

Részletes beszámoló a
Film és irodalom kapcsolata az 1945 utáni magyar filmművészetben
kutatás eredményeképpen elkészült
Forgatott könyvek (A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945–1995)
című monográfia kéziratáról

A kutatás eredménye

A 3 részből álló monográfia (1. rész: *Bevezetés*; 2. rész: *Korszakelemzések*; 3. rész: *Műelemzések*) a bevezetésben kijelölt fogalmak, korszakok és szempontok mentén az adaptációk tükrében vizsgálja a magyar filmtörténet 1945–1995 közötti formatörténetét. A *Bevezetés* meghatározza az alkalmazott fogalmakat, kijelöli a korszakhatárokat, rendszerezi az adaptációs korpuszt, majd leírja a kulturális funkció és a formai kapcsolat szempontrendszerét. A munka gerincét képező *Korszakelemzések* hét történeti fejezetben tekinti át az anyagot. Az egyes fejezetek tartalmazzák a korszak kultúrpolitikai és formatörténeti folyamatainak leírását; az adaptációk rendszerezését, majd a tematikus és/vagy műfaji-stiláris csoportba rendezett filmek elemzését, végül összefoglalásként az adaptációk szerepének értékelését az adott történeti korszakban. Az írók és a rendezők adaptációt érintő munkásságát első előfordulásukkor önálló bekezdés mutatja be. A *Műelemzések* egy-egy alkotó, mű vagy poétikai megoldás előtérbe állításával a történeti részben bemutatott folyamatok meghatározó elemeinek részletes és speciális vizsgálatát foglalja magában. Ez a rész a monográfia publikálásáig nyitott, bővíthető egysége a munkának, amely tehát lehetőséget nyújt a kutatás folytatására.

Az interdiszciplináris jellegű kutatás az 50 év több mint 800 egészestés játékfilmjének egyharmadát kitevő közel 300 adaptációra, illetve a filmek alapjául szolgáló irodalmi művek elemzésére terjed ki. A szempontrendszer figyelembe vételével a részletesebben vizsgált művek köre a teljes korpusz kétharmadára szűkül. Ennek eredményeképpen a monográfia közel 100 szerző több mint 200 irodalmi műve nyomán majd' 70 rendező által forgatott 200 adaptációt mutat be, illetve említ.

Az egyes részek terjedelmi aránya a következő: *Bevezetés* – 70.000 karakter; *Korszakelemzések* – 800.000 karakter; *Műelemzések* – 230.000 karakter (összesen kb. 1.100.000 karakter). A munka 4 ábrát; egy, a teljes adaptációs korpuszt rendszerező, továbbá az adaptációk éves filmterméshez képesti arányát jelző táblázatot; a rendezők alapján rendszerezett filmo-bibliográfiát és az írók alapján rendszerezett biblio-filmográfiát; valamint szakirodalom jegyzéket tartalmaz.

A kutatás következtetései

A kutatás tézise szerint film és irodalom elsősorban (de nem kizárólag) adaptációkban megjelenő kapcsolata önmagán túlmutató módon a periódus általános filmtörténeti leírásához is hozzájárulhat. Mindennek érdekében az áttekintés elsősorban azokat az adaptációkat vizsgálja, amelyek *alakító módon* vesznek részt az egyes korszakok tematikus, műfaji és/vagy stiláris törekvéseiben. A vizsgálat kiindulópontját, s egyben a kutatási szempont jogosultságát az a megfigyelés alapozta meg, hogy a korszakhatárokon elhelyezkedő, szemléletileg és formailag egyaránt újító filmek feltűnő gyakorisággal adaptációk; továbbá a fősodor mellett az ún. experimentális szcénában is feltűnő az irodalom jelenléte, illetve hatása.

A munka igazolta ezeket a téziseket, történetileg ugyanakkor árnyalta is a szempontrendszer általános formatörténeti érvényességét. Mivel a kutatás nem önmagában véve az adaptáció jelenségére, a médiumváltás elméleti kérdéseire, hanem film és irodalom kulturális funkció és formai hatás metszéspontjába elhelyezett (a *Bevezetés*ben meghatározott szempontú)

vizsgálatára irányult, ezért az egyes korszakokon belül – általános formatörténeti szerepüknek megfelelően – módosult az elemzett művek aránya. Mindez ugyanakkor immanens módon utal a magyar film formatörténeti törekvéseinek változására is, amely tehát a kutatás egyik közvetett eredménye lehet. A közvetlen eredmény pedig a *Korszakelemzések*ben helyet kapó folyamatok, valamint az irodalmi művek és a filmek elemzésében, továbbá a *Műelemzéseket* tartalmazó rész egyes tanulmányaiban fogalmazódik meg.

A kutatás kezdetén felállított, a munka során tovább árnyalt és bővített szempontrendszer véglegesítése után kezdődött el a monográfia gerincét alkotó korszakelemzések elkészítése. A hét filmtörténeti korszakra osztott ötven éves periódus adaptáció szempontú formatörténeti leírása nyomán elsődlegesen levont következtetés alapvetően határozta meg a munka menetét. Ezek szerint az 1962-ig tartó három korszakban (1945–1948: a koalíciós időszak filmjei; 1948–1953: a sematizmus évei; 1954–1962: az ideológiai enyhülés és a formai útkeresés korszaka) az általános formatörténeti folyamatokban alakító módon vannak jelen az adaptációk. A következő négy korszakban (1963–1969: a magyar új hullám; 1970–1978: a hetvenes évek filmművészete; 1979–1986: a nyolcvanas évek átmeneti korszaka; 1987–1995: a rendszerváltás politikai és poétikai reflexiója) az irodalom formaalakító szerepe csökken ugyan, de továbbra is fennmarad. Ennek megfelelően a kutatás szempontrendszere érvényes az egész periódusra, az egyes korszakelemzéseket ugyanakkor módosítja a film és irodalom kapcsolatában bekövetkező, a formatörténetileg releváns változás.

Mindennek következtében a *Korszakelemzések* című rész első három fejezete gyakorlatilag valamennyi adaptáció vizsgálatára kiterjed, mivel azok alakító módon vesznek részt az egyes időszakok formatörténetében, míg a másik négy fejezet, mivel továbbra is a hasonló szerepű adaptációkat elemzi, már nem foglalkozik a korszakban megvalósult valamennyi megfilmesítéssel. E munka szempontrendszerének következetes érvényesítése nyomán kijelenthető: film és irodalom kölcsönhatásának, az irodalmi adaptációknak a vizsgálta az 1962-ig tartó korszakok tekintetében a formatörténeti folyamatok megközelítőleg teljes leírásához járulhat hozzá. Az ezt követő időszakokról ugyanez már nem mondható el: noha az adaptációk az egyes, formatörténetileg fontos tematikákban, műfajokban és/vagy irányzatokban továbbra is jelen vannak, a folyamatok egészére kifejtett hatásuk csökken. Az ebből fakadó következtetések levonásán túl mindenek belátása természetesen nyomot hagyott az egyes történeti fejezetek arányain is. Ily módon a korszakelemzések közül a legteljesebb (és leghosszabb) az *1954–1962: az ideológiai enyhülés és a formai útkeresés korszaka* című fejezet: a magyar filmtörténet monografikus igénnyel még fel nem tárt korszakához ez a rész járulhat hozzá a legátfogóbb módon. Ugyanez elmondható a rövidebb időszakot tárgyaló és kevesebb filmet tartalmazó első két fejezetről is. Az 1962-öt követő részek jóval inkább adalékot szolgáltathatnak a további korszakok leírásához.

A kutatás részletei

A kutatást – e beszámoló terjedelmi korlátai között – néhány még nem publikált részlet idézésével kívánom bemutatni.

A *Bevezetés* rövid „előszavát” követően az általános formatörténeti eredmények szempontjából legfontosabb *1954–1962: az ideológiai enyhülés és a formai útkeresés korszaka* című fejezetből emelek ki egy-egy, a munka egészét is reprezentáló részt: a korszak kultúrpolitikai és formatörténeti folyamatainak leírását, az elemző alfejezetek egyikét (*Paraszti múlt*), s végül a fejezet összefoglalását. A beszámoló végén mellékelem a vizsgált anyagot tételszerűen bemutató filmo-bibliográfiát, illetve biblio-filmográfiát.

I. rész: BEVEZETÉS

Film és irodalom kapcsolata a művek szűkebb világát meghatározó formai és a tágabb kontextust érintő kulturális összefüggésben egyaránt szemlélhető. E munka során a két megközelítési mód együttes érvényesítésével arra keresem a választ, hogy az adaptáció formai karaktere miképpen függ össze a kulturális funkcióval, illetve a kulturális funkció milyen formai karakterű adaptációt hoz létre. E két szempont összevonását a magyar film és irodalom korszakokon átívelő szoros összefonódása indokolja. Amellett a nyilvánvaló, ugyanakkor a filmművészet önállóságát látszólag megkérdőjelező tapasztalat mellett, amely szerint filmtörténetünk korszakváltó, formai és kulturális megújulást hozó alkotásai feltűnő gyakorisággal irodalmi adaptációk, az irodalom kulturális funkciójával való kapcsolat, valamint a formai hatások megjelenése a nem irodalmi művek nyomán készült filmekben szintén jelentős. Amíg az irodalmi művek nyomán készült filmek aránya a teljes terméshez képest hozzávetőlegesen egyharmados,¹ addig a korszakküszöbökön készültek esetében ez az arány jóval magasabb; a kulturális funkció változásának összefüggései és a formális adaptációk körén túllépő formai hatások pedig tovább erősítik film és irodalom kapcsolatát az 1945 utáni magyar filmművészetben.

A film számára az irodalom kulturális szerepfelfogása mintát nyújt, s a minta követése során a film az irodalom formai megoldásait veszi át, illetve alkalmazza saját közegében. A folyamat természetesen kölcsönös, vagyis a film kulturális szerepfelfogása szintén nyújt mintát az irodalom számára, s az irodalom is átveszi a film formai megoldásait, hogy azokat saját közegében valósítsa meg. Ebben a munkában az előbbi, az irodalmi minta filmtörténeti szerepe áll előtérben. Feltételezésem szerint ugyanis film és irodalom ilyen jellegű összefüggésének vizsgálata nyomán új szemponttal gazdagodhat az 1945 utáni magyar filmművészet története.

Célom tehát az irodalom kulturális mintáinak átvételéből következő formai megoldások leírása és beillesztése az 1945 utáni magyar filmművészet immanens formatörténetébe. Film és irodalom viszonyát ezért kultúr- és formatörténeti szempontból vizsgálom: a történetileg adott társadalmi–ideológiai–intézményi környezet milyen kapcsolatot teremt film és irodalom között, s ennek milyen formatörténeti következményei vannak? Nem foglalkozom tehát film és irodalom viszonyának elméleti kérdésével, csak ennek kultúr- és formatörténeti következményével, méghozzá a filmművészet nézőpontjából. Egyszerűbben fogalmazva: nem az érdekel általában, miképp kerülhet kapcsolatba egymással film és irodalom, hanem az, hogy e kapcsolatból milyen következtetések szűrhetők le a magyar filmművészet 1945 utáni korszakaira vonatkozóan.

Az adaptáció elméleti diskurzusai közül (szemiotika, narratológia, intertextualitás stb.) a fenti megközelítési módhoz leginkább az adaptációt mint kiegyenlített médiumközi viszonyt leíró gondolatok állnak a legközelebb. Ezért e munka módszertani kereteként Pethő Ágnes javaslatát tartom szem előtt. Ez a megközelítés

a filmből indul ki, és abból, hogy az eleve intertextuális képződményként és egy mediális viszonyhálózatban nézhető. Az ún. „adaptáció” így már nem probléma, „mindössze” leírható és értelmezhető, igen sokrétű jelenség. (Pethő 2003, 102; kiemelések az eredetiben – GG)

E sokrétű jelenség leírására és értelmezésére a korszak- és a filmelemzéseket tartalmazó részekben kerül majd sor. Előtte azonban tisztáznom kell az adaptáció munkám során alkalmazott fogalmát, majd az 1945 utáni korszak periodizációját és adaptációinak átfogó rendszerezését követően film és irodalom kulturális funkciójának, valamint formai viszonyának alakulását tekintem át.

[...]

¹ Ez megegyezik az Egyesült Államok teljes filmtermésében tapasztalható aránnyal. (Domonkos 2010)

3. 1954–1962: az ideológiai enyhülés és a formai útkeresés korszaka

Az 1953-as júniusi párthatározat, majd Nagy Imre kormányprogramjának meghirdetésével „új szakasz” kezdődik az ország életében. A politikai változások rendkívül tagoltak, néhány hónap leforgása alatt alapvető fordulatok következnek be. Az „olvadást” ellenző Rákosi-csoport a Szovjetunió támogatásával 1955 végére Nagy Imrét kiszorítja a hatalomból. A reform- és demokratizálódási folyamatok megszakítása, a politikai restauráció kísérlete az 1956-os forradalomhoz vezet, a forradalom leverését követő, az új rezsim 1962–63-as konszolidációjáig tartó időszak pedig politikailag ismételten igen összetett periódus, amely aztán a rendkívül hosszú és homogén Kádár-korszakot alapozza meg.

A kultúra terén látványos, ám a rendszer lényegét nem érintő folyamatok indulnak el.

A közös nevező a Révai-féle irodalompolitika elítélése lett, amelyet azonban csak formálisan vetettek el, hiszen lényegi elemei az „új szakaszba” is átkerültek. (Standeisky 2005, 226)

A sematizmusért egyszemélyi felelősnek kikiáltott Révai Józsefet menesztik a Népművelési Minisztérium éléről. Utódja, Darvas József személyében olyan „nép íróból kommunistává lett politikus” (Standeisky 2005, 207) kerül pozícióba, akinek művéből minisztersége idején film is készül (Ranódy László: *Szakadék*, 1956).² Darvas a reformfolyamatoknak köszönhetően lesz a népművelési tárca vezetője, kultúrpolitikája azonban mégsem tér el lényegesen Révaiétól: a tényleges hatalmat a pártközpont Agitációs és Propaganda Osztályának vezetője, Horváth Márton gyakorolja, aki továbbra is kikéri korábbi főnöke véleményét. (Standeisky 2005, 208) Révai „tragédiája”, hogy 1953 előtt nem tudja megvalósítani azt a fajta lágy diktatúrát a művészet területén, amelyet rövid ideig névlegesen Darvas,³ majd kiforrott formájában 1958-tól egészen a nyolcvanas évek elejéig személyesen Aczél György gyakorol. A korszak és benne Darvas ellentmondásosságát jelzi az is, hogy 1954 végén ő írja az első, Nagy Imre politikáját elmarasztaló cikket.⁴ Az író–politikus a forradalom után is megőrzi filmes és irodalmi pozícióit: 1957-től 1959-ig a Hunnia Filmstúdió igazgatója, 1959-től az újjászervezett Írószövetség elnöke. A Hunnia vezetőjeként visszaállítja az általa is bírált (Szilágyi G. 1992, 113), az ötvenes évek közepére formálissá váló Dramaturgiai Tanácsot. Részben ennek köszönhető, hogy a filmes intézményrendszerben csak 1962-től indulnak meg az alapvető, a következő évtizedeket meghatározó változások. 1962-ben három játékfilmstúdió alakul, majd ehhez 1963-ban csatlakozik a negyedik. Az így kialakult szisztéma, a stúdiók filmgyáron belüli kisebb vagy nagyobb önállóságának pulzálásával, egészen a rendszerváltozásig fennmarad. (Köllő 1994, 201–203) Mindez azonban, ahogy a Balázs Béla Stúdió 1959-es megalapítása, majd 1961-től a BBS-filmek gyártása, csak a következő korszakban válik filmtörténeti jelentőségű fejleménnyé. Az érdemi kultúrpolitikai változások hiánya ellenére az „új szakasz” politikája már az 1954-es filmtermésben érezteti hatását: megkezdődik a sematizmus felszámolása és a film művészi önállóságának visszavétele. A kultúra és a politika szoros kapcsolata ezúttal pozitív fordulatot eredményez.

A struktúra konstans tényezőjénél is meghatározóbb volt azonban *a politikának való kiszolgáltatottság*, a változásokra való érzékenység, a kampányszerű és spontán elemekkel a tervet folyamatosan korrigáló – „kézi vezérlés”. 1953 nyarat követően *éppen emiatt volt lehetséges* – egy lényegében változatlan szervezeti

² Darvas drámáját Ranódy már a háború alatt (Nádasy 1978, 73), majd azt követően is meg akarja filmesíteni (Szilágyi G 1992, 36; Szilágyi G. 1994, 312–313).

³ Révai „tragédiájához” és a „Révaizmust Révai nélkül” megvalósító 1953 utáni kultúrpolitikához lásd: Kalmár 1993, 735–728.

⁴ Darvas József: A túllicitálásról. *Szabad Nép*, 1954. november 21.

rendszerben – a film eltávolodása az agitációtól (nem annyira az ideológiától és a politikától) a művészet, a valóság felé. (Rainer–Kresalek 1990a, o. n.; kiemelések az eredetiben – GG)

Az 1954 és 1962 közötti kultúrpolitikai folyamatokról és intézményi átalakulásokról összefoglalóan elmondhatjuk, hogy kiszámíthatatlanságuknak és gyorsaságuknak köszönhetően inkább esélyt teremtenek a változásra, semmint elősegítik azt. A váratlanul megnyíló lehetőségek, majd az ugyanilyen váratlanul bekövetkező retorziók fordulatainak, valamint az egységes politikai, ideológiai és szervezeti háttér hiányának eredményeként nyúlik ilyen hosszúra a drámai törésekkel is kíséltetett ideológiai enyhülés és formai útkeresés időszaka, s válik ily módon az „átmenetiség” az előző két önálló korszakkal megegyező hosszúságú, nyolcéves periódus legfőbb vonásává.

Noha az írók és a rendezők közéleti szerepvállalása az 1954–1962 közötti szakaszban határozott eltérést mutat, a korszak filmművészeti megújulásában az irodalom továbbra is fontos szerepet játszik. Az egymásnak ellentmondó körülmény témánk szempontjából különösen jól megvilágítja film és irodalom vizsgált kapcsolatrendszerének – kulturális funkció, formai kölcsönhatások – történeti alakulását.

a) A politikai reformfolyamat elindulása következtében elsősorban az ezen a téren nagyobb hagyománnyal rendelkező írók aktivizálódnak, azaz az irodalom a kulturális funkció terén fenntartja a hegemoniáját, illetve a kulturális funkció tekintetében megőrzi a filmmel szembeni elsőbbségét. A júniusi kormányprogram meghirdetése után az írók közül sokan, élükön az addigi baloldaliakkal, a reformfolyamatok szellemi erjesztőivé válnak, s ezt a tevékenységüket Nagy Imre félreállítása után sem adják fel. (Rainer 1990; Ständeisky 2005, 206–228) Az írók a forradalmi szervezetekben is jelentős szerepet játszanak, a forradalom leverése után pedig a megtorlások, illetve a megnyerésük irányába tett gesztusok pontosan jelzik a kádári konszolidáció lépcsőfokait. (Ständeisky 1996)

A politikai téren zajló vitáknak – kultúra és politika ezúttal pozitív hatású szoros összefonódása miatt – a művészeti életben is szinte azonnal megmutatkoznak a jelei. S noha a reformfolyamat támogatói között elsősorban írókat találni, küzdelmük nem csak az irodalomra hat termékenyítőleg.

Ezt a harcot elsősorban a filmmel szoros kapcsolatban álló írók, irodalmárok vívták meg. Ők, akik a filmek alapanyagát szolgáltatták (pl. Sarkadi Imre), tágitották valamennyi alkotóművész számára a sematizmus által korábban oly szűkre szabott mozgásteret, és ezen a tilalomfáktól megtisztított, itt-ott már kitaposott úton hatolhattak be a filmgyártás képviselői a művészet tartományába. (Szilágyi G. 1994, 160)

Mivel a filmesek az írókhoz fogható mértékben nem kapcsolódnak be az 1953 utáni politikai küzdelmekbe, a forradalom után az őket ért retorziók is kisebbek lesznek. 1956 után

[a] film helyzete, feltétlenül megjegyzendő, az irodaloméhoz képest mennyeynek volt mondható. A politika az ellenforradalom előkészítői sorában előkelő helyre sorolta az írókat, ugyanezt nem tette meg a filmesekkel. Az, aki retorziótól félt, december végén már a határon túl volt. (Marx 2004, 97)

Az '56-os emigránsok között korábban félreállított (Szóts István, Jenei Imre) vagy pályakezdő (Kovács László, Zsigmond Vilmos) filmeseket találunk elsősorban; egyedüli kivétel az 1953 óta forgató Badal János operatőr távozása. 1956 után egy meseparabolát (Banovich Tamás: *Eltűszentett birodalom*, 1956), egy társadalomkritikus filmet (Várkonyi Zoltán: *Keserű igazság*, 1956) és egy szatírárt ugyan betiltanak (Kalmár László: *A nagyrozsdási eset*, 1957). Mindez azonban formatörténeti folyamatokat nem érint, hiszen hasonló jellegű példázatot (Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr*, 1956; Bán Frigyes: *A császár parancsára*, 1956), szatirikus parabolát (Keleti Márton: *A csodacsatár*, 1956), illetve aktuálpolitikai analízist bemutatnak a korszakban (Révész György: *Éjfélkor*, 1957). Az 1956 után bebörtönzött, tiltólistára kerülő

színészek, illetve a miattuk be nem mutatott filmek is visszatérhetnek lassan a vászonra (Fábri Zoltán: *Bolond április*, 1957; Apáthi Imre: *Játék a szerelemmel*, 1957).⁵

b) Ugyanakkor a rendezők visszafogottabb társadalmi aktivitásának köszönhetően,

szemben a politikai étellel, de akár a különlegesen fontos irodalmi étellel is, a film egészen 1956-ig tartó időszaka viszonylag egységes, egyirányú fejlődést mutat, amelyre alig vagy egyáltalán nem gyakorolt visszaható hatást az 1955 tavaszi restaurációs kurzus. S bár a művészeti életben a líra mellett a film ment át a legnagyobb, s leginkább kritikai megújuláson, éppen kritikai tartalmában számottevően elmaradt pl. az irodalmi publicisztika radikalizmusa mögött. [...] [A] filmek a művészi szabadság éles felvetése helyett (mint történt az az irodalomban) inkább az alkotói szakértelem, a művésszé válás lehetőségei irányában keresnek kiutat. A politikának tán még az irodalomnál is sokkal inkább kiszolgáltatott (hiszen pl. alkotást és kívülállást író módjára összeegyeztetni nem tudó) szakmai közösség törekvése ez a politikától való eltávolodás. Végigvonul egy drámai korszak végkifejlésén: bár a reformellenzéki újságírók és írók által kezdeményezett 1955 őszi memorandumot számos filmes aláírta (Máriássy Félix, Herskó János, Illés György, Bacsó Péter, Keleti Márton, Várkonyi Zoltán, Fábri Zoltán), a Petőfi Kör nem szervezett film-vitát, s a Színház- és Filmművészeti Szövetség 1956 nyári reformjavaslatai is meglehetősen visszafogottak voltak. (Rainer–Kresalek 1990b, o. n.)⁶

A kulturális funkció szempontjából tehát az 1953-at követő periódusban a film eltávolodik az irodalomtól, formai megújulásának törekvései azonban párhuzamosak zajlanak vele, hiszen az írók nemcsak közéleti szereplőkként, hanem alkotókként is „aktivizálódnak”. A kormányprogram az irodalom és a film történetében egyaránt művészi megújulást, egy új korszak kezdetét eredményezi. Béládi Miklós helyzetértékelése a filmművészetre is érvényes:

Az 1953–56 közötti rövid időszak elindított tehát egy feleledést, irodalmi virágzást, ami ugyan [...] visszaesett egy időre, de mégis olyan erős tendencia tűnt fel ekkor a magyar irodalomban, amelyet megállítani már nem lehetett. (Béládi 1981, 109)

Az 1955-ös restauráció, majd az 1956-os forradalom leverésének formatörténeti értelemben tehát nem lesz hosszú távú következménye, hiszen az 1953 előtti kultúrpolitikai feltételrendszer már nem tér vissza. Nem valósulnak meg a forradalom célkitűzései, ugyanakkor nem folytatódik a sematizmus sem: a stabilizálódó Kádár-rezsimmel 1962–63-tól új korszak kezdődik a kultúrában, amelyet a reform, majd a forradalom meghiúsult kísérlete vezet be, és a megtorlásokat követő konszolidáció készít elő. A visszaesés és ugyanakkor ennek időszakossága a Kádár-korszak első, a rezsim megszilárdulásáig tartó szakaszából következik, amikor is

egyértelművé vált, hogy 1956 alapvető céljai – a függetlenség és a demokrácia – nem valósulhatnak meg, ám egyben az is, hogy az 1956 előtti sztálinista politikához nincs visszatérés; Rákosi, Gerő és a társaik nem juthatnak többé szerephez Magyarországon. (Romsics 2000, 399)

Ahogy Révai József vagy – legalábbis a vezetés legfelső szintjén – Darvas József sem. A kultúrpolitika terén az az Aczél György kerül pozícióba, aki Kádár legfőbb bizalmasaként a konszolidációs „szövetségi politika” paradigmátikus alakítója lesz (Révész 1997, 95), s aki már egyik 1957 augusztusában keletkezett előterjesztésében lefekteti „3 T”-ként közismertté vált művelődéspolitikai elveit (Révész 1997, 82).

Az átmenet mint korszak

⁵ A két film főszereplője, Mensáros László politikai okokból történő bebörtönzése miatt bemutatójukra csak 1959-ben kerül sor. (Marx 2004, 101–102)

⁶ A memorandum aláíróival kapcsolatosan meg kell jegyezni, hogy az ellenük indított hajszá következtében többségük – köztük valamennyi filmes – visszavonta kézjegyét. (Szilágyi G. 1994, 312; Rainer 1990, 211–212)

Az 1953-at követő társadalmi és politikai változások egy tagolt, hosszúra nyúló átmeneti periódust eredményeznek, amely az irodalomban és a filmben párhuzamosan vezet a sematizmustól a modern formák fel. S noha az írók politikai szerepvállalása és ezzel az irodalom kulturális presztízse a filmesekéhez, illetve a filmművészethez képest a reformok, a forradalom és a konszolidáció idején látványosan megnő, film és irodalom kapcsolata formai tekintetben nem lazul meg. Sőt, az ideológiai enyhülés és a formai útkeresés hosszúra nyúló átmeneti korszakában ez a kapcsolat felerősödik. Különösen a periódus első, 1956-ig tartó szakaszában nő meg adaptációk aránya: a filmek több mint fele irodalmi mű nyomán készül (Szilágyi G. 1994, 445). A második világháború utáni szakasz gyártási és művészi szempontból legeredményesebbnek tekintett évében, 1955-ben (Szilágyi G. 1994, 27) pedig még kiugróbb az adaptációk aránya (9 filmből 7 adaptáció). További még inkább figyelemre méltó körülmény, hogy – mind a periódus elején, a sematizmustól eltávolodó, mind a végén, a modernizmust előkészítő – korszakváltó karakterű művek többsége szintén adaptáció. Az irodalom jelenléte ebben az átmeneti periódusban annál is meglepőbb, mivel a kezdetén és a végén olyan művészi autonómiatörekvéseket találunk, amelyek látszólag nem kedveznek az irodalmi adaptációnak: a sematizmust követően a „filmszerűség”, majd az új hullámot megelőzően a szerzői film eszményét.

1953 után, a sematizmus forgatókönyv-központúsága helyett egyre fontosabbá válik a rendező addig technikai lebonnyolítóvá degradált személye, s előtérbe kerül a „filmszerűség” gondolata, amely az egyoldalú verbalizmus és direkt jelentés rovására a vizualitásnak és az elvont (metaforikus, allegorikus, parabolikus) jelentésnek szán nagyobb szerepet. Méray Tibor már említett *A film mint önálló művészet* című írása⁷ a „filmszerűség” maga korában is bizonytalan fogalmát az „irodalmoszerűséggel” állítja szembe. Hasonló szellemben és gyakorlatilag ugyanezen a címen (*A film – önálló művészet*) ír cikket egy hónappal később Gertler Viktor.⁸ Az 1954 tavaszán kibontakozó vitát Szilágyi Gábor így kommentálja:

Valójában nem e pontatlan fogalom [ti. a filmszerűség – GG] fedte *jelenségről* volt szó, hanem inkább arról, hogy a magyar filmgyártás az évek során olyan sajátos torzszülöttet „termelt ki”, amely küllemében hasonlított ugyan a filmre, de lényegében (kifejezőmódjában) az irodalmi ábrázolást tekintette modellértékűnek. Nem a kép, hanem a szó meggyőző erejére épített. Nem ábrázolt, hanem érvelt, kifejtett. (Szilágyi G. 1994, 50–51; kiemelés az eredetiben – GG)

Emlékeztetni kell ugyanakkor arra, hogy a sematizmus azt a „szolgálatirodalmat” tekinti mintának, amely a direkt politikai jelentés érdekében maga is lemond formaalkotó lehetőségeinek meghatározó részéről; éppen arról, amelyet – saját mediális közegében – a filmtől kérnek számon. Az irodalom sematizmust követő megújulása hasonló célokat tűz ki maga elé, mint a film: hitelesség, valóságghűség; a társadalmi motiváció személyes motivációval történő gazdagítása, elmélyítése; ezzel összefüggésben a magánéleti konfliktusok beemelése, előtérbe állítása; az elvont gondolatiság felerősítése. Ehhez mindkét művészeti ág saját mediális közegében keresi a nyelvi eszközöket; a kapcsolat, a kölcsönhatás azonban ezen a téren is kimutatható.

A folyamat végpontján – az európai új hullámokat követve, illetve velük együtt haladva – Magyarországon is a szerzői film eszméjét valló modernizmus korszaka indul el. A „szerzők politikája” azonban – ahogyan ezt François Truffaut megfogalmazza – nem magányos író-rendezőre utal, hanem a rendező „ujjlenyomatát” keresi a filmben (Truffaut 1996, 67–69), amely – tehetjük hozzá – akár egy irodalmi mű lapjain is „nyomot hagyhat”. Közismert továbbá, hogy a premodern (free cinema) vagy a modern irányzatok (nouvelle vague)⁹ szoros kapcsolatban állnak az írókkal és az irodalommal, s a szerzői filmek között is számos

⁷ *Szabad Nép*, 1954. április 12.

⁸ *Irodalmi Újság*, 1954. május 22.

⁹ Az Új Regény és a modern film kapcsolatához lásd: Kovács 2005, 249–254.

adaptációt találunk (Truffaut mellett így például Wajda, Menzel vagy Fassbinder életművében). Látni fogjuk, hogy a hatvanas évek magyar modernizmusában – elsősorban az eredeti forgatókönyvből dolgozó új hullámos generáció fellépésének hatására – csökken ugyan az adaptációk aránya, ennek ellenére – főként a korábban indult alkotóknak köszönhetően – több fontos szerzői adaptáció is születik. A modernizmust előkészítő filmek sorában viszont még egyértelmű a megfilmesítések dominanciája.

Az 1954–1962 közötti korszak „átmenetisége” a filmek „kétarcúságában” rejlik, ahogy

az új szemléleten néha bántóan átsüt, felsejlik a sematizmus végérvényesen még ki nem seprűzött réme.
(Szilágyi G. 1994, 18)

A „kétarcúság” formailag a metonimikus ábrázolásmódot átszövő metaforikusságban érhető tetten, amely ily módon a sematizmustól eltávolodó, de annak jellegzetes karakter- és konfliktustípusait, valamint cselekményvilágát és ideologikusságát megőrző filmek legsajátosabb vonása lesz. A metaforikus absztrakció ekkor még zárványszerűen illeszkedik a művek jelrendszerébe; önálló modernista formaalkotó elvvé majd a hatvanas évektől válik. A metaforák vizsgálatának azért is lesz különös jelentősége az adaptációkban, mert azok legtöbbször valóban „képekhez”, vizuális megoldásokhoz kötődnek, így saját kódrendszerükben kell megvalósítaniuk a szemléletileg az irodalomból következő intenciót. A metaforikusság jelzi ugyanakkor a legpregnansabban a rendezői autonómia, avagy a „filmszerűség” felerősödését is.

A metaforikusság a klasszikus formavilágú művekben, valamint a premodern alkotásokban egyaránt jelen van. Előbbiek az adaptáció során elsősorban az irodalmi alap drámaiságát fokozzák, míg utóbbiak épp ellenkezőleg, a drámaiság kioltásának szándékával nyúlnak az irodalmi forráshoz, avagy eleve „drámaiatlan” műfajt, illetve művet választanak.

A társadalmiság átírása hitelesebb és kritikusabb, személyesebb és egyetemesebb történetekbe – az átmeneti korszak után évtizedeken keresztül ez marad a magyar filmművészet meghatározó szerepvállalása, amelynek révén a film a hatvanas években az irodalom kulturális funkcióját is átveszi. A sematizmussal való szakítás hevületében azonban megjelennek azok a törekvések is, amelyek igyekeznek teljes mértékben megszabadítani a filmet az irodalomtól öröklött kulturális funkciójától – megint csak az irodalom segítségével. A képviselői szerep mellett az irodalom ehhez is mintát nyújt, noha saját hagyománya elsősorban nem erre predestinálja.

A közvetlen társadalmi–ideológiai–politikai funkcióval történő teljes szakítás irodalom által is támogatott kísérletsorozata tehát szintén az átmeneti korszak elején indul, hogy aztán műfaji és – jóval ritkábban – szerzői adaptációkban folytatódjék. Utóbbiak az 1945 utáni filmtörténet kivételes, kitüntetett pillanatai. Az új korszak nyitánya mindenesetre egy ilyen szellemű adaptációhoz kötődik.

Az irodalom kiváltságos státusa mindamellett – persze csak a pártos szempontból gondosan kiválogatott képviselőié – nemcsak a filmgyártás pártirányítását szolgálta és igazolta, hanem egyúttal lehetőséget adott arra is, hogy egyes rendezők irodalmi alapanyagból kiindulva alkossák meg személyes indíttatású filmjeiket vagy az irodalom kínálta témák felé térjenek ki a pártfeladatok elől. Makk Károly rendezői pályájának indulása éppen annak a látványos és bravúros példája, hogy egy népszerű irodalmi anyag megfilmesítésével hogyan lehetett kitérni a közvetlen politikai színvállás és propaganda elől. (Györffy 2001, 206–207)

Makk Károly (1925) adaptációtörténeti szempontból is jelentős pályafutásának első filmjéről, a Szigligeti Ede (1814–1878) azonos című 1849-es „társadalmi vígjátékából” készült *Liliomfőről* (1954) van szó. A film valóban csattanós válasz a sematizmusra: a falusi környezetnek semmi köze a népi írók művei nyomán készült, múltban játszódó paraszti tematikájú filmek világához. A biedermeier vígjáték társadalmiságát Makkék a korszakellenességnek megfelelően nem fokozzák, illetve aktualizálják. Épp ellenkezőleg: a társadalmi jelentés

rovására a harsány elemeket hangsúlyozzák, sőt a darab reformkori balatoni tájba történő áthelyezésével és a színészek (végre) szabad, önfelelt *játékával* még fel is erősítik. Hogy mennyire nem magától értetődő Szigligeti vígjátékának depolitizálása, azt a klasszikusok e korszakban is folytatódó adaptálása (Móricz, Mikszáth, Jókai), valamint néhány, a periódus elején születő film mellett (pl. Várkonyi Zoltán: *Dandin György*, 1955 – Molière; Gertler Viktor: *Dollárpapa*, 1956 – Gábor Andor) az ugyanebben az évben készült *Hintónjáró szerelem* (1954) is bizonyítja. Ranódy László (1919–1983) gyakorlatilag teljes mértékben az irodalom mellett elkötelezett önálló rendezői pályafutása a paraszti témájú termelési filmekre szakosodott Urbán Ernő novellájának adaptációjával indul.¹⁰ Az „első magyar, mai témájú, színes parasztvígjáték” a Szigligeti nevéhez fűződő népszínműves hagyományt igyekszik ötvözni a szocialista realizmussal. A jelenidejű történet a szövetkezetesítés körül bonyolódik, s felismerhetők benne a termelési filmek karakter- (haladó, ingadozó, reakciós) és konfliktustípusai (bennlévők és kint maradók, valamint az ezt felerősítő szerelmi szál: a nagygazda lánya vs. a téeszelnök fia). A paraszti tematikájú termelési filmek vázára azonban a népszínművek vígjátéki sémája kerül, s ezzel az *Állami Áruház* termelési operettjére emlékeztető, műfaji elemeiben a két világháború közötti filmeket idéző bizarr ötvözet keletkezik. Az adaptáció nem sokban különbözik a novellában még gúnyosan említett „cigányozó, tükörtördelő” filmektől, az eredeti novellához képest ugyanis a filmváltozat elsősorban a komikus elemek javára csökkentti a politikai jelentés súlyát. Az alkotók célja egyértelműen az 1953 nyarától megváltozó hangulatot tükrözi: a szövetkezetesítés korábbi életidegen konfliktusából könnyed hangvétellű népi idillt formálni. A Balatonnál játszódó színes, zenés filmet a bevezetőben a narrátor joggal nevezi „mai mesének”.¹¹

A *Liliomfi* és a *Hintónjáró szerelem* stílusa tehát igen közel áll egymáshoz – s ezt még jobban felerősíti az újabb közös elem, az atmoszférateremtés szempontjából meghatározó balatoni táj –, csakhogy amíg az előbbi az irodalmi hagyomány kiválasztásával elutasítja a társadalmi funkciót, az utóbbi ugyanannak a hagyománynak a felhasználásával megkísérli népszerű formában közvetíteni a politikai mondanivalót. Ranódy filmje a sematikus témát továbbvivő, ám a sematikus stílust elutasító filmek sorozatának első darabja. Nem egyszerűen egy novella, hanem egy irodalmi műfaj (népszínmű) adaptációja.

A sematikus témát sematizmus nélkül folytató filmek többsége paraszti tematikájú, a népi írók művéből készül, illetve azok hagyományát követi. A jelenkori történeteket érdemes megkülönböztetni a múltban (legtöbbször a két világháború között) játszódóktól. A korabeli jelent bemutatató filmeknek ugyanis meg kell küzdeniük a termelési filmek karakter- és konfliktustípusának, illetve ideológiai motivációjának örökségével is. De ugyanezen okból lesznek ezek a filmek az átmeneti korszak jellegzetes, a sematizmustól való eltávolodást mintegy formaelvű avató darabjai. A jelenkori paraszti tematikájú filmek körébe tartozik a már említett *Hintónjáró szerelem* mellett Várkonyi Zoltán *Simon Menyhért születése* (1954 – Déry Tibor), Fábri Zoltán *Körhintá* (1955 – Sarkadi Imre) és Kovács András *Zápor* (1960 – Dobozy Imre) című filmje. A korszak végén készül el Galgóczi Erzsébet regényéből a *Félúton* (1962– Kis József), újraindítva a jelenidejű parasztematikájú filmek hetvenes évekig tartó újabb sorozatát. A múltban játszódó paraszti témájú adaptációk a következők: Ranódy László: *Szakadék* (1956 – Darvas József); Fehér Imre: *Égi madár* (1957 – Móricz Zsigmond); Makk Károly: *Ház a sziklák alatt* (1958 – Tatay Sándor); Fábri Zoltán: *Dúvad* (1959 – Sarkadi Imre: *Tanyasi dúvad*); Ranódy László: *Akiket a pacsirta elkísér* (1959 – Darvas

¹⁰ Urbán Ernő az írója Ranódy első filmjének, a *Csillagosoknak* is. Az 1950-ben forgatott, egy téesz megalakulásának történetéről szóló alkotást azonban a befejezése előtt leállítják, és a kópiát megsemmisítik. (Nádasy 1978, 76)

¹¹ A film keletkezési történetét lásd: Szilágyi G. 1994, 314–316.

József: *Vízkeresztől Szilveszterig*); Kovács András: *Isten őszi csillaga* (1962 – Galambos Lajos).

Múltidejű filmek természetesen nem csak a paraszti tematikában születnek. A jelentől való eltávolodás ezeknek az adaptációknak az esetében is a személyes konfliktusok, a magánéleti motivációk előtérbe állítását, s ezzel a sematizmus direkt ideologikusságának elutasítását szolgálják. S ahogy a múltban játszódó paraszti tematikájú filmekben is kísért a jelenből visszavetített ideológiai tartalom, ugyanez még inkább elmondható a valós eseményeket felidéző történelmi filmekről. A műfaj általános jellemvonalát az átmeneti korszakban elsősorban a kommunista mozgalom mítoszát megteremtő munkák „sajátítják ki”.

A direkt politikai–ideológiai jelentés megfogalmazója az 1954–1962 közötti korszakban – minden egyéb témát háttérbe szorítva – a politikai rezsim eredetmítoszát megteremtő történelmi film lesz. A műfaj alapvonása és a felidézett történelmi események alapján mindez természetesen tekinthető. Annál többet árul el az 1953-at követő kulturális olvadás erejéről, hogy az első film ebben a szemléletileg egyébként meglehetősen egysíkú tematikus (a kommunista mozgalom története) és műfaji (történelmi film) csoportban az egyetlen szabályt erősítő kivétel lesz. A Karinthy Ferenc azonos című regényéből készült *Budapesti tavasz* (1955) a felszabadulás tizedik évfordulójára rendelt film, Máriássy Félix mégis képes a háború alatti ellenállási mozgalom (mítoszának) felidezésén túl egy megrendítő, szintén a háború eseményei által motivált szerelmi drámát, ebben pedig egy társadalmi tabut is megjeleníteni. A személyes és a történelmi–mozgalmi motiváció egymás mellé helyezésével a rendező az ugyanabban az évben születő *Körhintához* hasonló módon, csak más stílusesszűkökkel hitelesíti a sematizmus idején kompromittálódott képviselői karaktert. A mozgalmi múltat idéző többi történelmi film ezzel szemben kivétel nélkül fenntartja a képviselői karaktert és a metonimikus formát, ezáltal kevésbé távolodik el a sematizmustól. Többségük – az előző korszak termelési filmjeivel ellentétben – adaptáció, miközben épp ezek a filmek őrzik leginkább a sematikus szemléletet és formát. Amíg a sematizmus exponens műfajában, a termelési filmben az irodalom alig játszik szerepet, a sematikus szemléletet és formát továbbvivő történelmi filmben az adaptációk aránya és jelentősége megnő: lefedik a téma szinte teljes spektrumát, illetve mintát nyújtanak az eredeti forgatókönyvből készülő filmek számára.

Mindebben az játszik meghatározó szerepet, hogy a kultúrpolitika saját történelmi előképének megírását várja el a szerzőktől, még hozzá a szocialista realizmus szellemében, amely a valóság (át)alakítását a múltra is kiterjeszti. A kortárs szerzők munkáiból születő adaptációk az 1948-as baloldali fordulat és az azt követő politikai kurzus eredetmítoszát hivatottak megteremteni. Az előzményekről, az első világháború előtti évek szociális forrongásának időszakáról mesél a Kassák Lajos *Angyalföld* című regénye alapján forgatott *Angyalok földje* (Révész György, 1962). A valódi alapítóesemény azonban a Tanácsköztársaság: a kommünről (és a mozgalom történetéről) szóló filmek sorát az 1953-ban elkezdett, de csak 1955-ben befejezett *A harag napja* indítja el, ezt követi 1959-ben a Karikás Frigyes írásai nyomán készült Makk Károly-film, *A harminczilences dandár*. A kommün bukása utáni ellenállási mozgalom hosszabb periódusa többféle stílust és műfajt hív elő (Nádasy László: *Razzia*, 1958 – Nagy Lajos; Várkonyi Zoltán: *Merénylet*, 1959 – Thurzó Gábor: *Biatorbágy*; Keleti Márton: *Pár lépés a határ*, 1959 – Mesterházi Lajos; Keleti Márton: *Puskák és galambok*, 1961 – Tatay Sándor). A fasizmus elleni harc és a második világháború ismét zártabb és rövidebb periódusra kiterjeszthető történelmi és műfaji keretet nyújt a filmek számára (Várkonyi Zoltán: *Különös ismertetőjel*, 1955 – Vészi Endre: *A küldetés*; Szemes Mihály: *Alázatosan jelentem*, 1960 – Bóka László). A háború utáni újrakezdés küzdelmét a kommunisták vezető szerepének bemutatása avatja történelmi témává (Keleti Márton: *Az élet hídjá*, 1955 – Háy Gyula; Várkonyi Zoltán: *Sóballvány*, 1958 – Thurzó Gábor). Hasonló a helyzet az 1956-os „ellenforradalm” eseményeit csupán néhány év távlatából felidéző filmekkel, amelyek

szemléletmódja pontosan illeszkedik az aktuális politikai rezsim eredetmítoszát megteremtő történelmi filmek sorába (Keleti Márton: *Tegnap*, 1959 – Dobozy Imre: *Szélvihar; Virrad...*, 1960 – Dobozy Imre: *Tegnap*).¹²

A különböző korszakokat bemutató változatos műfajú és stílusú filmek közös célja a mozgalom történetének és ideológiájának a megteremtése. Az irodalmi művek és a filmváltozatok a pártosság és a sematizmus tekintetében kiegyensúlyozottak: az adaptáció során hol csökken, hol fokozódik az alpmű ideológiai jelentése. Az eszmei mondanivaló közvetlenségét mindenekelőtt műfaji és stíláriis jegyek ellensúlyozzák, így az irodalmi művek nyomán készült történelmi filmek formavizsgálata a korszak ideológiaelemzése mellett egyrészt a műfajiság 1945 után egyre problematikusabbá váló kérdésére, másrészt az átmeneti periódus stílustörekvéseire is rávilágíthat.

A kommunista ellenállás történetét mitizáló történelmi filmekkel ellentétben a múltat kevésbé vagy egyáltalán nem a jelen politikai elvárásainak horizontjáról szemlélő munkák különféle stilisztikai megoldásokkal teszik közvetettebbé, áttételesebbé, avagy szorítják akár teljesen háttérbe az aktualizálható jelentést. Az ebbe a körbe tartozó filmek a korszakban kivétel nélkül irodalmi művek nyomán készülnek. A két világháború közötti kurzus megidézésével a *Hannibál tanár úr* (Fábri Zoltán, 1956 – Móra Ferenc: *Hannibál feltámasztása*) kötődik legszorosabban az aktuálpolitikai jelentéshez, méghozzá két szinten: a jobboldali történelemhamisító „kultusz” kritikája mellett ugyanis a film áttételese utal a közelmúlt baloldali személyi kultuszára is, amelynek egyformán áldozata a mindenkori kisember. Az *Édes Annában* (Fábri Zoltán, 1958 – Kosztolányi Dezső), a *Vasvirágban* (Herskó János, 1958 – Gelléri Andor Endre) és a *Csempészekben* (Máriássy Félix, 1958 – Szabó Pál) a történelmi környezet a személyes sorsok motivációjaként jelenik meg. Hasonlóképpen a *Bakaruhában* (Fehér Imre, 1957 – Hunyady Sándor) és a *Katonazene* (Marton Endre, 1961 – Bródy Sándor: *Kaál Samu*) című filmekben, azzal a lényeges különbséggel, hogy a megidézett korszak politikai jelentése itt már teljesen elhalványul. E két filmet (a *Liliomfival* együtt, amelyben viszont a népszínműves–vígjátéki forma miatt nem ennyire erőteljes ez a gesztus) épp a műfajból eredő értelmezési keret határozott elutasítása avatja kivételessé az átmeneti korszakban.

E filmcsoport a különböző irodalmi előzmények ellenére rendelkezik egy igen jelentős közös motívummal: főszereplőik a szó szoros vagy átvitt értelmében cselédek, nincstelének; anyagi és/vagy társadalmi értelemben kiszolgáltatottjai sorsuknak. Mindez az ötvenes évek és az 1956-os forradalom leverését követő időszak kollektív létélményét fogalmazza meg. Méghozzá oly módon, hogy a filmek a klasszikus szerzők 1945 előtt keletkező műveiben megtalált nagyformátumú motívumnak köszönhetően túllépnek az aktualizáláson vagy a direkt kritikán, s a szolgasorsok történeteivel a korszak antropológiai lényegét fejezik ki. Az eltávolodás a direkt politikai–ideológiai mondanivalótól – s ezzel párhuzamosan a lélektani ábrázolás felerősödése a történelmi tematikában – jelzi legpregnansabban az átmeneti korszak alapvető törekvését: a sematizmus idején „szolgálattá” degradált képviselői jelleg elmélyítésének, illetve meghaladásának igényét. Jellegzetes körülmény, hogy ebben a folyamatban a filmművészet – a *Budapesti tavasz* kivételével – kizárólag klasszikus szerzőkre támaszkodhat. A kulturális funkció módosulása formai átalakulással is jár: a metonimikus jelentést metaforikus elemek gazdagítják és tágítják; a közvetlen „világszerűség” a belső világok közvetett „képzszerűsége” felé nyílik meg.

A leginkább kompromittálódott városi–üzemi környezetben játszódó termelési filmeknek nincs folytatása. Sőt, egyfajta ellenreakcióként a városi környezet, a munkások és értelmiségiek világa a társadalomkritikus filmek közege lesz. A modell-jellegük ellenére

¹² A két önálló, ám azonos szereplőket felvonultató, történetükben is egymásra utaló film forgatókönyvét Dobozy Imre *Tegnap* címen kétrészes filmregényként publikálja; az első rész, azaz a *Tegnap* című film előzményének az író *Szélvihar* című, 1958-ban bemutatott drámája tekinthető.

direkt módon politizáló filmek forgatókönyvei jellegzetes módon a kommunista reformellenzék íróinak–újságíróinak a nevéhez fűződnek (Makk Károly: *A 9-es kórterem*, 1955 – Méray Tibor; Várkonyi Zoltán: *Keserű igazság*, 1956 – Kövesi Endre). Az irodalmi művek nyomán készült filmekben a társadalomkritika és az ideológia mellett egyre nagyobb szerepet kap a magánélet, a személyiség (Gertler Viktor: *Gázolás*, 1955 – Vajda István: *Az AA 338-as esete*; Révész György: *Ünnepi vacsora*, 1956 – Palotai Boris; Kis József: *Égre nyíló ablak*, 1959 – Gerencsér Miklós; Kovács András: *Pesti háztetők*, 1961 – Cseres Tibor). S megjelennek a társadalmi jelentést teljesen háttérbe szorító, magánéleti konfliktusokat bemutató, apolitikus adaptációk is (Fábri Zoltán: *Bolond április*, 1957 – Karinthy Ferenc: *Ifjúság, szerelem*; Bán Frigyes: *Csigalépcső*, 1957 – Bárány Tamás; Fejér Tamás: *Kertes házak utcája*, 1962 – Csurka István). Ám a feldolgozott irodalmi művek és a filmek – előbbiek esetében inkább a szemléleti, utóbbiaknál pedig a formai újszerűség ellenére – egyértelműen jelzik: nem ez a törekvés fogja meghatározni a további filmtörténeti folyamatokat.

A következő periódus felé a társadalmi jelentést a modern stílus segítségével fenntartó–megújító Makk Károly-filmek mutatnak. A Galambos Lajos azonos című filmregényéből készült, *Utas a Göncöl szekeren* címen regényként is publikált *Megszállottak* (1961) még a termelési filmek konfliktusára épül, cselekményvilága szempontjából pedig a paraszti környezetben játszódó filmek körébe tartozik. Sarkadi Imre *Elveszett paradicsom* (1962) című drámájának filmváltozata viszont már tematikusan is elszakad az előző korszak hagyományától, és egy egzisztenciális krízis absztrakt megformálásával a születő modernizmus első (de nem utolsó) adaptációja lesz.

[...]

Paraszti múlt

A múltban játszódó paraszti tematikájú filmek a jelenidejűekhez hasonló utat járnak be a társadalmi–politikai jelentéstől a magánéleti konfliktusok előtérbe helyezésén át a közéletiség új szemléletű visszavételéig. A *Szakadék* a második világháború előtti nyomasztó tudatállapot és az ötvenes évek között von párhuzamot, de egyúttal jelzi a jelen osztályharcának történelmi előzményét is. A főhős közéleti konfrontációja – az 1953 utáni művészi elvárásoknak megfelelően – magánéleti konfliktusba ágyazva, azzal szoros összefüggésben bontakozik ki, de nem nélkülözi az előző korszak tematikus szemléletét sem. Ranódy László következő Darvas-adaptációja, az *Akiket a pacsirta elkísér* szintén tartalmaz jövőbe mutató ideologikus tartalmat, ez azonban már leválik a történet magánéleti száláról, és sikeresen eltávolodik a tematizmustól. Fehér Imre Móricz adaptációja, az *Égi madár* egyértelműen a személyiség irracionális vágyát és változását emeli ki a gazdag- és szegényparasztot szembeállító konfliktusból, a *Dúvad* és a *Zápor* szenvedély vezérelte férfihősei előzményeként egy hasonló női karaktert állítva középpontba. A férfi- és női karakterek összetett lélektani ábrázolásával tűnik ki a korszakból a második világháború utáni években játszódó *Ház a sziklák alatt*. Végül a periódus végén olyan filmeket találunk, amelyek ismét élesen politizáló hangot ütnek meg, miközben cselekményviláguk és karakterrajzuk már a modern film felé mutat. Az *Áprilisi riadó* és *Isten őszi csillaga* a kevésbé feldolgozott koalíciós időszak politikai csatározásait ábrázolja; az előbbi a paraszti élet konfliktusait kisvárosi környezetbe helyezi át; az utóbbi a főhős társadalmi szerepvállalásából fakadó konfliktusát belső meghasonlással, személyes krízissel is társítja.

Darvas József (1912–1973) nem egyszerűen egyike a népi írók mozgalmából induló, társadalmi elkötelezettségű íróknak, hanem a korszak vezető politikusa: 1945 után országgyűlési képviselő, pártelnök és miniszter, akinek közéleti karrierje 1956 után is

folytatódik. Filmes munkássága az 1954–1962 közötti átmeneti periódushoz kötődik: a *Szakadék* többszöri kísérlet után csak 1956-ban készül el, majd szintén Ranódy rendezi 1959-ben az *Akiket a pacsirta elkísér* című filmet; továbbá forgatókönyvíróként közreműködik Ranódy Móricz-adaptációjában (*Légy jó mindhalálig*, 1960) és *A harminckilences dandár* megfilmesítésében (Makk Károly, 1959 – Karikás Frigyes). Adaptált művei ugyanakkor korábbi, a népi írók mozgalmaéhoz közvetlenül kapcsolódó alkotói korszakához tartoznak: a *Szakadék* 1942-ben bemutatott, azonos című drámája (ennek előzménye az író harmadik, 1939-ben kiadott regénye, a *Máról holnapra*), az *Akiket a pacsirta elkísér* pedig 1934-ben megjelent második regénye, a *Vízkeresztől Szilveszterig* alapján készül el. Darvas e korszakának munkái a paraszti világ anyagi és szellemi nyomorúságából való kiemelkedés lehetőségének keresésével a népi írók mozgalmanak radikális baloldali nézetét tükrözik. Hősei a változást a néppel szövetkező (értelmiségi) magatartástól remélik; története az ehhez vezető utat dokumentálják. Mindezt azért érdemes hangsúlyozni, mert az adaptációk már az író vizionált jövőképe perspektívájából valósulnak meg. Az eredeti művekhez képest sematikus (*Szakadék*) és optimista (*Akiket a pacsirta elkísér*) végkicsengésük ennek fényében mérlegelendő. Az adaptációk során Darvas két világháború közötti történeteinek komor társadalomkritikájához tehát, főképp a történetek jövőbe mutató zárlatának köszönhetően, aktuálpolitikai jelentés társul.

Mindez elsősorban a *Szakadék* esetében hoz létre valóban „szakadékot” a film konfliktusa és annak megoldása között. A falusi tanító humanista nézetei következtében összeütközésbe kerül környezetével, a szegényparasztokkal és nagygazda menyasszonyának családjával egyaránt. Egy szerencsétlenül járt gyermek halála megosztja a falut: a szülők az emberek többségével együtt a nagygazdát okolják, a tanítóban pedig az ügy eltusolását segítő cinkost látnak. A józanész helyett indulatok uralta légkörben a népi értelmiségi rossz közérzete és vívódása nemcsak a Horthy-korszak, hanem az ötvenes évek Magyarországra is vonatkoztatható, a film tehát ennyiben – az időszak más parabolisztikus filmjeihez hasonlóan – aktuális társadalomkritikát is magában rejt.

Ranódy László *Szakadék* című alkotása a két világháború közötti magyar faluban játszódik, de talán nem túlzás a szegényparaszti sorból kiemelkedő tanító erkölcsi dilemmájában, a karrier, a vezetők csoportjába és értékvilágába való beemelkedés és az alul lévőkkel való szolidaritás *választásában* az 1956-os vezetéshez szóló – nem kevés didaktikus elemmel terhes – figyelmeztetést látni. (Rainer–Kresalek 1990b, o. n.; kiemelés az eredetiben – GG)

A társadalomkritikus áthallás – konkrétságától megfosztva – a hatvanas évek értelmiségi szereplőiben él majd tovább, a *Szakadék* főhőse tehát egy jelentős karakter prototípusa. Alakját elmélyíti a kettős, társadalmi és érzelmi motiváció, amelyre rímél az ellenoldal hasonlóan kettős indíttatású reakciója. A szerencsétlenül járt gyerek apja egyszerre gyászolja fiát és lázad a vélt vagy valós bűnösök, az „urakat” reprezentáló nagygazda és az őt „védő” tanító, azaz a társadalmi rend ellen. A nép évszázados sérelmeket kifejező, irracionális lázadása azonban – az irodalmi előzményekből hiányzó – agitátoroknak köszönhetően magyarázatot nyer és osztályharcos jelleget ölt, ahogy a tanító öntudatra ébredése is leegyszerűsíti belső konfliktusát, s nép iránti elköteleződése végül hiteltelenné, az ebből fakadó jövőképe sematikus, a parabolisztikus „áthalláshoz” hasonlóan didaktikus válik. Mindezeket a szemléleti bizonytalanságokat jól tükrözik az eredeti mű(vek) szüzsé-elemeinek módosításai, valamint a film stiláris megoldásai.

A *Szakadék* című dráma konfliktusát először megfogalmazó regény, a *Máról holnapra* a magyar prózaformálás anekdotikus hagyományát követi. Két párhuzamos cselekményszálon követjük az eseményeket, amelyek csak a könyv utolsó negyedében kerülnek közvetlen kapcsolatba egymással. De még ekkor sem a drámaiság fokozása a szerző célja. Nem tudjuk meg, mi történt valójában, igaz-e az emberek vádja, miszerint a gyermek halálát a nagygazda

kegyetlensége, gondatlansága okozta, amelynek eltusolásában a (regénybeli) lelkész is cinkos; avagy egy véletlen baleset fordul át rosszindulatú rágalomhadjáratba. Mindennek következtében nyitott a befejezés is: a lelkész nem szakít menyasszonyával, csak időt kér, hogy átgondolja az események tanulságát. A drámaiság rovására felerősödik a regényben a környezet- és lélekrajz: a falu világáról Szabó Pál későbbi trilógiáját (*Talpalatnyi föld*) előlegező tablót kapunk, a szegénység lélektorzító hatásáról, a rágalom tömeglélektanáról pedig a szociografikus pontosságon jóval túlmutató, általános érvényű képet kapunk a szerzőtől. Minderre csak halvány tónusban kerülnek rá a korfestő szociális eszmék és forradalmi ideológiák; a nélkül tehát, hogy elfednék az emberi sorsok archetipikus körvonalait. Darvas a *Szakadék* című drámába már csak a regény konfliktusát emeli át és sűríti össze a klasszikus hármesegeység szabályai szerint, ám a szembenállás meghatározó elemét, valamint megoldását továbbra sem teszi nyílttá, azaz nem tudjuk (látjuk) mi okozta a gyerek halálát valójában, és a (dráma- és filmbeli) tanító ezúttal is a visszatérés ígéretével hagyja el menyasszonyát. Szerkezetileg tehát drámai(bb) lesz a szüzsé, ez azonban nem társul a konfliktus elemeinek egyértelműsítésével.

Megteszi viszont mindezt a film. A médiumváltásnak köszönhetően az egyetlen helyszínen játszódó kamaradarab tere megnyílik a falu világa felé, megidézve ezzel a regény atmoszféráját. A rendező azonban nemcsak ezen a módon növeli az eseményekkel kapcsolatos információkat, hanem mindkét eredeti mű szellemétől is eltér, amikor a halál okaként felételezett verést és balesetet (tüske fúródik a kisfiú lábába, ami elfertőződik) egyaránt megmutatja. S noha a két esemény egyenrangúként kerül egymás mellé, ily módon sem tisztázódik tehát a konfliktust megalapozó halál oka, az indulatok irracionális erejének érzékeltetése – éppen az okok „racionalizálása”, megmutatása miatt – veszít erejéből. A narratív szerkezeten (a befogadói tudás szabályozása) végrehajtott változtatás mintegy poétikailag megalapozza a film ideologikusságát. A kommunisták dogmatikus agitációjának vagy a parasztok szolidaritási sztrájkjának epizódja mellett a „szebb jövőbe” induló, nép felé forduló főhős még a „kommunista” bélyeget is megkapja ellenfeleitől. A tanító alakja így végül a termelési filmek karaktertipológiájának megfelelő „ingadozót” idézi, aki a reakciósök és a haladók között őrlődve jut a társadalmi szerepét és személyes sorsát egyformán meghatározó elhatározásra.

Ranódy a film stílusában is a sematizmust idéző befejezéséig ugyanakkor számos, a klasszikus stílus értékeit felmutató formai megoldást alkalmaz. Ilyenek például az expozíció szegénységet és a reménytelenséget bemutató metaforikus közelképei a szikkadt sárról vagy az iskolába tartó gyerekek csupasz lábáról; ilyen a regényből átemelt, a cséplő munka elnyeréséért hatalmas gépükkel abszurd-drámai versenyt futó munkások küzdelmének montázsa. S ilyen a film kimagasló erejű részlete, a gyerek temetését, a rémhír születését és a sztrájk kiterjedését összekapcsoló, variózást és gépmozgást egyaránt tartalmazó háromperces hosszúbeállítás. (Szilágyi G. 1994, 314)

Szervesebben illeszkednek a képi megoldások a *Vízkeresztől Szilveszterig* című regény adaptációjába, ahogy a történet drámaiságának fokozása is jóval erőteljesebb. Mindezzel együtt Darvas világának kérlelhetetlen komorsága, már-már kegyetlensége finomodik a megfilmesítés során, egészen a címváltoztatással is nyomatékosított (*Akiket a pacsirta elkísér*) idillikus befejezésig.

A drámaiság fokozása ezúttal a rendezőre vár, hiszen egy regény megfilmesítéséről van szó. Az első világháború után játszódó történet egy béreslegény évét meséli el, „vízkeresztől szilveszterig”. Az év ugyanolyan nyomorúságos és kilátástalan, mint az előző volt és következő lesz, azzal a különbséggel, hogy egy gyors szerelem és házasság következtében immár a családját is el kell tartania a fiúnak. A más élet reménye és reménytelensége szól a könyv lapjairól, amely kérgessé, szeretetlenné teszi az embereket. A főhőst nyers indulati készlettelé mellett a változni és változtatni akarás ethosza fűti. Két helyről kap mindehhez

indíttatást, a táltostól és a tanítótól, ám mindkettő hiteltelenné válik: előbbi képmutató csalónak, utóbbi – humanista meggyőződése ellenére – megkeseredett cinikusnak bizonyul. A fiú azonban velük szemben töretlenül vallja: „A világot igenis meg lehet változtatni.” Hogy miképp? Ebbe az ideológiai és politikai kérdésbe a könyv nem megy bele, ahogy a filmváltozat is legfeljebb utal 1917, illetve 1919 történelmi eseményeire, a kommunisták „felforgató eszméire”.

Ranódy az eredeti mű szelleméhez hűen nem konkretizálja, milyen eszméknek és eseményeknek köszönhetően változhat meg a paraszti világ nyomorúsága. A rendező azonban ennél is tovább megy a társadalmi–politikai jelentés elutasításában, s a regény szociografikus világának közvetett társadalomkritikája helyett a személyközi viszonyokra helyezi a hangsúlyt. A béreslegény vágyait felkeltő gazdaasszony lélekrajza például jóval kidolgozottabb a filmben: a környezetéből kirívó gyönyörű nő tekintetében egyszerre van jelen a lázadás reménye és a beletörődés fájdalma. Kettőjük megingását követően viszont már gyorsan és lélektanilag jóval kidolgozottanabbul jön, aminek jönnie kell: a béreslegény és a cseléd lány egymásra utalt kapcsolata, az azonnal érkező gyermekáldás, s ezzel a szegénysors folytatása, reprodukálása. A lélektani folyamatok bemutatásának felületessége nem művészi erőtlenségből, hanem maguknak az egyébként súlyosan drámai eseményeknek (a magzat elhajtásának, illetve a lány öngyilkosságának kísérlete) a magától értetődöttségéből, megváltoztathatatlanágából, kilátástalan sorszerűségéből fakad. Darvas világának durvaságát ugyan finomítja a rendező, a történet drámaiságát ezzel szemben néhány jelentős változtatással fokozza. Így például a fiú anyjának egykori öngyilkossági kísérlete, amit a világháborúban odavesztett férje miatt követett el, a filmben a megesezt lányhoz kapcsolódik. Ez a rendező törekvés azonban a film befejezésében sérül: a gyermekszülés, a családi élet rideg, méltatlan körülményeinek bemutatása már hiányzik a filmből, ezzel szemben a szegényes körülmények ellenére is boldog ifjú pár bizakodó idilljével zárul a történet. A drámaiság fokozása, a magánéleti konfliktusok kiélezése mellett a regény poétikai megformálása is természetesen erőteljesebb beavatkozást igényel Ranódytól, mint a *Szakadék* adaptációja esetében. Darvas főhőse egyes szám első személyben mondja el történetét. A film saját mediális közegében ezt a narrációs eljárást belső fokalizációval valósítja meg: az elbeszélés nézőpontja a főszereplő tudására korlátozódik. Mindennek vizuális nyomaként gyakoriak a tekintetet kiemelő beállítások: a szubjektív nézőpontok, a nézés terét tagoló belső keretek és mélységbeli elrendezések, valamint magát a nézést ábrázoló tükröfelületek és irreális terekből felvett ellenbeállítások. Ez teremti meg a film legátfogóbb, ugyanakkor legkevésbé szembeötlő, inkább „látens” formaalkotó rétegét. Jóval erőteljesebbek ugyanis a metaforikus megoldások, így például a jobb élet reményét ígérő kovácműhely, illetve patkó visszatérő motívuma, vagy az elvágyódás érzését megfogalmazó vonat távoli képe. A történet meghatározó drámaiságát pedig elsősorban az expresszív erejű külsők, legfőképp a sűrű ég alá szoruló végtelen horizont egyszerre tágas és nyomasztó látványa támogatja. Az *Akiket a pacsirta elkísér* adaptációján túlmutató, s különösen a *Szakadék* filmváltozatához képest szembeötlő törekvést, a személyes sors drámaiságának kiemelését értékeli B. Nagy László korabeli kritikája. Az érvelés a korábbi paraszti tematikájú filmek stílusát megújító adaptációs eljárás elemzésén alapul, érdemes ezért hosszabban is idézni.

Onnan indultak, ahonnan az előző filmek: a paraszti múlt alaposan föltárt nyersanyagából – de egyben-másban már messzebb jutottak, sőt ki is törtek a hagyományok szűk köréből. A film alapszöveve azonos Darvas József *Vízkeresztől Szilveszterig* című regényével, amely a falukutató irodalom maradandó alkotásai közé tarozik. De csak a téma, s nem az ihletés közös: a film ábrázolásmódja már más, mint a regényé. Míg korábbi filmjében, a *Szakadékban*, a drámát is „elszociografizálta”, epikusán föllazította az író, itt pontosan fordított folyamat ment végbe. A regényben krónikáshűségű beszámolókat kapunk egy viharos hétköznapjairól, epikus sokszálúsággal, ténygazdagsággal, de kissé szétesően, mozaikszerűen – a film mindössze öt-hat mozzanatot emel ki az epizódok sokaságából, s kevésbé korhoz kötött, általánosabb emberi tartalmak kifejezésére vállalkozott. (B. Nagy 1974, 232)

Ranódy két Darvas-adaptációja nemcsak múltbeli történeteket idéz, hanem egy már lezárt történeti korszakhoz tartozó irodalmi műveket visz filmre. Megjelenik ugyan bennük az 1954–1962 közötti időszak szemlélet- és stílusváltó igénye (a társadalmi konfliktus individualizálása, az ideologikusság elutasítása, az expresszív drámaiság fokozása, a metaforikus jelentéstágítás), mindez azonban még magán viseli a korábbi irodalom- és filmtörténeti paradigma nyomait. Mindkettőét tehát, hiszen a *Szakadék* adaptációja során az irodalmi előképek, míg az *Akiket a pacsirta elkísér* esetében a filmváltozat szemléletmódja és stílusa bizonyul progresszívebbnek. Ebben az értelemben kevésbé kell az „átírás” nehézségével megküzdeni egy kortárs mű adaptációjakor, hiszen író és rendező művészi törekvése hasonló kulturális környezetben fogalmazódik meg. Az alkotók tehetsége mellett ennek a felhajtó erőnek is köszönhetően válik a korszak – a paraszti tematikán is túlmutató – kimagasló darabjává a Tatay Sándor novellája nyomán fogatott Makk Károly-film, a *Ház a sziklák alatt*.

Tatay Sándor (1910–1991) szintén a népi írók vonzásában vált íróvá, művészetének érett korszaka azonban – a háborút követő egy évtizedes hallgatás után – az ötvenes évek közepétől bontakozik ki. Legnépszerűbb munkái ifjúsági és történelmi regényei. Ezek közül a Tanácsköztársaság bukása után játszódó *Puskák és galambokat* Keleti Márton filmesíti meg a kommün, illetve a kommunista mozgalom (eredet)mítoszát megteremtő korabeli filmek szellemében. Az író először a második világháború alatt kerül kapcsolatba a filmmel: Gárdonyi Géza *Hegyen égő tűz* című kisregényéből ír forgatókönyvet Szóts István számára. A *Tűz a hegyen* megvalósítását 1944-ben a háború megakadályozza, a film befejezetlen marad. (Szóts 1999, 43–44) Tatay a szigligeti alkotómunka után Badacsonyba költözik, s ez a környezet több műve, így a *Ház a sziklák alatt* ihletője, metaforikus közege lesz. (Bertha 1973, 413)

Tatay az ötvenes évek közepétől a reformok szellemét tükröző társadalomkritikus műveket is ír. Sokatmondó tény, hogy Makk nem ezekhez nyúl, hanem az író komor lélektani remeklését választja, amely noha történelmileg meghatározott korszakban, a második világháború után játszódik, a benne ábrázolt világ- és emberkép egyetemes érvényű. Mindez azért is meglepő, mert Makk korábban vígjátékokat (*Liliomfi*, *Mese a 12 találatról*), társadalomkritikus parabolát (*A 9-es kórterem*) forgat. A rendező pályafutásának legfőbb ismérve azonban – ahogy ezt B. Nagy László már a hatvanas évek végén megfogalmazza – a kiszámíthatatlanság (B. Nagy 1974, 294). A sokszínű stílust és a tematikát e korszak további filmjei közül különösképpen az adaptációk, illetve az írói közreműködéssel készült filmek bizonyítják (*A harminckilences dandár*, 1959 – Karikás Frigyes; *Megszállottak*, 1961 – Galambos Lajos; *Utas a Göncöl szekerén*; *Elveszett paradicsom*, 1962 – Sarkadi Imre).

A paraszti környezet és a második világháborút követő időszak ellenére a történet nem a szövetkezetesítés témájához kapcsolódik, sőt a korszak politikai szereplői egyáltalán nem jelennek meg benne. A közeg nem szociológiai, hanem metaforikus jelentésű, s a szereplők karakterét sem társadalmi helyzetük, hanem testi-lelki adottságuk, készletük határozza meg. A *Simon Menyhért születése*, amelynek Makk Várkonyi Zoltán mellett a társrendezője, még a természet és az emberi sors alapeseményeinek előtérbe állításával a társadalmi mondanivalót hitelesíti. A *Ház a sziklák alatt* esetében mindez csupán érintőlegesen van jelen, a középpontba az önmagában álló egyetemes sorsdráma kerül. A tragikus hangvétel, a természeti környezet dramatikus beépítése a történetbe, a balladai stílus – megint csak a *Simon Menyhért születése* közvetítésével – a Szóts-i hagyomány folytatását jelzi, amelyet Tatay és Szóts kapcsolata is nyomtatékosít (a novella 1945-ben jelenik meg, vagyis a *Tűz a hegyen* forgatókönyvének írását követően, a háború utáni hónapokban születik).

A közéletiségtől történő elszakadás az irodalmi mű sajátja; az adaptáció esetében pontosabb radikális eltávolodásról beszélni, noha a társadalmi körülményekre történő utalások

gyakorlatilag egyáltalán nem kapcsolódnak a történet lélektani motivációihoz. Mégis jelzésszerű körülmény, hogy egy 1945-ben megjelent novella 1958-as adaptációjakor is szükségesnek bizonyulnak: az eredeti mű kisebb módosításai részben ebből fakadnak. Így kerül a történetbe a főhős fogolytársa, aki a földosztásnak köszönhetően a tó túlsópartján kezd új életet. Jelenléte egyúttal keretes szerkezetet is biztosít a filmnek: együtt érkeznek haza, s akkor is együtt utaznak a hajón, amikor gyilkossá vált barátját bilincsbe verve viszik a börtönbe. Alakja az elköltözés és az új élet lehetőségét illusztrálандó még egy jelenetben felbukkan, de ekkor már kizárólag az ott maradók sorsának végzettségét emeli ki. S némi „osztályjelleg” kap a második feleség múltja is, akit egy jómódú gazda ajánl az özvegy férfi figyelmébe. A novella sejtetését, hogy tudniillik kiszolgált szeretőjéről van szó, a film egyértelművé teszi. Mindezen túl viszont az adaptáció nem egyszerűen követi a történet bonyolításának lélektani motívumait, hanem felerősíti, összetettebbé és ugyanakkor titokzatosabbá formálja őket. Az elbeszélés és a film egymás mellé helyezése ebből a szempontból is sokatmondó.

A novella fogalmilag megragadhatatlan jelentését, a testi szenvedés és lelki nyomorúság készítéseit a film – mediális sajátosságainak köszönhetően – nemcsak megtartani képes a fogalmiságon túli tartományban, hanem még közvetlenebbé, érzékibbé teszi annak zavarba ejtő titkát, ellenállhatatlan erejét. A hadifogságból hazaérkező, a háború alatt özvegyen maradt férj gondját viselő nyomorék sógorasszony kisajátító szeretete, majd bosszúsomjas, mérgező féltékenysége a befogadóban is a szeretet–gyűlölet, elfogadás–elutasítás mélyről fakadó, nehezen kontrollálható ellentmondásos érzetét kelti. Hasonlóképpen az új feleség szépsége és fölénye, megaláztatása és lázadása. A férj, a második feleség és a sógorasszony különös szeretet–gyűlölet háromszöge a lelki készletek rendkívül összetett játékterét rajzolja elénk. E láthatatlan pszichológiai kapcsolatrendszer a film saját lehetőségeivel szintén érzékletesen képes elénk állítani. A badacsonyi táj kreatív beépítése nem csupán az ugyanott forgatott *Liliomfi* épp ellentétes hangulata miatt különös érdem. A vízpart és a hegyoldal vertikális terét a film több léptékben leképezi, ily módon felerősítve a kompozíció jelentését. A drámai fordulatot szavak nélkül fogalmazza meg a felfelé igyekvő esküvői menet és a házból a faluba leköltöző sógornő találkozása a szűk szurdokban. A ház „vertikuma” mintegy lekicsinyíti a természeti környezetet: a visszaköltöző nyomorék asszony a pincében húzza meg magát; a feleség pedig, amikor férje bevallja neki a gyilkosságot, ugyanebbe a pincébe menekül.

A novella befejezésének módosításai, szemben a háború utáni társadalmi lehetőségeket bemutató kiegészítésekkel, a történet lélektani aspektusát mélyítik el, s ezzel a film emberábrázolását a modern törekvésekhez közelítik. Tataynál az asszony elmondja erdész szeretőjének férje vallomását, mire az egyszerűen feljelenti a gyilkost, hogy így legálisan is birtokolhassa az asszonyt. Makknál, nem bírván a lelkiismeretével, a férj jelenti fel önmagát. A drámai hatáson túl fontos lélektani mozzanattal gazdagodik a gyilkosság jelenete is. A szikla pereméről a menekülő rókát hajigáló púpos asszony önmagából kivetkőzött kiáltozása, megveszekedett, hisztérikus indulata nemcsak közvetlenül motiválja a végzetes pillanatban a férfi tettét, hanem a részvétet is csökkenti az áldozat iránt – gyilkosában és a nézőben egyaránt. Emiatt is fontos változtatás, hogy a megrendült, elbizonytalanodott erkölcsi értékrend a férfi önfeladása, s nem pedig leleplezése következtében áll helyre (a novellában a férfi csak a feleségének tesz vallomást, a filmben a hatóság előtt is).

A (modern) életkrízis (klasszikus) végzetbe fordulása mögött a novellában kimondatlanul, míg a filmben egy álomjelenet révén konkretizált módon a háborús trauma munkál. A történet drámai zárlatán túl, az elhallgatás–sejtetés és a kimondás–megmutatás irodalmi és filmes eltérései pontosan jelzik Makk stílusának alapvetően klasszikus, de már egyes elemeiben modern jegyeket mutató, átmeneti jellegét. Az álom szekvencia mellett ezt példázza az önfeladás lelkiállapotát metaforikusan kifejező égő nádas képe, amelynek jelentését a főhős

ugyanakkor verbálisan is megfogalmazza. Az adaptációs eljárás meghatározó mozzanata azonban a *Ház a sziklák* alatt esetében is a klasszikus film formaelvének megfelelő, Fábri *Körhintájától* jelen lévő megoldás.

Makk filmjét maga Tatay írta, a főcím legalábbis így tünteti fel, és a forgatókönyv menete alig tér el a novellától: az adaptáció során valójában nem történt más, mint hogy az epikai jellegű szerkesztésmód drámaivá alakult át. Forgatókönyvírói iskolákban lehetne tanítani, hogy az időben széthúzott, apró, töredékes mozzanatokra bomló cselekményt a film hogyan sűríti drámai jelenetekké. Feszés, fojtott jelenetek felelnek meg a novella balladás tömörségének, szűkszavúságának. (Györfy 2001, 210)

Ennek jegyében áll az eredeti művet egyébként szokatlan hűséggel követő *Isten őszi csillaga* című Galambos Lajos-regény adaptációja is. A regény főhőse mély válságba kerül, de nem bukik el végérvényesen, nem válik drámai hőssé. Kovács András filmváltozatában ezzel szemben az egyetlen lényeges változtatás a regényhez képest a főhős halála. Galambos regénye a hatvanas évek alapélménye, a politikai konszolidáció árát jelentő felejtés és túlélés „drámaiságát” felé mutat. Kovács András 1962-es harmadik játékfilmjének a drámaiságot felerősítő adaptációs megoldása – az ezt támogató expresszív képi stílussal együtt – viszont szemléletileg és formailag egyaránt az átmeneti korszakhoz köti a filmváltozatot.

Az *Isten őszi csillaga* már eltávolodást jelent a múltban játszódó paraszti témájú filmek csoportjától. A történet részben városi környezetben, a városi élet szereplői között bonyolódik. Keretét a koalíciós időszak ritkábban feldolgozott politikai küzdelmei adják, amikor még nyílnak tűnik a régi rend híveinek és az új eszmék képviselőinek szembenállása.¹³ Új szint jelent az elsőgenerációs értelmiségi főhős alakja. A társadalmi-politikai szerepvállalás motivációjának összefonódása a magánéleti konfliktusokkal még a sematizmus meghaladásának jegyében áll, a termelési filmek ingadozó értelmiségi magatartásának belső válságként történő megjelenítése viszont már a hatvanas évek jellegzetes, számos modern filmben megjelenő karaktertípusát képviseli. Az *Isten őszi csillaga* tehát az 1954–1962 közötti időszak paraszti témájú filmjeiben is megfigyelhető tendenciájával, a magánéleti konfliktusok előtérbe helyezésével vagy kizárólagosságával szemben visszatérést jelent a társadalmi tematikához, az író mindezt azonban már a modernizmus szellemében teszi, míg a rendező a drámaiság fokozásával és filmjének stílusával megmarad a klasszikus formavilág keretén belül.

A rendezőt – ahogy későbbi reformszellemű társadalomkritikus filmjei bizonyítják – a történet társadalmisága, a figura aktualitása izgatja az adaptáció során. A főhőst e tekintetben készen kapja a regényből, s ez – ha az adaptáció jelentőségét nem kicsinyíti is – elsősorban az író szerepét hangsúlyozza. Galambos teljesítménye a modernizmusban továbbélő, a társadalmi konfliktust személyes válságként megélt értelmiségi karakter prototípusának kialakításával hagy mély nyomot a magyar filmben. A típus a *Megszállottak* jelenidejű „termelési” történetében bukkan fel először, majd ezt követi egy hasonló karakter megjelenése a múltidejű paraszti tematikájú filmek környezetében. Mindkét film a sematizmusból a modernizmusig ívelő átmeneti korszak végpontján helyezkedik el. Az írói szemléletmód azonossága mellett különösen feltűnő a két film formai különbsége, amely eltérő adaptációs eljárásukból, illetve státusukból is fakad. A paraszti tematikához közelebb álló, múltban játszódó *Isten őszi csillaga* adaptációja a klasszikus stílus formaeszményét követi, ezzel szemben a hagyományos faluképtől és a téveszesítés témájától elszakadó, a hatvanas évek reformista törekvéseinek konfliktusát magánéleti krízis keretében taglaló, a vidéki környezetet jelképes lelki tájként bemutató *Megszállottak* formavilága már a modernizmus felé mutat.

¹³ Hasonló társadalmi és politikai állapotot mutat be a szintén egyszerre városi és falusi környezetben játszódó *Áprilisi riadó*, Zolnay Pál Oláh László írói közreműködésével 1961-ben készült első játékfilmje.

A rendezők egyéni látásmódján túl a folyamat egyúttal jelzi a paraszti tematika formatörténeti pozíciójának csökkenését a modernizmus korában. Az elmozdulás a filmek cselekményvilágában is megfigyelhető: a falusi és városi közeg a szereplők és a konfliktustípusok tekintetében egyaránt átjárhatóvá válik, illetve e két világ konfliktusa kerül előtérbe. Mindezt a falukép modernizálódása is magyarázza, amelynek következtében a jelenidejű filmekben a hagyományos paraszti környezet később stilizált formában kap helyet (*Megszállottak, Oldás és kötés*). A tematika tehát nem tűnik el teljesen a magyar filmből, de gyökeres átalakuláson megy keresztül. A képviseleti funkciót fenntartó, társadalmi–történelmi konfliktusokat bemutató filmek továbbra is adaptációk (Galgóczi Erzsébet, Balázs József műveinek megfilmesítései), a paraszti világ stilizációja viszont már elsősorban az eredeti forgatókönyvből dolgozó rendezők munkáihoz kötődik (Gaál István, Kósa Ferenc, Sára Sándor). Az átmeneti, premodern szakaszban ugyanakkor a paraszti tematika az egyetlen, amely folytonosságot teremt az 1945–1962 közötti filmtörténeti periódusok között. Áttekintésünk szempontjából pedig azért érdemel különös figyelmet, mert egyes darabjai kivétel nélkül irodalmi művek vagy írók közreműködésével készülnek.

[...]

*

A termelési filmek szelvényében az ideológiailag kevésbé exponált, klasszikus művekből készült adaptációk már a sematizmus korában is viszonylag nagyobb művészi szabadságot élveznek. Ezt a taktikai előnyt kihasználva válik az adaptáció ebben a periódusban a magyar film 1945–1995 közötti történetének legmeghatározóbb szereplőjévé. A *Liliomfi* mind a termelési filmek közvetlen, mind az adaptációk közvetett ideológiai sugalmazásait elutasító harsány elevevége és szabadsága fordulatot hoz az ötvenes évek filmtörténetébe, és új lehetőségeket teremt az adaptáció számára is. Az irodalmi művek megfilmesítése – s ez a klasszikus szerzők munkái mellett egyre fokozottabb mértékben a kortársakéra is érvényes lesz – egyszerre, egymást erősítve válik a hatalmi szóval előírt ideologikusság elutasításának (sematizmus) és az egyéni filmes látásmód hangsúlyozásának („filmszerűség”) hatékony eszközévé. A magyar film 1945 utáni korszakai közül az adaptációk érdemi stílusváltozásokat elindító, alakító módon az átmeneti periódus formatörténetében vesznek részt. Mivel az 1954–1962 közötti ideológiai enyhülés és formai útkeresés korszakának stiláris megújulást képviselő darabjai többségükben adaptációk, a fejezet lezárásaképpen érdemes külön is kiemelni a legjelentősebb egyetemes filmtörténeti stílusokhoz kapcsolódó műveket. Az adaptációk aránya ugyanis az eddigiekben csupán érintett formatörténeti metszetben szintén meghatározónak bizonyul. A klasszikus stílus expresszionista elemekkel történő drámai fokozását látjuk Fábri Zoltán filmjeiben (*Körhinta, Hannibál tanár úr, Édes Anna, Dúvad*); közvetlenül a német expresszionizmus képi világát pedig Nádasy László *Razzia* című filmje idézi fel. A lírai realista hagyományt jegyében valósul meg Herskó János *Vasvirága*. A jelentős filmtörténeti irányzatokhoz kötődő filmek sorában csak Máriássy Félix neorealista stílusú munkái nem kötődnek irodalmi előképhez (*Egy pikoló világos, 1955; Külvárosi legenda, 1957*), noha a rendező e korszakának „saroktételei”, a *Budapesti tavasz* és az elbeszélésmódjában már a modern formát idéző *Csempészek* irodalmi mű nyomán készül. Írói közreműködéssel, illetve irodalmi mű nyomán valósul meg viszont a következő korszak, az új hullám közvetlen előzményének tekinthető két Makk Károly-film, a *Megszállottak* és az *Elveszett paradicsom*.

Az idézett részletek szakirodalma

B. Nagy László (1974): *A látvány logikája*. Budapest, Szépirodalmi.

- Béládi Miklós (szerk.) (1981): *Történelmi jelen idő*. Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről. Budapest, RTV–Minerva.
- Bertha Bulcsu (1973): *Írók műhelyében*. Budapest, Szépirodalmi.
- Domonkos Péter (2010): Bevezetés a filmadaptáció-szakirodalom kánonjába. *Filmspirál*, 34 <http://www.filmkultura.hu/spiral/index.php> (utolsó letöltés: 2011. június 16.)
- Györffy Miklós (2001): *A tizedik évtized*. Budapest, Palatinus – Magyar Nemzeti Filmarchívum.
- Kalmár Melinda (1993): A politika poétikája. Irodalomideológia az ötvenes évek első felében. *Holmi*, 1993/5. 715–730.
- Kovács András Bálint (2005): *A modern film irányzatai*. Az európai művészfilm 1950–1980. Budapest, Palatinus.
- Köllő Miklós (1994): A játékfilmgyártás szervezeti keretei (1955–1988). In: Gelencsér Gábor (szerk.): *Huszonöt magyar filmszemle (1965–1994)*. Budapest, Magyar Filmunió.
- Marx József (2004): *Fábri Zoltán*. Fák és folyondárok, egy komoly filmrendező pályaképe. Budapest, Vince.
- Nádasy László (1978): Mást, újat akartunk. Beszélgetés Ranódy Lászlóval. *Filmkultúra*, 1978/2. 73–77.
- Pethő Ágnes (2003): *Múzsák tükre*. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben. Csíkszereda, Pro-Print.
- Rainer M. János (1990): *Az író helye*. Viták a magyar irodalmi sajtóban 1953–1956. Budapest, Magvető.
- Rainer M. János–Kresalek Gábor (1990a–b): A magyar társadalom a filmben. Társadalomkép, érték és ideológia. 1948–1956. I–II. *Szellemkép*, 1990/2–3. o. n.
- Révész Sándor (1997)²: *Aczél és korunk*. Budapest, Sík.
- Romsics Ignác (2000)²: *Magyarország története a XX. században*. Budapest, Osiris.
- Standeisky Éva (1996): *Az írók és a hatalom 1956–1963*. Budapest, 1956-os Intézet.
- Standeisky Éva (2005): *Gúzsba kötve*. A kulturális elit és a hatalom. Budapest, 1956-os Intézet – Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára.
- Szilágyi Gábor (1992): *Tűzkeresztség*. A magyar játékfilm története 1945–1953. Budapest, Magyar Filmintézet.
- Szilágyi Gábor (1994): *Életjel*. A magyar filmművészet megszületése 1954–1956. Budapest, Magyar Filmintézet.
- Szöts István (1999): *Szilánkok és gyaluforgácsok*. Egybegyűjtött írások. Szerk. Pintér Judit, Zalán Vince. Budapest, Osiris.
- Truffaut, François (1996): *Önvallomások a filmről*. Budapest, Osiris.

MELLÉKLETEK

Filmo-bibliográfia

- András Ferenc: *Dögkeselyű*, 1982 – Munkácsi Miklós: *Kihívás*
- András Ferenc: *Vadon*, 1988 – Dobai Péter
- Apáthi Imre: *Forró mezők*, 1948 – Móricz Zsigmond
- Apáthi Imre: *Tűz*, 1948 – Méray Tibor: *Sztrájk*
- Bácskai Lauró István: *Mese habbal*, 1979 – Remenyik Zsigmond
- Bán Frigyes: *Büdösvíz*, 1966 – Pálfalvi Nándor *Csoda Lomboson*
- Bán Frigyes: *Csigalépcső*, 1957 – Bárány Tamás
- Bán Frigyes: *Mezei próféta*, 1947 – Tamási Áron: *Vitéz lélek*
- Bán Frigyes: *Szegény gazdagok*, 1959 – Jókai Mór
- Bán Frigyes: *Szent Péter esernyője*, 1958 – Mikszáth Kálmán

Bán Frigyes: *Talpalatnyi föld*, 1948 – Szabó Pál
Bán Frigyes: *Tűzkeresztység*, 1951 – Urbán Ernő
Bán Frigyes: *Úri muri*, 1949 – Móricz Zsigmond
Bán Róbert: *Lányarcok tükörben*, 1972 – Mátyás Iván: *Vera szerelmei, Borika vendégei*
Bán Róbert: *Kisértet Lublón*, 1976 – Mikszáth Kálmán
Bán Róbert: *Mi lesz veled Eszterke?*, 1968 – Bárány Tamás: *Úzött vad*
Bódy Gábor: *Amerikai anizs*, 1975 – Fiala János, Árvay László, Kúné Gyula, Ambrose Bierce
Bódy Gábor: *Kutya éji dala*, 1983 – Csaplár Vilmos: *Szociográfia*
Bódy Gábor: *Psyché*, 1980 – Weöres Sándor
Deák Krisztina: *Köd*, 1993 – Gozsdu Elek
Dömölky János: *Amerikai cigaretta*, 1977 – Csurka István
Dömölky János: *Hajnali háztetők*, 1986 – Ottlik Géza
Dömölky János: *Jaguár*, 1967 – Heltai Jenő
Dömölky János: *A kard*, 1976 – Csurka István
Elek Judit: *Tutajosok*, 1989 – Eötvös Károly: *A nagy per*
Erdély Miklós: *Verzió*, 1979 – Krúdy Gyula: *A tisztaeszlári Solymosi Eszter*; Eötvös Károly: *A nagy per*
Fábri Zoltán: *141 perc a Befejezetlen mondatból*, 1974 – Déry Tibor: *Befejezetlen mondat*
Fábri Zoltán: *Bolond április*, 1957 – Karinthy Ferenc: *Iffúság, szerelem*
Fábri Zoltán: *Dúvad*, 1959 – Sarkadi Imre: *Tanyasi dúvad*
Fábri Zoltán: *Édes Anna*, 1958 – Kosztolányi Dezső
Fábri Zoltán: *Fábián Bálint találkozása Istennel*, 1980 – Balázs József
Fábri Zoltán: *Gyertek el a névnapomra*, 1983 – Karinthy Ferenc: *Házszentelő*
Fábri Zoltán: *Hangyaboly*, 1971 – Kaffka Margit
Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr*, 1956 – Móra Ferenc: *Hannibál feltámasztása*
Fábri Zoltán: *Húsz óra*, 1965 – Sánta Ferenc
Fábri Zoltán: *Isten hozta, őrnagy úr!*, 1969 – Örkény István: *Tóték*
Fábri Zoltán: *Körhinta*, 1955 – Sarkadi Imre: *Kútban; Igazság; Leányvásár*
Fábri Zoltán: *Magyarok*, 1977 – Balázs József
Fábri Zoltán: *Nappali sötétség*, 1963 – Palotai Boris: *A madarak elhallgattak*
Fábri Zoltán: *Az ötödik pecsét*, 1976 – Sántha Ferenc
Fábri Zoltán: *A Pál utcai fiúk*, 1968 – Molnár Ferenc
Fábri Zoltán: *Plusz-mínusz egy nap*, 1972 – Bodor Ádám: *Plusz-mínusz egy nap; Utasemberek*
Fábri Zoltán: *Requiem*, 1981 – Örkény István
Fábri Zoltán: *Utószezon*, 1966 – Rónay György: *Esti gyors*
Fazekas Lajos: *Ámokfutás*, 1974 – Kertész Ákos: *Szabad ésszel*
Fehér Imre: *Bakaruhában*, 1957 – Hunyady Sándor
Fehér Imre: *Égi madár*, 1957 – Móricz Zsigmond
Fehér Imre: *Harlekin és szerelmese*, 1966 – Bertha Bulcsu
Fehér Imre: *Kard és kocka*, 1959 – Remenyik Zsigmond
Fehér Imre: *Tűzgömbök*, 1975 – Bertha Bulcsu
Fejér Tamás: *A beszélő köntös*, 1968 – Mikszáth Kálmán
Fejér Tamás: *Kertes házak utcája*, 1962 – Csurka István
Fejér Tamás: *A királylány zsámolya*, 1976 – Dobozy Imre
Gaál István: *Magasiskola*, 1970 – Mészöly Miklós
Gábor Pál: *Angi Vera*, 1978 – Vészi Endre
Gábor Pál: *Horizont*, 1970 – Marosi Gyula: *A tejes fiú*
Gábor Pál: *Kettévált mennyezet*, 1981 – Vészi Endre
Gábor Pál: *Tiltott terület*, 1968 – Vészi Endre: *Füstszagúak*

Gábor Pál: *Utazás Jakabbal*, 1972 – Császár István
Gazdag Gyula: *Túsz történet*, 1988 – Végh Antal: *Könyörtelenül*
Gertler Viktor: *Az aranyember*, 1962 – Jókai Mór
Gertler Viktor: *Becsület és dicsőség*, 1951 – Örkény István: *Házastársak*
Gertler Viktor: *Dollárpapa*, 1956 – Gábor Andor
Gertler Viktor: *Gázolás*, 1955 – Vajda István: *Az AA 338-as esete*
Gertler Viktor: *A Noszty fiú esete Tóth Marival*, 1960 – Mikszáth Kálmán
Gertler Viktor: *Az utolsó kör*, 1968 – Vészi Endre: *Passzív állomány*
Gothár Péter: *Ajándék ez a nap*, 1979 – Zimre Péter: *Beköltözés augusztusban*
Gothár Péter: *Idő van*, 1985 – Esterházy Péter
Gothár Péter: *A részleg*, 1994 – Bodor Ádám
Gothár Péter: *Tiszta Amerika*, 1987 – Esterházy Péter
Gyarmathy Livia: *Koportos*, 1979 – Balázs József
Gyarmathy Livia: *Minden szerdán*, 1979 – Marosi Gyula: *Mélyütés*
Herskó János: *Szevasz, Vera!*, 1967 – Soós Magda: *Mindenki elutazott*
Herskó János: *Vasvirág*, 1958 – Gelléri Andor Endre: *Filipovics és a gigász; Ház a telepen; Jamaica rum; A nagymosoda; A szállítóknál; A vén Panna tükre; Vera naplója*
Hintsch György: *Hét tonna dollár*, 1973 – Csurka István
Hintsch György: *Iszony*, 1965 – Németh László
Hintsch György: *Rab Ráby*, 1964 – Jókai Mór
Huszárik Zoltán: *Szindbád*, 1971 – Krúdy Gyula
Jancsó Miklós: *Oldás és kötés*, 1963 – Lengyel József
Jancsó Miklós: *Sirokkó*, 1969 – Hernádi Gyula
Jancsó Miklós: *Szerelmem, Elektra*, 1974 – Gyurkó László
Jeles András: *Angyali üdvözlét*, 1983 – Madách Imre: *Az ember tragédiája*
Jenei Imre: *Egy asszony elindul*, 1948 – Beczassy Judit
Kabay Barna: *Legenda a nyúl paprikásról*, 1975 – Tersánszky Józsi Jenő
Keleti Márton: *Beszterce ostroma*, 1948 – Mikszáth Kálmán
Keleti Márton: *Az élet hídja*, 1955 – Háty Gyula
Keleti Márton: *Különös házasság*, 1951 – Mikszáth Kálmán
Keleti Márton: *Pár lépés a határ*, 1959 – Mesterházi Lajos
Keleti Márton: *Puskák és galambok*, 1961 – Tatay Sándor
Keleti Márton: *A tanítónő*, 1945 – Bródy Sándor
Keleti Márton: *Tegnap*, 1959 – Dobozy Imre: *Szélvihar*
Keleti Márton: *A tizedes meg a többiek*, 1965 – Dobozy Imre
Keleti Márton: *Virrad...*, 1960 – Dobozy Imre: *Tegnap*
Kézdi-Kovács Zsolt: *Kiáltás és kiáltás*, 1987 – Hernádi Gyula
Kézdi-Kovács Zsolt: *A locsolókocsi*, 1973 – Mándy Iván
Kis József: *Égre nyíló ablak*, 1959 – Gerencsér Miklós
Kis József: *Félfúton*, 1962 – Galgóczi Erzsébet
Kovács András: *Bekötött szemmel*, 1974 – Thurzó Gábor: *A szent*
Kovács András: *Hideg napok*, 1966 – Cseres Tibor
Kovács András: *Isten őszi csillaga*, 1962 – Galambos Lajos
Kovács András: *A ménészgazda*, 1978 – Gáll István
Kovács András: *Pesti háztetők*, 1961 – Cseres Tibor
Kovács András: *Zápor*, 1960 – Dobozy Imre
Lányi András: *Az új földesúr*, 1988 – Jókai Mór
Maár Gyula: *Első kétszáz évem*, 1985 – Királyhegyi Pál
Maár Gyula: *Felhőjáték*, 1983 – Déry Tibor: *Pesti felhőjáték*
Maár Gyula: *Malom a pokolban*, 1986 – Moldova György

Magyar Dezső: *Agitátorok*, 1969 – Sinkó Ervin: *Optimisták*
Makk Károly: *Egy erkölcsös éjszaka*, 1977 – Hunyady Sándor: *A vöröslámpás ház*
Makk Károly: *Egymásra nézve*, 1982 – Galgóczi Erzsébet: *Törvényen belül*
Makk Károly: *Elveszett paradicsom*, 1962 – Sarkadi Imre
Makk Károly: *A harminckilences dandár*, 1959 – Karikás Frigyes
Makk Károly: *Ház a sziklák alatt*, 1958 – Tatay Sándor
Makk Károly: *Isten és ember előtt*, 1968 – Galambos Lajos: *Görög történet*
Makk Károly: *Két történet a félműltből*, 1979 – Déry Tibor: *Téglafal mögött, Philemon és Baucis*
Makk Károly: *Liliomfi*, 1954 – Szigligeti Ede
Makk Károly: *Macskajáték*, 1974 – Örkény István
Makk Károly: *Megszállottak*, 1961 – Galambos Lajos: *Utazás a Göncöl szekerén*
Makk Károly: *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig*, 1964 – Mikszáth Kálmán: *Szelistyei asszonyok*
Makk Károly: *Szerelem*, 1970 – Déry Tibor: *Szerelem; Két asszony*
Makk Károly: *Az utolsó kézirat*, 1987 – Déry Tibor: *Vidám temetés*
Mamcserov Frigyes: *Az orvos halála*, 1965 – Fekete Gyula
Mamcserov Frigyes: *Tanár úr, kérem...*, 1956 – Karinthy Frigyes
Mamcserov Frigyes: *Vállald önmagad!*, 1974 – Somogyi Tóth Sándor: *A gyerekek kétszer születnek*
Máriássy Félix: *Budapesti tavasz*, 1955 – Karinthy Ferenc
Máriássy Félix: *Csempészek*, 1958 – Szabó Pál: *Boldizsár bajba keveredik; Csempészek; A trombitás*
Máriássy Félix: *Rokonok*, 1954 – Móricz Zsigmond
Máriássy Félix: *Szabóné*, 1949 – Nagy István: *Kacsó Gábor és az elmélet*
Markos Miklós: *Pokolrév*, 1969 – Galambos Lajos: *Mit tudtok ti Pille Máriáról?*
Markos Miklós: *Rohanj velem!*, 1982 – Asperján György
Marton Endre: *Katonazene*, 1961 – Bródy Sándor: *Kaál Samu*
Mihályfi Imre: *A közös bűn*, 1977 – Galgóczi Erzsébet
Mihályfi Imre: *Pókháló*, 1973 – Galgóczi Erzsébet
Mihályfy Sándor: *Ábel a rengetegben*, 1993 – Tamási Áron
Molnár György: *Anna filmje*, 1992 – Esterházy Péter: *Hrabal könyve*
Molnár György: *A rossz orvos*, 1995 – Kosztolányi Dezső
Nádasdy Kálmán – Ranódy László: *Ludas Matyi*, 1949 – Fazekas Mihály
Nádasdy Kálmán: *Föltámadott a tenger*, 1953 – Illyés Gyula: *Két férfi*
Nádasdy László: *Razzia*, 1958 – Nagy Lajos
Novák Márk: *Szentjános fejevétele*, 1965 – Galambos Lajos: *Mostohagyerekek*
Pacskovszky József: *Esti Kornél csodálatos utazása*, 1994 – Kosztolányi Dezső
Palásthy György: *Ketten haltak meg*, 1966 – Mándy Iván: *Ciklon*
Ranódy László: *Akiket a pacsirta elkísér*, 1959 – Darvas József: *Vízkeresztől Szilveszterig*
Ranódy László: *Aranysárkány*, 1966 – Kosztolányi Dezső
Ranódy László: *Árvácska*, 1976 – Móricz Zsigmond
Ranódy László: *Hatholdas rózsakert*, 1978 – Babits Mihály
Ranódy László: *Hintónjáró szerelem*, 1954 – Urbán Ernő
Ranódy László: *Légy jó mindhalálig*, 1960 – Móricz Zsigmond
Ranódy László: *Pacsirta*, 1963 – Kosztolányi Dezső
Ranódy László: *Szakadék*, 1956 – Darvas József: *Máról holnapra; Szakadék*
Ranódy László: *Színes tintákról álmodom*, 1980 – Kosztolányi Dezső: *A kulcs; Fürdés; Kínai kancsó*
Ráthonyi Ákos: *Aranyóra*, 1945 – Szép Ernő
Rényi Tamás: *Makra*, 1972 – Kertész Ákos

Rényi Tamás: *Sikátor*, 1966 – Kertész Ákos
Révész György: *Akli Miklós*, 1985 – Mikszáth Kálmán
Révész György: *Angyalok földje*, 1962 – Kassák Lajos: *Angyalföld*
Révész György: *Hanyatt-homlok*, 1983 – Vámos Miklós
Révész György: *Hogy állunk, fiatalember?*, 1963 – Somogyi Tóth Sándor: *Gyerektükör*
Révész György: *Kakuk Marci*, 1973 – Tersánszky Józsi Jenő
Révész György: *Az öreg*, 1975 – Gáll István
Révész György: *A Pendragon legenda*, 1974 – Szerb Antal
Révész György: *Utazás a koponyám körül*, 1970 – Karinthy Frigyes
Révész György: *Ünnepi vacsora*, 1956 – Palotai Boris
Révész György: *Volt egyszer egy család*, 1972 – Goda Gábor
Rózsa János: *Álmodó ifjúság*, 1974 – Balázs Béla
Rózsa János: *Csók, anyu*, 1986 – Vámos Miklós: *Cédulák*
Sándor Pál: *Régi idők focija*, 1973 – Mándy Iván: *A pálya szélén; Tribünök árnyéka*
Sándor Pál: *Szabadíts meg a gonosztól*, 1978 – Mándy Iván: *Mélyvíz*
Sándor Pál: *Szerencsés Dániel*, 1982 – Mezei András
Sára Sándor: *Könyörtelen idők*, 1991 – Domahidy Miklós: *A lapítás iskolája*
Sára Sándor: *Vigyázók*, 1993 – Domahidy Miklós: *Csorba csésze*
Sík Ferenc: *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, 1978 – Móricz Zsigmond
Sólyom András: *Érzékek iskolája*, 1995 – Esterházy Péter: *Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk*
Szabó László: *Sortűz egy fekete bivalyért*, 1984 – Gion Nándor
Szántó Erika: *Elysium*, 1986 – Keszi Imre
Szántó Erika: *Óriás*, 1984 – Déry Tibor: *Az óriás*
Szemes Mihály: *Alázatosan jelentem*, 1960 – Bóka László
Szijj Miklós: *Dübörgő csend*, 1977 – Mocsár Gábor: *Ég alatt és föld felett*
Szinetár Miklós: *Az erőd*, 1978 – Hernádi Gyula
Szönyi G. Sándor: *Jó estét nyár, jó estét szerelem*, 1971 – Fejes Endre
Szönyi G. Sándor: *Kinek a törvénye?*, 1978 – Galgóczi Erzsébet
Szörényi Rezső: *BUÉK!*, 1978 – Módos Péter
Szöts István: *Ének a búzamezőkről*, 1947 – Móra Ferenc
Tarr Béla: *Sátántangó*, 1994 – Krasznahorkai László
Várkonyi Zoltán: *Csutak és a szürke ló*, 1960 – Mándy Iván
Várkonyi Zoltán: *Egri csillagok*, 1968 – Gárdonyi Géza
Várkonyi Zoltán: *Egy magyar nábob*, 1966 – Jókai Mór
Várkonyi Zoltán: *Fekete gyémántok*, 1976 – Jókai Mór
Várkonyi Zoltán: *Harag napja*, 1953 – Sándor Kálmán
Várkonyi Zoltán: *Kárpáthy Zoltán*, 1966 – Jókai Mór
Várkonyi Zoltán: *A kőszívű ember fiai*, 1965 – Jókai Mór
Várkonyi Zoltán: *Különös ismertetőjel*, 1955 – Vészi Endre: *A küldetés*
Várkonyi Zoltán: *Merénylet*, 1959 – Thurzó Gábor: *Biatorbágy*
Várkonyi Zoltán: *Simon Menyhért születése*, 1954 – Déry Tibor
Várkonyi Zoltán: *Sóbálvány*, 1958 – Thurzó Gábor
Várkonyi Zoltán: *Szemtől szembe*, 1970 – Dobozy Imre: *Eljött a tavasz*
Zolnay Pál: *Próféta voltál szívem*, 1968 – Somogyi Tóth Sándor
Zsombolyai János: *A kenguru*, 1975 – Bertha Bulcsu
Zsombolyai János: *Kihajolni veszélyes*, 1977 – Simonffy András: *Tartályvonat Pest felől*

Biblio-filmográfia

Asperján György: *Rohanj velem!*, regény, 1980 – Markos Miklós

Babits Mihály: *Hatholdas rózsakert*, novella, 1937 – Ranódy László
Balázs Béla: *Álmodó ifjúság*, regény, 1946 – Rózsa János
Balázs József: *Fábián Bálint találkozása Istennel*, regény, 1976 – Fábri Zoltán
Balázs József: *Koportos*, kisregény, 1976 – Gyarmathy Livia
Balázs József: *Magyarok*, regény, 1975 – Fábri Zoltán
Bárány Tamás: *Csigalépcső*, regény, 1956 – Bán Frigyes
Bárány Tamás: *Űzött vad*, regény, 1959 – Bán Róbert
Beczássy Judit: *Egy asszony elindul*, novella, 1948 – Jenei Imre
Bertha Bulcsu: *Harlekin és szerelmese*, elbeszélések, 1964 – Fehér Imre
Bertha Bulcsu: *A kenguru*, regény, 1976 – Zsombolyai János
Bertha Bulcsu: *Tűzgömbök*, regény, 1970 – Fehér Imre
Bodor Ádám: *Plusz-mínusz egy nap*, novella, 1974 – Fábri Zoltán
Bodor Ádám: *A részleg*, novella, 1985 – Gothár Péter
Bodor Ádám: *Utasemberek*, novella, 1969 – Fábri Zoltán: *Plusz-mínusz egy nap*
Bóka László: *Alázatosan jelentem*, regény, 1958 – Szemes Mihály
Bródy Sándor: *Kaál Samu*, novella, 1894 – Marton Endre: *Katonazene*
Bródy Sándor: *A tanítónő*, színmű, 1908 – Keleti Márton
Csaplár Vilmos: *Szociográfia*, elbeszélés, 1982 – Bódy Gábor: *Kutya éji dala*
Császár István: *Utazás Jakabbal*, novella, 1971 – Gábor Pál
Cseres Tibor: *Hideg napok*, regény, 1964 – Kovács András
Cseres Tibor: *Pesti háztetők*, regény, 1961 – Kovács András
Csurka István: *Amerikai cigaretta*, hangjáték, 1977 – Dömölky János
Csurka István: *Hét tonna dollár*, filmregény, 1973 – Hintsch György
Csurka István: *A kard*, filmregény, 1976 – Dömölky János
Csurka István: *Kertes házak utcája*, filmregény, 1962 – Fejér Tamás
Darvas József: *Máról holnapra*, regény, 1939 – Ranódy László: *Szakadék*
Darvas József: *Szakadék*, dráma, 1942 – Ranódy László
Darvas József: *Vízkeresztől Szilveszterig*, regény, 1934 – Ranódy László: *Akiket a pacsirta elkísér*
Déry Tibor: *A befejezetlen mondat*, regény, 1937/1947 – Fábri Zoltán: *141 perc a Befejezetlen mondatból*
Déry Tibor: *Két asszony*, elbeszélés, 1962 – Makk Károly: *Szerelem*
Déry Tibor: *Az óriás*, elbeszélés, 1948 – Szántó Erika: *Óriás*
Déry Tibor: *Pesti felhőjáték*, kisregény, 1945 – Maár Gyula: *Felhőjáték*
Déry Tibor: *Philemon és Baucis*, elbeszélés, 1980 Makk Károly: *Két történet a félmúltból*
Déry Tibor: *Simon Menyhért születése*, elbeszélés, 1953 – Várkonyi Zoltán
Déry Tibor: *Szerelem*, elbeszélés, 1956 – Makk Károly
Déry Tibor: *Téglafal mögött*, elbeszélés, 1955 Makk Károly: *Két történet a félmúltból*
Déry Tibor: *Vidám temetés*, elbeszélés, 1955 – Makk Károly: *Az utolsó kézirat*
Dobai Péter: *Vadon*, regény, 1982 – András Ferenc
Dobozy Imre: *Eljött a tavasz*, dráma, 1968 – Várkonyi Zoltán: *Szemtől szembe*
Dobozy Imre: *A királylány zsámolya*, elbeszélés, 1967 – Fejér Tamás
Dobozy Imre: *A tizedes meg a többiek*, kisregény, 1965 – Keleti Márton
Dobozy Imre: *Szélvihar*, dráma, 1958 – Keleti Márton: *Tegnap*
Dobozy Imre: *Tegnap*, filmregény, 1960 – Keleti Márton: *Virrad...*
Dobozy Imre: *Zápor*, elbeszélés, 1960 – Kovács András
Eötvös Károly: *A nagy per*, regény, 1904 – Elek Judit: *Tutajosok*; Erdély Miklós: *Verzió*
Esterházy Péter: *Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk*, kisregény, 1987 – Sólyom András: *Érzékek iskolája*

Esterházy Péter: *Egy filmforgatókönyv életéből*, elbeszélés, 1988 – Gothár Péter: *Tiszta Amerika*
Esterházy Péter: *Hrabal könyve*, regény, 1990 – Molnár György: *Anna filmje*
Esterházy Péter: *Idő van*, irodalmi forgatókönyv, 1986 – Gothár Péter
Fazekas Mihály: *Ludas Matyi*, elbeszélő költemény, 1817 – Nádasdy Kálmán – Ranódy László
Fejes Endre: *Jó estét nyár, jó estét szerelem*, regény, 1969 – Szőnyi G. Sándor
Fekete Gyula: *Az orvos halála*, regény, 1963 – Mamcserov Frigyes
Gábor Andor: *Dollárpapa*, színmű, 1917 – Gertler Viktor
Galambos Lajos: *Görög történet*, kisregény, 1969 – Makk Károly: *Isten és ember előtt*
Galambos Lajos: *Isten őszi csillaga*, regény, 1962 – Kovács András
Galambos Lajos: *Mit tudtok ti Pille Máriáról?*, regény, 1969 – Markos Miklós: *Pokolrév*
Galambos Lajos: *Mostohagyerekek*, regény, 1963 – Novák Márk: *Szentjános fejevétele*
Galambos Lajos: *Utas a Göncöl szekeren*, regény, 1962 – Makk Károly: *Megszállottak*
Galgóczi Erzsébet: *Félúton*, kisregény, 1961 – Kis József
Galgóczi Erzsébet: *Kinek a törvénye?*, kisregény, 1971 – Szőnyi G. Sándor
Galgóczi Erzsébet: *A közös bűn*, regény, 1976 – Mihályfi Imre
Galgóczi Erzsébet: *Pókháló*, kisregény, 1972 – Mihályfi Imre
Galgóczi Erzsébet: *Törvényen belül*, kisregény, 1980 – Makk Károly: *Egyémszóra nézve*
Gáll István: *A ménesgazda*, regény, 1976 – Kovács András
Gáll István: *Az öreg*, regény, 1975 – Révész György
Gelléri Andor Endre: *Filipovics és a gigász*, novella, 1940 – Herskó János: *Vasvirág*
Gelléri Andor Endre: *Ház a telepen*, novella, 1934 – Herskó János: *Vasvirág*
Gelléri Andor Endre: *Jamaica rum*, novella, 1940 – Herskó János: *Vasvirág*
Gelléri Andor Endre: *A nagymosoda*, regény, 1931 – Herskó János: *Vasvirág*
Gelléri Andor Endre: *A szállítóknál*, novella, 1930 – Herskó János: *Vasvirág*
Gelléri Andor Endre: *A vén Panna tükre*, novella, 1931 – Herskó János: *Vasvirág*
Gelléri Andor Endre: *Vera naplója*, novella, 1932 – Herskó János: *Vasvirág*
Gion Nándor: *Sortűz egy fekete bivalyért*, regény, 1982 – Szabó László
Goda Gábor: *Volt egyszer egy család*, regény, 1967 – Révész György
Gozsdu Elek: *Köd*, regény, 1882 – Deák Krisztina
Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra*, színmű, 1968 – Jancsó Miklós
Háy Gyula: *Az élet hídja*, színmű, 1951 – Keleti Márton
Heltai Jenő: *Jaguár*, regény, 1914 – Dömölky János
Hernádi Gyula: *Az erőd*, regény, 1971 – Szinetár Miklós
Hernádi Gyula: *Kiáltás és kiáltás*, regény, 1981 – Kézdi-Kovács Zsolt
Hernádi Gyula: *Sirokkó*, regény, 1969 – Jancsó Miklós
Hunyady Sándor: *Bakaruhában*, novella, 1935 – Fehér Imre
Hunyady Sándor: *A vöröslámpás ház*, novella, 1937 – Makk Károly: *Egy erkölcsös éjszaka*
Illyés Gyula: *Két férfi*, regény, 1950 – Nádasdy Kálmán: *Föltámadott a tenger*
Jókai Mór: *Az arany ember*, regény, 1872 – Gertler Viktor
Jókai Mór: *Egy magyar nábob*, regény, 1854 – Várkonyi Zoltán
Jókai Mór: *Fekete gyémántok*, regény, 1870 – Várkonyi Zoltán
Jókai Mór: *Kárpáthy Zoltán*, regény, 1854 – Várkonyi Zoltán
Jókai Mór: *A kőszívű ember fiai*, regény, 1869 – Várkonyi Zoltán
Jókai Mór: *Rab Ráby*, regény, 1879 – Hintsch György
Jókai Mór: *Szegény gazdagok*, regény, 1860 – Bán Frigyes
Jókai Mór: *Az új földesúr*, regény, 1863 – Lányi András
Kaffka Margit: *Hangyaboly*, regény, 1917 – Fábri Zoltán
Karikás Frigyes: *A harminckilences dandár*, novellák, 1932 – Makk Károly

Karinthy Ferenc: *Budapesti tavasz*, regény, 1953 – Máriássy Félix
Karinthy Ferenc: *Házszentelő*, kisregény, 1977; színmű, 1978 – Fábri Zoltán: *Gyertek el a névnapomra*
Karinthy Ferenc: *Ifjúság, szerelem*, novella, 1954 – Fábri Zoltán: *Bolond április*
Karinthy Frigyes: *Tanár úr, kérem...*, kisregény, 1916 – Mamcserov Frigyes
Karinthy Frigyes: *Utazás a koponyám körül*, regény, 1937 – Révész György
Kassák Lajos: *Angyalföld*, regény, 1929 – Révész György: *Angyalok földje*
Kertész Ákos: *Makra*, regény, 1971 – Rényi Tamás
Kertész Ákos: *Sikátor*, regény, 1965 – Rényi Tamás
Kertész Ákos: *Szabad ésszel*, elbeszélés, 1974 – Fazekas Lajos: *Ámokfutás*
Keszi Imre: *Elysium*, regény, 1958 – Szántó Erika
Királyhegyi Pál: *Első kétszáz évem*, regény, 1979 – Maár Gyula
Kosztolányi Dezső: *Aranysárkány*, regény, 1925 – Ranódy László
Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*, regény, 1926 – Fábri Zoltán
Kosztolányi Dezső: *Fürdés*, elbeszélés, 1925 – Ranódy László: *Színes tintákról álmodom*
Kosztolányi Dezső: *Kínai kancsó*, elbeszélés, 1931 – Ranódy László: *Színes tintákról álmodom*
Kosztolányi Dezső: *A kulcs*, elbeszélés, 1932 – Ranódy László: *Színes tintákról álmodom*
Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*, regény, 1924 – Ranódy László
Kosztolányi Dezső: *A rossz orvos*, elbeszélés, 1920 – Molnár György
Krasznahorkai László: *Sátántangó*, regény, 1985 – Tarr Béla
Krúdy Gyula: *A tisztaeszlezi Solymosi Eszter*, regény, 1931 – Erdély Miklós: *Verzió*
Krúdy Gyula: *Szindbád*, regények és novellák, 1911–1933 – Huszárik Zoltán
Lengyel József: *Oldás és kötés*, novella, 1961 – Jancsó Miklós
Madách Imre: *Az ember tragédiája*, drámai költemény, 1860 – Jeles András: *Angyali üdvözet*
Mándy Iván: *Borika vendégei*, novella, 1965 – Bán Róbert: *Lányarcok tükörben*
Mándy Iván: *Ciklon*, elbeszélés, 1966 – Palásthy György: *Ketten haltak meg*
Mándy Iván: *Csutak és a szürke ló*, regény, 1959 – Várkonyi Zoltán
Mándy Iván: *A locsolókocsi*, regény, 1965 – Kézdi-Kovács Zsolt
Mándy Iván: *Mélyvíz*, színmű, 1961 – Sándor Pál: *Szabadíts meg a gonosztól*
Mándy Iván: *A pálya szélén*, regény, 1963 – Sándor Pál: *Régi idők focija*
Mándy Iván: *Tribünök árnyéka*, novella, 1949 – Sándor Pál: *Régi idők focija*
Mándy Iván: *Vera szerelmei*, hangjáték, 1981 – Bán Róbert: *Lányarcok tükörben*
Marosi Gyula: *Mélyütés*, kisregény, 1980 – Gyarmathy Lívia: *Minden szerdán*
Marosi Gyula: *A tejes fiú*, novella, 1970 – Gábor Pál: *Horizont*
Méray Tibor: *Sztrájk*, színmű, 1946 – Apáthi Imre: *Tűz*
Mesterházi Lajos: *Pár lépés a határ*, regény, 1957 – Keleti Márton
Mészöly Miklós: *Magasiskola*, kisregény, 1957 – Gaál István
Mezei András: *Szerencsés Dániel*, regény, 1983 – Sándor Pál
Mikszáth Kálmán: *Akli Miklós*, regény, 1903 – Révész György
Mikszáth Kálmán: *A beszélő köntös*, regény, 1889 – Fejér Tamás
Mikszáth Kálmán: *Beszterce ostroma*, regény, 1894 – Keleti Márton
Mikszáth Kálmán: *Kísértet Lublón*, kisregény, 1893 – Bán Róbert
Mikszáth Kálmán: *Különös házasság*, regény, 1900 – Keleti Márton
Mikszáth Kálmán: *A Noszty fiú esete Tóth Marival*, regény, 1907 – Gertler Viktor
Mikszáth Kálmán: *Szelistyei asszonyok*, novella, 1901 – Makk Károly: *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig*
Mikszáth Kálmán: *Szent Péter esernyője*, regény, 1895 – Bán Frigyes
Mocsár Gábor: *Ég alatt és föld felett*, regény, 1975 – Szíjj Miklós: *Dübörgő csend*
Moldova György: *Malom a pokolban*, regény, 1968 – Maár Gyula

Molnár Ferenc: *A Pál utcai fiúk*, regény, 1907 – Fábri Zoltán
Móra Ferenc: *Ének a búzamezőkről*, regény, 1927 – Szöts István
Móra Ferenc: *Hannibál feltámasztása*, kisregény, 1924 – Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr*
Móricz Zsigmond: *Árvácska*, regény, 1941 – Ranódy László
Móricz Zsigmond: *Égi madár*, elbeszélés, 1916 – Fehér Imre
Móricz Zsigmond: *Forró mezők*, regény, 1929 – Apáthi Imre
Móricz Zsigmond: *Légy jó mindhalálig*, regény, 1920 – Ranódy László
Móricz Zsigmond: *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, regény, 1916 – Sík Ferenc
Móricz Zsigmond: *Rokonok*, regény, 1932 – Máriássy Félix
Móricz Zsigmond: *Úri muri*, regény, 1928 – Bán Frigyes
Munkácsi Miklós: *Kihívás*, kisregény, 1981 – András Ferenc: *Dögkeselyű*
Nagy István: *Kacsó Gábor és az elmélet*, novella, 1948 – Máriássy Félix: *Szabóné*
Nagy Lajos: *Razzia*, novella, 1928 – Nádasy László
Németh László: *Iszony*, regény, 1947 – Hintsch György
Ottlik Géza: *Hajnali háztetők*, kisregény, 1957 – Dömölky János
Örkény István: *Házastársak*, regény, 1951 – Gertler Viktor: *Becsület és dicsőség*
Örkény István: *Macskajáték*, kisregény, 1963; színmű, 1969 – Makk Károly
Örkény István: *Rekviem*, novella, 1960 – Fábri Zoltán
Örkény István: *Tóték*, kisregény, 1966; színmű, 1967 – Fábri Zoltán
Pálfalvi Nándor: *Csoda Lomboson*, regény, 1967 – Bán Frigyes: *Büdösvíz*
Palotai Boris: *A madarak elhallgattak*, regény, 1962 – Fábri Zoltán: *Nappali sötétség*
Palotai Boris: *Ünnepi vacsora*, regény, 1955 – Révész György
Remenyik Zsigmond: *Kard és kocka*, regény, 1955 – Fehér Imre
Remenyik Zsigmond: *Mese habbal*, regény, 1934 – Bácskai Lauró István
Rónay György: *Esti gyors*, regény, 1963 – Fábri Zoltán: *Utószezon*
Sándor Kálmán: *A harag napja*, színmű, 1952 – Várkonyi Zoltán
Sánta Ferenc: *Az ötödik pecsét*, regény, 1963 – Fábri Zoltán
Sánta Ferenc: *Húsz óra*, regény, 1964 – Fábri Zoltán
Sarkadi Imre: *Elveszett paradicsom*, dráma, 1961 – Makk Károly
Sarkadi Imre: *Igazság*, elbeszélés, 1953 – Fábri Zoltán: *Körhinta*
Sarkadi Imre: *Kútban*, elbeszélés, 1953 – Fábri Zoltán: *Körhinta*
Sarkadi Imre: *Leányvásár*, irodalmi forgatókönyv, 1954 – Fábri Zoltán: *Körhinta*
Sarkadi Imre: *Tanyasi dúvad*, kisregény, 1953 – Fábri Zoltán: *Dúvad*
Simonffy András: *Tartályvonat Pest felől*, hangjáték, 1977 – Zsombolyai János: *Kihajolni veszélyes*
Sinkó Ervin: *Optimisták*, regény, 1953 – Magyar Dezső: *Agitátorok*
Somogyi Tóth Sándor: *A gyerekek kétszer születnek*, regény, 1973 – Mamcserov Frigyes: *Vállald önmagad!*
Somogyi Tóth Sándor: *Gyerektükör*, kisregény, 1963 – Révész György: *Hogy állunk, fiatalember?*
Somogyi Tóth Sándor: *Próféta voltál szívem*, regény, 1965 – Zolnay Pál
Soós Magda: *Mindenki elutazott*, regény, 1964 – Herskó János: *Szevasz, Vera!*
Szabó Pál: *Boldizsár bajba keveredik*, 1932 – Máriássy Félix: *Csempészek*
Szabó Pál: *Csempészek*, elbeszélés, 1937 – Máriássy Félix
Szabó Pál: *Talpalatnyi föld*, regénytrilógia, 1948 (*Lakodalom*, 1941; *Keresztelő*, 1942; *Bölcső*, 1943 – a három regény közös kiadása az 1948-ban bemutatott film címén) – Bán Frigyes
Szabó Pál: *A trombitás*, elbeszélés, 1931 – Máriássy Félix: *Csempészek*
Szép Ernő: *Aranyóra*, színmű, 1931 – Ráthonyi Ákos
Szerb Antal: *A Pendragon legenda*, regény, 1934 – Révész György

Szigligeti Ede: *Liliomfi*, vígjáték, 1849 – Makk Károly
Tamási Áron: *Ábel a rengetegben*, regény, 1932 – Mihályfy Sándor
Tamási Áron: *Vitéz lélek*, színmű, 1941 – Bán Frigyes: *Mezei próféta*
Tatay Sándor: *Ház a sziklák alatt*, novella, 1945 – Makk Károly
Tatay Sándor: *Puskák és galambok*, regény, 1960 – Keleti Márton
Tersánszky Józsi Jenő: *Kakuk Marci*, regényciklus, 1922–1937 – Révész György
Tersánszky Józsi Jenő: *Legenda a nyúlpaprikásról*, regény, 1936 – Kabay Barna
Thurzó Gábor: *Biatorbágy*, filmnovella, 1960 – Várkonyi Zoltán: *Merénylet*
Thurzó Gábor: *A sóbálvány*, kisregény, 1957 – Várkonyi Zoltán
Thurzó Gábor: *A szent*, regény, 1966 – Kovács András: *Bekötött szemmel*
Urbán Ernő: *Hintónjáró szerelem*, novella, 1953 – Ranódy László
Urbán Ernő: *Tűzkeresztség*, színmű, 1952 – Bán Frigyes
Vajda István: *Az AA 338-as esete*, regény, 1954 – Gertler Viktor: *Gázolás*
Vámos Miklós: *Cédulák*, novella, 1973 – Rózsa János: *Csók, anyu*
Vámos Miklós: *Hanyatt-homlok*, kisregény, 1983 – Révész György
Végh Antal: *Könyörtelenül*, regény, 1986 – Gazdag Gyula: *Túsz történet*
Vészi Endre: *Angi Vera*, novella, 1977 – Gábor Pál
Vészi Endre: *Füstszagúak*, novella, 1968 – Gábor Pál: *Tiltott terület*
Vészi Endre: *Kettévált mennyezet*, novella, 1965 – Gábor Pál
Vészi Endre: *A küldetés*, regény, 1954 – Várkonyi Zoltán: *Különös ismertetőjel*
Vészi Endre: *Passzív állomány*, novella, 1966 – Gertler Viktor: *Az utolsó kör*
Weöres Sándor: *Psyché*, verses regény, 1972 – Bódy Gábor
Zimre Péter: *Beköltözés augusztusban*, elbeszélés, 1977 – Gothár Péter: *Ajándék ez a nap*