

KARÁDI ZSOLT

Pilinszky, Duras, Robbe-Grillet

I.

Ismeretes, hogy Pilinszky János pályája során a színház mellett erőteljesen érdeklődött a film iránt. A hetedik művészet teljesítményét már ifjú publicistaként figyelte, később, a hatvanas-hetvenes évek számos, azóta is meghatározó jelentőségűnek tartott mozidarabjáról írt személyes hangvételő, esszyszerű kritikákat.

Életrajzából tudjuk, hogy a budapesti piarista gimnázium tanulójaként 1938 tavaszán, az *Élet* katolikus lap májusi számában publikálta *Anyám* című versét.¹ A folyóirat főszerkesztője, Erdősi Károly igyekezett tehetséges fiatalok műveit közölni, így a lapban – többek között – Jékely Zoltán, Mándy Iván, Rónay György, Sötér István, Szabó Zoltán, Toldalagi Pál, Vidor Miklós is megjelent. A kiadvány főszerkesztője később Thurzó Gábor lett; ő ismerte fel először a verselő ifjú tehetségét, s közölte a *Csönd* című költeményét.

Pilinszkyt 1942 szeptemberében Thurzó Gábor az *Élet* szerkesztőségébe hívja, ahol volontőrként mások szövegeit gondozza. Közben mindenenként kritikákat ír. E rövid cikkekben könyvekről, színházi előadásokról és filmélményeiről beszél. A rendelkezésre álló terjedelem nyilvánvalóan megszabta a lehetséges kereteket. Eme néhány soros írások azonban már érzékelní engedték a formálódó ítérszi karaktert. A *Színház – Művészet – Film* rovatban 1942 szeptembere és 1943 áprilisa között harmincnégy P. J. monogrammal ellátott cikket közölt.²

Ezek között első *A sas visszatér* című német filmről szóló tudósítás 1942. szeptember 27-én, az utolsó pedig az 1943. április 18-i írás, amely a *Késő* című magyar moziról fogalmaz meg lesújtó véleményt. A két szöveg közötti nyolc hónapban ma jobbára ismeretlen filmeket szemléz (*India tigrise, Alkalom, Négylovas hintó, Üzenet a Volga-partól, Egy asszony visszanez, Viharos éjszaka, Szép csillag, A titokzatos grófnő, Benghazi, Láthatatlan bilincsek, Romba dőlt álmok, Titokzatos parancs, A barátnőm, Hajsza a tengeren, A discsőség ára, Legényvásár, Fruska, A nagy per, Késő*).³

A többségükben leíró jellegű gondolatok között azonban föl-föltűnik a már határozott kritikai attitűd: „Kár így filmet csinálni és kár olyan színészeknek, mint Csontos Gyula és Somlay Artúr rész venni egy ilyen arnyjátékban, ami képzettségeik számára igazán

¹ PILINSZKY JÁNOS: *Anyám*. *Élet*, 1938. 900.

² TŰSKÉS TIBOR: Pilinszky János alkotásai és vallomásai tükrében. Budapest, 1986. Szépirodalmi Kiadó, 41–216.

³ PILINSZKY JÁNOS: Publicisztikai írások. Szerkesztette, a szöveget gondozta, a jegyzeteket és a mutatókat készítette, az utószót írta: HAFNER ZOLTÁN. Budapest, 1999. Osiris Kiadó, 7–22. [PILINSZKY, 1999.]

nem »alkalom«.»⁴ Másutt még keményebben fogalmaz: „Az az érzésünk, mintha a film maga is sejtené vigasztalan ürességét, s fuldoklásában mindennel próbálkozna, ami jó és drága, angollal és franciával, Párizssal és Hollywooddal, persze reménytelenül.»⁵ A legmarkánsabb ítéletet a *Késő* című alkotásról mondja: „A kiábrándító filmek közé tartozik: nagy nevek hallatlanul hamis történetek keretében (...) A dialógusok tele vannak »kéjgázzal«, ahogy pedig a szövegíró a házasság szentségéről gondolkodik, az egészen felháborító.»⁶ Eme korai megnyilatkozásokat követően Pilinszky filmkritikákat majd csak az *Új Ember* hasábjain publikál. A katolikus napilaphoz 1957. november elsején került belső munkatársnak; e minőségben dolgozott egészen haláláig.

1958-tól itt előbb novellisztikus írásokat (*A tizedes, Mint egy fiatal anya arca...*, *Akit nem lehet elfelejteni, Két könnycsepp, Láz, Anci, Elhagyatva, „Ill illo tempore”, Nem vétekezünk többé, Hajnalban történt, Éhség, Varjak, Menekülők, A te akaratod*), tudósításokat, tárcákat (*Vasárnap, Esztergomban, Vasárnap Szentendrén, Találkozás az olasz költőnővel, Alkonyati látogatás, Pünkösöd egy új templom falai között, Templomok árnyékában, Nincs egyedül, A kifosztott fa gazdagsága, Ünnepek és áldozatok, Elhagyatva*), illetve esszéisztikus, személyes indíttatású elmélkedéseket közül (*Bántalom, Bűnök és gyerekek*). E publicisztikus, bár inkább a szépirodalom felé elmozduló szövegek között feltűnik néhány, az életmű legfontosabb gondolati-eszmei irányába mutató kis esszé („*Miképpen a mennyben, azonképpen itt a földön is, Háború után*). A rovat szükségleteihez mérten ez idő tájt néhány könyvrecenzió (*Michelangelo Bounarotti versei, A tapintatos város*), írói portré (*Tolsztoj emlékezete*) és képzőművészeti beszámoló is akad (*Kondor Béla kiállítása*).

A filmművészet alkotásairól az *Új Emberben* 1958 és 1960 között még kevés szó esik. A *Láttuk* című cikk 1958 nyarán a *Szállnak a darvakról* a cannes-i nagydíj kapcsán számol be.⁷ Filmről azonban csak 1960 júniusában szól ismét az atomháború rémálmáról fogatott, „szürrealisztikus montázstechnikával készült” *Szép az élet* elemzésekor.⁸

Pilinszky János film iránti megújult érdeklődése 1960 nyarán kezdődik. Ekkor, két héttel az említett *Szép az élet* után jelenik meg az *Ideges szülők* című szöveg, amely François Truffaut *Négyszáz csapásának*⁹ bemutatója nyomán jut el „az igazi keresztényi önismeret”, önvizsgálat és imádság szükségességének hirdetéséhez.¹⁰ 1960. szeptember 25-én teszi közzé a költő a *Szerelmem, Hirosima* című, *Egy film, amiről beszélni kell* alcímű cikkét arról az Alain Resnais-opuszról, amely azóta is a francia mozi egyik

⁴ PILINSZKY, 1999. 9.

⁵ PILINSZKY, 1999. 13.

⁶ PILINSZKY, 1999. 21–22.

⁷ PILINSZKY, 1999. 48.

⁸ PILINSZKY, 1999. 112–113.

⁹ Pilinszky vonzódása a francia nyelvhez és kultúrához nem új keletű. A piarista gimnáziumban nyolc évig latint, a felsőbb négy osztályban franciát és németet tanult. Költőként sokszor járt Franciaországban. Párizsban ismerte meg Simone Weil írásait, itt ismerkedett meg Pierre Emmanuel lírájával, és itt találkozott Sheryl Suttonnal, illetve Juttával és Ingriddel is. Amikor Truffaut és Resnais filmjeiről ír, még nem járt francia földön. Először 1963 júniusában tartózkodik Párizsban. KASSAI GYÖRGY: Pilinszky és Franciaország. In: „Merre? Hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról. Budapest, 1997. Petőfi Irodalmi Múzeum, 132–138.

¹⁰ PILINSZKY JÁNOS: Ideges szülők. In: PILINSZKY, 1999. 115–116.

alpművének számít.¹¹ Pilinszky jó érzékkel veszi észre, hogy a *Négyszáz csapással* valami olyan kezdődött Franciaországban, ami a modern művészet rendkívül fontos állomása. A *nouvelle vague*, illetve a *nouveau roman*, s az ezek mentén alakuló, ezek eredményeit is kamatoztató film¹² gyökeresen átalakítja a mozgóképi kifejezésmódokat. A Marguerite Duras forgatókönyve alapján forgatott *Szerelmem, Hirosima*¹³ (s a szintén Duras által írott Henri Colpi-film, az *Ilyen hosszú távollét*), valamint a Robbe-Grillet–Resnais-produkció, a *Tavalý Marienbadban* foglalkoztatta leginkább.

A *Szerelmem, Hirosima* alaposan megosztotta a kortárs kritikát, mert főszereplője, a harminckét éves francia színésznő¹⁴ japán kedvesének – a múltra történő emlékezései során – bevallja: a háború idején szülővárosában, Nevers-ben német katona szeretője volt. A férfit később lelövik, a lányt a város lakói és a szülei megalázzák. Az emlékezés során összerosódnak a háború és a szerelmes éjszaka, a Nevers-i múlt, s a hirosimai jelen stilizáltan erotikus képsorai.

A *Négyszáz csapásról* írottakkal kezdődik, s a *Szerelmem, Hirosimával* folytatódik Pilinszky János pályáján azon sajátos hangvételű munkák sora, amelyeket jobb híján filmkritikáknak nevezünk. Ezek a cikkek nélkülözik a műfaj jellemzőit. A költő mellőzi a rendező, a forgatókönyvíró, az operatőr teljesítményének elemzését, és hiányzik a színészek név szerinti felsorolása, alakításuk legalább néhány mondattal történő minősítése is. Eme „kötelező” kellékek helyett – a cselekmény rövid összefoglalását követően – a látott mű valamely morális vagy vallási dimenziója kerül a középpontba.

¹¹ PILINSZKY JÁNOS: Szerelmem, Hirosima. Egy film, amiről beszélni kell. In: PILINSZKY, 1999. 125–127. „A Szerelmem, Hiroshima gazdag, meglepő formanyelvével a film művészettörténetének egyik megkerülhetetlen darabja.” BIKÁCSY GERGELY: Szerelmem, Hiroshima. In: 88 és ½ híres film. Budapest, 1996. Móra Könyvkiadó, 156. „A dokumentumszerű realizmus, a szubjektív visszaemlékezés és a szerzői kommentár ötvözésének többértelműségével mérföldkővet jelentett a nemzetközi művészfilm fejlődésében.” KRISTIN THOMPSON – DAVID BORDWELL: A film története. Budapest, 2007. Palatinus, 478. [THOMPSON–BORDWELL, 1992.]

Vö. BIKÁCSY GERGELY: Bolond Pierrot moziba megy. A francia film ötven éve. Budapest, 1992. Héttorony Könyvkiadó – Budapest Film, 148–153. Durasról még: Uo. 309–312. [BIKÁCSY, 1992.] A mű eredeti címében a városnévben szerepel a *h* betű: Hiroshima. Pilinszkyknél nincs *h*: Hirosima.

¹² Vö. KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT: Reflexivitás és absztrakció: modern film és az *Új Regény*. In: K. A. B.: A modern film irányzatai: Az európai művészfilm 1950–1980. Budapest, 2005. Palatinus, 249–254. [KOVÁCS, 2005.]

¹³ Durasról Gyergyai Albert, a *Naphosszat a fákon* (Nagyvilág, 1960. 6. sz. 855–892.) fordítója közöl a pályát eladdig felmérő, lendületes esszé, amelynek utolsó bekezdésében arról beszél, hogy Duras nagy „kedvvel, és sikerrel veszi ki részét az új francia filmművészetnek erkölcsileg, művészileg s technikailag oly merész és ígéretes kísérleteiből. *Hirosima, mon amour* című filmjét, amely talán egyszer majd Budapestre is elkerül, a szakértők – a közönség is – a múlt esztendő legmegrendítőbb, legemlékezetesebb filmalkotásának tartják...” GYERGYAI ALBERT: Marguerite Duras. Nagyvilág, 1960. 6. sz. 895. Öt évvel később, a *Moderato cantabile* fordításának publikálásakor (Nagyvilág, 1965. 5. sz. 701–732.) Gyergyai szép esszé tesz közzé az írónőről. Ennek harmadik bekezdésében szól a filmről: Duras „[e]lső regényei ellenére először filmszerzőként vált ismertté, amikor Alain Resnais-vel, a franciák egyik legerősebb s legeredetibb filmrendezőjével megalkotta a Hirosimát, korunknak talán legvitatottabb s mindenképpen jelentékeny filmjét.” GYERGYAI ALBERT: Marguerite Duras. Nagyvilág, 1965. 5. sz. 734. Vö. ROBERT HARVEY: Hiroshima, ou l’amour de l’ennemi. In: Les archives de Marguerite Duras. Textes réunis et présentés par SYLVIE LOIGNON. Grenoble, 2012. ELLUG Université Stendhal. 163–171.; ROGER-MICHEL ALLEMAND: Le Nouveau Roman, Paris, Ellipses, 2016. 68–69. [ALLEMAND, 2016]; FÁBER ANDRÁS: Lassan, énekelve. Marguerite Duras és a filmpóza. Filmvilág, 1985. 5. sz. 32–38. DORIANO FASOLI: „Csak magam hatottam magamra”: Beszélgetés Marguerite Durasszal. Filmvilág, 1985. 5. sz. 38–39.

¹⁴ „Elle a trente-deux ans. Elle est plus séduisante que belle.” MARGUERITE DURAS: Hiroshima mon amour. Scénario et dialogues. Paris, Gallimard, 1960.

Az *Ideges szülők*ben még több a mesefelidőzés, mint a reflexió. A *Szerelmem, Hirosima* azonban hamisítatlan Pilinszky-esszé, amelynek már a nyitó mondata is a probléma elevenébe vág: „A film sok szempontból szöges ellentétben áll a keresztény morállal, vagy ha nem is ellentétben, egyszerűen kívül rajta.”¹⁵ Ennek ellenére a szerző kijelenti: „rendkívüli művészi fontossága, általános problematikája miatt lehetetlenség megkerülni, szó nélkül hagyni ezt a Cannes-ban a kritikusok díjával kitüntetett úttörő alkotást.”¹⁶

Pilinszky János éles szemmel látja meg a mű korszakos jelentőségét. Többek között azt, hogy struktúrája következtében *versszerű*, „anyaga a jelen és a múlt viaskodása”; centrumába az idő és az emlékezés kerül. A költő elismeréssel adózik a formanyelvi elemek közül a szerelmi jelenetek fényképezésének. Kritikája tengelyében azonban nem formai, hanem etikai kérdés áll: „A film morálja: farkasmorál. Nem tudunk, ne is akarjunk hát segíteni egymáson: ez a tisztesség az utolsó, egyedüli tisztességünk. S mégis: szemben az erkölcsből kiábrándult, letűnt világgal, ez most már az erkölcstelenségből is kiábrándult nemzedék mintha egy lépéssel közelebb lenne a megváltáshoz – vagy a halálhoz?”¹⁷ Pilinszky az írásban azt a morális vákuumot észleli, amelyben a házasság francia színésznő Hirosimában egy japán férfi karjai között egykori német szeretőjére emlékezik. A mű a „növekvő nihil és a növekvő szabadosság” világa. „Nincs házasság, de igazából házasságtörés se (...) Az ölelésen átsüt Hirosima tűzoszlopa, az emlékezés végítéletkor föltámadó ereje.”¹⁸ A költő e pontosságában is stilizált filmből azt hiányolta, „amit kegyelemnek hívunk.”¹⁹

A kritikában egyszerre észleli az alkotás²⁰ etikai problémáit és képvilága nővumait. Alain Resnais munkája a francia *nouvelle vague* egyik kulcsfilmje,²¹ amelynek korszakos jelentőségét a költő azonnal észrevette.

II.

Pilinszky és a film (illetve az új francia film) kapcsolatát vizsgálva könnyen megállapítható, hogy az 1960. júniusi Truffaut-kritika és az 1963. decemberi Robbe-Grillet-esszé (*A*) (*M*) (*X*) között alig több mint három esztendőben alapozódott meg a költő filmművészeti gondolkodásmódja. Az összefüggő történetnek, cselekménynek és a hősnek a műből történő kiiktatása, a nyelvi közlések minimalizálása, az állókép-szerű ábrázolás, a sajátos „vágástechnika” volt a *nouveau roman* alkotóinak védjegye.²²

¹⁵ PILINSZKY, 1999. 125.

¹⁶ PILINSZKY, 1999. 125.

¹⁷ PILINSZKY, 1999. 126.

¹⁸ PILINSZKY, 1999. 126.

¹⁹ PILINSZKY, 1999. 127.

²⁰ A Duras-mű megjelent könyv alakban. Lásd a 14. számú jegyzetet.

²¹ Kovács András Bálint a művet a „mentális utazás” műfajába sorolta, amelyben „az emlék és a fantázia nemcsak egy lineáris cselekmény kiegészítő elemei voltak, hanem az elbeszélés központi motívumai.” Kovács, 2005. 130.

²² Vö. ALAIN ROBBE-GRILLET: Sur quelques notions périmées. In: Por un nouveau roman. Paris, 1963. Gallimard. 29–39. [Robbe-Grillet, 1963.] MAGYAR MIKLÓS: Regény vagy „új regény”? Regénytechnika és írói magatartás a francia „új regényben”. Budapest, 1971. Akadémiai Kiadó, 9–59. *Folytatás a következő oldalon* ⇨

Efféle megoldásokkal Pilinszky is élt, ellenben annak az életműben nincs nyoma, hogy Nathalie Sarraute, vagy Claude Simon könyveit olvasta volna. A *Tavaly Marienbadban* azonban jelentékeny hatást gyakorolt rá.

Ha ellenben a költő a *Rekviem* bevezetőjét 1960. június 6-án fejezte be, a Marienbad-esszé szövegét pedig 1962 nyarán, akkor evidensnek tűnik, hogy filmesztétikáját nem (kizárólag) Robbe-Grillet hatására dolgozta ki. A *Rekviem Előszavának* első mondatában Pilinszky munkáját *filmvázlatnak* nevezi. A tizenegyedik sorban pontosabban fogalmaz: „A »Rekviem«, mint arra a cím is utal, lírai dokumentumfilm, afféle XX. századi passiójáték korunk legegységesebb botrányáról.”²³ A mű központi alakja Teréz, a „passzív szent, az elnyomatás Jeanne d’Arc-ja”, aki „a tökéletes botrány korában már nem vezeti, legfeljebb magára vállalja seregeit.”²⁴ A Teréz emlékezései és a női fogolytábor valóságának emlékfoszlányai között játszódó mű már teljes egészében látatja a *filmképben* gondolkodó Pilinszky alkotómódszerét. (Az említett *Előszóban* ars poeticus tömörséggel fogalmazza meg, mit ért a film fogalmán: „A film – ha nem tévedek – konkrét álom, vagy pontosabban: *konkrét képek álomszerű folyamata*, melynek medre az »éber« műfajok – líra, dráma, epika – valamelyike.”²⁵

Annak megfejtése, hogy egy téma voltaképpen miért filmforgatókönyvként, filmnovellaként, avagy, mint a *Sötét mennyország*, oratóriumként, illetve színházként jelenik meg az írói tudatban, túlmutat e dolgozat keretein. Itt most annyi jegyezhető meg, hogy a *Múzeum*²⁶ és a *Tavaly Marienbadban*²⁷ között – mint erre maga Pilinszky János

MAGYAR MIKLÓS: A francia regény tegnap és ma. A francia egzisztencialista regén, az új regény és a nouveau nouveau roman. Budapest, 1986. Vö. VÁJDOVICH GYÖRGYI: Az elbeszélés rombolása: A francia új regény hatása a filmre. Metropolis, 1998. nyár. <https://metropolis.org.hu/az-elbeszeles-rombolasa-1> (Letöltés: 2021. 10. 05.) [VÁJDOVICH, 1998.] Regény és film összefüggésével kapcsolatban lásd Robbe-Grillet szavait: „A film, maga is a lélektan és a naturalizmus örököse, többnyire csak azt a célt tűzi maga elé, hogy képekbe tegyen át egy történetet: szándéka csupán az, hogy néhány ügyesen megválasztott jelenet közvetítésével a nézőre kényszerítse azt a jelentést, amit a mondatok kényelmesen az olvasó elé tártak. De a filmre vitt történet minduntalan kiragadja az embert benső kényelméből, elsodorja a mozi-felkínálta világ felé, méghozzá olyan erővel, amit hiába keresnénk a megfelelő írott szövegben, a regényben vagy a forgatókönyvben.” ALAIN ROBBET-GRILLET: A holnap regényének egyik útja. Ford: RÉZ PÁL. In: A francia „új regény” II. Szerk.: KONRÁD GYÖRGY. Budapest, 1967. Európa Könyvkiadó, 63–64. Vö. ALLEMAND, 2016. 75–77.

²³ PILINSZKY JÁNOS: *Rekviem – Előszó*. In: PILINSZKY JÁNOS összegyűjtött művei. Széppróza. Szerkesztette, a szöveget gondozta, a mutatókat készítette és az utószót írta: HAFNER ZOLTÁN. Budapest, 1993. Századvég Kiadó, 7. [PILINSZKY, 1993.]

²⁴ PILINSZKY, 1993. 9.

²⁵ PILINSZKY, 1993. 7. A gondolatot így folytatja: „Íróknak, rendezőnek, operatőrnek – némi túlzással szólva – csak arra kell ügyelnie, hogy ezt az álomszerű természetes sodrást meg ne akassa, félre ne terelje téves, vagy éppenséggel külsőséges, túl szellemesen sikerült elképzelésével, mely szellemesség szinte kivétel nélkül belső zavarra, ürességre vall.” Uo.

²⁶ PILINSZKY JÁNOS: *Múzeum*. Forgatókönyv-vázlat. Közzéteszi: JELENITS ISTVÁN. Filmvilág, 1985. 12. sz. 22–29. (Újra közölve: PILINSZKY, 1993. 223–237.)

²⁷ A filmről lásd ALAIN ROBBET-GRILLET: Temps et descriptions dans le récit d’aujourd’hui. In: ROBBE-GRILLET, 1963. 165–169.; BÁRON GYÖRGY: *Tavaly Marienbadban*. In: 88 és ½ film, 166–159.; THOMPSON-BORDWELL, 1992. 489. HAMAR PÉTER: ...tavaly Marienbadban...: Egy filmtitok nyomában. Fehérgyarmat, 2000, Kölcsy Társaság [HAMAR, 2000.]. (A könyvben szerző több helyütt idézi Pilinszky János *(A) (M) (X)* című esszéjét. „A *Marienbadról* szóló írások sorában kitüntetett hely illeti meg Pilinszky Jánosét, aki talán valamennyi megszólaló közül a leginkább rá tudott hangolódni az alkotók gondolkodásmódjára. Robbe-Grillet bevezetőjéből kiindulva tudomásul veszi, hogy a filmben az örökös jelen az uralkodó...” HAMAR, 2000. 18.), továbbá GREGUS ZOLTÁN: Az emlékezés útvesztői: Alain Resnais-portré 1. Filmtett, 2014. június 19. <https://web.archive.org/web/20141204193507/http://www.filmtett.ro/cikk/3663/az-emlekezés-utvesztői-alain-resnais-portre-1> (Letöltés: 2021. 10. 07.)

is utal – vannak kézenfekvő motivikus kapcsolatok.²⁸ Lengyel Péter 1969 őszén az *Élet és Irodalom*ban interjút közölt a költővel. Lengyel rákérdezett a filmez való viszonyára. „A film – mondta Pilinszky – bizonyos értelemben »területen kívüli« művészet. Korrupt és még érintetlen egyszerre, barbár jövevény, akinek játékát igazában még nem tudták elrontani a »fel nőttek« legkülönbözőbb skizmái. Akármilyen szinten is, de az egy-egy forgatáshoz fölvonuló »stáb«, munkájának számtalan névtelenjével, valamiképpen a régi dómépítők mai rokona. Centrumában egy találmány áll. A technika szülte, vagyis az a valami, amire a »modern ember« egyedül képes még gyermekien rácsodálkozó tekintetet vetni. Maradék ámulatunk s talán utolsó kamaszkori játékaink helye. Innét, hogy még a legfényesebb művész is odafigyel rá, ha nem tartja is még igazában művészetnek. Engem érdekel, mert épp »területenkívülségében« a legalkalmasabb talán bizonyos újkori bajaink elemi és kikerülhetetlen fölismerésére.”²⁹

Eme dómépítők által létrehozott építmény mélyen és alapvetően izgatta Pilinszky Jánost. Különösen akkor, amikor a nyelv és a színház, a nyelvi és a színházi struktúra kérdéseiről gondolkodott. „Egyre több rendezőt lehet látni – különösen filmen –, aki maga is ír. Nem véletlen, hogy a legnagyobb rendezők – Bergman, Fellini – maguk írják filmjeiket. Most minek nagyobbak: írónak vagy rendezőnek? Kitűnő írók, ez biztos. Ilyen értelemben egyre irodalmibb lehet a színház is, egyre inkább íróvá kell lenni a rendezőnek és rendezővé az írónak. A rendező figyelme egyre inkább írói figyelem lesz. Egyre könnyebb lesz a kooperáció a jó író és a jó rendező közt, ezért mondhatjuk, hogy a színház fokozatosan irodalmi szemléletűvé válik. Egyre több íróról hallhatjuk, hogy saját darabját rendezi.”³⁰

Pilinszky János ugyan nem rendezte saját műveit, de tudjuk, hogy a *Rekviem*, s a *Múzeum* mellett több film- és operatervet³¹ dédelgetett magában. Az 1970-es évek végén *Önéletrajzaim* címmel regényt akart írni. Ebből a könyvből, a „pokolba alá szálló” vertikális regény negyedik részéből szándékozott filmet forgatni. Az elképzelt műben Sheryl Shutton vagy Töröcsik Mari lett volna a lány, s maga a költő rendezte volna.³² Halála miatt sem a forgatókönyv, sem a film nem készült el.

²⁸ Jelenits István a *Múzeum* bevezetőjében írja: „Magában a szövegben fontos hivatkozás történik a *Tavaly Marienbadban* című filmre.” (Filmvilág, 1985. 12. sz. 22.) A mű vége felé valóban található egy passzus, amely megakasztja a forgatókönyv menetét: „...Van azonban kéziratomnak egy szükségtelen stíliserő gyengéje is. Az első egy-két oldalon némi beszürodést érezni a *Tavaly Marienbadban* című film hatásának. Ez azonban nem véletlen. A filmnek ismerem a forgatókönyvét: tetszett és vitatkoztam vele. Ezoterikus mű, mely minden konkrétumot kirekeszt, s nem enged magába hatolni. A »Múzeumot« épp ezért kissé vitadarabnak szánám, s így talán szükségszerű, hogy ha bizonyos ponton érintkezem a vitaféllel.” (Filmvilág, 1985. 12. sz. 29. (PILINSZKY, 1993. 235.)

²⁹ LENGYEL PÉTER: Látogatóban. Élet és Irodalom, 1969. október 11. In: PILINSZKY JÁNOS összegyűjtött művei. Beszélgetések. Szerkesztette, a szöveget gondozta, a mutatókat és a jegyzeteket készítette, az utószót írta: HAFNER ZOLTÁN. Budapest, 1994. Századvég Kiadó, 67–68. [PILINSZKY, 1994.]

³⁰ APÁTI MIKLÓS – BULLA KÁROLY: Mit jelent önnek a színház? In: PILINSZKY, 1994. 150–151.

³¹ VÖ.: TOLCSVAY NAGY GÁBOR: Pilinszky János. Pozsony, 2002. Kalligram Könyvkiadó, 174–175.

³² NÁDOR TAMÁS: „Én is egy szempár vagyok” Magyar Ifjúság, 1980. június 27. In: PILINSZKY, 1994. 231–232.

III.

Pilinszky János filmes ars poeticájának értelmezéséhez fontos adalék lehet az a néhány sor, amely a Triznya Mátyásnak (illetve Czjek Évának) 1961. december 2-án fogalmazott levelében olvasható. A költő a *Rekviem* kapcsán azt írja: „Filmem: a dráma felé kifejlesztett költészet, de mivel filmről van szó, ez »képekben«, még hozzá »konkrét képekben«, s nem nyelvi eszközökkel történik. Ezen a szinten az »esemény másodrendű«; némi merészséggel szólva »liturgikus szinten« játszódik, »liturgikus értékű«. A film nyelvén ez valami olyasmi lehetne, mint színpadon a modern verses dráma.”³³

Pilinszky 1963-ban keletkezett töredéke, a *Nap mint nap* soraiban szintén megvalósítandó filmjéről beszél. Egy harmincéves fiatalember hazuról hazáig tartó útját képzelte el. Olyan alak útját, aki meglehetősen kikopott figura, s aki az ivókba és söntésekbe vezető pokoljárása után eljut az éjszaka fordulójáig, s megindul visszafelé. „Stílusát – mondja – kétféle stílus feszültsége szabná meg. A dokumentumfilmek és az irodalmi filmek (közéletbről, mint szigorúan irodalmi filmre, Robbe-Grillet »Marienbad«-jára gondolok, mely olyan pontos, kiszámított és determinált, akár egy partitúra) közötti feszültség.”³⁴

A *Naplók, töredékek* jegyzeteiben Hafner Zoltán a szöveget Pilinszky Robbe-Grillet-cikkének és tanulmányának születése utánra, ám a *Múzeum* elé teszi.³⁵ Azaz valamikor 1963 nyarának végén, illetve ősszel keletkezhetett.

Így most visszatértünk Robbe-Grillet-hez. A *Tavaly Marienbadbant* Pilinszky János bizonyára németül olvasta. A példányt Czjek Éva küldhette neki Bécsből.³⁶ (A műnek ekkor még nem volt magyar fordítása, az majd csak 1970-ben jelent meg, a Nemeskürty István szerkesztette, forogatókönyveket tartalmazó, két kötetes, *Az édes élet* címet viselő kiadványban.³⁷)

A költő 1962. szeptember 9-én az *Új Ember* hasábjain számol be a forogatókönyvvel való találkozásáról. Az írás voltképpen nem a szövegről beszél, hanem „a hiúság élettelen világának” tudatosításáról. Robbe-Grillet sejtelmes művének motívumai izgalmasan épülnek be a hiúságról szőtt filozófiai telítettségű gondolatai közé. „A hiú ember

³³ Pilinszky János levele Triznya Mátyásnak. In: PILINSZKY JÁNOS összegyűjtött levelei. Szerkesztette, a szöveget gondozta, a jegyzeteket és a mutatókat készítette, az utószót írta: HAFNER ZOLTÁN. Budapest, 1997. Osiris Kiadó, 93. [PILINSZKY, 1997]. Pilinszky János 1961. december 2-án két levelet fogalmaz. Triznya Mátyásnak és Czjek Évának is ír: a neki küldött levélben szó szerint ugyanazok a mondatok olvashatók a filmmel kapcsolatban, mint amik Triznya-féle üzenetben szerepelnek. Lásd PILINSZKY, 1997, 92.

³⁴ PILINSZKY JÁNOS: Nap mint nap. In: PILINSZKY JÁNOS összegyűjtött művei. *Naplók, töredékek*. Szerkesztette, a szöveget gondozta, a jegyzeteket és a mutatókat készítette, az utószót írta: HAFNER ZOLTÁN. Budapest, 1995. Osiris Kiadó, 190. [PILINSZKY, 1995.]

³⁵ PILINSZKY, 1995. 273–274.

³⁶ Vö. PILINSZKY, 1997, 103–104.; 523. Bende József jegyzete szerint a költő a Robbe-Grillet-művet (*L'Année dernière à Marienbad*, Paris, 1961, Minuit) „valószínűleg német fordításban olvasta (Letztes Jahr in Marienbad, München, 1961)”. PILINSZKY JÁNOS: Esszék, cikkek. Válogatta, a jegyzeteket és az utószót írta: BENDE JÓZSEF. Budapest, 2019. Magvető Kiadó, 172.

³⁷ Az édes élet 1–2. Forogatókönyvek 1921–1969. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta: NEMESKÜRTY ISTVÁN. Budapest, 1970. Gondolat Kiadó.

üres, mint egy szobor, de épp oly súlyos is önnön ürességének márványától (...) Igazi tragédiája persze akkor kezdődik, mikor mesterséges örökléte hirtelen bealkonyul. Mert nincs az a kastély és francia kert, mely föltartóztatná az elmúlást. A hiúság végnapjainál aligha van szomorúbb látvány.³⁸

A *Tavaly Marienbadban* című filmről 1963 tavaszán született Pilinszky János nyolc tételes esszéje, amely a *Jelenkorban* jelent meg (A) (M) (X) címmel.³⁹ A dolgozat már terjedelmével is zavarba ejtő: sem eddig, sem ezután filmről Pilinszky nem publikált ekkora méretű tanulmányt.

A gesztus magyarázatát a nagy ívű, a munka alapos és személyes elemzését tartalmazó esszé utolsó tétele tartalmazza. Nevezetesen az, hogy a *Marienbad*: „fordulat”. (Igaz, ezt a kijelentést két kérdéssel megingatja...) ⁴⁰ Az elméleti tétel abból indul ki, hogy a film, amely nélkülözi a lineáris pályán futó történetet, s az időben kibontható pszichológiát, szoroson rokon, ha nem azonos a *vers* szövevével. Idézi Robbe-Grillet alaptézisét, amely szerint „a filmnek, akár az álomnak, örökös jelen az ideje.” ⁴¹ A képsorok a jelenben peregnek, de a jelenben ott lehetnek a múltat idéző képek és a „feltételes, pusztán ábránd értékű, fiktív képsorok” is. Az esszé nagyobb hányada a „filmálom-líra lappangó összefüggéseinek” ⁴² feltárására törekszik. Robbe-Grillet művét Pilinszky azért tartja részletes elemzésre méltónak, mert – hasonlóan a Marguerite Duras által írott Henri Colpi-filmhez, az *Ilyen hosszú távolléthez* – úgy látja, benne a mozgókép „már papíron végleges művészi formát öltött.” ⁴³ (1962 áprilisában, a Colpi-művel összefüggésben úgy érzékelt, a film egyre inkább írói alkotássá kezd válni. Meggyőződésévé lett, hogy „a nagy, valóban művészi filmjei »papíron« fognak megszületni a drámákhoz, a színpadi művekhez hasonlóan.” ⁴⁴) Hozzáfűzi, hogy a film egyes képei, sőt az operatőri munka mögött is, „sőt talán éppen itt a leginkább – ott érezzük a szerző, Marguerite Duras mondatait, nyelvi és képi erejét, sajátos stílusát.” ⁴⁵

A *Tavaly Marienbadban* alkalmat kínál Pilinszkynek arra, hogy – a műből kiindulva – a maga művészi meggyőződését általánosítsa, s Robbe-Grillet törekvéiseibe belevetítse saját véleményét film és irodalom kapcsolatáról. A francia szerzőben azt látja meg, hogy „a filmírás is lehet művészet.” ⁴⁶ A jövő rendezői azok, akik, mint például Fellini, maguk lesznek filmjük kizárólagos szerzői. ⁴⁷ A forgatókönyv írójának képekben kell gondolkodnia – ezért is mondja, hogy Robbe-Grillet művének leglényesebb eleme: a kamera. ⁴⁸

³⁸ PILINSZKY JÁNOS: Feljegyzések a hiúságról. In: PILINSZKY, 1999. 250.

³⁹ Jelenkor, 1963. 7. sz. 662–668. Újra közölve PILINSZKY, 1999. 291–300.

⁴⁰ PILINSZKY, 1999. 300.

⁴¹ PILINSZKY, 1999. 292.

⁴² PILINSZKY, 1999. 293. (Hamar Péter főntebb említett könyvében leírja, hogy Pilinszky János emlékezetében – a *Jelenkor*beli esszét fogalmazva – összemósódott „a forgatókönyv és a film, ezért a filmről írván a fényképekkel kapcsolatosan a Robbe-Grillet-i megoldást említi (...) ez a jelenet hiányzik a filmből...” HAMAR, 2000. 40.)

⁴³ PILINSZKY, 1999. 299.

⁴⁴ PILINSZKY, 1999. 227.

⁴⁵ PILINSZKY, 1999. 228.

⁴⁶ PILINSZKY, 1999. 300.

⁴⁷ PILINSZKY, 1999. 300.

⁴⁸ PILINSZKY, 1999. 300.

Írás és mozgókép összekapcsolásának gyakorlati szintézise mutatkozott meg akkor, amikor Pilinszky János megformálta Kazinczy Ferencet⁴⁹ Bódy Gábor *Psyché* című alkotásában. Jeleneteiben nem az a lényeg, hogy mennyire hasonlít a széphalmi messterre. Sokkal inkább fontos lehet az, hogy a Weöres Sándor műve nyomán – Csaplár Vilmos és Bódy Gábor írta – filmnovella⁵⁰ mintha irodalom és kép, nyelv és film összefüggéseinek Pilinszky által is hangoztatott elveit követné. A költő feltűnése Bódy grandiózusan látomásos, korát messze megelőző látványvilággal, képi kísérletekkel rendelkező filmpozsában nem véletlen. Számára Bódy Gábor lehetett az a filmrendező, aki megtestesítette az eszményi alkotót. Azt, aki – *képb*en gondolkodva – egymaga írja és rendezi filmjeit.

Miként tette a hatvanas-hetvenes években Marguerite Duras és Alain Robbe-Grillet is.

⁴⁹ A forgatókönyvben „vidéki nemesi udvarház” szerepel (Széphalom helyett), ahol a „házigazda, vidéki költőfejedelem, híveivel körülvéttelve magát, egy kerti szentély oszlopai közt ácsorog”. Neki mutatják be *Psychét* és Terék István „költőt”. *Psyché I–II*. Forgatókönyv. In: BÓDY GÁBOR: Egybegyűjtött filmművészeti írások 2. Szerkesztette: GELENCSÉR GÁBOR. Budapest, 2020, MMA Kiadó. 48. [BÓDY, 2020.]

⁵⁰ „Filmnovellát olyankor szokás írni, amikor a filmképzeletből semmi sem ismert, s egy bővebb, »irodalmi« formában ezt az elképzelést kívánják bemutatni a film készítői. A mi esetünkben az elképzelés *magva* közismert, mégpedig a lehető »legirodalmibb« megfogalmazásban – s ez az a »háromszögtörténet«, amely Weöres Sándor *Psyché* című könyvéből kiolvasható.” In: BÓDY, 2020. 31.