

**SZLÁV KULTÚRÁK, IRODALMAK
ÉS NYELVEK**

TANULMÁNYKÖTET

SZERKESZTETTE
Urkom Aleksander

ELTE BTK
Szláv Filológiai Tanszék
Budapest, 2017

A KIADVÁNY TÁMOGATÓI
Pomáz Város Önkormányzata
Pomázi Szerb Nemzetiségi Önkormányzat
Terézvárosi Szerb Önkormányzat

SZAKMAI LEKTOROK
Horváth Futó Hargita
Láncz Irén

MŰSZAKI SZERKESZTŐ ÉS TÖRDELŐ
Janiec-Nyitrai Agnieszka

© Szerzők, szerkesztő

Kiadja az ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszéke
Felelős kiadó a Szláv Filológiai Tanszék vezetője
Sorozatszerkesztő Lukács István
A borítót tervezte Sellyei Tamás Ottó
Nyomdai kivitelezés Robinco Kft.
ISSN 1789-3976
ISBN 978-963-284-924-9

TARTALOM

URKOM ALEKSANDER	
Előszó	7
CSÁSZÁRI ÉVA	
Családnév magyarosítások Répáshután	9
DUDÁS ELŐD	
Magyar hatás a 16. századi kaj-horvát helyesírásban	19
DUDÁS MÁRIA	
Színesen szólnak a magyar és bolgár frazémák.....	29
FEDOSZOV OLEG	
Szláv jövevényfrazémák Bárdosi Vilmos új szótárában (magyar-szláv frazeológiai párhuzamok)	47
ISTVÁN ANNA	
Jozef Ignác Bajza és Faludi Ferenc	65
JANIEC-NYITRAI AGNIESZKA	
A mindennapok csapdájában. Egzisztenciális elemek Karel Čapek és Milan Kundera válogatott elbeszéléseiben	77
KISS SZEMÁN RÓBERT	
A nemzeti emblematizmus sajátosságai Kollár <i>Szlávia</i> <i>leányában</i> némely szerb (illír) példa alapján	89
LUKÁCS ISTVÁN	
Miroslav Krleža és a film.....	103

LUKÁCSNÉ BAJZEK MÁRIA

Küzmics István Újszövetség-fordításának lehetséges magyar mintái113

MENYHÁRT KRISZTINA

A bolgár nemzetiség nyelvi helyzete a demográfiai és a nyelvészeti kutatások tükrében.....127

PAVIČIĆ MLADEN

Esterházy Péter *A szív segédigéi* című regényének két, Jože Hradil által készített fordítása145

URKOM ALEKSANDER

Modern technológiák az idegen nyelv oktatásában163

VIG ISTVÁN

Pünkösöd, barát, mise, ádvent

Megjegyzések a magyar keresztény terminológia néhány szavának eredetével kapcsolatban177

ZSILÁK MÁRIA

Az alföldi szlovákság szerb kapcsolatai189

Miroslav Krleža és a film

LUKÁCS ISTVÁN

Studija tretira Krležin odnosa prema filmu. Film je prisutan na intelektualnom horizonti pisca već od samog početka. O tome nas izvještava on sam u jednom svom kasnijem intervjuu. U njegovim ranim simfonijama opaža se nagla razmjena („skokovitost“) slika popraćena dinamičnim dijalozima. Kao da vizualno kompinirane tekstovne montaže poput ljepila spajaju dijalozi.

A tanulmány Miroslav Krleža és a film kapcsolatát tárgyalja. Az író intellektuális horizontján a film szinte a megszületésétől jelen van. Erről csak egy vele készült kései interjúból értesülünk. Korai szimfóniáinak dinamikus váltakozásban kibomló dialógusait vadul cserélődő („ugrásszerűség“) képsorok övezik. Mintha a vizuálisan komponált szövegmontázsokat a dialógus mint ragasztóanyag kötné össze.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, film, montaža

Kulcsszavak: Miroslav Krleža, film

Krleža magyar szempontból is korszakosnak tekinthető regényének, a *Zászlóknak*, melyet a magyarországi kroatisztika kulcsregénynek titulált, vitathatatlanul egyik talányos kulcsszereplője Borongay Anna, akinek alakját (ugyancsak a magyar kroatisztika vélekedése szerint) a jeles horvát író a neves magyar költőnő, Lesznai Anna személye alapján mintázott meg (CSUKA 1963, ZELMANOVIĆ 1987, 1994, LŐKÖS 1992, LUKÁCS 2015, LUKÁCS 2016). A regényben a hősnő, aki mellelleg közismert és elismert magyar költőnő, a regénybeli Magyar Szó című folyóiratban egy esszéjét közölte, amelyben az alábbi részlet is szerepel:

„A költeményben mindig legfontosabb az első pillantásra teljesen mellesleges, sőt tán valóban jelentéktelen apróság, de mégis ez az egyetlen, amely a lírai hangszerelésbe életet visz, ez adja meg meleg ragyogását, a zengzetes vagy színes háttér dekoratív keretét, amely előtt úgy fénylenek a szavak vagy verssorok, mint drága gobelinek előtt a gyertyatartók” (KRLEŽA 1965: 183).

A fenti szövegrész előtt álló szerzői kommentár szerint Borongay Anna

„...szentimentális változatot közölt azoknak a jelentéktelen és apró részleteknek a jelentőségéről, amelyek a valóság költészetté alakításának roppant törekeny természetű munkája során keletkeznek” (KRLEŽA, 1965: 183).

Borongay Anna és Krleža szerzői kommentárja is valójában a művészi szöveg ontológiájának alapvető és kardinális kérdéseire vonatkozik. Az iménti szövegidőzet egyik fontos szintagmaszerkezetét szinte szóról szóra megtaláljuk Krleža *Davni dani* (Régmúlt napok) címmel megjelent naplójában is:

„A festészet kétségkívül hatással van az irodalmi ízlésre, sokkal inkább, mint gondolnánk, és fordítva. S ma, midőn az irodalmat kipenderítik a festészetből, mint valami olyat, ami nem illik a képtárba, ez is valójában üres frázis. Az irodalom és a festészet életre-halálra együvé tartoznak - 'nicht zu trennen!' A festészet bizonyos irodalmi irányzatok számára nem csupán dekoratív háttérként szolgált, hanem tartalmat is kölcsönzött nekik. A festészet dekoratív gobelinként áll kora irodalma előtt, és fordítva, irodalom nélkül nem volna festészet sem.” (KRLEŽA, 1977: 297).

Irodalom és festészet kölcsönhatásáról értekezve, Aleksandar Flaker Krležának ugyanezt a mondatát idézi, amelyet a 20. század eleji avantgárd mozgalmakon belüli fontos globális szemléleti elmozdulások felől értelmez (FLAKER, 1984: 33). Flaker szerint éppen Krležánál a legszembevetőbb a korábbi nemzedékek által kultivált „a zene szellemének” elhagyása. Gondoljunk csak a korai *Szimfóniáira*, amelyek már a címükben is a szövegformálás zenei ihletettségére utalnak. Az avantgárd mozgalmak új világszemlélete Krležát is a világ auditív megélésétől annak vizuális megélése irányba tolta. Ebben pedig döntő lökést éppen a film jelenthetett, amely az új művészeti ágakra jellemző agresszivitásával szinte szétrobantotta az amúgy is ingatag művészeti ágak közötti egyensúlyt. A hallatlanul gazdag Krleža-irodalomban és -szakirodalomban Krleža és a film tárgyában alig akad konkrét

információ (kivéve a bizonyos művei megfilmesítése kapcsán föllángolt vita az ötvenes évektől), így bizton állítható, hogy fölvetésünk kezdeti úttörő lépés, mely az intermedialitás felől közelít a korai Krleža-művek világához. Ez alkalommal elsősorban is Krleža lehetséges korai filmes élményeit veszem számba, továbbá a néhány műve megfilmesítése kapcsán kialakult vitáról szólok, amelyekben Krleža első alkalommal adott számot életének meghatározó filmjeiről.

Viktor Žmegač neves horvát kutató, a Krleža életművét elsősorban európai irodalmi összefüggésekben vizsgáló irodalomtörténész (ŽMEGAČ, 1986) egy rövid dolgozatában az 1910. és 1930. közötti avantgárd időszak drámapoétikájának és filmelméletének összefüggéseit vizsgálja (ŽMEGAČ, 1988: 241-249). Žmegač Walter Benjaminsnak *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című neves tanulmányát föl idézve emeli ki, hogy az esztétikában meggyökeresedett az a nézet, mely szerint egy új médium megjelenésével jelentős elmozdulások és átalakulások következhetnek be az egyes művészeti ágakban és azok között. Példaként a fotográfiát hozza, amely jelentős hatással volt a festészetre, elsősorban is annak funkcióbeli és formai vonatkozásaiban. A fotográfiából művészi ambíciók nélkül kinőtt film (mozgóképfilm) pedig – Benjamin megítélése szerint – arra készíteti az esztétikát, hogy újragondolja alapfogalmait, továbbá klasszifikációs kritériumait. A film a kollektív recepció miatt a művészetek fejlődését teszi lehetővé. A döntő kérdés az, állítja Žmegač, hogy a film új esztétikai formanyelve milyen erőket szabadít fel a többi művészeti ágban, különösen pedig az őt érdeklő dráma művészetben. Žmegač áttekintését azért érdemes számba vennünk, mert a fiatal Krleža irodalmi ambíciói és radikális újításai éppen a dráma területén bontakoztak ki. Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy korai korszakának lírai műveiben is erőteljes dramatizációs technikákat alkalmaz.

A film a századelőn éppen akkor vált kulturális szempontból relevánssá, amikor a dráma és a színház viszonyrendszerében fordulópont következett be. A dráma és a szín-

ház szakított a naturalizmussal, s egyre inkább felerősödtek a stilizációs antinaturalista törekvések. Ezt a folyamatot jól jelzik azok a szerzők, akik Krleža számára is meghatározóvá válnak éppen ebben a korszakban: Maeterlinck, Wedekind és Strindberg. A film nyújtotta újszerű lehetőségek nyilvánvalóvá tették a drámaírók számára, hogy általa új színházi nyelv hozható létre. Tehát a filmre nem riválisként, hanem éppen ellenkezőleg, impulzusforrásként tekintettek. Meglepő módon mindez nem a spektakulum felerősödését jelentette a színházi életben, hanem a klasszikus retorikai hagyományhoz, vagyis a poétikai megnyilatkozáshoz való visszatérést. Ennek oka az elkülönülési szándék nagyon is határozott megnyilatkozása lehetett. A 20. század tízes éveiben kibontakozó filmes elméleti viták homlokterében elsősorban az új médium, a mozgókép egyediségének mivolta, valamint azt a színházi drámától megkülönböztető sajátossága állt. Frank Wedekind világosan látta, hogy az új médium ugyanazt a hatást fogja kifejteni a drámairodalomban, mint amelyet a fotográfia váltott ki a festészet esetében. Lukács György egyfajta „munkamegosztásban” hitt: a film majd elvégzi a szórakoztatást, ellenben a dráma teljesen a magasztos témák felé fordul.

Žmegač arra emlékeztet, hogy ugyanebben az időszakban az orosz futurizmus harcos híve, Majakovszkij *A mai színház és kinematográfia viszonya a művészethez* című írásában, meglepő módon, nem jósolt nagy jövőt a filmnek, szerepét elsősorban a népnevelés és a propaganda terén látta (ŽMEGAČ, 1988: 245). A húszas évek kezdetétől már komolyabb elméleti viták és fölvetések is kísérik a színház és a film viszonyának kérdéskörét. Sklovszkij 1923-ban megjelent *Irodalom és film* című tanulmányában, alapvetően Majakovszkijjal azonos nézetekkel, radikális megállapítást tesz: a film a színház természetes örököse, s talán az irodalomé is. Mindezek a jóslatok természetesen nem teljesültek, hiszen minden művészeti ág megmaradt a maga határai között. Ami történt, az pedig ezek intenzív, folyamatos és termékeny interakciója. Žmegač részletesebben is szól Balázs Béla *Der Geist des Films* (1930) című művéről. Balázs is azt jósolta, hogy a film és a dráma érdek-

és stíluszsféráik felosztására fog törekedni, ami később be is teljesedett.

Žmegač fönt említett komparatisztikai monográfiája a finom meglátások valóságos kincsesbányája. A szerző bevezető dolgozatában, amelynek témája a Krleža-naplók, arra figyelmeztet, hogy a *Davni dani* (Régmúlt napok) állandó jelensége a spontaneitásra utaló „ugrásszerűség”. Példaként a napló 1916. V. 14. följegyzésének verssorát idézi:

Mjesec žuta lopta u velovima modrim,
miriše nad gradom: režanj gnjile dinje.
Ljudi hrču i rokću kao svinje,
a ja se stihom liječim, tješim, bodrim...
(ŽMEGAČ, 1986: 13-14)

Krleža „innovatív sokkja” e versben teljesen szembe megy a horvát líra hagyományával, mert szögesen ellentétes motívumszinteket állít szembe egymással különösebb előkészület nélkül. Erre mondja Žmegač:

„Strukturális értelemben Krleže eljárása analóg a filmes vágással, amelyben hasonlóképpen gyakran kerülnek hirtelen szembe egymással ellentétes szekvenciák, különösebb kompozíciós közvetítő elemek beiktatása nélkül. A jelentés így a kontextus közvetítésével bontakozik ki.” (ŽMEGAČ, 1986: 15).

Látható tehát, hogy a korai Krleža újszerű lírai képi világának megalkotottságában már tetten érhető a montázstechnika. (További konkrét vizsgálódásaink tárgya pedig majd éppen a korai Krleža szimfóniái lesznek.)

Krleža gazdag életművének foglalata az általa alapított, majd halála után róla elnevezett Miroslav Krleža Lexikográfiai Intézet közreműködése révén életre hívott és gondozott roppant gazdag, a szerzőről szóló enciklopedikus feldolgozású anyag, amelyet a szakma „Krležijana”-ként tart számon. Ebben külön szócikk foglalkozik Krleža és a film kapcsolatával (Film). (<http://krležijana.lzmk.hr/>) A konkrétumok felsorolása előtt olyan általánosságokat olvashatunk, amelyek elsősorban Krleža és a film kapcsolatának ambivalens mivolt-

tára utalnak. A horvát író a hatalom és a dicsőség illúziójaként tekintett rá, a sajtónál hatalmasabb új hazugságként, tömegek ópiumaként, az ízlés rombolójaként, a boldogság szomorú és ostoba tükréeként. Ugyanakkor nagyon is érdekelt az irodalom és a film kapcsolata, a közöttük lévő határok és átszövéssek. A legsúlyosabb fenntartásai éppen a saját művei filmes adaptációja kapcsán merültek föl, mert az volt a félelme, hogy a filmes adaptációk megsemmisíthetik a műveit. Éppen ezért ragaszkodott ahhoz, hogy a szövegkönyveket maga írja, illetve kontroll alatt tartsa a készülő filmeket.

A vele készített három interjúban, amely a *Petar Dobrović* (1958) és a *Krsto Hegedušić* (1962) című dokumentumfilmek, majd pedig a komoly filmes kritikákkal illetet *Put u raj* (1970) című játékfilm bemutatóját követően készültek, első alkalommal vallott filmes élményeiről és a filmmel kapcsolatos művészi szemléletéről. (MODRINIĆ – STARY – OSTOJIC, 1973: 123–135) Az interjú első kérdése fontos megállapítást tesz, hogy ti. Krleža sohasem írt semmit a filmről, ami azért is meglepő, mert szinte nincs is olyan művészeti ág, amelyről ne értekezett volna. A hetven éves író meglepő válaszát azzal kezdi, hogy eddigi élete során egyetlen olyan fontosabb film sem volt, amellyel ne „találkozott” volna. Vizsgálódásunk szempontjából roppant fontos első filmes élményeit felidézve megemlíti, hogy az első balkáni háború idején (1912-ben, amikor a budapesti Magyar Királyi Honvéd Ludovika Akadémia hallgatója volt) a hétköznapiok részévé váltak a hadszíntéri filmes híradók, akár a korabeli napi sajtóhíradások. A magyar filmipar és -történelem egyik korai nagy alakja Ungerleider Mór volt, aki társtulajdonosával 1898-tól a rendszeresen filmvetítéseket tartott, majd több önálló mozgóképszínházat is nyitott. (NEMESKÜRTY, 1961; <http://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/ungerleider-mor>) Érdekességképpen említsük meg, hogy a filmvetések helyszíne a Rákóczi úti Velence Kávéház volt. (<http://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/projectograph>) Krleža Zászlók című regénye 1912-ben kezdődik, ennek főhőse, Emericzy Kamill ugyancsak a Rákóczi úton lakik albrétben Szemere nagyságos asszonyánál. A két tény

között nyilván nem kell különösebb összefüggést keresnünk. Mindenesre fontos, s erre Krleža is utal visszaemlékezésében, hogy első filmes élményei Budapesthez kötik. Krleža az interjúban felsorolja azokat a jelentős színészeket (főleg színésznőket), akiknek a filmjeit látta: Max Linder, Henny Porten, Pola Negri, Francesca Bertini, Brigitta Helm, Asta Nielsen, Valdemar Psilander, Greta Garbo, Erich von Stroheim, Chaplin, Jean Gabin. A rendezők közül megemlíti Eisensteint, Erich von Stroheimet, René Claire-t, Vittorio De Sicát, de ismeri az újabb rendezőket is, Federico Fellinit, Luis Buñuel-t, Pier Paolo Pasolinit, Ingmar Bergmant, François Truffaut, Claude Chabrolt, Jean-Luc Godardot, Alexander Klugét, akit rendkívül értékeli, de külön is kiemeli Jancsó Miklóst, akit „Eisenstein ingeniózus famulusának” tart. E gondolatmenetet azzal zárja, hogy több mint ezer filmet látott, sokkal többet, mint színházi előadást. Arra az önmagának föltett kérdésre pedig, hogy akkor minderről miért nem írt eddig, így válaszol: „Valójában nem igaz, hogy nem írtam. Nem jelentettem meg semmit. Sok mindent nem jelentettem meg. Évek óta, mondhatom, szinte naponta olvasok francia filmkritikákat.” (MODRINIĆ, 1973: 124). Bár a hagyatéka ma már fölszabadult, ám a legújabb Krleža-kutatások nem tártak föl semmi újat ezzel kapcsolatban. Bizonyára az író szokásos „tereléséről” lehet szó. Arra a meglehetősen kritikus éllel megfogalmazott kérdésre, hogy a *Put u raj* című filmet uraló monológok és reflexiók ellentétesek a kortárs filmnyelvvel, amely erőteljesen képi alapvetésű, a következő választ adja:

„A képek - Biblia Pauperum, Szentírás a lelki szegényeknek, ami pedig a 'Tücsök a vízesés alatt' (A film alapjául szolgáló egyik novella címe - L. I.) dialógusait és reflexióit illeti, azaz a gyötrelmesen hosszú beszélgetéseket a vásznon, ezzel kapcsolatban szilárd a meggyőződése, napról napra egyre megingathatatlanabb, hogy az emberi szó a filmben a kamera ekvivalense. Truffaut-nál is, Buñuelnél is, de még Godard-nál is egyre inkább az emberi szó kerül előtérbe. Bárhogy is tekintünk a filmre, az mégiscsak commedia dell'arte és semmi egyéb, a komédia pedig harlekinnada nélkül nem is létezhet, s így majd, dacára annak, hogy a film változatlanul érzékelt az emberi szó iránt, a vásznon majd az főszerepben jelenik meg” (MODRINIĆ, 1973: 128)

A hatvanas évek végén, a kibontakozó horvát nemzeti törekvések idején, ami Horvát Tavaszként vonult be a történelembe, 1967-ben született meg a horvát nyelv védelmében megfogalmazott *Deklaráció a horvát irodalmi nyelv megnevezéséről és helyzetéről*, amelynek aláírója volt Krleža is. A horvát nemzeti mozgalom leverését követően Krleža is kiszorult a közéletből. Ekkor kereste meg a szarajevói Enes Čengićet, aki iránt ezt követően mély barátságot táplált, hogy szívesen adna interjút. A beszélgetés a szarajevói *Svijet*-ben jelent meg *Duh individualne pobune* címmel (Svijet, 1971. február 5.). Ebben a beszélgetésben hozta ismét szóba a *Put u raj* című filmet, s vallott általában a filmmel kapcsolatos nézeteiről is. A film az álmok világába visz bennünket, megmozgatja a fantáziánkat és illúziókat táplál bennünk, éppen ezért ópium és öncsalás, mi több, rombolja az ízlést. A szokásos krležai paradox gondolkodásra jellemző, hogy dacára mindennek azért fontos, mert álmaink földöntúli világát mégis idevarázsolja. A film, mondja, korunk „világítótornya”.

A filmmel való közvetlen kapcsolat (*Put u raj*) új fölismérésekkel gazdagította és még inkább árnyalta Krleža nézeteit. Különösen a film és az irodalom, a film és a színház, valamint a képszerűség kapcsolatrendszerét foglalkoztatta. A film és az irodalom közötti kapcsolat legfontosabb találkozási pontja a poézis. Az igazán költői témákat feldolgozó rendezőknél (Antonioni, Godard, Buñuel, Pasolini, Bergman) megtörténik, hogy „a költői szó titokzatos mélységbe hatolva, ez az audiovizuális szenzáció sokkal inkább valóságos élménnyé alakul át, mint csupán egy szépirodalmi motívum kizárólag egy irodalmi szövegben.” Poézis nélkül a film csupán leíró képi instrumentum, amely elcsábul a verista durva eszközök alkalmazásától, illetve a napi vulgáris verista valóságtól. Az irodalomhoz képest poézis nélkül a film csupán szövegillusztráció.

A fentiek alapján világosan látható, hogy Krleža intellektuális horizontján a film szinte a megszületésétől jelen van: a XX. század tízes éveitől szinte a haláláig. A filmmel kapcsolatos kevés számú megnyilatkozásában mégis fölsejlenek

azok a kérdések, amelyek egyébként korunk filmteoretikusait is foglalkoztatták: a film és egyéb művészeti ágak viszonya, a film mint önálló művészet, a film mint illúzió. Fölöttébb érdekes – ez pedig egyáltalán nem illik bele a filmmel kapcsolatos elméleti trendekbe – annak fölvetése, hogy különös hangsúlyt kellene helyezni a verbális megnyilatkozásra a filmben. Éppen e nézőpontból tekintve: a korai Krleža szimfóniáinak dinamikus váltakozásban megnyilvánuló dialógusait vadul cserélődő („ugrásszerűség”) képsorok övezik. Mintha a vizuálisan komponált szövegmontázsokat a dialógus mint ragasztóanyag kötné össze. A *Podnevna simfonija*-ból (Déli szimfónia) egy jellemző példa:

EGY BETEG NYOMORULT FÉRFI VALAHOL A PADLÁSSZOBÁBAN A NAPBA BÁMUL. FAKÓ SZEMEI HERVADT NAPRAFORGÓKÉNT ISSZÁK MAGUKBA A FÉNYT. EGÉSZEN CSÖNDESEN, CSUPA DISZAKORD:

A Napon halok meg.
Vérszegény karom hamvasszürke árnya
ólmos álomba merül.
Ó mennyi vad ösztön haldoklik
ebben a sárga viaszban?!...

Az idézet tipográfiaiilag is követi az eredetit. (KRLEŽA, 1933) Látható, hogy maga a szöveggép is teljesen montázsszerű. Ennek szerkezete: erős képi megjelenítés váltakozó montázskockákkal, majd a szólamot bevezető tagmondat vagy mondat, amelyet aztán maga a szólam (SZÓ) követ.

IRODALOM

- CSUKA Zoltán, 1963: A két Emericzi. *Nagyvilág* 1/91.
- FLAKER Aleksandar, 1984: *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga.
- KRLEŽA Miroslav, 1933: *Simfonije*. Zagreb: Minerva.
- , 1965: *Zászlók I.* Budapest: Európa Könyvkiadó.
- , 1977: *Dnevnik 1918–22*. Sarajevo: Oslobođenje.
- LUKÁCS István, 2015: „Veliki akt” kao apeiron Zastava. *Književna smotra* 177/3, 69–74.
- , 2016: Veliki akt kao apeiron romana Zastave. *Povratak Miroszlava Krleže*. 195–204.
- LŐKÖS István, 1992: Modell és regényhős. Lesznai Anna – Borongay Anna Krleža Zászlókjában. *Irodalomtörténet* 2/290–298.
- MODRINIĆ Miro, STARY Mladen, OSTOJIC Stevo, 1973: Krleža i film. *Filmska kultura*, 123–135.
- NEMESKÜRTY István, 1961: *A mozgóképtől a filmművészetig*. Budapest: Magvető.
- ZELMANOVIĆ Đorđe, 1987: *Kadet Krleža. Školovanje Miroszlava Krleže u mađarskim učilištima*. Zagreb: Školske novine.
- , 1994: A Krleža-fiú esete Lesznai Annával. *Élet és Irodalom* 1/16–17.
- , 1995: Anna Lesznai heroina „Zastava”. *Hrvatska / Mađarska. Stoljetne književne i likovno-umjetničke veze*. Zagreb: Relationis, 105–120.
- ŽMEGAČ Viktor, 1986: *Krležini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje.
- , 1986: Uvod: Evropski obzor mladog Krleže. *Davni dani. Krležini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje, 7–43.
- , 1988: Poetika dram i teorija filma u razdoblju između 1910. i 1930. *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 241–249.