási mód során.) Ugyanakkor szintén ide sorolhatók a gyermekből férfivá érett szólamú írások is, ahol a családcentrikus magatartás szép példázatait is kiolvashatjuk a sorok közül (*Szalma-boldogság, Kakaó, Érzelmes emlékezés*). „A család? – Nagyon komolyan veszem. Az embernek meg kell tanulnia, hogy nem passzióért él a földön. Ezt elsősorban a házasság felelősségében tanulja meg. Nagy próba ez. De e nélkül hová kötődik az ember? Mi tarthat meg felelős

⁹⁹ FENYŐ, *i. m.*, 87.

¹⁰⁰ SZAKOLCZAY Lajos, *Sánta Ferenc, Isten a szekéren*, Forrás, 1971/2., 86.

¹⁰¹ FEKETE J., *i. m.*, 86.

¹⁰² Ebben a sorban találjuk egyébként azt a négy elbeszélést is (*Ezerkilencszáznegyvennégy, Téli virágzás, Emberavatás, Sokan voltunk*), amely még az első szerzői kötet megjelenése előtt, az 1955-ös *Emberavatás* című antológiában szerepel.

¹⁰³ *Uo.*

embernek, ha nem az, hogy emberi sorsokért, gyermekeidért felelész?”¹⁰⁴ Az előbbi sorok Sánta önreflexív megjegyzései a család fontos, jellemformáló-felelőssé avató „intézményéről”, a társadalom mikroszerkezetéről.

Érdekes, hogy csak az 1954–56 közé eső első pályaszakaszból találunk novellapéldákat erre a témára (kivéve az 1958-as *Érzelmes emlékezést*, amely viszont a szintén ’58-as „évjárátú” *Kicsik és nagyok* című novellával egy időben keletkezett, és ez utóbbi is egy családmodellt képez meg, traumatikus „színezettel”, amiről külön fejezetben szólunk). Az is elgondolkodtató, hogy az 1993-as *Halálnak halála* című, a szerző szerkesztette kötetbe vajon miért nem válogat be egyetlen novellát sem Sánta az első pályaszakasz családcentrikus novellái közül?

Vasy Géza egyébként ennek a *családmotívumnak* a megjelenését a pályakezdő alkotásokban „az ösztönös-népi humanizmus jelentkezésében”¹⁰⁵ látja. Maga az író is mindig szívesen beszélt erről: „Az emberben úgy dobban a jó, miként a vér az ereiben, miként a lábában a járásnak a képessége.”¹⁰⁶ Az egymást segítő családi közösség tagjait emlékező-felidéző perspektívából, a gyermek elbeszélő szemszögéből látjuk, múlt idejű történetmesélésben.¹⁰⁷ A monográfus a három pályanyitó írást (*Sokan voltunk*, *Kicsi madár*, *Naphoz érő tűz*) a szövegek hangulatát is jelző úgynevezett *drámai novellatípusba* sorolja, amelyben „a főhős kiélezett, sokszor abszurdnak tűnő helyzete” uralkodik, és amelyben választania kell (tudniillik a főhősnek) az adott lehetőségek közül.¹⁰⁸ Dobos István is hasonlóképp jellemzi egyébként ezt a műfajalakzatot: „a drámai sorsfordulat nem a cselekmény szintjén megy végbe, hanem a váltságba sodródó személyiségben”.¹⁰⁹ Itt a *Kicsi madárra*, a *Tündérvilágra* vagy a *Kakaóra* gondolhatunk főképp. Ezekben az írásokban Ferike mintegy áldozat-hősként van jelen: amíg a „madártorkú” novellában a megaláztatottság küszöbén áll a főszereplő, addig az anya balladás táncától megrémült gyermeklélek belső drámai harcot vív magában, a *Kakaó*ban pedig az éhezésen is felülkerekedni tudó gyermeki önérzet válik jellemformáló erővé. Ennek a drámai-pesszimista látásmódnak egy másik, kötetbe be nem válogatott, ezért a pálya perifériájára szorult novellája, a *Naphoz érő tűz* ad hangot, még 1954 nyarából, amelyben az öreg Mózsi bácsi az önként vállalt tűzáldozatában (akárcsak a *Sokan voltunk* Büdös-barlangjának kengázába menekülő nagypapa) menti föl magát, „hogy dédunokája őrizhesse a példa tanulságát: az

¹⁰⁴ *Négy óra...*, i. m., 70.

¹⁰⁵ VASY, i. m., 34.

¹⁰⁶ *Interjú Sánta Ferencsel*, i. m., 70.

¹⁰⁷ A családmotívum – gyermeki nézőpont – mélyszegénység „motívumhármasa” érvényesül a nemrég megjelent Borbély Szilárd-könyvben: a *Nincstelének – Már elment a Mesijás?* című regényében (Kalligram, 2013) a szerző viszont jelen idejű narrációt használ a történetmeséléshez.

¹⁰⁸ VASY, i. m., 32.

¹⁰⁹ Dobos István rendszerezéséből ismert műfajalakzatok: a drámai novella, balladisztikus novella, lírizált novella, lélektani novella, tárgyias lélekrajzi novella, elmélkedő, reflexiós elbeszélés. Vö.: DOBOS, i. m., 86.

értelmes halálát.”¹¹⁰ A család mint sorsközösség jelenik meg itt, amelyképes megmutatni, hogy a generációs emlékezetben hogyan képes továbbélni a „szolgálat” eszménye.

Érdemes megjegyeznünk, hogy amikor Sánta írásaiban a családmotívumot kutatjuk, azt tapasztaljuk, hogy gyakoriak azok az írások, amelyekben a háromgenerációs modell van jelen: a nagypapa alakja még ott, azokban a novellákban is fel-felbukkan, amelyekben csak karakterbeli hasonlóságot vél felfedezni a gyermek-narrátor. Az *Ezerkilencszáznegyvennégy* drámai léghő, szinte fojtó atmoszférájában például többször is megidéződik a nagypapa figurája: „[...] épp úgy néz ki, éppen olyan, mint a nagypapám volt. Úgy is beszél, még a szavajárása is, még a nézése is, mintha őbelé szállt volna a nagypapám lelke”¹¹¹ – láttatja az elbeszélő a nagybátyját.

Végezetül néhány gondolat erejéig szóljunk még az *Érzelmes emlékezésről*, amelynek alapvetően két hibája van: egyrészt, hogy „érzelmes”, másrészt, hogy „emlékezés”. A *Nők Lapjába* való történet 1958. május 1-jén jelenik meg, kétévnyi hallgatás – az író válságzaka – után. Alig múlt harmincéves az író, amikor is – mintegy számvető jelleggel – novella-témává „avatja” születési körülményeit. Ebből a különös narrátori pozícióból egy kvázi-mindentudó elbeszélő képezhető meg, amely azért egyedi, mert ez az anekdotikus téma (Sánta születésének története), valószínűsíthető, hogy az író környezetének elbeszéléséből táplálkozik. Nem tudni, mennyi a valóságmag ebben az írásban, s mennyi a fikció, de ami mégis organikussá, az életműhöz szervesen köthetővé teszi a szöveget, az a félreismerhetetlen székely tömörségű prózastílus, a párbeszéd szaggatottsága, valamint a népi determinizmus¹¹² harsány szólama. Föl-fölvillannak az idill képei ebben a történetben (főképp a csillagos ég, a barna sötétség, a pásztorok kürtjének hangjai által), amelyek emlékezetessé teszik a novellát. Az idill „hangköré”-re „rímelő” elbeszélések sorát tehát akár az *Érzelmes történet* is nyithatja.

II. 4. 4. AZ IDILL HANGJA

A balladai-drámai és lírai tónusok mellett az *idilli-mesés* is jelentős hangsúlyt kap az 1954–56 közötti első pályaszakasz elbeszéléseiben. „Az idillek megszületése jelzi – fogalmaz Vasy –, hogy Sánta talált valami fogódzót, ahonnan elindulhat.”¹¹³ A Sánta-szövegekben megjelenő idillről viszont már többen megjegyezték a korabeli kritikusok is, hogy sohasem valódi, hanem amolyan kétarcú jelenség Sántánál¹¹⁴: oldás és kötés egyszerre. Az anya *balla-*

¹¹⁰ VASY, *i. m.*, 33.

¹¹¹ SÁNTA Ferenc, *Ezerkilencszáznegyvennégy*, in.: *Téli virágzás*, Bp., Szépirodalmi, 1956, 111.

¹¹² A műben fontos szerepet tulajdonítanak a névadásnak, ám az téves adatoláson alapul: az író szeptember 4-én született, ellenben Ferenc nap október 4-én van. – L. N.)

¹¹³ VASY, *i. m.*, 48.

¹¹⁴ Vö.: Vasy Géza, Fenyő István, Fekete J. József kritikáit!

dás táncjátékát megidéző *Tündérvilág* és a *Téli virágzás* melegség-érzetű zárlatában felsejlő idillképzet például oldani próbálja a komor hangulatú szövegvilágot. Ugyanakkor nem nevezhetők teljes értékű idilleknek ezek, és talán ezzel magyarázható az, hogy képesek a mese felé is mutatni (lásd: a *Tündérvilág* tündérlátomásait vagy a *Téli virágzás* erdővel viaskodó gyermekhősét.)

Az *Érzelmes emlékezés* évében, 1958-ban jelent meg a *Magyar Ifjúság* hasábjain¹¹⁵ A *virág sárga és kék* című elbeszélés, amely később *Sárga virág, kék virág* címmel került be a köztudatba, főképp Rónay László a mű mélyrétegéig beható tanulmánya által.¹¹⁶ 1956 és 58 között, a hallgatás időszakában egyszerre jelentkezett a *Kicsik és nagyok* drámai konfliktusát színre vivő elbeszéléssel az író és ezzel, a *Kicsik és nagyoktól* fényévnyi távolságra eső „csupa kékség”-szöveggel. Mintha az átmenet korszakában lennének: „A szubjektív hang sok mindenben átsegíti az embert. Aztán egyszer csak rádöbbenünk: ez kevés. Már az első könyvem után próbáltam megszabadulni ettől a szubjektív hangtól. Témákat, gondolatokat hordoztam magamban, de nem tudtam őket megírni, megformálni, mert nem volt hozzá nyelvem.”¹¹⁷ A saját hang keresése tehát évekbe kerül Sántának, a biográfia elnémulásának pedig egy másik szólam felülkerekedése lesz az eredménye; történetesen a gyermekszereplők megtartásával csak a színtér változik: már nem belülről figyel az „én” a világra, hanem külső nézőpontból. Ez a pozícióváltás némiképp együtt jár a megszokott írói ihletforrás (az „eruptív közlési vágy”) elhagyásával. Majd egy újabb párbeszéd-modell kialakításával találjuk szembe magunkat, amelyben a gyermek-felnőtt kettősében felcserélődni látszanak a nemi helyzetek is: eddig Ferike és az édesanyja párosa dominált, most egy kislány és egy férfi (csavargó vagy író) párosa kerül a helyükbe (*Sárga virág, kék virág, A csillagokig*). Továbblepve pedig a férfi-nő kettősének idilli képsorait láthatjuk meg a *Szalma-boldogságban* vagy a *Mirjám*ban.

A „tündérromantikába hajló” *Sárga virág, kék virág* története valójában egy lírai pillanat kép az emberi természet megszelídítéséről. „Idilli hangulatot árasztó, kedves kis dalocska ez, melynek szövegét gyermekmódra a helyzethez illően rögzíti a kislány”¹¹⁸ –írja körül szép ívű tanulmányában Rónay László a mű hangnemét. A tájfestés idilli kontúrjai méltó közeget biztosítanak ennek az egyszerűségében is lélekemelő történetnek. Ez a két komplementer szín, a sárga és a kék, a bájos és az ormóttan csakis a gyermeki naivság és természetesség közvetítettsége által találhatnak végül egymásra, B. Nagy László szavait idézve: „tünékeny hangulat,

¹¹⁵ SÁNTA Ferenc, *A virág sárga és kék*, Magyar Ifjúság, 1958/9. (Megjegyzés: az oldalszám nem adatolható. – L. N.)

¹¹⁶ RÓNAY László, *Sánta Ferenc: Sárga virág, kék virág = Miért szép? Századunk magyar novellái elemzéseiben*, Bp., Gondolat, 1975, 664–679.

¹¹⁷ *Négy óra...*, i. m., 70.

¹¹⁸ RÓNAY, i. m., 676.

csillogó borostyánkőbe zárva.”¹¹⁹ Van ebben a történetben egyébként valami nagyon ősi, mitikus réteg, amely a Northrop Frye-féle rendszerezésben a tavasz és a születés szakaszának (1. szakasz) feleltethető meg, s amelyhez a teoretikus „a legszárnyalóbb, legrapszodikusabb költészet archetípusát”¹²⁰ köti. A groteszk elemekkel átszőtt elbeszélés lírája éppen abból fakad, miképpen egy gyermek képes a közte és a felnőtt világ közötti távolságot, idegenségtapasztalatát „áthidalni”. Ahogyan Vasy Géza is írja: „Férfias lírával ábrázolja a kicsinyek világát, az élet szebbik, őszintébb oldalát látja bennük.”¹²¹

Ehhez társítható még két idill-tónusú elbeszélés a korpuszból: a *Szalma-boldogság* és a *Mirjám*, amelyek a férfi nő kapcsolat tematizálása által jutnak túl az életképen, s tágítják azt egyetemes, sőt példázatos érvényűvé. Ezekben az írásaiban Sántának már nem elsősorban a természeti környezet hordozza az idillit, hanem az emberi lélek belső tájai, ami egyfajta platoni idillnek is nevezhető, amelyben a szavak által, a megnevezés játékában teremődik meg az *eidüillion* alakzata. Ebben a hermeneutikai játéktérben egy olyan alakváltozata képződik meg az idillnek, amely a szövegek erősen tropikus regiszterét mutatják: „Beszélgetni kezdtem én a három csomómmal. Sorra odamentem hozzájuk. Elmeséltem rendbe, hol s milyen sors vár rájuk. Azt is elmondtam, hogy legyenek büszkék, s becsüljék magukat, mert akkorára nőtt a tisztességük, hogy emberpár álma fogant testté bennük. Olyan álmom, ami az esti csillagokról csordul a szemünkre, s hajnalhasadásra illan Az aranyamadarcaska, ki feleségem lelkét olyan könnyűszerrel kapta fel magára, ott suhantotta szárnyait fejem fölött a hűvös levegőben. Aranyport szórhatott a szárnyáról, mert ahogy néztem, ragyogott minden körülöttem.”¹²² A *Szalma-boldogság*ban megszólaló elbeszélő idill-képzete nem fakadhat a szegénységet itt felmutató ágydeszkák látványából, hanem csak egy belső tudatvilágból. Fekete J. József a mű végén felragyogó idillt emeli ki,¹²³ de ahogyan láthattuk, az elbeszélés közepéről vett idézet is mutat rokonságot ezzel a „hangkör”-rel.

A már-már lezártnak vélt Sánta szövegekörpuszt egy nemrégiben előkerült elbeszélés gazdagítja: *Mirjám* című novelláját 1989. szeptember 4-én (nevezetes napon: hatvankettedik születésnapján) írta Sánta, feleségének címezve. Vallomásba oltott képecske, amelyben „a vallomást tevő ember elbeszélőként a csobánkai nyaralóban átélt reggel élményét tárgyiasította, formálgatta a nap során, majd villámgyorsan leírta”¹²⁴ – fedí föl a szöveg keletkezésének pontos körülményeit Vasy Géza, aki tanulmányában elsőként vállalkozik a mű biblikus és

¹¹⁹ B. NAGY, *i. m.*, 409.

¹²⁰ Northrop FRYE, *Az irodalom archetípusai*, in.: *Az irodalom elméletei V.*, Szerk.: Thomka Beáta, ford.: Fejér Katalin, Pécs, Jelenkor, 1995, 446.

¹²¹ VASY, *i. m.*, 48.

¹²² SÁNTA, *Szalma-boldogság*, in.: *Isten a..., i. m.*, 77–78.

¹²³ FEKETE J., *i. m.*, 87.

¹²⁴ VASY, *Egy bibliai..., i. m.*, 9.

egzisztencialista olvasatainak figyelemfelkeltő-gondolatébresztő elvégzésére. Nem feladatunk most ennek a műnek a mélyebb vizsgálata, ugyanakkor annyi mégis leszögezhető: a Jézus és Mirjám története (Mirjám szerelmes Jézusba, ám földi szerelmük beteljesületlen marad) egyben annak is hű példája, hogy a parabola „hangköre” az írói pálya egész ívén végigvonul.

II. 4. 5. A PÉLDÁZATOSSÁG-ERKÖLCSISÉG MOTÍVUMA: EGYENES ÚTON A REGÉNYEK FELÉ

„A 60-as, 70-es évek magyar prózájában a példázatosság képviselte azt a poétikai formát, amely a humanisztikus értékek világát utoljára volt képes regénnyé alakítani (Déry, Karinthy Ferenc, Szabó Magda). Ez az értékvilág, és a regények által működtetett olvasásmód, amely mintegy az olvasó erkölcsi beavatását, nevelődését szolgálta, messzemenően megfelelt a Kádár-rendszer kulturális öntudatának.”¹²⁵ Az előbb kontextualizált beszédmódban tehát releváns írói módszerként lehetett működtetni a parabolát. A lírai hang elhalkulásával egyidőben tehát a példázatosság szólama erősödik föl Sántának ezekben az írásaiban. „A novellák epikai tere elvont vagy alig körvonalazott, stílusára, mint Örkénynél és Mándynál is, a nyelvi redukció lesz jellemző.”¹²⁶

A hóhérmesterség „groteszk és morbid parabolájá”-nak nevezi *Az öreg ember és a fiatal* Fekete J. József.¹²⁷ Ez az elbeszélés viszont az első pályaszakaszban születik, 1956-ban. Fenyő István szintén a „kordivat” szellemiségét látja a mű születésének hátterében: „Nem annyira saját ihlete, mint inkább az ily témákat s érzésállapotokat előszeretettel kedvelő 56-os kordivat íratta vele ezt a novellát[...].”¹²⁸ A rövid „filmnovellába” illő, nyomasztó hangulatú írásában Sánta a párbeszéd maximális érvényre juttatására törekszik. A leíró részek mintha színpadi instrukciók volnának, az egész elbeszélés egy drámai jelenethez hasonlít.¹²⁹ A mű csekély számú kritikájában is csak kevés visszhangja lesz az „alapszituáció” (azaz az akasztás, a hóhérszakma szakszerű elsajátítása) mellett megjelenő „humánus” gondolatnak, a gyermek fontosságát hirdető részleteknek. Egy igen csak antihumánusnak nevezhető cselekvéssor (lásd: hurokkészítés) mint drámai *akció* mellett szerephez jut tehát a *dikció*ban az élet igazi értelme: „–Mi a szép? – A gyerek! A sok gyerek[...], vagy ahol egyáltalán gyerek van. [...] Pedig az ér valamit a világban, a gyerek [...]” (*Az öreg ember és a fiatal*, 220). A halálhoz „asszisztálók” motorikus cselekvése tehát csak látszólag érzelemmentes: a –

¹²⁵ GINTLI Tibor – SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története, A realizmustól máig*, Jelenkor, Pécs, 2007, 537–538.

¹²⁶ GREDEL, *i. m.*, 392.

¹²⁷ FEKETE J., *i. m.*, 90.

¹²⁸ FENYŐ, *i. m.*, 92.

¹²⁹ Ezt a szcenikus jellegét vitte színre 1973-ban Horváth Z. Gergely tévéjátékában (Blaskó Péter, az öreg, Iványi József, a fiatal, valamint az elítélt, Juhász Jácint és a „hatalom embere”, Szilágyi Tibor szereplésével).

Szakolczay szavaival jellemezett – „kegyetlenül hideg és kiüttalan elbeszélés” egy-két részletében mégis hordoz némi melegséget, a „berögzött” cselekvésen kívül még megőriz valamit az emberiség „őszinte” figyelméből, emberségéből.

Az első pályaszakaszt (1954–56) záró előbbi írás után a példázatos hangja leginkább a pálya végén jelentkezik, és az 1963-as termékeny alkotói időszak termései kínálkozhatnak példának: az *Isten a szekéren*, *A Müller család halála*, *A veder* és a *Halálnak halála*.

Az ezekben a művekben fellelhető példázatoság egyébként azzal a korízléssel is magyarázható, mely szerint: „Az olyan alkotások keltettek maradandóbb visszhangot, amelyekben az egyén élete értelméért küzd vagy a magány csapdájában vergődik.”¹³⁰ Kulin Ferenc úgy érzékeli, hogy „azt az irodalmat, mely nálunk a hatvanas évek közepén jut el a csúcspontjára, többek között erőteljes morális ihletettség jellemzi[...].”¹³¹ (Többek között említve ezért is nevezhető *morális parabolának* a *Halálnak halála* 1963-ból).

Wilhelm Günter és Wolfgang Müller neurózisa ugyanabból a megfelelésvágyból és idegenségtapasztalatból táplálkozik, amelyből az etikai célzatú „hogyan érdemes élni?” kérdése. „A naiv-közvetlen szemlélet primér indulatait gondolati sűrítés, filozófiai töltés helyettesíti – fogalmaz ezen írások stílusát értékelve Simon Zoárd. Az absztrakciós parabola-stílusban ugyanaz az emberért elkötelezett humanizmus él, mint korábbi munkáiban, de egyetemesebb igényű tartalommal.”¹³²

A példázatos elbeszélések csupán hasznos „csuklógyakorlatai” lesznek a Sánta-féle nagyepikai alkotásoknak.¹³³ (Sánta hosszúelbeszélése, a *Müller család halála* például már jól mutatja azt, hogy az írói mondanivaló hogyan képes szétfeszíteni a kisepikai forma kereteit.) *Az ötödik pecsét* máris a címével kijelöli ennek az olvasásmódnak az alternatív lehetőségét, ahogyan a *Húsz óra* módosított címválasztása is (eredetileg *Húsz órás riport* címmel jelent meg a mű); *Az áruló* pedig „azért nem lesz pusztán történetfilozófiai dialógus, mert a gondolati anyagot egy valóságosan lejátszódott parabolikus történet kapcsán fejtik ki a

¹³⁰ Koczás Sándor szavai. In.: *Történelmi jelen idő: A hetvenes évek magyar irodalma*, Alföld, 1979/11., 36.

¹³¹ *Uo.*

¹³² SIMON Zoárd, *Sánta Ferenc: Isten a szekéren*, Életünk, 1971/4., 379.

¹³³ „Mindhárom regényben fontos a példázatok szerepe. S ezeknek nincs semmiféle tanító melle jellege: sokféleképpen megválaszolhatók, s egyik válasz sem bizonyul tökéletesnek.” VASY, *A korszerű későmodernség*, (Hitel, 2002/9., 59.) Vasy Géza egyébként már Sánta-monográfiájának egyik megjegyzésében céloz erre az újfajta parabola-alakzatra: *Az ötödik pecsét* kapcsán jegyzi meg: „Általában úgy látták, hogy a regény, s maga Sánta is megmarad a példázat keretei között. Pedig Sánta épp a példázat kritikáját adja. Hangsúlyosan erről beszél viszont Nácsa Klára *Kísérlet és műalkotás* című tanulmányában (Kritika, 1969/12., 7–15).” Vö.: VASY, *Sánta Ferenc, i. m.*, 178, 63. lábjegyzet!

szereplők. Igaz, hogy *Az ötödik pecséthez* képest fordított, s ezért sokkal elvontabb a sorrend: nem a meditálásból nő ki a példázat, hanem a példázat indukálja a véleménycserét.”¹³⁴

A példázatoság és az etikusság két parancsa a Sánta Ferenc-i prózában – ahogyan eddig is láthattuk – összefonódottan jelentkezik. Az adott korszituáció és az író lelki alkata, fogékonysága az egyéni és társadalmi-történelmi „rezdülésekre” olyan művek sorát hozza létre, amelyben az én és a világ „harca” zajlik. Ezek képezik meg elsősorban a Sánta-korpuszban hangsúlyosan is jelenlévő *individuum és hatalom* konfliktusának tematikáját, amelyhez az igazságkeresés motívuma is társul.

II. 4. 6. AZ INDIVIDUUM ÉS A HATALOM KONFLIKTUSÁNAK MOTÍVUMKÖRE

Sánta több interjújában és esszéjében próbálkozik a hatalom történelmi-politikai „alakzatának” a meghatározására. Fontosnak tartja megkülönböztetni egymástól az *uralmat* és a *hatalmat*: „Az uralom az egzisztáló politikai erő, mely adminisztrációján és erőszakszervezetein keresztül maximális lehetőséget biztosít a maga számára a társadalom, az abban lejátszódó folyamatok befolyásolására, tehát irányítani képes a társadalmi mozgásokat. A hatalom a népben, a sokaságban latensen meglévő potenciális erő, mely adott körülmények között az uralmat akár órák, napok alatt megszüntetni képes. Ez a két erő határozza meg végeredményben mindazt, amit történelemnek nevezünk.”¹³⁵

Sánta történelemszemlélete tehát erősen kétpólusú, és ez erkölcsi-esztétikai nézeteit is igen karakteresen megszabja. Amikor pedig az egyén szerepét, annak felelősségét vizsgálja ebben a viszonyban, akkor a következőt állapítja meg: „Az ember, ha értelmes, azért él, hogy ítéljen. Olyan természetes igénye ez, akár az étel és ital szükséglete. Nem lehet jó a közérzete, ha nem élhet ezzel a legtermészetesebb jogával, míg nem élhet a legnagyobb szabadsággal, míg igazságosságra törő igényét nem elégítheti ki az élet dolgairól való szuverén ítéleteiben.”¹³⁶ Az egyén a maga igazságérzetével gyakran konfrontálódni kényszerül, ezeket a szituációkat „kapja el” Sánta a különböző történelmi helyzetek pillanataiban: a *Sok úr, egy paraszt* mélyszegénységből jött vádlottja, az *Olasz történet* éhező hőse vagy a *A veder* mániákus hatalomkövetője – habár alaptermészetükben különböznek is egymástól – mind az individuum sérülékenységét, a hatalommal szembeni kiszolgáltatottságát testesítik meg. Az én és a hatalom egymásra utaltsága törvényszerű és szükségszerű egyszerre. Az egyénnek vannak válasz-

¹³⁴ VASY, *i. m.*, 115.

¹³⁵ SÁNTA Ferenc, *Az uralomról és hatalomról* (Az író Kis Dénessel folytatott beszélgetése 1991. május 2-án – L. N.), in.: SÁNTA, *Nemzet, hatalom...*, *i. m.*, 174.

¹³⁶ *Beszélgetés Sánta Ferencsel* (Erki Edit interjúja, 1967 – L. N.), in.: SÁNTA, *Nemzet, hatalom...*, *i. m.*, 32.

tási lehetőségei: *támogatja*, *megtűri* vagy *tiltakozik* a hatalmi rendszer ellen. Ha azonban szembekerül a hatalommal, morális kérdésfeltevése azonnali válaszadásra kényszerítheti. Azok az etikai alapelvek pedig, amelyekről Sánta többször is őszintén nyilatkozik, az írói ars poetica hű lenyomatainak tekinthetők: „Az írónak szerte a világon az a feladata, hogy az erkölcsi normákra, az erkölcsi elvre szüntelenül felhívja az embereknek a figyelmét, ezt ébren tartsa. Költészettel, regényekkel, színdarabokkal, tehát mindig a jót dicsérje, és a gonoszt elmarasztalja. Ez az irodalomnak a feladata. Ezért olvassa az emberiség, ezért nézi az emberiség, mert olyasmit olvas vissza, olyasmit hall vissza, ami saját bensejében jelen van, és ami rezonál. Vagy pedig vigasztalást kap a reménytelenségében.”¹³⁷

A Sánta-hősök a történelem szorításában többször kényszerülnek határhelyzetbe, amelyből ontológiai-egzisztenciális önképük segítségével tudnak csaktovábblépni. Az erkölcsi tartás normája szerint gondolkodnak, ám ez bizonyos történelmi térben és időben nem mindig létfenntartó magatartás. „Ekkoriban, az 1956-os forradalom leverését követően Sánta Ferenc figyelme mindinkább az egyén és hatalom konfliktusának vizsgálatára összpontosul.”¹³⁸ A kérdés: hogyan viszi színre Sánta műveiben ennek a párharcnak a konfliktusát?

A vegyeskereskedőből művezetővé lett Puchner szenved, nem érzi jól magát a bőrében (*Puchner*); látszólag élvezi hatalmi pozícióját, amikor csak teheti, vissza is él vele, de önmagával megalkuvó személyisége morálisan lefokozódik. Az *Objektív nehézségekben* nincs jelen a hatalom, de az árnyéka igen. A szereplők a kilátástalan jövő árnyékában élnek. A *Tyúk és kakas* szegény embere két fronton szolgál, földrajzilag és lelkileg is határhelyzetben van: kiszolgálja mindkét idegen hatalmat, miközben ő mindkét fiát elveszíti, ám tovább képes lépni. „A lázadásban, a helytállási kísérletekben most már olyan egyének vesznek részt, akik mögött nem áll megtartó erejű közösség. Magányos lázadók, sokszor értelmetlenül torzan küzdők, megtörni kényszerülők lesznek Sánta hősei.”¹³⁹ Az *Olasz történet* szintén névtelen kisembere az allegorikus hatalommal találja magát szemközt, amikor az oroszlanketreccel szembesül. Inkább az éhhalált választja, semmint a megalkuvást: egyértelmű tiltakozás ez a részéről a hatalom ellen, becsületét viszont semmilyen áron, élete árán sem képes föladni. A *Nácikban* szintén testi közelségbe kerül egymással a hatalom és az egyén. Tamás Attila véleményét osztva¹⁴⁰: az egyik legkidolgozottabb elbeszélése ez Sántának, amelyben a gyermek manipulálása a hatalmi retorika szabályai szerint történik.

¹³⁷ *Beszélgetés Sánta Ferencsel* (szerkesztő-riporter: Kuczka Judit, 1989 – L. N.), in.: *Nemzet, hatalom...*, i. m., 140.

¹³⁸ GREDEL, i. m., 392.

¹³⁹ VASY, *Sánta Ferenc*, i. m., 55.

¹⁴⁰ „Két hibátlan novella azonban már teljesen kiforrott alkotása a megváltozott írónak. Az egyik: a minimális cselekmény vázára épített, az embertelenség modern megnyilatkozásait jég hideg pillantással fölmérő,

A *Sok úr, egy paraszt* (eredetileg: *Sok úr, egy cseléd*, a filmváltozatban: *Szürke, sárga*) című novella pergő párbeszéd sorozata, eredeti Sánta Ferenc-i mikrodráma: egy tárgyalóteremben vagyunk, ahol a kisember őszintesége ironikusan hat, és ezt az iróniát csak erősíti a paraszt természetes ismétlése. Müller fiának élettörténete pedig (*A Müller család halála*), amelyet félig nyitottnak mutat az író, egyértelműen azt tárja elénk, amelyben a fiú éppen annak a hatalomnak a kiszolgálójává válik, amely áldozatául követeli az apját. Egyébként az individuum – Müller személyében – abszolút célt téveszt: nem képes felismerni a hatalmi berendezkedés totális érvényesülését az egyén felett. A *veder* Güntere pedig úgy szolgálja a hatalmat, hogy még nem találkozott vele. Rögeszméjévé válik a szolgálat, élete mindennapját kitölti. Öncenzúrázza magát: mindent jól csinál-e. Amikor pedig hibát vét, nem képes földolgozni a kudarcot. Pszichésen megnyomorított élete a kor ideológiai megfelelésének „ékes bizonyítéka” lesz.

A legplasztikusabb ábrázolása a hatalom és kisember találkozásának a *Halálnak halála*, amely azt próbálja „dokumentálni”, hogy egy antihumánus szituációban hogyan képes feltárulni az egyéni jóság *emberi arca*.¹⁴¹ Fekete J. József a foglyoknak a történetben szereplő embermentő tettüket „cselekvő humanizmus”-ként írja le: „Humanizmusuk, amiről mint elméletekről csevegtek, egyszerre cselekvővé lett.”¹⁴² A novella „hősei”-nek sorsában megfogalmazott erkölcsi üzenet egyetemes jelentéssé és példázattá formálódik. Olyan erkölcsi magasságokba emeli itt Sánta egész elbeszélőprózájának gondolati ívét, amelyen túllépni már egy másik műfaji forma segítségével, a regényeiben képes csak.

II. 4. 7. AZ ÉLETFORMAVÁLTÁS NOVELLÁI

Az 1961-es *Farkasok a küszöbön* című kötetében Sánta annyi *újítást* végez az előző (első) kötetéhez képest, hogy két ciklusba rendszerezi írásait. Ez a ciklusrendezés Sántánál olyan írói módszerválasztás, amelyet erősen a világváltozás indukál: az *Olasz történet* ciklus idegenség tapasztalatának szövegeit gyűjti egybe, míg a *Föld*-ciklus már az otthonosság hangján szólal meg.¹⁴³ A kortárs kritikai hozzászólások a *Föld* című elbeszélést emelik ki

figyelmeztet szűkszavúsággal megörökítő *Nácik*, a másik a *Föld*.” TAMÁS Attila, *Sánta Ferenc*, in.: *Irodalom és emberi teljesség*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 160.

¹⁴¹ „Ha az olvasó megkérdezi: ki tudhat ugyan e két ember haláláról – s ha mint remélem, úgy vélik szolgálatáról? – elfogadják-e a válaszat, hisznek – nekem? Abban reménykedem, hogy halálukról valamikor, egykoron mindenki tud majd. Ne feledjék: az őrlátta és megismerte őket.” SÁNTA Ferenc, *Miért választottam?*, Új Tükör, 1979. szept., 23. szám, 14.

¹⁴² FEKETE J. József, *Aki a csendet választotta*, Forrás, 2009/., 51.

¹⁴³ „Az *Olasz történet* már címével is az idegenséget tartja uralkodó motívumnak [...]. Velük szemben a *Föld* ciklus az idegenséget legyőző otthonosságkeresés dokumentuma.” VASY, *Sánta Ferenc*, i. m., 62

leginkább a kötetkompozícióból (B. Nagy László; Tamás Attila), amelyben „egy öreg paraszt szemével századok mélyére pillant”-hatunk¹⁴⁴. Az öregember „meséjében” egy több lépcsőfokon keresztülment paraszti életformaváltást kísérhetünk végig. Tamás Attila a mű záró képeére hívja föl a figyelmet, amelyben a keserűen kifakadó öreget láthatjuk, és akinek „ebben a tartásban ekkor ott van már az új, a jelen tudatos vállalásának teljessége is: »Mert énnékem már más út nincsen, ezt az egyet adta csak az Isten, de az én gyermekem ne ismertje többé a nyomorúságot. «”¹⁴⁵

Ezekben a „fölszagú” írásokban a szociografikus megfigyelő Sánta Ferenc áll előttünk: „A három novella, a *Föld*, a *Föld*, *csillag*, s a *Hold* a falu és a paraszti világ átalakulásával foglalkozik [...]. A történetek lejegyzője csak véletlen szem-és fültanúja a történeteknek [...]. Az elbeszélő maga nem szól, csak beszéltet.”¹⁴⁶ Fekete J. József fentiekben írott mondatai már az úgynevezett *beszélgetés-regények*¹⁴⁷ felé mutatnak előre. „A *Farkasok a küszöbön* problematikája az első regényben, *Az ötödik pecsét*ben újrafogalmazódik.”¹⁴⁸ Csókos Cuha András történetét narratív betétként olvashatjuk újra a *Húsz órában*¹⁴⁹, s így találkozhatunk újra igazgató Jóska alakjában a *Föld*, *csillag* című novella hőisével is, aki „súlyos hibákat vét, de akkor is, jóhiszeműen, a közösségért cselekszik.”¹⁵⁰

Egy filmnovella-részletként publikált írásáról érdemes még szólnunk ehhez a motivikához kapcsolódva: Sánta *Az első lépés*¹⁵¹ című írásának főalakja szintén Laci Imre, és a szituáció is ismerős lehet a *Húsz órából*: megjelenik előttünk a tiltakozó paraszt alakja, akinek nem kell a föld. Az írás vége filmnovellához illő látványos lekerékítése a témának: a háttérben vagyunk, ahol a földkimérés történik: Jakab kilép [...]. Elindul a kis cövekhez. Nagy csend. Aztán a fejszével egy kis ütessel kilöki helyéről a kis cöveket, s a helyébe beállítja a maga karóját. Belenéz még egyszer a föld távolába, aztán egy pillantást vet az emberekre [...]. Hátra lép, felemeli a fejszét, beméri az ütést, aztán ütni kezdi a karót. Egy ütés, kettő. Aztán hullanak az ütések [...]. Nagy az ég. Pár felhő vonul. Arrább tisztul már. Nagy a föld. Az ég széléig ér.”¹⁵²

Az igazságukban oly sokszor elnémított szegény sorsú parasztlak a nagy történelmi pillanatokban is szinte megbénítva érzik magukat: cselekvésképtelenségükből csak a környeze-

¹⁴⁴ B. NAGY László, *i. m.*, 412.

¹⁴⁵ TAMÁS Attila, *i. m.*, 262.

¹⁴⁶ FEKETE J., *i. m.*, 89.

¹⁴⁷ „Sánta Ferenc regényei mind beszélgetés-regénynek.” VASY, *i. m.*, 139.

¹⁴⁸ FÖLDES Anna, *i. m.*, 383.

¹⁴⁹ „A *Föld*, a *Föld*, *csillag*, a *Hold* c. elbeszélés a *Húsz óra* közvetlen rokona.” SIMON Zoárd, *i. m.*, 379.

¹⁵⁰ Z. SZALAI Sándor, *Sánta Ferenc: Az ötödik pecsét – Húsz óra*, Új Írás, 1963/12., 1530.

¹⁵¹ SÁNTA Ferenc, *Az első lépés*, Új Írás, 1961/8., 685–692.

¹⁵² SÁNTA, *Az első lépés*, *i. m.*, 692.

tük képes fölrázni őket. Ez az új szólam tehát, amivel erről a paraszti életformaváltásról szól Sánta, a megváltozott körülmények közötti helytállás hangja. Ez nyit majd utat a nagyepikai forma felé, mintegy a rövidprózai formák kontinuitása által.

II. 5. POÉTIKAI-VILÁGKÉPI VÁLTOZÁSOK

Nagy általánosságban azt mondhatjuk, hogy két nagy tematikus kört lehet leginkább elkülöníteni a Sánta-szövegek kapcsán. Az egyik az éhség témaköre, a másik a háborús tematika (a maga történelemfelfogásával). Sántánál (is) a háború történelmi emlékezete szorosan összekapcsolódik az éhséggel, amely olyan antropológiai határhelyzetet jelenthet az egyén számára, hogy az már a testet szorongatja.¹⁵³ Az éhezés már a témája a legelső pályanyitó elbeszélésnek is (*Sokan voltunk*). Ebben a szociográfiai helyzetjelentésben sűrítetten jelentkezik mindaz a keserű léttapasztalat, ami kiúttalanságba sodorja a hőst, és amit majd az *Olasz történet* oroszlanidomár-jelöltje is képvisel.

Amit még összegzésképp érdemes talán elmondani a Sánta-rövidprózát alkotó korpuszról, az már a művek poétikai-világképi változásain keresztül írhatók le.

„A *Sokan voltunk* megadja Sánta írói alaphangját (melynek színe, külső természete módosult ugyan, de tartalma máig zeng változatlanul), és kifejezi művészi szemléletét is. A pálya első szakaszának írásai fájó, balladás lírával a gyermekkor élményanyagát járják körül.”¹⁵⁴ Sánta viszont hamar észreveszi ennek az eruptív szólamnak a kifejezésbeli elégtelenségét: „A szubjektív hang sok mindenben átsegíti az embert. Aztán egyszer csak rádöbbenünk: ez kevés. Már az első könyvem után próbáltam megszabadulni ettől a szubjektív hangtól. Témákat, gondolatokat hordoztam magamban, de nem tudtam őket megírni, megformálni, mert nem volt hozzá nyelvem.”¹⁵⁵ Az adott kortárs kritika gyakran nem a legrelevánsabb értékelői attitűd a maga „személyesebb” távlati pozíciója miatt. Ennek ellenére Tamás Attilának sikerült időálló kijelentést tennie a pályaindulással kapcsolatban: „Sánta korai írásaiban az író mint átélő mutatkozott meg inkább, időközben viszont nagyobb szerephez jutott nála a szemlélő attitűd.”¹⁵⁶ Az eddig említett úgynevezett emlékező novellák motívumkincsei, melyeknek ihletanyagait nem titkolt, sőt vállalt önéletrajzi forrás táplálta, lassan kezdenek kiapadni: „Írásaimban megszűnt a líra áradása”¹⁵⁷ – fogalmazza meg Sánta is ezt magában. Az a korszak

¹⁵³ Vö.: Knut HAMSUN, *Éhség* (ford., Hajdú Henrik), Háttér, Budapest, 2001.

¹⁵⁴ SIMON, *i. m.*, 378.

¹⁵⁵ *Négy óra... i. m.*, 70.

¹⁵⁶ TAMÁS, *i. m.*, 266

¹⁵⁷ SÁNTA, *A mesterség gondjairól*, Kortárs, 1963/6., 897.

tehát, amely alkalmas lehetett a századforduló naturalista hagyományainak felelevenítésére (lásd: *Mári, Buzgó Péter üdvözlése*), bár nagyon rövid volt, lezárult, hogy teret engedjen egy másik Sánta Ferenc-i témavilág megszólaltatásának: a kegyetlen világ motivikus ábrázolásának. A második, egy évtizednyi pályaszakasz (1956–1966) elbeszélései között azonban újra találkozunk a balladás táncjáték (*Bíró Juli*), az idill képeivel (*A csillagokig*), a drámaival ép-púgy (*Nácik*), mint a lírai-meseivel (pl.: *Sárga virág, kék virág*). Itt is megfigyelhetők azonban a vegyes műfaji „árnyalatok”: például drámai-mesei (*Szegény leány, szegény legény*) vagy a *Sok úr, egy paraszt*.¹⁵⁸

A váltás és változás a *Téli virágzás* novelláival összevetve tehát jelentős volt és sokat ígérő. Hogy ennek a szemlélet-és stílusváltásnak milyenek voltak a jellemzői, azt Béládi Miklós foglalta össze lényegre törően: „a nyelvi zengzetesség helyébe a tárgyilagosság lépett, megjelentek a feszültségeket hordó párbeszéddek, a meseiség megszépítő hangulatát, a szomorúsággal fátyolozott életöröm patakzását vésszel terhes drámaiság cserélte föl [...]. Az új novellákban megjelent az otthonosság helyén az idegenség érzülete, a fenyegetettség tudata.”¹⁵⁹ Héra Zoltán is a *Farkasok a küszöbön-ről* szólva jegyzi meg: „Új novelláskötetében még szerkesztési elvet is csinál ebből a hajlamából: zord, kíméletlen logikájú novellái előtt rendszerint ott áll a derű műve, a kemény novellák után a prózában írt ének.”¹⁶⁰

Vasy Géza 1975-ös monográfiájában maga is kísérletezőképpen különíti el két markánsabb pályaszakaszt az életműben, illetve a másodikon belül két egységet tart még indokoltan különválasztani (1956–59 közötti válságszakaszt tudniillik). Az ő munkájából kell ideidézni azt az alábbi mondatát is, ami a nagy Sánta-regényteljesítmények mellett a novellák értékszintjét is kellőképp elismeri: „A legtökéletesebben, a legszebben a *Húsz óra* tudta egész eddigi munkásságát összegezni. Ám az odáig vezető út csak a novellákkal lesz igazán hiteles. S a regényektől függetlenül megállapítható az is, hogy Sánta novelláival tudott nagy íróvá nőni, hogy az *Isten a szekéren* kötet a magyar novellairodalom egyik legrangosabb teljesítménye.”¹⁶¹

* * *

A disszertáció elméleti-áttekintő fejezetében a műfaji iránykijelölések után igyekezünk a Sánta-rövidpróza teljes korpuszát görcsö alá vonni. Az értekezés soron következő feje-

¹⁵⁸ Eredetileg: *Sok úr, egy cseléd* volt a címe. A cseléd szót később a kötetben „paraszt”-ra cseréli Sánta.

¹⁵⁹ BÉLÁDI, *Érintkezési pontok, i. m., 577.*

¹⁶⁰ HÉRA, *i. m., 430.*

¹⁶¹ VASY, *i. m., 73.*

zetei gyakorlati oldaláról igyekeznek megmutatni azt, milyen sokszínű, gazdag világ „szunyad” ebben a Sánta-rövidprózában. Öt olyan szöveget választottunk ki Sánta Ferenc rövidprózai alkotásai közül, amelyek a fenti műfaji alkategóriák egy-egy reprezentatív szövegeinek is tekinthetők. Az egyes szövegelemzésekben különböző interpretációs módszer alkalmazásával közelítünk a művekhez, hogy megmutathassuk általuk a Sánta-próza árnyaltabb oldalait. Ezeknek az „esettanulmányok”-nak az elsődleges célja tehát az, hogy túlmutassanak az olyan empirikus szövegvizsgálatokon például, amelyet a hetvenes években végeztek a *Nácikkal* kapcsolatban,¹⁶² és túl azokon is, amelyek csak a művek felszínét „tapogatva” vonnak le következtetéseket az írói világrendről, így a művek értékrendjéről is.

A hagyományos(abb) értelmezésmód mellett a modern(ebb) prózapoétika interpretációs lehetőségeit is igyekeztünk bevonni a műelemzésekbe, így például a mitopoétikus (*Tündérvilág, Emberavatás*), a gender/trauma-olvasat (*Kicsik és nagyok*), a fenomenológiai megközelítés (*Isten a szekéren*) valamint a medialitás problémaköre (*Halálnak halála*) is helyet kapott az értekezésben. Reményeink szerint ezek gazdagabbá és szerveesebbé teszik az életmű egészének megértését, és a Sánta-regények újabb aspektusú értelmezésére is ösztönözhetik a kutatót a későbbiekben.

¹⁶² Vö.: Sánta Ferenc *Nácik* című novellájának befogadástörténeti felméréséről írottakat. VERES András, *Irodalomértelmezés és értékorientáció*. In.: *A strukturalizmus után, Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben* (szerk.: Szili József), Bp., Akadémiai, 1992, 277–278.

III. MITOPOÉTIKA – TRAUMA – PARABOLA

Gyakorlati „ablaknyitás” (műelemzések)

III. 1. AZ „ŐSZÜLT RÁNCÚ FÁJDALOM” NOVELLÁJA

[*Tündérvilág*]

III. 1. 1. A MŰ MÉLYRÉTEGEI

„...mert nem ejthetjük ki az ember nevét a szánkon,
ha a Közöny mocskával szennyeztük be magunkat!”
(Sánta Ferenc: *Költőnk és kora*)¹⁶³

Sánta Ferenc sohasem tagadta, hogy életrajzi anyagból gyúrta első írásait, s jutott el íróvá avatásáig: „Témáim [...] kivétel nélkül a valóságból, a megtörtént, átélt, vagy ha áttételesen is, de a tapasztalt dolgok talajából indultak az idea, az eszmei mondanivaló kibontása felé.”¹⁶⁴ Ezekben a korai novellákban (*Sokan voltunk*, *Kicsi madár*, *Tündérvilág*, *Téli virágzás*) talán ezért is választja Sánta a gyermek elbeszélői pozícióját, hogy kijelenthesse általa: csak a romlatlan, őszinte gyermeki nézőpontalkalmas arra, hogy érzékenységgel föltárja a kisemberek lelki rezdüléseinek mélységes titkait, s tisztázza ember és világ viszonyát.¹⁶⁵ Sánta mindig nagy megbecsüléssel és szeretettel beszél a gyermekről. Úgy gondolja: „A gyermeknek még természetes a viszonya a dolgokhoz, a világhoz.”¹⁶⁶ Ez az írói fölfogás gyakran jut szerephez nemcsak a korai novelláiban, de a későbbi pályaszakaszában is.

„Azzal áldott meg az Isten, hogy szegény emberek között szülessek”¹⁶⁷ – vallja származásának előnyéről Sánta. „A székelyföldi szegénység, a nincstelen parasztság énekese ő”¹⁶⁸ – s ekképp a *Sokan voltunk* nyitónovella egyik első, kortárs elemzője, Fenyő István. A korai – *Téli virágzás* (1956) című kötet – novelláinak védjegye éppen ez az ún. „eruptív közlési vágy”¹⁶⁹: „nagy fájdalmak és a nyomukban támadó kavargó és feszítő indulatok alkották őket (ti. Sánta első írásait), az érzelem nem fért az indulatban, napvilágra kívánczolt valami érte-

¹⁶³ SÁNTA Ferenc, *Költőnk és kora*, Új Írás, 1962/2., 185.

¹⁶⁴ SÁNTA, *A mesterség gondjairól*, i. m., 18.

¹⁶⁵ „Sürgető igény merül fel az ember és világ új viszonyának tisztázására”. KIS PINTÉR Imre, *Helyzetjelentés*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 130.

¹⁶⁶ VATI PAPP Ferenc, *Forrásvidék: Írók, költők gyermek-és ifjúkora (Sánta Ferenc)*, Bp., Tankönyvkiadó, 1989, 240.

¹⁶⁷ SÁNTA Ferenc *cím nélküli írása*, Élet és Irodalom, 1960. szept. 2., 11.

¹⁶⁸ FENYŐ István, *Új arcok – új utak*, Bp., Szépirodalmi, 1961, 81.

¹⁶⁹ „Az eruptív közlési vágy első írásaimban szinte teljesen nélkülözötte a tudatosság szigorú és célratoró kontrollját [...]”. SÁNTA, *A mesterség gondjairól*, i. m., 16.

lemtől elszakadó felfokozottságban, hol a szavak önmagukat születték, a képek és a hasonlatok gáttalan bőséggel szakadtak a papírosra a pillanat forróságának parancsa alatt[...].”¹⁷⁰

Az éhezés-nyomor problematikája vándormotívumként tér vissza az *Isten a szekéren* azon darabjaiban (*Sokan voltunk, Kicsi madár, Tündérvilág, Téli virágzás*)¹⁷¹, amelyekben a társadalom sejtjeként is értelmezhető *család* mint egyfajta mikrokozmosz igazolni képes az 1950-es évek közepének rendszerfüggőségét, s ugyanakkor szimbolizálni is annak kiszolgáltatottságát.¹⁷² Ahogyan azt Vasy Géza is megjegyzi: „A család az emberség megőrzésének legfőbb biztosítója lesz, s az emberek egymás iránti tisztelete szinte kizárólag ebben a közben érvényesül.”¹⁷³

Ebbe a kezdetben háromgenerációs családmódelbe szól bele az Élet Rendje, s készletti etikus cselekvésre¹⁷⁴(?) – meghalni küldi¹⁷⁵(!) – a nagyapát (*Sokan voltunk*). Magán a téma abszurdításán a Sánta-írás úgy kerekedik fölül, hogy „aradó, gátakat elsöprő, fájdalmas líraisággal”¹⁷⁶ mondja el az elmondhatatlant.

A torzóban maradt családmódel szülői kettőse arányaiban képes betölteni funkcióját: az apa figuráé a kenyérkereső szerep mindvégig, míg az anyáé az ételosztó háziasszony szerepe, ami mindenképp egyfajta alárendelt funkció férfi-nő kapcsolatában és a hagyományos paraszti családmódelben, ám a gyerekek részéről elfogadott, szociális biztonságot nyújtó sorrendiség, ahogyan az Sánta elődeinél is: Tömörkénynél, Móricznál és Tamásinál egyaránt.¹⁷⁷

Vasy Géza 1975-ös Sánta-monográfiájában kellő részletességgel elemzi az írói alakulástörténetnek ezeket a korai darabjait. Hiányt egyedül a *Tündérvilág* című elbeszélésnél érezni: háromszor tesz említést róla, mindháromszor egy-egy mondatba sűrítve észrevételeit.

¹⁷⁰ SÁNTA, *A mesterség gondjairól, i. m., 17.*

¹⁷¹ Ez a négy elbeszélés egy családregeény fejezeteiként is olvasható akár: „A nincstelenségbe és tehetetlenségbe merevedett céltalanság közvetlenül jelenik meg a családregeény fejezete(i)ként is olvasható novellákban. FEKETE J., *i. m., 86.*

¹⁷² Kiss Endre írja Sánta Ferenc *Isten a szekéren* című kötetének darabjairól a *Szegénység fái között* című írásában: „A novellák – a kötet kozmoszában – magukba foglalják az író küzdelmét a hagyományokra épülő, a valóság egyre bonyolódó viszonyaival birkózó modern próza, elbeszélés megteremtéséért. Egy műfaj is keresi ebben a kötetben saját lehetőségeit. Ez a keresés, viaskodás annál is jobban érzékelhető, mert egyetlen nagy, átfogó téma foglalkoztatja az író: a szegénység, a nélkülözések világa, s ez sem magában, közvetítések nélkül, hanem szegénység és etika, szegénység és közösség viszonyában.”

http://www.pointernet.pds.hu/kissendre/biralatok_velemenyek/2012083121371314300000651.html [utolsó letöltés: 2013. július 10.]

¹⁷³ VASY, *i. m., 33.*

¹⁷⁴ „Az elbeszélések (ti.: Sánta Ferenc *Sokan voltunk* és Fukazava Hicsiro *Zarándokének* című művek) drámai története olyan öngyilkosság, melyben nincs önkezés, amely végső soron közösségi ítélet, s amelynek háttérében szomorú szociális kényszerűség rejtőzik.” Cs. NAGY Ibolya, *A szegénység halált hozó traumái: Sánta Ferenc: Sokan voltunk*, Kortárs, 2009/2., 63.

¹⁷⁵ „Az ősi, történelem előtti korszakból itt maradt népi rítus szerint önmagát feláldozó nagyapa fenségesen tragikus hőssé magasztosul, mert ember marad.” ILLÉS Lajos, *Sánta Ferenc = I. L., Kezdet és kibontakozás*, Bp., Szépirodalmi, 1993, 13.

¹⁷⁶ FENYŐ, *i. m., 82.*

¹⁷⁷ „A móríci hagyományok örököseként Tamási Áron világát és hatását idézve lépett a pástra[...].” FÖLDES Anna, *Húsz év – húsz regény*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 378.

A szereplői viszonyrendszer elemzésében az anya és fia bensőséges kapcsolatát rajzolja meg, majd a mű szövegvilágában felvillanó idilli hangvételt emeli ki, végül az anya mint főhős szerepét hangsúlyozza: „csak egyszer lesz főhős, de jelen van mindig [ti.: az anya]”.¹⁷⁸ A *Tündérvilág* egyediségét tehát az édesanya fókusz-szerepe adja.

A Sánta-szakirodalomban is eddig „mostohán” kezelt *Tündérvilág* tehát az előbbieken említett specifikuma miatt válhat részletező elemzés tárgyává. Ezért is választottuk az értekezés egyik „műhelyszövegül” ezt a látszólag egyhúrú, fájdalmasan tragikus, „szomorúság-mélabús életkép”-et¹⁷⁹, melynek témája egy gyermekét elvesztett édesanya „tündérvilág”-idézése s rítustánca az „öszült ráncú” fájdalom felett; vagy ahogyan az elemzésünkben többször megjelenő tévéfilm műsoradatlapján olvasható a megjelenített tartalom: „A mosóteknő fölött görnyedő parasztasszony a maga teremtette világban táncol már-már az eszeveszettségig. Kicsi fia szemtanúja a háborodott táncnak, és nem érti anyja viselkedését.”¹⁸⁰

III. 1. 2. NEMEK ÉS SZEREPEK

„Anyámtól panaszt soha nem hallottam. Halálban, éhségben, betegségben nyugodt maradt és fegyelmezett”¹⁸¹ – emlékszik vissza a felnőtt író arra az édesanyára, akit gyermeknézőpontból a *Tündérvilág*ban – ha csak egy időre is –, tartását elveszítve láttat, megroppanva a gyász súlya alatt. Ha igaz is, hogy az anya domináns főhős-szerepe itt érvényesül leginkább, azért fontos megjegyeznünk, hogy az anya alakja már a *Sokan voltunk* című novellában is jelentős.¹⁸² Az anya adja a tiszta inget a nagyapának, vizet tesz föl melegedni, asztalt takarít, széket töröl. Biográfiai fogódzóként talán érdemes ideidézünk Sánta megindító sorait édesanyjáról: „Csak a keze járt s tett-vett szüntelen, hogy mindig minden meglegyen időre, hogy mégiscsak olyan legyen az élet, mintha minden a helyén lenne benne.”¹⁸³ Az *Ezerkilencszáznegyvennégy* című elbeszélés bevezető mondata is zárt térben ábrázolja az anyát, ahogyan az előbb említett két novellában is: „Kilencedik hete nem mozdult ki anyám a házból.”¹⁸⁴

Visszatérve a novellára: a *Tündérvilág* nyitómondata a nagyapa hiányával együtt élni kényszerült, árvaság-érzetű család alapképletét jelzi: „Apám mesze járt, s mi, gyerekek, egye-

¹⁷⁸ VASY, *i. m.*, 34.

¹⁷⁹ „A szomorúság-mélabús életkép személyes élményeken alapszik, a József Attila-i éhezés és a tündéres elvágyódásnak egész a romantikába visszanyúló motívuma ellenére is.” FENYŐ, *i. m.*, 85.

¹⁸⁰ Vö.: a 2. 4. számú melléklettel! (Műsoradatlapok)

¹⁸¹ SÁNTA, *cím nélküli...*, *i. m.*, 11.

¹⁸² A mű második mondatának első szava is az „anya”: „Anyám már marékkal mérte a puliszkát...” (*Sokan voltunk*, 5.), majd a fordulópontnál: „Anyám leejtette a nagy mosdótálat...” (*Sokan voltunk*, 6.)

¹⁸³ SÁNTA, *cím nélküli...*, *Uo.*

¹⁸⁴ SÁNTA Ferenc, *Ezerkilencszáznegyvennégy* = S. F., *Téli virágzás*, Bp., Magvető, 1956, 101.

dül maradtunk otthon édesanyámmal”¹⁸⁵(27). Remekbe szabott mondatszerkesztés ez: a két szülői oldal a mondat két pólusán szerepel.¹⁸⁶ Az apa távolléte lehetőséget ad az írónak az anya központi figurává növesztésére, ugyanakkor a nagyapa hiánya tovább erősíti a női nem dominanciáját. Az anya–fiúgyermek együtt szerepeltetéséből adódóan egy időre kiegyenlítődni látszik a nemek harca, viszont a két halott emlékének felidézése megkettőzi ezt az egyensúlyi alapállapotot: az anya lánygyermekét kelti életre tündérmeséjében, az elbeszélő Ferike pedig a nagyapa emlékét idézi meg. Az emlékezés a nagyapánál akusztikusan történik: „S ha egy pillanatra behunytam a szemem, hallottam a hangját[...]”¹⁸⁷, vagy „[...]mint a nagyapám mondta a meséket, megszólalt” (28), míg a kislány felidézésénél vizuálisan: „A kislányunké, akit eltemettünk, s nem látunk többé ebben az életben” (28). Ez az akusztikus-vizuális sík egyébként mindvégig uralkodó szerkesztőelve marad a novellának.

A továbbiakban elemzésünk során ezeket a vizuális-akusztikus-metaforikus rétegeket szeretnénk kiemelni, amelyek együttesen képezik a novella interpretációs hálóját, s egyben hangsúlyozzák a mű mitikus-poétikus mélyrétegeit is, továbbá azt is képesek felmutatni, hogy „a népköltészeti tündérvilágba transzponált írások”¹⁸⁸ egyike, a *Tündérvilág* hogyan képes hordozni a szépség és a tragikum esztétikai alapminőségei egyszerre.

III. 1. 3. MITOPOÉTIKUS ÉS ARCHETIPIKUS SZÖVEGHELYEK

„A messzeség nosztalgiája”: vizuális sík

„A látás aktusa [...] egyszersmind teremtő aktus is [...]. Nem a testetlen tekintet lép át egy lendülettel az érzékiségből az érzékfelettibe, hogy közben a világ kettészakításához asz-szisztáljon, hanem a világ mintegy belezuhan a szembe, az érzékek beszippantják a dolgokat, miközben eggyé válnak velük.”¹⁸⁹ A fenti idézet a novella vizuális rétegvizsgálatát indíthatja el a szövegelemzéskor. Ezt a tekintet-és látáselvű megközelítésmódot használja föl a film médiuma is, amikor is egy alig húszperces filmetűd formájában adaptálni igyekszik a novellát.¹⁹⁰ Valójában – némi túlzással azt is mondhatjuk, hogy a látás vizuális ingere egy igen összetett mezőt alkot a műben. Hogy az édesanya mit és hogyan érzékel a világból, hogyan merül el szeme az ablak világába, mit lát, pontosabban: hogyan látja ezt az anyát a gyermekszereplő,

¹⁸⁵ Kiemelések tőlem: L. N.

¹⁸⁶ Szép példája ez a reddíció variáns, módosult formájú alakzatának. Lásd a „reddíció” szócikknél. *Alakzatlexikon: A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*, főszerk., SZATHMÁRI István, Bp., Tinta, 2008, 494. (Kiemelések tőlem: L. N.)

¹⁸⁷ Az apa felidézése szintén akusztikusan történik: először a mesélés, majd a „Hol van a vacsora?” kérdésfordulatát emeli ki az elbeszélő.

¹⁸⁸ SZAKOLCZAY Lajos, *cím nélküli írása* (Sánta Ferenc: *Isten a szekéren*), Forrás, 1971/2., 85.

¹⁸⁹ DECZKI Sarolta, *Az érzékiség dicsérete*, Helikon, 2009/3., 455.

¹⁹⁰ Vö.: a 2. 4. számú melléklettel (*Tündérvilág*, 1971. rend.: Nemere László. Szereplők: Horváth Teri, Burján János)

és őket, kettőjüket hogyan látjuk mi, mindezeknek a megválaszolása természetesen az írói optika segítségével történhet.

A Sánta-mű második bekezdésében már az édesanyját láttatja a narrátor: „Felnéztem anyámra.” (28) A következő jelenetben pedig az anya látványát csodaként írja le a narrátor: „Úgy néztem anyámat, mintha csodát látnék”(28). S innen veszi kezdetét az *ablak világába való elmerülés aktusa*¹⁹¹, az, amit Rónay László „a messzeség nosztalgiájá”-nak¹⁹² nevez.

A benti világból, amikor is a gyermek-Ferike gondolata a halott nagyapja körül forog, fokozatosan jutunk el az anya tekintetéig, akinek „[a] szeme elmerült az *ablak világába*” (28). Az anya ablakra vetett tekintete egy másik felületen (az ablaküvegen) áthatolva *teremt* kontaktust egy *másik* világgal. „Ez a ki-tekintés, világra-való-nyitottság a feltároló külső világ kerete. [...] Az ablak egynézőpontúságot eredményező szemléleti pont, és egyben a makrovilág kivágata” – állítja Faragó Kornélia a mentális valóságú terekről értekező írásában.¹⁹³ Eszerint a látott tér – vagy Georg Simmel kifejezésével élve: a *térbe fűrődött tekintet*¹⁹⁴ – zárt, megkomponált valójában áll előttünk, mintegy rész-térként, amelyben mind múltbeli emlékképek¹⁹⁵, mind jövőbeli vágyképek, események képződhetnek meg¹⁹⁶, ahogyan a novellában is tetten érhetők hasonló sorok: „Nézett messzire az *ablakon* keresztül, mert velünk szemben se ház, se kerítés nem állta az utat, és el lehetett látni a hegyek tetejéig”(28); és végül: „Nézte az *ablak* mögött táruló világot”(28). (Az *ablak világába* merült tekintet fellelhető még a *Föld, csillag* című novellában is: „Igyünk...–, de csak tartja a kezében, s ott marad szeme az *ablak világában.*”)¹⁹⁷

Az *ablak világába* merült anya képzelete teremt meg tehát azt a tündérvilágot, amely bent, a szobában lévő anya belső gondolatvilágát szinte szcenikus látványossággal tárja az olvasó elé. „Az arcban manifesztálódó másik bizonyos értelemben szinte áthatol a maga plasztikus lényén, mint egy olyan létező, amely éppen azt az ablakot nyitja ki, melyen közben

¹⁹¹ (Megjegyzés: az „ablak” motívuma Flaubert *Bovarynéjában* is fontos toposzként működik, ahogyan a *Három mesében* a festett üveglablak is a *nyitott mű* „képletét” modellálja.)

¹⁹² Rónay a *Sárga virág, kék virág* című novella elemzése során említi ezt a kifejezést, amikor „A csavargó elnézett az erdő felé. Lombosodó, friss erdők szegélyezték arrább a messzeséget[...].” (*Sárga virág, kék virág*, 222.) „[...] a csavargón is erőt vesz egy pillanatra a messzeség nosztalgiája.” RÓNAY László, Sánta Ferenc: *Sárga virág, kék virág = Miért szép? Századunk magyar novellái elemzéseiben*, Bp., Gondolat, 1975, 676.

¹⁹³ FARAGÓ Kornélia, *Térirányok, távolságok: Térdinamizmus a regényben*, Forum, 2001, 67.

¹⁹⁴ Georg SIMMEL, *Az arc esztétikai jelentősége*, Velence, Firenze, Róma, Művészetelméleti írások, 1990, 80.

¹⁹⁵ Itt jegyezzük meg, hogy az *Ezerkilencszáznegyvennégyben* is fontos emlék-keretező funkcióhoz jut az ablak: „Édesanyám az *ablakban* ült. Észre sem vette, hogy beléptem az ajtón.” SÁNTA, *Ezerkilencszáznegyvennégy*, in: *Téli virágzás, i. m.*, 103.

¹⁹⁶ „Az ablak a térre néz, de az időre tekint, a benne megjelenő elveszíti téri karakterét, és idődimenzióvá alakul át.” FARAGÓ, *uo.*

¹⁹⁷ SÁNTA, *Föld, csillag*, in: *Isten a ..., i. m.*, 140. (A bekezdésben szereplő kurzivált kiemelések tőlem: L. N.)

a saját alakja rajzolódik ki.”¹⁹⁸ Az elbeszélői nézőpont fölé emelkedik ez a fajta belső, szuggesztív erejű látomás-monológ. Ezen a ponton nemcsak a novella rejtett térszerkezete szakad ketté, de az elbeszélés nem evilági (tündérvilági) emlékképeinek kárpitja is felhasad. *Az író ezzel az ablaknyitással enged bepillantást az anya világába, személyiségébe:* in medias res-szerű tündérvilág-mesébe kezd.¹⁹⁹ Ezzel a vizuális síkon belül is külön történetté merevül a traumatikus gyász-élmény „tündérmeséje”, amely egyfajta metaforikus síkon válik majd értelmezhetővé.

Történet a történetben: metaforikus sík

Habár eme interpretációra vállalkozó fejezetnek nem elsődleges feladata túlmutatni a novella szövegvizsgálatán, mégis számolni kényszerül az adaptáció azon részletével, amelyben először képződik meg az a metaforikus sík, amiről most szólni kívánunk.

A filmes elbeszélés elején ugyanis egy olyan jelenetet (történetet a történetben) láthatunk, amely újdonságként szerepel a novella szövegverziójához képest. Ez a többlet-jelenet a kishűt mutatja, amint fából királyfit farag. Az édesanya épp a „faragatlan” fadarabokat rakja a kályhába, hogy a mosáshoz vizet forraljon, amikor vállalai mögül hátranézve, meglátja gyermekét farigcsálni. Beszélgetésüknek exponáló funkciója lesz: kellőképp előkészíti azt a mesevilágot, amit majd az édesanya formál újja, amikor halott gyermekét látja a tündérek között. Sőt, egyben kauzális viszonyrendszert is kialakít az elbeszéléssel: ezzel a bábufaragó jelenettel válhat indokolttá az anya tündérmesei képzettársítása is. *A barkácsolás* mitikus ösztöncselekvése²⁰⁰ a kisgyermek részéről tehát egyfajta pszichés re-actingként is fölfogható: ő így játssza el kishúga elvesztését, tudat alatt, tehát valójában ugyanazt kreálja, amit az édesanya előbb csak verbalizálni, később eltáncolni képes.

Csak ezután következik a filmetűdben a másik történet a történetben (a novellában pedig csak ez van jelen, így a film tehát megduplázza ezt a kettős *tükörvilágot*): az anya ablakon túljutó gondolatvilága szüli azt a tündérvilágot, amely egyfajta *kicsinyítő tükör*ként (mise en abyme-ként) is működtethető az elbeszélői funkciók behatóbb vizsgálatával. Szegedy-Maszák Mihály a narratív betét olyan válfaját mutatja fel a romantikus álmovellák esetében, ahol a törzsszövegben elmondottak kifordított változata a betét: „A belső tér nyitottságát állítja

¹⁹⁸ Kocziszky Éva utal Lévinas azon hasonlatára, aki ablakhoz, és nem tükörhöz hasonlítja az arcot. KOCZISZKY Éva, *Az arc olvasása: Fiziognómia és vizuális kommunikáció*, Vulgo, 2003/2., 79.

¹⁹⁹ Sigmund Freud jegyzi meg a gyászmunkával kapcsolatban: „[...]az egyén elfordul a valóságtól, s hallucinatorikus vágypszichózis révén rögzíti a tárgyat.” Sigmund FREUD, *Gyász és melankólia* = S. F., *Ösztönök és ösztönsorsok: Metapszichológiai írások*, S. F. Művei 6., Bp., Filum, 1997, 132.

²⁰⁰ Utalás Lévi-Strauss barkácsolás hasonlatára. „A mitikus gondolkodás nemcsak rabja az eseményeknek és tapasztalatoknak, melyeket fáradhatatlanul újra meg újra átrendez, hogy értelmet fedezzen fel bennük; felszabadító is, azáltal, hogy tiltakozik az értelmetlenség ellen[...].” Paul RICOEUR, *Struktúra és hermeneutika* = P. R., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., Osiris, 1999, 51.

szembe a külső tér bezártságával,²⁰¹ s ez a megfigyelés erre a Sánta-novellára is igaz. Ez a szobajelenet mint belső nézőpont adja a tündérvilág-látomást. „A betét lassíthatja, sőt meg is állíthatja a történetmondást (...)”²⁰², ugyanakkor ismeretes az úgynevezett. „megelevenítő leírás (hüpotüpozisz), amely viszont időbeliséggel igyekszik fölruházni az állóképet.”²⁰³

Az anya belső beszédét mint önálló nyelvi tevékenységet megelőzi nonverbális önkifejezése: „Szavak nélkül dúdolt valami dalt, amit soha nem hallottam”(29). A belső beszédre jellemző narrációs technikák – mint például a szórendcsere vagy a töredékesség – léptenyomon fellelhetők a tündérvilág-jelenetnél. Példa lehet erre többek között a következő sajátos, szórendcserés mondatszerkesztés: „Olyan szép volt, olyan szép, *hogy szakadt meg tőle az embernek a szíve*”(30).²⁰⁴ A töredékességet a három ponttal jelzett megszakítások jelzik. (Az összesen tizenöt mondatnyi tündérmese-szövegben hét alkalommal él velük a szerző.) „Sánta novellája gyakran beszél a mese tündéri nyelven”.²⁰⁵ ebbe a tündérmesébe négyszer fog bele az anya: először 2, majd 4, harmadjára 6, végül három mondatban tolmácsolja a külvilág számára látomását. Ugyanilyen nyelvtani ritmikusság fedezhető fel az anya kiszólásainak szövegvizsgálatakor, amikor Ferikét szólítja: „– Ferike...”(1 szó) (28); „– No, te, ...Ferike!” (3 szó) (35); „– No, te, kicsi fiam, ... hallod-e.” (5 szó) (35).

Metamorfózisok

A mondatszerkesztést jellemző, rendezőelvként működő ritmus szabályszerűségéhez jól illeszkedik az anya rítustánca, amelyben valójában az anya táncolja el gyermeke helyett a tündértáncot, mintegy átlényegülve, azonosulva vele. Ezek az átváltozások fokozatosan mennek végbe az anyán: leelőször az arca lett olyan, „mint a kislányunké, akit eltemettünk” (28). (Erről külön *Az arc „színeváltozásai”* című fejezetben szólunk bővebben). Majd a hangja idomul „aprócska harang”-ként a történetmeséléshez (29). Az „aprócska” jelző a gyermeki lényre, a „harang” pedig a lélekre, a lélekharangra utalhat. Harmadik lépésben a tündérek és az anya észrevétlen tánclépései válnak meghatározóvá: „Aztán ahány szép tündér volt, mind félrehúzódott, de minden lépésük, mintha táncolnának, az épp olyan volt. Tán a földet sem érte a lábuk [...] (29); egy árva hang nélkül [ti.: táncolt]. (30); „Egy apró zajocskát sem ütött a lába” (30).

²⁰¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselemelete = A strukturalizmus után*, szerk. SZILI József, Bp., Akadémiai, 1992, 128.

²⁰² *Uo.*

²⁰³ SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 129.

²⁰⁴ Kiemelések tőlem: L. N.

²⁰⁵ HÉRA Zoltán, *A költemény felé*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 430.

A továbbiakban érdemes felfigyelnünk még arra, ahogyan Ferike látja az édesanyját: „Azt hittem, mégis csoda történt, mert minden ránc eltűnt az arcáról”(30). A gesztusnyelv is szerephez jut az anya forgási jelenetében, amely szintén egyfajta tündérképzettel társítható: „Kezét széttárta, mintha szárnya volna, s elkezdett forogni anyám”(30). Végezetül „Búgott, mint a galamb vagy akár a furulya”(33). Már a neves néprajztudós, Ipolyi Arnold *Magyar Mythológiájában* egy helyütt a következőket jegyzi föl a galambról hosszasan értekezve: „S általában már így a galamb az elholt ártatlan lelkének szellemies képeként jő elő a mesékben[...]; *a galamb alakba történik a végső szabaduló átváltozás*”²⁰⁶. Ahogyan a Szentleket is galamb képében ábrázolják: „A mythosokban azonban az emberi testből kiszálló léleknek azontúl folytatott ezen élete, ismét egy *testies alak s anyagi létben* képeltetik el [...] madár, galamb stb. alakokban”²⁰⁷. (Róheim Géza „új Ipolyi”-jába szintén átörökítette ezt a felfogást: „A madárformában elszálló lélek általánosan emberi, alig lehetne népet találni, ahol ez a hit nincs meg.”)²⁰⁸

A furulya a másik halott (a nagypapa) személyéhez köthető, ugyanis a *Sokan voltunkból* tudni lehet, hogy ő készítette a hangszer: „A furulyát fogta, amit a párnám alól húzott ki, és annak lyukacskaikat tapogatta, simogatta, mintha nem is ő csinálta volna” (*Sokan voltunk*, 8). Mesei univerzálé, hogy a holtak valamilyen hangszer hangjaiban élnek tovább. Itt is megfigyelhető, hogy az író az édesanya hangját a furulyához hasonlítja: inverziója lehet annak a mesének, amelyben az édesanya sírján kihajtott szomorúfűz ágából vágott furulya bús hangja fiának (értsd: gyermekének) bánatát hangoztatja.”²⁰⁹

Az akusztikus sík

A mű elején, megelőzve a táncot, énekelni halljuk az anyát. Az artikulálatlan nóta félbemaradása után kezdődik a tündérlátomás, majd elkezdi az anya táncolni, „[d]e egy árva hang nélkül”(30). Az ’aprócska harang’ jelzős szerkezet ’apró zajocska’-ként íródik újra; a jelző kicsinyítő képzőjét a jelzett szó örökíti tovább: „Egy apró zajocskát sem ütött a lába”(30). Legközelebb az egyre dinamikusabb tánc(mozgás)-sorozat közben emeli arcát magasra az anya: „[...] mintha fellegeket nézne, vagy odatartaná egy percre a napnak, s *énekelt közben*” (30).²¹⁰

Ezután már a tündérmesében is felcsendül a zene: „Aztán a muzsika is megszólalt, mindenik másfajta. S a hangjuk, kicsi fiam, ahány, annyiféle”(33). Az anya próbálja rekonst-

²⁰⁶ IPOLYI Arnold, *Magyar Mythologia* (reprint kiadás, Pest, 1854), Bp., Európa, 1987, 359. (Kiemelések tőlem: L. N.)

²⁰⁷ IPOLYI, *i. m.*, 358. (Kiemelések az eredetiben: L. N.)

²⁰⁸ RÓHEIM Géza, *Magyar néphit és népszokások*, Szeged, Universum Reprint, 1990, 157.

²⁰⁹ „Az édesanya sírján, mint búfa (szomorú fűz) hajt ki, s az ágából vágott furulya bús hangja fiának bánatot hangoztat.” *Uo.*

²¹⁰ Kiemelések tőlem: L. N.

ruálni a tündérek zenéjét, azok hangeffektusait, ám az erősen érzelmi töltetű, ezért hallja hol kicsi gyermek sírásának, hol kacagásnak, „de mégiscsak sírásnak közben” (uo.).

Sinka István *Anyám balladát táncol* című költeménye méltán jelenhet meg párhuzamként előttünk: „De gyönyörű lábán víg figurát / eredő táncába ő se vitt, / csak mutatta ringó mozdulattal / halálba járó őseit.”²¹¹ A balladai hangnem jelenléte nem idegen a Sánta-novelláktól: „kisdiák koromban mindennapos olvasmányom és gyönyörűségem volt a népbalada”²¹² – emlékszik vissza az író a korai hatásokra. A „léttel szembeni állásfoglalás”, „a sors-sal szembenéző néptudati szellemiség”²¹³ olyan privát paraméterei a ballada műfajának, amelyek át- meg átszövik a Sánta Ferenc-i kispróza világát.

Az elhallgatásos-kihagyásos részek is balladai homályt teremtenek, és maga az anya rítustánca is archaikus-mitikus, ahogyan tündérmeséjének fel-felvillanó, ki nem fejtett töredékes világa is. Az akusztikus sík egyik legérdekesebb megnyilvánulása már túlfeszíti az elbeszélés keretét, ugyanis a novellagyűjteményben az egymás mellé felvett szövegekben (*Kicsi madár*, *Tündérvilág*, *Téli virágzás*) hangsúlyos szerephez jut az éneklés motívuma. A *Kicsi madárban* Ferike énekel, ő az egyik szólam: „Anyám kicsi madárnak nevezett, mert szépen énekeltem” (*Kicsi madár*, 47), majd a mű legvégén együtt énekel az édesanyával. A *Tündérvilágban* az anya énekel, a *Téli virágzás* pedig kollektív énekléssel zárul, illetve az anya nem énekel (rekedt): „[...] csak úgy dallam nélkül mondta a szavakat” (*Kicsi madár*, 48). Érdeemes még a *Sárga virág, kék virág* novella azon szöveghelyével is szembesíteni az éneklés motívumát, mely szerint „Aztán felszállott a hangja (ti.: a kislányé), mint a madár, és elveszett szépen és csendesen, éppen mint a madár is a levegőben” (*Sárga virág, kék virág*, 202). Ugyanez a mozzanat érhető tetten az anya átlényegülésénél is a *Tündérvilágban*, amikor is úgy énekel, hogy „az arcát magasra emelte, mintha fellegeket nézne, vagy odatartaná egy percre a napnak [...]” (30).

A fenti példák alapján is jól látható, hogy mennyire szerves az a motívumháló (ének, éhezés, arc, tánc, mozdulatok), amely a műben feltűnik.

²¹¹ „Ez a ballada egy archaikus népszokásnak, a rituális halottas táncnak a költői látomása.” FARAGÓ József, *Egy nagy vers néprajzi háttere*, Kortárs, 1998/4., 34. (Az ő idézetében közlöm a főszerzővel SINKA István *Anyám balladát táncol* című szöveget.)

²¹² SÁNTA Ferenc: *Olvasmányaim*, Kortárs, 1968/3., 449.

²¹³ JÁNOSI Zoltán, *Fehér Anna harmadik útja = J. Z., fűszál és mindenség: Folklor és archaikum az újabb magyar irodalomban*, Bp., Holnap, 2005, 152.

III. 1. 4. MITOPOÉTIKUS HELYEK: ÓSELEMEK

„A szimbólumok és a mitikus témák ott élnek a modern ember pszichéjében is, s az archaikus szimbólumok archetípusai – fajra s történelmi közegre való tekintet nélkül – minden ember közös lelki anyanyelvét alkotják.”²¹⁴ Mircea Eliade fent idézett kijelentésével jól megszólítható a novella úgynevezett őstudás-rétege, amelyben az őselemek mint mitopoétikus helyek rendszert képeznek a Sánta-szövegben.

Leglátványosabban a víz-tűz oppozíciós viszonyával találkozunk először a műben. Az anya rituális mosása olyan cselekvés, amelynek elsődleges (meg)tisztító, folttalanító feladata mellett fontos szerephez jut annak másodlagos, felejtető funkciója is. Sőt a mosás olyan pót-cselekvéssé minősül át, amelyben az a másodlagos funkció lép előtérbe. Az édesanyát mint mosónőt látjuk először: „Előredőlt a tekenőjére, keze csuklóig a szennyes vízben ázott” (28). Ebbe a pozícióba merevült görnyedt alakzatába tér vissza az anya a novella záró képében is: „ráhajolt a mosatlan ruhára”(36). Ez a hajlott gerinc egyben utalhat az elferdült világtengelyre is, vagy József Attila szavaival a világ „megferdült gyémánttengelyé”-re: mindkét esetben valami őstörés-jelentést hordoz az elferdült gerincoszlop-világtengely képe: kizökkenést a belső-lelki harmóniából.²¹⁵

Az állóképbe merevült mosónő-anya lassú mozdulatsorozat által válik „táncosnő”-vé: „S lassan [...] felém fordult [...]. Úgy maradt még mindig a szoba közepén, egy álló helyében [...]. Körülnézett a szobában, aztán megállt a tekintete a kályhatűznél”(29). Az anya mintha válaszra várna: a csuklóján csöpögő víz így találkozik látenszen a tűzzel először: „Anyám pedig [...] épp itt, a teknője mellett kezdett táncolni” (29–30). Az előbb a tűzhelyre tévedt tekintet mintha megperzselődne, legalábbis így láttatja az elbeszélő a továbbiakban a táncosnő-édesanya arcát, amely „pirosba öltözött a megmozdult vértől”(30). A pillantása olyan volt, „mint a parázs, hogy szinte égette az arcom”(30). „Az arca égett, mint a piros mezei virág”(30). A teknőtől végül eljut a kályháig: a teknő–anyaméhtől a családi tűzhelyig.²¹⁶ Majd tovább forog önkívületben, s végül „az ajtó fájának támaszkodott, mint akit elhagyott minden ereje”(30).

²¹⁴ Mircea ELIADE, *Képek és jelképek*, Bp., Európa, 1997, 42–43.

²¹⁵ „Az ember és a világmindenség közötti azonosítások száma azonban sokkal nagyobb [...]. Ilyen például a has azonosítása a szülőanyával, vagy a szülőanya azonosítása a barlanggal, a zsigereké a labirintusokkal, a légzése a szövessel, fonással, a vénáké és artériáké a nappal és a holddal, a gerincoszlopé a világ tengelyével.” (Kiemelések tőlem: L. N.) Mircea ELIADE, *A szent és a profán* (ford., Berényi Gábor), Bp., Európa, 1999, 158.

²¹⁶ A teknőt mint mitikus edény is felfoghatjuk: „Föld, edény, anyaméh a halott, lélek, magzat befogadója és újrászülője, eggyé lesznek a teremtő képzelet által.” JANKOVICS Marcell, *Jelkép-kalendárium*, Debrecen, Csokonai, 1997, 103.

Az ajtófélnél egy időre elidőző anya egy lépésnyire lenne a küszöbön túli, valóságos kinti világtól; ám Sánta nem engedi kilépni hősét a maga teremtette zárt, belső, lelki környezetből: neki élnie kell tovább és emlékeznie.

A látvány, amit a szoba padlója nyújt, nem hétköznapi: az anya bakancsa által feltúrt szoba „olyan, mintha nagy, erős kézzel végigverték volna rajta (35)”. Ehhez a megszemélyesített földpadlózathoz válik hasonlóvá maga az anya is, akinek „olyan fájdalom feküdt az arcára, mintha megkínozták volna” (uo.). „[...] úgy szállta meg minden lábnyomát a teknőből kiloccsanó víz, mint a harmat” (uo.). „Hol mélyen taposott, ott megcsillant, mint a tükör” (uo.). Az anya fájdalomtól meggyötört arcának sötét szemgödrében / árkában összegyűlő könnycseppjéhez hasonlíthatók ezek a „víztükröcskék”. „Homlokán s a két halántékán gyönyögzött a verejték... Könnyes volt a szeme...” (uo.)

A víz–tűz kettőse még egyszer föltűnik egymás kölcsönös függvényeként: „Alig nyúlt a vízhez, a kályhához lépett, s a nagy fazékkal megöntötte a (tűz)forró vízzel a ruhákat”(36). Végezetül ismét teret kap a mosás mint egyfajta mitikus cselekvés, mint az emlékeket kidörzsölő tevékenység. A mosást előidéző-felkavaró mozdulatok az anya feldúlt lelkiállapotát szimbolizálják. Eliade írja, hogy „a vízzel való kapcsolat mindig valamiféle megújítást jelent. Néhány vallásban a Víz megőrzi mindeme funkcióit: felbont, megszünteti a formákat, lemosa a vétkeket, vagyis megtisztít és megújít.”²¹⁷

Az előbb a szoba padlójánál említett *föld* elem Ipolyi Arnoldnál mint szülő, mint édesanya szerepel. A műben az anya tündértánca alkalmával kerül elő, amikor is „ujjait széttárta, mintha végig akarná simítani a földet”(30). A „szent humusz”-ig lehajló gesztus elmarad: az ujjak önmagára, a testére, a mellére tévednek, hiszen *Gaiaként* valamikor ő táplálta a kislányt. (Az adaptációban az anya kezei egyre fentebb kerülnek, egészen a nyakig, mintegy fojtó érzést váltva ki a befogadóból is egyszerre. Lásd: 16. kép)

A levegő arche-elemként egyértelműen a „lég”, „lehelet”, „lélek” szavakkal és fogalmakkal azonosítható.²¹⁸ Róheim Géza *Magyar néphit és népszokások* (1925) című művében írja: „úgy kell tekinteni a halált, mintha nem a legszomorúbb, hanem valami örvendetes esemény volna, nem az élet záróköve, hanem új élet kapuja.”²¹⁹ Ezen értelmezés mentén válhat a család nemrég elveszített gyermeke újra élővé az édesanya tündérmeséjében: ő a királylány, ő a tündérkisasszony, akit az anya ezúttal nem testileg, hanem szellemi képzelete segítségével *szül* újra.

²¹⁷ ELIADE, *A szent és...*, i. m., 121.

²¹⁸ IPOLYI, i. m., 213.

²¹⁹ RÓHEIM, i. m., 156.

„Az eszmekör szélsőségeit bizonyos látomások, rendkívüli csodás, mesés képzelmenyek foglalják el. Ilyen a lélek járása s azon hit, miszerint a halottak sírjaikban nem nyughatnak, ha őket valami, vagy ők valamit megbántottak. A halott szerető meglátogatja életben maradt kedvesét, *az anya gyermekét, s viszont.*”²²⁰ Erdélyi Jánosnál csodás létélményként jelentkezik tehát a népköltészeti lélek-lélekzet párosa: „A lélek remeg, a haj borzad, majd felszabadul a mell, s könnyebben veszi lélekzetét!”²²¹ A novella alábbi szöveghelyei jól példázhatják a fenti megállapításokat: „A sok lélegzete között alig jött a hangja [...]. Kezét rászorította a mellére (30; 33)”.

Ipolyi Arnold egyfajta utazásként írja le a távozó lélek útját: „Országút, melyen a halottak, dicsőültek az égbe mennek holtuk után, sietve rajta az értök küldött szellemek és angyaloktól.”²²² (Jankovics Marcell kutatása pedig arra irányítja rá a figyelmünket, hogy a Tejút a magyar mitológiában „Tündérút”-ként is ismeretes.²²³)

A (tündér)táncba kezdett anya lélegzetvételnyi megállása ad lehetőséget az áldó gesztusra, amellyel gyermekét illeti s érinti: „rátette a kezét a fejemre” (33.). Ezt a szakrális mozdulatot továbbviszi az író a következő mondatban: „Olyan hangon, mintha a templomban volnánk” (33). (A filmes elbeszélés is ebben a felülről exponált kameraállásból rögzíti ezt a pillanatnyi, de fontos történést. Lásd: 17. kép)

A fájdalmas látomás lélek-rezdülései az anya sóhajában válnak köddé. Elmaradnak az érintő gesztusok: „Levette rólam a kezét [...]” (36), s az anya kezd visszatalálni önmagára. „[...] megbontotta a kendőjét, megcsapta a levegőben s visszaigazította újra a fejére. [...] Köntényét begyűrögte a derekához” (36).²²⁴

A már eddig is igen látványgazdag jelenet tovább erősödik azáltal, hogy színek jelennek meg a novellában. A mű középső részében tűnik föl egy pillanatra az egyedül uralkodó szín, a piros, amit a mitikus tudat „izgató, nyugtalanító jelleggel ruházott fel”.²²⁵ „Azt hittem, mégis csoda történt, mert minden ránc eltűnt az arcáról. Csak a mosolygás ült rajta, és pirosba öltözött a megmozdult vértől. [...] Arca égett, mint a piros mezei virág” (30). A fekete csak az anya hajszínénél jut szerephez: „Ahogy odahullott a kendője alól a haja, rátapadt, s úgy húzó-dott a bőrén, mintha egy-egy ránca lenne. A sok fekete mellett egy-egy őszült ránca” (35).

²²⁰ ERDÉLYI János, *Népköltészetéről* = E. J., *Válogatott esztétikai tanulmányok: II. A népköltészetéről*, Bp., Művelt Nép (Filozófiai Kiskönyvtár), 1953, 79. (Kiemelések tőlem: L. N.)

²²¹ *Uo.*

²²² IPOLYI, *i. m.*, 370.

²²³ JANKOVICS, *i. m.*, 271.

²²⁴ A balladai Ágnes asszonyra emlékeztető, ahhoz hasonlatos mozdulatok ezek, amint az „Szöghaját is megsimítja, / Nehogy azt higgyék: *megbomlott.*” (Arany János: *Ágnes asszony*) Kiemelés az eredetiben: L. N.)

²²⁵ Alexej LOSZEV, *A mítosz dialektikája*, Bp., Európa, 2000, 64.

Sánta így éri el, hogy egy erős színvilág ne elnyomja, hanem inkább kiemelje a tánc kinézését.²²⁶

III. 1. 5. AZ ARC „SZÍNEVÁLTOZÁSAI”

Az arc az ember leplezetlenebb testrésze. Az arc képes a beszédre: el tudja mondani az ember belső lelki tartalmait, árulkodhat az életkoráról is. „Az arc a legszebb és legbeszédebb minden nyelv közül. Olyan narratíva, amely elbeszéli a személy élettörténetét, ábrázolja a belsőt, láthatóvá teszi a jellemét”²²⁷ – fogalmaz Koczinszky Éva *Az arc olvasása* című írásában, melyben a modern kor neves fiziognómusára, Johann Casper Lavaterre hivatkozik, aki szerint öntudatlanul is olvasunk a másik tekintetéből.²²⁸ A *Tündérvilág* Ferikéje édesanyja szemébe nézve ugyanígy képes leolvasni (dekódolni) annak érzelemrezdüléseit. Sánta novellájában különleges látványt idéz az anya arca, amely hasonlónak válik a halott kislányáéhoz: „De az arcától s a szeme pillantásától megdobbant a szívem, Nem tudtam, hogy az Isten játszik-e velem, vagy rosszul látok, de olyan volt az arca abban a szempillantásban, mint a kislányunké, akit eltemettünk, és nem látjuk többé ebben az életben” (28). A narrátor ezt a jelenséget csodaként értékeli: „Úgy néztem anyámat, mintha csodát látnék. [...] Olyan szép volt, amilyenek még sohasem láttam” (28). Történetileg talán távoli asszociációnak tűnhet, de műfajilag és motívumhordozóként ideidézhető Gárdonyi Géza²²⁹ *Festő a falun* című novellája, amelyben az anya–lánygyermek hasonlóságának másik példájával találkozhatunk. Az elbeszélés első, néhol humorba hajló részével ellentétben áll a szöveg második, tragikus fele, amikor is a festőt, aki nyári gyakorlatra érkezik haza, egy asszony megkéri, hogy fesse meg halott gyermeke portréját. A kislányt már eltemették, s nem maradt fenn róla semmi fotográfia, így a festő kénytelen a gyermekét gyászoló édesanya fiatalkori képét megfesteni: „Megfestem az asszonyt hétesztendőnek.”²³⁰ A két novellában a halott gyermekre emlékezők látásmódja – Sántánál a gyermek-Ferike, Gárdonyinál az édesanya eltér egymástól: Sánta elbeszélője szépségnek látja az anya halott kislányává átlényegült arcát, míg Gárdonyi képrendelő nőalakja, miu-

²²⁶ Érdekes, hogy a Sánta-adaptációk közül a közel egyidőben készült feldolgozások közül egyesek színesek, így a pl. többek között a *Tündérvilág* (1971) is, de többek fekete-fehérek, pl. *Nácik, Halálnak halála* (1969), *Szürke, sárga* (1973) stb.

²²⁷ KOCZINSZKY, i. m., 75.

²²⁸ KOCZINSZKY, i. m., 73.

²²⁹ Habár ez a tény nem igazolja a két szöveg közti kapcsolatot, azért emlékeztetőül megjegyzendő, hogy Sánta első magyar szépirodalmi olvasmányélménye Gárdonyi *A láthatatlan ember* című regénye volt: „Két regényt olvastam kamasz koromig. Első elemista koromban egy valahonnan hullott *Koldus és királyfit*, később a *Láthatatlan embert*.” (Kiemelések: az eredetiben) SÁNTA, *Olvasmányaim*, i. m., 449.

²³⁰ GÁRDONYI Géza, *Festő a falun = Magyar elbeszélők 19. század*, II., Bp., Szépirodalmi, 1112.

tán megnézi a portrét, csak ennyit mond a mű befejező mondatában: „Hogyne ismernék rá tanító uram, pedig szegényke nagyon elváltozott ott a másvilágon”.²³¹

Visszakanyarodva a *Tündérvilág*-beli arc-motívumhoz: annak érdekes színeváltozásait tapasztalhatjuk, amikor minden ránc eltűnik az anya arcáról. Az arcról elvándorolt ráncokat az ezer apró ráncba felgyűrt ingjén áttételesen látjuk viszont: „Belenéztem az arcába. Homlokán s a két halántékán gyöngyözött a verejték. Ahogy odahullott a kendője alól a haja, ráta- padt, s úgy húzódott a bőrén, mintha egy-egy ránca lenne” (35). Nem véletlen talán ez a transzpozíció, áthelyeződés. Itt a traumaelméletekből ismeretes úgynevezett *testbe írt emlékezet*²³² egyik megnyilvánulási módjával találkozhatunk, amikor is a traumát átélt édesanya fájdalmas emlékezése kivetül az arcára, viseletére. Az is kijelenthető viszont, hogy az anya viselkedésében van valami örültségre utaló megnyilvánulás, de ezt nem nevezhetjük patológiás esetnek, hiszen van kapcsolata a külvilággal, s viszonylag hamar visszazökken a „valóságba”.

Itt, az arc változásának tárgyalásánál lehet említést tenni a *csoda* problémaköréről is. Az elbeszélő tapasztalata szerint: csodát lát anyja arcának változásakor. „Úgy néztem anyámat, mintha csodát látnék” (28). Később: „Azt hittem, mégis csoda történt, mert minden ránc eltűnt az arcáról”(30). Loszev *A mítosz dialektikájában* külön fejezetet szentel a csoda tárgy-körének. A komplex fogalom leírásánál a csoda specifikusságát kívánta megjeleníteni, amelynek „jellegzetessége a híradás, a megjelenés, a kihirdetés, a tanúskodás, a meglepő jel. A manifesztáció, mintegy a prófécia, a feltárás.”²³³ A mű csodás-mesei létélményét mindkét szereplő átéli: az anya saját tudatállapotának pillanatnyi tündérkalandozásában, a gyermek az édesanyja szokatlan viselkedésében. Mindkét csoda-élmény a psziché mélyéből táplálkozik, és idegenségérzetet kelt a szereplőkben. A csoda eltűnésével a valóságba visszacsöppenő szereplőpáros közötti távolság végül visszarendeződik, s a napi rutin szerint folytatódik minden tovább.

²³¹ GÁRDONYI, *i. m.*, 1113.

²³² „A trauma nem más, mint testbe írt emlékezet.” Idézi Aleida Assmann Takács Miklós. TAKÁCS Miklós, *A trauma vándorló fogalmáról*, Disputa, 2009/5., 5. Aleida ASSMANN, *Der lange Schatten der Vergangenheit = Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, C. H. Beck, 2006.

²³³ LOSZEV, *i. m.*, 233.

III. 1. 6. A FÁJDALOM METAFORÁJA: A VILÁGKÖNNY

A novella igen kifejező stiláris rétegét a *vízcsepp-könnycsepp* kettőse alkotja.²³⁴ Már Herder *A nyelv eredetéről* (1772) című nyelvfilozófiai tárgyú munkájában is fellelhető azon gondolatsor, amelyben a könny kettős alakváltozata figyelhető meg: „A könny – mely ebben a homályos, kihunyt fényű, vigaszra sóvárgó szemben úszik – mily együttérzést kelt, amikor a fájdalom arcának teljes festményén szemléljük; de csak tekintsd egymagában: nem több egy hideg vízcseppnél, amelyet mikroszkóp alá tehetsz, s meg tudod mondani róla, hogy volta-képpen micsoda.”²³⁵ A szülői–anyai fájdalom megnyilvánulásának érzéki színterei is azok a szöveghelyek, amelyek mintegy *világkönnnyé* sűrítve adják vissza mindazt az érzést, amit egy ilyen helyzetben átélni kényszerül az ember. „Az arca csak mosolygott egyre, de a sok cseppe-gő víztől mégis olyan volt, mintha a könnyeit hullatná” (29). A megbomlottnak hitt anya látványa sírást vált ki a közvetlen környezetet egy személyben hordozó elbeszélő Ferikéből: „Elöntött a sírás. Összefutott a szemem előtt minden, akár az egész világ egy nagy erős könny volna”(34).²³⁶ Fölvethető a kérdés: miért nem vigasztalja meg az anya síró, rémült gyermekét? Talán azért nem, mert nincs az anyának fókusza: önmaga külső észrevételezését a gyermek-narrátori pozíció eleve kizárja.

Összegzésképp annyi még elmondható: a *Tündérvilágban* az író olyan mély érzelmi aspektusokat igyekszik feltárni, megmutatni olvasójának, amelyeknek alaphangját Móricztól kölcsönözhetette, ám művében sikerült újrhangolnia a sors csapása tematikát. Sánta számára erkölcsi dilemma minden olyan emberi cselekedet, amely a kor kihívásaival szembesülve, korlátok közé szorulva/kényszerülve lehetőséggé szelídül, vagy azzá merevedik. Az önmagát meghazudtoló életvezetés nem mutat semerre, így nem képes utat mutatni sem: öncélú marad. Pedig az emberi érintkezés egyik alapvető lehetősége éppen abban rejlik talán, hogy helyes önismeret során meglássuk a környezetünkben létező, félrecsúszott sorsokat, és vállaljunk felelősséget segítő szándékú karnyújtásainkért. Ennek talán a legszélsőségesebb megnyilvánulási formája a gyász fájdalmában osztozókkal együtt sóhajtani. Sánta Ferenc fentiekben elemzett, a gyászban fogant édesanya képzelgésének elbeszélésében sincs másról szó, mint a *Tün-*

²³⁴ A vízcsepp és a szem analógiáját igazolja a TESZ „szemerkél” szócikke is: „apró cseppekben hullik”; „szemenként esik”. „[Az ige] a szem főnév származéka annak ’gabonaszem, szőlőszem, porszem’ jelentése alapján.” Így a könnycsepp alakjára is kiterjeszthető az azonosság.

²³⁵ Kocziszky Éva idézi Herdert (Herder’s Sprachphilosophie. Ausgewählte Schiften. Aufbau-Verl., Hamburg, 1960. 5. sk.) KOCZISZKY, *i. m.*, 71.

²³⁶ Kiemelések tőlem: L. N.

*dérvilágba oltott balladás fájdalomról, amely – Ágh Istvánt szavaival élve – „a gyász roppant terhé”-ből fakad.*²³⁷

* * *

Az iménti elemzés mitopoétikai rétegeinek felfedeztetése már egy olyan elemzési irányt jelölt ki az interpretációban, amely út egy másik novellában, az *Emberavatás*ban is járható részben. Abban a próbatételes hazaútban, amely során a gyermekből apaszerepet próbáló férfi válik, *határátlépések* sorának lehetünk tanúi. A novella főhősenek nyelvi megnyilatkozásai is igen szembeötlően változnak meg az *identitáskeresés* folyamatában. Hogy miként némul el a gyermekszólam, s hol lép be a férfi „hangja” az elbeszélésbe, és hol talál rá Ferike önmaga határait: ezekre a kérdésekre igyekszik választ adni a disszertáció következő alfejezete.

²³⁷ „A gyász roppant terhe alatt úgy kell búcsúznom a baráttól, hogy kivételes felelősséget viselek szavaimért egy nagy magyar író sírjánál.” ÁGH István, *Sánta Ferenc (1927–2008)*, Hítel, 2008/7., 127.

III. 2. HATÁRÁTLÉPÉSEK

[Emberavatás]

„A tükör csupán anyagot nyújthat az önobjektiváláshoz,
és még csak nem is tiszta formában.”²³⁸
(Mihail Bahtyin)

III. 2. 1. RECEPCIÓS ŪR

Sánta Ferenc *Emberavatás* című novellája a szerző azon rövidpróza alkotásai közé tartozik, amely – a *Tündérvilággal* vagy a *Szalma-boldogsággal* rokon módon – méltánytalanul szorult az életmű perifériájára. Az *Emberavatás* az életművet nyitó első kötetben, a *Téli virágzásban* jelent meg először 1956-ban. A témájában Móricz *Hét krajcárjával* rokon²³⁹ novellára Abody Béla tesz utalást a *Téli virágzás* című kötetről szólva, amikor is a „fiatal emberke tapasztalatszerző körútjai”-t említi.²⁴⁰ Mindkét műben a fiú-anya bensőséges viszonya, illetve a pénz fontossága dominál: Móricznál konkrétan a *pénz* (krajcárok) *felkeresése*, Sántánál Ferike *pénzkeresése* adják a cselekmény fő motívumait.

A hatvanas évek legelején, tehát még mindig a korabeli kritikai horizonton maradva, Fenyő István szól a műről: „Az emberré válás, a felnőtté érlelődés folyamatát idézi fel ezúttal Sánta, kikerekítve s mintegy lezárva a személyes élményeket, ifjúságot megelevenítő novella-füzért.”²⁴¹ Fenyő máris egy olyan határhelyzetben lévő műről beszél tehát, melynek főhőse maga is határon találja magát. Némi pontosításra szorul azonban Fenyő fenti észrevétele, ugyanis az általa „novellafüzér”-ként aposztrofált kötetdarabok közül a *Szalma-boldogság* jelzi inkább a szubjektív hang végét a kötetben, és nem a *Tündérvilág*.

A novella recepciós útját tovább követve, majd csak a hetvenes években jelenik meg két írás az *Emberavatásról* Szakolczay Lajos és Vasy Géza tollaiból. S hogy közel negyven év távlatából netán mégis ismerősen cseng fülünkbe maga a műcím, annak az '50-es években

²³⁸ A novellához készült illusztráción ugyanis a hentesné és Ferike bolti jelenetét láthatjuk; a nő mögötti tükörben jelenik meg előttünk Ferike arca. Itt, ezen a ponton „a szerző és a hős egésze alapvetően más-más síkhoz tartozik.” Mihail BAHTYIN, *A szerző és a hős*, ford., Patkós Éva, Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2004, 74.

²³⁹ A rokonítást Sánta Ferenc monográfusa, Vasy Géza maga is elvégzi, igaz, a Móricz-novellát nem említi konkrétan: „Sánta móriczi erővel s a móriczi örökséghez hűen támasztja új életre a szegénység világát.” VASY Géza, *i. m.*, 35.

²⁴⁰ ABODY Béla, Sánta Ferenc: *Téli virágzás* = A. B., *Indulatos utazás*, Bp., Magvető, 1975, 213.

²⁴¹ FENYŐ István, *Új arcok...*, *i. m.*, 86.

Emberavatás elnevezésű fiatal novellistagárda²⁴² lehet a magyarázata. „Egy induló prózaíró nemzedék tűzte Sánta novellájának címét zászlajára, s együttes fellépésükben csakugyan volt valamiféle határozott biztonság: emberré akarták magukat avatni, hogy írókká válhassanak”²⁴³ – fogalmazza meg küldetésüket Szakolczay Lajos. Ő veszi észre találónan azt is, hogy a „megkapóan szép és gondolatgazdag mű [ti. az *Emberavatás*] – nemcsak a szójáték kedvéért! – egyben íróavatást is jelent.”²⁴⁴ A recepció záró hangja Fekete J. Józsefé, aki szerint az *Emberavatás* „[a] munka, a felelősség, a családról való gondoskodás szent feladatának újabb kifejtése.”²⁴⁵

III. 2. 2. A „HATÁRON-LÉT” KÉRDÉSEI

Az *Emberavatás* a már említett *Téli virágzás* (1956) című kötetben centrális helyet foglal el. Talán nem véletlen ez a központi pozíció: ezáltal is jelzi az írás fontosságát. Az *Emberavatást* első, kötetbeli szereplésekor megelőzi az *Örökség* című novella, és ez több szempontból is figyelemre méltó lehet a későbbi referenciális kapcsolóelemek miatt. Kiderül ugyanis belőle például az, hogy az apa kitanulta az *ablakos* mesterséget. Képet formálhatunk továbbá arról a szokásrendről is, ami a családban törvényszerűen élt, hogy tudniillik sohasem evett az apa a hazavitt enivalóból, ahogyan az anya sem, csak a gyerekek részesültek belőle. Az átmenetet az *Örökségből* az *Emberavatáshoz* az anya alakja adja meg, aki itt is, mint a *Tündérvilágban*, kinéz az ablakon. Az életművön belül működtető motivikus kapcsolatrendszer egyik tagja tehát éppen az az *ablak* lesz, amely a már korábbiakban elemzett²⁴⁶ *Tündérvilágban* is *határként* volt jelen.²⁴⁷

Ha fel akarjuk idézni emlékezetünkben az *Emberavatást*, a novella cselekménye dióhéjban a következő: a gyermek Ferike első fizetését viszi haza a családnak, de előtte a keresetéből tepertőt, vaját és kenyeret vásárol. Az édesanya csak az apróbb testvéreknek juttat az enivalókból; neki (mint családfenntartó-szerepbe kerülnek) a bableves juthat hagymával és a kályha melletti sut. Ez a látszólag jelentéktelen térpoétikával rendelkező kemencepadka vi-

²⁴² Az induló prózanemzedék tagjai: Galgóczi Erzsébet, Szabó István, Kamondy László, Szántó Tibor, Csurka István, Moldova György.

²⁴³ SZAKOLCZAY Lajos *cím nélküli írása* (Sánta Ferenc: *Isten a szekéren*), Forrás, 1971/2., 85.

²⁴⁴ *Uo.*

²⁴⁵ FEKETE J., *i. m.*, 87.

²⁴⁶ Vö.: LAJTOS Nóra, *Az őszült ráncú fájdalom novellája: Sánta Ferenc Tündérvilágának mélyrétegei*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2010/5., 447–460.

²⁴⁷ „[a]z ablakon keresztül betörő napsugár a szemem át mintegy behatol a látomás alanyába. Ez a határátlépés már a szubjektum-objektum különbségének megszüntetését implikálja, következménye pedig a szimbolikus referenciára utaló jel, a könnyek megjelenése.” S. Horváth Géza jegyzi meg a következőket Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* című kisregény *Szegény Liza* fejezetéről szólva. S. HORVÁTH Géza, *Az én destruktívja mint a narráció eredete (A bűn tropológiája Dosztojevszkijnél)*, *A regény és a trópusok, Diszkurzívák*, szerk. KOVÁCS Árpád, Bp., 2007, 79–80.

szont igen fontossá, valójában sorsformáló helyé avatódik: az *Emberavatás* narrátora, a gyermek-Ferike itt ismeri fel először, hogy megérkezett a felnőttkor küszöbére. Ennek különböző emocionális és nyelvi megnyilvánulási formái is jól kitapinthatók a műben: „[...] Pontosan úgy mozgom, mint az édesapám. Még a járásom is, ahogy előléptem, akárcsak az övé. Az ujjaimat is egymáshoz morzsoltam, s vittem a számhoz, hogy megnedvesítsem, ahogyan ő szokta” (67). Jung beszél az úgynevezett apa-archetípusról mint tekintélyről²⁴⁸, ám ő leginkább mégis az anyát tartja a legközvetlenebb ösképnek: „A legközvetlenebb öskép éppen az anya, mert minden vonatkozásában ő a legközelebbi és leghatásosabb élmény, amely ezenfelül éppen a legképlékenyebb életkorában válik az embernek osztályrészéül.”²⁴⁹ A kiskorúak számára a szülő mindenekelőtt az egyetlen tekintély és minden hit forrása. „Az apa alakja ugyanakkor továbbra is a felépítendő személyiség önmegértéséhez szükséges”²⁵⁰ – írja Horváth Csaba.

Ennek az önmegismerésnek és önmegértésnek első lényegi, narratopoétikai vonzata, hogy a gyermeki nyelv identitása lassan kezd eltűnni: „Tudtam már a rendjét, hogy milyen szóra mi jön [...]” (67–68). A mű utolsó harmadában elhangzó „Majd csak lesz valahogy!”(68) frázis pedig már a felnőtt (apai) szólamot hordozza. Majd a küszöb mint határ²⁵¹ átlépése jelent határkövet a novellában: „Beléptem az ajtón” (68). Átlépést jelent ez a mozzanat az egyik világból a másikba, a gyermekek világából az apák világába, amelynek szintén megvan a maga szokásrendje. A narrátor-Ferike belépése a felnőtt világba tehát a saját gyermeki szólam elnémulását eredményezi. Ezt nevezhetjük „*határon-lét*”²⁵²-nek, amikor is a mű elején fellépő gyermek Ferike varázsütésre válik felnőtté a szemünk előtt. Pataki Ferenc jegyzi meg ezzel a pozícióváltozással kapcsolatban: „A felnőttég problémája identitásprobléma is egyben”.²⁵³ Az önmeghatározás (*self-definition*) olyan szituációban megy végbe a Sánta-novellában, amely élethelyzet a novella zárt világa felől nézve hétköznapiak mondható.

III. 2. 3. „INITIATIO HOMINIS”: AZ EMBERAVATÁS MINT BEAVATÁSI MÍTOSZ

A novella egyfajta *beavatási mítoszként* is olvasható. A beavatási mítoszok jelentése tág, de néha szűkebb értelemben a felnőttkorba lépést jelenti. A *Mitológiai enciklopédia* terjedelmes szócikket szán ennek a folyamatnak, melyből kiemelendő az ezen szertartások szerkezetének jellegzetességére vonatkozó hármas tagolás: „az egyén kiszakad a társadalomból (mi-

²⁴⁸ „Az apa az alkotó és a tekintély.” Carl Gustav JUNG, *Föld és lélek* = C.G.J., *Az archaikus ember*, ford., Lenczényi Adorján, Bp., Kossuth, 1993, 16–17.

²⁴⁹ JUNG, *i. m.*, 15.

²⁵⁰ HORVÁTH Csaba: *Apakönyv, A regény és a trópusok, Diszkurzívák*, szerk. KOVÁCS Árpád, Bp., 2007, 249.

²⁵¹ „A küszöbön egyszerre testesül meg a kívül» és a »belül« közötti határ.” ELIADE, *A szent és a ...*, *i. m.*, 170.

²⁵² HORVÁTH, *uo.*

²⁵³ PATAKI Ferenc, *Az én és a társadalmi azonosságátudat*, Bp., Kossuth, 1982, 56.

vel az avatásnak az ismert világ határain kívül kell végbemennie), a határvidéken tartózkodik, majd visszatér²⁵⁴, s beilleszkedik az új státusba vagy a társadalom új alcsoportjába. Maga a beavatás a szertartásban a halállal és az újjászületéssel egyenlő, ami azt a felfogást tükrözi, hogy „az új állapotba kerülő egyén mintegy megsemmisül régi mivoltában. Megtörténik a tér mitológiai értelmezése is: a közösség uralta zárt terület határainak átlépése a halállal válik egyenlővé.”²⁵⁵ Ennek nyomán arra a következtetésre juthatunk, hogy Sánta *Emberavatása* is ezt a folyamatot ábrázolja: a gyermekkorból a felnőtt korba való átlépést, a beavatást példázza. A novella azt igyekszik megmutatni, mennyiben alakul át a gyermek szerep az apa (családfenntartó) szerepévé. Több szinten is megtörténik a „beavatódása” a gyermek-elbeszélőnek: erkölcsi, etikai, biológiai értelemben vett *határátlépésekről* egyaránt beszélhetünk a műben.

„[...]A primitív és archaikus társadalmakban az ember a beavatás révén válik azzá, ami és aminek lennie kell: a szellemi életre nyitott lényé.”²⁵⁶ Eliade *Misztikus születések* című könyvében részletesen tárgyalja ezeket a fiatalkori beavatási rítusokat, amelyet ő „kollektív rítus”-nak nevez, amelynek révén végbe megy az átmenet a gyermek- vagy serdülő korból a felnőttkorba. „A beavatás révén – írja Eliade – az ember túllép a természeti létmódon, a gyermek létmódján, és átjut a kulturális létmódba.”²⁵⁷ Érdekes, amint ausztrál példára hivatkozva megjegyzi a szerző, hogy a próbatételek között számos tabu és *étkezési tilalmak* is megfigyelhetők, hogy például tilos az ételt kézzel érinteni.²⁵⁸ A Sánta-novellában talán ezért sem juthat a mű hősnének osztályrészéül a vajjas kenyér és a tepertő, csakis a kanállal ehető bableves. (Nem kell viszont ennyire messzire mennünk: nálunk, a keresztény (európai) kultúrkörben is fontos szakrális gesztus a Krisztus testét és vérének magához vevő hívő megszentelt, „áldásos” mozdulatsora.)

A másik fontos, a beavatáshoz kapcsolódó jelenet lehet a főszereplő-Ferike *átöltözési jelenete*, mielőtt enni kezdene. Ferike mosdása egyfajta beavatási (emberavatási) szertartás részeként jelenhet meg előttünk, akárcsak a törölközés és az ingváltás is. Ez egyfajta újjászületési aktusként is felfogható, amikor is a mosdás szimbolikája így egyesíti magában a gyermeklét „halálának” és a felnőtt újjászületésének a szemantikáját. A testvérek kézmosásának rituális cselekvésmozzanatával egészül ki ez a zsánerképhez illő jelenet, amely során a gyer-

²⁵⁴ Értsd: Ferike visszatér a kasszához

²⁵⁵ *Mitológiai enciklopédia*, Bp., Gondolat, 1988, 356.

²⁵⁶ Mircea ELIADE, *Misztikus születések*, (ford.: Saly Noémi), Bp., Európa, 1999, 20.

²⁵⁷ *Uo.*

²⁵⁸ „Az étkezési tilalmaknak [...] eléggé összetett vallási funkciójuk van. [...] Létezik olyan tilalom is, melynek értelmében tilos kézzel érinteni az ételt. A ngarigóknál például abban a hat hónapban, amit az avatandó a vadonban tölt, őrzője rakosgatja az ételt a szájába.” ELIADE, *i. m.*, 37.

mekek mintegy a „megszentelt étel” birtokba vételére készülődve mosnak kezet, mielőtt asztalhoz ülnének.

Ugyanide illő lehet a látszólag jelentéktelen *hagymavágási jelenet*, mely szintén figyelemre méltó betét a novella szövegének végéről: háromszor hangsúlyozza ugyanis az író a hagyma fontosságát Ferike „emberavatása”-ban: „Apámnak szokott mindig hagymát adni, ha bablevest ettünk”(71); „Vágjon édesanyám. Vágjon hagymát hozzá” (72); „Jó vereshagyma volt, s olyan szép karikákra vágva, ahogy édesanyámon kívül senki más nem vágja”(73). A hagyma jelenléte, amint közvetlenül testesíti meg a felnőttiségre érést és egyben a beavatódást eme másik, magasabb szintű szférába, párbeszédre hívhatja értelmezői tudatunkban Peer Gynt alakját híres hagyma-monológjával együtt. „A hipotézis, mely szerint Peer Gynt és Solvejg sorsa beavatási folyamatot tükröz, az ifjúavatási rítus és az irodalmi szöveg szerkezeti-tartalmi megfelelései miatt szinte magától kínálkozik. [...] A primitív és archaikus társadalmak sajátjaként a beavatás funkciója a magasabb rendű lét elnyerése az önkiteljesedés által; folyamata a beavatási próbatételek sora. Peer beavatásának első mozzanata az ifjúavatási rítus lényegét rejtő *átmenetet* idézi: az anyától, a gyermekkor világától való elszakítást. E változásnak éles *határként* kell megnyilvánulnia, hogy a gyermekben és az anyában is mély nyomot hagyjon”²⁵⁹ – fogalmaz tanulmányában Pap Viktória.

III. 2. 4. PRÓBATÉTELES HAZAÚT

Egy másik kiemelendő mozzanat, hogy az *Emberavatás* hősenek önkiteljesedéséhez a beavatási szertartásokat idéző *próbatételeken* át vezet az útja. Az út egy igen dinamikus tér-élmény, ahogyan Faragó Kornélia írja: „nem hely, hanem kereső mozgás.”²⁶⁰ Ezért a boltból való hazaindulás mozzanata is erősen metaforikus töltetű. A próbatétel Proppnál *A mese morfológiájában* is alárendelt szerepet játszik²⁶¹. Propp modelljét átdolgozva Greimas tulajdonított a próbatételeknek különös fontosságot, miszerint: a mese középső része próbatételek sorozatából áll. Eszerint a hazaút egyfajta próbatétel-sorozatként is olvasható. Először a hentessegéd bizalmatlanságán kell túljutnia a gyermeknek, ez a determináltság vagy *előítélet próbája*. Majd a szép, telt keblű hentesné vágykeltő látványán: ez a *testi vágy próbája*. Végül a szomszédos lakó előítéletével kell leszámolnia. A húsbolti jelenet egyébként kétszer is visszatér a műben: először a fiú gyermekként, idegesen viselkedik, zavarban van, másodsor viszont már felnőttként tér vissza: a nő nem mer a szemébe nézni Ferikének. Ahogyan azt Deczki

²⁵⁹ PAP Viktória, *A hagyma végül magára lel. A Peer Gynt mint beavatási folyamat* http://www.napkut.hu/naput_2003/2003_02/087.htm [utolsó letöltés: 2013. július 12] Kiemelés tőlem: L. N.

²⁶⁰ FARAGÓ, *i. m.*, 131.

²⁶¹ V.J. PROPP, *A mese morfológiája*, ford., Soproni András, Bp., Gondolat, 1975, 62–65; 87–89.

Sarolta fogalmaz: „A figyelő tekintet határsértő is lehet, az én-határ megsértése, ahogyan rajta keresztül feltárulhat a másik eidosza vagy ideája”.²⁶²

Megfigyelhető egyébként, hogy a különféle testrészek mindig többletjelentéses „jeltes-tek” a Sánta-novellákban. Ezek szemantikai elemzése nem tárgya a dolgozatnak, de mindenképp a Sánta-kutatás egyik mellékpillére lehet. Hogy egy, a novellából vett példával mégis éljünk: érdekes, ahogyan az anya a tenyerén eljátszik az egyik pénzermével: „Nézte a pénzt, s az ujjaival mindjárt megérintette egy s másik darabját. Egyiket erre, másikat arra, osztogatni kezdte. Feltaszított párat az ujja tövéig, másokat hátra a kéz párnája felé, s egyet-kettőt egész a tenyere szélére”(69). Ha figyelmesen végigkövetjük a pénz útját a tenyéren, akkor egy kereszt alakját látjuk, pontosabban a keresztvetés mozdulatsora rajzolódik ki előttünk. Ennek a természetforikának sorsba (tenyérbe) íródó jelentésrétege igen mélyen van elrejtve a szövegben, ám jelenléte és hírértéke vitathatatlan.

III. 2. 5. HÁROM HATÁR – HÁROM BOLDOGSÁG

Összegzésképp érdemes kiemelni azokat a novellában a narrátor által hangsúlyozott *boldogság*-élményeket, amelyekhez egy-egy *határ* is kapcsolódik. Az elméleti alapot itt a mű mint narratív struktúra vizsgálatához Lotman szolgáltathatja, aki a rész-terekről azt állítja, hogy határ választja el őket egymástól, illetve a történet szereplőjének mint individuumnak a határátlépéséről beszél: egy individuum elhagyja a rész-tér határát, és a történet hordozójává válik.²⁶³

Először is a fizetés öröme tölti el „végtelen” boldogsággal az elbeszélőt: „Attól féltem, bolondnak néznek. Pedig nem voltam az, csak végtelenül boldog” (63). Ekkor fordul be a főhős a hentes ajtaján. „Az ajtó és az ablak határalkotó, a kint és a bent határán áll, elválaszt és egyesít”²⁶⁴ – fogalmaz Faragó Kornélia. Itt találjuk tehát az *ajtót* mint határt, amely metaforikus értelemben a kinti és a benti világ határa, de *ön maga határa* is egyben, az emberavatás folyamatának első állomásaként, ahol is az ajtó „átjárást enged egyik szférából a másikba, s

²⁶² DECZKI Sarolta, *Az érzékiség dicsérete*, Helikon, 2009/3, 448. Lektor Eszter is foglalkozik testes tanulmányában a női tekintet varázsával: „A női szépség nem annyira eszményként van jelen, hanem tipikusan látványként konstruálódik, és mint ilyen, (le)leplezés által mutatkozhat meg leginkább.” LIKTOR Eszter, *A testre vetett tekintet*, A Vörös Postakocsi, 2009, tél, 31.

²⁶³ *Az irodalomtudomány alapjai = Narratív struktúrák*

http://www.germanistik.elte.hu/.../Az%20irodalomtudomany%20alapjai_2008-6.pdf [utolsó letöltés: 2013. július 12.]

²⁶⁴ FARAGÓ, *i. m.*, 119.

így kiválóan alkalmas arra, hogy az emberi megismerés és egzisztencia lehetőségeinek szímluma legyen.”²⁶⁵

Másodízben: a női nem szépségének látványa okoz örömet és boldogságot a narrátor számára: „Mintha perzselő nagy tűzből jöttem volna hűvös levegőre, úgy éreztem magam” (66). Itt a *kassza* jelentheti a határt, mégpedig a *nő-férfi* viszonyt jelezve, az emberavatás második állomásaként.

A *kassza* térbeli pozíciója két világot választ el egymástól: a férfi és a nő nembeli világát. Sánta novellájában a *kassza* környezete egyfajta scenikai díszletként rajzolódhat ki előttünk; a hentesné telt keblének látványa a férfivá érőfélben lévő Ferike számára olyannyira izgató látványt nyújt, hogy a narrátor el is szakad a hagyományos cselekménymeséléstől, és a gyermek-serdülő gondolataiba enged betekintést: „Le-lecsuktam a két szempillámat, s hagytam, lássanak a szemeim. A hentesné nézését, szép fehér nyakát s tovább, amit éppenséggel akar” (66). A narrációs struktúra „megtöréséért” tehát a *kasszánál* látottak a felelősek. A műben egyébként dominánsan jelen van a szexualitás, ugyanis a mű két fontos részénél, az elején és a zárlatban egyaránt „kidomborodik” a hentesné alakja és mellette a vágyait elfojtani alig tudó Ferike kettőse.

Végezetül pedig „a legerősebb öröm” akkor költözik Ferikébe, amikor már nem gyermekként kezeli az édesanyja. „Legerősebb öröm költözött belém, mint amilyen a fizetés perce volt” (72). Itt az *asztal* jelenti a határt: a testvérei az asztalnál, ő a kályha mellett étkezik. Itt a *gyermek-felnőtt* határa figyelhető meg.

Összességében tehát Sánta Ferenc *Emberavatása* a társadalom legkisebb sejtjéről, a családról ad élményszerű, bármikor újra emlékezetünkbe idézhető pillanatképet: „Sánta írásai szubjektív, első személyes formában ábrázolták egy szegényparaszt család életét úgy, ahogy mindazt egy érzékeny szívű és éles eszű gyermek, majd serdülő ifjú látta és átélte”²⁶⁶ – fogalmazott Illés Lajos az író pályakezdő novelláit illetően. A családot összetartó/megtartó, „szeretéből, szivárványból szőtt”²⁶⁷ anya alakja éppolyan meghatározó, mint a férfivá érő Ferike személye. A műben a szeretet és a szegénység motívumát hangsúlyozó monográfust igazolja Sánta Ferenc alábbi nyilatkozata is: „Anyámtól panaszt soha nem hallottam. Halálban, éhségben, betegségben nyugodt maradt és fegyelmezett.[...] Az ő szegénysége mindig néma volt és kimondhatatlan maradt. Ha leült, ott is el-elmaradt a szeme valamerre, csak a

²⁶⁵ HÓDOSY Annamária, *Az (anti-)meta-metafor(ológi)a. (Pillanatképek a „nyilászáró szerkezet” motívumának történetéből)* = *Acta iuvenum, Antik és posztmodern: Irodalomtudományi-és elméleti tanulmányok*, Szeged, 1994, 93.

²⁶⁶ ILLÉS Lajos, *Sánta Ferenc* = I. L., *Kezdet és kibontakozás*, Bp., Szépirodalmi, 1993, 320.

²⁶⁷ FENYŐ, *i. m.*, 86.

keze járt s tett-vett szüntelen, hogy mindig minden meglegyen időre, hogy mégiscsak olyan legyen az élet, mintha a helyén lenne benne.”²⁶⁸ A fenti hosszabb idézetnek nagyon hasonló „hangszerelésű” szólampárjára bukkanhatunk az *Emberavatás* alábbi soraiban, amelyről már a kortárs kritika is méltán állíthatta, hogy „méltó a magyar széppróza legszebb hagyományaihoz.”²⁶⁹ „Ha elgondolom, az egész életünket tartotta a tenyerébe. Azt szortírozta, egyik napját erre, másik napját arra, míg ki nem töltötte mind a hét napunkat. Halál és születés, reggeli, vacsora, az egész életünk a tenyerében feküdt. Csoda, hogy nem szakadt le a karja”(69–70).

Ebben az én-elbeszélésben tehát Sánta ön-narráció és önidéző monológok által formáltat képet műve főhősének (és) *saját* mentális megnyilatkozásairól, amelyekben a „vívódás az etikai kérdéseken szinte magától értetődően hozott létre *határhelyzeteket* a hősök számára”.²⁷⁰

* * *

Egy másfajta „minőségű” határhelyzetbe kerülve találjuk a következő elemzésül választott elbeszélés, az *Isten a szekéren* hősét is. Az „önértés parabolája”-ként aposztrofált következő részfejezet ezúttal fenomenológiai iránytűt választ a mű értelmezéséhez.

²⁶⁸ SÁNTA Ferenc *cím nélküli írása*, i. m., 11.

²⁶⁹ FENYŐ, i. m., 87.

²⁷⁰ VASY, Sánta Ferenc, i. m., 33. (Kiemelések tőlem: L. N.)

III. 3. EGY ABLAKTALAN NÉGYSZÖG NOVELLÁJA:

[*Kicsik és nagyok*]

III. 3. 1. A MŰ GENDER- ÉS TRAUMAELMÉLETI ASPEKTUSAI

Amikor Rousseau társadalomfilozófiájának szólását halljuk újracsengeni a Csokonai-vers ekhó-soraiban – „Ember és polgár leszek,/ Ember és polgár leszek” –, máris kétféle emberről gondolkodunk: az emberről mint *biológiai* lényről és mint *társadalmi* lényről. Eme szociokulturális horizonton jól látszik kirajzolódni a biológiai nem (sex) és az úgynevezett pszichoszociális nem közötti lényeges vonás: az ember egyrészt saját nemi identitásában van jelen a világban, de csak mint természeti létező (mint a „teremtés koronája”) nem élhet teljes életet: születése napjától részévé válik a társadalomnak (személyazonosítót kap), szocializációja során pedig egyfajta *gender identitással* is „feltöltődik”. Ez a gender identitás a tudomány mai állásfoglalása szerint a nemiség alapján fejlődik ki az egyénben, miután azonosul saját nemével. Ez teszi az egyén számára lehetővé azt, hogy kialakuljon helyes önképe, és a társadalomban elfogadott nemének és nemi szerepének megfelelően viselkedjen. „Valamennyien kifejlesztünk [...] történetstruktúrákat, amelyekkel feldolgozzuk és önmagunk számára értelmessé tesszük »életvilágunk« történéseit, vagyis azokat az eseményeket, melyekben magunk is tevékenyen jelen vagyunk, s amelyek így vagy úgy érintik személyes énünket.”²⁷¹

Ezek a viselkedési normák kultúrákként más-más karakterjegyekkel írhatók le, sőt nemcsak térben, de időben is változást mutathatnak. A nemi szerepekhez integrálódott viselkedési minták egyikét viszi színre sajátos módon Sánta Ferenc 1958-ban írt *Kicsik és nagyok* című elbeszélésében, – mintegy a felnőtt-világ duplikátumaként – két gyerek valóságot utánzó, mimetikus, identitáskereső szerepjátékában: „A munkából részegen hazaérkező férjet felesége rettegve fogadja otthon, levetkőzteti, ágyba fekteti, miközben végigélik a köznapi élethelyzet minden apró mozzanatát.”²⁷² Egy egyszerű férfi-nő képletében nem figyelünk föl a már megszokott, gyakorta előkerülő vitasorozatra a részeges férjről és a cseléd-feleségről, ám így, ebben a formájában, ebben a nagyon is mély gyermekjátékba bepillantást nyerve – az írói optikán keresztül – részesei lehetünk egy valóságminta alapján megkonstruált társas kapcsolat belső vívódásainak. A novella elsődleges olvasata egy hétköznapi szituáció kinagyítása: az apa részegen hazatérve feleségére támad, aki gyermekét védelmezően ura szolgálatába áll. Ez a

²⁷¹ PATAKI, *i. m.*, 19.

²⁷² HATHÁZI, *uo.*

mimetikus játék kettős funkcióval bír: egyrésztől valamiféle megismerési szándékkal utánozzák le a felnőttek világát az alig nyolcesztendő körüli gyermekek. Ebben a szimbolikus játékban mind a szociokulturális (családi komplexusokat rejtő), mind az egyéni (lélektani) vetület megjelenik, sőt képes a játékban együtt érvényre jutni. Másfelől az utánzás egy olyan különleges szituációt teremt, amelyben ez a leképezett reprodukciós játéktér a mű végére alárendelődik a novella szövegvilágának. Wolfgang Iser már alaplírává vált könyvében²⁷³ (amely lényegében az irodalmi antropológia első olvasókönyvének is nevezhető) külön fejezetet szentel a játéktér elméleti feltérképezésének. Gondolatvezetése abból a megállapításból indul ki, hogy „A játék sajátos beszédalakzatokban és retorikai trópusokban szilárdulhat meg, melyek olykor többet, máskor egészen mást mondanak, mint amit jelentenek.”²⁷⁴

A mű szövege ugyanis – visszautalva elemzésünk tárgyára – mint egyedi narratívum, a valóságot szerepek által tükröztető világgént hordozza, nyelviségében is figyelemre méltó módon. Azok a nyelvi megnyilatkozások, amelyeket a gyerekektől hallunk, nem mások, mint a felnőttektől hallott viselkedési norma verbális járuléka. Érdekes viszont az, ahogyan ebbe a nyelvi játékba egy harmadik (steril) gyerekszólami meg-megszólal néha „Öreg Bodri... Mindjárt elengedünk, de te elcsavarogsz, ha nem veled játszunk [...]”(208); „Most akard levetni a kabátom!” (210); „Én most elalszom, te akarj levetkőztetni...” (212). A gyerekeknek erre a szerepükből való „kiesésük”-re már Vasy Géza is felfigyelt monográfiájában²⁷⁵, akár csak Hatházi Áron, aki hermeneutikai szellemű interpretációjában a következőket írja: „folyamatosan kilépnek szerepükből [tudniillik a gyermekek – L.N.], ezáltal el is távolodnak a megidézett »felnőtt« világtól.”²⁷⁶ Vasy ennek a szereptörésnek az okát a gyermekszereplők ártatlanságában, a tőlük létidegen, a kegyetlen felnőttvilággal való azonosulási kényszerben látja: „A *Kicsik és nagyok*ban kényszeredetten és komolykodva utánozzák a nagyokat, nehezükre esik a játék, mert idegen a kegyetlenség tőlük.”²⁷⁷ A monográfus látszólag tehát feloldozza a novella cselekvő hőseit a mű történéseiért, ám leleplezetlenül hagyja a gyermekeknek mintául szolgáló társadalom nyomorította férj-feleség (férfi-nő) erkölcsi sebeket hordozó lelkiismeretét. „A traumát egyidejűleg úgy foghatjuk fel, mint egy társadalmi-politikai eseményt, mint egy pszichofiziológiai folyamatot, mint egy fizikai és emocionális tapasztalatot, és mint egy narratív témát az egyéni és társadalmi szenvedés magyarázatában.”²⁷⁸

²⁷³ Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, Bp., Osiris, 2001.

²⁷⁴ *Uo.*, 304.

²⁷⁵ „A gyerekek állandóan »kiesnek« szerepükből.” V. G., *Sánta Ferenc, i.m.*, 49.

²⁷⁶ HATHÁZI Áron, *Szavak mögül tükörbe nézni* (Sánta Ferenc: *Kicsik és nagyok* című novellájának értelmezés a hermeneutika szellemében.) www.hathaziaron-irodalom.freeblog.hu [utolsó letöltés: 2013. 07.18.]

²⁷⁷ *Uo.*

²⁷⁸ ERŐS Ferenc, *Trauma és történelem* = E. F., *Trauma és történelem: szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok*, Bp., József Műhely, 2007, 16.

A novellabeli gyermekjátékban egyfajta *világszimbólum* tükröződik, amelyben a nemi szerepek áttételes identitással jelentkeznek: Eugen Fink szerint „nem annyira a létmegértés, mint sokkal inkább a világhoz való viszony jellemzi az emberi lényt. A kozmológiai, vagyis világra irányuló gondolkodás a játékban találja meg a legfőbb kifejeződési formáját, ami nem csupán egy alapvető emberi fenomén a szerelem, a munka, a küzdelem és a halál mellett, hanem az ember világhoz való viszonyának szimbóluma is.”²⁷⁹ A szerepjáték tükrözési technikája jó alkalmat ad arra, hogy egy valóságos és egy fiktív világot együtt ábrázoljon.

Érdekes, ahogyan ez az elméleti gondolkör behálózza az iseri játék kategóriáját: Isernél olvashatjuk: „A játék a szöveget tükörvilággá teszi, amelyben semmi sem kerülheti el a megkettőződést. A tükörvilág megkülönböztető szerepet kap, mert a tapasztalati világot korábban nem látott fénytörésben tükrözi, ugyanakkor az általa tükrözött világban egyfajta törést testesít meg.” Majd innentől Finket idézi ő maga is: „Kitárul felénk, megjelenik a szemlélődő előtt, ám soha nem a valós világból nyílik, nem olyan, mint egy valódi szoba az ablaküveg mögött. Nem léphetünk be, nem hatolhatunk be a tükörvilágba, vagyis hozzáférhetetlen – ugyanakkor látható, egyfajta látványt kínál, és ennyiben olyan, mint egy ablak, amelyen benézünk.”²⁸⁰ A valóságot mint társadalmi életképet modelláló ablaktalan négyszöglakása a műnek éppen ezért nehezen „befogható” a külső olvasó-szemlélő részéről: ez adhatja azt a hermeneutikai kételyt is, amellyel a szöveg interpretációjában szembesülni kényszerülünk: az ablakon kinézve egy Másik világot látunk többnyire, úgy, hogy közben mi is annak a világnak a részeseleme vagyunk, a tükörben ugyanakkor önmagunkat láthatjuk viszont. Ám itt nincs sem ablak, sem tükör, csak falak: a teljes létfeltárás és megismerés falai.

A férj-feleség megszokott, ismétlődő cselekvésmozzanatai is a novella „előtti” térben és időben, a valósághoz rendelődve történnek, míg az őket utánzó kisfiú-kislány párosának nyomorúságos életképei a gyermeki pszichikumon átlényegülve tárulnak elénk: magában a novellában, annak imaginárius szövegterében és idejében. Ez a kettősség adhatja azt a különös „vibráló” feszültségét a Sánta-elbeszélésnek, amelyben a név nélküli szereplők személytelensége csupán az általánosító funkció miatt marad távoli, „ismeretlen”, de világ- és önismereti játékukban a mű folyamán már nagyon is személyiséggé formálódnak számunkra. Személyiségjegyeik főképp a mű cselekvéssorából töltődnek föl, de nem téveszthetjük szem elől azt sem, hogy „Sánta Ferenc végzetes egyszerűséggel megírt novellája szuggesztív annyira, hogy kénytelenek vagyunk miatta magunkba nézni.”²⁸¹ Ezen a szinten viszont egy harmadik réteg is megjelenik: a műhöz való olvasói viszonyulásunkban, intencionális befogadói pozíciónk-

²⁷⁹ *Filozófia*, főszerk.: BOROS Gábor, Bp., Akadémiai, 2007, 1016.

²⁸⁰ ISER, *i.m.*, 330. (Eugen Fink: *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart, 1960, 99.)

²⁸¹ HATHÁZI, *uo.*

ban akaratlanul is azonosulási vágy törhet ránk. Hogy ez a szerepintegráció bekövetkezik-e bennünk, vagy sem, ennek próbája lehet az, hogy a mű záró képébe merevített gyermek-asszonnyal azonosulva, vele együtt tenyérbe temetjük-e az arcunkat, vagy passzívan kivonulunk a mű erőteréből, ahogyan az elbeszélő is lassan elfordítja tekintetét a hasára fordult, álomittas férjről.

Az ebben a pozícióban rögzített zárlatban a legfeltűnőbb a szereplők elnémulása lesz. A hallgatásban objektiválódott krízisig azonban számos traumatikus nyelvi frazéma után jutnak el a szereplők: ilyenek például a gyermek-asszony *szakrális* szófordulatai: „Én édes istenem! Istenem, mikor szabadítasz már meg...” (209)., vagy az „Édes istenem, Szűz Máriám...” (uo.), továbbá: „Jaj, teremtőm”²⁸²(210); „Jaj, istenem, miért teszel tönkre. Keserves, nyomorult élet!” (uo.). A másik fél részéről, a férfi (férj) identitáshoz illő szójárások már a *profán* szaknyelv stílusrétegeiből (szleng, argó) valók főképp: „...dögölj meg” (209); „Mars!” (210); „Bestia!” (212); azonban találunk példát a két nyelvi regiszter együtt szerepeltetésére is: „...keserves Isten... A keserves világ... fúj, betyár Krisztus!...”(209). A fel-felbukkanó szóismétlések pedig olyan stilémáknak is tekinthetők, amelyek a Sánta-prózára gyakorta jellemző szöveggrammatikai eljárások is egyben, és amelyek olykor balladisztikus stílust kölcsönöznek az író egy-egy kisprózájának.²⁸³

A szereplők nyelvi regiszterei mellett érdemes figyelniük azonban az elbeszélőre is, aki a novella zárlatában metonimikusan is elvarrja a mű szálait, azzal a gesztussal, hogy a műben a gyerekek a lábuk alatt széttúrják a vonalakat, az otthont, a békét, a boldogságot²⁸⁴: „Lábuk alatt felgyűrődött a föld, széttúrták a megrajzolt vonalakat” (212). Ha a traumát²⁸⁵ olyan halálos sebként fogjuk föl, amely sebet ejt a lelken, és amely seb begyógyulhat idővel, de a heg megmarad²⁸⁶, akkor áttételesen a mű elején a porba karcolt ablaktalan négyszöglakás szétdúlt vonalai hordozzák ezeket a hegeket, szimbolikusan is kimondva azt a kimondatlan jelentést, mely szerint: a ház, amit a porba rajzoltak, valóban nem volt *otthon*. A határok

²⁸² Érdekes, ahogyan az író köznevesült formájában alkalmazza mindenhol az „isten”, „teremtő” szavakat.

²⁸³ A *Sokan voltunk* című elbeszélés például akár vesszorokra is tördelhető, olyan egyedi prozódiai vonást mutat. Vö.: SÁNTA, *i.m.*, 16.

²⁸⁴ SZÜK Balázs, *Élet egy négyszögben*, Magyartanítás, 2011/5, 14–15.

²⁸⁵ A traumaelméletekhez lásd még többek között: Juliet MITCHELL, *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, Thalassa, 1999/2–3., 83–106. és Judith Lewis HERMANN, *Trauma és gyógyulás* (ford.: Kuszing Gábor – Kulcsár Zsuzsa), Bp., Háttér – NANE Egyesület, 2011.

²⁸⁶ „A traumát sokan olyan puskaövéshöz hasonlítják, mely halálos sebet hagy a pszichén. Ezért aztán a trauma sebei sosem gyógyulnak be. Lehet a sebet kezelni és kötözni. De még ha be is zárul a seb, a heg soha el nem múlik.” HELLER Ágnes, *A trauma szégyene, a szégyen traumája* ; http://www.multesjovo.hu/en/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile_id/699/ [utolsó letöltés: 2013. szeptember 3.]

törlésével együtt jelentkezik „a *kint* és a *bent* közötti határok megszűnése, az elkülönült lét terének kitárulása a külső világ felé.”²⁸⁷

III. 3. 2. A SZIMBOLIKUS JÁTÉKTÓL A DRÁMAI ELBESZÉLÉSIG

Sánta Ferenc *Kicsik és nagyok* című novellájában fájdalmasan plasztikusan jelenik meg a kisgyerekek óriási szereptanulási és utánzási igénye. „A szimbolikus játékok világát az »olyan, mintha« élmény, az elhitelesnek e sajátos hangulata jellemzi. Ebben a viselkedésben a behelyettesítésnek, az áttételeknek a fonalán megy tovább valamilyen indulat, vágy, szorongás; minden áttételnél hozzákapcsolódik valami a helyzetből, a körülményekből és ugyanakkor elvezetődik valami az indulatból”²⁸⁸ – fogalmaz Luthardt Andrea a szimbolikus-dramatizált gyermekjáték pszichikai hátterét magyarázva. A novella szereplőpárosának „cselekedetei” hűen képesek igazolni a gyermeklélektani megfigyelések minden ilyesfajta megnyilatkozását: „Érzelmi életét ebben az életkorban a gyermek még spontán nem tudatosítja, »csupán« átéli, és ezt a játszással mintegy közvetlenül megismétli, és ezzel fogalmazza meg önmaga és környezete számára is. Mindazokat a dolgokat tehát, amelyek érzelmileg foglalkoztatják – akár kedvezően, akár kedvezőtlenül –, mint el nem intéződött dolgok egyrészt mindennapi magatartásában, másrészt spontán játszásban *dramatizálva* jeleníti, ismétli meg. Ezzel a megismétléssel »emlékezik«, próbálja meg ezeket a dolgokat feldolgozni.”²⁸⁹

Ennek a novellaformába transzponált *eredeti* „drámá”-nak az olvasása során merülhetnek föl bennünk önreflexív tulajdonságú kérdéseink, ahogyan Hatházinál is. Nála ez a kérdés a következőképp artikulálódik: „Még mindig azt a »játékot« játszom, amelyet a szüleimtől láttam, vagy esetleg már engem játszanak el mások? És az élet könyörtelen színpadán mit szól a nézőközönség, hogy érzik magukat a szereplők?”²⁹⁰ Én a magam részéről Sánta Ferenc kreatív írói vállalkozását – a művet illetően – abban látom, hogy egy valóságos, a cselekmény adta dikciójában és akciójában „eleven” drámai szituációt dolgoz föl az író elbeszélhető történetként, kvázi elbeszélésként.²⁹¹

A mű recepciójában bűvópatakként tehát föl-fölbukkan a dramatizált játék prózába való átírás „gyanúja”: „A kisfiú saját apját, a kisleány pedig az anyját alakítja ebben a szív szo-

²⁸⁷ FARAGÓ, *i. m.*, 156.

²⁸⁸ LUTHARDT Andrea, *Játék és gyógyítás* = Balogh Tibor, *Lélek és Játék* (Akadémiai, Budapest, 1991, 45. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:TP5bqHlmWMJ:landrea.digitalnet.hu/jatek.htm+&cd=109&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&client=firefox-a>

²⁸⁹ LUTHARDT, *uo.* (Kiem. tölem: L.N.)

²⁹⁰ HATHÁZI, *uo.*

²⁹¹ *Az áruló* című regénye is olyan, mintha egy forgatókönyvet olvasnánk, amit megírt drámában is *Éjszaka* címmel.

rongató, valóságos *színdarabban*”– sűríti egy mondatba az elbeszélés „szereposztását” Hatházi. Egy elég izgalmasnak ígérkező módszerrel – amit nevezzünk most re-dramatizációnak – próbálkozom most annak érdekében, hogy közelebb juthassunk a mű mélyen drámai vonásaihoz, amelyek egyben a szereplők hordozta lélektani drámának az olvasóra gyakorolt hatását is igazolhatják. A mű szüzséje ugyanis egy olyan valódi drámai szituáció, amelyről már többen leírták, hogy: „...groteszk betekintést nyújt kicsik és nagyok, azaz egy az udvaron foglalatoskodó gyermekpár hátborzongatóan valóságos játékába.”²⁹² Ha a mű cselekményszálát felvéve lépésről lépésre sikerülne úgy felgöngyölítenünk az írásműben zajló eseményeket, hogy azt közben visszaalakíthatnánk egy mű előtti (pre-)drámává, amelyből valójában kicsírázhatott az elbeszélés magva, akkor a Sánta-kispróza másik jellegzetes stílusát is sikerülne igazolni. Azt tudniillik, hogy a lírai-balladai hatású novellák mellett a drámai szövetűek is fellelhetők az életműben: a most elemzés tárgyául választott *Kicsik és nagyok* mellett ugyanis akad még példa erősen drámai hangvételi-szituációjú novellákra, gondoljunk csak *Az öreg ember és a fiatal*, *az Olasz történet*, *a Tyúk és kakas* vagy a *Nácik* című novellákra; *Az ötödik pecsét* vagy a *Húsz óra* és *Az áruló* című regények drámai (olykor tökéletes színpadképet is nyújtó) jeleneteit nem is említve.

* * *

Még egy gondolat erejéig térjünk vissza Iserhez, aki irodalomantropológiai főművében fontos fejezetet szán az ember mimetikus szándékú önképező szerepjátékok elemzésének. A színrevitel szerinte, mely „minden műalkotás sajátja, az emberi önértelmezés intézménye”.²⁹³ Iser a reneszánsz pásztorjátékok példáját felhasználva fejti ki gondolatmenetét: „A pásztorjátékok (dramatikus költemények és/vagy pásztori elbeszélések)²⁹⁴ főszereplői olyan hercegek, akik pásztoroknak álcázzák magukat, hogy beléphessenek egy előlük elzárt világba.”²⁹⁵ Sánta gyermekszereplői elől viszont nincs elzárva az a világ, amit eljátszanak, sőt: részesei, az életben igaz, csak mellékszereplői a családi drámának. Ugyanakkor valóságos (gyermek)félelmeik leplezésére találják ki, játsszák el/viszik színre (rendezik meg) saját belső traumájukat is leleplező nagyon is komoly játékokat az Élet Színpadán. Iser kitér Friedrich

²⁹² HATHÁZI, *uo.*

²⁹³ ISER, *uo.*

²⁹⁴ Itt is megfigyelhető a műfajkeveredés: a reneszánsz drámai költeménynek lehet a párja a modern drámai elbeszélés.

²⁹⁵ „Viszont a hercegek arra vágnak, hogy miután bejutottak a tiltott helyre, saját valójukban legyenek fölismerhetőek. Ez ahhoz vezet, hogy folyamatosan játszanak saját szerepükkel (álcázó maszkjukkal), mert le is akarják leplezni önmagukat, de meg is akarják tartani álcukat, mely a számukra tiltott területen való tartózkodás záloga. Vagyis a leplezés és leleplezés kettősségét egyszerre kell gyakorolniuk. Egy ilyen kettős játék valójában nem reprezentálhat mást, mint magát ezt a játékot. Az egyidejű fel- és elfedés a fikcionalitás illusztrációja, mely megengedi, hogy egy eltitkolt dolog megtévesztés révén táruljon föl.” ISER, *uo.*

Georg Jünger játékkonceptiójára is, akinél az utánzás fémjelezte játékok alapvető jellemzője, hogy játékos módon olyan viselkedést képeznek le, ami maga nem játék. Piaget-nél viszont az utánzás az alkalmazkodás feltétele: „A gyerek és szülei, vagy a szülők szerepét játszó felnőttek közötti érzelmi kapcsolatok egyik lényeges eredménye a lelkiismereti kötelesség sajátos erkölcsi érzéseinek létrehozása.”²⁹⁶

A műnek külön tanulmányt szán Szűk Balázs, aki részletes elemzésében már sok fontos dologra ráirányítja az olvasó figyelmét (ilyen például a szereplők anonimitása a Bodri kutyával szemben). A novella interpretációi között viszont nem találoztunk egy igen lényeges, szembetűnő jeggyel (noha – ahogyan azt már a korábbiakban jeleztük – többen is számoltak a mű dramaturgiai fogásaival), hogy tudniillik a gyermekek egyszerre szereplői és rendezői is a jelenetüknek. Ebből a sajátos, sokkal inkább kényszer-, sem mint választott pozíciójukból adódik az a „kettős játszma”, amit Iser úgy ír le, mint az olyan szereplői attitűdöt, amelyben a szereplők egyszerre vannak önmaguknál és önmagukon kívül (l. a gyerekek műbeli kiszólásait, instrukcióit).

A szerepjátékban benne-levés alkalmával egy stilizált világ szereplői ők, adott drámai térben. Az elbeszélés nyitómondata az udvar hátulján található kertet jelöli meg játéktérként, amelynek édenkerti jelentésbeszivárgását indokolhatja a két főszereplő: egy kislány (Éva) és egy kisfiú (Ádám) jelenléte. A mű első bekezdését implikáló paradicsomi történet folytatódik tovább a második bekezdésben (színben), amelyben „[a] fiú egy fadarabbal négyszöget rajzolt az agyontaposott földre” (207). Ebben a képben nem a nő teremti újra a „vesztett édent”, mint Madáchnál: a kislány kívülállóként csak néz, figyel. Passzivitását a karjában *lapuló* kis játék baba is erősíti. Érdeemes felfigyelnünk a mű elején megjelenő *élő* szereplőpárhoz tartozó *élettelen* tárgyakra. Ebben a dichotomikus viszonyban jól látszik, ahogyan a kisfiú fadarabja mint eszköz a fiú keze által aktívvá, cselekvővé válik: általa teremődik meg a négyszöglakás. A kislány karjában lévő játék babát is élettelennek látja az elbeszélő, ellenben a szereplő „életre kelti” azt: „Azt szeretném, ha először az ágyat rajzolnád meg, rettenetesen álmos a kicsi, alig tudja nyitva tartani a szemét” (207). Ez a mondat nemcsak azért érdemelhet kiemelés a műegészből, mert az első megszólalás az elbeszélésben, hanem azért is, mert a kislány utolsó megnyilatkozása a novella zárlatában szintén a baba lesz: „A gyermek!” (212).

A játéktér konkrétabb behatárolása is fontos a műben: „Ketten játszottak az udvarban, egészen hátul, a kert első fái között” (207). A kert már térpoétikai aspektusból is fontos hely-

²⁹⁶ „A játék, amelyben megismerési és érzelmi tényezők egyaránt érvényesülnek, a 2 éves kortól 7–8 éves korig tartó alperiódusban először annak a szimbolikus játéknak a kibontakozását hozza, amely a valóság asszimilálása az énhez és vágyaihoz, hogy aztán az építő és a szabályjátékok irányában fejlődjön tovább, amelyek a szimbólum objektívalódását és az én szocializációdását jelzik.” Jean PIAGET – Bärbel INHELDER, *Gyermeklélektan*, Bp., Osiris, 1999, 116, 110. (Erkölcsei lelkiismeretről is ő beszél.)

szín: „az idő és a tér széttartása közepette létrehozható egység, jellegzetes kronotopikus elem”²⁹⁷, amelyben a kert (értsd: világ) egy kiszakított darabját alakítják ki önmaguk számára a négyszöglakás megrajzolásával – s benne a család megjelenítésével – a szereplők. Érdekes, hogy a falak kerülnek a legkésőbb megrajzolásra, mintha (szerepbe)korlátoltságukat a végső-kig ki szerették volna időben tolni. És itt lép be azonnal a képbe a kutya, aki fához kötöttsége ellenére is szabad, legalábbis abban a tekintetben, hogy öneki nem kell szerepet játszania. Aztán mégis arra kényszerül, hogy a kötelet rántsa meg a nyakán (előzetesen a kisfiú adta neki parancsba!). Fontos szerkesztésbeli gesztus Sánta részéről, hogy közvetlenül ezután a jelenet után szólaltatja meg a kislányt, ekképp: „Én édes istenem! Istenem, mikor *szabadítás* már meg...” (209).²⁹⁸ A kötél képéhez társuló korlátoltság, a szabadság utáni vágy a kislány hangján szólal tehát meg. A fiúra is érdemes azonban egy pillantást vetnünk, aki egy időre kilép a kreált térből, és a kerítéshez megy²⁹⁹: „A kerítések elsősorban abból a célból emelkednek, hogy védelmezzék azt, ami számunkra kedves” – fogalmaz Gordon W. Allport.³⁰⁰ A négyszöglakásból egy pillanatra kilépő fiúnak megvan tehát a lehetősége a külső – a világban való – szemlélődésre. A „színjáték” kedvéért is kintről kell hazaérkeznie a részeg férjet alakító gyermekszereplőnek, ez is indokoltá teszi a négyszög elhagyását. A drámai szituáció komikus „átrajzolása” ott érhető tetten, amikor is a fiú nem tud bemenni a négyszögházba, mert elfelejtett ajtót rajzolni a házra (és ablakot is!): „A kislány elvette a kezét az arcáról, és kacagni kezdett. »Megint a szekrényen jössz be...«” (210). A békés családi idillt képező anyagyermek párost zavarja meg és zilálja szét a külső betolakodó személy, aki persze a családhoz tartozik, ám durva nyelvi megnyilatkozásai („Ott dögölj meg, ahol vagy...”; 209) félelmet szülnek, erőszakosságot sugallnak. Nem véletlenül, hiszen az író ezáltal készíti elő számunkra azt a jelenetet, amelyben a fiú a lány rövidre nyírt haját próbálja cibálni, miután lerángatta annak ruháját, és amely egy végső, civakodó képbe torkollik, amelyben „egyensúlyukat veszítve végigvágódtak a földön” (212). A novella *drámai* jelenete itt éri el tetőpontját. A mű befejezése is csak látszatmegoldás marad: a fiú-apa részegen elalszik, a lány-anya ekkor bátorodik kifordítani annak zsebeit, remélve, hogy az hozott haza valami pénzt nekik. Ám csak *kődarabok* hullnak ki a zsebből, azaz az asszonylélek nyomor-kövei; majd egy kis *spárga*, ami a szerepjáték elmesélés-fonalának megszakadását jelezheti, és egy *színes üveg* hullik a földre, utalva a kimondatlanra: az utolsó remény is a darabjaira hullott szét. Végezetül a *kulcs*, ami szintén a férj kabátzsebéből kerül elő, és esik a földre, az egész színjáték-novella „nyitjá-

²⁹⁷ FARAGÓ, *i. m.*, 72.

²⁹⁸ Kiemelés tőlem: L. N.

²⁹⁹ A „kerítés” és a „kert” ugyanazon töből származik (TESz)

³⁰⁰ Gordon W. ALLPORT, *Az előítélet*, Bp., Osiris könyvtár, 57.

nak” (mondanivalójának) meg-és feloldhatatlan problémáját szimbolizálhatja. Erre az elbeszélő úgy reagál, hogy végképp kikerülve a történet erőteréből, a kislányra irányítja az olvasó tekintetét, akinek kezébe temetett arcát sem láthatjuk. Ez az arcnélküliség (az ablaknélküliség mellett) szintén méltó (négyyszög)keretbe foglalja a művet, hiszen a tudatosan általánosító műcím is ezt hordozza:³⁰¹ Kicsik és Nagyok, gyermekek és felnőttek sorsdrámáját.

III. 3. 3. TÁRSADALMI KORRAJZ – GYERMEKI OPTIKA

A kortárs irodalomértői közösség részéről B. Nagy László az író második novelláskötetének kontextusában, a *Farkasok a küszöbön* (1961) tizenegy darabjának egyikeként ír a műről: „A játék nem elvonatkozik a valóságtól, hanem plasztikusabbá, megfoghatóbbá – félelmetesebbé teszi jelenlétét: a *Kicsik és nagyok*ban két kisgyermek papa-mama játékában megelevenedik a szülők nélkülsége, az apa alkoholizmusa, az anya, szerencsétlen, kiszolgáltatott helyzete. A novella „magja” tehát egy szinte naturalista életkép.”³⁰² Ebben az állapotban, amit a pszichológia tárgyvesztésként ír le, egyfajta detraumatizálásról is szó van. Jörn Rösen ekképpen fogalmaz ezzel kapcsolatban: „Még az elfojtás sötét odújában is igyekeznek ezek az élmények kifejezésre jutni. Ha az emberek nem tudnak beszélni róla, képtelenek a nyelv és a gondolkodás hiányát kényszereselekvésekkel, életvitelbeli kudarcokkal és szakadékokkal kinyilvánítani. Ezen a »szavakon túli nyelven« kell »beszélniük« róla, egyszerűen azért, mert rájuk nehezednek ezek a tapasztalatok, és valahogy meg kell küzdeniük ezzel a ténnyel.”³⁰³

Általában megfigyelhető, hogy a kritikusok a *játék és a valóság* egymáshoz való viszonyát próbálják szövegértelmezésük terébe bevonni. Véleményünk szerint azonban inkább a „fecseg a felszín, hallgat a mély” kettőssége érhető tetten akkor, amikor a felnőttek mindennapos, hétköznapi drámáját olvassuk a gyerekszereplők egyszeri (novellabeli) „tolmácsolásában”. Alkoholizmus, nincstelenség, kilátástalanság, családon belüli erőszak; ezekkel a szociális tartalmakkal itatódik át az elbeszélés, miközben a szerepjátszó formaiság célja éppen az lehetne, hogy föloldja ezt a krízist, amivel nyomasztó módon a műben szembesülünk. A játék viszont szívszorítóan komoly, talán a valóságos helyzettől is komolyabb: a gyermeki perspektíva ugyanis – a gyerekek életkori sajátossága miatt is, és emocionális „vakság”-a miatt (hogy tudniillik, traumatikus élményként nap mint nap ezt az agresszív, szeretethiányos szituációt

³⁰¹ Érdekes megfigyelnünk a kisfiú arcát is, akit kétszer is a játék babával von párhuzamba az elbeszélő: mindkettejüknek kék a szemük, de míg a játék baba ajkáról már lekopott a festék, addig az erőlködéstől kipiroslott arcát látni a fiúnak.

³⁰² B. NAGY László, *A teremtés...*, i.m., 408. (Kiemelések tőlem: L.N.)

³⁰³ Jörn RÖSEN, *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban*, Magyar Lettre Internationale, 2004. ősz, 54.

látják, ezért így rögzül bennük) – nem képes túllátni a jelenen: nyilvánvalóan a gyerekeknek nincs múlt-kontrolljuk sem: az apa-anya egykori, még gyermeknélküli, feltételezhetően szeretetteljesebb viszonyáról nincs, mert nem is lehet érzelmi „képzetük”.³⁰⁴

A társadalomkép-festésre többféle írói módszer és stílus kínálkozik a részletezőtől (*Hét krajcár*) a parabolikussá kitágításig (*Sokan voltunk*), a szimbolikustól (lásd E.T.A. Hoffmann: *Az arany virágcserep* kristálypalack-jelenetét) a naturalistáig (pl.: *Barbárok*). Sántánál a társadalmi gondokat (is) problematizáló elbeszélésanyag nemcsak szociológiai tényanyagból, hanem egyéni élettapasztalatból is táplálkozik (Sánta sokat említi interjúiban is szegény családból való származását). A társadalmi korrajz tehát nem csupán az írói objektíven át lesz érzékelhető, hanem a gyermeki optikán keresztül is.

Görömbei András írja Sánta nagy elődjének, Móricznak az *Árvácskájáról*: „Benne a világszerűség és a megalkotottság, a metonimikus és metaforikus ábrázolás olyan szintézise valósul meg, amelyik egyszerre hordozza a társadalom- és erkölcskritikai bírálatot és az emberlét titkait fürkésző egyetemes emberi távlatokat. Ezért mai önismeretünknek is nélkülözhetetlen része.”³⁰⁵ Mintha Sántában ezek az igények fogalmazódtak volna meg újból. Nincs szó tehát másról, mint hogy az író igazságkereső, a korabeli és a mai társadalomnak is tükröt mutató szándéka artikulálódik egy ablaktalan (külső fókusz nem engedő), négyszög-világban, annak „valóságos” játékában, drámajáték-formájú valóság-/(társadalom) ábrázolásában.

* * *

A világmegismerés végtelen tapasztalati lehetőségéből a következő fejezet primer anyaga, a *Kicsik és nagyok*, egy másik, társadalom-determinált szituációba helyezi szereplőit. Egyedisége a műnek abban nyilvánul meg elsőként, hogy képes túljutni a szociológiai vizsgálódás irodalmi anyagfeldolgozásán, és ezáltal egy ablaktalan négyszögbe zárt világ megmutatására törekszik, melyben a gyerekszereplőkön keresztül akár még az alábbi írói világgép is érvényre juthat: „Az emberben való jóra való képesség, az embernek az a tulajdonsága, hogy a jót el tudja választani a rossztól, egy bizonyos életkor elérése után, ez olyan természetes sajátja az embernek, mint a földnek az, hogy föl lehet szántani és terem.”³⁰⁶ Ezt a nyolcévesek komoly játéka egy „görbe tükrön”, a mű szövegvilágán át mutatja be számunkra.

³⁰⁴Lazarustól származik az ötvenes évek új pszichológiai fogalma, a coping. (To cope= megbirkózni a megterhelésekkel, legyűrni a nehézségeket.) LAZARUS, R. S., (1966) *Psychological stress and the coping*, New York, Process

³⁰⁵GÖRÖMBEI András, *A Móricz-értelmezés új útjai*, Hítel, 2004/7, 55.

³⁰⁶Vö.: a 3. számú függelékkel! (Koczkás Sándor-interjú)

III. 4. AZ ÖNÉRTÉS PARABOLÁJA

[Isten a szekéren]

III. 4. 1. EGY TRANSCENDENCIÁRA NYÍLÓ ABLAK

„Ha a Képek nem volnának egyben a transzcendenciára nyíló »ablakok« is, végül a legnagyobb és legcsodálatosabb kultúrába is belefulladnánk.”
(Mircea Eliade)

„A transzcendentális szubjektum szükségszerűen emberként ölt véges alakot.”³⁰⁷
(Eugen Fink)

Isten-ember-világ viszonyának sokféleségét az irodalom mindig igyekezett valamilyen formában feldolgozni. Nem volt ez másképp a többi művészeti ággal sem: különböző kérdéseket és válaszokat fogalmazott meg eme tripoláris viszonytal kapcsolatban. Nyelvisége miatt mégis az irodalomra hárult a legnagyobb feladat: választ találni arra a kérdésre, miszerint hogyan vihető színre³⁰⁸ ez a transzcendens és ember közötti viszony, amelynek lét- és beszédmódja nem fakadhat ugyanazon töről, mégis, a világban benne lévő embert ontológiai kérdés-horizontjából képes kimozdítani az önértés kérdése felé.³⁰⁹ Ha jól belegondolunk, immanensen minden irodalmi műalkotásban benne rejlik a transzcendentális jelenlétének lehetősége a mű fikcionalitásából vagy ihletettségéből adódóan. Éppen ezért, ha egy műben „kimondottan” is alakot ölt az Isten figurája, az máris többszólamúvá teszi a művet, melyben a szöveg világának fikciós tere, valamint transzcendencia felé nyíló horizontja együttesen válik értelmezés tárgyává, fenomenológiai feladvánnyá.³¹⁰

³⁰⁷ Nem tartozik egyelőre szorosan az elemzéshez, ám később még szó lesz róla, ezért megjegyzendő: Eliade előző – lábjegyzetben idézett – kijelentése a Husserl- és Heidegger-tanítvány, Eugen Fink 1930-as *A kép mint „ablak” a képvilágra* című passzusát (vö.: a mottó!) írja tovább historikus szemléletével. Eugen FINK, *Megjelenítés és kép = Kép, fenomen, valóság*, Szerk.: Bacsó Béla, Bp., Kijárat, 1997, 95–96.

(Mivel az ablak-metaforika jelentősen áthatja Sánta Ferenc rövidprózáját, ez indokolja jelen alfejezet címhasználatát.)

³⁰⁸ Vö.: Wolfgang Iser, *A színrevitel mint antropológiai kategória = W. I., A fiktív és az imaginárius*, Bp., Osiris, 2001, 358–368.

³⁰⁹ „Az összes kérdés közül a legmagasabb rendűek azonban [...] a metafizikai kérdések” – állítja Husserl, majd tovább folytatja: „Ezek a születést és a halált, az »én« és az emberiségként objektiválódott »mi« végső létét, a teleológiát érintik, ami végül visszavezet a transzcendentális szubjektivitásba és annak transzcendentális historicitásába(...), amely az isteni »hatás« igaz helye [Stätte], mely hatáshoz a világnak mint »miénknek« a »konstitúciója« tartozik – Isten felől kifejezve az állandó világteremtés [Weltschöpfung] bennünk, transzcendentális, végső módon igaz létünkben.” (Husserl levele Albrechthez, 1932. Eredeti szöveghely: Edmund Husserl: *Briefwechsel IX. Familienbriefe*. Hrsg.: K. Schumann. Dordrecht-Boston-London: Kluwer, 83.) Husserlt idézi: TENGELYI László, *A tapasztalat és a végtelen: Kant és Husserl*

<http://www.vilagossag.hu/pdf/20050213202418.pdf> [utolsó letöltés: 2013. március 30.]

³¹⁰ Az itt fölvilantott fenomenológiai út bejárható a Sánta-mű értelmezésében Husserltől Scheleren, Merceau-Pontyn át Lévinasig.

Az is hamar belátható, hogy – a téma ontológiai érintettsége ellenére is – kevés a száma azoknak a szépirodalmi szövegeknek, amelyekben az Isten „figuratív valójában” jelenítődik meg a szövegben és válik elbeszélhetővé.³¹¹ A transzcendens szereplő beiktatása a szüzsébe tehát mindenképp egy új aspektusú párbeszéd kezdeményezését implicálja magával a művel, de éppúgy narratopoétikai törést is okozhat esetlegesen az olvasatban, pláne ha az életmű egésze felől sem kapunk „autentikus” magyarázatot a transzcendens szerepeltetésére.

Így vagyunk az *Isten a szekéren*-nel is: Sánta Ferenc írása már címében is valami különöst, az életmű egészében is valami szokatlant hordoz, ugyanis az író szépirodalmi munkáira nem jellemző a fantasztikus tónus sem, nemhogy a transzcendens megjelenítése.³¹² Általánosságban kijelenthető: Sánta Ferenc rövidprózai alkotásai egy egységesnek nevezhető szerzői világ-és értékrend hordozói, ám a szegényparaszt találkozás az Istennel mintha „kilógna” a Sánta-oeuvre-ből. Ami miatt mégis érezzük rajta Sánta „kézjegyét”, az az erősen a dialogicitásra épülő elbeszélői szerkesztésmóddal magyarázható: Sánta gyakran „egyfelvonásos mikrodramák”-ba sűríti novellái cselekményét (többnyire kétfigurás szereposztásban). Továbbá az *Isten a szekéren* a Sánta Ferenc-i humánus magatartás és etikus

³¹¹ Ugyanakkor az ember kapcsolata (vagy tágabb értelemben: az emberiség küzdelme) a transzcendenciával, találkozás az Istennel az irodalomban minden időben és minden alkotónál felfedezhető ihletforrás, hol hangsúlyosabb, hol kevésbé meghatározó jelleggel. Az irodalmi műnemek közül a lírában az úgynevezett „istenes versek” csoportját említhetnénk, azonban ez a kategória igen problematikusnak nevezhető, ugyanis minduntalan a „Ki beszél?” és a lírai apostrophé kérdésével kényszerül számolni sok egyéb kérdéskör (pl. a vers mint imádság széles spektrumú témaköre) mellett. (Vö.: TAKÁCS Miklós: *Ady, a korai Rilke és az „istenes vers”* című könyvének VI. fejezetével! Csokonai Universitas Könyvtár, Db., Debreceni Egyetemi, 2011.)

A drámában a moralitás, a mirákulum és a misztériumjátékok transzcendens szereplőinek figuratív alakítása kelthet feszültséget a befogadóban. Az epikában az eposz és az eposzok antropomorf istenvilága az, ami a műveknek sajátosan nem evilági atmoszféráját adja.

A prózára vonatkoztatva – közös természetükre hivatkozva, a lírával párhuzamba állítva – adódhat a kérdés: vannak-e „istenes” novellák (regények) az irodalomban? Az előbbieken felvetett „istenes novella” terminust nem ismeri az irodalomtudomány, viszont „keresztény” novellákról olvashatunk egy internetes hírportál által készített körkérdés kapcsán: *Csak regény? Konferencia a novelláról és a rövid prózáról* címmel rendezett előadásorozatot a PIM 2011. február 5-én, majd a tanácskozás apropóján egy szubjektív körkép készült „*Szent dadogás*” *Top keresztény novellák* címmel, amely arra a kérdésre kereste a választ: hol van Isten a magyar novellákban? Így kerülhettek egy csokorba azok az írások, amelyek Isten jelenlétét hordozzák a magyar novellákban. (Jókai Mór: *Melyiket a kilenc közül?* –1856, Móra Ferenc: *Édes kicsi Jézus* – 1926, Karinthy Frigyes: *Barabbás* –1918, Ottlik Géza: *Minden megvan* –1968, Csaplár Vilmos: *Az Isten* – 1995, Mándy Iván: *Isten* – 1995, Bartis Attila: *Lázár- apokrifek* – 2005).

A sort még tovább bővíthetjük – a teljesség igénye nélkül – Szabó Dezső *Az elfelejtett arc* (1914), *A kötélegendája* (1932) és a *Szent Boldogkőváralján* (1934) című prózákkal, valamint Krúdy Gyula *Az ördög fia* (1926) című írásával.

Megemlíthető még a *Virrasztók* című Vigilia-antológia is (Válogatta és szerkesztette: LUKÁCS László és RÓNAY László, Bp., Vigilia, 1985), amely szintén hasonló tárgy körű írásokat válogat egybe, verset és prózát egyaránt. (Érdekes, hogy megfelelkezik Sánta Ferenc *Isten a szekéren* című elbeszéléséről, holott például Ottlik Géza előbb említett – *Minden megvan* című – írását felveszi a kötetbe!)

Végezetül még egy megjegyzés a témaérintettség kapcsán: ha „istenes novellá”-ról nem is, ún. „liturgikus novellá”-ról tudunk: a kifejezést Szabédi László használta először, Tamási Áron novelláira alkalmazva a terminust (a liturgikus szerkezet, szakrális hős és himnikus nyelv hármasságával írta le ezt a novellacsoportot). SZABÉDI László, *Tamási novellái = Zeng a magasság, In memoriam Tamás Áron*, Bp., Nap, 1977, 143–151.

³¹² (Habár *Az ötödik pecsét* apokaliptikus mozzanatot sugalló címe hordoz valamit ebből az aspektusból, a tárgy szempontjából releváns példának nyilvánvalóan nem tekinthető.)

gondolkodás reprezentációjaként is olvasva szervesen illeszkedik a szerző prózairói alkatához, látásmódjához, s ez indokolhatja azt is, hogy a recepciótörténet – ha nem is egyenletes intenzitással –, de számol vele.³¹³

Jelen fejezetben olyan kérdésekre keressük a választ, amelyeket egyébként maga a mű is „provokál” és feszeget egyben: történetesen, hogy hogyan illeszthető be a szerzői életműbe egy ilyen téma, távolabbról: a hatvanas években ismeretes, uralkodó irodalompolitikai viszonyok között hogyan „történhetett meg” az, hogy Sántánál egy nem vizualizálható Úr jelenjen meg a szekéren; másrésről: a mű jelentésrétegei mennyiben nyitnak új interpretációs utakat az idegenségtapasztalat, a lévinasi Másik, a népi és biblikus hagyomány újraírására, valamint a kísérteties és a fantasztikus, vagy a csodás-mesei felé.

* * *

Általában nem szerencsés valamely mű recepciótörténetének egyenes ívű, a kezdetektől a jelenig bemutató didaktikus végigjárása, hanem többnyire a műelemzés több nézőpontúsága miatt számolunk vele. A szóban forgó elbeszélés viszont kivételt kell, hogy képezzen a megszokott/elvárt interpretációs folyamatban. Az a két részletező tanulmány ugyanis, amelyek eddig egyáltalán „novella-számba” vették a művet, többször is hivatkozási pontul szolgálnak majd elemzésünkben, ugyanakkor a mű recepciójának „szekérnyomai”-n érdemes röviden végigtekintenünk, mert csak így érthetjük meg jelen tanulmány hézagpótló voltát.

III. 4. 2. A MŰ RECEPCIÓJÁNAK „SZEKÉRNÝOMAI”

Sánta Ferenc *Az Isten a szekéren* című elbeszélését 1963-ban írta és jelentette meg először az *Új Írás* hasábjain.³¹⁴ A novella azóta sem futott be nagy „karriert”, ám a válogatott

³¹³ Itt azért érdemes azt is megjegyezni talán, hogy a novella egyben Sánta 1970-ben kiadott válogatott elbeszéléskötetének is a címe (SÁNTA Ferenc: *Isten a szekéren*, Bp., Szépirodalmi, 1970), és a recepciótörténet gyakrabban erre a kötetre hivatkozik, amikor az *Isten a szekéren*-ről ír, és nem magával a címadó szöveggel foglalkozik! (Vö.: Héra Zoltán 1974-ben tett semmitmondó megállapítása: „Az embernek az a csodálatos adottsága, hogy túllát napi szükségletein. Hogy a közvetlent érezve a végtelent is érzi, ennek az érzésnek minden szilajságával és derűjével.” HÉRA, *A költemény felé*, i. m., 429.

Majd Vasy Géza még egy évvel Sánta-monográfiájának megjelenése előtt közöl műbírálatot a *Tiszatájban* a válogatott gyűjteményről. VASY Géza, *Sánta Ferenc novellái*, Tiszatáj, 1974/3., 38–46.)

írásait közreadó író elbeszéléskötetének címeként mai napig ott él a Sánta-életművet kicsit is ismerők köztudatában.³¹⁵

Az írói életmű első jelentős feldolgozója, Vasy Géza is ír róla monográfiájában. A novellát dicsérő Vasy egyoldalnyi elemzésében a szöveg egyedi, parabolisztikus vonásaira hívja fel a figyelmet, miközben a mű félreértelmezési lehetőségeire is rámutat: „az *emberré* lényegülő istenről és az *emberré* lényegülő parasztról szóló példázat nehezebben érthető meg Sánta más elbeszéléseinél, sőt félre is érthető.”³¹⁶ Igen találó mondatalakzat (chiazmus) ez: „Megláttatni az emberben az istenit, és az »isten«-ben az emberit – ez Sánta célja”³¹⁷ – mondja Vasy.

Amennyiben elfogadjuk a monográfus azon kijelentését, hogy Sánta művészetének kiteljesedése az 1960–65 közötti időszakra tehető, akkor az *Isten a szekéren* (1963) ennek a művészi kiteljesedésnek a mintadarabja is lehet. Ezáltal válhat még indokoltabbá a művel való elszántabb törődés, továbbá azért, mert témaválasztása, (amint azt már korábban jeleztük) a transzcendens – Vasy Géza szavaival: a „szokatlan”- szereplő beiktatása teljesen újszerű jelenség a Sánta-életműben, „de szuverén, világképébe illeszkedő írás ez is.”³¹⁸ Ez avatja egyedivé a szöveget, s ezáltal ki is emeli a Sánta-kispróza többi darabja közül.³¹⁹

Az elbeszélés recepciós útja igen rövid és egyenetlen. Két csoportra oszthatjuk a műre reflektáló irodalmárok megjegyzéseit: az 1970-es *Isten a szekéren* című kötet bírálóira, valamint a 21. századi értékelőire. (Az előbbieken megkülönböztetett státuszmegjelölés – a *bíráló* és az *értékelő* magatartás – azt a kritikai gesztust/olvasatot kívánja hangsúlyozni, ahogyan az elbeszéléshez az adott korban viszonyult az irodalomtörténet.) Az előzőek még „testközlemből” látják és láttatják a mű „korspecifikus” erővonalait, míg az utóbbiak – a már „madártávlatos” jegyzeteikkel – a végképp lezártnak tekintett Sánta-életmű felől közelítenek a szöveghez.

³¹⁴ *Új Írás*, 1963/9., 1049–1055.

³¹⁵ A huszonnégy írást tartalmazó kiadványban is központi helyet szánt a címadó elbeszélésének Sánta, mintha ezáltal is jelezné az életműben annak fontosságát. „Az *Isten a szekéren* a válogatott novellák kötetének címet adó, s így kiemelt elbeszélés.” VASY Géza, *Sánta Ferenc, i. m.*, 65.

Továbbá a rendszerváltozás után, de főképp a 21. században mintha reneszánszát élte volna az elbeszélés: egyes antológiaszerkesztők beválogatták a művet köteteikbe, és számos kiadást ért meg a címadó kötet köntösébe burkolva is. (Vö.: *Isten a szekéren*, Válogatott novellák, Szépirodalmi, 1970, 1972, 1974, 1982 (1–4. kiadás), 1989, Bp., Magvető (5. kiadás); Pécs, Alexandra, 2004; *Farkasok a küszöbön*: válogatott elbeszélések, Bp., Airón, 2008.

³¹⁶ VASY, *i. m.*, 66. (Kiemelések az eredetiben: L. N.)

³¹⁷ VASY, *i. m.*, 65–66.

³¹⁸ *Uo.*

³¹⁹ Sőt, más hasonló tárgyú mű közül is a prózairodalomban, ugyanis „igen kevés azon alkotások száma, amelyekben Isten, mint valóságos személy szerepel” – állítja Reisinger János. <http://miskolc.kerak.hu/Letoltes/Irodalom/SantaFerencIstena.pdf> [utolsó letöltés: 2013. július 12.]

Ahogy azt már korábban jeleztük: az elbeszélés megírása (1963) után csak évekkel később, 1971-ben, a válogatott, címadó novelláskötet, az *Isten a szekéren* (1970) kapcsán szól róla először az irodalomtörténet (magyarán: a művel való konkrét, aktuális „számvetés” elmarad),³²⁰ ellenben ez az év igen termékenynek bizonyul. A kötetet recenzálók sorát Szakolczay Lajos nyitja a *Forrás* folyóiratban, aki az elbeszélést az életműben való elhelyezés okán említi: „Az írói megformálás eszközeit számba véve, ha a *Sokan voltunk*, a *Kicsi madár*, az *Emberavatás* a Sánta Ferenc-i novellisztika kezdete, akkor az *Isten a szekéren*, a *Föld*, a *Hold*, a *Föld*, *csillag* című írások már valahol a képzeletbeli sor közepén helyezkednek el.”³²¹

Az *Isten a szekéren* körüli „csendet” – még ugyanebben az évben, azaz 1971-ben – Rónay László kritikája töri meg, aki „a kötet legremekőbb darabjára”-nak nevezi Sánta elbeszélését: „a racionális és irracionális réteg tündéri fénytörésében bontja ki a jelenetet az író, s közben bámulatosan élesen ábrázolja a népi lelkiség legjellemzőbb motívumait.”³²² (Lényegmegragadó, ám általános észrevételnél tovább még Rónay sem vállalkozik, majd csak egy másik Sánta-műben, a *Sárga virág, kék virág* gondolati mélységeibe enged műértő betekintést.³²³) A komolyabb számbavétel a novella megjelenése után egy bő évtizeddel később történik csak meg Vasy Géza Sánta-monográfiájában (1975).

Utalásszerűen még az alábbi két munka érinti a művet a hatvanas évek végéről, a hetvenes évek elejéről. Először Béládi Miklós megjegyzése kíváncsozhat ide: „az író láthatóan egyetemesebb érvényű igazságok megválaszolására, az élet lényegi dolgainak megragadására törekedett”³²⁴ – fogalmaz a neves irodalomtörténész az „új” Sánta-novellákkal kapcsolatban. A másik írás Bata Imre *Képek és vonulatok* (1973) című tanulmánykötetének Sánta Ferenc munkásságát értékelő testes fejezete, amely az életműnek azt az oldalát hangsúlyozza éppen, amelyben „Sánta is a *parabolához* ér.”³²⁵ (Ennek ellenére nem említi meg a novellát, csak a *Föld* címűre tesz utalást.)

³²⁰ Pedig ha az *Új Írás* 1963/9-es számát figyelmesebben szemügyre vesszük, akkor egy olyan szövegkörnyezetben találjuk az elbeszélést (ezt a műfaji megjelölést adja a szerző az első publikáció alkalmával), amelyet mintha egy tematikus (az utazás) számba válogattak volna be a szerkesztők. Ebben a lapszámban olvashatók még ugyanis a következő írások, melyeknek a címei is témamegjelölők: Kassák Lajos: *Balatonnál*, Párizs repülőterén, Csoóri Sándor: *Kubai útinapló*, Tamás Aladár: *Tavaszi Bécsben*, Gyergyai Albert: *Vincent – Svájci naplótöredék 1947-ből* stb. (Sánta *Isten a szekéren*-jének útja nyilvánvalóan annyiból „kiválik” a sorból, hogy egyszerre személyes és egyetemes.)

³²¹ SZAKOLCZAY, i. m., 86.

³²² RÓNAY László, Sánta Ferenc: *Isten a szekéren*, i. m., 750–752.

³²³ RÓNAY László, Sánta Ferenc: *Sárga virág, kék virág = Miért szép? Századunk magyar novellái elemzéseiben*, Bp., Gondolat, 1975, 676.

³²⁴ BÉLÁDI Miklós, *Vázlat Sánta Ferencről*, Kortárs, 1968/11., 1826.

³²⁵ BATA Imre, *Sánta Ferenc = B. I., Képek és vonulatok*, Bp., Magvető, 1973. (Kiemelés tőlem: L. N.)

Az elkövetkező évtizedekben, a nyolcvanas-kilencvenes években aztán az író „csendje”³²⁶ látványosan rátelepszik a recepciótörténetre is. Sánta rövidprózáját Csipkerózsika-álmából némiképp felébreszteni csak egy, az író 75. születésnapját ünneplő esemény lesz képes. Nem új keletű „gesztus” az irodalomtörténet részéről, hogy revideálási szándékát (esetleg kanonizációs igényét) valamilyen évforduló kapcsán mutassa ki akár egy teljes életművel kapcsolatban. Így kerülhetett ismét reflektorfénybe – majd több mint három évtizednyi csönd után, a 75 éves író és munkásságát méltatók körében az *Isten a szekéren* című munka is. Ezen az ankéton tehát már el-elvegve találkozhatunk az erre az életműdarabra tett utalásokkal: „*Isten a szekéren: a végső kérdések, a transzcendens rejtelmei a profán hétköznapiság immanenciájában. Időtlen és kortalanul nyugtalanító ontológia, etikai problémák immár – felbolydítóan tiszta és mégis áthatolhatatlanul tömör-sokértelmű, akár talányos Sánta-mondatok, Sánta-jelenetek közegében; megjelenítés és stílus, életlátás és művészi ígázat, emberségre és kötelességre intő hitvallás és autentikusan igei méltósággal kristályosodó nyelvezet lenyűgöző teljességében. Szabadság és igazság, értéktudó önmegőrzés feladhatatlan reményei által átítatva*”³²⁷ – ekképp hangzanak Bertha Zoltán hatásos kijelentései a műről. (Ennek a hosszabb idézetnek főszövegbe való emelése azért is lehet indokolt, mert a benne kiemelték – lásd *transzcendens, etikai problémák* stb. –elengedhetetlen jelzőcölöpjei lesznek műértelmező dolgozatunknak.)

Tovább lépve a mű befogadástörténetében, Márkus Béla a *Húsz óra* formai természetességéhez kapcsolja a novellát: „A mű szerkezete, formája beszél itt, minden szónál hangsúlyosabban. Azzal a természetességgel, ahogy a posztmodern ínyencek számára is élvezetes novella, a valószerűtlent, a fantasztikusot a [...] valószerűvel elegyítő *Isten a szekéren* parasztasszonya fogadja a férjével együtt érkező Atyaistent. Nem hiszi ugyan, hogy maga az Isten kérne szállást náluk, hites urát bolondnak is tartja emiatt, mégis behívja magukhoz – bárki legyen is az, támaszra szorul, segítségre van szüksége. Korok, ilyen-olyan korszakok fennhangon hirdetett erkölcsi tanítása helyett a humánus parancsa cselekedtet így. Az örök emberi norma érvényesül és teljesül.”³²⁸ Márkus Bélának a fentiekben tett megállapításai kétpólusúak: egyrészt a Sánta-szakirodalomban eddig kevésbé használt írói fogalomhasználathoz kapcsolódnak: tudniillik a „*forma artisztikumá*”-t hangsúlyozzák; másrészt a mű szerzőjének morális tartását is erősítik.

³²⁶ Arra a kérdésre, hogy miért hallgat, azt válaszolta Sánta: „Ez nem hallgatás, hanem csönd.” SÁNTA Ferenc, *Önmagamban kellett legyőznöm a reménytelenséget*, Új Tükör, 1986. nov. 23., 66. (Györffy Miklós interjúja)

³²⁷ BERTHA Zoltán, *In honorem*, Napút, 2002/8., 4. (Kiemelések tőlem: L. N.)

³²⁸ MÁRKUS Béla, *Kifog majd az időn*, Napút, 2002/8., 13.

A recepciótörténet utolsó állomása 2007: ekkor olvashatunk utoljára az elbeszélésről Fekete J. József *Aki a csöndöt választotta* című igen korszerű életmű-áttekintésében, aki szintén csak megemlíti Sánta kötet címadó írását, ám a tőle elvárható élelátású elemzésre ezúttal sajnos nem vállalkozik.³²⁹

Végezetül külön figyelmet érdemelhet – igazolva mintegy a mű recepciótörténetének hiányos voltát – Grendel Lajos *A modern magyar irodalom története*³³⁰ című könyve 2010-ből, amelyben a szerző a Sánta-életművázlatba mindkét novelláskötetet (*Téli virágzás, Farkasok a küszöbön*) felveszi (és persze a regényeket), és az 1966-ban kiadott példázatos *Árulóval* (sic.! *Az áruló*) zárja a bemutatandó életművet, ám a sokat emlegetett válogatott novelláskötetről (*Isten a szekéren*) egyáltalán nem vesz tudomást.

Elhagyva a recepció halvány jelenlétét igazoló előbbi „ösvényt”, két olyan érdemleges, igen mélyreható műelemzéssel mégis találkozhatunk, amelyeket az *Isten a szekéren* két legmélyebb értelmezői szövegeként tarthatunk számon, és amelyekre dolgozatunkban is támaszkodunk. Tüskés Tibor *Titokkereső* című könyvének műelemző Sánta-dolgozata (1991)³³¹, és a Tüskésre munkájában gyakran hivatkozó Reisinger János (*Sánta Ferenc: Isten a szekéren – „Én vagyok az Isten”*)³³² szinte a teljesség igényével taglalják a szövegben rejlő érdekességeket (az már más kérdés, hogy ez utóbbi online felületen érhető csak el). Tüskés szövegértése – erősen adatoló szemlélete ellenére is – képes közel hozni a befogadót a mű világához. A Reisinger-féle értelmezői magatartás – hermeneutikai természetének köszönhetően – leginkább a novella egyes szöveghelyeinek bibliai rétegét „leplezi le”.

Most, hogy a mű recepció „erőterére” egy kicsit rávilágítottunk, felmerülhet bennünk a kérdés: mi lehet az oka a mű hiányos értelmezésének? Nem éppen azok a kritikai kánonban is kitüntetett szerepű Sánta-kisregények-e a felelősek ezért, melyeknek helyi értéke mind a mai napig megmaradt, és stabil viszonyítási pontok nemcsak az életmű más darabjai, de a 20. századi prózaértelmezési „koordinátarendszerében” is? Úgy gondoljuk, hogy a kérdés megválaszolása egy tágabb szemléletű olvasásmód felé nyitja meg a mű értelmezési tartományát, éppen ezért ha látszólag némi „kitérőnek” is érezni az alábbi rövid prózatörténeti áttekintést, érdemesnek tartjuk körvonalazni azt az irodalomtörténeti „miliót”, amelyben Sánta rövidprózái egyáltalán „érvényt szerezhettek” maguknak.

³²⁹ FEKETE J. József, *Aki a csöndöt választotta, Sánta Ferenc életműve* = F. J. J., *Perifériáról betekintő*, Felsőmagyarország, Miskolc, 2008.

³³⁰ GRENDEL Lajos, *A modern magyar irodalom története, Magyar líra és epika a 20. században*, Pozsony, Kalligram, 2010.

³³¹ TÜSKÉS Tibor, *Titokkereső – Művek és műelemzések. Novellaelemzések Csáth Gézától Esterházy Péterig*, Bp., Pátria, 1991. (Ez az írása Tüskésnek később a *Novelláról novellára: Novellaértelmezések Csáth Gézától Esterházy Péterig* című kiadványában is szerepelt. TÜSKÉS Tibor, *Novelláról novellára: Novellaértelmezések Csáth Gézától Esterházy Péterig*, Db., Black & White, 2002.)

³³² <http://miskolc.kerak.hu/Letoltes/Irodalom/SantaFerencIstena.pdf> [utolsó letöltés: 2013. július 12.]

III. 4. 3. A HATVANAS ÉVEK MAGYAR PRÓZÁJÁNAK HATÁSMECHANIZMUSAI

A korabeli idealista és kultúrpolitikai elképzelések erőterében is egy olyan feltörekvő, értékes fiatal prózaíró nemzedéket találunk már 1945 után, de főképp az 1950-es évek közepén, majd a hatvanas évek elején jelentkezni, amelynek alapvető élménye az emberi sorsok alakulásának vizsgálata. Ha recepcióesztétikai aspektusból vizsgáljuk a korszak prózáját, azt az elváráshorizontot is megtalálhatjuk Kulcsár Szabó Ernőnél, amely zsinórmértékkel a Sánta-elbeszélés is egyáltalán mérhető volt: „A hatvanas években begyakorolt kód szerint az epika a hatalom-erkölcs-társadalom (történelem) hármasszögéből vizsgálta az egyes valóság-metszeteket”³³³. Hogy mi lehetett ez a begyakorolt kód, nem kerül kifejtésre, de sejthető.³³⁴ Ami azonban érdekesebb, hogy a későbbiekben Kulcsár Szabó „közérdekű művészi közlemények” titulussal említi *Az ötödik pecsét*, a *Rozsdatemető* és társaikat, melyek „voltaképp azok számára is »fogyasztható« termékek voltak, akik az úgynevezett denotatív olvasás szintjén értelmezik a szöveget.”³³⁵ A fenti kijelentés erős negatív értékítélete mellett azért fenntartja a művek konnotatív jelentésrétegének a lehetőségét is az irodalomtörténész.

Ugyanezt fogalmazza meg Bokányi Péter is alábbi kijelentéseiben: „A 60-as, 70-es évek magyar prózájában – a korabeli kritika véleménye szerint – egyre inkább centrális kérdéssé vált a »hogyan élni?« kérdése. A mindenkor érvényes erkölcsi normák és a hétköznapi létezés ellentétéből fakadnak a feszültségek, amelyek a művekben tematizálódnak.”³³⁶

Egy másfajta – narratopoétikai – szemszögből vizsgálva a korszakot, Kulcsár Szabó Ernő *Szöveg és világmodell (A hangsúlyozott elbeszéltség formái az 1960/70-es évek magyar epikájában)* című tanulmányában ekképpen fogalmaz: „Az elbeszéltség mozzanatát hangsúlyozó prózai művek a 60/70-es években sajátos módon úgy közeledtek bizonyos metafizikus formák, stilizáltabb fikcióvilágok vagy a példázatos jelképiség felé, hogy poétikailag átjárhatónak látták a valóságszínlelés és a szövegszerűség közt húzódó határokat.”³³⁷ (A fenti kijelentésből Sánta novellájára leginkább a „példázatos jelképiség” kifejezés áll, és ez lesz fellelhető a korszakalkotó Sánta-regényekben is.)

A tárgyra (azaz Sánta-prózájára) konkrétan koncentrálnak az aktuális „helyzetjelentés” viszont N. Pál József tollából olvasható: „Sánta prózájának kérdéshorizontja csak az ötvenes

³³³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., Magvető, 1987, 253.

³³⁴ Ehhez lásd: BÉLÁDI Miklós *Gondolatok negyedszázad irodalmáról* = B.M., *Érintkezési pontok, i.m.*, 611–655. Ő még nagyon „kortárs” szemmel, az 1970-es évek első felének horizontjáról értékeli szisztematikusan, nemzedékekre osztottsággal az ötvenes, hatvanas és hetvenes évek prózáját, azaz nagyon közeli még ez a távlat a jelenség körvonalazására.

³³⁵ KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 253.

³³⁶ Bokányi tanulmányában az ebben az időszakban született Sánta-próza groteszk vonásait igyekszik kimutatni. BOKÁNYI Péter, *Sánta Ferenc novelláinak groteszk vonásai*, Napút, 2002/10., 23–26.

³³⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Szöveg és világmodell (A hangsúlyozott elbeszéltség formái az 1960/70-es évek magyar epikájában)*, Literatura, 1992/2., 185.

évek »termelési« epikájához képest volt új, de aztán bele is ragadt a maga korába, vele az újabb idő értékrelativizmustól terhelt világát megszólítani immár lehetetlen – hallatszott egyre gyakrabban. A »Péterek« nevével fémjelzett paradigmaváltó próza virágzott ekkor már, aki adott magára, őket olvasta és magyarázta inkább, a hatvanas esztendőök élénk vitákat kavart regényei (Fejes Endre, Somogyi Tóth Sándor, Kertész Ákos stb. művei) pedig szinte egyik pillanatról a másikra kezdtek avítt problematikájúnak és idejét múlt »beszédmódúnak« tetszeni. Tradícióit az új nemzedék – nemkülönben magyarázóik – már másutt kereste, s a rohamléptű kanonizációs igyekezet nyomán nemcsak Sánta Ferenc, de még Móricz Zsigmond műve is valamiféle »korszerűtlenség« gyanújába keveredett.³³⁸ Ami pedig ezt a „Péterek”-féle kanonizációs törekvést illeti, arra Vasy Géza adja meg az egyenes választ: „Sánta Ferenc hatvanas évekbeli munkássága, elsősorban három regénye sokrétűen példázhatja a későmodernség és a fogalmilag és tendenciaszerűen akkor még gyakorlatilag egyáltalán nem létező posztmodern olykor egészen közvetlennek mutatkozó kapcsolódásait.”³³⁹

A rendszerváltozás után, a kilencvenes években Kulcsár Szabó Ernő is szembenézni kényszerült a természetes kanonizációs folyamat látens buktatóival: „Azt gondolom, nem az értekezői önkénynek, hanem a magyar irodalom szerencsés alakulástörténetének köszönhető, hogy személy szerint magam is kénytelen voltam átértékelni a saját 70-es évekbeli Déry- vagy Sánta-elemzéseimet.”³⁴⁰ A magyar irodalom „szerencsés” alakulástörténetét Kulcsár Szabó a hatvanas-hetvenes években a metaforikus formákra való rátalálásával magyarázza, amikor is ezek a prózai munkák „úgy közeledtek bizonyos metaforikus formák, *stilizáltabb fikcióvilágok* vagy a *példázatos jelképiség* felé, hogy poétikailag átjárhatónak látták a valóságszínlelés és a szövegszerűség közt húzódó határokat.”³⁴¹

Összefoglalva: ha tehát a hatvanas évek elbeszélő-művészetének horizontján vizsgáljuk Sánta írását, akkor talán felelősséggel kijelenthetjük: habár Sántát Szabó Pál fedezi föl, és őrá is tekint vissza mesterként, mindenképp túllépi őt. Sánta jól érzékeli már a hatvanas-hetvenes években – nyilvánvalóan egy fiatalabb generáció tagjaként – hogy az, amit korábban a népi írók ihletforrásként és témaként felhasználtak a prózában, arra korszerű életművet épí-

³³⁸ N. PÁL József, *Sánta Ferenc jelenléte*, Napút, 2002/10., 32–37.

³³⁹ Ebben a tanulmányában Vasy Géza – mintegy érvelő szándékkal – elsősorban a Sánta-regények befogadóközpontúságát, nyitottságukat, párbeszédre, vitára invitáló témafeldolgozásukat, példázatos jellegüket emeli ki. VASY Géza, *A korszerű későmodernség* = V. G., *Későmodern prózairók*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006, 134–135.

³⁴⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Irodalomtörténeti füzetek, (Második kiadás), Bp., Argumentum, 1994, 12. (Itt jegyezném meg, hogy egyetlen Sántával foglalkozó írásával találok eddig K. SZ. E. -nek: a *Történelem és normális konfliktus* című tanulmánya *Az árulót* elemzi. (in: *Együtt*, Db., 1971, 141–163.)

³⁴¹ (Erre a példázatosásra utal Vasy is: „Mindhárom regényben fontos a példázatok szerepe.” VASY, *i. m.*, 135.) KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 109. (Kiemelések az eredetiben.: L. N.)

teni népszerűtlen vállalkozás lett volna. (Hiába kötődik ezer szállal a paraszti tematikához, az mindig átítatódik a Sánta-féle etikusság, erkölcsiség, humanitás tartalmával.) Jól érezte meg és tudta ezt Sánta, ezért volt képes kiemelkedni az *Emberavatás* ígéretes generációjának sorából, és a rövidpróza epikai formáin túl továbbblendülni korszakalkotó nagyepikus alkotásaiig.

A fenti észrevételek talán nemcsak az elbeszélés-, de a Sánta-interpretációk viszonylag csekély számára is képesek magyarázatul szolgálni. Hangsúlyozzák továbbá azt is, hogy a Sánta-novellákhoz való odafordulás csakis szociális érzékenységgel történhet: a Sánta-féle témavilág kopottá válására való reflektáló igény egy csak olyan kritikai hozzáállást tud tehát elképzelni, amely egyszerre törekszik a Sánta-témákban gyakorta fellelhető paraszti létmód tetten érésére és az intellektuális mondanivaló mögött meghúzódó etikai többlet³⁴² felismerésére.

III. 4. 4. A MÁSIK ÉS AZ IDEGEN, AVAGY A VÁNDORLÉT ALLEGÓRIÁI

Sánta szövegének sokrétűsége többféle értelmezési lehetőség felé nyit utat, többek között releváns újraolvasási módnak tartjuk az idegenségtapasztalat, a lévinasi Másik, a népi és biblikus hagyomány újraírása felől megkísérelni a szövegértelmezést, valamint a todorovi kísérteties és fantasztikus fogalmainak megjelenésének vizsgálatát a műben. Bármelyik értelmezői ösvényre is tévedjünk rá, nem árt mindig magunk előtt felidézni az elbeszélés „eseményét”: egy parasztember szekéren megy hazafelé, amikor is megjelenik a szekeren az Isten³⁴³, aki – miután kijelenti magát csodálkozó hősünknek –, szállást kér. Ugyanakkor látnunk kell azt is, hogy ebben a sűrített történetmagban is már ott rejlik a mű alapkarakterének ironikus vonása, az a távolság, amely a transzcendenciához való viszonyát mutatja.

A műben felsejlő Isten-képzet, Isten-alak egyáltalán nem lét-idegen jelenség, hanem nagyon is természetes a novella világában. Az író a megszokott attribútumaival³⁴⁴ együtt ábrázolja a parasztembernek megjelenő Istent (hosszú, ősz szakállú aggastyán). Ugyanakkor a parasztszereplő mégis idegennek véli elsőre az Istent. Az alábbi szöveghelyeken található utalás az Isten idegenségére: „»Maga nem idevalósi!« – mondta, és nézte egyre nagyobbra

³⁴² (Itt érdemes érintőlegesen megemlítenünk Fülöp Lászlónak *Az ötödik pecsét* első értelmezői kísérlete kapcsán felmerülő etikus-morális kérdésekre irányuló írását, amelynek elején kitér a regényhez vezető úton található novellákra.) Bővebben lásd: FÜLÖP László, *Erkölc és történelem*. In: *Studia Litteraria*, 1964, 105–115.

³⁴³ „Egy másik, teljességgel új elem a novellában, hogy az isteni személyek közül maga az Atya, nem pedig Fia ül a szekéren.” REISINGER, *uo.*

³⁴⁴ „[...] mondáink azon egyszerű képében, midőn az istent, azon **agg, ősz, jámbor, öreg férfiú** alakjában emlegetik, ki mint pásztor, gazda, sőt *koldus* leplezve, **őszhaj s hason hosszú** tisztos **szakállal** jelenik meg, miután mellette ritkán feledi még a monda egyenesen megemlíteni, hogy az: *maga az isten*.” (A „koldus” kiemelés tölem: L.N., a többi az eredetiben.) IPOLY Arnold, *Magyar Mythologia* (reprint kiadás, Pest, 1854.), Bp., Európa, 1987, 12.

táguló szemekkel az öregembert” (187).³⁴⁵ Majd valamivel később, a parasztember belső monológjában: „...olyan bizonyos, hogy nem láttam soha, és hogy nem erre a vidékre való, mint amennyire *bizonyos*, hogy itt ülök a szekéren”(187).³⁴⁶ Az iménti mondat két fontos elemet tartalmaz: a *látás* aktusát és a *bizonyosság* kritériumát. A narrátor megpróbálja azt a pillanatot rögzíteni, amikor is ez az istenélmény a jelenhez tapad: ennek a deiktikus szituációnak az egyik szereplője, történetesen az Atyaisten ugyanis a Semmiből jön. „– Régen jött el? – Nem! Nem olyan régen... – Látja... nem vettem észre, hogy eljött! – Mindegy! Nemcsak maga... más sem vette észre!”³⁴⁷ (194).

(A szekéren ülő *bizonyosságára* visszatérve: itt arra érdemes felfigyelnünk, hogy már az elbeszélő viszonyítási pontja – a szekér – is problematikusnak és többértűnek nevezhető. A szekér ugyanis, amely egyértelműen a mű egyik kulcstrópusa, már önmagában sem hordoz statikusságot, így a vele való bizonyosságtétel nem megnyugtató.)

Miközben tehát a paraszt alig hisz a szemének, mi egy bölcs öreget látunk, aki már testtartásában is hordoz valamit elkülönüléséből; így értelmezhetjük például a felfelé irányuló fejtartását is, amellyel „nem-idevalósi”-ságát hangsúlyozhatja, s ezen a ponton „*idegen*”-ségére is felhívhatja a figyelmet. Bernhard Waldenfels mindvégig Husserl nyomán halad az idegen fogalmának megértéséhez, bár többnyire vitába száll vele. Az idegenről a következőket állítja többek között: „Tárgyszerű meghatározottságában az idegen nem lenne más, mint a *még nem* ismert, a nem megmagyarázott és megértett [...]”³⁴⁸ Sántánál Isten megalkotottsága, antropomorfizmusa egy olyan Másikat konstruál, amelyet a parasztember mindaddig idegenként méreget, amíg az ki nem nyilvánítja magát neki. A műben tehát Isten idegenként viselkedve a paraszt vendégszeretetére³⁴⁹ számít, amikor attól szállást kér.³⁵⁰ Ezen a ponton tapasztalhatjuk meg azt is a szövegben, hogy a műben rejlő ironia miképp hajlik át – szinte

³⁴⁵ A következőkben a tanulmány főszövegében található idézetek utáni lapszámok az alábbi szövegkiadásra vonatkoznak: SÁNTA Ferenc, *Isten a szekéren, Válogatott elbeszélések*, Bp., Szépirodalmi, 1970.

³⁴⁶ Kiemelések tőlem: L. N.

³⁴⁷ „az emberiség tragikus módon nem veszi észre és nem vette észre azt, hogy Isten eljött és eljövend!” REISINGER, *uo.*

³⁴⁸ Bernhard WALDENFELS, *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai = Az Idegen-Variációk Simmeltől Derridáig*, Szerk.: BICZÓ A., Antropos, Debrecen, 2004, 99. (ford.: Teller Katalin)

³⁴⁹ „A jog szempontjából, a vendég, még ha jól is fogadják, először is idegen, idegennek kell maradnia. A vendégszeretet az idegennek jár (...); a kanti vendéglátó idegenként kezeli azt, akit befogad? Igen és nem. Úgy kezeli, mint egy emberi lényt, de a házában lévőhöz való viszonyát jog szerint alakítja...” DERRIDA, *Az idegen kérdése, i. m.*, 29.

³⁵⁰ Itt kell megjegyeznünk azt, amit korábban már jeleztünk Sánta Ferenc és Ratkó József baráti viszonyával kapcsolatban. Vasy Géza meglátása szerint ugyanis az elbeszélés záró akkordja „kísértetiesen” megfeleltethető egy olyan szituációnak, amelyben a Sánta-házaspár hosszabb időre, akár hónapokra is befogadta alkotótársait, így például Ratkókat is. Sajnos írásos dokumentációval ezt jelen pillanatban nem tudjuk igazolni, de Antall István, Ratkó jó barátja szíves közlése megerősítette Vasy felvetését: „Sánta Ferenchez fűződő kapcsolatáról sokat beszélt nekem Ratkó József. Úgy véltem, mindig a moralitás esztétikailag is igényesen megfogalmazott kérdései kötötték őket össze. Egy-egy beszélgetés félmondatai is évekig foglalkoztatták mindkettejüket.” (Antall István szíves közlése szerint.)

észrevétlenül – a már korábbi művekből jól ismert Sánta-rövidpróza humanitásképébe. Az utasból a rövid szekérút folyamán tehát vendég lesz, a hétköznapi parasztemberből vendéglátó, az úton levésből pedig asszonymeleg-fogadtatású megérkezés.

Sánta egy, a *Vigília* „Mit jelent az Isten, a hit?” körkérdésére válaszolva ekképpen vallott az ő Isten-képéről az elbeszélés megírása után tizennégy évvel: „Őt vagy hat esztendeje hiszek Istenben. Soha nem gondoltam volna, hogy ekkora terhet jelent. Nagyon sokszor kívánom, bár ne jutottam volna el hozzá. Hiszem, hogy Isten mérlegre teszi majd cselekedeteinket és ítél. [...] nem hiszem, hogy Isten beleszólna földi életünkbe. Talán ezért támad fel bennem oly sokszor roppant harag iránta, látva az emberi nyomorúságot, társadalmi igazságtalanságot, nemesek bukását, gazemberek tobzódását, szegények kínlódását, gazdagok becstelenségét.”³⁵¹ Egyik relevánsnak vélt értelmező kulcskérdésként fölmerülhet tehát Sánta vallásosságának problematikája. Tudható ugyanis, hogy az író református vallását harmincévesen, 1957-ben unitáriusra „cseréli”. Ezt a cselekedetét ekképpen magyarázza az író: „Valójában nem vallást cseréltem, hiszen nem vagyok hívő; de egy humanizmusában méltóságos, magyarságában nemesen kulturált közösséghez való tartozásomat kívántam manifesztálni.”³⁵²

Az *Isten a szekérenben* tehát Sánta ennek a bizonytalan, kételyekkel teli istenkereső *szekérútnak* (értsd: lélek-és tudatállapot-változásának folyamatáról) ad méltó, rövidprózai formába illő epikus keretet.

III. 4. 5. A SZEKÉR-METAFORA MŰBELI JELENTÉSSPEKTRUMAI

A szekér-metaphora igen gazdag konnotációval bír (Szókratésztől³⁵³ Freudig³⁵⁴). A szövegben fellelhető szekérút toposzának műbeli, struktúraszervező felbukkanása ezért akár újraírása is lehetne az eddigi vissza-visszatérő közismert életút-motívumoknak, ám itt több azoknál. Az író „szekere” ugyanis a maga útját járja: abban az értelemben tudniillik, hogy a két szereplő viszonya egyre mélyebb szinteken jelenik meg a műben, s ezek a mélyrétegek adják az elbeszélés többletjelentését.

³⁵¹ SÁNTA Ferenc, *Isten és én*, Vigília, 1977/12., 852.

³⁵² Sánta Ferenc, in.: VATI PAPP Ferenc, *Forrásvidék (Írók, költői gyermek-és ifjúkora)*, Bp., Tankönyvkiadó, 1989, 238.

³⁵³ Mint az ismeretes, Szókratész az emberi lelket olyan szekérhez hasonlította, amelyet két ló húz: egy fekete és egy fehér. Izgalmas asszociációs játék a Sánta-műben megjelenő két ló, Bogár (=fekete) és Lámpás (=fehér) beszélő nevei! Ahogy a műben is együtt szerepel a fényforrás fehérsége: „A nap megszórta fényével a fehér utat.” (191)

³⁵⁴ Freud az egót jellemezte egy makrancos ló lovasaként.

A mű első nyitó mondataiban máris feltűnik a két főszereplő: először az öregembert látjuk tarisznyával, bakancsban, simléderes sapkában, fehér ingben, szürke kabátban. A paraszt cipőt és kalapot visel, és minden mozdulatával a szekérhez kötődik immanensen. Az előbb felsorolt „kelléktárból” – amint azt a precízen utánaszámoló Tüskés Tibor írja: a tarisznya és a szekér a mű kulcsszavai. A *tarisznya* tartalma az a kenyér, amihez az öregember szakrális cselekedete tapad: „Az öregember megtörte a kenyeret”³⁵⁵ (185). A másik főszereplőhöz a *szekér* (vagy a szekérút maga) köthető. Logikus megoszlás: a kenyér (értsd: „élet”) birtokosa az öregember, azaz az Isten (akinél az élet van), a szekérút „kalandja” pedig a Sánta Ferenc nevű parasztszereplő életút-kalandjának egy fejezete.

Kérdésként merülhet föl: azon túl, hogy a műben Isten azért utazik a szekéren, hogy – mint megfáradt vándor – egy éjszakára szállást kérjen a paraszttól („Ferenc!...Ugye magának két szobája van? [...] Azt szeretném, hogy az egyikben megaludhatnék reggelig... Reggel aztán mennék tovább...”;193), van-e ezen a szüzsészervező mozzanaton túl Sántának valamilyen egyéb, mondjuk etikai üzenete? Nem értelmezhetjük vajon úgy, hogy itt a szekér mint tárgyi, evilági kapocs a rajta megjelenő és utazó transzcendenssel együtt Sánta Ferenc morális tartásának, a felebaráti szeretetének egyik trópusváltozata? Sánta Ferenc szegényparaszti származását sohasem rejtette véka alá, ahogyan arról 1974 januárjában Vasy Géának egyik interjújában is kendőzetlen egyszerűséggel vallott: „Itt (ti. a szegény emberek világában) mindig kell a mások segítsége [...] a kölcsönadott eszközöktől kezdve egészen a hajlék megteremtéséig.”³⁵⁶ Ugyanebben a nyilatkozatában pedig szinte evangéliumi csengése lesz Sánta szavainak, melybe sajátos tolsztoji hang³⁵⁷ is vegyül: „[...] a szegénység valóban példává emeli a másokkal való törődést, azt, hogy előbb azért vagyunk a földön, hogy másokért éljünk, és csak aztán azért, hogy passzióinkat töltsük.”³⁵⁸

És lehet még egy másfajta jelentéstöbblete is a műben a szekérmetaforának. Ha ugyanis műfajtipológiai aspektusból közelítünk a mű felé, az utazás toposzában az evilági és az odaátra való utazás mikro-élményét is átélhetjük benne. Itt kapcsolható be elemzésükbe Todorov *fantasztikum és csodás* fogalomköre ugyanis, és ebben a műfajrelációs kérdésben épp a szekér mutatkozik „döntőbíróként”. A todorovi felosztás közül a *fantasztikus különös* kategóriája illik leginkább a műre, amely – ahogyan fogalmaz az elméletíró – „olyan történetek osztályozása, melyek fantasztikusoknak tűnnek, majd a természetfölötti elfogadásával

³⁵⁵ Vö.: „Jézus mondta nekik: „Én vagyok az élet kenyere.”(Jn 6, 35. 48)

³⁵⁶ VASY Géza, *Interjú Sánta Ferencsel*, 1974. január, in.: SÁNTA, *Nemzet, hatalom...*, i. m., 76.

³⁵⁷ Köztudott, hogy Sántának Tolsztoj a legkedvesebb olvasmányai közé tartozott. Tőle tanulhatta azt is, hogy akkor teljesíti az ember Isten akaratát, ha jót tesz másokkal. Két Tolsztoj-elbeszélésben is megjelenik ez a fajta szeretet-morál: *Szemjon bátya elbeszéli, hogy mi történt vele az erdőben; A paraszt és az idegen* (itt az idegen szintén szállást kér!).

³⁵⁸ SÁNTA, i. m., 69.

érnek véget.”³⁵⁹ Sánta Ferenc elbeszélésében is ezzel találkozunk: a mű második felében, amint a csodatévő Isten is megmutatja emberfeletti tudását, a paraszt elfogadja annak természetfelettségét. Továbbá: „vannak szövegek, melyek kétértelműséget, a »odaát« érzetét mindvégig fenntartják.”³⁶⁰ Az „odaát” világát egyértelműen az Atyaisten „ideát”-ba (a történetbe) emelése adja, a szekérút során viszont olyan eseménnyel is találkozunk a műben, amely a két világ (estelegesen: csodás/mesei) közötti „lebegés” érzetét keltheti bennünk: a nyitóképben az öregember-Istent látjuk ugyanis szekéren, aki viszont el-eltűnik róla. Ezt Todorov a „tisztá különös” kategóriájába sorolná, amely „olyan eseményeket mesélnek el, amelyek tökéletesen megmagyarázhatók a józan ész szabályai szerint, ám amelyek így vagy úgy hihetetlenek, különlegesek, megdöbbentőek, sajátosak, nyugtalanítóak, szokatlanok, és ezért a szereplőnél és az olvasónál hasonló reakciót váltanak ki, mint amilyenekhez a fantasztikus szövegekben hozzászokhattunk.”³⁶¹ Az Isten ugyanis alábukhat éppen a szekérnek, bár koránál fogva ennek igencsak kevés esélye lenne. Itt tehát a szekér kerül abba a pozícióba, hogy felvesse a tisztá-különös műfaji lehetőségét, ám egy későbbi jelenet, Isten szakadékte-remtése máris a „csodás mesei” felé tolja el ezt a műfajkategóriát.

Egy újabb problémát vet föl a két szereplő (mint nyelvi regiszter) közötti kommunikáció: az Atyaisten és a parasztember közötti beszéd problematikusságát, s ezzel együtt a személyiség egységessége is megkérdőjeleződik. Ezen a ponton billenhet át a mű interpretációs mérlege a fikció világából a transzcendensbe: így nyílik meg a szöveg világában az a bizonyos ablak a transzcendenciára, amely végső soron a műbeli hős önértésének példázatos történeteként realizálódik. Vagy Kis Pintér szavaival: „így válik a külvilág korunkban egyre nyilvánvalóbbá a lélek meghatározó részére, s az önismeret – mint az etikus cselekvés objektív feltétele létkérdéssé.”³⁶² A kérdés azonban még nyitva marad: képesek vagyunk-e, egyáltalán hogyan vagyunk képesek arra, hogy a parasztszereplővel együtt hazaérkezve önmagunkhoz is eljussunk, ha mindvégig bizonytalanságban tart bennünket a történet többértelműsége? („Még meglehet, hogy valóban ő az Isten!” –189.)

A látszólag egy irányba haladó, egyszerű témavezetés mellett is elbizonytalanító érzéseket válthat ki belőlünk a mű. Ezt neveztük korábban „lebegésnek”, de talán még ennél is találóbb lehet Todorov szóhasználata: a *habozás*.³⁶³ Ez a szerzői lebegtetés-olvasói habozás

³⁵⁹ Tzevan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Bp., Napvilág, 2002. (Ford.: Gelléri Gábor) *i. m.*, 48.

³⁶⁰ TODOROV, *i. m.*, 41.

³⁶¹ TODOROV, *i. m.*, 43.

³⁶² KIS PINTÉR Imre, *i. m.*, 131.

³⁶³ „Egy olyan világban, mely nagyon is a mienk, amelyet ismerünk [...] bekövetkezik egy olyan esemény, melyet nem tudunk megmagyarázni a jól ismert világ törvényeivel [...]. A fantasztikum a bizonytalanság idejét tölti ki. A fantasztikum tehát a csak természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán.” TODOROV, *i. m.*, 25.

egy olyan zavarba ejtő elbeszélést konstruál meg, amelyért a szereplők egymás közötti viselkedése, kommunikációja lehet a felelős.

III. 4. 6. EGY ZAVARBA EJTŐ ELBESZÉLÉS

Az olvasó egyértelmű habozása abból adódik, hogy egyszerűen nem tudja eldönteni, mit olvas: fantasztikus történetet, bibliai parafrázist vagy mesét? Jogosan merül föl nehézségként ez a mű olvasásmódjával kapcsolatban, ugyanis Sántának – egy írásától, az újonnan előkerült *Mirjámtól*³⁶⁴ eltekintve – más írásában nem találkozni ilyen vagy hasonló szituációval sem, így az a hagyományos értelmezői olvasási stratégia, amellyel eddig a Sánta-próza felé közelítettünk, kudarcot vall. Pedig ha az elbeszélést visszahelyezzük az *Isten a szekéren* című kötetkorpuszba, akkor úgy érzékeljük, hogy jól simul a kötet narratív struktúrájába a mű.

A szereplők névadása (Isten, Sánta Ferenc) valamiért – talán éppen ezért? – ki is zökent bennünket abból a referenciális olvasási közegből, amelyben eddig (is) benne voltunk a kötet olvasójaként. Ugyanakkor, ha belegondolunk, a „legegyetemesebbnek” nevezhető Isten társszereplővé emelésével együtt kell/illő jelentkeznie a „legtípusosabb” egyénnek, akit épp Sánta Ferencnek hívnak. Talán hasonló gondolati utat járhatott be az író is, amikor „a kötetbeli közléskor az első publikációhoz képest”³⁶⁵ megváltoztatta a narrátor nevét: Koldus Kicsi Ferenc volt a neve eredetileg.³⁶⁶ Ezt a névadási gesztust hangsúlyozza, s emeli ki egyben Fekete J. József is: „hősét saját nevére keresztelve példázatot írt az emberségességről.”³⁶⁷ Miért érezte vajon szükségét Sánta, hogy saját tulajdonnévvel illesse a parasztszereplőt? A kérdés megválaszolása máris legalább kétféle irányból érkezhethet: egyrészt a név mint egyedi létező azonosításra szolgáló jel. Ez az alapfunkció máris önmagáért beszél: „Neve legalább négy generációt lefed, mint lehetséges szereplőket. Rajtuk keresztül tehát bármelyikünk »behelyettesíthető«, vagyis megint egyszerre egyedi és egyetemes”³⁶⁸ – fogalmaz Reisinger János. Másrészt a tulajdonnevesítés antropológiai fordulatnak is nevezhető: a mű cselekményét formáló két alak – az öregember és a paraszt alakja – a néven nevezés aktusával válik figuratívvá; egy megfáradt vándor képében jelentkező Isten és egy Sánta Ferenc nevű paraszt egymásra utaltsága adja ugyanis az elbeszélés lényegi mondanivalóját. A kettőjük közötti kommunikáció is csak egy ilyen autorális közegben valósulhat meg, így névvel ellátott alakjuk is a

³⁶⁴ Sánta Ferenc, *Mirjám*, Napút, 2013/2., 8–10.

³⁶⁵ VASY, *i. m.*, 65.

³⁶⁶ „De...ha maga az Isten, akkor mit gondol, hogy én ki vagyok?” – Maga ... – mondta – Koldus Kicsi Ferenc Újfaluból!” Vö.: SÁNTA, *Isten a ...*, Új Írás, 1963/9., 1049–1055.

³⁶⁷ FEKETE J., *i. m.*, 90.

³⁶⁸ REISINGER, *uo.*

szerző által determinált. Az ember és Isten közötti kommunikáció problematikája tehát az immanencia-transzcendencia kettősségéből fakad.³⁶⁹

Többszöri „nekiindulás” történik a részéről az önmaga felé vezető úton. Gondoljunk csak azokra az ismétlődő mozzanatokra, amikor is a parasztnak az önértésére reflektáló mondatait halljuk: „Megbolondultam!”(184) „A főhős egyáltalán nem biztos abban, hogy milyen értelmezést kellene adnia az eseményeknek: néha ő is örültnek hiszi magát, de sosem jut el ebben a bizonyosságig.”³⁷⁰ Az előbbi todorovi tételt a műben a parasztszereplőnek azok a belső felhökkenései igazolják tehát, amikor bolondnak hiszi magát. Ez a mozzanat négyszeri ismétlődésével a szakrális kommunikációra igen jellemző monotóniaként is értékelhető (l. például az imákat). A parasztember képzelgése kétszer is tetten érhető a szövegben: „A paraszt megfordult, de a szekér üres volt[...]” (183); „Eltűnt az öreg, mintha ott sem lett volna”(uo.). Az etnográfia és a mesekutatás területén bizonyára találhatnánk példát hasonló jelenségekre. Olyanokra például, amikor az ember bizonyos helyzetekben, felfokozott lelkiállapotban vagy álomban bizonyos jelenségeket sokszor értelmezett természetfeletti lények megjelenéseként, velük való találkozásként él meg vagy képzel el. Ezeknek a természetfölötti jelenségeknek a közös vonásuk többek között a metamorfózis képessége: állattá változás, láthatatlanná válás, hirtelen megjelenés vagy *váratlan eltűnés* stb. „Mire megfordult az öregember eltűnt a szekérről(184)”. Fontos, hogy ezekhez a jelenségekhez jellegzetes zajok is kötődnek, úgy mint pl. a szekérsörgés: „[...] a paraszt koppanást hallott a háta mögött, aztán megrecscent a szekéroidal is (uo.)”. A láthatatlan kísértet megnyilatkozásai továbbá: a nagy súly, ami (ránehezedik) az emberre, és nem tud tőle menni a kocsi.

Mindezek az idézetek már a folklór felől értelmeződnek újra a műben, de részben vissza is kanyarodunk az Atyaisten „személyének” antropológiai vizsgálatához. Régi kérdésfeltevése ugyanis az emberiségnek az is, hogy hol van egyáltalán az Isten? Egyesek válasza szerint Isten elhagyott bennünket, míg mások szerint Isten nem hagyott itt bennünket, csak éppen álrühát öltött, s nem is sejtenénk, hogy az idegen, a szegény, az éhező, álarca mögött ő rejtőzik. Sánta kisprózai műveinek népmesei ihletettsége közismert, így a címszereplő alakja kapcsolatot tarthatna az úgynevezett *parasztnábob* alakjával. A történetírás szerint ő volt az, aki szegénynek álcázta magát, és aki paraszti állapota miatt csúfot mert üzni vele, megjárta. Sántánál épp az ellenkezőjét tapasztaljuk, ahogyan azt Reisinger is észreveszi, ezért tehát az Atyaistenben egy ellen-parasztnábobot vélhetünk felfedezni, aki mint a világmindenség ura

³⁶⁹ „Niklas LUHMANN *Az Isten megkülönböztetése* című esszéjét azzal indítja, hogy minden kommunikáció alapja a megkülönböztetés, s az Istenről való beszéd csak a transzcendencia és immanencia megkülönböztetése alapján lehetséges” – idézi Takács Miklós Luhmannt. in: *Studia Litteraria*, Debrecen, 2002 (Illyés Gyula), 15.

³⁷⁰ TODOROV, *uo.*

„álruhában, emberi alakban jelenik meg, de azonnal ki is nyilatkoztatja igazi nevét: és éppen az fakasztja a történet feszültségét, hogy nem titkolja kilétét, hanem rögtön fölfedi magát.”³⁷¹ (Ez is paradox helyzet: általában akkor érzünk feszültséget egy műben, ha valamely szereplő kilétét homály fedi.) Érdekes továbbá az is, hogy a parasztember csak a legutolsó megszólalásában nevezi meg Istent: „Ez... maga az Atyaisten!”³⁷² Úgy érezhetjük: ebben a felkiáltásban artikulálódik voltaképp az elbeszélő – szekér(=élet)útja során – önmagára és Istenre találása.

III. 4. 7. ISTEN – KÉP – MÁS – VILÁG

A mű világában Isten kinyilatkoztatja magát éppúgy, mint Mózes előtt.³⁷³ „Én vagyok az Isten”.³⁷⁴ Ismételten a névadásnál tartunk, ezúttal a mű másik szereplőjének, Istennek a nevével.³⁷⁵ A *nomen* mint az egyedi létező azonosítására szolgáló jel a másik novellahős, Sánta Ferenc néven nevezésével válik teljessé és kiegyenlítetté. Erről a horizontról nézve – úgy érezzük – Isten nem is annyira maga a transzcendencia, hanem egy antropomorf szereplő, akit éppen Istennek hívnak.

Ha közelebről megvizsgáljuk a két szereplőt, van valami, ami esetleg már a művel való első találkozáskor is *szembetűnő* lehet: ez pedig a szereplők szemmozgása. A paraszt kinyitja-becsukja szemét, az öregember csak a nap felé fordul, s becsukott szemmel válaszol-gat. Érdekes jelenség figyelhető meg továbbá ebben a Sánta-műben „feltárukozó” Isten-arccal kapcsolatban: „A tenyere nyomán felgyűrődött az arca, két szeme egészen megszűkül a

³⁷¹

³⁷² A mű első szövegközlésében (Új Írás, 1963/9) az Atyaisten helyett „Úristen” szerepel. (SÁNTA, *Az Isten a...*, i. m., 1055.)

³⁷³ Reisinger adatai szerint: „Az Én vagyok kifejezés a Szentírásban 212 alkalommal olvasható.” REISINGER, i. m. A Mózes második könyve 3,14-ben Isten még azt mondja Mózesnek, hogy ha kérdezik, ki ő, mondja azt: „Vagyok, aki vagyok.” Itt tehát nem nevezi magát Isten Istennek. Ugyanakkor még ebben a részben megtörténik az Úr kinyilatkoztatása Mózes előtt: „Még ezt is mondta Isten Mózesnek: Így szólj Izrael fiaihoz: Az Úr, atyáitok Istene (...) küldött engem hozzátok. Ez az én nevem mindörökké, és így szólítsatok meg engem nemzedékről nemzedékre” (Mózes II. 3, 15) „»Az én vagyok« mondatot a héberben csak Jahve mondhatja, halandó embernek tabu” – hívja fel a figyelmet Balassa Péter. (I. BALASSA Péter: *A Bárány jegyében*. Nádas Péter, *Egy családregény vége=Észjárások és formák, Elemzések és kritikák újabb prózáinkról 1978–1984*, Bp., Korona Nova, 1998, 156–157.)

³⁷⁴ „A kinyilatkoztatás kérdése a szó szoros értelmében félelmetes kérdés, és nemcsak azért, mert vélhetőleg ez a hit első és utolsó kérdése, hanem azért is, mert annyi hamis vita árnyékolja be, hogy már magának a tényleges kérdésnek a feltárása is rendkívüli fáradságos feladat.” Paul RICOEUR, *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása*, in: P. R., *Bibliai hermeneutika, Hermeneutikai füzetek 6.*, Bp., 1995, 13.

³⁷⁵ Ricoeur és Derrida is foglalkoztak behatóan az Isten névtani kategóriájával. Derridánál olvashatjuk az *Esszé a névről* című kötetében: „...mint Istennek ez a neve, amelyről mondva van, hogy nem nevez meg semmit, sem ezt, sem azt.” Jacques DERRIDA, *Esszé a névről* (ford.: Orbán Jolán), Pécs, Jelenkor, 1993, 75.

Ricoeur is hasonlóan mond: „...ez a név [ti.: az Isten] éppenséggel megnevezhetetlen; [...] Az »Isten« szó, ahogy én látom, a hit teológia előtti kifejezései közül való. Isten az, akit a hit hirdet, megszólít, kér, kérdez és magasztal. Az Isten szó értelme ezeknek a megnyilatkozásoknak (discours) a modulusai között mozog, de egyiknek sem foglya.” RICOEUR, *Kereszténység és erkölcs*, in: P. R., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* (ford.: Bogárdi Szabó István), Bp., Osiris, 1999, 136, 138.

feltolakvó bőrtől”(192). „A nap meghintette a barna, barázdált arcot”(195). A parasztember első bizonyosságtevő gyanúja, miszerint tényleg az Isten ül a szekeren, a *tekintetből*, azaz az arcról olvasódik le: „egyébként igen *nagy* nézése van! Akkora, hogy ilyent még nem is láttam. A szava is komoly, és olyan a hangja, mint a *nagyharang*: megtelik vele az ember. Még meglehet, hogy valóban ő az Isten!” (188–189)³⁷⁶ Az arcbeszéd mellett azonnal artikulálódó hang *nagysága* a közös jelzői alaptagban is megnyilvánul, tovább hangsúlyozódik. Figyelemre méltó alkotói megoldás (önidézet?), hogy egy másik Sánta-elbeszélésben, a *Tündérvilágban* „aprócska harangok” jelennek meg az édesanya képzeletvilágában: a szakrális tárgy mint motivikus elem tehát hol a kedveskedő extenuáció, hol a túlzó hiperbola eszköze Sántánál.

Különös figyelmet érdemel a fény megjelenése is a műben: „otthagya a tekintetét egy kis ideig a paraszt arcán, aztán elfordította az arcát a nap felé, és lehunyta a szemét” (186). Ez a behunyt szem-pozíció újra és újra megismétlődik, mintha egy „fönről” jövő fényforrásból merítené energiáját és tudását(!) az Atyaisten. Sántánál tehát Isten nem világít és nem fénylik, sőt, ő maga helyezkedik úgy el a szekéren, hogy fényforráshoz jusson. Immanensen tehát – a mű ezen pontjain legalább is – de-profanizálódik az Atyaisten isten-személye. Ennek a „szemleahunyósi” játéknak az inverziója a parasztember viselkedése is: „...egészen lassan megfordult, s amikor szembe került a szekérrel, ugyanolyan lassan felnyitotta a szemét.” (184) A paraszt tehát, bár érzel, lát, nem hisz a szemének.

Érdekesség továbbá, hogy Istennek vannak érzelmei: két alkalommal derül erre fény. Először is, amikor azt mondja, hogy „nagyon *szeretem* a tavaszt” (Kiem. tőlem: L. N. – 188). Ez is egyértelműsíthető, az újjászületést hangsúlyozó gesztusértékű kijelentés Isten részéről. Isten számára a tavasz egyszerre jelentheti az Ember (Fiúgyermek) visszatérését Hozzá, és ezáltal a Káoszból való visszatérést valamiféle Rendbe, ami majd ismét a Káosz felé tart, azaz a tavasz ily’ módon egy őstisztulás, új kezdet, ezért is lehet tetszetős Isten számára. Majd, amikor a parasztember nagyapja felől érdeklődik: „Nagyapámat ismeri? – kérdezte a paraszt. Ismerem... *szerettem* is nagyon” (Kiem. tőlem: L. N. – 192). Itt természetesen az irónia is újra felvillan a műben a válaszadó hangján: „Szerette? Hát... nem nagyon vettük észre!” (uo.)

A paraszt részéről a mű utolsó harmadától érezhető egyfajta tisztelet: ennek igazolásául idézzük most ide azokat a magatartásbeli-nyelvi megnyilatkozásokat, amelyek képesek megmutatni, hogyan bánik egyre kedvesebben az öregemberrel (Istennel) a paraszt. Először is, ahogyan felnéz az öregemberre, Istent látva benne, s tiszteletét teszi előtte: „Nézte az öregembert, és miközben gyöngye, meg-megrebbenő mosolygás indult az ajkáról, és terült végig lassan az egész ábrázatán, leemelte a kalapját. Elsimította a tenyerével a haját...”(191) Aztán

³⁷⁶ Kiemelések tőlem: L. N.

ahogyan egy megbecsült („úri”) vendéghez illő, a legkényelmesebb ülő, sőt fekvőhelyet készít a Vendégnek, akivel otthona felé tart: „Úgy fogja magát érezni, mintha hintóban lenne...; gondosan eligazítja kabátját stb. s közben az öreget nézte.” (uo.) Különös – kettős – fókusz ez: Istennek kijáró kényelmet teremtett a parasztemberrel az elbeszélő („Olyan ágyat vetünk majd magának, hogy a fészek se különb!” –195), míg ő az öreget nézi. Ezért is különös az ebben a „zavarba ejtő” elbeszélésben formálódott parasztember igyekezete, törekvése az önmagára találásának útján, melynek első jelentős lépése éppen az Atyaisten el(be)fogadása lesz.

A mű enyhén „csavar”-dramaturgiájú befejezése, a parasztember feleségének megjelenése az ajtóban és reakciói – az „Ó, te...bolond, te!” és a „Tessék csak, kerüljön beljebb mihozzánk!” mondatok erre a kétpólusú világmodellre adott válaszok külön-külön: az első a parasztemberhez szóló, nagyon is mesébe illő megnyilatkozási frázis, amelyben az esetleges székely humor és tréfa is sűrítetten benne rejtőzhet, míg az elbeszélés záró mondata azt mutatja meg, hogy az asszonynak ugyanazt az utat végig kell járnia, amit mi a parasztemberrel már eddig, a műbeli székérút során megtettünk. Azt is mondhatnánk, hogy narratopoétikai szempontból az asszony azzal a külső instanciával azonos, akit eddig az elbeszélés narrátora képviselt. A (házba)beengedés-befogadás humanista gesztusában együtt jut érvényre mindaz, amit az elbeszélés mind mito-, mind pedig narratopoétikai szöveggként önmagában hordozott.

III. 4. 8. INTERTEXTUÁLIS VONZATOK – FILOLÓGIAI ADATOLÁS

Végezetül azokat a legfontosabb textológiai észrevételeinket igyekszünk megtenni, amelyek vagy az életművön belül, vagy azon kívül, de szerves „függelékei” az elbeszélésnek.

Az életművön belül ugyanis két olyan rokonszöveg is adódik, amelyekre érdemes pillantást vetnünk. Még Sánta Ferenc korai elbeszéléseinek első gyűjteményébe (*Téli virágzás*, 1956) sorolva találjuk az *Útközben* című novelláját.³⁷⁷ A két mű nyitósituációja hasonlóságot mutat egymással: az *Útközben* című írásban a bakon ülő paraszt megszólít egy gondolataiba mélyedt útszélien „baktatót”, és felajánlja neki, hogy elviszi a városba. A környezet leírása is olyan, mintha innen került volna át az *Isten a székéren*-be. Minkét elbeszélésben szerep jut a lovaknak is: ott Lámpás és Szúnyog a nevük, a kötet címadó novellájában Szúnyog helyett *Bogár* szerepel, akinek neve viszont éppen *Útközben*-ből eredeztethető, ahol is a parasztszereplő „[H]angosan csak ennyit mondott: gyí, te, gyí, te, fekete Bogárkám”(*Útközben*, 132).

³⁷⁷ SÁNTA, *Téli virágzás* (1956)

Egy másik kapcsolódási ponton, immár a bibliai hagyomány felől nézve a már korábban utalás szintjén említett – ezúttal a pálya „szélére” került *Mirjámról* illik szólnunk. A szintén kétszereplős, Jézus és Mirjám epizódtörténetét elbeszélő szöveggel való „összeolvasása” az *Isten a szekéren*-nek azért adhat különös árnyalatot a műnek, mert egymás reflexivitásában egészíthetik ki azokat az üres helyeket, amelyeket az egyik vagy a másik szöveg megképez. Vasy Géza a dokumentatív novellaközlés után megjelentetett kommentáló-értékelő írásában máris egy olyan olvasási javaslattal áll elő, amely megengedi a mű rétegeinek (hagymaleveleinek) egyedi felfejtését: így tehát éppúgy utat enged a bibliai szöveggént való olvasatnak, mint egy modernebb, irodalomelméleti aspektusú interpretációnak.³⁷⁸

Az 1963-as *Isten a szekéren* után a bibliai téma tehát csak megkésetten, 1989-ben, az író 62. születésnapján, az írói csönd megtöréseként jelentkezik. Nem szükségszerű, de talán nem is indokolatlan, hogy Sánta „csendjét” ezen művek felől is értelmezni próbáljuk. Sánta többször is hangsúlyozta írói ars poeticáját: egy író csak akkor írjon, ha reményt tud mutatni. Tagadhatatlan, hogy Sánta 1952 és 1967 közötti alkotói korszaka (most az életmű alkorszakolásától eltekintve), ez a tizenöt év a Kádár-korszak sűrűjében keletkezett. Eme korszak „emblemikus életműve”-ként is aposztrofálható volna tehát a Sánta-próza, időben és térben legalábbis. Az ideológiai szembesítés elvégzésével viszont aligha fér bele a Sánta-féle próza „elkötelezett humanizmusa” a szocialista irodalom érájába. Vitatható így az is, hol jelöljük ki Sánta helyét a „három T” kategóriája közül: cenzúrázott-bezúzott írásokról soha nem nyilatkozott (legfeljebb szigorú önkritikája működhett, amikor állítólag egy bőröndnyi szöveget semmisített meg a fiával); számunkra a „támogatott”-sága sem egyértelmű, habár az 1973-as Kossuth-díja, és az, hogy sorra filmesítették meg regényeit, ezt erősíthetné. Ugyanis, ha támogatott személy lett volna, akkor miért hallgat el? Véleményünk szerint egy olyan „tűrt” írónak kell látnunk Sántát, aki a 60-as évek prózatörténetében az Emberavatás-nemzedékének kötelékében/színeiben indul útjára, és vívja ki aztán magának a jogot műveinek erős esztétikai igényességével, hogy önálló íróként is befussa írói pályáját.³⁷⁹

* * *

Végezetül még – csupán kitekintő gesztussal – Bárány Tamás kitűnő stílusparódiája, az *Isten születik*³⁸⁰ érdemelhet szót az *Isten a szekéren* kapcsán. Ugyanis ez az igen különleges atmoszférájú elbeszélés is egy példázat, melynek szereplői az Erdő Népe: Otukuli, a Legfőbb Bak; a Vének Tanácsa; Agancsos, a Királyi Vén. A történet itt is igen egyszeri: örök ellensé-

³⁷⁸ VASY Géza, *Egy bibliai történet*, Napút, 2013/2., 7.

³⁷⁹ „Irodalomtörténeti érdeme lesz Sántának, hogy nemzedékéből kiválva, erre a külön útra kötelezte el magát.” BÉLÁDI Miklós, *A Téli virágzástól Az áruházig* = B. M., *Érintkezési pontok*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 589.

³⁸⁰ BÁRÁNY Tamás, *Isten születik* = B. T., *Félszárnyú Pegazus*, Bp., Magvető, 1982, 259–267.

gük, a Dörrentő (vagy más helyen Puskásnak nevezik) egyszer csak friss szénát ad nekik: ez az a fölfoghatatlan gesztus, amit nem tudnak értelmezni a Vadak. Végül Agancsos, a Királyi Vén értelmezi a váratlan szituációt: „Ha teli vagyunk bűnnel, a Dörrentő vascsőből tüzel ránk, s vérünk hulltával büntet bűneinkért. Ám ha jámboran élünk, végtelen bölcsességben elégedett mivélünk, és végtelen jóságában megjutalmaz! Ímé: hát nem csodálatos asztalt terített nekünk³⁸¹ e cudar télidőben?! Nincs kétség hát benne, testvéreim: ő a Jóisten!” „S az erdő Népe leborult, hogy imádá a végre meglelt, eleven Istent.”

Az erősen zsolttáros intonáció és archaizáló stílus is példázattá merevíti Bárany Tamás kiváló stílusparódiáját, ám rokonságot mégsem ebben a balladai sűrítettségben fedezni föl az *Isten a szekéren*-nel, hanem az élő teremtés (ott: ember, itt: állat) találkozását egy önértészt segítő lényel, aki emberszerűségével úgy tűnik, mindvégig része a természetnek, csak jókor kell lenni, jó helyen, hogy ráismerjünk.

Végezetül az elbeszélés szövegét érintő fontosabb filológiai észrevételekre érdemes felfigyelnünk. Az *Új Írás*ban közölt első publikáció és a válogatott elbeszélés-gyűjteményben megjelentetett szövegek szóról szóra való összehasonlításával kapcsolatban az mondható el, hogy a huszonöt szövegtörlés közül egyet sem érezni annyira relevánsnak, aminek számbavétele esetlegesen új vagy más irányba fordítaná az elbeszélést. (Egyet kivéve, de erre már konkrétan és hosszan utaltunk: a „Koldus Kicsi Ferenc Újfaluból” szövegváltozata és redukálása „Sánta Ferenc”-re.) A kötetbeli szövegvariáns feszecebb stílusú, kevésbé körülíró, részletező, mit az első közlés, ez tehát csak előnyvé vált a műnek.³⁸²

„... az a szép és meggyőző a novellában, hogy bárhol, bármikor, bárkivel megtörténhet” – foglalhatjuk össze lényegi üzenetét Sánta példázatos elbeszélésének. Mert az Isten és ember viszonyának sokfélesége közül valami olyat kívánt megalkotni Sánta, amelyben érvényhez juthat az a tétel, miszerint: személyiségünk miatt én-te közösségbe léphetünk a személyes Istennel is. Isten színe látása belefér a Sánta-novellák népmesei vonásait hangsúlyozó Tamási–Nyíró-hangvételbe, még akkor is, ha a közvetlen látás (Isten színről színre látása) csak az idők végén válik lehetségessé.³⁸³ Az elbeszélés – teret engedve a finom iróniának – úgy szól a transzcendensről, hogy az egyszeri találkozásban a partner-szereplőt és olvasót

³⁸¹ Vö.: *Zsoltárok könyve*, 23.

³⁸² Összesen huszonöt helyen történik szövegtörlés az első közléshez képest, és tizenöt egyéb módosítást találunk: Nézte → *szemlélte*; megkérdezte → *felpillantott*; Nem mehetnék tovább? → *Mennyünk tovább!*; kapcának → *kapcájának*; Koldus Kicsi Ferenc Újfaluból → *Sánta Ferenc*; öreg → *öregember*; vagy én, vagy ő, de kettőnk közül valaki megbolondult → *vagy én, vagy ő, de valaki megbolondult kettőnk közül* (szórendcsere); múlhatna → *múlna*; mélységbe → *mélyben*; világon → *világban*; Ma... → *Maga...*; ki feléje → *kifelé*; Úristen → *Atyaisten*; fent → *fenn*; kerüljön beljebb! → *kerüljön beljebb mihozzánk!*

³⁸³ „De arcomat nem láthatod, mert nem láthat engem ember előtted úgy, hogy életben maradjon.” (Mózes II., 33, 20–33) vagy vö.: Mt 5,8, Kor 13,22, Jel, 1,7.

egyaránt képes rácsodálkoztatni önmaga kisszerúségére. Ezért gondoljuk úgy, hogy ez a transzcendenciára nyitott ablaka Sántának az önértés parabolája felé tolhatja el a műértelmezést: az Isten látványából adódó transzcendencianélküliséggel nem tud mit kezdeni sem a parasztszereplő, sem az elbeszélő.

* * *

Végezetül, a disszertáció záró fejezetében a medialitás módszertanán keresztül nyerhetünk betekintést abba a képi világba, amit a Sánta-próza születésétől fogva magában rejt. Mivel jelen értekezés tárgyai tisztán szépirodalmi alkotások, ezért azok filmre vitt anyagainak részletes elemzése inkább csak a disszertáció függelékeként lehetne jelen. Munkámba való felvételét mégis az teszi indokolttá, hogy a medialitás problémakörét érintve (melyről élénk irodalomelméleti diskurzus folyik mostanában) arra a kérdésre keresi a választ, miszerint: a film-adaptációk felől hogyan olvashatók újra Sánta Ferenc elbeszélései, azaz a film hogyan olvassa újra a Sánta-szöveget? Az író – eddig a szakma részéről „nyilván tartott”³⁸⁴ – harmincöt novellájából tizenkettőből készült filmes feldolgozás (két műből, a *Halálnak halála* címűből és a *Náci*kéből kettő is)³⁸⁵, így a tizennégyre szaporodott adaptációs lista – véleményem szerint – már olyan mennyiségi mutató talán, amely megérdemli a filmek (újra)értékelését, ugyanis erre ez idáig még nem került sor.³⁸⁶

Elemzendő művet ezúttal is az *Isten a szekéren* című kötetkorpusból választottunk, annak is egy hangsúlyos helyen, a kötet záró darabjaként szereplő írást: a *Halálnak halálát*. „Nem öncélú fecsegés ez... A zsarnokság, az elnyomás, az antihumanizmus, a »halál« halála lesz cselekedetük eredménye”³⁸⁷ – írja róla Vasy Géza. Hogy a novellát miként „olvassa” a film, erre keresi a legfőbb választ az értekezés utolsó fejezete.

³⁸⁴ Vö.: VASY, *i. m.*, 177.

³⁸⁵ Itt kell megemlítenünk még azt az igen innovatív pedagógiai törekvést, amely 2012-ben egy vidéki középiskolai versenyen Sánta Ferenc *Emberavatásának* diákok általi néhány perces, felvevőgéppel rögzített munkáikban merül ki. Egy kompetenciafejlesztő és tehetséggondozó program keretében a hajdúböszörményi Veress Ferenc Szakképző Iskola hirdette meg azt az országos DIA-MOND pályázatát, amelyre a diákoknak Sánta Ferenc *Emberavatás* című novellájának egy jelenetéből kellett kisfilmet készíteniük. (A tizenöt „alkotás” a YouTube-on megtekinthető.)

³⁸⁶ A disszertációírás jelen pillanatában ugyanis sajnos egyetlen korabeli filmkritikára sem bukkantunk. (A Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézetben P. Nyeste Gyöngyi könyvtárvezető volt a segítségemre, aki a náluk nyilvántartott rendezői dossziékban sem talált semmilyen írást a fenti novellaadaptációkról, amelyeket a Magyar Televízió tűzött a műsorára 1966 és 2002 között.)

³⁸⁷ VASY, *i. m.*, 70.

IV. FILMRE VITT SÁNTA-NOVELLÁK

Az adaptáció mint erkölcsi önreprezentáció

Talán nem túlzás azt állítanunk, hogy a korszakos jelentőségű *Sokan voltunk* után a *Húsz óra* (1965) és *Az ötödik pecsét* (1976) filmfeldolgozások „vezették be” Sántát az irodalmi közéletbe, és ma is ezeknek a kitűnő Fábri-adaptációknak köszönhetően érezzük még „magunk között” az író. Sánta Ferenc szerzői jelenléte a magyar irodalomtörténetben – úgy tűnik – a film médiumán keresztül látszik érvényesülni: a *Húsz óra* igazi mozisiker volt³⁸⁸, *Az ötödik pecsétről* pedig némi túlzással kijelenthető: az a film, amire „mindenki” emlékszik Sántától³⁸⁹, azaz egyfajta kollektív tudásként „működik” az emberekben. A filmet újra és újra műsorra tűzik a televízióban³⁹⁰, ez pedig „örökzöld darabbá” avatja a Sánta-regényt, amelynek kornélküli kérdésfeltevései, az etikus cselekvés „parancsának” értelmezési keretei mai napig korszerűnek mondhatók.

Föltehető a kérdés: aktuális-e ma Sánta Ferenc, vagy egy letűnt prózanyelv mellett „virrasztunk”, ha az írásait olvassuk? Maga a kérdés azért problematikus, mert egy olyan író életművének időszerűségére kérdezzük rá, amely életművet csak a fent említett néhány mű által vélünk ismerni ma. Azért kell itt hangsúlyoznunk a jelen pillanatot, mert 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 valamely novellájából³⁹¹ (habár ezeket a kritikaírás teljesen figyelmen kívül hagyta). Tehát Sánta elbeszélései alkalmas opuszoknak bizonyultak a mediális váltásra. Az már megint más kérdés, és egy kissé meglepő, hogy ugyanakkor ezek az adaptációk többnyire egyszer kerültek bemutatásra a televízióban. (2000–2002 között pedig mindössze három filmfeldolgozás volt látható a televízióban: a *Halálnak halála* (rend.: Szinetár Miklós, 1968), a *Müller család halála* (rend.: Mihályfi

³⁸⁸ „A *Húsz óra* talán az első olyan kortárs regény a magyar irodalom és film történetében, mely a regényadaptációk amúgy is nyugaton szokásos rendje szerint került a mozivászonra: valódi könyvsiker volt, egyben kulturális esemény, egyben a közbeszéd katalizátora, és mint ilyen, filmre kívánczolt – tehát filmet csináltak belőle” – írja Hirsch Tibor. <http://magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/husz-ora-1965-filmtortenet-elemzes.html> [utolsó letöltés: 2013. augusztus 21.]

³⁸⁹ Megjegyzés: A generációs emlékezet persze mindig változik, így már a saját generációnk sem a mozivászonon, hanem a televízióban, illetőleg a könyvekben találkozott ezekkel a Sánta-regényekkel.

³⁹⁰ Az *53 magyar film – Barangolás a huszadik század magyar filmművészetében* című projektben kétszer is szerepel: Az Urániában és a Duna Televízióban vasárnap esténként főműsoridőben tűzik műsorra többek között a Sánta-adaptációkat 2012 novemberétől 2013 végéig.

³⁹¹ Vö.: a 4. számú melléklettel! (Sánta-filmográfia)

Imre, 1972) és a *Mécsek* (rend.: Katkics Ilona, 1992). Az elmúlt évtizedben pedig csak a népszerű regényadaptációkkal találkozhatott újrapetitések alkalmából a nézőközönség.

Egyértelműen és jogosan merül föl a kérdés: ennyire „nézhetetlenek” ezek a feldolgozások? Itt elsősorban nem a technikai eljárásokra gondolunk, hanem a filmes alapanyagnak, 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, hangsúlyozva: a teljesség igénye nélkül. Külön értekezés tárgya lehetne az adaptációk elmélyült, filmelméleti és tudományos vizsgálata, amire jelen disszertáció keretein belül nem vállalkozunk. Csupán 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? Jelen fejezetünk nem titkolt célja, hogy bár vázlatos elemzésekkel, mintegy madártávlatból, de érteni vágyó interpretációs szándékkal mutassa meg a feldolgozásokat, és gazdag képmellékletével élményszerűbbé tegye a találkozást a filmes elbeszélésekkel.

* * *

Jelen adaptációs fejezet három nagy tematikus blokkra oszlik: messziről indul, ugyanis a film és irodalom *adaptációs problémakörét* érinti legelőször, ugyanakkor eltekint a témakör hosszas és elmélyült vizsgálódásától. A második, testesebb alfejezet az MTVA jóvoltából is hozzáférhetővé tett *Sánta-filmfeldolgozásokat* igyekszik röviden áttekinteni. Végezetül az *összehasonlító filmelemzés* módszertanát választva egy „reprezentatív” adaptációpáron keresztül, a *Halálnak halála* című novella két feldolgozásának behatóbb elemzését próbálja elvégezni.

IV. 1. AZ ADAPTÁCIÓ PROBLÉMAKÖRE

„Minden adaptáció tárgya egy (térben és időben) távol levő szöveg,
amely helyett áll, és amelyet megpróbál » jelenvalóvá« tenni.”³⁹²
(Király Hajnal)

Irodalom és film egymáshoz rendelt kapcsolatáról talán több elméleti diskurzus született az elmúlt évtizedekben, mint ezeknek a mediális közegeknek a produktumairól, azaz az *adaptációkról*. Hogy a korábban orálisban, majd a több évezredes írásbeliségben létező irodalom médiuma hogyan képes újjászületni egy – hozzá képest – igen rövid múlttal rendelkező médiumban, a filmben, arról már az első feldolgozások megjelenésétől élénk diskurzusok folynak³⁹³ mind a mai napig.³⁹⁴ Általános tendenciaként jól megfigyelhető, hogy az ez irányba forduló újabb kutatások leginkább a jelenség (értsd: médiumváltás) természetére és magára a folyamat lejátszódásának irányaira kérdeznak rá.³⁹⁵

Jelen fejezetnek nem tárgya részletesen áttekinteni azt az igencsak szerteágazó, több szélsőséges elméleti utat is bejáró kutatást, amely az adaptáció fogalmkörét igyekszik minél behatóbban, egy-egy elméleti iskola követelményei szerint megmagyarázni, körülírni, behatárolni, definiálni. Ugyanakkor érintőlegesen mégis számolnia kell vele, hiszen egy eddig perifériára szorult mediális szférával, Sánta Ferenc novelláinak filmre viteléről kíván szólni: arról a novellákba zárt képi világról, amelyet az író rövidprózája szinte kivétel nélkül magában hordoz, így méltán és joggal válhatott a rendezők filmes anyagává.³⁹⁶ Az előbb használt

³⁹² KIRÁLY Hajnal, *Könyv és film között*, Kolónia, Kolozsvár, 2010, 27.

³⁹³ „A filmadaptáció egyidős magával a filmmel: Dennis Gifford katalógusa szerint már 1896-ban öt filmfeldolgozás készült irodalmi anyagból, a legelső feltehetőleg Angliában, 1896 augusztusában.” A szerző az alábbi műre hivatkozik: Gifford, Denis: *Books and Plays in Films 1896–1915*. DOMONKOS Péter, *Bevezetés a filmadaptáció-szakirodalom kánonjába*. http://www.filmkultura.hu/spiral/cikk_reszletek.php?cikk_azon=248 (utolsó letöltés: 2013. június 10.)

³⁹⁴ A *Prae* irodalmi folyóirat 2012/1. tematikus száma az adaptációról szól.

³⁹⁵ Lásd pl. többek között a Sapientia-könyvek (*Képtárvitelek*. Szerk. PETHŐ ÁGNES, Kolozsvár, Scientia, 2002; *Köztes képek: A filmelbeszélés színterei*, Szerk. Uő. Kolozsvár, Scientia, 2003.; *Film. Kép. Nyelv*. Szerk. Uő. Kolozsvár, Scientia, 2007.) tanulmányait, valamint Bíró Yvette, Dragon Zoltán, Füzi Izabella, Gelencsér Gábor, Györffy Miklós, Király Hajnal, Pethő Ágnes és Vajdovich Györgyi tárgyra vonatkozó, azaz adaptációelméleti-kritikai írásait.

³⁹⁶ Sánta rövidprózai alkotásairól már a kortárs kritika megjegyzi, hogy nagyon líraiak, és prózájának ezt a lírai tónusát a gazdag képiséggel magyarázzák. Már az első kötetét, a *Téli virágzást* is Reich Károly-illusztrációkkal adja ki az író 1956-ban, de az 1970-es, *Isten a szekéren* című, válogatott gyűjteményes kötetének egyes szövegdarabjait is Kass János rajzai „kommentálják”. A *Kicsik és nagyok* című válogatott gyűjtemény Dénes Vera rajzaival jelentek meg. A *Kicsik és nagyok* című novellájához pedig Bálint Tibor készített grafikus képet. Vö.: 2005-ös Kincses Kalendárium, 199. (A novellák első közlései közül is többen rajzos illusztrációkkal láttak napvilágot: *A virág sárga és kék* című írás, amely később *Sárga virág, kék virág* címmel vált ismertté, a Magyar Ifjúság hasábjain Mikula Gyula rajzával jelent meg, 1958. március 1-jén. Az *Érzelmes emlékezéshez* pedig Szász Endre készített képi kommentárt a Nők Lapja 1958. május 1-jei számába.)

medialitás kifejezés is „érzékeny” pontja a művelődéstudományoknak: olyan viszonyfogalom, amely szoros kölcsönhatásban áll az adaptációval, így annak számba vétele – úgy gondoljuk – szintén nélkülözhetetlen.³⁹⁷

Az a megfogalmazás ugyanis, amely szerint az adaptáció egy műalkotás tartalmának átültetése más formába, mára már meghaladottnak tekinthető, bár ebből a fogalommagyarázatból nem haszontalan kiindulni.³⁹⁸ „A filmesek mindig előszeretettel merítettek témát irodalmi művekből, alkalmat adva ezáltal a film-irodalom mediális játékkerének megvalósulására. „Az irodalmi művek filmre vitele esetében az adaptáció kérdése tehát túlmutat egy műnek egy másik médiumba való transzponálásán, mert az irodalom erős hatással volt a filmes elbeszélői konvenciók kialakulására. Egy adott irodalmi mű filmre vitelekor a filmkészítő természetes módon alkalmazza azokat a filmes elbeszélői fogásokat, melyek irodalmi minta alapján alakultak ki, így egy adott adaptáció elemzésekor igen nehéz szétválasztani azokat az elemeket, melyek az adaptáció saját egyéni transzpozíciós megoldásai, azoktól, amelyek egyszerűen a filmes elbeszélés konvenciói”³⁹⁹ – fogalmaz Vajdovich Györgyi. Tanulmányában az irodalmi művek filmes adaptációjaként a két hagyomány, az irodalom és a film „egymásba játszását” látja, túlmutatva ezáltal a két szféra „egyszerű” kapcsolatán.⁴⁰⁰ „Idővel megszapordtak azok a tanulmányok, amelyek már nem közvetlenül a filmadaptációkkal, hanem a róluk szóló szakirodalommal foglalkoznak”⁴⁰¹ – körvonalazza a jelenséget Domonkos Péter. Pethő Ágnes *Az adaptáció dilemmái (Köztes képek. A filmelbeszélés színterei)* című munkája szintén fontos állomása a téma körbejárásának.⁴⁰² Egy másik Pethő szerkesztette kötet (*Film. Kép.*

³⁹⁷ Itt, ezen a ponton kapcsolódhatna be esetlegesen több olyan novellának a más médiumba való áttemelése, amelyeket nem filmre, hanem magánelőadásra alkalmaztak. Vö.: a 4. számú melléklettel!

³⁹⁸ „Az angolszász egyetemeken Bluestone-t követően elsősorban az angol szakok oktatói és kutatói kezdtek el szisztematikusan filmadaptációval foglalkozni, aminek eredményeként az elméleti diskurzus mind a mai napig magán viseli néhány irodalomelméleti irányzat alapvető meglátásainak és metodológiai megfontolásainak jegyeit, valamint sajnálatos módon rögzült az irodalmi művek hierarchikus előnye a fiatalnak számító, szórakoztatóipari médiumnak vélt filmmel szemben.” DRAGON Zoltán, *Tennessee Williams Hollywoodba megy*, <http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/> [utolsó letöltés: 2013. január 5.]

³⁹⁹ VAJDOVICH Györgyi, *Irodalomból film – A filmes adaptációk néhány kérdése*, Nagyvilág, 2006/8., 690.

⁴⁰⁰ Vajdovich az adaptációtörténetben először úgynevezett „ötletkölcsönzés”-ről beszél, majd az 1910-es évek „filmváltozatai”-nak egy részéről az alábbi megállapítást teszi: „a rendező már tisztában van az irodalmi mű művészi értékeivel, általában ezért is választja azt, mert többet lát benne pusztán jól felépített cselekménysornál.” Ezután az adaptáció rétegeit elemzi a tanulmányíró, és teóriájához a különböző szemiotikai és narratológiai elméleteket hívja segítségül. (Az adaptáció rétegeinek vizsgálata után az adaptációk tipológiájával foglalkozik a szerző.) VAJDOVICH, *uo.*

⁴⁰¹ „A diskurzusnak ez a reflexív szintje kezdetben csak polemikus passzusokban, később antológiák bevezetőiben manifesztálódott, illetve azoknak a szakkönyveknek az egyre duzzadó történeti visszatekintéseiben, amelyek irodalom és film viszonyát általában tárgyalják.” DOMONKOS, *uo.*

⁴⁰² A kötet egyik fejezete az adaptáció fogalmának három különböző aspektusú megközelítését tartalmazza: Dánél Mónika dolgozatában az irodalom mint mediális tükör jelenik meg, Piédner Juditnál az adaptáció mint

Nyelv., 2007) tanulmányai közül a Király Hajnal *Látni vagy nem látni? (Az adaptációk karneváli formáiról)* című terjedelmes dolgozata címében és tartalmában egyaránt figyelemfelhívó.

Király Hajnal szerint az irodalom és film között félúton található valahol az adaptáció.⁴⁰³ Abból indul ki, hogy „maga az adaptáció terminus is értékítéletet hordoz: a valamely más médium technikai, eszközbeli kompetenciájának megfelelő alkalmazás folyamatára vonatkozik.”⁴⁰⁴ Király posztmodern szemléletű megközelítése szerint: „az irodalom filmes adaptációi úgy tekinthetők, mint az eredeti szövegre adott *válaszok, értelmezések*, bonyolult összefonódása esetén ezért nagyon ellentmondásos a hűség fogalmának használata.”⁴⁰⁵

Gelencsér Gábor adaptációfogalma már sarkított az eddigiekhez képest: „adaptációnak tekintem a kötetben vagy folyóiratban korábban megjelent, ezáltal saját, eredeti művészi formájában is elérhető irodalmi mű vagy művek nyomán forgatott egészestés, moziban bemutatott filmeket.”⁴⁰⁶ Ugyanakkor Gelencsér a fogalom induktív leírásában annak a lehetőségét is felkínálja, hogy egyrésztől nyelvi-formai, másrésztől pedig kulturális-történeti aspektusból is vizsgálendő legyen a filmes medialitás. Meglátása szerint „az adaptációknak a magyar film periodikus formanyelvi és szemléleti megújulásában döntő szerepe van.”⁴⁰⁷ Ebből következik, hogy Gelencsér korszakolása például az adaptációt fontos kritérium- vagy karakterjegyek tartja, így az először még nagyon szűkre szabott definíciót ő maga tágítja a gyakorlati tapasztalat útján tovább.

Dragon Zoltán megközelítése inkább teoretikus újdonsága és tudományos igényű, szintetizáló jellege miatt válik figyelemfelhívóvá és fontossá egyben. *Tennessee Williams Hollywoodba megy avagy a dráma és film dialógusa* című könyvének első fejezete – ahogyan azt a címe is jelzi: – *Film, irodalom, adaptáció* egymáshoz való viszonyairól értekeznek. „A

szövegközi viszony (hermeneutikai kör), ez pedig ellentétben áll Vajdovich nézeteivel, aki a „filmre fordítás” kifejezést használja. (Kiemelés az eredetiben: V. GY.)

⁴⁰³ „Az adaptáció nem csupán fordított ekphraszisz, amely valamely költői szöveg mozgóképi megfelelőjét létrehozza, hanem az ekphraszisznak még általánosabb, mára elterjedt jelentését példázva olyan gyakorlat, amelyben valamely művészeti alkotás egy másik művészetbeli alkotás tárgyává válik. Minden adaptáció tárgya egy (térben és időben) távol levő szöveg, amely helyett áll, és amelyet megpróbál „jelenvalóvá” tenni. Király *Könyv és film között* című könyve értékes műhelyelemzések mellett adaptációtörténettel és -kritikával is foglalkozik. KIRÁLY Hajnal, *Könyv és film között*, Kolozsvár, Kolónia, 2010, 26–27. (A főszövegbe felvett tanulmányának első megjelenése: KIRÁLY Hajnal, *Látni vagy nem látni? – Az adaptációk karneváli formáiról*; in: *Film. Kép. Nyelv., i. m.*, 303–330.)

⁴⁰⁴ Elméleti tanulmányát Robert Stam *Film Adaptation* 2001-es könyvére alapozza, aki a filmes adaptációt mint dialógust értelmezi. Bahtyin karneválemlélete kerül alapként az adaptáció fogalommagyarázatának homlokterébe: „A filmes adaptáció mediális összetettségének is köszönhetően komplex szövedéke a karneváli viszonyoknak, melyek legtöbbször az *inter* előtagú terminusokkal írható le: intertextualitás, intermedialitás, interakció.” *Film. Kép. Nyelv., i. m.*, 303.

⁴⁰⁵ KIRÁLY, *uo.*

⁴⁰⁶ GELENCSÉR Gábor, *Forgatott könyvek – Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben* <http://www.apertura.hu/2006/tel/gelencser/index07.htm> (utolsó letöltés: 2013. augusztus 10.)

⁴⁰⁷ *Uo.*

filmadaptáció kérdése a gyakorlatban egyáltalán nem feltétlenül fordítás vagy színrevitel, sokkal inkább valamiféle kölcsönhatás a két médium között: mediális különbségek mentén történő oda-vissza utalás, amely a néző olvasatában realizálódik jelentésként.⁴⁰⁸

Zsigmond Adél *A filmes adaptáció mint értelmezői művelet* című tanulmányában is ezt a fajta viszonyozgását igyekszik megragadni a fogalom körülhatárolásakor. Ő az adaptációt olyan interpretációnak nevezi, amely „két irányban nyitott. Egyrészt, mivel irodalmi művet értelmez, más irodalmi szövegek felé nyit, másrészt filmként, a rendező sajátos stílusa, látás-módja által más filmekkel lép kapcsolatba bonyolult viszonyhálót hozva ezáltal létre. Irodalom és film egy oda-vissza történő ingamozgás révén válik egymás értelmezőjévé.”⁴⁰⁹

Nánay Bence az adaptáció fogalmának megértéséhez pedig bizonyos előfeltételeket kapcsol. Így jut el ahhoz az észrevételéhez, mennyire fontos az, hogy „az irodalmi formába zárt mély, lényegi tartalmat ki lehessen bontani e formából, és más, filmes formába lehessen önteni.”⁴¹⁰

Amint az már eddig is érzékelhető volt: az adaptáció fogalmának magyarázatával szinte minden elméleti iskola megpróbálkozott eddig (a strukturalizmustól⁴¹¹ a hermeneutikán át a posztmodernig), de csak mélyebb rétegelméletek születtek, így nemhogy letisztult fogalommal nem számolhatunk, ám az értelmezői ösvények száma is olyan sok, amelyet már csak a közismert wittgensteini nyelvfilozófiai maximával írhatunk le.

Az általunk ismert szakirodalom tükrében nem vállalkozhatunk többre, mint kiemelni azokat a segédfogalmakat, amelyekkel a vitatott terminus folyvást interakcióba került: hármát jelölünk most meg ezek közül: a hűség, a fordítás és az interpretáció fogalmát, azokat, amelyek a legtöbbször fordultak elő az adaptáció értelmezési hatókörében, és amelyek a filmelemzési részben is felbukkannak majd.⁴¹²

⁴⁰⁸ DRAGON Zoltán, *Tenesse Williams Hollywoodba megy avagy a dráma és film dialógusa, e-book*

⁴⁰⁹ ZSIGMOND Adél, *A filmes adaptáció mint értelmezői művelet*, Látó, 2010. február, 26.

⁴¹⁰ NÁRAY Bence, *Túl az adaptáción = Adaptációk, Film és irodalom egymásra hatása*, Szerk.: Gács Anna, Gelencsér Gábor, Pécs, JAK, Kijárat, 2000, 25.

⁴¹¹ „[...] mind a mai napig markánsan elkülönülő trend közül nyilvánvaló irodalmi kapcsolódása révén a posztstrukturalista alapokon nyugvó elméleti irányultság az, amely több figyelmet szentel az adaptáció kérdésének.” DRAGON, *uo.*

⁴¹² Dragon Zoltán adaptációelméleti „hármasa”: „a mindmáig uralkodó, strukturalista beállítottságú adaptációkritika háromszintű kategóriarendszerét is szükségtelessé teszi. Eszerint a filmadaptációk a következő skatulyákba illeszthetők (ami alapján aztán értékük meghatározható):

1) transzpozíció: ide sorolják azokat a filmadaptációkat, melyekben alig észrevehető az adaptáló filmkészítő kézjegye, és a film a lehető legnagyobb hűséggel követi az eredeti szöveget.

2) kommentár: az eredeti szöveget helyenként átalakítva látjuk viszont, mely alakítások a filmkészítő értelmezői pozícióját hivatottak sejtetni anélkül, hogy az eredeti szöveget alapjaiban befolyásolnák.

3) analógia: ebben az esetben a film olyannyira eltér az eredeti szövegtől, hogy az tulajdonképpen már alig nevezhető adaptációnak, sokkal inkább egy másik művészeti ág irodalomra történő reflexiójának. DRAGON, *uo.*

A hűség. Ez a legtöbbet szóba hozott fogalom az adaptáció tárgyalása kapcsán.⁴¹³ „A hűség elve szerint összehasonlítni adaptációt és irodalmat, méregetni, hogy melyikük sikerültebb, már csak azért sem helytálló, mert mindkettőnek más a belső ritmusa, más a partitúrája”⁴¹⁴ – fogalmaz szép és találó metaforájában Zsigmond Adél. Ugyanezt a „kettős mércét” emeli ki Vajdovich Györgyi is: „Ráadásul mindkét művészeti ágnek megvan a saját közege, saját történelmi múltja, melyek szintén nem hagyhatók figyelmen kívül a művek értelmezésénél.”⁴¹⁵ Györffy Miklós is mint meghaladott fogalommal számol a hűséget illetően, amikor az alábbi megállapítását teszi: „Ha egyáltalán érdemes a megfilmesítéseket az eredeti írói művekhez viszonyítani, akkor talán leginkább még aszerint, hogy mit vesznek át az elbeszélő mű struktúrájának összetevői közül.”⁴¹⁶

Király Hajnal és Dragon Zoltán is a bahtyini dialogicitás elvét hangsúlyozzák a hűség-elvvel szemben: „[...] központivá válik a hűség problematikája. Csakhogy mivel szemben vizsgáljuk azt? A szöveggel szembeni hűség szintje csak homályosan írható körül” – észleli helyesen a jelenséget Király.⁴¹⁷ A Dargon-féle *mediális törés* is ebből a problémagócból indul ki, és társítja hozzá Dragon az *intermediális dialógus* fogalmát.⁴¹⁸

A fordítás. A hűségfogalomtól a fordítás felé való elmozdulás érzékeny irányváltását tapasztalhatjuk Györffy alábbi kijelentésében: „Az adaptáció nem az eredeti művet teremti újjá más közegben, még akkor sem, ha ez az alkotó szándéka, hanem egy új mű (jelen esetben játékfilm létrehozásához használja fel egy már kész mű (jelen esetben irodalmi elbeszélő mű egy bizonyos rétegét vagy bizonyos elemeit.”⁴¹⁹ Vajdovich Györgyivel ellentétben Pethő Ágnes pedig már a filmből halad az irodalom felé, ugyanis a filmet létmódja szerint intertextuális

⁴¹³ „Laikusok körében gyakran előforduló fogalom borzolja fel a kedélyeket leginkább, és ez pedig a »hűség«”. THEISS Gábor „*Csúnya-mese*” *filmvásznon – Bartis Attila, A Nyugalom című regényének filmadaptációs problémái*, <http://www.mediakapu.hu/cikk/show/id/656> (utolsó letöltés: 2012. szeptember 10.)

⁴¹⁴ ZSIGMOND, *i. m.*, 123.

⁴¹⁵ VAJDOVICH, *i. m.*, 694.

⁴¹⁶ GYÖRFFY Miklós, *A tizedik évtized, A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*, Palatinus, 2001, 44.

⁴¹⁷ KIRÁLY, *i. m.*, 337.

⁴¹⁸ „Bahtyin dialogizmussal kapcsolatos meglátásait Robert Stam adaptálta a filmelmélet kontextusára, azonban – a medialitás kérdéskörét még ez az elméleti megújulás is csak részlegesen érinti. A dialogikus megközelítéshez kapcsolódóan fontos és termékeny meglátásnak bizonyulnak André Gaudreault és Philippe Marion megjegyzései is, amelyek arra utalnak, hogy az adaptációelmélet kulcsa a *mediagénie*, a medialitás problematikájának maximális szem előtt tartása (Gaudreault és Marion 2004, 58-70). Erre a kortárs elméleti vonulatra alapozva indítványozom tanulmányomban a dialogizmus és a medialitás kérdéskörének egyidejű figyelembevételét filmadaptációk vizsgálatánál, mely megközelítést az intermediális dialógus...” DRAGON, *i. m.*, 95.

⁴¹⁹ GYÖRFFY, *i. m.*, 45.

képződményként gondolja el.⁴²⁰ Érdekes szemléletbeli pontosítást tesz itt a szerző: „A filmbe-fogadás felől közelítve azt látjuk, hogy lényegében nem a film »írja át« vagy »írja fölül« saját, eltérő médiuma által az irodalmi szöveget, hanem [...] éppen fordítva történik: az irodalmi mű bizonyos aspektusait ismerhetjük föl a filmben, arra láthatunk helyenként rá a filmen keresztül, annak tükrében értelmezzük a filmet [...], tehát a film »íródik fölül« bizonyos mértékig az irodalom által [...]. Az adaptáció ebből a szempontból nézve tehát korántsem jelent egyértelmű médiumközi fordítást (az irodalmi mű filmre váltását).”⁴²¹

Az interpretáció. „A történet aspektusa felől számon kérni egy filmet, egyenesen banálisnak tűnhet, mivel adaptáció esetén egy bizonyos interpretációról is szó van”⁴²² – fogalmaz Theiss Gábor. Majd Zsigmond Adél partitúra-képéhez hasonlóan, szintén zenei metaforát alkalmaz: „Egy regény megfilmesítésénél legfontosabb talán az lehet, hogy az irodalmi műből mit interpretáltunk és hogyan, beleértve az asszociatív logika lehetőségeit is, azaz mely irányokba marad nyitva egy szépirodalmi szöveg polifon hangzása.”⁴²³ Bíró Yvette, *A hetedik művészet* című könyvében külön részt szentel *A film nyelve* fejezetben belül ennek a problémakörnek: „A film formálásának alapelve a sokoldalúság, vagy nevezzük akár többszólamúságnak, jelezve, hogy eszközeimnek változatossága csak arra való, hogy a művészi mondandó bonyolult gazdagságát, többretegűségét hangsúlyozhassa.”⁴²⁴ Györffy Miklós is kiemeli, hogy mivel „színesek játsszák el őket, a megfilmesítés emiatt az eredeti irodalmi műnek már eleve csak *egyik* olvasata lehet (miként a mindenkori színpadi előadás is csak egyik lehetséges interpretációja a dráma írott szövegének).”⁴²⁵

A mára tehát átláthatatlanná vált adaptációelméleti diskurzus természetesen megkívánja, hogy valamelyik adaptáció-fogalom mellett döntsünk, ez viszont függ a rendezői ars poeticától is. Györffy Miklós is kiemeli a rendező „adaptációs érzékenységét”, mindamellet viszont aláhúzza az irodalom és a film erősen narrációs aspektusát is: „A megfilmesítés fogalmát magát sem sikerült soha világosan körülhatárolni, mert az állandóan változott a film-történet során, sőt szinte rendezőként is [...]; egyvalami mindvégig közös nevezőre hozta őket: éspedig az, hogy mind az epika, mind a játékfilm történeteket beszélt el.”⁴²⁶ Györffy jól

⁴²⁰ „Ebben a felfogásban nem átkódolás történik egyik közezből a másikba, [...] hanem két szöveg *intertextuális kapcsolata*, amelyben a *pretextus* egészével áll kapcsolatban az új (más medialitású) szöveg.” (Kiemelés az eredetiben: L. N. PETHŐ Ágnes, *Múzsák tükre*, i. m., 102.

⁴²¹ PETHŐ, i. m., 108.

⁴²² THEISS, i. m., 22.

⁴²³ Uo.

⁴²⁴ BÍRÓ Yvette, *A film nyelve: Sokszólamúság – modern harmóniarendszer = A hetedik művészet*, Bp., Osiris, 2003, 244.

⁴²⁵ GYÖRFFY, i. m., 45.

⁴²⁶ GYÖRFFY Miklós, *A tizedik évtized: A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*. Budapest, Palatinus, 2001, 43.

érezkeli a probléma árnyaltságát, és joggal teszi föl a kérdést az irodalom- és művészetértők részéről, amivel nyitottá teszi a problémakört: „[...] létezik-e egyáltalán, mennyiben létezik a mű önmagában véve, a mindenkori befogadótól és a kontextustól függetlenül?”⁴²⁷

A rendezői szemlélet felől többé-kevésbé megőrződik a Sánta-művek nyelve és emberképe⁴²⁸. Az elbeszélések képi anyaga gondolati tartalommal telítődik tovább, ahol lehetséges, a téma (szüzsé) választása pedig magának a rendezőnek a kor kérdéseire adott látens válasza lesz. A fejezet célja tehát az, hogy feltárja azokat a motívumokat, amelyekből a filmek képi világa a rendező segítségével létrejött. Az elemzések tehát nem a technikai eljárásokra, hanem sokkal inkább filmesztétikai jelenségekre, motivikus kapcsolatokra, az irodalmi nyelv és a filmnyelv szemiotikai rétegeire, valamint a képiségre koncentrálnak majd.

Mivel a Sánta-adaptációk kisebb, de fajsúlyosabb része mozifilmnek készült, nagyobb, de szinte ismeretlen részük pedig tévéjátékfilmnek, így a témához szorosan kapcsolódó elméleti alapok (alapelvek) tisztázása után *a mozifilm és a tévéfilm* különbözőségében a Sánta-próza adta műfaji lehetőségekről kellene szólnunk. Azonban ez utóbbi aspektus tudományos igényű tárgyalására nemigen kerülhet sor, csak érintőlegesen, ugyanis ennek a tárgykörnek komolyabb elemzése eddig még nem történt meg. Az idetartozó szakirodalmak is csak általánosságban vizsgálják a két mediális közeg esztétikai-befogadói hatásmechanizmusait.

Összegezve: az eddigiek során bemutatott adaptációs irányelvek az értelmezői sokszínűségnek „köszönhetően” nem képesek egységes metodika felmutatására, ugyanakkor alkalmasak lehetnek arra, hogy minden egyes feldolgozást más-más adaptációelméleti aspektusból vizsgálhassunk.

IV. 2. FILMRE VITT SÁNTA-NOVELLÁK

Amit előljáróban érdemes tudni a filmre vitt Sánta-elbeszélésekről: Sánta Ferenc eddig napvilágot látott harminchét novellája közül az 1966 és 1992 között tizenkettőből készült feldolgozás, a *Halálnak halálából* kettő is. Ezek az adaptációk megegyeznek abban, hogy kivétel nélkül tévéfilmek. A tizenhárom feldolgozásból nyolc fekete-fehér technikájú, hét pedig színesként került a nézők elé 1966 és 2002 között. Játékidejüket nézve leginkább rövidebb, etűdszerű feldolgozások (kb. 7–20 perces darabok), *A Müller család halála* képez csak kivételt a maga 84 perces időtartamával. Ugyanakkor egyfajta *kontextuális* szempont szerint két nagy

⁴²⁷ GYÖRFFY, i., m., 45.

⁴²⁸ Bíró Gyula *A magyar film emberképe (1957–1989)* című könyvében három típust különít el: 1. álmodozók, kritikusok, megszállottak (Makk Károly: *Megszállottak*, 1963); 2. meghasonlottak, kiúttalanok, kívül rekedtek (Jancsó Miklós: *Oldás és kötés*, 1963); 3. limitált hősök: korlátozott cselekvési lehetőségeik, kiszolgáltatottságuk miatt. BÍRÓ Gyula, *A magyar film emberképe (1957–1989)*, Bp., Antológia, 2001, 88.; 42–43.

csoportba különíthetők ezek a munkák: a *Sokan voltunk*, *A Müller család halála*, a Gödrös-Frigyes-rendezte *Halálnak halála* és a *Mécsek* című tévéjátékok önálló filmként szerepeltek a televízióban. A többi feldolgozás harmad- vagy negyedmagával együtt képezett „kompozíciót”, gyakran az adatlapon is ezért olvashatjuk ezen daraboknál a *dramatikus összeállítás* műfaji besorolást. Az tehát, hogy a filmek dilógia, trilógia vagy egy tetralógia darabjaiként szerepelnek, ráirányíthatják a figyelmünket az egymáshoz való kapcsolatukra. (A novellák olvasásmódját is meghatározza, hogy önálló publikációként, vagy kötetben, esetleg antológiában találjuk őket.)

A fentiekben kiemelt interpretációs tényező egyfajta kontextuális olvasatra kényszeríti az elemzőt, ezért indokoltnak tartjuk, hogy az elkövetkezőkben közé tett mikro-elemzéseket is ezek szerint végezzük el. A feldolgozások időrendiségét is szem előtt tartva először tehát a *Sokan voltunk*, *A Müller család halála* és a *Mécsek* kerül a fejezet homlokterébe (a *Halálnak halála* összehasonlító filmelemzésben „részeseül”), majd a *Halálnak halála* című 1968-as trilógia két darabja (*Nácik*, *A veder*), ezután a *Kicsik és nagyok* átfogó címet viselő tetralógia filmjei (a *Tündérvilág*, *Sárga virág*, *kék virág*, *Kicsik és nagyok*, *A csillagokig*), végezetül pedig a Nyitott könyv-interjúsorozat két adaptációjának, a *Szürke, sárga...* valamint *Az öreg ember és a fiatal* című adaptációk rövid, vázlatos elemzésére vállalkozunk.

IV. 2. 1. ÖNÁLLÓ TÉVÉFILMEK (*Sokan voltunk*, *A Müller család halála*, *Mécsek*)

Sokan voltunk (rend.: 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 egész prózaíró nemzedék indulását”⁴²⁹ látták benne a kritikusok, így szinte nincs olyan Sánta-tanulmány, amely ne foglalkozna vele.⁴³⁰ Mi most egy kevésbé ismert oldaláról közelítünk az elbeszéléshez, mégpedig a film médiumán keresztül. A kérdés: ez a balladaira hangolt novella, amely közismerten egy népszokási 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 adaptációt⁴³¹ 1966. október 25-én tűzte műsorra a Magyar Televízió, és bármilyen meglepő is: azóta sem vetítették. Pedig

⁴²⁹ Vasy, *i. m.*, 8.

⁴³⁰ Legutóbb Cs. Nagy Ibolya foglalkozott vele a legmélyrehatóbban a *Kortárs* hasábjain. CS. NAGY Ibolya, *A szegénység halált hozó traumái*, *Kortárs*, 2009/2., 63–71.

⁴³¹ Vö.: az 1. számú képmelléklettel!

méltán állítható, hogy *nézhető* produktum, még ha nem is a legművészebb filmtechnika jellemzi is.

A film nyitóképeben (1. kép) emblematikusan 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.⁴³² 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 Büdös barlang mélyén ma már pontosan vegyelemzett gázok közé merültek. 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 *A veder* című novellaadaptációkban alkalmaz a rendező külső narrátor-hőst.⁴³³ 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 névsorát⁴³⁴ olvashatjuk, s ezután veszi kezdetét a cselekmény filmes kibontása. A novella második bekezdésével indul a történet: a „Nagy dolog az éhség”(Sokan voltunk, 5)⁴³⁵ tételmondattal. Először az apa (2. kép), majd a gyermek és az anya arcát⁴³⁶ látjuk félközeli beállítással; a főszereplő nagypapa tehát csak némi retardációval kerül a kamera fókuszába (3. kép).

⁴³² „Faragó Kornélia a mitológiai, archaikus és bibliai térképzetek között a labirintus mellett a barlangot említi. FARAGÓ, *i. m.*, 99.

⁴³³ „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., Magyar Filmintézet, 1996, 74.

⁴³⁴ Görbe János, Maklári János, Szemes Mari, Misoga László és Zeitler Zoli. Az ő neve helytelenül szerepel a műsoradatlapon: *Leitler* formában!

⁴³⁵ A fejezetben szerepeltetett műidézetek utáni oldalszámjelölések a következő forrásra utalnak: SÁNTA Ferenc, *Isten a székéren*, Bp., Szépirodalmi, 1970.

⁴³⁶ „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., Palatinus, 2008, 114.

Majd az apa mesébe kezd (4. kép): „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 nagypapa arcát, hátulról, kissé féloldalas fejtartásban premier plánban (5. kép).

A novella kevés párbeszédét helytel-közel megtartja a film, ám néha úgy érezhetjük, hogy ezek a félszavak is egy igen mélyen megterhelt ön-és világértelmezés súlyai alatt fejlődnek nyelvi megnyilatkozásokká (6–8. képek). Olyan, mintha szinte csak a befogadó számára verbalizálnának a szereplők gondolatai, ők ugyanis a tekintetükből is megértik egymás gondolatait („–Gondolod, Ferkó?”; 5. kép). A viszonylag hosszú átöltözési jelenet után az utolsó vacsora képére érdemes figyelni (9. kép): 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 két-személyes, anya-gyermek közötti – *feltétel nélküli* szeretetet hirdet, ami a szűzsé fő mondani-valója.)

A nagypapa tyúkevési jelenete (10. kép) is hosszabbra szabott, nyilvánvalóan egyfajta ellenpontként szolgálhat a mű témaválasztásához.

Majd a szobabelsőt elhagyva külső térbe érkezünk (11. kép): 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 jöj-jön...” nagypapai megszólalás éppen a film aranymetszéspontján 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 (12–13. képek).

Majd ismét a szobában vagyunk, ahol először az unoka érdeklődik apjától: („Nagypapa mikor jön vissza?”; 14. kép), majd az apa ingerült, kitérő válasza után („Akkor, amikor te nem kérdezed!”) betér a házba Csűrös Ignác (15. kép), akinek kérdéseiből („Rég ment el?”; „Őköt megcsókolta-e?”) kiderül, hogy a nagypapa végül is a halálba távozott. Ekkor látjuk Ferike meglepődött arcát (16. kép) és az apa megtört, asztal fölé hajoló alakját (17. kép).

A következő jelenet már nappal játszódik: ismét a narrátor-hős hangját halljuk (18. kép). Végezetül felcsendül úja a fájdalmas hegedűszóló: a magas és mély hangok váltakozása teszi ingerültté, feszültté a zárlatot, némi diszsonáns hangzással. A szimmetrikus rendezés is szépen megfigyelhető: most a gyermek, majd az apa (21. kép), végül a barlang képét látjuk

(tehát éppen fordítva, mint a film elején), amely egyfajta kaput is formáz (22. kép).⁴³⁷ Ez a keretes szerkesztésmód így egy végérvényesen lezárt, visszavonhatatlan tragédiát jelképez: „Az öreg a fojtó, gyilkos gázzal teli barlangba való belépése előtt ruháját is levetette, hátrahagyta a családnak (19–20. képek).”⁴³⁸ Sőt, „az író itt tovább fokozza a fokozhatatlant. Elmondja, hogy még ugyanezen az estén az öreget követte a halálba hasonló korú barátja, amiből egyértelmű lesz, hogy a hasznot nem hajtó öregek halálba küldése a szegénység ilyen formán erkölcsössé minősül.”⁴³⁹

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”⁴⁴⁰ 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 (rend.: Mihályfi Imre, 1971)

„A kisember és a történelem kapcsolata Sántának régi kísértő témája: a *Müller család halálától* a *Húsz óra* után publikált *Az áruló*-ig többször is nekirugaszkodik a feleletnek”⁴⁴¹ – fogalmaz Földes Anna, aki az írói „témakísértés” felől szembesíti értékeli 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 írása”-ként értékeli a szöveget, amelyben Müllert Don Quijote-i, tragikomikus alaknak nevezi, aki „a maga mániává torzuló családi kötelességtudatával”⁴⁴² kerül a mű központjába.

Ahogyan Sántának is ez a leghosszabb elbeszélése⁴⁴³, a belőle készült tévéfilm⁴⁴⁴ (*A Müller család halála*, 1971, rendezte: Mihályfi Imre) is egy komolyabb dramaturgia és rendezés, illetve színészi játék összmunckája. A közel másfél órás fekete-fehér⁴⁴⁵ filmet 1972. október 13-án főműsoridőben (20:00 órai kezdettel) sugározták, illetve még 2002. augusztus 31-én

⁴³⁷ Cs. Nagy Ibolya is utal erre, amikor Róheim Géza halálfelfogásából az új élet kapuja affektust említi. Cs. NAGY, *i. m.*, 67.

⁴³⁸ FEKETE J., *i. m.*, 86.

⁴³⁹ *Uo.*

⁴⁴⁰ GRENDÉL, *i. m.*, 391.

⁴⁴¹ FÖLDES Anna, *i. m.*, 397.

⁴⁴² B. NAGY László, *i. m.*, 410.

⁴⁴³ Közel hatvanhét oldalnyi szöveget tesz ki az alábbi kiadásban: SÁNTA Ferenc, *A Müller család halála*, in.: *Farkasok a küszöbön*, *i. m.*, 58–154. (Az *Isten a szekéren* c. kötetben 52 lapnyi terjedelmű a szöveg: *i. m.*, 239–290.)

⁴⁴⁴ Vö.: a 2. számú képmelléklettel!

⁴⁴⁵ Kiigazító észrevétel: a PORT.hu-n színes filmként tüntetik föl, ellenben a rendelkezésünkre álló filmarchívumi felvétel fekete-fehér.

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 irodalmi szöveg után tizenegy évvel később született, miként hasznosította a Sánta-mű recepciótörténeti meglátásait.⁴⁴⁶

A szüzsét a műsoradatlap a következőképp összegzi: „Müller a náci rendőrség tagja előzetes letartóztatásban várja ügyének tisztázását a náci börtönben. Ő ugyanis hat gyermeket apja, s az emberiség nevében tiltakozott a háború, az embertelenség ellen. Saját rendszere azonban kivégzi.”⁴⁴⁷ 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.)⁴⁴⁸ Mindenesetre Kállai színészi játéka az elhíresült „tanú”-val egyenértékűnek mondható: kidolgozott, árnyalt, karakteres.

A film valójában az elbeszélés második szakaszával kezdődik (Sánta sorkihagyásokkal tördeli művét szakaszokra, mintegy montázszerű jelenetekre). A filmes expozícióban tehát nem a börtöncellában vagyunk, hanem a kórházban, ahol Müller a feleségét látogatja meg, aki éppen hatodik gyermeküknek adott életet (1–2. kép). Ha a filmes elbeszélés zárlatára, az akasztófa fülkéjének látványára gondolunk (52. kép), máris szimbolikus térben, az élet behatárolt „koordinátái” – a kezdet és a vég – között látjuk az eseményeket. Ez a kórházi „proló-gus” valójában in medias res-kezdésnek tekinthető, ugyanis ezután kezdődik a film. A főcím előtti jelenet célja, hogy „felkeltse az érdeklődésünket, s így a főcímet már úgy nézzük végig, hogy bizonyos információkkal rendelkezünk.”⁴⁴⁹ A stáblista után a film kiinduló beállítása-ként (*establishing shot*) egy ablakkereten és egy rácson keresztül egy ajtót láthatunk (3. kép), amelyben Müller jelenik meg hamarosan (4. kép). Miközben a vádlott körbe-körbe sétál a zárt térben, a filmes látvány háttérében halljuk a parancsnok és a tisztviselő párbeszédét (5–6. képek). A jelenet itt ismét újat hoz a cselekménybe, ugyanis kiderül, hogy Müllerre halál vár. Nem mintha az elbeszélésben Sánta nem tartaná főt ezt a létbizonytalanságú feszültséget, ugyanakkor az olvasó a mű végéig reménykedhet a fordulatban.⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ A *Filmek és alkotók*-sorozat 11. darabja Mihályfi Imre pályáját tekinti át. Az előszót Sánta Ferenc írta.

⁴⁴⁷ Vö.: a 2. számú melléklettel!

⁴⁴⁸ Mihályfi Imre szíves tájékoztatása szerint. Vö.: a 2. 3. számú függelékkel (Beszélgetés Mihályfi Imrével)

⁴⁴⁹ KOVÁCS András Bálint, *Film és elbeszélés, i. m.*, 42. Kovács András Bálint kiegészítésként megjegyzi, hogy „általában nem időrendileg helyezkedik el az expozíció a cselekmény idején”; itt azonban – ha a történet összes jelenetét időrendbe szeretnénk állítani, akkor mégis ez a képsor lenne a legelső.

⁴⁵⁰ Ezzel az örkényi 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 *Tótékat* 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 enivalót, e szerint

Ezt a részvétet próbálja sejtetni Kühle⁴⁵¹ őrnagy háttérlátogatása Müller cellájánál. Kühle a sötét folyosón a cellaablakon keresztül kémleli az elítéltet (7. kép). A következőkben Müller cellájában vagyunk, ahol a moralizáló Müller („Egyáltalán miért csinálunk bármit is, ha nem a gyermekeinkért?!”) háttérben lévő cellaajtó kis ablakán jól látni Kühle szájának és orrának kontúrjait szuperplánban (8. kép). Emellé érdemes odaállítanunk azt a képkockát, amelyben a kamera „fordított” beállítással a folyosóról, azaz „kintről” fényképezi Müller arcának ugyanezen részletét (36. kép), illetve még egy hasonló kisablakos arckivágást láthatunk akkor, amikor a hóhér les be a szűk kis cellaablakon, hogy szemügyre vegye „áldozatát” (35. kép).

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 (8. kép)

A következő jelenetben Kühle szobájában vagyunk, ahová egy börtönszolga levelet ad át Kühlének „Wolfgang Müller úrnak” felirattal, Martha Müller névvel 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 (9. kép), de csak amikor a parancsnoknak megmutatja, akkor értesülünk annak tartalmáról. Ekkor halljuk Martha narrátor-hangján férjéhez írott sorait, miközben a kamera Müllerék lakását mutatja, amint Martha épp vacsorát „szortíroz” gyermekeinek: gondosan elosztja a kenyeret, vaját, tejet (16–18. képek). Ebbe az életképbe sűrítetten láthatjuk azt a szülői felelőséget, amiről Müller a film és az elbeszélés elején beszél feleségének.

Többször utaltunk már rá, hogy a film dramaturgiája gyakran átrendezi a történet időrendi szárait. Azután, hogy Kühle zsebre teszi Müller levelét, ismét a börtöncellában vagyunk, ahol sor kerül a „nagyjelenet”-re. Müller cellatársa a következő kérdést teszi föl Müllernek: „Tulajdonképpen, hogyan lett magából rendőr, Müller?” (10. kép) 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 eszme-futtatást hallhatunk a fejadagok eloszlásáról, kalóriatáblázatokról. A filmben kanálvéggel karcolja rá az asztallapra számítási műveleteit a címszereplő (11. kép). Itt a karcolás csupán il-

vállal munkát, ez vezérli összes cselekedetét.” BOKÁNYI Péter, *Sánta Ferenc novelláinak groteszk vonásai*, Napút, 2002/8., 25.

⁴⁵¹ A *Kühle* beszélő név: hideg, fagyos, részvéttelen. (Az elbeszélésben szereplő Herr Oberst kifejezésnek a filmben a magyar megfelelője szerepel csak: ‘ezredes úr’.)

lusztratív szándékkal történik, látványos filmes fogás; az elbeszélésben viszont ez az „adatozás” csak nyelvi szinten jelentkezik.⁴⁵²

Igen érdekes jelenet (szintén filmes betoldás) következik: Kühle „magántisztviselő” visszavonulva szobájába, egy kulcsesomó segítségével, a kulcsok üreges végét miniatűr sípoknak használva Mozart *Eine kleine Nachtmusik* első tételének⁴⁵³ közismert dallamát „fújja” el⁴⁵⁴ (12. kép). Elhagyva szobáját, a cellaőrt utasítgatja gyorsan egymás után: „Balra át, jobbra át, hátra arc!”, és így tovább (13. kép). A megmosolyogtató jelenet egy emberi „gépezet”-et 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 késztetni saját kezével, beállítja egy igen torz alakba, és kéri, hogy maradjon így (14. kép). Erre a premier plános többletjelenetre valószínűleg azért volt szükség, mert jobban ki tudta általa emelni Kühle önmagában is „eszmei hasadás”-sal 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 (15. kép), a filmes narrációban Martha hangját halljuk (Töröcsik Mari, 16. kép)⁴⁵⁵, s otthoni életképeket látunk (17–18. képek). 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 a sorsközösség-vállalás érzése leginkább.

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 *szereetet* adja válaszul, a filmben viszont az *értelmet*, és Oberst mondja ki a *szereetet* szót. Ez a különbség nem lényeges, csupán a kontraszt megteremtéséül szolgálhat. Oberst szájából hangzik el így az a két ellentétes előjelű emberi érzés, ami Oberst polemizáló ember-és világképét stílárisan is megmutatja: a szeretet és a gyűlölet (19. kép).

⁴⁵² Ugyanakkor az ágy vaslában hegyesre reszelt kanál ötlete Sántáé: az elbeszélés három rövid, falba vésett, utókornak hagyott üzenetet közöl, ezek közül a Friedrich Kühle kifakadó, ironikus falfeliratára koncentrálna a film.

⁴⁵³ Megjegyzés: ezt a tételt gyakran szokták az életigenlés zeneműveként feltüntetni, ami nem véletlen, hiszen a zenemű eredetileg G-dúr szerenád-ként ismeretes.

⁴⁵⁴ „Ettől a rendezői betoldástól nagyon tartottam, hogy nem fog tetszeni Sántának, de tetszett neki.” (M. I. szíves közlése szerint). Vö.: a 2. 3. számú függelékkel!

⁴⁵⁵ A rendező elmondása szerint a film Töröcsik Marira gyakorolta a legmélyebb hatást a szereplők közül.

A film aranymetszési pontján található tárgyalási jelenetet két igen fontos betéttörténet előzi meg. Az egyik ilyen *'scene in scene'*, amikor a testét is kordában tartó, tornagyakorlatokat végző Müller (20. kép) 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!” (21. kép) Ez az epizód az elbeszélésben is szépen kidolgozott, 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, hogy a történelemben folyó háborúk csupán „kakasviadalok”⁴⁵⁶. 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 (*parallel action*), aki a bölcs tudás hordozójaként figyelmezteti a családot és főképp a vejét, Müller a háború végzetes, családjukat érintő kimenetelére (22–23. képek).

A filmes időrendben most ismét visszatérünk a cellában hagyott Müllerhez, akit a tárgyalásra szólít az őr (24–25. képek). A film 56–62. perceiben (azaz valóban a feldolgozás kétharmad részénél, az aranymetszés ponton) kerül sor Müller ügyének tárgyalására (26–28. képek).⁴⁵⁷ 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 (29. kép).”

A magánzárkába záratott Kühlét mutató történetmegszakító, rövid képsorok (30–32. képek) után talán még dominánsabban jut érvényre Müller kijelentése cellájában: „Én a leghatározottabban kijelentem, hogy az emberiség jó (33. kép).” 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 mikro-dialógus tanúi lehetünk. A hóhér mondja a cellaőrnek Wolfgang Müller nevét, aki a naplójából ellenőrzi az elítéltet: „–Holnap?” –kérdezi. A hóhér válasza: „–Ma.” (34. kép) Majd a már korábban említett intenzív képkivágások játékát láthatjuk: a hóhér szeméit a cellablak résén (35. kép), végül *ellen-beállítás*ként Müller arcát, különleges fénytörésben (35. kép). Hasonló szuperplánnal a film legvégén találkozunk majd (vö.: a hóhér félprofiljával és az árnyékolt szemgödörrel; 54. kép)

⁴⁵⁶ (Vö.: Kölcsey Ferenc: *Vanitatum vanitas*)

⁴⁵⁷ A dialógust – szokásos dramaturgiai eljárással – két beállítással vették föl: az egyik mutatja az egyik beszélőt, a másik a másikat.

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 vesztő 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 (37–38. kép). A következő két képen az optimista Müllert látjuk, amint magát kihúzza, ünnepélyes ruhaigazítással siet, hogy hallja végre kegyelmi kérvényének elfogadását (39. kép). Kedélyesen integet vissza a felhergelt cellatársnak is (40. kép). Lát-szik, 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” (41. kép). Müller természetesen nem érti meg a szavait. Képtelen értelmezni az „is”-t, hiszen nem képes elfogadni a tényállást, mely szerint ő is áldozat, főképp amikor megtudja, hogy a másik hétgyermekes apa.⁴⁵⁸ Miután első negatív értékítéletét halljuk („Embertelenség!”), a falnak dől homlokkal, mint aki hazagondol családjára, utoljára (42. kép). Alkalmas szituáció az emlékezésre, most látjuk először és utoljára egyedül Müllert (43. kép).

Itt szakítja meg a film utoljára az időrendet; valójában azonban itt most párhuzamos történetmesélés folyik: Marthát látjuk, amint tükörben fésülködik (44. kép), majd észrevesz az ebédlőasztalon egy neki címzett levélkét, amelyet Francz fia írt (45. kép). A fiú kamaszhangján halljuk a levél tartalmát, amelyben közli, hogy beáll Hitlerjungnak: „Elmegyek harcolni én is. Heil Hitler!”⁴⁵⁹ (46. kép)

Végezetül a film utolsó jelenetéhez érkezünk: a mű tetőpontjához, ami az epikus cselekményformálásban a fordulópontnak felel meg. Müllerrel közlik, hogy bűnös, kegyelmi kérvényét elutasították (47. kép). Ezen kijelentés után azonnal Müllerre irányul a kamera: döbbenetet olvashatunk le az arcáról, majd ingerült tiltakozó gesztusait (48. kép). Az örök szorításából szabadulni akaró Müller, aki eszeveszetten kiabál reménytelenségében (49. kép), szempillantás alatt elhallgat, amint meglátja a neki előkészített kötelet egy sarokban a hóhérrel (50. kép). Ezt egy hirtelen vágással (*jump cut*) mutatja a kamera, ami itt most egyértelműen a feszültségkeltés eszközeként hat. A szinte önkívületben lévő, félájult Müller félközelijét látjuk, ez az utolsó kép a főhősről (51. kép). Végül érdekes effektussal (egyre közelítő három

⁴⁵⁸ Az elbeszélésben tizenegy gyermekes. Ez nyilván túlzásként hatott volna a filmben, a lényeg, hogy még Müllernél is „népesebb” család fenntartója az elítélt.

⁴⁵⁹ Ugyanaz a „történet”: a fiú apja gyilkosának sorába áll, vö.: Orwell: 1984.

állóképpel: 52–54. képek) jutunk el a záró jelenethez: a hóhér profil arcközelijéhez (54. kép). Közben a háttérben halljuk utoljára Herr Oberst szavait: „Mára végeztünk (54. kép)!”

„*A Müller család halála* című hosszabb elbeszélés nem annyira a hatalom kíméletlenségéről, a náciizmus emberellenességéről szól, mint a kisember, a kispolgár önmagába zárkózásának veszélyeiről”⁴⁶⁰ – 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 megsebezett emberek törvényszerű végzetének tragédiáját mutatja, hanem minden erőszaknak nemet kiált.”⁴⁶¹ Bátran kijelenthetjük, hogy a filmnek sikerült *interpretáló adaptációjában* általánosítást 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.

Mécsek (rend.: Katkics Ilona, 1992)

Egy másik, talán a vetítések gyakoriságából következtethetően ismertebb Sánta-adaptáció, a *Mécsek* című tévéfilm⁴⁶² is az „igazságszolgáltatás” felől közelít az emberi lélekhöz, 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 tolakszik (*Mécsek*, 49)” – halljuk a gyermek narrátor hangját az elbeszélés elején. Az először 1992-ben bemutatásra került, színes technikával készült kisfilmet 1998–2008 között összesen hatszor sugározta a televízió, tehát a leggyakrabban vetített Sánta-novellaadaptációval van dolgunk.

A tévéfilm forgatókönyvét Katkics Ilona írta Sánta azonos című elbeszélése alapján. Katkics „filmes olvasat”-ában 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,

⁴⁶⁰ SIMON Zoárd, *i. m.*, 379.

⁴⁶¹ SZAKOLCZAY, *i. m.*, 86.

⁴⁶² Vö.: 3. számú képmelléklettel

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 (1. kép). Majd gyermekz sivaj hallatszik (2. kép): 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 zshivajgó 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 temető⁴⁶³, a gyertyafények ünnepélyes látványt hordozó képsoraihoz méltó csellómuzsika társul. És látják: a sírokon a meggyújtott gyertyákat, az emlékezők sokaságát (3. kép). „Szedd rendbe a ruhádat!” – figyelmezteti öccsét az idősebb testvér (4. kép). Miközben hazafelé sietnének, véletlenül az avarban egy fehér zacskóba botlanak, amelyben gyertyákat találnak (5. kép). A fordulópontot 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, ők árulják a gyertyát (7. kép). 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 (Székely Tamás), aki hátrébb lép egyet a gyertyavásárlók mögé (7. kép). „Akkor még nem tudtam, hogy az ördög műve volt” – mondja a narrátor-hős, és hirtelen a forintok és a gyertyák gyors, pergő cseberberéjének ütemére disszonáns kis szekundos zongorahangok, hegedű- és dobszó váltakozik, amelyek a diszharmónia érzetét erősítik a nézőben. A kucsmás-bajszos férfi fejét rosszállón csóválva távozik, ezt kimerevített állóképben is mutatja a kamera (8. kép). Ezután a gyermekszereplők arcát látjuk premier plánban (9–10. képek), miközben a felnőttek kéréseit halljuk (ki hány gyertyát kér), és közben a fenti erős hangeffektusokat gyors képváltásokkal, amelyeken gyakran a „koszos” kezekre fókuszál a kamera (11. kép): az aprópénzeknek a gyermek markába perdülését lassított felvétel jelzi⁴⁶⁴, s ugyanezt a technikát láthatjuk azon a képen is,

⁴⁶³ A Nefelejcs utcai temetőben forgatták a jelenetet (Pestlőrincen). Vö.: a 2. 4. számú függelékkel (Beszélgetés Katkics Ilonával)

⁴⁶⁴ (Van, hogy épp a gyertyáért futó fiút állítja meg a kamera.)

amikor a gyermek a jobb kabátzsebébe csúsztatja az aprópénzeket (12. kép). (Innen helyezi majd át a bal, lyukas zsebébe a feldolgozás 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 (13. kép), majd erős köd jelenik meg (14. kép), míg végül a ködben – lassított mozgással – előtűnik egy fekete kalapos, koldus kinézetű alak⁴⁶⁵ (Bakodi József; 15. kép). 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. Érdeemes jól emlékezetünkbe vésnünk a koldus tenyerét kitűnően megfotografált képét (21. kép), amelynek illő képi kontrasztpárja lesz a kisebbik gyermek lyukas kabátzsebéből kikandikáló ujjait ábrázoló jelenet (22. kép). A koldus távozását ugyanilyen lassított technikával láthatjuk, amint eltűnik a mesterségesen előidézett, a látványt erősítő ködben (16. kép).

A nagyobbik válla mögül látjuk, amint leguggolva megszámolja a pénzt a kisebbik fiú (17. kép), majd az a „keresetüket” a másik, bal oldali kabátzsebébe teszi. Ezután egy igen művészi képsor veszi kezdetét (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 pénzermék találkozása megkapó látványt nyújt (18. kép). Az örömben hazafelé ug-rándozó gyerekek egyszer csak megállnak, hogy a másik is számolja meg a fizetségüket. Ekkor drámaivá fokozódik a zene, a szereplők pedig csak a tekintetükkel árulják el, mire gondolnak éppen. A kétszeresen fölített, csüggedt kérdésre („Hol a pénz?”) a lyukas zsebből kikandikáló ujjak látványa a válasz (22. kép). A gyermek, mikor észreveszi, hogy mi történt, keresni kezdi a forintokat (20. kép), 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. Mintha megértené, hogy isteni igazságszolgáltatás történt: kapzsiságukért és a koldussal szemben tanúsított antihumánus viselkedésükért ez a „jutalom”. Majd a záró képben az idősebb fiút látjuk, amint szomorún bandukol hazafelé a sötétben, magára hagyva öccsét (20. kép).

„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

⁴⁶⁵ Katkics Ilona a koldus alakjában egy varázslót „álmodott meg”. Vö.: a 2. 4. számú függelékkel!

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 bumerángxként üt vissza, tanulságot és igazságot egyszerre szolgáltató érvénnyel.

IV. 2. 2. HALÁLNAK HALÁLA (*Nácik, A veder*)

Szinetár Miklós *Halálnak halála* című tévéfilmje (1969) Sánta Ferenc három novelláját dolgozza föl: a *Nácik, A veder* és a *Halálnak halála* címűeket. (A filológiai precízesség kedvéért fontos megjegyezni, hogy a filmet dokumentáló anyagok között találni olyat, amelyben csak a címadó novella őrzi meg eredeti címét – sőt, ez lesz a tévéfilm címe is –, a másik két Sánta-mű eltérő címmel szerepel: a *Nácik* „*Ez kecske, ez kutya*”, *A veder* „*Bevégeztetett*” címmel. A kötetbeli *Nácik* címe ebben a paratextuális váltásban elveszíti ugyan didaktikusságát, ugyanakkor történelmi jelentésmezőbe utalja a művet, míg *A veder* esetében a filmbeli címváltozat (*Bevégeztetett*) morális töltetű „égi ítélet” végzetszerűsége helyett a történelem „tárgyasult eszmeisége” válik hangsúlyossá.⁴⁶⁶ További érdekesség, hogy a filmkompozícióban ezek az elbeszélések ugyanabban a sorrendben követik egymást, mint majdan az *Isten a szekéren* című kötetben (1970), amelyben az utolsó novellahármas alkotják. Mivel a film időben korábbi rendezésű (1969), mint a kötet „rendezése” (1970), így még akár az az elképzelés is megkockáztatható, hogy egy szokatlan, fordított irányú szövegszerkesztői eljárással van dolgunk, mely szerint: egy film hathat egy kötetkorpusz belső szerkezetére.⁴⁶⁷

(Az alábbiakban ezúttal most csak a *Nácik* és *A veder* című filmes feldolgozásokról szólunk, a *Halálnak halála* majd később, az összehasonlító filmelemzés keretén belül kerül bemutatásra.)

⁴⁶⁶ Szinetár Miklós szíves szóbeli közlése alapján tudjuk, hogy ezek a címvariánsok az írótól származnak, miként a forgatókönyvet is Sánta Ferenc írta.

⁴⁶⁷ A rendező úgy emlékszik vissza, hogy neki ezek a művek ragadták meg leginkább rendezői fantáziáját, ezért vállalkozott filmre vitelükre, a kompozíciós sorrendet is ő alakította ki, amelyet tehát vagy véletlenszerűen, vagy tudatosan – a filmfeldolgozás hatására – szerkesztett egymás mellé Sánta főszövegben idézett, válogatott kötetében, az *Isten a szekéren*ben.

Nácik (rend.: Szinetár Miklós, 1969)⁴⁶⁸

Az úgynevezett fasiszta-novellák közé tartozó *Nácik* című elbeszélésről írta Rónay László, hogy „külön stílustanulmányt érdemelne.”⁴⁶⁹ Témafelvetése abból a szigorúan megszerkesztett mondatstruktúrából és feszes dialógusépítkezésből fakadhat, amelyre a szöveg már első olvasáskor felhívja a figyelmet. „A minimális cselekmény vázára épített, az embertelenség modern megnyilatkozásait jéghideg pillantással fölmérő, fegyelmezett szűkszavúsággal megörökítő *Nácik*”⁴⁷⁰ filmnovellaként is tökéletesen működtethető írás, így nem véletlen, hogy adaptáció tárgyává vált.

Az expozíciót a rendezés egyfajta kicsinyítő tükörként használja föl. Egy pálcával a falon lévő képekre mutogat egy tanár (bár őt nem látjuk, csak a hangját halljuk, amint didaktikus hangsúllyal sulykolja a gyerekekbe a „tananyagot”): „Ez kecske. Ez kutya!”, amit az osztály kórusban utána ismétel (1–2. képek). A következő alkalommal már eltűnik a szólamvezető férfihang a pálcával együtt, és csak a két képre (a kecskét és a kutyát ábrázolóra) koncentrálnak külön-külön a kamera. A világos belső térből (fehér, meszelt falú tanterem) egy hirtelen vágással kinti térben, fák között találjuk magunkat, miközben gyors puskaropogás hallatszik. Ez az „erőszakos” hangeffektus hirtelen „filmszakadás” érzetét keltheti a nézőben, de ezt igen hamar képes oldani az a lány zenei dallamvezetés, amely a Tihanyi-félsziget Belső-tavának természeti képeihez társul. Közben a fénytörés játékerét kihasználva fekete alakos lovasok jelennek meg (3. kép), majd egy idilli tájképet láthatunk egy fekete lóval az előtérben (4. kép). A kamera ezek után egy kecskét, majd egy kutyát mutat, azaz megismétlődik a nyitóképpel exponált jelenete (5–6. képek). Szép ívű dallamot hallunk, miközben egy éppen fát vágó öregembert (Siménfalvy Sándor) és egy kisfiút (Jelisztratov Szergej) látunk munkavégzés közben (7. kép), amint egyre zoomol rájuk a kamera. A kutyaugatás ismét törést okoz: először csak a két ló lábait látjuk (8. kép), majd a lovasok kistotáljait (9. kép), végül a kisfiút (10. kép)

A két lovas (Horváth Tivadar, Molnár Tibor) vallatóra fogja az öregembert: „Láttál errefelé valakit?” Az öreg tagadja, hogy látott arrafelé valakit is (11–12. képek). Majd hogy a „számonkérés” még egyértelműbb és hatalmaskodóbb legyen, az egyik lovas a fényesre bokszolt csizmája hegyével emeli magasabbra az öreg fejét az állánál (13–14. képek). A hatalom és a kisember közötti távolság (a lovon *fönt* ülő személyek uralkodó pozíciója) metonimikus kifejezése jut itt érvényre: habár a lovasnak csak a csizmás lábát látjuk *részletében*, mégis az

⁴⁶⁸ Vö.: a 4. számú képmelléklettel!

⁴⁶⁹ RÓNAY, i. m., 751.

⁴⁷⁰ TAMÁS Attila, *Sánta Ferenc*, in.: *Irodalom és emberi teljesség*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 260.

egész elnyomó személyiség van jelen sűrítetten ebben a jelenetben. A következő felvételek továbbviszik ezt a képi metaforikát (lásd: a lovak lábait és a kantáros lábakat ábrázoló (15–16. képeket!). Ezután a fiú vallatása történik. A lovasok eldöntendő kérdéseire a gyermek a kérdő mondat kijelentővé alakításával válaszol. A szituációt (a gyermek szemét elvakítja a nagy fény, alig bír fölfelé nézni vallatójára; 17. kép) a továbbra is fel-felerősödő lágy zenekari hangok oldják. Egyáltalán nincs tehát összhang a képi látvány és a zenei kíséret között, ami némi feszültséget okozhat a nézőben, ugyanakkor „tettek és szavak rímelnek egymásra”⁴⁷¹. Két ló közötti szorításban, a hatalom egyik „jelvénye”-ként funkcionáló bunkósbottal együtt látjuk a gyermeket (19. kép): a vallató finoman ütögeti annak fejét, így próbálja vallomásra bírni őt. A kisfiú is tagad, s ekkor kerül sor a verbális manipulációra: a gyermeket arra kéri az idegenek először, hogy nézzen körbe, és mondja el sorba, miket lát. Nagyon szép ívű mozgással pásztáz (*panorámázással*) itt balról jobbra és fordítva a kamera. Majd arra kényszerítik a betolakodók a gyermeket, hogy a kutyára kecskét mondjon, illetve a kecskét ölelgetve Cézár néven illesse azt (21. kép).

A záró képsorokban a lovasok – magukra hagyva az öregembert és a kisfiút – elvágtatnak az erdőbe. A zene felerősödik, majd a Balaton vizén visszaverődő lemenő nap fényének látványához társulva, egy hosszan kitartott hang formájában nyugvópontra ér (22. kép). A kiszolgáltatott emberi lét igen filmszerű pillanataiban átértékelődik az egyén „aktuális” világtapasztalata. Nehéz eldönteni: az öreg hegyi pásztor vagy a bojtárgyerek elfojtó igazságérzetével tudunk-e jobban azonosulni. (Természetesen nem befogadói kényszer ez az empátikus attitűd, de mind a szöveg, mind a film nyitva hagyja ezt a valójában „eseménytelen” jelenetet, hogy illik számolni vele.)⁴⁷² A hatalmi retorika ugyanis látszólag működőképes, sőt, még ott is kimutatható a hatása, amikor arcnélküli hatalom áll az egyén mögött. Ennek lesz tanulságos novella- és filmpéldája is egyben a *Halálnak halála* című „trilógia” második darabja, *A veder*.

A veder (rend.: Szinetár Miklós, 1969)

„*A veder* című elbeszélés egy pedáns német család nevelte, majd a Hitlerjugend és a Wehrmacht által személyisége sokszínűségének elfojtására, parancsteljesítésre fegyelmezett fiatalemberről szól, akinek életében egyetlen feladata az volt, hogy úgy tegyen, miként előírták számára, amikor azonban homokszem kerül a megszokás gépezetébe, fölborul világa, pszichés és szomatikus rohamok törnek rá lelkének ismeretlenjéből, amit Sánta remek lélek-

⁴⁷¹ *Uo.*

⁴⁷² Az pedig már megint más kérdés, hogy számon kérhető-e az alávetett kisembereken, hogy „hiányzik belőlük bármiféle heroizmus”. (Vö.: FÖLDES, *i. m.*, 392.)

rajzban jelenít meg.⁴⁷³ Fekete J. József jól sűríti az eredetileg 1963 novemberében az *Új Írás* hasábjain megjelent novella cselekményét, amit öt évvel később a filmes narratíva kiválóan dolgozott föl. Az elbeszélés különlegessége, filmes kihívása abban rejlett, hogy egyáltalán nincs benne párbeszéd, csak hosszas narratív kommentár (Kálmán György) és a főhős, Wilhelm Günter önreflexív megnyilatkozásait hallhatjuk. A *mono-filmben*⁴⁷⁴ tehát a színészi játékon lesz a főhangsúly (Blaskó Péter), amit a pontosságra törekvő dramaturgia (Katkó István) és a rendezés (Szinetár Miklós) együttesen emel művészi színvonalra.

A film⁴⁷⁵ narratív szerkezete híven alkalmazkodik az adaptált irodalmi szöveghez: a *megfordítás* technikáját alkalmazva korábban halljuk azt, ami később történt. Az expozíció tehát a történetmesélés végén kezdődik: Wilhelm Günter kivégzi (lelövi) a vedret (1–2. képek), majd elássa azt (3–4. képek). A narratív megszólalás – „És most lássuk az előzményeket!” – a novellában is megtöri a cselekmény időbeli linearitását, és egyúttal retrospektív fordulatot is előidéz: „Előző napon a következő történt [...]” (A *veder*, 319). A filmetűd tehát a *tömörítés* eszközével egy napot tizenhét percbe sűrít. Egy szürreális figurává formált Wilhelm mániákus precizitását az abszurdig elvinni egy bő negyedóra alatt, nagy vállalkozás. A filmnek viszont sikerült megoldania.

A *közvetlen narráció* segítségével betekintést nyerhetünk a főhős életének előzményeiről, miért került egyedül a szőlősbe (5–6. képek), és *óramű* pontosságú napirendjét is megismerhetjük. Tizennégy filmképen látható a vekker (a 7–33. közötti páratlan képeken), amelyekhez Günter napi tevékenységeit társítja a rendezés (8–34. közötti páros képek): mosakodás, reggeli tornagyakorlatok, reggelizés, munka a szőlőben, majd a gyümölcsösben, ebédelés, olvasás, szőlőkapálás, célra tartási gyakorlat, gyümölcsös, vacsorázás, fegyvertisztítás, naplórírás, lefekvés. „És véget ért a nap”: halljuk a narrátort. Ezzel a mondattal mintha lezárulna Günter „története”, és kezdetét venné egy másik történet: a veder története. A narrátor ezután „a veder” szó hangsúlyos kiejtésével új történetmesélésbe kezd (35. kép). A következő megszólalás pedig a kettőjük viszonyát emeli ki: „A veder és az őrmester.” Innentől újralátjuk ugyanazokat a filmkockákat, ami a napi rutincselekvéseit mutatják Günternek (36. kép), addig a pontig, amíg egy reggeli mosakodás alkalmával bele nem rúg véletlenül egy kőbe mezítlábasan, ezért fájdalomban elhajítani kényszerül a vedret (37. kép). Itt hangzik el először az „Átkozott!” szitokszó, egyértelműen a „vétkes” kódarabnak célozva a felkiáltást. Eddig (20:40) a filmben mindvégig harsány és vidám, klasszikus zene hangzott (a tornagyakorlatok

⁴⁷³ FEKETE J., i. m., 92.

⁴⁷⁴ A *mono-film* kifejezést Blaskó Péter használta. (Blaskó Péter szíves szóbeli közlése szerint. – L. N.)

⁴⁷⁵ Vö.: az 5. számú képmelléklettel!

képeinél például ütemes polka), a kőberúgással egyidőben viszont azonnal félbeszakad a zenei aláfestés, ezáltal jobban érvényre jut a veder földhöz verődése.

A fordulat ebből adódóan teremődik meg: „A veder kint maradt, pár lépésnyire attól a helytől, ahol az őrmester mosakodni szokott. Elfelejtette visszatenni a helyére” (38. kép). Amikor hirtelen rádöbben az őrmester a feledékenységére, akkor halljuk az ő belső gondolatait: „Micsoda ostobaság! Teljesen véletlenül történt... Remélem, nem látta senki! Vissza kell tenni a helyére. Úgy kell tennem, mintha nem történt volna semmi”. Ezek az önvédekező szuggesztív nyelvi klisék többször is megisméltődnek Günter gondolataiban (39–40. képek). Én-védekező mechanizmusának első állomásai tehát magának az „esemény”-nek a rekonstrukciója és a megoldás keresése.⁴⁷⁶ A veder már ebben a narratív megnyilatkozásokban kezd szubjektummá válni: *ő* a sértett, *vele* szemben történt Günternek mulasztása, *ő* az, *aki* vádolhatja majd őt feledékenységgel, ezáltal viszont csorba esne a mintaszerű „eszményi” precizitásán, azt megtudná a külvilág, a családja, a felettese, stb. Ez nem következhet be, ezért a veder-tanút el kell némíttatni: likvidálni kell.

A veder tehát mint közellenség kivégzendő: vagy kútba fojtással (I. a novellában), vagy golyó általi kivégzéssel (I. a filmes megoldásban), a végeredmény ugyanaz. A veder kivégzési jelenete azért hangsúlyos, mert ez ad keretet a történetnek. Az arcnélküli hatalomnak való megfelelési kényszer szereptudat-és identitásvesztéshez vezet. Az egyén világtapasztalatának egyetlen viszonyítási pontja a szabályzathoz való merev ragaszkodás. Sánta nagyszerű módon talált alkalmat annak bemutatására, mi történik, ha ez a rend megtörik egy pillanatra. A kiváló jellemrajz narratív eszközökkel való verbális kivetítését a filmnek is sikerült hűen adaptálnia (érdekes megoldás, amikor a láthatatlan narrátor és a főhős hangja között dialógus folyik). Günterben óriási feszültséget kelt az a felismerése, hogy bármikor bármit megtehet, ha akarja: „Miért egy órakor ebédelek, mikor tizenkettőkor vagyok a legéhesebb?!” A szigorú önkontroll korlátolt személyiséget hozott létre (az más kérdés, hogy nyolc nap alatt végbe mehet-e ilyen fokú hatás a személyiségben), pedig „Wilhelm Günter önszántából illeszkedik be a hatalmi gépezetbe.”⁴⁷⁷ Sigmund Freud egy igen érdekes észrevételét érdemes ideidézünk: „Ha a létérdeknek különleges készség parancsolóan nem szabja meg az irányát, akkor egy, általában mindenki számára elérhető szakma foglalhatja el a helyét, ahogyan azt számára Voltaire bölcs tanácsa kijelölte[...]. Az életvezetés semmilyen más technikája nem

⁴⁷⁶ A napi rutincselekvések során olyan gépies mechanizmus alakul ki az emberben, amelyet egy apró részlet megváltozása is képes kizökkenteni. Ismételten Örkény egyik egypercese juthat eszünkbe: az *Információ* című miniatűr remeke. Vö.: ÖRKÉNY István, *Információ*, In.: Ö. I., *Egyperces novellák*, Bp., Pesti Szalon Könyvkiadó, 1995, 33.

⁴⁷⁷ VASY, *i. m.*, 68.

köti az egyes embert olyan szorosan a valósághoz, mint a munka érvényesülése.”⁴⁷⁸ A film egy olyan elbeszélésmódot választott ennek a bemutatására, amelyben ez a mániákus munkavégzés több aspektusból is jól megközelíthető: a személytelen, mindentudó narrátor hűvös tárgyilagossággal mutatja be számunkra Günter mindennapi tevékenységét; a főhős belső gondolatvilágáról viszont semmit nem tudunk meg mindaddig, amíg külső, beható sérelem (fájdalomérzet a köberúgással) nem éri. Az ő szólama csak a vederrel való „konfliktus”-a által tűnik föl, eladdig néma marad (42. kép).

Amire még egy pillantást érdemes talán vetnünk, az az idő problematikája. Az időrend felcseréléséről már ejtettünk szót korábban, a sűrítésről is, most leginkább a vekker domináns filmes dramaturgiai funkciójára gondolunk. Azáltal, hogy először a kamera az órát mutatja, majd utána a munkatevékenységet, úgy „működik”, mint egy „diktáló szubjektum”: a vekker egyben az „aktuális” feladatot is megköveteli a főhőstől. A nap végén történő vekker felhúzása végtelenné tágítja az időt, ám a történetmesélés más irányt választ, és kezdetét veszi a veder története, ahol pedig inkább a térbeli jelenségek, megkapó képek lesznek a dominánsak. A veder alja mély nyomot hagy a homoktalajon (38. kép), ez a köralak olyan, mintha a vekker alakja rajzolódna ki, csak belsejében üresség látható: eltűnnek az időjelölő (élet)mutatók! Amikor pedig Wilhelm belerúg a vederbe, a guruló veder oldalával egy keresztalakot formáz a homokban („Bevégeztetett!”, 45. kép). Ezek a szimbolikus idő-és térefektusok együtt lesznek érdemi felelősei a „jó film” elkészültének.

IV. 2. 3. KICSIK ÉS NAGYOK (*Tündérvilág, Sárga virág, kék virág, Kicsik és nagyok, A csillagokig*)

Négy Sánta-novella adaptációs feldolgozására vállalkozott 1971-ben a Magyar Televízió. Nemere László rendezésében olyan elbeszélések kerültek egymás „társaságába”, amelyek irodalmi szöveggént sohasem szerepeltek együtt, ebben a sorrendben. Mind a négy novella kétszereplős (anya-gyermek, kislány-csavargó, kisfiú-kislány, kislány-író), a szereplőpárosok eltérő nemi identitásúak. Ezeket az etűdszerű alkotásokat túlnyomórészt a mélylélektan és a világmegértés gondjai fűzik össze egyetlen filmmé: habár a címfeliratok mindig jelzik az egyes irodalmi alapanyagok kezdetét, az utolsó darab záró képekor (forgó kavicsok képe) ugyanaz a zenei motívum csendül föl, mint az első adaptáció nyitóképe közben (kavargó vízgőz). Ez a totális képi és zenei keret méltó művészi kompozícióvá rendezi a négy filmes elbeszélést.

⁴⁷⁸ Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, in.: S. F., *Esszék*, Bp., Gondolat, 1982, 344.

Tündérvilág (rend.: Nemere László, 1972)

A tetralógia első kisfilmje Sánta Ferenc azonos című novellájából készült. A *Tündérvilág*⁴⁷⁹ címfelirat mögött fölszálló páragőz után azonnal egy asszonyt látunk, kendővel bekötött fejjel (Horváth Teri)⁴⁸⁰, amint a teknő fölé hajolva mos (1. kép). A háttérzajok közül a kutyaugatás emelhető ki. (A szobabelső igen szegényes, paraszti környezetet mutat.) A filmindításakor jelen lévő zenei kíséret megszűnik, és a teknőből kieresztett víz dézsába folyásának intenzív csobogása hallatszik. A mosó nő, miközben várja, hogy a szennyes víz kifolyjon a teknőből, föl-fölnéz, és előre tekint a „messzeségbe” (2. kép).

A következő jelenetben az asszony a lábasban fővő víz ellenőrzése (3. kép) után a kályhaajtót nyitja ki, hogy fát rakjon a tűzre. Ekkor változik meg a kameraállás, s ez alkalmat ad arra, hogy megpillantsuk a gyermekszereplőt (Burján László) is, aki éppen foglalatoskodik valamivel a kemencepadkán (4. kép). Itt a filmes elbeszélés elején egy olyan jelenetet (történetet a történetben) láthatunk, amely újdonságként szerepel a novella szövegverziójához képest.⁴⁸¹ Ez a többlet-jelenet a kisfiút mutatja, amint fából királyfit farag (5. kép). Az édesanya épp a „faragatlan” fadarabokat rakja a kályhába, amikor válla mögül hátranézve, meglátja gyermekét farigcsálni. Párbeszédüknek⁴⁸² exponáló funkciója lesz: kellőképp előkészíti azt a mesevilágot, amit majd az édesanya formál *új*já, amikor halott gyermekét látja a tündérek között. Sőt, egyben kauzális viszonyrendszert is kialakít az elbeszéléssel: ezzel a bábufaragó jelenettel válhat indokolttá az anya tündérmesei képzettársítása is. A *barkácsolás* mitikus ösztöncselekvése⁴⁸³ a kisgyermek részéről tehát egyfajta pszichés gyász munkaként (*re-acting*) is fölfogható: ő így játssza el kishúga elvesztését, tudat alatt, tehát valójában ugyanazt kreálja, amit az édesanya előbb csak verbalizálni, később eltáncolni képes. (A faragás és a táncoló saját tengelye körüli tánca mint terápiás cselekvéssorok is hasonlóak egymáshoz.)

⁴⁷⁹ Vö.: a 6. számú képmelléklettel!

⁴⁸⁰ Horváth Teri arca azonnal ismerősnek tűnhet a számunkra: az *Indul a bakterház* Banyája szerepében is hasonló öltözetben szerepel, és a Húsz órában Balog Benjamin özvegyeként.)

⁴⁸¹ Megjegyzés: mivel a forgatókönyvíró neve nincs feltüntetve a stáblistán, így nem tudni biztosan, hogy ez (és a többi adaptációban szereplő egyéb) betoldás mennyiben az író vagy a rendező ötlete.

⁴⁸² [„*Mi lesz belőle?* –Szép dolog. –*Bot?* –Nem. –*Ha nem bot, akkor micsoda?* –Királyfi. –*Ha királyfi, akkor hadd lám ezt a királyfit!* –A legkisebbik. A legkisebbik királyfi... –*Mit csinálsz véle?* –Ha kész lesz? –*Igen.* –Semmit. Akkor elmegy világgá! –*Hová megy?* –Világgá, meg Tündérországba... –*Meg mindenfelé...*—Mint a királyfiak...–*Na, menj arrébb...* –Többet nem is jön vissza!”]

⁴⁸³ Utalás Lévi-Strauss barkácsolás hasonlatára. „A mitikus gondolkodás nemcsak rabja az eseményeknek és tapasztalatoknak, melyeket fáradhatatlanul újra meg újra átrendez, hogy értelmet fedezzen fel bennük; felszabadító is, azáltal, hogy tiltakozik az értelmetlenség ellen...” Ricoeur idézi Lévi- Strauss-t. Paul RICOEUR, *Struktúra és hermeneutika*, Uő.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., Osiris, 1999, 51.

A következő kép igen hatásos látványt nyújt zenei aláfestéssel: az anya ujjával fölka-vart víz látványa (6. kép) a benne elinduló lelki és tudati folyamatok szimbolikus megjelenítésére szolgálhat. Majd kezdetét veszi az ismétlődő mosási jelenet (7. kép), amely mint felt- és emléktisztító rítusként hat a filmen: „A szeme elmerült az ablak világába [...]” (*Tündérvilág*, 27.; 8. kép).

Amint azt korábbi, a *Tündérvilág*ot részleteibe menő novellaelemző fejezetünkben kifejtettük, az elbeszélést szervező központi metafora, az *ablak* jelenléte igen hangsúlyos a novellában is. Erre a film készítői is kellőképp ráéreztek, ugyanis mintegy harmadik szereplőként van jelen a feldolgozásban az anya és a gyermek mellett. Az anyával való dialogicitása szembetűnő: az anyában az ablaküvegen lecsorduló páracseppek alakatlan formázatát (9. kép) konkrét figurává alakítja a tudat, így az előbbi „királyfís” történet és a superközeliből fotografált ablaktábla képisége beindítja az anyában látomását Tündérországról (10. kép). Ehhez társul még egy igen expresszív képsor: a feldagadó ruha filmképei. Igen művészi képsort látunk, amelyet a találó hangeffektusok jól illusztrálnak: a teknőben a duzzadó lepedő látványa segít tehát elrugaszkodni a valóságból, a tudat mélyére. Amint az anya ujjával meg-megböki a ruhabuborékot (11. kép), egy-egy éles staccató-s zongorahang hallatszik. A kisfiú is ekkor fejezi be a fából faragott királyfija történetét: „És akkor nem is látjuk soha!”. Ezzel a késleltetett gyermeki „szólambelépés”-sel (*szubjektív hang*) visszavonhatatlanul átlép az anya a maga tündérvilágába, és kezdetét veszi a másik *történet a történetben* (a novellában csak ez van jelen, a film tehát megduplázza ezt a kettős *tükörvilág*ot!).

Nagyon kellemes hárfa és harangcsengettyűk hangjának kíséretében kezd bele az anya a tündérmeséjébe: „A muzsika, az meg olyan volt, hogy mindegyik másfajta”. A korábban kinyitott kályhaajtóból kiszűrődő égő paraszak (természetes) fénye különös, vibráló fénnel világítja meg az anya lassan táncra mozduló alakját: ennek a filmes kontrasztos megvilágításnak előkészítő funkciója lesz (12. kép).

Az ezután következő hosszú (hat és fél perces) táncjelenet ugyanis empatikus színészi játékával nagymértékben hat a nézőre. Az először a lábakat superplánból (13. kép) fényképező kamera lassan jut el a táncoló anya egész alakos (kistotál) megmutatásáig (14. kép), majd a kisfiú riadt tekintetén áll meg egy pillanatra (15. kép). Az anya extatikus forgási jele-nete ezúttal az ő félközeliébe „torkollik” (16. kép). „És csak táncolt, csak táncolt a kisaszszony”: ebből a mondatból értjük meg, hogy az anya tulajdonképpen egy tündérkisasszony táncát imitálta (az elbeszélésből tudjuk, hogy ez a kislány az ő nemrég eltemetett gyermeke, tehát ha úgy tetszik, a gyászfeldolgozás első fázisának lehetünk közvetett tanúi; 17–18. képek). Amikor az ő szemszögéből tekint a kamera a kisfiúra, ekkor tér vissza az anya a való-ságba: „Te, kicsi kis fiam! Te!” (19. kép) Majd a szoba két egymástól legtávolabbi pontjára

kerülnek a szereplők: a kisfiú a falig hátrál, mellette a felállított királyfi bábbal, vele szemben méterekkel az anya leül egy székre, és a kendőjét morzsolgatja a kezében (20. kép).

A film végén ismét az ablakot veszi a kamera: itt is egy jól megszerkesztett kompozíciós metaforikát „érhetünk tetten”; egymás mellett látható a mesterséges és a természetes fényforrás (21. kép). Közben kintről ismét halljuk a kutyaugatást. Az ablaktábla *megtisztulása* és a napfény utalhatnak az anya tudatának kitisztulására is. Egy teljesen körbepanorámázó (balról jobbra haladó) kameramozgással a szobabelső egyes bútordarabjaira közelítő képsor látható (tűzhely, szekrény, vedrek, asztal, padok), mígnem visszaérkezünk az anyához, akit ugyanabban a mosó pózban, a mosóteknő fölé görnyedve találunk, ahogyan a film elején. A kamera nem áll meg nála, hanem a válla mögött a fiára fókuszál: a záró képben a kisfiút látjuk félközletről, amint értetlen tekintettel néz édesanyjára (22. kép).

Amit összefoglalásképp megállapíthatunk: a novella-feldolgozás balladás-mesei hangulatát a filmes narratíva a beállításokkal és a hangeffektusokkal együtt tudta visszaadni. Horváth Teri kiemelkedő, az eszeveszettségig fokozódó táncjelenete példaértékű. Az egymásra rétegzett mediális váltásnak is tanúi lehetünk a filmben: a tudat mélyén lappangó, onnan felszínre törő kinematikus cselekvéssorok ezen médiumon keresztül jelennek meg ugyanis. Az adaptáció központi jelenete az anya tánca, amelyről állítható, hogy „[...] eredendően *dráma*. Harc a formáért. A táncok eredetileg egy-egy mitikus eseményt idéztek fel, jelenítettek meg. A héber *mahol* (‘tánc’) szó kapcsolatban van a vajúdással, a szüléssel.”⁴⁸⁴ Amennyiben azt vesszük alapul, a novellát hogyan „olvassa” a film, úgy Surányi László fenti kijelentése jól magyarázza a szüzsé és a filmes megjelenítés organikus egymásra találását. Az Eliadénál is megtalálható rituális táncok sorába állítható *Tündérvilág* tánca valóban érzéki drámává fokozódik a filmes elbeszélésben, s talán ez mondható legfőbb érdemének is.

Sárga virág, kék virág (rend.: Nemere László, 1972)

A *Kicsik és nagyok*⁴⁸⁵ második filmdarabja az eredetileg *A virág sárga és kék* címmel megjelent, 1958-as Sánta-novella feldolgozása⁴⁸⁶. (Később, a *Farkasok a küszöbön* című gyűjteménybe már *Sárga virág, kék virág* címmel került be, és azóta is ezen a címen ismeretes.) Az idill hangkörét megszólaltató alkotás szereplőpárosát egy világjáró, kiábrándult csavargó (Koncz Gábor) és egy kislány (Bordás Yvette) alkotják.

⁴⁸⁴ SURÁNYI László, *Tér és idegenség a zenében*, Helikon (*Térpoétika*), 2010/1–2., 133. (Kiemelések az eredetiben.)

⁴⁸⁵ Vö.: a 7. számú képmelléklettel!

⁴⁸⁶ SÁNTA Ferenc, *A virág sárga és kék*, Magyar Ifjúság, 1958. március 1. (9. szám) – (Az író vezetékneve „Sántha” néven jelent meg.)

„Hatalmas és gyönyörű rend van az embernek mélységes bonyolultságában”⁴⁸⁷ – ezt a mondatot maga Sánta jegyzi le az *Olvasmányaim* című kisesszéjében tíz évvel a novella megírása után. Írása, a következőkben elemzésül választott adaptáció alapanyaga, nem akar szólni másról, mint a zord külső mögé néha elrejtőzni kényszerülő embertípusról és a gyermeki természetesség léleknyitogató erejéről.

Ez a körülbelül tízpercnyi kisfilm természeti-érzéki „bájaival” valódi esztétikai élményt nyújt. Természeti nyitóképe máris felüdülést ad az előbbi, forró (szinte fojtogató) vízgőzzel telített szobabelső közege után: a filmes expozícióban a széles látókörű optika alkalmazásával sárga és kék virágokat láthatunk egy mezőn (1. kép). Innen „emelkedik föl” a kamera, hogy végigpásztázza a dombos tájat (közben stílusos fuvolaszólo hallatszik), majd az erdő kezdeténél egy szarvasra talál (2. kép). Hirtelen egy pillanatra feltűnik egy kislány is a képernyőn (3. kép), aki a szökellő vad után szalad. A sebesen futó (menekülő) szarvas és a (kergető) kislány futó mozdulatsorát váltakozva, párhuzamos vágással mutatja a kamera. Az elmenekült szarvas után egy csavargó kinézetű férfi jelenik meg, aki tarisznyáját a földre hajtva iszik a patak vizéből (4. kép). Párhuzamos időbeli technikával látható az üres országúton sétáló a kislány, aki észreveszi a csavargót, és köszönés nélkül ekképpen szól hozzá (5. kép): „Ha eső lesz, akkor ez az árok megtelik majd vízzel, és akkor majd nem tudsz itt ülni! Minden csupa sár lesz és víz, a madarak is elbújnak! Nem lesz minden olyan, mint most, nem lesz virág, és nem lesz szép nap az égen. Mit csinálsz akkor?” Ezzel a kérdéssorozattal veszi kezdetét az amúgy eseménytelen történet.

A csavargó zárkózott személyiség, modortalan első megszólalása („Hordd el magad!”) ellentétben áll a kislány csacsogó, kedves lényével (6. kép). Először a haját kell megdicsérnie a csavargónak (7. kép), akinek az ajkán azonban csak igen nehezen artikulálódik a „szép” szó. (Mintha ennek az esztétikai minőségnek a kiejtése életidegen lenne tőle.) Majd az árokparton fekvő férfi keresztülteszi lábait az árkon, amiket azonnal hidakként értelmez a gyermeki képzelet (8. kép). A csavargó „megszelídítésének” következő állomásai azok a jeltek lesznek, amikor dalra fakasztja a férfit (9. kép), illetve amikor virágot szedet vele magának (10. kép). „Azért, mert olyan szépen énekeltél!” – mondja a csavargó, miközben felülről, az ő szemszögéből látjuk a kislányt, amint épp annak fejére hullnak a sárga és kék virágszálak (11. kép).

„De kék az ég, hogy szállnak a felhők! Szállnak a felhők... nincs már, csak egy: a virág sárga meg kék...sárga a virág meg kék....Az erdő zöld...” A csavargó hanyatt fekvő pózban, az eget kémelve indítja útjára *önálló* gondolatait (12. kép). „Még meg sem nézted, hogy tudok táncolni!” Ez már az utolsó „stációja” a bizalomépítésnek: a következő képen már

⁴⁸⁷ SÁNTA Ferenc, *Olvasmányaim*, Kortárs, 1968/3., 450.

azt látjuk, amint megoldja a kötetnyét a gyermek, hogy azt ajándékkul adja a csavargónak (13. kép). Ezután az *ismétlés* alakzatát alkalmazza a film, amikor ugyanis montázsként újra beilleszti a menekülő szarvas és a futó kislány korábbi képsorait az eddig lineáris történetmesésbe.

A zárlatban (14. kép) mély fagottot hallunk (a csavargó mély hangjának imitálása-ként), amelybe néhol bele-belecsendül a fuvola is. „Ugyanaz a »csoda« történik meg, mint az *Isten a szekéren*-ben: a jóság és a szeretet eszménye a csavargó durva lelkének mélyére hatol, s ott furcsa áramköröket kezd mozgatni, rég elfelejtett jócselekedetek ízét kelti, míg a makacsul kérdezősködő kislánnyal együtt indul sárga és kék virágokat szedni”⁴⁸⁸ – foglalja össze a novella (és egyben a film) zárlatát Rónay László.

Ez az idill (életkép), vagy – Szakolczay Lajos kifejezésével – „tündérromantikába hajló történet”⁴⁸⁹ a filmes narratíva felől talán még inkább közelítést mutat a harmónia világa felé.⁴⁹⁰ Hegeltől *Esztétikájának* egyik passzusában éppen azokat a fragmentumokat említi, amelyeket a film és az elbeszélés egyaránt kiemel: az alak esetében a szép lánygyermek és az ápolatlan csavargó felnőtt figurája, a színeknél a címadó virágok jelzői, az egymásnak komplementer párját alkotó kék és sárga színek, a hangoknál pedig az éneklés domináns mozzanata emelhető ki. Érdekes lehet az is, amit a továbbiakban a színekről ír Hegel⁴⁹¹: „[...] a minőségileg különböző elemek nemcsak különbségekként vagy ellentétekként és ellentmondásokként érvényesülnek, hanem egybehangzó egységként is [...]. A zöld szín a sárga és a kék keveréke ugyan, de csak egyszerű semlegesítésük; ezért igazi tisztaságában, az ellentét kioltása következtében, kellemesebb, mint a mereven különböző kék és sárga egymásmellettsége.”⁴⁹² A totális világképet mutató sárga és kék virágok (egymástól különböző emberek, sorsok) színes képet kölcsönöznek az egymás mellett élő (néha egy csokorba kerülő) emberekről, amelyek viszont egymásban feloldódni kényszerülnek (a zöld mezőben való eltűnésük a szereplőknek, mintha ezt sugallaná); a novellában még plasztikusabb a nagytotálban vett zárlat: „s végül kicsik lettek, mint a pillangók” (206).

⁴⁸⁸ RÓNAY László, Sánta Ferenc: *Isten a szekéren*, Jelenkor, 1971/7–8., 751.

⁴⁸⁹ SZAKOLCZAY, *i. m.*, 86.

⁴⁹⁰ „A harmónia egyrészt lényegi oldalak totalitása, másrészt pusztá ellentétük feloldása. Ebben az értelemben beszélünk az *alak*, a *színek*, a *hangok* stb. harmóniájáról. Így pl. a kék, a sárga, a zöld, a vörös magában a szín lényegében rejlő szükségszerű színekülönbség. Harmóniájuk szépsége kirívó különbségük és ellentétük elkerülésében rejlik.” G.W.F. HEGEL, *Esztétika* – Rövidített változat (válogatta: Zoltai Dénes, ford.: Tandori Dezső), Bp., Gondolat, 1979, 50. (Kiemelések tőlem: L. N.)

⁴⁹¹ Hegel Goethe *Szintanára* alapozza megfigyeléseit. Vö.: Goethe: *Zur Farbenlehre* (Tübinga 1810)

⁴⁹² HEGEL, *i. m.*, 52.

Kicsik és nagyok (rend.: Nemere László, 1972)

A gyermeki báj és a felnőtt szigorú természete közötti enyhülést megidéző mű után következő *Kicsik és nagyok*⁴⁹³ reprodukciós játéktérbe sűrítve dolgozza föl a gyermeki lélek rezdüléseit. A kontraszt máris feltűnő a filmes narratívában: nem természeti közegbe (holott a novellában egy kert a színtér), hanem nagyvárosi milióbe helyezi a rendező a történetet. Ezáltal – habár az alap szüzsé megmarad (tudniillik: a papás-mamás játék) – az átkomponált helyszín mégiscsak más interpretációs utat közvetíthet.

Fővárosi látkép, panoráma, felerősített utcazajok, gyárkémények füstölése, hajókürt, vonatzúgás, autók zaja (1. kép). Fővárosi panelépületek közé vezet a kamera. Először madártávlatból látjuk a gyárépületeket: igen hatásos, viszonylag gyorsütemű mozgással pásztáz körbe az operatőr (jobbról balra), többször is, szinte beleszédülünk a látványba (2. kép). Majd nem a horizontális, hanem a vertikális kameramozgás dominál: föntről lefelé haladva érkezünk meg a panellakások betontömbjei közé. Először igyekvő (közönyös) járókelőkbe „botlunk” (3. kép), miközben egyre közelít a kamera egy kisebb foci pályára, ahol feltűnik a két gyerek (4. kép). Először a kislányt látjuk (Kiss Gabriella; 5. kép), aki egy gyerekbabát dédelget a karjában, majd a másik főszereplőt, a kisfiút (Jelisztratov Szergej), aki igyekszik jól eljátszani a részeges férjet (egyébként mindvégig erőltetettebb, kissé ügyetlenebb az ő szerepjátéka, mint a kislányé). Egy keményebb pálcával próbálja körvonalazni a játéklakás helyiségeit (6. kép), amit madártávlatból is láthatunk (7. kép).

A gyermekek közötti párbeszéd először még a ház megrajzolásáról folyik, de már itt is érződik a kisfiú „apás”, ellenkedő hangja: „Azért is a kályhát rajzolom!” Ez az ingerültség tovább fokozódik a részeges apafigura alakításakor. A kislány gyöngéd anyaszerepe valahogyan természetesebben hat (8. kép), nyilvánvalóan azért, mert a lányok gyakrabban babáznak, mint ahányszor a fiúk részegest játszanak (9. kép), így alkatilag nem szokatlan őket ebben a szerepben látnunk. Azért az mégis kiemelendő, és nemcsak az elbeszélésre igaz, de a filmre is, hogy „kényszeredetten és komolykodva utánozzák a nagyokat, nehezükre esik a játék, mert idegen a kegyetlenség tőlük.”⁴⁹⁴ Az is fontos jelenet lesz, amikor a gyerekek „kiesnek a szerepükből”⁴⁹⁵: „Megint a szekrényen jössz be...” (10. kép). Majd egy gyors kameraváltással máris a fojtogató „apá”-t látjuk: forgó mozgással, hol az „ideges” kisfiút, hol a „síró” kislány

⁴⁹³ Vö.: a 8. számú képmelléklettel!

⁴⁹⁴ VASY, i. m., 49.

⁴⁹⁵ Uo.

premier plánjait veszi a kamera (11. kép). Majd az operatőr segítségével az arcokról a lábakra kerül a tekintetünk, de itt nem a vonalak „feldúlásán” lesz a hangsúly, mint ahogyan a novellában, hanem a gyerekbabán. Visszatérő motívumként jelenik meg a filmben a festett arcú játékbaba, ami többször kerül egyedül a kamera fókuszába (12. kép).

A kisfilm záró képei egyikén pedig földközeli perspektívát választva látjuk a gyerekeket; azt a jelenetet, amikor az *anya* a zsebébe nyúl az *apának* (13. kép), és nagy sóhajok közepette ekképpen fakad ki: „Jaj, de nehéz az élet! Nem maradt egy fillérje sem! Nem maradt semmi! Ó, Istenem! Jaj, Istenem!” A háttérükben ezúttal egy tízemeletes bérház emelkedik („tornyosul”): az üres erkélyek látványa ismét az érdektelenséget sugallhatják. Majd távolodó kameramozgással visszatérünk ismét a járókelők közönyös, sietős lépteihez, azaz keretes kompozíció érvényesül ezúttal is (14. kép).

Két aspektusból tekinthető érdekesnek a filmes adaptáció – s mindkettőnek szociokulturális vonzata van: egyrészt a térszerkezet vizsgálata felől (a lakás mint *szociológiai tér*⁴⁹⁶ ábrázolhatósága a filmképeken keresztül), azaz a mediális váltásnak köszönhetően mennyivel és milyen minőségben tud többet „mondani” a mozgókép az elbeszélés leíró részeinél? Másrészt az érzelmek többszörös szublimációja felől: a gyerekszínészek apa-anya szerepbe kényszerülnek bújni (ráadásul egy igen nyomorúságos életképet játszanak el újra meg újra). Valójában maga a városi (lakótelepi) környezet megválasztása mintha máris aktualizálná Sánta művét: mindenhol és mindenkor találkozhatunk hasonló terápiás szerepjátékkal. Amit a film többletként hozzá tudott adni az egyébként megrázó történethez, az a külvilág (felnőttek) közönye. A film epilógusa nyitva hagyhatta volna – ahogyan a novella „tette” – a cselekményt, azonban külső elbeszélői pozícióját még inkább hangsúlyozva, egyre távolodó, szenttelen magatartást választott, amikor elhagyta ezt a reprodukciós játéktér. Ami pedig a mimetikus játékot illeti: „fontos, hogy nem tiszta tragikummal találkozunk, hanem groteszk oldások tompítják a két világ ütközését, az egymásnak feszülő elviselhetlenség érzését.”⁴⁹⁷ A záró képsorokban a kopogó cipősarkok idegesítő zöreje mégsem kelt teljes értékű befejezést.

A csillagokig (rend.: Nemere László, 1972)

Sánta kevésbé ismert írásai közé tartozik *A csillagokig* című novella, ezért is figyelemre méltó vállalkozás volt a film⁴⁹⁸ elkészítése, amely a *Kicsik és nagyok* címet viselő összeállítás negyedik, azaz utolsó darabja. Itt is egy gyermek-felnőtt szereplőpárossal találkozunk,

⁴⁹⁶ FARAGÓ, *i. m.*, 156.

⁴⁹⁷ SZÜK, *uo.*

⁴⁹⁸ Vö.: a 9. számú képmelléklettel!

akárcsak a kompozíció másik két darabjában: egy kislánnyal (Terzics Olga) és egy férfival (Szilágyi Tibor). Ebben a párosításban a *Sárga virág, kék virághoz* áll a legközelebb a mű. Nem véletlen ez a rokonítás, ugyanis szintén egy életképet látunk, idilli környezetben. „*A csillagokig* szintén egy férfi és egy kisleány beszélgetése, s elmosódottan ugyan, de némi groteszk itt is jelen van.”⁴⁹⁹ A világmagyarázó szándékú elbeszélés filmes feldolgozása voltaképp a *hűségelvű* adaptációra támaszkodik.

Az expozíciójában személytelen beállítással találkozunk: a jobbról balra haladó folyamatos kameramozgással a napfényes, tészta égboltot látjuk, de nem tudjuk, kinek a nézőpontjából. Majd föntről lefelé haladva kapunk képeket egy szőlősről. Az égbolt filmzési technikája ismétlődik meg a „földközeli” felvételeken is: ismét jobbról balra haladva egy roskadt vályogfalú ház látszik, oldalánál egy kislány várakozik (1. kép). Nem időz nála az operatőr, hanem tovább mozog oldalirányba, így lehetünk szemtanúi a háttérben egy kerti mosdótálcában mosdó férfinak. Egy keményvágással a kislányt látjuk félközelből, amint az asztról a tejes korsót felkapva sietősen távozik. A háttérben a férfi kiborítja a mosdólavórt, és odaköszön a gyerekeknek: „Szervusz köszönöm a tejet!” A kislány hátra sem néz, csak bólint, és azzal elsiet a szőlősbe.

A következő jelenet ismét az eget mutatja alsó gépállásból, de most nem látszik a napkorong, csak a felhők (2. kép). Az égbolton bekövetkező változás (derültből felhős) filmképei jelzik, hogy az ellipszis alakzatával találkozunk: a filmes narrációban a tömörítést tapasztalhatjuk. Ismét reggel van, így megismétlődnek a már ismert cselekvésmozzanatok; ismét a kislányt látjuk, majd egy társított (félíg szubjektív) beállítás segítségével a kislány által szemügyre vett tárgyakat sorban: a tejes korsót egy bögrével, előtérben egy alumínium kávéfőzőt. Ezek a szuperplánok tovább is kimutathatók: a tárgyról a férfi kezeire fókuszál a kamera, amint tejet tölt a bögrébe. Aztán premier plánban látjuk a férfit (3. kép), majd a kislányt félközelről (4. kép), amint beszélgetést kezdeményez a férfivel: „–Az igaz, hogy maga pesti ember?” „–Bizony!”–hangzik a válasz. Majd a szőlőhegy tetejéről egy panorámakép tárul elénk: házakkal és templomtornyokkal. Innen ismét a kislányt látjuk, amint tejet hoz a kitaposott ösvényen (időbeli ellipszis!). Az ő szemszögéből látjuk meg ismét a kerti asztalon heverő tárgyakat (egy öngyújtót, egy cigarettásdobozt és két irodalmi folyóiratot: az *Alföld* 1971/7. számát, illetve a *Kortárs* 1971/8. számait, amelyek „beszédés” módon utalnak a férfi foglalkozására (5–6. képek). (A novellában már az első mondatból kiderül, hogy maga az író meséli el a történetet én-elbeszélés formájában).

⁴⁹⁹ VASY, *i. m.*, 48.

Amint meglátja az épp odaérkező férfit, elszalad a présfal végéhez. A férfi „Szerencsés jó reggelt”-tel köszönti (időbeli határok jelölése a filmes narratívában!), majd reggelihez lát (7. kép). A kislány ugyanazt a témát folytatja, amit azelőtt félbehagyott (8. kép): „Maga nem csak úgy odament, aztán azt mondja magáról, hogy pesti?” „Hogy én? Én olyan pesti vagyok, hogy jobb nem is beszélni róla!” ; „Igazat mond?” „Az igazat, és csakis az igazat!” Az író ezt hangsúlyozza, aztán mégis hazudik, amit később őszintén bevall (a hajóskapitány abban a házban lakik, ahol ő). A kislány gyanakvó természetéből fakad a sok kérdő mondat: felnőtként akar beszélni az íróval.

A következő jelenetbeli párbeszéd már a hajók körül forog: „Olyat látott, ami magától megy? Miért tud menni magától? Mert az egy találmány!” Ekkor a kamera a kislányra zoomol, aki a köténye zsebéből köveket vesz elő. Most csak a köveket látjuk szuperplánban, illetve a *Life* magazin csücskét az asztalon: a világegyetem forgásáról folyó „eszmei” vitához illő orgánus ez. A körbe kirakott kis kövek belsejébe egy nagyobb kő került, erre mutat a kislány (9. kép). A kozmikus világegyetemről folytatott diskurzust látszólag egyenlőtlen tudásbeli erőviszonyok jellemzik: a csősz kislánya nem képes megnevezni a protont és az elektront (nyelve, fogalmi szókinése korlátolt), ugyanis nincs még alkalmazott tudása a fizikáról, csak annak általános törvényeit akarja megérteni. („Látja! Ettől mén a hajó! És ettől mén minden!” „És mi ennek a kicsinek a neve?” „Elektron!”; 10–11. képek)

A film utolsó jelenete pedig egy teológiai hitvitába torkollik, ami valójában az „Isten áldja” bűcsűformulából fakad: „Azt én csak úgy mondtam, hogy áldja meg az Isten! Ez van csak, amiket mutattam! A kicsikből meg a nagyból. Ebből van minden. Más meg nincs!” (12–12.képek) A kor (hetvenes évek) általános érvényű ideológiai nézetére „rímelő” prologus nyilvánvalóan nem váratlan. Ugyanakkor a novella első publikációjakor is megjegyzték már, hogy „túlmutat a mű a kötet (a *Farkasok a küszöbön*) szemléleti egységén.”⁵⁰⁰

A filmzárlat is igen impozáns: lassan zoomol a kamera az asztallapon kirakott kövekre (14. kép), majd egy gyors forgást látunk (*swish pan*), miközben hangháttérként ugyanazt a zenét halljuk, mint a tetralógia legelején, a *Tündérvilág* nyitóképei alatt. (Érdekes szimbolikus összekapcsolást fedezhetünk fel még a záró képen: az organikus szervezetet hangsúlyozó, évgyűrűket is mutató fa asztallapon nyugvó élettelen kövekkel modellált atommagszerkezet kettőse egyetlen képbe sűrítve jelentkezik.)

A csillagokig „hatoló” világmegértési kényszer a kislány részéről volt „égető” problémaegyüttes, ugyanakkor a filmzárlat egyetemessé tágítja a kérdéskört, és nyitva hagyja azt a befogadó számára.

⁵⁰⁰ KERÉKGYÁRTÓ István, *i. m.*, 1961/5., 86

IV. 2. 4. NYITOTT KÖNYV (*Szürke, sárga...*, *Az öregember és a fiatal*)

Az 1973. március 14-én műsorra tűzött *Nyitott könyv* című tévés interjúsorozat aktuális vendége Sánta Ferenc volt, akivel Koczkás Sándor beszélgetett legújabb novelláskötete kapcsán.⁵⁰¹ A stúdióbeszélgetést egy dramatikus összeállítás követte, amelyben az író három műve került feldolgozásra: a *Szürke, sárga* valamint *Az öregember és a fiatal* címűekből film, a *Téli virágzásból* stúdiófelvétel született. (A novella kétharmad részét Piros Ildikó mondja el.) Közülük most csak a két filmes adaptációra koncentrálnak az alábbiakban.

Szürke, sárga... (rend.: Horváth Z. Gergely, 1973)

A *Nyitott könyv*-sorozat első darabjaként látható az író *Sok úr, egy paraszt* címen ismert novellából készült tízperces filmes feldolgozás⁵⁰². (A novella *Szürke, sárga* címmel jelent meg legelőször a Művelt Nép hasábjain, még 1956-ban, azaz az életmű első korszakából való, de minden kötetben azóta *Sok úr, egy paraszt* címmel szerepel.)⁵⁰³ „Sánta hőseinek igazsága vitathatatlan, de úgyszólván mindig hiányzik belőlük a fölismerés: hogyan szerezhetnek érvényt az igazságuknak, hogyan kerekedhetnek fölül – nem csak etikailag – a környezetükön.”⁵⁰⁴

A filmes elbeszélés legelején zárt ajtót látunk (1. kép): a filmképhez egy férfihang társul, miután az ajtó előtt egy kalapos alak tűnik föl, háttal a nézőnek: „Menjen be!” (2. kép) A következő pillanatban tágas tárgyalóteremben vagyunk (3. kép), a kamera a tárgyalóasztal mögül szembehelyezkedve fókuszál távolról a helyiségbe belépő korosabb emberre (Kenderesi Tibor). A háttérből – a folyosóról – hallatszik az instrukció: „Tessék belépni”! A következő képkockán félközeliből látjuk végre a paraszt arcát (4. kép). Egy ideig egyedül tartózkodik a teremben, majd belép először a titkár (Szénási Ernő; 5. kép), és a bíró asztalára helyezi az előkészített dokumentumokat. Elfoglalják helyüket a vádlók (Benkóczy Zoltán és Pongrácz Imre, 6. kép), végül megjelenik a bíró is a „színen” (Deák Sándor). Az operatőr (Németh Attila) a bíró háta mögül kameráz (7. kép), akinek alakja eltakarja (ezáltal – egy pillanatra – mintha „törölné”) a paraszt alakját, és sor kerül a tárgyalás lefolytatására (8. kép). A bíró és a paraszt közötti párbeszéd egy ideig igen tényszerű és kimért. A novellához hűen Kenderesi Tibor kiváló színészi alakítást nyújt a paraszt alakjában, gondolunk itt azokra az arcjátékokra,

⁵⁰¹ Az interjú első közlését lásd a 3. számú függelékben!

⁵⁰² Vö.: a 10. számú képmelléklettel!

⁵⁰³ B. Nagy László *Úr és paraszt* címen hivatkozik a műre. B. NAGY, *i. m.*, 409.

⁵⁰⁴ *Uo.*

amelyekben megmosolyogja saját bátor tettét (9. és 11. képek), amit akkor este keserű kifakadásból és meggondolatlanságból, dühében cselekedett (egy vendéglőben a sarokban ülve, amikor hallotta az oda betérő urakat vitatkozni valami fizetségen, egy pillanatra hátrapillantott, majd elkezdett mindent maga mögé hajítani, ami csak a keze ügyébe került, hátra sem nézve).

A bíró ingerülten faggatja a parasztot, hogy nem is nézte, kit érnek a tárgyak: „Hát, hogy képzeli maga ezt? Dob, amit ér, és akit ér?! Hát micsoda ember maga?!” Ez a mondat a filmes elbeszélés egyik drámai csúcspontja (13. kép).⁵⁰⁵ A fenti mondat valójában felkiáltó modalitást hordoz, a paraszt morális önbecsülése igényével mondja el „tiborci” panaszát: „Szegény ember vagyok, kérem, akinek semmi, de semmije nincs a gyermekein meg a nyomorúságán kívül.” A mű címe, amely még a zárt ajtót mutató első képen feltűnik, a rövidfilm végén nyelvi szinten is kifejeződésre jut; a paraszt kétségbeesett és indulatos arcát láthatjuk, szomorúsággal vegyülve, amint kifakadva mondja: „Sárga vagy szürke, mindegy énnekem, mert mindegyik az én életemet veszi (14. kép).”

Béládi Miklós jegyzi meg egy helyen: „Az embernek, de a világnak is a dolgait egyetlen módon tudjuk a tiszta erkölcs felől megítélni: ha a lelkiismeretünkre hallgatunk. Az egyéni lelkiismeret szava az ember egyetlen megőrzött és biztos értékmérője. Sánta művében a lelkiismeret, a belső hang abszolút normatívumként jelenik meg: az ember eredendő jóságából, magával hozott és ösztönösen védelmezett erkölcsi kódexéből származó egyedül kikezdehetetlen ítélet.”⁵⁰⁶ A *Sok úr, egy paraszt* című alkotásban ennek az erkölcsi értékmérőnek a tapasztalata értékelődik túl a parasztban, de mivel ez az egyetlen „vagyona”, ezt védelmezi mindhalálig.

***Az öreg ember és a fiatal* (rend.: Horváth Z. Gergely, 1973)**

A korai Sánta-novellák egyikéből, az 1956-ban publikált⁵⁰⁷ *Az öreg ember és a fiatal* című novellából 1973-ban Horváth Z. Gergely rendezésében készült rövid adaptáció⁵⁰⁸. Ez a „kegyetlenül hideg és kiúttalan elbeszélés”⁵⁰⁹, ahogyan legalábbis Szokolczay Lajos minősíti a művet, egy olyan periférikus szituációba kényszeríti szereplőit, amelyben végül is a lelkiismereté lesz a főszerep. A hóhérmesterség „fogásai”-nak, fortélyának elsajátítása csak egy

⁵⁰⁵ Emlékezzünk: ugyanezt halljuk a *Halálnak halála* című elbeszélésében a kétségbeesett ör szájából, amikor a két fogoly megmenti az életét („Micsoda emberek maguk?!”)

⁵⁰⁶ BÉLÁDI, *i. m.*, 584.

⁵⁰⁷ A *Művelt Nép* 1956/23. számában jelent meg.

⁵⁰⁸ Vö.: a 11. számú képmelléklettel!

⁵⁰⁹ SZAKOLCZAY, *i. m.*, 86.

különös keretként szolgál mind az irodalmi szövegben, mind pedig a filmes elbeszélésben: alkalmat és szituációt teremt arra, hogy az öreg ember és a fiatal ember rávilágítsanak ezen „szakmához” való „kötődés”-ükre múltbeli élettörténetük felidézésével.

A nyitókép egy lámpaburát mutat (1. kép), amelynek fénye megvilágítja később a címszereplőket. Az öreg ember (Iványi József) és a fiatal (Blaskó Péter) egy padon ülnek, egy sötét terembe, és a munka becsületéről beszélgetnek (2. kép), majd egy nagytotált láthatunk róluk (3. kép).

Visszatérő motívum az elbeszélésben is az öreg ember megjegyzése tanítványának fiatal ujjairól: „Ha énnekem ilyen hosszú ujjaim volnának!” (4. kép) Majd a csomókötés műveletét láthatjuk egyre közelebről (5–6. képek). Különös módon egészen a film utolsó harmadáig nem derül ki, mi az a fontos mesterségbeli tudás, amit az öreg ember át akar adni a fiatalnak. Csak amikor az öreg ember mutatja be az áldozat lábaira kerülő hurkok elkészítését, akkor derül fény tulajdonképpen arra, hogy a hóhérmesterségről van szó (7. kép).

Szemközti kameraállásból láthatjuk a fiatal ember arcát, amint az öreg ember eléje tartja a két kötélhurkot (8. kép). Ez a kép igen szépen megkomponált: a hurkok alján lévő csomók majdnem egy síkban találhatóak a fiatal hóhértanuló nyakával, utalva annak „torokszorító” gondolataira, amint az éppen lefelé tekint.

A következő képsorok egymásra kontrázó pillanatokat örökítenek meg: a fiatal elégedetten mutatja „munkáját” (9. kép), az öreg viszont mérhetetlen dühbe gurul tanítványa ügyetlensége, figyelmetlensége miatt (10. kép). A fiatal igyekszik minden lelki erejét és „szakmai” tudását összeszedni, hogy bizonyítsa: alkalmas a feladatra. Újrapróbálkozik, és végül megoldja feladatát (11. kép).

Ezek után következik először az öreg ember „élettörténetének” mesélésébe kezd (12. kép). Majd az öreg ember megmutatja a fiatalon, hogyan kell alkalmazni az előbb készített hurkokat, végül a fiatal próbálkozik az előbbi szituáció megismétlése (13–15. képek).

Kellemetlen berregő hangot hallunk, amikor ezzel egyidőben a fiatal emberre fókuszál a kamera, akinek hirtelen erős fényben világítódik meg az arca (16. kép). Ez a mesterséges „kemény” (éles) megvilágítás feszültséget kelt a nézőben. Teljesen összezavarodik, amint rádöbben, hogy az eddigi „lecke”-felmondás után most rajta van a sor: bizonyítania kell, hogy alkalmas erre a munkára (17. kép). Két sötét ruhás őrt, középen az elítéltet látjuk fehér ingben, jobbán a végrehajtó szerv vezetőjét nyakkendősen-öltönyösen egy érdekes kameraállásból: az emelvényen lévő akasztófa mögül, amelynek fa támpillére majdnem a kép felét elfoglalja (18. kép). Két kiemelésre (megmutatásra) alkalmas arcközelít láthatunk: az elítélt (Juhász Jácint) megbocsátó, higgadt, szinte mosolyra induló ajaktartású arcát (20. kép), és a Hatalom megtestesítőjének (Szilágyi Tibor) közönyös, hideg, szenvtelen tekintetét (21. kép).

A két utolsó kockában ismét együtt látjuk totálból az adaptáció címszereplőit: az akasztófa két oldalán állnak egy emelvényen; a bitófa nemcsak centrális helyre kerül a képen, hanem – a fényviszonyokat tekintve – a legintenzívebb megvilágításba is. A hátsó falra vetülő létra árnyéka kissé kilóg a képkompozícióból, ahogyan a fiatal ember kezében található kötél is megtöri a szimmetrikus képrendezést. A záró kép is megkomponált: az áldozatot látjuk, amint lassan előre hajtja a fejét. Ha valaki csak ezt a képkockát látná (természetesen a mű ismeretének birtokában), azt gondolhatná róla, hogy már lóg a kötélén (22. kép).

Bokányi Péter a *latens groteszk* kategóriájába⁵¹⁰ sorolja *Az öreg ember és a fiatal*, amelyben a történet idilli beszélgetésnek indul, ám a „szakma” fortélyainak elsajátítása már végképp tragikus felhangokkal telítődik. Ebben mutat rokonságot a mű a *Halálnak halálával*.

IV. 3. MORÁLIS PARABOLA FILMEN (összehasonlító filmelemzés: *Halálnak halála*)⁵¹¹

Egy tévéfilm esetében nem tehetünk olyan horderejű kijelentést, mely szerint egy film-történeti korszaknak a reprezentatív példája lenne maga a feldolgozás, mert habár több neves díjjal kitüntetett adaptációról van szó, mégis a mozifilmek határozták meg a korszakváltást, nem pedig a tévéjátékok. Ez az, ami tovább árnyalja az ezekben az évtizedekben (60–70-es években) készült alkotások esztétikai-befogadói értékét. A televízió mint új technikai médium belépése a befogadói folyamatba más interpretációs hagyományokat vélt mozgatni már abban az időben is, és ez határozta meg képviseleti arányát is a tévéfilmeknek. A korszak „testközeleli”, de nem kritikátlan értékelésében Kovács András a következőt írja 1973-ban: „Míg a sokkal kisebb közönséghez szóló művészetek mindegyike rendszeresen ismétlődő fórumot kap a tévé műsorában, a film szinte teljesen ki van zárva. Negyedévenként, ha 20 perc áll a filmkultúra terjesztőinek rendelkezésére. Ez az érthetetlen helyzet magának a tévének is árt, gátolja az ott létrehozott újszerűbb tévéjátékok megértését.”⁵¹² A tévéfilmnek nehéz volt tehát a mo-

⁵¹⁰ „Berkes Tamás *Senki sem fog nevetni* című, a kelet-közép-európai groteszket vizsgáló kötetében a műveket két alapkategóriába sorolja: a *latens* és kifejtett groteszk kategóriákba. A *latens* groteszk kategóriájába tartozik eszerint az a mű, amelyben az „építőköcskák” önmagukban nem komikusak vagy tragikusak, nem valószerűtlenek, fantasztikusak, a groteszk jelentés csak a műegész szintjén válik nyilvánvalóvá.” BOKÁNYI Péter, *i. m.*, 26.

⁵¹¹ Mielőtt rátérnénk a *Halálnak halála* rövidfilmek (Vö.: a *12. számú képmelléklettel!*) összehasonlító elemző bemutatására, egy elenyésző adatnak tűnő, ámde annál fontosabbnak tartott „jelenségről” kell szólnunk: a Szinetár Miklós-rendezte *Halálnak halála* című játékfilm megjelenési dátuma mindenhol 1969; ugyanakkor az MTVA filmkatalógusában szereplő úgynevezett műsoradatlap apró betűs megjegyzést („kieg dok.”) tesz arra vonatkozóan, hogy a filmet 1968-ban forgatták („1968-as film”), bár bemutatása kétségkívül 1969-re esik (az első adás: 1969. november 27-én fő műsoridőben (20:20) volt látható a Magyar Televízióban. Mivel akkoriban médiamonopóliumról beszélhetünk, így az esti adás akár a film premierjének is tekinthető.)

⁵¹² KOVÁCS András, *Adalékok a magyar film drámájához*, Filmkultúra, 1975/2–3., 25.

zifilm versenytársává válnia.⁵¹³ Ki kell mondanunk azt is, hogy ezeknek a tévéfilmeknek nincs műfaj történeti-befogadói recepciójuk sem: a 60-as évek mozija mellé nem nőtt föl még a tévéfilm annyira, hogy az, ha nem is azonos, de arányaiban értékelhető súllyal a kritikai kánon egyik szölamává váljon.

„A modelláló, parabolikus ábrázolásmód korabeli konjunktúráját több ok is magyarázza – írja Györffy Miklós. A hatvanas évek a strukturalizmus évtizede volt: az irodalom és a művészet törekedett az absztrakt, a dolgok mélyén rejtőző struktúrák megmutatására [...]. A parabolákban – ha a cenzúra nem vette észre vagy szemet hunyt fölötte – az alkotók rejtjeles üzeneteket küldhettek közönségüknek. A parabolikus modellálásnak az elvont módjai azonban ritkák voltak (Mészöly: *Az atléta halála*, 1966), a korabeli magyar irodalomban és filmben, más csak az uralkodó kultúrpolitikai irányelvek miatt is, amelyek mindennemű absztrakciót kárhozatos nyugati befolyásnak bélyegeztek és ezért tiltottak [...]. Valamilyen realiztikusan és tárgyszerűen kidolgozott esetet kezeltek úgy, mint rejtjeles vagy példázatos sűrítmenyt, önmagán túlmutató esettanulmányt. Az irodalomban Örkény István, Sánta Ferenc, Konrád György, Hernádi Gyula, Csurka István, Sarkadi Imre stb. voltak ennek a módszernek a legismertebb képviselői, és egyúttal éppen ők voltak azok az írók, akiken keresztül irodalom és film érintkezett egymással.”⁵¹⁴

A fenti hosszabb idézet főszövegbe való beemelése azért volt szükség, mert jól mutatja azt a hatvanas évek társadalom-és irodalompolitikai kánonát, amelyben együtt szerepel többek között például Sánta Örkénnyel. A népi-urbánus tábor a korszakban egyebek mellett az antifasiszta kánonban találta meg egyaránt a helyét.

IV. 3. 1. AZ ELBESZÉLÉS SZÖVEGÉNEK ÚJRAALKOTÁSA A FILMES ELBESZÉLÉSÉBEN ÉS A KOMPOZÍCIÓBAN. SZEREPEK „LEOSZTÁSA”

Érdeemes viszonyítási alapként magából az adaptáció irodalmi anyagából, a Sántaszövegből kiindulni. A *Halálnak halála* elbeszélés a szereplők részletes bemutatásával indít, a narrátor őket láttatja először; az őrt és a két szürke ruhás, mezítlábas rabot: „Az őrt a rabok háta mögött ment [...] (*Halálnak halála*, 337)”. Ezzel a nyitómondattal lépünk be a novella világába, amely máris kijelölni látszik az őrt fókusz-pozícióját, hiszen őt említi sorrendben először az író. A novella expozíciójában valóban megtartja ezt a hangsúlyos helyzetét az őrt: a

⁵¹³ Nincs sajnos egységes és kidolgozott elméleti műfajleírása a két médiumfajtának, ti. mozifilm vs. tévéjáték), leginkább csak általános tulajdonságukkal, esztétikai többletjelentésük leírásával találkozhatunk

⁵¹⁴ *Uo.*

következő bekezdések szinte mind az őrt „pozicionálják”⁵¹⁵: „A géppisztolyát a hóna alá szorította, és úgy irányozta a két rabra” (uo); Felemelte a karját, eltörölte a homlokáról a verejtéket...”(338); „Leguggolt, hogy megpihentesse a lábizmait”(339). Az őrt szoros ruházata, nehéz csizmája és súlyos géppisztolya szinte gúzsba köti, a raboknak viszont „szabadon, kötelék nélkül volt a lábuk is, a karjuk is” (337)⁵¹⁶. Ezt a domináns (szerepéből fakadó felettes) szerepe az őrnek a Szinetár-adaptációban mindvégig megőrződik, akár azt is mondhatjuk: az őr főbb szereplő a raboknál, legalábbis, ami a rá fókuszáló kamerabeállítások kis- és nagyotálljanak számbeli többletével indokolható. A Gödrös Frigyes-féle feldolgozásban háttérpozícióban kerül elének, és szinte mindig a rabok mögötti térben látszik.

Az elbeszélés további szerkezeti részeiben az őr pozicionáltsága megváltozik: a háttérbe (a rabok háta mögé) kerül, ugyanis a rabok intellektuális párbeszéde állítódik a középontba, ami egyben a bonyodalom alapanyagául is szolgál. Az egymással társalgó foglyok nyelvi megnyilatkozásaival szemben egy ideig az őr „néma” tudata látszik a legfőbb ellenségnek, amelyhez párosul negyedik „szereplőként” az őr fegyvere, mint erőszakszimbólum. A puska mindhárom alkotás szüzséjében egyformán hangsúlyos szerephez jut. A drámába forduló jelenetben a puska az, ami után az őr eszmélése után egyből nyúl, és ezt mindkét rövidfilm hangsúlyosan meg is jeleníti: a Szinetár-filmben külön vágással a fegyverre fókuszál a kamera. Gödrösnél nem kap ugyan ekkora hangsúlyt a filmes beállításban a puska, de az itt is látszik: az őr nem „ember” nélküle; vele együtt „érvényes(ül)” csak.

Ha a filmelbeszélés kompozícióját vizsgáljuk a továbbiakban, akkor mindkét adaptáció sajátos belső struktúrát mutat: eltérőt az elbeszéléstől. A filmekben ugyanis csak késleltetve jelennek meg a színészek: Gödrösnél erős szélzúgás kíséretében, a messzi távolból sietnek elének a szereplők (GF1. kép). Szinetárnál viszont hosszás, egynemű természeti képsorral indul a történet feldolgozása, amelyet egy klasszikus Beethoven-zongoraszonáta zenei aláfestése „színez” tovább.⁵¹⁷ A nyitóképben látható szél fújta búzakalászmező „selymes” (kistotál) látványa harmóniában áll az ívelt dallamvezetéssel (SZM1. kép). Ebbe az idilli képbe „úszik be” váratlanul, de kellemes bariton hangján az egyik rab hangja (Mensáros Lászlóé), aki társához (Kállai Ferenchez) szólva Shelley ravennai látogatását említi, melyet olvasmányélményei emlékeiből idézi föl. A Shelleyt idéző szövegrészlet színészi előadásmódja, ahogyan az Mensárostól elvárható, szépen kimunkált. Ez az elbeszélés ötödik oldalán olvasható, tehát

⁵¹⁵ Összesen negyven sornyi szövegrész szól az őrről a mű elején.

⁵¹⁶ Kiemelés tőlem: L. N.

⁵¹⁷ Szinetár Miklós: „Gyönyörű három novella. Ott én azt találtam ki, szemben a korabeli elképzelésekkel, hogy minden legyen olyan gusztustalan, olyan ronda, hogy ez a három szörnyű történet valami idilli gyönyörű környezetben játszódjon. A zene is azért olyan idillien szép, mert arról szól, hogy itt van ez a világ, ami gyönyörű, és ebbe jön bele az a szörnyűség: a kontraszt. Nálam nagyon fontos volt ez mindig.” (Részlet az interjúból; lásd: a 2. 1. számú függelék!)

mintegy *in medias res*-szerű kezdés jellemzi a film indítását, felbontva a történetmesélés kronológiáját. Joggal feltételezhetjük talán, hogy az irodalmi „nyersanyag” időrendi kereteinek, jeleneteinek önkényes felcseréléseivel, azaz ezzel az intellektuális szövegkiemeléssel a rendezői intenció is szóhoz jut: fel kívánja hívni a figyelmet az elbeszélés művészetpártoló oldalára. Arról van ugyanis szó, hogy a két fogoly között zajló, igen mesterkéltnek nevezhető, „művi” filozófi „eszmezsere” több tematikus rétegből is táplálkozik, így a képzőművészet /Cézanne/, a filozófia /Rousseau/, a pszichológia /Freud/, az irodalom /Shelley, Byron/ és egyéb ismeretelméleti területek is beemelődnek az elbeszélés alapszövegébe. Mind az irodalmi anyag, mind a Szinetár-film kiemeli ezeket a mikroelőadásoknak is beillő beszélgetéseket. A parabola felé közelítő mű ezekben a részleteiben ugyanis didaktikus elbeszélésbe csap át.

Majd a novellának egy másik szöveghelyére ugrunk; némi időeltolódással –, de majdnem szinkronban az új szövegelemmel – együtt változik a képsor: lassan az „éltető”, „tömör” búzagalász-képtől a daruzás⁵¹⁸ alkalmazásával egy erdőbe tévedünk, ahol a fák lombkoronáján át-meg átszűrődő fénysugár a kezdeti idillt még mindig tovább erősíti. A tájleírás itt a filmnyelvi eszközök közül most a fény-árnyék hatással érvényesül, természetes módon. A fák, a beszűrődő fénysugarak (de már korábról, a búzagalászok is) tudatos művészi elképzelés filmkockákra vetítését sugallják, azt, hogy minden kép mögött rejtett jelentés keresendő.

Ha a Gödrös-feldolgozás nyitóképét megfigyeljük, nagyon távolról halljuk és látjuk a szereplőket: először az őr inti megállásra a rabokat az „Állj!” parancsszavával, majd buzdítja őket a továbbindulásra („Indulás tovább!”) A balról érkező rabok az őr következő, irányjelölő utasítására („Jobbra!) hirtelen szembekerülnek a kamerával, és ugyanabban a gyors tempóban, ahogyan eddig közlekedtek, nagy lendülettel tartanak a néző felé. (A másik adaptációban a szereplők mozgása jóval lassúbb, „ráérősebb”, itt kifejezetten „sietős” a tempó.) Félközeliből látjuk már őket, amikor végre elmozdul merev állásából a kamera (GF2. kép), és ekkor halljuk először megszólalni a rabokat (Dégi Istvánt és Mensáros Lászlót). Érdeemes talán megjegyeznünk itt, hogy e jelenet forgatása technikailag nehézségekbe ütközött. A rendező elmondása szerint: „Technikai értelemben izgatott minket, hogy egy hosszú „fahrt” alatt (sínen mozgatott kocsin, amelyen helyet foglal a kamera) hogyan mozognak a színészek, hogyan tudnak megbirkózni a szöveggel, egyáltalán: hiteles lesz-e az egész? Magunkat is vizsgáztattuk ezzel. Az idő szürke volt és hideg. Kevés próbát lehetett csinálni. Rábíztuk a színészekre a feladatot. Nem mondhattuk, hogy most menjenek vissza a kiindulópontra, egy kilométerrel távolabbra,

⁵¹⁸ „A daruzás leíró jelentősége főleg a film expozíciójában, illetve a befejezésénél van.” Jelen esetben is ezt az „exponáló” funkcióját használta ki Szinetár Miklós. BÍRÓ Yvette, *i. m.*, 65.

és kezdjük újra a jelenetet. Az alapvető technikai probléma az volt, hogy az ő járásritmusuk megfelel-e a kamera haladási ritmusának. Ha nem, kisétálnak a képből.”⁵¹⁹

Gödrös követi a novella szerkezetét. A rabok első párbeszéde Cézanne 1895-ös tárlatáról: „Mindenesetre az ezernyolcszázkilencvenötös gyűjteményes kiállításán, melyet Volland rendezett, már falon volt... Valamelyik balkáni király, talán a szerb... meg is kérdezte Volland-tól, hogy: »Ez a maga mestere szép nőket egyáltalán nem tud festeni?« (335) ” A másik rab – magasabb, csontosabb férfi – elkerült egy szál kék virágot a fűben” (339). A fenti mondatot azért idézzük, mert a két feldolgozás talán egyetlen egyezése, hogy filmre vitelüket mindkét adaptáció mellőzi, holott magának a mozzanatnak a rendezői kivitelezése nem igényelt volna nagy gondot. Jelentésében pedig fontos lehet⁵²⁰, ahogyan azt Reisinger interpretációjában olvashatjuk, aki a raboknak a természet pompája iránti érzékenységeként és alázataként értékeli ezt a jelenetet: „Az élet iránti féltő szeretet és alázat önkéntelen megnyilatkozása ez egy halálba menő részéről.”⁵²¹

A novella Volland gyűjteményes kiállítását felelevenítő, a fentiekben idézett szövegrészlet is azért fontos szöveghely, mert a Szinetár-rendezésben itt találkozunk először (amint az a későbbi textusból is kiderül, a fogollyal együtt) az ő agressziójával, amikor megrúgja az egyik rabot. A szituáció drámaiságát fokozza, hogy elnémul a zene, s vele együtt az a fajta „idilli” légkör is szertefoszlik, amit a zongoraszonáta képviselt eddig. (A filmben szövegtöbbletet tapasztalunk ezzel kapcsolatban: „–Megrúgta vagy megütötte? – Azt hiszem, rúgott, a változatosság kedvéért. Kifogyhatatlan az ötleteiben.”–368)

Mivel a tájábrázolás igen hangsúlyos szerephez jut (amint azt még a későbbiekben is látni fogjuk), érdemes feltennünk a kérdést: a tájképnek Szinetár poétikus vagy narratív szerepet szánt-e?⁵²² Azt mondhatjuk: a *Halálnak halálában* egy igen érdekes jelenséggel találkozhatunk. A természetábrázolás túlmutat leíró szerepén, és például a farönk-temető (SZM2. kép) vagy a kivágott fák látványa belső narrációt „szül” azonnal a befogadói tudatban, még azelőtt, hogy ez a látvány az elbeszélésben is hangsúlyt kapva verbalizálódhatna a filmben. Ugyanak-

⁵¹⁹ Gödrös Frigyes szíves szóbeli közlése szerint. Vö.: a 2. 2. számú függelékkel (*Interjú Gödrös Frigyes filmrendezővel*)

⁵²⁰ A novalisi „kék virág” romantikus szimbóluma jelentéstepadással nyilvánvalóan bevillanhat az olvasói értelmezésbe, de ami érdekesebb lehet, az Tamási Áron *Virágszál gyökere* című novellája, amelyben egy kehes ló morzsolja el sárga fogai között azt a kék virágot, amelyre azelőtt a ló gazdája felfigyelt. Mindkét műben az élet egyszerű, „természetes” szépsége jelenik meg, amely értéket képvisel élő-és halmi készülő számára egyaránt. (TAMÁSI ÁRON, *Virágszál gyökere*, in.: Tamási Áron *válogatott művei – összegyűjtött novellái*, Bp., Szépirodalmi, 1967.)

⁵²¹ <http://miskolc.kerak.hu/Letoltes/Irodalom/SantaFerencHalalnakhalala.pdfm> (utolsó letöltés: 2013. máju12.)

⁵²² Vasák Benedek Balázs írja Eisensteinnek a *Nem közömbös természet*-ből vett idézetére válaszul: „Azaz a filmbeli tájkép az elbeszélésnek az az eleme, amely legkevésbé van alárendelve a történetépítés funkcionális követelményeinek, és sokkal inkább poétikus, semmint narratív szerepe van.” VASÁK Benedek Balázs, *Az utolsó dombon, Tájkép és tájábrázolás Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangóiban*, in.: *Adaptációk, Film és irodalom egymásra hatása*, Szerk.: Gács Anna, Gelencsér Gábor, JAK, Kijárat, 2000, i. m., 188.

kor a két rab emlékezői tudatában felidézett Cézanne-képekről szóló beszélgetés – mivel a festmények maguk nem jelennek meg, egyrésztől megmaradnak poétikus „szólam”-nak, ám többszöri búvópatakként való felbukkanásuk miatt már külön narratív betétként is funkcionálnak.

Ha összevetjük a novella környezetábrázoló részeit a filmekével, azt láthatjuk, hogy a Szinetár-feldolgozás nem igyekszik a hűségelv betartására, (ellentétben a Gödrös-féle rendezéssel), s ez megint csak a művészi „láttatást” erősítheti bennünk. Sánta elbeszélésében a következőképpen stilizálja a helyszínt: „Változékony, meglehetősen *nehéz* terepen haladtak előre, néha kapaszkodniuk kellett” (338).⁵²³ Rá valló, egymondatos tömörségű környezetfestéssel teremti meg azt a természeti miliőt, amelybe hőseit helyezi. (A szereplők tehát nemcsak a „történelem terhe” alatt „nyögnek” ebben a „nehéz” időkből, de még a tér is, amelyben halálútjukat teszik, az is „nehéz”.) Ebből a „nehéz” térbeliségből egyelőre (de később is csak felvillantva) semmit nem érzékeltet Szinetár Miklós filmje. Mintha a rendező csak a következő, tájábrázoló szövegrészekre koncentrált volna rendezéskor: „a zöld fűvel lepert fennsík”-ra (338), „A másik rab – magasabb, csontosabb férfi – elkerült egy szál kék virágot a fűben.” (339) (Ez az egyetlen szöveghely talán, amely poétikus funkcióhoz jut a novellában, és amelyet azonban, az adaptációk reflektálatlanul hagynak.) Hosszabb leíró részt csak később találunk a műben: „A nap egyébként laza fátyolfelhő mögött volt, a felhő ellepte jóformán az egész eget, s csak könnyű, opálos fényt engedett a földre. A fű harmatos volt a lábuk alatt, a levegő éles és tiszta, a hegyek körös-körül kékbe öltözötten hallgattak, a közeli völgyek zöld, barna, puha-sárga színekben tárultak a szem elé” (341). Az előbbi szövegrészletből világosan érzékelhető, ahogyan Sánta elbeszélésének nyelvezete szinte kiprovokálja a történet képre való átültetését. Szinetár is innen indítja el filmjét, talán azért, hogy még nagyobb kontrasztot, és belső (befogadói) lelki drámát érjen el általa. Gödrös Frigyesnél a szereplők és a helyszín kezdeti nagyotáljában azonnal szembesülünk a történet „súlyával”, Szinetárnál viszont a harmonikus tájképi expozíció után felkészületlenül ér bennünket a szereplőkkel való „találkozás” (SZM3. kép). A rabok látványa nem fér össze mondandójukkal: azonnal idegenséget érezhetünk. Ezt az idegenség-érzetet a novella is képes kiváltani az olvasóból, de a film képi-kompozíciós világa még inkább tudja érzékeltetni ezt.

A fákról szóló narratív betét fontos szerephez jut a novellában és a Szinetár-rendezésben egyaránt. Egy magányos, terebélyes fa fajtája felől kezdenek el vitatkozni a ra-

⁵²³ Kiemelés tőlem: L. N.

bok: cser vagy tölgyfa, csertölgy... majd fajsúlyukról gyantájuk ipari felhasználásról[...] „Nagyon szép fa”. És nem tud róla, hogy halandó” (341).⁵²⁴

A kamera pásztáz, majd a már említett rönktemető látványa imbolygó állásból látszik (4. kép). Ezt a természeti képsorozatot töri meg az egyik szereplő, történetesen az őr (Vajda László) feltűnése. Mogorva tekintete, sötét ruházata, félszeg tartása (amely a sok ráaggatott fegyverzettől van) és sántikáló járása teljes ellentétben áll a néhány pillanat múlva megjelenő foglyokkal, akik világos (egyen)ruhában, kisimult, nyugodt arcvonásokkal, egyenes (de nem kihúzott, nem pózolt) testtartással mennek az őr kíséretében. (A novellával ellentétben egyik adaptációban sem mezítlábasok a foglyok. Ruházatukat tekintve Gödrös foglyai fekete Szinetár rabjai szürke ruhában vannak, Gödrösnél hajadonfőtt, Szinetárnál sapkában menetelnek.) Hátra kulcsolt kezükkel nem is foglyok látszatát keltik: ha alakjukat megfigyeljük, olyanok, mintha előadást tartó professzorok volnának (SZM3. kép). A filozofáláshoz (elmélyültebb, magasabb rendű szövegközvetítéshez, kommunikációhoz gyakran járul ez a hátrakulcsolt póz, pozíció). Az őr nem érti a foglyok beszédét: kívül reked a kommunikáción, nem képes dekódolásra. Ez dühíti úgy föl, hogy először nem is verbálisan, hanem fizikailag „rúg” bele az egyik fogolyba. Ekkor látunk először nagyotált a szereplőhármusról („*three-shot*”), majd a rabok fordítva állnak egymás mellé, mint eddig, és ez az alakzatváltás eredményezi azt, hogy most pedig a másik fogoly (Kállai Ferenc) indítja a beszélgetést. Egy pillanat erejéig teljes panorámát látunk a tájból: magas hegyen vagyunk, körülöttük völgyek (SZM5. kép). Az egyik pillanatban jól látható, amint az őr a rabok „fölött” áll a rendezői térben. A foglyok aszimmetrikus lépéssel, de egyszerre lépdelnek. Érdekes, hogy általában az őrre külön fókuszál a kamera: egyedül maradottságát erősítve. Egy kis epizód után érkezünk el a kivágott fatörzsekhez, majd lentről fölfelé (daruzás) technikájával egy szakadékból látunk rá a három alakra: olyan érzése támadhat itt a befogadónak, mintha a Pokol tornácán lépegetnének a szereplők. A felhős égbolt fehérsége, világossága fénnyel telíti a képsort. Majd visszatérünk egy sík terepre, ahol szintén a kivágott fák között bukdácsolnak a rabok (4. kép). Az őr a következő filmkockában esetik, aztán felkel, egy kissé zavartnak tűnik, úgy nézi hátulról a foglyok fejét, a sapkáját is leveszi, inggallérját húzogatja, látszik, hogy ideges. Gödrösnél „nincs idő” ilyen részletkiemelésekre: jól érzékelhető, hogy leginkább az örkényi egyperces, az *In memoriam dr. K. H. G.* tematikus-formai sűrítettsége jellemzi az adaptációt. Az is jól látszik, hogy a két kisfilm más narratív struktúra felől közelít a mediális tapasztalathoz: Gödrös a kihagyá-

⁵²⁴ „Csodás ellentét feszül ugyanis az elbeszélés tölgye és az *Első ecloga* (a Radnóti-mű! – L. N.) tölgye között: az első *nem tud róla, hogy halandó*, a második *tudja, kivágják, s rajta fehérlik bár a kereszt* – mégis, a végkövetkeztetés mindkét esetben ugyanaz: *addig is új levelet hajt*. Vagyis a halál közelsége nem változtat a tudatos, erkölcsi elkötelezettségen!” (A forrásban nincs szerző megjelölve, feltételezés szerint Reisinger János) <http://miskolc.kerak.hu/Letoltes/Irodalom/SantaFerencHalalnakhalala.pdf> (utolsó letöltés: 2013. május 15.)

sos-elliptikus szerkesztés híveként csak azt „vágja ki” a hosszúra nyújtott Sánta-elbeszélésből, ami számára csakis annyiban lényeges, hogy meg tudja mutatni azt, amit a tömörítés stílusalakzatával talán hangsúlyosabbá is tehet az interpretációs folyamatban: a szellemi erő felülkerekedését, majd alulmaradását a fegyveres hatalommal szemben.

A mű tetőpontjához akkor érkezünk, amikor is az őr megcsúszik, és a mélybe zuhan. Madártávlatból, nagytotálból látjuk az őr mindkét felvételen, majd teljes alakos közep-totálból is, hason fekve mozdulatlanul (GF6. kép), Szinetárnál pedig végül egész közletről. (SZM6. kép) A szirten álló foglyok mint rabruhába öltözött angyalok, mindkét adaptációban sietnek az őr után. Itt leginkább a Gödrös-féle jelenetet érdemes kiemelni: a tátongó mélység egy kráterhez hasonlít, melyben középen egy kiszáradt nagy fa áll (GF5. kép). Mivel a feldolgozások elhagyják a folyóba esés, illetve mentés jelenetét, amelyet pedig igen részletezőn jelenít meg Sánta az elbeszélésben, így az újraélesztési jelenetre sem kerülhet sor. Majd az őr fegyverét mutatja a kamera (8. kép). Ez azért fontos, mert mind a novellában, mind a filmekben kiemelt szerep jut annak, hogy az őr első, eszmélő pillanataiban is a fegyvere után nyúl: azt keresi a kezével tapogatva maga mellett (GF7. és SZM7. képek). Mivel a rendezések nem ábrázolják az őr újjáélesztését, így egy kicsit gyorsabb tempót vesznek a filmek itt, kiváltképp érzékelhető ez Szinetárnál: mintha siettetné a rendező azt a kérdést, ami az egész mű közepontjában áll: „micsoda emberek maguk?! (SZM8. kép) (Ez az erősen etikus felhangú mondat elmarad Gödrösnél, némi hiányt keltve. A Sánta-novellák filmadaptációi közül viszont a *Sok úr, egy paraszt* című elbeszélést feldolgozó *Szürke, sárgában* (rend.: Horváth Z. Gergely, 1973) is elhangzik hasonló intonáltsággal, a bíró a parasztnak intézett kérdésében: „Micsoda ember maga?!”) Az őr tébolyodott lelkiállapotát Vajda László igyekezett jól eljátszani, de igazából egyik filmfeldolgozásnak sem sikerült úgy visszaadnia azt a döbbenetet, amelyet Sánta-szövege nyomatékkal, nyelvi közvetítettséggel jól leképezhetővé tesz bennünk. Persze az is kérdés, hogy a Gödrös-féle filmes interpretáció „elbírna-e” egyáltalán többet az őr színészi játékból (GF8. kép).

Végül visszarendeződik a tér: mindkét filmben a két rab mögött halad Fekete Halálként az őr, akinek az a feladata, hogy utolsó útjukra kísérje a foglyokat (GF9–10. és SZM9–10. képek). Profanizált és parabolikus utazás ez. A foglyok útja egyfajta anti-passióként is értelmezhető, amelyben elmarad a szenvedő ember képe. A dehumanista világrenddel a szellemi-gondolati szabadság és a sztoikus bölcsesség fölénye csak a kivégzés pillanatáig tarthat. A filmbeli záró képeknek mindkét feldolgozásban sikerült nyitottá hagyni a művet: az elbeszélés utolsó „képében” a rabokat látjuk: „mentek tovább” (358). Itt újra hasonlóságot mutatnak a filmek, és ismételten a természet jut szerephez: Gödrösnél az erős szélzúgás (GF11. kép), Szinetárnál a szellő fújta kalász-keret ad méltó befejezést a kompozícióknak (SZM11. kép).

IV. 3. 2. SZÖVEGTÖBBLET ÉS ELLIPSZIS: A NOVELLA ÉS A FILMES ELBESZÉLÉS ELTÉRŐ SZÖVEGVONÁSAI; A DIDAXIS MINT RETORIKA

Ha az 1963-ban⁵²⁵ írott elbeszélés szövegét összevetjük a fél évtizeddel későbbi forgatókönyv szövegével, sok eltérést tapasztalunk. Az elbeszélés linearitását felbontó filmes megoldásokra már az előbbieken részletesen kitértünk, most inkább az lehet az érdekes az összehasonlításkor, hogy milyen redundanciá, illetve törlések figyelhetők meg az irodalmi „nyersanyaghoz” képest. Azért is tűnhet jó választásnak a két adaptáció ebben a kérdésben, mert merőben ellentétes megoldást választ. És amit még fontos előjáróban leszögeznünk: Gödrös-nél csak anyagfelhasználás történik, forgatókönyvről nemigen beszélhetünk, nincs is feltüntetve, ki írta; Szinetár filmjének forgatókönyve pedig Sánta munkája. Innen nézve nem csupán egy mediális gesztusról van szó, amelyet mindenképp és elsősorban a rendezőnek kell tulajdonítanunk, hanem azt is érdemes vizsgálnunk: mi változott 1963 és 68 között, ami miatt két hangsúlyos (túlhangsúlyozott) mondat bekerült a filmadaptációba.

Szinetár adaptációjánál maradván az egyik jelenet az őr első felindultsága: „A nyelveket kellene kivágni, csak a nyelveket, csak a nyelveket!” (Aztán később még elhangzik egyszer.) Nyilván a rabok között történő eszmecsere nem-értése váltja ki az őrből a dühöt, ahogyan Örkénynél is. A nyelvben lévő lét heideggeri tapasztalatán túl Gadamer megértésalakzata felől is vizsgálható a probléma: a rabok kommunikatív attitűdje azért ellenszenves a hatalmat képviselő őr számára, mert önkontrollja működésbe lép, és megalázva érzi magát, amiért nem érti beszédüket. Miközben a rabok gondolatszabadságára ügyel, az értetlenség foglyává válik.⁵²⁶

A másik mondat, amely szintén csak a forgatókönyvben található, a „Piszkos hazaárulók vagytok mind a ketten...” Az egyik rab (Kállai Ferenc) nyugodt, kimért hangsúllyal reflektál az őr vádjára. „Mi nem vagyunk hazaárulók”. Ez az én-védekező mechanizmus a rab részéről egyfajta rezonőr-szerep. Nem bonyolódva bele a kijelentés politikai mondanivalótartományába, röviden az mondható el, hogy bizonyára belejátszhat az értelmezésbe egyfajta antifasiszta kánon felől való értékelése ennek a megnyilatkozásnak. Az is érdekes viszont, hogy habár az elbeszélés paratextusa, az ajánlás ezt jól alá is támaszthatná, az adaptációban, nem látjuk a Lorcának ajánlást, így a természet kornélküli „díszlete” dominál.⁵²⁷ A történet

⁵²⁵ (1963 a konszolidáció éve: ekkor kapnak amnesztiát a Kádár-rezsim elítéltjei.)

⁵²⁶ „A rab belül fogoly, / öre kívül fogoly; / a rab alhat, / öre nem.” (Weöres Sándor: *Rongyszőnyeg* II.,19.) Az egyik tanulmány alfejezetéhez választott találó Weöres-mottóidézete sajnos reflektálatlan marad, pedig jól tömöríti a novella szereplőhármának szociológiai identitását.

⁵²⁷ „Az elemzés során nem szabad figyelmen kívül hagynunk a modern spanyol költészet sokoldalú és kiemelkedő alakját, akinek Sánta Ferenc emléket állít e drámai történettel. Az ajánlás – Garcia Lorca emlékének (máshol

természetbe helyezése is ezt erősíti: „A természet a filmben okkal, ok nélkül történelmietlen környezetnek tűnik. A táj, az erdő, a mezők, a folyóparti és hegyi színterek különféle formáiról nincs történeti képünk [...]. A filmbeli természet az eredetiség, az ősi érintetlenség s akár a mitikum jelentésével párosulhat. A hegyekkel és vizekkel vívott harc hasonlóképpen határhelyzeteket jelöl.”⁵²⁸

Szakolczay Lajos az íróval készített (közel húsz év után mégis nyilvánosságra hozott) interjújában olvashatjuk: „Életművedben kitüntetett szerepet játszik az erkölcs. Most csupán a zseniális elbeszélésekre, a *Halálnak halálára* gondolok, amely gyakorlatilag azt sugallja, hogy fegyverrel szembenézni csak az erkölcs, a tudás, a műveltség erejével lehet. Az a két szerencsétlen fogoly, akik magasan fölötté álltak a hatalmat megtestesítő brutális örnek, valamilyen szerencse folytán megölhették volna fogva tartójukat – mégse tették. Azzal, hogy úgy vélték: a szellem valamiképp megsemmisíti a fegyverrel és különféle erőszakrendszerrel rendelkező hatalmat, mintegy a saját halálukat fogadták el. Rosszul gondolom?” – „Nem. Ez pontosan így van. Ez a győzelem egyik fajtája. Az erkölcsi ember győzelme az erkölcstelenség fölött.”⁵²⁹

Így jutunk el a novella címének egyik szerzői értelmezéséhez, amelyben az ember morális győzelme jut abszolút érvényhez a világ amoralitásával szemben: „De megannyi vér és könny, vesztett csata után is az ember győztes marad. Méltóságot fel nem adva, míg erkölcsi tudásunk, tisztességünk fölé emelkedhet minden rontó erőnek, pusztító akaratnak, mely azt kívánná, hogy *haljunk meg halálunk előtt*. Reménytelen e kívánság: halálnak halálát teszi az ember végtelen nagy erkölcsi ereje.”⁵³⁰

* * *

Összességében úgy gondoljuk, hogy a Sánta-novellaadaptációk új aspektusból is képesek megmutatni az író világának, történelemszemléletének, igazságkeresésének momentumait. Itt most leginkább a *close reading* módszerével közelítettünk a filmekhez, ezért szisztematikusabb, leíróbb az interpretáció. Néhol próbáltuk a markánsabb egyéni adaptációs megoldásokat kiemelni, s ebből eljutni egy, az írói életművet általánosan is jellemző adaptációs stratégiához.

„emlékére”) egy műelemző tanulmány szerint „együttal megadja a történet történelmi kereteit, egyben helyszínt: valahol Granada közelében, a dél-spanyol hegyekben játszódik, 1936 nyarán. Ha nem állna a cím alatt a spanyol költő neve, a szövegben semmilyen adat, név vagy időpont nem szolgálhatna támpontul a tájékozódáshoz. A szereplők és a környezet szándékolt anonimitása a fentebb már említett egyetemes igény alátámasztásául szolgál: ez a konkrét, drámai helyzet a világ bármely pontján, bármikor megtörténhet és számtalanszor megtörtént már...” REISINGER, *uo.*

⁵²⁸ Knut HICKETHIER, *Természet és épített környezet = Film-és televízióelemzés*, ford.: Györffy Miklós, Bp., Krónika Nova, 1998, 60.

⁵²⁹ „A legkegyetlenebb napokban ott voltam, ahol a fegyverek ropogtak”: Beszélgetés Sánta Ferencsel, in: SÁNTA Ferenc, *Nemzet, hatalom, erkölcs*, Kolozsvár, Stúdium, 2009, 199–200.

⁵³⁰ SÁNTA Ferenc, *Kicsik és nagyok – Válogatott írások* (fülszöveg) Kiemelés: az eredetiben: S. F.

giára (*A veder, A Müller család halála*), vagy a különféle eljárásokból kiolvasni valamiféle következtetést *Halálnak halála*). A következőkben rövid kitekintést teszünk még Sánta nagyregényeiből és egyetlen drámájából készült feldolgozásaira, hogy teljes képet kapjunk a Sánta-próza filmnyelvi érdemeiről.

IV. 4. SÁNTA-REGÉNYEK FILMEN

Nagy dilemma és kihívás is egyszerre úgy szólni Sánta-regényadaptációiról, hogy közben *ne markoljunk a sokból érdemtelenül keveset*. Habár értekezésünk mindvégig a szerző kisprózai életművére koncentrált, mégsem hagyhatjuk említés nélkül ezeket a regényfeldolgozásokat, hiszen valójában ezek a filmalkotások a „populáris” Sánta-értés legitim hordozói. Kanonikussá egyébként is leginkább az egész estés nagyfilmek válnak a rövidfilmekkel szemben, így szólni róluk illő és indokolt egyben. Itt most leginkább csak arra vállalkozunk, hogy a feldolgozásoknak néhány olyan érdekes aspektusát villantsuk fel, amelyekre eddig csak igen periférikusan figyelt föl a kritika, és amelyeknek további releváns kutatási útjait látjuk.

IV. 4. 1. HÚSZ ÓRA (rend.: Fábri Zoltán, 1965)

A *Húsz órá*hoz közelítve két szempontot vetünk most fel: az egyik a mozifilm korabeli fogadtatása, a másik pedig egy filológiai pontosítás.

A Filmtudományi Intézet és Archívum jóvoltából⁵³¹ a rendezői dossziékban olyan cikkekkel találkozhatunk, amelyek a filmek korabeli kritikái „mintázatát” mutatják. Így például Szombathelyi Ervin már a *Húsz óra* megszületése előtt, 1964 telén megírja annak beharangozását *Filmen is életre kel a Húsz óra* című cikkében. A mű mediális állomásait ő jelzi elsőként: az először folytatásokban megjelenő *Húsz óra* nem sokkal később könyvalakot öltött, majd rádióváltozatot készítettek belőle, végül filmre is alkalmazták. Az adaptáció mint „műfaji kódváltás” gyakran nehézségekbe ütközik, ahogyan ő fogalmaz: „A műfajok makacsul őrzik saját jellegüket. Így a regény nehezen engedi kivetközni az elbeszélés szövetébe öltöztetett hőseit, ezért hatnak a színházban, a moziban valahogyan rosszul öltözöttnek.”⁵³² Mivel a cikkszerző még nem tud kritikát megfogalmazni a filmmel kapcsolatban, inkább a műről való egyéni meglátásait rögzíti: „Sánta csodálatra méltó tömörsége olyan hősöket teremtett, ame-

⁵³¹Forrásközvetítő: P. Nyeste Györgyi

⁵³² SZOMBATHELYI ERVIN, *Filmen is életre kel a Húsz óra* (Filmtudományi Intézet és Archívum, 107-es bejegyzés), 1964. december 9. (Megjegyzés: A lapszám nem adatolható! – L. N.)

lyek pontosan körüljárhatók, éppen emberi ellentmondásaikkal válnak egyszeri egyéniségek-ké, ugyanakkor együttesen fejezik ki korunk ellentmondásosságát.”⁵³³

A *Húsz órával* kapcsolatban – közvetlenül a film premierje után – három írás is napvilágot látott 1965 márciusában, heti rendszerességgel. A *Veszprémi Napló* 1965. március 4-ei számában közzétett filmjegyzetében Dersi Tamás „egyszerre megrendítő és felemelő alkotásnak”⁵³⁴ nevezi a filmet, és azonnal aktualizálja is azt: „Méltó az ünnepi alkalomhoz, hazánk felszabadulásának huszadik évfordulójához.”⁵³⁵ Azt gondoljuk, ez az interpretációs irány, mely szerint: a *Húsz óra* mint a magyar társadalom húsz esztendejének „története” (1945–1965) értelmezendő, mai napig „kísérőjelensége” a filmnek. Egy héttel később ugyanis, 1965. március 12-én a *Húsz óra* Csepel Művekben bemutatott vetítése utáni anketon megszólalók körében Zimányi József is a következőket mondja: „Az alkotók nagy feladatra vállalkoztak, amikor az elmúlt húsz évet még a regénynél is sűrűbb tálalásban vitték a nézők elé.”⁵³⁶ Végül 1965. március 20-án az *Élet és Irodalom* hasábjain Dobozy Imre méltatja a filmet *Az erősebb igazság* című kritikájában: „A *Húsz óra* voltaképpen húsz év, a színhelyként választott falu valójában az egész ország.”⁵³⁷

A fenti, kritikai hangot megütő cikkek sorát majd Vasy Géza Sánta-kutatásai erősítik föl: az irodalomtörténész is ezt írja: „Sánta Ferenc regénye, a *Húsz óra* (1964), amely azt az írói bravúrt mondhatja a magáénak, hogy 1956-ot a középpontba állítva úgy ábrázolja a magyar társadalom mintegy két évtizedét, hogy az a valóságnak is megfelel s egyúttal a politikának is. Az tette ezt lehetővé, hogy nézőpontok sokféleségén keresztül mutatja be a korszakot, s így a részigazságok is megszólalnak, a töredékek szólamából bontakozik ki az egész, ugyanakkor azért az is, hogy nincs abszolút igazság.”⁵³⁸ Ugyanezt hangsúlyozza Gelencsér Gábor is a *Húsz óra* újravetítése előtti előadásában, hogy tudniillik a film azt próbálja megmutatni, hogy csak részigazságok vannak.⁵³⁹

Szilágyi Márton *Egy „hiba” poétikája* című előadásában⁵⁴⁰ egy olyan időbeli pontatlanságra irányítja rá a figyelmünket a regényben, amelyet vagy észre sem vett addig, vagy írói

⁵³³ Uo.

⁵³⁴ DERSI Tamás, *Húsz óra*, Veszprémi Napló, 1965. március 4. (Megjegyzés: A lapszám nem adatolható! – L. N.)

⁵³⁵ Uo.

⁵³⁶ UNGVÁRI Mária, „Balogh Anti én vagyok!...”: A *Húsz óra* című film csepeli ankétja, Csepel Hírek, 1965. március 12. (Megjegyzés: A lapszám nem adatolható! – L. N.) Kiemelés tőlem: L. N.

⁵³⁷ DOBOZY Imre, *Az erősebb igazság*, Élet és Irodalom, 1965. március 20. , 17.

⁵³⁸ VASY Géza, „Hol zsarnokság van” <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/hol-zsarnoksagvan/adatok.html> [utolsó letöltés: 2013. szeptember 14.]

⁵³⁹ Vö.: <http://www.youtube.com/watch?v=cEM4BXTHaHc> [utolsó letöltés: 2013. szeptember 14.]

⁵⁴⁰ „De mi a népiesség?” – Tudományos tanácskozás (Budapest, 2004. november 18–19.), Kölcsey Intézet, Bp., 2005.

tévedésként könyvelt el a kritika⁵⁴¹. Arról van szó, hogy a regény IV. egységében a narrátor kérdésére – „Mióta van itt?” (*Húsz óra*⁵⁴², 28) – a doktor azt válaszolja: „Három éve!” (*Húsz óra*, 29) tartózkodik a faluban, holott a gyilkosság, amelynek helyszínére akkor este őt kihívták, legalább hat éve történt.⁵⁴³ Ez csak azért lehet érdekes az adaptáció kapcsán, mert Fábri észreveszi ezt, és pontosít a filmben: Kiss doktor (Bodrogi Gyula) hat évet mond. A kérdés az, hogy melyik a referenciális olvasat szempontjából az adekvátabb időmeghatározás, ugyanis maga Sánta is változtatott a folyóiratbeli közléshez képest a regényen: a *20 órás riport*ban egy harmadik időjelző adat olvasható: „öt éve” van a faluban a doktor.⁵⁴⁴ Szilágyi problémafelvetése tehát úgy tűnik, a filmes olvasat felől nézve nem nyer létjogosultságot. Bár az is megfontolandó ebben a kérdésben, hogy a regény és a film különböző mediális-nyelvi tulajdonságainak köszönhetően, ami az *elbeszélésben/elbeszélhetőségben* működőképes alakzat (*aposiopesis*) lehet⁵⁴⁵, az a filmes narratívában hibaként jelentkezne, törést okozva ezáltal az „egységes” befogadói műveletben.

IV. 4. 2. AZ ÖTÖDIK PECSÉT (rend.: Fábri Zoltán, 1976)

Az ötödik pecséttel kapcsolatban is érdemes belepillantanunk a rendezői dossziéba, ahol például egy napon két cikket is találunk a mozifilm első fogadtatásáról. 1976. október 7-én kelt mindkét írás: Benedek Miklós az erőszak témáját emeli ki és a kitűnő szereposztást dicséri Fábri alkotásában⁵⁴⁶, Geszti Pál az operatőr, Illés György munkáját emeli ki⁵⁴⁷. A mozifilm tagadhatatlan sikerét, annak érdemeit Hamar Péter viszont részben kétségbe vonja, le-

⁵⁴¹ N. Pál József hozzászólásából idézünk: „Azt, hogy a történet időpontjainak megadásai ellentmondásosak, nekem is feltűnt, ezt én hajlamos vagyok írói figyelmetlenségnek betudni.” Másik példát is hoz a műből az írói tévedésre, így N. Pál érve is meggyőzőnek tűnik: „Van egy, az említetteknel viccesebb tévedés is egyébként. Ernő bácsi mondja a *Húsz órában*: vegyék tudomásul, ő délután egy és fél három között mindig sziesztázik, s mivel a taggyűlés is rendre ekkor van, így hát ő nem tud belépni a pártba. No, ehhez képest az író-narrátort is éppen ekkor kíséri ki a kisebbik Kiskovácsához a szőlőbe.” *Hozzászólások*, In.: „*De mi a népiesség?*”, i. m., 494–495. (Megjegyzendő: Sánta *Érzelmes emlékezés* című novellája kapcsán is felvetetünk már korábban hasonló pontatlanságot: ott a szeptember 4-ei születésnap és az október 4-ei Ferenc nap keveredett össze.)

⁵⁴² SÁNTA Ferenc, *Húsz óra*, Bp., Magvető, 1967.

⁵⁴³ Balogh Anti mondja: „Isten tudja, mikor látták egymást utoljára (mármost a fia és a gyilkos Varga – L. N.), van annak tán hat esztendeje is, ha igaz...” SÁNTA, *Húsz óra*, i. m., 7.

⁵⁴⁴ „–Mióta van itt? – Öt éve!” SÁNTA Ferenc, *20 órás riport*, Kortárs, 1963/10., 1492.

⁵⁴⁵ „Sánta itt egy elliptikus retorikai alakzatot alkalmazott, a kihagyás révén kívánt valami olyasmit közölni, amelynek nyíltabb megfogalmazását vagy nem látta szükségesnek, vagy nem látta lehetségesnek.” SZILÁGYI, i. m., 214.

⁵⁴⁶ BENEDEK Miklós, *Az ötödik pecsét* (filmlevél), Észak-Magyarország, 1976. október 7. (Megjegyzés: A lapszám nem adatolható! – L. N.)

⁵⁴⁷ GESZTI Pál, *Az ötödik pecsét* (filmlevél), Magyar Hírlap, 1976. október 7. (Megjegyzés: A lapszám nem adatolható! – L. N.)

galábbis nem tartja Fábri pályájának kiemelkedő teljesítményének.⁵⁴⁸ A kritikus „elsietett” kijelentését a film utóélete erősen megcáfolja.

Egy igen termékenynek ígérkező szempontot választott Takács Miklós, amikor egy Sánta-konferencia előadásában a traumaelmélet felől olvassa a művet⁵⁴⁹, s ezt az olvasásmódot a filmművészet nyelvén is működtetni tudja. Takács Miklós Bernhard Giesen német szociológus professzor tettes-trauma fogalmának segítségével közelít a regényhez: „A hős tettes-sé változhat az idők folyamán, s az ehhez való viszonyunkat Giesen a tettes-trauma fogalmával magyarázza.” A traumaelméletből ismeretes *testbe írt emlékezet*re is releváns példát talál a műből: ilyen traumatikus emlék például a fényképész levágott lába, és azt a test a traumatizált személy akarata ellenére bármikor felidézi benne.⁵⁵⁰ „Éles, hasító fájdalmat érzett a lábában, a lábfejében – abban a lábfejben, amely nem volt meg.”⁵⁵¹ Mindezek a traumatikus élmények Fábri érzékeny Bosch-képmontázsai által jelennek meg a filmvásznon. „A regény megfilmesítése ehhez kapcsolódóan valóban megtalálta az önkéntelenül feltörő traumatikus emlékezet képi metaforáját. Itt viszont még nem tudjuk a szereplők történeteibe integrálni ezt a képet, így hát az óhatatlanul is metaforikus értelmet nyer.”⁵⁵²

IV. 4. 3. ÉJSZAKA (rend.: Gaál István, 1989)⁵⁵³

Gaál István 1955-ben induló (*Ötven*) pályáján 37 rendezést találunk. Sánta Ferenc *Az áruló* (1966) című különleges, némi túlzással formabontónak is nevezhető *áltörténeti paraboláját*⁵⁵⁴ *vitadráma*⁵⁵⁵ formájában is megírta *Éjszaka* címmel (1968), s ez lett az alapja a filmes forgatókönyvnek. Gaálnak az *Éjszaka* a 28. rendezése 1989-ből, tehát alkotói pályafutásának végéről való, ahogyan Szabó István méltatlanul elfeledett elbeszélésének címét kölcsönző és azt a film nyelvén „újraolvasó” adaptációja, *Az Isten teremtményei* is (1985).

⁵⁴⁸ „Ha az *Ötödik pecsét* nem is tartozik Fábri Zoltán pályájának kiemelkedő teljesítményei sorába, *néhány részlete* mindenképpen jelentős, érzelmeket, lényeges erkölcsi ítéleteket képes mozgósítani a nézőben.” HAMAR Péter, *Ötödik pecsét*, (filmjegyzet), Kelet-Magyarország, 1976. október 14. (Kiemelés az eredetiben: L. N.)

⁵⁴⁹ Takács Miklós észrevételei (kézirat)

⁵⁵⁰ Takács Miklós észrevétele. – L. N.

⁵⁵¹ SÁNTA Ferenc, *Az ötödik pecsét*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 234.

⁵⁵² Takács Miklós jegyzete (kézirat)

⁵⁵³ A két sikeres mozifilmről halomnyi kritika látott napvilágot, Gaál István filmjéről viszont nemigen találunk túl sok cikket. Ezért egy kissé talán aránytalanul erről szólunk most részletesebben. (Magáról a drámáról Pándi Pál írt. PÁNDI Pál, *Sánta Ferenc, Éjszaka*, in.: P. P., *Kritikus ponton*, Bp., Szépirodalmi, 1972.)

⁵⁵⁴ GÖRÖMBEI, *Az író hallgatása...*, *uo.*

⁵⁵⁵ FEKETE J., *Aki a csöndet...*, *i. m.*, 66.

A filmdráma⁵⁵⁶ nyitó- és záró képei (1. és 14. képek) egy viharos éjszakát mutatnak: esőcseppekkel mintázott ablaküveg, elázott ruhacsiptetők). Egyetlen helyiségben, az író (Tolnay Miklós) szobájában játszódnak a jelenetek. „A kamera koreográfiája önállósul, egy olyan lezárt drámai tér jön így létre, melyben a fiktív tér egyetlen részlete sem utal a képen kívülre.”⁵⁵⁷ Ez a zárt belső tér (színpadi térszerkezet) valójában az író képzeletének a kivetített színhelye⁵⁵⁸, ahol egymás után jelennek meg egy régmúlt történelmi időszak, a huszitizmus⁵⁵⁹ korának „tézisalakjai”: Vaclav (Papp Zoltán), aki eredetileg császári katona volt, Jan Zsitamin (Rátóti Zoltán) huszita katona, aki a maga hitére térítette akkor Vaclavot, a cinikus Eusebius (Nagy Attila), aki papként Jant térítette császárivá, és Zsitomir (Almási Albert), a paraszt, „aki mindkét táborban szolgált, s mindegyikből megszökött. Ő temeti el a két katonát közös sírba, ahol egymást átölelve nyugszanak az egykori ellenségek.”⁵⁶⁰

A filmben szereplő hatalmas méretű festmény mint *idézet* képezi meg a maga vizuális totalitásában azt a diegetikus világot, amelyet majd filmdráma megképez a maga igen sajátos alakjaival. Ez a festmény egy csatajelenetet ábrázol, valószínűleg egy huszita harcot mutat be, s talán épp azt az anzincourt-i csatát, amely egy jelentős ütközete volt az angoloknak és a franciáknak 1415. október 25-én.⁵⁶¹ Ez a kép feltűnően gyakran szolgál az egyes jelenetek háttéréül (5., 6., 7., 11. képek), ezt nézi hosszasan az író is (2. kép). Innen indulnak el gondolatai, *amelyek* testet öltve lépnek be a szobába (3. kép).

⁵⁵⁶ Vö.: a 13. számú képmelléklettel!

⁵⁵⁷ FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*

<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html> [utolsó letöltés: 2013. szeptember 15.]

⁵⁵⁸ Szántó György (1893–1961) József Attila-díjas írónk 1963-ban keletkezett *A beszélő festmény* című regényében Munkácsy híres Milton-festményét (*A vak Milton műveit diktálja leányainak*) kelti életre az elbeszélő. Így elevenednek meg a szobában a vak Milton mellett annak leányai, s filozófiai-művelődéstörténeti diskurzust folytatnak többek között Van Dycke-ről, Rembrandtról, Nostradamus jóvendőléseiről.

Itt jegyzendő meg az is, amire Imre László hívta föl figyelmünket: *Az árulóban* talán tetten érhetők bizonyos jellegzetességei az 1950-es években jelentkező francia *nouveau roman*-nak, amely formabontó módon szakít tudniillik a megszokott cselekményvezetéssel, ezáltal alárendelt szerepük lesz a cselekményszálnak, de maguknak a szereplőknek is. Az árulóban is inkább csak a tézisek ütköztetése a lényeges, maga a megidézett történelmi pillanat is csak ürügy ezek kimondására, ezért is válhat parabolikussá és általánossá a mű.

⁵⁵⁹ „A huszitizmus kora csak jelzések erejéig nyomul be a regénybe, és semmi lényegi funkciója nincs. Legfeljebb annyi, hogy a nagy időbeli távolság erősítheti az általános érvényre törekvő gondolatot, az időtlenség képzetét.” Vasy Géza megjegyzése: „*Jaroslava Pasiakova* (Irodalmi Szemle 1966/6. 570–573.) paradox módon úgy látja, hogy a huszitizmus csak ürügy a regényben, de a huszitizmus filozófiai értelmezésében Sánta jutott a legmesszebbre a mozgalommal foglalkozó írók közül. Pedig világos, hogy Sánta nem a huszitizmus konkrét problémáit kívánta értelmezni. Hasonló kettősség nyilvánul meg *Falus Róbert* már említett tanulmányában is. Áltörténelmi regénynek nevezi a művet, később érvelésében mégis hangsúlyos lesz, hogy itt a huszitizmusról van szó.” http://dia.pool.pim.hu/html/szakirodalom/santa_ferenc/santa_vasy_santa_ferenc.htm#5 [utolsó letöltés: 2013. szeptember 2.]

⁵⁶⁰ Uo.

⁵⁶¹ Az angol gyalogság soraiban harcolt a cseh huszita katona, Jan Žižka is. – L . N.

Nem célunk mélyreható elemzést adni most, csak a legintenzívebb képi mozzanatokat emeljük ki a filmdrámából⁵⁶². Ha a jeleneteket most aszerint vizsgálánk, hogy egy- vagy többalakosak-e, akkor javarészt szereplőpárossal (4., 7., 9. képek), illetve -hármassal találkozunk (6., 8., 11. képek). A film utolsó harmadában, amikor a szereplők nézeteltérései majdnem testi verekedésbe torkollnak (10. és 12. képek), akkor rövid ideig együtt látjuk négyőjüket, a paraszt erről a képről hiányzik.

Az *Éjszaka* kulcskérdése ugyanaz, mint az irodalmi alapanyagé: „ki az áruló?” A kérdést többen próbálták körbejárni (Bálint B. András, Fekete J. József, Vasy Géza). Összességében mindannyian ugyanazt fogalmazták meg, amit a filmben Gaál Istvánnak is sikerült érdemben érvényre juttatnia: csak részigazságok vannak. „A rekonstruált történetből úgy tűnik, három áruló is akad a társaságban, a két hitet cserélő katona és a mindkettő táborát faképnél hagyó paraszt. A mű címe azonban arra utal, hogy Sánta az árulásnak egy magasabb fokára kíván rámutatni, egyiküket tartja csak tulajdonképpeni árulónak.”⁵⁶³ A filmben az egyik legkiválóbb jelenet a paraszt nagymonológja, és talán nem véletlenül: úgy tűnik, Gaál egyet ért Sántával, amikor filmje központi jelenetévé emeli a paraszt meggyőző színészi játékát. Sánta ugyanis annyiban szimpatizál a paraszttal, hogy feloldja azt az árulás vádjától, ugyanis kiszolgáltatott körülményei, gyermekeinek életben tartásának belső parancsa küldte egyik táborból a másikba. Az író visszaküldi a halálba Jant és Eusebiust, a paraszt önként megszökik, az író egyedül marad Vaclavval, aki végül elhagyja a szobát. Az író magára marad a kérdéseivel, és talán azzal a meglátásával, hogy „az ember létét egzisztenciális és morális szempontból alapvetően meghatározó etikai normák évezredek során sem változnak – változhatnak – meg.”⁵⁶⁴

* * *

Ha madártávlatból szeretnénk pillantást vetni Sánta regényadaptációira, azt láthatjuk, hogy mindhárom alkotásban kitüntetett szerephez jutnak a képiség szintjén a szimbólumok. Ezek a regényekben is hasonló funkcióval bírnak, ám azt gondoljuk, a filmek hozzájárulnak ezeknek a szimbólumoknak az adekvátabb, hangsúlyosabb jelenlétükhöz. A *Hús órában* ilyen például a keretező hangya-jelenet, *Az ötödik pecsétben* az igen expresszív Jézus-arcú ember szenvedő jelenete, az *Éjszakában* pedig a gyakori háttérként szereplő festmény emblematikus narratív funkciója.

⁵⁶²Egyetlen filmelemző szempontot említünk most, amely specifikusan jelentkezik a tévéjátékban: a tekintetek, arcok játékát. Az operatőr (Vecsernyés János) gondos kamerakezelésének köszönhetően igen közeli totálokat látunk.

⁵⁶³FEKETE J., *i. m.*, 57.

⁵⁶⁴BÁLINT B. András, *Ki az áruló? Történelem és erkölcs Sánta Ferenc műveiben*, in.: Jelenkor, 1987/7–8., 731–736., 735.

Mindhárom filmben az nyer abszolút értelmet, hogy csak részleges igazságok vannak. Ennek a kimondására egy „négy plusz egy”-szereplős gárda volt alkalmas minden esetben, hogy pro és kontra véleményeket fogalmazhassanak meg bizonyos egzisztenciális-történetfilozófiai témákról. Sánta helyes dramaturgiai érzéssel ráértett arra, hogy maximum négy-öt szereplő az a „mennység”, akiket úgy lehet/tud beszéltetni (mozgatásról nemigen van Sántánál szó), hogy az a befogadó számára még könnyen követhető legyen.

Ezekben a „nagyfilmekben” is érvényre juthatott az, ami a novellafeldolgozásokra is elmondható, és ezáltal szerves hermeneutikai kapcsolat is kimutatható az adaptációk között, hogy bennük minden esetben, minden körülmények között emberségből kellett vizsgáznuk a szereplőknek.

V. ÖSSZEGZÉS, KITEKINTÉS

„[...] reményt soha nem veszítve,
új és új reménységet kell plántálni a megfáradottakba!”⁵⁶⁵
(Sánta Ferenc, 1967)

Disszertációnkban Sánta Ferenc rövidprójájának mitopoétikai és intermediális olvasatára tettünk kísérletet. Az értekezés gyakorlati-műelemző fejezeteiben arra vállalkoztunk, hogy tudatos korpuszválogatás és az elméleti keretek megalkotása után ablakot nyissunk a Sánta-kispróza néhány, többféle elemzési móddal is megszólaltatott szövegére. Ezek a szövegelemzések képezték a disszertáció gerincét.

Az elméleti fejezetben fölvetett műfajrelációk közül elméleti aspektusból leginkább a *rövidtörténet* kifejezés illik a Sánta-szövegekre. A recepció beható átvilágítása után viszont megállapítható, hogy a kritikus terminushasználat a *novellát* részesíti előnyben. A modern irodalomelméleti iskolák módszertani sokszínűsége alkalmat adott arra, hogy bebizonyítsa Sánta szövegeinek adekvát jelenlétét és hagyománytartó jelenségét a magyar irodalomtörténetben. A műelemzések által beigazolódott, hogy ezen szövegek társadalmi (szociokulturális) témaválasztása hű lenyomata a történelmi emlékezetnek.

A disszertáció adaptációs fejezete egy unikális adattárat „termelt ki”, mely a dolgozat mellékletében kapott helyet. A Sánta-filmográfia elkészítése az MTVA segítségével, a műsoradatlapok igazolt felhasználásával történt meg. Az értekezés függeléke egy olyan szerzői interjút is tartalmaz, amely először itt jelenik meg, illetve a filmelemzésekhez szükséges képmelléklet és rendezői interjúk is munkánk végén szerepelnek.

* * *

Értekezésünk elméleti alfejezete a Sánta-rövidpróza teljes korpuszát áttekintő szövegvizsgálatával igyekezett a regények felé vezető utat is megrajzolni. Az életmű „átvilágítása” tehát ily’ módon megtörtént, viszont fölmerül a kérdés: „zárvány”-ként van-e jelen a Sánta-

⁵⁶⁵ SÁNTA Ferenc, *Móriczról*, in.: *A szabadság küszöbén*, i. m., 16.

próza a magyar irodalomtörténetben, vagy beszélhetünk-e Móricz utáni úgynevezett Sánta-hagyományról? A következőkben a Sánta-próza folytonosságára próbálunk kitekinteni.

V. 1. A SÁNTA-PRÓZA KONTINUITÁSA

Hogy előző kérdésfeltevésünkre azonnal választ is adjunk: úgy gondoljuk, hogy ha Sánta Móricz „köpönyegéből bújt ki”, akkor ez a Móricztól eredtetett prózapoétikai hagyomány, amelyben a rövidprózai forma alkalmat adott a népi témák irodalomba való konzekvens beemelésére, Sánta közvetítésével tovább él. Művein keresztül ma is találkozhatunk olyan kortárs szövegekkel, amelyekben a kiszolgáltatottság-mélységénység írói ábrázolása tovább folytatódik. Most négy ilyen kisprózára szeretnénk felhívni a figyelmet, amelyeken érezzük Móricz és Sánta prózájának hatását.

Mócsi Ferenc, Oláh János, Rott József és Borbély Szilárd alábbiakban röviden ismertett kötetei már a 21. századi magyar próza egyik vonulatát képezik meg. A nyolcvanas években jelentkező posztmodern prózafordulat stilisztikai-poétikai-nyelvi „eredményei”, a különféle narrációs lehetőségek kísérletezése után – úgy érezzük – ezek a szövegek méltán érdemlik ki az „olvasóbarát” jelzőt.⁵⁶⁶

Az apák írói példamutatásukkal gyakran keltik föl az írás iránti érdeklődésüket a gyermekekben. Sánta Ferenc egyik fia, *Mócsi Ferenc* is vállalja ezt az alkotó apai örökséget. Ő szintén a prózában talált rá arra a formára, amelyben képes elmondani véleményét az emberi példákról, az élet szükséges, ám eldönthetetlen kérdéseiről. 2012-ben hatvanötödik születésnapja alkalmából jelent meg legfrissebb, *Csontkovács* című elbeszéléskötete.⁵⁶⁷ Vasy Géza a kötetbemutatón a következő sorokkal méltatta a könyvet: „Minden irodalmi műben szükségképpen megjelennek különböző értékek és értékrendek. Mócsi Ferenc alkotásaiban kulcsjelentőségűek a köztisztelőben álló emberek: főszereplői írók, gyógyítók és oktatók. Ars poe-
ticája, hogy az irodalomnak köze van a valósághoz, és képes formálni önmagát, miként az ember is nevelhető. Mócsi újabb műveiben a szabadság és igazság kérdése is nagy hangsúlyt kap.”⁵⁶⁸ Ez utóbbi kijelentések akár Sánta műveire is ráillenek.

⁵⁶⁶ Vasy Géza ekképpen fogalmazza meg ezt: „Átlépve a 21. századba a posztmodern is elmesélt történetté, tehát múlttá vált, s az újabb nemzedékek művei a legfőbb bizonyítékai annak, hogy amiként a klasszikus és a neoavantgárd a hagyomány részévé változott, hasonló lett a sorsa a posztmodernnek is. A jó művek sora beépült – a szépprózában gondolkodva – abba a hagyományba, amelyet Stendháltól kezdve máig ilyen-olyan realizmusnak, modernségnek szoktak nevezni. [...] Lehet tehát, s kell is nagy és kis elbeszéléseket írni, a művet a valóság sajátos megjelenítésének tekinteni, közösségi és erkölcsi kérdéseket elemezni, »közérthetőnek lenni«”.

VASY Géza, *Még van emberi arcuk*, Kortárs, 2013/3. <http://www.kortaronline.hu/2013/03/arch-marosi/15824> [utolsó letöltés: 2013. szeptember 8.]

⁵⁶⁷ MÓCSI Ferenc, *Csontkovács*, Bp., Püski, 2012.

⁵⁶⁸ HRECSKA Renáta, *Történetek szabadságról, igazságról* (Magyar Hírlap, 2012. május 10.)

A *Csontkovács* kilenc elbeszélésében fontos szerep jut a fiataloknak, akik kérdeznek, de nem feltétlenül fogadják el a válaszokat. „Mindegyikben gond van a világ általános működésével. Nyitva maradnak alapvető kérdések az élet rendjéről és rendetlenségéről, s ugyan befejeződnek a történetek, az olvasóban kényszerítő erővel tovább folytatódnak”⁵⁶⁹ – utalt Vasy Mózsai jellegzetes, az olvasót a művek aktív részesévé tevő stílusára.

Hasonló kérdéscsoportokba ütköznek Rott József elbeszéléseinek a figurái is: *A Kánya-haraszt balladája* (1999), *A Szikár ember lelke* (2001) és a *Pokol orma* (2003) című kötetek után a *Csaposok, cselédek, csavargókban*⁵⁷⁰ már nem a bányászorsot mutatja be az író, hanem múltjának egy másik világszegletét: a szolgálók és kiszolgáltatottak kövé nehezült életét. Rott kötete tizenkét írásművet tartalmaz, és ezek a szövegek mint valamely tudatosan formált, jól megkomponált, sajátos sárréti „sorsszimfónia” tételei követik egymást. Rott írásai leginkább balladai hangvételükkel, kihagyásos szerkesztésmódjukkal kapcsolódnak Sánta prózájához, illetve a természetfestő funkciójával. A Sárrét világát és lakóit karakterizáló kötetben a szerző bemutatja a szikes föld lakóinak hétköznapijait, és segít meghallani mély regiszterekben szóló, sajátos hangjukat is.

Az emlékezés mint bizonyos múltidéző gesztus a feledéssel együtt jelentkezik: csak rész(l)eges emlékezés történik, ezért az elbeszélés is veszít a történetmondási hitelességből. Ennek ellenére az alakok mindig jól kontúrozottak, könnyen felismerhetők.⁵⁷¹ A tárgyi világ is nemegyszer jut mellékszereplői státuszhoz: a *Boldogság bolondjában* egy kecskelábú asztal sorsa vész a múlt iszapos homályába, *Szotyákéknál* egy szekrény, a *Cseléd szerelemben* egy ládika válik sorsformáló, hangsúlyos akkorddá.⁵⁷²

Valóban zárt világ a Sárrét világa. Az író pedig nem tud elszabadulni ettől a világtól, az „ottrekedtség élményétől”. Ahogyan a másik két könyv szerzői sem: Oláh János *Száműzött történetek*⁵⁷³ című kötetének alakjai az Örvényes partjától vagy Borbély Szilárd „Nincstelen”-jei Túrricséről.⁵⁷⁴ Ezek a szövegek leginkább a történelmi emlékezet kendőzetlen, kordokumentáló bemutatásával állíthatók Sánta „hétkrajcáros” novellái, illetve a *Húsz óra* regénye mellé. Olyan létformáló fogalmak köré kanyarodnak ezek a kortárs szövegek, amelyek a Sán-

http://www.magyarhirlap.hu/kultura/tortenetek_szabadsagrol_igazsagrol_html [utolsó letöltés: augusztus 15.]

⁵⁶⁹ *Uo.*

⁵⁷⁰ ROTT József, *Csaposok, cselédek, csavargók*, Karcag, Barbaricum Könyvműhely, 2004.

⁵⁷¹ Rott alakrajzolásához nagyban hozzájárulnak a művek szereplőinek alkalomadtán alliteráló, beszélő nevei, amelyek már-már mágnesfigurákként ragadnak a sárréti sárba: Baksa Bálint (*Boldogság bolondja, Húsz rend gúnya*), Pántya Petya (*Boldogság bolondja*), Pelyvás Pista (*Húsz rend gúnya*), Lukassy Levente (*Ördöggödre*), Galbács Gabi (*Legendát éltető kebleken*). A játékos névadás szintén igen jellemző a kötet darabjaira, főképp testvérpárok esetében: Ferke és Deske (*Szotyákék*), Csöcske és Csücskös Öcsi (*A vándor szabadsága*), Andi és Bandi (*Fügekaktuszban az ördög*).

⁵⁷² A kötet részletesebb bemutatását lásd: LAJTOS Nóra, *Sajátos sárréti sorsszimfónia*, 2005/3., Hitel, 119–122.

⁵⁷³ OLÁH János, *Száműzött történetek*, Bp., Magyar Napló, 2011.

⁵⁷⁴ BORBÉLY Szilárd, *Nincstelenek – Már elment a Mesijás?*, Pozsony, Kalligram, 2013.

ta-prózában is megkerülhetetlenek: az igazság, a szabadság, az erkölcsiség, a humanitás és a trauma mind vissza-visszatérő problémagócai ezeknek a műveknek.

A *Száműzött történetek* huszonhét elbeszélése az 50–60-as évek magyar történelmének „terhé”-ről beszélnek pulzáló-kendőzetlen naturalista stílusban, igazságkereső szándékkal. Habár az is meglehet, hogy ez az önérzetes igazságkeresés már nem is mint írói intenció, hanem sokkal inkább mint belső, szerzői számvetés jelentkezik a könyvben. Oláh János kötetébe két korábbi novellagyűjteménye – *Az Örvényes partján* és a *Vérszerződés* írásainak – zömét rostálja egybe átdolgozott formában. Erre hívhatja föl az olvasó figyelmét a cím alatt található *novellafűzér* műfaji megjelölés is, amelynek a magyar prózatörténetben számos elődje lenne sorolható Esti Kornéltól Szindbádig (sőt még Sántánál is felmerült ez a műfaji alakzat). A *Száműzött történetek* kb. 40 főnyi szereplői gárdája úgy kel életre a könyv lapjain, mint Millet *Kalászszedői*: kontúrjukhoz elengedhetetlenül tartozik hozzá a természet és az a falusi-kisközségi miliő, amelyben a maguk által szabályozott, belső törvények szerinti mindennapjaikat élik, pontosabban próbálják túlélni a néha túlélhetetlent, és magyarázatot találni a néha megmagyarázhatatlanra.⁵⁷⁵ Ahogyan azt Vasy Géza is összefoglalja kritikájában: „Társadalom- és létfilozófia vetül egymásra az elbeszélésekben is, s az átütő erejű életanyag tárgyias szemlélete az értékbizonytalanság, az értékpusztulás tudatzavaros társadalmi viszonyai között a pusztulással a hiányra, az érték nélkülözhetetlenségére hívja fel a figyelmet.”⁵⁷⁶

Oláh János hősei sohasem tengődnek: akarat-szabadságukkal mindig képesek fölülkerekedni esetleges gyávaságukon, és ha lehetséges, ordítanak, ha nem, hát csak nyüszítenek az „ordas” világban.⁵⁷⁷ Az ötvenes-hatvanas éveket megélők kollektív emlékezete úgy öröklődik át apáról fiúra a könyv lapjain, hogy közben állandóan a megnyomorított, tönkretett, megalázzott, eltüntetett kisemberek szólamát halljuk. De nemcsak a szegényparasztok hangja ez, hanem a nemzeti önismeret hatvan éve is, amit sokáig tabu-témaként kezeltek, pedig amint azt Pécsi Györgyi igen helyesen megjegyzi: „»legalább a saját arcáért mindenkinek felelnie kell«.”⁵⁷⁸ A Csókos Cuha Andrások tehát tovább élnek, ahogyan a hiány és létbizonytalansággal küszködő névtelen nincstelenek is Borbély Szilárd életrajzi fikciójában.⁵⁷⁹

A *Nincstelenek* narrációs technikája Sánta pályakezdő novelláival rokon: a gyermeki nézőpont mindig alkalmas a nyílt és őszinte világtapasztalat kimondására. „A nincstelenség a kisgyerek nézőpontján keresztül mindennél jobban megmutatkozik. Mert hát mi az, amiben

⁵⁷⁵ További részletes elemzés olvasható még: LAJTOS Nóra, *Négyszáz oldal a zsarnokságról* (Oláh János: *Száműzött történetek*, Bp., Magyar Napló Kiadó, 2011), *Hitel*, 2012/8., 108–113.

⁵⁷⁶ VASY Géza, *Oláh János: Száműzött történetek*, *Kortárs*, 2012/7–8., 78.

⁵⁷⁷ Vö.: Sánta Ferenc beszédes című kötetének, a *Farkasok a küszöbön* (1961) című írásaival!

⁵⁷⁸ Lásd: Pécsi Györgyi fűlszövegét

⁵⁷⁹ Kácsor Zsolt interjúja (Borbély Szilárd: *Legalább nevük legyen* – 2013. június 10.) http://nol.hu/kult/20130610-legalabb_nevuk_legyen [utolsó letöltés: 2013. szeptember 8.]

elmerülhet a tekintet: kopár udvar, részeg férfiak az utcán, az éhségtől dühös, láncra vert kutyák. Mindez apró részletekbe menően, kinagyítottként, érzelmekkel – idegenségérzettel – átítatottan. A számok világával való találkozás például az emberi viszonyok idegenségében kap értelmet. A prímsszámok nem oszthatóak csak eggyel és önmagukkal. Elszigeteltek, akár csak a kényszerűen egymás mellé sodródó testek⁵⁸⁰ – fogalmaz Fleisz Katalin.

A gyermeki szemlélődő pozíció mellett a fiú-anya közötti viszony és a családtörténetek műfaji alakzatát is megtalálhatjuk a könyvben, akár csak a szegénység dühöt és elkomorultást okozó traumáját. Majdnem egy évszázada annak, hogy Móricz elbeszélésében először öltött gazdag művészi, nyelvi formát a mélyszegénység tapasztalata. Nála még humorban és játékban oldódott föl az éhezés testpróbáló hatása. Nyírőnél, Tamási Áronnál ez a humor szelíd iróniává „tompul”, Sántánál már a nagypapa halálát követeli. Borbély Szilárdnál a nincstelenség elsősorban a testen keresztül tárul fel: „Ez a nyers, naturális világ viszont a nyelven alapul, amely nem leplez, nem fogalmakat teremt, hanem a szinte tapintható, beszívhatóan test és földszagú. A szenvtelen objektivitás, a testre fókuszáló tekintet itt már túl is mutat a szociográfiai igényű faluábrázoláson, és a magáról a testről kezd el beszélni. A test, amely mindennapos teher és feladat, s elsősorban a fájdalom révén ad hírt magáról. A testnek, ha van metafizikája, akkor ebből a fájdalomból – éhségből, fáradságból, kielégületlenségből – fakad.”⁵⁸¹

A téesisítésbe belerokkant parasztek életét már Sánta és Oláh János is témává avatták műveikben, Borbélynál is megkerülhetetlen „szociológiai díszlet”. A könyv műfaji határhelyzetet is teremt: máris több alternatív műfajjavaslat látott napvilágot a könyvvel kapcsolatban (*terápia-regény, szocioregény*, annak ellenére, hogy maga a szerző nem tartja regénynek művét).⁵⁸² Ami tény viszont: a kortárs próza egyik reprezentatív szöveggyűjteményét kapja kezébe az olvasó a *Nincstelene*kben.

* * *

A szegénység tematikájának és a gyermeki nézőpont narratív alkalmazásának számtalan nyelvi-poétikai árnyalata érhető még tetten más kortárs prózai alkotásokban, amelyekre most nincs alkalmunk részletezőbben kitérnünk. A teljesség igénye nélkül folytatható tehát az

⁵⁸⁰ FLEISZ Katalin, „Egyben kell cipelni” (Borbély Szilárd: *Nincstelene*k – recenzió); kézirat

⁵⁸¹ *Uo.*

⁵⁸² Ayhan Gökhan interjúja Borbély Szilárddal [http://www.barkaonline.hu/megkerdeztuek/3456-interju-borbely-szilarddal [utolsó letöltés: 2013. szeptember 8.]

iménti sor még többek között például Ferdinandy György⁵⁸³, Kovács István⁵⁸⁴, Majoros Sándor⁵⁸⁵, Marosi Gyula⁵⁸⁶, Csenger Levente⁵⁸⁷ műveivel, amelyekben a személyes megszólalás narratívája is közös nevezőre emeli ezeket a szövegeket.

Amint tehát azt az eddigiekből is láthatjuk: a Sánta-próza a mórliczi hagyomány főerén keresztül ma is ott lüktet a 21. századi magyar kisepikában. Ha nem is beszélünk (eleget) róla, mert az író viszonylag korai *elhallgatása* sajnálatos módon szükségszerűen is „kiprovokálta” ezt a vákuumot az életművel folytatott párbeszédben, azért jelen van. Mert valójában „Sánta Ferenc nem is akart elhallgatni, hanem egyszerűen túl hosszúra nyúlt a csend ideje, ami után már nem lehetett megszólalni”⁵⁸⁸ – fogalmaz Fekete J. József. Hogy az író *hallgatása mégsem legenda*⁵⁸⁹ volt, erről illik még talán itt, a disszertáció végén ejteni néhány szót.

⁵⁸³ Jenei Gyula írja: „Az allegorikus *El negro*-ban is Ferdinandy a szegénységről értekezik, naturalista mondatokat ír arról az áporodott valamiről, amit egyik kisgyerek is észrevesz a másikon. Hirtelen nem is tudni, hogy az író a saját gyerekkorából veszi-e a képeket vagy a félgyarmati létből – de a ma Magyarországon is ismerős mindez. Az időtlen szegénységről ír tehát kegyetlenül pontosan.” JENEI Gyula, *Biofikció, szoció, hát csak így...* (Ferdinandy György, *Kérdések Istenkéhez*, Magyar Napló, 2012.) <http://www.spanyolnatha.hu/archivum/2012-2/42/papir-vaszon-deszka/biofikcio-szocio-hat-csak-igy-br-ferdinandy-gyorgy-konyverol/3099/> [utolsó letöltés: 2013. szeptember 8.]

⁵⁸⁴ Nagy Gáspár írja Kovács István *A gyermekkor tündökle* (Bp., Magyar Napló, 2006) című könyvéről: „A gyermek kérdez, azokkal a szavakkal, amelyektől fél. Amikor a szavak mást jelentenek, amikor eltakarnak, és mégis lelepleznek. Amikor a felnőttek a kor követelményeinek megfelelően csak ildomosan hazudnak, akkor akar a nyelvet birtokba vevő gyermek hiteles igazságokat kicsikarni illetlen kérdéseivel.” NAGY Gáspár, *Korai ön-életrajz*, in.: *Szavak a rengetegből*, Szeged, Tiszatáj, 2004, 262–265.

⁵⁸⁵ Majoros Sándor egyes szám első személyben meséli egy bácskai család történetét. Az elbeszélő itt is gyermeki perspektívát választ. (MAJOROS Sándor, *Nagykanális – családregény*, 2011) <http://www.irodalmijelen.hu/node/11869> [utolsó letöltés: 2013. szeptember 8.]

⁵⁸⁶ Marosi Gyula *A nilusi krokodil* (Bp., Magyar Napló, 2011) című kötetéről Vasy Géza legutóbb megjelent kritikájában olvashatunk: „Egy másik esszé-elbeszélés, *A Marosi-tétel* gondolat kísérlete állítássá változik. Az fejti ki, hogy a nagyszülőkre elkerülhetetlenül szükség van a jövő nemzedékek felnevelésében. Nem koloncok tehát a társadalom nyakán ma sem az idős emberek, hanem értékörzők és értékteremtők. Ezért sóhajt fel máshol: állítsanak már végre szobrot a hős nagymamáknak! (*Dédi*)” Ez a novella épp ellenpárja lehetne a *Sokan voltunknak*. – L. N.

⁵⁸⁷ CSENDER Levente *Tranzitvárója* is az unoka-nagyapa viszonyt szövegezi meg, a körülmények szerencsétlen alakulásának korrajzával. Csenger Levente, *Tranzitváró*, in.: CSENDER Levente, *Fordított zuhanás*, Bp., Magyar Napló, 2010.

⁵⁸⁸ FEKETE J. József, *i. m.*, 84.

⁵⁸⁹ Utalás Görömbei András írásának címére: GÖRÖMBEI András, *Az író hallgatása legenda*, Napút, 2002/8., 7.

V. 2. SÁNTA FERENC CSÖNDJE

Az elnémulás általában kényes kérdés: problematikus, ha személyes „érdekből” fakad, és ugyanígy problematikus, ha történelmi szituáció miatt kényszerű egy író (el)hallgatni. Már maga az *elhallgatás* szó is kétféle jelentésárnyalattal bír a magyar nyelvben, de ezek a szemiotikai különbségek jelen esetben mintha épp árnyaltságukban mutatnának rá a szavak lényegi különbségére. Elhallgatni, azaz *abbahagyni/félbehagyni* az írást, valamikor, valamiért lehet; elhallgatni, azaz eltitkolni pedig *valamit* lehet. Ottlik, Örkény, Déry és sokan mások kényszerelhallgatásairól most nem tárgyunk értekezni, de a hasonló történelmi korszituáció tagadhatatlan. Mindezekért jelenti ki Sánta, amikor először kérdeznak rá írói hivatására, alkotói terveire: „Ez nem hallgatás, hanem csönd. A hallgatás oppozíciót tételez föl, énbennem pedig oppozíció – a körülvevő világgal szemben – nem volt. Viszont voltak olyan dolgok, amelyekre sem magamnak, és következésképp az olvasónak sem tudtam volna választ adni.”⁵⁹⁰ Ezt a kijelentését 1986-ban teszi Sánta Györffy Miklóssal folytatott beszélgetésében. Majd folytatja, amit már írói kinyilatkoztatásként jól ismerünk tőle: „Én sok keserű dolgot írtam, amit aztán, ha befejeztem, eldobtam, vagy pedig, amikor már láttam, hogy nincs erő bennem ahhoz, hogy a magam által penzumnak tekintett utolsó szót, azt, hogy mégis, mégis fáradozni kell, vagy azt, hogy mégis van remény, képes legyek a hitelesség erejével a műbe beleszőni [...] akkor feladtam az írást. [...] Nem, nem szabad kimondani a reménytelenséget.”

Az író csöndje először egyébként nem tűnt „komoly”-nak, ugyanis az első pályaszakaszt követő megszólalás is éveket váratott magára. Csak az 1970-es *Isten a szekéren*, majd a *Halálnak halála* (1994) című válogatott kiadványok megjelenése kelthetett gyanút az olvasókban, kritikusokban egyaránt, ugyanis csak első két kötetének írásaiból való szerzői szelekciók voltak ezek, egyetlen új Sánta-írás sem kapott bennük helyet. Valójában tehát Sánta 1953 (*Sokan voltunk*) és 1966 (*Az áruló*) között, azaz tizenhárom esztendő alatt létrehozta „az” életművét. Ugyanakkor ő maga néhányszor beszélt a regényterveiről⁵⁹¹, sőt Vasy Géza

⁵⁹⁰ „Önmagamban kellett legyőznöm a reménytelenséget” – Györffy Miklós interjúja (*Új Tükör*, 1986. nov. 23.) in.: SÁNTA, *Nemzet, hatalom... i. m.*, 102.

⁵⁹¹ „Nekem jövőre, hosszú idő után megjelenik az első regényem, és követni fogja még egy-kettő.” *Uo.*

figyelmes kutatói ösztönének köszönhetően tudunk a *Népszavában* megjelent néhány írásáról.⁵⁹² Aztán egy jól hihető legenda kelt szárnyra a Dunába „ölt” Sánta-szövegekről, és ez némileg megnyugtató módon csitította el a kedélyeket, persze a miért?-ekkel mégis illet szembenézniük a kortársaknak, irodalmároknak egyaránt.

Az író 75. születésnapján, 2002-ben került csak újra „terítékre” Sánta Ferenc hallgatásának ép ésszel szinte megokolhatatlan, irodalomtörténetünkben sajátos jelenségként archiválódó jelenléte. Az író tisztelet- és méltatók sorából (a tizenhat előadóból) csak ketten nem foglalkoztak Sánta elhallgatásával, a többség tehát mind megfogalmazta a maga elképzelését a témával kapcsolatban. N. Pál József például „e roppant összetett folyamat mögött a hatvanas esztendő egyszere reményeket ígérő és egyszere az erőket elrabló vagy tévutakra csábító kényszerítő valóságát” látta. „Ekként Sánta Ferenc csöndje – nemkülönben nemzedékének sorsa – arról tanúskodik, hogy mi valahol megint utat veszítettünk. Így ama nagyon fontos prózatörténeti meglátáson túl, amiről Vasy Géza, némileg a három évtized előtti könyvét is „felülíró” dolgozata beszél (*Sánta Ferenc életművéről*, Hittel 2002/9.), vagyis, hogy Sánta regényei a késő modernség képviselőiként utat nyitottak a posztmodern felé, ez is a jelen súlyos tanulságai közé tartozik.”⁵⁹³

Fekete J. tanulmányának címe, *Aki a csöndet választotta* – azt a választási kényszerhelyzetet rögzíti, amelyben Sánta érezte magát a hetvenes években: hazudni vagy elhallgatni, csöndben maradni?

Voltak, akik úgy közelítettek Sánta „csöndjéhez”, hogy megszólalásukban érezhetjük a szerző alkotásbeli hiátusát: „Mekkora könyvek azok, amelyek nincsenek megírva? De a hallgatásban megfogalmazott gondolat ereje felriasztja mások gondolatait[...]. A Kádárkorszak cenzúrájának csúcsteljesítménye az lett volna, ha Sánta Ferencet rákényszeríti: írjon.”⁵⁹⁴ Kulcsár Katalin kérdése is hasonló intonációjú: „[...]az elmúlt évtizedekben többször is meg kellett volna kérdeznem: hová temette szép és igaz történeteit, hol van az ígért nagyregegy? *Sokan voltunk*, akik olvastuk – sokan vagyunk, akiknek hiányzik nagyon.”⁵⁹⁵

⁵⁹² „Katalógusokban bárki hiába keresi a *Szürke kő* című Sánta-regényt, mert soha nem jelent meg. Néhány fejezete azonban olvasható a hetvenes évekből, a *Népszava* megsárgult lapjain. *Szerelem* (1978), *Otthon* (1970), *Nyugalom* (1973), *A gyermek* (1973). [...] „A *Népszavában* a hetvenes évek elején található két részlet egy készülő regényből (*Földre, égre, Szokrátesz halála*), amelyek talán az említett értelmiségi regényhez köthetők, továbbá egy drámarészlet, a *Petőfi Petrich Somáéknál*, amely 1849 nyarán játszódik, a segesvári csataterre való indulás előtt, s ennyiből is nyilvánvaló, hogy Németh László *Petőfi Mezőberényben* című egyfelvonásosának egyfajta ellendarabjáról lehet szó.” http://www.napkut.hu/naput_2002/2002_08/027.htm [utolsó letöltés: 2013. szeptember 5.]

⁵⁹³ N. PÁL, *i. m.*, 32–33.

⁵⁹⁴ ZELEI Miklós, *Mit tesz a policáj?*, Napút, 2002/8., 35.

⁵⁹⁵ KULCSÁR Katalin köszöntő szavai a 75. születésnapját ünneplő Sánta Ferenchez. Napút, 2002/8., 6.

A remény hangján szólalt meg Domokos Mátyás, aki abban bízott, hogy Sánta „előbb-utóbb megtöri majd ezt a hallgatást, hiszen nagy tehetségének immanens erkölce is erre kötelezi, és éppen ezért azt remélem, hogy éppoly meglepetésszerűen és váratlanul kerül elő az asztalfiókjából írás⁵⁹⁶, mint indulása idején a Sokan voltunk című novellája. Azt ugyanis nem tudom elképzelni, hogy Sánta Ferencnek ne volna az új évezred olvasói számára is igaz és érvényes írói mondanivalója.”⁵⁹⁷

A hallgatásában bölcs író szerepvállalását, amely némiképp a babitsi szerepnek ellentétéként értelmezhető, addig a gondolatig juttatja el a környezet észrevételezéseit, amit Pozsgai Zsolt *A csavargó vár* írásában így foglalt össze: „Kortársak írtak róla, hosszan elemezték titkait, elhallgatásának mértékét. Engem nem érdekel, miért hallgatott el. Az ő dolga. Sokkal jobban érdekelt, miért szólalt meg.”⁵⁹⁸

Azt gondoljuk, mégis az alábbi kijelentése a legadekvátabb magyarázat a hallgatásra, tovább ez tűnik a legőszintébb ars poeticának Sántától: „– Én sok keserű dolgot írtam, amit aztán, ha befejeztem, eldobtam, vagy pedig, amikor már láttam, hogy nincs erő bennem ahhoz, hogy a magam által penzumnak tekintett utolsó szót, azt, hogy mégis, mégis fáradozni kell, vagy azt, hogy mégis van remény, képes legyek a hitelesség erejével a műbe beleszőni [...], akkor feladtam az írást.”⁵⁹⁹

* * *

Alázat és szolgálat: ebbe a két szóba lehetne sűrítve visszaadni mindazt a morális tartalmat, amit Sánta Ferenc személyisége és életművébe zárt világa jelenthet a mai olvasó számára. E két humánus életelv koordinátái jelölik ki igazi helyi értékét Sánta Ferenc műveinek nemcsak a 20. századi, de a mai magyar prózában is. 1986-ban az „elkötelezettség” kifejezés helyett már ő maga használja szívesebben a „szolgálat” szót⁶⁰⁰, amely az írói feladatvállalás – nem egyszer fellebbezhetetlenül – áldozatos voltát is képes kifejezni. „[...] hazudni nem lehet az írásban, az íráson keresztül lát az ember, mint egy ablaküvegen, az írónak a szívéig, a lelkéig, az értelméig [...]”⁶⁰¹ – hirdeti Sánta. Vagy ahogyan Bertha Zoltán fogalmazza meg a szolgálat „küldetését” egyik tanulmányában: „»Ilyenformán kell valahogy a világ dolgaiba

⁵⁹⁶ Helyes megérzése volt Domokos Mátyásnak, ugyanis 2012-ben került elő Sánta fiának, Mózsi Ferenc jóvoltából a családi hagyatékából egy Sánta-szöveg, a *Mirjám*, amelyről már korábban többször is szoltunk.

⁵⁹⁷ DOMOKOS Mátyás köszöntő szavai a 75. születésnapját ünneplő Sánta Ferenchez, Napút, 2002/8., 4.

⁵⁹⁸ POZSGAI Zsolt, *A csavargó vár*, Napút, 2002/8., 12.

⁵⁹⁹ SÁNTA, *uo.*

⁶⁰⁰ „Nem véletlenül használtam a szolgálat szót és nem az elkötelezettséget, melyről másképp vélekedek, mint azt magad teszed.” SÁNTA Ferenc, *Körkérdés: Szolgálat és irodalom (1986)*, SÁNTA, *A szabadság..., i.m.*, 63.

⁶⁰¹ SÁNTA, *uo.*

avatkozni: kéretlenül is, biztatás nélkül véghezvinni a magunk feladatát; tisztán tartani az ablakot és a lelkiismeretünket«– hangzik például valakitől a közössé érlelt bölcsesség. Az ablak tisztán tartásának motívuma eleve érzékelteti egy egész paraszti erkölcsi világ autonóm, önelvű tisztaságának az ősiségét, a lelkiismereti tisztaságra vonatkozó (csaknem redundáns) gondolati továbbfűzés a magatartásnak, a helytállásnak az éthoszát tudatosítja és domborítja ki»⁶⁰² Hasonlóképp vélekedik Kiss Ferenc is, amikor azt írja: „A műnek élő lelkiismeretfurdalásnak kell lennie, legyen elementáris mondanivalója.»⁶⁰³

A magunk részéről úgy gondoljuk: van, volt és lesz üzenete Sánta regényei mellett a rövidprózájának is. Reményeink szerint jelen értekezésnek sikerült némileg hozzájárulnia ezen írói feladatvállalás méltó „tolmácsolásához”. Mert ahogyan az életmű legszakavatottabb ismerője, Vasy Géza összegzi esszenciális tartalmú üzenetét a 21. század olvasói számára: „Sánta Ferenc munkásságában, ebben a mintegy ezeroldalnyi alkotásban egy írói világ teljessége mutatkozik meg, egyszerre korhoz kötötten és az örök emberi értékekre figyelve.»⁶⁰⁴

⁶⁰² BERTHA Zoltán, *A metaforikus önszemlélet jellegzetességei Sütő András világképében*, Tiszatáj, 1996/1., 77.

⁶⁰³ KISS Ferenc, „*Fölrepülni rajban...*”, Szépirodalmi, Bp., 1984, 77.

⁶⁰⁴ VASY Géza, *A korszerű későmodernség*, Hítel, 2002/9., 56.

IRODALOMJEGYZÉK

1. *A hetvenes évek magyar irodalmáról* (szerk.: Agárdi Péter), Bp., Kossuth, 1979, 32.
2. *A magyar irodalom története VI.* Főszerk.: SÖTÉR István, Bp., Akadémiai, 1966.
3. *A novellaelemzés új módszerei*, szerk.: HANKISS E., Bp., Akadémiai, 1970.
4. ABODY Béla, Sánta Ferenc: *Téli virágzás* = A. B., *Indulatos utazás*, Bp., Magvető, 1975, 213.
5. ÁGH István, *Sánta Ferenc (1927–2008)*, Hítel, 2008/7., 127.
6. ALLPORT, Gordon W., *Az előítélet*, Bp., Osiris könyvtár, 57.
7. ASSMANN, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit = Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, C.H.Beck, 2006.
8. *Az epika modernizálódása (Sánta Ferenc) A magyar nyelv és irodalom enciklopédiája* (Magyar Könyvklub), Bp., Dunakanyar, 2002, 579. (Az írói portrét Vasy Géza írta.–L. N.)
9. *Az irodalomtudomány alapjai = Narratív strukturák*
10. *A trauma alakzatai*, Studia Litteraria, 2011/3–4.
11. B. NAGY László, *A teremtés kezdetén*, Bp., Szépirodalmi, 1966, 409.
12. BAHTYIN, Mihail, *A szerző és a hős*, ford., Patkós Éva, Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2004, 74.
13. BALASSA Péter: *A Bárány jegyében.* Nádas Péter, *Egy családragény vége = Észjárások és formák, Elemzések és kritikák újabb prózáinkról 1978–1984*, Bp., Korona Nova, 1998, 156–157.
14. BÁLINT B. András, *Ki az áruló?: Történelem és erkölcs Sánta Ferenc műveiben*, in.: Jelenkor, 1987/7–8., 731–736.
15. BARÁNSZKY Jób László, A négy novella általános esztétikai, axiológiai és műfajtipológiai elemzése. In.: *A novellaelemzés új módszerei*, szerk.: HANKISS E., Bp., Akadémiai, 1970, 160.
16. BÁRÁNY Tamás, *Isten születik = Uő, Félszárnyú Pegazus*, Bp., Magvető, 1982, 259–267.
17. BATA Imre, *Sánta Ferenc = Uő, Képek és vonulatok*, Bp., Magvető, 1973.
18. BÉLÁDI Miklós *Gondolatok negyedszázad irodalmáról = B. M., Érintkezési pontok, i. m., 611–655.*
19. BÉLÁDI Miklós, *A Téli virágzástól Az árulóig = B. M., Érintkezési pontok*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 589.
20. BÉLÁDI Miklós, *Érintkezési pontok, i. m., 577.*
21. BÉLÁDI Miklós, *Vázlat Sánta Ferencről*, Kortárs, 1968/11., 1826.
22. BENEDEK Marcell, *Előszó*, in.: Kacsó Sándor, *Nagyidő*, Marosvásárhely, 1946, 7.
23. BENEDEK Miklós, *Az ötödik pecsét* (filmlevél), Észak-Magyarország, 1976. október 7.
24. BERTHA Zoltán, *A metaforikus önszemlélet jellegzetességei Sütő András világképében*, Tiszatáj, 1996/1., 77.

25. BERTHA Zoltán, *In honorem*, Napút, 2002/8., 4.
26. BERTHA Zoltán, *A metaforikus önszemlélet jellegzetességei Sütő András világképében*, Tiszatáj, 1996/1., 77.
27. *Beszélgetés Sánta Ferencsel* (Erki Edit interjúja, 1967 – L. N.), in.: SÁNTA, *Nemzet, hatalom...*, i. m., 32.
28. *Beszélgetés Sánta Ferencsel* (szerkesztő-riporter: Kuczka Judit, 1989 – L. N.), in.: *Nemzet, hatalom...*, i. m., 140.
29. *Beszélgetés Sánta Ferencsel* = S. F., *A szabadság küszöbén*, Bp., 1993.
30. BEZECZKY Gábor, *Az elbeszélésciklus poétikája*, Literatura, 2003/2., 185–193.
31. BÍRÓ Gyula, *A magyar film emberképe (1957–1989)*, Bp., Antológia, 2001, 88.; 42–43.
32. BÍRÓ Yvette, *A film nyelve: Sokszólamúság – modern harmóniarendszer = A hetedik művészet*, Osiris, Bp., 2003, 244.
33. BOKÁNYI Péter, *Sánta Ferenc novelláinak groteszk vonásai*, Napút, 2002/8., 23–26.
34. BORBÉLY Szilárd, *Nincstelenség – Már elment a Mesijás?* Kalligram, 2013.
35. BORDWELL, David, *Elbeszélés a játékfilmben*, (ford.: Pócsik Andrea), Bp., Magyar Filmintézet, 1996, 74.
36. „*De mi a népiesség?*” – Tudományos tanácskozás (Budapest, 2004. november 18–19.), Kölcsey Intézet, Bp., 2005.
37. Cs. NAGY Ibolya, *A szegénység halált hozó traumái*, Kortárs, 2009/2., 63–70.
38. CSENDER Levente, *Fordított történetek*, Bp., Magyar Napló, 2010.
39. DARVASI Ferenc „*A regény körutazás, a novella egy hétvége Párizsban*” avagy „*ostoba ság, hogy a regény több lenne, mint a novella*” című tudósítását a *Bárka* folyóirat elektronikus felületén. (www.barkaonline.hu/heklyszini-tudositasok/1882-)
40. DECZKI Sarolta, *Az érzékiség dicsérete*, Helikon, 2009/3., 455.
41. DERSI Tamás, *Húsz óra*, Veszprémi Napló, 1965. március 4.
42. DELEUZE, Gilles, *A mozgás-kép*, Bp., Palatinus, 2008, 114.
43. DERRIDA, Jacques, *Esszé a névről* (ford.: Orbán Jolán), Pécs, Jelenkor, 1993, 75.
44. DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1995.
45. DOBOZY Imre, *Az erősebb igazság*, Élet és Irodalom, 1965. március 20., 17.
46. DOMOKOS Mátyás köszöntő szavai a 75. születésnapját ünneplő Sánta Ferenchez. Napút, 2002/8., 4.
47. DOMONKOS Péter, *Bevezetés a filmadaptáció-szakirodalom kánonjába*. http://www.filmkultura.hu/spiral/cikk_reszletek.php?cikk_azon=248
48. DRAGON Zoltán, *Tennessee Williams Hollywoodba megy avagy a dráma és film dialógusa*, <http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/>
49. ELIADE, Mircea, *A szent és a profán*, Bp., Európa, 1999, 158.
50. ELIADE, Mircea, *Képek és jelképek*, Bp., Európa, 1997, 42–43.

51. ELIADE, Mircea, *Misztikus születések* (ford., Saly Noémi), Bp., Európa, 1999, 20.
52. ERDÉLYI János, *Népköltészetéről* = E. J., *Válogatott esztétikai tanulmányok: II. A népköltészetéről*, Bp., Művelt Nép (Filozófiai Kiskönyvtár), 1953, 79.
53. ERŐS Ferenc, *Trauma és történelem* = E. F., *Trauma és történelem: szociál-pszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok*, Bp., József Attila Műhely, 2007, 16.
54. FARAGÓ József, *Egy nagy vers néprajzi háttere*, Kortárs, 1998/4., 34.
55. FARAGÓ Kornélia, *Térirányok, távolságok: Térdinamizmus a regényben*, Forum, 2001, 67.
56. FEKETE J. József, *Aki a csöndöt választotta* = F. J. J., *Perifériáról betekintő*, Miskolc, Felsőmagyarország, 2008, 86.
57. FENYŐ István, *Sánta Ferenc*, In.: *Új arcok új utak*, Bp., Szépirodalmi, 1961, 86.
58. FENYŐ István, *Új arcok – új utak*, Bp., Szépirodalmi, 1961, 81.
59. *Film. Kép. Nyelv. Szerk. Uő. Kolozsvár, Scientia, 2007.*)
60. *Filmek és alkotók 2.: Fábri Zoltán*, Bp., Mokép (szerk.: Zsugán László)
61. *Filmek és alkotók 11.: Mihályfi Imre*, Bp., Mokép (szerk.: Osgyáni Csaba)
62. *Filozófia*, főszerk.: BOROS Gábor, Bp., Akadémiai, 2007, 1016.
63. FLEISZ Katalin, „Egyben kell cipelni” (Borbély Szilárd: *Nincstelenség* – recenzió); kézirat
64. FINK, Eugen, *Megjelenítés és kép = Kép, fenomén, valóság*, Szerk.: Bacsó Béla, Kijárat, Bp., 1997, 95–96.
65. FÖLDES Anna, Anna, *Húsz év – húsz regény*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 378–383.
66. FREUD, Sigmund, *Gyász és melankólia* = S. F., *Ösztönök és ösztönsorsok: Metapszichológiai írások, S. F. Művei 6.*, Bp., Filum, 1997, 132.
67. FREUD, Sigmund, *Rossz közérzet a kultúrában*, in.: S. F., *Esszék*, Bp., Gondolat, 1982, 344.
68. FRYE, Northrop, *Az irodalom archetípusai*, in.: *Az irodalom elméletei V.*, Szerk.: Thomka Beáta, ford.: Fejér Katalin, Pécs, Jelenkor, 1995, 446.
69. FÜLÖP László, *Erkölc és történelem*. In: *Studia Litteraria*, 1964, 105–115.
70. FÜLÖP László, *Az átmenetiség tünetei (Jegyzetek legújabb prózánk állapotáról)*, Alföld, 1964/11., 1026–1037.
71. FÜZI Izabella–TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*
<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html>
72. GÁRDONYI Géza, *Festő a falun = Magyar elbeszélők 19. század, II.*, Bp., Szépirodalmi, 1112.
73. GELENCSÉR Gábor, *Forgatott könyvek – Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben*
<http://www.apertura.hu/2006/tel/gelencser/index07.htm> (utolsó letöltés: 2013. aug. 10.)
74. GESZTI Pál, *Az ötödik pecsét* (filmlevél), Magyar Hírlap, 1976. október 7.
75. GINTLI Tibor – SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története, A realizmustól máig*, Jelenkor, Pécs, 2007, 537–538.

76. GÖRÖMBEI András, *A Móricz-értelmezés új útjai*, Hittel, 2004/7., 55.
77. GÖRÖMBEI András, *Az író hallgatása legenda*, Napút, 2002/8., 7.
78. GRENDÉL Lajos, *A modern magyar irodalom története: Magyar líra és epika a 20. században*, Pozsony, Kalligram, 2010, 391.
79. GYÖRFFY Miklós, *A tizedik évtized, A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*, Palatinus, 2001, 44.
80. HAJDU Péter, *Az elbeszélésciklusok elmélete*, Literatura, 2003/2., 163–184.
81. HAJDU Péter, *Tudás és elbeszélés: A Mikszáth-kispróza rejteltmei*, Irodalomtörténeti füzetek, Bp., Argumentum, 2010.
82. *Halálnak halála Örökségünk*-sorozat; 1994, Bp. – Ungvár, Trikolor – Intermix
83. HAMAR Péter, *Ötödik pecsét*, (filmjegyzet), Kelet-Magyarország, 1976. október 14.
84. HAMSUN, Knut, *Éhség* (ford., Hajdú Henrik), Háttér, Budapest, 2001.
85. HATHÁZI Áron, *Szavak mögül tükörbe nézni* (Sánta Ferenc: *Kicsik és nagyok* című novellájának értelmezés a hermeneutika szellemében.) [www. hathaziaron-irodalom.freeblog.hu](http://www.hathaziaron-irodalom.freeblog.hu) [utolsó letöltés: 2013. 07.18.]
86. HELLER Ágnes, *A trauma szégyene, a szégyen traumája*
http://www.multesjovo.hu/en/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile_id/699/
[utolsó letöltés: 2013. szeptember 3.]
87. HEGEL, G. W. F., *Esz­tétika* – Rövidített változat (válogatta: Zoltai Dénes, ford.: Tandori Dezső), Bp., Gondolat,
88. HÉRA Zoltán, *A költemény felé*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 431.
89. HERMANN, Judith Lewis: *Trauma és gyógyulás*, ford.: Kuszing Gábor – Kulcsár Zsuzsa, Bp., Háttér – NANE Egyesület, 2011.
90. HICKETHIER, Knut, *Természet és épített környezet = Film-és televízióelemzés, ford.: Györffy Miklós*, Bp.,
91. Hirsch Tibor, <http://magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/husz-ora-1965-filmtortenet-elemzes.html>
92. HÓDOSY Annamária, *Az (anti-)meta-metafor(ológi)a. (Pillanatképek a „nyílászáró szerkezet” motívumának történetéből) = Acta iuvenum, Antik és posztmodern: Irodalomtudományi-és elméleti tanulmányok*, Szeged, 1994, 93.
93. HORVÁTH Csaba: *Apakönyv, A regény és a trópusok, Diszkurzívák*, szerk. KOVÁCS Árpád, Bp., 2007, 249.
94. HRECSKA Renáta, *Történetek szabadságról, igazságról* (Magyar Hírlap, 2012. május 10.)
http://www.magyarhirlap.hu/kultura/tortenetek_szabadsagrol_igazsagrol_html [utolsó letöltés: augusztus 15.]
95. http://www.germanistik.elte.hu/.../Az%20irodalomtudomany%20alapjai_2008-6.pdf
96. http://www.pointernet.pds.hu/kissendre/biralatok_velemenyek/20120831213713143000000651.html [utolsó letöltés: augusztus 15.]

97. ILLÉS Lajos, *Sánta Ferenc = I. L., Kezdet és kibontakozás*, Bp., Szépirodalmi, 1993, 13.
98. ILLÉS Lajos, *Sánta Ferenc = I. L., Kezdet és kibontakozás*, Bp., Szépirodalmi, 1993, 320.
99. IPOLYI Arnold, *Magyar Mythologia* (reprint kiadás, Pest, 1854), Bp., Európa, 1987, 359.
100. ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius*, Bp., Osiris, 2001.
101. JANKOVICS Marcell, *Jelkép-kalendárium*, Debrecen, Csokonai, 1997, 103.
102. JÁNOSI Zoltán, *Fehér Anna harmadik útja = J. Z., Fűszál és mindenség: Folklor és archaikum az újabb magyar irodalomban*, Bp., Holnap, 2005, 152.
103. JENEI Gyula, *Biofikció, szoció, hát csak így...*
<http://www.spanyolnatha.hu/archivum/2012-2/42/papir-vaszon-deszka/biofikcio-szocio-hat-csak-igy-br-ferdinandy-gyorgy-konyverol/3099/> [utolsó letöltés: 2013. szeptember 8.]
104. JOHNSON, Barbara, *A kritikai különbözőség: Barths/BalZac*, Helikon, 1994/1–2., 141.
105. JUNG, Carl Gustav, *Föld és lélek = C.G.J., Az archaikus ember*, ford., Lenczényi Adorján, Bp., Kossuth, 1993, 16–17.
106. KÁNTOR Lajos, *Líra és novella: A sólyom-elmélettől a Tamási-modellig*, Bukarest, Kriterion, 1981.
107. *Kép, látvány, szöveg*, Studia Litteraria, 2013/1–2.
108. *Képtárvitelek*. Szerk. PETHŐ ÁGNES, Kolozsvár, Scientia, 2002
109. KIBÉDI Varga Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Atheneum, 1993/I/4., 166–179.
110. KIRÁLY Hajnal, *Könyv és film között*, Kolozsvár, Kolónia, 2010, 27.
111. KIRÁLY Hajnal, *Látni vagy nem látni? – Az adaptációk karneváli formáiról*; in: *Film. Kép. Nyelv.*, 303–330.
112. KIS Béla, *Az elbeszélésciklus mint kötetkompozíció*, Literatura, 2008/2., 277–287.
113. KIS PINTÉR Imre, *Helyzetjelentés*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 130.
114. KISS Endre, *Szegénység fái között* című írásában
115. KISS Ferenc, „*Fölrepülni rajban...*”, Szépirodalmi, Bp., 1984, 77.
116. KOCZISZKY Éva, *Az arc olvasása: Fiziognómia és vizuális kommunikáció*, Vulgo, 2003/2., 79.
117. *Köztes képek: A filmelbeszélés színterei*, Szerk. Uő. Kolozsvár, Scientia, 2003.;
118. KULCSÁR Katalin köszöntő szavai a 75. születésnapját ünneplő Sánta Ferenchez. Napút, 2002/8., 6.
119. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Irodalomtörténeti füzetek, (Második kiadás), Argumentum, Bp., 1994, 12.
120. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*, Bp., Kozmosz Könyvek, 1984.
121. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Magvető, Bp., 1987, 253.
122. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Szöveg és világmodell (A hangsúlyozott elbeszéltség formái az*

- 1960/70-es évek magyar epikájában), *Literatura*, 1992/2., 185.
123. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történelem és morális konfliktus*, in: *Együtt*, Debrecen, 1971, 141–163.
124. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Név, konvenció, írás*, *Alföld*, 1998/2., 84–90.
125. LAJTOS Nóra, „*A forma artistikuma*” (Sánta Ferenc rövidpózai munkáiról). In.: *Átmenet és különbözőség: Magyarságtudományok kelet-közép-európai kontextusban*. (Szerk.: Fenyvesi Kristóf), 2012, 225–235.
126. LAJTOS Nóra, *Az őszült ráncú fájdalom novellája: Sánta Ferenc Tündérvilágának mélyrétegei*, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2010/5., 447–460.
127. LAJTOS Nóra, *Határátlépések Sánta Ferenc Emberavatásában*. In.: *Hitel*, 2011/9., 106–111.
128. LAJTOS Nóra, *Sajátos sárréti sorsszimfónia*, 2005/3., 119–122.
129. LAJTOS Nóra, *Morális parabola filmen* (Sánta Ferenc: *Halálnak halála*). In.: *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, 2013/3, 23–34.
130. LAJTOS Nóra, *Egy ablaktalan négyszög novellája* (Sánta Ferenc: *Kicsik és nagyok*). In.: *Gender és trauma; ELTE-konferenciakötet*, szerk.: Szabolcsi Gergely (megjelenés alatt)
131. LAJTOS Nóra, *Négyszáz oldal a zsarnokságról* (Oláh János: *Száműzött történetek*, Bp., Magyar Napló Kiadó, 2011), *Hitel*, 2012/8., 108–113.
132. *Látogatóban: kortárs magyar írók vallomásai, Sánta Ferenc* (Erki Edit interjúja), Bp., Gondolat, 1968, 388.
133. LIKTOR Eszter, *A testre vetett tekintet*, *A Vörös Postakocsi*, 2009, tél, 31.
134. LOSZEV, Alexej, *A mítosz dialektikája*, Bp., Európa, 2000, 64.
135. LUTHARDT Andrea, *Játék és gyógyítás* = Balogh Tibor, *Lélek és Játék* (Akadémiai, Budapest, 1991, 45.
136. MÁRKUS Béla, *Kifog majd az időn*, *Napút*, 2002/8., 13.
137. MAROSI Gyula *A nilusi krokodil*, Bp., Magyar Napló, 2011.
138. MÉREI Ferenc, *Azonosítás és szerepcsere Az arabs szürkében (Implikált pszichológiai mechanizmusok az irodalmi műben)*. In.: *A novellaelemzés új módszerei*, szerk.: HANKISS E., Bp., Akadémiai, 1970.
139. MITCHELL, Juliet, *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, *Thalassa*, 1999/2–3., 83–106.
140. KÁCSOR Zsolt interjúja (Borbély Szilárd: *Legalább nevük legyen* – 2013. június 10.) http://nol.hu/kult/20130610-legalabb_nevuk_legyen [utolsó letöltés: 2013. szeptember 8.]
141. *Mitológiai enciklopédia*, Gondolat, Bp., 1988, 356.
142. MÓZSI Ferenc, *Csontkovács*, Bp., Püski, 2012.
143. N. PÁL József, *Sánta Ferenc jelenléte*, *Napút*, 2002/8., 32–33.
144. NÁCSA Klára, *Kísérlet és műalkotás*, *Kritika*, 1969/12., 7–15.
145. NAGY Gáspár, *Korai önéletrajz*, in.: *Szavak a rengetegből*, Szeged, Tiszatáj, 2004, 262–265.
146. NAGY László, *Farkasok a küszöbön: Sánta Ferencről*, In.: *A teremtés kezdetén*, Bp., Szépirodalmi, 1966, 406.

147. NÁRAY Bence, *Túl az adaptáción = Adoptációk, Film és irodalom egymásra hatása*, Szerk.: Gács Anna, Gelencsér Gábor, Pécs, JAK, Kijárat, 2000, 25.
148. *Négy óra Sánta Ferencnél* (Tóth János riportja), in.: *Arcképcsarnokunk: Sánta Ferenc*, Új Írás, 1965/1., 69.
149. OLÁH János, *Száműzött történetek*, Bp., Magyar Napló, 2011.
150. ÖRKÉNY István, *Információ*, In.: Ö.I., *Egyperces novellák*, Bp., Pesti Szalon Könyvkiadó, 1995, 33.
151. PAP Viktória, *A hagyma végül magára lel: A Peer Gynt mint beavatási folyamat*
http://www.napkut.hu/naput_2003/2003_02/087.htm
152. PATAKI Ferenc, *Az én és a társadalmi azonosságtudat*, Bp., Kossuth, 1982, 56.
153. PETHŐ Ágnes, *Múzsák tükre, i .m.*, 102.
154. PIAGET, Jean –INHEDER, Bärbel *Gyermeklélektan*, Bp., Osiris, 1999, 116, 110.
155. *Prae* 2012/1. (tematikus szám az adaptációról)
156. PROPP, V. J., *A mese morfológiája*, ford., Soproni András, Bp., Gondolat, 1975, 62–65; 87–89.
157. REISINGER János, *Isten a szekéren*
<http://miskolc.kerak.hu/Letoltes/Irodalom/SantaFerencIstena.pdf>
158. REISINGER János, *Halálnak halála*
<http://miskolc.kerak.hu/Letoltes/Irodalom/SantaFerencHalalnakhalala.pdfm>
159. RICOEUR, Paul, *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása*, in: P. R., *Bibliai hermeneutika, Hermeneutikai füzetek 6.*, Bp., 1995, 13.
160. RICOEUR, Paul, *Kereszténység és erkölcs*, in.: P. R., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* (ford.: Bogárdi Szabó István), Osiris, Bp., 1999, 136, 138.
161. RICOEUR, Paul, *Struktúra és hermeneutika*, Uő.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., Osiris, 1999, 51.
162. RÓHEIM Géza, *Magyar néphit és népszokások*, Szeged, Universum Reprint, 1990, 157.
163. RÓNAY László, *Sánta Ferenc: Sárga virág, kék virág = Miért szép? Századunk magyar novellái elemzésekben*, Bp., Gondolat, 1975, 664–679.
164. RÓNAY László, *Sánta Ferenc: Sárga virág, kék virág = Miért szép? Századunk magyar novellái elemzésekben*, Bp., Gondolat, 1975, 676.
165. ROTT József, *Csaposok, cselédek, csavargók*, Karcag, Barbaricum Könyvműhely, 2004.
166. RÜSEN, Jörn, *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban*, Magyar Lettre Internationale, 2004. ősz, 54.
167. S. HORVÁTH Géza, *Az én destrukciója mint a narráció eredete (A bűn tropológija Dosztojevszkijnél), A regény és a trópusok, Diszkurzívák*, szerk. KOVÁCS Árpád, Bp., 2007, 79–80.
168. *Sánta Ferenc – munkájáról*, Élet és Irodalom, 1960. szept. 2., 11.
169. SÁNTA Ferenc, *Az áruló*, Bp., Magvető, 1987.
170. SÁNTA Ferenc, *A mesterség gondjairól*, Kortárs, 1963/6., 897.

171. SÁNTA Ferenc, *A virág sárga és kék*, Magyar Ifjúság, 1958. március 1. (9. szám)
172. SÁNTA Ferenc, *A virág sárga és kék*, Magyar Ifjúság, 1958/9.
173. SÁNTA Ferenc, *Az első lépés*, Új Írás, 1961/8., 685–692.
174. SÁNTA Ferenc, *Az ötödik pecsét*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 234.
175. SÁNTA Ferenc, *Az uralomról és hatalomról*, in.: SÁNTA, *Nemzet, hatalom...*, 174.
176. SÁNTA Ferenc *Éjszaka*, Bp., Magvető, 1987.
177. SÁNTA Ferenc, *Érzelmes emlékezés*, Nők Lapja 1958. május 1.
178. SÁNTA Ferenc, *Ezerkilencszáznegyvennégy*, in.: *Téli virágzás*, Bp., Szépirodalmi, 1956, 111.
179. SÁNTA Ferenc, *Húsz óra*, Bp., Magvető, 1967.
180. SÁNTA Ferenc, *Farkasok a küszöbön: válogatott elbeszélések*, Bp., Airón, 2008.
181. SÁNTA Ferenc, *Isten a szekéren: Válogatott novellák*, Bp., Szépirodalmi, 1970.
182. SÁNTA Ferenc, *Isten és én*, Vigília, 1977/12., 852.
183. SÁNTA Ferenc, *Kakaó*, Új Hang, 1956/6., 15–16.
184. SÁNTA Ferenc, *Költőnk és kora*, Új Írás, 1962/2., 185.
185. SÁNTA Ferenc, *Mag a tarlón*, in.: S. F., *Farkasok a küszöbön*, Bp., Szépirodalmi, 1961, 196.
186. SÁNTA Ferenc, *Miért választottam?*, Új Tükör, 1979. szept., 23. szám, 14.
187. SÁNTA Ferenc, *Mirjám*, Napút, 2013/2., 8–10.
188. SÁNTA Ferenc, *Móriczról*, in.: *A szabadság küszöbén, i. m...*, 16.
189. SÁNTA Ferenc, *Olvasmányaim*, Kortárs, 1968/3., 449.
190. SÁNTA Ferenc, *Önmagamban kellett legyőznöm a reménytelenséget*, Új Tükör, 1986. nov. 23., 66. (Györffy Miklós interjúja)
191. SÁNTA Ferenc, *Szalma-boldogság = S. F., Isten a szekéren*, 83.
192. SÁNTA Ferenc: *Olvasmányaim*, Kortárs, 1968/3., 449.
193. SÁNTA Ferenc, *Isten a ...*, Új Írás, 1963/9., 1049–1055.
194. SÁRI B. László, *A hattyú és a görény*, Pozsony, Kalligram, 2006.
195. SÁNTA, *Szalma-boldogság*, in.: *Isten a ... , i. m.*, 77–78.
196. SIMMEL, Georg, *Az arc esztétikai jelentősége*, Velence, Firenze, Róma, Művészeti-méleti írások, 1990, 80.
197. SIMON Zoárd, *Sánta Ferenc: Isten a szekéren*, Életünk, 1971/4., 379.
198. SURÁNYI László, *Tér és idegenség a zenében*, Helikon (*Térpoétika*), 2010/1–2, 133.
199. SZABÉDI László, *Tamási novellái = Zeng a magasság, In memoriam Tamás Áron*, Bp., Nap, 1977, 143–151.
200. SZABÓ Pál: Sánta Ferenc, Új Hang, 1954/5., 46.
201. SZAKOLCZAY Lajos *cím nélküli írása (Sánta Ferenc: Isten a szekéren)*, Forrás, 1971/2., 85.
202. SZAKOLCZAY Lajos, „*A legkegyetlenebb napokban ott voltam, ahol a fegyverek ropog*

- tak*”: *Beszélgetés Sánta Ferencsel*, In.: SÁNTA Ferenc, *Nemzet, hatalom, erkölcs*, Kolozsvár, Stúdium, 2009, 190.
203. SZAKOLCZAY Lajos, *cím nélküli írása* (Sánta Ferenc: *Isten a szekéren*), Forrás, 1971/2., 85.
204. SZAKOLCZAY Lajos, *Sánta Ferenc, Isten a szekéren*, Forrás, 1971/2., 86.
205. SZÁNTÓ György, *A beszélő festmény*, Bp., Magvető, 1963.
206. SZATHMÁRI István, Bp., Tinta, 2008, 494.
207. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete = A strukturalizmus után*, szerk. SZILI József, Bp., Akadémiai, 1992, 128.
208. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere*, Pozsony, Kalligram, 2011.
209. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Metaforikus szerkezet a Kosztolányi- és a Krúdy-novellákban*. In.: *A novellaelemzés új módszerei*, szerk.: HANKISS E., Bp., Akadémiai, 1970.
210. SZINNYEI Ferenc: *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig I–II.*, Bp., 1926., *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, I–II., Bp., 1939–41.
211. SZIRÁK Péter, *Novella és más műfajok a többirányú olvasás összjátékában*, Alföld, 1998/2., 95–100.
212. SZOMBATHELYI Ervin, *Filmen is életre kel a Hús óra* (Filmtudományi Intézet és Archívum, 107-es bejegyzés), 1964. december 9.
213. SZÜK Balázs, *Élet egy négyszögben*, Magyarantánítás, 2011/5., 14–15.
214. T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kétkedő modern: Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoétikájában*, L’Harmattan – Bp., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2007.
215. TAKÁCS Miklós, *A trauma vándorló fogalmáról*, Disputa, 2009/5., 5.
216. TAKÁCS Miklós, *Ady, a korai Rilke és az „istenes vers”* Csokonai Universitas Könyvtár, Db., Debreceni Egyetemi, 2011.
217. TAMÁS Attila, *Sánta Ferenc*, in.: *Irodalom és emberi teljesség*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 160.
218. TAMÁS Attila, *Sánta Ferenc*, in.: *Irodalom és emberi teljesség*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 260.
219. TAMÁSI Áron, *Virágszál gyökere*, in.: *Tamási Áron válogatott művei – összegyűjtött novellái*, Bp., Szépirodalmi, 1967.
220. THEISS Gábor „*Csúnya-mese*” *filmvásznon – Bartis Attila, A Nyugalom című regénynek filmadaptációs problémái*, <http://www.mediakapu.hu/cikk/show/id/656> (utolsó letöltés: 2012. szeptember 10.)
221. THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Újvidék, Forum, 1986.
222. TODOROV, Tzevan, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, (Ford.: Gelléri Gábor), Bp., Napvilág, 2002., 48.

223. *Történelmi jelen idő: A hetvenes évek magyar irodalma*, Alföld, 1979/11., 36.
224. TÜSKÉS Tibor, *Novelláról novellára: Novellaértelmezések Csáth Gézától Esterházy Péterig*, Db., Black & White, 2002.)
225. TÜSKÉS Tibor, *Titokkereső – Művek és műelemzések. Novellaelemzések Csáth Gézától Esterházy Péterig*, Pátria, Bp., 1991.
226. *Új Írás*, 1963/9., 1049–1055.
227. UNGVÁRI Mária, „*Balogh Anti én vagyok!...*”: A *Hús óra* című film csepeli ankétja, *Csepel Hírek*, 1965. március 12.
228. VAJDOVICH Györgyi, *Irodalomból film – A filmes adaptációk néhány kérdése*, Nagyvilág, 2006/8., 690.
229. VÁRI György, *És beszéld el fiaidnak*, Kalligram, 2002/10., 90.
230. VASÁK Benedek Balázs, *Az utolsó dombon, Tájékp és tájábrázolás Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangóiban*, in.: *Adpotációk, Film és irodalom egymásra hatása*, Szerk.: Gács Anna, Gelencsér Gábor, JAK, Kijárat, 2000, 188.
231. VASY Géza, *A korszerű későmodernség: Sánta Ferencről*, *Hitel*, 2002/9., 56–
232. VASY Géza, *A realizmus a mai magyar epikában: Ifjúsági irodalom, ifjúsági regény*. In.: *Pályák és művek*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 59–60.
233. VASY Géza, *Egy bibliai történet*, *Napút*, 2013/2., 7.
234. VASY Géza, *Elbeszélés, novella, drámaiság*, *Pannon Tükör*, 2013/1., 57.
235. VASY Géza, *Interjú Sánta Ferencsel*, 1974. január, in.: *SÁNTA, Nemzet, hatalom..., i. m., 76.*
236. VASY Géza, „*Hol zsarnokság van*” <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/hol-zsarnoksag-van/adatok.html> [utolsó letöltés: 2013. szeptember 14.]
237. VASY Géza, *Még van emberi arcuk*, *Kortárs*, 2013/3.
<http://www.kortaronline.hu/2013/03/arch-marosi/15824> [utolsó letöltés: 2013. szeptember 8.]
238. VASY Géza, *Oláh János: Száműzött történetek*, *Kortárs*, 2012/7–8., 78.
239. VASY Géza, *Sánta Ferenc novellái*, *Tiszatáj*, 1974/3., 38–46.)
240. VASY Géza, *Sánta Ferenc*, Bp., Szépirodalmi, 1975.
241. VATI PAPP Ferenc, *Forrásvidék: Írók, költők gyermek-és ifjúkora (Sánta Ferenc)*, Bp., Tankönyvkiadó, 1989, 240.
242. *Virrasztók* című Vigília-antológia (Válogatta és szerkesztette: LUKÁCS László és RÓNAY László), *Vigília*, Bp., 1985.
243. WALDENFELS, Bernhard, *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai = Az Idegen-Variációk Simmettől Derridáig*, Szerk.: BICZÓ A., Antropos, Debrecen, 2004, 99. (ford.: Teller Katalin)
244. Z. SZALAI Sándor, *Sánta Ferenc: Az ötödik pecsét – Hús óra*, *Új Írás*, 1963/12., 1530.
245. ZELEI Miklós, *Mit tesz a policáj?*, *Napút*, 2002/8., 35.
246. ZSADÁNYI Edit, *Lesem az arcát...*, Kalligram, 2000/4., 523.
247. ZSIGMOND Adél, *A filmes adaptáció mint értelmezői művelet*, *Látó*, 2010. február, 26.

AZ ÉRTEKEZÉS MAGYAR NYELVŰ ÖSSZEFOGLALÓJA

Az értekezés Sánta Ferenc rövidprózájának korszerű újraolvasására tett kísérletet. Gyakorlati-műelemző fejezeteiben arra vállalkozott, hogy tudatos korpuszválogatás és az elméleti keretek megalkotása után ablakot nyisson a Sánta-kispróza néhány, többféle elemzési móddal is megszólaltatott szövegére. Ezek a szövegelemzések képezték a disszertáció gerincét.

A kutatás eredményeképp kijelenthető, hogy az elméleti fejezetben fölvetett műfajrelációk közül elméleti aspektusból leginkább a *rövidtörténet* kifejezés illik a Sánta-szövegekre. A Sánta-recepció beható átvilágítása után viszont megállapítható, hogy a kritikusi terminushasználat a *novellát* részesíti előnyben.

Az interpretációkban a kutató mindig törekszik a mű többirányú megközelítésére, elemzése azonban óhatatlanul is parciális marad. Hiányérzete főképp az újraolvasó pozíciójának a kételyeiből fakad. Ezt az értelmezés hermeneutikai természetéből eredeztethető hiátust a disszertáció egyik alfejezete a Sánta-rövidpróza teljes korpuszát áttekintő szövegvizsgálatával próbálta kitölteni, amelyben a novellák olvasatai a regények felé vezető utat is megrajzolták.

A modern irodalomelméleti iskolák módszertani sokszínűsége alkalmat adott arra, hogy bebizonyítsa Sánta szövegeinek adekvát jelenlétét és hagyománytartó jelenségét a magyar irodalomtörténetben. A műelemzések által beigazolódott, hogy ezeknek a szövegeknek társadalmi (szociokulturális) témaválasztása hű lenyomatai a történelmi emlékezetnek. Az értekezésben kitekintést tettünk a Sánta-próza továbbélési lehetőségeire, valamint a magyar irodalomtörténetben „egyedi” jelenségként artikulálódó szerzői elhallgatás magyarozatára.

Az intermedialitás szempontrendszerén keresztül, a medialitás problémakörét érintve, az értekezés arra a kérdésre kereste a választ, hogy a filmadaptációk felől hogyan olvashatók újra Sánta Ferenc elbeszélései, azaz a film hogyan olvassa újra a Sánta-szöveget? Az író harminchét novellája közül tizenkettőből készült filmes feldolgozás (a *Halálnak halála* címűből kettő is). Ez a magas szám már kellő indok volt arra, hogy a dolgozat úttörő vállalkozásként a Sánta-adaptációkkal is behatóbban foglalkozzon. A disszertáció adaptációs fejezete egy unikális adattárat „termelt ki”, mely a dolgozat mellékletében kapott helyet. A Sánta-filmográfia elkészítése az MTVA segítségével, a műsoradatlapok igazolt felhasználásával történt meg. Az értekezés függeléke egy olyan szerzői interjút is tartalmaz, amely először itt jelenik meg. Továbbá a filmelemzésekhez szükséges gazdag képmelléklet és rendezői interjúk is itt kapnak helyet.

SUMMARY

I attempted for modern re-reading of Ferenc Sánta's short prose in my dissertation. I undertook to open a window to some texts of Sánta's short prose sounded with diverse analytical methods after a deliberate corpus selection and construction of theoretical frameworks. These text analyses were used as the backbone of the thesis. In theoretical aspects the expression of *short story* fits the best to the Sánta-texts among the genre relations raised in the theoretical chapter. However, after the profound screening of Sánta-reception it can be concluded that *novella* is preferred by reviewer's term usage.

In the interpretations the researcher keeps pursuing the multidirectional approach of the work, but inevitably the analysis remains partial. This lack originates mainly from the doubts of the position of the re-reader. The closing chapter of my dissertation tried to fill this hiatus which can be derived from the hermeneutic nature of the interpretation with the text analysis reviewing the full corpus of Sánta's short prose, during which the readings of the novellas depicted the road towards the novels. The methodological variegation of modern literary theory provided an opportunity to prove the adequate presence and tradition holder phenomenon in the history of Hungarian literature of Sánta's texts. Through the writing analyses it was proved that the sociological (sociocultural) theme selections of these texts are accurate molds of the historical memory. In the dissertation we threw a glance at the chances of continuation of Sánta's writings, and furthermore at the explanation of the author's suppress appearing as a unique phenomena in the history of Hungarian Literature.

I believe that we can get an authentic insight into the imagery 'ab ovo' hidden inside the Sánta-prose through the criteria of intermediality. Concerning mediality which has been the object of a lively discourse in literary theory latterly, the dissertation looks for answers here for the question that how the Ferenc Sánta's narrative can be re-read from the perspective of film adaptations, what is to say how the film re-reads the text. Twelve among thirty-seven stories of the writer was adapted to film (two adaptations from the one entitled *Death of death*). This high number is a proper reason for the dissertation to be concerned also with Sánta-adaptations in a more profound way as a pioneering undertaking. I investigate the adaptations always in context, together with the writings, including the philological investigation of the text of the film source material. The adaptation chapter of my dissertation "produced" a unique repository inserted into the appendix of the dissertation. The Sánta-filmography was prepared with the help of MTVA, with verified usage of show forms. The appendix of the thesis also includes an author interview, which was printed first time. In addition the inset necessary for the analysis of the films and the director interviews were housed also here.

FÜGGELÉK

1. számú függelék

IDEGEN SZÖVEGDARABOK EGY SÁNTA-SZÖVEGKORPUSZBAN: HÁROM CÉZANNE-FESTMÉNY NARRATÍVÁJA SÁNTA FERENC *HALÁLNAK HALÁLA* CÍMŰ ELBESZÉLÉSBE^{*}

A kép-szöveg-test hármából kiindulva, azok egymáshoz való viszonyait szemléltetve az alábbi megállapításból érdemes kiindulnunk: „*A kép egyfajta ablakként működik, amelyen keresztül lehetséges átlépni vagy rálátni egy másik elbeszélői síkra.*” (PETHŐ Ágnes, *Műzsák tükre*, Pro-Print Könyvkiadó, 2003, 212. – kiem. az eredetiben: L. N.). Azért tartjuk fontosnak ezt az idézetet, mert azt az igen szemléletes ablakmetaforát használja, amely az egész Sánta Ferenc-i novellisztikát áthatja.

Fontos hangsúlyozni, hogy az elbeszélés prózaszerkezeti elemei közül a bonyodalmat emelik ki leginkább azok a szöveginterpretációk, amelyek eddig egyáltalán párbeszédre alkalmasnak találták a művet. A menetelésben az ör lépést téveszt, és lezuhan a meredek domboldalon egy folyóba. A két fogolynak – az írói etika és humánus parancsa végett – eszébe sem jut élnie a lehetőséggel, azaz elmenekülni. A világ legtermészetesebb dolga: segíteni a bajba jutottnak, és vállalva a kiszabott véget, tovább, vagy inkább helyesebben: végigmenni az úton. Az ör elméje viszont értetlenül fogadja a segítséget: „micsoda emberek maguk?!” – ennyit tud csak artikulálatlan hangján kérdezni. A kérdés nemcsak a részéről, de a befogadás felől nézve is fontos. Pomogáts Béla a sztoikus bölcs magatartásnak a megtestesítőit látja a rabokban: „A Stoa emberi ideálja a bölcs volt, aki higgadtan és méltósággal szemléli sorsának fordulatait, akár csapásait, aki a külső körülmények ellenére is szabad tud maradni. A bölcs nem gyűlölködik, inkább szánalmat érez ellenségei iránt, megveti a halált, minthogy tudja: az elmúlásnak törvényszerűen kell követnie az életet.” (POMOGÁTS Béla, *Példázat a sztoikus morálról*, Napút, 2002/8., 17–20.) Sánta Ferenc monográfusa, Vasy Géza pedig „Sánta kiteljesedett humánusának megfogalmazóját” látja a két halálraítéltnél, és egy hagyományosabb interpretációs síkon: a parabola felől értelmezi a művet. (VASY Géza, *Sánta Ferenc*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 69.)

Mindezt azért volt fontos megjegyeznünk, mert látnunk kell: leginkább a Sánta Ferenc-i prózamodellebe elhelyezni szándékozó szakmai próbálkozások azok, amelyek dominánsak az értelmezésben, holott van egy másik nagyon izgalmas „közvetítettsége”, mediális tapasztalata a műnek: történetesen a különböző médiumok egymás mellett (vagy egymás reinkarnációjában létező jelenléte). Konkrétan arról van szó, hogy a rabok – többek között – Cézanne festményeiről, Rousseau-ról, Joyce-ról beszélgetnek. Közülük most Cézanne-ra helyezzük a

hangsúlyt, ugyanis a verbálisan, a foglyok kommunikációjában külön narratívává váló festmények mint entitások azonnal idegenül lépnek be a szövegegész kontextusába. Az előadás címe is ezekre az idegen *szövedarabokra* kíván koncentrálni elsőként, melyben a textus mint szöveg/szöveg szemantikai kapcsolódásában, eme szójátékban nyer most értelmet.

Cézanne festményei eredendően a Mester belső tudatvilágában képződtek meg elsőként, majd vászonra kerülve, művészi intencióval felruházva képekké váltak, megtestesültek, azaz – a beltingi logika szerint – antropomorf alakzatként konstituálódtak. A festmények „autobiográfiá”-ja innen indul el, és legalább három szinten „él” tovább a művészet örökségként: *a)* múzeumok értékes műtárgyaiként; *b)* festményalbumokban fényképpé merevedve; *c)* a mindenkori személyes vagy közvetett (mediális-látens) befogadó észlelő-felidéző tudatában, emlékKÉPként (*máshol*-ként).

Jelen esetben ez utóbbival találkozunk. Kérdésként merülhet föl viszont bennünk: a festményekről való beszéd, ami a rabok között folyik, a személyes emlékezetből nem emelkedik-e át a kollektív emlékezetbe? Mivel a festmények nemcsak címükkel, hanem alakulástörténetükkel vannak jelen az elbeszélésben (a dialógusok releváns információkat közölnek a festményekről), ezért külön narratív betétként, *hüpotüsziszként* is működőképesnek bizonyulnak. Ugyanakkor még pontosabb talán, ha Hayden White *annales*-fogalmaként írjuk le ezeket a szövegdarabokat: „Az annalesek viszont úgy rögzítenek eseményeket, hogy nem jelölnek meg köztük semmiféle szükségszerű kapcsolatot, nem rendelkeznek jól azonosítható kezdettel és befejezéssel, fordulatokban bővelkedő cselekménnyel, központi narrátorral.” (Hayden WHITE, *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében*, ford.: Braun Róbert, in.: H. W., *A történelem terhe*, Bp., Osiris, 1997, 107.) White mellett érvel, hogy az annalesek is narratívák, csak hogy a fogalomnak nem a modern értelmében: „Az annalesek nem rangsorolják az eseményeket, a történés jelentése nem merül ki a kezdet vagy a vég pillanatára való vonatkozásában, és nincs egy olyan központi tudat, mely az egységes jelentés letéteményesévé válhatna. [...] Egy híres személyiség életéről csupán egyik és nem általánosítható módját képezik a történetmondásnak és a múlt megjelenítésének.”

Íme erre egy konkrét példa a műből:

Mindenesetre az ezernyolcszázkilencvenötös gyűjteményes kiállításán, melyet Volland rendezett, már falon volt... Valamelyik balkáni király, talán a szerb... meg is kérdezte Volland-tól, hogy: „Ez a maga mestere szép nőket egyáltalán nem tud festeni?”

A másik rab – magasabb, csontosabb férfi – elkerült egy szál kék virágot a fűben.

– *Bár király volt – igaza volt! Egyébként mi sem változik, mert ha úgy van, ahogyan én emlékezem, vagyis ha kilencvennégyben készült el a képpel, akkor nyugodtan szerepelhetett vele Vollard-ral kilencvenötben...*

– *Mindenesetre szerepelt... – mondta a másik –, de a Kártyázó-kat kilencvenkettőben festette, és ennek a befejezése előtt már kész volt a kép...*

A másik felemelte a kezét.

– *Tévedés...! A művész felesége kilencvennégyben készült el – de mesterünk kilencvenben kezdett hozzá, és erről nemcsak ő tett említést néhány levelében, hanem Choquet is így beszélt róla. Ami tehát megzavarhatta magát, az a négy esztendő volt, a kilencvenes témától a kilencvennégyes befejezéséig...*

– *Lehet... Így volna...?*

– *Egészen biztos...*

A *Halálnak* halálában Cézanne képei felszabadulnak a filmkép konvergenciája alól, ugyanis csupán a szereplők tudatában vannak csak jelen, ott képeződnek le, nem látjuk az idézett festményeket a filmben, holott erre a film médiuma lehetőséget adhatna. Itt a képről mint a Hiány jelölőjéről is beszélhetünk egyben.

Van még egy nagyon érdekes dolog, amire – Belting nyomán – érdemes felhívni a figyelmet: ahol a rabok mennek, az valós hely, ahová viszont a képzeletük segítségével elvonulnak, elmenekülnek (lásd: festészet, filozófia, mélylélektan, természetismeret), az egyfajta *imaginált helynek* tekinthető. (Vö.: Belting szavaival: „*A kép kiszabadítása primer anyagiságából [...] megnyitja a médium határait. Sejtjük, hogy a médiumot azért keltjük életre, hogy saját képeinket kapjuk vissza.*” Hans BELTING, *A médium transzparenciája*, in.: *Képanropológia*, Kijárat, 2007, 273–274.) Történetük az írói optikának köszönhetően egyfajta antipassióként jelentkezik a műben. A *passió-passzió* szenvedés-szenvedély szemantikai párosa szépen kirajzolódni látszik Cézanne kódobálási passziója és a *Kártyázók* című festmény kapcsán. (Itt léphet be a képbe egy intermediális kapcsolat Vincente Minnelli *A nap szerelme* [*Lust for Life*, 1956] Van Gogh életét bemutató filmjével. Itt sem a festmények a lényegesek, hanem a zavart elméjű festő története, ahogyan Sántánál is sok szó esik a Mester öregkori kedvteléseiről.)

Valamit azonban mégis elfelejtettem az előbb... mégpedig Cézanne-nal kapcsolatosan. Kódobálás, veder, bizonytalanság, kétség, aggodalom, magányosság, bánat, szomorúság és megaláztatás...? – Nézzen a nyolcszázkilencvennégyes Arckép-re! Aki kint a köveket dobálja, és nagy homloka a föld felé fordul – itt a képen, ó, istenem, nem megüli a jövő győzelmének ünnepét? Vagy ha úgy tetszik, a jövő győzelme bennem! Ez biztos! Ezt tudom! Ez dia-

*dal...! És akkor nem számít semmi! Ezt mondja a kép – vagyis kimondja a kép az örök és el-
solthatatlan, az elpusztíthatatlan és isteni erőt adó legnagyobb érvet: a bizonyosságot a jöven-
dő felől!*

A fent idézett szövegrészlettel zárul a Szinetár Miklós-féle adaptáció is: a Sánta-szöveg két helyen is az *ekphrasisz* alakzatát hangsúlyozza (Ezt mondja a kép... a kép kimondja...), konkrét képleírással nem, csak áttételes, az egyik szereplő szubjektív képolvadási javaslatával találkozunk.

** (Az előadás az Olvasható kép – látható szöveg elnevezésű konferencián hangzott el a debreceni Déry Múzeumban 2012. szept. 7-én.)*

2. számú függelék

(RENDEZŐI INTERJÚK)

2. 1. számú függelék

INTERJÚ SZINETÁR MIKLÓSSAL A *HALÁLNAK HALÁLA* CÍMŰ TÉVÉFILMJE KAPCSÁN

– *Az adaptációról mit gondol: egy forgatókönyvet másképp kell nyilván színpadra és másképp filmre alkalmazni...*

– Mindenki másképp csinálja. Szoktam volt mondani, hogy a rendező, ez a foglalkozás alig százéves, és nem lehet tudni, micsoda; mindenki másképp műveli, azért szoktam azt mondani, így definiálni, hogy a rendező, az egy „izé”: mindenkinek más az elképzelése, más a módszere, nagyon új keletű, nagyon friss dolog. Például nekem az mindig az elképzelésem, hogy teljesen át kell fogalmazni a dolgokat: filmre, televízióra másként kell megcsinálni, mint hogyha színház lenne, és ott is lehetőleg valamit ki kell találni, ami új és aktuális. Én abban hiszek, hogy az eredeti műtől – főleg ha remekműről van szó – nem szabad elrugaszkodni, tehát az eredeti mű ellen, vagy olyat, ami abban nincs jelen, olyat nem szabad csinálni. Annak van egy világa, egy mondanivalója, azt meghamisítani – amit nagyon sokan csinálnak –, azt én nem szeretem.

– *A Filmkultúra 1970/2. számában, a Kossuth-díj után írtak önről egy flekknyi cikket, és a cikkíró azt emelte ki, hogy Szinetár Miklós a maga természetességében gondolja a művet, és ez lehet a rendező titka.*

– Igen, én *Az ember tragédiájáért* kaptam a Kossuth-díjat.

– *Ezek szerint negyvenkét éve semmi nem változott rendezői hitvallásában...*

– Borzasztó banális példát mondok: én annak vagyok a híve, hogy ha elmegyek egy vendéglőbe és rendelék egy bélszint, akkor ahhoz ki kell találni, hogy ilyen mártás, olyan mártás illik, de nem lehet rákenni sajtot. Tehát nem lehet meghamisítani, mindig valami újat ki lehet hozzá találni, mindig lehet variálni, mindig hozzá lehet valamit ADNI; az a legfontosabb, ami csak a mára jellemző, az aktualitás nagyon fontos, de úgy, hogy az eredeti megmaradjon, de azt sohase úgy, hogy elvenni belőle.

(...) Mert még valami, ami a színházat minden mástól megkülönbözteti: a színház mindig ma történik, szóval egy film, ha nem sikerül – illetve sikerül, de nem fogadják el –, megbukik, akkor elteszik a dobozba és húsz év múlva előveszik, és mindenki el van tőle ragadtatva. Ugyanígy egy festménytől vagy egy regénytől, azok maradandó dolgok... A színház nem:

a színháznak ott és akkor kell sikert aratnia. A darab nem, a darab megmaradhat, de maga az előadás, a dolog színházi része: az *hic et nunc*, az itt és most történik.

– *Hogyan emlékszik Sánta Ferencre?*

– Nagyon kevés kapcsolatunk volt: nagyon határozott ember volt, aki nagyon fontosnak tartotta, amit csinált; és nagyon igényes volt, hogy ezt hogy valósítják meg, olyan kemény, szigorú ember volt; de életünkben négyszer találkoztunk.

– *Egyszer sem jelent meg a forgatáson?*

– Nem, megnézte a filmet, nagyon tetszett neki, azt mondta, hogy ezt csinálta, vállalta, nagyon örült neki.

– *Díjakat is kapott a Halálnak halála, megvolt tehát az elismerés mindkét oldalról...*

– Olyannyira, hogy egy szokás ebben a szakmában, hogy akármiről szól a díj, azt a rendező kapja meg. Nos, hát a legjobb forgatókönyv díját is megkapta, én elhoztam az Arany Nimfát Monte Carlóból, 70-ben, és a Feri megjelent nálam, és kikövetelte, hogy neki kell a díj. Így hát odaadtam neki, most a családjánál van talán...

– *De nem sérelmezi?*

– Nem... de nekem is van díjam erről, amit én kaptam, a Katolikus Televízióknak a díját, azt meg nekem adták, nagyon jelentős díj: az Ezüst Galamb.

– *Ha már a díjaknál tartunk: melyik díját tartja a legjelentősebbnek?*

– Triesztben nyertem *Az erőd* című filmre a legjobb rendezés díját, Prágában nyertem a legjobb rendezés díját *A Kékszakállú herceg vára* filmemre, és erre, a *Halálnak halálára* nagyon büszke vagyok, mert a 70-es években, egy szocialista országból Monte Carlóban egy katolikus díjat megnyerni, az azért nem semmi...

– *Érdekes kontextus...*

– Igen, kaptam is itthon érte megjegyzéseket... nem voltak itthon boldogok, se a film-től, se a díjtól.

– *Miért fekete-fehér a tévéjáték?*

– Akkoriban nem nagyon voltak színes televíziók, de nem bánom... van egy nagyon szép filmem, Lengyel Józsefnek az *Igézője*, nagyon szép, színesben készült, s annyira megkoptak a színek... tudniillik a színek kopnak, a régi technikájú filmek...

– *Nem lehet felújítani őket?*

– De, csak nagyon keveset újítanak föl, drága multság.(...)

– *Akkor Sántában is ez fogta meg önt, hogy minden műve az életről szól...*

– Hogyne... gyönyörű három novella... Ott én azt találtam ki, és szemben azzal – mert akkor az már nagy divat volt, hogy minden legyen olyan gusztustalan, olyan ronda –, azt találtam ki, hogy ez a három szörnyű történet valami idilli, gyönyörű környezetben játszódjon...

– *A zene is olyan idilli, egy Beethoven-szonáta talán...*

– Igen... Teljes idill.

– *Akkor ez a magyarázata annak, ami engem egy picit zavart a Náciknál, hogy történik a „vallatás”, és a háttérben az a csodaszép szimfonikus melódia. Miért?*

– Hát mert arról szól, hogy itt van ez a világ, ami gyönyörű, és ebbe jön bele az a szörnyűség... hát a kontra, hát mint a Petőfinél a kontraszt... Én mindig a kontrasztot igyekeztem megmutatni. Nálam az nagyon fontos volt, a kontraszt... Utoljára mondok kulináris példát: én imádom a kínai konyhát: szóval együtt a savanyút és az édest, az erőst... Én mindenben azt szeretem, ami ellentmondásos, ami olyan kontrasztos.

(2012. augusztus 31.)

2. 2. számú függelék

INTERJÚ GÖDRÖS FRIGYESSEL A *HALÁLNAK HALÁLA* CÍMŰ RÖVIDFILMJÉVEL KAPCSOLATBAN

– *Mit kell tudni a vizsgafilm műfajáról?*

– A film nem vizsgafilmként készült. Akkor még az adott tanulmányi év felénél jártunk, és akkor úgy volt, hogy akiknek adódott valami ötlete, lehetségessé vált, hogy az úgynevezett „zenei kisfilm” keret terhére elkészítsen egy rövidfilmet. Az elkészült munka ugyan nem zenei ihletésű, de rövid, és a terjedelmétől független totalitás. Felfoghatjuk úgy, mintha egy végzetes „anziksz” lenne, egy „kimetszés” valamelyik magyar történelmi rémkorszakból. A megjelenítés így is fikció – a halálraítélteket a valóságban nem egy ór kísérte végtelen utakon át, de talán érthető, hogy akkor ezzel nem foglalkoztunk a történeti hitelesség mércéje szerint.

– *Honnan jött a Sánta-novella mint irodalmi nyersanyag ötlete?*

– Sánta Ferenc novelláskötete nekem megvolt otthon, így azután én álltam elő az ötlettel. Izgatott minket, hogyan lehet ebben a beszélgetésben érzékeltetni a két, halála felé bandukoló szereplő borzongató, már-már kozmikus pokoljárását, melynek során szertefoszlik a végzet, beragyogja, átvilágítja az intellektus varázslatos ereje. Ortega y Gasset egy mondata jut az eszembe (akkor még nem gondoltam erre), amikor azt mondja: „Az intellektus természeténél fogva örökké élni kíván.”

– *Milyen technikai újításokra adott lehetőséget a kisfilm?*

– Vizsgafilm tehát ez nem volt. Technikai értelemben izgatott minket, hogy egy hosszú „fahrt” alatt (sínen mozgatott kocsi, amelyen helyet foglal a kamera) hogyan mozognak a színészek, hogyan tudnak megbirkózni a szöveggel, egyáltalán: hiteles lesz-e az egész? Magunkat is vizsgáztattuk ezzel. Az idő szürke volt és hideg. Kevés próbát lehetett csinálni. Rábíztuk a színészekre a feladatot. Nem mondhattuk, hogy most menjenek vissza a kiindulópont, egy kilométerrel távolabbra, és kezdjük újra a jelenetet. Az alapvető technikai probléma az volt, hogy az ő járásritmusuk megfelel-e a kamera haladási ritmusának. Ha nem, kisétnak a képből.

– *Az őr nevét nem közlik sehol...*

– Az őr nevét nem tudom. Tóth volt a családi neve.

– *Bemutatták valahol a filmet? Volt valamilyen visszhangja?*

– A filmet sehol nem mutatták be, tekintve, hogy belső műhelymunka volt. Ebből következően semmiféle visszhangja nem volt. A nyersanyag: Orwo NP-55, fekete-fehér. A ka-

mera Arriflex 35. Operatőr osztálytársam Magyar Dezső. A téma vezető tanára: Petrovics Emil. A film körülményeiről nem tudok többet mondani. Egy szürke nap negyvenöt évvel azelőtt...

(2012. július 17.)

2. 3. számú függelék

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

(2013. augusztus 15.)

2. 4. számú függelék

BESZÉLGETÉS KATKICS ILONÁVAL

A *MÉCSEK* CÍMŰ TÉVÉFILM KAPCSÁN

- *Sánta Ferenc Mécsék 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. Ulickaját...
- *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.)

3. számú függelék

KOCZKÁS SÁNDOR SÁNTA FERENCCEL KÉSZÍTETT TÉVÉINTERJÚJÁNAK SZÖVEGES ÁTIRATA

– *Sánta Ferenc új kötete, amely egy korábbi kötet népszerűbb, nagyobb példányszámú kiadása, az Isten a szekéren című kötet válogatás az író eddigi elbeszélő életművéből, novelláiból. E kötet utószavában Sánta Ferenc arról beszél, arról ír, hogy szigorú válogatást készített. Szigorú egy író a saját műveivel szemben? Szigorú, valóban, mert korábbi két novelláskötetéből is később készült novellái közül nem mindent válogatott be. Mi lehet ennek a szigorúságnak a tartalma? Miért rostálta meg Sánta Ferenc korábbi írásait, miért csak azokat adja most újra a közönség elé, amely ebbe a kötetbe belekerült? Nyilvánvaló, e szigorúság mögött egy határozott felfogás és egy határozott írói magatartás húzódik meg. Megkérdezem Sánta Ferencet, mi vezette ebbe a válogatásba és általában eddigi közel két évtizedes írói pályáján? Az írói magatartásnak milyen fölfogása?*

– Ez a szigorúság, amivel a novelláimat válogattam, az tulajdonképpen az írói hitvallásról és az írónak a dolgáról való szigorú hitvallás. Igyekeztem, amennyire tehetségemtől és erőmtől tellett, hűséges maradni az irodalomnak a legjobb hagyományaihoz. Én az irodalmat igen-igen fontos dolognak tartom. Olyan dolognak, amely az emberiség számára nélkülözhetetlen, és amely az emberiség számára igen nagy hasznot jelenthet.

– *Miben?*

– Elsősorban és talán kizárólagosan is abban, hogy az irodalom e változó időkben is bármilyen körülmények között is az örököt és a változatlant hirdeti az emberiségnek.

– *Erkölcsei tartásban?*

– Tulajdonképpen az, ami az irodalomnak a legnagyobb penzuma, és amihez a következően tisztességes írók ragaszkodtak, és amit nekünk, az íróknak az életműve jelentett, az azonos az erkölcsiséggel. Pontosabban ezt úgy fogalmaznám meg: az író minden művében szüntelenül elvégzi az emberiségnek azt a funkcióját, hogy önmagát figyelmezteti, önmagának példát nyújt föl arra, hogy tisztességesen kell élni, becsületesen kell élni, az erkölcsi törvények betartásával kell élni.

Az, amit az iskolákban úgy tanítanak, hogy költői igazságszolgáltatás, tehát írói igazságszolgáltatás, az tulajdonképpen nem egyéb, mint évezredek vagy évszázadok óta író vagy költői művekben a jónak, a becsületesnek, a tisztességesnek a felmagasztalása, és a rossznak az elítélése. Ez még abban az esetben is így van, hogyha valamely vagy némely műben a jó, tisztességes, az erkölcsös, a becsületes az elbukik a gonoszság áldozataként. De az író ezt a

bukást is úgy ábrázolja, hogy az értelmes ember, amikor letette a könyvet, akkor szíve és értelme szerint ő maga is a jót magasztalta fel, és elítélte a rosszat.

– Ha jól értettem a szavaid, akkor lényegében az író mindenekelőtt egyfajta erkölcsi szférához kapcsolódik, az író tehát az emberiség belső lelkiismeretét, az emberiség erkölcsi jobbérzését próbálja újra meg újra megszólaltatni, változhat a téma, hogy hogyan és mikor...

– Ez rendkívül fontos. Enélkül nem lehet meg a nemzet, és e nélkül a szolgálat nélkül – tehát a nemzetnek a szolgálata nélkül – nem lehet meg az író sem. De mielőtt erre elmondanám a magam gondolatait, szeretnék visszautalni egy félmondatodra: azt, hogy az író és az írói alkotás az embernek a jobbik énjét szeretné megszólaltatni. Én nem nagyon tudom így különválasztani az embernek a jobbik és a rosszabbik énjét, legalábbis ebben a vonatkozásban nem. Ha valamiben mélységesen hiszek – és úgy gondolom, ez a legtöbb írónak ez a hit a sajátja –, akkor ez az én hitem, az, hogy az ember jó. Ezt úgy tessék érteni, hogy az emberiségnek a túlnyomó többsége, az jó. Ha valaki kételkedne most ebben a pillanatban, hogy mondom, az gondolja végig az életét, gondolja végig a környezetét, a családját: apját, anyját, szomszédjait, rokonságát; az egész életét gondolja végig, és akkor igazolva látja, hogy több jó emberrel találkozott és több jósággal találkozott, mint amennyi rosszal. Csak mindannyian hajlamosak vagyunk arra – és ez természetes emberi dolog –, hogy a rosszat, a rossz okozta fájdalmat, azt jobban megőrizzük önmagunkban. De az ember, az úgy születik, hogy a jóra való hajlandóságnak a képessége benne van. Mégpedig úgy, ahogy például az ember két lábbal születik, de nem tud még menni; ha férfiről van szó, akkor nem születik szakállal vagy bajusszal, de azzal a potenciával, azzal a képességgel születik, hogy előbb-utóbb elkezd járni, elkezd menni, és ha férfiről van szó, akkor előbb-utóbb kinő a szakálla és a bajusza. Az emberben való jóra való képesség, az embernek az a tulajdonsága, hogy a jót el tudja választani a rossztól, egy bizonyos életkor elérése után ez olyan természetes sajátja az embernek, mint a földnek az, hogy föl lehet szántani és terem. Ami pedig, hogy visszatérjek a másik kérdésedre, az írónak a feladatát a nemzet dolgában, ami ezt a kérdést illeti, egy rendkívül fontos dolog ez is. Erkölcsi dolog, ha meggondoljuk, hogy egy egész világ megváltására például, vagy egy igen nagy közösség megváltására nem indulhat és nem alkalmas az az ember, bármi tehetséggel is rendelkezzen, aki a maga szűkebb közösségét nem szereti szívének és értelmének minden erejével. Úgy is fogalmazhatnám: abban az útban, amit az értelmes és felelős ember az embernek a szolgálatában maga elé tűz, nem lehet kihagyni e szakaszokat. Nem lehet kihagyni a felelős és kötelességet érző embernek, aki valóban erkölcsösen és mások szolgálatában akar élni, nem lehet kihagyni a családnak a szolgálatát: a feleségnek, a gyereknek, a legszűkebb értelemben vett családnak a szolgálatát, ugyanígy nem lehet kihagyni a nagyobb közösségnek, a nemzetnek a szolgálatát, amelyiktől a nyelvet kapta, amelyik eltartja őt, amelyiknek

a közegében dolgozik. Aki erre nem alkalmas, aki erre nem felel meg, az nagyobb célokért is hiába indul, mert nem lesz hitele. Magyarán mondva: kisebb közösségben nem tanulta meg a közösségben való munkát, akkor nem lesz alkalmas a nagyobbra sem. Ez a mi körülményeink között az én számomra azt jelenti, hogy a magam értelmével semmiképp nem tudom elfogadni annak az embernek a hasznosságát, aki az egész emberiség megváltásáért a szocialista eszméknek a jegyében akar munkálkodni, de ugyanakkor a nemzetének a szolgálata ugyanilyen mély erővel, ugyanilyen mély hittel értelmének, szívének minden buzgóságával nem él benne. Az író, amikor a nemzetét szolgálja, akkor tulajdonképpen ennek az erkölcsi kötelességnek tesz eleget, hogy a nagy szolgálatot úgy legjobb végezni, hogy ha elkezdjük a legközelebbi környezetben.

– Az a körkörös szolgálat – hogy egy kicsit néven nevezsem, tehát azt, hogy a kis közösség tart állandóan a nagyobb felé –, ez Sánta Ferencnek írásaiban egyre inkább meggyőződése, egyre inkább jellemzője, sajátossága, ahogy fokozatosan az életmű kibontakozott. Kérdés, hogy ez a fajta írói magatartás, amit munkáid során és egész magatartásodban képviselsz, talál-e követőkre?

– Mielőtt arra a kérdésre válaszolnék, hogy legjobb hagyományunkhoz csatlakozó irodalmunk olyan szinte, amelyet a társadalom és a nemzet elvárhat tőle, napjainkban tovább él-e, szeretném elmondani, hogy mi mindannyian, akik ennek a népnek a körébe születünk íróknak, bizonyos értelemben igen szerencsésnek mondhatjuk magunkat. Ennek a nemzetnek a történelme oly szorításba kényszerítette a tisztességesen gondolkodó embert, a tisztességesen gondolkodó írókat, végig az évszázadokban, hogy nehéz is volt gazembernek lenni. Uraink elnyomtak bennünket, nem szerették ezt a népet, még a nyelvet is szégyellték; az idegen hatalmaknak a királyai, helytartói pedig mindent elkövettek azért, hogy szabadságtól megfosztva, nyomorúságban éljünk. Ilyen körülmények között a nép – a forradalmak néhány pillanatától eltekintve – nem számíthatott másra, nem adhatta másnak a bizalmát, csak az íróinak. És az írók ebben az országban ezt a kötelességüket mindig hiánytalanul teljesítették is. Ez a kifejlődött erkölcsi készség az írókban azt jelenti, hogy mindig készen voltak arra, hogy az elnyomó hatalomnak teljes erkölcsi erővel szemben álljanak, mint ahogy a megváltozott körülmények között készek arra, hogy a népért, a nép felemelkedéséért dolgozó hatalomnak szövetségesei és segítői legyenek. Ezt a hagyományt és a hagyománynak ezt a jobbik részét úgy vélem, hogy a mai irodalom teljesíti. A költészetünknek a folyamatossága, az kitűnő tehetségekkel úgy látszik, hogy biztosítva van. Olyan kitűnő tehetségek nőttek föl az utóbbi néhány esztendőben, akik mind kétkezi embereknek a gyermekei, akik a szegénységből jöttek, akiket már ez a rendszer nevelt, akik diplomát szereztek, tehát eleget tettek annak a küldetésnek, hogy a szegénységből jöttek és jussanak föl sok nehézség árán is, de az értelemnek a magaslataira,

ezek produkálják azt a költészetet, amit a nemzet és az egész magyar közélet elvár tőlük. A próza, az később fog megszólalni. De abból a precedensből indulok ki, hogy minden történelmi időben, a történelmi idők során mindvégig a nagy irodalmi virágzások úgy történnek, hogy először a költészet szökik szárba. A költő, az fiatalabb korában szólal meg, de csodagyerek prózáiró nem nagyon van, mint ahogy csodagyerek orvos sincs. Csodagyerek költő vagy csodagyerek zongorista, az akad, és ha elhisszük azt, hogy most a mi napjainkban néhány húszéves költőben jelentkezett a virágzása a költészetnek, akkor bizonyosak lehetünk benne, hogy hamarosan, néhány év múlva ugyanebből a nemzedékből való prózáirók is meg fognak szólalni. Én ebben a legmélységesebben hiszek.

– *Kedves nézőink! A továbbiakban Sánta Ferenc munkáiból ismerhetünk meg néhány alkotást: a Téli virágzást művészi tolmácsolásban, előadásban, két másik novellát pedig megfilmesítve, mégpedig Sánta Ferenc forgatókönyve alapján. Az egyik, amely azonos című a kötetben is található novellával, Az öreg ember és a fiatal, a másik a Sok úr, egy paraszt című novellának filmváltozata: Szürke, sárga. Ezekben az írásokban sorsa szorításában, a döntés pillanatában ragadtatik meg egy vagy több ember.*

(1973. március 14.)

4. számú függelék

SÁNTA FERENC: *EMBER ÉS ÍRÁS*

Én most igen szigorúan szeretnék fogalmazni, és nagyon nagy felelősséggel azt mondani, hogy felejtünk el egy időre verset írni. Ezt magyarul, magyar irodalomban, magyar embernek, magyar nézőnek mondani, én tudom, hogy nem könnyű dolog. Nem is gondolom egészen komolyan. Inkább úgy, hogy minden figyelmünket, közhangulatunkat, közfigyelmünket irányítsuk abba az irányba, hogy líránkhoz, muzsikánkhoz méltó magyar próza nőjön föl, mert másképp nem jutunk el az Értől az Óceánig.

És még valamit említenék meg. Minden művünkön rajta van nemzeti alkatunk, az teremt, magán viseli nemzeti karakterünket. De mindaz, amit ebből az alkatból, ezzel a karakterrel csináltunk, az vissza is hat jellemünkre. És én azt hiszem, hogy a lírának a nemes indulata mellett igen nagy szüksége lenne arra, hogy a prózának a szigorú realizmusa, az hasson vissza, és váljon majd nagyszívűvé, nagy dobogású természete mellett. Úgy érzem, hogy a történelmi idő a nagy magyar regény megteremtésére érkezett. Ebben igazol az, hogy nagy lírikusaink helyére, öreg lírikusaink mellé csodálatosképpen, legnehezebb körülmények között is felnőtt az a fiatal nemzedék, amely folytatja a magyar lírát. És valahányszor ez így volt nemzeti irodalmunk történetében, kis késéssel, pár lépéssel később mindig jelentkezett a prózának a nemzedéke is. Németh László, ez a csodálatos tudású ember azt mondta sok esztendővel ezelőtt, hogy az európai irodalomnak a következő lépése, az itt lesz Kelet-Európában. És különösképpen ugyanazt mondta a nyugtalan elméjű és igen érdekes tehetségű Sartre is. Azt mondta, hogy Kelet-Európában születik majd meg az új regény, ugyanazt, amit Németh László. A történelemnek az a szorítása, amelyik Kelet-Európát évtizedek, évszázadok óta kényszeríti töprengésre, gondolkodásra, nagy indulatoknak, nagy szenvedéseknek, nagy fájdalomnak konzekvencialevonására, ez érett meg azzá, hogy itt valóban olyan regény szülessen, olyan prózairodalom szülessen, ami a világnak is újat tud mondani. Ezen belül mi magyarok ezt akkor leszünk képesek megtenni, ha nemzeti gondolkodásunkba és nemzeti dolgainkról való gondolkodásunkba beépítjük még szerveesebben a kelet-európai tudatot is.

(Elhangzott az MTV-ben: 1970. 09. 17-én)

MELLÉKLETEK

1. számú melléklet

Sánta Ferenc novellái

I. INDULÁS (1954–1956)

1. *Sokan voltunk* (1952/ Irodalmi Újság, 1954. március 13.)
2. *Kicsi madár* (Új Hang, 1954/5., 43–46.)
3. *Naphoz érő tűz* (Csillag, 1954/8., 1449–1455.)
4. *Emberavatás* (Csillag, 1955/2., 287–291.)
5. *Ezerkilencszáznegyvennégy* (Új Hang, 1955/5., 27–32.)
6. *Puchner* (Új Hang, 1955/6., 35–40.)
7. *Objektív nehézségek* (Csillag, 1955/8., 1559–1571.)
8. *Tündérvilág* (Új Hang, 1955/9., 26–27.)
9. *Örökség* (Téli virágzás, 1956)
10. *Mári* (Téli virágzás, 1956)
11. *Buzgó Péter üdvözlete* (Téli virágzás, 1956)
12. *Útközben* (Téli virágzás, 1956)
13. *Téli virágzás* (Téli virágzás, 1956)
14. *Mécsek* (Téli virágzás, 1956)
15. *Szalma-boldogság* (Téli virágzás, 1956)
16. *Kakaó* (Új Hang, 1956/6., 14–16.)
17. *Az öreg ember és a fiatal* (Művelt Nép, 1956/23.)

II. VÁLSÁG-SZAKASZ (1956–1959)

18. *Kicsik és nagyok* (Kortárs, 1958/3.)
19. *Érzelmes emlékezés* (Nők Lapja, 1958/18.)
20. *Sárga virág, kék virág* (Magyar Ifjúság, 1958/9.)
21. *Tyúk és kakas* (Kortárs, 1959/10.)

22. *A csillagokig* (Népszava, 1959/287.)

23. *Bíró Juli* (ÉS, 1959/21.)

24. *Olasz történet* (ÉS, 1959/35.)

III. KITELJESEDÉS (1960–1964)

25. *Szegény leány, szegény legény* (Kortárs, 1960/2.)

26. *Föld* (ÉS, 1960/27.)

27. *Föld, csillag*

28. *Hold*

29. *Nácik* (Kortárs, 1960/5.)

30. *Sok úr, egy paraszt* (Nők Lapja, 1960/31.)

31. *Mag a tarlón*

Filmnovella: *Az első lépés – Részlet egy filmnovellából* (Új Írás, 1961/8., 685–692.)

32. *Isten a szekéren* (Új Írás, 1963. december 21., 1049–1055.)

33. *A Müller család halála*

34. *A veder* (Új Írás, 1963/11., 1330–1339.)

35. *Halálnak halála*

36. *Ősz* (Kortárs, 1964/2., 286–289.)

37. *Mirjám* (Napút, 2013/1., 7–9.)

2. számú melléklet

Az MTVA az  a  az  és az 
médiaszolgáltatója és vagyonkezelője.

MTVA

MŰSORADATLAPOK

2. 1. számú melléklet

(*Sokan voltunk*)

Egyedi azonosító: 07180_FI_070217 FILMI/03730

Kód: 0000000*66 Terj.: 020:35

Technikai jellemzők

Adásminőség : Adásra alkalmas

Film: F-08011, ff, 16 sepmag 235 m

An.Béta: E-52598, 71:00-91:35, Mono ch1 ch2 adáshang, ff

Dg.Béta: G-01373, 71:00-91:35, Mono ch1 ch2 adáshang, ff

DVD: VD-10014

=====

Sorozatcím: Irodalmi képeskönyv

Egyedi cím: Sokan voltunk

Gyártó orsz.: HUN

Gyártó cég: MTV

Nyelv: magyar

Műfaj: tévétváltozat

Első adás: 1966.10.25/0/00:00

T a r t a l o m

A székely nép körében nagy nyomorúság idején szokás volt, az ősi, történelem előtti korszakból maradt népi rítus szerint, hogy az öregek az éhségtől megmentik a családot, önkéntes halálba mentek. Felmentek a hegyek közé és a Búdös barlang mélyén, ma már pontosan vegyelemzett gázokba merültek.

Színész: Görbe János; Maklári János; Szemes Mari; Misoga László; Leitler Zoli

Dramaturg: Szántó Erika

Író, költő: Sánta Ferenc

Rendező: Dömölky János

Operatőr: Lukács Lóránt

Díszletterv.: Kézdy Lóránt

Gyártásvez.: Szenteczky András

Egyéb mkész.: Pelárik Éva

Kieg. szöveg.: *** Átemelt Kód: Irod. és drámai **

Dokumentálta: BA

2. 2. számú melléklet

(Halálnak halála)

Egyedi azonosító: 21860_FI_070217
FILMI/11790

Kód: 2500161*02 Terj.: 041:05

===== Technikai jellemzők =====

Film: F-12174, ff, 35 comopt I-V.f.1250 m, negatív

An.Béta: E-08524, 01:00-42:05, ff

Dg.Béta: D-95935, 01:00-42:05, ff

VHS: K-06167

=====

Egyedi cím: Halálnak halála

Gyártó orsz.: HUN

Gyártó cég: MTV

Nyelv: magyar

Műfaj: tévéfilm

Első adás: 1969.11.27/0/20:20

További adás: 1970.03.11/0/21:40; 1974.02.05/2/20:50; 1982.04.09/1/16:53;
1995.07.15/1/00:00; 2000.03.24/2/18:00; 2002.05.22/1/23:07

T a r t a l o m

Bevezetőt mond az író. Sánta Ferenc három novellájának tévéfilm változata /Nácik, A veder, Halálnak halála/, amelyben a kegyetlenséggel, erőszakkal küzdő, de győzni tudó embert mutatja be. I. felvonás: A nácik. Tartalma: a nácik idomítási módszerét, az ember lelki nyomorítását mutatja be. Két fegyveres keres valakit a faluszéli kis háznál, ahol egy öreg bácsi és egy kisfiú élnek csendben. Faggatják az öreget is és a gyereket is, hogy nem láttak-e erre felé valakit. A válasz tagadó, de a gyereket ráveszik, hogy a kecskét kutyanak mondja és úgy becézze mintha a kutya lenne. Szereplők: Horváth Tivadar, Molnár Tibor, Siménfalvy Sándor, Elisztratov Jóska /gyerekszínész/. II. felvonás: A veder című novella: a fiatal őrmester egyedül műveli a megölt polgármester szőlőjét. A veder egyszer nem kerül a megszokott helyére ezért a fiú megbünteti, lelövi és eltemeti. A történet a III. felvonásban folytatódik és ott befejeződik. III. felvonás: A veder folytatása. Szereplők: Blaskó Péter, hangban Kálmán György. IV. felvonás: Halálnak halála című novella. Tartalma: Két kulturált politikai foglyot kísér a műveletlen őr, aki hallgatja a rabok beszélgetését és bosszantja, hogy nem érti miről beszélnek. Ezért többször megbünteti őket, miközben az őr ezt sem veszi jó néven. A történet az ötödik felvonásban ér véget. V. felvonás: az előbbi novella folytatása.

Riportalany: Sánta Ferenc író

Színész: Horváth Tivadar; Molnár Tibor; Siménfalvy Sándor; Jelisztratov Szergej; Blaskó Péter; /Kálmán György/; Mensáros László, Kállai Ferenc; Vajda László

Dramaturg: Katkó István

Író, költő: Sánta Ferenc

Forg.k.író: Sánta Ferenc

Rendező: Szinetár Miklós

Operatőr: Halász Mihály

Díszletterv.: Soltész Endre

Jelmezterv.: Csomós Mihályné

Gyártásvez.: Bodonyi István

Vágó: Szathmári Piri

Zenei szerk.: Palásti Pál

Kieg. dokum.: 1968-as film.

2. 3. számú melléklet

(A Müller család halála)

Egyedi azonosító: 17817_FI_070217
FILMI/10132
Kód: 0000000*72 Terj.: 084:49

===== Technikai jellemzők =====
Adásminőség : Adásra alkalmas
Film: F-16290, ff, 35 comopt I-VI.felv. 2548 m
An.Béta: E-16732, 01:00-85:49, Mono CH1 CH2, ff
Dg.Béta: D-97955, 01:00-85:49, Mono CH1 CH2, ff
VHS: K-07231
=====

Egyedi cím: A Müller család halála
Gyártó orsz.: HUN
Gyártó cég: MTV
Nyelv: magyar
Műfaj: tévéfilm

Első adás: 1972.10.13/1/20:00
További adás: 2002.08.31/2/23:00

T a r t a l o m

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.

Színész: Kállai Ferenc; Bulla Elma; Törőcsik Mari; Bánffy György; Kozák András; Madaras József
Dramaturg: Sipos Tamás
Író, költő: Sánta Ferenc
Rendező: Mihályfi Imre
Operatőr: Halász Mihály
Díszletterv.: Duba László
Jelmezterv.: Forgó Teréz,
Gyártásvez.: Ónodi György
Felvételvez.: Budai Attila
Vágó: Selmeczi Vera
Hangmérnök: Erdélyi Gábor
Fővilágosító: Ledniczky Károly
Egyéb mkész.: Égenhoffer Tibor építész, Németh Éva berendező, Török Ilona a rendező munkatársa

Kieg. szöveg.: *** Átemelt Kód: Drámai ***

2. 4. számú melléklet (*Kicsik és nagyok*)

Egyedi azonosító: 23132_FI_070217 FILMI/12352

Kód: 0000000*71 Terj.: 047:15

===== Technikai jellemzők =====

Adásminőség : Adásra alkalmas

Film: F-15550, sz, 35 comopt 3 felv. 1414 m

An.Béta: E-35096, 01:00-48:15, Mono CH1 adáshang,CH2 nemzetközi hang, sz

Dg.Béta: G-01060, 01:00-48:15, Mono CH1 CH3 CH4 adáshang,CH2 nemzetközi hang, sz

VHS: K-10457

=====

Egyedi cím: Kicsik és nagyok

Gyártó orsz.: HUN

Gyártó cég: MTV

Nyelv: magyar

Műfaj: tévéfilm

Első adás: 1972.02.18/1/20:00

További adás: 1986.01.07/1/11:10

T a r t a l o m

1. **Tündérvilág:** a mosóteknő fölött görnyedő parasztasszony a maga teremtette világban táncol már-már az eszeveszettségig. Kicsi fia szemtanúja a háborodott táncnak és nem érti anyja viselkedését. (Horváth Teri, Burján János). 2. **Sárga virág, kék virág:** A világból kiábrándult csavargót ráveszi a kislány, hogy hallgassa meg énekét és szedjen neki virágot. (Koncz Gábor, Bordás Yvette)Városkép a gyártelepről és a lakótelepről. 3. **Kicsik és nagyok:** két kisgyerek - kisfiú és kislány - játsszák a téren a felnőttek családi életét, a részeges családfőt haza várja felesége, majd elszedi pénzét, mint ahogyan anyjától látta, s a koravén gyerekek a játék baba előtt elszégyenlik viselkedésüket. 4. **A csillagokig:** a pesti férfinak tejet hord a falusi lány, s közben beszédbe elegyedik vele. Faggatja a felnőttet, hogy valójában látta-e a fővárost, az igazi hajókat, végül a kislány olyan ismeretekről tesz tanúságot, hogy a felnőttet is meghökkenti.

Színész: Horváth Teri, Burján János

Koncz Gábor; Bordás Yvonne;

Kiss Gabriella; Jeliztratov Szergej;

Szilágyi Tibor; Terzics Olga

Dramaturg: Katkó István

Író, költő: Sánta Ferenc

Zeneszerző: Tamássy Zdenkó

Rendező: Nemere László

Operatőr: Mezei István

Díszletterv.: Duba László

Jelmezterv.: Forgó Teréz, D

Gyártásvez.: Hranitzky Tibor

Felvételvez.: Boros István, Steiner László

Vágó: Selmeczi Vera

Hangmérnök: Noszek János

Fővilágosító: Fonyódi Tibor

Egyéb mkész.: Török Ilona a rendező munkatársa

Kieg. dokum.: Készült a Magyar Televízió megbízásából a MAFILM műtermében 1971.

Kieg. szöve.: *** Átemelt Kód: Irodalmi ***

Rögzítette: hági

2. 5. számú melléklet

(Nyitott könyv)

Egyedi azonosító: 12035_FI_070217
FILMI/07012

Kód: 0000000*73 Terj.: 071:00

===== Technikai jellemzők =====

Film: F-17226, ff, 16 sepmag I-IV.f.790 m,pos

=====

Sorozatcím: Nyitott könyv

Egyedi cím: Sánta Ferenc:Isten a szekeren

Gyártó orsz.: HUN

Gyártó cég: MTV

Nyelv: magyar

Műfaj: dramatikus összeállítás

Első adás: 1973.03.14/0/00:00

További adás: 1999.05.01/2/20:30

T a r t a l o m

Felirat. Koczkás Sándor irodalomtörténész beszélget Sánta Ferenc íróval. A legújabb novellás kötete válogatás. Az írói magatartásról, amely az író hitvallása is: a szigorúság, erkölcsösség. Sánta a szocializmusért és a népért való harc egységéről, a felelősség vállalásáról és az írói folytonosságról beszél. II. felvonás: 1. **Szürke, sárga:** a novella tévéváltozata egy bírósági tárgyalásra megidézett vendéglős és a vádlott szegény ember kihallgatását idézi fel. A szegény ember szavai szerint a szürkék, azok a kereskedők, a sárgák pedig az intéző urak és mezőgazdászok. Neki egyre megy, mindkettő véret szívja (Kenderesi, Deák, Benkóczy, Pongrácz, Szénási). III. felvonás: 2. **Téli virágzás:** a novella tartalma a téli viharban útra kelt ember gondolatai a "furcsa" világról (Piros). IV. felvonás: 3. **Az öregember és a fiatal:** az öregember tanítja a fiatalt a hóhér mesterségre, hogyan kösse meg a kötelet, milyen legyen a hurok, közben beszélgetnek, a fiatal elmondja, hogy ismer egy lázadót, aki mindig a szegényeken segített, de börtönbe csukták. A fiú szeretne megfelelni munkájának, mert meg akar élni. Kopogás hallatszik, hozzák az elítéltet. A fiatalembernek kell felakasztania, de annak földbe gyökeredzik a lába, mert azt az embert látja maga előtt, aki a szegényekért küzdött (Blaskó, Iványi, Juhász, Szilágyi).

Színész: 1.Kenderesi Tibor; Deák Sándor; Benkóczy Zoltán; Pongrácz Imre; Szénási Ernő;
2.Piros Ildikó;
3.Blaskó Péter; Iványi József; Juhász Jácint; Szilágyi Tibor

Szerkesztő: Katkó István

Író, költő: Sánta Ferenc

Rendező: Horváth Z. Gergely

Operatőr: Németh Attila

Díszletterv.: Wegenast Róbert

Vágó: Hertzka Vera

Kieg. szöveg.: *** Átemelt Kód: Irodalmi ***

Dokumentálta: PA

2. 6. számú melléklet (Éjszaka)

Egyedi azonosító: 30949_V1_070217
VIDMI/21653

Kód: 6620020*89 Terj.: 087:47

===== Technikai jellemzők =====

Adásminőség : Adásra alkalmas

An.Béta: E-43003, 01:00-88:47, Mono CH1 CH2, sz

Dg.Béta: G-02735, 01:00-88:47, Mono CH1 CH2, sz

VHS: K-11312

=====

Egyedi cím: Éjszaka - Az Áruelő

Gyártó orsz.: HUN

Gyártó cég: MTV

Nyelv: magyar

Műfaj: tévéjáték

Első adás: 1989.10.12/1/20:05

T a r t a l o m

Egy magányos estén az Író váratlan látogatót kap. Fantáziájából lépnek elő a huszitizmus korából megelevenedett alakok. A békésen induló beszélgetés kemény indulatokba csap át. Az író szembesül a történelemmel, szembesül önmaga filozófiai téziseivel, emberi érzelmeivel. A feszült dialógusok végén amikor a különös este véget ér, a megidézett figurák eltűnnek és marad a végső felismerés: az író felelősségtudata és elítélése mindannak ami embertelen, ami buzgó vakhit, ami fanatizmus.

Színész: Tolnay Miklós - Író; Nagy Attila - Eusebius; Papp Zoltán;
Rátóti Zoltán; Almássi Albert

Dramaturg: Sipos Tamás

Író, költő: Sánta Ferenc

Forg.k.író: Sánta Ferenc

Rendező: Gaál István

Operatőr: Vecsernyés János

Díszletterv.: Mátay Livia

Jelmezterv.: Tóth Barna

Gyártásvez.: Tiszeker István

Felvételvez.: Szóke György, Nagy Molnár István

Vágó: Radnóti Katalin

Műszaki vez.: Nagy Lajos

Rögzítésvez.: Farkas Viktor

Hangmérnök: Herbert István, Horváth András

Fővilágosító: Nyitrai István

Egyéb mkész.: Szalai József építész,
Náray Andrea ruhakivitelező,
Révész István berendező,
Vitray Júlia maszkmester,
Szilágyi Vilmos képmérnök,
Bogdán László kameramann,
Dubóczky Erzsébetrendezőasszisztens,
Dufner László a rendező munkatársa

2. 7. számú melléklet (Mécsek)

Egyedi azonosító: 34130_V1_070217

FILMI/01995

Kód: 2512214*92 Terj.: 019:17

===== Technikai jellemzők =====

An.Béta: C-56707, 01:00-20:17, Mono CH1 CH2, sz, B03363

Dg.Béta: D-97098, 01:00-20:17, Mono CH1 CH2, sz

VHS: K-07273

=====

Egyedi cím: Mécsek

Gyártó orsz.: HUN

Gyártó cég: MTV

Nyelv: magyar

Műfaj: tévéfilm

Első adás: 1992.12.24/2/00:00

További adás: 1998.11.01/2/10:45; 2000.11.01/2/10:16; 2001.11.02/1/15:00;
2002.11.01/1/11:05; 2008.11.02/2/04:52

T a r t a l o m

Sánta Ferenc novellájából készült kisfilm halottak napján játszódik, falusi környezetben. Hosszú, téglakerítés mellett egy tizenkét év körüli fiú távolodik, közben narrációban halljuk a gondolatait. "Ma sem értem, hogyan történt. Biztosan az ördög csinálta. Mert ezen az estén nem nyughatott, míg meg nem kísértett bennünket." Felidéződnek annak a napnak az eseményei. Szép, őszi délután tíz-tizenkét éves fiúk labdázna a dombtetőn. Egy kislány érkezik, aki fiú testvéreit hívja haza. A játék abbamarad, a testvérpár elindul hazafelé. Útközben látják, halottak napjára készülnek a temetőben. A sírokon virágok, égő gyertyák. Bemennek a temetőbe, s a földön egy zacskóban két gyertyát találnak. Amint nézegetik, egy asszony lép hozzájuk, elkéri, megveszi tőlük a gyertyákat, hiszen a temetőben már nem árulnak. Meglátják mások is a gyertya eladást, ők is venni akarnak. A kisebbik fiúnak jó ötlete támad: elkéri az emberektől a pénzt, s míg ő a megrendelőkkel marad, a bátyja elszalad a temetőn túl kapható gyertyákért. A nagy fiúnak többször kell fordulnia, hiszen egyre többen vesznek tőlük gyertyákat. Boldogok, mert rengeteg pénz lapul már a zsebükben. Besötétedik, mikor utolsó gyertyájukat akarják eladni. Hirtelen, a ködös messzeségből különös, szakállas vándor érkezik. Pénze alig van, de szeretne gyertyát gyűjtani ő is. Szelíden kéri a gyerekeket, adják oda gyertyájukat ezért a kis pénzért. A kisebbik fiú keményen visszautasítja a vándort, aki szomorúan visszafordul az útról. A gyerekek megszámlálják a pénzüket, vidáman, ugrándozva indulnak haza. Közben a kisfiú zsebéből egyenként kipotyog a pénz. Mikor észreveszik, hogy elveszítették minden pénzüket, már hiába keresik az avarban, nem találnak meg egyetlen fillért sem.

Színész: Mód Kristóf; Tolmár Bálint; Kádár Flóra; Kóti Kati; Bakodi József; Székely Tamás

Dramaturg: Zahora Mária

Író, költő: Sánta Ferenc

Forg.k.író: Katkics Ilona

Rendező: Katkics Ilona

Operatőr: Abonyi Antal

Díszletterv.: Kalmár Katalin

Jelmezterv.: Kalmár Katalin

Gyártásvez.: Garaguly István, Merza Marcell

Vágó: Sándor Éva

Hangmérnök: Bartos Pál

Zenei szerk.: Palásti Pál

Fővilágosító: Szóke József

Egyéb mkész.: Farkas Mihály, Cs., a rendező munkatársa

Dokumentálta: Z.M.

2. 8. számú melléklet

(A „legkötöttebb ember a szabad ember”)

Egyedi azonosító: 27094_V1_070217
VIDMI/20565

Kód: 6540003*89 Terj.: 057:31

===== Technikai jellemzők =====

Adásminőség : Adásra alkalmas

An.Béta: E-06379, 01:00-58:31, Mono CH1 CH2, sz

Dg.Béta: D-95686, 01:00-58:31, Mono CH1 CH2, sz

VHS: K-05800

=====

Egyedi cím: "...a legkötöttebb ember, a szabad ember..." - Beszélgetés
Sánta Ferenc íróval

Gyártó orsz.: HUN

Gyártó cég: MTV

Nyelv: magyar

Műfaj: dokumentum

Első adás: 1989.10.13/1/22:09

További adás: 1999.02.21/2/22:21; 2000.06.02/2/09:30; 2002.08.31/2/22:02

T a r t a l o m

Sánta Ferenc író az 1945 óta eltelt időszak magyarországi eseményeiről, az írók és az értelmiség feladatáról beszél.

Rip.mús.vez.: Kuczka Judit

Szerkesztő: Kuczka Judit

Rendező: Kuczka Judit

Operatőr: Fazekas Bence

Gyártásvez.: Szeberényi Ottó

2. 9. számú melléklet (Ember és írás)

Egyedi azonosító: 20846_FI_070217

FILMI/11356

Kód: 0000000*70 Terj.: 055:00

===== Technikai jellemzők =====

Film: F-13314, ff, 16 sepmag I-II.f.600 m

=====

Egyedi cím: Ember és írás

Gyártó orsz.: HUN

Gyártó cég: MTV

Nyelv: magyar

Műfaj: riport

Első adás: 1970.09.17/0/00:00

T a r t a l o m

Cím. Dorogi Zsigmond a beszélgetés vezetője bevezeti a műsort és bemutatja a résztvevőket. Dorogi Zsigmond elmondja, hogy a mai prózairodalom körül sok vita van, válságról, hullámvölgyről beszélgetnek. Ez alkalommal a stúdióbeszélgetés célja: a mai prózairodalom helyzetének, jövőjének tisztázása. A stúdióba meghívott vendégeken kívül a mai prózairodalom művelői a filmről nyilatkoznak. 1.Németh László beszél első művéről ami 1926-ban jelent meg. Azóta írt drámát, regényt, de a műre bízta, hogy harcoljon magáért. Dorogi Zsigmond és Szabó B. István beszélgetnek arról, hogy a mai regények nem a Németh László által írt típusok, ezek ma már nem is kellene, vallják sokan, de vannak akik ellentmondanak. 2.Nádas Péter író beszél a mai prózairodalomról. Kiss Ferenc kapcsolódik az előző nyilatkozathoz: hasadás van a líra és próza között. Hermann István az írók lírai és prózai alkatáról beszél. 3.Bertha Bulcsú arról beszél, hogy ő nem érzi a prózairodalom válságát. Az elmúlt 10 év nyugalmas volt, de a fiatalok és az olvasók is mindig várnak valami újat. Dorogi Zsigmond, Szabó B. István és Hermann István a fenti nyilatkozathoz kapcsolódva arról beszélnek, hogy a várokozás nem válság, a társadalmi mozgások és a privat pszichológiai szférák is visszahatnak az irodalomra, a társadalomra. 4.Somogyi Tóth Sándor író azt vallja, hogy vissza kell térni a Németh László által kialakított ábrázolási módhoz, a személyiség új konfliktusait egész mélyen kell ábrázolni. Már vannak ilyen írók a mai próza területén. Kiss Ferenc is arról beszél, hogy többen vallják a pszichológiai elmélyülést az alkotásban. Dorogi Zsigmond megállapítja, hogy el kell szakadni a kialakult sémáktól, erről vall egyébként következő író is. 5.Kardos G. György, a hagyományos epikai törvények maradandóságát meg kell tölteni az írónak saját pszichológiai énjével, és a manapság divatos külföldi írók utánzásával fel kellene hagyni. II. felvonás: Hermann István vitázik Kardossal, azt mondja, ne engedjük át magunkat annak az érzésnek, hogy át kell eresztetni más írók műveit. Nem kell áteresztetni. Az utánzás és követés között sok különbség van. Szabó B. István arról beszél, hogy az írók félnek attól, ha a régi epikai formákat követjük, akkor az elkoptatott formák művelőinek mondják őket. A fiatal írónemzedék a szocialista társadalom terméke és az az irodalom, amit művelnek, szintén az. Vannak már nem éppen fiatal korban jelentkező művészek, akik tudnak a mai kornak megfelelő irodalmat adni. Dorogi Zsigmond és Kiss Ferenc a sűrítettebb élet ábrázolásról beszélgetnek, ehhez kapcsolódva Szabó B. István az eredeti próza mellett tart ki. 1.Fekete Gyula író a korszerűségről beszél, ami az eredetiségből táplálkozik, abból meríthet. A stíluskonfekciót el kell hagyni. Kiss Ferenc ehhez kapcsolódik, ő is azt vallja, hogy a műnek élő lelkiismeret-furdalásnak kell lennie, legyen elementáris mondanivalója. 2.Hidas Antal nyilatkozata: nincs szabály, az irodalmat az élet adja, szüntelenül változik. Hermann István és Szabó B. István arról beszélgetnek, hogy korunkban előtérbe került az értelmező, vizsgáló feszültség. 3.Csoóri Sándor író arról beszél, hogy nem az eseményeket kell egymás mellé rakni, hanem azt érdemes ábrázolni, hogy miért történt valami. Kiss Ferenc is kapcsolódik Csoóri Sándorhoz és konferálja a következő író nyilatkozatát.

4.Sánta Ferenc arról beszél, hogy minden közfigyelmünket arra kell fordítani, hogy magyar prózát teremtsünk, nemzeti arcunk a műben tükröződjék. Dorogi Zsigmond befejezi a beszélgetést azzal, hogy nem törekedtek teljességre.

Rip.műs.vez.: Dorogi Zsigmond

Riportalany: Hermann István filozófus; Kiss Ferenc irodalomtörténész;
Szabó B. István kritikus; Németh László író; Nádas Péter író; Bertha
Bulcsú író; Somogyi Tóth Sándor író; Kardos G. György író; Fekete Gyula
író; Hidas Antal; Csoóri Sándor író; Sánta Ferenc író

Szerkesztő: Bihari Sándor

Rendező: Eck T. Imre

Operatőr: Király Erzsébet

Dokumentálta: PA

2. 10. számú melléklet
(Vallomások prózában)

Egyedi azonosító: 15924_FI_070217
FILMI/09181

Kód: 0000000*73 Terj.: 016:00

===== Technikai jellemzők =====

Film: F-17241, ff, 16 sepmag 205 m, ford.pos

=====

Sorozatcím: Vallomások prózában 2.

Egyedi cím: Szabó Pál születésének 80.évfordulójára

Gyártó orsz.: HUN

Gyártó cég: MTV

Nyelv: magyar

Műfaj: portré

Első adás: 1973.04.07/0/00:00

T a r t a l o m

Cím. Sánta Ferenc vall a magyar prózairodalom feladatáról Szabó Pálra emlékezve, méltatva az ő munkásságát. Szabó kézírata aláírásával. Szabó írását: Az édesapám, előadja Szokolay Ottó.

Riportalany: Sánta Ferenc író

Előadó: Szokolay Ottó

Szerkesztő: Ascher Gabriella

Író, költő: Szabó Pál

Rendező: Horváth Jenő

Operatőr: Szilágyi Virgil

Kieg. szövé.: *** Átemelt Kód: Drámai ***

Dokumentálta: PA

2. 11. számú melléklet

(Nácik)

Egyedi azonosító: 03546_VA_070217 LTO: 000448
FILMI/03535

Kód: 6230119*84 Terj.: 016:20

===== Technikai jellemzők =====

An.Béta: C-97262, 31:40-48:00, CH1 CH2, ve, B19544
Dg.Béta: D-93668, 31:40-48:00, CH1 CH2, ve, Dg19544
VHS: K-04212

=====

Sorozatcím: "Gyermekek lennék, ámde fáj az emlék"
Egyedi cím: Sánta Ferenc: Nácik

Gyártó orsz.: HUN
Gyártó cég: MTV
Nyelv: magyar
Műfaj: irodalom; dokumentum

Első adás: 1985.04.05/1/15:25

T a r t a l o m

Filmbejátszás /FF/: Hadtápos katonák az ellátásról és a szállításról gondoskodnak egy hegyi legelőn a II. világháború idején; Katona távcsőbe néz; Bomba robbanása; Utcái harcok egy falusi településen; Motoros katonák az utcán; Hadifogoly felemelt kézzel; Tankok a falusi utcán; Lovas katonák a hegyi úton, fegyverekkel és málhákkal. - Sánta Ferenc Nácik című novelláját Horváth László adja elő: Valamikor a háború idején egy idős pásztor és nyolcéves unokája mindennapi teendőiket végzik az erdőn. A két fegyveres, lovas katona érkezéséről igyekeznek tudomást sem venni. A két katona azonban náci módszerrel, erőfölényüket kihasználva vallatásba kezdenek. Az ismétlődő kérdésre, hogy láttak-e embert, azt felelik nem láttak. A két katona végül békén hagyja őket.

Előadó: Horváth László színész
Szerkesztő: Csonka Erzsébet
Író, költő: Sánta Ferenc
Rendező: Kulcsár Mária
Operatőr: BUCSI JÁNOS
Gyártásvez.: Bárczai Zoltán
Vágó: Balázs Zsuzsa, Mihály Éva
Műszaki vez.: Román Attila

3. számú melléklet

KÉPMELLÉKLETEK

4. számú melléklet

FILMOGRÁFIA (TÁBLÁZAT)