

LAJTOS NÓRA

## „Bevégeztetett...”

Sánta Ferenc novellái a televízióban

Szinetár Miklós *Halálnak halála* című tévéfilmje (1969) Sánta Ferenc három novelláját dolgozza föl: a *Nácik*, *A veder* és a *Halálnak halála* címűeket. Tanulmányom a „trilógia” első két darabjáról szól.<sup>1</sup> A filmkompozícióban e művek ugyanabban a sorrendben követik egymást, mint majd az író *Isten a szekéren* című kötetében (1970), amelyben az utolsó novellahármas alkotják. Mivel a filmes adaptáció időben korábbi, mint a kötet, így könnyen lehetséges, hogy egy szokatlan, fordított irányú szövegszerkesztői eljárás érvényesülésének lehetünk tanúi. Nevezetesen annak, hogy egy film is befolyást gyakorolhat egy kötetkorpusz szerkezetére.<sup>2</sup>

## 1. Nácik

Az úgynevezett „fasiszta-novellák” közé tartozó *Nácik* című elbeszélésről írta Rónay László, hogy „külön stílustanulmányt érdemelne”.<sup>3</sup> A mű legfőbb erénye a szigorúan megszerkesztett mondatstruktúra és a feszes dialógusépítkezés. „A minimális cselekmény vázára épített, az embertelenség modern megnyilatkozásait jéghideg pillantással fölmérő, fegyelmezett szükszavúsággal megörökítő *Nácik*”<sup>4</sup> filmnovellaként is értelmezhető írás, így nem véletlen, hogy adaptáció tárgyává vált.

Az exozíciót a rendezés egyfajta kicsinyítő tükröként használja fel. Egy tanár pálcájával a falon lévő képekre mutogat (bár őt magát nem látjuk, csak a hangját halljuk, amint didaktikus hangsúllyal súlykolja a gyerekekbe a „tananyagot”): „Ez kecske. Ez kutya!”, amit az osztály kórusban utána mond. A kö-

vetkező alkalommal már eltűnik a szólamvezető férfihang a pálcával együtt, és csak a két képre koncentrálnak külön-külön a kamera. A világos belső téréből (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 oldani képes az a lány zenei dallamvezetés, amely a Tihanyi-félsziget Belső-tavának természeti képeihez társul. Közben a fénytörés játékerét kihasználva fekete alakos lovasok jelennek meg, majd egy idilli tájképet láthatunk egy fekete lóval az előtérben. A kamera ezek után egy kecskét, majd egy kutyát mutat, azaz megismétlődik a nyitókép exponált jelenete. Szép ívű dallamot hallunk, miközben egy éppen fát vágó öregembert (Siménfalvy Sándor) és egy kislányt (Jelisztratov Szergej) látunk munkavégzés közben, amint egyre jobban közelít rájuk a kamera. A kutyaugatás ismét törést okoz: először csak a két ló lábait látjuk, majd a lovasok kistotáljait, végül a kislányt.

A két lovas (Horváth Tivadar és Molnár Tibor) vallatóra fogja az öregembert: „Láttál errefelé valakit?” Az öreg tagadja, hogy látott arrafelé bárkit is. Majd, hogy a „számonkérés” még egyértelműbb és hatalmaskodóbb legyen, az egyik lovas a fényesre bokszolt csizmája hegyével emeli magasabbra az öreg fejét (az állánál fogva). A hatalom és a kisember közötti távolság metonimikus kifejezésével találkozhatunk itt: habár a lovasnak csak a csizmas lábát látjuk részletében, mégis az *egész* elnyomó személyiség (illetve az általa képviselt uralkodói pozíció is) ott van sűrítetten ebben a képben. Ezt a képi metaforikát továbbviszik a film későbbi jelenetei is.

Majd a fiú vallatása következik. A lovasok eldöntendő kérdéseire a gyermek a kérdő mondat kijelentővé alakításával válaszol. A szituációt (a gyermek szemét elvakítja a nagy fény, alig bír felfelé nézni vallatójára) a továbbra is fel-felerősödő lány zenekari hangok oldják. Egyáltalán nincs tehát összhang a látvány és a zenei kíséret között, ami feszültséget okozhat a nézőben, ugyanakkor „a tettek és szavak rímelnék egymásra”.<sup>5</sup> A vallató a hatalom egyik „jelvényeként” funkcionáló bunkósbottal finoman ütögeti a gyermek fejét, így próbálja vallomásra bírni őt. A kislány is tagad, s ekkor kerül sor a verbális manipulációra: a gyermeket arra kérik az idegenek, hogy

\* A Magyar Napló szerkesztősége ezzel az írással emlékezik a 90. évre, 1927. szeptember 4-én született Sánta Ferencre.

1 A filmtrilógia harmadik darabjáról szóló tanulmányomat lásd: LAJTOS NÓRA: *Morális parabola filmen. Sánta Ferenc: Halálnak halála*, Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle, 2013/3., 23–34.

2 A rendező úgy emlékszik vissza, hogy elsősorban ezek a művek ragadták meg alkotói fantáziáját, ezért vállalkozott filmrevitellükre. A kompozíciós sorrendet is ő alakította ki.

3 RÓNAY László: *Sánta Ferenc = Miért szép? Századunk magyar novellái elemzéseiben*, Bp., Gondolat, 1975, 751.

4 TAMÁS Attila: *Sánta Ferenc = T. A.: Irodalom és emberi teljesség*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 260.

5 Uo.

nézzen körbe, és mondja el sorban, miket lát. Nagyon szép ívű mozgással (*panorámázással*) pásztáz itt balról jobbra és fordítva a kamera. Ezután a betolakodók arra kényszerítik a gyermeket, hogy a kutyát kecskének, a kecskét pedig kutyának nevezze.

A záró képsorokban a lovasok – magukra hagyva az öregembert és a kislányt – elvágtatnak az erdőbe. A zene felerősödik, majd – a Balaton vizén visszaverődő, lemenő nap fényének látványához társulva – egy hosszan kitartott hang formájában nyugvópont-ra ér.

A *Nácik* kiválóan érzékelteti, hogyan értékelődik át a hatalomnak alárendelt egyén „aktuális” világtapasztalata a totális kiszolgáltatottság pillanataiban. A hatalmi retorika látszólag működőképes, sőt, még akkor is kimutatható a hatása, amikor arcnélküli hatalom áll az egyénnel szemben. Ennek lesz tanulságos novella- és filmpéldája a *Halálnak halála* című „trilógia” második darabja, *A veder*.

## 2. A veder

„*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 lélekrajzban jelenít meg.”<sup>6</sup> Fekete J. József jól sűríti az eredetileg 1963 novemberében az Új Írás hasábjain megjelent novella cselekményét. Az elbeszélés különlegessége, filmes kihívása abban rejlett, hogy egyáltalán nincsenek benne párbeszédok, csak hosszas narratív kommentár (Kálmán György), illetve a főhős, Wilhelm Günter önreflexív megnyilatkozásai. A *mono-filmben*<sup>7</sup> tehát a színészi játékon lesz a főhangsúly (Blaskó Péter), amit a pontosságra törekvő dramaturgia (Kató István) és a rendezés (Szinetár Miklós) együttesen emel művészi színvonalra.

A film narratív szerkezete hűen alkalmazkodik az irodalmi szöveghez: a *megfordítás* technikáját alkalmazza, s így a befogadó korábban hallja azt, ami később történt. Az expozíció tehát a történetmesélés

végén kezdődik: Wilhelm Günter kivégzi (lelővi) a vedret, majd elássa azt. 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 [...]”<sup>8</sup> – A filmetűd tehát a *tömörítés* eszközével egy napot tizennyolc percbe sűrít. A szürreális figuraként megformált Wilhelm mániákus precizitását az abszurditásig fokozni egy bő negyedóra alatt – rendkívüli teljesítmény.

A közvetlen narráció segítségével betekintést nyerhetünk a főhős életének előzményeibe, miért került egyedül a szőlősbe, és óramű pontosságú napirendjét is megismerhetjük. Tizennégy filmképen látható a vekker, amelyekhez Günter napi tevékenységeit társítja a rendezés: mosakodás, reggeli tornagyakorlatok, reggelizés, munka a szőlősben, majd a gyümölcsösben, ebédelés, olvasás, szőlőkapálás, „célrattartási” gyakorlat, újabb munka a gyümölcsösben, vacsorázás, fegyvertisztítás, naplóírás, lefekvés. „És véget ért a nap”: halljuk a narrátort. Ezzel a mondatral mintha lezárulna Günter „története”, és kezdetét venné egy másik történet: a vederé, pontosabban a vederé és az őrmesteré. A narrátor új történetmesélésbe kezd. Újra megtekintjük mindazokat a filmkockákat, amelyek Günter napi rutincselekvéseit mutatják – addig a pontig, amíg a szőlősben töltött nyolcadik napon, egy reggeli mosakodás alkalmával a mezítlásos férfi véletlenül bele nem rúg egy kőbe, és fájdalomában el nem hajítja a vedret. Itt hangzik el először az „Átkozott!” szitokszó, amely egyértelműen a „vétkes” ködarabnak szól. Eddig (20:40) a filmben mindvégig harsány és vidám, klasszikus zene hangzott (a tornagyakorlatok képeinél például ütemes polka), a kőberúgással egy időben viszont azonnal félbeszakad a zenei aláfestés, a veder földhöz verődésének látványát is nyomatékosítja.

A fordulat éppen ebből következik: „A veder kint maradt, pár lépésnyire attól a helytől, ahol az őrmester mosakodni szokott. Elfelejtette visszatenni a helyére.” Majd az őrmester hirtelen rádöbben feledékenységére. Ekkor a belső gondolatait is halljuk: „Micsoda ostobaság! Teljesen véletlenül történt... Remélem, nem látta senki! Vissza kell tenni a helyére. Úgy kell tennem, mintha nem történt volna semmi.” Ezek az önszuggeraló nyelvi klisék többször

6 FEKETE J. József: *Aki a csöndet választotta* = F. J. J.: *Perifériáról betekintő*, Felsőmagyarország, Miskolc, 2008, 92.

7 A *mono-film* kifejezés Blaskó Pétertől származik. (Blaskó Péter szíves szóbeli közlése. – L. N.)

8 SÁNTA FERENC: *A veder* = S. F.: *Isten a szekéren*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1970, 319.

is megisméltődnek Günter gondolataiban. Énvédő mechanizmusának két legfőbb mozzanata (kezdetben) magának az „eseménynek” a rekonstruálása és a megoldás keresése.<sup>9</sup> A veder már ebben a narratív megnyilatkozásban kezd szubjektummá válni: ő a sértett, vele szemben követett el mulasztást Günter, ő az, aki feledékenységgel vádolhatja őt. Emiatt viszont csorba esne a férfi „eszményi” precizitásán, és mindezt megtudná a külvilág, a családja és a felettese is. Ez nem következhet be, ezért a veder „tanúságtételét” meg kell akadályozni: el kell némíttatni.

A veder tehát mint „közellenség” kivégzendő: vagy kútba fojtással (lásd a novellában), vagy golyó általi kivégzéssel (lásd a filmes megoldásban), a végeredmény ugyanaz. A veder kivégzési jelenete azért hangsúlyos, mert ez ad keretet a történetnek. Az arc nélküli hatalomnak való megfelelési kényszer szereputat- 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 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 órákor ebédelek, mikor tizenkettőkor vagyok a legéhesebb?!” A szigorú önkontroll korlátolt személyiséget hozott létre (az más kérdés, hogy nyolc nap alatt végbemehet-e ilyen fokú változás a személyiségben), pedig „Wilhelm Günter önszántából illeszkedik be a hatalmi gépezetbe”.<sup>10</sup> E helyen Sigmund Freud észrevételét érdemes idéznünk: „Ha a létezőnek 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 köti az egyes embert olyan szorosan a valósághoz, mint a munka érvényesülése.”<sup>11</sup> A film 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 nem érez fájdalmat a köbérűgés miatt. Valójában az ő szólama csak a kövel és a vederrel való „konfliktusa” során tűnik föl, addig néma marad.

Amire még érdemes egy pillantást vetnünk, az az időkezelés problematikája. Az időrend felcseréléséről már ejtettem szót korábban, a sűrítésről is, most leginkább a vekker domináns filmes dramaturgiai funkciójára gondolok. Azáltal, hogy a kamera először az órát mutatja, majd utána a munkatevékenységet, úgy „működik”, mint egy „diktáló szubjektum”: a vekker egyben az „aktuális” feladatot is megköveteli a főhőstől. A vekker felhúzása a nap végén végtelenné tágítja az időt, ám a történetmesélés más irányt választ, és kezdetét veszi a veder története, ahol pedig inkább a térbeli jelenségek lesznek a dominánsak. Amikor a veder alja kör alakú, mély nyomot hagy a homoktalajon, úgy tűnik, mintha a vekker alakja rajzolódna ki, csak a belsejéből „eltűnnek” az időt jelölő mutatók. Amikor pedig Wilhelm belerúg a vederbe, a guruló veder oldalával egy keresztalakot formáz a homokban. (Itt kell utalni arra, hogy a rövidfilm munkacíme egy ideig nem *A veder* volt, hanem az, hogy: „Bevégeztetett”. E címváltozat egyfajta – morális összefüggésben is értelmezhető – végzetszerűséget fejez ki.)

Sánta Ferenc és Szinetár Miklós közös művészi sikere, hogy a fent ismertetett szimbolikus idő- és téreffektusok harmonikus egységbe rendeződnek a filmben.

9 A napi rutincelekvések során olyan gépies mechanizmus alakul ki az emberben, amelyet egy apró részlet megváltozása is képes kizökkenteni. Ismét Örkény egyik egypercese juthat eszünkbe: az *Információ* című miniatűr remekmű. Lásd: ÖRKÉNY István: *Információ = Ö. I.: Egyperces novellák*, Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp., 1995, 33.

10 VASY Géza: *Sánta Ferenc*, Szépirodalmi, Bp., 1975, 68.

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