

Kelecsényi László

## Miből lehet felépíteni egy történetet?

### ■ Nincsen semmi baj.

Ez a jelentéktelennek tetsző mondat minden második játékfilmben legalább egyszer elhangzik. Főként az amerikai filmipar termékeiben, melyekben tökélyre fejlesztett világszemlélet épül a „mindig mosolyogj!” elvére. Nincsen semmi baj. Ezt mondják a kisfiúnak, aki a játszótéren elesett, beütötte a térdét, fáj neki, és éppen bömböl. Ám ugyanezt mondják, kiáltják, üzenik, ha ellenség támad a városra, tornádó söpör végig a településen, világszerte közeledik idegen civilizáció küldöttei által.

Egyáltalán: nincsen semmi baj, amikor pedig éppen baj van, kis baj, nagy baj vagy nagyon nagy baj.

Tapasztalt, sikeres filmrendező nem tud belefogni a következő művébe (*Nyolc és fél*). Egy szerencsétlen munkanélkülinek ellopják a kerékpárját, amivel állást vállalna (*Biciklitolvajok*). Jobb sorsra méltó divatfotósra rá kell jönnie, hogy tevékenysége képes ugyan a fizikai valóság rögzítésére, de értelmes beavatkozásra már nem (*Nagyítás*). Boldogtalannak látszó fiatalasszony szembe-sül saját szexualitása igazi természetével, rájőve, hogy tudatos énje nem uralhatja öntudatlan énjét (*A nap szépe*).

Éppen hogy bajok vannak, az esetek többségében nagy-nagy bajok, amelyek nem is oldódnak meg a történet végére, legfeljebb felismerhetőek, és valamiképp kezelhetőek lesznek. A fentebb idézett filmekben nem is mondják sehol, hogy nincsen semmi baj. Ezekben az alkotásokban a hősök – mert végül is azokká válnak – szembenéznek a bajokkal, s ha nem tudják megoldani, inkább elvesznek benne, lesüllyednek hozzá, ám mégis ezáltal emelkednek föl. Egy világos pillanatban tisztán látják magukat, amit vagy elfogadnak vagy belepusztulnak. Nincsen számukra szabványrecept a „nincsen semmi baj” egyenboldogságára.

Jól működő történeteket a kizökkent világhállapotra – legyen az akár csak egyetlen személy fizikai baja vagy lelkiállapota – lehet felépíteni. A kollízió fogalma a geológiában a Föld külső, szilárd réteglemezeinek ütközését jelenti,

amely rendre földrengésekhez vezet. A kollízió fogalma az esztétikában meghatározott személyek vagy ellentétes erők összeütközésére utal, amely főként drámai (nem csupán színpadi) cselekmény kibontakozásához vezethet.

Forster szerint minden történet két alapszituációra vezethető vissza. (Idézi Alexander Steele: *Kezdd írók kézikönyve*. Alexandra, 2010, 86. old.)

1. Valaki útra kel.
2. Idegen érkezik a városba.

Bár a történetmondás „alapszituációit” illetően egyéb elképzelések is születtek (lásd Borges, Propp vagy épp Hankiss Elemér és mások kapcsolódó elmékedéseit), sok igazság van Forster megfigyelésében. Nézzünk meg néhány klasszikus magyar regényt ezen elv alapján.

*Egri csillagok*: Török hadak hódítgatják Magyarországot, ostromolják várainkat.

*Az arany ember*: Sokat utazó hajós addig ingázik két nő között, míg végleg megleli a boldogságát.

*Különös házasság*: Két diák vakációra utazik, miközben

rú, csúnya gyermekük rövid elutazása során döbben rá, hogy emberibb módon is élhetnének.

*Utazás és holdvilág:* A lelki értelemben elveszett polgár megszökik nászútjáról, hogy végül visszajusson ugyanoda, ugyanabba a helyzetbe, ahonnan elindult.

*Iskola a határon:* Kisdíákok egy idegen városban, katonai drill feltételei közepette nevelődnek engedelmessé állampolgárokká.

A példák, ha némiképp zanzásítva is, igazolni látszanak Forster megállapítását, ám jobb, ha nem ringatjuk magunkat a bölcsék köve megtalálásának illúziójába, mert világirodalmi példákat sorolva feltehető a kérdés, miként érvényes ez a tétel például *A nyomorultak*, a *Bovaryné* vagy a *Bűn és bűnhődés* esetében, az *Ulysses* és *Az eltűnt idő nyomában* című monumentális művekről nem is szólva. Sehogy. Tetszetős tézis, de nem teljes érvényű.

A történeteket működtető kollízió alapja általában mindig egy-egy ideálisnak tetsző állapot megsértése (feldúlása, megszüntetése, eltűnése). Nem feltétlenül szükséges külső erők szembenállása, lehet a konfliktus egy személy önmagával vívott küzdelme is. Például Gogol *Az örült naplója* elbeszélésének főszereplője sajátmagával vívja harcát, illetve szemünk láttára zavarodik össze elméje, bolondul bele kishivatalnoki létezésébe.

A történet, amely elindul egy megbolydult helyzetből, valahol nyugvópontonra kell jusson. Csak a véget nem érő szappanoperákban nincs dramaturgiai finálé, csak a producer vagy a tévé-csatorna vezetése vet véget a történetfolyamnak; igaz, a sorozatok esetében az induló helyzet általában karakter-elvű, s ahhoz nem kell a világállapot feldúlása, megbomlása, elég egy érdekes szintér (kórház, lakótelep vagy lakópark), néhány jól eltalált jellem (antagonista, az örök gonosz megtestesülése nélkül nem megy). A jól formált történetek azonban általában úgy érnek véget, hogy visszatérnek a kiindulópontjukhoz. A rendőrré lövő Michel Poiccard egy detektív golyójával hátában fejezi be földi pályafutását (*Kifulladásig*).

A *Tágra zárt szemek* házaspárja valóságos és képzeletbeli szexuális kalandozásaik után visszatérnek kapcsolatuk kötöttségeibe. A tengerpartra tartó expresszen utazó, többségében magányos emberek a kalandos utazás végén ugyanolyan magányosan fejezik be útjukat, ahogyan felszálltak a szerelvényre (*Az éjszakai vonat*). A pazar villába hétvégére bezárkózó, magát halálra zabálni óhajtó négy férfi már a belépésekor magával vonszolta ott beteljesedő sorsát, ami a szemünk előtt zajlott, csak egyfajta ítélet-végrehajtás volt (*A nagy zabálás*). Persze nem minden történet ennyire zárt; válogatásunkkal szemléltetni szeretnénk azt a tendenciát, hogy a forma általában igyek-

kényszerű és súlyos következményekkel járó vendéglátásban lesz részük.

*Légy jó mindhalálig:* A debreceni kollégium bennlakó növendéke ártatlanul megalázó helyzetekbe keveredik.

*Pacsirta:* A középkorú kisvárosi házaspár vénlányko-

szik megtartani kereteit, mintegy újra önmagába zárni a szereplőket, a szellemi és a fizikai mozgásokat. Körkörös formáról van szó, olyan körökről, melyeket a sztori alakjai futnak be, persze nem ugyanoda térre vissza, hanem spirálisan magasabb vagy alacsonyabb szintre. Lampedusa regényében, *A párdúcban* – melyből egyébként filmváltozat is készült – mondja a főszereplő herceg azt a joggal elhíresült mondatot, hogy „ha azt akarjuk, hogy minden úgy maradjon, ahogy van, mindennek meg kell változnia”. A XIX. századi olasz történelemre vonatkozó megállapítás akár dramaturgiai alapszabálynak is beillene. A történetek, amelyek összecsapásokra, szellemi mozgásokra épülnek, általában visszatérnek a kiindulópontjukhoz; magasabb vagy alacsonyabb szinten, esetleg olykor ugyanott veszünk búcsút a szereplőktől, mint ahol, és ahogyan megismertük őket.

Nézzünk meg alaposabban néhány konkrét példát.

Mi a baj a *Hannibál tanár úr* kisember hőisével? Nyúl Béla középiskolai latintanár tovább élné szürke, eseménytelen életét, ha egy véletlen folytán nem látna napvilágot tudományos dolgozata a pún hadvezérről, amelyben felülírja az addigi közvélekedést. Ez még nem lenne nagy baj, csak kis eltérés. Írásának mondanivalójára azonban lecsap egy szájtépő, demagóg politikus, aki valóságos hajsztát indít ellene. Nyúl Béla pedig odamerészkedik az ellene szervezett hisztérikus hangulatú nagygyűlésre. Ez már nagyobb baj, de még mindig csak vétség, amit még a bátorság megnyilvánulásának foghatunk fel. Ám a mi tanár urunk lelkes diákjai szeme láttára odamenekül a mikrofon elé, s lehetőséget kap, hogy szóljon az ellene tüntető tömeghez. Az igazi nagy hibát, már-már tragikus vétséget ekkor követi el. Aki addig bátor volt, az őrzőngő sokaság előtt elgyávul, és családjára, gyerekeire gondolva ugyanazokat a szólásokat kezdi fűjni, amit hallani akartak tőle. El is éri a büntetés. A hangulatváltó tömeg ünnepegni kezdi őt, aki félelmében, undorában egyre hátrál, míg végül lezuhan a mélybe, és szörnyethal. Abban a pillanatban a slemil figurából tragikus hős válik.

Vera, a fiatal moszkvai lány boldog szerelemben élhetne a barátjával, ha nem törne ki a világháború, és a fiúnak nem kellene bevonulnia a seregbe (*Szállnak a darvak*). Ebben a történetben a történelem rak túl nagy terheket az egyénre. Éld túl a háborút! Légy hűségese a szerelmedhez! Egyik sem sikerül: Borisz elesik a harcokban, Vera pedig egy léha férfi karjaiba omlik egy félelmet keltő légitámadás során. Elbuknak mindketten, egyikük az életével, a másik a lelkével fizet a különbözőképpen éles szituációkban. Pedig a lány továbbra is, ám mindhiába várja haza szerelmesét, s csak a hazatérő ka-

tonákat fogadó lelkes tömegben oldódik föl a magánya, nyer új erőt – és megtisztulást – az élet folytatásához. Vera vétségéért mintha Borisz fizetett volna, kimentve a lányt a gyötrő lelkifurdalásból.

A *Sodrásban* gondtalanul vakációzó fiataljai egy buta vízi játék során elveszítik egyik társukat, aki a Tiszába fullad. Mindnyájan hibáztak, de a felelőségük oszthatatlan. Ki hogyan éli meg a nagykorúság küszöbén őt elérő tragikus eseményt? Kinek alakítja át az életét, kinek nem? Ki lehet-e bűjni a felelőség vállalása alól a szándéktalanság, illetve a vétség megosztása által? Senki sem követett el bűnt, a tragédia terhe mégis oszthatatlan – üzeni a film igazsága a nézőknek.

A gyengeség, a gyávasággá sűrűsödő félnétség nagy bajokat okozhat. Truffaut zongoraművész hőisének csak egy szót kellene kimondania, amire képtelen, mert büszkeséget sérti, hogy felesége az ő karrierjét egyengetve fekdött le az impresszáriójával (*Lőj a zongoristára!*). S hiába veszi-

ti el a szeretett asszonyt, újból beleesik ugyanabba a hibába, nemigen tud élni a felbukkanó új szerelemmel, inkább egy szomszédos prostituált ágyában vigasztalódik. Halmozódó vétségei miatt a pianista végül megbűnhődik: második szerelmét is elveszíti, mégpedig szinte véletle-

nül, zavaros életű, a bűn peremén vegetáló testvérei és azok ellenfelei közti kisszerűen ostoba lövöldözés során. Ám épp ez a kisszerűség és véletlen fokozza föl a büntetés nagyságát. Leszűrhetjük a tanulságot: úgy is halálba küldhetünk valakit szeretteink, ismerőseink közül, ha a kisujjunkat sem mozdítjuk – éppen a nem-cselekvés által.

Hulot úr nyaralása során hibát hibára halmoz, mégis őt szeretjük az egész társaságból, igaz a többi szereplőt alig ismerjük (*Hulot úr nyaral*). A tengerpartra tévedt nagyvárosi kisember legfélelmetesebb harcát nem emberekkel, hanem – a burleszk szabályai szerint – tárgyakkal vívja. Kerékcseréje során az autógumiból halotti koszorú válik, s az ismeretlen rokonok neki kondoleálnak. Teniszjátékosként fura szervájával megbolondítja a partnereit. Véletlenül beindítja a tűzijáték rakétáit, feldúlva az üdülőfalu éjszakai nyugalját. Minden apró epizódban ő a vesztes vagy a különc, mégis őt kedveljük legjobban az egész társaságból. Úgy magaslik – nemcsak testi méreteivel a többiek fölé –, mint egy igazában megtisztuló tragikus hős. Miatta különb a világ; minden vétsége gyógyír a rajta kívül létező dolgok butaságára, közömbösségre.

A vígjátéki hős/ök/ sebezhetetlenségének tényét még olyan dokumentarista játékfilmben is felismerhetjük, mint *A sípoló macskakő*. A hibát itt látszólag a természet követi el: a diákmunkára összecsdített középiskolások semmittevésre kényszerülnek, mert nincs feladat, a kukorica még nem érett meg a betakarításra. A gyerekek nem tehetnek semmiről, a felnőtt szervezők, táborvezetők, tanárok annál inkább. Az üresjáratok, a pótcselekvések az eredeti feladat és a szervezeti keretek, az ún. építő-tábor fölösleges és álságos mivoltát leplezik le.

Vannak azonban olyan filmalkotások, melyekben látszólag tényleg nincsen semmi baj. A kiinduló kollízió rejtve van, vagy lehetséges, hogy nem is létezik. Vessünk egy rövid pillantást a *Szindbád* című filmre, bár itt az elemzésbe némileg belezavar a tény, hogy egy korábban nagysikerű irodalmi novellafüzér alapján készült a filmváltozat. De akkor is kérdezhető: mi a baja Szindbádnak? Mi fordítja szembe a világgal? Ki hibázott, ő vagy a körülötte lévő valóság? Sejthető, hogy itt nem emberi szándékok feszülnek mások eltérő szándékaival szembe, hanem egy rossz közérzetű, ezért melankolikus hős szemlélődve emlékezik a múltjára. A múlt az oka mindennek, amiért olyan volt, amilyen, amiért ígért valamit hősének, és nem tartotta be a szavát. Mit ígért? Boldogságot, szépséget, harmóniát – afféle aranykort. De hát aranykorok igazából soha nem léteznek, mindig az utókor teremti meg annak emlékezetét. Ez itt a drámai helyzet: otthontalan hősünk bolyong egy új világban, amely tulajdonképpen

majdnem olyan, mint a régi, csak mindenki korosabb pár esztendővel a róla őrzött emlékeknél. A *Szindbád* dramaturgiáját az idő masinériája mozgatja. Címszereplőnk ki is mondja, hogy ő nem akart átmeneti korban élni. Csakhogy mindig átmeneti korszak van, az idő mozgása nem áll meg, legföljebb – szubjektíve – lassul vagy gyorsul. Az egyén azonban érezheti úgy, hogy becsapták, hogy a múlt nem ezt ígérte. Az ancien régime-ek iránti nosztalgia örökkévaló, hiszen például hasonlóképp nem teljesült vágyakra épülnek az 1968 iránti nosztalgiaik – a „nagy generáció” iránti honvágy az időben.

Ugyancsak a múltó idő a főszereplője a mozi virágkorának elmúlásáról szóló *Cinema Paradiso* című alkotásnak. Bár a később nyilvánosságra került rendezői változat egy nagy szerelem ellehetetlenülését is részletezi, a film középpontjában egy kisvárosi filmszínház virágzása és hanyatlása, valamint a vetítógépész és egy apa nélkül felnövő fiú kapcsolata áll. A játszma az idő ellen folyik, illetve az idő játssza a szereplők életét alakító főszerepet. Abban, hogy az évek egymásra rakódnak, még nincsen semmi baj. Hogy minden megváltozik körülöttünk, felnövünk, megöregszünk, még nem kell, hogy szembeállítson a világgal. A közömbös, véltlen idő múlása sok mindent elvesz tőlünk, de ugyanakkor egyidejűleg meg is ajándékoz minket. Más kérdés, hogy nem örülünk az efféle, veszteségekre épülő ajándékoknak.

A fentebb említett alkotások esetében mindig a film fabuláját (tényleges történetét) és nem a szüzséjét (sztoriját) elemeztük. A két fogalom – a történet és a cselekmény – megkülönböztetése fontos módszertani szétválasztás. Ha megkérdezzük valakit, miről szólt a film, amit látott, általában mindenki a sztorit (a szüzsét, a cselekményt) kezdi mesélni, ízlésének megfelelően hosszabb vagy rövidebb formában. Az átlagnézőnek persze igaza van, mert általában a cselekmény az, amely leköti, szórakoztatja vagy bosszantja, ezért azt mindenképp bevonja az elbeszélésbe, a történetmondásba. Ámha feltesszük azt a kérdést, hogy például mi a *Hamlet* című dráma témája, illetve tanulsága, hirtelen nem tud mit mondani, mert nem kezdheti úgy, hogy a dán királyfi rájön, hogy apját meggyilkolták, és neki kellene ezért bosszút állnia. Erre a kérdésre valami mást kell mondania, például olyasmit, hogy a „tett halála az okoskodás”. Sokféleképpen lehet összefoglalni, miről is szól a *Hamlet*, de vitathatatlan, hogy a madáchi mondat is ráillik a drámára, főként a címszereplő vívódásaira.

Kíséréljük meg néhány játékfilm szüzséje, azaz cselekménye alapján annak fabuláját, azaz történetét megfogalmazni.

*Négy száz csapás* – Érdeemes-e felnőttnek lenni?

*Apa* – Nemcsak a történelmi, de a magunk te-remtette mítoszokat is le kell rombolnunk.

*Casablanca* – A szerelem és a barátság olykor felülírja a történelmet.

*Hamu és gyémánt* – A háború nem az utolsó napján ér véget.

*Jules és Jim* – A női őserő elpusztítja azt, aki fölött elveszíti hatalmát. (Népszerűbben s egyszerűbben: mindig a nő választ.)

*Egy faun megkésett délutánja* – Diktatúrában a szex is lehet szabadságharc. (Vén kecske is megnyalja a sót.)

*Szigorúan ellenőrzött vonatok* – A hősöket a véletlen teremti.

*Jutalomutazás* – Erőszakkal senkit sem lehet rávenni a jóra.

Némelyik fabula talán máshonnét ismert szentenciaként hangzik, és ráillene esetleg valamely másik filmre is. Mindazonáltal nem az a feladata egy-egy ilyen történet-összefoglalásnak, hogy kizárólag ennek alapján ismerjünk rá az adott műre. A fabula megtalálásának értelme az, hogy a pusztá cselekmény mögé lássunk, hogy rájövünk, miről szólt a film, szubjektívebben: mi volt az értelme számunkra, hogy eltöltöttünk másfél-két órát a megnézésével. A történetek ugyanis jó esetben – ha egy bizonyos esztétikai szint fölött formálódtak meg – többet mondanak (sejtetnek, éreztetnek) önmaguknál. Sőt, vannak olyan művek, melyek esetében úgyszólván lehetetlen egyértelmű fabulát találni a szüzsé nyomán. Ilyen például a *Tavaly Marienbadban* című alkotás. Anézői/befogadói értelmezésittakár több történetvariációt állíthat föl a cselekmény (néha a nem-cselekmény) alapján. „Ezt a filmet a rendező szándékosan úgy készítette el, hogy ne is lehessen a szüzsé alapján összefüggő történetet konstruálni. Végig nem derül ki, hogy a férfi és a nő valóban ismerték-e egymást korábban is, hogy bármelyikük is járt-e Marienbadban vagy Karlsbadban, bizonyos képekről nem világos, hogy valójában megtörténtek-e, emlékképek-e vagy fantáziaképek, és ha igen, kinek a fantáziálásai. A *Tavaly Marienbadban* azon ritka filmek egyike, amelyekben nem találunk összefüggő, egyértelmű történetet, az elbeszélés »mögött«.” (Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. Palatinus Kiadó, 2002, 21. old.) A nézőnek önállóan, már-már társalkotó módjára kell történetet konstruálnia, már ha egyáltalán részt akar venni ebben a munkában. Értelmeznie kellene, hogy itt egy szélhámos nőhódító próbál meg múltat teremteni ismerkedési célból a férjes asszonnyal, avagy

egy szabadulástörténet szemtanúi vagyunk, melyben a nőt szeretnék kiragadni gonosznak látszó férje karmai közül, vagy netán az emberi megismerés végességének, majdhogynem lehetetlenségének példáját látjuk, amelyben nem lehet tudni, de még csak sejteni sem, mikor és mi történt az elmúlt időben. A leginkább érvényes, mindenféle szemlélet számára elfogadható utóbbi értelmezés tűnik a leglogikusabbnak, leginkább erre a filmre illő fabulának. A valóság nagyon sokszor szimulákrum álarcát ölti magára, s itt azt is figyelembe kell vennünk, hogy egy eleve megkettőzött valósággal ütközünk meg, mint minden fikciós filmben, hiszen nem magát az életet, hanem annak képi mását látjuk a vásznon. S ha ez a képi másolat akar elbizonytalanítani minket, nézőket, azt kell válaszolnunk, hogy joga van hozzá, hogy a fikció fikcióját tálalja nekünk történet gyanánt, hiszen a megformált mű amúgy is olyan csalás, melynek szabályait elfogadjuk; próbáljuk hát értelmezni ennek a valóban nem-mindennapi kettős csalásnak az eredményét, amit úgy hívnak, hogy *Tavaly Marienbadban* című filmalkotás. Ebben az esetben csak maga a narráció, a történetmondás létezik a vásznon, a fabula a megismerés kalandjáról mond valamit azoknak, akikhez az önálló értelmezés során eljut ez az üzenet. Alkosd meg a magad fabuláját, ha ezt a filmet láttad!

A korábban felsorolt magyar és egyetemes filmtörténeti példák esetében jóval könnyebb a dolgunk. Legfeljebb talán a *Jules és Jim* kapcsán bocsátkozhatunk vitákba, ha valaki másként értelmezi az első méltatói által talányosnak nevezett filmet. Azt is lehet tételezni, hogy ez a valóban sokértelmű alkotás esetleg a férfibarátság

története, amelyet nem tud szétrombolni a női őserő, amely – miként el is hangzik a dialógusokban – katalizmaként nyilvánul meg. Ez a megállapítás ellentétben lévőnek látszik azzal a gondolattal szemben, hogy mindig a nő választ. Meglehet, hogy mindkét fabula érvényes: a női őserő uralmán úgy lehet túllépni, ha működni kezd egyfajta férfiszolidaritás. Ha egy szerelmi háromszög tagjai a tabuk megtörését elfogadva átgondolják a lehetőségeiket, nem szokványos megoldási módok is feltűnnek életük horizontján. Sőt, talán fabula-alternatívaként az a filmben elhangzó gondolat is elfogadható lehet, hogy szereplőink kísérleteztek (játszottak) az élet forrásaival, és nem teremtettek semmit.

A történetformálás kétértelműségében gazdag a *Casablanca* is. Itt ugyan más okokból hezitálhatunk a film megtekintése közben, mint Truffaut munkája esetében. Mivel a forgatás során nem volt előre eldöntött a történet befejezése, tehát az, hogy az Ingrid Bergman által játszott Ilse kivel marad együtt végül – „a szerelem minden akadályt legyőz” történetvariációra is kifutható volt a cselekmény, ha a forgatókönyvírói-rendezői szándék ezt a befejezést választotta volna. Azt már nem tudni, miért lebegtették oly sokáig a végső megoldást, hogy például maga a főszerepet alakító színész is sem tudta pontosan, merjen, vagy ne merjen forró pillantásokat vetni korábbi szerelmére, a Humphrey Bogart által játszott Rickre. Egy boldogtalan végű szerelmi dráma mindig hatásosabb – így a *Casablanca* komorabb fabulája jobban beleivódott a nézők emlékezetébe, melyet sok évtizedes kultusza is fényesen visszaigazol.

Ugyancsak a nem egyértelmű fabulájú filmek közé tartozik az *Apa*. A cselekmény külső síkon követhető alakulása egy apa nélkül felnövő fiú sorsát követi a negyvenes/ötvenes években, Magyarországon. Mivel azonban a szülőhiányban szenvedő gyerek, majd kiskamasz valóságos mítoszt költ általa nem is ismert, a világháborúban meghalt apja köré – és ez az egyéni mitizálás egybeesik egy kollektív politikai kultusz kialakulásával és felnőtté válásával –, a cselekmény követője számára egyértelmű, hogy a felnőtté váláshoz meg kell szabadulni ezektől a mind lelki, mind társadalmi értelemben kártékony, magunk fölé emelt monstrumoktól. Az *Apa* esetében így kétféle fabulát is alkalmazhatunk a jól formált egyetlen szüzsére, s mind a kettő egyszerre lesz érvényes.

Minden jól formált történet el kell jusson az ún. valószínűtlenségi pontjára (vö. John Brain: *Hogyan írjunk regényt*. Európa Kiadó, 1987, 118. skk), amikor már kimerültek a tartalékai, amikor már nem történhet benne olyasmi, ami hihetetlen, mi több, hiteltelenné ten-

né az igazságát. Brain szerint „valahol a történet szükségletei miatt olyasmi fog történni, ami a valóságban nem történhet meg. Próbáljanak megszabadulni tőle, helyettesítsék hihető eseménnyel, a Valószínűtlenségi Pont valahol máshol akkor is elő fog tolnakodni. [...] Legkönnyebb úgy birkózni meg vele, ha remekelnek: gondoskodjanak róla, hogy mindenki észrevegye.” (Uo. 120–121.) Flaubert a *Bovaryné* egyik fejezetében megkocsikáztatja a főszereplőit: Emma és kedvese egy zárt kocsiban száguldozik órákon keresztül. A kocsi nem érti, miért kell össze-vissza hajtani a környéken, mi talán annál inkább tudjuk, mert tudja az író, és tudja a szerelmespár is. Ki is váltotta a cenzúra érdeklődését, mi több, haragját ez a részlet. Perbe fogták a szerzőt ezért a néhány oldalért, de végül nem ítélték csonkításra a művet. Gondoljuk meg: a regény 1856-ban jelent meg, és a csekély fantáziájú olvasók is kitalálhatták, mit művel a „házasságtörő” pár a robogó bérkocsiban.

A *Casablancához* visszatérve – Ilse nem maradhat egyedül a végén. Az *Apa* esetében, bár cseppet sem lenne meglepő, az önállóságát kereső és végül megfelelő ifjú nem emigrálhat Magyarországról. Megtörténhetne ez, mint számtalanszor a valóságban, csak a történet veszítené el az igazságát. A *Tavaly Marienbadban* pedig maga is egy folyamatos valószínűtlenség keretei között játszódik.

Dürrenmatt *A fizikusok* című drámájához dramaturgiai téziseket fűzött. Ebben írja: „Egy történetet akkor gondolunk végig következetesen, ha lehetőségei közül a legrosszabb következik be.” (*A fizikusok. Öt modern dráma.* Európa Könyvkiadó, 1996, 498.) Ennek legjobb példája *Az öreg hölgy látogatása* című darabja, melyben a szülővárosába idős korában visszatérő milliomosnő tesz egy visszautasíthatatlan ajánlatot a polgároknak: öljék meg ifjúkori szerelmét, aki miatt el kellett menekülnie a városból. S a legrosszabb be is következik: a polgárok megteszik, amit a hölgy kért tőlük. A darabban örvényként kezd működni a pénz hatalma, s akkor lenne a szerző következtelen, akkor alkotna gyenge munkát, ha nem ez lenne a befejezése, ha a kollektív gyilkosság nem történné meg. Miképp a drámából készült filmváltozatban ezt a hazug végkifejletet illesztették a történet végére. (A filmváltozat *A látogatás* címen lett ismert.)

A következetesen végiggondolt (írt és elbeszelt) történetek esetében azt érezzük, hogy csak így történhetett minden, s nem másképpen. Ahol nem születik meg ez a benyomás, ahol netán a nézőtér (vagy a tévénéző) vágyai irányítják a cselekményt, ott a mű és alkotója elveszíti a szuverenitását. Akkor és ott valóban a „nincsen semmi baj” elve és esztétikája érvényesül.

(Részlet a szerző *Regényes filmdramaturgia* című művéből, amely a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával készült.)