

Fábián László

Az Édes Anna legendárium

– Kosztolányi Dezső regényének elő- és utóélete

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Vezető: Dr. Szelestei Nagy László DSc., egyetemi tanár

Modern irodalomtudomány Műhely

Műhelyvezető: Dr. habil. Horváth Kornélia, egyetemi docens

Témavezető: Dr. Thimár Attila PhD, Csc, egyetemi docens

2014

Tartalom

Bevezetés – a disszertáció hipotézisei	4
 Az Édes Anna legendárium – az irodalmi szöveg.....	7
Az Édes Anna keletkezésének körülményeiről, a kéziratról és a kiadásokról és a regény lehetséges forrásairól	8
A cím értelmezésének lehetőségei – egy szereplő nevének genealógiája	12
Szövegértelmezési keretek és olvasatok – befogadói struktúrák a recepciótörténetben.....	16
Kosztolányi Édes Annájának sorsa és helyzete a középiskolai oktatásban	26
Az Édes Anna tanítása – a szövegértés és a filmértés vizsgálatának legfontosabb tapasztalatai.....	37
 Az Édes Anna legendárium – az irodalmi szöveg olvasatai.....	42
Korrajz és irodalmi modernség – a századforduló magyar szépirodalmi vonatkozásai	43
 Az Édes Anna legendárium – az irodalmi szöveg adaptálásának lehetőségei	85
Az adaptáció elmélete és gyakorlata.....	86
Fontosabb irányok a legújabb adaptációelméleti szövegekben	106
Az Édes Anna adaptálásnak lehetőségei.....	110
 Az Édes Anna legendárium – az irodalmi szöveg és a mozgóképes adaptációk komparatív elemzése.....	124
Keletkezéstörténet.....	125

Szerkezet.....	131
Narráció.....	134
Adaptáció – hűség vagy hűtlenség.....	139
A szereplők rendszere – az újragondolás lehetőségei a filmekben.....	156
Konklúzió.....	164
A disszertáció összefoglalása	169
Abstract.....	170
Függelék	171
Filmográfia.....	172
Bibliográfia	181

Bevezetés – a disszertáció hipotézisei

Disszertációm tárgya Kosztolányi Dezső Édes Anna című regényének elemzése és többrétű értelmezése. A szerző megítélése a halála óta eltelt mintegy nyolcvan esztendő recepciójában közel sem nevezhető harmonikusnak és egységesnek, ezért meglehetősen ambivalens, egyúttal korszakokra is tagolható az a Kosztolányi-kép, amely az elismeréstől a betiltáson keresztül az életmű reneszánszán át sokféle alakban megmutatkozott. Ha azonban alaposabban vizsgáljuk, ez az ambivalencia – ha tetszik ez az ellentmondásos vélekedés – nem pusztán a hagyatékra, azaz az elmúlt nyolc évtizedben volt csupán jellemző, hanem már Kosztolányi életében is.

Mivel alapvetően nem hiszek abban, hogy egy alkotó életműve teljesen függetleníthető lenne magától az alkotótól, ezért komolyan érdekelni kezdett Kosztolányinak a művein keresztül is megmutatkozó állásfoglalása. Az első fontos tézisem az, hogy bár a regény nyilvánvalóan fikció, mégis, az Édes Anna számos elemében Kosztolányi önreflexiója, így mint olyan, a szerző nagyon tudatos olvasata saját korával, életével és világlátásával kapcsolatban is. Aki ismeri a '10-es évek végétől Kosztolányi írásait, tevékenységét, annak nyilvánvaló lehet, hogy a regényben számos utalás, konnotatív tartalom lehet akár saját korábbi eszméivel, tévhiteivel, vállalásaival és tévelygéseivel kapcsolatban, miközben természetesen lélektani hatású szövegről van szó, így személyiség- és korrajz egyaránt, valamint egy kifejezetten zavaros történelmi korszak társadalmi, szociális és pszichés lenyomata. Ha tetszik, hipotézis tehát az is, hogy a regény tökéletes példája mű és életmű dialógusának.

Eleinte pusztán az adaptáció, azaz a film és az irodalom összefüggéseit vizsgáló kutatásaim részeként tekintettem a regényre, azonban az elmélyültebb megismerés folyamatában egyre inkább világossá vált számomra, hogy az sokkal több kihívással, ismeretlen és megfejtésre váró összefüggéssel kecsegtet. Ugyanis a filológiai környezet és az értelmezési keretek, továbbá maga a recepció is releváns kérdéseket vetettek fel. Sokan és sokféleképpen tárták már fel a szöveg olvasatait, az Édes Anna konnotatív rétegeit, mégis úgy éreztem, olyan, koncepciójában is átfogó analízis nem létezik, amelyben a filológia, a recepciókutatás, a narratológia, a motívumcentrikus és a jelentésre fókuszáló nézőpontok, valamint a különféle olvasatok szempontrendszerei egyaránt az értelmezés részévé váltak volna. Sőt, mindezen vizsgálati aspektusok mellett, a regény elő- és utóélete is helyet kell, hogy kapjon ebben a munkában.

A Kosztolányi-kanonban a regények közül az Édes Anna a legismertebb, ebben pedig nyilvánvalóan komoly szerepe van annak, hogy a szöveg már hosszú évtizedek óta része a

középiskolai oktatásnak, továbbá annak is, hogy filmes adaptációk készültek belőle. A szöveg vizsgálata kapcsán természetesen nem állt tőlem távol az a cél sem, hogy munkám hasznos és hatékony segítség lehessen a regény tanítása során.

Úgy döntöttem, hogy előbb a szöveg filológiai összefüggéseit tárom fel, amelynek része az Édes Anna keletkezéstörténete is. Ebben a folyamatban, a korábban már említett önreflexivitás, valamint a határozottan megjelenő politikai és közéleti narratívák következtében – például a korszakválasztás, a regény keretfejezetei vagy Kosztolányi megjelenése az utolsó fejezetben –, indokolttá vált egy rövid kitekintés is, bár jelen disszertáció szerkezete túlzott szabadságot nem enged bonyolult magyarázatokra.¹ Erre ösztönöztek tehát a regény cselekményének és keletkezési idejének összefüggései, továbbá Kosztolányinak a textus szövetén túlmutató egyértelmű és világos megnyilatkozásai is. Amint nem függetleníthető mindezekről az a történelmi környezet sem – alapvetően a '10-es évek végétől a '20-as évek közepéig terjedő időszak –, amely sajátos értelmezési keretet biztosít az Édes Annának.

Ez tehát az oka annak, hogy a kitekintés az értelmezés adekvát szempontjává válhatott, hiszen Kosztolányinak a szegénységet, a cselédsorsot, a vidéki és a városi létet, valamint a prostitúciót érintő gondolatait valójában akkor értékelhetjük igazán, ha a korszakban keletkező, hasonló tematikájú alkotásokat is ismerjük és vizsgáljuk. Újabb hipotézisem tehát az, hogy Kosztolányi korrajza, továbbá az a kifinomult társadalomlélektani és szociális ábrázolás, amely leginkább a narrációban és a környezet, a szereplők jellemzésében mutatkozik meg, komplexitásában és szenzibilitásában unikálissá teszi az Édes Annát.

A regény poétikai vizsgálata során éppen ezért a történelmi narratíva által kínált olvasatot érvényesítem, hiszen ez adhatja meg az elemzések, a vizsgálatok módszertani alapvetéseit és meggyőződésem, hogy ez a módszer és lehetséges értelmezési keret nem erőszakos, így ellentétben sem áll szemben a szerző feltételezhető szándékaival. Hiányos ugyanakkor az értelmezés, ha kimaradnak belőle a publikálást követő hatások. Ez egyfelől a recepció ismeretét feltételezi, másfelől a szöveg továbbélésének kérdését jelenti. Jól tudjuk, hogy élete utolsó esztendejében még maga a szerző kezdte meg regényének adaptálását azzal, hogy a kéziratához képest komoly szövegváltoztatásokkal élt a színpadra szánt átíratában. Emellett kézenfekvő a meglévő filmes feldolgozások motivikus elemzése is, valamint viszonyításuk az eredeti

¹ Ezzel a témával, azaz Kosztolányi 1919-ben, '20-ban betöltött szerepével és helyzetével az alábbi publikációban foglalkoztam:

FÁBIÁN László, Édes Anna-legendárium – Kosztolányi korrajza és politikai reflexiói az Édes Anna című regénye kapcsán, Kortárs, 2014/2, 80-85.

textushoz. A teljes körű vizsgálat szándékával, a filmes látásmód és a filmnyelv sajátosságainak befogadásához, mindenképpen érdemes áttekinteni az adaptáció elméletének legfontosabb tanulságait.

A regényből készült mozgóképes feldolgozások közül az Esztergályos-féle film nézőpontja és értelmezési kerete sokkal közelebb áll a színpadi átirat olvasatához, míg Fábri munkája ideológiailag erőteljesen átitatott alkotás, ily módon elszakad a forrásműtől, amelyre számtalan bizonyíték található. Ami Kosztolányi számára az önreflexió eszköze, az Fábriánál és Esztergályosnál teljesen elsikkad, a rendezők olvasatának egyáltalán nem része. Hipotézisem tehát, hogy a regény mindkét filmes feldolgozása valójában töredékes és szabad adaptáció, azaz az alkotók kisebb-nagyobb részben csupán inspirációként használták Kosztolányi regényét, egészen eltérő értelmezésben ábrázolva az abban megjelenő világot.

Disszertációm egyértelmű célja tehát az Édes Anna minél teljesebb körű értelmezése valamint az oktatás során felhasználható segédrodalom elkészítése.

Munkám megírásának folyamatában nagyon sokan segítettek és biztattak. Elsőként szeretnék köszönetet mondani Bodnár György professzor úrnak, akivel ugyan közösen indultunk el ezen az úton, de sajnos nem együtt értünk révbe. Komoly hálával tartozom témavezetőmnek, Thimár Attilának, akinek segítő kritikái, értő olvasatai és empatikus, humánus, támogató észrevételei nélkül nem készíthettem volna el disszertációm. Köszönöm opponenseim és baráti olvasóim szakértő véleményét és előremozdító javaslatait, diákjaim kérdéseit, meglátásait, és természetesen nagyon köszönöm a családomnak, főként feleségemnek és édesanyámnak.

Az Édes Anna legendárium – az irodalmi szöveg

Az Édes Anna keletkezésének körülményeiről, a kéziratról és a kiadásokról és a regény lehetséges forrásairól

Az utókor számára Kosztolányi Édes Anna című regényének teljes, hiánytalan kézírata nem maradt fenn. Lényegét tekintve az első tizenöt fejezet áll rendelkezésünkre – részben vagy teljes egészben – az MTA Kézirattárában, melyek közül a mottó, az első, a nyolcadik és a tizenegyedik hiánytalan, a többi töredékes.² A meglévő dokumentumok és adatok³ teljesen egyértelműen bizonyítják – amint azt az írásszakértői vélemény is tanúsítja, hogy a szöveg egyetlen kéztől származik⁴ –, hogy Kosztolányi rengeteget javított, változtatott a szövegen – ez az eljárás egyébként sem volt tőle szokatlan –, hiszen kihúzások és betoldások hosszú sora olvasható a végső formáját elnyert kézíraton. A regény elsőként 1926. július 1-től november 16-ig jelent meg a Nyugatban,⁵ folytatásokban, majd még ugyanebben az évben követte ezt egy önálló kötetkiadás⁶ is. A szakirodalom szerint minden jel arra utal, hogy Kosztolányi, regényének az előbb említett első kiadása után már nem változtatott a szövegen⁷. A jelenség mögött persze nem feltétlenül és egyértelműen a saját szándéka és akarata áll, hiszen például az 1936-os – azaz Kosztolányi életében az utolsó – publikálás alkalmával a már halálos beteg írónak minden bizonnyal sem energiája, sem ideje nem lett volna a korrekcióra, a szöveg nagymértékű átalakítására. Kosztolányi halálát követően, de főként a II. világháború után sajátosan alakult a regény utóélete. Az Édes Anna 1943-as kiadását követően ugyanis húsz éven keresztül nem jelentették meg a szöveget, a cenzúra nem engedélyezte a hatalomnak nem kifejezetten kedves regény kiadását, amelynek talán a Kosztolányi ellen irányuló 1947-es támadássorozat – Szabó Árpád minden bizonnyal felsőbb kérésre, utasításra tette, amit tett⁸ – volt a kezdete.

Hogy pontosabban látható legyen, miről is van szó, miért és miben láthatták Kosztolányi műveit veszélyesnek, magát az írókat nemkívánatosnak, vizsgáljuk meg, hogy az

² A témáról bővebben és részletesebben: KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), a kötetet szerkesztette és a jegyzeteket készítette VERES András, Kalligram, Pozsony, 2010, 550.

³ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 551.

⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 557.

⁵ A Nyugat 19. évfolyamának 13-22. számairól van szó.

⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna, Genius, Budapest, 1926.

⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 585.

⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 585.

életművéből még viszonylag pozitívnak feltüntetett, és a védelmezők által gyakran példaként citált Édes Anna kapcsán miket írt Szabó Árpád. Következzen egy rövid részlet az egyik ominózus cikkéből: „Ez a regény is, bár részleteiben vérlázítóan forradalminak mutatkozik, nagy egészében sokkal inkább ellenforradalmi, reakciós.”⁹

A helyzet a következő évtizedre természetesen csak romlott. Az 1950-es években árulóként megbélyegzett Kun Béla tisztázása ugyan '56 után megtörtént, de a Kosztolányi-regény első fejezetében ironikusan ábrázolt figura rendszer általi „rehabilitálása” sem javított önmagában a szerző megítélésén. A szöveg megjelenéseit vizsgáló szakirodalmi kutatások egyértelműen alátámasztják, hogy az 1963-as kiadás – megtörve az Édes Anna publikálásában bekövetkező húsz év kényszerű csendjét – Bóka László érdeme, mindazonáltal az örömben egyúttal bánat is vegyül, hiszen a cenzúra legalább két helyen változtatott az „eredetinek” tekinthető szövegen, azaz a még Kosztolányi életében megjelent Édes Annán. Sajnos, a későbbi kiadások számára ez a „kozmetikázott” változat számított etalonnak és szövegforrásnak – mégha apróbb, kedvező változások detektálhatók is, például az 1974-es kötetnél¹⁰ –, egészen 1992-ig, amikor végül a Veres András által sajtó alá rendezett kötet¹¹ igyekezett orvosolni a korábbi problémákat. Csupán néhány esztendeje, 2010-ben jelentette meg a pozsonyi Kalligram Kosztolányi Összes Művei című sorozatának, azaz a szerző életműkiadásának részeként az Édes Annát, amely egyébként a szöveg hiánypótló és kritikai kiadása.¹² A szerkesztés és a jegyzetkészítés Veres András munkáját dicséri, a kötetben pedig a szövegközlés mellett helyet kapott az Édes Anna utóéletének filológiai áttekintése, így az abból készült adaptációké, valamint a megjelenés óta eltelt időszak recepciójában megjelenő irányzatok bemutatása is.

A regény előzményeinek áttekintésekor mindenképpen érdemes Kosztolányi két alkotásáról szót ejtenünk. Az egyik az 1924-ben, a Nyugat 6. számában Kanári címmel közölt jelenet¹³, amely elsősorban azért lehet érdekes számunkra, mert cselekményének középpontjában egy cseléd lány és egy kisfiú kapcsolata áll. Alapvetően Anna és Bandika juthat eszünkbe az Édes Annából – ugyan az a regényben periférikus szálnak számít, mégis irigylésre

⁹ SZABÓ ÁRPÁD, Írástudóknak való, Valóság, 1947/3, 205.

¹⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 587.

¹¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna, sajtó alá rendezte VERES András, Ikon (Matura klasszikusok), Budapest, 1992.

¹² KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i.m. 2010.

¹³ KOSZTOLÁNYI Dezső, Kanári = KOSZTOLÁNYI Dezső, Hét kövér esztendő, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 493-512.

méltó mintaként emlegetik kettejük kötődését –, azonban más vonatkozásban éppen a névválasztás érdekfeszítő, hiszen a kisfiút éppen Jancsinak hívják. Bözsiről, a cselédlányról azt tudjuk, hogy egy dunántúli faluból származik, Jancsi pedig rajongva szereti. Éppen úgy, ahogy egy ideig Annát is Jancsi úrfi. A jelenet folyamatában arra is fény derül, hogy a kisfiú a kömmün idején született, és akkor került a házhoz a lány is. Nyilvánvaló, hogy nem tökéletes az egyezés, de az vitathatatlan, hogy motivikusan érzékelhető és igazolható a párhuzam, így ebből a szempontból a Kanári című jelenetre az Édes Anna előzményeként tekinthetünk.

A másik efféle alkotás a Boris könyve, melyet Kosztolányi 1925-ben, azaz már bőven a regényén dolgozva írt¹⁴. A történet középpontjában egy cseléd, Boris áll, aki az egyes szám első személyű narrátorhoz szegődött kézilánynak, de – vélhetően fiatal kora miatt – nem volt még neki soha cselédkönyve. Így hát az elbeszélő elkísérte őt, hogy segítséget nyújtson az ügyintézésben. A bürokrácia fellegváraiként elterülő hivatalok karkai élményeket idéző leírása nem idegen a szerzőtől, hiszen például Kulcs című novellájában is nagyon hatásosan és érzékletesen mutatja be ezeket. Számunkra azonban most fontosabb – és több mint érdekes lehet – ebből a történetből az a hasonlat, párhuzamként, mintegy az Édes Anna előképeként, amelyet a kiszolgáltatott és teljesen megszeppent cselédlány érzései kapcsán olvashatunk:

„- Hogy hívják? - kérdezte a kemény, hivatalos hang. A lány felelt. De ezt csak én érthettem meg, mert hangja a görcsösen összeszoruló gégében elcsuklott, mint mikor a vádlott a végtárgyaláson a keresztkérdések súlya alatt ezt dadogja: >>Gyilkoltam<<”¹⁵

Egy fiatal, vidéki cselédlány, aki egyedül nem mer, nem is tud hivatalos ügyeket intézni, akinek fogalma sincs arról, ami vele történik, aki alárendeltségét pontosan érzékelve retteg, fél, kiszolgáltatottan, a szavakat keresve, magát mindennek és mindenkinek alávetve kommunikál – azaz ahogy Kosztolányiné visszaemlékezése alapján mondhatjuk, pontosan olyan, mint egy képzeletbeli tökéletes cseléd¹⁶ –, és akinek viselkedését az elbeszélő egy gyilkosságot elkövető emberéhez hasonlítja. Ez nem lehet véletlen, nyilvánvaló, hogy az Édes Anna fontos előzménye, forrása a Boris könyve. Érdekes tapasztalat természetesen az is, hogy miként nyilatkozik saját alkotásáról maga a szerző. Észrevételei és megfigyelései egyfelől a fikcionálás és a legendakeltés részeként is felfoghatók, másfelől mégis komolyan értelmezhető reflexiók.

¹⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, Boris könyve = KOSZTOLÁNYI Dezső, Hét kövér esztendő, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 10-13.

¹⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, Boris könyve, i. m. 11.

¹⁶ KOSZTOLÁNYI Dezsőné, Kosztolányi Dezső, Holnap, Budapest, 1990, 228-229.

A már megidézett Harmos Ilona visszaemlékezése mellett – amely ugyan nem egyértelmű, de létező valós cáfolat sem szól ellene¹⁷ – számos más elképzelés, városi legenda is ismert a főhős kiválasztásával kapcsolatban. Baráth Ferenc tanulmányában például azt állítja, hogy Kosztolányi igazi „hús-vér” modell alapján alkotta meg Édes Anna karakterét.¹⁸ Devecseri Gábor számára sokkal hihetőbbnek tűnik az a verzió, mely szerint a napilapokban megjelent hír lehetett Kosztolányi forrása¹⁹, míg Márai Sándor tollából is ismerhetünk egy verziót a mintát szolgáltató lányról, aki az ő házmesterüknek volt a felesége.²⁰

„[A regény megszületését követő] tíz esztendőben az író és felesége megköltik a regény legendáját is, amely azóta is növekszik, duzzad, most már vélt vagy valódi irodalomtörténeti adalékokkal is gazdagodik.”²¹ – foglalja össze tapasztalatait Bori Imre.

Valóban, maga a szerző is számos interjúban, megnyilatkozásban hivatkozik vélt vagy valós forrásaira, olykor teljesen ellentmondva korábbi véleményének.²² Azért lényeges ezt külön kiemelni, mert néhány évvel az interjúkat követően olyan munkához lát, amelyben – ha újraértelmezésként tekintünk rá – egészen új megvilágításba helyezi művét, 1935-ben ugyanis az Édes Anna színpadi átíratához fog hozzá.

¹⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 640.

¹⁸ BARÁTH Ferenc, Kosztolányi Dezső, Pannónia, Zalaegerszeg, 1938, 91.

¹⁹ DEVECSERI Gábor, Az élő Kosztolányi, Officina, Budapest, 1945, 61.

²⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna, (Matura klasszikusok), i. m. 1992.

²¹ BORI Imre, A „példás cseléd” legendája = BORI Imre, Kosztolányi Dezső, Forum, Újvidék, 1986, 157.

²² Néhány fontosabb példa:

SZOMBATHY Viktor, Kosztolányi Dezső az irodalomról, Európa csődjéről s a mai ember iránynélküliségéről, Prágai Magyar Hírlap, 1926. február 28, 9.

ORMOS László, Kosztolányi Dezső – Édes Annáról, a krisztinavárosi szentről, Magyar Hírlap, 1926. június 23, 4.

BEREND Miklósné (sz.n.), Kosztolányi Dezső nyilatkozik, Nemzeti Újság, 1926. augusztus 1, 21.

SOMLYÓ Zoltán, Kosztolányi Dezső házatájáról, Bácsmegeyi Napló, 1926. december 25, 40.

SZILÁGYI Ödön, A Parnasszus tetején: Kosztolányi Dezső, Délibáb, 1928, szeptember 1., 5.

A cím értelmezésének lehetőségei – egy szereplő nevének genealógiája

Jól tudjuk tehát, hogy maga az író is keltette saját regényének legendáját, többször is ellentmondásosan nyilatkozott forrásairól, ugyanakkor egy 1931-es visszatekintésében kifejezetten izgalmas összefüggésekre mutat rá címszereplőjének névválasztásával kapcsolatban. Többek között a mannára és az édesanyára – érdekes lehet, hogy 1933-ban az anya kifejezés is szerepelt a Kosztolányi-féle tíz legszebb magyar szót tartalmazó listán²³ – is asszociál a névből:

„Édes Anna neve is ilyen hallucináció. Jólesett mondogatnom, leírnom. Talán azért tudtam vele annyi szertettel foglalkozni. Én az Anna nevet régóta szerettem. Mindig a mannát hozta eszembe, azonkívül egy kacér és egy nagyon nőies föltételes módot is. A vezetéknév, mely ösztönösen társult melléje, nem egyéb, mint e hódolatom kifejezése. A kettő együtt – vezetéknév és keresztnév – a maga lágy zeneiségében egy másik, ősi és végzetes szókapcsolatot idézett föl bennem: az édesanyát. Most, miután időben eltávolodtam regényemtől, így elemzem a szóvarázst, mely mindjárt a kezdetben megbabonázott, de amíg dolgoztam, nem is sejtettem, mi tart rabul.”²⁴

A visszaemlékezések másik nagyon fontos forrása, a felesége, Harnos Ilona is hasonlóképpen emlékszik vissza Anna nevének kiválasztására. Memoárjából nem csupán erről, hanem a többi hős alakjáról is hasznos információkat tudhatunk meg. Nagyon különös például Kosztolányiné megjegyzése a férjét és a Jancsi úrfit összekapcsoló hasonlóságról, bár – tudván, hogy ez egyáltalán nem tudományos vagy irodalomelméleti megközelítés – ez a túlzottan személyes és szenzuális aspektus bizonyos szempontból érthető:

„Anna, az Anna név, az engedelmes mosoly, a szeszínű haj megmaradt az eredeti minta elgondolásából, egyébként azonban Bözsi, a régi dajka szép kék szeme, karcsú alakja, balatoni bája volt előtte, amikor írta, és talán annak a hajdani, Szabadka környéki tanyai lánynak öntudatlansága, akihez diákkorában többször kilopódzott, s aki egy szép napon szótlanul, sírva elhagyta a házukat. Jancsi alakját egy rokonukról s kissé önmagáról mintázta. A Patikárius név régi családi emlékeket idézett. Moviszter alakjában is önmagára gondolt, meg két másik barátunkra, egy kitűnő ideg orvosra s egy kedves, emberséges gondolkodású iparoktatási

²³ KOSZTOLÁNYI Dezső, A tíz legszebb szó, Pesti Hírlap, 1933. november 19.

²⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, Hogy születik a vers és a regény?: Válasz és vallomás egy kérdésre, 2., Pesti Hírlap Vasárnapja, 1931. március 15., 4-5. = KOSZTOLÁNYI Dezső, Ábécé, sajtó alá rendezte ILLYÉS Gyula, Nyugat, Budapest, 1942, 147-151.

főigazgató barátjára. A Moviszter és a Druma neveket a kisfiúnk találta ki, amikor még egészen apró volt. Ő játszott képzeletben ennek a két soha nem létező családnak az életével. [...] Moviszterné alakját egy budai orvosismerősünk feleségéről mintázta, Vizyné modellje Bella néni volt, a keresztanyja, s egy közelünkben lakó tanár felesége, de kicsit minden polgári asszony, akit valaha ismert, és Ficsor, a házmester alakját is régi könyvtárszolgák, házmesterek emléke mozgatta. [...] Édes Annáról, magáról a névről a manna, az anna (= adna) s az édesanya szavak rokonságát vallotta ő maga.”²⁵

Az alkotás a fikcionálás aktusai során folyamatosan alakul, ezért bár érdekesítő és hasznos lehet számunkra Harnos Ilona dokumentatív tárlata, ahol mindenre pontosan fény derül, szinte már túl bizonyosan is, és az összes kérdésünkre választ kaphatunk, mégis érdemes megfelelő módon, a helyén kezelni a meglehetősen szubjektív visszaemlékezést.

Az ezredforduló környékén Szitár Katalin²⁶ foglalkozott Kosztolányi metaforikus nyelvhasználatával, köztük Édes Anna nevének szinte kimeríthetetlen szóvarázsával és mágiájával is. Édes Anna nevének jelentésrétegeiről egyfelől azt állapítja meg, hogy a szó maga, azaz *édes*, természetesen ízként funkcionál. A regény elemző értelmezése és olvasása számos további hivatkozást tartalmaz a motívummal kapcsolatban. Az édes ízre utal a szöveg egyik legizgalmasabb párbeszédese része, amikor Vizyné piskótával kínálja Annát, aki visszautasítja azt, majd a társaság, többek között az egyenlőségről kezd okfejtésbe, melyben Moviszter irgalomról kifejtett véleménye tárul a befogadó elé. A piskóta minden bizonnyal ennek a motívumrendszernek a darabja, ahogy a szövegben többször felbukkanó sütemények is. Sőt, talán az sem véletlen, hanem sokkal inkább az alkotó tudatosságának következménye, hogy az Anna helyzetét leginkább megértő, kifejezetten empatikus Moviszter doktor beteg, ráadásul éppen cukorbaja van. Az *édes* szó második nyelvi struktúrája Szitár szerint teljesen egyértelműen a regény szerelmi szálához kapcsolódik, így Anna és Jancsi úrfi története alkotja ezt az újabb motívumrendszert. Talán nem szorul különösebb magyarázatra, hogy az édes szóra utal az érzékiség, az érzelmesség és a testi vágyakozás jelenléte is, ugyanakkor a légyott után kialakult helyzetben a cselekedetének következményeit felvállalni nem képes Jancsi úrfi félelmében a keserű orvossággal akarja Annával megoldatni a „problémát” és egyszersmind lezárni kapcsolatukat. A korábban Annához szinte gyermeki ragaszkodással kötődő figura, aki jellemében leginkább nélkülözi a férfiaságot, a „hősszerelmes” Jancsi „keserű” pirulákat ad

²⁵ KOSZTOLÁNYI Dezsóné, Kosztolányi Dezső, Holnap, Budapest, 229-230.

²⁶ SZITÁR Katalin, A név és a metafora mint motívumképző tényezők: Édes Anna = SZITÁR Katalin, A prózanyelv Kosztolányinál, Elte, Budapest, 2000, 150-164.

Annának. Ez is a vizsgált motívum fontos része, még akkor is, ha éppen ellentétes előjellel találkozunk. Kifejezetten metaforikussá teszi a szakítást az édeset megízlelő „szerelmes pár” esetében, ha egyikük a másikra kényszeríti, hogy keserű pirulákat vegyen be.

Harmadik olvasatban az *édes* szó a kedvesség szinonimájaként van jelen a regényben. A legutóbbi példa éppen arról szólt, miként fosztották meg Annát megfogant gyermekétől, azaz tulajdonképpen az anyaság hiányáról tanúskodott, ám a szövegben más helyen is felbukkan hasonló utalás, hiszen például Anna a Vizedéket megelőző helyén Bandikával szoros érzelmi kapcsolatot alakított ki, gyakorlatilag a gyermek nevelőjévé vált, s ennek szimbolikus következményeként Bandika éppen krumplicukrot, azaz természetesen édességet kap Annától.

A keserűséggel, avagy az annak ellentétéként értelmezett jelentéssel összefüggésben – furcsa módon a rajongás tekintetében a szerelmi kapcsolódás sem túlzó –, Kosztolányi Vizynét is a motívumrendszer részévé emeli. Az Édes Anna harmadik fejezete a Fanyar vacsora²⁷ címet viseli. Ebben Vizedé és felesége vacsorázni készülnek, miután Ficsor hosszú idő után végre megjavította a csengőt, és Vizyné megtudta, hogy Katica, a cseléd, már nincs otthon, mert a szeretőjéhez, Lajoshoz távozott, aki megérkezett az uszályal. Kosztolányi egyfelől itt már sugallja, hogy Vizyné életében szokatlanul fontos a cselédkérdés, hiszen a fejezetben Vizyné a fejlemények hatására nagyon furcsán viselkedik, hosszasan és idegesen csörömpöl is a konyhában, ami az elbeszélő szerint gyakori eset. Vizyné, akivel ekkor a befogadó éppen ismerkedik a regényben, mindezek mellett még gyomorbajos is, ami miatt nem is eszik férjével:

„Vizyné csak ritkán vacsorázott. Évek óta ideges gyomorbajban szenvedett. Betegsége a bolsevizmus alatt a sok izgalom folytán rosszabbra fordult. Gyomrában savanyúságot érzett.”²⁸

A savanyúság önmagában is jelképes, és ugyan nem teljesen az édes komplementere, de mindenképpen ellentétben áll azzal. Ha azonban tovább vizsgáljuk a kéziratot, akkor abban még az lehet az érdekes a számunkra, hogy világossá válik Kosztolányi korrekció előtti szövegközlő szándéka:

„Arca olyan volt, mintha citromba harapott volna.”²⁹

Teljesen egyértelmű és világos tehát Kosztolányi analízáló képlete: Vizyné gyomorbaja lelki és idegi természetű. Mint később megtudjuk, ennek kialakulásában aktív szerepet

²⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i.m. 39.

²⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i. m. 43.

²⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i. m. 42.

játszhatott lányának, Piroskának a halála³⁰, de az sem javított a helyzetén, hogy férje folyamatosan megcsalta őt³¹. Vizyné mindkét értelemben a cselédeken igyekszik kompenzálni a nyomorát. Lelkileg másokhoz nem is tud kötődni, csak a cselédekhez, akikben egyrészt saját lányát, érzelmileg pedig a férjét próbálja viszontlátni, amint azonban a példa is mutatja, vajmi kevés sikerrel. A regényből arról is értesülünk, hogy férjével nem teljesen kiegyensúlyozott és harmonikus a kapcsolata, sőt, amint azt már láttuk, Víz rendszeresen megcsalja magányos feleségét. Vizyné egyfelől nem képes enni Katica „hűtlensége” miatt, másfelől izgatottsága okán sem, hiszen a Ficsor által ígért balatoni cselédlány olyan rapszodikussá tette őt, mint a szerelmest, aki ábrándozásai után a valóságban is rábukkan a tökéletesre. Ne feledjük tehát, a regény előző fejezetének végén közölte vele Ficsor a bűvös szavakat, tudniillik, hogy tudna egy új cselédet ajánlani a számára:

„Méltóságos asszony – s szemét a földre sütötte – volna egy lány.”³²

Édes Anna érkezése áll tehát szemben a gyomorhaj savanyúságával. Gyönyörűen felvonultatott motívumsor.

³⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i. m. 81.

³¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i. m. 81.

³² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i. m. 35.

Szövegértelmezési keretek és olvasatok – befogadói struktúrák a recepciótörténetben

Amennyiben átfogó, szinte minden lényeges értelmezési keretre kiterjedő képet kívánunk kapni az Édes Anna lehetséges olvasatairól, akkor érdemes áttekintenünk a recepcióban meglévő szakirodalom legfontosabb elemeit. A teljes áttekintésnek természetesen nem lehet e disszertáció a színtere, de a tárgyunk szempontjából kiemelkedő értelmezések legfontosabb konklúzióit mindenképpen érdemes megismernünk, következtetéseiket pedig megfontolnunk.

A keletkezés óta eltelt több mint nyolc évtizedben terjedelmessé vált az Édes Annát vizsgáló szakirodalmak köre, szinte nincs olyan rétege a regénynek, amellyel ne foglalkozott volna valaki legalább egy tanulmányban, azaz a szöveget értelmező elméletek, felvetések tömkelege látott napvilágot. Ugyan akadt ezek között olyan elemzés is, amely inkább a kor irodalomelméleti és irodalomtudományi divatjának hódolt, a művet pedig alárendelte az elméletnek, de szerencsére az értékálló értekezésekből sincs hiány. Sőt, a diskurzus olykor már nem is a regényről, sokkal inkább az elméletek és az olvasatok közötti összecsapásról szólt. A teljesség igényével, de kényszerűen szelektálva próbálok idézni a legfontosabbaknak vélt és a legérdekesebbeknek tartott recenziókból. Ha befogadóként áttekintjük az elmúlt évtizedekben, az Édes Anna megjelenése óta keletkezett szakirodalmak és a kritikák jelentős részét, akkor az észrevételek között néhány visszatérő felvetést és törvényszerűséget találunk. A világosabb áttekinthetőség érdekében megpróbálom ezeket a megközelítéseket rendszerezni, értelmezhető kategóriákba sorolni, bár hozzáteszem, az osztályok átjárhatók, azaz számos tanulmányban találkozhatunk egyszerre többféle nézőponttal. Áttekintésembe olyan tanulmányokat válogattam, amelyek valamilyen értelemben felhasználhatók az Édes Annához fűzött értelmezésemhez is.

Talán nem véletlen, hogy a recepció áttekintésekor az egyik leggyakoribb megközelítési módnak a regény általános értelmezése mutatkozik. Ezek a szövegek vagy a Nyugat-féle publikálást, vagy a könyv formában való megjelenést követő beszámoló, rövid recenziók a kortársak részéről, vagy pedig olyan nagyobb tanulmányok bevezető részei, amelyek az elmélyültebb értelmezést elősegítendő, általánosabban foglalkoznak az Édes Annával. Az első kategóriába tehát a regényt átfogó módon megközelítő tanulmányokat sorolhatjuk. Kezdjük is az áttekintést Ignotussal, aki szinte az elsők között publikálta reflexióit az Édes Anna kapcsán. Ignotus az általános megközelítésen túl elsősorban a regény lélektani összetettségére hívja fel a

figyelmünket, továbbá prognosztizálja annak hihetetlen sikerét.³³ Ignotus már ebben a nagyon korai olvasatában is egyértelműen érteni véli Kosztolányi pszichologizáló megközelítését, amely valóban érett és maradandó alkotássá emeli az Édes Annát. A mélyebbre ásó tanulmányok körében gyakran találkozunk majd ezzel a tematikus megközelítéssel. Folytassuk azonban a sort Bóka László tanulmányának egy részletével, amelyben a szerző az Édes Annát tágabb értelmezési aspektusban vizsgálja, kijelölve a mű helyét az irodalom- és eszmetörténeti korszak alkotásai között.³⁴ Ahogy írja, valóban, az Édes Anna példamutató alkotás. Ugyan számos kritika és bírálat érte már a regényt, ezzel összefüggésben annak szerzőjét is, de mégsem túlzás azt állítani, hogy – mások mellett – Kosztolányi regénye fontos társadalomtörténeti lenyomata a cselekményben ábrázolt korszaknak. A korrajzjellegét erősítik a szereplők kidolgozott karakterei, a történelmi távlatban körvonalazott valóság pontosan megrajzolt elemei, és a regénynek erőteljes keretet szolgáltató historikus tabló is, amelyről tudjuk, hogy annak megalkotásában a személyes visszaemlékezésen és a naplón túlmenően történeti munkák is forrásul szolgáltak. Az előbbi megközelítést egészíti ki ismeretelméleti szempontokkal Németh G. Béla, aki egyúttal igyekszik Kosztolányi filozófiai és pszichológiai forrásait is megjelölni.³⁵ Nem pusztán önmagában fontos és lenyűgöző ez az eszmetörténeti

³³ „Ahogy annak idején a Molnár Ferenc Ördögének főpróbája után, most erről a regényről is meg merném jósolni, hogy be fogja járni a világot, mint egy művészi kiszámítással kapásból eltalált szociál-zoológus, remek.” IGNOTUS, A kis szolgáló, Magyar Hírlap, 1926. november 14, 5.

³⁴ „A két világháború közötti Magyarország dermesztő légkörét három prózai remekmű örökítette meg a leghitelesebben, Füst Milán Adventje, Móricz Zsigmond Rokonokja, és Kosztolányi Dezső legérettebb, legteljesebb epikai alkotása, a magyar regény történetének is mérföldköve, a modern magyar társadalmi regény ma is példamutató alkotása.” BÓKA László, Kosztolányi „Édes Anna”-ja = KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna, bevezető BÓKA László, Szépirodalmi, Budapest, 1963, 15.

³⁵ „Spengler, Bergson, Nietzsche, Freud, Merezkovszkij, James, a feltörő mélylélektan egyaránt ott kavarg e szellemisségben, amelynek egyik döntő vonása az, hogy egyedül az individuum valóságában bízva, a történetfilozófiát, a történetpszichológiát, főleg pedig a történetetikat pszichológiára, mégpedig a véges és egyetlen emberi életidő elhibázásától, semmiségtől rettegve, többnyire patopszichológiára játszotta át. 1893-ban jelent meg Durkheim öngyilkosság-tanulmánya, 1902-ben Le Bon első tömegkiadása, 1906-ban James vallástörténeti lélektana, 1912-ben A mindennapi élet pszichopatológiája Freudtól, 1913-ban az Egyetemes patopszichológia Jasperstől, 1918-ban Spengler Unergang-jának első kötete, 1919-ben pedig Jaspersnek az egész két világháború közti polgári gondolkodást döntően befolyásoló összefoglalása: A világnézetek lélektana. S ebből a szellemisségből lép ki, vagy ebbe lép be, 1926-ban a Lét és az idő szerzője.” NÉMETH G. Béla, Küllő és kerék: Tanulmányok, Magvető, Budapest, 1981, 206-221.

áttekintés, hanem az Édes Anna kapcsán is, hiszen a felsorolt alkotók és alkotások – szinte kivétel nélkül – nagy hatást gyakoroltak Kosztolányira, ami tökéletesen tükröződik regényében. Durkheim, Le Bon, Freud, Jaspers vagy éppen Spengler gondolatai minden kétséget kizáróan így tettek.

Amint azt az Ignotus-féle szövegben is láttuk, a regény recepciójának korai szakaszában szinte már az első reakciók között felfigyelhetünk arra, hogy különös érzékenységgel és fogékonysággal közelítik meg Kosztolányi regényét, sőt, nagyon hamar felismerik a szöveg pszichológiai olvasatának lehetőségét, és korrajzjellegét is. A befogadástörténet második kategóriáját tehát azok a szövegek jelentik, amelyekben elsősorban lélektani megközelítésekkel találkozunk és a pszichológiai hatások vizsgálata érvényesül. Ezek közé tartozik például Kodolányi János tanulmánya is, aki előszeretettel hivatkozik Freud pszichoanalízisének egyértelmű hatására az Édes Annában.³⁶ Kodolányi motívumelemzése jól példázza, hogy a regény értő befogadói tulajdonképpen már a kezdetektől érzékeltették a szöveg összetettségét és ezzel együtt értékállóságát, determinálva a majdani kanonizálást. Erre a motívumra utal Kárpáti Aurél is, aki a regényben szereplő archetípusokra hívja fel a figyelmünket.³⁷

Az Édes Anna Németh László olvasatában is elsősorban a lelki jelenségeket és folyamatokat felvonultató regényként jelenik meg, bár a szerző ehhez a nézőponthoz rögtön

³⁶ „Édes Anna tragédiája tehát nem egyéni, hanem tömegtragédia [...] úgy a külsejét, mint a lelki életét, a tömegben való gyökerezés determinálja. Kétszeresen erős ez a determináltság, nemcsak azért, mert primitív és tisztára tömegéletet élő emberről van szó, hanem azért is, mert ez az ember: nő, tehát a természetnek az a primer alakja, amely sokkal közelebb áll ösztönélet káoszához. [...] Annának a gyilkosság éjszakáján éppen menstruációja volt. Íme a freudi teória a gyakorlatban és a művész eszközei között, egyképpen bizonyítva magának a teória tudományos értékét, másfelől a művész életérzését. Lélektanilag érdekesen kapcsolódik össze a tömegek felszabadulási kísérlete Édes Anna gyilkosságával. Anna tisztulásának a gyilkossággal egybeeső és azt szorososan motiváló jelensége nem hasonlít-e biológiailag a forradalmak véres tisztulásának jelenségéhez? Vajon a forradalom nem az emberiség nagy életfolyamatában lejátszódó, iszonyú tisztulás periodikusan visszatérő folyamata?” KODOLÁNYI János, *Édes Anna, Pandora*, 1927. január, 47-50.

³⁷ „Édes Anna története: az emberséghez való örök megszentelt jog költői parafrázisa. Nyers naturalizmusában is szimbolikus regény, amelynek morális tanulsága abban foglalható össze, hogy senki sem veheti el büntetlenül a más emberségét, mert ez gyilkosság, amelyért méltó megtorlás a halál. Ha tehát úgy tetszik: Kosztolányi új könyve vádirat az emberevés minden modern változata ellen. [...] Vulgárisan megfogalmazva s némi túlzással: nem Édes Anna gyilkol és áll itt bosszút a maga megsértett, lealázott, eltiport emberségéért, hanem az író...” KÁRPÁTI Aurél, *Édes Anna: Kosztolányi Dezső új regénye*, *Pesti Napló*, 1926. december 31, 10.

hozzá is teszi kritikai észrevételeit, ugyanis szerinte az ábrázolás nem maradéktalanul tökéletes, hiszen Németh László számára az archetípusok éppen a felszínességet jelenítik meg.³⁸ Tamás Attila a regény előre- és visszautaló belső intertextualizmusát érzékeli Anna cselekedetének hátterében. Motívumelemzésében Kosztolányi lélektani ábrázolásait vizsgálja:

„Annát ugyanis egyetlen fogyatékoság választotta el csupán attól, hogy >>abszolút mintacseléd<< legyen, egyetlen háztartási teendőnek az elvégzésére mutatkozott csak tökéletesen alkalmatlannak. Nem tudta elvágni a csirke nyakát. [...] Másodszor – Jancsi általi elhagyatását és valamilyen megmagyarázhatatlannak mutatózó belső változásokat követően – a véletlen >>segít<< a gátlást megszüntetve új helyzetet teremteni, mikor is a hús tisztogatása közben Anna úgy belevág a kezébe, hogy azt előnti a vér. [...] Látnivaló, hogy Kosztolányi részletesen kidolgozza ezeket a leírásokat, holott a gyilkosság lélektani – freudista alapozású – motiválásán kívül, ezeknek úgyszólván semmi szerepük nincs.”³⁹ Többekkel együtt Barabás Judit is magyarázatokat igyekezett találni a megmagyarázhatatlanra, összegzésében Anna gyilkolásának pszichés előzményeit főként a megaláztatásban valamint személyiségének teljes elnyomásában látja.⁴⁰ A pszichológiai olvasatok fontos része a Freud-tanítvány Ferenczy Sándor tanulmánya is, aki a gyilkosság elkövetésével kapcsolatban foglalta össze a tudomány kínálta tapasztalatokat. Teljesen egyértelmű és világos, ahogy azt a recepcióban is sokan

³⁸ „A Kosztolányi-regény pszichológiai regény. Ne gondoljunk azonban lelki állapotok Dosztojevszkij- vagy Flaubert-szerű feltárására. Kosztolányi nem bogoz mélyre az emberibe, s gyakran megmarad a típusoknál. De a regény fókuszában mégis egy lélektani tétel, igazság, megézés áll (nehéz a megfelelő szót eltalálni), s az egész regény egyetlen ilyen tétel szívós elkészítése és érzékeltetése. [...] Az engedelmes, baromin türelmes cseléd lányban a sok apró bántalom a tudattalanban gazdái életébe kerülő gyilkossággá összegződik. Ez az összegzés bizonyára elképzelhető. De szabad volt-e ennyire a sötétben hagyni azt a lelki réteget, amelyben a regény voltaképpen történik, elhallgatni az összeadást s egyszerre az összeggel robbanni ki. A lány lelkének csak a baromi, sima homlokzatát mutatja, s csak egy pillanatra merül föl a homlokzat mögül a gyilkossá vált tudattalan.” NÉMETH László, Kosztolányi Dezső = NÉMETH László, Két nemzedék – Tanulmányok, Magvető – Szépirodalmi, Budapest, 1970, 108-116.

³⁹ TAMÁS Attila, A lélektani motiválás tényezői Kosztolányi Édes Annájában, *Studia Litteraria*, 1985. 23. sz., 117.

⁴⁰ „Ha a mű során annak lehattunk tanúi, egy személyiség megnyilatkozási lehetőségei hogyan sorvadnak el, szűkülnek be tragikus végletességgel, akkor ennek értelmében nyugodtan állítható: az estély utolsó lehetőségétől fosztja meg Annát, amikor a szó direkt és átvitt értelmében is száműzi, kiszorítja őt a lakásból, korábbi tevékenységének színteréről.” BARABÁS Judit, Édes Anna = Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről, szerkesztette KULCSÁR-SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998, 143-157.

kiemelték már, hogy Vizyné és „barátai” – Movisztert leszámítva – folyamatosan megalázzák Annát, és amint korábban már láttuk, cseléd mivoltával tulajdonképpen Anna személyisége és lényé szűnik meg létezni. Ferenczy szerint ugyanakkor mindez mégsem szolgálhat magyarázatként cselekedetének totálisan irracionális voltára.⁴¹

A pszichologizáló olvasatok felvonultatása mellett mindenképpen szót kell ejtenünk a regény műfaji sokszínűségét méltató megközelítésekről is, hiszen ezek az adaptációelméleti befogadás lehetőségét is felerősítik. Az adaptációelmélet műfaji kérdései kapcsán érdemes átgondolnunk, hogy melyek azok az irodalmi műfajok, amelyek a film és az irodalom kapcsolatát leginkább bizonyítják. A recepció harmadik szintjét tehát azok az elemzések jelentik, amelyek mindenekelőtt a műfajpoétika szempontjából igyekeznek értelmezni az Édes Annát. Ezért lehet különösen érdekes tárgyunk szempontjából Devecseri Gábor tanulmánya, aki nem is regényként, sokkal inkább drámaként tekint Kosztolányi alkotására.⁴²

Devecseri értelmezése azért is lényeges az utókor számára, mert felvetése egészen új megvilágításba helyezte az Édes Anna által elkövetett gyilkosságot. Gerold László a regény műfaji aspektusait és lélektani hatásait vizsgálva is arra a megállapításra jut, hogy az Édes Annát a drámával rokonítja, s annak elemzését helyezi vizsgálatának középpontjába.⁴³ Devecseri elemzése átvezet minket a negyedik kategóriába, ahová azok a tanulmányok tartoznak, amelyekben a fő- és mellékszereplők karakterének vizsgálata és értelmezése kerül a középpontba.

⁴¹ „A büntettek tudatos bemozdása és a bűncselekmények ténykörülményének még oly beható megállapítása sem fogja soha kielégítő magyarázatot adni annak, miért kellett annak az egyénnek az adott helyzetben azt a cselekedetet elkövetnie. A külső körülmények a tettet igen sokszor egyáltalán nem indokolják; a tettes pedig – ha őszinte – be kell, hogy vallja, hogy tulajdonképpen maga sem tudja, hogy mi vitte rá a tett elkövetésére; legtöbbször azonban nem őszinte még önmagával szemben sem és utólagosan keres és talál magyarázatokat alapjában érthetetlen és lelkiileg indokolatlannak látszó viselkedésére, vagyis racionalizálja azt, ami irracionális.” Idézi: BORI Imre, A példás cseléd legendája = BORI Imre, Kosztolányi Dezső, Forum, Újvidék, 1986, 155-172.

⁴² „Közöttük a legszívenütőbb az Édes Anna. Végzet-dráma. [...] Így szól bele a háborúk és a forradalmak apparátusával dolgozó történelem egy kis cseléd sorsocskájába. [...] De ki ébresztette fel, ki hívta elő Édes Anna lelkének alsó tanaiból? Vizyné. Vizyné megölette magát Édes Annával. Ilyenformán öngyilkos lett. De – mert életét a cseléd-probléma nyugtázta le – a cseléd által. Halálát ő maga választotta magának. [...] Így emelkedik föl e könyvből a vád is a társadalom ellen.” DEVECSERI Gábor, Édes Anna = DEVECSERI Gábor, Lágymányosi istenek, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 235-242.

⁴³ GEROLD László, Konfliktushelyzetek az Édes Annában, Literatura, 1986, 1-2, 61-67.

A szakirodalomban természetesen Anna alakjának elemzése mellett a többi szereplő jellemzésére is számos példát találunk, Bori Imre tanulmányában is ez történik Vیزیekkel kapcsolatban.⁴⁴ Bori Imre állításait maga a szöveg igazolhatja leginkább, hiszen Kosztolányi Vizi hivatalnoki szerepköre kapcsán nyíltan állást foglal a politikáról és a politikához való viszonyáról, ahogy ezt teszi a keretes szerkezet lezárásaként is. Hadd idézzem magát az író, aki a következőket írja Vizi közigazgatási munkájáról:

„Hogy mi volt számára a politika célja, melyet ifjúkorától kezdve szolgált különböző kormányok alatt egyforma buzgósággal, azt röviden és tömören ekkép fogalmazta meg: >>a korrupció megszüntetése<<. Ezt a latin szót óvakodott magyarra fordítani attól való félelmében, hogy akkor megvilágosodik és elveszti catói szigorát. Meghagyta így, burkolt, szenvedelmes általánosságba s nem tisztázta maga előtt sem, hogy a politika mindenkor csak az éhes emberek tülekedése, amely szükségszerűen magán viseli az élet gyarlóságait s minden rendszer csak azért tör hatalomra, hogy párthíveit állásokba ültesse, ellenfeleit [...] eltíporja.”⁴⁵

Ugye emlékszünk még a Bóka László-féle kortárs irodalmi párhuzamokra? Móricz Rokonokja ebben a valójában korszakokon átívelő társadalomrajzban és kíméletlen őszinteségben is társa Kosztolányi regényének, ez utóbbi regényből vett idézet mindenesetre ezt látszik igazolni. Vizi Kornél figurája mellett természetesen felesége, Angéla jellemzése is számos értelmezés tárgya. Balassa Péter Vizyné személyiségének ábrázolását és ezzel a regény értelmezését Annához, a „cselédség” motívumához és a „szegénység” toposzához köti.⁴⁶

⁴⁴ „Mert az író elsősorban a restaurált úri világot leplezi le a Vیزیék képviselte család sejtjének tükrében. [...] Édes Anna tettével kapcsolatban nem emlegethetjük az indokolatlanságot, minthogy meggyőződésünk, hogy a regény éppen a tettet indokolja mindenképp. Kosztolányi gondos motivációjára hivatkozhatunk elsősorban, függetlenül attól, hogy a regény hősei egyenként ezt nem tudják, s a bíróság, a magyar úri rend tagjai nem értik a történeteket. Az ő pozíciójukból nézve Anna tettének kérdését, nyilvánvaló, hogy ez a tett nem látszik indokoltnak. Ám, ha Anna világának nézőpontjából szemlélődünk, az összefüggések megvilágosodnak, az okok és okozatok rendszere teljes és érthető lesz.” BORI Imre, Kosztolányi Dezső regényei = Tanulmányok: 3. füzet, szerkesztette BORI Imre, Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1971, 88-89.

⁴⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 271.

⁴⁶ „A görög mitológus gondolkodás határhelyzetek megnyílását nevezte angeloszi eseménynek, amikor az égiek üzennek. Az üzenet szónak ezúttal [...] az archaikus értelmét kell használni. Kosztolányi különben önkéntelenül ki is fordítja e szó jelentését, midőn Vizynét Angélnak kereszteli. [...] Ennek az angéliának felfejtésében ugyanis az úr-szolga viszonyban üzenő szegénység a kulcsszó, és Kosztolányit ez az idegenség a titok erejével szállta meg, nem tudott és már nem akart előle kitérni. Az alábbiakban a szegénységet két értelemben használom, melyek egyúttal – szerintem – e szó két regénybeli jelentését is

Balassa Péter idézett tanulmányában visszatér a recepcióelmélet egy korábbi alkotójának, Devecseri Gábornak Vizyné öngyilkosságára vonatkozó felvetéséhez. Balassa az asszony „cselédmániája”, már-már beteges kötődése okaként elfojtott vágyainak kielégülésének jelöli meg.⁴⁷ Meggyőzőnek tűnik Balassa Péter érvelése arról, hogy a szakirodalomban már korábban is oly sokszor idézett – hiszen Kosztolányi is megírta és nyilatkozott is erről – megállapítás az elgépiesedett és embertelen körülmények között „tartott” cselédről kiegészíthető a „patologikus esetnek” számító Vizyné személyiségzavarával, elfojtásaival. Valóban téves azt feltételezni, hogy Vizyné nem szereti Annát, azonban ez a szeretet, már-már szerelem perverz, beteges kötődést takar. Teljesen egyértelmű, hogy Vizyné kislánya, Piroska elvesztése miatt Annához való viszonyában is kialakít az anya-lány kapcsolatra általánosan jellemző szintet, ugyanakkor nem képes felmérni, hogy a birtoklás, a zsarnoki terror és a másik elnyomása, személyiségének teljes feláldozása nem azonos a szeretettel. Minden bizonnyal ez Vizyné tragédiája, amelyből érdekes módon néhány tulajdonság Annára is jellemző, hiszen Vizyné kényszeressége tetten érhető például Édes Anna tevékenységeiben is. A fizikai és tárgyi valóság diszharmóniájának megszüntetése, a rend vagy még földhözragadttabban a tisztaság megteremtésére irányuló állandó tisztogatási, takarítási kényszer tökéletesen példázza a cselédlány megrögzöttségét is. Ha elfogadjuk azonban, hogy Vizyné elnyomja Anna személyiségét, mi, azaz ki más is lehetne Anna kényszerességének az oka, mint maga Vizyné? A „cselédség” idézett motívuma kapcsán Kőszeg Ferenc a történet determináltságára és a végkifejlet törvényszerűségére figyelmeztet, továbbá arra, hogy a funkcióból fakadó tökéletesség tulajdonképpen a lehető legnagyobb defektus, amely teljesen torzzá alakítja a Anna személyiségét.⁴⁸ A „szegénység” és a „cselédsors” mellett hasonlóan kiemelt jelentőségű

megadják. Először: poétikai értelemben; [...] Ilyen értelemben a szegénység másodszor kultúrkritikai jelentéssel bír. Tapasztalati és világnézeti töltést kap egyszerre.” BALASSA Péter, Kosztolányi és a szegénység: Az Édes Anna világgképéről, Új írás, 1985. november, 110-116.

⁴⁷ BALASSA Péter, i. m. 123-127.

⁴⁸ „Cselédlányi tökéletessége – emberi értelemben [...] csupa negatívum. Anna tökéletes, mert nincs szeretője, mert nem lop, mert nem barátkozik a többi cseléddel, nem érintkezik a családjával, s főképp, mert soha semmiben nem száll szembe gazdáinak akaratával. [...] Cselédlányi tökéletessége: tökéletes azonosulás a funkciójával. [...] Hogy cselédlányként tökéletesnek ábrázolhassa, Kosztolányi megfosztja Annát minden különös, egyéni vonásától. [...] Nem engedheti, hogy bármiféle kiutat keressen helyzetéből, mert az engedmény szétzilálná, tönkretenné a szépség és az emberség csillogó hálóját is, amely szinte anyagtalannul feszül Anna alakja köré.” KŐSZEG Ferenc, A csendtől a kiáltásig =

az „étkezés”, az „evés” és az „étel” motívuma is. Teljesen egyértelmű lélektani hatást érzékelhetünk a szakirodalomban a már sokak által idézett piskótaevős részben, melyben Vizyné a vendégek előtt előbb megalázza, majd piskótával kínálja Annát.⁴⁹ Úgy bánik vele, mint egy cirkuszi idomár a megszelídített vadállattal, persze egyértelmű az is, hogy Vizyné erős kötődéssel és büszkén mutatja be Annát a többieknek. A megalázott cseléd visszautasítja ugyan a piskótát, de Moviszter fejtegetése, értelmező mondatai egyértelműen hatnak a befogadóra.⁵⁰

A korábban már az izgalmas szellemi és intellektuális forrásmegjelölése miatt idézett Németh G. Béla a szereplők helyzetét és jellemvonásait is igyekszik körüljárni. A szerző Édes Anna mellett kitér Moviszter szerepére és jelentőségére is, elosztatva ugyanakkor a doktor rezonőrságával kapcsolatban felmerülő általános tévhitet.⁵¹ A regény idézett szereplőinek

KOSZTOLÁNYI Dezső, Nero, a véres költő. Édes Anna, utószó KÖSZEG Ferenc, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 520-529.

⁴⁹ „Vizyné leszelt két szelet piskótát s átnyújtotta Annának:

- Ez a magáé.

Az arcok földérültek. Alamizsnálkodó, kegyes érzések fülledeztek a keblekben, hogy ezt a derék leányt megjutalmazzák. De alig vette át a tányéron a két szelet piskótát, máris visszafelé tolt:

- Köszönöm.

- Miért? Talán nem szereti?

- Nem. Köszönöm. Nem szeretem.

Kínos csend keletkezett. Vizyné határozott hangja törte meg:

- Akkor, fiam, szépen tegye vissza. A világért se. Nem erőszakolom. Kimehet.”

KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 257-259.

⁵⁰ „- Vagy talán nagyon is szereti – mondta Moviszter, aki még mindig előrehajolt a hintaszékben. [...]

- A cselédek kérem, nem is merik szeretni azt, amit szeretnek. Hát elhítetik magukkal, hogy nem jó az, ami jó. Így védekeznek. Talán az ellen, hogy túlonult sokat szenvedjenek. Mit megkívánni, olyat, ami úgy sem lehet az övék? Igazuk is van. Különben nem tudnának élni. [...]

- Pedig, drága doktor úr, ezek mégis csak más emberek, mint mi. A gyomruk is más, a lelkük is más. Cselédek. És azok is akarnak maradni. Egyenesen megkövetelik, hogy cselédeknek nézzük őket.”

KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 257-259.

⁵¹ „A cselekmény spirális menetben, szigorúan csak az Anna belső alakulására befolyással levő külső tényeket sodorva magával, halad előre. Moviszter doktor nem is rezonőri, hanem kadenciateremtő szerepet tölt be; kadenciájának elemei addig is folyton halmozódtak a cselekmény szövetében, gesztusaiban, mondataiban, viszonyulásaiban. S így lesz éppen ennek a lelki helyzetnek, ennek az eszméleti magatartásnak kifejezője, amelynek birtokába Kosztolányi Anna sorsa megélésén át jutott, s amely immár alapja lehetett újra egy lírai kinyilvánításnak az emberi sorsról, az emberi létezésről.” NÉMETH G. Béla i. m. 206-221.

cseléddekhez való viszonyulásával kapcsolatban, valamint Édes Anna személyiségrajzát kiegészítendő Juhász Erzsébet a létezés hiányáról és a történet katarzist nélkülöző folyamáról beszél.⁵²

A Kosztolányi-recepció utóbbi évtizedeinek egyik legfontosabb kötete Szitár Katalin poétikai nézőpontú munkája, amely *A prózanyelv Kosztolányinál* címmel jelent meg 2000-ben.⁵³ Tanulmányában a Kosztolányi-értelmezés történetében alapvetően három iskolát különböztet meg, beszél a „történeti-biográfiai”, a „filozófiai-egzisztenciális” valamint a „nyelvszemléleti” megközelítésekről⁵⁴, melyek közül számára éppen ez utóbbi terület ígérkezik a leginkább izgalmasnak. Szitár Katalin az Édes Anna tárgyaláskor is különbséget tesz a téma- és a szövegcentrikus elemzések között. Lényeges eltérés mutatkozik a két vizsgálati módszerben, hiszen az első esetben előhívott társadalmi és lélektani folyamatok poétikai továbbélése lehet a második szint kulcsa.⁵⁵ A szerző, Szitár Katalin természetesen ehhez a második értelmezési kerethez ragaszkodik, elsősorban a fikció poétikai elemeit értelmezve, a regényt a valóságtól teljesen leválasztva.⁵⁶ Tanulságos és imponáló törekvésnek tűnik a szövegközpontú és poétikai vizsgálódás, mégha a történelmi háttértől való teljes elhatárolódásban nem is egyezik a nézőpontunk.

Természetesen az idézettekől eltérő, másféle véleményeket is találunk a recepcióban, olyanokat is, amelyek ugyan értékes megfigyelésekre hagyatkoznak, de áttekintésükre, ahogy a fejezet kezdetén is jeleztem, mégsem nyílik most lehetőség, és akadnak olyanok is, amelyek kíméletlenül ideologizált, főként a marxista kritika ihlette olvasatok, amelyeknek légkörét és hatását tudatosan kerültem munkám során. A befogadástörténet ismeretében ugyanakkor

⁵² „Édes Anna egész létezése már erre az abszolút negatív értékszintre épül: Édes Anna az, aki nincs. A cselédlány létezésének inautentikus volta nem életérzés dolga, létezésének konkrét valóságából egyenesen következik. [...] Anna vergődése nem egy kiismerhetetlen, idegen, abszurd világ díszletei közt meg végbe, az Annát körülfogó világ idegenségének természetrajza pontosan kiismerhetővé válik. A regény katarzisz nélkülsége egyrészt abból következik, ahogyan maga Anna a gyilkosságot megéli, másrészt pedig abból, hogy ahogyan a regény többi szereplői viszonyulnak hozzá.” JUHÁSZ Erzsébet, *Kosztolányi Dezső regényei: Édes Anna*, *Hungarológiai közlemények*, 1976. december, 68-81.

⁵³ SZITÁR Katalin, *A prózanyelv Kosztolányinál*, Asteriskos, Budapest, 2000.

⁵⁴ SZITÁR Katalin, i. m., 7.

⁵⁵ SZITÁR Katalin, i. m., 151.

⁵⁶ „Az Édes Anna ezért nem annyira a társadalmi vagy egzisztenciális valóság többé-kevésbé közvetlen lenyomata. Ellenkezőképpen történik: a fikció maga is úgy épül, hogy a regény saját jelképi szisztémájába illeszti magát a modellált szociális miliót.” SZITÁR Katalin, i. m., 153.

nagyon tanulságos tapasztalatnak tűnik, hogy miközben többen reflektálnak az Édes Annát értelmező tanulmányok szerzői közül magára a történelmi háttérre, ám annak elemzésére és az olvasatban való megjelenésére mégis nagyon kevés példát találunk.

A recepció vizsgálatát és áttekintését azért gondolom elengedhetetlenül fontosnak, mert csakis annak ismeretében igazolható és védhető az a felvetésem, miszerint igazán újszerű, egyúttal valóban releváns a történelmi narratíva adta megközelítési struktúra, amely hipotézisem lényegi pillére. A recepció ismerete tehát egy feltárássra váró olvasat tanulmányozásában is megerősít. Miközben számos szöveg foglalkozik a szegénység felvetülő társadalmi, szociális és pszichés eredővel és következményeivel, addig elenyésző a szakirodalomban azoknak a megközelítéseknek, értelmezéseknek a köre, amelyek Édes Anna valós lehetőségeivel és a számára felmerülő alternatívákkal foglalkozik. Disszertációm későbbi fejezetében, a korszak társadalomtörténelmi távlatait figyelembe véve fogom vizsgálni ezt a kérdést, kifejezetten a történelmi narratíva módszerével.

Ha átgondoljuk, majd – stílszerűen – adaptáljuk a megidézett befogadástörténet számunkra leginkább tanulságos üzeneteit, akkor értelmeznünk kell az Édes Anna korrajzjellegét, a benne kibontakozó társadalomtörténelmi összefüggéseket, vizsgálnunk szükséges a szereplők világát, főként Anna metamorfózisát és Moviszter pszichés és intellektuális megnyilatkozásait, továbbá az anti-hőssé váló Anna előtt feltáruló lehetőségeket és érvényesülésének valós alternatíváit. Mielőtt azonban erre sort kerítenénk, a következőkben tegyünk egy rövid kitérőt, és vizsgáljuk meg az Édes Anna középiskolai oktatásban betöltött szerepét. Ugyanis Kosztolányi halálától a rendszerváltásig, sőt napjainkig terjedő időszakban egyáltalán nem volt egységes sem az írónak, sem a művének a megítélése. Ennek áttekintésére és értelmezésére teszek kísérletet a következő fejezetben.

Kosztolányi Édes Annájának sorsa és helyzete a középiskolai oktatásban

Két teljesen eltérő szempontrendszer is megfelelően igazolja ennek a fejezet résznek a létjogosultságát. Az egyik, maga a Veres András szerkesztésében megjelent kritikai kiadás, amely recepciótörténeti áttekintésében kiemelt szerepűnek, sőt, kifejezett korszakhatárnak tekinti az Édes Anna tananyaggá válásának folyamatát.⁵⁷ A másik, személyes aspektus, hiszen úgy érzem, közel 10 éves középiskolai munkám arra predesztinál, hogy disszertációmban módszertani szempontból is megosszam, szűkebben az Édes Anna, tágabban az irodalom, a szöveg- és – adaptációról lévén szó – a filmértés tanítása és felmérő vizsgálata során gyűjtött tapasztalataimat, kutatásaim érdekesebb és izgalmasabb eredményeit.

Ha oktatástörténeti aspektusból közelítünk, tudnunk kell, hogy Magyarországon az 1930-as évektől jelenik meg az egységesített középiskolai hálózat, azért, mert a döntéshozók is érzékelték, hogy a kötelező elemi iskolai nevelés nagyon kevésbé hatékony. Az újabb politikai változásokat követően, 1945 után drasztikussá és radikálissá vált a folyamat, hiszen szinte egyik napról a másikra vezették be a kötelező nyolcosztályos általános iskolát, kiegészítve négy gimnáziumi évvel.

Ezt követően, azaz a II. világháború utáni másfél évtizedben, konkrétan 1948-tól egészen 1963-ig sem az író, Kosztolányi Dezső, sem regénye, az Édes Anna nem tartozott a rendszer számára szimpatikus és követendő alkotók és alkotások közé, bár valójában a '63-as változtatás sem jelentette azt, hogy a magyar irodalmi kánonban a nekik megfelelő helyre és szerepbe kerültek volna, pusztán azt, hogy kezdetét vette egy hosszas befogadási folyamat.

A Tankönyvkiadó Vállalat gondozásában 1960-ban jelent meg A XX. századi magyar irodalom tanítása a középiskolában című munka, amelyet Makay Gusztáv, T. Tedeschi Mária és Timár György jegyzett szerzőként, és amely még a metamorfózis előtti időkből való. Az összeállított kötet bevezetőjében Pálmai Kálmán – a szerkesztő – hamar, már az első mondatok egyikében egyértelművé tette a munka ideológiai alapjait, hiszen ahogy írja, a XX. század első felében született alkotások kifejezetten komoly fejtörést okoznak a korszak marxista kritikája által áthatott szemléletnek.

„Irodalmunk történetének az 1905-től 1945-ig, a felszabadulásig terjedő, sok vonatkozásban ma is vitatott szakaszát megtanítani nem könnyű feladat.”⁵⁸ – fogalmazott

⁵⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 841-869.

⁵⁸ A XX. századi magyar irodalom tanítása a középiskolában, szerk. PÁLMAI Kálmán, Tankönyvkiadó Vállalat, Budapest, 1960, 3.

egyértelműen Pálmai. Az olvasó az ehhez hasonlatos fordulatokból világosan érzékeli, hogy ideológiai szempontból mire számíthat, ugyanakkor mégis érdemes és tanulságos tovább vizsgálódnunk, és áttekintenünk azt a fejezetet is, amelyet „A Nyugat” címmel T. Tedeschi Mária jegyez, amely természetesen Kosztolányi Dezső életművét is feldolgozza. Azt nem mondhatjuk, hogy a szerző túlzottan bőkezű lenne az órakerettel, azaz a Kosztolányi életművére szánható idővel, hiszen a humán tagozatosoknak legfeljebb három, a reál tagozatosoknak pedig összesen két órát engedélyez.⁵⁹ Az életmű ismertetésén túl, a feldolgozás során műfajpoétikai elvek alapján, a műnemek rendszere felől közelítő szerző – értelemszerűen, a saját világán belül kifejezetten logikusan – Kosztolányi lírai és prózai alkotásait kezeli külön egységként. Tedeschi a bevezető órát az életrajz rövid áttekintésével kezdi, de nem felejt el figyelmeztetni tanár kollégáit Kosztolányi megbízhatatlanságára sem, sőt, amint látjuk, folyamatos éberségével kellőképpen precízen igyekszik mindenkit elidegeníteni, aki akár csak egy pillanatra is kötődni kezdene a szerzőhöz:

„A nyugatos költők közül ő volt az, aki legkevesebb erkölcsi aggálllyal szolgálta ki a mindenkori fennálló rendszert.”⁶⁰

Kemény és kegyetlen mondatok ezek, a bennük lévő üzenet szerint Kosztolányi erkölcsileg és emberileg is sekélyes alak, egy igazi köpönyegforgató, akivel semmiképpen sem szabad azonosulni, sőt, Tedeschi véleménye alapján könnyen következtethetünk arra, hogy már az irodalmi kánonba való visszakerülés is nagy kegy – akár túlon túl is az – számára. Akinek mindezek alapján sem lett volna még teljesen egyértelmű az elvárt és megfelelő Kosztolányi-kép, annak a következő összegzést adja szerzőnk:

„Nagyon kell ügyelnünk már az életrajz tárgyalásakor arra, hogy se túl pozitív, se túl negatív képet ne fessünk a költőről, hanem igyekezzünk valóban olyannak mutatni, mint amilyen volt: nem erkölcsi hősként, de nem is megvetendő, amorális emberként.”⁶¹

Nem pusztán a gondolat és az eszme szörnyű, amelyet sugallnak ezek a sorok, de ráadásul irodalomellenes megközelítést is tükröznek. Akármit is gondoljunk, elég megrázó és kiábrándító következtetések ezek egy alapvetően didaktikai „szakmunkának” szánt szöveggel kapcsolatban. Ne azzal foglalkozunk, amit írt, ne figyeljünk a műveire, hanem vetítsük rá az ideológiai olvasatot, közli nyíltan Tedeschi. Nehezen vállalható megközelítés. Mindezek tükrében talán az sem lehet véletlen, hogy az ember mégis Tedeschi legvégső kategóriájának

⁵⁹ A XX. századi magyar irodalom tanítása a középiskolában, i.m. 114.

⁶⁰ A XX. századi magyar irodalom tanítása a középiskolában, i.m. 114.

⁶¹ A XX. századi magyar irodalom tanítása a középiskolában, i.m. 114.

dominanciáját érzi, hiába próbál viszonylag diplomatikusan fogalmazni. A továbbiakban aztán, ha lehet, még elképesztőbb összefüggést tár fel előttünk a tanulmány:

„Kosztolányi regényeiről kell ugyanis beszámolnunk olyan módon, hogy tanítványaink nem ismerik, nem olvasták őket.”⁶²

Az idézet alapján világos, hogy Kosztolányi egyik regénye sem volt kötelező olvasmány, ráadásul az irodalmat tanító pedagógus rapszódosra, mesélőre hasonlító szerepe mai szemmel erőteljesen megkérdőjelezi az oktatás értelmét és hatékonyságát, a színvonalról és az értelmezés manipulálhatóságáról nem is beszélve. Elegendő zanzásítva összefoglalni a számunkra egyértelmű olvasatot, a többi, beleértve a szöveget is, amely akár véletlenül még meg is védhetné magát az erőszakkal szemben, nem számít. Nézzük, milyen „ajánlásokat” fogalmaz meg az értő befogadás reményében:

„Kosztolányi ezt a cinikus polgári magatartást, az egyén megdicsőítését a tömeggel szemben nem vállalja mindig következetesen...” – kezdi az Édes Annához ajánlott szempontok ismertetését a metodikai tanulmány írója. Az Aranysárkány, a Nero és a Pacsirta is érezhetően kedvesebb számára, hiszen ezekkel kiemelten is foglalkozik, ugyanakkor az Édes Annát leginkább a Horthy-korszak kritikájaként értelmezi:

„...igen éles és kegyetlen rajzot tár elénk Horthy Magyarországról, s főként az uralkodó osztályról.”⁶³

Logikus, hogy mivel vizsgált didaktikai könyvünk megjelenése előtt néhány esztendővel készítette el filmjét Fábri Zoltán, természetesen annak ajánlása szerint sem érdemes elmulasztanunk az adaptáció bevonását az értelmezésbe. Rögtönzött értelmezését a következő konklúzióval zárja Tedeschi Mária:

„Vádirattá vált a regény az embertelenség, a kizsákmányolás, az úri felelőtlenség ellen.”⁶⁴

Kifejezetten furcsa összefüggésnek tűnik ebben a befogadói keretben, hogy a korábban megbízhatatlan, vállalhatatlan és amorális Kosztolányit az ideológia számára éppen az Édes Anna teszi vonzóvá, ami önmagában nem is annyira vonzó. Ahogy azt a disszertáció korábbi, a regény keletkezésének és befogadásának történetéről szóló fejezetrészében is kiemeltük, az Édes Anna kanonizációjában és Kosztolányi irodalmi rehabilitációjában minden bizonnyal komoly lépést jelentett az adaptálás ténye. Annak az adaptálásnak, amelyről tudjuk, hogy

⁶² A XX. századi magyar irodalom tanítása a középiskolában, i.m. 122.

⁶³ A XX. századi magyar irodalom tanítása a középiskolában, i.m. 124.

⁶⁴ A XX. századi magyar irodalom tanítása a középiskolában, i.m. 124.

többé-kevésbé „megrendelésre” készült, sőt, Fábrinak minden munkát félre kellett tennie, a másféle felkéréseket pedig prolongálnia az Édes Anna megrendezése érdekében, hiszen a Tanácsköztársaság idején, avagy éppen annak bukása után játszódó történet bizonyos elemeit és szereplőit, megfelelő tálalásban, kellően „flexibilis” értelmezésben, akár még a regnáló hatalom is vonzónak tudta látni. Az Édes Anna 1963-as kiadását követően hihetetlen reneszánszát élte, egymás után jeleket meg annak újabb és újabb kiadásai. Amint láttuk, mindeközben a szakirodalomban is komoly vita folyt a regény Kosztolányi életművében elfoglalt helyéről és irodalmi jelentőségéről. A vitának mindenképpen fontos állomása lehetett az 1965-ben megjelent, A magyar irodalom története című munkának az ötödik kötete, amely az 1905 és 1919 közötti irodalmi élet áttekintését és összefoglalóját adja, természetesen Nyugat-centrikus megközelítésben.⁶⁵ A kötetben Kiss Ferenc irodalomtörténész írta a Kosztolányiról szóló szakaszt⁶⁶, amelyben egyértelmű volt, hogy az Édes Anna is szerepel benne, sőt, Kiss tulajdonképpen a regények közül a Nero és az Aranysárkány említése mellett leginkább ennek szentelte figyelmét.⁶⁷ Ugyanakkor az is teljesen egyértelmű, miként tekint a szövegre, hiszen az alábbi idézet is bizonyítja, hogy az Édes Anna szövegéből elsősorban ő is az „ellenforradalom” kritikáját olvassa ki:

„Az Édes Anna félreérthetetlen társadalomkritikai élet nemcsak az mutatja, hogy Kosztolányi Dezső Víznyékét az ellenforradalmi rend tudatos és lelkes támogatójául ábrázolja, hanem az is, hogy Moviszter doktor alakjában fellépteti a humanista érzésű értelmiség tagjaként az emberség s haladás eszméjének kisebbségbe szorult, de hű képviselőjét.”⁶⁸

Az ideológiától egyáltalán nem mentesülő szövegben nyílt titok, hogy komoly eszmei megfelelés és erőteljes cenzori akarat húzódott meg a végső, akár publikálható szöveg mögött. Ez a későbbi hagyományt megalapozandó, egyértelműen megfejthető, a korszak meghatározó ideológiai iránya szempontjából elfogadott üzenet; egyfelől a Horthy-korszak kritikája, másfelől Moviszter rezonóri alakja. Alapvetően nem az értelmezés kerete a gond, hiszen részgazságok akár még tetten is érhetők benne, hanem ismét az irodalmi alkotás erőszakos alárendelése az ideológiai elvárásnak.

⁶⁵ A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig, szerk. SZABOLCSI Miklós, Akadémia, Budapest, 1965.

⁶⁶ KISS Ferenc, Kosztolányi Dezső = A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig, szerk. SZABOLCSI Miklós, Akadémia, Budapest, 1965, 306-333.

⁶⁷ A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig, i.m. 312-318.

⁶⁸ A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig, i.m. 316.

Persze még ebben az irodalomtörténeti munkában is érezhető a szerzőtől való decens eltávolodás, hiszen míg Ady és Móricz életművének bemutatására kifejezetten kiemelt figyelmet szán a kötet, addig Kosztolányi és Babits, Juhász Gyulához, Karinthy Frigyeshez vagy éppen Tóth Árpádhoz hasonlóan nagyjából fele annyi terjedelmet „érdemel”.

Fontos adalék a regény recepciójának történetéhez tehát, hogy a szakirodalom jellege és érdeklődésének intenzitása, továbbá az Édes Anna megítélése is folyamatosan változott az 1960-as évek végétől. A szöveg oktatási rendszerbe ágyazottságának egyik lényeges és meghatározó állomása az 1968-as tanügyi reform volt, ahol már „házi olvasmányként” ajánlották Kosztolányi regényét a középiskolás korosztály számára⁶⁹, majd ezt követően, tíz esztendővel később – azaz az 1970-es évek végétől –, a szöveg már nem csupán ajánlott olvasmány volt, hanem fokozatosan kötelező stúdiummá is vált a diákok számára.⁷⁰

Az 1970-es évektől aztán különféle nézőpontok, újfajta értelmezési keretek is megjelennek a szöveggel kapcsolatban. Gondos Ernő irodalomszociológiai kutatása 1975-ben, szinte példa nélkül álló módon, izgalmas összefüggésekre világított rá az olvasottság és a közízlés tekintetében. Kiderült például, hogy a magyarországi könyvtárakat látogató közönség 53%-a olvasta az Édes Annát, és 12%-uk még szerette is Kosztolányi regényét.⁷¹

Magyarországon valójában az 1978/79-es tanévtől jelent meg az újfajta tanügyi szabályozás, amely igazából nem változtatott az oktatás keretein, ugyanakkor például a tananyag megválasztásában növelte a tanárok szabadságát és önállóságát.⁷² A Tanterv és utasítás címen kiadott tanterv már kötelező törzsanyagról és választható kiegészítésekről beszél. Az irodalomoktatás kapcsán nem változtatott ugyanakkor a hatalmas mennyiségű tananyag megtaníthatóságának problematikáján, és természetesen megtartotta az áttekintésre szánt részek ideológiai célzatosságát. Ekkoriban az oktatás módszertani kérdéseinek diskurzusában egészen másféle folyamatok zajlottak Európában és a világ más részein is, így ez bizonyos fajta elszigeteltséget jelentett. Az irodalomtanítás ideologizáltságáról a következő megjegyzések tanúskodnak ebben a munkában:

⁶⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i. m. 550.

⁷⁰ A gimnáziumi nevelés és oktatás terve, Tankönyvkiadó, Budapest, 1978, 81.

⁷¹ GONDOS Ernő, Kosztolányi „Édes Anna”-jának jelentése és befogadása = GONDOS Ernő, *Olvasói ízléstípusok*, Kossuth, Budapest, 1975, 478-485.

⁷² SIPOS Lajos, *Iskolaszervezet és irodalomtanítás = Irodalomtanítás az ezredfordulón*, főszerk. SIPOS Lajos, Pauz-Westermann, Celldömök, 1998, 23-24.

„A tanulók reális képet kapjanak a társadalomról, formálódjék dialektikus-materialista világnézetük, erősödjék bennük a szocialista hazafiság, proletár internacionalizmus, a szocialista humanizmus és a honvédelem jelentőségének tudata, a szocialista erkölcsiség.”⁷³

Mindezek ismeretében semmilyen kétségünk nem lehet az elvárt ideológia természetéről. Az 1970-es évek reformjának következtében a magyar irodalom a gimnáziumban lényegében heti 3 órás tantárgy lett. Az irodalmi kánon alakításában azonban mindezek ellenére, továbbra is megmaradt az a szemlélet, amely elsősorban a hagyomány és tradíció tiszteletét jelentette, azaz érvényesült benne a nemzet közösségi összetartozásának igénye. Új elemet jelentett ugyanakkor, hogy az irodalom jelentős része – Sipos Lajos kutatásai alapján annak közel 50%-a⁷⁴ – világirodalmi alkotásokat jelenített meg a tananyagban. Nem szabad azonban megfeledkeznünk arról sem, hogy a politikai és az ideológiai hatások természetesen továbbra is érvényesültek, sőt, a '80-as évek elején ennek következtében még komoly szakmai és oktatáspolitikai vitát is generált maga a reform.

Az 1980-as évtizedben, tulajdonképpen a korábbi sikertelenségek következtében, két fontos folyamatot is hozott. Egyfelől a puhuló diktatúra „vigyázó szemei” egyre kevésbé várták el a rendszer számára megfelelő ideológiai töltetet, így a komolyabb ellenőrzésre sem maradt kellő energiája senkinek, a művek kiválasztásában pedig egyre inkább a szakmai szempontok érvényesülhettek, ahogy a magyar- és a világirodalom arányának eldöntése is a tanár kompetenciájává kezdett válni. Másrészt a korszak jelentős újítása közé tartoznak a sorra megjelenő alternatív programok és a nyelvtan- és az irodalomtanítási elméletek, modellek.⁷⁵

Az Édes Anna az 1978-as középiskolai tanterv tanúsága szerint már kötelező házi olvasmány lett, majd előbb, 1980-ban, bekerült a Mohácsy-féle⁷⁶ szakközépiskolai, később pedig, 1982-ben, a sokak által jegyzett – köztük elismert egyetemi oktatókat is találunk, az említett alternatív módszerek egyértelmű jeleként – gimnáziumi⁷⁷ tankönyvbe is. A valódi bőséget és az igazi reneszánszt aztán a Kosztolányi-centenárium hozta el, 1985-ben, amikor a MTA I. osztálya, a Magyar Írószövetség és a Magyar Irodalomtörténeti Társaság közös

⁷³ Az általános iskolai nevelés és oktatás terve, 1981, 431.

⁷⁴ SIPOS Lajos, *Iskolaszervezet és irodalomtanítás*, i. m. 25.

⁷⁵ Ezekről bővebben: SIPOS Lajos, *Iskolaszervezet és irodalomtanítás*, i. m. 26-28.

⁷⁶ MOHÁCSY Károly, *Irodalom: a szakközépiskolák 3. osztálya számára*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1980, 263.

⁷⁷ SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András – BOJTÁR Endre – HORVÁTH Iván – SZÖRÉNYI László – ZEMPLÉNYI Ferenc, *Irodalom: a gimnázium III. osztálya számára*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1982, 356-360.

szervezésében emlékülést tartottak, számos újfajta megközelítést és izgalmas, korábban tabunak számító kérdést is felvető előadással.⁷⁸

A rendszerváltást követő években Kosztolányi természetesen a középiskolai oktatási kánon része maradt. A '80-as évek hagyományait folytatva lírikusként és prózai szövegek szerzőjeként is találkozhattak vele a diákok, ez utóbbi minőségében leginkább az Esti Kornél-novellák közül egy-két alkotáson, valamint egyik szabadon választott regényén keresztül. Napjainkban a novellafüzérként kiadott Esti Kornélból legtöbbször az első⁷⁹, a második⁸⁰, a negyedik⁸¹ vagy éppen a tizennyolcadik⁸² fejezet válik tananyaggá, a tájékozottabbak persze ismerhetik mindezeket túl a korabeli irodalmi élet leírását ábrázoló részt⁸³ és a bolgár kalauz történetét⁸⁴ is. Míg a regények közül az Édes Anna mellett – sokszor inkább helyette – a Pacsirta vagy az Aranysárkány lett a kötelező olvasmány. Kosztolányi életműve a középiskolai tanulmányok végét, lezárását jelentő érettségi vizsga követelményrendszerének is részévé vált. Érdekes tendencia tehát a középfokú oktatásban, hogy a rendszerváltás óta eltelt több mint két évtized alatt az Aranysárkány vagy éppen a Pacsirta komolyabb figyelmet kap az Édes Annánál.

Talán azért, mert egyrészt a '60-as években éppen ez utóbbi regény segítette elő a Kosztolányi-hagyomány irodalmi aktivizálását, így „terhelt” alkotásnak számít, másrészt a történelmi háttérként felvonultatott és korábban ideológiai alapnak tekintett Tanácsköztársaság sem teszi feltétlenül vonzóvá.

⁷⁸ NYERGES Judit, Emlékezés, Kosztolányi Dezső születésének 100. évfordulóján 1985. május 15-16., *Hungarológiai Értesítő*, 1985, 3-4, 290-292.

⁷⁹ „melyben az író bemutatja és leleplezi Esti Kornélt, e könyv egyetlen hőstét”

KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél, Akkord, Budapest, é.n.f., 9-22.

⁸⁰ „melyben 1891. szeptember 1-én a Vörös Ökörbe megy, és ott megismerkedik az emberi társadalommal” KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél, i.m. 23-30.

⁸¹ „melyben régi barátjával a >>Becsületes város<<-ba tesz kirándulást”

KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél, i.m. 61-67.

⁸² „melyben egy közönséges villamosútról ad megrázó leírást, s elbúcsúzkodik az olvasótól”

KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél, i.m. 217-221.

⁸³ „Ötödik fejezet, melyben egyetlen hétköznapijának, 1909. szeptember 10-ének mozgalmas és tanulságos leírása foglaltatik, s megelevenül az az idő, mikor még I. Ferenc József ült a trónon, és Budapest kávéházaiiban csak különböző irányokhoz, iskolákhoz szító modern költők tanyáztak”

KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél, i.m. 67-85.

⁸⁴ „Kilencedik fejezet, melyben a bolgár kalauzzal cseveg bolgárul, s a bábeli nyelvzavar édes rémületét élvezzi” KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél, i.m. 118-125.

Az ezredforduló után, azaz a kétszintű érettségi vizsga rendszerének 2005-ös bevezetése óta mind a közép-, mind pedig az emelt szintű magyar irodalom szóbeli számonkérésén kiemelt jelentőséggel bír Kosztolányi Dezső életműve. Ezen belül természetesen epikus alkotásai közül opcionálisan az Édes Anna is a választható feladat, ami azt jelenti, hogy minden esztendőben, függetlenül más szempontok érvényesülésétől, állandó szóbeli érettségi tételt jelent Kosztolányi munkássága. A magyartanítás módszertanával foglalkozik – Sipos Lajos szerkesztésében – évtizedek óta az a sorozat, amelynek egyik legújabb változata 2006-ban látott napvilágot, Irodalomtanítás a harmadik évezredben címmel.⁸⁵ Ez a kötetben az érettségi témaköröknek megfelelő szerkezetben tartalmaz tanulmányokat, így természetesen Kosztolányi Dezső is szerepet kapott benne. Olasz Sándor szövege Kosztolányi életművét és tanítandó pályaképét árnyalja⁸⁶, míg Gordon Győri János módszertani terve kifejezetten az Édes Anna tanításával kapcsolatban fogalmaz meg észrevételeket és hasznosítható javaslatokat.⁸⁷ Ebben a szerző Kosztolányi műveinek tanítását tíz órára tervezi, ebből magára a regényre három órát szán, alapvetően a következő magyarázat alapján:

„Különösen az Édes Anna olvasatának van több olyan rétege, amely ezt lehetővé teszi úgy, hogy ugyanakkor a műelemzést ne tegyük a múltól független aktualizáló beszélgetéssé.”⁸⁸

Tökéletesen érzékelhetjük, ha ezt az idézetet összevetjük a '60-as évek ideologizált terveivel, hogy egyrészt jelentősen módosult az irodalomról alkotott fogalomrendszer, másrészt radikális szemléletbeli és módszertani változások jellemezték az elmúlt három-négy évtizedet.

Vizsgáljuk meg azt is, milyen feldolgozást, tanmenetet javasol a jelenkor egyik legnépszerűbb gimnáziumi irodalom tankönyve, egyértelműen a pedagógiai megújulás jegyében. Pethőné Nagy Csilla 2007-ben megjelent Módszertani kézikönyv című kötetének a 11. évfolyamot érintő tanmenetjavaslatai között természetesen szerepel Kosztolányi Dezső életműve, méghozzá 13+2 órás ajánlással. Ebben a tanmenetben összesen 3 óra jut az Édes Anna feldolgozására, kiegészülve a Fábri Zoltán filmes adaptációjából vett részletek bemutatásával.⁸⁹

⁸⁵ Irodalomtanítás a harmadik évezredben, főszerk. SIPOS Lajos, Budapest, Krónika Nova, 2006.

⁸⁶ OLASZ Sándor, Kosztolányi Dezső = Irodalomtanítás a harmadik évezredben, főszerk. SIPOS Lajos, Krónika Nova, Budapest, 2006, 367-380.

⁸⁷ GORDON GYŐRI János, Kosztolányi Dezső tanítása a középiskolában = Irodalomtanítás a harmadik évezredben, főszerk. SIPOS Lajos, Krónika Nova, Budapest, 2006, 392-295.

⁸⁸ GORDON GYŐRI János, i.m. 392.

⁸⁹ PETHŐNÉ NAGY Csilla, Módszertani kézikönyv, Korona, Budapest, 2007, 352.

Érdemes ugyanakkor ezzel összevetni a legújabb, 2013-as kerettantervi szabályozás alapján elkészült helyi tantervet, amelyet a Nemzedékek Tudása Tankönyvkiadó ajánl Pethőné Nagy Csilla könyvéhez. Ez alapvetően követi a kerettanterv útmutatását, ugyanakkor éppen az Édes Anna vonatkozásában tapasztalhatunk jelentős eltérést a korábban említettektől, még hozzá azt, hogy a gimnáziumokban leginkább alkalmazott és használt tankönyv helyi tantervi ajánlása kihagyja a lehetőségek közül az Édes Annát és csak a Pacsirtát nevezi meg Kosztolányi kerettantervben is ajánlott regényei közül opciónak.⁹⁰ Váratlan fordulat ez az Édes Anna oktatásának történetében. Az elfogadottságra és a befogadásra reflektáló Fenyő D. György középiskolai tanárként és irodalmárként szintén érzékeli a kánonban és a kanonizálásban rejlő nehézségeket, éppen ezért elég felemásnak gondolja Kosztolányinak a rendszeren belül elfoglalt helyét:

„Például a magyar irodalomban konszenzussal mondhatjuk, hogy Kosztolányinak legalább három, de talán négy regénye is remekmű, és novelláiból is legalább két kötetnyi egyformán a legmagasabb szintet képviseli. Az iskolai irodalomtanítás kötött keretei azonban nem engedik meg, hogy az Édes Anna, az Aranysárkány, a Pacsirta, valamint az Esti Kornél és a Tengersizem című kötet egyaránt kötelező olvasmány legyen, és ha közülük csak egy regényt és néhány novellát szokás magyarórákon feldolgozni, akkor ez nem kérdőjelezi meg a többi mű esztétikai értékét vagy a nemzeti kánonban elfoglalt helyét.”⁹¹

Fenyő egyértelművé teszi az oktatáspolitikai kánont meghatározó szerepét. A lehetőségekből fakadó racionalizmussal magyarázott választás ugyan elfogadható és korrekt észrevétel, ugyanakkor érzésem szerint Kosztolányi és az Édes Anna körüli bizonytalanság is tökéletesen illusztrálja irodalomoktatásunk alapvető gondjait. Bevallom, az elmúlt évtizedek tapasztalataiból okulva, egyre biztosabban és világosabban hiszek az átgondolásban és egy újfajta rendszer megalkotásában, mintsem a folyamatos bizonytalanságban, az állandó toldozás-foldozásban. Tudom, hogy sajnos nagyon nehéz ideológiamentes kánont találni, sőt, alapvető értéként tekintek a tanári szabadságra is, ugyanakkor égető szükség lenne egy hosszú távú, rendszert alkotó elképzelésre, vízióra, stratégiára, amely valóban reagálna a külvilágban jelentkező fejleményekre és változásokra is, az elmúlt évtizedekben tapasztalt rövidtávú, nihillista vagy éppen túlzottan ideologikus törekvésekkel szemben.

⁹⁰ http://www.ntk.hu/c/document_library/get_file?uuid=13e6412b-0b1c-4cf1-81ed-0f98256e590a&groupId=10801

⁹¹ FENYŐ D. György, Kulturális kánon, tanítási kánon* avagy: miért ne tanítsuk az Eszméletet?, Irodalomismeret, 2012/4., 168-169.

Végezetül tanulságos lehet egy rövid kitekintést tennünk az Édes Anna „átültetésével” kapcsolatban is. Ahogy Kosztolányi más regényeit is, úgy természetesen az Édes Annát is számos nyelvre lefordították, többek között erre is kitér Szegedy-Maszák Mihály nemrégiben megjelent tanulmányában.⁹² Ismerünk többek között német, angol, olasz, francia, spanyol, katalán, lengyel, norvég, holland, szerb, orosz, észt, litván, bolgár és héber fordításokat is⁹³, bár hozzá kell tennünk, hogy ezeknek a túlnyomó része Kosztolányi halála után látott napvilágot, kifejezetten sok közöttük pedig az 1970-es, ’80-as évektől egészen napjainkig.

Egyértelmű tehát a párhuzam, hiszen a fordítások esetében is ugyanazt a jelenséget érzékelhetjük, amit a korábban megismert magyar irodalmi kánonban és a közoktatásban is, azaz felértékelődött Kosztolányi szerepe. Mivel disszertációm fókusza nem elsősorban a nyelvi adaptálás kérdésére esik, éppen ezért pusztán egyetlen érdekes összefüggést kívánok kiemelni, méghozzá a francia fordítással kapcsolatban. Azért éppen a francia nyelvre való átültetést választottam, mert a szakirodalom ismeretében világos, Kosztolányit elsősorban ez foglalkoztatta, és nagyon sokat próbált tenni azért, hogy sikerüljön megjelentetni franciára fordított regényét.⁹⁴

Madácsy Piroska kutatásai alapján tudjuk, hogy Kosztolányi Dezső 1930-tól a budapesti PEN Club elnöke lett, amivel egyidejűleg kifejezetten erősödtek francia irodalmi kapcsolatai is, olyannyira, hogy 1932 nyarán nagyon komoly kitüntetést és elismerést kapott, a Francia Köztársaság Becsületrendjének Lovagjává vált.⁹⁵ Ekkoriban ugyan már számos novelláját fordították le franciára, ugyanakkor a magyar nyelv védelme kapcsán, erőteljesen érzelmi és indulati elemekkel, vitába keveredett francia nyelvészekkel és irodalmárokkal, amelyben „Kosztolányi, legalábbis a francia közvélemény előtt, alulmaradt.”⁹⁶ Az Édes Anna franciaországi megjelenésével kapcsolatban Szávai János a következő összefoglalót közli egyik tanulmányában:

„Az 1931-ben és 1932-ben franciául kiadott négy magyar regény [...] mindegyike az első vonalat képviseli. [...] Mai szemmel nézve a lefordított és kiadott szerzők valóban a kor legkiválóbb prózaírói, egyedül Kosztolányi Dezső hiányzik közülük. [...] Kosztolányinak ez

⁹² SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Kosztolányi művei idegen nyelven, Prae, 2010. április, 5–12.

⁹³ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 589-593.

⁹⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 594.

⁹⁵ MADÁCSY Piroska, Kosztolányi francia kapcsolatairól, Irodalomtörténeti Közlemények, 1985/4-5, 533-534.

⁹⁶ MADÁCSY Piroska, i. m., 535.

a regénye csak jóval később, a világháború alatt, 1944-ben jelent meg egy másik regényével, a Nero, a véres költő-vel [...] egy időben egy kis párizsi kiadónál, a Sorlot-nál, de kereskedelmi forgalomba egyik könyv sem került.”⁹⁷

Ma már tudjuk, hogy valójában az ő regénye is egyértelműen felmerült a korábban említett és a '30-as évek elején kiadandó szövegek között, hiszen röviddel a magyar kiadás után, 1927. októberében, Kosztolányi és Wlassics Gyula Vallás- és Közoktatási Helyettes Államtitkár levelezéséből világosan kiderül, hogy az államtitkár közbenjárására a magyarul igencsak jól tudó Maxime Beaufort rövidesen le fogja fordítani az Édes Annát. Vélhetően azért hiúsult meg ezt követően az Édes Anna publikálása, mert nem sikerült kiadót találni hozzá.⁹⁸ Sőt, ebben a kudarcban minden bizonnyal szerepe lehetett a korábbi francia nyelvvitának is, de 1933-tól már minden bizonnyal Kosztolányi „pusztító” betegsége is a fordításnál és a kiadásnál fontosabb kérdésekre irányította a figyelmét. Ahogy Szávai Jánostól már tudjuk, a mű végül 1944-ben, tehát csak Kosztolányi halála után nyolc esztendővel jelent meg, a már említett Maxime Beaufort fordításában.

A rövid fordítással kapcsolatos kitekintés mellett ebben a fejezetben alapvetően a regény középiskolai helyzetével és szerepével foglalkoztam, azon egyszerű oknál fogva, hogy Magyarországon a komolyabb mozgóképes stúdiók ezen az oktatási szinten még vagy gyermekcipőben járnak, vagy nem is nagyon léteznek, éppen ezért az Édes Anna adaptációjának ügye legjobb esetben is „pusztán” az irodalomtanítás része lehet. Bár szerencsés kivételeket természetesen találunk, de néhány pozitív példa alapján hibás következtetés lenne az általános tanulságok megvonása.

⁹⁷ SZÁVAI János, *A magyar irodalom Franciaországban = Túl minden határon*, szerk. JENEI Éva – JÓZAN Ildikó, Balassi, Budapest, 2008.

⁹⁸ MADÁCSY Piroska, *Kosztolányi francia kapcsolatairól*, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1985/4-5, 541.

Az Édes Anna tanítása – a szövegértés és a filmértés vizsgálatának legfontosabb tapasztalatai

A filológiai és történeti kitekintés, valamint a középiskolai oktatásban betöltött szerepe mellett különösen izgalmas annak elemzése, miként viszonyulnak Kosztolányi regényéhez és annak adaptációjához a jelenkor fiataljai. Ezért kézenfekvőnek tűnt, hogy felmérést készítsék körükben, egyrészt a regényt olvasását követően, másrészt Fábri Zoltán nagyjátékfilmjének megtekintése után. Elsősorban a szűkre szabott órakeret miatt kellett választanom az Édes Anna két adaptációja közül, én pedig a klasszikusabb, a kanonizált alkotás mellett döntöttem. Az előző szakasz tanulságának megfelelően pedig természetesen együtt vizsgáltam a regényt és abból készült adaptációt.

Amint láttuk, mára az Édes Anna a középiskolai oktatás irodalmi kánonjának részévé vált, kötelezően választható módon találkozhatnak vele többnyire a diákok, a 11. osztály végén, esetleg 12-es tanulmányainak elején. Az empirikus vizsgálat éppen ezért 17-18 éves tanulók szövegolvasási és filmértési szokásait ábrázolja. A kutatás segítségével elsősorban azt kívántam áttekinteni, hogy a középiskolás diákok miként fogadják be a konkrét irodalmi textust, és ettől mennyire és milyen formában tér el számukra a filmes értelmezés folyamata.

A feleletválasztós módszer helyett a megválaszolendő, azaz nyílt kérdéseket tartalmazó felmérés mellett döntöttem, hiszen nem az általam felkínált sablonok visszaigazolása érdekelt, hanem a diákok észrevételei, gondolatai a regény, a film és azok értő befogadása kapcsán. Fontos részlet és adalék lehet a kutatás körülményeivel összefüggésben, hogy olyan 12. osztályosokkal dolgoztuk fel a regényt és a belőle készült adaptációt, ahol alapóraszámban, azaz heti négy órában tanulták a magyar nyelv és irodalom tantárgyat. Nyílt végű kérdéseket tettem fel tehát, alapvetően az értelmezés mélységét firtató módszerrel, huszonhat diáknak.

Két kérdéssor készült, az egyik célja a Kosztolányi-regény szövegértési vizsgálata volt, míg a másik a Fábri-film mozgókép-befogadási analízisét szolgálta. Evidenciának tűnhet, de mindenképpen lényeges információt közvetít, hogy az előkészítés részeként a csoport minden tagja olvasta a regényt és látta a filmet, valamint a tanulók összetétele természetesen nem változott a felmérés folyamán.

A módszertan meghatározása szempontjából újra ki kell jelentenünk, hogy a vizsgálat értelemszerűen megelőzte a szöveg és a film elemzését, azaz a diákok csakis saját élményeikre, tapasztalataikra támaszkodhattak, és ahogy már korábban is jeleztem, igyekeztem elkerülni a befolyásolás mindenféle formáját és lehetőségét. A kérdésekre sem készülhettek előre, hiszen

nem tudhatták, hogy pontosan milyen típusú észrevételeket vár tőlük a felmérés. Azaz érdekelt, mennyiben igazolják vissza őszinte, kifejezetten befolyásolást nélkülöző válaszaik akár az én előzetes felvetéseimet, akár a szakirodalomból megismert értelmezések valamelyikét.

A regénnyel kapcsolatban az volt a hipotéziseim, hogy a keret jelentőségét és az általuk felidézett történelmi folyamatokat képesek lesznek értelmezni, továbbá Moviszter alakjában a regény fabulájából kilépő, a rezonőr szerepköréhez hasonlatos figurát látnak majd. Úgy sejtettem, érzékelné fogják ugyan az Anna késleltetett megjelentetése mögött álló írói akaratot, annak értelmezéséhez ugyanakkor segítségre lesz majd szükségük. Előzetes elgondolásaim szerint észlelik a sokféle társadalmi réteg közötti kapcsolat-és konfliktusrendszert, ám igazán egy későbbi társadalomtörténeti magyarázat segíthet eligazodni ebben a világban. A szöveg vetületével összefüggésben biztos voltam abban, hogy a diákok többségét minden lehetséges szinten zavarni fogja a történelmi távlat máig is ható és a politikai aktualitással bíró szála. Közhely, de egyértelmű tény, hogy a gimnazista fiatalok többségének inkább elkedvetlenítő és kiábrándító tényező a politika világa.

A diákok számára hatalmas élményt jelentett a regény olvasása, ugyanakkor a legtöbben nem a társadalmi környezetre, hanem magára a cselekményre, legfőképpen pedig Anna alakjára fókuszáltak. A fabula idejének konkrét történelmi korszakban való elhelyezése sikerült ugyan nekik, azaz alapvetően tisztában voltak a 20. század első felének magyar históriájával, de – egy-két kivételtől eltekintve – nem bonyolódottak komolyabb összefüggések taglalásába, pusztán a tényszerű közlésig jutottak.

Hihetetlen nyitottsággal, emberséggel és empátiával olvasták a regényt, sőt, a folyamat során még sajnálták is Annát, ami természetesen a gyilkosság után megváltozott. Ezzel párhuzamosan alakult ki bennük az a mérhetetlen ellenszenv és felindulás, amit Jancsi iránt éreztek. Azt hiszem, hogy a szerelmi szálhoz való fogékonyságuk és ez a nagyon erős együttérzés részben az életkorukkal is magyarázható, olyannyira igaz lehet ez, mert több diák indulatos és szenvedélyes reakciójában mintha saját szerelmi tapasztalataik is kiegészítették volna az Édes Anna fikciójának világát. Anna tettét ugyan – a korábbiakhoz hasonlóan – elsősorban a humánus okán utasították el, azonban az azt kiváltó okok között a már említett Jancsié mellett világosan érzékelték Vizyék felelősségét is, akik, főként Angéla, robottá és lélektelen élőlényé változtatták Annát.

A diákok kifejezetten társadalmi rétegződésről ugyan nem beszéltek – egyértelmű, hogy Vizyék miliójét és világát sem értették igazán –, de észlelték a regényben ábrázolt szociális törésvonalakat, és különbséget is tudtak tenni Ficsor, Vizyék vagy éppen Anna társadalmi

helyzetének viszonylatában. Az Édes Anna fontosabb szereplői között csupán egyetlen pozitív és példaértékű alakot találtak maguknak a gimnazisták, Moviszter doktor személyében, akit – hipotézisemnek megfelelően – összetett figuraként észleltek, többen egyértelműen – a narratológia szempontjából helytelenül – a regény szerzőjének hasonmásaként is azonosították, de legalább írói szócsóként, rezonőrként. Többen korábbi olvasmányélményeikhez, például az Ibsen Vadkacsájából megismert Relling doktorhoz – talán az sem véletlen, hogy mindkettő orvos – hasonlították Moviszter regénybeli szerepkörét. Vallomásaik szerint felfokozott izgalommal várták Anna érkezését, ám jellemének és szerepének jelentéktelensége, személyiségének érdektelensége miatt úgy érezték, a szerző csapdába csalta őket, csalódásként élték meg ugyanis a késleltetés írói szándékát. Tökéletesen értették persze Anna „antihős”-karakterét, ez a jelenség azonban mégis zavarta őket a befogadás folyamatában.

A regény keretes szerkezetét természetesen megértették, ahogy az ezekben lévő egyértelmű politikai állásfoglalást és üzenetet is, amely kifejezetten erős allegorikussággal párosul. Egyértelmű volt számukra, hogy ezekben Kosztolányi tudatos alkotói szándéka nyilvánul meg. Nem hagyhatták figyelmen kívül a regény vége felé felbukkanó fejezetet, amelyben a tárgyalás szerepel. Ennek elsősorban az értelmezés és a jelentésrétegek világosabb áttekinthetősége miatt tulajdonítottak komoly jelentőséget, a korábbi tapasztalatokhoz hasonlóan, főként Moviszter doktor alakja és szerepeltetése miatt.

Úgy sejtettem, hogy a diákok érzékelné fogják a regény és a film szerkezeti különbségeit, s ebben a hipotézisemben nem is kellett csalatkoznom, az eredmények egyértelműen igazolták ezt a várakozást. Szinte kivétel nélkül észlelték a film kihagyásait, sőt, szinte minden fontos részletre külön-külön is felhívták a figyelmet. Főként a keret elhagyásáról beszéltek – érdekes, sokaknak nem tűnt fel, hogy Kun Béla elrepülésének története ugyan másféle narrációban, de mégis része Fábrinál is a cselekménynek –, és egyértelműen hiányolták a történetek közül magát a tárgyalást. A legtöbben nem is tudtak azonosulni ennek hiányával, mert rettentően zavarta őket a regényben oly fontos és kiemelkedő eseménysor ábrázolásának teljes negálása. Úgy tűnt a reakciók alapján, hogy nem értették Fábri koncepciójának alapvető üzenetét.

A szerkezettel kapcsolatban a diákok szinte teljesen egységesen azt jelezték vissza, hogy meglehetősen furcsa számukra a címszereplő filmbeli megjelenésének az ideje, ugyanis az teljesen ellentmond Kosztolányi koncepciójának, hiszen így Fábri történetében egyáltalán nem értelmezhető Anna késleltetett bemutatása. A diákok szinte mindegyike erőltetettnek és hihetetlenül didaktikusnak vélte Fábri karakterábrázolását. Ficsor figurája például néhányuk

értékítélete szerint túl sablonos, Vizu esetében főként viselt dolgainak felidézését hiányolták, míg Vizyné esetében Piroska történetének hanyagulása zavarta őket.

Világosan észlelték, hogy Vizyné ábrázolása és személyiségének árnyalása a filmben eltért Kosztolányi szövegétől, ám esetében legfőképpen a színészi játék győzte meg őket. A Vizynét alakító színésznőt éppen ezért néhányan már-már túl jónak, túl erőteljesnek gondolták, aki emiatt végig uralta az alkotást. Anna alakítását mindenki megfelelőnek ítélte, gyengének érezték ugyanakkor Jancsit, aki szerintük ebben az ábrázolásban és ebben a karakterben eltörpült a regényben ábrázolt figurához képest. Viszonylag könnyen belátták, hogy Fábri adaptációjában értelmezi és csoportosítja is a regény szereplőit, nem szimplán újramondja a textust. Ahogy Kosztolányinál is, Vizu és Vizyné „reakcós”, Ficsor „bosevik”, Druma „gyáva és jelentéktelen”, ugyanakkor a diákok mégis túlzottan sematikusnak és didaktikusnak érezték ezt a fajta rendezői ábrázolást, amely mögött szerintük minden kétséget kizáróan ideológiai hatás lehet. Miközben a film vizuális terének befogadását és vizsgálatát izgalmas feladatnak tartották, addig kifejezetten irritálta őket a Fábri által viszonylag gyakran alkalmazott eljárás, amikor a közeli után rögtön premier plánokat látunk a képkivágásban.

Érdekes ugyanakkor, hogy egy ettől eltérő, másfajta formanyelvi elem – amit Fábri előszeretettel és nagyon markánsan alkalmazott a filmben – a diákok által az egyik legtöbbet idézett megoldássá vált, sokuk bevallása szerint a film legemlékezetesebb pillanataiként éppen ezek maradtak meg számukra. Nem ismerték persze magának a montáznak a fogalmát, de a jelenséget és a hatásmechanizmust nagyon pontosan észlelték. Kifejezetten élvezték az Anna megjelenése előtti történeti párhuzamokkal átszőtt képsorokat, de tetszett nekik az is, ahogy Anna lázálmain felvonultatja a film. Ezekben többen kiemelték a szonikus tér ábrázolásának jelentőségét is, azaz a hangok vizualitást erősítő hatását.

A vizsgálat során tapasztalt jelenségek a következő összegzésben foglalhatók össze. A középiskolai kánon részeként az Édes Anna a diákok számára ismert szöveg, sőt, főként történeti aspektusai és az ábrázolt karakterek jellemvonásai miatt többségüknek érdekesítő olvasmányt is jelentett. Miközben észlelték a hősök archetipikusságát, azaz nem feltétlenül korszakokhoz kötötték őket, hanem általános emberi magatartásformákat véltek a karakterekben felismerni, aközben a szöveg olvasatában a historikusságot mégis determinálnak gondolták, tehát érzékelték annak korrajzjellegét, másfelől a történelmi tanulmányaikból megismerteket igyekeztek összehasonlítani a regényben ábrázolt valósággal. Részben talán éppen ezért keltett komoly hiányérzetet a diákok többségében az a tény, hogy a filmes adaptáció elhagyja a regény keretes szerkezetét. Miközben azt is pontosan érzékelték, hogy

Fábri alkotását túlzottan befolyásolja a történelmi olvasat. Ezt, az egyébként a közélettől és politikától ódzkodó, a témával távolságot tartó korosztályt kifejezetten zavarta és a műalkotás befogadásában erőteljesen akadályozta Fábri filmjének ideologikussága. Mindez természetesen tükröződött a karakterek és a miliő ábrázolásában, azaz értelmezésében is. Sokan ebben a folyamatban már azt érzékelték, hogy a film ezen a ponton éppen szándékával ellentétes hatást generál, hiszen az erősen karikírozott és lejáratott szereplők amúgy sem váltották ki – azaz a regényben, olvasás közben sem – a diákok szimpátiáját, itt azonban szinte sajnálni kezdték például Vizyékét, annyira egyértelmű volt ugyanis negatív bemutatásuk. A történelmi-ideologikus narratíva mellett a tanulók természetesen a testi-érzelmi üzenetet is észlelték, válaszaik alapján pedig úgy tűnik, Jancsi és Anna viszonyának ábrázolását kiegyensúlyozottnak ítélték a regény és film tere között. Sem több, sem kevesebb, nagyjából ezt várták a szöveg alapján, amiben nem is csalatkoztak.

Végezetül mindenképpen szót kell ejtenünk arról is, hogy a tárgyalás kihagyását a diákok jelentős része tévedésnek és hibának, kifejezetten indokolatlannak tartották, komoly hiányérzetet generált bennük. Éppen ezért szerintük a film a történet lezárása miatt egészen más, Kosztolányi regényétől durván eltérő jelentést hordoz magában. Mindezek együttesen – azaz a túlzó ideológiai olvasat, valamint a reális ok és megfelelő indok nélküli elhagyások – ambivalenssé tették a diákok számára Fábri filmjét, amelynek észlelték és érzékelték ugyan értékeit – például a szereplők kiválasztásában, a színészi játékban, az érzelmi-szerelmi szál regényhez hűséges ábrázolásában –, végül mégis inkább negatív benyomásaik rögzültek.

Bár a jelenségeket nem minden esetben tudták szakszerűen megnevezni, de izgalmasnak vélték Fábri filmjének vizuális világát, azaz ezzel tulajdonképpen az egyik legjelentősebb magyar operatőr, Illés György munkáját ismerték el, továbbá azokat az intellektuális montázsokat tartották még kiemeltnek, amelyeket például Anna lázálmakor érzékelünk.

Az Édes Anna legendárium – az irodalmi szöveg olvasatai

Korrajz és irodalmi modernség – a századforduló magyar szépirodalmi vonatkozásai

A történelmi narratíva módszerének alkalmazása az Édes Anna olvasatában

Minden szépirodalmi szöveg fikció, ez nem is lehet vitás, amely mögött a fikcionálás aktusa áll. A szerző poétikai szempontból semmiképpen sem azonos a narrátorral, nem is lehet szereplője saját művének, még akkor sem, ha a történet a realitás talaján áll és az elbeszélő mindent megmozgat, hogy függetlenítse magát a kreáció terhétől. Természetesen nincs ez másként az Édes Anna esetében sem, hiszen bár csábító a valóságra és a történelmi eseményekre való rengeteg utalás, azonban rögzítsük azt a mindenképpen szokatlan jelenséget, hogy Kosztolányi Dezső Édes Anna című regényének utolsó fejezetében a fikció részeként van jelen egy Kosztolányi Dezső nevű szereplő.

A történelmi narratívát értelmező szakirodalom egyik meghatározó szerzője, David Carr, a történelem realitását taglaló tanulmányában szintén érinti a fikció valóságosságának dilemmáit:

„Az elbeszélés tulajdonképpeni kategóriája a fikció, mely tudvalevőleg nem törődik az általa ábrázolt események realitásával. Ily módon a reális események elbeszélése annak a veszélynek van kitéve, hogy tudományos kritériumok helyett esztétikaiakat hangsúlyozva, akaratlanul is fiktívnek tűnik.”⁹⁹

Kezdjük tehát a legelején. A szerző nyilvánvalóan Kosztolányi, az elbeszélő pedig az elképzelt valóság világában megjelenő kitalált és kreált alak. Aki nyilvánvalóan nem lehet Kosztolányi, hiszen akkor a keretfejezetben leleplezné saját magát, vagy akár hiteltelenné válna. Másfelől viszont egyértelmű, hogy az Édes Anna cselekménye és megjelenített világa mögött a történelmi múlt lenyomata és az elbeszélő nézőpontja is érvényesül. A regény esetében ugyanakkor megkérdőjelezhetetlen – hiszen azt a filológiai kutatás és a kritikai kiadás is bizonyítja –, hogy az elbeszélő narratívájának háttérében számos ponton igazolható történelmi és társadalmi tapasztalatok állnak, olyanok, amelyek mögött a szerző jegyzetei és emlékezései is megtalálhatók.¹⁰⁰

⁹⁹ CARR, David, A történelem realitása = Narratívák 3., A kultúra narratívái, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1999, 69.

¹⁰⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 669.

Végeredményben tehát a fikció nem a valóság ábrázolását jelenti, jóllehet rengeteg igazolható párhuzamot látunk, miközben Kosztolányi Dezső emlékezete és jegyzetei semmiképpen sem az objektív – ha egyáltalán létezik ilyen – történelmi múltat ábrázolják, hiszen neki vélhetően nem is ez volt a célja ezekkel. Az általános jelenséget értékelve hasonló következtetésre jut Mark Currie is, aki a történelmi narratíva jellemzése és értelmezése kapcsán a következőket írja:

„A történelem azokat az értékeket és feltevéseket hozza magával, amelyeket az elbeszélő kizárás és cselekményszövés ír elő neki, így aztán a történelmi tudás gyakran szándéktalanul aláveti magát ezeknek az értékeknek, miközben feltételezi, hogy a múlthoz valamiféle átlátszó módon férhet hozzá.”¹⁰¹

Jörn Rüsen a történelem retorikáját vizsgálva hitelességi kérdéssé is alakítja a historizáló és szocio-narratológiai olvasatokat, mivel azonban az Édes Anna fabulájának fikcionált terében nem igazán jelenik meg valós közszereplő, ismert és más forrásból is informálható történelmi személyiség – a keretben felbukkanó Kun Béla és Kosztolányi Dezső mindenképpen speciális esetnek számítanak, ahogy valójában a megjelenített kormányzó és népbiztos is –, így a befogadó számára pusztán a fikció szférája marad lényeges.

„Ranke itt híres történetírók azon retorikai eljárását bírálja, hogy a cselekvő személyek szájába olyan szavakat adnak, melyek azok cselekvéseit magyarázhatják ugyan, okmányok azonban nem igazolják őket.”¹⁰² – véli Rüsen.

Ez az összefüggés tehát lényegileg semmiképpen sem vonatkozhat Kosztolányi regényére, ugyanakkor mégsem lehet kétséges, hogy a textusban tetten érhető a „történelemetudat alapműveletének” megnyilvánulása.¹⁰³ Kosztolányi a saját szövegére is emlékezetként tekint. Ezt bizonyítják történelmi jegyzetei, és ezt láthatjuk abban a figyelemfelkeltő gesztusában is, amit a regény megjelenése után tesz Anna valóságosságának lebegtetésével, de mintha ez ütközne ki a színpadi átirat elkészítésének kezdetén, kiegészülve a Radákovich Mária iránt érzett szerelem összefüggéseivel.

¹⁰¹ CURRIE, Mark, Elbeszélés, politika, történelem = Narratívák 3., A kultúra narratívái, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1999, 32.

¹⁰² RÜSEN, Jörn, A történelem retorikája = Narratívák 3., A kultúra narratívái, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1999, 40.

¹⁰³ RÜSEN, Jörn, i. m. 42.

„Az emlékezet mellett azonban gazdag történetírás is létezik már erről a korszakról, és ez nem egyszer ellentmond az emlékezetnek.”¹⁰⁴

Noha Kosztolányi nem történetíró, nyilvánvalóan az emlékezetében meglévő cselekmény sem minden ponton egyezik és érintkezik a történelmi múlttal, azaz nem minden úgy történt, ahogy a regényben szerepel, annak korrajzjellege mégis kétségbevonhatatlan.

Kifejezetten érdekes a már idézett Paul Ricoeur észrevétele, aki a traumatikus emlékek nehéz feldolgozhatósága kapcsán beszél az emlékezés deficitjéről és a felejtés túlsúlyáról.¹⁰⁵ Hipotézisem szerint Kosztolányi filológiailag igazolható, azaz nyilvánvaló és tudatos utalásai, bújtatott üzenetei is ezt a traumát bizonyítják.

Veres András azt írja a kritikai kiadás regényt magyarázó jegyzetei között, hogy már a kortársak számára is feltűnő, egyúttal egyenesen meglepő volt, hogy a regény cselekménye a nem túl távoli múltban játszódik, ily módon nélkülözi a történelmi távlat adta értelmezési keretet. A Kosztolányi által készített alapos és aprólékos időrendi táblóval kapcsolatban, amely a regény cselekményének pontos megtervezésére utal¹⁰⁶ – egyúttal az írói tudatosság megnyilatkozására is –, Szörényi László azt jegyzi meg, hogy az semmiképpen sem lehet a véletlen műve.¹⁰⁷ Veres áttekintésében, elsősorban a történelmi háttér valamint Kosztolányi személyes reflexiói miatt kiemel néhány motívumot, amelyek aztán a regény szövetében is visszaköszönnék.¹⁰⁸ Ilyennek tekinti Horthy és Kun Béla szerepeltetését, a Somogyi-Bacsó-féle gyilkosságra való utalást, vagy éppen saját karakterének fikcionalizálásával a Pardon rovattal való szembenézést.

Azt hiszem, a téma érdekessége és jelentősége okán, akár külön disszertációt érdemelne Kosztolányi politikai megnyilvánulásainak kérdése. Természetesen nincs arra mód és lehetőség, hogy minden kétséget kizáróan foglalkozzunk ezzel a témával, azonban egyfelől a regény tere, ideje és cselekményének szerkezete, másfelől az Édes Anna önreflektív jellege, a szerző narrációjában megjelenő politikai és közéleti megnyilatkozások is indokolttá teszik, hogy áttekintsük Kosztolányi helyzetét és szerepét az 1910-es évek végétől – azaz a regény cselekményének idejétől – 1926-ig, azaz a szöveg keletkezésének és kiadásának időszakáig.

¹⁰⁴ RICOUER, Paul, Emlékezet – felejtés – történelem = Narratívák 3., A kultúra narratívái, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1999, 51.

¹⁰⁵ RICOUER, Paul, i. m. 51.

¹⁰⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 669.

¹⁰⁷ SZÖRÉNYI László, Kosztolányi regényeinek motiváló tényezői, Literatura, 1985, 1-2, 88.

¹⁰⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 669-683.

A valóban releváns elemek, a fejtegetésünk szempontjából jelentős konkrétumok erősen behatárolják vizsgált periódusunkat, és főként az 1919 és 1920 körüli folyamatok helyzetelemzésére sarkallnak. Az sem elhanyagolható szempont, hogy a regényhez hasonlóan az adaptációk szempontjából is kiemelt jelentőségű a történeti környezet áttekintése, hiszen Fábri filmje a magyar történelem hasonlóan zavaros napjaiban készült, a regényben ábrázolt eseménysor historikussága pedig könnyen elfogadhatóvá tette a művet a korszak cenzúrája számára is. Esztergályos Károly filmje idején a befolyásolás szinte elhanyagolható szemponttá vált, ugyanakkor az Édes Anna 1990-es bemutatása, azaz a rendszerváltás, mint történelmi párhuzamként való megjelenése, valóban indokoltá teszi az áttekintést. Érdekes adalék mindezekhez a tévéfilm rendezőjének, Esztergályos Károlynak a reflexiója, amely talán meg is erősíti felvetésem jogosságát. Azzal kapcsolatban, hogy vajon a rendszerváltás közelsége meghatározta-e, befolyásolta-e adaptációjának elkészítését, így válaszolt:

„Azt pontosan megítélni nem tudom, de akkor nagyon furcsának éreztem, hogy a kommunizmus bukásáról forgatunk, a kommunizmus bukásakor. Az első forgatási napok egyikén temették Kádárt. Mindezt úgy, hogy az első szó, ami elhangzik a filmben: >>Megbuktak, megbuktak...<<.”¹⁰⁹

Az emlékezés és a múlt történetisége nem pusztán egyéni, hanem kollektív, azaz egy egész közösség életére kihat. Nehéz tehát függetleníteni magunkat a kollektív élményektől és a történelmi távlatoktól, ugyanakkor akár a fikcionalás aktusává is alakíthatjuk a folyamat, ha úgy, mint Ricouer mondja, emlékfoszlányok keverednek saját elképzeléseinkkel:

„Azt, hogy az ember nem egyedül emlékezik, hanem mások emlékeinek segítségével, hogy a másoktól hallott elbeszéléseket saját emlékeiként kezeli, hogy privát emlékei megőrzése során tartja magát az évfordulókhoz és egyéb nyilvános ünnepekhez, amelyeken csoportja jellegzetes eseményeire emlékeznek, mindez jól ismert tapasztalat.”¹¹⁰

Kosztolányi Édes Annájának elbeszélője az első fejezetben, azaz a keret narrációjában, Kun Béla történetét a legendák és az anekdoták közé sorolja, azaz a kollektív emlékezet részeként említi. Ugyanakkor hiba lenne nem észlelni ebben a helyzetben a narrátor szerepkörének fikcionalását, tudatos alakítását, hiszen az objektivitást tükröző és némiképp a kívülállóság látszatát is keltő szerepkör nyilvánvalóan az alkotó, azaz Kosztolányi Dezső fontos eszközei közé sorolható.

¹⁰⁹ FÁBIÁN László, Interjú Esztergályos Károllyal, kézirat, 2011. november 29.

¹¹⁰ RICOUER, Paul, i. m. 54.

Paul Ricouer szerint a történelmi tudatnak három egymástól elválaszthatatlan dimenziója létezik, egyfelől az, amikor az emlékezet felismeri a múltnak az értelmét, másrészt, amikor kritikai nézőpont jelenik meg a múlttal való érintkezésben, harmadrészt pedig, amikor a történelem az emlékezet gazdagítását kezdi szolgálni.¹¹¹ A kritikai attitűd vizsgálatakor, az individuális és a kollektív tudat alapján, Ricouer megkülönbözteti az emlékezet elbeszélését és a történelem elbeszélését. Előbbi közé sorolja a közszájon forgó történeteket, a mindennapok diszkurzusát. A történelem elbeszéléseiben három fázishoz köti a történelem és az emlékezet közötti törést és torzulást. Elsőként a dokumentálás folyamatához, amikor az adatgyűjtés során végbement szándékos vagy akaratlan tanulságtétel bekövetkezik, másodsorban a magyarázathoz, amikor a cselekvés okainak motívumkutatása zajlik, harmadrészt a kompozíció szintjéhez.¹¹² Mindez magyarázatként szolgálhat az Édes Anna narratológiai megoldásaira, így például az elbeszélő és Kosztolányi emlékezetére, szerepére.

„A történelmi múlt távolléte így végeredményben még meg is kettőződik: egyrészt távollévő az emlékezetben, mert az átélt emlékek helyébe a dokumentáris nyom lép, másrészt ugyanígy távollévő a történészek diszkurzusában, minthogy az ő történelmük a múltat úgy, ahogyan az valójában végbement, semmiképpen sem újraéli, csupán reprezentálja.”¹¹³

Nem történik másként ez az Édes Anna esetében sem, hiszen az ott felvonultatott történelmi díszlet a fikció részeként nem a valóságot ábrázolja, pusztán annak szubjektív, számos torzuláson átesett reprezentációja. Mindeközben persze számos jelenséggel, eseménnyel, kollektív történettel köti magát a textus a valóban megtörtént események világához.

Ricouer úgy véli, ebben a relációban az emlékezet mindenképpen előrébb való a történelemnél, mert csakis az emlékezet jelentheti a kontinuitást a múlt és a jelen között. Ugyanakkor az objektivitás kérdésében még a történelemtudóssal kapcsolatban is kifejezetten megengedő, hiszen – főként ember voltunkból fakadóan – kifejezetten problematikusnak tartja ő is a tisztán tárgyilagos nézőpontból vizsgálható valóságot.

„Mégsem lehet teljesen megtiltani a történelemtudósnak, hogy tanuljon az emlékezettől, amelyet a jövőelvárás belülről módosított.”¹¹⁴

¹¹¹ RICOUER, Paul, i. m. 57.

¹¹² RICOUER, Paul, i. m. 58.

¹¹³ RICOUER, Paul, i. m. 58-59.

¹¹⁴ RICOUER, Paul, i. m. 62.

Ez a fajta emlékezet akarva-akaratlanul hatással lehet egy irodalmi szövegre is, miért várnánk hát el éppen az Édes Anna szerzőjétől, Kosztolányi Dezsőtől, hogy ebben az erős történeti narratívában is értelmezhető szövegében pontosan tükrözze és dokumentálja a valóságot? Ugyanakkor miért ne lehetne a tudatos alkotói szándék megnyilvánulása a valóság viszonylag pontos és tárgyilagos rögzítése? És Kosztolányi, mint Ricouernél a történész, aki a „a történelmi tudás szubjektumaként [...] mindenképpen saját korának embere”¹¹⁵, filológiai szempontból bizonyíthatóan az emlékezetet emelte a narratívába, bizonyára kalkulálva a passzív felejtésből is eredő szubjektívizációval.

Disszertációmnak ebben a fejeztében tehát hipotézisem szociokulturális háttérét igyekszem áttekinteni és igazolni, különös tekintettel a magyar társadalmat a XX. század '20-as, '30-as éveiben jellemző közösségi tendenciákra. Kosztolányi regényének befogadója számára nem csupán az Édes Anna keletkezésével kapcsolatos legendárium vet fel izgalmas kérdéseket, hanem a szöveg olvasatai is, azaz a regény lehetséges jelentésrétegeinek felfejtése. A recepció áttekintése után vizsgáljuk meg a regény történelmi háttérét szolgáltató magyar társadalom viszonyait a XX. század első évtizedeiben. Ez azért lényeges, hogy válaszolhassunk arra a tulajdonképpen nagyon egyszerű és kézenfekvő kérdésre, amelyre szükségünk lesz Anna cselekedeteinek magyarázatához. Fontos lenne tudnunk, vajon létezett-e Anna számára alternatíva, volt-e Annának bármiféle szabadsága, ura lehetett-e saját cselekedeteinek, avagy pusztán körülményeinek lett az áldozata?

Az a hipotézisem ugyanis, hogy Édes Anna cselédsége egyfajta társadalmi mobilitást jelentett ugyan, talán az egyetlen kiutat a paraszti sorból, ugyanakkor a házicselédségen kívül, annak zárt és kiszolgáltatott világából szemlélve, szinte minden más esély elérhetetlen távolságban volt tőle. Ebből az egészen reménytelen szituációból az egyetlen valós kitörést – a házasság hiányában – csak és kizárólag a prostitúció jelenthette volna a számára. A hipotézis igazolásához vizsgáljuk meg egyfelől a '20-as, '30-as évek Magyarországának társadalomtörténeti folyamatait, másfelől vessük mindezeket össze Kosztolányi regényével, hiszen annak korrajzjellege vitathatatlan, majd tekintsük át a magyar modernség szépirodalmát, különös tekintettel a szegénység, a cselédség, az erotika és a prostitúció tematikus és motivikus kapcsolódásaira.

¹¹⁵ RICOUER, Paul, i. m. 64.

Édes Anna valós közösségi lehetőségei – társadalomtörténeti kitekintés

Szinte nincs olyan irodalmi alkotás, amelynek esetében ne lenne bizonyos szempontból érdekfeszítő, hogy maga a szöveg mikor keletkezett vagy éppen az, hogy a fikció milyen történeti aspektusban érvényesül. Egy pillanatig sem lehet kérdés, hogy Kosztolányi Dezső Édes Annája esetében mindkét idősíki elemzésre érdemes terület, hiszen a regény cselekménye 1919-ben játszódik, a XX. századi magyar történelem egyik kifejezetten problematikus, meglehetősen terhelt korszakában, a Tanácsköztársaság bukása utáni időkben. Ennek a periódusnak valójában a mai napig nem történt meg az objektív és kollektív társadalmi feldolgozása, azaz a bekövetkezett események megítélésével és az azok következményeivel kapcsolatban felmerülő kérdésekre nincsenek megnyugtató és tárgyilagos válaszok. Szerencsére léteznek a történetírásban példamutató kísérletek erre, ilyenek tekintem többek között Romsics Ignác Magyarország története a XX. században című hiánypótló kötetét is¹¹⁶.

A 1920-as, '30-as évek történelmi, társadalomtörténeti és kulturális áttekintéséhez Romsics Ignác idézett könyvét használtam alapvető forrásként, azt a kötetet tehát, amely a XX. századi magyar történelmet veszi górcső alá. Kifejezetten társadalomtörténeti összefüggések vizsgálatára pedig a Gyáni Gábor és Kövér György által jegyzett, Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig című szakkönyvet dolgoztam fel.¹¹⁷

A cselekmény történeti idején túl kifejezetten izgalmasnak ígérkezik a regény keletkezéséig eltelt közel hét esztendőnyi távolságnak a vizsgálata, amely kellő időnek tűnik a visszatekintéshez, a formálódó szöveg írói reflexióinak átgondoláshoz és Kosztolányi nagyon sajátos önértelmezésének kifejtéséhez. Túl tehát azon, hogy a szerző identitásának megfejtése és megértése szempontjából a történelmi háttér értelmezése fontos befogadói aktus, a regény korrajzjellegét magán viselő vonásait sem szabad figyelmen kívül hagynunk. Ráadásul a szakirodalomban is találunk követendő példát, hiszen Barabás Judit az Újraolvasó, Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről című kötet egyik szerzőjeként, az Édes Annát taglaló elemzésében foglalkozik a korrajz jelenségével. Úgy érzem, sorai tökéletesen alátámasztják saját elképzeléseimet is:

¹¹⁶ ROMSICS Ignác, Magyarország története a XX. században, Osiris, Budapest, 2010.

¹¹⁷ GYÁNI Gábor – KÖVÉR György, Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig, Osiris, Budapest, 2006.

„Az Édes Anna sorsa eltér a többi Kosztolányi-regényétől. Ez a mű, melynek kritikai fogadtatása egyértelműen elismerő, amennyiben – a szerző több botlását megbocsátandó – annak bizonyítékeként szokás emlegetni, hogy Kosztolányiban igenis élt érzékenység a társadalmi-szociális konfliktusok iránt, s eme elkötelezettségének az Édes Annában hangot is adott.”¹¹⁸

Ahogy korábban már említettük, az Édes Anna korrajz-regény is, hiszen pontos képet fest a fikció történeti idejének Magyarországaról¹¹⁹. Szociológiai, szociográfiai alaposággal emeli át Kosztolányi kora társadalmi rétegeinek sokrétű rendszerét a regény szereplőin keresztül, amelyről, azaz az 1920-as évek magyar társadalmának rétegződéséről így ír a már említett Romsics Ignác:

„Az össznépeség 81%-át kitevő munkások, kisiparosok, kiskereskedők és a 100 holdon aluli parasztgazdaságok átlagosan az összes adóteher 38%-át, az úgynevezett középosztály másfél milliós tömbje (18%) 41%-át, s a felső 50 ezer (0,6%), azaz a nagybirtokosok és a nagypolgárok pedig 21%-át fizették.”¹²⁰

A Romsics által felidézett adatokból¹²¹ az is egyértelműen kiderül, milyen volt valójában a magyar társadalom iskolázottsági szintje a '30-as évek elején. A statisztika azt mutatja, hogy 1930-ban a 6 éven felüli lakosság 1,1%-a végzett egyetemet vagy főiskolát. A középiskolai osztályoknál egy fokkal jobb a helyzet, a népesség 3,6%-a minimum 8, 4,7%-a legalább 6, 10,8%-a pedig legkevesebb 4 középiskolai osztályt végzett. Négy elemi osztályba az emberek 73,9%-a járt. 1930-ban a magyar társadalom 8,8%-a gyakorlatilag teljesen analfabéta volt, azaz ilyen sokan nem tudtak írni és olvasni.

Tökéletesen leképezi Kosztolányi Édes Annája a cselekmény korának társadalmi struktúráit, hiszen például a középosztály polgári miliójét leginkább Vizyék (kapcsolatrendszerükkel együtt, a Víz helyettes-államtitkári kinevezésekor tartott estély után némiképp talán a nagypolgárságot is) testesítik meg. A ház, amelyben élnek ugyan árnyaltabb képet fest – persze mindenképpen szimbolikus a Ficsorék és Vizyék közötti térbeli elhatárolás –, de lakásuk egyértelműen tükrözi ezt a világot, amint ösztönös cselekedeteik, valamint Víz

¹¹⁸ BARABÁS Judit, *Édes Anna = Újraolvasó, Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, Anonymus, Budapest, 1998, 143.

¹¹⁹ A társadalmi rétegek kategóriáiban is Romsics Ignác munkájának terminológiáját követem: ROMSICS Ignác, i. m., 188-206.

¹²⁰ ROMSICS Ignác, i. m., 158.

¹²¹ ROMSICS Ignác, i. m., 183.

kötődései és megnyilatkozásai is ezt erősítik az olvasóban. Több mint tisztos megélhetés, látványosan fenntartott nívó, polgári öntudat, amely esetükben erőteljes kispolgári attitűddel is párosul.

A városi munkásság körébe számos szereplő tartozik, ide sorolhatjuk például a háztartási alkalmazottakat, azaz a házicselédeket, így magát a címszereplőt, Édes Annát, de Etelt és Stefit is, valamint Báthoryt, a kéményseprőt és tulajdonképpen a házmester, Ficsor is. Tudjuk a regényből, részben Ficsor elbeszéléseiből, részben a VI. fejezetből, amikor Vizyné megtekinti „új portékáját”, az éppen megérkező cselédet, hogy Anna Balatonfőkajár községben született.¹²² A szembesítés során azt is elárulja, hogy apja is cseléd, azaz béres az uraságnál, de se földje, se háza, se tulajdona. Anna apja tehát mezőgazdasági cseléd és minden bizonnyal Anna is az lett volna, ha nem próbál szerencsét a távoli nagyvárosban. Ezt a feltételezést támasztja alá Kövér György is, aki arról ír, hogy 1900 és 1920 között a budapesti női cselédek 55%-a mezőgazdasági származású volt. Ezzel összefüggésben, a következő érdekes észrevételt teszi a munkakör „életútszerűségével” kapcsolatban:

„A női cselédség nem egyszerűen egy foglalkozás választása volt, hanem egy késleltetett szocializációs mechanizmus eredménye is falusi leányok tömege számára. [...] A döntő többség nem ezért késleltette szociális fixációját, hanem mert nem tudott a falu által előírt normának idejekorán megfelelni, végül azonban többségük visszatért a mezőgazdasági foglalkozásokhoz.”¹²³

A kötet társszerzője, Gyáni Gábor azzal egészíti ki a Kövér-féle összefüggést, hogy valójában mit is jelenthetett egy fiatal vidéki lány számára a nagyvárosban házicselédnek lenni:

„Összekötő kapocs volt tehát a házicselédmunka a vidék és a város között, ezen belül a falu és a főváros között, hiszen a cselédek az átmenetileg, legfőljebb néhány évig űzött kereső munkájukat befejezve rendszerint visszatértek eredeti lak- és szülőhelyükre.”¹²⁴

Gyáni adatai szerint egyébként Budapesten a ténylegesen kereső nőcselédek száma 1910-ben közel 68.000 volt, míg a '20-as évekre ez a szám 51.000 csökkent.¹²⁵ Logikusan következik mindebből az a kérdés, hogy ebben a társadalomban Édes Anna előtt az érvényesülésnek milyen valós lehetőségei álltak rendelkezésre? Visszatérni a szegénységbe és kitaláltottségba vagy inkább házasságra lépni valakivel? Vajon létezhetett-e számára bármiféle

¹²² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i. m., 151-179.

¹²³ GYÁNI Gábor – KÖVÉR György, i.m. 184.

¹²⁴ GYÁNI Gábor – KÖVÉR György, i. m. 338.

¹²⁵ GYÁNI Gábor, *Család, háztartás és városi cselédség*, Magvető, Budapest, 1983, 24.

társadalmi mobilitás, volt-e számára reális alternatíva, választási lehetőség? Jó lenne tudnunk, hogy körülményeinek lett-e az áldozata.

Az árnyalt és összetett válasz megtalálásában segítségünkre lesz többek között Budapest Főváros Levéltára által kiadott Budapesti Negyed című periodika, melynek 2010. őszén és telén publikált két tematikus számában – Császtvay Tünde szerkesztésében – a századforduló erkölcséről, főként az erotika és a prostitúció kérdéséről esik szó.

Dr. Schreiber Emil, államrendőrségi tanácsos, 1917-ben megjelent, A prostitúció című tanulmányában bizonyos szempontból tökéletesen megválaszolja a korábban felvetett kérdést. Írásában egy 1916-os kimutatást idéz, amely szerint a bejegyzett prostituáltak több mint 50%-a cseléd vagy háztartásbeli volt korábban.¹²⁶ Teljesen egyértelmű az összefüggés, bármennyire is keserűen hangzik, hogy Anna előtt a cselédség mellett – vagy éppen helyette – tulajdonképpen egyetlen életszerű és társadalomtörténeti szempontból is igazolható út állt nyitva, mégpedig az, hogy prostituált legyen belőle. Semmi más esélye és lehetősége nem maradt, hiszen a Báthoryval való házasság meghiúsult. Anna kiszolgáltatottá vált, olyanná, aki egyáltalán nem lehet ura a saját sorsának. Az is világos, hogy Édes Anna a társadalmi kényszerek hatására válik cseléddé, ami egyébként számára apja paraszti sorával, bérességével szemben még előrelépésnek is tekinthető, hiszen a regényből is kiderül, hogy otthon szinte semmilyen más kilátása nem lett volna. Ugyanilyen szükségszerűség és következmény lenne számára az utcalányság. Ha alaposabban értelmezzük Patikárius Jancsi későbbi reflexióit, és felismerjük az alkotó tudatos utasításait, akkor könnyen megértjük, hogy ő utólag a kiszolgáltatott cselédet egyértelműen prostituálnak, erkölcstelen, könnyűvérű nőcskének tekintette és akként is bánt vele:

„Te, öregem: egy repedtsarkú szolgáló.”¹²⁷

Schreiber Emil mellett a korabeli prostitúció jelenségeire, vélelmezett és valós okaira számos szerző reflektált még. Tábori Kornél, akit egyébként a modern magyar bűnügyi riport megteremtőjeként tartunk számon, és társa, Székely Vladimir rendőrfogalmazó – aki a rendőrség sajtóirodájának vezetője volt –, nem sokkal a századforduló után, 1908-ban közölt cikket Az erkölcstelen Budapest címmel. Munkájukban a prostitúció társadalmi okai mögött többek között a családalapítás nehézségeit – azaz a párra találás és a házassági kötelék problematikáját –, a férfiak szexuális ösztöneit – ez talán kevésbé szorul magyarázatra –,

¹²⁶ Dr. SCHREIBER Emil, A prostitúció = Budapesti Negyed, 2010. tél, 4. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 123.

¹²⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m., 486.

továbbá a nagyváros bűnös életvitelét és a női kereseti viszonyok mostohaságát látják.¹²⁸ A későbbiekben irodalmi példákkal is igazolni fogom ezt a felvetést, ugyanis számtalan kortárs alkotó reflektált a bűnös nagyváros efféle víziójára, alátámasztva a „tudomány”eredményeit. Ha ezzel az olvasattal kiegészítve értelmezzük Kosztolányi regényét, akkor Anna társadalmi kítaszítottságára és kiszolgáltatottságára evidenciaként tekintünk. A családalapítás alternatívaként, a menekülés egyik lehetőségeként ugyan Báthory személyében felbukkan a történetben, ahogy arra korábban már utaltunk, de Vizyné ráhatása, az ennek következtében fellépő erőteljes pszichológiai nyomás, és az azzal párosuló lelki zsarolás végül gátjává válik a házasságnak. Ehhez kapcsolódik a Gyáni Gábor által felidézett lényeges társadalomtörténeti adalék, amely egyúttal felvetett tézisünk egyértelmű igazolását is jelenti:

„S noha a Horthy-korban valamelyest meghosszabbodott a cselédek, ezen átmeneti kereső elfoglaltsága, mindez nem változtatott a tényen, hogy a cselédkedés mindig is a nők fiatalkori életciklusára korlátozódott: a szülői családból való kiszakadással indult valamikor a 15-20. életév határai között (1930-ban a házicselédség egyharmada volt 20 évesnél fiatalabb) és a férjhezmenetellel (20-30. év között) zárult. Ezért is oly ritka a nőcselédek között a feleség: 85%-uk volt hajadon és mindössze 6%-uk élt házasságban 1930-ban.”¹²⁹

Tábori Kornél és Székely Vladimír a „kényszerokokról” készített felmérésükben – egy rendőrtisztviselő korábbi statisztikájára hivatkozva – kimutatták, hogy a nagyvárosokban a prostitúció egyértelműen döntő oka a nyomor (50%), 20%-ban leginkább a kítaszítottsággal és a szülők bűnével magyarázható, 18%-ban pedig az elcsábítottság és az elhagyatottság visz rá valakit arra, hogy ezt az ősi hivatást válassza.¹³⁰ Azaz deklarálnánk, hogy az általunk is vizsgált időszak és társadalmi réteg relációjában elsősorban a körülményeken múlik az, kiből lesz prostituált és kiből nem, de természetesen a fennmaradó, nagyon jelentős szempontok – azaz a kiszolgáltatottság, a kítaszítottság, a kortárs csoportok megtartó erejének és a szülői háttérnek a hiánya – is összefüggésben állnak a társadalmi mélyszegénységgel. A szakirodalomban szereplő tematikából ismerős, a szegénységet a középpontba emelő elemzések köre. Lényegében ezek indokoltságát és valóságalapját erősítik az idézett felmérések eredményei is.

¹²⁸ TÁBORI Kornél, SZÉKELY Vladimír, *Az erkölcstelen Budapest = Budapesti Negyed*, 2010. ősz, 3. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 129.

¹²⁹ GYÁNI Gábor – KÖVÉR György, i. m., 338.

¹³⁰ TÁBORI Kornél, SZÉKELY Vladimír, i.m. 191.

Néhány évtizeddel később, 1935-ben, a bőr- és nemibeteg-gyógyász Dr. Doros Gábor a prostitúciót elsősorban „idült társadalmi betegségnek”¹³¹ tartotta, de azért az okok között ő is megemlíti a „szociális lesüllyedés, a nyomor és elhagyatottság”¹³² kategóriáit. Tanulmányának végső konklúzióját – némiképp finomítva és objektivizálva korábbi megállapításait – az orvos-szerző az alábbi morális észrevétellel vonta meg:

„Mindezek alapján meg kell állapítanunk, hogy a prostitúció okai főként a társadalomban, a környezetben, a családban, stb. keresendők, úgyhogy végeredményben a prostitúció fennállásáért [...] nem annyira a prostituált, mint inkább maga a társadalom felelős.”¹³³

Nagy előrelépésre és jelentős szemléletváltásra utal a jelenségnek ez a fajta megközelítése a darwini tanokra és a taine-i miliőelméletre épülő Cesare Lombroso olasz törvényszéki orvos és antropológus vitatott és provokatív elméletéhez képest, aki az 1876-ban *A bűnöző ember* címmel megjelentetett tanulmányában azt állította, hogy a bűnöző emberek veleszületett hajlammal és rendellenes agybéli zavarokkal bírnak, amelyek a társadalmi konfliktusok egy jelentős részének esetében konkrét okokká és okozókká is válnak.¹³⁴ Emellett tisztában kell azzal lennünk azzal, hogy vizsgált korszakunkban természetesen léteztek más iskolák, egészen eltérő megközelítések is. Ilyen például az Édes Anna kiadása után hét évvel, azaz 1933-ban publikált beszámoló is, Dr. Bíró Béla tollából, aki nem hagy kétséget afelől, hogy nyilvánvalóan nem lehet teljes a korábban Táborihoz és Székelyhez kötött gondolkodásbéli fordulat, hiszen a prostitúció megítélésével kapcsolatban továbbra is akadtak olyanok – például Bíró Béla is –, akik egyáltalán nem társadalmi jelenségként kezelték azt. Bíró, egyetértve Lombrosóval, örök tanulságként a következőket írja le *A prostitúció* című szövegének *A prostituált nő* alfejezetében:

„Tehát a prostituált nem a családi és a gazdasági viszonyok mostohasága, a nevelés hiányossága, a környezet rossz példaadása miatt lesz prostituálttá, hanem a testi és szellemi jelek által kifejezett veleszületett lelki degenerációja miatt.”¹³⁵

¹³¹ DR. DOROS Gábor, *A prostitúció kérdése* = Budapesti Negyed, 2010. ősz, 3. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 129.

¹³² DR. DOROS Gábor i. m. 131.

¹³³ DR. DOROS Gábor, i. m. 131.

¹³⁴ DR. DOROS Gábor, i. m. 130.

¹³⁵ DR. BÍRÓ Béla, *A prostitúció* = Budapesti Negyed, 2010. ősz, 3. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 162.

Bíró nem osztja azt a megközelítést sem, amely szerint a prostitúció társadalmi kényszer lenne, de továbbra is állítom, hogy Kosztolányi Édes Annája előtt, ha kihullott volna a cselédsorból, és esetleg nem állt volna előtte a regényben felvázolt és megghiúsult menekülési útvonal, azaz a Báthoryval való házasság lehetősége, akkor szinte biztosan utcalány lett volna. Prostitúált, de semmiképpen sem valami veleszületett degenerációs folyamat, hanem teljesen egyértelműen a társadalmi szükségszerűség okán. A prostitúció jelensége és kérdése ugyanakkor olyannyira fontos és égető társadalmi tényezővé vált, hogy előbb-utóbb a jogalkotókat is döntésre és reakcióra készítette. 1867-ben Budapesten már szabályrendelet is készült a Bordélyházak és a kéjhölgyek tárgyában – utóbb számos kiegészítéssel és módosítással –, amely később mintát jelentett más városok számára. 1874-ből például már egy kolozsvári rendeletet is ismerünk ebben a tárgyban.¹³⁶ A filológiai kutatás arra is rámutat, hogy a prostitúció és a bordélyházak ügye gyakran szolgált „szaftos” témát – szövegben és képen egyaránt – a korabeli vicc- és élclapoknak.

¹³⁶ Szabályrendelet. Bordélyházak és kéjhölgyek iránt = Budapesti Negyed, 2010. ősz, 3. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 136-145.

A szegénység ábrázolása

Az előző fejezetben megállapítottuk, hogy a címszereplő Édes Anna előtt az egyetlen valós alternatíva – hiszen a házasság Vizyné lelki zsarolása miatt kizárt –, amennyiben bármilyen módon elveszítené házicselédi pozícióját, és nem menne vissza szülőfalujába, csupán az maradna, hogy prostituált lesz. Ebben és az előttünk lévő fejezetrészekben azt igyekszem áttekinteni, hogy a századforduló magyar irodalmában miként jelennek meg a szegénység és a társadalmi kiszolgáltatottság témái, a népi-urbánus ellentét, a cselédsors ábrázolása és az erotika, a prostitúció motívumai. Mivel szinte végtelenül bővíthető lenne a vizsgálandó szövegek köre, a téma rendeltetése és jelentősége miatt kénytelen voltam ésszerű határt szabni.

A társadalmi kiszolgáltatottság, a periférián való lét, a szegénység, a cselédsors, az erotika és a prostitúció egymástól elválasztható témák, így természetesen vannak átfedések és kapcsolódások is közöttük. Az átláthatóság és a rendszerszerűség miatt kategóriánként tekintem át az esetünkben hasznos szépirodalmi párhuzamokat. Ebben a fejezetben – logikusan – kezdjük az okok áttekintésével, azaz következzen a szegénység motivikus vizsgálata. A módszertani leírás fontos eleme továbbá, hogy tökéletes lehetőséget teremt az elhatárolásra az, milyen minőségben és fokon foglalkoztatja a szerzőt az adott társadalmi jelenség. Egyszerűen dokumentál csupán, lejegyez, talán minősít is, vagy éppen értő módon, kellő érzékenységgel, figyelemmel és empátiával közelít tárgyhóhoz. Elsősorban olyan szövegrészleteket válogattam, amelyek a szegénység érzékletes szépirodalmi leírását jelenítik meg, hiszen ezek egyfelől korrajzot festenek, másfelől valamiféle lelki kötődést, értő ábrázolást feltételeznek tárgyukkal.

Kezdjük a kitekintést Bródy Sándor 1884-ben írt Nyomor című novelláskötetével, amely egy csapásra ismertté és elismertté tette a szerzőt. Ebben a kötetben – mégha nem is egyedi az eset, de mindenképpen újszerű – Bródy többek között a szegénység és a kiszolgáltatottság nagyvárosi formáját tárja az olvasó elé, hihetetlenül erős naturalista ábrázolással. Összesen hat elbeszélést olvashatunk a könyvben, amelyből a harmadik Két vén cseléd címmel jelent meg. Bródy ebben a rá jellemző aprólékossággal írja le a munkás férfiak és nők világát, kifejezetten erőteljes motívumokkal jeleníti meg sivár, külvárosi környezetüket és közvetlen lakóhelyüket:

„Az alkov levegője tömött volt és oly bűzös, mint egy kasamátáé. Petróleum nehéz fojtó szaga hatott át minden atomot. A nyirkos levegő izzott, a penészes falakon kiszivárgott nedvesség úgy tündökölt, mint valami ezüst nap.”¹³⁷

A kötet negyedik elbeszélése, melynek Turagovics Tógyerék a címe, egyfelől költőibb, másfelől sokkal konkrétabb és egzaktabb leírást ad a nyomorról, kellőképpen érzékeltetve a szegénység és a szenvedés stációit:

„Hideg légáramlat csavarog a csövekben s nyögve sírva: a nyomorról, hideg szobákról meleg szobákban fagyos szívekről mond nekem mesét...”¹³⁸

A korabeli társadalom állapotáról készült felmérésekből és szociológiai kutatásokból már jól tudjuk, hogy a Bródy által is érzékeltetett létállapot meghatározó eleme, legtöbbször konkrét oka is a prostitúciónak. A magyar avantgárd egyik legnagyobb és legjelentősebb alakja, Kassák Lajos 1904-ben költözött Érsekújvárról Pestre, és néhány évtizeddel később kezdte publikálni a Nyugatban, folytatásokban az Egy ember élete című regényét, amelyben természetesen kitért a kor laza erkölcsére és a prostitúció jelenségére:

„Nagyon szépen öltözött nő volt, egész közel állt mellém, s ő is úgy tett, mintha a kalapokat nézegetné. [...] Nem akartam, hogy valahogyan kikezdjen velem, átmentem az út másik felére egy órásnak a kirakata elé. Csúnya, ingerlő gondolatok jártak a fejemben. Sajnáltam, hogy nincs pénzem, így akkor egész nap is szökdöshetek a nők elől. [...] Mi fog velem történni, nem tudtam. [...] A lány megfogta a nyakamat és a díványra húzott. [...] Elborult velem a világ. No most, most. Úgy éreztem, életem legnagyobb pillanata következik. És hagytam, hogy történjen velem, aminek történnie kell. A ruha, mintha lemállott volna rólam, ott álltam mezítelenül a fényben, és a lány magához vett, és azt hiszem, hogy a következő pillanatban elvesztem magam és többé semmiről sem fogok tudni semmit.”¹³⁹

A szegénység ábrázolása mellett Kassák szövegében az erkölcstelenség víziója és a prostitúció is megjelenik, amit a városba frissen érkező fiatal és tapasztalatlan hős nézőpontjából érzékel az olvasó. Nézzünk most olyan szövegeket, amelyek kifejezetten a város

¹³⁷ BRÓDY SÁNDOR, Két vén cseléd = BRÓDY SÁNDOR, Nyomor, Singer és Wolfner, Budapest, 1884, 92-93.

¹³⁸ BRÓDY SÁNDOR, Turagovics Tógyerék = BRÓDY SÁNDOR, Nyomor, Singer és Wolfner, Budapest, 1884, 101.

¹³⁹ KASSÁK LAJOS, Egy ember élete = Budapesti Negyed, 2010. tél, 4. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 473-476.

és a falu, a vidék közötti különbség olvasatában vetnek fel erkölcsi kérdéseket, háttérben a szegénységgel.

Természetesen Kosztolányi életművében az Édes Annát megelőzően is találunk olyan példákat arra, amelyek igazolják, hogy valóban foglalkoztatja őt ez a jelenség. 1906-ban publikálta Koldusok című szövegét, amelyben a következő, kifejezetten érzékeny konklúzióra jut:

„A társadalom nagy hibát követ el, mikor tétlenül nézi a koldusok henye elszaporodását. Az alamizsna megszabadít bennünket pár pillanatnyi lelkiismeret-furdalástól, de a másik oldalon meg a koldulást kenyérkeresetté emeli s ezer, s ezer koldust nevel.”¹⁴⁰

Néhány esztendővel később, 1908-ban a Hét krajczár című novella jelentette Móricz Zsigmond számára az első komoly elismerést és sikert. Móricz művei között számos szöveget találunk, amelyben a nyomor és a szegénység kortünetként bukkan fel. A Hét krajczárt például az alábbi bölcsellel kezdi:

„Jól rendelték azt az istenek, hogy a szegény ember is tudjon kacagni. Nemcsak sírás-rívás hallik a putriban, hanem szívből jövő kacagás is elég. Sőt az is igaz, hogy a szegény ember sokszor nevet, mikor inkább volna oka sírni. Jól ismerem ezt a világot. A Soósoknak az a generációja, amelyből az apám való, megpróbálta az ínségnek legsúlyosabb állapotát is.”¹⁴¹

Ahogy már említettük, Móricz Zsigmondot sok írásában foglalkoztatta még a nincstelenség jelensége, és a hozzá kapcsolódó ínséges idők ábrázolása. 1909-ben megjelent Tragédia című novellájában, a főhősnek, Kiss Jánosnak a lelki és a fizikai szegénységét jellemezve ezeket a sorokat írja:

„Ő is feltápáskodott. Éhesnek érezte magát. Odanézett a fekete falu cserépedényre. Üres... Úgyse volna benne, csak valami lötyty. Megrúgta az edényt; megvetően és dühösen. [...] - Üssön meg a guta! - káromkodott Kis János és lerugdosta a lábáról a kölöncöt. - Már még élek, mindig ebbe a szegénységbe kell szuszogni. [...]

Kis János amolyan láthatatlan ember volt, akit senki sem lát meg. Így élte le az egész életét, sohase volt egy percig sem érdekes ember. [...] Akkor lakott utoljára jól, beteg is lett tőle. [...] Még ez az egy érdekelte: az evés. A feleségét e miatt szokta elverni s ha gondolt

¹⁴⁰ idézi: BÍRÓ-BALOGH Tamás: Kosztolányi és a szegénység, 2000

<http://ketezer.hu/2013/10/hiro-balogh-tamas-kosztolanyi-es-a-szegenyseg/>

¹⁴¹ MÓRICZ Zsigmond, Hét krajczár, elbeszélések = MÓRICZ Zsigmond, Hét krajczár, Athenaeum, Budapest, é.n.f., 3.

valaha valamire, arra, hogy mit volna jó enni. De ezt sem tudott sokat elképzelni. Hiába, a tapasztalat nem segítette.”¹⁴²

Ismét Kosztolányi életművének egy darabját érdemes figyelemmel kísérenünk, hiszen 1924-ben Szegények címmel írt egy verset is ebben a témakörben. Ebben természetesen korábbi, felelősségteljes nézőpontjából tekint a szegénységre, ugyanakkor szembesíti is vele azokat, akik jobb körülmények között élhetnek:

„Te elfelejtet, hogy délben mit ettél,
kivel beszéltél tegnap, ki az ellenséged, barátod,
mert gazdag vagy s feledékeny. [...]
De a szegények még most is tudják,
mit mondtál te nekik öt évvel ezelőtt, [...]
Óvják ők azt, ami élet,
félreteszik, amit csak megérintett,
mint azt a siralmas bádogdobozt, amelyben
cigaretta tartottak valaha mások.
A szegények virrasztanak,
vigyáznak mindenre,
élnek tehelyetted is,
és nem felejtenek.”¹⁴³

Áttekintésünk utolsó szemelvénye Papp Károlyhoz fűződik, aki 1928-ban a Nyugatban publikálta B. városában történt... című novelláját. Ebben a korábbi példákhoz hasonlóan ő is a nyomor és a nélkülözés állapotát vázolja, egyfajta belső leírással kiegészítve:

„Utcáról utcára sodort a nyomoruság. [...] De én kínlódni akartam. A sorstól egyszer a nyomoruság vakondgödrébe kényszerítve, úgy gondoltam: ez már örök. Hetek óta szétosztottam magamat, az egyik részem elneveztem «baromnak», a másikat «szentnek». A barom kínlódjék, gondoltam, de a szent mosolyog. S ha a barom majd nem fog tovább túrni tudni, gebedjen meg. A szent tovább fog mosolyogni. Ám a legmardosóbb éhségnél is nagyobb gyötrelmet okozott bennem az, hogy a barmot alig-alig tudtam egy-egy pillanatra legyőzni.

¹⁴² SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András – BOJTÁR Enre – HORVÁTH Iván – SZÖRÉNYI László – ZEMPLÉNYI Ferenc, Irodalmi szöveggyűjtemény, Krónika Nova, Budapest, 2002, 319.

¹⁴³ KOSZTOLÁNYI Dezső, Szegények = KOSZTOLÁNYI Dezső Összegyűjtött Versei, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 351.

Minél jobban dühögött, káromkodott, kesergett az étek után, én annál jobban bánkódtam, szomorkodtam miatta.”¹⁴⁴

Kosztolányi Édes Annájának szegénységábrázolását részben a regény cselekménye teszi indokolttá, hiszen annak fabulája a „hárommillió koldus országához” köt bennünket. Vagy ahogy a ’30-as évek végén József Attila Hazám című versében megfogalmazta:

„...s kitántorgott Amerikába
másfél millió emberünk.”¹⁴⁵

A történet időbeli meghatározottsága mellett a nélkülözés és a szegénység különféle formájának érzékletes bemutatását erősíti a szereplőkön, azaz a társadalmi rétegeken keresztül megjelenített összhatás is. Ráadásul Kosztolányi regényében maga a szegénység is több értelemben fordul elő, hiszen már Anna egzisztenciális kiszolgáltatottsága is kétértelmű: egyfelől az anyagi függésre, a pénztelenségre, a vagyontalanságra utal, másfelől a fizikai függésre is, hiszen gyakorlatilag Anna önálló létezését, azaz egzisztenciáját teszi semmissé Vizyné terrorja. Ne feledjük, hogy mindezekon túl, Anna szegénysége lelki és szellemi téren is megnyilvánul, sőt, a befogadóban keltett empátia is része lehet ennek a motívumnak.

¹⁴⁴ <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00448/14013.htm>

¹⁴⁵ JÓZSEF Attila, Hazám = JÓZSEF Attila, Összes versei, Osiris, Budapest, 1997, 480.

A nagyváros falusi szemmel – néhány példa a népi és urbánus ellentétre

Ugyan a szegénység motívuma már önmagában is elegendő indokot szolgáltat a vidéki és a városi nincstelenség kapcsán a népi és urbánus megközelítések összevetésére, ugyanakkor Kosztolányi regénye is megerősíti bennünk a szándékot. A vidékről a nagyvárosba érkező cselédlány, Édes Anna története ugyanis semmiképpen sem egyedi jelenséget tükröz.

A sokat vitatott Szabó Dezső híres és vitathatatlanul jelentős szociográfiai szemléletű regényében, *Az elsodort faluban* érinti a szegénység, az erkölcsi romlottság és a prostitúció társadalmi összefüggéseit, a nagyváros és a vidék ellentétének klasszikus ábrázolásával, azaz a népiek és az urbánusok közötti éles elhatárolás szellemében. Romlott helyként tekint Pestre, ahova vidékről érkezik színi iskolába egy ifjú lány, hogy szerencsét próbáljon. A regény egyik falusi szereplőjével a következő indulatos szöveget mondhatja ki a szerző:

„Én pedig azt mondom, hogy az a lány, aki titkon elhagyja a tiszta szülői házat, s nekifut a modern Szodomának, az egy utolsó cafat.”¹⁴⁶

Az erkölcsi züllöttség egyértelmű ábrázolásaként a modern Szodomaként emlegetett város lehangoló leírását, így folytatja Szabó Dezső, naturalista eszközökkel:

„Lenn az utcák rohanása, az összefutó zaj, az életébe bezáporozó emberarcok eddig nem érzett mámort égettek beléje. Mintha fülledt szerelem lett volna a levegő, mintha millió ölelés forrósította volna testét, odavert pezsgősüvesek cserepei csattognának az aszfalton, guruló aranyok csengése énekelne fülébe.”¹⁴⁷

A tébolyító és velejéig romlott, bűnös város egyértelműen tönkretette és elcsábította a tiszta falusi lányt, aki végül céljai megvalósítása helyett elvesztette minden tisztességét és emberségét:

„Juditnak már égő szenvedés és lázas hallucináció volt Pest, de azért mégis új meg új heteket maradt ott. Gyűlölte a roppant város valóságát, mely nem az ő valósága volt, mely megcsalta őt, kitepte belőle az egyetlen álmod, melyért élet volt fiatal élete.”¹⁴⁸

A szegénység témája szinte elválaszthatatlan további társadalmi jelenségek ábrázolásától, szépirodalmi példáink is ezt támasztják alá. Ilyen értelemben, az említett jelenségeken túl, erős ok-okozati kapcsolatban áll a cselédség minden formájával, legyen az nagyvárosi vagy vidéki, azaz házicselédség vagy béresség.

¹⁴⁶ SZABÓ Dezső, *Az elsodort falu*, Regény egy kötetben, Csokonai, Debrecen, 1989, 130.

¹⁴⁷ SZABÓ Dezső, i.m. 140.

¹⁴⁸ SZABÓ Dezső, i.m. 159.

Veres Péter Gyepsor címen megjelentet kötetének novellái túlnyomórészt a '30-as évek kezdetének társadalmi lenyomatai a paraszti élet viszontagságairól, ugyanakkor maga a gyűjtemény jóval később, csak az 1940-es években látott napvilágot.

„A Gyepsor-novellák szegényparasztok, napszámosok, cselédek életéről beszélnek, azt mondják el, hogyan él a maradék magyarság akkor legnépesebb osztálya.”¹⁴⁹ – írja az 1983-as kötet előszavában Czine Mihály.

A könyv kezdő novellája a Hazajött a húgom című, amely egy városi cselédsorba „kényszerített” fiatal lány történetét meséli el nekünk, aki aztán látogatóba érkezik családjához, így tehát visszatér a falujába. A történet előzménye, hogy a paraszti sorból kikerülve, jutott el Pestre, ahol aztán a ranglétrán folyamatosan előre lépkedve, lehetőségei csúcán lett belőle szobalány. A főhős, az elbeszélő húga, tizenkét évesen kezdte a városi munkát a pesztrasággal, majd egészen a cselédségig jutott.

„Mert a lánynak sorsa csak az, hogy férjhez menjen, s aki ettől elkésik, annak nem ér az élete semmit.”¹⁵⁰

Többek között azért hátborzongató ezeket a sorokat az Édes Annával összevetve olvasni, mert a befogadónak újra az az érzése támad, hogy Vizyné azzal a tetteivel, amellyel lezárja Anna elől az egyetlen menekülési útvonalat, azaz lelki zsarolásával megakadályozza a Báthoryval való házasság lehetőségét, tulajdonképpen akarva-akaratlanul közvetlen előidézőjévé válik Anna kudarcának és saját pusztulásának. Édes Anna életét egyszerre teszi céltalanná és értelmetlenné, ezáltal olyan léthelyzetbe szorítja, amely a paraszti kultúrában – ahogy Veres Péternél is olvashatjuk – végzetes következményekkel jár. Veres Péter novellájának másik hangsúlyos tanulsága – a valós perspektíva hiányának ábrázolása mellett –, éppen annak bemutatása, miként veszíti el lába alól a talajt az „elvárosiasodó”, azaz egyértelműen gyökértelessé váló parasztlány. A városban parasztnak nézik, cselédként bánnak vele, miközben, ha éppen hazatér, gúnyolják, távolinak, idegen lénynek tartják, aki már egyáltalán nem való köztük. Olyannak, akit megfertőzött egy másik kóros és velejéig romlott világ.

„Hogy nagyon finomnak, nagyon városiasnak tartják, akinek már a múltja is bizonytalan.”¹⁵¹

¹⁴⁹ CZINE Mihály, Utószó = VERES Péter, Gyepsor, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 173.

¹⁵⁰ VERES Péter, Hazajött a húgom = VERES Péter, Gyepsor, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 5.

¹⁵¹ VERES Péter, i.m. 6.

Amint Kosztolányi Annája, úgy a novella főhőse is a szegénység és a nyomor elől menekült a messzi nagyvárosba. Kényszer áll tehát a döntés mögött, nem urizálás, nagyzolás, mégis megvetik a falubéliek azt az alakot, amilyenné szerintük lett:

„Meg aztán jobb az úri kosztnak a maradéka is, mint a parasztinak a legjava. [...] Neked nem ízlik az itthoni élet. Elszoktál tőle. Jobb az urak konyháján. Inkább kezet csókolsz egy büdös nagyságának, csak jól élhess. [...] Nem mehetünk mindnyájan szobalánynak. [...] Te eladtad magad egy kis jobb kosztért.”¹⁵²

A kiközösített és lenézett lány – talán nem is annyira váratlanul – prostituálttá válik a szemünk előtt, amelyre a szöveg is egyértelműen utal, amikor azt írja, hogy „a fiatalurak simogatásából és a nagyságos urak incselkedéséből nem sülnet ki semmi jó.”¹⁵³ Úgy tűnik, nem egyedi és nem példa nélkül való a helyzet, hiszen kísérteties a hasonlóság a népi írók egyik szociográfusának a hőse és Kosztolányi cselédlányának a helyzete, sorsa között. Egy másik, a két világháború közötti Magyarország falusi világát feltáró, méltán híres szociográfiában, a Puszták népében Illyés Gyula szintén a paraszti kultúrát ábrázolja, kendőzetlen őszinteséggel. A szöveg egyik részletében Veres Péterhez hasonlóan Illyés is érinti a nagyvárosba felkerülő falusiak problémáit. Így szól árnyalt ábrázolása, amely értelmező magyarázatot is ad a kiszolgáltatottságra, és világossá teszi, hogy a házasság lehetősége csupán nagyon keveseknek, csak a legszerencsésebbeknek adatik meg:

„Valójában a pusztai lányok kiszolgáltatottsága csak annyival lehet nagyobb a városi szolgálólányokénál, gépíróknénál, amennyivel elzártáguk és műveletlenségük. Valószínű, ha valaki a gyári munkásnők helyzetének ismertetésébe fogna, az sem festhetne sokkal derítőbb képet. A pusztaiak megkötöttsége, igaz, erősebb. Nem hagyhatják el oly könnyen egyik napról a másikra helyüket, sőt egyik évről a másikra sem. [...] Persze, a két lehetséges megoldás, a megadás vagy halál közt a pusztai lányok meg-megpróbálják azért a lehetetlen harmadikat is. Ahány gáláns hőstettet a parancsolók szájából hallottam, majdnem annyi szívderítő fortélyt hallottam a kiszemelt áldozatoktól is: hogy-mint bújtak ki a lovagi hódítás alól, ha valami rendkívüli ok miatt nem volt kedvükre.”¹⁵⁴

Laczkó Géza Ölelésből nem lehet ölelésbe menekülni című elbeszélése számos tanulsága mellett leginkább két szállal kapcsolódik tárgyunkhoz, bár hozzá kell tennünk, hogy maga a cselekmény Kolozsváron játszódik. Az elbeszélő egyik hősről, Diniről mesél el két

¹⁵² VERES Péter, i.m. 5-9.

¹⁵³ VERES Péter, i.m. 5.

¹⁵⁴ ILLYÉS Gyula, Puszták népe, Szépirodalmi, Budapest, 1972, 168-169.

történetet. Az elsőben Dini Pendsire, a cselédre vet szemet, aki arisztokratikus és úrilányhoz méltó viselkedésével kifejezetten meglepetést okoz szereplőknek:

„A fiú merészen elkapta Pendsit. [...] Úrfi, na! – aztán, mint a visszapattanó ív, dereka előrehajolt, és kis szája engedelmesen, csodálatosan finom gyöngédséggel, gondosan ráilleszkedett Dini szája közepére. [...] – Hát csak így? – kérdezte hitetlenül, egyszerűen, szelíden Pendsi. [...] – Csak így! Pendsi lassan, tagadóan megcsóválta a fejét, [...] elnyomta magától a fiút. [...] Dini megszégyenülve volt kénytelen tudomásul venni, hogy a paraszt nem tárgy, hanem ember, sőt, finom kisasszony.”¹⁵⁵

A felidézett példák egyértelműen megerősítik a korábbi hipotézist Édes Anna perspektívanélküliségéről, másfelől a XX. század első felének egyik jelentős közösségi konfliktusát ábrázolják, felerősítve a regény korrajz jellegét, azt tehát, hogy Kosztolányi – természetesen a fikcionálás aktusával élve –, hihetetlenül kifinomult és precíz képet fest korának társadalmáról.

¹⁵⁵ LACZKÓ Géza, *Ölelésből nem lehet ölelésbe menekülni = Ölelésből nem lehet ölelésbe menekülni*, Magyar írók novellái jó lányokról, rosszlányokról, szerk. KÖRÖSSI P. József, Noran Libro, Budapest, 2011, 132-133.

A cselédsors megjelenésének lenyomatai

Molnár Ferenc 1907-ben megjelent tárcanovellájában, *A szobeleány* címűben, amely *Egy kislány levele* alcímmel jelent meg, egy fiatal hölgy féltékeny nézőpontjából értesülünk a bátyja és a náluk szolgáló cseléd lány között kialakult kapcsolatról. A gyakorlatilag egyetlen mondatban előadott „panaszkodásból” kiderült, hogy Olga nevű levélírónk – a családban egyedülként – észleli Mili és Jenő kialakuló románcát. Aggódik ugyanakkor bátyjáért, hiszen ez a szerelem annyira elveszi a cseléd lány eszét, hogy elhanyagolja munkáját, azaz az elbocsátását kockáztatja, amely egyúttal véget is vetne a kapcsolatuknak. Éppen ezért Olga titokban kiségi Mili, éjszaka például képes azért felkelni, hogy kipucolja Jenő cipőjét. A fiatal lány is tökéletesen látja a társadalmi különbségből fakadó reménytelenséget, de azért a szerelmet is érzékeli:

„[...] mert látom szegény Jenő szemében a szerelmet, és tudom, hogy ezen nő nem tekinti az örvényt, mely úrként tátong közöttük, hanem meghűléstől félti...”¹⁵⁶

Arra is találunk a magyar irodalomban témérdek példát, hogy egy cseléd lány áldozatául válik saját érzelmeinek, a legtöbbször persze azért, mert becsapják, bármit elhitetnek vele, amire vágyik. Akad olyan helyzet, amikor számításból és kifejezetten a testi beteljesülés céljának elérése érdekében használják ki szegény, magányos lányt, de olyanra is láthatunk példát, amikor az ifjú hölgy egy téves szituációt vél valóságosnak, s a gaz csábító bűne ilyenkor leginkább az, hogy a hamisat igaznak tünteti fel, természetesen azért, hogy kihasználhassa a nőt és kiélvezhesse a számára minden értelemben édes és kellemes viszony összes pillanatát. Ennek az egyik legjellegzetesebb és leghíresebb példája Hunyady Sándor adaptált novellája, *Bakaruhában* címmel, amelyet 1931-ben írt meg. (Fehér Imre 1957-ben, Hubay Miklós forgatókönyvét használva készítette el Hunyady munkája alapján saját filmjét.)

Ebben a novellában egy, a katonaságot megúszó, alapvetően civil hős ölt magára hetente kétszer bakaruhát, hogy megmutassa magát a századnál. Ugyan valójában büntudta van emiatt, hiszen póttartalékosként – más, szintén életerős férfiakkal ellentétben – nem kell háborúba mennie, mégis nagyon jól érzi magát ebben a helyzetben. Vasárnap délutánként, amikor magára ölti bakaruháját, azaz teljesen úgy néz ki, mint egy igazi katona, végigsétált Kolozsvár utcáin – mint oly soknak, ennek a történetnek is Kolozsvár a helyszíne – és a cselédkorzón, ahol az éppen a kimenőn lévő cseléd lányok ismerkedtek a rangban hozzájuk illő

¹⁵⁶ MOLNÁR Ferenc, *A szobeleány* = MOLNÁR Ferenc, *Széntolvajok*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 149.

fiatalemberekkel, hogy szeretőt találjanak maguknak, egy kalotaszegi lánnyal sodorta össze az élet. Intim viszonyuk lesz, vasárnaponként találkoznak a városban, majd a lány apró cselédszobájában – ahol valójában csak egy vaságy és egy asztal fér el – töltik az éjszakát. A főhős nem árulja el valódi társadalmi státuszát és helyzetét, a lány pedig végig azt hiszi, hogy rangban hozzá illő társat talált magának, hiszen folyton olyan történeteket mesél neki szeretője, amelyek alapján nyugodtan következtet erre. Végül természetesen a férfit leleplezi az „élet”, a cselédlány elég megalázó módon szembesül udvarlója valódi arcával, a novella pedig a csalódáson túl a lány felmondásával ér véget. Hunyady az alábbi párbeszédben érzékelteti hőseink társadalmi státusza alapján, a közösségben betöltött szerepét és helyét:

„- Hát maga nem tudja, Sándor, hogy nekünk nem szabad oda átmenni? Visszakergetne onnan a rendőr. Az uraknak van fenntartva az a sor. [...]

- Egye meg a fene őket. Micsoda disznóság, hogy az ember ne járhasson szabadon, amerre éppen jólesik. Talán azok, akik odaát vannak, többek valamiben, mint mi ketten? [...]

De hát én föl voltam háborodva. Hirtelen eszembe jutott, hogy a Kioszkba sem vihetném be a lányt. Kidobnának a pincérek, hogy az nem olyan hely, ahol bakákat és cselédlányokat is kiszolgálhatnak. Pimaszok! Egyszerre a bőrömön éreztem azokat az elbizakodott rendelkezéseket, amiket a magamfajta emberek kényelmére hoztak.”¹⁵⁷

Hunyady, az egyébként egyes szám első személyű narrátor leíró mondataival és átkötő gondolataival, valamint a férfi és a nő között kibontakozó kapcsolat bemutatásával tökéletesen ábrázolja a cselédlány lelki és szellemi világát is, valamint az ezek mögött megbúvó feltevéseket, amelyek nyilvánvalóan a kor elvárásainak pontos és precíz leképezései:

„Amikor megszólítottam, tegeztem. De kétpercnyi néma séta után önkéntelenül a gyöngédebb és bensőbb >>magá<<-ra fordultam át. És meglepve láttam, hogy ez a felhőtlen homlokú, fiatal parasztlány észrevette ezt a finomságot. Elhagyta ő is a hetyke hangot, és meleg közvetlenséggel kérdezte, hogy hová való vagyok. Kolozsvárra? [...] Séta közben megtudtam, hogy valami hivatalnoknál szolgál, aki a Bocskai téren lakik. Tisztességes ember a gazdája. De még nem ismeri jól a helyét, csak két hete jött be Kolozsvárra a falujából. [...] Ennek a vasárnapi parasztkorzónak olyan határozott iránya van, mint a hangyák útja a földön. Végighömpölyög a tarka folyó a Honvéd utcán, a Főtér jobb oldalán, az Unió utcán, aztán a

¹⁵⁷ HUNYADY Sándor, Bakaruhában = HUNYADY Sándor, Lovagias ügy, válogatott elbeszélések, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2010, 42.

Barta Miklós utcán lefordul a Szamos felé, és végigvonul a Sétatér jobb oldalán. Zsúfolva van a jobb oldali sor, sűrű por, zshivaj, tolongás a vén fák alatt.”¹⁵⁸

Talán nem véletlen, hogy a Hunyadynál szereplő cselédlány Édes Annához és oly sok más valóságos alakhoz hasonlóan – hiszen társadalomtörténeti forrásaink is ezt igazolták –, szintén parasztlány, aki vidékről került fel a nagyvárosba.

¹⁵⁸ HUNYADY Sándor, i.m. 41.

Az erotika és a prostitúció

A szegénységből és a cselédsorból való korlátozott kilábalás lehetőségeit világosan jelzik korábbi szociológiai tapasztalataink. A magyar irodalomban ennek két, összefüggő lenyomatát találjuk. Az egyik formát az erotikus témaválasztás némiképp általánosabb keretei között láthatjuk, a másikat pedig sokkal konkrétabb megvalósulásban, a prostitúció jelenségének és a prostituáltak világának, miliójének megjelenítésében. Ahogy Anna előtt is ez maradt volna a valós alternatíva, a hazatérés reménytelensége és Báthory meghiúsult házassági ajánlata után.

A szövegek átvizsgálását követően teljesen egyértelmű, hogy mindkét kategóriában létezik egyfelől érzelmi-intellektuális közelítés a témához, az emberi és a társadalmi jelenségek összefüggéseinek feltárásával, érzékeltetésével, valamint egy meglehetősen profán, a testiség naturalizmusában tobzódó, annak pusztán öncélú bemutatását megvalósító ábrázolás. Következzenek előbb az erotika jegyében az erkölcsi züllöttség és romlottság szépirodalmi példái. A modernitás, az irodalmi modernség előfutáraként tartják számon azokat az írókat, költőket, akik már a XIX. század utolsó évtizedeiben, ha még teljesen nem is, de a témaválasztásukat tekintve egészen újszerű, korábban elképzelhetetlen tartalmú szövegeket alkottak. A lírában ilyen volt tulajdonképpen Vajda János, Komjáthy Jenő és Reviczky Gyula is, hiszen mindhármuknál találunk olyan alkotásokat, amelyek saját korukat megelőzve, dacolva a konzervatív kritika puritanizmusával, őszinte megnyilatkozások a vágyakról, a kéjről és a különféle erotikus élményekről. Vajda János 1875-ben írta meg Alfréd regénye című munkáját, amelyben a „kéjvágy” kifejezetten metaforikus leírását olvashatjuk.¹⁵⁹ Néhány évvel később, 1882-ben Komjáthy Jenő írt Kéj címmel verset, amelyben a szintén az „ölelésre” és az „egyesülésre” vágyó „lírai én”, felfokozott állapotban fejezi ki érzéseit.¹⁶⁰ Iványi Ödön 1889-ben napvilágot látott, A püspök atyafisága című regényében szintén sok szó esik az erkölcsök pusztulásáról és az érzékiség fellángolásának formáiról, amint azt az alábbi idézetben is olvashatjuk:

„Fölkereste Bizony Birit. Rossz óráiban ez a céda lény volt virrasztó társa sokszor. Áttombolt vele ismét egy örült, vad éjszakát.”¹⁶¹

¹⁵⁹ VAJDA János, Alfréd regénye = Budapesti Negyed, 2010. tél, 4. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 636-638.

¹⁶⁰ KOMJÁTHY Jenő, Kéj = KOMJÁTHY Jenő, Vers és próza, Összegyűjtött művek, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 154-156.

¹⁶¹ IVÁNYI ÖDÖN, A püspök atyafisága, Béta Irodalmi R.T., Budapest, é.n.f., 294.

Szintén a kor erkölcsi züllöttségére figyelt fel Szilágyi Géza, aki Tavasszal és nyáron címmel közölt munkájában a túlzott szabadosságot gondolta leginkább problematikusnak:

„És – hála a mindent levetkeztető felöltözködésnek – egy szempillantás alatt oly alaposan és részletesen ismered a nő némely szépségét, mint talán annak a nőnek a férjeura vagy a legmeghittebb barátja sem. Mert bizony sok nő a legintimebb együttlét pongyolájában is olykor kevesebbet árul el bájának plasztikájából, mint amennyit utcai toalettje a legvadabb idegenek előtt is kidomborít.”¹⁶²

Az 1920-as évek közepén, 1926-ban Savarius álnéven Hoffmann Imre publikált egy kötetet *A bujaság himnuszai és más erotikus költemények* címmel, amelynek jellegéről és tartalmi összetevőiről már önmagában a cím is eléggé beszédesen számol be. A munkából egyébként, a szerző előszava szerint, 250 számozott példány készült, saját „kezevonásával”, és kereskedelmi forgalomba azért nem került a könyv, mert azt elsősorban a barátoknak szánta, mindenkinek, saját névre szóló példánnyal.¹⁶³

Balázs Béla *A szoknya* címmel közölt három apró kis történetet, amelyekben szintén a férfiak és a nők között elképzelhető intimitás különféle formái kerültek terítékre. A novella első részének mintegy konklúziójaként, a kor egyértelmű lenyomataként fogalmazta meg az elbeszélő az alábbi gondolatot:

„Csodálatos dolog a szemérem, és csodálatos a mi kultúránk, melyben a ruha érzékenyebb, csiklandóbb nemi és faji szimbólumunk a meztelen testünknél.”¹⁶⁴

Tersánszky Józsi Jenő *Ne alkudozzunk a szerelemben!* című szövege többek között az erkölcsi felbomlás jegyeit mutatja be akkor, amikor olvasója elé tárja történetének egyik női szereplőjét és annak „ajánlatát” a neki udvarló és az őt meghódítani vágyó lovag számára:

„Maga, már megmondtam, hogy férfinak nem az esetem. [...] Ezzel szemben azt mondja, hogy: maga ezt nem bírja, magának annyira kellet! Hát tessék, áldozzon érte, ha olyasmit is akar tőlem, ami nekem semmi örömet sem jelent, csak magának. Ez így szokás.”¹⁶⁵

¹⁶² SZILÁGYI Géza, *Tavasszal és nyáron*, Budapesti Negyed, 2010. tél, 4. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 455-483.

¹⁶³ SAVARIUS, *A bujaság himnuszai és más erotikus költemények*, Magánkiadás, Sopron, 1926.

¹⁶⁴ BALÁZS Béla, *A szoknya = Ölelésből nem lehet ölelésbe menekülni*, Magyar írók novellái jó lányokról, rosszlányokról, szerk. KÖRÖSSI P. József, Noran Libro, Budapest, 2011, 18.

¹⁶⁵ TERSÁNSZKY Józsi Jenő, *Ne alkudozzunk a szerelemben! = Ölelésből nem lehet ölelésbe menekülni*, Magyar írók novellái jó lányokról, rosszlányokról, szerk. KÖRÖSSI P. József, Noran Libro, Budapest, 2011, 28-29.

Végül Tersánszky kedves és kifejezetten romantikus csavarral helyreállítja a világ felbomlónak tűnt rendjét, és tisztességes, valóban szerelmes befejezéssel rukkol elő. Ha komolyan átgondoljuk, tulajdonképpen teljesen egyértelmű és logikus, hogy Krúdy Gyulánál érzékletesebben, elegánsabban, lovagiasabban senki sem írhatja körül a meglazult erkölcsű hölgyeket. Eleganciája és finomsága mögött kifinomult korrajz és precíz szociográfia áll, és természetesen az örök alteregó, Szindbád alakja. A Krúdy Zsuzsa, az író lánya által ránk hagyományozott családi legendárium szerint éppen ez volt Krúdy utolsó írása – A szív alakú hölgy titka címmel –, amelyet halála után az íróasztalán megtaláltak:

„191*-ben, tehát a háború előtt, voltak hölgyek Magyarországon, akik nemcsak bensőjükben viseltek jóságos, adakozó, kérésre-könyörgésre engedékeny szívet, hanem már külsejükben elárulták női gyengédségüket, soha meg nem hálálható, adakozó kedvüket, szívósságukat, amellyel szinte természetszerűleg megjutalmazták azt, akit bizonyos ideig (amíg megérdemelte) szerettek.”¹⁶⁶

Ha a témát alaposabban tanulmányozzuk, világosan látszik, hogy léteznek még ezeknél is sokkal polgárpukkasztóbb, kifejezetten obszcén és vulgáris szövegek, amelyek többnyire felfokozott, vágyat ébresztő hangulatban, a totális naturalizmus jegyében írnak le szituációkat, leginkább a szerelemi együttlétet, rendkívül részletező formában. Ilyen például Reviczky Gyula Vetkezz hamar! című verse¹⁶⁷, amely valójában egy nagyon heves szexuális aktus kimerítő leírása. Vagy a kor ünnepezt írójának, Jókai Mórnak az a nagyon érdekes és talán váratlanul szabados, cím nélküli kéziratos verse, amely 2007-ben került elő az OSZK kézirattári anyagai közül, s amely, ha lehet, trágár kifejezéseivel még vulgárisabb és még aprólékosabb formában tárja olvasója elé a szexuális gyönyörkeltés számos lehetséges és változatos formáját, egy hosszasan elnyújtott együttlét ábrázolásával.

Természetesen nem maradhat ki az áttekintésből a magyar irodalomoktatásból is jól ismert, és a korábban már említett költő, Reviczky Gyula sem, aki a modernitást megelőlegező, a prostituáltak társadalmi és szociális kiszolgáltatottságát körvonalazó Perdita-ciklusával úgy ábrázolja a prostituáltak életét, hogy abban joggal érezhetünk együttérzést és empátiát is:

¹⁶⁶ KRÚDY Gyula, A szív alakú hölgy titka = Ölelésből nem lehet ölelésbe menekülni, Magyar írók novellái jó lányokról, rosszlányokról, szerk. KÖRÖSSI P. József, Noran Libro, Budapest, 2011, 35.

¹⁶⁷ REVICZKY Gyula, Vetkezz hamar! = REVICZKY Gyula, Versek és műfordítások, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 57-58.

„Lelkedbe ádáz végzeted
 Rút szégyenfolt égetett.
 Hiába élsz, virulsz, mosolygasz:
 A nagy világon nincs helyed.
 Légy czéda, kéjsóvár, ledér;
 Légy szúzi, tiszta: egyet ér.”¹⁶⁸

Ez az empátiás, ugyanakkor önzővé váló hang szólal meg Reviczky ciklusának egy másik költeményében is, a Szeretlek, mint egy elhagyottat kezdetű versben, ahol még egyértelműbben fogalmaz:

„Szeretlek mint egy elhagyottat
 egy másik elhagyott szerethet. [...]
 Szeretlek, mert reád találva
 látom, van árvább sziv szivemnél.”¹⁶⁹

Reviczky életrajzából egyébként pontosan tudjuk, hogy viszonylag hosszú ideig együtt élt egy prostituált lánnyal. Tóth Béla, a költő jó barátja így emlékezett vissza a Steinitz-féle mulatóban illetve tánciskolában dolgozó – ahol Reviczky említett barátnője is alkalmazásban állt – nőkre:

„A miss. Ugy hívták. Én mindig angolul beszéltem szegénnyel. Valamelyik indiai brit szigeten született. És növendéklyánka korában ide, Budapestre sodrotta őt az élet árja; bonnenak egy nagy úri családhoz. A családban volt úrfi is. És egy téli este, mikor a kegyelmes asszony mindent megtudott, a kezére csavarta az angol rima haját, aki az ő egyetlen fiát, a jámbor, tiszta ifjút elcsábította, és úgy dobta ki...”¹⁷⁰

Kifejezetten érdekes az a szöveg, amit Lux Terka jegyez Beszélgetés az olvasóval címmel, amely 1908-ban szintén igyekszik pontos képet festeni korának társadalmáról. Az író nő valójában Dancsházi Oláh Ida volt, aki Budapest című regényének hősnőjével, a kupléban is tovább élő Schneider Fánival vált ismertté:

¹⁶⁸ REVICZKY Gyula, [Lelkedbe ádáz végzeted...] = Reviczky Gyula Összes Költeményei, Magyar Elektronikus Könyvtár; <http://mek.oszk.hu/01000/01058/01058.htm#65>

¹⁶⁹ REVICZKY Gyula, Szeretlek, mint egy elhagyottat = REVICZKY Gyula, Versek és műfordítások, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 423.

¹⁷⁰ Reviczky Gyuláról, A Pesti Hírlap eredeti tárcája, Pesti Hírlap, 1903. január 25., 25. sz. 4.

„Lássá, először és utoljára az életben szemrehányást teszek önnek, amiért a három esztendei csöndes, szép, diákos stúdió helyett, nem inkább az élet zavaros és piszkos ismeretére tanított meg. Arra, hogy a pénzen is lehet tisztességet, tisztaságot venni s hogy vannak férfiak, okos, művelt, nagynevű férfiak és nem holmi ostoba, műveletlen kis házmesterleányok, kik közül az egyik veszi, a másik eladja a tisztességét.”¹⁷¹

Heltai Jenő, az ünnepezt író, költő, színpadi szerző, Budapest kiváló ismerője több versében is ír a laza erkölcsökről és a prostitúcióról, erről árulkodik többek között A Kerepesi út vagy a Budapest éjjel ciklus Randevú után és a A nők című alkotása is.¹⁷²

Molnár Ferenc híres, egyik első korrajz-regényében Az éhes városban, amely számára tulajdonképpen az irodalmi ismertséget jelentette – alapvetően szereplői viszonyrendszerének bemutatásával – szintén nagyon érzékletesen árnyalja és ábrázolja saját társadalmának rétegeit, különös tekintettel a „kitartott” nő jelenségére:

„Mindössze tizenkilenc éves volt még akkor, amikor egyrésztől Lusztig urat, másrésztől Orsovai urat megismerte. A többi előre sejthető: Lusztig úr fizette a lakást, a számozatlan gumikerkút, az ékszereket, a színpadi ruhákat, viszont Orsovai úr a napsugár, az éltető tavasz és a szabad szerelem képviselője volt a kis Anna életében. Hogy >>éltető tavasz<<, ezt úgy értem, hogy ő soha nem fizetett semmit.”¹⁷³

Természetesen nem kerülheti el a figyelmünket a két Wittmann fiú sem, Csáth Géza Anyagyilkosság című novellájában, akik minden pénzüket egy „leányra” költik. Az író, a lélektani ábrázolás mellett, tökéletes mutatja be a prostituált kiszolgáltatottságát is. Amíg szereplői értéktelenek és brutálisak, addig az elbeszélő hangneme empatikus és együtt érző:

„A két Wittmann birtokába vette a lányt, csipkedték, leszorították, hengergették és megkínózták. A nő mozdulatlanul, lihegve engedte, hogy tegyenek vele, amit akarnak.”¹⁷⁴

A XX. századi magyar társadalom nagyvárosi jellegzetességeinek korrajzai közé tartozik Heltai Jenő egy másik szövege, A szabóné című novella is. Ebben az elbeszélő egy ifjú hölgybe rajongásig szerelmes pesti fiatalember történetét meséli el, aki az őt is bolondító szőke naivának természetesen elhiszi, hogy azért kell egy ház kapualjában este nyolckor lopva

¹⁷¹ LUX Terka, Beszélgetés az olvasóval = Budapesti Negyed, 2010. tél, 4. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 468-469.

¹⁷² Budapesti Negyed, 2010. tél, 4. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 455-460.

¹⁷³ MOLNÁR Ferenc, Az éhes város, Ulpius, Budapest, 2007, 157.

¹⁷⁴ CSÁTH Géza, Anyagyilkosság = CSÁTH Géza, Mesék, amelyek rosszul végződnek, Magvető, Budapest, 1994, 113.

elválniuk, és azért nem várhatja meg az utcán szíve választottját, mert Ő a szabónéjához megy, akivel néha órákon át is pletykálkodnak egymással.

„Azért nem tagadom, hogy utóbb, vagy két év múlva, mégiscsak gyanakodtam valamelyest. De csak amolyan tisztességes gyanakodással, amely legföljebb abban mert kételkedni, hogy Luci a szabónéjához ment. Hogy kihez ment hát Luci, ha nem a szabónéjához – ennek a kutatásába már nem mertem belemerülni...”¹⁷⁵

A novella csattanóját a sors fintora adja, amikor évekkel később a főhős kerül „a szabóné” szerepkörébe, és a nőre várakozván végignézi lakása ablakából, amint egy korábbi énjéhez hasonlatos, ifjú hősszerelmes elkíséri a kapuig a szőke naivát, aki éppen hozzá tart egy újabb légyottra.

Hunyady Sándor 1937-ben jelentette meg A vöröslámpás ház című novelláját, amelynek története szintén polgárpukkasztó és megbotránkoztató a közerkölcsök felől szemlélve, noha a helyszíne nem Pest, hanem Kolozsvár. A fiatal egyetemista férfi a „mutter” jóval kedvezőbb ajánlata miatt feladja albérletét és beköltözik a számára olcsóbb vöröslámpás házba. Néhány hónap múlva meglátogatja őt Brassóból az édesanyja, aki mit sem sejt arról, hogy fia hol is él. Mivel a diák nincs otthon, a vöröslámpás ház lakói szeretettel és kedvesen fogadják az édesanyját, aki érkezésével „diszkrét” zavart okoz, és csak távozása után áll helyre a ház „rendje”:

„...olyan csinosak, kedvesek voltak a lányok, hogy szinte meg kellett rendülni az olcsóságukon. [...] Ebbe a szalonba is Freud kellett volna... De elég sem lett volna Freud, maga Jézus kellett volna hozzá talán, hogy jóságos szavaival visszaadja a kilenc mindenbe belenyugodott, csipogó lány emberi önérzetét.”¹⁷⁶

Nagy Lajos szintén szociográfiai igényességgel ábrázolja Meggyalázott vágy című novellájának szereplőinek társadalmi közegét. Természetesen ő is említést tesz olyan budapesti helyekről és kalandokról, ahol a legenda szerint bizonyos összeg fejében szinte bármire kaphatók a kacér lányok:

¹⁷⁵ HELTAI Jenő, A szabóné = Ölelésből nem lehet ölelésbe menekülni, Magyar írók novellái jó lányokról, rossz lányokról, szerk. KÖRÖSSI P. József, Noran Libro, Budapest, 2011, 12.

¹⁷⁶ HUNYADY Sándor, A vöröslámpás ház = HUNYADY Sándor, Lovagias ügy, Osiris, Budapest, 2000, 58.

„Egy fehérenemű-tisztító pincehelyiség volt akkor ebben az utcában... [...] Erről az üzletről akkor a lapok azt a leleplezést közölték, hogy ott belső helyiségekben urak fiatal lányokkal >>valóságos orgiákat<< rendeznek, hogy ez az üzlet >>bűnbarlang<<.”¹⁷⁷

A novella legvégén olvasható csattanó szerint a történet egyik főhőse, Zelma teherbe esik. Nem teljes az egyezés, természetesen más ez a helyzet, mint azt az Édes Annában láttuk, sőt, eltérő a két narrátor nézőpontja is, hiszen Nagy Lajos elbeszélője ezzel a meglepő információval zárja a szövegét, így az olvasó a befogadás aktusának végére totálisan magára marad magával a ténnyel. Mégsem sem lehet semmi kétségünk, a megismert társadalmi valóság alapján azt gondolhatjuk, hogy ez a hír nem kecsgetet túl biztató folytatással. Alapvető „bölcsséget” fogalmaz meg Bíró Lajosnak A szabadulás című novellájában a főhős, Tábor Panni, a szép, fiatal színészlány, aki a következő összefüggést látja egy szegény fiatalemberrel való kapcsolata és saját egzisztenciája, jövője kapcsán. Cinikusnak, egyúttal komikusnak is tűnő sorai nyilvánvalóan tökéletes lenyomatát adják saját korának, különös tekintettel annak erkölcsseire:

„– Ha egy millióm volna, feleségül mennék hozzád. Ha egy milliód volna, szeretőd lennék, így csak jó barátok lehetünk.”¹⁷⁸

Mindezekén túl, számos szépirodalmi szöveg és visszaemlékezés tanúskodik a prostitúció intézményesített formájáról, azaz a bordélyházakról. Olvashatunk ilyet például Krúdy¹⁷⁹, Vajda Sándor¹⁸⁰, Szép Ernő¹⁸¹, Márai vagy éppen Hunyady Sándor tollából. Mint azt korábban olvastuk már, Hunyady Kolozsvárról ír¹⁸² – egyébként Márai kassai példákat hoz –, de nagyon tanulságos társadalmi jelenséget közöl:

„A mindennapos, higiénikus szükségletek céljaira két nyilvánosház is akadt a városban: egy olcsóbb és közönségesebb a Bástyá utcában s egy másik, finomabb, a >>tiszti<<, földszintes ház a Fegyverház utcában, ahová a magasabb rangú hivatalnokok és a katonatisztek jártak. Az utcai szerelemnek e két zárt intézete között, végig az alacsony házakkal beépített

¹⁷⁷ NAGY Lajos, Meggyalázott vágy = Ölelésből nem lehet ölelésbe menekülni, Magyar írók novellái jó lányokról, rosszlányokról, szerk. KÖRÖSSI P. József, Noran Libro, Budapest, 2011, 106.

¹⁷⁸ BÍRÓ Lajos, A szabadulás = Ölelésből nem lehet ölelésbe menekülni, Magyar írók novellái jó lányokról, rosszlányokról, szerk. KÖRÖSSI P. József, Noran Libro, Budapest, 2011, 120.

¹⁷⁹ Budapesti Negyed, 2010. tél, 4. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 498-507.

¹⁸⁰ VAJDA Sándor, Egy nagy hírű ház a Magyar utcában = Budapesti Negyed, 2010. tél, 4. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 508-512.

¹⁸¹ SZÉP Ernő, A garni = Budapesti Negyed, 2010. tél, 4. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde, 600.

¹⁸² HUNYADY Sándor, i.m. 53-65.

Virág utcán, tucatjával működtek még magánvállalkozások, a szerelemnek afféle mozgó árusai. Kedélyes, nyájas földalatti szerelmi világ volt ez.”¹⁸³

Az erotika és a prostitúció témakörében bemutatott szépirodalmi példák hitelesítik és szabatosan, érzékletesen ábrázolják – legyen szó az előfutárokról vagy éppen az irodalmi modernség alkotóiról – a korszak társadalmában megfigyelhető erkölcsi problémákat és konfliktusokat. Sőt, a nehézség horderejét és valós helyzetét mindenképpen jelzi, hogy előfordulásuk egyáltalán nem számít ritka jelenségnek.

¹⁸³ MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Helikon, Budapest, 2002, 26.

A prostitúció ábrázolásának példái Kosztolányi életművében, így az Édes Annában is

Amint azt a társadalomtörténeti kitekintés során is láttuk, Kosztolányi az Édes Annában áttételesen és konkrétan is foglalkozik a prostitúció kérdésével. Nem pusztán a valóság dokumentálásaként, sokkal kifinomultabb eszközökkel, értelmezve is a jelenségeket. Ebben a fejezetben arra teszek kísérletet, hogy Kosztolányi életművéből kiemeljek néhány jelentős alkotást, amelyekben a recepcióban egyébként elnagyoltan vagy egyáltalán nem ábrázolt témával foglalkozik. Korábban, a regény keletkezéstörténetének áttekintésekor, valamint a címszereplő Édes Anna nevének értelmezésekor érintettük már ezt a kérdést, hiszen például a Kosztolányinak mintát szolgáltató múltbéli nőalakok között minden bizonnyal professzionistákat is találunk. Egy ilyen legendára utal felesége, Harmos Ilona is, aki férjéről szóló kötetében megpróbálja felidézni Édes Anna lehetséges „ihletőinek” a körét. Így jut el egy rejtélyes lányhoz, aki a város környékéről származó vidéki cselédlány volt a Kosztolányi családnál, s akihez – ahogy az a finom utalások konnotációjából kiolvasható – egy ideig a fiatal Kosztolányit intim szálak fűzhették:

„...és talán annak a hajdani, Szabadka környéki tanyai lánynak öntudatlansága, akihez diákkorában többször kilopózkodott, s aki egy szép napon szótlanul, sírva elhagyta a házukat.”¹⁸⁴

A lány ugyan nem prostituált, hanem cseléd, de a forrást mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül egy ilyen áttekintés során. Gyáni Gábor adatai alapján ráadásul azt is tudjuk, hogy ő is a több mint 350.000. házicseléd közé tartozott, akik a századforduló Magyarországnak női közül a harmadik legnagyobb közösséget alkották a földművesek és a napszámosok után.¹⁸⁵ Sőt, bár az adat a fővárosra vonatkozik, de ekkoriban a virágzó fővárosi prostitúció „fő utánpótlási forrása” is a cselédség volt.¹⁸⁶ Nagyon hasonlít ez az élmény a Reviczky-féle képre, hiszen az együttérzés és a szánalom Kosztolányinál is tökéletesen tetten érhető, ahogy egyébként az 1905-ben készült az Egy éji lány dala című költeményében is látjuk:

„Jőjj a szobámba, drágám,
olcsó vagyok.
A csók

¹⁸⁴ KOSZTOLÁNYI Dezsőné, Kosztolányi Dezső, Budapest, Holnap, 1990, 229-230.

¹⁸⁵ GYÁNI Gábor, Társadalmi nemek a munkaerőpiacon a polgári Magyarországon, 2009/4. Rubiconline. http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/tarsadalmi_nemek_a_munkaeropiacon_a_polgari_magyarorszago
n/

¹⁸⁶ GYÁNI Gábor, i. m.

nagyon meleg, nagyon jó, hogyha drága,
de jobb, ha olcsó, ily nehéz világba!”¹⁸⁷

A Szegény kisgyermek panaszaik kötetben jelnet meg az az 1911-ben keletkezett vers,
amely A rosszleányok - mondják - arra laknak a címe.

„A rosszleányok - mondják - arra laknak,
árnyán az odvas és repedt falaknak.
Én láttam egyet. Óriás kalapban.
És arcomat zokogva eltakartam.
A keze, lába oly picinyke volt.
Az ördög küldte s csupa csipke volt.
Színház után ment, csatakos ruhában,
egy utca-sarkon tűnt az éjbe, láttam.
A rosszleány mind arra künn tanyáz,
hol sáros utcán szélbe leng a gáz.
Úgy látom őket. Szájuk fázva reszket.
Hideg testük, akár a szín-ezüst.
Előttük lángol egy förtelmes üst,
s kígyóvért isznak és békákat esznek.”¹⁸⁸

A kiszolgáltatottság és társadalmi előítéletek mellett együttérzés is vegyül ebbe a korai
avantgárd hatásokat is magán viselő költeménybe. A XX. század első évtizedének végén
készült Kis bordélyház című versében korábbi példáinkhoz hasonlóan a maga szomorú vagy
éppen fájdalmas valóságában, de mindenképpen empatikusan jeleníti meg a korabeli
prostitúciót:

„Sáros angyalkák, ti hüvelyknyi lányok,
piskótatestek, kapualjban állók,
idézzetek halálos éjeket,
és piszkos, parfümös ruháitokban

¹⁸⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, Egy éji lány dala = KOSZTOLÁNYI Dezső Összegyűjtött Versei, Szépirodalmi,
Budapest, 1980, 596.

¹⁸⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, A rosszleányok - mondják - arra laknak = KOSZTOLÁNYI Dezső Összegyűjtött
Versei, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 628.

készítsetek mocsaras kéjeket. [...]
 Ti vagytok nekem a láz és a vakság,
 ti cukraim és gyilkos mérgeim,
 tejen hízott kis rózsaszín malackák,
 patkánykák, gyíkok, édes féргеim,
 csiklandozzatok, ne hagyjatok árván,
 takarjatok be, hogy senki se lásson,
 violaszemetek legyen a lámpám,
 a testetek legyen meleg kalácsom. [...]"¹⁸⁹

A hátrahagyott versek és a zsengek között lehet megtalálni a *Most trombitákkal zengj a szerelemnek...* című alkotást, amelyben a szobalány és az utcalány azonos kontextusban szerepel:

„Most trombitákkal zengj a szerelemnek,
 a különösnek, mely csak az enyém.
 Többet szerettem, mint sok hivalgó,
 királynőket szerettem,
 ha utcalány is volt vagy szobalány.”¹⁹⁰

Jól tudjuk, hogy a korábban vázolt társadalmi összefüggéseken és magyarázatokon túl a prostitúció jelensége Kosztolányit egyébként is kifejezetten érdekelte. Magában az *Édes Annában* is találunk erre számos utalást. Egyfelől a ficsúr Patikárius Jancsi és barátja, Elekes József viselt dolgaival kapcsolatban többször felmerül, hogy „professzionistákkal” kezdenek. Másfelől a regény XVII., *Farsang* című fejezetében, amikor Jancsi úrfi, a „vidám halott”¹⁹¹ meghívja barátait „a Club des Parisiens-ben tartó kedélyes pezsgős ricsajra”¹⁹². A vendéglátó a delíriumos éjszakán meglehetősen visszataszítóan és naturálisan – ám az erkölcstelen és

¹⁸⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Kis bordélyház* = KOSZTOLÁNYI Dezső *Összegyűjtött Versei*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 612.

¹⁹⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Most trombitákkal zengj a szerelemnek...* = KOSZTOLÁNYI Dezső *Összegyűjtött Versei*, Szépirodalmi, Budapest, 1980,

¹⁹¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i.m. 2010, 479.

¹⁹² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i.m. 2010, 479.

gátlástalanul lelketlen férfi sztereotípiájának megfelelő módon –, elmesélte Elekesnek Annával való kapcsolatát:

„– Te, Elekes: egy cseléd, egy egész közönséges cseléd – és fölállt és kiabált, mert a szaxofon is rettenetesen lármázott. – Haj, de micsoda pötty volt az. Jó bőr. Szűz volt. [...] – Te, öregem: egy repedszarkú szolgáló. Piszkos és ronda. De jó volt, tyhú de jó volt.”¹⁹³

Emlékszünk még az esetlen és zavarában sírva fakadó, teljesen gyámoltalan, a férfiasságnak semmilyen formáját sem sugárzó Jancsi úrfi alakjára, aki Annában eleinte megnyugvásra és menedékre lelt. Ezzel a közléssel abszolút egyértelművé teszi érzelmi intelligenciájának teljes hiányát, egyúttal felerősíti bennünk azt a már jó ideje lappangó érzést, hogy rá elsősorban továbbra sem felnőtt férfiként, hanem inkább egy önmagát alig ismerő kamasz fiúként tekintünk, aki nyilvánvalóan saját zavarát leplezi nagyképűséggel párosuló modortalanságával.

A regény cselekményének folytatásaként Jancsi távozott a mulatságról, majd „negyed hatkor ért a szállodába”¹⁹⁴. Fizetett és „a Dunaparton szellőztette fejét”¹⁹⁵, aztán „végigsétált az elhagyott Rákóczi-uton”¹⁹⁶. Egyszer csak meglátott egy nőt, aki egy „vityilló előtt álldogált, [...] már nem fiatal, túl a negyven, odatámaszkodva a kapufélfához”¹⁹⁷. A hajnali liezon után kiderül a jellegzetes dialektusban beszélő hölgyről, hogy férjezett asszony, „Piskeli Józsiné”¹⁹⁸, akitől az ura nem akar elválni, és egyébként „Erdélyben, kárpitos”¹⁹⁹.

Kosztolányi tehát magában az Édes Annában is ábrázolja a budapesti prostitúció változatos formáit, részben úgy, hogy bizonyos szereplők beszélnek róla, másfelől pedig a konkrét cselekmény szintjén is, ahogy az a bemutatott fejezetrészből egyértelműen kiderült. Nem pusztán a megtörtént eseményeket, de a mögöttük megbúvó társadalmi-szociológiai összefüggéseket is kellő pontossággal és értő odafigyeléssel mutatja be.

Az Édes Anna talán egyik legfontosabb olvasata, tanulsága az utókor számára az lehet, hogy a kötődés és a társadalmi beágyazottság hiánya, azaz a társadalmon kívüliség státusza – és jobb szó híján a „gyökértelenség” – végzetes következményekkel jár. Esetünkben egy

¹⁹³ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i.m. 2010, 486.

¹⁹⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i.m. 2010, 487.

¹⁹⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i.m. 2010, 487.

¹⁹⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i.m. 2010, 487.

¹⁹⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i.m. 2010, 488.

¹⁹⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i.m. 2010, 488.

¹⁹⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i.m. 2010, 488.

kiszolgáltatott, függő helyzetű, földet művelő béres ember cseléddé váló fiatal lányáról van szó, aki semmilyen hagyományhoz sem kötődik, mert számára se közel, se távol nincs semmilyen tradíció. Apja gyengeségét és jellemtelenségét tökéletesen ábrázolja a regény tárgyalást idéző XIX. fejezete, melyben Édes István Pestre utazik új feleségével, hogy a bíróságon vallomást tegyen lánya ellen.²⁰⁰

Nemhogy egy apához, de egy emberséges idegenhez sem illik, amiket mond. Még az elbeszélő is ravasznak nevezi, a bíró pedig, látva vallomásának rengeteg ellentmondását, félbeszakítja azt, és nyomban haza is küldi őt, hiszen könnyen belátta, semmi hasznát sem veszi annak, amit Anna apja – aki egyébként közben folyamatosan új feleségére tekintget – hozzá tud tenni a dolgokhoz.

„Édes Anna apja kissé görnyedt, sovány béres volt, már túl az ötvenen, de még nem őszült. Csak megkopott a szökés haja, beporosodott az időtől, olyan lett, akár a törött szalma. Kalapját forgatva állt a vizsgálóbíró elé, de folyton az élete párjára sandított az egyik hibás szemével, melyben alázat és ravaszság tükröződött. Úgy látszott, hogy egyáltalán nincs meglepődve. A parasztot semmi se lepi meg. Az élet nagy tényeit, a gyilkosságot is éppoly természetesnek tartja, mint a születést vagy a halált. [...] Elmondta, hogy a második asszonyt négy évvel ezelőtt vette feleségül, meg hogy a lánya, az ő rossz lánya, az ő gonosz lánya mindig ilyen volt, engedetlen és szófogadatlan, otthon is sok bajt csinált, azért küldték szolgálni Pestre. A mostoha - dolgos, tiszta, gusztusos menyecske - bólogatott. Ő még többet tudott. Rémülődözve mesélte el a vizsgálóbíró felé hajolva, hogy az Anna egyszer majdnem hozzávágta a sarlót, talán őt is megöli, ha az apja közbe nem veti magát. Pörgött a nyelve, beszélt-beszélt fáradhatatlanul, a töretlen erejében. De aztán ellentmondásba keveredett. A vizsgálóbíró fölismerte a helyzetet, hazaküldte őket.”²⁰¹

Egyértelmű a magyarázat, hiszen ettől az apától – aki a tárgyaláson gyakorlatilag megtagadja a számára teljesen ismeretlen lányát – semmiféle örökséget, paraszti bölcsességet, szeretetet sem kap, így nem marad más lehetősége, mint az, hogy – sok társához hasonlóan – szerencsét próbáljon a bűnös nagyvárosban. Ahogy láttuk, a korabeli értékítélet szerint a cselédsorban megemberelheti magát, magába szívhatja a patriarchális társadalom normáit, hogy majd jó feleség legyen, s végül, igen, párra kell lelnie. Rangsorban hozzá hasonló párra. Anna sorsa tehát eleve determinált, nyomora, cselédsége, származása, családi háttere mind

²⁰⁰ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i.m. 515-537.

²⁰¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna* (kritikai kiadás), i.m. 518-519.

boldogságának és társadalmi boldogulásának egyértelmű gátjai. Az egyetlen alternatívát, a menekülés és a túlélés egyetlen lehetőségét pedig az Annától függő Vizyné zárta el előle.

A korának társadalmi viszonyrendszerét minden bizonnyal jól ismerő Kosztolányi tudta jól, hogy a folyamatos megaláztatás, gyötrelem önmagában nem elegendő ok és motiváció. Ahhoz, hogy Anna cselekvő hősévé váljon regényének, éppen ezért hiteles legyen végső cselekedete, előbb Jancsit hívta segítségül, aki egyszerre okozott neki lelki és testi gyötrelmeket, szertefoszlatta Anna ébredező reményeit. Másfelől az egyébként minden pillanatban zsarnoki Vizynét féltékennyé kellett tenni. Az enervált és fásult asszony nem lehet féltékeny azokra a számára arctalan és ismeretlen nőkre, akikkel a férje csalta őt. Ugyanakkor lánya elvesztése után a cselédekhez fűződő beteges kötődése tökéletes indítékot szolgáltatott számára ahhoz, hogy Anna távozását – azaz férjhez menetelét – bármi áron megakadályozza. Ez tehát a másik fontos eleme Kosztolányi rendszerének.

Ugyanakkor az életmű későbbi szakaszában is foglalkoztatta a téma Kosztolányit, hiszen például az 1929-ben publikált Esti Kornél novellában²⁰² – amely a tizennyolc fejezetből álló kiadás ötödik része lett – is fontos történetzállá válik Esti utcalánnyal való kalandja.

„A sarkon egy utcai lány állt. Exner megszólította, s a többi körülvette. Semmiféle alkalmat nem mulasztottak el, hogy tanulmányozzák az élet mélységét, s közben fitogtassák tájékozottságukat. Főlényesen, pajtáskodva tegeztek ezeket a nőket, akik rendszerint sokkal idősebbek voltak náluknál, legalább abban a korban, mint az édesanyjuk barátnői, akiknek otthon illedelmesen kezet kellett csókolniok, mélyen meghajolva. Ez a tiszteletlen szabadosság növelte önérzetüket.”

Elfogadják a nő invitálását és a „banda” vele tart a lakásába, ahol Esti végül egyedül marad vele. Mielőtt egymáséi lesznek, rövid beszélgetésbe elegyednek:

„- Hogy hívják?

- Paula - válaszolta a nő, valami lágy, náthás hangon. Estire a szavak babonásan hatottak. Ez a név úgy hatott rá, mint egy hervadt tearózsa. Lehunyta szemét.

- Mi volt azelőtt?

- Fésülőnő.

Ekkor Esti kétségbeesetten belefogódzott a kezébe és a szoknyájába.”²⁰³

²⁰² KOSZTOLÁNYI Dezső, Ötödik fejezet = KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél, Akkord, Budapest, é.n.f., 67-85.

²⁰³ KOSZTOLÁNYI Dezső, i.m., 82.

Ebből a részletből is könnyen világossá válik Kosztolányi körültekintő korrajza, hiszen az olvasó számára egyértelmű, hogy jelen esetben a prostitúció lehetőséget, tulajdonképpen társadalmi mobilitás jelent. Paulának is volt előélete, így nem erkölcsi züllöttsége, hanem sokkal inkább társadalmi helyzete, valódi lehetőségeinek hiánya determinálja erre a tevékenységre.

Ugyanerről tanúskodik Kosztolányi 1933-34-es naplója²⁰⁴ is, ahol több bejegyzést találhatunk az „utcai nőkről”. Kelevéz Ágnes a kötethez írt bevezető tanulmányában reflektál erre, a feleséget, Harnos Ilonát is megidézve. Álljon itt ez az idézet a fejezetrész zárásaként:

„A Naplónak gyakran visszatérő alakjai az >>utcai nők<<. >>Azt tervezte, ír róluk egy nagy könyvet. Sokszor jött haza még élete utolsó éveiben is egy-egy kedves, furcsa mondásukat, mozdulatukat idézve.<< - írja Kosztolányiné férje életéről szóló könyvében. [...] Hol szájalommal, hol nosztalgiával, hol kíváncsi figyelemmel, de mindig előítélet nélkül ír róluk. Szinte szociográfiai hűséggel elemzi környezetüket, s ugyanúgy saját lehetőségeiken belül vizsgálja, jellemzi őket, mint más alakjait.”²⁰⁵

²⁰⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, Napló 1933-1934, Igen becses kéziratok, sajtó alá rendezte KELEVÉZ Ágnes, KOVÁCS Ida, Múzsák-PIM, Budapest, 1985.

²⁰⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, Napló 1933-1934, i.m. 1985, 9.

A fejezet következtetései és tanulságai

Kosztolányi Dezső Édes Anna című regényét számos nézőpontból vizsgálta már a szakirodalom. Abból a hipotézisből indultunk ki ennek a fejezetnek a legelején, építve a korábbi filológiai áttekintésekre, a recepciótörténetre és a társadalomtörténeti összefüggésekre, hogy a főhős cselédsora jól tükrözi korának világát, a magyar valóságot. Ebből az is következett számunkra, hogy Anna sorsának általános mivolta tipikus volt a vidéki, fiatal parasztlányok körében, a társadalmi mobilitás egyik létező és lehetséges formájaként. Ezen felvetésünket tökéletesen alátámasztották egyrészt a korszak társadalomtörténetét elemző, tehát historikus munkák, másrészt a kortársak szépirodalmi megnyilatkozásai és visszaemlékezései is, amelyek együttesen igazolják a regény korrajzjellegét, kifejezetten hitelessé téve ezzel Kosztolányi analízisét. A regény ettől még természetesen fikció marad, a fikcionálás aktusával együtt, ugyanakkor csodálatos lenyomatává, tükröződésévé válik az 1910-es évek végi, '20-as évek eleji Magyarországnak.

Következő hipotézisként azt fogalmaztuk meg, hogy amennyiben megszűnne Édes Anna számára a cselédség, mint az egzisztencia forrása, az életösztönök érvényesülése esetén minden valószínűség szerint prostituált lenne belőle, mert a társadalmi kényszerek erre predestinálták őt: a származása, a társadalmi státusza, a családi háttere egyaránt.

Az előző bizonyításhoz is felhasznált forrásaink ebben az esetben is hatékonyan bizonyultak. A magyar társadalom történetét feldolgozó munkák egyértelművé tették ezt, a korabeli statisztikák és az utólagos áttekintések segítségével is. Bizonyítani tudjuk, hogy a felidézett esetek többségében ilyen módon, azaz az általunk is vázolt formában alakult a folyamat a cselédségből kihullott háztartási alkalmazottak esetében. Mindezek a regényre vetített olvasatként természetesen tovább erősítik annak korrajzjellegét, továbbá izgalmas kérdéseket vetnek fel az Anna előtt álló alternatívák tekintetében. Ugyanis az eddigieket figyelembe véve nyugodt szívvel kijelenthetjük, hogy a regény kezdetén, a társadalmi törvényszerűségek következtében valójában két út állt Anna előtt.

Az első, hogy viszonylag gyorsan férjet talál magának, akinek szül majd gyerekeket, amelyhez a korabeli elgondolás szerint tökéletesen alkalmas és hasznos előzmény a házicselédség, ahol a delikvens megtanulhatja, hogy ebben a kifejezetten patriarchális világban kellő alázattal viszonyuljon jövőbelijéhez. Ilyen összefüggésben – azaz a szerelem hiátusát tekintve, hiszen a férj megtalálása a felidézett korszakban elsősorban nem érzelmi kérdés – különösen váratlan és „kegyetlen” a Jancsi úrfival való „bimbózó” kapcsolata, amely számára

például az említett szempontok és belé nevelt életprogram miatt válik igazán létkérdéssé. A csalódás, a kiteszítottság és a kegyvesztettség állapota ezért indíthat el benne visszafordíthatatlan folyamatként egy mindent magával sodró lavinát. Anna második lehetősége, azaz az érvényesülésnek a házasságon kívüli másik formája egyedül a prostitúció marad. Mivel azonban Kosztolányi rendszerében – valójában Ficsor erőszakos fellépésével indulnak a szörnyűségek Anna számára – az első, a házasság reménye a kéményseprő Báthory szerepeltetésével felbukkan ugyan (Anna fejében talán a Jancsi úrfival együtt töltött rövid idő alatt is), de Vizyné „szerelmi” féltékenységében, a lelki zsarolás minden létező eszközével élve megfosztja őt ettől – sőt, amint láttuk, a család megtartó ereje eleve hiányzik –, így tulajdonképpen más nem is maradna a számára, mint a második út lehetősége. Amely – ismét Kosztolányi szándékával egyező módon – szintén megjelenik a regényben, hiszen a paraszti kultúra viszonyrendszerében, ahonnan Anna érkezik, az a fiatal lány, aki testi kapcsolatot létesít egy férfival, úgy, hogy nincs közöttük semmiféle kötődés, viszonyukból pedig hiányzik a komoly szándék, azaz esélytelen a házasság, pusztán az együtt hálás az összetartozás egyetlen alapja, szóval ez a létállapot, ha fény derülne rá, a közösség szemében nagyjából egyenértékűvé lenne a kurtizánsággal.

A házasság a menekülés esélye, telesen kizárt, a szűzies tisztaság és tisztesség elveszett, a lelki megtörtség és meggyötörtség, Jancsi gesztusai – a nagyon drasztikus keserű pirulákkal, vagy szinte végső csapásként a bőröndök átszállítása után, Anna szolgálataiért ajándékba adott maradék gesztenye –, Vizyné pszichés manipulációi, ezek a korábbiakban említetten túl, mind-mind szerepet játszottak Anna teljes személyiségvesztésében és a végső tragédia kialakulásában. Többek között azért volt fontos tisztázni a prostitúció és a cselédsors összefüggéseit, hogy megérthessük és bizonyíthassuk a kapcsolódást, valamint a perspektíva teljes hiányát. Kosztolányi nagyon tudatos szerző, nem pusztán a névválasztásban, a történelmi háttér megfestésében, a szereplők körének kialakításában mutatkozik meg alkotói zsenije, de bizonyosan ezt láthatjuk a társadalomtörténeti összefüggések precíz és pontos ábrázolásakor is.

Az Édes Anna legendárium – az irodalmi szöveg adaptálásának lehetőségei

Az adaptáció elmélete és gyakorlata

Adaptáció – az irodalom és a film viszonya

A művészetek egymáshoz való viszonyának és a létrehozott alkotások tipologizálásának kérdései ősidők óta foglalkoztatják az embert. A kezdetek óta komoly dilemmát jelent, hogy vajon rendszerbe foglalható-e mindaz, amit művészetnek nevezünk – egyáltalán vannak-e definiálható és pontosan meghatározható kritériumok a művészet határaival kapcsolatban –, és hogy miként hatnak egymásra a különféle művészeti ágak és irányok. A művészeti ágak általános jellegéből és szerepéből egyértelműen következik, hogy a kizárólag tudományos alapú megközelítés lehet ugyan pontos és látszólag tökéletes, az alapvető célkitűzését azonban mégsem teljesítheti, hiszen elszakad a művészet lényegétől és elszalasztja az értelmezés lehetőségét. Példaként Balázs Béla Halálesztétikájának egy rövid részletét kívánom idézni, elgondolásom alátámasztásaként:

„Azt állítom (másokkal egyetemben), hogy a művészet metafizikai ösztön megnyilatkozása és transzcendens jelentőségű, és megpróbálom (másokkal nem egyetemben) ennek egy magyarázatát adni és egyes problémákon megmutatni, hogy hol és hogyan támad az a hatása, mely még az elfelejtett metafizikai húrokat is megreszketteti bennünk.²⁰⁶”

Mindezekhez József Attila azt is hozzáteszi, hogy a művészet elsősorban ihletettséget jelent²⁰⁷. A XIX. század utolsó évtizedében megszülető filmről a XXI. század hajnalán már biztosan állítható, hogy nagykorúvá vált és művészetnek kell tekinteni. Bíró Yvette szavaival élve a film lett a „hetedik művészet”²⁰⁸.

„Van-e saját nyelve a filmnek?” – teszi fel ugyanakkor ezt az alapvető kérdést filmszemiotikával foglalkozó dolgozata bevezetőjében a nyelvész, Jurij Lotman²⁰⁹.

André Bazin, a francia újhullám „szellemi atyja”, a kor fiatal rendezőinek felfedezője és mentora, a Cahiers du Cinéma szerkesztője, a következő, minden kétséget kizáró megállapítással zárja A fénykép ontológiája című esszéjét:

„Egyébként pedig a filmet nyelvnek kell tekintenünk.”²¹⁰

²⁰⁶ BALÁZS Béla, Halálesztétika, Papyrusz Book, Budapest, 1999, 13.

²⁰⁷ JÓZSEF Attila, Tanulmányok és cikkek, Osiris, Budapest, 1995, 131-134.

²⁰⁸ BÍRÓ Yvette, A hetedik művészet, Osiris, Budapest, 1998.

²⁰⁹ LOTMAN, Jurij, Filmszemiotika, Gondolat, Budapest, 1977.

²¹⁰ BAZIN, André, A fénykép ontológiája = BAZIN, André, Mi a film?, Osiris, Budapest, 1995, 23.

A korai filmesztétikák szerzői, akik között számos író, költő, irodalommal foglalkozót találunk, még alapvetően a némafilmet vizsgálták, azt a valóságosnak tűnő illúziót, amit előtte még elképzelni sem tudtak. Tudták, hogy az, amit a vásznon látnak, az nem a valóság, annak pusztán csak az illúziója. Ugyanakkor eredendő és természetes kényszert éreztek az összehasonlításra. Elsősorban a színházzal, a képzőművészetekkel és az irodalommal. A film lényegi jellemzőit fürkészve kiemelten fontosnak tartották a tér és idő újfajta viszonyának tanulmányozását is. A lényegét jelentő vizualitás önmagában nem volt újdonság, hiszen a festészet, a szobrászat vagy éppen a fényképezés művészete szintén a látványra épül. A film előtt azonban egyetlen olyan vizuális művészet sem létezett, amelynek nem pusztán a térben, de az időben is van rögzített kiterjedése. A színház állandó változása okán nem alkalmas erre. Sőt, a film az időt saját kénye és kedve szerint képes „felhasználni”, ugyanis a film absztrakció. Absztrakció, mert képes elvonatkoztatni a jelentőtől, a múlttól és a jövőtől, úgy, hogy a már említett illúziót adja a valóságról. Ami addig pusztán gondolatban létezett, egyszerre „megfogható” és nézhető realitás lett. Korábban a valóságban hetekben, hónapokban, években vagy akár évszázadokban mérhető egységek a filmen akár egyetlen percnél is rövidebbé váltak. A valóságban legyőzhetetlen hittávolságot a film képes egyetlen pillanat alatt áthidalni, azaz a film tulajdonképpen Bergson „megélt idejének” tökéletes bizonyítéka.

A saját keretei között képes erre minden művészet, talán éppen azért, mert a fantázia és a képzelet hatalma lehet minden esetben az egyik alappillér. A meglévő ihlet, intuíció vagy gondolat valamilyen formát és kifejezőmódot keres magának. A szavak és a betűk segítségével ezt teszi az irodalom is, hiszen egy-egy kifejező és pontos leírás hatására az olvasó fantáziája segítségével elképzelheti a valóságot. A film azonban hozzáteszi mindezekhez a kézzelfogható valóság konkrét látványát. Persze egyetlen pillanat valóságát, egy bizonyos megközelítésből, ez azonban általános jelenség a művészeteknél. Az értelmezés szempontjából az irodalmi szöveg a befogadóban lesz teljessé. Wolfgang Iser erről így ír:

„Az olvasó az, aki ténylegesen előidézi, hogy a szöveg feltárja összefüggéseinek potenciális sokrétűségét. Ezeket az összefüggéseket az olvasó elméje hozza létre, miközben a szöveg nyersanyagát feldolgozza, de mégsem azonosak a szöveggel, mivel ez utóbbi csupán mondatokból, kijelentésekből, információkból áll. (...) Ez a kölcsönhatás nyilvánvalóan nem magában a szövegben valósul meg, hanem csak az olvasás folyamata révén jöhet létre.”²¹¹

²¹¹ Idézi: ECO, Umberto, *Hat séta a fikció erdejében*, Európa, Budapest, 2002.

Tulajdonképpen erőteljesen kötődik ehhez a Fabienne Liptay tanulmányában²¹² idézett Philippe Durand gondolatvilága, amelyben a szerző a filmet a „kihagyás egy módjának” nevezi. Ő is arra hivatkozik, amit Iser is említ a műalkotással összefüggésben, hogy a film nézője, maga a befogadó gondolatban egészíti ki ezeket az üres helyeket, teljessé teszi az alkotást. Egy-egy novella, regény vagy vers eltérő teljességeket hozhat létre az egyes emberekben. A történet leírása az olvasóban válik értelmezéssé. Nincs ez másként a filmben sem. Az egyetlen, ám jelentős különbség azonban éppen az, hogy mindezt, az érzékszervek igénybevételét tekintve, sokkal komplexebb módon teszi. Az irodalmi szöveg a befogadóra „bízta” a jelenségek és a szereplők megfejtését és vizualizálást. A film rendezője, forgatókönyvírója, operátora elképzeleli és végiggondolja ezt helyettünk, ám onnantól kezdve az érzés, az értelmezés és a gondolkodás természetesen már a mi dolgunk. Sokkal érzékletesebben fejezi ezt ki Krúdy Gyula:

„Egy darab világ a mozifénykép, mely mint az ezeregy éjszakának a meséje elevenedik meg. Az ember álmait látja a filmen...”²¹³

Rudolf Arnheim szintén a filmes szemlélet újszerűségére figyelmeztet:

„A történelemben először egy új művészeti forma van kibontakozóban, és mondhatjuk, hogy ott állunk bölcsőjénél. Az összes többi művészet olyan régi, mint maga az emberiség; eredetük is legalább olyan ködös, mint a mienk. Nincs alapvető különbség a piramisok és a felhőkarcolók, a dzsungeldobok és a modern szimfonikus zenekar között. A film viszont teljesen új.”²¹⁴

A film áttételesen tehát a vizualitást ötvözi a verbalitással és a textúrával, minőségi megítélésénél, azaz az esztétikai kategóriák megállapításakor – hogy jó-e avagy rossz az alkotás –, nem elégedhetünk meg pusztán a látvány vizsgálatával, legalább annyira jelentős a párbeszéd (akár azok hiánya), a forgatókönyv vagy éppen a zene jellege. Kosztolányi Dezső a múlt század második évtizedében így foglalta össze a film és irodalom közösségét:

„Az élet változatlan képét kell hoznia a beszélő mozinak, a múlandóságnak belénk rögzített gondolatát kell megcáfolnia egy illúzióval, csalni kell neki, hogy elhiggyük korlátolt

²¹² LIPTAY, Fabienne, Üres helyek a filmben. A kép és a képzelet összjátékáról

forrás: <http://apertura.hu/2008/nyar/liptay>

²¹³ KRÚDY Gyulát idézi: <http://www.tvarchivum.hu/?id=115364>

²¹⁴ ARNHEIM, Rudolf, Film Essays and Criticism, Madison, University of Wisconsin Press, 1997. 13.

idézi: Laura Marcus: Az újdonság a világba lép: a mozi születése és az ember eredete

forrás: <http://apertura.hu/2010/tavasz/marcus>

életünk korlátlanágát. A költők szerepe az övé. Egyelőre azonban a beszélő mozgó csak színház, színészek, dekorációk és hangszerek nélkül.”²¹⁵

Ugyanakkor fontoljuk meg Walter Benjamin gondolatait is, hiszen a német filozófus arra figyelmeztet bennünket, hogy a film megjelenésével egy időben nem pusztán annyi változás történt, hogy ennek a mérőben újszerű művészeti megközelítésnek újfajta esztétikai alapokra volt igénye, hanem ennél sokkal általánosabb átalakulást is hozott magával, még hozzá azt, hogy a mozi megszületésével generálisan módosult a műalkotás befogadásának elmélete is:

„Kimondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája. A folyamat szimptomatikus; jelentősége messze túlmutat a művészet területén. Általánosan úgy fogalmazhatunk, hogy a reprodukciós technika kivonja a reprodukáltat a hagyomány birodalmából. Amennyiben a reprodukciót sokszorosítja, egyszeri előfordulását tömegessel helyettesíti. S mivel lehetővé teszi, hogy a reprodukció a befogadó mindenkori szituációjának megfelelően jelenjék meg, a reprodukáltat aktualizálja”²¹⁶

²¹⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Homunculus = KOSZTOLÁNYI Dezső, Álom és ólom*, Szépirodalmi, Budapest, 1969, 650–653.

²¹⁶ BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*
forrás: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

Az adaptáció eredete a filmen: a kezdetek

A film és a mozi születését hagyományosan a Lumière-testvérek első vetítéséhez szokás kötni. A párizsi Grand Café közönsége 1895. december 28-án, a világon először találkozhatott a mozgókép keltette újfajta illúzióval. Ma már közhely – de mint ilyen, történelmi pillanat, megismételhetetlen állapot, bár XXI. századi vizuális tapasztalatainkkal nehezen hihető helyzet –, hogy az előadás hihetetlen hatást gyakorolt a résztvevőkre, sőt, olyanok is akadtak, akik ijedségükben felpattantak a helyükről és kiszaladtak a kávézóból, az első film „A vonat érkezése” ugyanis azt ábrázolta, miként fut be az állomásra a mozdony és a szerelvény. A korrektség és a szakmai igényesség szempontjából persze rögtön hozzá is kell tennünk, hogy bár sok könyvben így szerepel, valójában azonban ez a történet sokkal inkább tekinthető városi legendának, mintsem a valóság pontos leírásának. Az ijedtségre nyilvánvaló a magyarázat, a nézők korábbi tapasztalatai ugyanis könnyen összefoglalhatók: ha egy vonat szembe jön velünk, érdemes kitérni előle. Az illúzió tehát hatásos, hihető, életszerű. Működik. Ez lehetett a mozi alapélménye és tulajdonképpen ebből táplálkozik azóta is. Elhiteti velünk, hogy ami nincs, vagy nem úgy van, az mégis létezik. André Bazin *A fénykép ontológiája*²¹⁷ című tanulmányában azt állítja, hogy a fénykép (és áttételesen a film) megjelenése felszabadította a többi vizuális művészetet, a festészetet, a szobrászatot attól a tehertől, hogy a valóságot másolják, reprodukálják. Az absztrakció és az elvonatkoztatás ugyanakkor a film sajátosságává is válik idővel, hiszen míg kezdetben a dokumentatív jelleg és a valóság replikája jelenti a mozgókép újdonságát, később, már a századforduló utáni első évtizedben, megjelennek a filmművészetben a fikció és a narráció eszközei.

A film megszületését követő évtizedekben ugyanis a nézőket már nem elégítette ki pusztán a mozgókép újdonságként ható látványa, sőt, a Lumière-testvérek kezdeti filmjeiben megjelenő vizuális hatást is unalomig ismételték már a számukra, ezért az onnan ismerős életképek, helyzetek, tájképek helyett izgalmas és érdekesítő történetekre vágytak.²¹⁸ Valódi hatáskeltésre, ami az egyébként születésekor vásári mutatványként egzisztáló mozi számára nem lehetett váratlan kihívás, hiszen a kezdet kezdeté óta az ezen alapuló ötletek tartották életben. Már az egészen korai filmen elbeszélte történeteken is tetten érhető az irodalom hatása, hiszen tulajdonképpen a legegyszerűbben elmesélt történet is megpróbálta kielégíteni a nézőnek a történettel szemben támasztott elvárásait – még a Lumière-fivérek „Megöntözött

²¹⁷ BAZIN, André, i.m., 16-23.

²¹⁸ Néhány korai Lumière-film: A munkaidő vége, A kisbaba reggelije

öntöző” című filmjének is volt szerkezete és minimális története –, amelyeket alapvetően a mesék, mítoszok, legendák hagyományain alapultak. Amikor évekkel később, az 1910-es évek elején már összetettebb és bonyolultabb felépítésű, terjedelmesebb történetek megfilmesítésére is igény volt, szinte azonnal egyértelműnek tűnt a filmkészítők számára, hogy célszerű már meglévő alapanyagból, azaz ismert irodalmi alkotásokból (regények, novellák, drámai alkotások) kölcsönözni az elmesélésre váró történetet.

„A korai adaptációknak volt azonban egy olyan előnyük, amely ma már nem játszik szerepet: mivel a néző jól ismerte a történetet, a filmesnek nem kellett hosszú időt elfecsérelni a szereplők, a helyszínek és a szituáció bemutatására, elég volt azokat felvázolni... A történetet nem kellett az elejétől a végéig elmesélni, bármely részletét be lehetett mutatni, és epizódjait tetszőlegesen lehetett variálni aszerint, hogy rövidebb, hosszabb, vidám, felemelő vagy tragikus történetként akarták megjeleníteni.”²¹⁹

Ebben az időszakban megjelennek már olyan alkotások is, amelyekben észleljük, hogy az irodalmi szöveg komoly hatással volt a vizualításra, ha más nem is történt, legalább ihletőjévé vált a filmnek. Vajdovich Györgyi²²⁰ kutatásai szerint ezt támasztja alá Edwin Porter Tamás bátya kunyhója című mozija 1903-ból, vagy Albert Capellani korai „adaptációja” Victor Hugo A nyomorultak című regényéből, 1911-ből. Hasonló kísérletre Magyarországon is találunk számos példát az 1910-es évekből, ezek közé tartozik Kertész Mihály Bánk bánja és Korda Sándor Az arany ember című alkotása is. Amint látjuk, ekkoriban minden ország és nemzet szívesen fordult saját irodalmi hőseihez, történeteikhez, egyszóval a literatúra és a hagyomány adta alapanyaghoz, ugyanakkor tudnunk kell azt is, hogy ezeket a kezdeti adaptációkat mégsem nevezhetjük hűségesebb, az irodalmi műalkotáshoz hű adaptációknak, de a korai „ötletkölcsönzéshez”²²¹ képest már hatalmas változást és a fejlődést detektálhatunk ezekenél.

A korai adaptációknál tehát azt érzékelhetjük – amelyek a hűségelvtől elszakadva vették át az irodalmi alapanyagot –, hogy a történet számukra pusztán ürügy volt, ugródeszka. Az emberek számára ismerős cselekmény ugyanis megkönnyítette a befogadást, és vonzóvá tette a mozgóképet. Ennek következtében, ekkoriban a teljes adaptáció helyett csak egy-egy jelenetet, esetleg jelenetsort feldolgozó filmek születtek, amelyekben éppen ezért nem az irodalmi szövegből megismert komplex és bonyolult cselekményt és jellemábrázolást találjuk, hanem

²¹⁹ VAJDOVICH Györgyi, Irodalomból film, A filmes adaptáció néhány kérdése, Nagyvilág, 2006/8, 678.

²²⁰ VAJDOVICH Györgyi, i.m. 678-692.

²²¹ VAJDOVICH Györgyi, i.m. 679.

azokhoz képest felszínes és kevésbé kifinomult értelmezést, és inkább szimbolikus, helyenként közhelyszerű motívumrendszert. Az 1910-es évek végétől aztán a filmalkotói gesztus és hozzáállás megváltozásnak következtében egyre nagyobb hangsúlyt kap az eredeti műalkotás művészi értéke:

„A különbség elsősorban a filmkészítő hozzáállásában fedezhető fel: a korai időszakkal szemben az 1910-es évek közepétől készült >>filmváltozatok<< egy részénél a rendező már tisztában van az irodalmi mű művészi értékeivel, általában azért is választja azt, mert többet lát benne pusztán jól felépített cselekménysornál. Célja az eredeti mű értékeit közvetítő új mű (másik változat) létrehozása, még akkor is, ha esetleg saját maga nem tekinti még a filmet művészetnek...”²²²

²²² VAJDOVICH Györgyi, i.m. 679.

Az elbeszélés módozatainak eredete a filmen – rövid műfaji kitekintés

Tulajdonképpen már a film megszületése óta foglalkoztatja a művészetek összehasonlítását vizsgáló gondolkodókat a műfajiság kérdése. A korai magyar filmesztétikai szövegekben is gyakran találhatunk olyan szemelvényeket, amelyek a már meglévő irodalmi kategóriákhoz próbálják a filmes műfajokat mérni, felfigyelve az elbeszélés módozatai között lévő összefüggésekre. Balázs Béla elsősorban a dráma műneméhez, azaz áttételesen a színházhoz és színjátáshoz hasonlítja a filmet, főként a dramaturgia szempontjából.²²³ Valószínűleg erre az összefüggésre utal Vajdovich Györgyi is, amikor a „az expozíció – bonyodalom – végkifejlet struktúráján alapuló szerkezetről”²²⁴, mint a regénytől és a drámától öröklött elbeszélési jellemzőkről értekezik, valamint a „lineáris cselekményvezetést, és a hős köré összpontosuló narratívát”²²⁵ említi. Bár a klasszicista dráma műfaji ideológusa, Nicolas Boileau némileg átértelmezte az Arisztotelész-féle hármas egység szabályait, ugyanakkor a XIX. századi polgári – főként drámaiatlan és analitikus – dráma szakított a tragédia és komédia korábbi hagyományaival. A „történet egy eset, egy helyen, egy napon” gondolkörét felváltotta az időbeli és cselekménybeli folytonosság, a történet kontinuitása. Számos drámában a színpadon kívül zajlott a cselekmény egy része, gondoljunk csak Csehov vagy Ibsen alkotásaira, sőt, a cselekmény nem pusztán térben, de időben is eltérő módozatokkal alakult, az előre- és visszautalások rendszerén keresztül. A múltbéli történések a szereplők elmeséléseiből váltak a befogadó számára ismertté. A drámaszerkezet nagyfokú változása tulajdonképpen kedvező helyzetet kínált a mozinak, amelyben ráadásul sokkal könnyebben megvalósíthatóvá váltak az idő- és térbeli ugrások, ahogy az elliptikus kihagyás is könnyen illeszkedett a filmbe, mint a montázszerkesztés természetes velejárója.

A filmes elbeszélés tehát minden bizonnyal a regény, a novella és a dráma együttes hatására alakulhatott ki, hiszen a szavak érzékeltetésével a regényt és a novellát is képesek vagyunk „képeken keresztül” látni. Ezek a képek ugyan utalhatnak vizuális és nem vizuális elemekre egyaránt, de mindenképpen elképzeljük magunkban a főhóst, a környezetet, sőt, magát a cselekmény folyamatát is. A filmes elbeszélés kompozícióját Bíró Yvette²²⁶ a regény helyett inkább a novelláéval rokonítja, hiszen szerinte sokkal inkább a novella jellemzői, a

²²³ BALÁZS Béla, *A látható ember*, Gondolat, Budapest, 1984.

²²⁴ VAJDOVICH Györgyi, i.m. 687.

²²⁵ VAJDOVICH Györgyi, i.m. 687.

²²⁶ BÍRÓ Yvette, i.m., 149-164.

pontosan behatárolt cselekmény, az egyetlen jelentősebb eseménysort taglaló fabula és a csattanóra épülő forma a filmcselekmény sajátja. Ezt állítja Vajdovich Györgyi is, amikor a következőket idézi:

„Miként Poe szállóigévé vált, 1842-ben megfogalmazott alapelve kimondta: a jó novella egy ültő helyben való olvasásra való, és >>a hatás vagy benyomás egysége jellemzi<<. Ez a kitétel nemcsak a korabeli novelláírói kézikönyvek, hanem a forgatókönyvírói oktatófüzetek alapelvévé is vált: legyen bármilyen összetett a cselekmény, minden elemnek egy végső csúcspont felé kell irányulnia, az általa keltendő érzelmi hatás előkészítését kell szolgálnia.”²²⁷

A filmnyelv összetettségének és sokoldalúságának következtében természetesen akadnak nem elbeszélő, nem narratív jellegű filmek is, amelyek műfaji sajátosságaikban sokkal inkább a lírával rokoníthatók, szerkezetükben, személyességükben a különféle verstípusokra emlékeztetnek. Ilyennek alkotásnak tekinthetjük Huszárik Zoltán *Elégia* vagy Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmjét, de eszünkbe juthat Szabó István *Te* című etűdje is, amely kifejezetten lírai alkotás. A regény az epika műnemének egyik fő műfaja, mely kötetlen modorban elbeszélte történetesorozatot mutat be, rendszerint prózai formában. A regény, mely többnyire nagy terjedelmű, általában hosszú időtartamot felölelő, szerteágazó cselekménysorral – körítésként részletesen ábrázolt háttérrel – bemutatott történetet mesél el. Fontos műfaji jellemző továbbá, hogy a regényben kiemelt szerepet kap a szereplők érzés- és gondolatvilágának ábrázolása. Ezzel szemben a reneszánsz alkotó, Boccaccio óta létező novella rövidebb, azaz kispikái műfaj, tömören előadott történetet takar, melyben kevés szereplő vesz részt, éppen ezért az idő és a tér is szűkre szabott. Kevés sorsdöntő, lényeges esemény fordul elő a cselekmény folyamán – rendszerint egy szál –, amely meglepően, csattanószerűen zárul. A novellában is nagy szerep jut a lélekábrázolásnak, itt azonban, a regénnyel ellentétben, nem részletező leírással él a szerző, hanem egy-egy sokatmondó jelzéssel, külső vagy belső vonás felvillantásával. A cselekmény folyamatai leginkább egy csomópont körül bontakoznak ki, hiszen egészen egyszerűen nincs tere a történet mellékszálakkal való kiegészítésének, valamint a társadalmi és az egyének közötti viszonyok fokozatos ismertetésének.²²⁸ A filmrendező Alfred Hitchcock a következőket írja a film és az irodalom összehasonlíthatóságáról:

„Meggyőződésem szerint a film képsorai nem kelthetik a helybenjárás benyomását: állandóan előre kell haladniuk, miként a vonat halad előre, egyik kerekével a másik után,

²²⁷ VAJDOVICH Györgyi, i.m. 687.

²²⁸ FÁBIÁN László – OSZTROLUCZKY Sarolta, *Magyar nyelv és irodalom érettségi tudástár, Bölcsélet Egyesület, Budapest, 2006, 112.*

pontosabban, mint ahogy a fogaskerekű kúszik fel a hegyre, egyik fogaskerekével kapcsolódva a sín következő fokához. Soha nem szabadna összehasonlítani egy filmet a színdarabbal vagy a regénnyel. Még leginkább a novella áll legközelebb a filmhez, mert annak a legfőbb szabálya, hogy egyetlen fő motívumra kell épülnie, és ezt kell végül felfuttatnia a cselekmény drámai tetőpontjáig.”²²⁹

A filmes forgatókönyv a művészeti előkészítő munka első fontos állomása, melyben nem csupán a cselekmény menetét, hanem az emberi érzelmek és gondolatok játékát előre megtervezi az alkotó, a készülő film egész hangulatát sugározva ezáltal. A forgatókönyv tehát a film textusos előképe, melynek rendszerében jelenetekbe rendezve rögzül a cselekmény, párbeszédekkel. Utalások segítségével derül ki belőle a szereplők jellemének összetettsége és különbözősége, a környezet milyensége, a majdani alkotás stílusa. A forgatókönyvre épül a későbbi alkotótársak – például a színészek, az operatőr, a díszlettervező, a vágó – együttműködése.

„A forgatókönyvet a filmművészet szülte, és létezésének az értelme a filmművészet igényeinek a kielégítése. A forgatókönyv lényege tehát nem irodalmi, hanem filmművészeti. Igaz, a forgatókönyv alapjául szolgál a majdani filmnek, de maga ez az alap is már a filmművészet törvényeinek figyelembevételével teremődik.”²³⁰ – írja Bíró Yvette.

Az irodalmi forgatókönyv részletes leírás a kép és a hang tekintetében, de nem a technikai kivitelezés szintjén, és ahogy az elnevezés is jelzi, mindenekelőtt irodalmi hatások érvényesülnek benne, hiszen az irodalom törvényszerűségeit, ábrázolási elveit követi. A technikai forgatókönyv szintén a forgatókönyv hatására készül, kifejezetten az irodalmi forgatókönyvből kimaradt szempontok tisztázására. A dialógusokon kívül utalásokat tartalmaz az egyes beállításokra, a kamera pozíciójára, azaz a plánozásra és a kameramozgásra. A szinopszis többnyire a forgatókönyvet megelőző alkotási fázis terméke, a filmötlet rövid vázlata, melynek tíz-tizenöt oldalban kibontott formája a treatment. A storyboard sokkal inkább a vizuális hatáskeltés része, hiszen a film jellemző beállításainak rajzos sorozata, rövid magyarázatokkal.

²²⁹ TRUFFAUT, Francois, Hitchcock, Magyar Filmintézet – Pelikán kiadó, Budapest, 1996, 43.

²³⁰ BÍRÓ Yvette, i.m., 157.

Filmtér és filmidő

A műfaji áttekintés után foglalkozunk egy kicsit a filmtér és a filmidő problematikájával. A film esetében kettős szerkezettel állunk szemben, hiszen minden filmnek létezik egy bizonyos időtartama, avagy játékideje, ameddig maga a film tart. Ezen belül azonban a beállítások és a jelenetek pozíciója és időtartama – azaz a képek között létrejövő elő- vagy utólagossági viszony –, tehát tulajdonképpen a cselekmény és a filmbeli történések ideje egészen más struktúrára utal. Ugyanakkor természetesen a regény esetében is elképzelhető egy terjedelmi és egy, a cselekményre utaló időkeret. Tulajdonképpen ennek a kettős szerkezetnek köszönhető, hogy a film cselekményidejének formája számottevően eltérhet a hétköznapi, azaz a valóságos időtől. A film alkotója ura a helyzetnek a vászon idejében, azaz a képek egymásutániségában, ezzel egyúttal a lassítások, gyorsítások vagy éppen a megállítást eszközével a cselekmény idejét és folyamatát is képes befolyásolni. Hogy megértsük mindezt, szemléltessük egy egyszerű példa segítségével: a filmben eltelt másfél vagy két óra idő a valóságban gyakran napokat, heteket, hónapokat vagy akár éveket, évtizedeket is átöllelhet.

Az idő ilyesféle sűrítése a film természetes létmódja: a vászon ideje és a cselekményidő csak nagyon ritkán esik egybe egy film során. A cselekményidő lehet nagyon szaggatott is, ugyanaz az esemény többször is megjelenhet, minden alkalommal más-más történések keretében, de a cselekményidőnek formailag hasonlítania kell a természetes időhöz, hiszen a filmvászonon megjelenített képek eseményeinél észlelnünk kell, hogy egymáshoz képest előbb vagy utóbb következtek-e be. Egy film befogadása vagy egy könyv elolvasása között talán az tűnik a legfontosabb különbségnek, hogy a film eseményei egyértelműen közvetlenek. Amíg az irodalmi szöveg esetében szavakkal és mondatokkal szembesülünk a kinyomtatott lapokon, addig a filmnél nem „hátráltat” bennünket semmi, hiszen nincs megállás, a cselekmény halad tovább. Ez a meglévő közvetlenség a filmtér sajátossága, amely azonnal a film cselekményének szférájába vonz bennünket. Nem csupán arról van tehát szó, hogy a filmben az események és a történések az olvasás, vagy a textus adta narráció nélkül is megjelennek, de ráadásul még saját terükön belülről is látjuk őket. A filmben létrejövő mesterséges világban, ahogy az irodalomban is, minden közvetített módon jön létre. Elsősorban a mozivászon terének fény és árnyék hatása az a közeg, külső, idegen anyag, amely a hatás kialakulásában szerepet játszik, a bennünk létrejövő képzet pedig, ahogyan mi az eseményeket a cselekmény terében és cselekmény idejében tapasztaljuk.

Az alapvető különbség az irodalmi alkotásokkal, azaz a nyomtatott szövegekkel szemben éppen az, hogy ez a közeg a film esetében láthatatlan, szinte észrevehetetlen. A mozivászon terének képei valóban közvetlenek, a cselekménytér képei pedig csak látszólagosan, illuzórikusan azok. Mindezt csak erősíti magának a mozinak a tere, hiszen a nézők a cselekménytéren belülről látjuk az eseményeket. Bíró Yvette ekképpen foglalja össze a tér- és időformálás dramaturgiájával kapcsolatos gondolatait:

„A tér- és időstruktúrától indultunk ki, és eljutottunk a gondolathoz, a film lehetőségeihez az intellektuális tartalmak, az ember szellemi profiljának kifejezésére. Úgy látszik, távolról sem egyszerűen külső szerkezeti elemmel van dolgunk, hanem azzal az eleven módszerrel, amely valóban az emberi érzelmek, gondolatok mélyebb, egyszerűbb megközelítését szolgálja.”²³¹

²³¹ BÍRÓ Yvette, i.m., 284.

Az adaptáció elméletéről – irodalom és film között

Bíró Yvette szerint a vizuális gondolkodás nem csupán a technikai vívmányoknak köszönhetően tér el a többitől, hiszen a mozgókép sajátos nézőpontja, szemlélete és jelrendszere önálló művészetté emeli a filmet.

„Ha a felvevőgép az emberi szem meghosszabbítása, látóképességünk váratlan kiterjesztése, akkor szükségképpen az emberi intelligenciáé is. Általa nemcsak a látás lett érzékenyebb, nagyobb hatókörű, hanem a megismerő értelem is egyben.”²³²

Minden tudományterület a leginkább azzal próbálja igazolni és megvédeni saját tudományosságát, hogy kategóriákat próbál létrehozni, olykor talán kicsit mesterkéltten alkotni is. Ahhoz, hogy a diszciplína hiteles és értékálló legyen, rendszerre van akkor is szüksége, ha az valójában gyenge lábakon áll, erőltetett, sőt, akkor is, ha a tényszerű közlés pusztán közhelyszerű alapigazságok kinyilatkoztatását jelenti. A rendszer persze minden stabil működés alapja, önmagában semmi gond nem lehet a centralizáló törekvésekkel. Csak olykor a művészet nem úgy viselkedik, ahogy azt elvárjuk tőle. Olykor egy-egy regény, festmény, zenemű vagy éppen egy film nem illeszhető tökéletesen a rendszerbe. Műfajilag, ideológiailag, a korszakot vagy éppen az alkotói stílust figyelembe véve. Az irodalomban is találhatunk számos példát arra, hogy valaki „gondot okoz” számunkra a besorolásnál. Gondoljunk csak a középkori Francois Villon középkorra egyáltalán nem jellemző költészetére, reneszánsz, sőt modern világszemléletére, ugyanakkor a középkor műfaji hagyományait magukon hordozó balladáira. Elég problémás eset, ha egyszerű kategóriákra vágunk. Sőt arra, hogy a műfaji tisztaság és egyértelműség ellen olykor komolyan lázadtak, a legjobb példát maguk a műfaji keveredések jelentik. Gondoljunk a három műnem határán álló balladára vagy a szintén kevert műfajú verses regényre. Tökéletesen foglalja össze a problémát Jurij Tinyanov, ezért hadd idézzem fel néhány sorát:

„Nemrég hagytunk fel a közismert analógiával: forma + tartalom = pohár + bor. [...] A műalkotás egysége nem zárt és szimmetrikus egész, hanem dinamikusan kibomló integritás, elemei nem kapcsolhatók össze az egyenlőség és az összeadás jelével.”²³³

Természetesen nincs ez másként a film esetében sem. Létrehozhatunk ugyan különféle osztályokat, csoportokat, kategóriákat mondjuk szűkebb területünkön, az adaptáció ürügyén is,

²³² BÍRÓ Yvette, *Profán mitológia*, Magvető, Budapest, 1982, 79.

²³³ TINYANOV, Jurij, *A konstrukció fogalma = Strukturizmus I-II*, II. kötet, szerkesztette HANKISS Elemér, Európa, Budapest, 1971, 10.

a lényeg azonban mégis az marad, hogy archetípussal találjuk magunkat szemben, méghozzá olyanokkal, amelyekre alapvetően nagyon egyszerű következtetésekkel találhatunk rá. Nyilvánvalónak tűnik az első két kategória felfedezése, hiszen nyilván akad nagyon pontos, az irodalmi alapszöveget már-már tökéletesen átemelő adaptáció, valamint olyan is, amelyik a forrástól totálisan elrugaszkodik. Adott tehát számunkra az adaptáció első két csoportja. Ez utóbbi fogalomkör ugyanakkor rögtön fel is veti azt a jogos kérdést, hogy vajon hol találjuk az adaptáció határait? Magyarázatra szorul, hogy az egészen újfajta szempontokat, narrációt és cselekményt követő megoldást, miért tekintjük mégis adaptációnak. Csak a tudatosság számít, amely számos esetben nehezen felgöngyölíthető? A posztmodern szemlélet műközpontúsága lázad az ellen, hogy az alkotót hívjuk segítségül... Ha hihetünk az Arany Jánosnak tulajdonított, szinte mindenki által ismert, mára már közhelyszerű gondolatnak, hogy „Gondolta a fene!”²³⁴, akkor maga az alkotó sem lehet feltétlenül tisztában az összes rá gyakorolt hatással. Annyi minden hat egy művészre, mégsem szokás a gyermekkori meséket vagy az iskolai olvasmányokat folyton úgy emlegetni, mint felhasznált irodalmat. Nehéz tehát megállapítani, hogy hol kezdődik a valódi adaptáció. Vajon a szerző szándéka a fontos, vagy inkább az, hogy egy kritikus felismerni vél motívumokat egy műben? Csak akkor beszélünk adaptációról, ha dokumentáltan arról van szó, azaz a főcím tartalmazza? A szakirodalom ezeket kölcsönzés-típusú filmeknek nevezi, amelyek tehát gyakorlatilag teljesen eltávolodnak a forrásuktól, azaz előfordulhat, hogy akár olyan filmeket is ebbe a csoportba tartozhatónak gondolhatunk, amelyek – más szempontból – nem is adaptációk. A kategória jelentős filmese Alfred Hitchcock a következőket nyilatkozta rendezőtársának, Francois Truffaut-nak:

„Igen, de én sohasem csinálnám meg a >>Bűn és bűnhődés<<-t, mert az másvalakinek az alkotása. Gyakran beszélnek Hollywoodban olyan rendezőkről, akik meghamisítják az eredeti művet. Nekem ez sohasem állt szándékomban. [...] Ha megfelelőnek érzem az alapötletet, akkor filmre írom a könyvet, és miközben filmmé alakítom, tökéletesen megfedkezem az eredeti műről. [...] A kezükbe kaparintanak egy valódi művet, egy jó regényt, amin az írója három vagy négy évig dolgozott s szinte az egész életét jelenti. Ezt agyoncsócsálják, technikusokat és mesterembereket vonnak be a munkába, és máris az Oscar-díj jelöltjei között szerepelnek, míg a könyv szerzője a háttérbe szorul.”²³⁵

²³⁴ V. ö., VERES András, Arany János = Alkotói portrék a magyar irodalomból, Sulinet Digitális Órák, az órákat írta és szerkesztette VERES András, TÓTH Tünde, Budapest, 1998.

<http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/arany/ajpalya6.htm>

²³⁵ TRUFFAUT, Francois, Hitchcock, Magyar Filmintézet – Pelikán kiadó, Budapest, 1996, 42.

Az előző fejezetek egyikében igyekeztünk körüljárni az irodalom filmes feldolgozásának, adaptálásnak eredetét és történetét. Az áttekintésből világosan következik, hogy szinte a mozgókép megszületésétől kezdve találunk olyan alkotásokat, amelyek önmagukon viselik az irodalmi alapanyaghoz való kötődés nyomait, főként a történetmesélés és a dramaturgia vonatkozásában. Az is világosan kirajzolódik a filmtörténet folyamatán keresztül tekintve, hogy egy állandóan változó, alakuló kapcsolatról van szó mozi és irodalom között. A szakirodalom alapos tanulmányozásának egyik legizgalmasabb tanulsága, hogy nincs könnyű helyzetben, aki a különféle feldolgozások tipizálására vállalkozik, és aki kategorizálni szeretné az eltérő adaptációs módozatokat. A filmmel szemben nyilvánvalóan komoly elvárás fogalmazható meg az irodalmi alapanyag transzformációjának folyamatával és végeredményével kapcsolatban, ugyanakkor azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a film önálló művészeti ágként ugyanúgy rendelkezhet saját stilisztikai, műfajpoétikai és „nyelvi” eszközökkel, akár az irodalom. Azaz a más, újfajta megközelítési mód tulajdonképpen egy egészen másféle „koordinátarendszert” eredményez. René Wellek és Austin Warren alapvető munkájában, *Az irodalom elmélete* című kötetben így foglalják össze az irodalom más művészetekhez való hasonlításának problematikáját:

„A különböző művészetek – a képzőművészet, az irodalom és a zene – mindegyike sajátos fejlődésen megy keresztül, melyre más-más ütem és az elemek eltérő belső struktúrája jellemző. Vitathatatlan, hogy állandó kapcsolatban vannak egymással, de ezek nem olyan hatások, amelyek egy pontról kiindulva határozzák meg a többi művészet fejlődését. Inkább úgy kell felfognunk őket, mint kettős irányban, két művészeti ág között oda- és visszaható dialektikus viszonyok rendszerét, amikor is az adott művészeti ágba behatolva maguk a hatások is átalakulhatnak.”²³⁶

Ahogy Wellek és Warren, úgy az elmúlt évszázad során rengetegen, például André Bazin is kiemelte: minden művészetnek megvan a saját rendszere, mellyel képes a bonyolult vagy a kevésbé bonyolult összefüggések kifejezésére. Amint láttuk, a film saját adottságain túl más művészetektől is rengeteg elemet kölcsönzött és emelt saját eszköztárába. A kép mozgása, azaz maga a mozgófénykép, a fotó feltalálása után (gondoljunk elsősorban Nicéphore Niépce és Louis Daguerre találmányaira) néhány évtizeddel már nem csupán álom volt, a technikai fejlődés eredményeként életre is kelt, és tömeges terjedésnek indult. A szoros kapcsolat film és fénykép – áttételesen természetesen a képzőművészetekről is szó van – között tehát nyilvánvaló

²³⁶ WELLEK, René – WARREN, Austin, *Az irodalom elmélete*, Osiris, Budapest, 2002, 136.

és egyértelmű következménye a Bazin által is felvetett kontinuitásnak²³⁷. Számos teoretikus foglalkozott a film összetett és bonyolult mechanizmusával, ezt a jelenséget vizsgálja Füzi Izabella és Török Ervin tanulmánya is, kiegészítve mindezt azzal, amiről már korábban szót ejtettünk, hogy a két művészet szoros kapcsolatának alapja ugyan technológiai értelemben ok-okozati viszonyrendszert feltételez, de mégsem felsőbbrendű egyik a másiknál, hanem két önálló művészetről van szó, önálló eszközrendszerrel:

„Ha így tekintenénk a képzőművészetek történetére, akkor azt kellene mondanunk, hogy az nem más, mint fokozatos fejlődés az egyre tökéletesedő (egyre objektívebb) ábrázolás jegyében, mely a fényképben és a filmben éri el a csúcspontját. Ezzel ellentétben úgy is elgondolhatjuk a képzőművészet és egyáltalán a vizuális kifejezés történetét, mint reprezentációs rendszerek változását és együttélését: a festészetet a fényképezés nem váltotta le, a fényképezést sem a mozgóképi kifejezés. Inkább olyan alternatív rendszerekről van szó, melyek eltérő lehetőségekkel és korlátokkal (hagyományokkal, konvenciókkal, befogadási módokkal stb.) rendelkeznek.”²³⁸

A filmelméleti kitérő után térjünk vissza az adaptáció kérdéséhez. Az eddigiek egyik lehetséges olvasata szerint ugyanis érdemes a filmes adaptáció típusait aszerint elkülöníteni, milyen viszonyt ápolnak az eredeti irodalmi alkotással. Vizsgáljuk tehát a „hűség” felől a kérdést. Fogadjuk meg Kosztolányi Dezső gondolatait a fordítással kapcsolatban – amely főként irodalmi nézőpontból, az adaptálás szempontjából sok ponton rokonítható a filmes átalakítással, feldolgozással –, hiszen hasznos útmutatással szolgálhat témánk szempontjából:

„Ha elismerjük a műfordítás jogosultságát, akkor nem lehet a műfordítótól betű szerinti hűséget követelni, mert a betű szerint való hűség hűtlenség. Minden nyelv anyaga különböző.”²³⁹

Az irodalom kelléktára is szerteágazó, akadnak ugyan kategorizálható hasonlóságok, alapelvek, de számos szépirodalmi megoldásban tetten érhető egyfajta vizuális nézőpont, sok esetben a környezet pusztá leírása kifejezetten filmes elbeszélésnek is tűnhet. Biztosan nem következik ebből, hogy a film születése előtti egy Arany-ballada vagy akár az antik eposzok hatalmas mérföldkövet jelentene az alakulóban lévő vizuális művészetek esztétikájában,

²³⁷ BAZIN, André, A fénykép ontológiája, i.m. 16-23.

²³⁸ FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin, Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe
forrás: <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/intermedia/index.html>

²³⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, Ábécé a fordításról és a fordításról = KOSZTOLÁNYI Dezső, Nyelv és lélek, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 575.

ugyanakkor az a hatás, ami ezekben a szövegben is érvényesül, azaz az irodalmi alkotásokra gyakorta jellemző, a fikcionált világot érzékletesen és kép-, szinte már mozgóképszerűen követő bemutatás mindenképpen alapvető kapcsolatot jelez az irodalom és a film között. Elsősorban a nyersanyag lett új, valamint az újszerű felhasználásból következő szemléletmód kreatív és motiváló eszközrendszere, a gondolat alapja leginkább a probléma megközelítésének a nézőpontjából változott. A sokkal konkrétabb, kézzelfoghatóbb vizuális kultúra folyamatos technikai fejlődése új elméletek inspirálójává vált. Talán ebben a mozzanatban fogható meg leginkább a film művészete. Eisenstein a következőkre hívja fel a figyelmünket:

„Ez a tulajdonság abban állt, hogy bármely két egymás mellé helyezett filmszegmens óhatatlanul valami olyan új képzetté egyesül, amely ebből az egymás mellé helyzetből új minőségként születik meg.”²⁴⁰

Számos technikai eszköz fejlődött tehát, rengeteg új módszer formálódott az elmúlt több mint egy évszázadban, amely hatással volt a filmes ábrázolásra, de minden bizonnyal a posztmodern irodalmi törekvés- és gesztusrendszer is komolyan formálta az irodalomról korábban kialakult képzetünket, azaz a folyamatos alakulásban és a változás tényében nincs különbség film és irodalom között. A részletekben természetesen számos eltéréssel találkozunk, ahogy arra Welles és Warren is kiért a korábban idézett szövegben, sőt André Bazin is megemlíti ezeket esszéjében:

„A film fiatal, a színház, az irodalom, a zene, a festészet pedig az emberiség történetével egyidősek. És ahogyan a gyermek nevelődésében nagy szerepe van az őt körülvevő felnőttek utánzásának, a film fejlődését is szükségképp befolyásolják a már nagy múlttal rendelkező művészetek példái.”²⁴¹

Bíró Yvette ugyanakkor arra hívja fel a figyelmünket, hogy ne felejtsük el, a film, bár sokféle hatást detektálhatunk benne, mégis önálló művészet, ráadásul művészet, azaz nem pusztán egy technikai lehetőség kiaknázása:

„Már a film első úttörői megértették, hogy a filmszem = filmigazság, másként szólva, a kamera nem csupán összegyűjti az emberi történések adatait, a maga bámulatos mindenevő, mindenüvé behatoló mozgékonyásával, közel és távol, földön és égen, künn és bent, hanem e támpontok, nyomok, jelek összességéből maga is világképet, összefüggő szemléletet alakít.”²⁴²

²⁴⁰ EISENSTEIN, Szergej Mihajlovics, *Montázs 1938* = EISENSTEIN, Szergej Mihajlovics, *Válogatott tanulmányok*, Áron kiadó, Budapest, 1998, 152.

²⁴¹ BAZIN, André, *A nyitott filmművészetért* = BAZIN, André, *Mi a film?*, Osiris, Budapest, 1999, 81-82.

²⁴² BÍRÓ Yvette, *Profán mitológia*, i. m. 79.

Az adaptáció lehetséges osztályozása és fajtái – hűség és hűtlenség

Az adaptáció szakirodalmának tanúsága szerint film és irodalom kapcsolatának kategorizálása alapvető kérdésnek számít:

„Film adaptation is the transfer of printed text in literacy genre to film. [...] Even when the adapter attempts to transfer the original story to film as closely as possible, film is another medium with its own conventions, artistic values, and techniques, and so the original story is transferred into a different work of art. Adaptation, then, is an interpretation, involving at least one person's reading of a text, choices about what elements to transfer, and decisions about how to actualize these elements in a medium of image and sound.”²⁴³

Az adaptáció kényszerű kategorizálásakor elfogadom Vajdovich Györgyi okfejtését, ezért az általa összefoglalt típusokat használom²⁴⁴, ugyanakkor tisztában vagyok a meghatározásokban és a tipizálásokban rejlő zsákutca lehetőségével.²⁴⁵ Az adaptáció első típusa a transzpozíció, amelyben szinte egy az egyben – talán a legkisebb érzékelhető beavatkozással – megelevenedik mindaz a filmvásznon, amit a regényben, irodalmi alkotásban olvastunk. Az irodalom „szemével” nézve tulajdonképpen ezt tekintjük tökéletes adaptációnak. Ilyen típusúnak tartjuk Ranódy László Kosztolányi-adaptációit vagy James Ivory Szoba kilátással című filmjét.

A második kategória, a szabad adaptáció már szakít a szöveg monopóliumával, úgy próbál hűséges maradni, hogy némileg el is rugaszkodik tőle.

„Oly módon akar hű maradni az eredeti szöveghez, hogy ennek érdekében szerkezeti változtatásokat is eszközöl, bizonyos elemeket, motívumokat akár teljesen újjal is

²⁴³ „A filmes adaptáció a különféle irodalmi műfajok nyomtatott szövegeinek filmre írása. [...] Ha a forgatókönyvíró kísérletet is tesz az eredeti történet precíz adaptálására, a film mégis egészen másfajta médiumként viselkedik, saját konvencióival, művészi értékeivel és technikájával, ezért az eredeti történetből egy egészen újszerű műalkotást születik. Így tehát az adaptáció a befogadó olvasata nyomán kialakuló szövegértelmezés, az eredeti alkotásból bizonyos részek kiválasztásával, elrendezésével továbbá a kép és hang adta jelentéstöbblet lehetőségeivel.”

DESMOND, John M – HANKE, Peter, *Adaptation, Studying Film and Literature*, Mc Graw-Hill, New York, 2006, 1-2.

²⁴⁴ VAJDOVICH Györgyi, i. m. 685.

²⁴⁵ KIRÁLY Hajnal, i. m. 15.

helyettesíthet, ha azzal hasonló hatást érhet el.” – írja Vajdovich.²⁴⁶ Ilyen alkotásnak tekinthetjük például az angol újhullámos rendező, Tony Richardson Tom Jones című filmjét.

A filmes adaptálás harmadik lehetősége az interpretáció, amely teljesen elrugaszkodik ugyan az eredeti irodalmi alapanyagtól, ám mégis felismerhető marad benne a forrás. Vajdovich Györgyi megfogalmazásában:

„... tudatosan eltér az eredeti műtől, de amit felhasznál belőle, az alkotja a film fő vonulatát.”²⁴⁷

Interpretációnak tartjuk többek között Stanley Kubrick Ragyogását vagy Robert Bresson Zsebtolvaj című filmjét.

Az adaptáció utolsó, negyedik kategóriáját kölcsönzésnek nevezzük, hiszen az ilyen filmek – és alkotóik – számára a szöveg „pusztán” inspiráció.

„[...] ürügynek, ötletbányának használja az eredeti művet, és semmilyen rétegét nem célja pontosan visszaadni” – írja Vajdovich.²⁴⁸ Ebből a kategóriából is sokféle művet ismerünk, a korábban már idézett Hitchcock Truffaut-nak adott nyilatkozatában tulajdonképpen ide sorolja saját filmjeit is. Pontosan érzékelhetjük, hogy az elnevezések alapja a már korábban említett hűségben keresendő. A kategóriák megnevezése mögött semmi esetre sem szabad értékítéletet feltételeznünk, hiszen azokból egyáltalán nem következhet, hogy egy „hűséges” adaptáció törvényszerűen jobb, mint egy „hűtlen” alkotás. Ettől függetlenül minden adaptáció esetében kardinális kérdés marad az irodalmi alapanyaghoz való hűség kérdésköre.

„Az adaptációk vizsgálatánál azért fontos e kategóriák tisztázása, mert az elemzők gyakran hajlamosak összekeverni azokat a megoldásokat, melyek az adaptáló tudatos döntéseinek következményei (pl. mely szereplők maradjanak ki, milyen sorrendben következzenek az események, mit mikor tudjon meg a néző), azokkal, melyek a két médium eltérő kifejezőmódjai által diktált kényszerek hatását mutatják (például a szereplő részletes szóbeli leírása helyett annak vizuális bemutatása, vagy a napszakok világítási megoldásokkal való kifejezése).”²⁴⁹

Ahogy bármilyen műalkotásnál, így az adaptációk esetében is az lehet az elsődleges elvárásunk, hogy önálló, eredeti, megismételhetetlen, szuverén munka jöjjön létre. Nem elegendő tehát az irodalmi anyagot feldolgozni, netán áttemelni. Sokkal lényegesebb, hogy a

²⁴⁶ VAJDOVICH Györgyi, i. m. 685.

²⁴⁷ VAJDOVICH Györgyi, i. m. 685.

²⁴⁸ VAJDOVICH Györgyi, i. m. 685.

²⁴⁹ VAJDOVICH Györgyi, i. m. 682-683.

filmnyelv eszközrendszerével alakuljon, formálódjon az alapötlet önálló alkotássá. Ahogy Hitchcock mondja:

„... ahhoz, hogy a filmművészet eszközeivel fejezzük ki ugyanezt, minden egyes szónak meg kellene találnunk a filmnyelvi megfelelőjét, tehát hat-tízórás filmeket kellene készítenünk, különben nem vehetnénk komolyan a munkát.”²⁵⁰

Az amerikai Brian McFarlane az adaptáció kategóriáinak megállapítása mellett a következő szempontokra és lehetséges elemzési keretekre hívja fel a befogadók figyelmét:

„Further, in >>reading<< a film, we must understand other, extra-cinematic codes as well. These includes:

- (a) language codes
- (b) visual codes
- (c) non-linguistic sound codes
- (d) cultural codes”²⁵¹

A fejezet lezárásaként álljon itt egy idézet André Bazin-tól, aki tanulmányában a hűségelvvel kapcsolatban a következőképpen fogalmazza meg álláspontját:

„Úgy látszik, hogy a nyelv és a stílus vonatkozásában a rendező alkotó kezdeményezése mindig a hűséggel áll egyenes arányban. Ahogy a szóról való fordítás is hibás utat jelent, az irodalmi művek filmre való helyes átdolgozásának is vissza kell adnia mindazt, mi a mű szellemének és szavainak lényegét teszi ki. [...] A filmrevitel annál nagyobb beavatkozást jelent az eredeti mű természetébe, minél értékesebb és sajátosabb irodalmi művel állunk szemben, épp ezért olyan alkotó szellemet követel; amely helyreállítja az eredeti mű egyensúlyát, mely ugyan egyáltalán nem lehet azonos véle, de mindenesetre egyenértékű. [...] A filmet is, az irodalmat is épp azok árulják el a legjobban, akik a vászon sajátos követelményeit hangoztatva, az eredetihez való hűségre fordítják a legkevesebb gondot.”²⁵²

²⁵⁰ TRUFFAUT, Francois, Hitchcock, i. m. 43.

²⁵¹ „A >>filmolvasás<< folyamatában a következő filmnyelven túli kódokat is értelmeznünk kell:

- (a) nyelvi kódok
- (b) vizuális kódok
- (c) a szöveg nélküli zene és hang kódjai
- (d) kulturális kódok”

MCFARLANE, Brian, *Novel to Film*, Clarendon Press, Oxford, 1996, 29.

²⁵² BAZIN, André, *A nyitott filmművészetért* i.m. 93-94.

Fontosabb irányok a legújabb adaptációelméleti szövegekben

Ebben a rövid fejezetben az elmúlt évtizedek adaptációelméleti irodalmában megjelent és a recepció által is kiemelkedőnek tartott összefüggéseket szeretném vázolni. Disszertációmnak nem tárgya az adaptáció elméletének rendszerszerű áttekintése, ám – elsősorban az angolszász szövegek alapján – szeretnék néhány kiemelkedő megállapítást citálni, annak érdekében, hogy ezzel az adaptációelméletet mostanában leginkább foglalkoztató kérdésekre is reflektálhassak. Szinte kimeríthetetlen az elmúlt évtizedek szakirodalma, számos szerző sokféle aspektus vizsgálva foglalkozik a forrás – főként az irodalom – és a filmnyelv transzformálásának ügyével, felvethető kérdéseivel, problémáival.

Az 1990-es évek legvégén jelent meg Timothy Corrigan kultúr- és művelődéstörténeti szempontú tanulmánykötete, amelyben a szerző a korábbi adaptációelméleti szakirodalmak és módszerek korszakolásával kezdi elemzését. Szerinte ebből a szempontból az első említésre méltó időszak az 1930-as években kezdődik és az 1950-es évek végéig tart. Ekkoriban elsősorban a film és az irodalom kapcsolatában felmerülő dilemmákról szólt a vita, melyeknek fő kérdése az volt, hogy melyik médium mennyire képes tükrözni a valóságot. Később a '60-as és '70-es években a nyelvek közötti különbségek formális stratégiának lehetőségei léptek központi problémává, így az adaptációelmélet fókuszába is ez a kérdés került.

Corrigan számos releváns témát említ, amit saját kora, azaz az ezredforduló szakmai kihívásának tart az adaptáció témakörében, ilyen például a forgatókönyvírás és a történetalkotás, valamint a színészi játék különbségének elemzése a filmes és a színházi feldolgozás során.²⁵³ Megemlíti azokat az általános társadalomtudományi szempontú témákat is, amelyeket elsősorban technológiai és ideológiai kérdéseknek tekint, és főként a nemi és faji összefüggések feltárását kutatják. Érvel az adaptációk szociokulturális és politikai jellemzőinek vizsgálata mellett is, és tanulmányában felveti a film és az irodalom jogi szabályozásának kifejezetten gyakorlatias ügyét.²⁵⁴

Corrigan a film és az irodalom értelmezésének kapcsolatában korszakokra osztja a befogadás folyamatát, az elsőt 1895-től, a Lumière-fivérek *A vonat érkezése* című filmjétől

²⁵³ CORRIGAN, Timothy, *Film and Literature, An Introduction and Reader*, Prentice Hall PTR, 1999, 3.

²⁵⁴ CORRIGAN, Timothy, i.m. 3.

1925-ig jelöli ki.²⁵⁵ Corrigan – bár az elsőt ’25-ig számítja – az adaptáció szempontjából következő korszakot 1915-től 1940-ig osztja be, és ezt a szakaszt a kísérletezés valamint az expanzió korának tekinti, de főként nem időrendi, hanem stílusbeli elhatárolódással él.²⁵⁶ Számos példa felsorolásával kitér arra is, hogy az 1930-tól 1940-ig terjedő időszak a klasszikus irodalmi adaptációk egyik kiemelt időszaka volt. Az adaptációk történetének következő egységét Corrigan az 1940-től 1960-ig terjedő időszakra teszi, amelynek szerinte legfontosabb jellemzője a klasszikus irodalmi adaptációk háttérbe szorulása volt, részben a világháború utáni illúzióvesztés következtében.²⁵⁷

Corrigan kategóriái szerint ezt az érdekes időszakot az 1960-tól 1980-ig tartó szakasz követi, amelynek az akadémikus filmművészet és nemzetközi látványosság címet adja.²⁵⁸ Ekkoriban a filmeknek komoly konkurenciát kezdett jelenteni a televízió²⁵⁹, továbbá egyre merészebb témák kezdtek megjelenni, kifejezetten nyílt és őszinte ábrázolásban. Az ezt követő időszak, amelynek kezdetét a szerző az '90-es évekre teszi, elsősorban a multimédia hatalmát, az otthoni videózás elterjedését és a klasszikus adaptációk visszatérését hozta.

Az adaptációelmélet legújabb szakirodalmában, szintén izgalmas szöveg Kamilla Elliott 2003-ban megjelent alkotása.²⁶⁰ A szerző a kognitív nyelvészet nézőpontját érvényesíti munkájában, mely komolyan megosztja annak befogadóit. Elliott szerint a regény és a film kapcsolatának vizsgálatakor három lényeges kérdés lehet felvetni. Egyfelől a kategorikus – irodalom és film különbségére építve – és analogikus – irodalom és film hasonlóságát hangsúlyozva – megközelítés problematikájának ügyét, másrészt a szó és a kép viszonyrendszerét, továbbá a tartalom és forma viszonyát.²⁶¹

James Naremore az új évezred kezdetén adta ki adaptációval foglalkozó tanulmánykötetét.²⁶² A munkához írt előszavában fejti ki a témával kapcsolatos véleményét, amelyet alapvetően a hagyományokat felhasználó és azokat tisztelő hozzáállás jellemez.

²⁵⁵ A lezárás időpontját illetően a szerző többféle, vitatható magyarázatot ad. V.ö. Corrigan, Timothy, i.m. 23-34.

²⁵⁶ CORRIGAN, Timothy, i.m. 26.

²⁵⁷ CORRIGAN, Timothy, i.m. 39.

²⁵⁸ CORRIGAN, Timothy, i.m. 55.

²⁵⁹ CORRIGAN, Timothy, i.m. 56.

²⁶⁰ ELLIOTT, Kamilla, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

²⁶¹ ELLIOTT, Kamilla, i.m. 216-244.

²⁶² NAREMORE, James, „Introduction: Film and the Reign of Adaptation” = NAREMORE, James, editor, *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, 1-16.

Naremore André Bazin egy 1948-ban keletkezett tanulmányára a kultúratudomány fontos előzményeként tekint, hiszen az újhullám ideológusa kiemelt jelentőségű kérdésnek gondolta az irodalom és a film hasonlóságainak illetve különbségeinek vizsgálatát. Naremore az adaptációelmélet recepciójában két alapvető elméleti-ideológiai irányzatot különböztet meg, melyeket két emblemikus szerzőhöz köt. Egyfelől George Bluestone-nak alapvetően az adaptációt a fordítás analógiájával értelmező, az irodalmi kánont kiemelő elgondolása, másfelől a francia újhullámos esztéta és filmrendező Francois Truffaut, aki az adaptációra elsősorban interpretációként tekint, így a hűség-elvvel szemben a különbségeket helyezi előtérbe, ezért Truffaut rendszerében az irodalommal szemben a filmes alkotó és alkotás válik fontosabb szereplővé.²⁶³

Naremore bevezető tanulmányának végén felvet néhány vizsgálatra és továbblépésre is alkalmas témát az adaptáció témakörén belül, amelyek szerinte kijelölik majd az elkövetkezendő évek, évtizedek legfontosabb kutatási irányait.²⁶⁴ Mivel egyrészt hiányolja a tömegkultúra számára készült adaptációk elemzését és a televíziós adaptációkról készült analíziseket, ezért szorgalmazza ezeknek előtérbe kerülését. Sőt, a fejtegetések szempontrendszerében az intertextualitás elméleti és gyakorlati kérdésének is nagyobb teret engedne.

Robert Stam, 2005-ben szintén egy általa szerkesztett kötetben jelentette meg tanulmányát, amelyet a recepcióban sokan tartanak kiemelkedőnek.²⁶⁵ Stam ebben a munkájában egyrészt az adaptáció elméleti kérdéseit vizsgálja, másrészt bemutatja azt a konkrét modellt, amelyet az analízis során alkalmazásra javasol. Viszonylag hosszan foglalkozik továbbá az adaptáció jelenségét ellenzők meggyőzésével és leszerelésével, folyamatosan a dialógusra és a kölcsönös egymásra hatásra helyezi a hangsúlyt. Természetesen Stam figyelmét sem kerüli el a digitális korszak eljövételének hatása az adaptációra, hiszen számos ponton okafogyottá válnak korábban vitatott kérdések attól, hogy a digitális kép sokkal távolabb került a valóságtól és könnyebben manipulálhatóvá is vált.²⁶⁶

²⁶³ NAREMORE, James, i.m., 6-8.

²⁶⁴ NAREMORE, James, i.m., 11-13.

²⁶⁵ STAM, Robert: „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation” = STAM, Robert – RAENGO, Alessandra, editors, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, USA – Oxford, UK – Carlton, Australia, Blackwell Publishing Ltd., 2005, 1-52.

²⁶⁶ STAM, Robert, i.m., 11-14.

Az adaptáció kapcsán a szerző világossá teszi a hűség-elvvel kapcsolatos álláspontját, miszerint az lehetetlen, hogy az irodalmi alkotáshoz teljes egészében lojális maradjon a filmes feldolgozás²⁶⁷, ez azonban Stam szerint nem hiányt, sokkal inkább előnyt jelent a mozgókép számára, amely az irodaloménál sokkal komplexebb eszközrendszerrel képes feltárni magát.²⁶⁸ Érdekes színfoltja az adaptációelmélet ezredfordulót követő világának Robert Ray, aki tanulmányában egyfelől vitába száll szinte mindenkivel, másfelől éppen a partnereket és magát a vitát hiányolva kétségbe vonja számos kollégája adaptációelméleti relevanciáját.²⁶⁹ Ray viszonylag rövid szövegében elsősorban a narráció jelenségét vizsgálja, azon belül például azt, hogy mi lehet az oka a történetmesélés és a mesemondás egyértelmű térnyerésének a moziban. Ennek kapcsán történeti és szociológiai aspektusból értelmezi a mozi születése körüli folyamatokat, valamit komolyan bírálja például Marshall McLuhan új és régi médiumra vonatkozó téziseit.²⁷⁰

A távlatokkal kapcsolatban Ray a verbalitás és a vizualitás – azaz a szavak és a képi világ – közötti egymásra hatás vizsgálatában látja leginkább a fontos és jelenleg megválaszolatlan kérdéseket. Ennek előzményeként Robert Ray a jelenkort vizsgálva kiemeli a médiaipar felelősségét és annak agyomosó hatását, továbbá kifejti, hogy példaértékű alapvetésként tekint Freudra, akinek a tudattalan és az álom összefüggésében papírra vetett gondolatai segíthetnek az adaptációelmélet jövőkeresésében.²⁷¹

Az említett példák is igazolják, hogy az adaptáció elmélete és gyakorlata az elmúlt évtizedekben is az érdeklődés középpontjában maradt, természetesen kiegészülve az új médiára vonatkozó észrevételekkel.

²⁶⁷ STAM, Robert, i.m., 14-17.

²⁶⁸ STAM, Robert, i.m., 20-24.

²⁶⁹ RAY, Robert B., „The Field of 'Literature and Film'” = NAREMORE, James, editor, *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, 38-53.

²⁷⁰ RAY, Robert B., i.m., 42.

²⁷¹ „Prominent precedents have long existed: Freud's positing of the unconscious (and the dream) as a rebus, Eisenstein's and Pound's fascination with the Chinese ideogram, Barthes's semiotic inquiries into the relationships between photograph and caption, Godard's experiments with language remotivating imagery, Eikhenbaum's thesis that filmwatching depends on the viewer's accompanying the images viewed with his or her own 'inner speech'”

Az Édes Anna adaptálásnak lehetőségei

Az Édes Anna színpadi változatai

A szerző életművének vizsgálata során teljesen egyértelművé válik a befogadó számára, hogy Kosztolányi csak részben zárta le történetét a regény megírásával, ugyanis előbb egy esztendővel a regény kiadást követően beszélt arról, hogy szeretné dramatizálni, azaz színpadon is látni saját történetét, majd közel egy évtizeddel később, röviddel halála előtt, már az Édes Anna dramatizálásának folyamatáról számol be leveleiben.

Első forrásunk egy Kosztolányival készített interjú 1927-ből, amelyben a szerző arról nyilatkozott, hogy egy „háromfelvonásos pesti tragédián”²⁷² dolgozik. A Mostoha című művét tulajdonképpen már az Édes Anna mellett is párhuzamosan alkotó író szerint ebben a készülő munkában is a regényhez hasonló „emberszemlélet” érvényesül majd.²⁷³

Közel egy évtizeddel később, 1935-ben a tátraszéplaki szanatóriumból a következőket írta Radákovich Máriának:

„Tervezgetem egy darabomat, az Édes Anná-t, s újra elolvastam regényemet, mindig arra gondolva, hogy hatott rád egy-egy mondata.”²⁷⁴

Stefan I. Kleinnek, az Édes Anna német fordítójának 1936-ban írt levelében is kitér arra Kosztolányi, hogy éppen darabot ír a regényből:

„Szeretném, ha az Édes Anná-val történnék valami, már csak azért is, mert darabot írok belőle, s ez külföldre is ki fog kerülni.”²⁷⁵

Ahogy azt a bevezetőben érzékeltettük, teljesen egyértelmű tehát, hogy szerzőnket sikeres regényének megjelenése után továbbra is érdekelték az Édes Anna történetében rejlő kérdések, hiszen annak lehetséges adaptálásán már röviddel a szöveg publikálása után is gondolkodott. Sőt, ha alaposan szemügyre vesszük az életművét, visszatérő motívumként találkozunk utalásokkal az alkotás folyamatáról és fázisairól, azaz a mű és az életmű belső dialógusával állunk szemben. Ennek a folyamatnak egyértelmű bizonyítéka, valamint Kosztolányi munkásságnak utolsó fázisában egyik legfontosabb dokumentuma is az a négy lapból álló, ceruzával írt, gyorsírással jegyzet, amelyet a Magyar Tudományos Akadémia

²⁷² SZ.N.F, Mi készül?, Magyar Hírlap, 1927. február 13, 15.

²⁷³ SZ.N.F, Mi készül?, i. m. 15.

²⁷⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, Levelek – Naplók, sajtó alá rendezte Réz Pál, Osiris, Budapest, 1996, 752.

²⁷⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, Levelek – Naplók, i. m. 755.

Kézirattárában őriznek, és amely „Az Édes Anna szindarab tervezete!”²⁷⁶ címet viseli. A szakirodalom egyértelmű tanulsága szerint erről a szövegről minden kétséget kizáróan megállapítható, hogy az Kosztolányi Dezső keze munkája.²⁷⁷ Azért van hatalmas jelentősége ennek a tulajdonképpen már adaptációnak tekinthető kéziratnak, mert a textusból egyértelművé válik, hogy Kosztolányi egy évtizeddel a megírás után értelmezi, sőt, újraértelmezi saját alkotását. A tüzetesebb áttekintés során az első szembeötlő eltérés az, hogy ebben Anna és Jancsi úrfi románca sokkal intenzívebb, jelentősebb, meghatározóbb szála a történetnek, sőt, az író az egyik helyen Rómeó és Júlia²⁷⁸ szerelmi kötődéséhez hasonlítja viszonyukat, majd mintegy jellemzéseként és egyértelmű állásfoglalásként azt is hozzáteszi, hogy kapcsolatuk nem kevesebb, mint „a boldogság beteljesülése”.²⁷⁹

Ne feledjük az életrajzi vonatkozásokat – amelyre bizonyíték lehet a már korábban említett levél is –, hiszen egyértelmű, hogy ebben a jelentős változásban minden bizonnyal szerepet játszott Kosztolányi Radákovich Máriához fűződő erős érzelmi köteléke. A regényben ugyan fontos történetszál Anna és Jancsi szerelme, de semmi esetre sem annyira, hogy azt a drámairodalom legtöbbet idézett, őszinte, mindenben túlmutató és mindent meghaladó, semmihez sem hasonlítható szerelemélményéhez, Shakespeare Rómeó és Júliájához hasonlítsuk. Ezek mögött a mondatok mögött minden bizonnyal az újra fellángoló Kosztolányi érzelmi telítettsége áll, amellyel szinte újraértelmezi, de legalábbis kiegészíti korábbi történetének tanulságait.

Elemzésünk szempontjából többek között azért is érdekes mindez, mert Esztergályos Károly Édes Anna adaptációjának koncepciója kísértetiesen hasonlít a szindarab tervezetében megjelenített hangulathoz és szerelemi ábrázoláshoz. Gondolhatnánk, hogy az Édes Anna adaptációs rendszerében találtunk egy olyan filmet is, amelyre leginkább a regény átíratának terve, azaz egy korábbi adaptálás hatott rá, de a rendező, Esztergályos Károly cáfolja ezeket a feltételezéseket, hiszen, amikor tévéfilmet készített a regényből, nem ismerte Kosztolányi színpadi tervét:

„Egyetlen színpadi átíratot sem olvastam, nem is láttam soha színpadon az Édes Annát, így nem is hathattak rám. Nyilván vannak evidenciák, azok jelentkezhetnek mindegyik újragondolásban. Rómeó és Júlia, nem tudom, hol lenne hangsúlyos a filmben, ha arra

²⁷⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 615.

²⁷⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 606.

²⁷⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 618.

²⁷⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 618.

gondolsz, hogy egy igazi szerelem születik, ha csak rövid időre is, akkor átvitt értelemben igaz lehet.”²⁸⁰

A színpadi változat cselekményéből, a mellékszereplők közül teljesen kimaradt Druma és Drumáné alakja – bár a személyek felsorolásakor mindkettőjüket említi Kosztolányi –, akik a regény mellett a filmekben is jelen vannak.²⁸¹ Érdekes, hogy Báthory esetében éppen az ellenkezője történt, a szereplők felsorolásából kimaradt ugyan a kéményseprő neve, de a darabban azért mégis felbukkan. A kézirat újdonsága az is, hogy a szerző szinte minden szereplő neve mellé komoly és lényegre törő jellemrajzot is készít, ezzel is értelmezve saját karaktereit. Az egyik főhősnél, Vizynél megjegyzi, hogy „hütlén, csalja feleségét”²⁸², míg Vizyné esetében nyíltan kimondja, hogy kislányuk elvesztése teszi őt megkeseredetté és boldogtalanná: „gyermektelen és ez teszi betegé”²⁸³. A címszereplő, Édes Anna megjelenésének pillanatában Vizynéhez pedig a következő megjegyzést fűzi: „ez az ő végzete.”²⁸⁴ Érdekes újítás azonban, hogy Kosztolányi kreál egy új szereplőt, egy rezonőrt – aki tehát nem csupán nem azonos Moviszterrel, de teljesen új alakot is ölt –, aki a cselédekkel kapcsolatos információkat közli.

Az eddigiek alapján is egyértelmű, hogy Kosztolányi néhány ponton változtatott regénye korábban megismert cselekményén, sőt, mindezek mellett átalakította, sokkal határozottabbá tette egyes szereplőinek karakterét. Ennek egyik okát vélhetően maguk a műfaji sajátosságok jelentik, hiszen egy színházi előadás egészen más hatásmechanizmussal dolgozik, a szövegtől sokkal világosabb következtetéseket, tételmondatokat követel meg. Másfelől nyilvánvalóan maga Kosztolányi is változott az Édes Anna megjelenése óta eltelt évtized során, s ezért talán a valóságtól nem teljesen elrugaszkodó az a következtetés, hogy ő is értelmezte, átgondolta saját szereplőit, azaz ő is indukálhatta a változtatásokat, hiszen semmi szüksége nem lett volna az ok nélkül módosításokra.

Anna és Jancsi úrfi kapcsolatának további metamorfózisát jelenti a Rómeó és Júlia erkélyjelenetére való utalás mellett²⁸⁵, hogy ebben a verzióban eleinte Anna csábítja el Jancsit, amit aztán végül mégis megváltoztat Kosztolányi. Maga a regény, de a filmek is ábrázolják azt

²⁸⁰ FÁBIÁN LÁSZLÓ, Interjú Esztergályos Károllyal, kézirat, 2011. november 29.

²⁸¹ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 616.

²⁸² KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 616.

²⁸³ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 616.

²⁸⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 617.

²⁸⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 618.

a folyamatot, amint a félénk Jancsi úrfi kilopószik Annához, majd szenvedélyének visszautasítása után elsírja magát. Nem előzmény nélküli tehát Anna folyamatokat irányító, befolyásoló ábrázolása, a csábító és csábított reláció felcserélése azonban még Kosztolányi számára is soknak tűnhetett, hiszen végül maga sem tartotta egészen hitelesnek.

A színdarab története szerint – és ez is jelentős változtatás a regényhez képest – Anna véglegesen felmond Vیزیéknél, kimarad viszont a cselekményből az államtitkári vacsora is, mindezek helyett pusztán az szerepel a kéziratban: „védőbeszéd”²⁸⁶. A tárgyalás tehát megmarad, Kosztolányi ebben a folyamatban a következőképpen jellemzi és ábrázolja Annát: „a szerelem a vádlottak padján”²⁸⁷. Szintén új elemként, a cselekmény zárásaként felbukkan egy addig ismeretlen cseléd, akivel az író végül kimondatja a „színdarab morálját”²⁸⁸.

Nehéz lenne pontosan kideríteni a változtatások tényleges okát, az azonban nyilvánvaló, hogy egyfelől – ahogy azt már korábban kifejtettük – a változások mögött a történet párbeszédét látjuk Kosztolányi életművével, életútjával, másfelől azonban abban is biztosak lehetünk, amint arról már korábban szó esett, hogy számos változtatás mögött dramaturgiai okok állhatnak, hiszen a színpadra képzelt változatban nehézkessé válhatott számára például az államtitkári fogadás ismertetése és bemutatása.

Kosztolányi dramatizált terve sokkal inkább a szerelmi történetre fókuszál, nem monumentális ábrázolásra törekszik, pusztán apró képek felvillantására. Talán ezzel a koncepcióval nem egyeztethető össze a regény néhány jelenete, ezért is maradnak ki azok, és nyilvánvalóan azért is, mert egységesíteni kellett a regény időkezelését a színházi előadás idejével. A szerző kéziratával azonban nem ért véget az Édes Anna színpadi adaptációjának története, hiszen Kosztolányi – betegsége és folyamatosan romló állapota miatt – feleségére, Harmos Ilonára bízta a darab színpadra írásának folytatását. Bár nem ő végezte tovább a feladatot, foglalkoztatta az adaptálás folyamata, ameddig ereje és energiája engedte nyomon követte felesége munkáját, korházi beszélgetőlapjai is tanúsítják, hogy az író állandóan érdeklődik az alkotás állapotáról és folyamatáról.

„Tegnap este (egy óra hosszat) szinte jól éreztem magam. Ádám szerint valaki a Magyarországon nagy cikket írt rólam. Eltették? Régen. Mi van Édes Annával? [...] Első darab lesz? [...] Kiosztották a szerepeket? Első darab lesz? Mivel töltöd napjaid? Ennek örülök.”²⁸⁹

²⁸⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 618.

²⁸⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 618.

²⁸⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 618.

²⁸⁹ MTA, Ms4620/141/36 és 38 jelzet

„A darabnak férjem volt első kritikusa”²⁹⁰ – fűzte egy interjúban mindezekhez hozzá Harnos Ilona, majd megjegyezte, hogy mindent pontosan férje regénye alapján készített. Érdekes adalék, hiszen erről is beszámol egy másik beszélgetés során Kosztolányiné, hogy tervek szerint a magyarországi bemutatót követően rövidesen külföldi színházi előadásokra kerülhet majd sor, sőt, számunkra még ennél is izgalmasabb kérdés, hogy Harnos Ilona szerint ekkor már megvették a regény megfilmesítésének a jogát is.²⁹¹ Bárdos Artúr, a Belvárosi Színház igazgatója az őszi évad első bemutatójának szánta a darabot, amelyet végül 1937. február 12-én vittek színre. Kosztolányiné és Lakatos László (akiről egyébként nem tudjuk pontosan, hogy miért került ilyen meghatározó helyzetbe) kéziratai néhány ponton eltérnek Kosztolányi korábbi verziójától. Akad mindkettejükénél olyan szereplő, akinek tulajdonképpen színesítik, árnyalják a karakterét, külön nevet kap ugyanis Moviszter doktor felesége, őt saját színpadi változatukban „Béby”-nek szólíttatják, ami Veres András szerint egyértelműen Moviszterné lebecsülésének a jele.²⁹²

Katica távozásakor például Vizyné ír Katica cselédkönyvébe, méghozzá egy komoly hazugságot: „Szolgálatában hűséges és megbízható.”²⁹³ Jancsival elsősorban nem az a probléma, hogy lumpol és más nőcskék után rohangál, hanem az, hogy eljegyez valakit. Ebben a szövegváltozatban Anna megmondja Báthorynak, hogy terhes – természetesen Jancsától van a gyerek, azaz Anna mégsem szedte be a „keserű pirulákat” – és meg is tartja a babát, Báthory viszont még ilyen körülmények között is elvonná őt feleségül.

A történet folytatásában estély helyett karácsonyi vacsora van Vizyéknél, ekkor közli Anna Vizynével, hogy terhes, mire vita támad közöttük – Anna ekkor öli meg Vizynét, de csak őt. A befejezés Kosztolányiné változatában egészen váratlan, hiszen Anna a gyilkosság után Moviszterrel beszél, majd ezt követően, az erőteljes motívum felerősítéseként kalácsot süt másnapra. Furcsa és szokatlan, hogy az első színpadi változat plakátjára csupán Lakatos neve került fel, hiszen a végső szöveggönyv lényegét tekintve alig tér el Kosztolányiné korábbi verziójától. A cselekmény Lakatos László történetében leginkább a végén mutat jelentősebb eltéréseket. Miután Anna elkövette a gyilkosságot, megérkeznek a rendőrök, majd hirtelen

²⁹⁰ Sz.N.F., Édes Anna a színpadon: Kosztolányi Dezsőné megírta beteg férje helyett a legkiválóbb Kosztolányi-regény színpadi változatát, Napló, 1936 augusztus 14, 4.

²⁹¹ Sz.N.F., Társszerzés az otthon négy fala között – [Interjú Kosztolányi Dezsőnével], Délibáb, 1936. augusztus 23, 34-35.

²⁹² KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 611.

²⁹³ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 611.

felbukkan Jancsi úrfi is, aki kiáll Anna mellett, minden eszközzel védeni próbálja őt. Miután kudarcot vall és a rend őrei elvezetik Annát, Jancsi „átszellemült, földöntúli nézéssel Anna után bámul”²⁹⁴.

Az első bemutatóra tehát Bárdos Artúrnál, a Belvárosi Színházban került sor 1937. február 12-én, a darab címszereplője Bulla Elma, a rendező Bársony István volt. Az Édes Annát még ugyanebben az évben Szolnokon is előadták.

A mű utóéletéhez szorosan hozzátartozik, az Édes Anna színpadi változatának tulajdonképpen a mai napig számos bemutatóját ismerjük. 1982-ben például, a Budapesti Gyermekszínház is repertoárjára tűzte a darabot, Korcsmáros György rendezésében. Ismerünk ugyanakkor átiratokat is, 1983-ban például Gyurkovics Tibor szövegkönyve alapján játszották a darabot Veszprémben, a Petőfi Színházban, Horvai István rendezésében, de egy későbbi átírat fűződik Tasnádi István nevéhez is, akinek a Győri Nemzeti Színház számára 1999-ben készített alkotását Tasnádi Csaba rendezte. A közelmúltban, 2006-ban Debrecenben, a Csokonai Színházban Soós Péter állította színpadra, Thúróczy Katalin munkáját, 2008-ban pedig Veszprémben, a már említett Petőfi Színházban, Valló Péter rendezésében láthatta a darabot a nagyjérdemű közönség.

Az Édes Anna „hangos” adaptálásai²⁹⁵

Szinte nincs olyan műfaj, amelyben ne készült volna adaptáció Kosztolányi regényéből, ennek nyilvánvalóan az Édes Anna népszerűsége az oka. A Magyar Rádió számára készítette Lékay Ottó azt az átíratot, amelyet 1965-ben mutattak be. A rádiójátékot Varga Géza rendezte, ahogy a több, mint két évtizeddel később, 1977-ben megszületett második, máig utolsó, rádiós feldolgozást is. A Felolvasószínház műsorfolyamában sugárzott alkotást a korszak egyik méltán elismert és népszerű színésze, Gábor Miklós olvasta fel.

A rádiójáték mellett a XXI. századra kifejezetten népszerű műfajjává vált a hangoskönyv. Két, ilyen hangos adaptációnak számító munkát ismerünk. Az elsőt, amelyet alapvetően kereskedelmi forgalmazásba szántak, 2008-ban adták ki, ebben Kútvölgyi Erzsébet olvasta fel 460 perc terjedelemben Kosztolányi regényét.

A másik produkció a Magyar Elektronikus Könyvtárért Egyesület gondozásában, az Magyar Elektronikus Könyvtár (MEK)²⁹⁶ internetes felületén is elérhető formában, Sudár Annamária előadásában, 2013-ban készült el.

²⁹⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 614.

²⁹⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 604.

Az Édes Anna mozgóképes adaptációi

Disszertációm korábbi részében kitekintést tettem az adaptáció természetrajzára vonatkozóan, a generális alapelveken túl, különös tekintettel az irodalmi- és a filmnyelv lehetséges kapcsolódásaira, jellegzetes különbségeire. Ebben a részben a következő fejezetet készítem elő, melyben a korábbiak szellemében Kosztolányi Dezső Édes Anna című regényének, valamint az abból készült adaptációknak az összevetésére vállalkozom. Komparatív elemzésem során az alapvető általánosságokon túl, elsősorban a műfajnak, a struktúrának, a narrációnak, a hűségelvnek és a szereplők rendszerének kérdései foglalkoztatnak.

A szakirodalom áttekintése és hosszas átgondolás után arra az elhatározásra jutottam, hogy Édes Anna-adaptációnak Fábri Zoltán mozifilmjét és Esztergályos Károly tévéjátékát tekintem. Akkor értelmezhető leginkább ez az elhatározás, ha szemügyre vesszük a további felmerülő lehetőséget. Pacskovszky József A vágyakozás napjai címmel készített alkotását számos, később kifejtendő ok miatt, valójában nem nevezhetjük adaptációnak, éppen ezért nem tárgya munkámnak sem. Az Édes Annából készült filmek talán nem a leginkább „tökéletes” adaptációk, bizonyára könnyen találunk jobban sikerült műveket, ugyanakkor olyan tanulmány nem található a szakirodalomban, amely a regény és a filmek alapos értelmezését, továbbá komparatív elemzését megtenné.

Kosztolányi regényéről, ahogy az a legújabban megjelent kritikai kiadásból²⁹⁷ is egyértelmű, nagyon sokrétű és alapos cikkek, tanulmányok születtek, szerteágazó megközelítési kerettel és irányzattal. Elemezték az Édes Annát önmagában, de az életműben elfoglalt és betöltött szerepe alapján is, különféle nézőpontokból, például a strukturalizmus és hermeneutika módszereinek segítségével. Az értelmezés olykor a teljes történetet érintette, a szereplők rendszerével együtt, de előfordult az is, hogy csak bizonyos karakterekre, jellemekre vonatkozott. A száznál is több megközelítés befogadásának egyik tanulsága éppen az lehet, hogy nehéz egészen újszerű olvasattal előállni a mű értelmezése során, ugyanakkor mégis akadnak témák – például Moviszter alakjának kérdése, vagy éppen a szerző szerepvállalásának ügye, amely egyértelműen a recepció része –, melyeknek megítélése a mai napig élénk vitákat generál.

²⁹⁶ www.mek.oszk.hu

²⁹⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), a kötetet szerkesztette és a jegyzeteket készítette VERES András, Kalligram, Pozsony, 2010.

A filmekkel azonban egészen más a helyzet. A rendező megszólaltatása mellett, azaz az interjúkon túl²⁹⁸, Fábri filmjéről nagyon kevés önálló elemzés született, a legtöbb ismertetés vagy rövid áttekintés.²⁹⁹ (A bemutató után, a korabeli sajtóban megjelent kritikák, beszámolók tökéletesen átláthatók – például a Filmintézet könyvtárában –, ám ezeknek az írásoknak a túlnyomó része elsősorban történeti aspektusban lehet hasznos, a film értelmezését egyáltalán nem segítik.) A legjelentősebb és leginkább használható megközelítések általában nem önmagában, hanem más alkotásokkal összevetve értekeznek Fábri munkájáról. Más tehát a rendező elv, többnyire az adott magyar filmtörténeti korszakot részletesen áttekintő ismertetések és történeti tárgyú munkák foglalkoznak a mozifilmmel, de előfordul az is, hogy a tematika (például a cselédsors, szolgasors ábrázolása) válik közös nevezővé.³⁰⁰ Az értelmezés negyedik típusa, amikor a rendező életművének bemutatása alkalmával olvashatunk a film keletkezésének körülményeiről, kiegészítésként akár esztétikai megítélésről is.³⁰¹

Esztergályos Károly tévéfilmjének értelmezésekor még ennél is kisebb a rendelkezésünkre álló adatbázis, sokkal szűkebb a recepció, alig találunk elemzést, értelmezést.

Mindezek ismeretében, azaz a komplex elemzés hiányában, éreztem tehát hasznosnak és megfelelő célnak egy olyan munka elkészítését, amelyben az adaptáció jelenségének tárgyalása után (áttekintő jelleggel, nem egy új elmélet megalkotásának a szándékával) a művek keletkezéstörténeti összefüggéseivel foglalkozom, (korszak, stílus, műfaj), majd konkrét összehasonlító elemzésekkel vetem össze a regényt a filmekkel és a filmeket is egymással. Ilyen elemzéssel ugyanis korábban nem találkoztam. A megfogalmazott igényben, azaz, hogy a témában szükség van egy összefoglaló, szintetizáló, tudományos igényességgel és ismeretterjesztő szándékkal megírt munkára, bizonyára szerepet játszik a középiskolai oktatásban szerzett tapasztalatom is.

²⁹⁸ interjú: ZALÁN Vince, Etikai parancs és történelem – Beszélgetés Fábri Zoltánnal, Filmvilág 1982/2.

²⁹⁹ rövid önálló elemzés: PÁPAI Zsolt, Édes Anna (1958)

<http://www.magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/edes-anna-1958-filmtortenet-elemzes.html>

³⁰⁰ a korszak ismertetése: FAZEKAS Eszter, A magyar film fő tendenciái (1945-1979), Filmkultúra

<http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/fazek.hu.html#4>

tematika: GELENCSÉR Gábor: Szolgasorsok, Apertura, Egy irodalmi motívum filmtörténete

http://apertura.hu/2011/nyar/gelencser_szolgasorsok_egy_irodalmi_motivum_tortenete

HORVÁTH Beáta, „...Ezekkel a vándorló képekkel...”, A magyar film és az irodalom kapcsolata = Nézőpontok, motívumok - irodalmi témakörök, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2001.

³⁰¹ MARX József, Fábri Zoltán, Vince, Budapest, 2004.

Kosztolányi Dezső regényéhez képest Fábri Zoltán és Esztergályos Károly alkotása is kihagyásos alakzatú, hiszen a regényben olvasható keretes szerkezeti egység elmarad belőlük. A jelenségnek elsősorban az lehet a magyarázata, hogy a Kosztolányi személyéhez erőteljesen köthető, kifejezetten szubjektív és határozottan perszonalizált kezdés és befejezés semmiképpen sem jelentett többletet a rendezőknek, ilyen módon tehát adaptált értelmezéseik számára azok tulajdonképpen fölöslegessé is váltak. Ezért érezhették úgy, hogy a fabula feltárásának nem járulékos része az első és az utolsó fejezet. Sőt, amint tudjuk, elhagyják a tárgyalást is, hiszen mindkettejük rendszerében kifejezetten Anna története áll a középpontban. A feldolgozások eredeti forrástól való eltérése tökéletesen illusztrálja az irodalmi és a filmes nyelv alapvető különbségeit, ahogy az is, hogy Anna bemutatása során Fábri és Esztergályos számára is teljesen természetes az elszakadás a regény cselekményétől.

Kosztolányi gesztusa valódi irodalmi hatáskeltés és alakzat, rengeteget közöl Annáról, sokat és jelentősen beszélgeti szereplőit Anna érkezése kapcsán, de magát a „főhőst” – aki nem is hős, sokkal inkább „antihős”, bizonyos tekintetben szervesen illeszkedve a XIX. század második felének epikai és drámai hagyományához –, csak a regény egyharmada után, késleltetve mutatja be.

A próza számára ez valóban izgalmas kísérlet, bevett fordulat, ám a film nézője egy ilyen figura esetében valószínűleg nem győzné kivárni annak felbukkanását. Ennek megfelelően Fábri és Esztergályos is él a szerkezet megváltoztatásának lehetőségével, hiszen Édes Anna mindkét adaptációban a regényben érzékeltnél „mérhetően” korábban feltűnik már a színen. A rendezők értelmezésének egyúttal természetesen az is a következménye, hogy Anna személyiségét is Kosztolányitól eltérően, részleteiben is másként ábrázolják.

Fábri – az ebben az alkotásában kifejezetten – rá jellemző módon montázsaival, expresszív jeleneteivel gyorsítja fel Anna filmbeli megjelenését, míg Esztergályos főként kihagyásokkal, egy-egy rész gyors lezárásával. Természetesen segíti őt ebben munkájának speciális szerkezete, hiszen a pikareszk regényekre emlékeztető alcímek könnyebben tagolják a történetet, így kevésbé feltűnő egy-egy jelenetsor elfeledése.

A cselekményt – azaz Kosztolányi eredeti fabuláját – értelemszerűen mindkét rendező úgy rostálta, úgy alakította, ahogy koncepciójának megfelelően szüksége volt rá. Ezért csökkenhetett egy-egy szereplő jelentősége és feltűnésének gyakorisága a filmekben, ezért is kerülhetett sor valakinek a teljes mellőzésére. A regény és a filmek általános összevetésekor világosan látszik, hogy a különbségeknek részben a két eltérő művészeti ág jellegéből adódó, formanyelvi okai vannak, másfelől azonban az alkotók értelmezései állnak az eltérések mögött,

azaz részükről egyfajta tudatos befogadói attitűd nyilvánul meg bennük. Szerkezetileg tehát alapvető az eltérés a vizsgált adaptációk és a regény között, de a narráció különbsége is visszavezethető az irodalom és a film kifejezőmódjának különbségeire.

Fábri filmje egész estés mozifilm, Esztergályosé tévéfilm. A műfaji különbség több szinten értelmezhető. Egyfelől természetesen alapvető az eltérés a két műfaj között, hiszen a kifejezőmód, a helyszínválasztás, a narráció, a dramaturgia is egészen más egy mozifilm és egy tévéfilm esetében. Az Édes Anna történetéből a mozifilm sokkal több cselekményt ábrázol külső helyszíneken, nem érezzük a műfajtól idegennek Fábri jellegzetes montázsainak rendszerét sem (például Anna takarítása, majd lázálma), és Fábry színészvezetése is sokkal nagyobb terekben érvényesül. Gyakran használ nagytotalokat, totalokat, amelyek a másik alkotásból szinte teljesen elmaradnak.

Nehezen képzelhető el például egy tévéfilmben az elején látható jelenetsor, amikor a Tatártól hazatérő Viza megtorpan a lépcső alján, majd Drumáékkal beszélget, miközben a háttérben feltűnik a házmaster, Ficsor. Hasonlóan összetett beállítást látunk a film befejezésekor, ahogy Annát az ajtón kívül várja a tömeg, majd elkísérik a karhatalom emberei, végül pedig mindenki elhagyja a házat.

A tévéfilm főként belső helyszíneken játszódik, ezért is hasonlít sokkal inkább egy kamaradarabra, számottevően zártabb tereket ábrázol, a szereplőket sem mozgatja annyira bonyolult szerkezet alapján a rendező, elsősorban a közeli, félközeli plánok dominálnak, de a nagyon közeli, azaz premier plánok elmaradnak, az a nagy távolság miatt (nagytotal-premier plán dinamizmusa) inkább a mozifilm eszközrendszerének része. A tévéfilmben elfogadjuk – hiszen alkalmas stíluseszköz – a főcím alatt felvonultatott fényképes áttekintést, sőt úgy érzem, Esztergályos zenei választásai is inkább ebben a közegben működő kellékek. Esztergályos Károly saját bevallása szerint leginkább az operatóri munkában, a plánozásban tért volna el korábbi elképzeléseitől, ha mozifilmet készített volna.

Általánosságban igaz, hogy a mozifilm nagyobb szabadságot ad, egy tévéfilm pedig kevésbé tér el az adaptált alkotás történetétől, azaz talán könnyebben hűséges a tévéfilmes adaptáció, de természetesen ez elsősorban az alkotó személyétől és szándékától függ. Komoly különbségnek érzem a filmek utóélete szempontjából – ez leginkább befogadás-elméleti szempont lehet – az elkészült alkotások bemutatásának közegét is, azaz a filmszínházat, a mozit és a televíziót is.

Ahogy korábban említettem, kérdés lehet, hogy Pacskovszky József A vágyakozás napjai című filmjét Édes Anna adaptációnak tekintjük-e, vagy sem. Azt gondolom, hogy az

alkotás nem a Kosztolányi-regény adaptációja, miközben nyilvánvalóan hatott a rendezőre maga a történet. A megtévesztő hasonlóságot leginkább egy modernkori cseléd lány adja, akit Annának hívnak, és aki szintén nem beszél sokat, de ő azért nem, mert néma. Vélhetően erősíti a kötődést a stilizált fekete-fehér kópia is. Egészen más azonban a tér és az idő, más a viszonya a gazdáival – nekik is meglehetősen furcsa a kapcsolatuk egymással –, másféle szerelemmel találkozunk. Nyilván ezekre is gondol a rendező, amikor Kosztolányié helyett leginkább Bergman *Jelenetek egy házasságból* című filmjéhez közelíti saját alkotását.

Amennyiben mégis szükséges, akkor a disszertációban elfogadott, Vajdovich Györgyitől átvett terminológia alapján Pacskovszky József filmjét mindenképpen az interpretáció – amely teljesen elrugaszkodik ugyan az eredeti irodalmi alapanyagtól, ám mégis felismerhető marad benne maga a forrás – és a kölcsönzés - az ilyen filmek és alkotóik számára a szöveg „pusztán” inspiráció – közé helyezném. Érzésem szerint tehát Pacskovszky izgalmas alkotása elsősorban nem adaptáció, ha azonban mindenképpen ragaszkodunk a kategorizáláshoz, akkor leginkább kölcsönzésnek tekinthető.

Kosztolányi műveinek filmes adaptálásai

Nem pusztán érdekes, de tanulságos is, ezért mindenképpen külön figyelmet érdemel annak a vizsgálata és áttekintése, hogy kik adaptálták Kosztolányi műveit, azaz rendezők, Fábri Zoltán mellett kik készítettek még filmet Kosztolányi novelláiból, regényeiből. Érdeklődésünk köre természetesen az 1945 utáni nagyjátékfilmekre terjed ki.³⁰²

A szakirodalom áttekintése során 1958 és 2009 között tizenöt filmmel találkozunk, amelyből nyolc játékfilm. A nyolc játékfilmet összesen öt rendező jegyzi, Fábri mellett Ranódy László, Molnár György, Pacskovszky József, Gárdos Péter. Minden kétséget kizáróan kijelenthetjük, hogy az egyik legjelentősebb feldolgozó Fábri kortársa, Ranódy László, aki a *Pacsirta* és az *Aranysárkány* mellett tévéfilmeket is készített Kosztolányi műveinek felhasználásával. Az alábbi táblázatban azt összegeztem, hogy Kosztolányi irodalmi alkotásai közül konkrétan melyekből, milyen címmel készítettek játék- vagy tévéfilmes adaptációt.

³⁰² GELENCSÉR Gábor, *Forgatott könyvek, Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben*, Apertúra
forrás: <http://apertura.hu/2006/tel/gelencser/index.html>

IRODALMI SZÖVEG				FILMES ADAPTÁCIÓ			
szerző	cím	műfaj	évszám	rendező	cím	műfaj	évszám
Kosztolányi Dezső	<i>Édes Anna</i>	<i>regény</i>	1926	Fábri Zoltán	<i>Édes Anna</i>	játékfilm	1958
Kosztolányi Dezső	<i>Pacsirta</i>	<i>regény</i>	1924	Ranódy László	<i>Pacsirta</i>	játékfilm	1963
Kosztolányi Dezső	<i>Aranysárkány</i>	<i>regény</i>	1925	Ranódy László	<i>Aranysárkány</i>	játékfilm	1966
Kosztolányi Dezső	<i>Kínai kancsó</i>	<i>elbeszélés</i>	1936	Ranódy László	<i>Kínai kancsó</i>	tévéfilm	1973
Kosztolányi Dezső	<i>Fürdés</i>	<i>novella</i>	1936	Ranódy László	<i>Fürdés</i>	tévéfilm	1973
Kosztolányi Dezső	-	-	-	Sántha László	<i>Alfa</i>	kisjátékfilm	1975
Kosztolányi Dezső	<i>A kulcs</i> <i>Fürdés</i> <i>Kínai kancsó</i> <i>(Tengerszem)</i>	<i>novella</i> <i>novella</i> <i>elbeszélés</i>	1936	Ranódy László	<i>Színes tintákról álmodom</i>	játékfilm	1980
Kosztolányi Dezső	-	-	-	Esztergályos Károly	<i>Hajnali párbeszéd</i>	tévéfilm	1986
Kosztolányi Dezső	<i>Édes Anna</i>	<i>regény</i>	1926	Esztergályos Károly	<i>Édes Anna</i>	tévéfilm	1990
Kosztolányi Dezső	-	-	-	Cselényi László	<i>Kanári</i>	tévéfilm	1993
Kosztolányi Dezső	<i>Esti Kornél</i>	<i>novella-füzér</i>	1933	Pacskovszky József	<i>Esti Kornél csodálatos utazása</i>	játékfilm	1994
Kosztolányi Dezső	<i>A rossz orvos</i>	<i>kisregény</i>	1921	Molnár György	<i>A rossz orvos</i>	játékfilm	1995
Kosztolányi Dezső	-	-	-	Molnár György	<i>Tavaszi, nyári, őszi</i>	tévéfilm	2007
Kosztolányi Dezső	<i>Tréfa</i>	<i>novella</i>	1912	Gárdos Péter	<i>Tréfa</i>	játékfilm	2009

Kosztolányi Dezső	<i>Édes Anna</i>	<i>regény</i>	1926	Pacskovszky József	<i>A vágyakozás napjai</i>	játékfilm	2009
----------------------	------------------	---------------	------	-----------------------	--------------------------------	-----------	------

Mivel a korszakban Fábri mellett egyértelműen Ranódy László a másik jelentős Kosztolányi-feldolgozó, ezért mindenképpen érdemes megvizsgálnunk Ranódy életművében az adaptáció megjelenését, hiszen azt tapasztaljuk, ahogy Fábri esetében is, hogy Ranódynál is kiemelt szerepet kaptak az irodalmi alapanyag felhasználásával készült munkák. Ranódy László pályája kezdetétől irodalmi érdeklődésről tett tanúbizonyságot, Fazekas Mihály Ludas Matyi című elbeszélő költeményén kívül főként nyugatos szerzőket adaptált. Illusztris repertoárjában Kosztolányi Dezső mellett Babits Mihályt, Móricz Zsigmondot, Illyést találjuk, bár a nyugatosként induló Illyés Gyula filmregénye már a Nyugat utáni korszakban keletkezett, ráadásul ideológiai szempontból semmiképpen sem találó őt „nyugatosnak” nevezni, hiszen elsősorban népi íróként tartjuk számon, amint Darvas Józsefet is, aki szintén ebben a korszakban élt és alkotott, és a feldolgozott művei is ekkoriban keletkeztek.

Több mint érdekes tehát, hogy a korszak talán két legjelentősebb adaptálója, Fábri Zoltán és Ranódy László számára is kiemelt jelentőségű a saját korukat megelőző irodalomtörténeti időszak, amit a szakirodalom „Nyugat és kora”-ként említ. Egyfelől teljesen nyilvánvaló, hogy az említett korszak a magyar irodalom egyik fénykora, ha egyáltalán mérhető valahogy ez a szempont, sem korábban, sem azóta nem bírt ekkora jelentőséggel magyar író, költő és irodalmi alkotás. Érthető tehát, ha a korszak művei vonzóak és csábítóak szellemi-intellektuális értelemben, hiszen kihívást jelentenek.

A „nyugatosok” megfilmesítésére másfelől az lehet a magyarázat, hogy a nehezen megítélhető, olykor kifejezetten provokatív kortárs szerzőkkel szemben mindenképpen előnyt jelentett egy olyan alkotó és alkotás, amelyik semleges – vagy legalább megpróbált annak tűnni – a cenzúra számára, ha másért nem, talán az időbeli távolság okán. Mint azt már említettük, Fábri Édes Annája előtt Kosztolányi ugyan tiltólistás szerzőnek számított, ugyanakkor az Édes Anna történetének és cselekményének „fehérterroros” értelmezése, a kommün bukása utáni figurák negatív ábrázolása és elítélése mindenképpen elfogadhatóvá tette a regényt. Sőt, a jelek szerint az adaptálás elősegíthette és felgyorsíthatta a szerző rehabilitálásának a folyamatát is. Az esztétikai és művészi érdeklődésen túl tehát minden bizonnyal az is szerepet játszott a Nyugat korának népszerűségében, hogy a hatalom elfogadható alapanyagnak gondolta, azaz

engedte, olykor propagálta, támogatta a céljainak megfelelő, számára értelmezhető szerzők műveinek megfilmesítését.

Az eddigiekből teljesen egyértelműen és logikusan következhet a kérdés, hogy az említett párhuzamok mellett milyen eltéréseket találhatunk Fábri és Ranódy adaptációiban, főként a Kosztolányi művekkel összefüggésben. Közhely, de természetesen igaz, hogy a két rendező stílusa alapvetően eltérő. Míg Fábri ábrázolása az Édes Annában elsősorban realista és tárgyilagos, addig Ranódy filmjeiből (Pacsirta, Aranysárkány) sokkal nosztalgikusabb hangulat árad, a filmek atmoszférája sokkal inkább illik Mikszáth vagy Jókai világához. Az Aranysárkány esetében ráadásul a főszereplő, Mensáros László átütő játéka is sokat jelent a siker szempontjából. Másfelől Ranódy sokkal hűségesebb Fábrinál a Kosztolányi szövegekhez. Természetesen a filmek közötti különbségek legfontosabb oka maga a szerző, Kosztolányi Dezső, hiszen alkotásainak sokfélesége és különbözősége szinte lehetetlenné is teszi a teljes összevetést. Disszertációmnak azonban semmiképpen sem lehet elődleges feladata, hogy a különféle Kosztolányi-adaptációkat összevesse, erre talán a későbbiekben teszek majd kísérletet.

Az Édes Anna legendárium – az irodalmi szöveg és a mozgóképes adaptációk komparatív elemzése

Keletkezéstörténet

A Fábri-film születésének körülményei³⁰³

Fábri filmjének keletkezéstörténeti feltárása többféle szempontból indokolt. Szükség van erre egyfelől azért, amiről korábban már többször is esett szó, tudniillik a film a Kosztolányi-rehabilitáció egyik fontos eleme, továbbá a regény „újraanonizálásának” lényeges előzménye. Másfelől azért, mert a rendező, Fábri Zoltán életművében is érdemi helyet foglal el ez a munka, harmadrészt, mert egy, a regény cselekményének idejéhez hasonlóan terhelt történelmi korban keletkezett az alkotás.

Mindenképpen magyarázatra szorul azonban még az, hogy miért éppen Fábri Zoltán alkotása került ilyen kiváltságos helyzetbe, és Esztergályos Károly filmjének esetében miért marad el az áttekintés. Azért nem tartom releváns szempontnak mindezeket a tévéfilm kapcsán vizsgálni, mert azt valójában a korábban felvázolt tényezők egyike sem teszi indokolttá: sem a rendező életműve, sem a keletkezés ideje, sem a mű regényhez való kapcsolódása. Bár Esztergályos filmje is fontos – a két korábbihoz képest talán kevésbé – történelmi korszakban készült, mégsem gondolhatjuk azt, hogy a rendszerváltás – akár közvetett, akár közvetlen módon – meghatározta az adaptálás tárgyát vagy akár annak tényét is, ahogy természetesen a tévéfilm értelmezési keretét sem befolyásolta különösebben. Ezt a teóriát és összefüggést egyébként maga a rendező, Esztergályos Károly is megerősítette.³⁰⁴ Ezzel szemben Fábri alkotására mindkettő igaz.

Az ötvenes évek közepére a magyar filmgyártást is elérte a konszolidáció, azaz kevésbé bürokratikusán, ráadásul egyre több alkotás készült, szervezettebbé és szakszerűbbé vált a filmkészítés folyamata. Minden bizonnyal a Nagy Imre-kormány törekvéseinek következménye, hogy 1953 után egyre jelentősebb szociográfiai igényű és valós társadalmi problémákat is boncolgató művek készültek.³⁰⁵ 1955-től, egészen az '56-os forradalomig az említett érdeklődés egyre konkrétábbá vált, sőt, erőteljesen politikai-közéleti színezetűvé alakult.³⁰⁶

³⁰³ FÁBRI Zoltán, Édes Anna, 1958.

³⁰⁴ FÁBIÁN LÁSZLÓ, Interjú Esztergályos Károllyal, 2011. november 29, kézirat.

³⁰⁵ 1953-54 körül készült például FÁBRI Zoltán Életjel, VÁRKONYI Zoltán Simon Menyhért születése, MAKK Károly Liliomfi és MÁRIÁSSY Félix Rokonok című filmje.

³⁰⁶ Ekkoriban készült GERTLER Viktor Gázolás, FÁBRI Zoltán Kőrhinta valamint Hannibál tanár úr vagy éppen MÁRIÁSSY Félix Egy pikoló világos című mozija.

Nem pusztán a gyártás, de a terminológiai, szerep- és státuszközpontú diskurzus is megindult 1953 után, hiszen a szakirodalom tanúsága szerint közbeszéd tárgya lehetett például a rendezői attitűd vagy éppen a film művészetként való elismerésének kérdése.³⁰⁷

Ezt az egyre szabadabbá váló helyzetet és légkört „zavarta meg” az 1956-os forradalom bukása utáni hatalomkoncentráció, amelynek következtében a filmgyártásban is kényszerű szünet és visszaesés következett. Ahogy az irodalmi alkotások terén, úgy a mozinál sem engedhette meg magának a hatalmát erősíteni és stabilizálni kívánó vezetés, hogy kifejezetten rendszerellenes alkotások szülessenek. A cenzúra és a szigor tehát ismét visszatért, továbbá az egyébként is állami kézben lévő filmgyártás lehetőségei a korábbiakhoz képest jelentősen szűkültek.

Elindult tehát egy folyamat, amely a filmgyártás decentralizálását igyekezett elősegíteni, másrészt, ezzel párhuzamosan és ezzel teljesen összhangban, kialakult egy önkormányozott teremtő szabályozás, azaz a cenzorok megkerülése nélkül semmilyen alkotás nem készülhetett el. Olyannyira igaz mindez, hogy még a forradalom előtt megkezdett munkák jelentős része – nyilván elsősorban a cenzornak, azaz a hatalomnak nem tetsző művekről van szó – dobozban végezte.³⁰⁸

Így járt '57-ben Várkonyi Zoltán (*Keserű igazság*), Banovich Tamás (*Eltűszentett birodalom*) és Kalmár László (*A nagyrozsdási eset*) egy-egy filmje is, a Politikai Bizottság szeptemberi döntését követően³⁰⁹, de bebörtönözött szerző vagy színész miatt is maradtak el bemutatók, sőt, olyan mű is akadt, amely ugyan eljuthatott a magyar nézőkhöz, de a kópiát és a forgalmazást nem engedték külföldre.³¹⁰ A helyzet bonyolultságát és a rendszer bizalmatlanságát talán az a példa bizonyítja a legjobban, hogy egy filmet ugyan bemutathattak, de egy időközben nemkívánatossá vált szereplő jeleneteit újratorozták egy másik szereplővel. Az időközben disszidáló és ezért külföldön maradt Puskás Ferenc helyett Hidegkuti Nándor került Keleti Márton *Csodacsatár* című filmjébe.

³⁰⁷ A témáról pontosabban és bővebben:

VARGA Balázs, *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957–1963*, doktori disszertáció, ELTE, 2008, 17-22.

³⁰⁸ VARGA Balázs, i.m. 19.

³⁰⁹ A nagyrozsdási esetet bemutatójára 1984-ben, a *Keserű igazság*éra 1986-ban, míg az *Eltűszentett birodalom*éra csupán a rendszerváltás után, 1990 novemberében kerülhetett sor.

³¹⁰ VARGA Balázs, i.m. 31.

„Az 1957-es év cenzúrahulláma nem pusztán azért érdekes, mert igen sok filmet érintett, hanem azért is, mert megfigyelhető benne a filmirányítás technikáinak változása és differenciálódása is. Ebből a szempontból – Kitzinger Dávid tipológiáját átveve – négy módszer különíthető el: a betiltás (*Keserű igazság*, *A nagyrozsdási eset*, *Eltűszentett birodalom*), az átalakítás (*Csodacsatár*), a forgalmazás- és bemutatáspolitikai (Báránfyelhők, *Játék a szerelemmel*), illetve a filmek fogadtatásának befolyásolása, a filmkritika útján történő orientáció (*Külvárosi legenda*).” – idézi fel a jelenséget Varga Balázs.³¹¹

A korai Kádár-korszak hatalmasságainak részéről egyfelől tudatos eltávolodást észlelhetünk a Rákosi Mátyás nevével fémjelzett időszak rossz emlékeitől, másrészt saját mitológiájuk megteremtéseként, valamint a kontinuitás okán mindenképpen erőteljes kötődést figyelhetünk meg a Tanácsköztársaság időszakával, valamint a két világháború közötti munkásmozgalmi hagyományokkal. Ennek ideológiai és kulturális összetettségét ábrázolja Kalmár Melinda az '50-es évek második felét is bemutató történeti munkájában:

„A kádárista pártvezetés az előző korszak hiányosságaiból okulva kezdettől fogva törekedett valamiféle komplex kulturális önmeghatározásra; arra, hogy megformáljon valami sajátos, kádárista kulturális és művelődési arculatot, amellyel megkülönböztetheti magát a Rákosi-Révai-féle ideológiai/kultúrpolitikai elképzelésektől, és az erőteljes reform-kommunista értelmiségi nézetektől is. Ugyanakkor mindkettőből meg akarta tartani mindazt, amit a stabil kormányzás szempontjából elengedhetetlenül szükségesnek tartott: az egypárti kommunista uralommal a historikus és rendszerszerű folytonosságot, az ellenzék rendszerkritikájából pedig a reformeszmék és javaslatok átalakított, integrált töredékeit.”³¹²

Az Édes Anna esetében is igaz, hogy az irodalmi szöveg adaptációja tökéletesen alkalmas lehet az egyértelmű aktualitások elkerülésére, másfelől a regényt cselekménye éppen a Tanácsköztársaság idejére helyezi. Kosztolányi ugyan problémás szerző, de ne feledjük, hogy néhány évvel később, 1963-ban már engedélyezték az Édes Anna újbóli kiadását, amiben a filmnek is lehetett némi szerepe, hiszen a mozi a kényes kérdéseket igyekezett kerülni, de tulajdonképpen történelemfelfogását tekintve sem szállt szembe a rendszer ideológiájával, a Tanácsköztársaság iránti nosztalgiájával. Teljesen ideálisnak bizonyult tehát a kiválasztott alkotás. Így emlékszik erre vissza Bacsó Péter, Fábri adaptációjának társ-forgatókönyvírója:

³¹¹ VARGA Balázs, i.m. 33.

³¹² KALMÁR Melinda, *Ennivaló és hozomány – A kora kádárizmus ideológiája*, Magvető, Budapest, 1998, 135.

„Talán az én fejemből pattant ki az ötlet, amit elsősorban Törőcsik Mari személye szuggerált, hogy itt volt egy fölfedezett, nagyszerű ifjú színész, akire borzalmasan passzolt az Édes Anna figurája. [...] A hatalom örült is a választásnak, hogy Fábri Zoli egy ilyen semleges témába, egy klasszikus regénybe fog bele. Ahogyan visszaemlékszem, amikben egy kicsit eltért a film Kosztolányitól, azok a bevezető képsorok, ami egy kicsit >>hommage<< a Tanácsköztársaságnak, szóval nem az az ironikus ábrázolás, mint a könyvben, hanem patetikusabb, meghajlás a Tanácsköztársaság emléke előtt.”³¹³

Fontos adalék azonban ehhez, hogy amint már említettük, a Hannibál tanár úr sikere után – Karlovy Vary-ban megnyerte a filmfesztivált – Fábri 1957-re elkészült Bolond április című alkotása a cenzúra következtében dobozba került. A hatalom jobbnak látta, ha nem a „feledésre szánt” filmmel, hanem az előző munka sikerével foglalkoznak, annál is inkább, mert a rendezőt érhetően megviselte a betiltás ténye, olyannyira, hogy bele is betegedett, leesett a lábáról, végül egy három hónapos terápiának köszönhetően, amely főleg pihenésből és fekvésből állt, sikerült felépülnie szívizomgyulladásából.³¹⁴ Azt is tudjuk, hogy Fábri Zoltánt mindeközben külföldi felkérés is várta, amelyre azonban addig nem akartak neki engedélyt adni, amíg az eredeti „megrendelést” nem teljesíti.³¹⁵

Fábri előtt tulajdonképpen csupán egyetlen út állt a „túlélés” reményében: filmet készíteni Kosztolányi Édes Anna című regényéből. A szakirodalom is igazolja Bacsó állításait, valóban ő javasolhatta Fábriknak a mű adaptálását, ám a rendező számos ponton – főként dramaturgiai szempontból és a társadalmi csoportok bemutatásával összefüggésben – változtatott a megkapott anyagon és koncepción. Bacsó Péter így emlékszik vissza a helyzetre, néhány konkrét példa kiemelésével:

„Volt egy pontos forgatókönyv [...]. Fábri nagyon aprólékos, pillanatnyi pszichológiai motivációt adott annak, amíg a lány a kést a kezébe veszi, és megöli Vیزیéket. Az én véleményem az volt, hogy ez inkább olyan, mint amit a francia regény >>action gratuit<<-nek nevez, a váratlan, a látszólag indokolatlan cselekvés, de egy olyan cselekvés, amit Anna egész élete indokol: tehát Vizynétől Jancsikáig minden, amit eddig átélt, a megaláztatás és a szenvedés. Ha jól emlékszem, Fábri bevágott madarakat, meg a kést külön, tehát nagyon gondosan összerakott képi, pszichológiai indoklást adott ennek a gyilkosságnak. Ezzel én akkor nem értettem egyet, de hát ő rendezte a filmet, úgyhogy az ő döntése győzött ebben a dologban.

³¹³ KISS Wanda, Interjú Bacsó Péterrel, Budapest, 2008. március 29., kézirat.

³¹⁴ MARX József, Fábri Zoltán, Vince, Budapest, 2004, 104-105.

³¹⁵ Marx forrása Révész Miklós, a Filmgyár akkori főigazgatója. MARX József, Fábri Zoltán, i. m. 105.

Ehelyett én inkább úgy képzeltem volna el, hogy mindez teljesen váratlanul történjen, de a néző mégis megértse ezt a gyilkosságot, mint ahogy Kosztolányi is csinálta.”³¹⁶

Fábri magát Édes Annát is egészen másként ábrázolja, ugyanis értelmezi, saját képére formálja a cselédlányt. Az, ami a regényben talány, elgondolkodtató kérdés, az Fábri szerint a filmben nem „maradhat titokban”. Hatni kell a nézőre, magyarázni kell neki, előre kitalált és pontosan körülhatárolt karaktereket kell számára mutatni: „Kívülről-belülről mutatjuk Annát – kinines lázalmait is, ezekben felfluoreszkálnak a láz torzító nagyításában a szörnyű terhek (sic!), amelyek szorítják.”³¹⁷

Ezzel a gesztussal Fábri Zoltán, így tehát maga a film nagy vitát generált. A Filmvilág hasábjain 1959-ben többen bírálták őt a pontatlan, ugyanakkor erősen túlzó ábrázolás miatt. Fábri sem bánt kíméletesen önmagával évtizedekkel később, amikor a következőket írta:

„Itt én – azt hiszem – talán mértéket tévesztettem, s kissé túladagoltam Anna pszichológiai montázsait, s ez talán nem vált a film javára.”³¹⁸

Milyen érdekes is ez a párhuzam, talán nem pusztán egyszerű és általános alkotás-lélektani folyamat. A regény szerzője Kosztolányi Dezső egy évtizeddel a megjelenés után, a színpadi átirat készítése során számos ponton „újrágondolja” eredeti szövegét, s tulajdonképpen ezt teszi filmjével kapcsolatban, néhány évtizeddel később a rendező, Fábri Zoltán is. Máshol erőszakossággal vádolja magát az expresszivitás és a pszichológiai montázsok alkalmazása miatt, ám, ha megértjük koncepciója alapjait, azaz elfogadjuk azt a hatásmechanizmust, amit ő kínál számunkra, akkor talán értelmet kaphat a gyakran alkalmazott kihagyás is. Nem pusztán a történet folyamatában, de a gyilkosság utáni ábrázolás hiányában is. Fábri ugyanis ezekkel a vizuális utalásokkal annyira egyértelművé teszi Anna ösztönösségét és a rá gyakorolt pszichés hatásokat, hogy tulajdonképpen – az ő rendszerében – nem maradunk le semmiféle érdemi cselekményről, amikor a regényben a tárgyalásról esik szó, mert a rendező számára a címszereplő a fontos, az, ahogy felépítette a nézőben a karakterét és a jellemét. Szerinte tárgyalás nélkül is egyértelmű, hogy mi lesz Anna sorsa, és azt üzente nézőjének, hogy a folytatásnál sokkal lényegesebb az előzmények tökéletes ábrázolása és befogadása.

„Azt sugallta, hogy fel fogják akasztani, s ez számára elegendő volt, hiszen a tett elkövetésének magyarázata is világos: Anna tudata – a fokozódó megaláztatások hatására – egy pillanatra elborult.”³¹⁹

³¹⁶ KISS Wanda, Interjú Bacsó Péterrel, Budapest, 2008. március 29., kézirat.

³¹⁷ A rendezőt idézi: MARX József, Fábri Zoltán, i. m. 106.

³¹⁸ A rendezőt idézi: MARX József, Fábri Zoltán, i. m. 106.

Hasonlóan emlékezett vissza a forgatókönyvíró, Bacsó Péter, aki azonban néhány fontos szemponttal egészítette ki a magyarázatot:

„A végén a tárgyalásnál azt éreztük, hogy az teljesen fölösleges. A történet a gyilkossággal tulajdonképpen véget is ér. Az már ismétlés, magyarázat, meditáció. Ami a tárgyaláson történik, az már egyszerűen nem fért bele a filmbe. A filmet a másfél óra abszolút keretbe foglalja, még egy és háromnegyed órát ki lehet bírni, de annál többet már nem. Úgy éreztük, hogy ennyi a történet.”³²⁰

Az Édes Annát hivatalosan végül 1958. november 6-án mutatták be, hatalmas ünneplés közepette, hiszen a mozi premierje mellett a filmipar államosításának 10. évfordulója is fokozta az esemény hangulatát.³²¹ Az alkotás nem hozott akkora nemzetközi sikert, mint Fábri korábbi művei, a kritikusok is némileg csalódottan tudósítottak arról, hogy a film Cannes-ból díj nélkül távozott. Az itthoni bemutató és forgalmazás ugyanakkor kedvezett a regény elfogadtatásának, hiszen az elemzések olykor az irodalmi szöveg erényeire is kitértek, s néhány évvel később Kosztolányi műve – húsz esztendő kihagyás után – újra megjelenhetett nyomtatásban.³²²

³¹⁹ MARX József, Fábri Zoltán, i. m. 107.

³²⁰ KISS Wanda, Interjú Bacsó Péterrel, Budapest, 2008. március 29., kézirat.

³²¹ Filmvilág, 1958, október 1, 16-17.

³²² KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás) i.m. 834.

Szerkezet

Kosztolányi regényének és az adaptált filmeknek a szerkezete

Veres András értelmezése szerint³²³ az Édes Anna húsz fejezete, elsősorban a cselekmény kibontakozásának folyamatát figyelembe véve, további öt nagy szerkezeti egységre osztható – továbbiakra, hiszen a fejezetek már önmagukban is szerkesztés, elrendezés következményei, az alkotói szándék egyértelmű megnyilatkozásai.

Az Édes Anna első egységben a közelebbi és a tágabb értelemben vett színhelyek aprólékos bemutatása mellett a regény hőseinek, szereplőinek felvonultatása történik meg, ez a keretet követően, azaz Kun Béla elrepülése után egészen a VI. fejezet végéig tart. Szinte minden fontos és kevésbé fontos szereplő bemutatására sor került az első egységben, legvégül magának a címszereplőnek, Édes Annának is. Ezt követi az a rész, ahol elsősorban Anna új környezetbe való beilleszkedését látjuk, főként azt, ahogyan „kialakul” a kapcsolata Vizynével. Ez a folyamat a szöveg VII. fejezetétől egészen a X. fejezetéig zajlik. A harmadik részben – ez a XI-XIV. fejezetek közötti szakasz – jelenik meg a későbbi cselekményt tovább bonyolító szereplő, Vizyék unokaöccse, Jancsi úrfi, akivel Anna testi kapcsolatba, elsősorban szexuális természetű viszonyba keveredik. A negyedik szerkezeti egységben Anna különféle menekülési lehetőségeiről olvashatunk, majd ezeknek a túlélési stratégiáknak és esélyeknek a folyamatos megghiúsulását látjuk, a visszavonhatatlan katasztrófa bekövetkezésével együtt, a regény XV-XVIII. fejezeteiben. A befejező szakasznak, az Édes Anna utolsó előtti fejezetének – hiszen a végső az elsőhöz hasonlóan a keret része – témája tulajdonképpen a tárgyalásra és az ítélelhozatalra korlátozódik, továbbá ebben találjuk a regény zárlatát és befejezését.

Amint az a regény felépítéséből a felsorolás alapján is világosan látszik, az első és az utolsó fejezet csupán áttételesen része ennek az egységnek. Egyfelől teljesen eltávolodik a cselekménytől, másfelől ezzel az eltávolodással a történelmi távlat és a szerző személyes aspektusa is sokkal jobban érvényesül. Ennek elsődlegesen az lehet az oka, hogy a regény keretes szerkezetű, az első és az utolsó fejezet mintegy körülöleli a regény fabuláját.

Azért is lényeges a regény keretes felépítéséről szót ejtenünk, mert miközben a keret befejezése Kosztolányi számára nyilvánvalóan az önreflexió, részben talán az önirónia egyértelmű eszköze is lehet, amelyben saját politikai és közéleti szerepvállalásával is

³²³ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna, sajtó alá rendezte VERES András, Ikon (Matura klasszikusok), Budapest, 1992.

szembenézhet – ugyanakkor tény, hogy a maga teremtette helyzetben sokkal hatékonyabban és hitelesebben védelmezheti is önmagát –, addig teljesen egyértelmű (talán elsősorban éppen az említett személyes szempontok miatt), hogy az adaptációk rendezőit teljesen hidegen hagyta annak megléte. Éppen ezért nem is emelték saját Édes Annájuk cselekményébe.

A regény története az 1919 júliusától 1920 novemberéig terjedő közel másfél éves időszakot öleli fel, nem számolva az utolsó fejezettel. Bóka László 1963-ban, a regényt bevezető tanulmányában ekképpen foglalja össze mindezt:

„A regény húsz fejezetből áll, ebből az első és az utolsó nem tartozik a regény cselekményéhez közvetlenül, hanem keretbe foglalja a történetet, mely 1919 júliusától 1920 novemberéig tart. Ezt a másfélévnyi időt sajátos ökonómiával tagolja Kosztolányi szerkesztő művészete. Édes Anna, a regény központi hőse, 1919. augusztus 14-én jelenik meg a regényben, két héttel a regény kezdőnapja után. Ám ez a két hét, melyben Anna nincs jelen a történetben, a regénynek egy negyedrészt foglalja el, mert Anna csak a hatodik fejezetben lép a történet színterére. 1920. május 18-áról 19-re virradó éjszakán öli meg Anna a gazdait, a regény tizenharmadik fejezetében. A tizenkilencedik fejezetben lényegében Anna perének főtárgyalása folyik, erre 1920 novemberében kerül sor: a májusi gyilkosságtól az eddig közel hat hónap telik el, melyen átsiklik a szerző, s a főtárgyaláson Annának passzív szerepe van, ennek a fejezetnek nem ő az igazi hőse már.”³²⁴

Az adaptációk szerkezete teljesen eltér a regényétől. A filmek elhagyják a keret mindkét pillérérét – ennek okairól írtam már, de még később is visszatérünk ehhez a kérdéshez. Fábri Zoltán mozifilmje teljesen harmonikus, kiszámítható logikai pályán mozog, struktúrájában is ezt a tudatosságot követhetjük nyomon. Fábri szándéka elsősorban az, hogy azt a pszichés folyamatot és állapotot ábrázolja, miért és hogyan jut el Anna a gyilkosságig. Éppen ezért – mivel olvasatában elsősorban erre fókuszál a regényből –, filmje véget is ér Anna elvezetésekor. Koherens rendszerében értelmetlen is a további vizsgálat, hiszen számára érdektelen, hogy lesz-e, s ha igen, vajon milyen lesz Anna bűnhődése. Filmje az időben lineárisan halad előre, térábrázolása sem szokatlan, Anna lázálmai szakadnak ki ilyen értelemben a valóság szövetéből. Részben terjedelmi okokból, részben szubjektív szempontok miatt megkurtítja ugyan máshol is a cselekményt, de ez nem teszi értelmezhetetlenné a történetet.

³²⁴ BÓKA László, Kosztolányi „Édes Anna”-ja = KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna, bevezető BÓKA László, Szépirodalmi, Budapest, 1963, 5-40.

Esztergályos Károly tévéfilmje – alapvető szerkezeti sajátosságai – hasonlatos a másik adaptációéhoz. A kezdő és a záró fejezet elmarad – hasonlóan személyes indíttatásból, hiszen a regény esetében értelmezhető szerzői önreflexió itt érthetően irreleváns szempont –, sőt, Esztergályos rögtön a gyilkosság után, Anna síró arcával zárja le alkotását, azaz még azt sem várja meg, hogy másnap reggel rátaláljanak Annára, fény derüljön a gyilkosságra, és a rendőrök elvezessék őt. Esztergályosnál a domináns cselekményszálak egyértelműen meghatározzák magát a szerkezetet is, hiszen alkotásának középpontjában Jancsi úrfi és Anna kapcsolata áll, főként azzal a nagyon egyéni koncepcióval, amely erőteljes érzékiséget sugároz, továbbá a testiségét és az erotikus-jelleget erősíti fel. A rendező, Fábrihoz hasonlóan – sőt, talán még nála is nagyvonalúbban – kezeli a regény eredeti cselekményéhez való viszonyát, számos történetet kihagy, átváltoztat, vagy éppen összevon.

Narráció

Kosztolányi regényének és az adaptált filmeknek a narrációja

Az elmúlt évtizedek filmelméletének egyik legnagyobb hatású teoretikusa David Bordwell, az *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvében³²⁵ a narrációra elsősorban olyan folyamatként tekint, melynek során a befogadó megalkotja magában a történetet. A nézői tevékenység időhöz kötött folyamat, melyben a néző azokat a tulajdonságait mozgósítja, amelyekkel képessé válik a történetek létrehozására.

Bordwell szerint alapvetően kétféle narráció, azaz elbeszélés létezik, a mimetikus és a diegetikus. A mimetikus elméletek szerint a narráció „egy látvány ábrázolása: megmutatás.”³²⁶

Történeti és elméleti áttekintése közben ezzel összefüggésben Bordwell azt mondja, Roger Fowlert idézve: „...a narrátor >>olyan meghatározott nézőpontra helyezkedik el, akár egy adott szögben rögzített felvevőgép<<.”³²⁷ A mimetikus elbeszélés tehát „utánzó elbeszélés”³²⁸, amelyben „a költő a hősein keresztül szólal meg, >>valaki másnak a szerepében<<.”³²⁹

Ezzel szemben a diegetikus elméletek „úgy fogják fel az elbeszélést, mint szó szerint vagy analógiás értelemben vett verbális aktust: elmondást.”³³⁰ Platón *Állam* című munkáját idézve Bordwell hozzáteszi: „Létezik egy egyszerű vagy tiszta elbeszélés, amelyben >>maga a költő beszél, és meg sem kísérli képzeletünket abba az irányba terelni, mintha másvalaki beszélne, mint ő.”³³¹ Ennek értelmében Arisztotelész szerint a líra diegetikus műnem, a dráma mimetikus. Bordwell a mimetikus elméletek taglalása közben ír a „láthatatlan megfigyelőről”, mint a '60-as évek filmteoretikusai által kreált fogalomról: „Az elmélet szerint az elbeszélő film a történet eseményeit egy láthatatlan vagy képzeletbeli szemtanú látószögéből ábrázolja.”³³²

³²⁵ BORDWELL, David, *Elbeszélés a játékfilmben*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996

³²⁶ BORDWELL, David, i.m., 16.

³²⁷ BORDWELL, David, i.m., 22.

³²⁸ BORDWELL, David, i.m., 29.

³²⁹ BORDWELL, David, i.m., 29.

³³⁰ BORDWELL, David, i.m., 16.

³³¹ BORDWELL, David, i.m., 29.

³³² BORDWELL, David, i.m., 22.

Kosztolányi narrátora egyfelől ilyen „láthatatlan megfigyelő”, aki jelen van ugyan a szövegben, de mégsem hús-vér szereplő. Másfelől azonban omnipotens, azaz mindent tudó elbeszélő, hiszen pontosan ismeri és közli az olvasóval szereplőinek érzéseit, meglátásait és gondolatait. Vizyné cselédmániájáról is ő értesít folyamatosan, de Ficsor vagy éppen Víz viselt dolgairól is részben ő tájékoztat minket, ahogy például a 9. fejezetben ő ad rövid leírást mindazokról a társadalmi és gazdasági változásokról, összefüggésekről, amelyekkel minden bizonnyal tisztában kell lennünk a korszak megértéséhez. A keretekben bemutatott anekdotikussága, „legendásítása” mellett a regény többi részében igyekszik távolságot tartani, és amennyire ez lehetséges, tárgyilagos maradni. Egyértelmű és konkrétan felismerhető módon, azaz didaktikusan semmiképpen sem ítélik szereplői fölött, bár jelzőivel, leírásaival és jellemzéseivel mégis gyakorta közöl értékítéletet. Feladata elsősorban a regény cselekményének folyamatos alakítására predesztinálja, magára az elbeszélésre. Ugyanakkor Kosztolányi nem pusztán őt „használja” információközlésre, hiszen legalább annyira fontosak maguk a szereplők is, akik párbeszédek folyamán időlegesen közlővé válnak ugyan az olvasó számára, bár semmiképpen sem teljes értékű narrátorrá.

A narrátor funkciója Kosztolányinál tehát meglehetősen összetett, a figura mindent tudó elbeszélő, aki ezért tökéletesen ismeri a regény világát és valóságát, ugyanakkor mégsem szereplője annak az univerzumnak, egyetlen jelen lévő figura alakjában sem búvik meg. Érdekes összefüggést vet fel a regény utolsó fejezete, ahol a zöldkerítéses ház előtt, ha nem is a narrátorról, de magáról a szerzőről mégis szó esik. Druma és néhány hozzá hasonló – azaz nem éppen szimpatikus – figura „veszi szájára” magát Kosztolányi Dezsőt, annak politikai hovatartozásáról és vélelmezett köpönyegforgatásáról szót ejtve. Erről, az egyértelműen üzenetszerű gesztusról azonban tudjuk, hogy Kosztolányi önreflexív jellegű, elsősorban megítélésnek és saját korának szóló kiszólása, azaz mégha izgalmas jelenséget is takar, hogy a szerző része a regénynek, a minket foglalkoztató narrációhoz még sincs köze. A narrátor kívülállóként, egyes szám harmadik személyben beszél a szereplőkről.

Fábrí és Esztergályos Édes Annájának narrátora mindenképpen átalakul a regényéhez képest, hiszen egyik rendező filmjében sem szerepel konkrét narrátor. Műveikben elsősorban a klasszikus filmes formanyelv eszközeit alkalmazzák narrációként, másfelől a szereplőket hozzák olyan helyzetbe, amelyben a történetet képesek előmozdítani. Narrációnak számít tehát a feliratozás, mellyel mindkét rendező él, Esztergályos pikareszk regényekre jellemző fejezetrészei kifejezetten ezt erősítik. Természetesen a narráció része maga a vizuális ábrázolás, hiszen a helyszínek leírását tökéletesen helyettesítheti, néha még előbbé is teheti, ha a kamera

végigpásztáz és aprólékosan bemutat minden fontos látnivalót a nézőnek. Éppen ennek ellenkezője is működhet, ha a látvány és a tér beszűkül, a kép csak sejtet, pusztán sugall, ez is narráció, ám a célja az elbizonytalanítás, a részleges információközlés. Ilyen például Esztergályosnál a farsangi jelenet, de ezt a funkciót használja Fábri is a híres piskótás részben. Ennél a tárgynál kell megemlítenünk a szereplők által közvetített üzenetek narrációs szerepét is, amikor a szöveg magyarázó jellege megváltozik, egy elbeszélői közlésből dialógus lesz, a szereplők pedig elmesélik mindazt, ami a befogadó számára fontos lehet. Mindkét rendező gyakran használja ezt a típust, Fábri például így emeli be filmjébe – Druma és Viza beszélgetésén keresztül – Kun Béla elrepülésének a regény kerettörténetében megismert legendáját. A filmekben alkalmazott narrátortípusok között természetesen van különbség, olyannyira, hogy többek között ennek is következménye a két rendező olvasata közötti jelentős különbség.

A narráció és a narrátor nézőpontjai a regényben és a filmekben

Irodalom és mozgókép eltérő nyelv- és eszközrendszeréből általában egészen másféle, nagyon sajátos narráció és narrátori szerep következik egy regény és egy film esetében. Amíg a regény, bármelyik formát választja is, elsősorban verbálisan, azaz főként leírásokon vagy párbeszédeken keresztül érzékelteti a valóságot, addig ugyanazt a film meg is mutathatja a nézőjének, tehát akár szavak nélkül, önmagában a látvánnyal is képes elénk tárni ezeket az összefüggéseket.

Kosztolányi Dezső regényében tehát meglehetősen bonyolult a narrátor szerepének kérdése. Akad valaki, aki ugyan navigál, bevon, orientál minket, de ő semmiképp sem azonos magával a szerzővel, ahogy ebben még Esti Kornél esetében sincs egyezés, bár tudjuk, hogy az a szöveg természetesen a „hasonmás-irodalom” része.

Kosztolányi elbeszélője nyíltan nem foglal állást, nem ítélik, bár megjegyzéseivel és észrevételeivel bizonyára befolyásolja olvasóját, legfontosabb célja mégis a történet kibontakozásának elősegítése. A cselekmény persze nem pusztán a narrátornak köszönhetően halad előre, a szereplők párbeszédek és konfliktusai segítségével nagyon sokat alakítanak rajta. Az elbeszélő nyilvánvalóan mindent tudó figura. A regény keretének vizsgálata a narrátor szempontjából is fontos, hiszen az elbeszélő Kun Béla elrepülésnek történetében teszi egyértelművé azt, hogy ő is információkat gyűjt, azaz az anekdotikusság is jellemzi beszédmódját, másfelől a Párbeszéd egy zöldkerítéses ház előtt fejezet narrátora kívülállóként tekint Kosztolányira (akiről szó is esik a záró fejezetben, ahogy erről korábban már említést is

tettem) és kellő távolságtartással, az ítélkezést továbbra is mellőzve, beszél róla is. Fontos alkotói eszköz, hogy a keret elbeszélőjének hangneme kifejezetten ironikus.

„Ezt a viszonylagosságot a keretben az elbeszélői nézőpont is nyomatékosítja, hiszen a narrátor egyaránt ironikus távolságot tart a történelmi helyzettel (ahogy később az elbeszélés jelen idejének történelmi háttéreseményeivel is) és a legendásító, kisszerű gondolkodásmóddal szemben.”³³³

A szakirodalomban egyre nagyobb az egyetértés abban, hogy Moviszter sem rezonőr, azaz ő sem tekinthető az író szócsövének, miközben persze kár lenne tagadni, hogy a regény szereplői közül az erkölcsi kérdésekben és például Anna helyzetének világos elemzésében az ő értékítélete állhat a legközelebb az íróhoz, ennek következtében vélhetően a befogadóhoz is.

Ahogy azt korábban említettem, a narráció tekintetében eltér a szövegtől Fábri filmje, amelyben nem jelenik meg önálló narrátor, így a regénnyel ellentétben nincs konkrét elbeszélő. Leginkább a szereplők veszik át annak szerepét és funkcióját, és persze maga a látvány valamint egyértelműen a filmes formanyelv is. Hiszen a film jellegzetes dinamikája, az olykor didaktikus kameramozgás, a határozott plánváltások, a vágástechnika, a képzetünkben kialakuló tér ábrázolása és a hangok, zörejek, zenék struktúrája, ezek mind-mind tulajdonképpen együttesen hozzák létre a narrációt.

A film kezdő képkockáinak vizuális üzenete elhelyezi a cselekményt térben és időben (bár ebben egy felirat is segít), ahogy a képek Vizu hazatérésekor is önmagukért beszélnek, értelmeztetik a nézővel azt a szituációt, amikor Vizu a lépcsőn állva Drumáékkal diskurál, majd a háttérben hirtelen felbukkan Ficsor. Sajátos narratori nézőpontot jelentenek Fábri filmjében például a gyakran alkalmazott premier plánok, amelyek erőteljes alkotói sugalmazással vonják be a nézőt a történet szférájába – gondoljunk csak Ficsor jellegzetes mosolyára, vagy éppen „csintalankodó” összekacsintására –, valamint hasonlóképpen elbeszélői aspektusra utalnak a filmben a Fábri védjegyévé váló, vizuális és auditív hatású montázsok is. Értelemszerűen Esztergályos is használja ezeket a filmnyelv adta lehetőségeket, de részben tévéfilmjének műfaji sajátosságaiból is következik, hogy alkotásában mégsem jut akkora szerephez mindez a narráció tekintetében.

Kosztolányi elbeszélőjének leírásai és jellemzései természetesen egyszerűen adaptálhatók a mozgóképes feldolgozásokban, hiszen a szereplők fizikai és lelki ábrázolása, stílusjegyei, illetve verbális megnyilatkozási könnyedén átvehetik az ezekben a filmekben

³³³ PETHŐNÉ Nagy Csilla, Irodalomkönyv 11., Budapest, Korona, 2004, 440-441.

külön figuraként nem létező narrátor funkcióját és szerepét. A cselekmény bonyolításában sokat segít a konfliktusok felerősítése és a szereplők mondanivalójának átalakítása. Mindkét rendező komolyan eltér Kosztolányi narrátorának látszólag szenvtelen és távolságtartó hangnemétől. Fábri például nagyon erőteljesen ábrázolja szereplőinek társadalmi státuszát, kimondottan hatékonyan idegeníti el nézőjét az egyes karakterektől, Esztergályos pedig tudatosan fölerősíti és precízen bemutatja Anna és Jancsi úrfi kapcsolatát, és Fábrival ellentétben Piroska történetét is beemeli tévéfilmjébe. Éppen ellenkező a helyzet a szöveg „mottójával”, a Halottakért való imádsággal – amelynek eredetével kapcsolatban szintén élénk vita alakult ki a recepcióban³³⁴ – hiszen az mindkét filmből kimaradt, bár Esztergályos bizonyos értelemben utal rá abban a jelenetben tévéfilmje elején, amelyben Vizyné Piroska sírjához zarándokol, akkor ugyanis éppen egy imádságot hallunk. Fábri, Anna megjelenéséig viszonylag hűségesen követi Kosztolányit, utána azonban egyre gyakrabban él módosításokkal. A hitelesség megtartása mellett, úgy tűnik, nem érdekelte őt, hogy kitől tudja meg a néző a felismeréshez szükséges információkat, azaz a Kosztolányi-féle narrációt, ennek megfelelően teljesen át is alakította azt. Nem pusztán az elbeszélést és az elbeszélőt, de a film dramaturgiáját is érinti ez a változtatás.

Esztergályos a regény meglévő fejezetcímeinek átírásával kézzelfoghatóan, azaz nagyon konkrétan beépíti filmjébe a narráció megismert irodalmi formáját, ugyanakkor Anna korai megjelentetésével kifejezetten felgyorsítja és rostálja is a regényben megismert történeteket.

³³⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), a kötetet szerkesztette és a jegyzeteket készítette VERES András, Kalligram, Pozsony, 2010.

Adaptáció – hűség vagy hűtlenség

A hűség és a hűtlenség kérdése, annak összetevői Fábri Zoltán filmjének cselekményében

A filmek természetesen nem egységesen térnek el Kosztolányi történetének cselekményétől, bár abban például könnyen rokoníthatók egymással, hogy mindketten sajátos, de nem egyező módon, a cselekmény narrációjának elemeként és különálló szereplők történetmesélésének a részeként emelik be mozijukba a keret első felét. Ahogy korábban már említettem, a keret befejezésétől azonban egészen egyszerűen eltekint mindkét rendező. A mozifilm nem követi pontosan a regény fabuláját, tulajdonképpen a keretes szerkezet ábrázolásával is szakít. Fábri Zoltán egyfelől törekszik a klasszikus, hűséges adaptálásra, hiszen saját eszközzel helyettesítve igyekszik Kosztolányi regényét feldolgozni, másfelől pedig elég sokszor él a kihagyások, az átértelmezések és az átrendezések lehetőségeivel. Sőt, tulajdonképpen formanyelvének alapvetései, a pszichológiai indíttatású montázsok – mivel olyan gyakran alkalmazza őket – alkotásának védjegyévé is válnak. A formanyelv egyedisége és jellege szempontjából lényeges még Fábri stilizáló ábrázolását és plánozási technikáját említenünk, hiszen a pszichológiai montázsok alapja gyakran a változó képkivágások mozgalmassága adta vibrálás.

„A korábbi Fábri-munkákhoz képest ez a film sokkal precízebben követi az adaptált mű menetét...”³³⁵ – írja tanulmányában Horváth Beáta, aki, ahogy azt az idézet is sugallja, az életműben keletkezett korábbi alkotásokhoz is viszonyít. Fábri tehát megtartja ugyan a cselekmény vázát, de mint látni fogjuk, főként a film eszközeivel – azaz az irodalmi anyagtól markánsan eltérő módon – mutatja be valóságát. Ennek az is része, hogy olykor elnagyoltan ábrázol történetszálakat, szereplőket, és tulajdonképpen az is, hogy amire saját rendszerében nincs szüksége a regényből (a tárgyalás vagy éppen a szöveg keretének lezárása), attól hihetetlenül könnyedén meg is válik.

A regény szerkezetén tehát rengeteget változtatott Fábri – a forgatókönyvíró Bacsóval együtt –, egészen újfajta struktúrát kreálva. Elhagyja a kereteket, kihagyja a részletező leírásokat, mert koncepciójának megfelelően nem erre koncentrál, hiszen számára a legfontosabb Édes Anna személyes történetének az elmesélése, és a végső cselekvése mögött megbúvó lélektani motivációk és hatások ábrázolása. Ennek megfelelően a drámai cselekvés

³³⁵ HORVÁTH Beáta, „...Ezekkel a vándorló képekkel...”, *A magyar film és az irodalom kapcsolata = Nézőpontok, motívumok - irodalmi témakörök*, szerk. FENYŐ D. György, Krónika Nova, Budapest, 2001, 370.

ábrázolásában Fábrit elsősorban a pszichés folyamatok bemutatása érdekli, Anna érthetetlen tettének magyarázata. Szimplán, plasztikusan mutat be mindent, de ami ezek után történik, az őt már nem érdekli. Ezért fejezi be filmjét azzal, ahogy Annát elvezetik a rend őrei, hiszen a rendező ábrázolási szempontrendszerében valójában itt véget is ért a történet. Fábri a psziché szférájának értékelése mellett igyekszik kor- és társadalomrajzot is festeni, némiképp újraértelmezve Kosztolányi szövegét, hiszen egy-egy karakter ábrázolásakor világosan tetten érhető a rendező szándékos utalásrendszere.

Kezdjük rögtön a Kosztolányi által mottónak választott római katolikus szertartás szövegével, hiszen a regénnyel való ismerkedés során, az olvasás kezdetén a befogadó számára ez a temetési rituálé jelenti az egyik legkorábbi benyomást, ez azonban teljesen kimarad a filmekből, így Fábri alkotásából is. Nem pusztán arról van szó, hogy szövegszerűen hiányzik, hiszen ilyenre számos példát találhatunk, de még olyan képi asszociációval sem találkozunk, amelyik utalna erre. Ahogy a szöveg mottója nem része a filmes koncepciónak, úgy – amint arról korábban már szó esett – a keret ábrázolása sem az, hiszen Fábri Édes Annája a regény felől közelítve semmiképpen sem keretes alkotás.

Az időbeli és térbeli meghatározottságot a regény és a film is igyekszik a legelején tisztázni. Kosztolányi a második fejezetben 1919. július 31-ét jelöli meg az elbeszélendő történet kezdő dátumaként, a helyszínre pedig már az első fejezet végén is utal, hiszen krisztinavárosi mendemondákra és legendákra alapozza a felvázolt cselekményt. Érdekes a film helyzete, hiszen Fábri ugyan már az első képkockákon feliratozza a dátumot, csak hogy ő egy nappal későbbi időpontot, 1919. augusztus 1. ír. Emellett természetesen a helyszín, azaz a Vérmező és a Krisztinaváros vizuális bemutatására is sor kerül, utcarészletekkel, belső udvarokkal, lakásbelsőkkel. Kérdés azonban, hogy miért tért el Fábri a regény pontos kezdetétől? Kosztolányi ugyanis nem pusztán saját emlékeit idézte fel, de tudatosan áttekintett és felépített mindent. „Túlságosan pontos ez az időrend ahhoz, hogy ne feltételezzünk mögötte gondos tervezést. Valószínű, hogy Kosztolányi előzetes kronológia-vázlatot is készített.”³³⁶ – írja Veres András.

Kosztolányi pontos áttekintést jelentő történelmi tabellájában egyébként ez áll: „1919.júl.31. Peidl Gyula.”³³⁷ A kommün bukása után tehát az új kormány miniszterelnökének neve szerepel a változás jeleként. Rejtélyes, hogy Fábrit és Bacsót mi motiválhatta abban, hogy

³³⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 670.

³³⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, Mostoha és egyéb kiadatlan művek, a bevezetőt, „Az önképzőkör tagja” című fejezetet és a jegyzeteket írta Dér Zoltán, Novi Sad, Forum, 1965, 18.

másféle datálást válasszanak, még akkor is az, ha csupán egyetlen napnyi különbségről van szó. Vagy a folyamatokat kortársként átélő Kosztolányi emlékezett rosszul, ő tévedett volna egy napot? Ez a felvetés nyilvánvalóan nem valószínű. Sőt, egyik alapvető történelmi forrásunk, a korszak eseménysorát alaposan feldolgozó és részleteiben jól ismerő Romsics Ignác is a Kosztolányi által idézett időpontot említi.³³⁸ Egy kis kitérőt talán megengedhetünk magunknak, hiszen fontos lehet a későbbi értelmezés szempontjából. Rendszerváltás előtti forrásainkból egyértelműen kitűnik, hogy az akkori magyar történetírás szerint 1919. augusztus 1. volt a bukás napja:

„Így 1919. augusztus 1-jén összeomlott az első közép-európai munkáshatalom, amelyben a magyar társadalmi megújulás, a magyar progresszió törekvései, valamint a tényleges nemzeti célok és érdekek összefonódtak a világforrádalom ügyével, annak közép-európai etapját képezve. (...) 1919. augusztus 1-jén a Forradalmi Kormányzótanács a szociáldemokrata szakszervezeti funkcionáriusokból alakult átmeneti jellegű kormánynak adta át a helyét, amelynek élén Peidl Gyula miniszterelnök állt.”³³⁹

Ha tovább kutatjuk a kérdést, a Kosztolányinál is szereplő július 31-vel kapcsolatban a következő összefüggést találjuk:

„A szolnoki hídfő felszámolása után, július 31-én a Magyarországi Tanácsköztársaság vezetőinek nagy többsége arra a megállapításra jutott, hogy az adott helyzetben mind a nemzetközi forradalmi mozgalmak, mind az országnak az érdekeit az szolgálja a legjobban, ha távozik és a kormányzást a szociáldemokratáknak engedi át.”³⁴⁰

Azt jelenti tehát mindez, hogy a Károlyi lemondása után március 21-én megalakuló Tanácsköztársaság az 1948 utáni, ám rendszerváltás előtti megítélése szerint 1919. augusztus 1. bukott meg, nem július 31-én.

A körülmények tehát egyértelmű politikai akaratra és szándéokra utalnak. Úgy tűnik – érthető okokból, hiszen vélhetően mást nem is tehetett volna –, Fábri ezt a történelemszemléletet és felfogást tekinti alapvetőnek, nem a regény – azaz a szerző, Kosztolányi Dezső – által felkínált időpontot. Ugyanezt erősíti meg A szakszervezeti-szociáldemokrata kormány megalakulása című dokumentum, amely szintén az augusztus 1. dátumot jeleníti meg:

³³⁸ ROMSICS Ignác, Magyarország története a XX. században, Osiris, Budapest, 2010, 188-206.

³³⁹ BALOGH Sándor - GERGELY Jenő - IZSÁK Lajos - FÖGLEIN Gizella, Magyarország története 1918-1975, Budapest, Tankönyvkiadó, 42-43.

³⁴⁰ BALOGH Sándor – GERGELY Jenő – IZSÁK Lajos – FÖGLEIN Gizella, i.m., 41.

„A tanácskormány lemondása. A Központi Munkástanács 1919. augusztus 1-én tartott ülésén a Szövetséges Tanácsköztársaság Kormányzótanácsa bejelentette lemondását, amit a munkástanács elfogadott. Az új kormány megválasztása. A Központi Munkástanács 1919. augusztus 1-én tartott ülésében megválasztotta a magyar köztársaság új kormányát.”³⁴¹

Ahogy jeleztük, a két műalkotás narrációja is eltérő, ugyanis Fábri filmjének a regénnyel ellentétben nincs elbeszélője, ezért a szereplők veszik át a narrátor szerepét és funkcióját. Kosztolányinál a vörösök bukásáról elsőként Vizyék lakásában, Katica és Vizy párbeszédén keresztül szerzünk tudomást. Erről a helyzetről a mozi is gyorsan informál minket, de ezt nem a regényben megismert módon teszi, és nem is az ott megjelölt helyszínen, hanem Vizy és egyik minisztériumi kollégája, Tatár lopott diskurzusán keresztül, amint Vizy éppen hazafelé tart a „bukás” napján.

A film nyitóképe egy kimerevített totál, amelyben a kihalt utcán egyszer csak feltűnik egy alak, az általunk akkor még ismeretlen Vizy Kornél, aki elhalad a rögzített kamera előtt. Az utcán lövések zaját halljuk, majd egy hirtelen kialakult tűzharc képeit látjuk. Aztán – a későbbiekben is gyakran él Fábri ezzel az eszközzel – egy közeli jön, a szereplő verejtékező arcáról, amely nagyon beszédes és sokatmondó: félelem és feszültség ül rajta.

A futó alak eljut végül jól értesült minisztériumi kollégájához, Tatár Gáborhoz, aki a Vörös Újságot lobogtatva tájékoztatja Vizyt a történekről, a vörösök bukásáról, a várható nemzetközi megszállásról, és óva inti őt az elhamarkodott cselekedetektől, hiszen az opportunista Tatár szerint, biztos, ami biztos, ki kell várni mindennek a végét.

Fábri történetmesélésének elsődleges információs forrása természetesen a regény, de Kosztolányi nem ebben a környezetben, és semmiképpen nem „egy szuszra” tájékoztatja olvasóját a történekről. Lényegi különbség a szöveggözlő személyének megváltoztatása is, hiszen a regényben nem Tatártól, hanem Vizytől tudunk meg mindent. A film cselekményében tovább haladva azt észleljük, hogy kettejük konspiratívnak tűnő, suttogó párbeszédét ismét egy külső zaj, ezúttal az Internacionálét éneklő fiatalok dala zavarja meg.

Vizy azzal indul hazafelé, hogy holnap majd újra megpróbálja felkeresni barátját. Néhány méterrel a házuk előtt egy vörös katona figyelmezteti őt arra, hogy mindenképpen zárja be otthon az ablakokat. Az enyhe dorgálásért Vizy szolgálaián, az alá-fölérendeltséget érzékelve köszönetet mond. Ezekben a jelenetben elsősorban kistotalokkal és totalokkal dolgozott Fábri, a néhány jellegzetes és fontos közelit leszámítva, hiszen ezekből ismerjük meg igazán a

³⁴¹ Magyarország története 1918-1975 – szöveggyűjtemény, szerk. BALOGH Sándor, FÖGLEIN Gizella, Budapest, Tankönyvkiadó, 1986, 25.

rendező nézőpontját. A regényben egy vörös katona kiabál fel, amit Katica hall meg, aki ezután cselekszik is. Amint Vízny belép a kapun, totálban, felső gépállásból, azaz kellő távolságban, a ház felől látjuk őt. Ez a képsor és ez a nézőpont tulajdonképpen előkészíti a következőket, hiszen az alsó és a felső nézőpont váltakozása uralja az elkövetkező perctet. Amint Vízny a lépcsőhöz ér, hátulról látjuk, ahogy a film kezdetén is, amint felszalad a filmtörténetben már oly sokszor jelentős lépcsőn. A lépcsősor közepénél megtorpan, hiszen valaki kiabál neki. Újra nézőpontváltás következik, megjelenik az erkélyről érdeklődő Druma Szilárd – a látvány szempontjából lényeges, hogy a felesége is –, Víznyt ekkor totálban látjuk, kicsi pontként a lépcsőn. Amikor azonban boldogan és felszabadultan újságolja Drumáéknak a tanácsos úr, amit barátjától hallott, akkor már kistotálban van, méghozzá úgy, hogy nagyjából a derekával egy magasságban jól látható és olvasható legyen a „házfelügyelő” felirat. Fábri az Édes Annában rengeteg helyzetben alkalmazza az egyre közelebb rávágásokat, egyértelműen hangsúlyozni, kiemelni kíván vele, érzékeltetni a drámai momentumokat, továbbá a figyelmünket valami konkrét felé irányítja, előrevetítve a folytatást. A magát jól értesültnek feltüntető Druma még Kun Béla meneküléséről is anekdotázik, miközben Vízny háta mögöl látjuk őt, ansnittben. Ekkor ismét közeli plánt kapunk, az eddig szótlán feleség mesél arról, mit tudott meg az egyik barátnőjétől. Nagyjából a regény első fejezetét meséli el, majd férje veszi át a szót, aki éppen az elrabolt kehely történeténél tart, amikor váratlanul elcsendesedik. Mindketten meghökkennek, távolságtartóvá válnak, majd egy pillanat alatt eltűnnek az erkélyről.

Az újabb plán ismét totál, felső gépállásból. A lépcsőn továbbra is Víznyt mutatja a kamera, mellette azonban megjelenik az udvaron a házmesterlakásából kilépő Ficsor is. Miatta tűntek el az imént hirtelen Drumáék az erkélyről. Vízny köszön neki, Ficsor biccent, talán megérinti a kalapja szegélyét köszönés gyanánt, majd immár sokadszorra, lövéseket hallunk. Előbb Ficsor, majd Vízny is elhagyja a képkivágást, Ficsor a kapuhoz, Vízny pedig a lépcsőn továbbhaladva, saját lakásába megy. Vízny hazatérése után a szemtelen és unott cseléddel, Katicával perel egy rövid ideig – a cselédnek ez a jellemzése nem sokkal később még fontossá válik a filmben. Ezt követően előbb Vízny önállóan, majd Katicával együtt, közösen becsukják az ablakokat és a spalettákat, ahogy arra a katona korábban már felhívta Vízny Kornél figyelmét. Közben a vörösök bukásáról szóló diskurzus rövid időn belül már harmadszor ismétlődik meg, hiszen a Tatár Gábortól szerzett információit Druma után Katicának is elmeséli Vízny – eközben félközeli ben látjuk őket –, ám Katicát szemlátomást nem nagyon érdekli a történet. Vízny erőteljes és jellegzetes kárörömét Ficsor ajtózörgetése zavarja meg, aki a hónapokkal korábban elromlott csengőt kívánja megszerelni. Víznyt a filmben nem először ábrázolja Fábri

mérhetetlenül gyávának, nem ez az első alkalom, amikor rettegni látjuk őt. Ficsor, aki az imént, amikor kilépett házmesterlakása ajtaján, szinte köszönni is elfelejtett Vizynek, most újra méltóságos uramnak szólítja őt, és hosszan szabadkozik, hogy miért nem jött korábban megjavítani azt, ami amúgy az ő feladata lett volna. A kamera ezután premier plánban mutatja Ficsort, aki teátrálisan kacsintva, azaz szándéka szerint Vizyvel tulajdonképpen összekacsintva, veszi ki részét a vörösök bukásából – legalább verbálisan – azzal, hogy hozzáteszi a személyes történetét: éppen az ő sógora tűzte ki a nemzetiszínű zászlót a Vár ormára, azaz azt érzékelteti, hogy jelképesen és áttételesen neki is komoly része volt a kommün bukásában.

Ficsor hozzálát a telep szereléséhez, majd Katica közli, hogy távozik, hiába kint a lövöldözés, ha megjött Lajos az uszályal, neki mennie kell. A drámaiságot fokozandó, épp ekkor lép be az ajtón az eléggé meggyötörtnek látszó Vizyné, aki ugyan határozott kísérletet tesz arra, hogy Katicát eltántorítsa a tervétől, az ajtóban még a testével is az útját állja, de nem jár sikerrel, Katica határozottan kitör, hogy a dolgára mehessen. Amikor a feszültség megjelenik Vizyné arcán, ebben a jelenetben is előbb félközeli, majd közeli váltunk. Katica továbbra is flegma, szemtelen és minden kétséget kizáróan ellenáll Angélának, aki szemlátomást nagyon nehezen viseli a kudarcot. Mindezt hallgatja Ficsor is, aki eközben még mindig a konyhában szereli a csengőt, fontos dramaturgiai elem azonban, hogy Vizyné nem veszi őt észre, hanem bemegy a nappaliba, majd férjének panaszkodik általánosan a cselédekről – ezek lényeges adalékok Vizyné személyiségének megismeréséhez –, valamint elmeséli azt is, milyen nehézségek árán jutott egy kicsi vajhoz. Hirtelen zaj támad, Vizyné megijed, hiszen ekkor szembesül azzal, hogy nincsenek egyedül a lakásban. Miután megtudja, hogy ki és miért van náluk, még indulatosabbá válik – ekkor megint félközeli látjuk az arcát –, határozottan és azzal a céllal indul el a konyha felé, hogy a pipogya férje helyett – hiszen nem mulasztja el közölni Vizyvel véleményét annak tehetetlenségéről – megmondja a magáét Ficsornak, majd mire odaér hozzá, újra megszólal a csengő, amitől megszédül, egy pillanatra mintha az eszméletét is elveszítené. Ezt a hirtelen kapóra jött helyzetet használja ki Ficsor, aki mielőtt kitörne a hatalmas erejű vihar, kezet csókol neki, ám Vizyné, miután erőt gyűjtött, újra haragra gerjedt. A markáns kioktatásnak Ficsor azzal vet véget, hogy egy új cselédlányról kezd beszélni, aki ráadásul vidéki, és mivel a rokona is, ezért megbízható – ekkor természetesen premier plánban látjuk őt –, s ő is jól tudja, hogy ezzel könnyen el is érheti célját, hiszen Vizyné – akit szintén premier plánban mutat a kamera – elérékenyül, szinte egy szempillantás alatt tovatűnt minden korábbi indulata és haragja is.

Fábri a külső helyszínek után tehát belsőben dolgozott, számos eseményt, folyamatot átemelt ugyan a regényből, de fontos dramaturgiai változtatásokat is végzett. Gondosan előkészítette Vízny Kornél karakterének bemutatását azzal, hogy szinte minden eddigi helyzetben gyávának és „reakciósnak” ábrázolta őt. A plánozás és Kosztolányi erős dialógjai segítségével nagyszerűen sugallta Ficsor kiszolgáltatottságát, ám ezzel együtt simulékonyságát is, szinte feltétel nélküli idomulását a történelmi folyamatokhoz. Ne feledkezzünk meg Vizynéről sem, hiszen Fábri már az Édes Anna kezdő képkockáin egyértelművé teszi Angéla gyenge idegrendszerét és a cselédekhez fűződő kiemelt, ugyanakkor terhelt kapcsolatát. Az alkotásnak mindenképpen erénye a cselekmény apró változásának következtében, hogy könnyedén csöppentünk Ficsor és Vizyné konfliktusába. A film következő képén már magát Annát látjuk, aki szabadkozik keresztapjának, hogy ő nem akarja otthagyni jelenlegi szolgálóhelyét, azaz Bartosékat, főként Bandika miatt, ám érezhetően ez Ficsort nem nagyon érdekli, amint mondja, neki lenne baja abból, ha Anna mégsem váltana. Viszonylag egyértelmű Fábri szándéka Anna bemutatásakor, hiszen nem követi Kosztolányi késleltetett ábrázolását, mivel nincs is szüksége ilyesféle várakoztatásra. Persze Vizyné türelmetlenségének fokozására azért ő is kitér majd.

Aztán egy hosszabb montázs következik. Egyfelől a történelmi változások jelképszerű dokumentálásával – ekkor azt látjuk, hogy vörös katonákat fognak el, később az új kormány alakulásáról szól az újság címlapja, majd Ficsor lecseréli a ház zászlótartójában lévő vörös lobogót nemzeti színűre, aztán lekaparja a házfalról a kommünre utaló, mozgósító plakátot. Masírozó katonák hosszú sora jelenik meg előttünk, végül embereket látunk, akiket az arctalan karhatalom arctalan katonái brutálisan kivégeznek. Ez utóbbi képsorokban, ahogy a korábbi lépcsőjelentnél is, erőteljes vizuális emlékként élhet bennünk Eizenstein hasonló tematikájú Patyomkin páncélosa. A montázs másfelől része annak a folyamatnak, amelyben előbb Vizyné, majd maga Vízny is, folyamatosan szembesítik Ficsort korábbi ígéretével és szemrehányón jelzik számára, hogy fogytán a türelmük Annával kapcsolatban. Ha nem jelenik meg rövidesen, annak kellemetlen és fájdalmas következményei lesznek. Eleinte „csak” szólnak neki, majd egyre inkább kényszeríteni, fenyegetni kezdik őt. Ehhez hasonló vizuális megoldással és felgyorsítással él Fábri akkor is, amikor Anna munkáját, a nagytakarítást ábrázolja. A montázs után Anna tűnik fel új „munkahelyén”. A plánozás ebben a párbeszédben is félközelik és közelik, premier plánok váltakozásból áll, Fábri szándéka ezzel teljesen egyértelmű, csakis a drámaiság fokozása lehet.

A film valós idejében az eddigi cselekmények 19 percet vettek igénybe, a regényben pedig, mivel Anna a VI. fejezetben jelenik meg, értelemszerűen a VI. fejezet végén járunk. A

film ötödénél tehát már a regény harmadáig eljutottunk. Fábri határozottan halad előre a történetben, miközben igyekszik szereplőinek karakterét is árnyaltan ábrázolni. Az elkövetkező néhány percben ismét a montázsoké a főszerep, a regény takarításról szóló hosszas leírását gyorsítja fel Fábri jelenetsora. Ezt követően több montázzsal is találkozhatunk, kiemelkedik Anna lázálma, amikor a Jancsi úrfival töltött éjszaka után, a terhesség elkerülése érdekében beveszi azokat a keserű pirulákat, amiket a gyáván viselkedő férfitől kapott:

„Az expresszív montázsépítkezés talán legfeltűnőbb példája Anna lázalom-jelenete (a lány őszintén szerelmes a ficsúr Vizy Jancsiba, a fiú azonban csak elcsábítani akarja a csinos leányt, és amikor megtudja, hogy teherbe esett, a magzat elhajtására kényszeríti – a gyógyszer bevétele utáni lázas sokkba Anna majdnem belehal). A látványos képi hatásokat általában a zajok és zörejek drámai hangkompozíciói kísérik, fokozzák (vészterhesen monoton zajok, mint a csöpögő csap, vagy hirtelen kiáltások, hanghatások, esetleg Anna egzecíroztatásának egyre hangosabb, egyre kíméletlenebb, pattogósabb vezényszavai). A stíluselemek döntően azt célozzák, hogy a néző minél teljesebben azonosuljon Anna figurájával: az ő szemével lássa a történetet, élje át a fizikai és érzelmi kisémmizés drámáját.”³⁴²

Többek között azért lényeges Pápai Zsolt észrevétele, mert a film belső rendszerében valóban az azonosulás egyik legfontosabb eszköze a Fábri által előszeretettel és gyakran alkalmazott montázs.

Jellegzetesen és korábbi dramaturgiájának megfelelően fejezi be Fábri Zoltán Édes Anna történetét. „S ha mégse fogok tudni elaludni?” – teszi fel a kérdést a film vége felé Vizyné. Az előzmények következtében immár tökéletesen megzavarodott Anna vetkőzteti Vizynét, aki azonban megüti őt ügyetlenkedése miatt, majd elzavarja a szalonba, hogy kapcsolja le ott a villanyt. Útközben Anna megszédül, elejt egy tálcát, rajta egy üveggel és egy késsel, a zajra figyelő Vizyné újra megfeddi őt. Mindeközben Anna elméjének kivetüléseként egyre nagyobb hangzavart hallunk, de természetesen nem külsőt, hanem a belső kivetülését. Majd újra Vizyné sértegető szavai következnek, aztán Anna zaklatottságában piskótát szeletel a késsel – nyilvánvaló a belső kohézió szerepe, a sütemény motívumának ismételt megjelenése felidézheti bennünk Moviszter doktor freudista és humánus fejtegetéseit a cselédségről, a kitaláltottságról és az irgalomról, azaz jogosan lehet negatív előérzetünk –, majd az árnyéka az asztalra vetül, azaz teljesen nyilvánvalóan Vizyék szobája felé veszi az irányt. Snitt. Fábry ügyel ok és okozat viszonyára. Erőteljes párhuzamaival sebészi

³⁴² PÁPAI Zsolt, Édes Anna (1958), forrás:

<http://www.magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/edes-anna-1958-filmtortenet-elemzes.html>

pontossággal érzékelteti azt a folyamatot, mely ebben a rendszerben nem is vezethet máshoz, mint Vizedék halálához.

A következő jelenetben már a hatalmas csöduletet látjuk, másnap, kora délután Vizedék ajtaja előtt, ahol egy rendőr intézkedik. Fábri tehát magát a gyilkosságot nem is mutatja, persze filmjének rendszerében tulajdonképpen nincs is rá szükség. Az ajtó feltörését követően Annára bukkannak, aki nyugodtan ül egy fotelban, bár kicsit mégis zavarodottnak tűnik, majd az intézkedő rendőr vezetésével benyitnak a hálósobába, ahol aztán – a befogadóval együtt – megtalálják a halott Vizedéket. A nyomozók kérdésére Anna nem képes semmire sem válaszolni – Fábri itt is gyakran él a közeli plánok adta lehetőséggel –, majd éles váltás következik, a nyomozó félközeli után Movisztert látjuk ugyanabban a képkiadásban, aki – Anna helyett is – válaszol egy újságíró kérdéseire. A riporter a kommün alatt betöltött szerepéről kérdezi Movisztert, aki felháborodva és indulatosan válaszolja, hogy ő keresztény és humanista, semmi köze sem volt a kommünhöz. A következő képben újra visszatérünk Annához, akit a nyomozók már a konyhában kérdezgetnek. Leltárba veszik a tárgyait, ahogyan azt a megjelenésekor Vizedé is tette – kegyetlenül keretbe foglalva Anna jelenlétét a történetben –, kiegészítve például a zacskó gesztenyével és a pénzzel, amit Jancsi úrfitól kapott, amikor elvitte neki a bőröndjeit. Elvezetik Annát, aztán Moviszter felesége visszaemlékszik arra, hogy éppen egy évet töltött Anna a házban, majd a távolból zongoraszó hallatszik, a Moviszterné által korábban már sokszor játszott zene ismerős dallama. Közben totálban látjuk az emeletről a kertet és a kaput, ahogy Annát kivezetik, és ahogy követi őt a tömeg, majd néptelenné válik minden. Ez Fábri Zoltán Édes Annájának a záróképe. Ugyanolyan néptelen és kihalt, amilyen a nyitóképe is volt.

Korábban már szót ejtettünk arról, hogy a keret vége – a regény Párbeszéd egy zöldkerítéses ház előtt című fejezete³⁴³ – kimaradt a filmből, és az utolsó előtti fejezet is – Miért...?³⁴⁴ –, azaz maga a tárgyalás is. Az egyetlen kivétel talán Moviszter vallomása és állásfoglalása, hiszen az a film utolsó jelenetiben elhangzik, ha nem is szó szerinti az egyezés.

Áttekintésünk végén illene konklúziót vonnunk, vajon hűséges vagy inkább hűtlen Fábri Édes Annája, azaz mennyire követi pontosan eredeti forrását. A rendező adaptációját alapvetően hűségesnek kell gondolnunk, hiszen ahogy láttuk, érdemben megmarad a fabulánál, alakít ugyan a cselekményen és a szereplőkön, azaz erőteljes gesztusokkal értelmezi Kosztolányi történetét, de mégsem szakad el attól teljesen. Ha a jelentés és a recepció felől

³⁴³ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 539.

³⁴⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), i. m. 515.

közelítünk, akkor természetesen sokkal kevésbé hűséges, sőt, inkább hűtlen. Egyrészt azért, mert Anna pszichés rezdülésein kívül kevés tényező érdekli, másrészt, mert bizonyos figurák megítélésében meglehetősen didaktikusan befolyásol minket.

A hűség és a hűtlenség kérdése, annak összetevői Esztergályos Károly filmjének cselekményében

Esztergályos – hasonlóan Fábrihoz – adaptációjában alaposan átalakítja a regény szerkezetét. Természetesen a keret második elemét, azaz a végét ő is teljesen elhagyja, hiszen számára sem értelmezhető az a fajta perszonalitás, amely Kosztolányinak ugyanakkor a korrajz és az önreflexió eszköze lehetett. Mivel a keret elejéből Esztergályosnak is szüksége van az információkra, ezért azokat különféle szereplőivel el is mondatja. Fejezetszerű tagolásának lehetett ugyan forrása az eredeti szöveg, ám a rendező mégsem minden esetben pontosan azokat a címeket használja, amelyeket a regényben olvashatunk, így ezek mögött a kiemelések és változtatások mögött is az értelmezés gesztusa áll. Gyakorlatilag alkotásának első képkockáitól teljesen egyértelmű, hogy Esztergályos Károlyt Édes Anna történetében leginkább az érzelmi vonatkozások és az intim részletek érdeklik. Sőt, olyannyira igaznak tűnik mindez, hogy az eredeti szöveghez képest, érzésem szerint felerősíti, eltúlozza ennek jelentőségét, a lelki folyamatok ábrázolása helyett ő elsősorban a testiségre, egyértelműen a szexuális vágyak és tartalmak bemutatására fókuszál, erőteljesen értelmezve ezzel a regényt. Ezek mögött az ösztönös cselekedetek mögött persze nyilvánvalóan lelki természetű indikátorok is állnak, de ezek ábrázolása és értelmezése jócskán háttérbe szorul filmjében. Korábban érintettük már, hogy Kosztolányi Dezső szövegében hatalmas a tárgyalást ismertető fejezet jelentősége. Amint Fábri Zoltánt sem érdekelt már a regénynek ez a része, úgy Esztergályos adaptációja számára sincs annak jelentősége, hiszen azt a tévéfilm is elhagyja, történetmesélése a gyilkosság után ér véget. Esztergályos azonban Anna leleplezését sem várja meg, nagyon hatásosan, a gyilkos magányával fejezi be filmjét.

A tévéfilmben tehát szintén az Édes Anna textusától eltérő struktúrát találunk, azzal a különbséggel, hogy Esztergályos alkotása mégis hűségesebben követi az eredeti mű cselekményét. Talán ezt a hűséget erősíti az a fegyelmező motívum, hogy az egyes részeket a fejezetcímekkel fűzi sokkal szorosabban egymáshoz. A film alapelvénél való mozzanatok persze hátránya is akad, meglehetősen töredezetté, szakaszossá teszi az ábrázolást, amivel kicsit nehézkessé válik annak befogadása. Amennyire jól működik – hiszen az alkotás minden pillanatában világos és tetten érhető a rendező szándéka – Fábrinál a kihagyás, azaz nem

hiányzik filmjéből a regény lezárásához való ragaszkodás, Anna tárgyalásához és a befejezéshez való hűség, annyira váratlan ez Esztergályosnál, hiszen alkotásának rendszerében más alapelvek érvényesülnek. A nézőnek egyértelmű a mű befogadása során, hogy a rendező számára fontos szempont a szereplők és a terek aprólékos bemutatása, az olykor túlzottan részletező ábrázolásmód, egyszóval a fabulához való erősebb kötődés. Éppen ezért nem tűnik kellőképpen előkészítettnek és megalapozottnak a Fábriéhoz hasonló befejezés, hiszen a film menet közben ezt előre nem jelzi. Akad azonban néhány erőteljes motívum, amelyet Esztergályos rendezői szándéka tudatosan felerősít a regényben megismertekhez képest. Teljesen egyértelmű, hogy az alapvető értelmezési kereten túl – Édes Anna karakterének és személyiségének bemutatása – Esztergályos elsősorban a „szerelmi szálra” helyezi a hangsúlyt. Jól tudjuk, a színházi adaptálás idején, 1936-ban maga Kosztolányi is többek között a Rómeó és Júlia erkélyjelentéhez hasonlítja Jancsi és Anna szerelmének kibontakozását, miközben ez a regénynek csupán egyetlen lehetséges olvasata, ám leginkább nem következik abból, éppen ezért meglehetősen erőltetettnek is tűnik. Esztergályos Károly nyilatkozatát ismerjük, korábban már idéztük is, abból pedig egyértelmű, hogy magán a regényen kívül semmi más konkrét hatás nem érte őt az adaptáció folyamatában. Akár a regény határozott és olykor már erőltetett értelmezéseként is felfoghatjuk, hogy a tévéfilm cselekményének egy nagyon meghatározó és jelentős része – egyértelműen a rendező szándéka szerint – a szerelmi légyottokat és a testi szerelmet ábrázolja. Esztergályos Károly motivációja ebben az esetben ugyanakkor teljesen egyértelmű:

„Ennek az az oka, hogy úgy tűnik számomra, az erotika erőteljesen áthat mindent, áthatja az életet.”³⁴⁵

A tévéfilm teljesen elhagyja a Kosztolányi-regény keretének kezdetét (tulajdonképpen a befejezés sem jelenik meg), azaz Kun Béla elrepülése kimarad a történetből. Meglehetősen szokatlan gesztussal és eléggé váratlanul ugyanakkor megtartja a regény fejezetcímeit, sőt, ahogy már említettem korábban, részben át is alakítja azokat. A rendező ezzel egyfelől hűségesen követi a szövegben megismert cselekmény vázát, másfelől azonban kifejezetten töredezetté teszi és lelassítja az alkotást. A befogadó óhatatlanul összehasonlítja a két filmben szereplő karaktereket és a színészek játékát. Vizy és Vizyné karakterének ábrázolásában tulajdonképpen mindkét film eltávolodik a regénytől, amíg Fábriénál jóval idősebbnek mutatja a házaspárt, addig Esztergályos művében inkább fiatalabbnak tűnnek a regényhez képest.

³⁴⁵ FÁBIÁN LÁSZLÓ, Interjú Esztergályos Károllyal, 2011. november 29, kézirat.

Érdekes párhuzamnak tűnik, hogy mindkét filmben egy, a karrierje kezdetén lévő színésznőre bízták a rendezők Annát szerepét, Fábrinál az akkor már a Körhinta kapcsán nemzetközileg is ismert és elismert Törőcsik Mari, Esztergályosnál pedig a néhány éve pályán lévő és egy-két nagyobb szerepben sikereket is elért színésznő, de szintén a pályája elején járó Nagy-Kálózy Eszter. Esztergályos filmjével kapcsolatban az az általános benyomás alakult ki bennem, hogy rendkívül részletesen, ám olykor meglehetősen nagyfokú – és legfőképpen öncélú – naturalizmussal ábrázolja a regény cselekményét, legalábbis azokat a történetzálakat, amelyek erre lehetőséget biztosítanak számára.

Az alkotás jellegzetesen tévéfilmes nyitóképpel indít. Elsőként a film címét látjuk egy pirosas háttér előtt, majd erről a sejtelmes háttérről kiderül, hogy az tulajdonképpen egy vörös zászló, amit a házmester, Ficsor – aki tehát a szereplők közül elsőként tűnik fel a színen, és közeliben látjuk őt az említett háttér előtt – éppen kiemeli a tartójából és eltávolítja a ház homlokzatáról. Világos és egyértelmű üzenet, hiszen Esztergályos ezzel vázolja fel nézőjének a konkrét történelmi összefüggéseket, másfelől szimbolikus is, mert képsoraival a kommün bukását is előre vetíti. Hiába próbálja Ficsor titkolni, amit cselekszik, és elrejtteni a zászlót a képen végighaladó vörös katona előtt, érezhetően mindketten szörnyen kellemetlenül érzik magukat. A katona lehorgasztott fejjel ballag tovább, a házmester pedig komótosan összecuska létráját, és hóna alatt a zászlóval elindul a ház bejárata felé.

Majd régi képek villannak fel az első világháborúból visszatérő katonákról, munkások tüntetéséről, továbbá megelevenednek a kommün jellegzetes plakátjai is. A film ezzel a korhű fényképes dokumentációval pontosítja tovább a már sejtető és felismerhető történelmi hátteret, sőt, éppen egy Vörös Újságot kezében tartó katona képével zárja a múltidézést, nyilvánvaló utalásként Kosztolányi regényének kezdetére, a Víz és Tatár között elhangzó beszélgetésre. A szépia hatású emlékezés után ismét visszatér háttérként a vörös látványelem, ezúttal egy feliratot látunk rajta: Hőség. Az is világosan kirajzolódik, hogy Esztergályos Fábrihoz hasonlóan érzékelteti az idő múlását és a történelmi folyamatokat, ám amint látjuk, a személyességre és az egyedi történetekre helyezi a hangsúlyt. Azért lényeges mindez, mert a tévéfilm egyik legfontosabb dramaturgiai és szerkezeti elemével ekkor találkozhat először a néző, hiszen ez a regény fejezetcímeire utaló, de attól azért sokszor eltérő tagolás végigkísér bennünket a történet során. Próza szövegek filmes adaptálásánál elég gyakori jelenség, hogy a forrásszövegekben meglévő fejezetcímek, és az ezekből világosan következő tagolás – konkrét formájában – kimarad a feldolgozásból, hiszen a lényeges üzenetek a filmnyelv segítségével is ábrázolhatók. Ezért van különös jelentősége annak, hogy Esztergályos megtartja az irodalmi

formát, hiszen ezek a figyelemfelkeltő szavak, tómondatok funkciójukat tekintve a pikareszk regényekben megismert rövid tartalmi összefoglalókhöz teszik hasonlóvá a filmet.

Esztergályos Károly alkotásának valós cselekménye – nem számítva tehát az előbb említett részt, azaz közvetlenül a főcím után megjelenő Ficsort, amely nyilvánvalóan fontos történeti adalék, de mégsem ez a legfontosabb kezdő képsor – azzal, a regényben egyébként egyáltalán nem szereplő helyzettel indul, amint Katica frissíti magát a hőségben, azaz teljesen meztelenül áll előttünk egy lavórban, és hideg vízzel hűsíti magát. Esztergályos a regény szempontjából szinte érthetetlen precizitással és mérnöki pontossággal mutatja Katica testét, a kamera szép lassan végigpásztáz rajta, részletező szemlélődéssel a feje búbjától egészen a lábujjáig. Víz kiabálása zavarja meg ebben őt, aki az ablakok bezárására és az elsötétítésre szólítja fel a flegma cselédet. A leginkább egy haldoklóra hasonlító, agonizáló Víz egy Vörös Újsággal legyezi magát ebben a szinte elviselhetetlennek tűnő hőségben. A folyamat nagyon lassú és vontatott, a néző perceken át nézi, amint Katica aprólékosan bezár minden ablakot, majd szépen lassan lehúzza a redőnyöket. Mikor ennek a cselekvéssornak a végére ér, visszacsoszog Víz ágyához, aki továbbra is „haldokolva”, vagy inkább „elalélva” hever a kanapén, és büszke magabiztossággal felbátorodva, de hangjában a felháborodás tónusával – hogy erre ennyit kellett várni –, közli Katicával a tényt: megbuktak a vörösök.

Víz közeliben ábrázolt ördögi kacaja után elsötétül a kép, újabb felirat következik, „Fanyar vacsora” címmel. A jelenet legfontosabb eleme, hogy ebben a részben találkozunk először a szorongó és Katicával egyáltalán nem bíró Vizynével, aki – bár férje jóízűen megvacsorázik – szinte egy falatot sem eszik, hozzá sem nyúl az ételhez. Angélnak az evéshez való viszonya szimbolikus, ez már az első perctől egyértelmű, hiszen a jelenet során is sugárzik belőle a zavarodottság, amely mögött világosan kirajzolódó lelki természetű problémák állnak, és amely kihat a fizikai világhoz fűződő viszonyára is. A színhely a nappali kisasztala mellől a hálószobába került át, ülő alakok helyett pedig álló embereket követünk. A kamera sokat mozog, gyakori a variózás, de olykor kimerevedik a kép, és közeliben látjuk a szereplőket. Ami az előző jelenetben furcsa utalásnak tűnt, az ebben teljesen egyértelművé válik. A Katica meztelenségével megjelenő füledt erotika nem csupán Víz és Katica rövid beszélgetését lengi körül, de tovább él a lefekvéshez készülődő Víz és Vizyné nonverbális kommunikációjában is, hiszen a férj hátulról szorosan magához öleli elpityeredő feleségét, majd újra jelenetváltás következik. A folytatásban a kezdő képkockákon már megismert, de akkor még meg nem nevezett Ficsor is feltűnik a színen, aki a csengőt jött éppen megszerelni. Eleinte szemből látjuk őt, majd miután Víz beengedte, az ajtó előtt állva profilból hallgatjuk beszélgetésüket. Ficsor

egyszerre tudálékos és hízelgő, elsősorban erőteljes gesztusaikból és a verbalitásból válik teljesen egyértelművé számunkra, hogy Vízny az úr, Ficsor pedig a szolga, aki éppen alázatosan próbálja gazdája kegyeit keresni. A párbeszéd kellemetlen megszakadása után kényszeredetten felmászik létrájára, majd aktívan és nagyon látványosan munkához lát. Ficsor megérkezésekor a szereplők alaphelyzete és a kameraállás is sugallja Vízny felsőbbrendűségét, a házmester egyértelműen alárendelt szerepét. Ficsor akár még a bizalmaskodásra is hajlandó lenne, de Vízny mereven elutasító és szigorú vele szemben. A csengő szerelése közben Ficsort alsó gépállásból mutatja a kamera.

Majd a szobából kilép Víznyé, aki indulatosan szembesíti férjét Ficsor elmúlt hónapokban betöltött szerepével és az ekkoriban tanúsított viselkedésével. Az üvöltő és tajtékzó Víznyé mellől Vízny az előszobából a nappaliba menekül. Víznyé határozottan és kegyelmet nem ismerve indul Ficsor felé, aki megelőzendő a bajt, létráról lelépve kezét csókol Víznyének. Ficsor azért, hogy ne törjön ki a vihar, elmondja híres mondatát: „Volna egy lány...”, amellyel természetesen könnyedén el is éri a kívánt hatást. A következő viszonylag rövid részben Víznyé Piroska sírjánál jár a temetőben. Előbb totálból látjuk, amint alakja feltűnik, majd közelít egy sír felé. A regény cselekményének ismeretében minden teljesen világos, ám a rendező a szüzsét esetleg nem ismerő nézőivel is megérteti, hogy Víznyé lányának sírjánál jár, akit nagyon fiatalon ért a halál, hiszen közeliben mutatja előbb a sírt, majd a megviselt Angélat. Fábri szinte mindent elhagy, ami Piroskáról szól, Esztergályos pedig rövid magyarázatot ad hozzá.

Az eddigiek alapján teljesen egyértelmű, miként asszociálhat a befogadó, hiszen Víznyé mániákus és beteges cselédtémája, temetőben tett látogatása és Ficsor ajánlata között egyértelmű az összefüggés, ráadásul a gyermekének elvesztését a cselédeken kompenzáló Víznyé jellemének lélektani feltérképezése után rögtön az új célponttal ismerteti meg Esztergályos a nézőt, a regénynél jóval hamarabb. Az összefüggések bemutatása után bukkan fel Anna, aki miután félénken belép a szobába, kezét csókol Víznyének, majd a feltehetően Piroska koporsójáról és ravataláról készült fényképre tekint. Míg a regényben, ahogy Fábri filmjében is, Anna megérkezése és Víznyé szigorú vizslatása kiemelt szerepet kap, addig a tévéfilmben ugyan fény derül Anna félénkségére és Víznyé domináns szerepére, de a másik kettőnél jóval kevésbé részletező módon történik minden. Gyakorlatilag elmarad Anna csomagjának átvizsgálása, Víznyé itt csupán egy pillantást vet rá. Nem átütően drámai ez a jelenetsor, miközben jól tudjuk, a regényben komoly jelentőséggel bír. Amint a várakozás, a címszereplő megjelentetésének késleltetett bemutatása is teljesen kimarad Esztergályos

filmjéből, hiszen a rendező már a cselekmény nagyon korai fázisában szerepelteti Annát, sőt, arra egyáltalán nem is utal, hogy milyen komoly egyeztetések, várakozások, dilemmák előzték meg a cseléd érkezését, aki keresztapja, Ficsor nyomására, sőt, inkább parancsára, egyértelműen a saját szándéka ellenére váltott helyet.

Mindenki nyugovóra tér, Vizyné is tud aludni, Anna is megágyaz magának és eszik egy keveset, majd az ágyában hosszasan mélézik és imádkozik, mielőtt álomra szenderül. A következő jelentben, másnap reggel, csészéket látunk közlrol, majd az azokat rendezgető Anna és Vizyné alakja tűnik fel a képen. Megjelenik Vized is, aki ekkor találkozik először Annával (Anna kezét csókol neki, amitől érzékelhetően zavarba is jön), és feleségével együtt reggeliznek. Feltűnően szokatlan helyzettel szembesülünk eközben, Vized feszült, Vizyné pedig nyugodtnak és kiegyensúlyozottnak tűnik. Mindezeket Esztergályosnál a híres „piskótás-diskurzus” követi, nagyjából hűségesen adaptálva a regény szövegét, azaz Anna felszolgál, Vizyné büszkélkedik vele a többieknek, utána piskótával kínálja, amit Anna visszautasít, majd távozik a szobából. A kissé didaktikusan felépített beállítások és a vizuálisan egyáltalán nem izgalmas képsorok legfontosabb szereplője itt is Moviszter, aki viszont ebben a jelenetben sokkal jelentősebb szerepet kap, mint Fábri alkotásában, azáltal, hogy Esztergályos filmjében teret enged Moviszter fontos monológjának az irgalomról. Ez mindenképpen komoly erénye a tévéfilmnek.

Amíg Anna és Jancsi úrfi kapcsolatának részletes bemutatása elmarad Fábri munkájában, és tulajdonképpen mellékszallá, cselekménybonyolítóvá válik Jancsi karaktere – a regényhez egészen hasonlóan –, addig Esztergályosnál valamiért kiemelt szerep jut ennek a viszonynak. Amilyen hirtelen bukkan fel filmjében Jancsi úrfi, annyira jelentős marad a későbbiekben, amíg Vizedék Egerben „kirándulnak”. Esztergályos azonban, ahogy már korábban is tette Katicával, ebből is elsősorban a testiséget és az erőteljes szexualitást „használja”, hiszen az állomásról visszaérkező Jancsi is éppen Anna fenekét vizslatja, majd a nehézkesen kibontakozó viszonyukból is főként testi kötődésük és szexuális együttlétük során értesülünk, amelyet Esztergályos a már tőle megszokott nyílt naturalizmussal ábrázol.³⁴⁶ Maga Esztergályos Károly a következőket válaszolta arra a kérdésre, hogy ennek a kifejezetten erotikus ábrázolásnak mi az oka, számára ez miért volt fontos:

„Ennek az az oka, hogy úgy tűnik számomra, hogy az erotika erőteljesen áthat mindent, áthatja az életet.”³⁴⁷

³⁴⁶ A közel 100 perces filmből majdnem fél órát ölel fel kettejük kapcsolatának bemutatása.

³⁴⁷ FÁBIÁN LÁSZLÓ, Interjú Esztergályos Károllyal, 2011. november 29, kézirat.

Teljesen kimarad Esztergályos Károly alkotásából Báthory szerepeltetése, csak annyit tudunk meg vele kapcsolatban, hogy Anna házasodni szeretne, ezért el akarja hagyni Vizedet. Vized azonban lelki beteggé válik, és ahogy a regényben is, ezzel zsarolja Annát, ami hatékonyan bizonyul, hiszen Anna mégsem távozik. Esztergályos Károly tévéfilmjének befejezése is eltér a regénytől. Nála is teljesen elmarad a keret ábrázolása, azaz az utolsó fejezet nem része az adaptációnak. Furcsa változtatás azonban, hogy amíg a regényben Vized államtitkári kinevezése ad alkalmat egy bálra, összejövetelre, addig Esztergályos tévéfilmjében mindez egy orgiába átcsapó farsangi mulattsággá változik – hiszen a Bécsből visszatérő Jancsi úrfi, miután kölcsönkérte Vizedtől a lakást, rengeteg barátját hívta meg erre az eseményre –, különösebb rendezői útmutatás vagy magyarázat nélkül. Közben tehát eltér a tévéfilm a regénytől, dramaturgiai elemeit és a fabula bizonyos részeit azért felhasználja.

Különbséget jelent az is, hogy Anna azt sem látja, amint Jancsi kikezd Moviszter feleségével, sőt Esztergályosnál egészen másképpen alakulnak a dolgok, érdeklődésének középpontjában sokkal inkább saját korabeli, fiatal lányok állnak. Az álarcosbál ábrázolása eléggé szurreálisra sikerült, de a film tulajdonképpen konzekvens saját magához, s amint eddig sem, ezekben a jelenekben sem nélkülöz semmit a túlfűtött erotikából. Ha a regény felől közelítünk, a tévéfilm abban a tekintetben ugyanakkor nagyon autentikus forrássá válik, hogy bemutatja, amint Vized őszintén kifakad és beszámol egy furcsa állapotban lévő idegennek Piroška lánya elvesztéséről, akiről – ahogy a szövegben is – később kiderült, hogy mindebből semmit sem ért, mert nem helyi, hanem egy osztrák vendég, azaz nem tud magyarul. Ez a szál tehát teljesen megegyezik Kosztolányi történetével, ám ahogy korábban már láttuk, Fábri teljesen elhagyta. A gyilkosság körülményeit nem pontosan a regénynek megfelelően ábrázolja Esztergályos, valójában azonban nagyon lényeges motívumokkal mégsem tér el az eredetitől. Vizuálisan talán az egyetlen izgalmas képsor az a visszatérő felvétel, amint Anna hátulról megvilágítva jelenik meg a sötétben.

A gyilkosság előtt Anna itt is „zabálja” a piskótát, erőteljes mozdulatokkal, a sötétben, csöndben, közben gazdái már nyugovóra tértek. A cseléd előbb a belső szobában van, aztán kimegy a konyhába, majd visszatér, a néző az üres helyszínt látja, a véget ért táncos vigasság romjait. Anna belép Vized szobájába, árnyéka rájuk vetül – ez a vizuális hatás nyilvánvalóan egyszerre metaforikus üzenet is –, látjuk, ahogy a férfi és a nő már alszik az ágyban. Csönd van, amolyan jellegzetes vihar előtti csend. Annát ekkor hosszasan mutatja a kamera, természetesen premier plánban, aki már elég hosszasan ül Vized ágya szélén, szomorúan, aztán simogatja Vized kezét, nyög, ezután is folyamatosan közeliben látjuk, majd sírni kezd,

amire Vizyné persze felriad, és enerváltan csak annyit képes mondani: „Mit akar Anna? Menjen aludni!” Erre a cseléd megszorítja a kezét, mire dulakodni kezdenek, majd késével többször megsérti őt, végül elvágja a torkát. Közelről látjuk Vizyné viszonylag rövid haláltusáját, közben Anna távozni készül, ki akar menni a szobából, ám az események következtében Vizi felriad, és szinte üldözni kezdi Annát, ráveti magát annak lábára, aki visszafordul, majd többször hátba szúrja az ágyról lecsúszó Vizi Kornélt. Vizi rövid ideig agonizál, de egy plánváltás után azzal is szembesülünk, hogy közben még Vizyné is haldoklik. Nem túl hosszú idő elteltével végül mindketten meghalnak.

A következő képen – „Tivornya hajnalán” felirattal – az utolsó fejezetcímmel találkozunk, egy hosszú, néma jelenetsor tanúi leszünk. Anna magányos, görnyedve, mereven bámul maga elé, a kamera ráközelít, véres kéznyomokat észlelünk az arcán, majd kisírt szemével félénken a filmfelvevő felé fordul, mi pedig azzal szembesülünk, hogy arcának másik felén is véres kéznyomok vannak, egyértelműen a dulakodás nyomai ezek, védekező áldozatainak „kézjegyei”. Miközben a kamerába néz, halotti imát hallunk. Talán éppen azt, amelyet a regény elején olvashatunk. Esztergályos filmje tehát, ha lehet, még korábban befejeződik, mint Fábri adaptációja. Az utolsó képen Anna közelijét mutatja, amint sírás közben mereven és jelentőségteljesen a kamerába tekint. Esztergályos a premier plánokkal nyilvánvalóan a történet személyességét hangsúlyozza, a néző főként Anna belső rezdüléseire figyel, továbbá azt sugallja, hogy ideje átgondolni mindazt, amit eddig láttunk. A tévéfilm befejezése mindenképpen meditatív.

Ahogy megtettük ezt a másik esetben is, fel kell tennünk most is, Esztergályos adaptációjánál is a kérdést, vajon hűséges vagy inkább hűtlen alkotásról van-e szó. Bár a fabula leglényegesebb elemeit meghagyja, s amint láttuk, történetébe még Piroskát is beemeli, mégis, hűtlenebb feldolgozásnak érzem a tévéfilmet a mozifilmnél. Esztergályos olvasata leginkább egyetlen pontra, Anna és Jancsi úrfi együttléteire fókuszál, ami természetesen alkotói szabadságának része, ugyanakkor, érzésem szerint, mindez nem közelíti, hanem eltávolítja a regénytől.

A szereplők rendszere – az újragondolás lehetőségei a filmekben

A szerkezeti elemek vizsgálata mellett természetesen érdemes összehasonlítani a műveket a szereplők rendszere és világa szempontjából. A filmes adaptációkban a regény alakjai közül nem mindenki lép elő az ott megszokott jelentőséggel és természetességgel, de akadnak olyanok is, akiknek felerősödik a szerepük.

Édes Anna

(Törőcsik Mari, Nagy-Kálózy Eszter)

Fábrí filmjének címszereplője alapvetően megtartja a Kosztolányinál megismert jellemét és karakterét, sőt, szerepkörével a rendező azt a folyamatot is tökéletesen ábrázolja, amelyben a gyenge és kiszolgáltatott, ám együgyűségében mégiscsak a sorsával megelégedett, vagy abba inkább beletörődött Anna totálisan elveszti személyiségét, és „beszélő szerszámmá”, Vizyné „beteg lelkének” eszközévé válik.

Esztergályos Károly sem emeli ugyan intellektuális magaslatokra hőjét, igazán még bonyolult figurává sem teszi, de ha Anna alakját és személyiségét filmjének értelmezésén keresztül próbáljuk vizsgálni, figyelmünket elsősorban öntudatlansága, ösztönszerű viselkedése és az ebből fakadó érzékisége, a testi szerelemhez való ragaszkodása köti le. Az a hatás, amelyet az ábrázolt szimptomák ismertetése jelent, tulajdonképpen a végeredmény szempontjából nagyon hasonlít Kosztolányi verziójára, de Esztergályos egészen máshova helyezi a hangsúlyokat. Olyanokat is kimond és tényként közöl, amelyek a regény lapjain nem vagy nem akkora jelentőséggel szerepelnek, így számára minden bizonytalanság az egyetlen hiteles út Anna kiszolgáltatottságának és „elembertelenedésének” ábrázolására.

Fábrí Zoltán számára Anna karaktere nem csupán önmagában és önmagáért jelentős, hanem azért is, mert szerepeltetésével lehet képes arra a filmnyelvi bravúrra, amelyet erőteljes, expresszív montázsainak segítségével ér el. Anna munkája, lázálmai, félelmei, azaz a fizikai függés és a pszichés zavarodottság tökéletesen tükröződnek ezekben a képsorozatokban. Mindezekon túl, a filmben Anna annak a folyamatnak is eszközévé és egyértelműen alakítójává válik, amint a befogadó az egyébként sem túl szimpatikus Víznyé-házaspártól folyamatosan elidegenedik, vagy ahogy Ficsort egyre gyávább és jellemtelenebb alaknak gondolja. Ugyan ez elsősorban Kosztolányi figurájának köszönhető, tehát nem túl nagy erény, de természetesen mindkét rendező ifjú, ugyanakkor egyre több tapasztalattal rendelkező, mégis a pályája kezdetén álló színésznőt választott a szerepre.

Ezzel szemben az már mindkét alkotás egyértelmű erénye, hogy az Annát alakító figurák maradéktalanul megvalósították a rendezői szándékot, eltérő intenzitással és módszerrel, de hitelesen, értőn és értelmezhetően játszották karakterüket. Fábri Zoltán Törőcsik Marit, Esztergályos Károly Nagy-Kálózy Esztert szemelte ki Anna szerepére. Fábri Annája sokkal elesettebb, szerencsétlenebb, sokkal kevésbé ellenálló és tudatosan cselekvő, akinek azonban jellegtelensége mögött értelmezés és utalás rejlik. Esztergályos Annája talpraesettebb, picit talán tudatosabb is, bár leginkább talán ösztönös cselekedetei miatt tűnik magabiztosabbnak. Amíg Fábri elsősorban lelki folyamatokat ábrázol, olykor brutális képekben mutatja Anna „elgépiesedésének” stációit, addig Esztergályos főként a testi vonzódás vizuális elbeszélését tartja fontosnak, ezzel érzékeltetve lelki kilengéseit.

Jogosan érezhetjük tehát, hogy Fábri Zoltán filmjében – elsősorban a rendező már korábban körvonalazott filmnyelvi eszközrendszerének köszönhetően – sokkal erőteljesebbé válik Anna figurája, akinek karaktere és szerepköre sokkal jelentőségteljesebb és pontosabban kidolgozott.

Vizy és Vizyné

(Kovács Károly, Tordy Géza és Mezei Mária, Esztergályos Cecília)

A további szereplők közül Kosztolányi regényében megkérdőjelezhetetlen a Vizy-házaspár jelentősége is. Egyrészt Vizy politikai kötődése alakítja a cselekményt – és felerősíti a szöveg korrajzjellegét –, másrészt Vizyné lélektani frusztrációja befolyásolja Anna sorsát, továbbá formálja a regény bonyodalmát.

Fábri, átszabva egy kicsit a regény fabuláját, Vizyvel kezdi a filmet, a kezdő képkockákon azt látjuk, amint a Tanácsköztársaság utolsó napjaiban Vizy éppen kollégájához tart, és arról diskurálnak, hogy megbuktak a vörösök. Aztán Vizy hazafelé „menekül”, és ahogy a regényben is, megismerjük a valóban flegma Katicát, aki csak a szeretőjére, Lajosra képes gondolni, aki megjött az uszályal. Később felbukkan a politikai változásokra „érzékenyen” reagáló Ficsor, aki lojalitásának jeleként hirtelenjében szívesen megszerelné a rég elromlott csengőt. Eközben hazatér Vizyné is, s miután megtudja, hogy éppen náluk van a házmester, annyira felháborodik ezen, hogy gyávának titulált férje helyett épp beolvasni készül Ficsornak, felemlegetvén korábbi sérelmeit, de amint hozzákezd monológjához, éppen abban a pillanatban megszólal a megjavított csengő, az asszony megsédül, és Ficsor a potenciális új cselédlány, Anna emlegetésével könnyedén elapasztja Vizyné haragját.

Azt látjuk, hogy Fábri Édes Annájában Víznyé többé-kevésbé a regényben megismert alakját ölti magára, ugyanakkor didaktikussá is válik, hiszen részben egy ideológia, egy eszme „szócsöve” lesz. Fábri egyfelől finoman, érzésem szerint az eredeti szöveghez képest túlzottan szolidan, érzékelteti a házastársak kapcsolatrendszerének részleteit, azok konfliktusát és a problémák körülményeit. Másfelől azonban – és talán ezért válik kifejezetten didaktikus szereplőjévé az alkotásnak – Fábri egyértelműen és tudatosan felerősíti Víznyé társadalmi helyzetét. Jól tudjuk, hogy ezzel az „eszközzel” a rendező pontosan megfelel a hatalom elvárásainak, hiszen az ’50-es évek második fele számára idealizált Tanácsköztársaság idején – és az azt követő korszakban – játszódó történet „reakciós” figurája egyáltalán nem tűnik fel jó színben.

Az ’58-as filmben Víznyé szerepe elsősorban Anna frusztrálásában merül ki, hiszen Fábri Zoltán főként annak ábrázolására törekszik, miként nyomja el, miként fosztja meg szinte teljes személyiségétől Annát, éppen úgy, ahogy azt Harmos Ilona visszaemlékezéseiből is ismerjük.³⁴⁸ Amint a regényben megismert lélektani előzményekre sem minden esetben derül fény, úgy az apró utaláson túl Piroskának – azaz Víznyé tragikus sorsú lányának – története is háttérbe szorul, Víznyé személyisége viszont – talán a markáns színészi játék miatt is – sokkal erőteljesebbé válik.

Esztergályos Károly Víznyéje sokkal gyengébb és erőtlenebb karakter, nincs igazán színpadi jelenléte. Miközben nála pontosabb és hűségesebb az ábrázolás, tartalmilag és formailag jóval több az egyezés Kosztolányi szereplőjével, sőt, a kapcsolódó cselekményszálak is hangsúlyosabbá formálódnak, addig azonban sokkal jelentéktelenebbé válik maga a karakter, sőt, a karaktert megformáló színészi alakítás a filmben belül, de a másik adaptáció azonos szereplőjével összevetve sem annyira kiemelkedő. Miközben hűségesebb próbál maradni, aközben mégis hűtlenebbé válik, ahogy arra maga Kosztolányi is utalt a fordítással kapcsolatos esszéjében.³⁴⁹ Ugyanakkor mégiscsak erény Esztergályosnál Angéla néni karakterében az a jellemvonás, mely szerint a lélektani folyamatok, ha olykor kicsit didaktikusan is, de tárgyaivá válnak az ábrázolásnak, hiszen a migrénnel és testi gyengeséggel küzdő asszony Annát zsaroló szimptomáira Kosztolányi is nagy figyelmet szán regényében.

³⁴⁸ KOSZTOLÁNYI Dezsőné, Kosztolányi Dezső, Holnap, Budapest, 1990, 228-229.

³⁴⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, Ábécé a fordításról és a fordításról = KOSZTOLÁNYI Dezső, Nyelv és lélek, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 575.

Hasonló a helyzet Vízny karakterével, aki szintén erőtlenebbnek bizonyul annál, amit Fábrynál érzékeltünk. Esztergályos a másik alkotás legelején felbukkanó, Tatárnál tett látogatását ugyan nem mutatja, de a cselekményt elmesélteti szereplőjével. Vízny ebben az adaptációban elsőként Katicával jelenik meg, meglehetősen „füledt” szituációban, hiszen a melegben a cselédlány éppen hideg vízzel hűsíti magát. Majd behívja őt Vízny, hogy ideje lenne becsukniuk az ablakokat és lehúzniuk a redőnyöket. Természetesen itt is megjelenik az „alázatos” Ficsor, hogy megszerelje végre a csengőt, aztán Víznyé határozottan beolvasna a házmesternek, ekkor azonban megszólal az a bizonyos csengő.

A későbbiekben is nagyon hasonlít a két alkotásban Vízny karakterének ábrázolása, ám a Fábri által kreált, kicsit tehát ideológiailag formált figura, bár ezzel kicsit távolabb kerül a Kosztolányinál bemutatottól, mégis, sokkal hihetőbbnek és hitelesebbnek tűnik. Esztergályos túlságosan háttérbe szorítja őt, ami mindenképpen tudatos lehet részéről, hiszen még a regényben oly fontos államtitkári kinevezésétől is megfosztja őt, pontosabban az ünnepség helyett orgiába fulladó farsangi mulatságot tartanak náluk Jancsi úrfiék. Ebben a feldolgozásban Vízny politikai és közéleti karrierje, amely, valljuk meg, személyiségének mégiscsak a leginkább hangsúlyos eleme a regényben, teljesen elsorvad.

Moviszter

(Maklárny Zoltán, Mensáros László)

Mindkét filmben nagy hatású és azóta legendává vált színész alakítja Movisztert, akinek a jelenléte természetesen a filmvászonon is nagyon fontos. A regény értelmezése kapcsán szót ejtettünk már arról, hogy a szakirodalomban talán Moviszter doktor alakját övezi a legnagyobb félreértés. Korábban számos értelmezés született már arról, hogy a doktor a szerző szócsöve, egyfajta rezonóri szerepben tündököl, azonban Németh G. Béla korábban idézett tanulmányában jogosan figyelmeztet bennünket arra, hogy Kosztolányi írói, alkotói attitűdjétől minden esetben távol álltak a didaktikus módszerek, és egyáltalán nem utal arra semmi sem, hogy éppen ebben a regényében szakított volna ezzel az elvével.³⁵⁰ Ezzel együtt természetesen kiemelt szerepe és hatalmas jelentősége van például a híres diskurzusnak a piskótáról, ahol az isteni kegyelemről is említést tesz Moviszter, de a bírósági tárgyaláson elmondott vallomása miatt is figyelemmel kísérjük őt, hiszen gyakorlatilag ő az egyetlen ember, aki az Édes Anna brutális és megengedhetetlen cselekedete mögött fellelhető okokon is elmereng, ám mégis, a

³⁵⁰ NÉMETH G. Béla, Küllő és kerék: Tanulmányok, Magvető, Budapest, 1981, 206-221.

rezonőri szerep említése túl erős és némileg talán indokolatlan kifejezés is karakterével összefüggésben. Ennek megfelelően – jelentős kinyilatkoztatásaival – a doktor kiemelt figurává válik ugyan a filmekben, de jelentősége messze elmarad a Kosztolányinál megismertekhez képest. Ahogy Fábri filmje kapcsán Horváth Beáta megjegyzi:

„A regényben az elbeszélő és Moviszter alakjának kettőssége, a narrátor és a rezonőr kettőssége segíti azt az együttérző olvasói magatartást, amely az eseményeket külső realitásukban követi, ugyanakkor nagyon figyel Anna alakjára. A filmelbeszélés nem hoz létre ilyen kettősséget. Moviszter alakja elsorvad.”³⁵¹

Mivel mindkét rendező elhagyja a regény befejezését, azaz tulajdonképpen egyik alkotásnak sem része a tárgyalás, ezért Moviszter a regényben is megfigyelhető fontosságát leginkább a piskótaevős jelenetben éri el az adaptációkban. Fábri Zoltán Moviszterét Maklárty Zoltán alakítja, aki némileg talán ridegebb a kelleténél, olykor kicsit rigolyás is, ahogy Kosztolányinál megismertük őt. Az adaptáció ugyanakkor tudatos értelmezés, hiszen a történetben a fennálló hatalom politikai és értékrendbeli ízlésének minden bizonnyal a legkevésbé sem megfelelő figura a film elkészülésének idejében regnáló kormányzat számára, hamar és könnyen népszerűvé, idealizálttá válik, ahogy természetesen szociális érzékenységének ábrázolása is része ennek a folyamatnak. Sok szó esett már korábban is Fábri Zoltán filmjének erőteljes „aktualizálásáról”, azaz Kosztolányi Dezső regényének olyan típusú átalakításáról, amelynek következtében az adott történelmi korszak, azaz a '56 utáni politikai propaganda hatására olykor didaktikussá is válik a mozi. Ennek lehetett talán az egyik legfontosabb – természetesen sok más szereplő és cselekményszál mellett – eszköze Moviszter „rendszerellenességének” és „ellenzékiességének” fölerősítése. Minden bizonnyal – többek között – ennek hitelesítésére választotta a korábban már rengetegszer bizonyított, és az adott időszakban is népszerű színészt.

Esztergályos Károly tévéfilmjének Movisztere egy igazi polgár, jólsituált joviális öregúr, akinek megformálásához, érzésem szerint tökéletes választás volt Mensáros László, hiszen színészi alakításának köszönhetően a másik alkotás doktorához képest sokkal intellektuálisabb szereplővé lép elő.

Jancsi úrfi

(Fülöp Zsigmond, Znamenák István)

³⁵¹ Horváth Beáta, i.m. 371.

Kosztolányi Dezső regényében Jancsi úrfi leginkább az ifjú csábító szerepében tűnik fel, dramaturgiai jelentősége pedig abban áll, hogy a naiv és egyszerű, egyébként könnyű hódításnak és prédának számító cselédlányt hitegesse, elcsábítsa, majd eltaszítsa magától, azaz tulajdonképpen az egyik utolsó lökést adja meg számára a lejtőn. A társadalmi különbségek okozta konfliktusok során a befogadónak alkalma nyílik megismerni Jancsi úrfi valódi személyiségét. Kosztolányi egyfelől tehát lélektani ábrázolással él vele kapcsolatban, másfelől azonban Jancsi úrfi társadalmi státuszánál és helyzeténél fogva kifejezetten pontos szociográfiai leírással is találkozunk.

A mozi tanúsága szerint egyértelmű, hogy Fábri Zoltán számára Jancsi úrfi ugyanannak az elítélendő és negatív világnak a legkevésbé sem szimpatikus figurája, amelyet Víznyé és Víznyé is képvisel, bár rögtön hozzá kell tennünk: vélhetően Kosztolányi sem gondolta nagyon másként, hiszen epikus alkotásában Jancsi úrfi sem személyiségében, sem értékrendjében, sem közösségi vonatkozásban sem tekinthető túlzottan pozitív figurának. Fábri viszonylag pontosan követi a Kosztolányi által felvázolt jellemrajzot. Tulajdonképpen egy, a kamaszkorból a felnőttkor felé haladó, valójában semmirekellő, a helyét leginkább jelentős rokoni kapcsolatainak segítségével kereső aranyifjúként tekint Jancsi úrfira, akinek a tapasztalatlanságából és az érzéketlenségéből egyaránt fakadó kísérletező szándékával a naiv cselédlány, Anna nincs, és nem is lehet tisztában, így végső csalódottsága és elkeseredettsége könnyen érthető, amint az is, hogy úgy érzi: elárulták, cserbenhagyták őt. Ennek a konfliktusnak, majd az ebből következő terhesség-megszakításnak – és természetesen a fizikai fájdalom mellett a lélektani vetélésnek, azaz a szerelmi csalódásnak –, mindenképpen lényegi szerepe van Anna későbbi cselekedetének előzményeként. Azaz látnunk kell, közvetve Jancsi úrfi is vétkes Anna lelki torzulásának kialakulásában, Fábri ezt a folyamatot is tökéletesen ismerteti. Kiválasztott színésze, a pályakezdő – a forgatás idején még főiskolás – fiatal színész, Fülöp Zsigmond, aki tökéletesen alakítja ezt a bárgyú, burokban felnövő, a cselekedeteiért felelősséget vállalni képtelen karaktert.

Esztergályos Károly Jancsi úrfinak ennél jóval nagyobb és komolyabb jelentőséget tulajdonít, ennek megfelelően filmjében – Édes Annával párhuzamosan – gyakorlatilag központi figurává, talán az egyik főszereplővé lép elő. Lelki, de elsősorban testi közeledésüket nagyon plasztikusan, már-már túlzottan is részletesen ábrázolja Esztergályos, így filmjének talán az egyik legfontosabb értelmezési keretévé válik Anna és Jancsi úrfi kapcsolata.

Esztergályos hihetetlen részletgazdagsággal foglalkozik kibontakozó viszonyukkal és már-már idealizált szerelmükkel, ugyanakkor erőteljes „kreativitásával” valójában a regényben

nem is létező cselekvéseket vizionál. Természetesen a regényben megismert összefüggésekből minden egyéb változatlan marad Jancsi úrfi jellemvonásait illetően, akinek a karakterét a tévéfilmben is egy ifjú színész játszhatta el, a szintén főiskolás Znamenák István, aki azonban fiatal kora ellenére korábban bizonyított már a filmvászonon, méghozzá Gothár Péter *Megáll az idő* című alkotásában.

Ficsor

(Barsi Béla, Blaskó Péter)

Akad még egy viszonylag jelentős szereplő Kosztolányi regényében, Ficsor, akinek legalább kettős dramaturgiai szerepe van. Egyfelől ő Vizedék házának gondnoka, mindenese, másfelől ő a kapcsolat, az összeköttetés Annával. Ficsor igazi kisember, akinek minden bizonnyal nyomorúságos sorsával járulékos tulajdonsága a lelki torzulása is. Az elnyomott, mindenki által lenézett figura a közmű idején – azaz narratológiai szempontból a regény cselekményét megelőző időkben, így erről az elbeszélőtől és más szereplők megnyilatkozásaiból értesülünk – hirtelen büszke volt munkás származására, megérezte annak lehetőségét, hogy saját világában könnyen válhat elnyomottból elnyomóvá, a maga módján tehát megpróbálta móresre tanítani a vele korábban packázó fölényeskedő embereket. Valljuk meg, valójában nagyon furcsán érezhette magát ebben a számára pusztán rövid ideig fennálló és merőben idegen helyzetben, aztán a sors úgy hozta, mert mindig úgy hozza, hiszen a szerencse forgandó, hogy visszatért minden a régi kerékvágásba, így Ficsor életöszöne hamar felülkerekedett büszkeségén.

Fábrinál éppen így ismerjük meg őt, erőteljesen komponált képsorok segítségével, amint az emeleten helyet foglaló Druma Szilárdék éppen a Tatártól hazatérő Vizedékkel bizalmaskodnak – aki a lépcsőn áll –, és az elrepülő Kun Béla legendáját emlegetik. Egyszer csak a háttérben, a mélyben nyílik egy kicsi ajtó, ahonnan Ficsor bújik elő. Flegma, szinte nem is köszönt, még Vizedéknek sem, csak biccentett, de megjelenésével olyannyira zavarba hozta a többieket, hogy Drumáék hirtelen el is tűntek az erkélyről. Azt a képzetet kelti mindez, hogy Ficsortól tartanak és félnek.

Aztán a következő epizód már a jól ismert csengőszerelős jelenet, ahol a gondnok jó szándékú és alázatos. A befogadó joggal érezheti, hogy ez a reális és valóságos erőviszony, most jött el a pillanat, amikor Vizedék és Ficsor a korábban megszokott módon viszonyul egymáshoz. Ficsor udvarias, bizalmaskodó, valamiért nagyon fontos lett számára, hogy Vizedék kedvében járjon, míg Vizedék távolságtartó, gyanakvó, de természetesen hagyja, hogy Ficsor tegye a dolgát, hiszen ez az élet rendje, ő pedig mindennél jobban szereti a rendet, ha nyugalom van

és senki sem generál fölöslegesen konfliktust. Később Ficsor, hogy csillapítsa Vizyné tomboló haragját – bizonyítva, hogy jól ismeri Angélát, pontosan tudja, miként veheti le a lábáról egy szempillantás alatt –, az egyetlen sikeres megoldást választja, ha az asszony úgy kívánja, elhozza a tökéletes cselédlányt, Annát. Ficsor ösztönösen ismeri jól az embereket, hiszen erre a túlélés, az életben maradás miatt szüksége is van, ne várjunk tehát bonyolultabb lélektani összefüggéseket a jelenség magyarázataként.

Ahogy Fábrinál, úgy Esztergályos Károly munkájában is hasonlóan jelenik meg Ficsor, a legelső jelenet kivételével, hiszen a tévéfilmben az nem szerepel. Természetesen ott is Ficsort látjuk a kezdő beállítások képkockáin, de azzal van elfoglalva, hogy levegye a ház faláról a vörös zászlót. Esztergályos nem él a Fábrinál megismert eszközzel, hogy erőteljes gesztusokkal, főként közeli képekben, gyakran premier plánban ábrázolja Ficsort, helyette teljesen szokványos módon, kifejezetten hétköznapi vizualitással, szürke figuraként tekint rá. Talán Fábrinál kevésbé élezi ki Ficsor szerepét és karakterét.

Konklúzió

Fábri Zoltán és Esztergályos Károly Édes Anna rendezései

A regény eredeti cselekményétől és fabulájától mindkét filmes alkotás számos ponton eltér. A játékfilm kezdetén a történetmesélés egészen másféle lett, hiszen Fábri összevonta és új közegbe emelte a megértés szempontjából lényeges elemeket. A hitelesség megtartása mellett, úgy tűnik, nem érdekelte őt, hogy kitől tudja meg a néző a felismeréshez szükséges információkat, azaz a Kosztolányi-féle narrációt ennek megfelelően teljesen át is alakította. Nem pusztán az elbeszélést és az elbeszélőt, de a film dramaturgiáját és struktúráját is érinti ez a változtatás, hiszen többek között ez az oka annak, hogy az nem követi a regény keretes szerkezetét.

A keret első pillérében rejlő információkra természetesen Fábrinak is szüksége van, ám ő Kun Béla történetét a szereplők narrációjának részeként kezeli. Amint látható, Fábri értelmezi az Édes Annát, hiszen alapvetően követi ugyan a regény tartalmi elemeit, cselekményét, ugyanakkor új rendszerbe helyezi azt, sőt, teljesen nyilvánvalóan ítélkezik is szereplők és a szituációk felett. Egyrészt elhagyja tehát a mottót, amely a római katolikus szertatás részeként nyilvánvalóan erőteljes vádaskodásra adott volna alkalmat, hiszen túlzott klerikális kötődésre utalt volna az '50-es évek második felében. Amint írtuk, a mottó mellett a regény keretét is teljesen „szertefosztatja” a rendező, az azokban lévő cselekmény bizonyos részleteit más szereplők szájába adja, így értesülhet a befogadó például Drumától és Druma feleségétől Kun Béla elrepülésének híreről, még a film expozíciójában. Fábri tulajdonképpen Kosztolányi művének első négy fejezetét sűríti egybe a vizsgált kezdő részletben, egy, a regényétől eltérő szerkezet és rendezőelv szerint. Ami azonban még ennél is fontosabb: Kosztolányi sokkal tárgyilagosabb a regény kezdetén, egyáltalán nem célja a szereplők megbélyegzése, korai értékítélet kialakítása az olvasóban róluk. Ezzel szemben Fábri Zoltán olyannyira egyértelműen ábrázol (alakokat és helyzeteket), hogy a néző nagyon hamar ellen- vagy rokonszenvet érezhet bizonyos szereplőkkel szemben.

A korábban felsorolt és kiemelt plánozás célja is teljesen egyértelmű, hiszen a befogadónak az első pillanattól kezdve tudnia kell, hogy ki milyen figura. Persze, ahogy azért Kosztolányi sem idealizálja számunkra egyik alakját, úgy a film sem mutat követendő példákat, imádott jellemeket, ellenben antipatikus karaktereket annál inkább. Gondoljunk csak az erkélyről lekurjantó negédes Drumáékra, a köpönyegforgató és jellemtelen Ficsorra, vagy a kellemetlenül modortalan Katicára, ők a regényben sem válnak ugyan kedvenceinkké, de a film

eszközrendszere sokkal határozottabban és minden kétséget kizáróan mondatja ki velünk az értékítéletet. A képi beállítások, a plánozás, a kameramozgások, a párbeszédes részek erőteljes mondatai, sőt, a szereplők arcjátéka és nevetései is mind-mind azon „dolgoznak”, hogy könnyen meg tudjuk fogalmazni magunknak: kit és miért nem szeretünk. Az audiovizuális hatások és az újragondolt szerkezet tehát másféle hatáskeltést eredményez. Fábri olykor okozati viszonyokat is megváltoztat, hiszen a regényben Katica már akkor elhagyta a házat mielőtt Vizyné megérkezik, így Vizyné csak sokkal később ismeri csak meg a cseléd távozásának körülményeit. Azaz ott Ficsor nem is lehet fültanúja Katica pökhendiségének és tiszteletlenségének. Ezzel szemben a filmben Katica éppen indulófélben van, amikor betoppan Vizyné, és az ajtóban, Ficsor füle hallatára zajlik a veszekedés. Teljesen egyértelmű, hogy a film egyfelől már ekkor igyekszik magyarázni, alátámasztani Vizyné kórosnak tűnő cselédproblémáját, másfelől ügyesen megágyaz egynehány beállítással a későbbi jelentnek, amelyben a néző jobban érteni fogja, hogy miért Anna emlegetése lesz Ficsor egyetlen menekülési lehetősége Vizyné haragja elől. A film folyama tehát lineárisan halad, különösebb előre- és visszautalások nélkül, de gondosan előkészített módon.

Fábri gyorsabb és hatékonyabb hatásra törekszik, hiszen elhagyja Vizyné jellemének és személyiségének árnyalását – múltbéli cselédszálak szűkítése, Piroska „elfeledése” –, ugyanakkor ezekkel a korai, esszenciális motívumokkal mégis a regényéhez hasonló, ám annál sokkal „szókimondóbb” hatást ér el. Sőt, Vizyné jellemtorzulása mellett Vizy pipogyaságára is hamar felhívja a figyelmünket. Ezzel összefüggésben Pápai Zsolt megjegyzi, hogy Fábri egy olyan klasszikus adaptációt készített, amelyre nagy hatást gyakorolt a német expresszionizmus: „Fábrinak a kamaradráma (a német *kammerspiel*), az expresszionista hatáselemek és a hangsúlyos montázskompozíciók iránti vonzalma igen pontosan elemezhető ebben a mívés, klasszikus stílusban elkészített adaptációban. Az erőteljes kontrasztokra épülő, nagy gonddal megválasztott, gyakran szokatlan alsó- vagy felső kamerapozícióból felvett beállítások komoly érzelmi töltettel és nagy drámai erővel bírnak.”³⁵²

A film egyik forgatókönyvírója, Bacsó Péter pedig a kihagyott részletekkel és a narráció sajátosságaival, annak estleges tudatosságával kapcsolatban a következőkre emlékeztetett vissza múltidézése közben:

„Hogy miért maradt ki Piroska? Nyilván nehéz volt ábrázolni, hiszen egy filmen nehéz ábrázolni a múltat. Akkor be kell lopni valami dialógusba, és miután ebben a filmben lineáris

³⁵² PÁPAI Zsolt, *Édes Anna* (1958), forrás:

<http://www.magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/edes-anna-1958-filmtortenet-elemzes.html>

narráció volt, nem akartunk flashback-ekkel dolgozni, ezért el kellett hagyni. Egy ilyen regényből, mint az Édes Anna, nem nehéz filmet csinálni. Ebben a filmben a cselekményhez nem adtunk hozzá semmit, talán a szerelmi szálát egy kicsit kibővítettük, a cselédeknek a figuráját valahogy kontúrosabban ábrázoltuk.”³⁵³

A beszéd nélküli hangzavar, a visszaemlékezés morajlása, Anna hirtelen mozdulata, a gyors plánváltások és a gyakorivá váló variózás is mind-mind jól tükrözik a lélektani hatást és elemeket, másrészt teljesen egyértelműen előkészítik a végkifejlet tragikumát. Fábri ezekkel a montázsokkal mindenképpen eléri, hogy Kosztolányinál sokkal erőteljesebben, harsányabban megmagyarázza Anna motivációit, és analízise is részrehajlóbb, kifejezetten szubjektív. Fábri számára ez a szegmens lehetett a legfontosabb, Anna lelkiállapotának bemutatása, hogy cselekvésére legyen valami magyarázat. Így vall erről egy vele készült interjúban, 1982-ben:

„Az Édes Anna volt az, amelyben a pszichológiai folyamatok árnyaltabb ábrázolásával próbálkoztam, jóllehet mai ízlésem szerint egy kicsit talán túlhajtott eszközökkel. Nem vitás azonban, hogy ebben a filmben kezdtem el az emberben szunnyadó belső tartalmak kifejezésének lehetőségeit keresni, amire egyre bonyolultabbá váló életünk megjelenítésének követelményei kényszerítettek.”³⁵⁴

Végezetül még egy érdekes párhuzamra szeretném felhívni a figyelmet. Fábri filmjének több jelenetében is egyértelmű filmes-intellektuális utalásokkal találkozunk, olyanokkal, amelyeket az irodalomban intertextualizmusnak hívunk. A példa kedvéért két jellegzetes ábrázolást is szeretnék bemutatni az Édes Annából, amelyek egyértelműen Szergej Mihajlovics Eizenstein Patyomkin páncélos című filmjéből vett beállítások. Mint az köztudott, Eizenstein Patyomkin páncélosa szerepel a filmtörténet egyik leghíresebb válogatásában, a Brüsszeli 12-ben, éppen az első helyen, azaz minden idők legjobb filmjeként. Ráadásul, többek között talán ennek is köszönhetően, a Patyomkin páncélos a mozi históriájának egyik legtöbbet és leggyakrabban idézett alkotása. Mindkét hivatkozás a Patyomkin híres lépcső-jelenetéből származik, az első, amikor Ficsor felszalad a ház lépcsőjén, hiszen az nagyon hasonlít arra, amikor a meglőtt gyermekét kezében cipelő nő a karhatalommal találja magát szemben.

³⁵³ KISS Wanda, Interjú Bacsó Péterrel, Budapest, 2008. március 29., kézirat.

³⁵⁴ ZALÁN Vince, Etikái parancs és történelem – Beszélgetés Fábri Zoltánnal, Filmvilág 1982/2, 7-11.



A lépcső-jelenetek – Eizenstein: Patyomkin páncélos; Fábri Zoltán: Édes Anna

A másik beállításban a közös motívum alapjait a katonák fegyverei jelentik. Eizensteinnél a lépcsősor tetején megjelenő cári katonák kíméletlenül tüzet nyitnak a felvonuló tömegre. Fábriánál a cselekmény háttérét bemutató, az aktuális történelmi korszak legjellegzetesebb eseményeit ábrázoló montázsokban szintén a hatalom ellenében állást foglaló emberek kivégzését, azaz sortüzet látunk. Ennek előzménye mindkét esetben a fegyverek oldalirányú megjelenítése.



A fegyverek párhuzama – Eizenstein: Patyomkin páncélos; Fábri Zoltán: Édes Anna

Esztergályos filmjének szerkezete a legfontosabb részekben hasonlít ugyan Fábriéhoz, azaz mindketten szakítanak a narráció és a fabula konkrét következményeivel, ugyanakkor ő egészen más dramaturgiai pontokra fókuszál. Nála is elmarad a keretek ábrázolása, ahogy Fábri mondandója szempontjából sem lehetett különösebben személyes és lényeges az Édes Anna utolsó fejezete, úgy számára sincs annak kiemelt jelentősége. A cselekmény váza és lényeges mozzanatai szinte teljesen adaptálhatók Esztergályos számára, amint azt már említettük, ebből a szempontból a tévéfilm sokkal hűségesebb Kosztolányi regényéhez. Ha azonban a részletek bemutatását, árnyalását, az alkotás értelmezésének, újraértelmezésének kérdését vizsgáljuk, akkor azt láthatjuk, hogy Esztergályos és Fábri filmje is egészen más üzenetet fogalmaz meg.

Amíg Fábri egyrészt történelmi kényszerek, másrészt az értelmezési keret megrajzolása következtében a film kezdetén főként a terhelt korszak megismertetését és a nem túl

szimpatikus szereplők olykor sztereotip és didaktikus ábrázolását tartja fontosnak, később viszont egyértelműen és minden kétséget kizáróan Anna pszichés állapotának változásait, azaz lélektani bemutatását tűzi ki céljaként, addig Esztergályos egyértelműen a férfi-nő kapcsolatokra és azoknak erőteljesen szexuális természetére fókuszál, olykor némi ok-okozati elemmel fűszerezve. Ebben az értelmezésben nagyon közel áll Kosztolányi be nem fejezett színpadi változatának – hiszen végül nem ő fejezte be azt – üzenetéhez, amennyiben az író szintén Jancsi és Anna kapcsolatának bemutatásában látja a történet egyik kulcsát, Rómeó és Júlia szerelmi történetéhez hasonlítva azt.

Esztergályos saját alkotása végére sokkal inkább használni kezdi a formanyelv eszközeit, hiszen a film utolsó néhány percében, a nála farsangként körvonalazott mulattság utáni hajnalon, precízen és hihetetlen érzékenységgel ábrázolja a gyilkosságra készülő Anna lelki folyamatait. Ezért lesz nagyon maradandó a film befejezése, a néző ugyan itt sem kap választ arra, amire nincs is válasz, azaz, hogy Anna miért gyilkolt, de képsoraiban Esztergályos is finoman sugall. Magyarozatként pedig Anna premier plánjaival minden biztos és bizonytalan elemet néhány erőteljes képbe próbál sűríteni.

A disszertáció összefoglalása

Disszertációm célja Kosztolányi Dezső Édes Anna című regényének valamint az annak adaptálásából készült filmeknek az értelmezése. Az elemzés legfontosabb módszere a szakirodalomban történeti narratívának nevezett megközelítési rendszer adta perspektíva. Azaz a szöveg lélektani és egzisztenciális aspektusain túl, a lehetséges olvasatok konnotációjában leginkább a korrajz jelleget és a társadalomtörténeti vetületet igyekszem vizsgálni.

Filológiai megközelítésem elsősorban a regény keletkezés- és befogadástörténetére terjed ki, míg a textus esetében a korrajz adta motívumelemzés Anna valós társadalmi helyzetére és a felmerülő vélt vagy valós perspektívára vonatkozik.

Így válhatott a disszertáció részévé a szegénység, a cselédsors, a prostitúció és a vidék-nagyváros tematika századfordulós megjelenésének áttekintése, és természetesen a legfontosabb tanulságok összevetése Kosztolányi életművének korábbi alkotásaival és magával az Édes Annával.

Disszertációm második részében a regényből készült adaptációk, főként a filmes feldolgozások befogadástörténetével és motivikus elemzésével foglalkozom. A szerkezet, az elbeszélői megközelítés, a narráció és a hűség-elv szempontjai mellett dolgozatom tárgya a szereplők rendszerének, azaz a főbb karakterek jellemének és a regényében megismert archetipikusságuknak, valamint az adaptációkban megjelenített változataiknak az összehasonlítása, és természetesen mindezeknek az értelmezési keretként, az olvasatként való elemzése.

Kiegészíti továbbá a fentieket egy, a regény közoktatási helyzetét szinkron és diakrón nézőpontból egyaránt felvonultató rövid kitekintés is, amelynek része a gimnazista diákokkal rögzített felmérés az olvasás- és a filmélménnyel kapcsolatban.

Disszertációm egyértelmű célja tehát az Édes Anna minél teljesebb körű értelmezése valamint az oktatás során felhasználható segédrodalom elkészítése.

Abstract

The goal of my dissertation was to analyze Dezső Kosztolányi's novel called *Edes Anna* and its adaptations into film. I looked at the works from the perspective of the so-called 'historic narrative', that is, I tried to examine not only their psychological and existential but also their sociological aspects.

My filological approach primarily focused on the historic context of the novel's creation and reception, while the interpretations of the motives are linked to the real or imagined perspectives of Anna's position within society.

This way, the analysis of poverty, servanthood, prostitution and the conflict between city and countryside became an integral part of my dissertation, just like the comparison of the most important observations regarding Kosztolányi's previous writings and *Edes Anna* itself.

In the second part of my dissertation, I focused on the adaptations - mainly the film adaptations - of *Edes Anna* and their various literary interpretations. Besides looking at areas such as structure, narrative strategies and authenticity, I also compared the characteristics of the main protagonists as shown in the novel and its adaptations.

In addition to the above, I gave a brief overview of the novel's position within secondary education as well.

Therefore, the very aim of my dissertation was to give a comprehensive analysis of *Edes Anna* as well as to prepare some material that could be used in public education.

Függelék

Filmográfia

Fábri Zoltán filmjei³⁵⁵

<i>cím</i>	<i>alkotók</i>	<i>gyártó</i>	<i>hossz</i>	<i>bemutató</i>
Vihar	forgatókönyv: Urbán Ernő dramaturg: Révész György operatőr: Illés György vágó: Kerényi Zoltán zene: Farkas Ferenc hang: Rajky Tibor díszlet: Köpeczi Boócz István kosztüm: Köpeczi Boócz István gyártásvezető: Szirtes László színes	Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat	115 perc	1952. december
Életjel	forgatókönyv: Tardos Tibor dramaturg: Nádasz László operatőr: Hegyi Barnabás vágó: Szécsényi Ferencné zene: Ránki György hang: Kemenes Frigyes díszlet: Pán József rendezőasszisztens: Makk Károly Bánk László gyártásvezető: Végh László fekete-fehér	Magyar Filmgyártó Állami Vállalat	103 perc	1954. szeptember 5.
Körhinta	író: Sarkadi Imre (Kútban című novellája alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán, Nádasz László operatőr: Hegyi Barnabás vágó: Szécsényi Ferencné zene: Ránki György hang: Pintér György díszlet: Fábri Zoltán kosztüm: Kölcsey Alice gyártásvezető: Zombory György fekete-fehér	Magyar Filmgyártó Állami Vállalat	103 perc	1956. február 2.
Hannibál tanár úr	író: Móra Ferenc (Hannibál feltámasztása című kisregénye alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán, Gyenes István, Szász Péter operatőr: Szécsényi Ferenc vágó: Szécsényi Ferencné zene: Tamássy Zdenkó hang: Pintér György	Magyar Filmgyártó Vállalat	103 perc	1956. október 18.

³⁵⁵ forrás: MARX József, Fábri Zoltán, Vince, Budapest, 2004.

	díszlet: Ambrózy Iván kosztüm: Nagyajtay Teréz koreográfus: Nemes György rendezőasszisztens: Herskó János gyártásvezető: Zombory György fekete-fehér			
Bolond április	író: Karinthy Ferenc forgatókönyv: Karinthy Ferenc Thurzó Gábor operatőr: Szécsényi Ferenc vágó: Szécsényi Ferencné zene: Ránki György hang: Pintér György díszlet: Fábri Zoltán kosztüm: Weindgruber Éva gyártásvezető: Lénárt István fekete-fehér	Hunnia Filmstúdió	95 perc	<i>1959. augusztus 6.</i>
Édes Anna	író: Kosztolányi Dezső (Édes Anna című regénye alapján) forgatókönyv: Bacsó Péter Fábri Zoltán operatőr: Szécsényi Ferenc vágó: Szécsényi Ferencné zene: Ránki György hang: Kemenes Frigyes díszlet: Fábri Zoltán kosztüm: Lázár Zsazsa gyártásvezető: Bajusz József fekete-fehér	Hunnia Filmstúdió	89 perc	<i>1958. november 6.</i>
Dúvad	író: Sarkadi Imre (Tanyasi dúvad című novella alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán operatőr: Szécsényi Ferenc vágó: Szécsényi Ferencné zene: Ránki György hang: Arató János díszlet: Duba László kosztüm: Lázár Zsazsa rendezőasszisztens: Zolnai Pál Bácskai Lauró István gyártásvezető: Föld Ottó fekete-fehér	Hunnia Filmstúdió	96 perc	<i>1961. május 25.</i>
Két félidő a pokolban	forgatókönyv: Bacsó Péter dramaturg: Thurzó Gábor operatőr: Szécsényi Ferenc vágó: Szécsényi Ferencné zene: Ránki György hang: Kemenes Frigyes díszlet: Fábri Zoltán	Hunnia Filmstúdió	89 perc	<i>1958. november 6.</i>

	kosztüm: Lázár Zsazsa gyártásvezető: Bajusz József fekete-fehér			
Nappali sötétség	forgatókönyv: Palotai Boris (A madarak elhallgatnak című regénye alapján) dramaturg: Bacsó Péter operatőr: Tóth János vágó: Szécsényi Ferencné zene: Eötvös Péter, Gonda János hang: Pintér György díszlet: Fábri Zoltán kosztüm: Schaffer Judit ének: Szirmay Márta rendezőasszisztens: Novák Már Kézdi-Kovács Zsolt gyártásvezető: Bajusz József fekete-fehér	Hunnia Filmstúdió	111 perc	1963. november 14.
Vizivárosi nyár	forgatókönyv: Horváth Márton dramaturg: Benedek Katalin operatőr: Hildebrand István vágó: Szécsényi Ferencné zene: Mihály András hang: Lehmann Mihály díszlet: Romvári József kosztüm: Schaffer Judit rendezőasszisztens: Novák Márk Sándor Pál gyártásvezető: Daubner István fekete-fehér	MAFILM, Magyar Televízió	122 perc	1965. szeptember 9.
Húsz óra	író: Sántha Ferenc (Húsz óra című regénye alapján) forgatókönyv: Köllő Miklós dramaturg: Bíró Yvette operatőr: Illés György vágó: Szécsényi Ferencné hang: Lehmann Mihály díszlet: Romvári József kosztüm: Schaffer Judit rendezőasszisztens: Novák Márk Gyarmathy Livia gyártásvezető: Föld Ottó stúdióvezető: Újhelyi Szilárd fekete-fehér	MAFILM 1. Játékfilm- stúdió	120 perc	1965. március 11.
Utószezon	író: Rónay György (Esti gyors című regénye alapján) forgatókönyv: Szász Péter dramaturg: Bíró Yvette operatőr: Illés György	MAFILM 1. Játékfilm- stúdió	130 perc	1967. február 23.

	<p>vágó: Szécsényi Ferencné zene: Fényes Szabolcs hang: Lehmann Mihály díszlet: Romvári József kosztüm: Schaffer Judit ének: Szirmay Márta rendezőasszisztens: Luttor Mária András Ferenc trükk: Bélai István gyártásvezető: Bajusz József stúdióvezető: Újhelyi Szilárd fekete-fehér</p>			
A Pál utcai fiúk	<p>író: Molnár Ferenc (A Pál utcai fiúk című regénye alapján) forgatókönyv: Fábri György dramaturg: Lukács Antal operatőr: Illés György vágó: Szécsényi Ferencné zene: Petrovics Emil hang: Pintér György díszlet: Romvári József kosztüm: Schaffer Judit gyártásvezető: Föld Ottó Bajusz József stúdióvezető: Újhelyi Szilárd producer: Bohém Endre színes</p>	MAFILM 1. Játékfilm- stúdió, Boghross Film	120 perc	<i>1969. április 3.</i>
Isten hozta, őrnagy úr	<p>író: Örkény István (Tóték című kisregénye alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán dramaturg: Bacsó Péter operatőr: Illés György vágó: Szécsényi Ferencné zene: Mihály András hang: Lehmann Mihály díszlet: Romvári József kosztüm: Schaffer Judit rendezőasszisztens: Grunwalsky Ferenc gyártásvezető: Föld Ottó Bajusz József stúdióvezető: Újhelyi Szilárd színes</p>	MAFILM 1. Játékfilm- stúdió	106 perc	<i>1969. november 27.</i>
Hangyaboly	<p>író: Kaffka Margit (Hangyaboly című regénye alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán Illés Endre dramaturg: Bacsó Péter</p>	MAFILM 1. Játékfilm- stúdió	105 perc	<i>1971. október 21.</i>

	<p>operatőr: Illés György vágó: Szécsényi Ferencné zene: Bach, Lassus, Palestrina hang: Pintér György díszlet: Romvári József kosztüm: Schaffer Judit kameraman: Koltai Lajos gyártásvezető: Bajusz József stúdióvezető: Újhelyi Szilárd színes</p>			
Plusz-mínusz egy nap	<p>író: Bodor Ádám (Plusz-mínusz egy nap, Utasemberek című novellái alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán Zimre Péter dramaturg: Bacsó Péter operatőr: Illés György vágó: Szécsényi Ferencné zene: Petrovics Emil hang: Pintér György, Erdélyi Gábor, Csonka Ferenc díszlet: Vayer Tamás kosztüm: Mialkovszky Erzsébet konzultáns: Bacsó Péter gyártásvezető: Bajusz József stúdióvezető: Soproni János színes</p>	Hunnia Filmstúdió Vállalat	97 perc	<i>1973. április 5.</i>
141 perc a befejezetlen mondatból	<p>író: Déry Tibor (A befejezetlen mondat című regénye alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán Illés Endre dramaturg: Karall Luca operatőr: Illés György vágó: Szécsényi Ferencné zene: Vukán György hang: Pintér György díszlet: Vayer Tamás kosztüm: Wieber Mariann trükk: Németh György gyártásvezető: Óvári Lajos stúdióvezető: Nemeskürty István színes</p>	Budapest Filmstúdió Vállalat	140 perc	<i>1975. február 6.</i>
Az ötödik pecsét	<p>író: Sántha Ferenc (Az ötödik pecsét című regénye alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán dramaturg: Karall Luca operatőr: Illés György vágó: Szécsényi Ferencné</p>	Budapest Stúdió	111 perc	<i>1976. október 7.</i>

	zene: Vukán György hang: Pintér György díszlet: Vayer Tamás kosztüm: Kemenes Fanny trükk: Németh György gyártásvezető: Óvári Lajos stúdióvezető: Nemeskürty István színes			
Magyarok	író: Balázs József (Magyarok című regénye alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán dramaturg: Ujhelyi János operatőr: Illés György vágó: Szécsényi Ferencné zene: Vukán György hang: Pintér György díszlet: Vayer Tamás kosztüm: Kemenes Fanny gyártásvezető: Óvári Lajos színes	Dialóg Stúdió	118 perc	1978. február 8.
Fábián Bálint találkozása Istennel	író: Balázs József (Fábián Bálint találkozása Istennel című kisregénye alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán dramaturg: Ujhelyi János operatőr: Illés György vágó: Szécsényi Ferencné zene: Vukán György hang: Pintér György díszlet: Vayer Tamás kosztüm: Kemenes Fanny gyártásvezető: Óvári Lajos stúdióvezető: Bogács Antal színes	Dialóg Stúdió	116 perc	1980. március 20.
Requiem	író: Örkény István (Requiem című novellája alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán dramaturg: Ujhelyi János operatőr: Illés György vágó: Szécsényi Ferencné zene: Vukán György hang: Pintér György díszlet: Vayer Tamás kosztüm: Mialkovszky Erzsébet trükk: Tímár Péter gyártásvezető: Rózsási György stúdióvezető: Bogács Antalné színes	Dialóg Stúdió	99 perc	1982. február 4.
Gyertek el a	író: Karinthy Ferenc (Házszentelő)	Dialóg	124	1984. április 12.

névnepomra	című színdarabja alapján) forgatókönyv: Fábri Zoltán dramaturg: Ujhelyi János operatőr: Illés György vágó: Szécsényi Ferencné zene: Vukán György hang: Pintér György díszlet: Vayer Tamás kosztüm: Mialkovszky Erzsébet trükk: Tímár Péter gyártásvezető: Rózsási György stúdióvezető: Bacsó Péter színes	Stúdió	perc	
-------------------	---	--------	------	--

Esztergályos Károly filmjei³⁵⁶

Film címe	Gyártás éve	Egyéb információ
Boldog új évet!	1962	
Találkozás	1962	
Egy csónak visszafordul	1963	
Diniz királynő és Lancelot lovag	1965	
Látszat és valóság	1966	
A Morrison-ügy	1967	
Társasjáték	1967	
Paradicsomi játékok	1968	író is
Temettünk	1968	
Kyra Georgijevna	1968	
Két nap júliusban	1968	
A szájkosár	1969	
Krisztina szerelmese	1969	író is
Egy önérzet története	1969	forgatókönyvíró is
Talpig úriasszony	1970	
Május 1. New Yorkban	1971	forgatókönyvíró is
Pillangó	1971	forgatókönyvíró is
Rézpillangó	1971	
Diagnózis	1972	
Bolond és szörnyeteg	1972	forgatókönyvíró is
Felhőfejes	1972	
Vasárnapok	1972	
Az ember melegségre vágyik	1972	
... és a holtak újra énekelnek	1973	
Orosz asszony	1973	
Összeesküvés	1973	
Kaputt	1974	forgatókönyvíró is
Portugál királylány	1974	
János király	1975	
Nyina naplója	1977	
Kísértés	1977	forg.könyv Szántó Erikával
Meztelenül	1978	forgatókönyvíró is
Szerelmeitek emléke	1978	író is
Cseresznyés kert	1979	
IV. Henrik	1980	
Hínár	1980	
Szerelmem, Elektra	1980	forgatókönyvíró is
A helytartó	1981	
Operabál 13	1981	forgatókönyvíró is
Tanúkihallgatás	1981	író és szereplő is
Az út vége	1982	forgatókönyvíró is
Hamlet	1983	

³⁵⁶ forrás: Magyar Televízió Arcképcsarnoka

http://www.mtv.hu/arckepcsarnok/index.php?_page=adatlap&_id=109#

Hajnali párbeszéd	1985	forgatókönyvíró
A végtelenek a párhuzamosban találkoznak	1985	író is
Bevégezetlen ragozás	1986	forgatókönyvíró is
A bukás	1986	forgatókönyvíró is
Nóra	1986	
Dráma a vadászaton	1987	forgatókönyvíró is
Szövegek	1987	forgatókönyvíró is
Beszélgetések a hóhérrel	1988	
Sárga pipacsok	1989	forgatókönyvíró is
Édes Anna	1990	forgatókönyvíró is
Boldog ünnepeink	1991	író is
István király	1992	
Hanna	1993	forgatókönyvíró is
Fáklya	1993	forgatókönyvíró is
Feltámadás Makucskán	1994	forgatókönyvíró is
Fekete Karácsony	1996	forgatókönyvíró is
Nemkívánatos viszonyok	1997	forgatókönyvíró is
Ebéd	2004	forgatókönyvíró is
Örkény lexikon	2006	forgatókönyvíró is
Férfiakt	2006	
Májusi zápor	2008	forgatókönyvíró is
Szegény	2010	forgatókönyvíró is

Esztergályos Károly: Édes Anna

<i>cím</i>	<i>alkotók</i>	<i>gyártó</i>	<i>hossz</i>
Édes Anna	rendező: Esztergályos Károly író: Kosztolányi Dezső forgatókönyvíró: Esztergályos Károly operatőr: Bíró Miklós vágó: Kocsis Zsuzsa dízlettervező: Maros András jelmeztervező: Jánoskúti Márta zenei szerkesztő: Sándor Katalin producer: Hámori Tamás színes	Magyar Televízió	96 perc

Bibliográfia

- A XX. századi magyar irodalom tanítása a középiskolában, szerk. PÁLMAI Kálmán, Tankönyvkiadó Vállalat, Budapest, 1960.
- A gimnáziumi nevelés és oktatás terve, Tankönyvkiadó, Budapest, 1978.
- Alkotói portrék a magyar irodalomból, Sulinet Digitális Órák, az órákat írta és szerkesztette VERES András, TÓTH Tünde, Budapest.
- A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig, szerk. SZABOLCSI Miklós, Akadémia, Budapest, 1965.
- ARANY János, Összes költeményei, Szépirodalmi, Budapest, 1962.
- ARANY Zsuzsanna, A Kosztolányi kritikai kiadás forrásgyűjtésének tapasztalatai, Tiszatáj, 2010. március.
- A rejtőzködő Kosztolányi, szerkesztette MÉSZ Lászlóné, Tankönyvkiadó, 1987.
- ARNHEIM, Rudolf, Film Essays and Criticism, Madison, University of Wisconsin Press, 1997.
- BALASSA Péter, Kosztolányi és a szegénység: Az Édes Anna világképéről, Új írás, 1985. november.
- BALÁZS Béla, A látható ember, Gondolat, Budapest, 1984.
- BALÁZS Béla, Halálesztétika, Papyrusz Book, Budapest, 1999.
- BARÁTH Ferenc, Kosztolányi Dezső, Zalaegerszeg, Pannónia, 1938.
- BAZIN, André, Mi a film?, Osiris, Budapest, 1995.
- BENGI László, Elbeszél halál, Kosztolányi-tanulmányok, Ráció, Budapest, 2013.
- BENJAMIN, Walter, A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html
- BEREND Miklósné, Kosztolányi Dezső nyilatkozik, Nemzeti Újság, 1926. augusztus 1.
- BÍRÓ Yvette, A hetedik művészet, Osiris, Budapest, 1998.
- BÍRÓ Yvette, Profán mitológia, Magvető, Budapest, 1982.
- BÍRÓ-BALOGH Tamás: Kosztolányi és a szegénység, 2000 <http://ketezer.hu/2013/10/biro-balogh-tamas-kosztolanyi-es-a-szegenyseg/>
- BODNÁR György, Jövő múlt időben, Budapest, Balassi, 1998.
- BORDWELL, David, Elbeszélés a játékfilmen, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.
- BORI Imre, Kosztolányi Dezső, Forum, Újvidék, 1986.
- BRÓDY Sándor, Nyomor, Singer és Wolfner, Budapest, 1884.
- BUDA Attila, Az „Édes Anna” kritikai kiadásáról, Holmi, 2011. június. Budapesti Negyed, 2008/3.

- Budapesti Negyed, 2008/4.
- Budapesti Negyed, 2010. ősz, 3. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde
- Budapesti Negyed, 2010. tél, 4. szám, szerk. CSÁSZTVAY Tünde
- CORRIGAN, Timothy, Film and Literature, An Introduction and Reader, Prentice Hall PTR, 1999.
- CSÁTH Géza, Mesék, amelyek rosszul végződnek, Magvető, 1994.
- DESMOND, John M – HANKE, Peter, Adaptation, Studying Film and Literature, Mc Graw-Hill, New York, 2006.
- DEVECSERI Gábor, Az élő Kosztolányi, Officina, Budapest, 1945.
- DEVECSERI Gábor, Lágymányosi istenek, Szépirodalmi, Budapest, 1967.
- ECO, Umberto, Hat séta a fikció erdejében, Európa, Budapest, 2002.
- EIZENSTEIN, Szergej Mihajlovics, Válogatott tanulmányok, Áron kiadó, Budapest, 1998.
- EIZENSTEIN, Szergej, Mihajlovics, A filmrendezés művészete, 1963.
- ELLIOTT, Kamilla, Rethinking the Novel/Film Debate, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- FÁBIÁN László – OSZTROLUCZKY Sarolta, Magyar nyelv és irodalom érettségi tudástár, Bölcsélet Egyesület, Budapest, 2006.
- FÁBIÁN László, Az adaptáció: Édes Anna (film és irodalom), Budapest, Educatio Társadalmi Szolgáltató Nonprofit Kft., IKT Műhely 2010.
- FÁBIÁN László, Interjú Esztergályos Károllyal, 2011. november 29., kézirat.
- FÁBIÁN László, Interjú Jiri Menzel filmrendezővel, Prága, 2002. november, kézirat.
- FENYŐ D. György, Kulturális kánon, tanítási kánon* avagy: miért ne tanítsuk az Eszméletet?, Irodalomismeret, 2012/4., 168-169.
- Filmvilág, 1958, október 1.
- FÜZI Izabella – TÖRÖK Ervin, Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe <http://szabadbolcseszet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/intermedia/index.html>
- GELENCSÉR Gábor, Forgatott könyvek, Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben, Apertúra <http://apertura.hu/2006/tel/gelencser/index.html>
- GEROLD László, Konfliktushelyzetek az Édes Annában, Literatura, 1986, 1-2.
- GONDOS Ernő, Olvasói ízléstípusok, Kossuth, Budapest, 1975.
- GYÁNI Gábor – KÖVÉR György, Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig, Osiris, Budapest, 2006.
- GYÁNI Gábor, Család, háztartás és városi cselédség, Magvető, Budapest, 1983.

GYÁNI Gábor, Társadalmi nemek a munkaerőpiacon a polgári Magyarországon, 2009/4. Rubiconline.

http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/tarsadalmi_nemek_a_munkaeropiacon_a_polgari_magyarorszagon/

HAUSER Arnold, A művészet és az irodalom társadalomtörténete I-II., Budapest, Gondolat, 1980.

Helikon – Világirodalmi figyelő, 1968, 3-4.

HEVESY Iván, A filmjáték esztétikája és dramaturgiája, Budapest, Athenaeum, 1925.

HUNYADY Sándor, Lovagias ügy, válogatott elbeszélések, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2010.

IGNOTUS, A kis szolgáló, Magyar Hírlap, 1926. november 14.

ILLYÉS Gyula, Kortársak, sajtó alá rendezte ILLYÉS Gyula, Nyugat, Budapest, 1940.

ILLYÉS Gyula, Puszták népe, Szépirodalmi, Budapest, 1972.

Irodalomtanítás a harmadik évezredben, főszerk. SIPOS Lajos, Budapest, Krónika Nova, 2006.

IVÁNYI ÖDÖN, A püspök atyafisága, Béta Irodalmi R.T., Budapest, é.n.f., 294.

JÓZSEF Attila, Összes versei, Osiris, Budapest, 1997.

JÓZSEF Attila, Tanulmányok és cikkek, Osiris, Budapest, 1995.

JUHÁSZ Erzsébet, Kosztolányi Dezső regényei: Édes Anna, Hungarológiai közlemények, 1976. december.

KALMÁR Melinda, Ennivaló és hozomány – A kora kádárizmus ideológiája, Magvető, Budapest, 1998.

KÁRPÁTI Aurél, Édes Anna: Kosztolányi Dezső új regénye, Pesti Napló, 1926. december 31.

KIRÁLY Hajnal, Könyv és film között, A hűségelven innen és túl, Koinónia, Kolozsvár, 2010.

KISS Wanda, Interjú Bacsó Péterrel, Budapest, 2008. március 29., kézirat.

KODOLÁNYI János, Édes Anna, Pandora, 1927. január.

KOSZTOLÁNYI Dezső Összegyűjtött Versei, Szépirodalmi, Budapest, 1980.

KOSZTOLÁNYI Dezső, Ábécé, sajtó alá rendezte ILLYÉS Gyula, Nyugat, Budapest, 1942.

KOSZTOLÁNYI Dezső, Álom és ólom, a bevezető tanulmányt írta RÉZ Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1969.

KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna, 1926.

KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna (kritikai kiadás), a kötetet szerkesztette és a jegyzeteket készítette VERES András, Kalligram, Pozsony, 2010.

KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna, bevezető BÓKA László, Szépirodalmi, Budapest, 1963.

- KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna, Genius, Budapest, 1926.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, Édes Anna, sajtó alá rendezte VERES András, Ikon (Matura klasszikusok), Budapest, 1992.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél, Akkord, Budapest, é.n.f..
- KOSZTOLÁNYI Dezső, Füst, Szépirodalmi, Budapest, 1970.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, Indiszkreáció az irodalomban: A Nyugat ankétja, Nyugat, 1927. március 16.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, Levelek – Naplók, sajtó alá rendezte RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 1996.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, Mostoha és egyéb kiadatlan művek, a bevezetőt, „Az önképzőkör tagja” című fejezetet és a jegyzeteket írta DÉR Zoltán, Novi Sad, Forum, 1965.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, Napló 1933-1934, Igen becses kéziratok, sajtó alá rendezte KELEVÉZ Ágnes, KOVÁCS Ida, Múzsák-PIM, Budapest, 1985.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, Nero, a véres költő. Édes Anna, utószó KŐSZEG Ferenc, Szépirodalmi, Budapest, 1974.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, Nyelv és lélek, Szépirodalmi, Budapest, 1990.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, Szabadkikötő: Esszék a világirodalomról, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2006.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, Tükörfolyosó: Magyar írókról, a jegyzeteket készítette RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2004.
- KOSZTOLÁNYI Dezsőné, Kosztolányi Dezső, Holnap, Budapest, 1990.
- LENGYEL András, A 'Vérző Magyarország' – Kosztolányi Dezső irredenta antológiájáról, *Literatura*, 2007/33.
- LENGYEL András, Az Apostol-ügy, Egy 1920-as Kosztolányi-cikk sorsa, *Holmi*, 2006. november.
- LENGYEL András, Innen-onnan, *Tiszatáj*, 2010. március.
- LENGYEL András, Kosztolányi „latin világossága”, *Kalligram*, 2009/2.
- LENGYEL András, Kosztolányiról, avagy 'művészet, érdek, politika' viszonyáról, *Kalligram*, 2009/18.
- LIPTAY, Fabienne, Üres helyek a filmben. A kép és a képzelet összjátékáról
<http://apertura.hu/2008/nyar/liptay>
- LOTMAN, Jurij, Filmszemiotika, Gondolat, Budapest, 1977.
- MADÁCSY Piroska, Kosztolányi francia kapcsolatairól, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1985/4-5.

- MÁRAI Sándor, Egy polgár vallomásai, Helikon, Budapest, 2002, 26.
- MÁRAI Sándor, Írók, költők, irodalom, összeállította URBÁN László, Helikon, Budapest, 2002.
- MARCUS, Laura: Az újdonság a világba lép: a mozi születése és az ember eredete
<http://apertura.hu/2010/tavasz/marcus>
- MARX József, Fábri Zoltán, Vince, Budapest, 2004.
- McFARLANE, Brian, Novel to Film, Clarendon Press, Oxford, 1996.
- MOLNÁR Ferenc, Az éhes város, Ulpius, Budapest, 2007.
- MOLNÁR Ferenc, Széptolvajok, Szépirodalmi, Budapest, 1975.
- MTAK Kézirattára
- NAREMORE, James, „Introduction: Film and the Reign of Adaptation” = NAREMORE, James, editor, Film Adaptation, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, 1-16.
- Narratívák 3., A kultúra narratívái, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1999
- NÉMETH G. Béla, Küllő és kerék: Tanulmányok, Magvető, Budapest, 1981.
- NÉMETH László, Két nemzedék – Tanulmányok, Magvető-Szépirodalmi, Budapest, 1970.
- Nyugat 19. évfolyam 13-22. számai
- ORMOS László, Kosztolányi Dezső – Édes Annáról, a krisztinavárosi szentről, Magyar Hírlap, 1926. június 23.
- Ölelésből nem lehet ölelésbe menekülni, Magyar írók novellái jó lányokról, rosszlányokról, szerk. KÖRÖSSI P. József, Noran Libro, Budapest, 2011.
- PÁPAI Zsolt, Édes Anna (1958) <http://www.magyar.film.hu/filmtortenet/filmelemzesek/edes-anna-1958-filmtortenet-elemzes.html>
- PETHÓNÉ NAGY Csilla, Módszertani kézikönyv, Korona, Budapest, 2007.
- RAY, Robert B., „The Field of 'Literature and Film'” = NAREMORE, James, editor, Film Adaptation, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, 38-53.
- REVICZKY Gyula Összes Költeményei, <http://mek.niif.hu/01000/01058/01058.htm#69>
- Reviczky Gyuláról, A Pesti Hírlap eredeti tárcája, Pesti Hírlap, 1903. január 25., 25. sz. 4.
- ROMSICS Ignác, Magyarország története a XX. században, Osiris, Budapest, 2010.
- RÓNAY László, Kosztolányi Dezső, Gondolat, Budapest, 1977.
- SAVARIUS, A bujaság himnuszai és más erotikus költemények, Magánkiadás, Sopron, 1926.
- SOMLYÓ Zoltán, Kosztolányi Dezső házatjáról, Bácsmegeyi Napló, 1926. december 25.
- STAM, Robert: „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation” = STAM, Robert – RAENGO, Alessandra, editors, Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, Malden, USA-Oxford, UK-Carlton, Australia, Blackwell Publishing, 2005, 1-52.

- Strukturalizmus I-II, II. kötet, szerkesztette HANKISS Elemér, Európa, Budapest, 1971.
- SZ.N.F., Édes Anna a színpadon: Kosztolányi Dezsőné megírta beteg férje helyett a legkiválóbb Kosztolányi-regény színpadi változatát, Napló, 1936 augusztus 14.
- SZ.N.F., Mi készül?, Magyar Hírlap, 1927. február 13.
- SZ.N.F., Társszerzés az otthon négy fala között – [Interjú Kosztolányi Dezsőnével], Délibáb, 1936. augusztus 23.
- SZABÓ Árpád, Írástudóknak való, Valóság, 1947/3.s
- SZABÓ Dezső, Az elsodort falu, Regény egy kötetben, Csokonai, Debrecen, 1989.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Kosztolányi Dezső, Kalligram, Pozsony, 2010.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Kosztolányi művei idegen nyelven, Prae, 2010. április.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Lehet-e névtelen cikket tulajdonítani Kosztolányinak? Kalligram 2009/2.
- SZÍJÁRTÓ Imre, Film és irodalom, Nagyvilág, 2006/8.
- SZILÁGYI Ödön, A Parnasszus tetején: Kosztolányi Dezső, Délibáb, 1928, szeptember 1.
- SZITÁR Katalin, A prózanyelv Kosztolányinál, Elte, Budapest, 2000.
- SZOMBATHY Viktor, Kosztolányi Dezső az irodalomról, Európa csődjéről s a mai ember irányélnélküliségéről, Prágai Magyar Hírlap, 1926. február 28.
- SZÖRÉNYI László, Kosztolányi regényeinek motiváló tényezői, Literatura, 1985, 1-2.
- TAMÁS Attila, A lélektani motiválás tényezői Kosztolányi Édes Annájában, Studia Litteraria, 1985. 23. sz.
- Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről, szerkesztette KULCSÁR-SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998.
- Tanulmányok: 3. füzet, szerkesztette BORI Imre, Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1971.
- TRUFFAUT, Francois, Hitchcock, Magyar Filmintézet – Pelikán kiadó, Budapest, 1996.
- Túl minden határon, szerk. JENEI Éva – JÓZAN Ildikó, Balassi, Budapest, 2008.
- Újraolvasó, Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről, szerk., KULCSÁR-SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Anonymus, Budapest, 1998.
- VAJDOVICH Györgyi, Irodalomból film, A filmes adaptáció néhány kérdése, Nagyvilág, 2006/8.
- VARGA Balázs, Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957–1963, doktori disszertáció, ELTE, 2008.
- VÉGH Dániel, Két ismeretlen Kosztolányi-műfordítás?, Prae, 2010/2.

VERES András, *Távolodó hagyományok: Irodalom- és eszmetörténeti tanulmányok*, Balassi, Budapest, 2003.

VERES Péter, *Gyepsor*, Szépirodalmi, Budapest, 1983.

WELLEK, René – WARREN, Austin, *Az irodalom elmélete*, Osiris, Budapest, 2002.

ZALÁN Vince, *Etikai parancs és történelem – Beszélgetés Fábri Zoltánnal*, *Filmvilág* 1982/2.