

„Próza az, amit
kinyomtatnak”

„Próza az, amit kinyomtatnak”

/
Tanulmányok Ottlik Gézáról

PIM Studiolo

A Petőfi Irodalmi Múzeum tudományos könyvsorozata

Sorozatszerkesztő

Palkó Gábor

„Próza az, amit kinyomtatnak”

/

Tanulmányok Ottlik Gézáról

Szerkesztette
Bednatics Gábor
Hansági Ágnes
Horváth Csaba
Palkó Gábor
Wernitzer Julianna

Petőfi Irodalmi Múzeum
Budapest, 2013

A kötet a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával készült

PIM Studiolo

A Petőfi Irodalmi Múzeum tudományos könyvsorozata

Sorozatszerkesztő: Palkó Gábor

Szerkesztette: Bednatics Gábor, Hansági Ágnes,

Horváth Csaba, Palkó Gábor, Wernitzer Julianna

A névmutatót készítette: Micskei-Körös Kata

Petőfi Irodalmi Múzeum

Budapest, 2013

www.pim.hu

Felelős kiadó: E. Csorba Csilla

Tipográfia, tördelés: Szmolka Zoltán

Nyomdai munkák: mondAt Kft., www.mondat.hu

ISBN 978-963-9401-94-5

© Szerzők, szerkesztők, 2013

© Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013



- 6 Előszó
- 10 Szegedy-Maszák Mihály: Ki szavatol az értelmezés biztonságaért?
- 34 Dobos István: A jelenlét átható pillanatai. *Iskola a határon*
- 50 Hansági Ágnes: A magyar prózahagyomány *iskolája*
- 68 Németh Zoltán: Posztmodern szövegalkotás Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében
- 82 Horváth Csaba: Egy nevelődési regény vége. A személyiségfejlődés paradigmájának visszavonása az *Iskola a határonban*
- 94 Bednancs Gábor: „tejsav vagy gyanta” A tapasztalás kommunikatív mozzanatai az *Iskola a határonban* – kitekintéssel a *Törlessre*
- 108 Tátrai Szilárd: Az *Iskola a határon* perspektivikussága – kognitív poétikai megközelítés
- 124 Palkó Gábor: Másodlagos megfigyelés és megértésdeficit az *[I]skolában*
- 152 Korda Eszter: Ottlik és a Péterek nemzedéke, avagy Balassa, Esterházy, Nádas és Lengyel az *Iskola határán*. Az Ottlik-poétika jegyei a kortárs regényekben
- 182 Mártonffy Marcell: „...valamivel jobb volt a pokolnál” Kultusz, nyelv és tapasztalat Ottlik művészetében
- 206 G. Merva Mária: A hattyúprémes, bordó házikabát. Gödöllő szerepe Ottlik életében
- 220 Papp Ágnes Klára: Város és határ, térkép és labirintus. Az *Iskola a határon* és a *Buda* közt végbemenő váltás térpoétikai megközelítésben
- 240 Wernitzer Julianna: ... a ... ami az *Iskola* és a határ között van
- 256 Sággy Miklós: Ottlik-adaptáció a kultusz jegyében.
Dömölky János: *Hajnali háztetők*
- 274 Varga Betti: Tudatos „hibák” Ottlik Géza *Hajnali háztetők* című kisregényében
- 300 Mészáros Márton: Ottlik és a rádió. A rádiójáték műfajproblémái
- 314 Vásári Melinda: Médiumok versengése. Kép, matematika, hang és nyelv(ek) Ottlik Géza *Buda* című művében
- 334 Hernádi Mária: Idősíkok és álomleírások a *Budában*
- 344 Névmutató
- 348 Képmelléklet

Ottlik-adaptáció a kultusz jegyében

Dömölky János:
*Hajnali háztetők*¹

/

Sághy Miklós

A *Hajnali háztetők* című filmet, melyet Dömölky János rendezett, 1987-ben mutatták be a Magyar Filmszemlén, s a korabeli kritikák tanúsága szerint meglehetősen csalódást okozott. Sőt, a javában tomboló Ottlik-kultusz kellős közepén inkább fanyalgást, mint bármiféle csodálatot váltott ki elemzőiből, akiket elmarasztaló véleményük megfogalmazásában az sem különösebben befolyásolt, hogy társ-forgatókönyvíróként maga az idős mester, Ottlik Géza jegyzi a művet.²

A film nyitójelenetében, még a főcím előtt egy fogadást látunk, melyet a párt rendez a Párizsba készülő Halász Péter tiszteletére (ti. Péter, a befutott festő Párizsban készül kiállítani) (Képmelléklet, 1. kép). A kézi kamerával rögzített, fekete-fehér jelenet, melynek bemutatása során a felvevőgép mechanikus berregését is halljuk, azt a hatást idézi elő, mintha a megfigyelt eseménysor egy dokumentarista eljárással készült, talált tekerics volna, amolyan kordokumentum az ötvenes évekből. Ez a technikai eljárás meglehetősen hangsúlyosan a történet háttérét adó korban igyekszik lehorgo-

1 A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

2 Az adaptáció létrejöttének körülményeiről és fogadtatásáról alapos és informatív összefoglalást olvashatunk Kelecsényi László *Az Ottlik-mozi* című írásában („Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem!”, szerk. SÁGHY Miklós, Savaria UP, Szombathely, 2009, 23–29.).

nyozni a később bemutatásra kerülő eseményeket. A filmkészítési technika mellett az ábrázolni szándékozott '50-es éveket idézheti még a gyanakvás légkör, mely a búcsúztatón résztvevő emberek gesztusaiból, egymást figyelő bizalmatlan tekintetükből olvasható ki. De korhorgonyként, szakszerűbben: referenciális horgonyként értelmezhető még ugyanebben a jelenetben például az is, hogy Nagy elvtárs teátrálisan, már-már ünnepélyesen fogyaszt el egy akkoriban krónikus hiánycikknek számító déli gyümölcsöt: egy banánt (Képmelléklet, 2. kép). S mivel a film alapját adó Ottlik-szövegben a Halász elvtársat búcsúztató eseménysor nem szerepel, felmerülhet az értelmezőben, hogy ennek a jelenetnek a beiktatása valójában a valóságreferenciák megerősítését, s így a történet világszerű olvasásának lehetőségét igyekszik elősegíteni.

Az első jelenet alapján megfogalmazott feltevésünket a film folytatása messzemenőig igazolja. A fekete-fehér expozíció után a film színesre vált, s egy olyan jelenetet ábrázol, melynek során Bébé a nagyon is hangsúlyosan jelen lévő, ötvenes éveket idéző „kordokumentumok” közt éppen hazafelé tart (Képmelléklet, 3. kép). A karakter háttéréül szolgáló városkép ugyanis hemzseg a korabeli jelmondatoktól – mintha valami állami ünnepre készülnének éppen –, s a diegetikus (vagyis a történeten belüli) zene is a bemutatott kor mozgalmi dalait és indulóit eleveníti fel.

Az '50-es évek gyanakvással teli, diktatórikus légkörét idézik a Bébé hazatérését kísérő apróbb események is. A lépcsőházba érve ugyanis a festőt megszólítja egy kisfiú, aki elmondja neki, hogy ma néhányunkat bevittek a térről, mindazonáltal megnyugtatta Bébét, hogy újabban már legalább nem pofoznak odabent. Ezt követően, míg Bébé a liftre vár, rosszat sejtve hátranéz, s sejtése igazolást nyer, hisz két titkosrendőr figyelő őt az utcáról, akik láthatóan Bébé leleplező tekintetétől sem jönnek különösebben zavarba (Képmelléklet, 4. kép). Alig néhány perc telik el a film történetéből, s máris a terror légkörének számtalan jelével találkozhat a néző.

A történet folytatásában Bébé a lifttel felmegy a legfelső szintre, s eközben érdekes változásoknak lehetünk a tanúi. A „földszinti világban” hallható mozgalmi indulókat ugyanis a különböző emeletekről behallatszódó operett és sanzon dallam-foszlányok váltják fel, legvégül pedig Bébé megérkezik tetőtéri lakásába, ahol fiatal vendége, bizonyos Ferike már komolyzenét hallgat. A film így a hangzás szintjén sugallja azt, hogy a festő megérkezett a művészet szentélyébe, fellegvárába, ahol Bébé és Márta él meglehetősen szoros szimbiózisban a szomszéd íróval, bizonyos Józsival, aki kedélyes iróniával osztozik a pár elefántcsonttorony-elvonultságában.

A kinti, diktatórikus világ terrorja azonban Bébé művészeti fellegvárába is betör, beszivárog, ezt sugallják a tetőtéri lakásban zajló események. Ennek első jele, amikor Ferikét arra biztatja a festő, hogy nyugodtan hangosítsa fel a komolyzenét, mire a kisfiú azt válaszolja, nem lehet, mert meghallják, és beviszik.

A kinti világ betörésének visszatérő jelei még a filmben a telefonhívások, melyek majd mindegyike a pártközpontból érkezik, s a festőt utasítják a haladéktalan munkára. Bébé ezeket a felszólításokat rendre elutasítja, Józsi, az író pedig még azt is kikéri magának, hogy elvtársnak szólítsák őt a telefonban, mondván: „elvtárs a maga öreganyja”. Ellenálló magatartásuk következményeként két ÁVH-st küldenek a lakására, hogy a megrendelt, Halász Pétert ábrázoló kép megfestésére kényszerítsék Bébét. Bébé azonban továbbra is ellenáll, s így a pártkatonák jobb híján maradnak. A kínos összecsúszás oly hosszúvá nyúlik, hogy az egyik ÁVH-snak óhatatlanul is toalettre kell mennie. Benyit a vécébe, ahol egy gúnyrajz díszíti a falat: Sztálin letolt nadrágban trónol az ülőkén, Rákosi pedig szolgálatkész a lehúzó markolja, hogy haladéktalanul öblíthessen, amint az szükségessé válik (Képmelléklet, 5. kép). Az ÁVH-s rendőr egy darabig nézi a gúnyrajzot, ám végül nem csinál ügyet a dologból. Sőt, a másik pártkatona még a meghibásodott vécé ülökét is kicseréli, mondván, őneki eredetileg ez a szakmája (víz- és gázszerelő), mire Józsi, az író sommásan megjegyzi, ebben a rendszerben senki sem azt csinálja, amire hivatott, hisz ő sem ír, és Bébé

sem fest már jó ideje. A kényszerű elhallgatás s munkaképtelenség okaként pedig egész nyilvánvalóan a diktatórikus rendszert, vagyis „ezeket” teszi felelőssé a történetbeli író, s vele együtt a film is.

A végéből nem lesz ügy, ellenben abból, hogy Bébé nyilvánosan csirkefogónak, dilettánsnak nevezi néhai barátját, Halász Pétert, annál inkább. E kijelentése miatt Bébét a Festőszakszervezetbe idézik, ahol rövid tárgyalás után kizárják a szövetségből, s makacssága, megalázkodásra képtelensége miatt súlyosabb retorziókat is kilátásba helyeznek. A súlyos retorzió felől Bébének nincsenek kétségei, így összecsomagol egy bőröndnyi ruhát, s Mártával, Józsival együtt várják éjszaka a lefüggönyözött Pobedát. Mert „ezek” mindig éjszaka jönnek, mondja az író, a legkisebb kételyt sem hagyva afelől a nézőben, hogy miért is virrasztanak telitömött bőrönddel a művészek. Végül aztán nem a ballonkabátosok csengetnek, hanem csak Lőcs elvtárs egy síró kisgyerekekkel a karján. Az elvtárs egyfelől közli, hogy elhagyta a felesége, másfelől tudatja velük, hogy Petár nem halt meg, ahogy a hírek azt korábban sugallták, hanem él, mégpedig nem is akárhogyan, hiszen saját festményei alatt egy kisebb vagyont csempészett ki a kommunista Magyarországról. Így végül Bébé megmenekül az elhurcoltatástól, hisz akit csirkefogónak nevezett, az most már hivatalosan, a párt véleménye szerint is csirkefogónak nyilvánítatik.

Talán ennyi példa elegendő is annak érzékeltetésére, hogy Dömölky János a filmes adaptáció során milyen irányba viszi el az eredeti művet. Ottlik Géza *Hajnali háztetők* című szövegében ugyanis messze nincsen ennyi utalás a kor politikai és társadalmi berendezkedésére vonatkozóan. Jóllehet a szövegben is szerepel Lőcs elvtárs, mint a kommunista párt reprezentánsa, s a kisregény narratívája szerint is ő rendeli meg a *Hajnali háztetők* című képet, viszont olyan mértékű befolyása a legkevésbé sincsen Bébé tevékenységére, mint a pártapparátusnak és Nagy elvtársnak a film által bemutatott történetben. A szöveg ábrázolt világában Lőcs elvtársnál magasabb rangú pártfunkcionárius nem is jelenik meg, míg a filmben ő is

csak egy csavar a diktatórikus apparátus hierarchikus gépezetében. Ugyanígy Halász Péter negyvenes évek végi solymásztelepre „menekülésének”, majd az ’50-es években újra kegyeltté válásának társadalmi hátterét, politikai okait sem firtatja különösképpen a kisregény. Ezzel szemben a Dömölky-filmben mintha éppen annak bemutatására esne a fő hangsúlyt, hogy milyen módon befolyásolja, esetleg némítja el a művészi tevékenységet az ötvenes évek kommunista diktatúrája, s hogy milyen válaszlépésekre kényszeríti ez a szigorú elnyomás a művészeket. A mindennapokat befolyásoló politikai kényszerek bemutatása mögött a filmben majdhogynem jelentéktelenné szürkül az a szerelmi négyyszög, ami a regénynek mégiscsak a fő történetszálát adja, jelesül Bébé, Adriani Alisz, Karácsonyi Lili és Halász Péter érzelmi viszonyainak részletes ábrázolása.

Valójában a *Hajnali háztetőkön* kívüli Ottlik-művekből átvett motívumok, történet-elemek is a vázolt törekvésnek a kiteljesítését szolgálják a filmben.

Márta – a *Buda* regényvilágából a Dömölky-alkotásba átkerült karakter – részben olyan, mintha Bébé élő lelkiismerete volna. A film története szerint például a háborút követően Bébéhez kerül a néhai nyilasok listája, melyet ő Mártának továbbít, hogy legépelje, s szükség esetén megtorlás céljára használni tudják. Márta azonban ezt a dokumentumot végül elégeti, s így megakadályozza, hogy bármilyen formában vér tapadjon Bébé kezéhez. Látható, a festő élettársa ez esetben is a művész élő lelkiismereteként visszatartja a tényleges forradalmi vagy véres társadalmi cselekvéstől Bébét. De nemcsak ebben a történetszálban, hanem majdnem minden megjelenésével egy-egy újabb politikai utalást hoz Márta az elbeszélésbe. Ő említi a politikai okokból bebörtönzött, éppen most szabaduló építész esetét, de ő az, aki fél szavakból is kitalálja, hogy hasonló sors vár Bébére is folytonos makacskodása, s a Festőszövetséggel való botrányos szakítása miatt. S nem utolsósorban a kitelepítés hajdani rémét is ő említi a feszült várakozás hosszúra nyúlt éjszakáján.³

3 Illetve egyszer, amikor Márta késve érkezik haza, Bébé amiatt aggódik, hogy esetleg

A *Próza* című kötetből adaptált jelenet, melynek során a *Nyugat* újraindítását indítványozzák a fiatal értelmiségiek, szintén konkrét politikai tartalmakkal terhelt. A kissé ironikus jelenet azt sugallja, hogy mennyire nincsen helye a tervezett folyóirat „szellemi Magyarországnak” abban a rendszerben, amit szovjet segédlettel a magyar kommunisták kiépíteni igyekeznek. A lelkes fiatalok előadását az új laptervről a tolmács képtelen lefordítani, egyre jobban belezavarodik az idegen szavak, mondatok áradatába – a javaslat előterjesztője túlzott lelkesedése okán nem veszi ezt észre –, s kínjában végül sírva fakad (Képmelléklet, 6. kép). A szovjet tiszt, akitől támogatást remélnek, kényszeredetten mosolyog, majd anélkül, hogy bármit is megértett volna abból, amit a lelkes, nyugatos fiatalok valójában akarnak, távozik.

Józsi, az író pedig – aki Szebek Miklósnak, a *Hamisjátékosok* és a *Hűség* című novellák hősének, valamint a *Hajnali háztetők* írás-metodológiai tanácsadójának alteregójaként is értelmezhető – Bébé és Márta mellett nemcsak a passzívan ellenálló művészi létforma megtestesítője a filmben, hanem bizonyos értelemben a rendező „szócsöveként” is funkcionál. Ő az a karakter, aki az ÁVH-s rendőrnek kifejti, hogy ebben a rendszerben senki sem azt csinálja, ami a hivatása; s hogy éppen így van ezzel a művész is, aki vagy hazugságra kényszerül vagy hallgatásra. S ő tart Bébé kiállításmegnyitóján hosszú és teátrális példabeszédet a klorofilról. A növények által termelt klorofil nélkül ugyanis, állítja, nincsen élet. Ám amikor egy erdőt ki akarnak vágni, a fák nem védekeznek a gyilkosok ellen, hanem rendületlenül termelik tovább az éltető klorofilt. „Mert az erdőnek nem célja, hogy megakadályozza az élet elpusztítását a földön” – indokolja állítását. „És nekünk sem”, teszi hozzá zárszavában, igencsak nyilvánvaló párhuzamot vonva így művész és a fák, művészi produktum és klorofil között.⁴

elvitte őt az ÁVH, mire Józsi megnyugtatja, hogy nem viszik már el olyan könnyen az embert. Azaz Márta alakja ismét egy politikai utalást hoz be a történetbe, mint majdnem mindannyiszor, amikor felbukkan.

4 De ehhez hasonló, a művészetet piederesztálra emelő példabeszéde Józsinak,

Az *Iskola a határon* című regényből pedig elsősorban nem történet-motívumokat emel át a rendező a *Hajnali háztetők* című filmbe, hanem sokkal inkább az egész regény szellemi mondanivalóját igyekszik mozgóképi alkotásába adaptálni. Egy meglehetősen hosszú monológban a filmbeli Bébé visszaemlékszik a katonaiskolára, melynek falai közt Halász Péterrel együtt voltak diákok. Noha ez a motívum érintőlegesen kétségtelenül a *Hajnali háztetők* című szövegben is megtalálható, ám a filmben Bébé már a közösen átélt élmény életre nevelő *következményeit* is hosszasan ecseteli, amiről a kisregényben egyáltalán nincsen szó. Annál inkább az *Iskola a határon*ban, melynek története lényegében a Lukács uszodai következmények felől indul el a múltbeli előzmények irányába. „A katonaiskolában egy gazdag állam fegyencei voltunk” – mondja a filmbeli Bébé a múlton merengve, majd így folytatja megkezdett gondolatát – „ott tanultam meg a zsarnokság gyűlöletét, az élet ocsmányságát és csodálatosságát. Az embereknek meg a magam természetének vad gonoszságát és szelid jóságát. Az elnyomás ellenállásra nevelt. A parancsszó külön véleményre. Magányra. Észre kellett vennünk, hogy csak a képzelet szabad. Hogy a gondolataink és az érzéseink függetlenek, így érlelődött bennünk az egyéniség végső menedéke.” Hosszan előadott gondolatainak végére már már kilépve a fikcióból a kamerába néz Bébé, mintha egyenesen a nézőknek címezne idézett szavait (Képmelléklet, 7. kép). A „zsarnokság gyűlöletét”, a passzív, szellemi ellenállást tehát az iskolában tanulta Bébé, amit láthatóan a kommunista diktatúrában is alkalmaz.⁵ Vagyis a filmbeli festő, s így maga a film is, a katonais-

amikor a macskák megszelídítésének feltételeiről értekezik az egyik ÁVH-s tisztnek. E monológjában elmondja, hogy a macskákat csak nagy türelemmel, szeretettel és autonómiájuk megőrzésével lehet megszelídíteni; s ekképpen, véleményem szerint, azt kívánja sugallni, hogy a művészekkel hasonló tapintattal kellene bánnia a mindenkori hatalomnak.

5 Ám ez nem az *Iskola a határon*-beli Bébé önértelmezése, hiszen ő a katonaiskola utáni éveket bizonyos szempontból „nyári nagyvakációnak” tekinti, és ez az általánosabb tapasztalat eredményezi a „szabadság enyhén mámoros” érzését 1957-ben a Lukács uszodában. Mindez egy évvel az '56-os forradalom leverése után történik, amikor a szó szoros értelmében vett *szabadság* tapasztalata a legkevésbé sem jellemző Magyarországon.

kola tanulságait meglehetősen egyértelműen a kommunista diktatúra elleni passzív ellenállásként fordítja le, azaz az ötvenes évek viszonyai közt aktualizálja a katonaiskola elnyomó dresszúráját, rendszerét, valamint: azokat a magatartásformákat, melyeket ott alakítottak ki Medve, Szeredy és Bébé emberségük, s lelki épségük megőrzésének céljából.

Az eddigiekben elmondottak tanúságait összefoglalva megállapítható, hogy Dömölky János *Hajnali háztetők* című adaptációjában a következő tendenciák figyelhetők meg. Először is a kisregény szerelmi történetét nagyon feltűnően és szembeötlően háttérbe szorítja a társadalomrajz, a korabeli politikai szituáció bemutatása. Ezzel összefüggésben a művészi, passzív ellenállás formáinak ábrázolása nagy hangsúlyt kap a filmben, amit meglehetősen didaktikus módon az is látványosan kifejez, hogy Bébé és Józsi, a művészek a város felett magasan laknak, mely magasság ez esetben azt a szellemi magaslatot is jelenti, melyet a festő és az író képvisel a „lenti” (pártállami) világgal szemben.⁶ Másodsorban a regényben Bébé, a narrátor meglehetősen testetlen karakter. Jóllehet megtudjuk róla, hogy szerelmes volt Aliszba, valamint, hogy Petárral járt egy iskolába, ám ennél többet (élnek-e még a szülei, miképpen élte túl a háborút stb.) alig árul el magáról. Ezzel szemben a filmben Bébé társadalmi helyzetének, környezetének ábrázolása meglehetősen kidolgozott, sőt, Márta szerepeltetésével még az Aliszhoz fűződő plátói szerelmén túl is sok mindent megtudunk a festő érzelmi, párkapcsolati viszonyairól. Harmadsorban pedig, jóllehet a film nem az *Iskola a határon* című regény történetét adaptálja, annak szellemét, mégiscsak igyekszik megjeleníteni a mozgóképi alkotásban. Az elnyomó rendszer ellenében megőrzött integritás, a belső szabadság, a rendíthetetlen magatartás, mind-mind a katonaiskola éve alatt megszerzett tulajdonságok. E karakterjegyek Ottlik Géza műveiben gyakran a művészi létformával párosulnak,

6 A film egyik jelenetében ironikus utalás is történik a „szellemi magaslatokra”, nevezetesen, amikor az egyik pártfunkcionárius megjegyzi: „Both maga a fellegekben jár”, mire Bébé keserű iróniával: „csak azt tudnám, ő honnét tudta.”

s ez a szóban forgó filmben sincsen másképpen. Negyedsorban elmondható még, hogy a Dömölky-film bizonyos értelemben Ottlik Géza élettörténetét is adaptálja, vagy legalábbis azt a passzív ellenállást, mely az írot köztudomásúan arra készítette például, hogy ne lépjen be a Magyar Írószövetségbe, s amely mozzanat a kényszerű és önkéntes „hallgatásokkal” együtt nem kis hangsúlyt kapott az író személye körül kialakult kultusz létrejöttekor.⁷ A filmbeli művész, Bébé jóllehet tagja a festők szövetségének, ám hajlíthatatlan és megalkuvást nem tűrő viselkedése azt eredményezi, hogy kizárják a nevezett szervezetből, sőt, komolyabb retorziót is kilátásba helyeznek őszinte, kéretlen véleménye, s makacs ellenállásának következményeként.

Az imént vázolt adaptációs elvek összefoglalóan azt sugallják számomra, hogy Dömölky János a 80-as évek végén tetőző Ottlik-kultusz elvárásait kielégítve és figyelembe véve adaptálta a *Hajnali háztetők* című kisregényt. Mire alapozom ezt az állítástomat?

Az Ottlik-kultusz középpontjában az életmű szempontjából elsősorban az *Iskola a határon* című regény áll, mely a kezdeti, nem túl lelkes fogadtatás után a hetvenes évek végén jelentkező író és kritikus nemzedék fontos, s megkerülhetetlen hivatkozási pontjává vált. A regény felértékelődésének több oka volt. Mindenekelőtt az *Iskola* világszerű olvasata nagyon könnyen az aktuálisan fennálló társadalmi rend viszonyaira volt vonatkoztatható. Eszerint a katonaiskola elnyomó struktúrája megfeleltethető a Kádár-rendszernek, s a főszereplők példaértékű viselkedése pedig mintát adhat az emberi tartás megőrzésére az elnyomó, diktatórikus erők szorításában. A '80-as években születő regény-értelmezéseknek kulcsfogalmi tehát a „szabadság” és a „megőrzés”. Csupán néhány ismertebb példa a szóban forgó időszak interpretációi közül. Balassa Péter például – nem kis elra-

7 A művészi szövetséghez való viszonyán kívül a filmben megjelenik a kitelepítés lehetőségének motivuma, mely tudvalevő (Szántó Piroska naplójából például), hogy valós fenyegetést jelentett Ottlik Géza és Debreczeni Gyöngyi számára (Vö. SZÁNTÓ PIROSKA *Akt* című kötetének *A Bűvös Vadász* című fejezetével [Európa, Budapest, 1994.]

gadtatással – ekképpen beszél Ottlik műveiről, ezen belül is első sorban az *Iskola a határon* értékeiről: „Ottlik prózája szabad és csillogós ég alatt, olykor hófödte mezőkön terül el.” Ezt a hatást pedig – így folytatja Balassa – „egy talányos – nem egyértelműen pokoli – kálváriára következő belső szabadság, az idővel, a testtel, a mozgással gazdálkodás szabadsága árasztja.”⁸ Vagy más helyütt (a *Próza* című kötetet is értelmezésének horizontjába vonva) így ír Balassa: „A magyar irodalomnak, ennek a sokszor fenyegetettségében szent irodalomnak az elsüllyedt kontinense merül fel hirtelen, tüne-ményszerűen e könyv lapjain, a végső hűség Atlantisza, akárcsak egy tudott, de elfeledett látomás, mely természetesen mindennél realisabb.”⁹ Nemeskürty István szintén Ottlik műveinek szabadságra nevelő hatását tartja kiemelkedően fontosnak: „Ottlik Géza prózájának titka, hogy az olvasó részt vesz egy erkölcsi és esztétikai rendteremtés felszabadító örömet adó folyamatában. Szabaddá válik.”¹⁰ Kis Pintér Imre véleménye szerint az *Iskola* „nem csupán szenvedéstörténet, hanem üdvtan is, jó hír, evangélium.”¹¹ Az irodalmárok, a „hivatásos” elemzők mellett elragadtatott csodálatukkal az írók is nagymértékben hozzájárultak az Ottlik-kultusz építéséhez. Lengyel Péter például úgy véli: Ottlik fő műve megmutatja, „hogyan lehet megállni, ha reng a föld; hogyan lehet mégis élni, lélegezni.”¹² Györe Balázs pedig azt írja, az Ottlik-jelenség lényege, hogy „Nem enged valamit elpusztulni. Tart. Áll. Tartást kap a gerincem tőle.”¹³ Esterházy Péter szintén a legnagyobb tisztelettel szól a „mesterről” és munkásságáról: „az *Iskola a határon*t már nem is regényként olvassuk, hanem olyan cinkos szeretettel, mintha... –

8 BALASSA Péter, *Ottlik és a hó. Egy motívum története Ottlik Géza művészetében = Ottlik Emlékkönyv*, szerk. HAY János – KELECSÉNYI László, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 167.

9 BALASSA Péter, *Íme a próza = Éjszakai hajózás. In memoriam Ottlik Géza*, szerk. HORNYIK Miklós, Nap, Budapest, 2006, 223.

10 NEMESKÜRTY István, *A lélek helyes tartása az íráshoz = Éjszakai hajózás*, 232.

11 KIS PINTÉR Imre, *Lenni, de látni is a létezés = Éjszakai hajózás*, 134.

12 LENGYEL Péter, *Adósság = Ottlik*, 222. Vö. még: „Az Ottlik-mű – regény és novella – munkál benned mindvégig, és amikor már évek óta nem vették a kezébe, akkor egyszerre csak észreveszed, hogy tanultál tőle, újat, még mindig. Megváltoztatta az életed. Megváltoztatja folyamatosan.” *Uo.*, 238.

13 GYÖRE Balázs, *A 91-esen nyugodtan elalhatok = Ottlik*, 193.

most nem találok jó hasonlatot ide. Ezért, hogy úgy ragaszkodunk őhozzá, mintha egyszerre volna gyóntató atyánk meg egy prima donna, világprímuszám!”¹⁴

A szóban forgó kultusz kétségtelenül egy komplex szövedék, mely meglehetősen sok motívumból, komponensből tevődik össze. De talán nem szükséges további példák és idézetek hosszú listájának elősorolása ahhoz, hogy megkockáztassam az állítást, miszerint az Ottlik-kultusz centrumában – legalábbis a rendszerváltásig – mégiscsak az *Iskola a határon* erkölcsi tanítása állt, mely tanítás megmutatta, hogyan őrizzük meg magunkat, emberségünket az elnyomó és lélektelenítő rendszerek szorításában. Még konkrétan: életreceptet kínált arra, hogy miképpen éljük túl a Kádár-rendszert, s hogyan bírjuk ki addig, míg „véget ér a sár korszaka”.¹⁵ Ehhez járult még magának az írónak az állhatatos – vagy ahogy Radnóti Sándor nevezi: – „intranszignens” magatartása, becsületes helytállása, mely olyan cselekedetekben nyilvánult meg, mint például, hogy nem lépett be ’57-ben az írószövetségbe, vagy hogy a második világháború idején Vas Istvánt bújtatta a lakásában. Ezek a szép sorban kitudódó ottliki cselekedetek kétségtelenül tovább építették a művek és az író kultuszát. Sőt, a kultikus megközelítés sodrában még az is érdemmé vált, hogy Ottlik oly ritkán publikált. Balassa Péter a hallgatást mint a passzív, írói ellenállás egyik formáját olvassa ki 1980-ban a soványka, nehezen gyarapodó életműből: „ebben az önszabotázsnak tűnő publikációs fukarkodásban mélyebb megfontolás és megfontoltság is rejtőzik: ama sértetlen szerkezet megőrzése, ama ellenálló képesség fenntartása, ama szögleté, egyszemélyesen, ami egyúttal »létünk végső szerkezete« (és nem csak a végsők) elleni közönyös, ám a szeretet határait el nem kerülő hallgatag *protestálás* feltétele.”¹⁶

14 ESTERHÁZY Péter, *Zakóink legtitkosabb szerkezete = Ottlik*, 184.

15 Balassa Péter *Iskola a határon* értelmezésének retorikája egészen nyíltan használja a regény motívikáját az aktuális korhelyzet leírására: „Véget ért a sár korszaka.« Hiszen Ottlik és a hó: mindig voltak, vannak. Fehéren, rejtélyes világossággal, szikrázó keményen. Ebbe a hóba beleharapni, ha bátor áhítat nélkül nem is igen lehet, de: kell.» (*Ottlik és a hó*, 174.)

16 BALASSA Péter, *Íme a próza*, 230.

És hiába figyelmeztet Tandori Dezső *Egy húszéves regény* című '79-es írásában, hogy az *Iskola* sokkal több, mint viselkedéstankönyv, „gerincnemesítő tanfolyám, derékséghódex”, holmi „házipatika” és „balzsamos táská”, s igyekszik a szöveg líraiságára, retorikusságára irányítani a figyelmet,¹⁷ vagy hiába mentegetőzik Esterházy Péter egy interjúban, hogy nem csak azért tekinti nagy írónak Ottlikot, mert ő egy „tisztességes ember, aki nem lép be az Írószövetségbe”, s hangsúlyozza a „mester” nagy nyelvész voltát, hiszen a retorikai s prózapoétikai érvek mégiscsak háttérbe szorultak az intranzigens író és a lélek nemesítő regény mögött a '80-as évek kultusz-építése, Ottlik-értelmezése során.¹⁸

E vonatkozásban nagyon árulkodó Esterházy Péter *Zakóink legitkosabb szerkezete* című, 1987-ben (vagyis a szóban forgó film bemutatásával egy évben!) született szövege, melyben mindösszesen két sorból áll *A szaktanulmány* rész, s az azt követő több oldalas írásmű lényegében nem tesz mást, mint az író meg nem alkuvásáról, rendíthetetlen jelleméről, tartásáról, és persze metaforikusan Ottlik tweed zakóiról mint a polgári világ és erkölcs jelölőiről értekezik, annak viselőjét pedig a letűnt erkölcsi világrend (szellemi Magyarország) rendíthetetlen és hűséges őrzőjeként köszönti.¹⁹

Talán ennyi momentumot is elég felidézni a nyolcvanas évek Ottlik-értelmezéseiből, hogy lássuk, Dömölky Jánost milyen szempontok vezérlik, befolyásolják, amikor a *Hajnali háztetők* tanulmányozásához és adaptálásához hozzáfér. Hiszen a szóban forgó film az Ottlik-kultusz majd minden elemét magában foglalja. Bébé a mozgókép

17 TANDORI Dezső, *Egy húszéves regény = Ottlik*, 107–108. Vö. még: „Ez a könyv, észre kell venni végre, nem holmi »házipatika« és balzsamos táská, hanem a modern próza játszmájának egyik csendes húzása, melyre még néhány művet építve Ottlik bizonyossággal példázhatná a bensőséges ábrázolás könyörtelen eredményeit.” *Uo.*, 120.

18 TAKÁTS József, „Hát miért olyan fontos nekünk ez az ember?”. *Beszélgetés Esterházy Péterrel = Az Elbeszélés nehézségei. Ottlik-olvasókönyv*, szerk. KELECSÉNYI László, Holnap, Budapest, 2001, 356.

19 Esterházyinak ebből az írásművéből is kiolvasható, hogy milyen nagy szerepet játszik a nyolcvanas évek Ottlik-értelmezésében a *megőrzés*, az *átmentés* gondolata, mely egyszerre jelenti/jelentheti a *Nyugat* folyóirat szellemi hagyományának továbbörökítését (mint amiképpen erről maga Ottlik is többször ír), valamint a kommunista államrend idején a polgári erkölcs és életforma konzerválását, megőrzését és egyúttal átmentését arra az időre, amikor a pártállam hatalma összeomlik, s „véget ér a sár korszaka”.

története szerint hajthatatlan, állhatatos karakter, aki a Festőszövegséggel szakít, mert – amiképpen a történetben fogalmaznak – „nem hajlandó rosszul dicsérni a szabadságot”. A mindenkori elnyomásrendszer körülményei közt kivívott szellemi, belső szabadság motívumai is megfigyelhetők a Dömölky-filmben, hiszen a főszereplők (Bébé, Márta, Józsi) viselkedésükkel, zenei ízlésükkel, és egyáltalán lakásuk polgári miliójével is a kommunista társadalom mindennapjaitól tartanak jókora távolságot. Fontos szempont még, hogy intellektuális különállásuk művészi létformával párosul, amiképpen például ez az *Iskola* főszereplőinél is megfigyelhető, hiszen annak története szerint Bébé festőnek, Medve pedig írónak készül.²⁰ A filmben megjelenő művészi fellegvár, tetőtér ugyanakkor nem csupán fizikai menedék a főszereplők számára, hanem a szellemi Magyarország esztétikai örökségének is az egyik utolsó védőbástyája.²¹ Mint arra korábban már utaltam, a szellemi Magyarország gondolata nyíltan megjelenik a filmben, mégpedig abban a jelenetben, melynek során a fiatal írók (Bébével együtt) az orosz tisztnek előterjesztik a *Nyugat* hagyományát követő új lap tervét. Sőt, amikor az egyik hivatalnok megkérdezi a fiatalokat, hogy végül is hol van a ti szellemi Magyarországotok, akkor az egyikük azt válaszolja, hogy ők azt a másik Magyarországot értik alatta, „mely sértetlen és ép maradt mindmáig”. Ezt őrzik tehát a filmben a művészek, akár csak Ottlik „intranszigenens” magatartásával a *Nyugat* hagyományát a pártállam diktatórikus körülményei között. *Fellegvár, szellemi különállás, meg nem alkuvó művészi létforma, megőrzés* az Ottlik-kultusz hívószavai, melyek különböző történetelemekként mind-mind

20 Vagy amiképpen Tandori fogalmaz az említett szereplőkkel kapcsolatban: „nekik kettőjüknek az *iskola* ugyanolyan korai foglalkozási ártalom volt, amilyenben minden, hozzájuk hasonló [művész] alkatnak részesülnie kell.” (TANDORI, *I. m.*, 118.) Vagyis az ellenállás, a személyiség szuverenitásának megőrzése Ottlik műveiben gyakorta együtt jár az alkotó művészi létformával. „A művészet, az alkotó tevékenység – fogalmaz Rónay László *Kegyelemtan* című írásában – olyan fellegvár képzetét kelti a regényben [ti. az *Iskola a határonban*], ahová művelői visszahúzódhatnak az ellenséges támadások elől.” RÓNAY László, *Kegyelemtan = Ottlik*, 266.

21 Vö. OTTLIK Géza, *Huszonöt év magyar irodalmáról (1945–47)* = Uő., *Próza*, Magvető, Budapest, é. n., 125.

szerepelnek a Dömölky-filmekben. Egyszóval a *Hajnali háztetők* filmváltozatának létrejöttét nagymértékben befolyásolta a kultusz, mely az adaptáció kontextusát adja és a korabeli Ottlik-értést jelentősen meghatározta.

Milyen összefüggésrendszerben lehetnek fontosak az imént összegzett értelmezői meglátások?

Mindenekelőtt az eddigiekben megfogalmazottak konklúziójának adaptációelméleti vonatkozására térnék ki röviden. A szövegek és filmek kölcsönviszonyát vizsgáló irodalmi adaptációelméletben ugyanis nagyon kevés szó esik az irodalmi kultusz esetleges befolyásáról a megfilmesítés gyakorlatában. Gyakoriak a narratív vagy motivikus összehasonlítások, illetve az olyan komparatív elemzések, melyek egy-egy elméleti probléma párhuzamos vizsgálatát hajtják végre szöveg és mozgókép együttes elemzésekor. Ám jóval ritkábbak azok a vizsgálatok, melyek a befogadás-történeti horizontot, vagy még inkább az adaptáció alapját adó irodalmi mű és írója körül kialakult kultuszt is számításba veszik az interpretáció során. Reményeim szerint a fenti elemzéssel – melynek során megmutattam, milyen jelentős mértékben az Ottlik-kultusz hatása alatt és „kényszerítő” útmutatásai szerint született a *Hajnali háztetők* című kisregény filmváltozata – éppen ennek az adaptációelméleti szempontoknak a fontosságára sikerült ráirányítanom a figyelmet.

A fenti elemzés adaptációelméleti következménye mellett ugyanakkor hasznos lehet még, hogy az Ottlik-életmű egy újabb (s igencsak jogos) nézőpontú értelmezéséhez is szempontokat képes szolgáltatni. György Péter nemrégiben megjelent *Apám helyett* című könyvében ugyanis azt állítja, hogy az *Iskola a határon* és a *Hajnali háztetők* című regények nem eléggé forradalmiak, egészen pontosan: nem a „lázáadás” regényei, és hogy Ottlik Géza műveiből az tetszik ki, hogy az író – metaforikusan szólva – elegánsan elfordította a fejét a körülötte zajló korabeli szörnyűségektől, társadalmi jelenségektől. Ottlik „mintha kívül és felette állt volna azon a politikai valóságon” – írja György –, „amely azoknak az éveknek [ti. 1944-től '59-ig] minden egyes napját

kíméletlenül megformálta. Mintha nem lett volna írósztrájk, s nem lettek volna, akik megtörték azt, mintha nem lett volna jó néhány író, és nem lettek volna más ártatlanok százai a börtönökben, mintha nem lett volna forradalom, mintha nem lett volna ellenforradalom [...] Hasonlóan járt el ahhoz, mint amit a *Próza* című kötet 1947-ben, Rómában játszódó jelenetében megírt később. Egyszerűen elfordította a fejét.”²² Kétségtelenül György Péter állítását igazolhatja az *Iskola a határon* című regény azon szakasza, mely Medve naplóbejegyzését idézi: „miként a matt-fenyegetés ellen sem lehet úgy védekezni, hogy felborítjuk a sakktáblát, az igazság nehézágyúit sem lehet bevonzolni olyan törékeny szerkezetekbe, amilyenek az emberi társadalmak.”²³ De ugyanígy a radikális forradalmi tettek határozott elutasítását javasolja, s a „csuklózás” bojkottjának allegóriáján keresztül a katonaiskola kényszereinek és a világ terroreseményeinek (háborúk, világorradalmak) kedélyes ignorálását sugallja az alábbi szakasz is: „azóta soha nem érzek pánikot sűrű ködökben, általános zűrzavarban, világfelfordulások idején, bombázott, sötét városokban és vesztett háborúkban, hanem csak zsebre vágom a kezem, és nyugodtan ácsorgok egy helyben, az egekből alábocsátott ólomfüggönyök alatt. Ezt is tudni kell, mert Szeredyvel például nemegyszer ezzel a kitanult, ősi nyugalommal és belső elégedettséggel eregettük el fülünk mellett a hatalmasok ködbe kiabált, fejvesztett vezényszavait.”²⁴ Az idézett részlet a katonaiskolában kivívott szabadságot, függetlenséget valóban passzivitásként, „zsebre rakott kezű” ácsorgásként ábrázolja, mutatja be.

Az imént vázoltak s az azt megelőzőek alapján úgy tűnhet, hogy ellentmondás feszül György Péter gondolatai, valamint a kultusz, s ezzel egyidejűleg a Dömölky-film Ottlik-képe között. Hiszen míg a kultikus értelmezés a szóban forgó adaptációt is beleértve életreceptként, orvosságos könyvként, becsületkódexként tekint az *Iskolára*, mely a kádári valóságban a túlélést segíti,²⁵ addig György Péter azt

22 GyÖRGY Péter, *Apám helyett*, Magvető, Budapest, 2011, 53.

23 ОТЛИК Géza, *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, é. n., 246.

24 *Uo.*, 213.

25 Vö. „Az Iskola a határon szigorú és következetes erkölcsi szemléletével segíti a valóságban való tájékozódásunkat.” RÓNAV, *I. m.*, 271. (Kiemelés – S. M.)

állítja, hogy Ottlik művei valójában elfordulnak a (társadalmi) valóságtól, s így azok nem olvashatók referenciálisan, a kádári (vagy általában: az államszocialista) valóságra vonatkoztathatóan. Az ellentmondás kérdéssé alakítva a következőképpen hangozhatna: hogyan segíthetik a (kádári vagy bármilyen) valóságban tájékozódásunkat azok az irodalmi művek, melyek a valóságtól „elfordítják a fejüket”?

A felmerült probléma vizsgálata széles körű elemzést igényel, amit egy másik dolgozatomban fogok végrehajtani. Jelen munkában csupán arra vállalkoznék, hogy a vizsgált adaptációs viszony szempontjából tekintsek az imént vázolt ellentmondásra.

A Dömölky-film ugyanis szépen mutatja, hogy a nem-politizálás, a szabadság hamis dicséretének elutasítása már önmagában is *politikai tettnek* számított a '80-as évek kontextusában. A szóban forgó adaptáció az „elfordulás”, a „zsebre tett kezű passzivitás” *politikai vonatkozásaira* mutat rá, egyszóval arra, hogy milyen értelemben számítottak, számíthattak az Ottlik-regényekben leírt szabadságkereső magatartásformák „lázádnak” a '80-as években. A *lázádnak* kifejezést azért használom idézőjelek közt, mert arról nincsen szó, hogy akár a filmbeli Bébé, akár Ottlik Géza, akinek élettörténete is adaptálódik a film elbeszélésébe, börtönbe került volna lázító, rendszerellenes magatartása miatt. Az ottliki forradalmiság (lázádnak) a film tanúsága szerint ugyanis olyan értelmezés eredményeként áll elő, mely a kultusz nagyítólencséjének segítségével jelzésszerű kor-utalásokat, motívumokat emel ki s nagyít fel az *Iskola a határon* és a *Hajnali háztetők* című regényekből, s ezeket ötvözi az írói életrajzzal, Ottlik intranzigens magatartásáról szóló történetekkel. Noha 1987-ben a Kádár-rendszer már erősen recsegett-ropogott, annak a jelenetnek azért mégiscsak nagy, sőt hátborzongató – s ebben az értelemben: *lázádnak* – hatása lehetett a korabeli befogadókra, melynek során a Bébét alakító Cserhalmi György a kamerába néz, s így mintegy a nézőtérén ülő embereknek mondja a zsarnokság mindenkori természetéről szóló – fentebb már említett – filozófiai gondolatait. (A 2000-es évek horizontjából ez a filmnyelvi megoldás persze igencsak didaktikusnak s teátrá-

lisnak hat.) Mindemellett a filmbeli Bébé nyíltan (verbálisan, tettben stb.) ellenáll a rendszer nyomásának, kényszerítő erejének. A magyar valóságból történő *tényleges* kilépést választó Halász Petárral szemben nem hajlandó a párt megrendelésére „legyártani” egy képet, és ezen tettei következményeként a „napokat kíméletlenül megformáló” társadalmi kényszerek és a „politikai valóság” erős szorításában találja magát. Az elhurcoltatását, amiképpen korábban a kitelepítést is csak a véletlen folytán ússza meg, emberi és művészi egzisztenciáját folyamatosan veszélyezteti az aktuális „politikai valóság”. Ebben az értelemben meglehetősen része és részese annak a társadalmi valóságnak, mely körülveszi, s a szándékolt szellemi, művészi kívül- és felülállása – a film tanúsága szerint legalábbis –, nem oly egyszerű és problémamentes, vagy ha tetszik, *idilli*, mint amilyennek az a (lelki) állapot tetszik, melybe végül az *Iskola a határon* című regény szereplői külső s belső harcukat megvívva tulajdonképpen megérkeznak. A Dömölky-film tehát meglehetősen szimptomatikusan mutatja, hogy milyen módon válhatott „forradalmivá”, „lázadóvá” a '80-as években Ottlik kívülállás és felülemelkedés esztétikája, mely az adaptáció szerint se *tényleges* kívülállást, se *tényleges* felülemelkedést nem jelent. Mindazonáltal az kétségtelenül végiggondolásra érdemes, hogy miképpen viszonyul ehhez az ottliki esztétikához, „forradalmi” elhatárolódáshoz a '90-es évek szövegirodalmának a társadalmi valóságtól távolságot tartó ars poétikája.

Fontos szempont még a Dömölky-adaptáció vonatkozásában, hogy Márta karaktere a *Buda* című regény világából kerül át a film történetébe. A nevezett regény ugyanis, mely már a magyarországi rendszerváltás után jelent meg (!) – s egyúttal az Ottlik értelmezésbe is új szempontokat hozott –, nagyon tömören fogalmazva, a „zsebre tett kezű passzivitás” és a „szellemi Magyarország” megőrzésének a lehetetlenségével vet számot. Hiszen a *Buda* történetében az *Iskola* főszereplői már nyíltan belekeverednek a politikai, társadalmi valóságba (mint például Medve, Julcsi és részben Bébé, Márta az '56-os forradalom véres eseményeibe), s ez bizonyos érte-

lemben a társadalmi és fizikai valóság „ingoványába” merülésüket is előidézi, elősegíti. Mert hiába hitte Bébé és Márta, hogy „diadalmasan áttangóznak” majd – mintegy „az emberek feje fölött” – az életen, hisz a valóság (melybe a politikai valóság is beletartozik, a testi valóság mellett (vö. „urológiai incidensek”)) minduntalan lehúzza, kijózanítja őket. Éppen úgy, mint a Dömölky-film művész főszereplőit, akik csak hajszál híján menekülnek meg újra és újra a politikai realitás szorításából. A szóban forgó alkotás ezzel a megoldásával nem csupán az *Iskola a határon* szellemiségét adaptálja, hanem részben a *Buda* „kijózanító”, és a művészeket a fizikai, társadalmi valósággal szembesítő világszemléletét is. A sors iróniája, hogy az utóbbi regény a '90-es évek elején jelent meg, abban az időszakban, amikor a magyar társadalomnak is szembe kellett néznie a folyamattal, melynek során – Ottlikkal szólva – a „minden megvan” (mármint az erkölcs, a becsület, a bajtársiasság stb., csupán le kell porolni őket) reményét felszámolja – legalábbis egy időre – a „semmi sincsen sehogyan” szomorú s kiábrándító tapasztalata.²⁶

26 Vö. „a szocializmus negyven éve alatt jószerivel teljesen elfelejtettük, hogy tulajdonképpen hogyan is kellene viselkednünk egymással, és hiába hitegettük magunkat azzal, hogy egy túlsúfolt, titkos szobában még mindig minden megvan”. SZILASI László, *Anakin* = Maribor 2012. <http://82.149.22.226/~mobcinamb/index.php?ptype=8&menu=0&id=220&Pid=409&echosub=1>

Ottlik-adaptáció a kultusz jegyében

Dömölky János: *Hajnali háztetők*

/

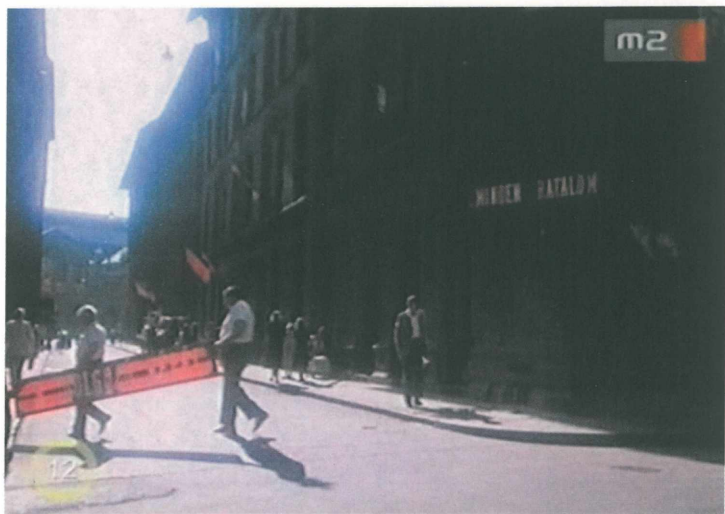
Sághy Miklós



1. kép



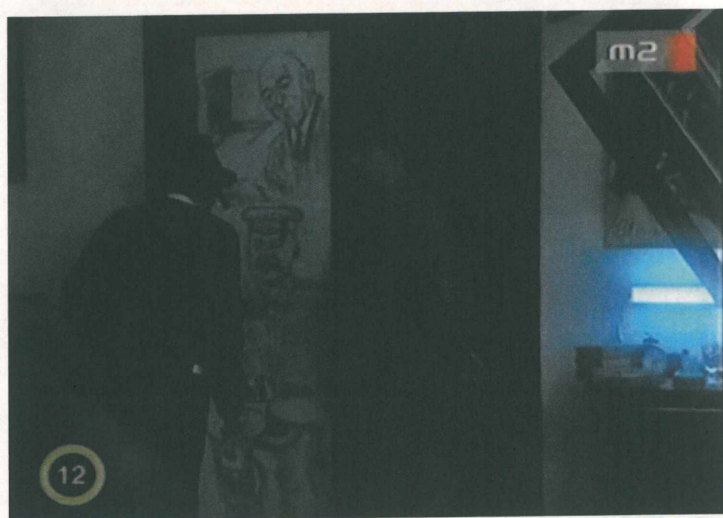
2. kép



3. kép



4. kép



5. kép



6. kép



7. kép