

Filmes esztétika az ecuadori avantgárd író, Pablo Palacio, *Vida del ahorcado* (1932) című regényében, a *Varieté* (1925) és *Der blaue Engel* (1930) tükrében

A pályamunka szándéka, hogy Pablo Palacio, ecuadori avantgárd író *Vida del ahorcado* (Akasztott ember élete) című regényét elhelyezze a korabeli irodalmi mozgalmak társadalom- és kultúrtörténeti közegének kontextusában és elemezze az elbeszélés művészi eszközeinek viszonyát a „hetedik művészet”, a korabeli filmkultúra képi nyelvezetéhez. Az elemzés konkrétan a német filmművészet két emblematikus filmjével való esztétikai, technikai és tematikus összefüggésekre összpontosít, amelyekkel a szerző a művészi alkotói folyamata során bizonyíthatóan kapcsolatba került. Az egyik az Ewald André Dupont által adaptált és rendezett némafilm, a *Varieté* (1925), a másik a német mozi egyik első nemzetközileg sikeres hangosfilmes produkciója, Josef von Sternberg *Kék angyala*, eredeti címén *Der blaue Engel* (1930).

BEVEZETÉS

A szerző bemutatása

A regény és a filmek mélyrehatóbb összehasonlító elemzésének előfeltételeként elengedhetetlennek tartom a szerző személyének és életművének vázlatos ismertetését. Egy rövid elméleti és kritikátörténeti kitekintést követően a kor ecuadori filmes kultúrájára is kitérek, beleértve, hogy miként került kapcsolatba az író a két filmmel.

Pablo Palacio (1906-1947) az európai nagyközönség számára jóformán teljesen ismeretlen, sőt még az európai hispanisztikai körökben is kevésbé ismert szerzőnek számít.¹ Palacio az ecuadori avantgárd legfontosabb alakja, formabontó életműve erős kontrasztot alkot a korabeli ecuadori irodalmi közeggel, amelyet még a 19. századi *costumbrismo* és *indigenismo* romantikus zsánere és a konvencionális realizmus (*realismo social*) társadalomrajza uralt.²

¹ Magyar fordítása eddig nem jelent meg, ennek értelmében a pályamunkában megjelenő szövegrészeket saját fordításaim. Néhány elbeszélését az elmúlt években ugyan angolra fordították, de ezek meglehetősen hiányos és a nyelvi minőségét illetően megkérdőjelezhető próbálkozások. Palacio angolul megjelent szövegei között van Wilfrido H. Corral novella fordítása (Palacio, 2008), illetve a vizsgált regényről Paula C. F. Riofrío készített egy kezdetleges angol fordítást (Palacio, 2024).

² Palacio a konvencionális realizmus esztétikájával szembe állítva a maga művészi látásmódját így fogalmazza meg: „Az történt, hogy a nagy, terjedelmes valóságokat fogadták el, a kis valóságokat pedig elhallgatták, mint haszontalanokat. Pedig a kis valóságok azok, amelyek halmozódva alkotnak egy életet. A többi csak feltételezés...” (Palacio, 2000: 132). A *Vida del ahorcado* című könyvben a szerző teljes mértékben megvalósítja vízióját: - a „kis valóságok”, amelyek úgy halmozódnak fel, mint egy film képkockái, mozgásba lendülnek, és egy sokkal tágabb valóság felé mutatnak.

Palacio irodalmi kánonba való beillesztése rendkívüli kihívásokba ütközött és csak az utóbbi évtizedekben kezdődött meg újraértékelése. Művei nehezen elérhetőek, eleve kis példányszámban jelentek meg, majd csak az 1960-as évekbeli újrafelfedezése után kezdték sporadikusan újrakiadni egyes munkáit, de komolyabb kritikai felfedezése csak az 1990-es évektől indult be³. Ekkortól kezdtek rámutatni annak fontosságára, hogy a *Vida del ahorcado* című művet egyáltalán az ecuadori avantgárdal szoros összefüggésben elemezzék, és ne elszigetelt alkotásként tekintsenek rá.⁴

Egy elszegényedett spanyol nemesi családba, de törvénytelen gyermekként született, anyját korán elvesztő, a nagybátyja gyámkodásával felnőtt Pablo gyerekkorát egy vidéki városban, Lojában töltötte. Egyetemi tanulmányait már a fővárosban végezte a jogi fakultáson. A lázadásra és polgárpukkasztásra hajlamos ifjú az 1920-as évek forrongó politikai légkörű Quitójának a konzervatív társadalmi rendet és esztétikai konvenciókat megkérdőjelező progresszív társadalmi és művészeti mozgalmaiban szocializálódott.⁵ A fiatalon, 40 éves korában elhunyt művész irodalmi tevékenysége a drámaparódiáján (*Comedia Inmortal*, 1926), fordításain, versein, filozófiai, jogi és társadalompolitikai esszéin és kritikáin kívül rövid, rendkívül nehezen kategorizálható prózai művekben csúcsosodik ki: néhány kisregényben és novellafüzérben (*Un hombre muerto a puntapiés*, 1927, *Débora* 1927, és *Vida del ahorcado* 1932). Prózai műveinek már önmagában műfaji besorolása vagy cselekményének összefoglalása is komoly kihívás elé helyezi olvasóját. Az elemezni kívánt *Vida del ahorcado* Palacio utolsó szépirodalmi műve, mely egyszerre a legérettebb és legkísérletibb munkája. (A 26 évesen megírt utolsó mű és a 15 évvel később bekövetkező halála közötti hallgatás csak részben magyarázható a 30-as éveinek közepétől elméjét elborította a betegséggel, mert addig még évekig aktív közéleti szerepet játszott, komoly egyetemi karriert futott be.)

„Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que acumulándose, constituyen una vida. Las otras son únicamente suposiciones...” (Palacio, 2000: 132).

³ Újraértékelésének mérföldkövei az olyan antológiák kiadásai, amelyek a Palacióról írt kritikai szövegeket gyűjtötték egybe (Díaz Icaza, 1976, Donoso Pareja, 1987). Ezen kritikai korpusz Celina Manzoni 1994-es *El mordisco imaginario: Crítica de la crítica de Pablo Palacio* című kötetében csúcsosodik ki (Manzoni 1994), illetve Palacio összes művének az ezredfordulón történt kiadásában (lásd Palacio, 2000). Ez utóbbi a legteljesebb és legmegbízhatóbb kritikai kiadása a palaciói életműnek. (Tanulmányom mindig erre a kritikai kiadásra hivatkozik. A kötethez, illetve a szélesebb Palacio kritikához való hozzáférés szinte lehetetlen feladatnak bizonyult volna az Universidad de Buenos Aires Instituto de Literatura hispanoamericana (ILH) tanszéken 2024-ben töltött kéthónapos ösztöndíj nélkül. Köszönettel tartozom a tanszéknek és könyvtárának a kutatási lehetőségért.)

⁴ Ebből a szempontból úttörő Humberto Robles munkássága (Robles, 2006).

⁵ Az 1932-es ecuadori polgárháború és azon év május elsején bekövetkező események jelentős visszhangot kapnak Palacio írásaiban, mind fikciójában (az elemzett regény aznap kezdődik), mind esszéiben (*Comentario del año 1957*).

Az itt elemzett kisregény epizódjainak rendkívül fragmentált narrációja a főszereplő, Andrés Farinango életének utolsó szakaszát követi nyomon. A mű a főszereplő enigmatikus felébredésével kezdődik és ambivalens halálával zárul. A felakasztott Andrésről nem tudjuk, hogy saját vagy mások keze által halt-e meg. Az egész műben a hurok torokfojtogatóan feszül a nyakán, egyfajta egzisztenciális szimbólumaként egy olyan létállapotnak melyben „meghalva él”. Ahogy megbomlik Andrés pszichéje, úgy az elbeszélés is egyre kaotikusabbá válik. Utolsó bekezdése körkörösé teszi a mű szerkezetét, felszólítva az olvasót az újraolvasásra. A főszereplő így folytonosan újraéled és meghal. A halála előtti perből kitetszik, hogy feltehetően meggyilkolta saját gyermekét, talán párját, Anát is. Ana mint szereplő, kérdéses, hogy létezik-e, vagy álom csupán. A regény rövid epizódokból, mikro történetekből, különböző beszédstílusokat megvillantó skiccekből épül fel, melyek érzékenyen egymásba fonódnak, de sosem állnak össze egy megfejthető egészé.

A „siketnémák művészete”⁶ Ecuadorban

„Közönséges megismerésünk gépezete mozgófénykép-természetű” – írta a francia filozófus, Henri Bergson.⁷ Bergson 1907-ben megjelent „L'Évolution créatrice” (Teremtő fejlődés) című munkája – melyet Palacio, mint az *Universidad Central del Ecuador* filozófia professzorra bizonyára ismert – paradigmaticus példája annak a mélyreható hatásnak, amelyet a század első évtizedeinek új filmes nyelvezete gyakorolt a modern világ kaleidoszkópszerű és állandóan változó valóságának érzékelésére. A mozi a saját esztétikájának megteremtésén túl, forradalmasította az idő- és térbeli tapasztalást, és eszközöket kínált az olyan modernizációs társadalmi terek, mint a huszadik századi nagyváros, zavarba ejtő új valóságának megragadására. Ahogy Juan G. Ramos helyesen rámutat, „a vizuális technológia és a média exponenciális fejlődése hatással volt az emberek azon képességére is, hogy a világról alkotott lokalizált és olykor szűk érzékszervi benyomásokon túlmutatva árnyaltabb, minden érzékszervet igénybe vevő érzékelésre tegyenek szert.”⁸

Pablo Palaciónak a kortárs filmes nyelvezet iránti érzékenységet mutatja, hogy több elbeszélésében a filmes látásmódhoz rokonítható hatást kelt irodalmi eszközökkel. Képi gondolkodása a filmsnittek kompozícióihoz közelít, hasonlóan a jelenetek megvágásából eredő

⁶ „El cinematógrafo es el arte de los sordomudos” (Palacio, 2000: 136).

⁷ (Bergson, 1987: 278)

⁸ „the exponential developments in visual technology and media also impacted people's ability to move beyond localized and sometimes narrow sensorial impression of the world to a more nuanced perception of it that engaged all the senses” (Ramos, 2016: 118), saját magyar fordítás.

feszültségkeltésnek, mozaikosságnak. A *Vida del ahorcado* esetében e filmes technikák alkalmazása a széttöredezett modern világ szubjektív tapasztalatát ragadja meg, melyet Bergson is konstatált.

Ugyanakkor hangsúlyoznunk kell, hogy Pablo Palacio életrajzában még sok a fehér folt, filmes érdeklődéséről is még keveset lehet tudni. Inkább csak sejtéseink lehetnek azokról a filmekről, amelyekkel kapcsolatba került. Az egyetlen kivételt, a biztos pontot Palacio barátjának, Luis Alberto Sáncheznek az írásos vallomása jelenti, ez viszont Palacio aktív részvételéről árulkodik magában a filmterjesztésben. A kiemelkedő perui irodalomkritikus⁹ 1932 és 1933 között tizenhárom hónapot töltött Ecuadorban, és felidézi a Palacioval való együttműködését a német és olasz alkotások terjesztésében, ahogyan az alábbi részletből kiderül:

„Végül filmimpresszárió lettem, amiért megszereztem az „Ufa” filmgyár néhány filmjének exkluzivitását, köztük Marlene Dietrich *A két angyal* című filmjét és Emil Jannings *Varietéjét*. Ezeket a filmeket [...] a quitói nagy Bolívar Színházban mutattuk be, majd elküldtük őket a tartományokba. Az üzlet néhány hónappal később csődbe jutott. Szerencsére ez egybeesett a száműzetésem végével. Pablo Palacio, a társam, körülbelül 900 sucrért vesztett, én pedig a munkámat, egy kis megtakarítást és némi reményt.”¹⁰

Szükséges tisztázni, hogy a Teatro Bolívar, amely először 1933-ban nyitotta meg kapuit, 2500 ülőhellyel a Csendes-óceán parti országok legnagyobb színpadát jelentette, amely csak a Buenos Aires-i Teatro Colónhoz hasonlítható”, ahogy Granda Noboa rámutat.¹¹ Sánchez értékes tanúbizonyságot tesz, amikor két olyan filmcímet is említ, amellyel Palacio kapcsolatba került. Mindkét film korának olyan emblematikus alkotása volt, amely Sánchez és Palacio szemében minden bizonnyal a példaértékű mozi modelljét jelentette, ha a forgalmazásba ennyit invesztáltak. Bár a korabeli mozi világot tekintve ezen nagyjátékfilmek kevésbé kísérletező alkotásoknak számítanak, mint amennyire rendhagyóan újszerű Palacio elbeszélése a kor irodalmi közegéhez képest, mégis a filmek és a regény közötti megfelelések nyilvánvalóak: a néző szinte elgondolkodhat azon, hogy vajon a könyvből lát-e a filmvászonra vitt epizódokat¹².

⁹ Sánchez egyben a regényt vizsgáló kortárs kritika egyik legfontosabb darabjának szerzője lásd „La vida del ahorcado” Manzoni válogatásában, 1994: 47–49.

¹⁰ „Por último, me convertí en empresario de cine, para lo cual obtuve la exclusividad de algunas películas de sello »Ufa«, entre ellas *El Ángel Azul* de Marlene Dietrich, *Varieté*, de Emil Jannings. Estrenamos esas películas [...] en el gran Teatro Bolívar de Quito, luego las enviábamos a provincias. El negocio se paralizó pocos meses después. Menos mal que coincidió con el fin de mi destierro. Pablo Palacio, mi socio, perdió como 900 sucres, y yo, mi trabajo, un poco de ahorros y algunas esperanzas” (Sánchez, 1987: 81).

¹¹ „el escenario más grande de los países que miran al Pacífico, solamente comparable al Teatro Colón de Buenos Aires” (Noboa, 1995: 58).

¹² Érdemes megemlíteni, hogy készült filmes adaptáció a regény egyik mikrotörténetéből (amelyet Palacio a 10-es számmal látott el, Palacio, 2000: 150), Iván Mora Manzano *Los Estudiantes* (2004) című ecuadori kisfilmje. Ez a produkció megidéz az eredeti jelenet kegyetlenségét, és szó szerint vizuális nyelvre fordítja a tanár által

Hasonlóan Palacio művéhez mindkét film a szerelem, a féltékenység és az örület történetét dolgozza fel egy olyan nő szeretetének frusztrációja miatt, aki nevetségessé teszi és tönkreteszi a főhőst.

Mielőtt belemerülnénk a vizsgált művek elemzésébe, röviden érdemes felvázolni a Palaciót környező hazai filmes kontextust is ahhoz, hogy értékeljük a két jóbarát egyéni vállalkozásának heroikuságát. Először is, Ecuadorban még latin-amerikai kontextusban is periférikus volt a filmművészet és még jelenleg is az. A gazdasági bizonytalanság közepette működő kis iparágat, amely az Európából és az Egyesült Államokból származó technológiától függött, a hollywoodi produkciónak meglévő modelljeinek másolására való törekvés jellemezte. Más latin-amerikai országokhoz képest az új technológiák és produktumok némi késéssel érkeztek Ecuadorba. Az európai és amerikai nagy filmgyártók proto-narratív alkotásait ugyan néhány éves késéssel, de vetítették Ecuadorban is.¹³ Azonban a saját filmipara az országnak gyerekcipőben járt, például az első ecuadori némajátékfilmet (*El tesoro de Atahualpa*) csak 1924-ben mutatták be, miközben már az USA-ban 1927-ben – a *Débora* és az *Un hombre muerto a puntapiés* bemutatásának évében – debütált a hangosfilm (a Warner Brothers klasszikussával, az Alan Crosland rendezte *The Jazz Singer*rel). Ecuadorban elsősorban Guayaquil és Quito városa volt a központja a filmbemutatóknak, de gyermek- és serdülőkorában Palacio talán szülővárosában, Loja-ban is találkozott néhány alkalmi vetítéssel. Granda Noboa megjegyzi, hogy „A némafilmek hatása minden téren megnyilvánult” a kisvárosokban is, „Loja városában vasárnaponként az emberek a főtéren sietősen jártak-keltek, ahogy a némafilmekben látták, miközben olyan ruhákat viseltek mint Chaplin”.¹⁴

Amikor Palacio 1923-ban Quitóba költözött, onnantól rendszeres nézője lehetett a külföldről behozott filmek bemutatóinak. (Nem szabad elfelejteni, hogy az 1920-as években a hollywoodi filmipar egyre jelentősebbé vált, mind az ecuadori filmkínálatot tekintve, mind az ország forgalmazási modelljét illetően.) A filmipar növekedésével konszolidálódott a filmkritika műfaja is. Mint már említettük, Palacio irodalmi tevékenysége is ekkor bontakozott ki. Meg kell azonban említeni, hogy a mozi nem csak rajongást, hanem kritikát is ébreszt a művészekben. Ez a kettősség egyértelműen jelen van Palaciónak az *Az akasztott ember élete*

elkövetett verbális erőszakot, Alexis Cuzme szavaival „A szavak csak vérrel mennek bele a fejbe” „La letra con sangre entra” (Cuzme, 2015: 139)

¹³ Az ország filmkultúrája legfontosabb eseményeinek kronológiáját lásd: Vásquez, 1986.

¹⁴ „Las influencias del cine silente se manifestaron en todos los ámbitos”, „se cuenta que en la ciudad de Loja los domingos la gente paseaba por la plaza principal, reproduciendo el paso acelerado de las películas mudas y con vestimentas similares a las de Chaplin” (Morocho nevű helyi lakos visszaemlékezése 1985-ben, idézi Noboa, 1995: 56).

című művében. Palacio a mozit, mint a polgári erkölcsiség médiumát bírálja. A mozi egyetlen explicit említésében a műben ezt az anaforikus felsorolást olvashatjuk:

„Szeretsz enni, sétálni és aludni. Nagyon jó ízlések van, honfitársaim. Szereted a filmművészetet és a szerelmes történeteket. Jó ízlések van, kedves honfitársaim. Szeretsz óráról órára licitálni, mintha egy ágytálon lennél, kettesével, egy becsületes sakktábla előtt. Az önök ízlése, felbecsülhetetlen értékű honfitársaim, vitathatatlanul kitűnő”.¹⁵

Az író lázadó kritikai érzékét nem véletlenül borzolta az új médium hatása mögött felsejlő társadalmi, politikai potenciál. Az 1920-as évtized elején az ecuadori politika felismerte az új művészeti forma indoktrináló erejét, és jelentős befektetésekbe kezdett a terjesztés és a gyártás terén.¹⁶ 1920-ban Tamayo elnök hivatalba lépésekor a Nemzeti Kongresszus előtt kijelentette:

„Szilárdan támogatom a filmművészetet, amely népszerűsíti a tudomány, az irodalom és az ipar csodáit, és megismerteti a nemzetek fejlődését... bízunk kell abban, hogy a varázsszalag célja nagyon hamar valósággá válik, és külföldre viszi nagylelkű országunk szükséges propagandáját...” („Beiktatási beszéd”. José Luis Tamayo elnök. Nemzeti kongresszus, Quito, 1920. augusztus 31.)¹⁷

Tehát a propaganda szolgálatában álló mozi, a burzsoá mozi megkérdőjelezése elkerülhetetlen volt a gondolkodó értelmiségi számára. Ahogyan Fernando J. Rosenberg rámutat:

„[A] latin-amerikai kontextusban a technológiai újdonság és a tömegtermelés, azzal az alapvető hivatkozással, hogy a modernizáció máshol ígéri, hogy közelebb hozza, elsősorban annak a tényezője, ami a gyarmati modernitást alkotja. Ez, és nem egyszerűen a hagyomány affektív töltete magyarázza meg teljesebben azt az okot, amiért a futurizmust mint olyat Amerikában soha nem fogadták el: az avantgárdok megkérdőjelezték annak a kívánatosságát, amit újként hirdettek, mivel az újdonság oly nyilvánvalóan megerősítette a történelem várótermében való lemaradás régi történetét.”¹⁸

¹⁵ „Os gusta comer, pasear y dormir. Tenéis muy buen gusto, compatriotas. Os gusta el cinematógrafo y las historias con amor. Buen gusto tenéis, amables compatriotas. Os gusta ponerlos a pujar hora tras hora, como sobre bacines, de dos en dos, frente a un honesto tablero de ajedrez. Inapreciables compatriotas, vuestro gusto es incontestablemente exquisito” (Palacio, 2000: 170–171).

¹⁶ Noboa, 1995: 64, Cevallos, 2010: 87–88.

¹⁷ „[D]oy mi decidido apoyo a la cinematografía que populariza las maravillas de la ciencia, las letras y las industrias y hace conocer el progreso de las naciones... hemos de confiar en que muy pronto será realidad el propósito de que la cinta mágica lleve al exterior la propaganda que es necesario hacer de nuestro generoso país...” “Discurso de Posesión”. Presidente José Luis Tamayo. Congreso Nacional, Quito, 31 Agosto, 1920. (Közl: Granda Noboa, 1995: 64).

¹⁸ „[I]n the Latin American context technological novelty and mass production, with the fundamental reference to the elsewhere that modernization promises to bring closer, is principally a factor of what constitutes colonial modernity. This, and not simply the affective charge of tradition, explains more fully the reason why Futurism as such was never embraced in America: The avant-gardes questioned the desirability of what was promoted as new, since novelty so obviously reinforced the old story of being left behind in the waiting room of history” (Rosenberg, 2006: 33).

Árulkodó, hogy Palacio néhány kritikus és kutatója a saját kortársaitól napjainkig, az életmű bizonyos aspektusait legtalálékosabban a filmmel való összehasonlítással közelíti meg. Ezek az utalások nemcsak azt teszik lehetővé, hogy elmélyedjünk a szerkezeti és stílári sajátosságokban, vagy hogy a művet a kor tendenciáiba illesszük, hanem azt is, hogy rávilágítsunk az alkotás olyan árnyalataira, amelyek egyébként „ellenállnának” az írásos kifejezésnek.¹⁹ Mindazonáltal a filmművészet és Palacio munkásságának összefüggéseiről eddig kevesen írtak²⁰ és ők is elsősorban, mint a kritika zöme, a két másik, még Palacio életében megjelent könnyvel foglalkoznak²¹. A *Débora* című regény kapta a legtöbb figyelmet ebből a szempontból, melyben a film és mozi világa egyrészt, mint tematika jelenik meg, másrészt, hatással van az elbeszélői technikára, így Palacio egyszerre teszi kritika és szatíra tárgyává a polgári mozit és sajátít el filmes eszköztárat²².

A *Vida del ahorcado* esetében a filmes elemekhez hasonló megoldások jelenléte szintén alapvető a regény komponálásában, azonban beépítésük sokkal finomabb, hiányoznak a nyílt utalások. Ahogy a Palacio kortárs kutatását elindító Buenos Aires-i professzor, Celina Manzoni megjegyzi: „Pablo Palacio modernségének radikalizmusa az ábrázolás imaginációs eszköztárának és a hozzá tartozó esztétikának a megkérdőjelezésén alapul [...] a mozgás és a

¹⁹ Figyelemre méltó kihívást jelentett és jelent a kritikusok számára Palacio nyelvi stílári eszköztárának megragadása. Az életmű folyamatosan nekifeszül a konvencionális irodalmi kifejezésmódnak, a nyelv korlátjaira hívja fel a figyelmet és így egyben a művek is az intézményesített irodalomtudomány kategóriáival dacolnak. Palacio irodalmi termésére reflektálni magában hordozza azt a feladatot is, hogy a művek által bennünk kiváltott nyelvi értelmezést, körülírást felvállaljuk.

²⁰ Lásd: Crissman, 1987; Cevallos, 2010; Fernando, 2011; Ramos, 2016.

²¹ „Az irodalomkritika érdeklődése mindenekelőtt a novelláira összpontosult és negligálta, vagy mérsékelt figyelmet fordított a két regényre, melyek közül a *Débora* címűt preferálták, mivel organikusabbnak, strukturáltabbnak tűnt, mint a *Vida del ahorcado*” (Lopez, 2000: 349).

„El interés de la crítica literaria se centró sobre todo en sus cuentos y dejó de lado las dos novelas ... estás solo recibieron una crítica moderada que favoreció sobre todo a *Débora* por parecer más orgánica, más estructurada que *Vida del ahorcado*” (Lopez, 2000: 349).

²² Ebben a műben a mozi egyrészt az elérhetetlen boldogság, a szerelem pátoszos epitomjához kapcsolódik: „Veszek számára drága fülbevalót, hogy felizgassam kinematikai örömet” (Palacio, 2000: 121); „Ezen szerelem kezdetét úgy képzelem el, mint egy olyan film végét, amely tovább élteti a boldogság gondolatát a jólelkű egyénekben” (Palacio, 2000: 122). Másrészt Palacio a mozit a kispolgári létforma alapvető igényeként mutatja be: „Már csak a vizit napja hiányzott, melyet a lustaság késleltetett, ugyanis ki kell lépni az utcára, moziba kell menni, koszosak a cipők és nem volt elegendő pénz a szakáll leborotválására” (Palacio, 2000: 137). Gondoljunk arra a cetlire is, amelyet a *Débora* főszereplője, a hadnagy talál. „Az a kis kék fecni egy egyszerű pénzügyi összegzés volt, amely száz cent értékig a kielégítendő szükségletek felsorolását tartalmazta”, ezek között megjelenik: „Mozira.....0,60” [Palacio, 2000: 122]). („Le compro ricos pendientes para excitar su alegría cinemática” [Palacio, 2000: 121]; “me imagino este principio de amor un final de film que prolongará en los buenos espíritus la idea de la felicidad” [Palacio, 2000: 122]; „Sólo faltaba el día de la visita, retardado por pereza, porque hay que salir a la calle, porque hay que ir al cinema, porque estaban sucios los zapatos, porque no había para rasurarse la barba” [Palacio, 2000: 137]; „Aquel pequeño conglomerado azul era una simple deyección bancaria, representante del valor de una serie de necesidades a satisfacer por cien centavos”: “Para ir al cinema.....0,60” [Palacio, 2000: 122]).

változás esztétikájához való vonzódásában a moziban talál szövetségesre, amely eszközöket kínál számára: – az absztrakt és a konkrét ütköztetésével, a premier plannal, a térrel való játékkal, a kifehéritéssel és az elmosódással, a montázzsal és az emberek tárgyakhoz fűződő fixációjával.”²³

Fontos említeni, hogy a Palacio irodalmi termésének a filmes aspektusára összpontosító tanulmányok nem vetik össze az irodalmi műveket konkrét filmekkel. Így nem emelik írásmódját a kor filmkultúrájának kontextusába, hanem csak általánosságban utalnak valamely filmes nyelvezet meglétére. Éppen ezért is tartom szükségesnek, hogy a regényt – a korabeli ecuadori filmszínházi paletta keretébe foglalva – az 1920-as és korai 1930-as évek olyan filmjeivel szoros összefüggésben vizsgáljam, amelyek bizonyíthatóan hatással voltak az íróra. A két mozgóképi alkotás a némafilm és a hangosfilm közötti átmenet pillanatát illusztrálják, és lehetővé teszik Palacio *Vida del ahorcado* regényének új olvasatát, művészi eszköztárának megértését.

ÖSSZEHASONLÍTÓ ELEMZÉS

A dolgozat több alfejezetre osztva fejti ki a regény és a két film összehasonlító elemzését a vizsgált aspektusok áttekinthető rendszerezése miatt. Egyfelől, felfedezhetünk tematikai hasonlóságokat, megegyező motívumokat, azonban fontos megjegyezni, hogy a szűzsé közös elemei nem feltétlenül, vagy nem kizárólag a korabeli filmművészet hatásával hozhatóak kapcsolatba, hanem sokkal inkább a kor – több művészeti ágra ható – élményanyagával, *Zeitgeist*-jével vannak összefüggésben. Mindazonáltal láttatónak tartom az egybecsengéseket, hiszen a palaciói irodalmi termés kulcskérdéseivel dialogizálnak. Másfelől, a regény elbeszéléstechnikai eszköztárát kontrasztálom a két film egymástól meglehetősen eltérő – művészi kifejezőmódjával.

Tematikus összefüggések, általános eszköztár

Mindhárom mű a kiszolgáltatott ember szubjektív nézőpontjából érzékeli és ábrázolja az őket körülvevő világot. Egy-egy magányos férfi főszereplőt mutatnak be az elidegenítő

²³ „El radicalismo de la modernidad de Pablo Palacio se asienta pues en el cuestionamiento del imaginario de la representación y de la estética que dicho imaginario conlleva [...] En el cine encuentra un aliado para su afiliación a una estética del movimiento y el cambio, con el encuentro de lo abstracto y lo concreto, los primeros planos, los juegos con el espacio, el blanco y la difuminación, el montaje y el apoderamiento de los hombres por los objetos” (Manzoni, 1996: 70)

nagyvárosban, akik találkoznak egy kifürkészhetetlen női alakkal és szembekerülnek a komformista többséggel. A fullasztó valósággal szembeni tehetetlenségükben erőszakot követnek el a hozzájuk legközelebb álló személy ellen. Olyan megváltozott lelkiállapotban cselekszenek, amely teljesen eltávolítja őket attól a társadalomtól, amelyben élnek. Műfajilag mindkét film tragikomédia, és Palacio „szubjektív regénye”²⁴ is lényegében az. A nevetés és a könnyek, a groteszk, humoros és tragikus elemek egyidejűsége és kaleidoszkópikus mintázata jellemző az 1920-as és 1930-as évek fikciós mozijára.

A részletesebb elemzést megelőzően röviden körvonalazom a két film cselekményét. Az Ewald André Dupont által adaptált²⁵ és rendezett *Varieté* cirkuszi környezetbe helyezi a történetet. Emil Jannings, a német némafilmek nagy sztárja alakítja a 28-as számú foglyot, aki visszatekintve meséli el és éli újra azt a történetet, amely a gyilkosság elkövetéséhez vezetett. Boss, a főhős családját hátrahagyva megszökik a *femme fatale*, Berta-Marie-val (Lya De Putti), akivel újra folytatja egykori trapézművészi hivatását, és a neves artistával, Artinellivel (Warwick Ward) együtt nagy sikerű műsort hoznak létre. Berta-Marie és Artinelli viszonyt kezdenek, de Boss rájön a hűtlenségre.²⁶ Féltékenységeben késpárbajban megöli Artinellit, és utána feladja magát a rendőrségnek, beismerő vallomást tesz. Tíz év börtön után kegyelmet kap és a cselekmény Boss szabadulásával ér véget. A történet kerete, a vallomás helyzete, maga a büntett történetének újraélése Palacio elítéltségére emlékeztet. A főhős mély elszigeteltsége, akárcsak Palacio Andrészéé, súlyosbította a büntetése pszichikai terhét. Palacio –feltehetően ügyvédi érdeklődéséből is kiindulóan – több elbeszélésében bűnügyi eseteket jár körül, melyek elkövetői a társadalom periferiáján élő szereplők²⁷, így novelláival a krimi műfajára is

²⁴ *Novela subjetiva* a mű alcíme.

²⁵ Felix Hollaender *Der Eid des Stephan Huller* (1912) című regénye képezi az alapját a Dupont és Leo Birinski által írt forgatókönyvek. A történet különös vonzerejét érhetjük tetten abban, hogy öt filmes adaptációja készült 1912 és 1954 között. Maga Dupont 1931-ben rendezett egy hangosfilmet is belőle *Salto Mortale* címmel. (A szépirodalmi háttér, mint tudjuk presztízst kölcsönzött a még ambivalens státuszú fiatal filmművészetnek.)

²⁶ A „csábításjelenet” azt sugallja, hogy Artinelli törbe csalja a női főszereplőt, becsalogatja szobájába majd az elalélt nőt kihasználja (a helyzet némileg rímekkel Boss és Berta-Marie kapcsolatának kezdetére). Később a nő viszont már cinkosként jelenik meg. Berta-Marie alapvetően passzív karakter, kevés aktív cselekedetet tulajdoníthatunk neki, főleg reakciói által érvényesül a történetben. Palacio nőalakjaira emlékeztet.

²⁷ Palacio *Un hombre muerto a puntapiés* (*Egy halálra rugdosott ember*) című kötetének több novellájában egy kriminológiát tanuló diák az elbeszélő. A szóban forgó novellák között gyakori, hogy központjukban egy-egy szörnyeszerűen deformált szereplő áll. Gondoljunk az emberevő férfire, aki szinte szaturnuszi gesztussal saját csecsemőjére támad („El antropófago” vagy ’Az emberevő’), vagy a halálra rugdosott férfira, kinek „bűne” homoszexuális vágya (ezt Palacio rendkívül kritikusan, ironikusan ragadja meg). Szintén fontos szerepet kapnak azok a rendellenes narrátorok, mint a neuroszifiliszben szenvedő, a novella lefolyása alatt megőrülő narrátor („Luz lateral” vagy ’Surlódó fény’), a számi ikrek, aki/akik egy és mégis dupla tudattal rendelkeznek („La doble y única mujer” a ’A kettős és egyetlen nő’). (Gondoljunk egyébként a kor olyan filmes alkotásaira, mint Tod Browning 1932-ben bemutatott *Freaks*-je.) Andrés Farinango, az elemzett regény főszereplője a normán kívüli, esetenként a törvényen kívüli logikába helyezett szereplők fenti sorába tartozik: „Óvakodj a félelmetes embertől, még akkor is, ha soha nem emelt kezét az embertársára! Fogjátok el mihamarabb. Ez teljesen világos, logikus, mindenki tudja, nem szorul magyarázatra. A társadalomnak meg kell védenie önmagát” (Palacio, 2000: 181) („Cuidado con el

rájátszik.²⁸ Sokatmondó, hogy a *Varieté* film úgy kezdődik, hogy a rabok kinyújtóztatják a lábukat egy színpadon (feltehetően egy udvaron), amelynek falai egy hatalmas, torz kockát alkotnak. E motívumra még később visszatérünk, mint a regény legkiemelkedőbb szimbólumára.



Dupont: *Varieté*, 1925: 00:47.

A Josef von Sternberg által rendezett *Der blaue Engel* egy újabb tragikomédia,²⁹ amely ezúttal a kabarék világában játszódik. (Nem feledhető, hogy ez a helyszín már a korai hangosfilmek azon igyekezetét tükrözi, hogy zenés számokat vigyenek a vászonra). Emil Jannings alakítja Immanuel Rathot, a tekintélyes gimnáziumi tanárt, akinek temperamentuma megfeleltethető a regénybeli kérlelhetetlen tanárénak. A film az ő figurájának nevetségessé válását mutatja be. A történet elején a főhős fellengzős reakciói és merevsége nevetésre készlet, majd ahogy erkölcsileg és társadalmilag tönkremegy, elállatiasodása és kétségbeesése nyomasztó hatást kelt. Amikor rájön, hogy tanítványai, lenyűgözve (a Marlene Dietrich alakította)³⁰ énekesnő által, illegálisan látogatják a Kék Angyal nevű kabarét, Rath elhatározza,

hombre temible, aunque nunca haya puesto sus manos en el vecino! Echadle pronto el guante. Esto es clarísimo, lógico, lo sabe todo el mundo, no necesita explicación. La sociedad debe defenderse” Palacio, 2000: 181). Palacio ily módon a társadalom határterületeit feszegeti, a normák határmeghúzásának esetlegességeit és egyben megkérdőjelezi a szörnyűségeket elbagatelizáló társadalmi közönyt. A tárgyalt regény egyik epizódja például az író által belülről oly jól ismert jogi rendszer abszurditását figurázza ki abban a történetben, ahol lépcsőről-lépésre adja meg a receptjét annak, hogyan tudja egy férj a házastársát megölni látszatféltékenységből, anélkül hogy a tettét megbüntetnék.

²⁸ Manzoni megjegyzi, hogy tetten érhető „a bűnügyi filmek és detektívtörténetek által fetisizált pszichológiai ravaszság és az intellektuális kockázat” („la astucia psicológica y el riesgo intelectual fetichizados por el cine policial y el relato de detectives” Manzoni, 1996: 62).

²⁹ A film forgatókönyve (melyért Sternbergen kívül Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller és Robert Liebmann felelős) Heinrich Mann *Professor Unrat, oder Das Ende eines Tyrannen* (1905) című regényét dolgozza fel.

³⁰ Ez a szerep indította el a színésznőt a nemzetközi hírnév felé, de egyben Jannings karrierjének hanyatlását is jelentette. A régi némafilmszínészek helyére pályázó új hangosfilm-sztárok megjelenése, a filmiparban zajló átalakulás egyik fő tünete volt. Az új technológia más színészi formákat és olyan talentumokat is megkövetelt,

hogy személyesen dorgálja meg őket. Miközben megpróbálja megleckéztetni a fiatalokat, találkozik a bájos nővel. Rath vonzalma megszállottságba fordul, elveszíti pozícióját és tekintélyét, feleségül veszi az énekesnőt, de a helyzet elindítja őt a lejtőn. Kényszerből bohócot játszik a kabaréban, ahol megalázzák, miközben egy másik férfi próbálja elcsábítani Lolát. A főhőst féltékenysége örületbe kergeti, megpróbálja megfojtani a feleségét, de megfékezik, és kényszerzubbonyba kötözik. Kiszabadulva visszatér régi gimnáziumába, és az íróasztalt szorongatva hal meg, amelynél egykor tanított. A drámai szituáció lényege a karneváli inverzió, a tanár, a tisztes polgár megbecsült figurája magából kivetkőzve állatias, őrzöngő bohóccá válik.

Mind Palacio műve, mind a példaként hozott filmek a főszereplő szubjektív pszichéje felől mutat torz képet a modern metropolisz világáról és annak embertípusairól. Mint ahogyan a kamera lencséje mozog a széles látószög és a „rázoomolt” macro nagyítások között, úgy váltakozik a nézőpont szöge Palacio elbeszélésében a hatalmas panorámák és a parányi részletek, a makro- és mikrovilág között, ahol minden torzul, és paradox módon a világ egy kockába beilleszthető: „Ne féljete, hogy nem lesz helyetek. Inkább csodáljátok a képességét a nagy, sima és csupasz falú kockának (ahova minden, ami belép megnyúlik és összezsugorodik), hogy alkalmazkodjon (átformálódjon) és helyére kerüljön, mint gumimű... Ebben a kockában mindenki számára van hely” – írja Palacio.³¹

A képkocka behatárolja, korlátozza és csapdába ejti a valóságot, de sorozata képes egy teljességet felölelni. A mozigépben futó szalag, akárcsak a palaciói akasztott ember ciklikus története, minden egyes megtekintéssel megismétli önmagát elejétől a végéig: „Ez a történet innen halad a kezdetéig, május első reggelén; ugyanezek az oldalakon halad tovább, és amikor újra ideér, ott kezdődik újra... Ilyen volt a megvilágosodott hallucinációja”³².

A mozgó zoom a panoramikus látképtől a macro közelképig és enigmatikus mikroszkopikus részletnagyításokig az író fontos irodalmi eszközévé válik (melyet a következő alfejezetben tárgyal a dolgozat). Az elemzett filmek a cirkuszi, illetve kabaréhelyszíneket használják ki a hasonló dinamikájú jelenetek megkomponálásához. A Palacio képkockájához hasonlóan a *Varieté* nagy színháza a csillagos mennyezetével az egész világegyetemet idézi, a

mint az éneklés. Egy érdekesség, hogy a német filmmel párhuzamos forgatták a *Kék angyal* angol verzióját ugyanazzal a színészgárdával és ugyanazokkal a jelenetekkel. A némafilm képi univerzalitásával szemben a nyelvi aspektus előtérbe került.

³¹ „No habed miedo de no tener sitio. Más bien venid a admirar la capacidad de ese cubo de grandes muros lisos y desnudos, en donde todo lo que entra se alarga y se achica, se hincha o se estrecha, para adaptarse y colocarse en su justo sitio como obra de goma ... Aquí en este cubo hay sitio para todo el mundo” (Palacio, 200: 145–146).

³² „Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá... Tal era su iluminado alucinamiento” (Palacio, 2000: 184).

szökőkút felett repkedő madárutánszatokkal díszített Kék Angyal kabaréja pedig egy elvarázsolt erdő vagy egy kert érzetét kelti.



Dupont: *Varieté*, 1925: 44:25.



Sternberg: *Der blaue Engel*, 1930: 51:27.

A populáris kultúra ezen terei különböző társadalmi rétegekből származó alakokat hoznak össze, az arcokon pásztázó kamera lehetővé teszi a kollektívum individualizálását, és egyben az egyén és a tömeg szembeállítását³³. Az olvasót/nézőt magával ragadja a kollektív pszichológia vagy pszichózis ingadozása, miközben elmerül az egyéni reakciókban. Palacio művében a három epizód – az elején: a kockába való meghívás, a középpontjában: „Az erdő lázadása” és a végén: a per – strukturálja *Az akasztott ember életét*, és kiemeli e masszív, mégis részletgazdag jelenetek fontosságát a történet felépítésében. Mind a filmekben, mind a könyvben a cselekmények egyidejűsége és a heterogén elemek egymásra helyezése a szédülés érzését kiváltó jeleneteket eredményez. A *Varietét* tekintve, a német expresszionizmus kiemelkedő operatőrének, Karl Freundnak, a felszabadult kamera (*entfesselte Kamera*) úttörő innovációja révén a gépmozgás igazi dramaturgiai elemmé alakul át, egybeolvad a szereplők tekintetével (például olyan bravúros jelenetekben, mint az akrobata mutatványok).

A hangosfilm és a narráció esetében a dinamikus látványt a hangok sokasága egészíti ki, amelyek polifóniája a színházi nyelvre emlékeztet. (A korai hangosfilmben még erősen érezhető volt a színház hatása.) Ha Rath professzor kotkodácsolását és kukorékolását (örületének jelét) – egyrészt, mint auditív, ritmikus jelenséget, valamint az elégtelen köznyelv kiegészítésére szolgáló kommunikációs technikát – összehasonlítjuk a kisregényben használt hangutánzó szavak használatával, a hasonlóság nyilvánvaló.

³³ A kortárs orosz filmművészet korszakalkotó rendezője, Szergej Mihajlovics Eisenstein dialektikus montázselméletéhez hasonlóan ütközteti a tárgyalt két film a közönség individuális reakcióit, profanitását a manézson és a kabaré színpadon zajló számok illúzió világával.

A karneváli esztétikum és a freudi *unheimlich* (rémítő irtózat) ezekben a forgatókönyvekben alapvető. A feldarabolt, töredezett, szétesett, tárgyiasult test látomása szintén egy Palacio által gyakran alkalmazott dehumanizáló mechanizmus, amely a filmnek is egyik alapvető technikája. A két német produkció tudatosan hangsúlyozza ezt az eszközt. Különösen a női test esik darabokra, más pillanatokban bábut idéz³⁴.



Dupont: Varieté, 1925: 36:34

A regényben több példát emelhetnénk ki, például a következőket: „Egy kis ablakot is látok, és benne egy kusza fejet, fésületlenül és testetlenül, ahogy egy nyitott beteg, aki tekintetét a távolba szegezi, mintha csak befelé nézne. – És mi van abban a fejben? – Semmi”³⁵ Vagy egy másik szövegpélda: „Egyszer már láttam ezeket a meglepő szemeket. Becsuktam az enyémet: most már csak a szemeit láttam belülről; aztán eltűntek, és csak az ajkait láttam. A szemét, az ajkát, a szemét.”³⁶

A Palacio szövegében érvényesülő elliptikus (kéttengelyű) cselekmény szerkesztés a két film kulcsjelenetében is fontos eszköz: a *Varieté* gyilkosságában és *A két angyal* megőrülés jelenetében. Az előbbiben a gyilkosság aktusa el van rejtve. A harcoló férfiak alakjai kilépnek a képből (a párbaj a földön zajlik), megjelenik egy kéz, amely kést szorongat, majd elejti a kést, a végén pedig a gyilkos alakja bukkan elő. Innentől kezdve csak a nem látható holttestre adott reakciójának vagyunk tanúi. Ez a technika nagyfokú pszichológiai intenzitást kölcsönöz a

³⁴ Egy érdekes példát találunk a *Varieté*-ben, Boss és Artinelli egy mulatság közben úgy dobálják kettejük között Berta-Marie-t mintha egy labdát adogatnának (Dupont, 1925: 51:20–51:27).

³⁵ „Veo también una pequeña ventana y en ella una cabeza enmarañada, sin peinarse y sin cuerpo, desnivelada al filo de una paciente abierta, con la mirada puesta lejos como hacia adentro. - ¿y qué es lo que tiene esa cabeza? – Nada” (Palacio, 2000. 164-165).

³⁶ „Yo había visto alguna vez estos ojos sorprendentes. Cerré los míos: ahora veía dentro sólo sus ojos; luego desaparecieron y veía solo sus labios. Sus ojos, sus labios, sus ojos” (Palacio, 2000: 157).

jelenetnek. A *Kék angyal*ban Boss örületének tetteit szintén nem látjuk. Szemtanúi lehetünk, ahogy Lola kimenekül az igazgatói irodából az őt fojtogató férje elől, Boss azonban ottmarad, és örületében hahotázva rombolja a szobát, azonban nem látjuk a tetteit, a kamera a szoba ajtajára fókuszál. Így a néző csak a társulat tagjainak reakcióját látja a hős tébolyára.

A technika ugyanaz, mint a némafilmben és - állítjuk - Palacio művében. A cselekményt az író a legnagyobb feszültség pillanatában elejti, csak találgatást hagy az olvasónak, hogy mi is történt valójában. A regényben a lefojtott indulatok, az erőszak iránti vágy végigkíséri Ana alakját (például: „Meg kell gyötörnöm, mert bánt engem”).³⁷ Az utalások sejtetik, hogy ezek az erőszakos tettek megtörténnek, amikor Ana a regény utolsó harmadában már nem jelenik meg újra. Különösen jelentősnek tűnik az „otro día” című, egyértelműen szexuális konnotációval bíró epizód, amelyben a nő iránti vonzalom árnyalódik.³⁸ Utolsó említése megerősíti a szereplő hiányát, bár nem tisztázza a körülményeket: „Jaj, szegény Ana, te nem tudod, hogy született egy fiunk”.³⁹ Ami a feltételezhető gyermekgyilkosságot illeti, az újszülött gyermekéhez intézett monológ vége gyanút ébreszt:

„Gyere ide karjaimba, megadok neked egy kegyelmet. Szorosabban, még szorosabban...

- Andrés...
- Andrés...
- Mit csinálsz, Andrés?
- Mi? Én... Én... Hogy mi?

De nézzétek, nézzétek, emberek, milyen hirtelen jött el a nap!”⁴⁰

A végső tárgyalás megerősíti a baljós sejtelmeket. Ráerősít a gyanúra a bűncselekményt vagy bűncselekményeket illetően, azonban egyiket sem tisztázza az író véglegesen:

„... a kifejezett vallomása... a rémisztő rekonstrukció... a bizonyítékok... 345. folió... 348. folió... 420. folió... 800. folió... 1. folió. 001, 1.002... folió... folió... folió... folió... És az előzményei

³⁷ „La he de martirizar, porque me hace daño” (Palacio, 2000: 170).

³⁸ „Nem, ne erőltessd rám. Ne nyúlj hozzám. Mi jogosít fel arra, hogy hozzám érj? A bőröm az enyém. Idegenek vagyunk egymásnak, és te meg hirtelen itt vagy, kémlelsz engem, megtöröd meghittségemet, felzaklatsz... De ne távolodj el. Gyere, jöjj közelebb, szükségem van rád. Miért haragszol meg? Te büszke, szeszélyes, ostoba. Gyere ide! Sírní fogok, megbántottál.” (“No, no pases por encima de mí. No me toques. ¿Qué derecho tienes para tocarme? Mi piel es mía. Somos extraños el uno al otro y de repente estás tú aquí, atisbándome, violando mi intimidad, turbándome ... Pero no te alejes. Anda, acércate que me haces falta. ¿Por qué te enojas? Orgullosa, caprichosa, estúpida. ¡Acércate! Voy a llorar, me has lastimado” Palacio, 2000: 165).

³⁹ „Ay, pobre Ana, tú no sabes que hemos tenido un hijo” (Palacio, 2000: 172).

⁴⁰ „Ven acá entre mis manos, que voy a concederte una gracia. Más estrecho, más estrecho aún...

- Andrés...
- Andrés...
- ¿Qué haces, Andrés?
- ¿Eh? Yo... Yo... ¿Eh?

¡Pero mirad, mirad, gentes, cómo se ha hecho bruscamente el día!” (Palacio, 2000: 174).

már önmagukban... egy szent asszony... gyermekkori barát... könyörület nélkül... a büntetés maximuma”⁴¹.

Megemlítendő, hogy az elliptikus szerkezet nemcsak a büntett esetében merül fel. Kiemelt fontosságúak azok az epizódok is, ahol a főszereplő képtelen látni és hallani a fő cselekményt. Ilyen amikor Ana otthonát meglátogatja Mr. John Smith, „made in U.S.A.”, miközben Andrés az utcáról figyeli mi történhet az ablakon túl:

„Nem léphetek be ebbe a házba, és másikba sem mehetek. Mit kezd az ember egy olyan házban, amely nem az övé? Elkezd hülyeségeket beszélni. Ráadásul, még be sem tudok menni.

Valaki elhalad a kivilágított ablak mögött. Egy pillanat. Ismét elhalad ellenkező irányba. Még egy pillanat. A fény kialszik.

Félek a sötétől.”⁴²

Ilyenkor, mint egy fal túloldalán felejtett kamera, az elbeszélés csak részecselekményeket oszt meg velünk. Andrés szintén így hallja szobájának (kockájának) falán keresztül, tehetetlenül, ahogy legjobb barátja tüdőgyulladásban megfullad. Mindenesetre, fontos különbség is a filmek és a regény között, hogy míg Palacio művénel mindvégig rejtetten, tisztázatlanul maradnak az elejtett elemek, addig a szabályos narratívájú nagyjátékfilmek később mégis egyértelműsítik ezeket az információkat. Ezzel szemben Palacio, mint, ahogy egyik filozófiai esszéjében kifejti, egy másféle intellektuális kihívást tár elénk: „De örülünk annak a jó hírnek, hogy az igazság nem olyan változatlan dolog, amit valaha is egyben átláthatunk. Örömünk éppen abban rejlik, hogy soha nem érünk a dolgok és problémák végére”.⁴³

A folyamatosan mozgásban lévő, dinamikusan újra rendeződő regény (amit előzőleg Manzoni „a mozgás esztétikumának” nevezett),⁴⁴ abból a felvetésből indul ki, hogy „Fogalmakat alkotni annyit jelent, mint bizonyos módon és időlegesen megbénítani az egyéniségek száguldó folyamát”⁴⁵. (Ne felejtsük, Palacio – francia nyelvről történő – fordítói

⁴¹ „... su confesión explícita... la aterradora reconstrucción... pruebas... folio 345... folio 348... folio 420... folio 800... folio 1. 001, 1.002... folio... folio... Y sus antecedentes que por sí solos... una mujer santa... amigo de la infancia... sin compasión... máximo de la pena” (Palacio, 2000: 177).

⁴² „Yo no puedo entrar en esta casa, ni puedo entrar en otra. ¿Qué hace un hombre en una casa que no es la suya? Se pone a decir cosas estúpidas. Además, no puedo entrar.

Tras la ventana iluminada pasa alguien. Un momento. Vuelve a pasar en sentido contrario. Otro momento. La luz se apaga.

Tengo miedo de las tinieblas” (Palacio, 2000: 161).

⁴³ „Pero alegrémonos por la fausta noticia de que la verdad no es ser sustancial que alguna vez podremos verlo. Nuestra alegría consiste precisamente en el hecho de que nunca podemos llegar al final de las cosas y de los problemas” (Palacio, 2000: 217).

⁴⁴ Manzoni, 1996: 70.

⁴⁵ „Formar conceptos es paralizar, en cierta forma y temporalmente, el atropellado curso de las individualidades” (Palacio, 2000: 208).

munkásságának fókuszában Hérakleitosz állt, az állandó változás, folytonos mozgás filozófiájával.)⁴⁶ A regényben ez az esztétika a következő költői hitvallásban körvonalazódik:

„Hé! Ki állítja itt, hogy alkot?

A művészet az elmozdítások kérdése. Formák, hangok és gondolatok felbontása és újrendezése. A dolgok és ötletek előregegnének. Te már csak arra vagy képes, hogy kéréddz rajta/ meg(ízleld)nyálazd őket.

Hé! Ki állítja itt, hogy alkot?”⁴⁷

Tehát a művészeti alkotás a valóság állandó változásban lévő sodrásának rögzítése (megbénítása, leállítás), majd ezen elemek (melyeket mi csak manipulálni tudunk és nem megteremteni) átrendezése. A felvetés maga meglepően filmes mechanikát ír le: a művész megdermeszti a valóság szegmenseit, majd újra mozgásba hozza azokat a montázs révén.

Az *Akasztott ember élete* esetében a filmes technikák alkalmazása a széttöredezett modern világ szubjektív tapasztalatát ragadja meg. Andrés folyamatos ébredése vagy talán újjászületése egymáshoz kötött, mozaikszerű, vagy szilánkokra tört, kimerevített képtöredékek, de ezek együttes sorozattá összeállva egészében dinamikus képkockák szalagját kínálja nekünk. Észlelése és tudása ugyanolyan kinematográfiai jellegű, mint amelyet Bergson javasol:

„Keressük önmagunk legmélyén azt a pontot, hol a saját életünkön legbelül vagyunk. Akkor a tiszta tartamba merülünk, oly tartamba, hol a folyton menetelő múlt szüntelenül abszolúte új jövődtől terhesedik. De ugyanakkor szélső határáig érezzük feszülni akaratum rugóit. Illanó múltunkat személyiségünknek erőszakos összevonásával kell összeszednünk, hogy azt egy tömegben és osztatlanul abba a jelenbe toljuk, melyet mindég megteremt, mikor belelép.”⁴⁸

Benjamín Carrión klasszikus cikke a *Mapa de América* című könyvében a következő rendkívül találó leírást tartalmazza: „Pablo Palacio egy olyan eljárást alkalmaz, melynek megvalósítása legalábbis erőteljesen eredeti: akárcsak a moziban, saját negatív képét vetíti a vászonra – amelyet már stilizált kérélhetetlen humorával –, és ő a mozigépésszé és a film nézőjévé válik”⁴⁹. Carrión cikkének a film világára történő kitekintései Palacio írói attitűdjére, alkotói alapelemekre utalnak és egyértelművé teszik számunkra, hogy Palacio kortárs kritikusai felismerték az életmű és a mozgókép közötti összefüggéseket. Néhány évvel

⁴⁶ Hérakleitosz Palacióra gyakorolt hatásának részletes értelmezését lásd: Robles, 2006.

⁴⁷ „¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?

El problema del arte es un problema de traslados. Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas. ¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?” (Palacio, 2000:151-152).

⁴⁸ Bergson, 1987: 184.

⁴⁹ „Pablo Palacio ensaya un procedimiento cuya realización es, por lo menos, de una poderosa originalidad: como en el cinematógrafo, proyecta el negativo de sí mismo sobre la pantalla –no sin antes estilizarlo con su humorismo implacable–. Y él se constituye en operador y espectador de la película” (Carrión, 1930: 95).

korábban a „Novela guillotizada” („Nyaktilóval lefejezett regény”) című novellájában, amely egyfajta palaciói ars poeticaként is olvasható, az író az alkotás folyamatát, mint vetítést ragadja meg: „Az ember után menni, aki szellemembe vetíti kísértetedet, a szavak lecserélése, hogy kitephessem/kiránthassam belső reakcióit”.⁵⁰ Ez az enigmatikus részlet a novella fejlécén kettéválasztva jelenik meg.

Mind Carrión⁵¹, mind a novellarészlet szerint az irodalmi alkotás a belső szubjektivitás kivetítésével, attól eltávolodva és azt szemlélve, átélve jön létre⁵². Az első idézetben, az író vetíti belső világát a vászonra, míg a második idézetben a főszereplő megalkotása belső reakcióinak „elrablásával” jön létre⁵³. A mechanizmus titka az eltávolodás (melyet Palacio olvasóitól is gyakran megkövetel eltávolító hatások révén) és egyfelől, az illúzió felismerése, másrészt, annak átélése (annak ellenére, hogy annak mesterséges mivolta lelepleződött). Palacio művészetének mestereként folyamatosan felhívja a figyelmet az irodalmi alkotás és nyelvezet illuzórikus mivoltára és mégis képes elemi szinten hatni érzékeinkre. A palaciói ars poetica mint ahogyan láthattuk, rendszeresen visszatér a kortárs filmszínház alkotói mechanizmusaihoz, művészetfelfogásához.

Palacio: a „mozigépész” és a „néző”

Az általánosabb eszköztár elemeinek tárgyalása után a következő alfejezet a regény konkrét elbeszéléstechnikai sajátosságait taglalja, amelyeken tetten érhető a filmművészet és a két vizsgált film hatása.

⁵⁰ „Ir tras el hombre que proyectará tu espectro en mi espíritu, conmutador de las palabras, para arrancarle sus reacciones interiores” (Palacio, 2000: 90).

⁵¹ Carrión számára továbbá a palaciói humor Buster Keaton filmjeit idézi. Palacio, mint Keaton a „humorista, aki soha nem nevet” (.), „el cómico que nunca ríe”, Carrion, 1930: 79).

⁵² Ez a gondolat Palacio más elbeszéléseiben is megjelenik:

„Végül is:

minden emberre rákacsint majd a végső keserűség.

Mint a moziban - a kéz a homlokon, az arc hátravetve –az emelkedő és ereszkedő pajzsmirigy csupán jellé lesz az emlékezet magányos tengerében.”

(„Después de todo:

a cada hombre hará un guiño la amargura final.

Como en el cinematógrafo -la mano en la frente, la

cara echada atrás-, el cuerpo tiroides, ascendente y

descendente, será un índice en el mar solitario del recuerdo” Palacio: 2000: 114).

⁵³ Ne felejtsük, hogy a freudi pszichoanalízis alapfogalmai a projekció és introjekció mint elhárító mechanizmusok. Lásd Pahlen: 2020, amely a pszichoanalízis hatásával foglalkozik a Palacio és kortársainak elbeszéléseiben megjelenő vágy és erotika vonatkozásában.

A *Vida del ahorcado* elbeszélésének töredékes szerkezete, mely a már kifejtett poétika eredménye, olyan a filmművészettel rokon technika, melyből számos egyéb technikai hasonlóság következik. Az epizódok, skiccek, mikrotörténetek egyértelműen elhatárolódnak, ennek érdekében Palacio hirtelen vágásokat alkalmaz és így a jeleneteket tipográfiai effektus határolja.

—¿Has oído todo? ¿Has oído?
—¡Qué bien!
—¡Pero si dice las verdades el camarada Andrés!
—¿Has oído? ¿Has oído?
—¿Has oído?
A eso aconteció que se hizo el silencio en el cubo.
Entonces todos pusimos nuestros ojos en el panadero Alejandro. Algo nuevo y grande iba a suceder. ¡Pongamos todos nuestras miradas en el compatriota Alejandro!
Ha cerrado los ojos beatíficamente como un santo dormido. Ha cruzado los dedos sobre su hermoso vientre abombado.
Luego goza mucho y se ventosea largo, largo como un gemido. Todos vemos todos lo vemos! cómo se le desinfla el vientre ¡aquí en el cubo!
—¡Deteneos! ¡Deteneos, señores burgueses y señores proletarios! ¡Una sola palabra mas! ¡Deteneos compatriotas de este chiquito país; compatriotas obesos, compatriotas esmirriados, compatriotas, compatriotas! ¡Deteneos!...
...pero ya nadie quiere oírme, ay, pobre de mí.

2

Ana, primer instante de la mañana más amarilla.
Ana, piel de piel de durazno.
Ana, ¿le gusta a usted la bicicleta?
Ay, Ana, señorita, dígamele y estafo.

Ahora me pongo a decir mi hermosa oración matinal.

ORACIÓN MATINAL

Mi Señor y mi Dios, Tú que todo lo puedes: con el mayor respeto y consideración vengo a pedirte me hagas el señalado servicio de no darme una mujer que gaste paladar de caucho.

HAMBRE

El Gobierno de la República ha mandado insertar en los grandes rotativos del mundo esta convocatoria escrita en concurso por sus más bellos poetas:

¡ATENCIÓN! ¡SUBASTA PÚBLICA!

Atención, capitalistas del mundo:
El Chimborazo está en pública subasta. Lo daremos al mejor postor y se admiten ofertas en metálico o en tierra plana como permuta. Vamos a deshacernos de esta joya porque tenemos necesidades urgentes: nuestros súbditos están con hambre, por más que tengan promontorios a la ventana. Hoy es el Chimborazo, mañana será el Canhuairazo y el Corazón; después el Altar, el Illiniza, el Pichincha. ¡Queremos tierra plana para sembrar caña de azúcar y cacao! ¡Queremos tierra para pintarle caminos!
Atención, capitalistas del mundo:
¡Los más hermosos volcanes están en pública subasta!

PERRO PERDIDO

«Buena gratificación se dará a la persona que encuentre y devuelva a su dueño un perro perdido en el parque municipal, el día de ayer entre las cinco de la tarde. Faldero, color café, con collar, responde al nombre de Peter.—Villa Margarita.—Avenida de las Acacias.—Tel. 45C.»

Y asimismo la vieja Anatolia —lo puedo ver desde mi ventana— ha cogido a su pequeño hijastro, poniéndole los cueros al aire, y mientras le chicotea el fundillo le está gritando:

—Ay, perro perdido, te fuiste a la maroma sin pedirme permiso. Toma, perro perdido. Toma, perro perdido!
Ji, ji, Ji, ji. Huy, huy, huy, Ji, ji.

3

ODIO

Quiero entenebrececer la alegría de alguien.
Quiero turbar la paz del que esté tranquilo.
Quiero deslizarme calladamente en lo tuyo para que no tengas sosiego; justamente como el parásito que ha tenido el acierto de localizarse en tu cerebro y que te congestionará uno de estos días, sin anuncio ni remordimiento.

Entraron al cubo cautelosamente, de puntillas, como ladrones asustados. Anhelaban. Qué angustia en el pecho, qué palpar cardíaco, qué desasosiego y qué espanto. Entraron y se revolcaron.

A nyomtatott oldalkép jól szemlélteti a szöveg töredékes szerkezetét. (Palacio, 2000: 148–

149)

Jobbra húzott, címként funkcionáló szlogenek, dátumok taglalják az epizódokat, akasztják meg az olvasást. (A mű eleje látszólag, mint napló indul, ellenben később teljesen elveszíti ezt a szerkezetet.) A költészetre emlékeztető szerkesztésű formai részleteket is találunk. Ily módon a regény rendkívül sajátos vizuális hatást kelt. A regény szinte mértani közepén például azt szövegrészt, ami feltehetően Andrés örülségét jelzi, két vonal választja el a többi szövegtől, mintha egy közjátékot jelezne. Az olykor 'gag'-ként is működő címek akárcsak a némafilmek képközi feliratai sajátos ütemezésük révén olykor meghökkentően hatnak, máskor magyarázó jellegűek vagy éppen humorosak, abszurdak. A jelenetek egy része zsánerszerű helyzetek „fejük tetejére” állítását adja. Hasonlóan a néma filmekhez, kevés az individualizált szereplő, a mellékszereplők sokasága ugyanakkor funkciójukból fakadóan könnyen felismerhetőek az

olvasó számára. A regényben Andrészon és Anán kívül, egy-egy epizód erejéig tűnnek fel szereplők, akik aztán le is köszönnek, ezek túlnyomó része könnyen körvonalazható (például ügyvéd, egyetemi diákok, a bolhacsípkedte férfi stb.). Mint, ahogy egy némafilmben is a beszélt kommunikáció hiányát enyhítik a tipizált figurák, melyek mint dekódolható jelzőoszlopok megkönnyítik azt, hogy olvasó/néző tájékozódjon a történetben, hiszen a történésfolyam széttöredező, hiányos (az olvasó nélkülük elveszne a regény zaklatott epizódvillanásainak erdejében).

A palacioi jelenetek az egyidejűség és a felcserélhetőség révén működnek. Bár bizonyos epizódok ténylegesen a fő cselekményszálát mozgatják előre, a jelenetek jelentős mennyisége nem. Ez utóbbiak hangulati egységeket teremtenek, egy-egy kitekintést adnak, bizonyos motívumokon keresztül dialógusban vannak a többivel, de tulajdonképpen nem tudjuk időben viszonyítani egyiket a másikhoz, nem jelentene különösebb eltérést, ha sorrendjüket megváltoztatnánk. Az olyan mikrotörténetek sorrendje, illetve időbeli elhelyezése irreleváns, mint például az egyetemi diákok tömeges öngyilkossága a sarlatán tanár óráján, az ecuadori vulkánok elálverezése, a gyakorlatlan boncnok keze alatt felnyíló test leírása vagy a költő és a fülöpszigeti boxoló reinkarnációja pejlóként és virágként (mindkettő sziszifuszi fájdalmakat él át, ahogy az egyiket sarkantyúzzák és ahogy a másiknak egy kolibri szívja nektárját). A regény első felében gyakoribbak az ilyen epizódok, majd egyre inkább a háttérbe szorulnak. Tovább relativizálja ezek időbeliségét és sorrendjét a körkörös szerkezet.

A regény epizódjai így nemcsak önmagukban ütköztetnek meglehetősen heterogén elemeket és regisztereket, hanem az eltérő epizódok egymással is kontrasztot alkotnak. Luis Alberto Sánchez a könyv szemléjében megjegyzi „A nonszensz összeér a transzcendenciával, a vita pedig az ironiával”⁵⁴. Így módon a regény képes magába foglalni egymásnak ellentmondó elemeket, amelyeket az író nemcsak egymás mellé illeszt, hanem sok esetben egymásra rak. Az egymásba folyó jelenetek néhol szinte egymást átfedik. Az avantgárdokra jellemző módon, de különös könnyedséggel, vulgáris és emelkedett motívumokat állít szembe egymással.⁵⁵

Már szó esett azon képvgási eljárásról, miszerint a regény a premier és totál plánok között váltogat, melyre a tömegjelenetek kiemelt alkalmat nyújtanak. A perre való megérkezés érdekes például szolgál:

⁵⁴ „el disparate se roza con lo trascendental y la polémica con la ironía” (Sánchez közölve Manzoni által, 1994: 47).

⁵⁵ A vizsgált filmeknél is sok ilyen jelenetet találunk. A *Varieté*-ben az epikus légtornászi mutatvány közben a sör csapolását látjuk a színházban vagy *A kék angyalban* Lola Lola posztere áll egy kirakatban, melyre egy szakadt öltözetű munkásnő vizet zuttyint kívülről, majd utánozza a sztár maníros pózát.

„Egy köröm bukkant elő az emberek alkotta gyűrűből és erőszakosan felszakította a nyakam hámrétegét; egy kéz a ruhámat húzta a nagy mormolás közepette [...]

Összelapított polgárok, kinyújtott polgárok, szardínia módjára dagadt és összezsomagolt polgárok [...]

A tömeg imbolyog. Rejtélyes égő fájdalmai vannak; tömegesen vakarja magát, forrong. Köhög. 8458 lefagyott szemével bámul [...]⁵⁶

A körömtől jut el Palacio a tömeg együttes mozgásáig. A szüksézávú, egyszerű mondatokra redukált, palaciói irodalmi szöveg a némafilmek dialógusait és narrációit is felidézi. Érdemes megemlíteni a legkülönbébb szövegstilisztikai típusok ironikus használatát, ami a *Varieté*-ben találja meg filmes megfelelőjét, mint például fényreklám szöveg, mint életigazság kimondása. A némafilmek frappáns verbális humorát példázza, amikor Boss felfedezi Berta-Marie hűtlenségét, akiért elhagyta feleségét és gyermekét. Amikor kimegy az utcára, egy fényreklámot lát a város fölé vetítve: „Vergiss niemals Weib und Kind, kauf dich eine Lebensversicherung ein”, vagyis Soha ne felejtse el az asszonyod és a gyerekeidet, vegyél életbiztosítást.⁵⁷

Palacio szimbólumai viszont *A kék angyal* vizuális szimbólumaival rokoníthatóak.⁵⁸ Noé Jitrik kiemeli az olyan szavak szerepét, melyek robbanásszerűen funkcionálnak, indítanak el asszociációkat az olvasóban és egyben összekötnek szövegrészeket és így irányítják az olvasást. „Az ilyen szavak elhelyezésükben olyanok, mint világító pontok a mondatokhoz képest, amelyekben megtalálhatók, robbanások ezekben a mondatokban, váratlan metaforák magjai...”⁵⁹. Palacio regényében a kocka az egyik legfőbb szimbólum (melyet bizonyos kritikusok a kubizmusra vezetnek vissza nem egészen meggyőzően). A kocka egyszerre a szobaként, börtönként, koporsóként jelenik meg, szimbóluma Andrés elméjének és belső világának, falai a társadalom fullasztó konvenciói. A kocka egyszerre otthon és kényelem, illetve visszafordíthatatlan elszigeteltség, magány. Ez a szimbólum egyértelműen városi, ellenpontja a nyitott, szabad természet (mely még jobban zavarba hozza Andrését). A városban mindenki a saját kockájában elzárva él és hal vagy mindkettő egyszerre. Ez az elidegenedés az elemzett művek alapélménye, olyan eljárásokon keresztül fejeződik ki, mint a *Varieté* című

⁵⁶ „Del cerco humano ha salido una uña y me ha rasgado violentamente la epidermis del cuello: una mano ha tirado de mis vestidos, entre el gran murmullo. Ciudadanos aplastados, ciudadanos estirados, ciudadanos abombados y amontonados como sardinas. La muchedumbre bambolea. Tiene misteriosos escozores; se rasca en masa, se agita. Tose. Mira fijamente con sus 8.458 ojos congelados” (Palacio, 2000: 176).

⁵⁷ Dupont: *Varieté*, 1925: 1:10:36

⁵⁸ A filmet erősen aláhúzott szimbólumok taglalják, mint a templomóra, az énekesmadár, a bohóc stb.

⁵⁹ „Tales palabras, son, vistas en su colocación, como puntos luminosos respecto de las frases en las que están, son estallidos en esas frases, núcleos de las metáforas inesperadas ...” (Jitrik, 2000: 410).

filmben a forgó és centrifugális kamera, amelyen keresztül a néző átveszi a főhős tekintetét, de ilyen a főhős alakjának tükrökkel történő megsokszorozása a képkockában (miközben saját képét vizsgálja).

Az érzékiség fontosságára úgy is gondolhatunk, mint a filmes mű „fogyasztásának” kulcsára. Palacio szövegei az érzékelések intenzitását kínálják az olvasónak, amit a próza költőiségének tulajdonítanak. Vladimiro Rivas Iturralde megjegyzi: „Végső soron Palacio költő volt: vele a szemünk hall és a fülünk lát”⁶⁰. Mindazonáltal azt is lehet állítani, hogy stílusának plasztikussága, a hangzással való játék (az onomatopoeiák sokasága, a hangok polifóniája stb.) a mozihoz teszi hasonlónvá a művet:

„A fül, érzékeny, mint egy fémlemez, mint egy élő, fedetlen ideg, mint egy sírásra kész gyermekmell; éles, mint egy szál a levegőben; közel mindenhez, mint szél a mezőn, lehelet a szájban.

A szem, fürge, mint a villám, múló csillag; éles, mint az ostor; széles, széles, széles.

Az érintés, finom, mint a repülési pálya, fájdalmas, mint a tűz tüskéi, bizsergető a félelemtől.

Itt, az erdőben lógva”⁶¹



Dupont: *Variété*, 1925 1:16:48.

⁶⁰ „En el fondo, Palacio era un poeta: con él, nuestros ojos oyen y nuestros oídos ven” Iturralde 1994: 126.

⁶¹ „La oreja, sensible como una lámina metálica, como nervio vivo y descubierto, como pecho de niño presto al llanto; aguda como un hilo en el aire; cercana a todo, como viento en el campo, aliento en la boca. El ojo, ágil como relámpago, estrella fugitiva; tajante como el látigo; extenso, extenso, extenso. El tacto, fino como la ruta del vuelo, doloroso como puntas de fuego, hormigueo del miedo. Aquí, colgado en el bosque” (Palacio, 2000: 168).

Összegzés

Palacio, életművének úttörő jelentősége ellenére, még mindig kevésbé tanulmányozott és kontextuálizált alkotónak számít. A *Vida del ahorcado* kisregény esztétikai és tematikai közelsége a fenti filmekhez arra hívja fel a figyelmet, hogy a kor filmkultúrájának konkrét és kézzelfogható hatása van Palacio irodalmi látásmódjára és eszköztárára. E filmekkel való összevetés új utakat nyit az író rejtélyes, nehezen megfejthető életművének megközelítésére. A filmes és irodalmi esztétikai szempontok transzdiszciplináris, összehasonlító elemzése új megközelítéseket tesz lehetővé e kevésbé ismert, kaleidoszkópos életmű megértésében. Palacionak a filmes kifejezés, a képi szerkesztésmód iránti elkötelezettsége a kortárs olvasó számára az avantgárd életmű vonzerejét, megközelíthetőségét képezheti, hozzájárulhat annak újrafelfedezéséhez.

BIBLIOGRAFÍA

BERGSON, Henri: *Teremtő fejlődés*. Budapest: az Akadémiai Kiadó reprint sorozata, 1987

CARRIÓN, Benjamín: “Pablo Palacio”, en *Mapa de América*. Madrid: Sociedad General Española de Librería. 1930: 63–100.

CEVALLOS, Santiago: *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala, Corporación Editora Nacional, 2010.

CUZME, Alexis: “La muerte como afrenta. Análisis filmico del cortometraje *Vida del ahorcado. Los estudiantes*”, en *Cyberalfaro*, 26, agosto, 2015: 135–145.

FERNANDO, Nina: *La expresión metaperiférica: Narrativa ecuatoriana del siglo XX: José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2011.

GRANDA NOBOA, Wilma: *El cine silente en Ecuador, 1895-1935*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cinemateca Nacional, Unesco: 1995.

ITURRALDE, Vladimiro Rivas: Pablo Palacio (In: Manzoni, Celina: *El mordisco imaginario: Crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblos, 1994: 115–134.)

JITRIK, Noé: “Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante”, en *Obras completas*, Wilfrido H. Corral (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000: 403–413.

LOPEZ, Pierre: Lecturas y/de estructuras en las novelas de Pablo Palacio, en *Obras completas*, Wilfrido H. Corral (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000: 349–374.

MANZONI, Celina: *El mordisco imaginario: Crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblos, 1994.

---: “El juego de los posibles y la estética de Pablo Palacio”, en *Informes para una academia: crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*, Gonzalo Moisés Aguilar (comp.). Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1996: 61–70.

MOROCHO, Lauro. *Testimonio*. Quito: Agosto, 1985.

PAHLEN, Marina von der: “El Ecuador vertical: formas del erotismo en Icaza, Palacio y Salvador”, en *Escritura del deseo / Deseo de la escritura: (erotismo y sexualidad en la literatura latinoamericana contemporánea)*, Gustavo Lespada (ed., pról.). Buenos Aires: Katatay, 2020: 91–116.

PALACIO, Pablo: *Obras completas*, Wilfrido H. Corral (coord.). Paris: ALLCA XX, 2000.

---: “The Man Who Was Kicked to Death”, Wilfrido H. Corral (ford.). *The Ecuador Reader: History, Culture, Politics*, Carlos de la Torre, Steve Striffler, Robin Kirk ñs Orin Starn (szerk.). New York: Duke University Press, 2008: 175–181.

---: *Man Brought to Gallows*, Paula Catalina Fajardo Riofrío (ford.). Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2024.

RAMOS, Juan G.: “Writing Fragments of Modernity: Visual Technology and Metafiction in Pablo Palacio’s *Débora* and *Un hombre muerto a puntapiés*”. *Hispania*, 99 (1), 2016: 116–127. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/44112829> (utolsó letöltés: 11.11.2024.)

ROBLES, Humberto E.: *La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción, trayectoria y documentos; 1918-1934*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2006.

---: “Pablo Palacio y Heráclito: ‘De la alegría que produce no poder encontrar la verdad’” en *Pablo Palacio 100 años. Encuentros. Revista nacional de cultura, Ecuador*. No. 8, 2006: 18–29.

ROSENBERG, Fernando J.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006.

SÁNCHEZ, Luis Alberto: *Testimonio personal. Memorias de un peruano del Siglo XX, Tomo II: El Purgatorio 1931-1945*, Lima: Villazán, 1987.

THORPE CRISSMAN, Louise: “Las técnicas cinematográficas en Débora”. *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas, 1987: 371–382.

VÁSQUEZ, Teresa; SERRANO, Mercedes et al.: *Cronología De La Cultura Cinematográfica: 1849-1986*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, 1986.

FILMOGRÁFIA

DUPONT, Ewald André: *Varieté*, 1925, Universum Film UFA, (német, angol) [Varieté \(1925\)](#) [\[BDRemux 1080p\]](#) (utolsó letöltés: 2024. 11. 14.)

MANZANO, Iván Mora: *Los Estudiantes*, 2004, (spanyol)

STERNBERG, Josef von: *Der blaue Engel*, 1930, Universum Film UFA, (német, angol, francia) <https://archive.org/details/der-blaue-engel-1930> (utolsó letöltés: 2024. 11. 14.)

Dolgozat lezárásának dátuma: 2024.11.15.