

PACSIRTÁK

– A Kosztolányi-regény megfilmesítéséről –

BUCSICS KATALIN

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos munkatárs

bucsics.katalin@abtk.hu

ORCID 0000 0001 8809 5961

Skylarks

– On the Film Adaptation of Kosztolányi's Novel –

The first film adaptation of Kosztolányi's novel *Pacsirta* (*Skylark*) (1923) was directed in 1963 by László Ranódy. Now, in 2022, Béla Paczolay made a TV-drama of the novel, with the same title. The latter, however, is mostly an *hommage* to Ranódy's work. This gesture indeed raises the question of whether the adaptation—made in the 1960s and starring a Cannes award-winning actor (Antal Páger)—can be considered a masterpiece. In my paper, which discusses the historical context of the two works as well, I conclude that they are almost incomparable since the novel is cinematic, and the film is literary. Or in the terms that Linda Hutcheon's (re)uses in her theory of adaptation, the novel is more for *showing*, while its film adaptation is for *telling*.

Keywords: adaptation, Dezső Kosztolányi, telling, showing, history of prose, history of film

■ Kosztolányi regényéből rádiójáték, monodrámá, fölolvásó estre készített változat egyaránt készült.¹ Színdarabként, ha igaz, csak 2019. december 14-én, a Magyar Színházban mutatták be, Paczolay Béla rendezésében, amelyből 2021-re a Filmintézet színházaknak és filmeseknek szóló pályázata segítségével tévéjáték is készült. A két változat közötti alapvető különbség a történeti idő volt. Míg a színdarab a regénnyel megegyező korszakban játszódik, addig a film első kockáin az 1965-ös dátum jelenik meg. Hogy „miért került az 1899-es dzsentrivilág az 1965-ös Ikaruszba”,² az nem „rejtély”, inkább kényszer, ahogy azt a rendezővel készített beszélgetés egyértelművé teszi:

Úgy éreztem, hogy a költségkeretből nehezen lehetne hitelesen visszaadni az 1890-es éveket, a kiírás szerint színházi díszleteket sem szabad használni. Másrészt az is motoszkált bennem, hogy egyébként sem lenne túl sok értelme, hogy ugyanabban a korban játszódjon, mint a Ranódy-film. Ez a történet lényegében bármelyik korszakban működne, ebből látszik is Kosztolányi zsenialitása.³

Tehát alighanem fölösleges poétikai megfontolást látni a történeti idő megváltoztatásában. Meglehetősen jelképes ugyanakkor, hogy a film választott korszaka lényegében a Ranódy-féle adaptáció elkészítésének évtizedével egyezik meg. Elemzésünk szempontjából mindez jóval inkább döntő, hiszen – ugyan jelen sorok írója a színdarabot nem látta, így arról végképp nem nyilatkozhat – egy kritika szerint „a színdarab és a tévéfilm nem a regény, hanem a Ranódy-film struktúráját követi”.⁴ Az elkészült tévéfilm valóban sokkal inkább fogható föl a rendező elődje előtti tisztelgéséért, mint új földolgozásoké; vagyis nem annyira igyekezett újraértelmezni a regényt, azon túl, hogy napjainkban is aktuálisnak tartja (mamahotel-jelenség).⁵ Ugyan az elemzők által egykor nehezményezett, s szinte vitán fölül közönségesnek talált kanzsúrból Paczolay Béla elhagyta a nyilvánosházi jelenetet, Pacsirta éppúgy váratlanul lepi meg szüleit a hálószobában, mint Ranódynál, azzal a kis kiegészítéssel, hogy a tévéjátékban Vajkay Ákos és Bozsó Antónia éppen valamiféle újra megtalált szenvedéllyel ölelik át egymást, amikor leányuk betoppan.

Vajkay Ákos fölismerésének fokozatos kibontakozása sem nevezhető sikerültnek egy olyan feleséggel, aki inkább, mint valami szószátyárul kísértő Éva-figura cselekszik. Az egykori film Huszty Tamás-féle forgatókönyvének alapul vétele is rányom-

¹ BUCSICS Katalin, „Szövegforrások és további kiadások”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, szerk. BUCSICS Katalin, a francia kéziratot szerk. JÓZAN Ildikó, Kosztolányi Dezső összes művei. Kritikai kiadás, 613–695 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013), 690, 693–695.

² SCHUBERT Gusztáv, „Családi kalitka. Paczolay Béla: *Pacsirta*”, *Filmvilág* 65, 6. sz. (2022): 50.

³ HORVÁTH Bálint, „Kosztolányi megmutatja, miért nem szabad elbújni a világ elől”, *filmhu*, 2021. jún. 23., <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/kosztolanyi-megmutatja-miert-nem-szabad-elbujni-a-vilag-elol-pacsirta-tevefilm>.

⁴ SCHUBERT, „Családi kalitka...”

⁵ HORVÁTH, „Kosztolányi megmutatja...”

ja a bélyegét Paczolay alkotására, Vajkay Ákos és mások, így Ijas Miklós is éppolyan közvetlenül mondják ki fájdalmukat és okítják társaságukat – józanul éppúgy, mint ittasan –, ahogy Ranódy földolgozásában. Mivel az 1963-as film, válogatott színészgárdája miatt, érthető módon, töretlenül remekműként említődik abban a néhány kritikában is, amely a tévéjátékról olvasható – akár utolérhetetlen, akár méltó min-taként –, talán időszerű ismét elővenni és újra megvizsgálni azokat az aggályokat, amelyekkel az utókor Ranódy földolgozását látva szembesülhet.

Szöveg és mozgókép, két különböző médium közötti viszony számtalan elméleti értekezés tárgya. Jellemző megközelítés fölvetni a kérdést: mennyiben alkalmazható az egyik médium elemzési készlete a másikra. David Brodwell a filmes elbeszéléstől szólva azért elégedetlen a sokak által Émile Benveniste-től kölcsönzött kettős szem-beállításal (*énoncé-énonciation*), mert az nem számol azzal, hogy a mozgóképen olyan deiktikus elemeknek, mint a személy, az idő s a mód, nincs közvetlen megfele-lője.⁶ Utóbbi munka nem igazán foglalkozik az adaptációval, míg Brian McFarlane, aki kifejezetten a filmfeldolgozásokra koncentrál,⁷ mégis az említett nyelvésztől kölcsönzött fogalomkészletre támaszkodik, s több elemzést is magába foglaló elmé-leti fölvezetője adaptációnak mindössze egy bizonyos skála szélső értékét nevezi, vagyis az értekező szerint nem minden filmművészeti alkotás az, amelynek irodalmi előképe ismert.

Az adaptáció a ma már leginkább kulturális transzferként jellemzett fordítás je-lenségével is termékenyen párhuzamba állítható. *Eredeti* és átültetett szöveg, *forrás-mű* és adaptáció egymásutániságuk nyomán válnak megfoghatóvá, a későbbi a ko-rábbi értelmezésének tekinthető, vagyis alapvetően időbeli, nem minőségbeli megelőzöttségről van szó.⁸ Azok az elemzések, amelyek a korábban keletkezett műnek valamiféle eredendő tökéletességet tulajdonítanak, meglehetősen korláto-zottnak mutatkoznak. Illés Endre a *Pacsirta* filmváltozatáról vélekedve megállapítja, meddő bírálat volna film és regény eltéréseiről beszélni: „Két műfaj különböző törvényeiről van szó, bizonyos különbözőség így is törvényszerű.” Az ennek nyomán megfogalmazott fölvetése – mely szinte a reneszánszkori *paragone* érveire emlékeztet – egyúttal történet és elbeszélés elválaszthatóságát tételezi: „Azt kell csak tisztáz-ni, ki mutatja be érzékletesebben a valósághoz hívebben hőseinket, ki bonyolítja drámaibb, leleplezőbb erővel a történetet. Kosztolányi-e, vagy Ranódy és Huszty?”⁹

⁶ David BRODWELL, *Narration in the Fiction Film* (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985), 21–26.

⁷ Brian MCFARLANE, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon Press, 1996).

⁸ Vö. Linda HUTCHEON és Siobah O'FLYNN, *A Theory of Adaptation*, 2. kiad., (London–New York, Routledge, 2013), xiv, xv, továbbá 16–18.

⁹ ILLÉS Endre, „*Pacsirta*: A magyar ancien régime regénye filmen”, *Film, Színház, Muzsika*, 1964. febr. 7., 4; vö. HUTCHEON és O'FLYNN, *A Theory...*, 9.

Bár film és irodalmi alkotás viszonyát bonyolítja a jelrendszer különbsége – a fordítások éppúgy, ahogy az adaptációk, valójában azt igyekeznek áthidalni, amit Kosztolányi is pontosan látott és sokszor kifejtett: tartalom és forma bonyolult összetartozását. Tagadhatatlan, és nem új keletű megfigyelés, hogy vannak olyan műalkotások, amelyek jobban, míg mások kevésbé saját kultúrájukba, jelrendszerükbe ágyazottak, ezáltal nehezebben vagy könnyebben fordíthatók, illetve adaptálhatók. Kosztolányi Dezső *Pacsirta* című regényének filmváltozatát vizsgálva tehát azzal is tisztába jöhet az elemző, mennyiben és hogyan kötődik ez a mű saját jelrendszeréhez.

Milyen viszonyban van egymással a két műalkotás? Ranódy László regényolvasatát többen bírálták, mint amennyien megerősítették. Az *Éltre kelt könyvek* sorozat megszólalói – a film- valamint irodalomtörténészen kívül (Gelencsér Gábor, Szilágyi Zsófia) a címszereplőt alakító színésznő is – inkább főnntartásaikat fogalmazták meg.¹⁰ Ranódy műve valóban több szempontból félre-, sok esetben leginkább *túlértelemezi* a regényt. Illés Endre következő, apologetikusnak szánt megállapítása azonban már az előzőleg említett szempontok miatt is önellentmondás: „A film óriási előnye, hogy annak ellenére, hogy számos helyen megváltoztatta a cselekményt, illetve magát a mondanivalót is átformálta, végig megőrizte a Kosztolányi-féle gondolatot, amit még a regény elején a pap közvetít: »Ez a világ: siralomvölgy.«”¹¹ A regénytől való eltérés egyfelől magától értetődik, mindezt valamely alapgondolat megtartásának hangsúlyozásával védeni meglehetősen értelmetlen. A *Kínai kancsó* esetében például csak a rövidebb forma és az elbeszélői keret (intradiegetikus narráció) tehetta lehetővé, hogy a filmes alkotás a műnek mintegy közvetlen mozgóképi megjelenítése legyen. A *Tengerszem* kötet *Egy asszony beszél* című ciklusa e darabjának megfilmesítésekor Ranódy Törőcsik Marival lényegében elmondhatja a teljes novellát.

A *Pacsirta* olvasójának a regény filmváltozata az álommunka módszerét idézheti: a regény szövegéhez viszonyítva sűrít, eltol, időnként kihagy, vagy éppen fölnagyít. *Pacsirta* tiltja meg a szülőknak az uborka-, sárgadinnyeevést s nem fordítva; a latin-tanár Szunyogh helyett Füzes mondja: *Silentium!*, aki a regény szerint „rossz latinista” volt, mire Szunyogh mindössze letöklejezi egykori diákját. Bizonyos dolgokat nem az mond, mint aki a regényben, akkor sem, ha mindkettőjük alakját meghagy-

¹⁰ A 2006-ban indult *Éltre kelt könyvek* című sorozat (rend.: Mispál Attila és Szabó Szilárd, operatőr: Csukás Sándor, narrátor: Cserhalmi György) részeként olyan magyar regényeket mutattak be, melyekből filmváltozat készült. A 8×30 perces sorozat mindegyik részében egy-egy híres magyar regényt és annak filmváltozatát hasonlítják össze. A sorozat epizódjai a következők voltak: Jókai Mór: *Egy magyar nábob*, Kárpáthy Zoltán (r.: Várkonyi Zoltán, 1966); Mikszáth Kálmán: *Különös házasság* (r.: Keleti Márton, 1951); Gárdonyi Géza: *Egri csillagok* (r.: Várkonyi Zoltán, 1968); Molnár Ferenc: *A Pál utcai fiúk* (r.: Fábri Zoltán, 1968); Móra Ferenc: *Hannibál tanár úr* (r.: Fábri Zoltán, 1956); Kosztolányi Dezső: *Pacsirta* (r.: Ranódy László, 1963); Karinthy Frigyes: *Utazás a koponyám körül* (r.: Révész György, 1970); Móricz Zsigmond: *Árvácska* (r.: Ranódy László, 1976).

¹¹ NÉMETH Nikolett, „Kosztolányi Dezső/Ranódy László: *Pacsirta*”, *Napút* 1. sz. (2010): 12–25, 25.

ta az adaptáció. Akadnak olyan szereplők, akik a filmből kimaradnak, mások egyszerre két regényalak szólamát veszik át: Zányi Miklós Füzes Ferivel, Orosz Olga Lator Margittal, a hátgerincsorvadásos Hartyányi Olivér Sárcevitsszel alkot egyetlen szereplőt. A forgatókönyv a regény bizonyos összefüggéseiről nem vesz tudomást, azokat másokra cseréli. Péntek helyett szerdára teszi a történet elejét-végét. A kanzsúr nem csütörtökön van, hanem kedden, mely részben a regény nyelvét is érinti.¹² Éppígy kimarad a *Gésák* című operett azon betétje is, mely a csúf jelzöt tartalmazza, s a regény szövegében valójában előkészíti a nagyjelenet fájdalmas kijelentését. Mindezek ugyan a nyelvtől nem könnyen függetleníthető vonatkozások, ám a film mediális sajátosságára hivatkozni kevésbé indokolható azokban az esetekben, melyekből kiderül, hogy a *Pacsirta* című regénynek erős képisége van. Ezért is különös, hogy a címszereplő halálára való utalás a filmen gyakorlatilag csak a történet tetőpontján, Vajkay szájából hangzik el, s nincs olyan öntudatlan lelki előzményekkel s következményekkel összekapcsolva, mint a regényben. A szöveg roppant finom nyelvi utaláshálózatának e részei kétségtelenül megnehezítik az adaptációt. A szülők – mint már korábban is szóba került – valójában már a regény legelején Pacsirta haláláról képzelődnek:

Aki elutazik, az tovatűnik, az megsemmisül, az nincs is. Csak annyira él, mint az emlék, mely visszaréved képzeletünkben. Tudjuk, hogy van valahol, de nem látjuk őt, akár azokat, kik meghaltak. Pacsirta pedig eddig nem hagyta el őket hosszabb ideig, legfőlebb egy napra, egyszer, amikor elutazott Ceglédre, vagy félnapra, a tarligeti kirándulások alkalmával és akkor is alig várták. Milyen nehéz volt elképzelni, hogy most nem jön haza velük. Ilyenféle gondolatok gyötörhették a két öreget. Lehorgasztották fejüket, a pálya kavicsait bámulva, nem kevésbé búsan, mint egy váratlanul-gyorsan behantolt sírdombot. (51.)

Aligha tagadható a regény olyan részeinek erőteljes és egyértelmű képisége, mint az apa visszatérő álmai lánya elrablásáról, megcsonkításáról, meggyilkolásáról, illetve a regény végén a vonatra váró szülők hasonló rémlátásai a szerelvény eltérítéséről és lányuk eltűnéséről, amelyeknek filmbéli hiánya kevésbé indokolható.

Ranódy alkotásának legfőltűnőbb, noha a filmet elmarasztaló elemzésekben alig reflektált, mediális karakteréből is adódó sajátossága, hogy megváltoztatja a regény elbeszélésmódját: eltávolítja az elbeszélőt, akinek a szereplők belső gondolatait közvetítő szólamát közvetlen dialógusokba teszi át. Így például Cifra Géza esetéről Pacsirtával az elutazás előtt Füzes piszkálódásából értesülünk. A film Szunyogh szájába adja Doba történetét, miután az mintegy tanulságul mondja Ákosnak, hogy mindenkinek van oka inni. Később ő elmélkedik a – regényben leginkább Sárcevitss gondolataiként azonosítható – nábobi tékozlásról. Ez az eljárás azért távolítja el

¹² Ti. „csütörtököt mond” – vö. BÓNUS Tibor, *A csúf másik: A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról* Kosztolányi Dezső: Pacsirta (Budapest: Ráció Kiadó, 2006), 184.

visszavonhatatlanul a két műalkotást egymástól, mert Ranódyé a leírásból érvelést, Pacsirta történetéből pedig közvetlen példázatot csinál.

A film szerint a leány azért utazik el, mert szülei abban bíznak, hogy az ottani ispán elveszi. Ezt ráadásul Vajkay Ákos kezdeményezésére teszi, vagyis a szerepek megfordulnak (hiszen a regényben az anya bizakodó, az apa hallgató). Vajkayné jegyzi meg urának: „Te mondtad, hogy hátha szerencséje lesz.” Az apa a regényalaktól igen eltérő módon egyenesen bőbeszédű a filmen, míg a regényben „kevesebbet beszélt, többet érzett, többet gondolkozott”. A változtatást a filmben szereplő színészegyeniségek aligha indokolhatták, Vajkay Ákos szerepében – a Cannes-ban a legjobb férfialakítás díját is elnyerő¹³ – Páger Antal arcjátéka kitűnő (például a vendéglői jelenetben), Tolnay Klárié nemkülönben, s a közelképek igen sok esetben ellegendőek is lehetnek volna. Pacsirta levelének elolvasását követő lezárásként remek Páger némajátéka, ahogy a rákövetkező hirtelen váltás is, amely felesége lelkesedését mutatja, végén a színházi csengő megszólalásával.¹⁴ Ám a túlbeszéltetés itt is erőteljes ellenhatást eredményez. Pacsirta hangján hallani a szüleinek írtakat, melyek meg is elevednek. A levél legvégén már Vajkay arcát látni, s ekkor hangzik el: „olyan egyedül vagyok”, mely kijelentés csak a filmben szerepel. E vallomás ellentmond az iskolai fogalmazványok személytelen lelkesedését utánzó soroknak. A film által megelevenített képek pedig éppen ellentétben állnak a Vajkay fejében lezajlottakkal, aki

nem is a tarkói pusztát látta képzeletében, nem a díványt, melyen Pacsirta alszik, nem a Thurzó-lányokat, hanem élesebben mint tegnapelőtt a színpadon, Orosz Olgát látta, mikor Reginald Fairfaxot szájon csókolta. Ő nem értené meg ezt a levelet. Nem tudná megérteni azt sem, miért fáj úgy minden szava, mint ha kést forgatnának szívében, miért oly különös minden észrevétele, az is, hogy kígyóút van a dombon, az is, hogy rhododendronok nyílnak a virágágyakban, az is, hogy már hatkor meggyújtják a lámpát és szüretre készülődnek. (305.)

A film a levelet a színházi élmény előtt helyezi a cselekménybe, s nem a primadonna Orosz Olga, hanem Dobáné – a filmbéli Sárszeg másik csapodár nőfigurája – ismétli meg Vajkayék jelenlétében Pacsirta kijelentését: „olyan egyedül vagyok”, s itt e párhuzam hat bántólag az apára, nem a körülrajongott, ledér primadonna és a tisztességes, de balsorsú leánya közötti, egyre élesebben megtapasztalt, de észérvekkel meg nem magyarázható ellentét.

¹³ BUCSICS, „Szövegforrások...”, 690–692.

¹⁴ Linda Hutcheon hosszan érvel emellett, hogy tévhit az elbeszélőművészet alkotásait a belső történések (*interiority*) ábrázolása, míg a filmművészetét a külső bonyodalmak (*exteriority*) ábrázolásának kizárólagosságával azonosítani, s számos – a hagyományos elbeszélő film (*traditional narrative film*) számára is rendelkezésre álló – eszközt sorol föl a szereplőkben zajló, belső folyamatok kifejezésének lehetőségére, köztük a művészi arcjátékot, vágástechnikát etc. HUTCHEON és O'FLYNN, *A Theory...*, 56–59.

Az apa túlzott beszéltetése erőltetett jeleneteket eredményez: a Cifra Gézának címzett: „Jegyezd meg, fiam, a szépség nem minden.” erős közhely, még akkor is, ha ehhez hasonló fordulatokkal a regényben is gyakran élnek a szülők. A regény ismeretében az is elég valószínűtlen, hogy a kanzsúron Vajkay mindenkivel beszélni akar. A beillesztett kocsmajelenet túlzóan hatásvadász, s egyértelmű kudarcnak ítélnélhető – Füzes véntrogloditázza Ákost; nem Szunyoghra, de Ákosra mondanak Szent János-áldást, s a Cifrát kereső Vajkayt viszik Panna nénihez, ahol a levéltáros minden örömlánynak vesz vőlegényt, majd az utcán megkéri Füzest, lője ki a kirakatban látható orvosi bábú szívét.¹⁵

Az elbeszélsmód megváltoztatásának a mű jelentését befolyásoló, példázatosá tevő hatására jó példa Ijas, a költő és a Vajkay házaspár találkozása. A lefekvéshez készülődő öregek leírása a regény világában ki nem mondott belső folyamatok eredménye.

Belülről, a lakásból motozást hallott, az öregek nyugodni tértek. Miklós biztosan látta maga előtt a nyomorult szobákat is, melyek sarkaiban söpretnen szemét gyanánt hever a szenvedés, életek pizska, évek során át fölhalmozott fájdalom. Lehúnyta szemét és magába szívta a kert keserű illatát. Ilyenkor „dolgozott”. Sokáig álldogált a kapu előtt, oly türelemmel, mint egy szerelmes, ki valakit vár. De nem várt ő senkit. Nem volt ő szerelmes sem, nem volt ő földi szerelmes, hanem isteni szerelmes volt, ki megért valakit, magába ölel egy életet, meztelenre vetkőztetve, hústól, testtől és átérzi, mintha az övé volna. Ebből a legnagyobb fájdalomból születik majd a legnagyobb öröm, hogy minket is megértenek egyszer és a többi idegen emberek is úgy fogadják szavunkat, életünket, mintha az övék volna. (279.)

A filmben közvetlen párbeszédben elhangzó mondatok inkább erőltetetten, s cél nélkül hangsúlyozzák a föltárulkozást; Vajkay hozzáfér olyan gondolatokhoz is, amelyekről a regényben nincs tudomása, azért sem értheti meg Ijast, s nem jelenthet igazi föloldást találkozásuk. A szenvedés közös tapasztalatára a regényben mindketten külön-külön jönnek rá, egymás történeteiről hallva, bár néhol „két malomban örölvé”. Fölismerésüket pedig nem mondják ki, mely Vajkayt a szenvedés értelmességéről való még erősebb meggyőződéshez, az elszigeteltség belátásához vezeti: „hozzáférhetetlenek mind”, Ijast viszont – a művészetten keresztül – közösséghez, megértéshez juttatja: „csak hozzájuk van köze”. A regény azt sugallja, hogy egyedül a művész(et) képes a tragédiát fölemelőnek mutatni. Ezzel ellentétben a film végén Ijas

¹⁵ Devecseri Gábor szerint jó a film, de a kártyacsata és a mulatóbeli jelenet nem illik ide – nemcsak a regényhez, de a film többi részéhez sem: DEVECSERI GÁBOR, „Szemedben éles fény...: Gondolatok a *Pacsirta* megfilmesítéséről”, *Filmvilág*, 1964., ápr. 1., 11–14. Gelencsér Gábor szerint az író finomságától, áttetszőségétől távol áll a kocsmái és a nyilvánosházi jelenet közönségessége; Szegedy-Maszáék Mihály is „közönséges”-nek nevezi a nyilvánosházi jelenetet. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010), 254.

elutazik a vágyott fővárosba, ám a Pacsirtával történt futó találkozás sem érzékelteti, hogy a leány sorsát látva a „zöld, vidéki költő” bármilyen változáson keresztülment volna, s hogy egyáltalán megihlette a lány sorsa, amit viszont a regényben a Vajkayék hazafelé tartó hármását figyelő s erről feljegyzést készítő Ijas viselkedése sejtet.

A regény csúcspontjából, Vajkay lassan összeálló és kimondott fölismeréséből erőteljesen visszavesz, hogy a filmbéli Vajkayné – aki a regényben meglepődik, amikor szóba kerül leányuk csúnyasága – időről időre maga figyelmezteti urát: „Apa, beszélgetnünk kéne, tudod, miről!”, „Szembe kell nézni a dolgokkal, apa.”; „Apa, azt mondtad, színház után beszélgetünk.”

A kétezres évek elején készített dokumentumfilmben Nagy Anna elmeséli, hogy Ranódynak évekkel később egyszer megjegyezte, neki nem nagyon tetszik, hogy a filmben annyi dolog nyilvánvaló. A rendező állítólag azzal érvelt, hogy a filmben meg kell mutatni a problémát, és hogy az nemcsak Pacsirta története, hanem a szereplők világáé is. Ranódy a kornak megfelelő olvasásmód szerint a társadalmi vonatkozást emelte ki.¹⁶

Ranódy művében lényegében az érzelmek elfojtása, az alakoskodás sem történik meg, hiszen úgy tetszik, nemcsak mindent kimondanak és hallanak, de mindent látnak is a szereplők. Már a film elején megmutatják a falon függő családfát, mely a címszereplő keresztnévét is nyilvánvalóvá teszi, eszerint: Vajkay Ilona Pacsirta. A regényben a címszereplőnek csak a becenevét lehet tudni, mely „rajta ragadt és viselte, mint kinőtt gyermekruhát” (25). A filmben Pacsirta az indulás előtt szülei szeme láttára fakad sírva, mert nem akar elutazni. A filmből kihagyott vonatbéli s a történet végén a szobájába visszatérő címszereplő lassú, hangtalan, „munka”-ként jellemzett, gyakorlat-szerű sírása a filmen hangossá, kitörésszerűvé válik, melyeknek a szülők is (fül)tanúi.

A vonat-jelenet Pacsirta lélektana szempontjából fontos, s nem kap helyet a filmben. Azonban a rendező érzi annak fontosságát, hogy Pacsirta szerepját-szása is helyet kapjon a filmben, s ezt egy újabb betoldott jelenettel oldja meg. Elutazása előtt Pacsirta elsírja magát a szülei előtt, hogy nem akar elmenni, majd berohan a szobájába, ahol folytatja a sírást, pár másodperccel később pedig már teljesen megnyugodva lép ki onnan, indulásra készen. Egy pillanatra a rendező felfedi a szülők előtt, hogy mennyire függ tőlük a lányuk, majd a következő pillanatban a logikátlan megnyugvással újra elbizonytalanítja őket. Ezzel a rendező is eléri azt, amit Kosztolányi a regényében, hogy kölcsönösen ismeretlenek legyenek egymás számára szülő és gyerek.¹⁷

¹⁶ Illés Endre azért marasztalja el, mert szerinte rosszul dramatizál a regényhez képest. A filmben Vajkay osztályából való fokozatos kiábrándulását látja, ám szerinte csak akkor van dráma, ha a szülők osztályukkal egyek, vagyis jobban ragaszkodnak ahhoz, mint lányukhoz. A regény félre-magyarázása nyilvánvaló: „Ők titokban, a szívük mélyén inkább a lányuk halálát kívánják. Inkább az pusztuljon, csak ők a régi módon élhessenek.” ILLÉS, „Pacsirta...”, 4.

¹⁷ NÉMETH, „Kosztolányi Dezső/Ranódy László...”, 18.

Nem igazán meggyőző a gondolatmenet, hiszen nem véletlen, hogy a regényben a címszereplő mindig akkor sír, amikor szülei már nem látják.

A filmbéli Pacsirta egy nappal előbb, váratlanul érkezik vissza Tarkőről. Látja a rendetlenséget, az apa jajveszékülésére s az ágyon egymásnak boruló szülők látványára ér haza. Ezt a mű egyik értelmezője „szarvashibá”-nak minősítette.¹⁸ A házhoz igyekvő s a szobaajtóban álló leányt mutató képkockák alapján a film valójában nem teszi egyértelművé, hogy a fájdalomában kiáltozó apa forgatókönyvbe írt mondatát („emberi életet kellene élni”) meghallja-e vagy sem.

Az, hogy a két alkotás leginkább az elbeszélsmód mentén tér ki egymás elől, nem függetleníthető a regény prózatörténeti s a film filmtörténeti helyzetétől, melyből következően mindkét alkotás jelentős részben a másik médiumához közelít.

Kosztolányi műve egyfelől hangsúlyosan arra a realista prózahagyományra épít, mely a megmutatást az elbeszélés elé helyezi. Érdemes lehet a *telling* és *showing* fogalomkettősét már itt fölidézni,¹⁹ már csak azért is, mert Linda Hutcheon – részben kritikai élel – ugyanezt a párost játssza ki az elbeszélő, illetve a(z audio)vizuális művészetek adaptációt érintő kifejezésformáinak tárgyalása során. A *Pacsirta*, nyelvi összetettsége mellett, meglehetősen képszerű, elbeszélője a történetmondás folyamatát kiemeli ugyan, de nem mindentudó, a regény helyzeteinek leírásához nemegyszer a szereplők nézőpontját kölcsönzi, különböző nézőpontok egymásmellettségét s egyrangúságát bizonyítva. A regény prózahagyományban elfoglalt helyét illetően Szegedy-Maszák Mihály úgy fogalmaz: „Történetileg Kosztolányi mintegy félúton áll a fölfogásával egyfelől Henry James, másfelől Alain Robbe-Grillet között.”²⁰ Viktor Žmegač az európai regénytörténet modern szakaszáról beszélve két főbb jellemzőt különít el: a naturalista poétika koncepciójával rokon *pszichogram* felé való törekvést (Woolfot és az amerikai írókat, például Faulknernt említi), a belső monológ előtérbe helyezését, valamint az intellektuális regényre (Diderot, F. Schlegel, Flaubert) épülő *noétikus* regényfajtát, mely (Gide, Musil, Huxley, Broch munkásságában) a „metanarratív” vagy „önreferenciális” művekhez vezetett. Mint állítja, több alkotó e két emelt sajátosság szintézisére törekedett, azt valósította meg (például Proust, Joyce, Mann).²¹ Lényegében a *Pacsirtában* is a kettő ötvözéséről beszélhetünk, amennyiben a belső történések és a belső nézőpont ábrázolása a regényben szerzői, elbeszélői, művészi önreflexióval párosul. Utóbbi szempontjából megvilágító lehet az a néhány éve megjelent amerikai ismertető is, amely Richard Aczel angol fordítása (*Skylark*,

¹⁸ SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi Dezső*, 254.

¹⁹ Lásd *The Living Handbook of Narratology*, hozzáférés, 2023.08.25, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/84.html>.

²⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Körköröség és transzcendencia a *Pacsirtában*”, in KULCSÁR SZABÓ Ernő és SZEGEDY-MASZÁK Mihály, szerk. *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, Újraolvasó, 79–91 (Budapest: Anonymus Kiadó, 1998), 86.

²¹ Viktor ŽMEGAČ, „Történeti regénypoétika: A huszadik századi regény alapvető kettősége”, ford. RAJSLI Emese, in *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, 99–170 (Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor Kiadó, 1996), 102, 154.

1993) nyomán „pseudo-Victorian chapter headings”-ról ejt szót.²² A *Pacsirta* valóban álviktóriánus szalagcímekekkel bír, amennyiben tizedik fejezetének rövid összefoglalása – „melyben elkövetkezik az évek óta készülő, nagy leszámolás, és hőseink az élettől megkapják azt a vigasztalást és igazságszolgáltatást, melyre mindnyájan jogosan számot tarthatunk” – ígér annyit az olvasónak, mint Thackeray regényének hatvanhetedik, egysoros fölrata: „Which Contains Birth, Marriages, and Deaths”. A lényegi különbség azonban, hogy a *Hiúság vásárában* ez az utolsó fejezet, míg a *Pacsirtában* ezt még három másik követi, végül a tizenharmadik szerint „véget ér, de nem fejeződik be”. A műfaj történeti vonatkozásban említett Henry James már gúny tárgyává teszi az olyan regényzáratot, mellyel az előbb idézett angol regény is él, a francia új regény jeles alakja, a prózahagyománynak úgyszólván a másik oldalán, pedig már nem is igazán tud mást elképzelni, csak olyat, amely „nem tematikus, hanem formális zárlat”.²³

Kosztolányi regényében tehát egyrészt számos metanarratív elem fedezhető föl, miközben a *Pacsirta* erőteljesen képszerű is; a kötet címszereplőjének tragédiája is a látvány(á)ban rejlik. A mű a leírásokat részesíti előnyben, s a belső lelki élet nyelvi megragadhatóságának nehézségét mutatja: Vajkay Ákos képzelgéseit előbb adnak hírt belső életéről, mint szavai.

Ranódy László alkotása a filmtörténet olyan korai szakaszának örököséiként értelmezhető, mely a politikai felügyelhetőség megkönnyítése érdekében előnyben részesítette a már meglévő, ismert, ellenőrizhető történetekre épülő irodalmi adaptáció műfaját, mivel „a kulturális és ideológiai igény kiváltképp a képviselői irodalmi hagyomány átvételének feladatával szembesít[ette] a filmeseket”. Mint Gelencsér Gábor leszögezi, mindez „a magyar filmtörténet kezdeteitől a hatvanas évek elejéig formai tekintetben is »irodalmisságot« eredményez”. S noha „a magyar filmtörténet korszakváltó művei feltűnő rendszerességgel adaptációk”,²⁴ a Ranódy-film 1963-ban még nem olyan alkotásnak számított, „mely az irodalmias funkció fenntartása mellett elutasítja az irodalmias formát”.²⁵ Érvényes tehát a *Pacsirta* filmváltozatára, ami a szocialista realizmus éveiről írva a forgatókönyv fölfokozott szerepének is betudható: „A szöveg, a dialógusok elsőbbséget élveztek a képi ábrázolással szemben, a megmutatás helyett a megbeszélés került előtérbe a filmi feldolgozás során.”²⁶ Ranódy az adaptáció elkészítésekor, úgy látszik, ettől a filmnyelvi hagyománytól nem tudott szabadulni, amikor túlbeszélte és túldramatizálta filmjét. Utóbbinak ugyan-csak filmtörténeti okai vannak:

²² Deborah EISENBERG, „Quiet, Shattering, Perfect”, *The New York Review of Books*, 2010, ápr. 8., <https://www.nybooks.com/articles/2010/04/08/quiet-shattering-perfect/>.

²³ BÓNUS, *A csúf másik...*, 209.

²⁴ GELENCSÉR Gábor, *Forgatott könyvek: A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2015), 17, 22.

²⁵ Uo., 17.

²⁶ Szilágyi Gábor megállapítását idézi uo., 51.

az epikus formák (film)drámává történő átírása a modernizmust megelőző klasszikus korszakra jellemző, míg a premodern és modern irányzatok ki-egyenlítettebb, elidegenített elbeszélésmódjának célja épp az epikus forma megőrzése, a drámai összeütközések és csúcspontok elkerülése lesz.²⁷

Gelencsér Gábor a már földézett dokumentumfilmben arra emlékeztet, hogy a korban nem volt divat az, amit Ranódy filmjének az erényeihez lehet sorolni, például az atmoszférateremtő képesség, a színészvezetés, mivel ezek akkoriban nem a filmnyelvet megújító sajátságok voltak. Noha éppen a színészi játék korábban említett, túlzott felügyelete, az agyonbeszéltetés nem mondható sikerültnek. A két alkotás közti jókora szakadékot végül is nem a kétféle médium formanyelvének alapvető különbségei okozzák. S bár a megfilmesítés sok szempontból óhatatlanul is egyértelműsít, azonban olyan jelrendszert használ, mely – ahogy Seymour Chatman érvel munkájában – a leírás szövegtípusával azonosítható,²⁸ az pedig a *Pacsirtában* lényegi szerephez jut.

Ranódy László művészetének megítélését aligha segíti ez a munkája. Pályája elején sok alkotását, a korban más filmekhez hasonlóan, betiltották. Saját bevallása szerint ezért fordult az adaptációkhoz, s kifejezetten olyanokhoz, melyek nem saját korában játszódtak. 1957-es *A tettes ismeretlen* című műve, melyet elkészülte után nem engedtek bemutatni, nem adaptáció; elbeszélő hang nyitja és zárja a történetet, ám korántsem olyan példázatos, mint a *Pacsirta* filmes változata, melyben sajnos csak elvétve bukkan elő olyan mozzanat, amely a regényhez hasonló összetettséget sugallna. A film utolsó előtti jelenetét lehetne kivételként említeni, melyben újra kihunynak a fények; Vajkayné letakarja a tükröt – akár egy halottasháznál –, némán beteszi az ablaktáblákat és behúzza a függönyt, míg a néző épp csak egy apró fénypontot lát, végül teljesen elsötétül a kép.

²⁷ Uo., 62.

²⁸ Seymour CHATMAN, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990).