Gelencsér Gábor

Avantgárd adaptációk, avagy az adaptációk avantgárdja

Film és irodalom kapcsolata a Balázs Béla Stúdió műhelyében*

gelencser.gabor@btk.elte.hu
ORCID: 0000-0002-2462-0875

HELIKON

Avant-Garde Adaptations, or the Avant-Garde of Adaptations. The Relation Between Film and Literature at the Balázs Béla Studio

Abstract

In the history of Hungarian cinema, it was frequently the case that formally innovative author's films happened to be adaptations. This study introduces the concept of *authorial adaptation* based on this observation. However, as with mainstream authorial films, we also find adaptations among the short and experimental (avant-garde) movies made in the Balázs Béla Studio, which suggests that radical cinematic language innovations are sometimes indebted to literature. Only fifteen adaptations were made in the BBS. Nevertheless, the grouping of the films (auteur shorts, experimental avant-garde films) and the analysis of their adaptation strategies show that, like the auteur films of the mainstream, there are also works in the avant-garde that owe their formal innovation to literature. In this way, avant-garde adaptations can be considered as the avant-garde of adaptations.

Keywords: Hungarian film history, adaptation, Balázs Béla Studio

* A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott 147170 azonosítószámú, *A Balázs Béla Stúdió története* című kutatás része.

Helikon 70 (2024) 1
DOI: 10.57226/Hel.2024.1.7

Helikon 2024_1_Könyv.indb 113 2024. 07. 17. 14:21:11

A magyar film történetében film és irodalom kapcsolata a statisztikai számok tekintetében megfelel az egyetemes filmtörténeti átlagnak: az elkészült filmek nagyságrendileg egyharmada adaptáció. Természetesen ez az arány egyes korszakokon belül eltérő lehet, így például a korai hangosfilmkorszak (1931–1944) alapvetően populáris magyar filmkultúrájában kevesebb megfilmesítéssel találkozunk. Ám ha tágabban értelmezzük az adaptáció fogalmát, és az irodalmi művek mellett a színdarabokra is kiterjesztjük a hatókörét (s ez regények, elbeszélések színpadi változata esetében, ahogy erre Móricz Zsigmond esetében látunk példát, különösen indokolt), továbbá figyelembe vesszük a korszak uralkodó műfajának, a vígjátéknak a szoros kapcsolódását a pesti kabarék két világháború közötti világához, akkor ebben az időszakban is érvényesül az átlagos arány. Az államszocialista korszak (1948–1989) alatt a hagyományos adaptációfogalomnak megfelelően is így alakulnak a számok, míg 1989 után az irodalmi megfilmesítések aránya csökken, vagyis a kortárs magyar film kevéssé irodalomközpontú.

Ha a szigorúan vett statisztikai adatokon túl azt is megvizsgáljuk, milyenek az elkészült adaptációk, mi a filmtörténeti pozíciójuk, a műfajuk, a stílusuk, abban az esetben tovább árnyalható a kép. Erre tettem kísérletet az államszocialista korszak adaptációinak vizsgálatával (kitekintéssel a közvetlen előzményekre és következményekre) *Forgatott könyvek* című monográfiámban.[1] Ebben az adaptációk kulturális funkciója mellett (amelyet a film az irodalomtól vesz át a hatvanas években) a formanyelvi hatásokat elemeztem, s arra a következtetésre jutottam, hogy az államszocialista korszakban, s azon belül is különösen a Kádár-éra alatt (1956–1988) alatt a korszakváltó és ezáltal stílusteremtő filmek között feltűnően nagy számban találunk adaptációt. A kvantitatív átlag mellett tehát a kvalitatív szempont nagyobb súlyt ad az adaptációknak a magyar film második világháború utáni történetében, beleértve ebbe annak máig kiemelkedő szakaszát, a hatvanas évek újhullámát, amely nálunk is a modernista szerzői film áttörését jelezte.

A hatvanas évektől az európai modernizmushoz, a szerzői film elméletéhez és gyakorlatához felzárkózó magyar film erőteljesen támaszkodik az e filmtípussal látszólag szembehelyezkedő adaptációkra. A szerzői film mellett akad egy másik filmtípus, amely, ha lehet, még távolabb áll az irodalmi megfilmesítésektől: ez a jellemző módon nem konvencionális elbeszélő formát követő, avagy kifejezetten nem elbeszélő rövidfilmek csoportja, továbbá a formanyelv határait tágító kísérleti filmeké. A Kádár-korszakban ilyen művek a

[1] Gelencsér Gábor, *Forgatott könyvek: A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* (Budapest: Kijárat Kiadó–Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015).

Balázs Béla Stúdióban valósulhatnak meg. Tanulmányomban a BBS-ben forgatott adaptációk áttekintésével arra a kérdésre keresem a választ, vajon a szerzői filmekhez hasonló módon a rövid- és kísérleti filmekben is megfigyelhető-e az adaptációk súlyponti jelenléte a magyar film történetében. A kvantitatív arányokat tekintve biztosan nem, hiszen a Balázs Béla Stúdió majdnem félévszázados fennállása alatt elkészült, nagyságrendileg félezer film között mindössze tizenöt irodalmi megfilmesítést találunk. A kérdés az, hogy ezek mennyire reprezentatívak, hogyan illeszkednek a BBS történetébe, adaptációs eljárásuk milyen elméleti is gyakorlati kérdéseket vet fel, s talán a legfontosabb körülmény: mennyiben támogatják a műhely alkotóinak stíluskereső, kísérletező törekvését? Feltételezésem szerint az adaptációk a szerzői film mellett a tágan értelmezett avantgárd filmek körében is alakító módon vannak jelen.

Előzetes megfontolások

Mivel az újító szemléletű avantgárd törekvések, éppen a film nyelvében alkalmazott kísérleti attitűd miatt, elvileg a szerzői filmnél is radikálisabban vetik el az irodalmi kapcsolat mibenlétét, érdemes először arra kitérni, mennyiben érvényes a szerzői film ugyancsak antiadaptációsnak tekinthető alapállása, hogyan érdemes árnyalni e filmtípus viszonyát az irodalomhoz.

Az ötvenes évektől kibontakozó modernista szerzői film a rendező egyéni stílusával azonosítható művet jelent (szemben a kialakult struktúrát követő műfaji film paradigmájával). Miként érvényesülhet a szerzői stílus az irodalmi adaptáció esetében, amikor is voltaképpen egy másik *szerzőt* filmesít meg a rendező? Lehet-e ebben az esetben maga is szerzője a filmnek? Létezik mindennek egy olyan formális meghatározása, miszerint akkor tekinthető egy film szerzőinek, ha azt a rendező írja. Kétségtelenül számos példát találunk erre, így az egyetemes filmtörténetben Ingmar Bergmant vagy a hazaiban Szabó Istvánt (noha ő néhány adaptációt is forgatott), de számos ellenpélda is akad, így a több társforgatókönyvíróval dolgozó Federico Fellini, nálunk pedig Jancsó Miklós, aki Hernádi Gyula haláláig valamennyi filmjének forgatókönyvét az íróval közösen jegyzi. Ezek sorában mindössze egyetlen adaptációt találunk, a *Sirokkó*t (1969), amely Hernádi ugyanebben az évben kiadott azonos című regényéből készült, ám éppen ez a körülmény veti fel annak a lehetőségét, hogy az író a forgatókönyvként születő szöveget később „regényesítette meg". S végül számos olyan esetről tudunk, amikor irodalmi adaptációból

születik jelentős szerzői film. Ilyen Michelangelo Antonioni *Nagyítás*a (1966), de még Jean-Luc Godard is forgat adaptációt, *A megvetés*t (1963) Alberto Moravia regénye alapján, François Truffaut-nak pedig az újhullámos korszakából több adaptációja ismert (*Lőj a zongoristára*, 1960; *Jules és Jim*, 1962; *451 Fahrenheit*, 1966). Ő mondja egy interjúban az általa megalkotott „szerzők politikája" jelenségről: „Mindenesetre, még ha a forgatókönyv egyetlen sorát sem a rendező írta, ő az, aki számít, a film rá vall, mint az ujjlenyomata […]."[2] Hasonlóképpen fogalmaz Király Jenő: „Szerzői filmről beszélünk, ha a mű egyéni stílusa és tematikája megmutatja a szerző kézjegyét, melynek sajátosságai által a mű az e korban, a szerzői elmélet és kritika idején, az elemzés kitüntetett tárgyát jelentő életműbe integrálódik."[3] Vagyis a szerzőiségnek nem feltétele az eredeti forgatókönyv; szerzői film irodalmi mű alapján is születhet, amennyiben az magán viseli a rendező egyéni stílusát, látásmódját.

Az adaptációelmélet is reflektál erre a jelenségre, amikor a „hűségelv" kapcsán különféle változatát sorolja fel az adaptációs eljárásoknak. A legtöbben három kategóriát hoznak létre,[4] míg Vajdovich Györgyi négyre tesz javaslatot,[5] a kérdéskör elméleti igényű áttekintését pedig a magyar teoretikusok közül Király Hajnal végzi el.[6] Az adaptált irodalmi mű és a film viszonya tehát számos elméleti dilemmát felvet a két művészeti ág, illetve médium különbsége kapcsán, beleértve az ebből fakadó eltérések fokának problémáját, amelynek a kategóriák számától függetlenül egyik végpontján a hűséges adaptációt (amit legtöbbször a transzpozíció fogalmával illetnek), a másikon a „hűtlent" találjuk (itt a kölcsönzés a leggyakoribb elnevezés).

Amikor a rendező szerzői stílusának erős érvényesülését tapasztaljuk egy adaptáció során, nem feltétlenül kevéssé hűséges adaptációra kell gondolnunk. Könnyen lehet, hogy éppen a hűségnek köszönhetően válik egy adaptáció szerzői jellegűvé, csakhogy a médiumváltás ritkábban megjelenő vonásából fakadóan, amikor is nem csupán – az orosz formalisták elmélete szerinti – fabulát, azaz a történetet, hanem a szüzsét, azaz a cselekményt, a történet elmondásá-

[2] François Truffaut, „A szerzők politikája", ford. ifj. Benda Kálmán, in François Truffaut, *Önvallomások a filmről*, szerk. Anne Gillain, Osiris Könyvtár – Film, 67–74 (Budapest: Osiris Kiadó, 1996), 67.

[3] Király Jenő, *A film szimbolikája: A kalandfilm formái III/2.* (Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék–Magyar Televízió Zrt., 2010), 441.

[4] Lásd pl. Geoffrey A. Wagner, *The Novel and the Cinema* (Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1975); Dudley J. Andrew, *Concepts in Film Theory* (Oxford–New York–Toronto–Melbourne: Oxford University Press, 1984), 98–103.

[5] Vajdovich Györgyi, „Irodalomból film: A filmes adaptációk néhány kérdése", *Nagyvilág* 51, 8. sz. (2006): 678–692, 685.

[6] Király Hajnal, *Könyv és film között: A hűségelven innen és túl* (Kolozsvár: Koinónia, 2010).

nak módját is igyekeznek a megfilmesítés során az eredeti műből átvenni, mi több, az írói stílust szintén megpróbálják a film mediális közegében kifejezni. Közismert példával élve ilyen adaptáció Huszárik *Szindbád*ja (1971), amely nem egyszerűen néhány Krúdy-novellát filmesít meg, hanem a film az író stílusát is képes kongeniálisan megidézni, méghozzá filmnyelvi eszközökkel. És hasonlót mondhatunk el Tarr Béla Krasznahorkai-adaptációiról is (*Sátántangó*, 1994; *Werckmeister harmóniák*, 2000). De kétségtelenül akadnak olyan, a szerzői stílust érvényesítő megfilmesítések, amelyek igen hűtlenek az eredetihez, s valóban csupán kiindulópontnak tekintik saját narratívájuk és stílusuk megalkotásához. Mindenesetre bármelyik változatról legyen is szó, az e szellemben megvalósuló műveket nevezhetjük *szerzői adaptációnak*. E tanulmányban az oximoronnak ható jelzős szerkezet érvényességét igyekszem a magyar film történetében a radikálisabban konvenciósértő, avantgárd kísérleti filmek körére is kiterjeszteni.

A Balázs Béla Stúdió

Mindehhez egy, e tekintetben a legnagyobb kihívást jelentő filmcsoporthoz fordulok. Nem a modern szerzői film nagy alkotóiról és műveiről lesz szó a továbbiakban, hanem egy olyan intézményről, amely alapításakor a szerzői szemlélet kialakításában bábáskodott, majd idővel az avantgárd kísérleti filmek műhelye lett: az 1959-ben éltre hívott, majd 1961-től filmeket is produkáló Balázs Béla Stúdióról. A BBS elindulása nem véletlenül esik egybe egyrészt a kádári konszolidációval, másrészt a kultúrpolitikai enyhülésnek köszönhetően kibontakozó újhullámmal, a magyar modernizmus megszületésével:[7] a pályakezdő diplomás rendezők és operatőrök itt forgathatják le első, jellemzően rövidfilmjeiket, méghozzá politikailag és poétikailag szabadabb légkörben, s ezek a korai kísérletek jelentik a belépőt számukra az egész estés filmek világába. Szerzői látásmódjukat – témájukat és stílusukat – itt alakíthatják ki, s ez legtöbbször nyomot hagy későbbi munkáikon. A stúdió működésének első évtizede után, a hatvanas-hetvenes évek fordulóján az akkori vezetőség rendkívül jelentős lépésre szánja el magát: megnyitja a BBS kapuját a diplomával nem, avagy nem filmes diplomával rendelkező (társ)művészeti alkotók előtt. Ekkortól a korabeli underground-neoavantgárd művészeti szcé-

[7] A BBS létrejöttéhez lásd Udvarnoky Virág és Varga Balázs, „Variációk egy stúdióra: A BBS megalakulása és a kora-kádári kultúrpolitika", in *BBS 50: A Balázs Béla Stúdió 50 éve*, szerk. Gelencsér Gábor, 15–28 (Budapest: Műcsarnok–Balázs Béla Stúdió, 2005).

na, s velük együtt az avantgárd kísérleti film is megjelenik a stúdió életében,[8] miközben a Színház- és Filmművészeti Főiskola frissen végzett hallgatói természetesen továbbra is folyamatosan csatlakoznak a műhelyhez, hogy leforgassák első önálló munkáikat. Ám míg az ő esetükben ez belépőt jelent az egész estés játékfilmek világába, addig a kísérleti filmeseknek nincs más céljuk, mint ilyen típusú műveket alkotni. S mivel erre kizárólag a BBS-ben nyílik lehetőségük (illetve még az amatőrfilm-mozgalomban és alkalmilag a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban), ezért nem hagyják el a stúdiót, hanem ott valósítják meg filmes életművüket, álljon az a társművészeti alkotók, mint az író Dobai Péter, a zeneszerző Jeney Zoltán, a performanszművész Hajas Tibor esetében egy-egy alkotásból (*Archaikus torzó*, 1971; *Round*, 1975; *Öndivatbemutató*, 1976), vagy több, az egyéb tevékenységüket kísérő filmalkotásból, mint például Maurer Dóránál vagy Erdély Miklósnál. S míg a főiskolán végzettek munkái értelemszerűen a fősodorbeli folyamatokat készítik elő, az ott kibontakozó irányzatokat előlegezik meg (a hatvanas években az újhullámot, a hetvenes években az esztétizmust és a dokumentarizmust, a nyolcvanas években az új érzékenységet), addig a kísérleti filmek önálló korpuszt képviselnek a magyar film történetében.

Az előbbi csoportba tartozó munkákon belüli megfilmesítések voltaképpen a szerzői adaptációk sorába tartoznak, s annak a filmtípusnak a jellegzetességét mutatják, az utóbbiak viszont sajátos módon hozzák játékba az irodalmat: az avantgárd adaptációk az eljárás tekintetében is újító módon nyúlnak az irodalmi szövegekhez. S míg az előbbi jelenség a szerzői filmes kapcsolatnak megfelelően végigkíséri a BBS történetét, azaz szerzői adaptációk a hatvanas évektől egészen a 2000-es évekig jelen vannak a stúdió történetében (a műhely legutolsó darabja is adaptáció, méghozzá egy regény egész estés filmváltozata), az utóbbi a kapunyitást követő hetvenes évekre koncentrálódik.

Mielőtt rátérnék az egyes folyamatokra és művekre, még egy kitekintő megjegyzés. A BBS és a társművészetek kapcsolatában fontos szerepet tölt be a színház: részben a neoavantgárd törekvések dokumentálásában, részben néhány színpadi mű film- vagy videóváltozatának megvalósításában.[9] Utóbbiak esetében természetesen irodalmi művek színpadra állításával is találkozunk, s

[8] A klasszikus avantgárdhoz visszanyúló, azt folytató, ugyanakkor a kortárs nyugat-európai és amerikai hatásokra is nyitott művészeti szcénát joggal minősíthetjük neoavantgárdnak, míg a filmek tekintetében helytálló az avantgárd megnevezés, ami arra utal, hogy az avantgárd film klasszikus, 1920-as évekbeli folyamataiból a magyar film lényegében kimaradt. A filmekkel összefüggésben ezért az általánosabb érvényű avantgárd fogalmát használom.

[9] A BBS színházi kapcsolatához lásd Schuller Gabriella, „A játék hatalma: a hatalom újrajátszása: a BBS és a magyar neoavantgárd színház", in *BBS 50*, 219–233.

Helikon 2024_1_Könyv.indb 118 2024. 07. 17. 14:21:11

legtöbb esetben a filmváltozatot a színdarab rendezője jegyzi (Szikora János: *Bambini di Praga*, 1984; *Figaro*, 1984; Jeles András: *Szélvihar*, 1985; *A mosoly birodalma*, 1987). A kivételt a Stúdió K-ban Fodor Tamás rendezésében létrejött *Woyzeck*-előadást rögzítő Szirtes András (1978) jelenti. Mivel ezekben az esetekben a színpadra állítás a meghatározóbb művészi gesztus, s az a filmadaptációktól eltérő kérdéseket vet fel, ezért ezekkel a BBS-anyagokkal a továbbiakban nem foglalkozom. S utolsó megjegyzésként azt is jeleznem kell, hogy a társművészeti kapcsolatok közül (zene, színház, fotó, képzőművészet) az irodalomé a leggyengébb láncszem (nem véletlen, hogy a már idézett „születésnapi" tanulmánykötetbe, a *BBS 50*-be sem került erről szóló tanulmány). Film és irodalom fent vázolt körülményei okán, még az a néhány példa is meggyőző lehet a tekintetben, hogy az adaptáció ott is jelen van a magyar filmben, ahol azt a legkevésbé várnánk.

Adaptációtörténeti ív, BBS-keretben

Önmagában, tehát a konkrét megfilmesítések módszertanától függetlenül meggyőző az adaptációk történeti jelenléte a Balázs Béla Stúdióban, ugyanis az pontosan követi a műhelyen belüli folyamatokat. E szerint először az újhullám szellemében szerzői adaptációkkal találkozunk, de még nem a modernizmus elindulásakor. Ekkor az eredeti forgatókönyvből készült művek dominálnak a BBS-ben és a fősodorban egyaránt, gondoljunk Szabó István korai rövid- és egész estés filmjeire (*Te*, 1961; *Variációk egy témára*, 1961, illetve *Álmodozások kora*, 1964; *Apa*, 1966; *Szerelmesfilm*, 1970), vagy Sára Sándornak az operatőri mellett rendezőként is elinduló pályafutására (*Cigányok*, 1962; *Vízkereszt*, 1967, illetve *Feldobott kő*, 1969), s csak az évtized végén sűrűsödnek az adaptációk, amikor már a fősodorban a modernista stílushoz szorosan kötődő adaptációkat találunk (Gaál István: *Magasiskola*, 1970; Makk Károly: *Szerelem*, 1970; Huszárik Zoltán: *Szindbád*, 1971).

A BBS produkciói közül olyan, a bontakozó szerzői stílusjegyeket kiemelő, az írói világ egészét megjeleníteni igyekvő filmek tartoznak az első adaptációs hullámhoz, mint a Gelléri Andor Endre novelláiból építkező, de voltaképpen az életműnek emléket állító Schiffer Pál-film, a *Kései rekviem* (1967), Kósa Ferenctől a különleges módon már első egész estés játékfilmjét, az egyébként BBS-produkcióként indult *Tízezer nap*ot (1965) követően forgatott József Attila-adaptáció, az *Öngyilkosság* (1967), Szomjas György Mándy-filmje, a *Diákszerelem* (1968), valamint Lugossy Lászlótól *A cirkusz* című Karinthy Frigyes-

novellát megfilmesítő *Különös melódia* (1968). Ezek a filmek – vagy alkotóik további művei, vagy csupán a stílusuk révén – szorosan kapcsolódnak a fősodorbeli folyamatokhoz, ám hozzájuk képest, mivel egy szabadabb művészi lehetőséget biztosító műhelyben és a hagyományostól eltérő formáknak nagyobb lehetőséget biztosító rövidfilmes terjedelemben készülnek, még bátrabban élnek az adaptáció szerzői lehetőségeivel. Hasonló mondható el a szerzői adaptációk nyolcvanas évektől születő, jóval kevésbé összetartozó darabjairól. Janisch Attila *Lélegzetvisszafojtva* (1985) című, egy Simonffy András-elbeszélés *(Az áldozat)* nyomán készült alkotása az ötvenes években játszódó történelmi kisjátékfilmként konvencionálisabb adaptáció. Ezzel szemben a szerzői szemléletet radikálisan érvényesítő, s éppen emiatt a nyolcvanas évek posztmodern új érzékenységéhez köthető mű Szirtes Andrástól a *Lenz* (1986), Georg Büchner azonos című elbeszélésének egyszerre történelmileg hű és aktualizáló filmváltozata. Megint csak konvencionálisabb a sokszor adaptált író, Déry Tibor *Alkonyodik, a bárányok elvéreznek* című kisregényének megfilmesítése Paczolay Béla rendezésében (1991). A kísérleti filmek körébe tartozik Révész László László *Ismeretlen remekmű* (1992) című Balzac-olvasata. Végül a Balázs Béla Stúdió történetének utolsó produkciója egy egész estés adaptáció: dr. Horváth Putyi vállalkozik Hajnóczy Péter igen nagy kihívást jelentő főművének, *A halál kilovagolt Perzsiából* (2005) című regényének a megfilmesítésére. Mint a felsorolásból is kiderül, a szerzői adaptációk második csoportja az addigi törekvések szintézisét hozza el: akad köztük konvencionálisabb és kísérletezőbb mű, rövid és egész estés, önmagában álló és fősodorbeli irányzathoz kötődő egyaránt.

Az adaptáció BBS-en belüli sokféle jelenlétét erősíti, hogy még a műhelyre egyébként nem jellemző animációs filmek között is találunk rá példát: Macskássy Kati *Mi lenne Budapesten, ha…* (1970) című bemutatkozó munkája Örkény István egypercesét, a *Budapest*et dolgozza fel a filmhez közel álló fotókollázs, valamint a rajzanimáció módszerével, amelyben a kezdeti valós városképeket lassan teljesen elborítja az egerek rajzolt serege, hogy a végén megjelenhessen a cetlin kirajzszegezett, a mindenáron való túlélésről tanúskodó hirdetés doktor Varsányinétól. Az örkényi groteszk látásmód nyomot hagy a magyar animációk karikaturisztikus csoportján,[10] s ebben az első adaptáció Macskássy nevéhez és a BBS-hez kötődik. A fotók felhasználásával

[10] Varga Zoltán, *A magyar animációs film: Intézmény- és formatörténeti közelítések*, Apertúra Könyvek (Szeged: Pompeji, 2016), 146.

Helikon 2024_1_Könyv.indb 120 2024. 07. 17. 14:21:12

ugyanakkor a film a Balázs Béla Stúdió ekkortájt kialakuló groteszk dokumentarista irányzatához is kapcsolódik.[11]

A hatvanas évek végén, majd a nyolcvanas évek közepétől kibontakozó két csoport és korszak között helyezkednek el az avantgárd adaptációk. Ezeknél a filmeknél különleges eljárásokkal, leginkább „kölcsönzésekkel" találkozunk. Mindez abban is megmutatkozik, hogy nem feltétlenül egy írót és/vagy művet filmesítenek meg, illetve a szövegek típusa is igen változó, a különféle műnemű szépirodalmi alkotásoktól (próza és vers) egészen a naplókig vagy újságcikkekig. Számos nyersanyagból épít egységes narratívát Magyar Dezső *Agitátorok*ja (1969) és Bódy Gábor *Amerikai anzix*a (1975), míg két regény felhasználásával készül el Erdély Miklóstól a *Verzió* (1979). Az adaptáció határát feszegeti Najmányi László *A császár üzenete* (1975) című, Franz Kafka elbeszélésére legfeljebb csak utaló munkája. Surányi András Puskin egyfelvonásos színműve nyomán készült *Mozart és Salieri*je (1979) adaptációs szempontból a leghagyományosabb vállalkozás, de képi világa és színészválasztása a korszak neoavantgárd színházi, irodalmi és persze filmes törekvéseihez köti. Az öt film közül legalább három nemcsak a Balázs Béla Stúdió és az avantgárd kísérleti filmek, hanem a teljes magyar filmkultúra tekintetében is jelentős alkotás. Az *Agitátorok* nálunk egészen újnak számító modernista műfajt, a filmesszét vezeti be, méghozzá nemzetközi összehasonlításban is igen eredeti formában. Ám a film betiltása, majd a rendező emigrálása miatt ugyancsak mellőzött második, hasonló stílusú, de már eredeti forgatókönyv (Dobai Péter munkája) alapján készült rövidfilmje, a *Büntetőexpedíció* (1970) eltüntetése miatt az általa képviselt törekvés hatástalan marad a magyar film hetvenes évekbeli folyamataira. Bódy Gábor filmtörténeti jelentőségét nem kell hangsúlyozni, azt viszont talán igen, hogy mindhárom egész estés filmje adaptáció: az első, s egyben diplomamunkája, az *Amerikai anzix* különböző státusú szövegeket használ fel; a *Psyché* Weöres Sándor eleve különleges módon megalkotott, dokumentumot és fikciót elegyítő, a posztmodern szövegirodalmat megelőlegező, sokszorosan reflektív könyvének hasonlóan posztmodern szellemű, az eredeti történetet bátran továbbíró megfilmesítése; s a *Kutya éji dala* mögött is ott áll az egyik történetszál inspirációjaként Csaplár Vilmos *Szociográfia* című elbeszélése. S ezek csak az egész estés filmek. Bódy egyik vizsgafilmje Thomas Mann-novellát adaptál (*Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ*, 1974), de a főiskolai gyakorlatok között találunk Jean Genet-, Mészöly Miklós-, Csáth Géza-megfilmesítéseket is.

[11] Iványi-Bitter Brigitta, „Az analóg animált film laboratóriuma: a BBS kísérleti animációs filmjei a hatvanas évektől az ezredfordulóig", in *BBS 50*, 175–189, 180.

Tévédrámaként dolgozza fel Jakob Michael Reinhold Lenz *Katonák* (1976) és Li Hszing-Tao *Krétakör* (1978) című színművét, elkészíti az általa Győrben színpadra állított *Hamlet* tévéváltozatát (1981–82). *A démon Berlinben* (1982) címmel ülteti át modern környezetbe Lermontov elbeszélő költeményét, „philo-klipet" forgat Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim *De Occulta Philosophiá*jából (1983). A *Vagy-vagy a Chinatownban* (1984–85) Kierkegaard könyvének felhasználásával készül, legutolsó munkája pedig nem más, mint Novalis *Walzer* című költeményére komponált „lyric-klip". S még legelső filmjében, *A harmadik*ban (1971) is a diákok Goethe *Faust*ját próbálják az ELTE bölcsészkarának tetőteraszán. Bódy Gábor életműve tehát szorosan összefonódik az irodalommal, miközben egyik műve sem tekinthető hagyományos értelemben vett adaptációnak. Végül Erdély Miklós *Verzió*ját kell kiemelni: témája, az antiszemitizmus, illetve a koncepciós perek gyakorlata miatt nem pusztán az avantgárd kísérleti filmes szcéna, hanem a teljes magyar filmkultúra megkerülhetetlen darabja, s ezt a státusát nem kis mértékben a felhasznált két regénynek – no meg az adaptáció különleges, ugyancsak avantgárd szellemű megvalósításának – köszönheti.

Szerzői változatok

Az 1967–68-ban születő adaptációk feltűnő rokon vonása a művészi önreflexió és az erőteljes stilizáció: mindkettő a filmek szerzői vonását erősíti. A filmekben művészsorsokat látunk (Gelléri Andor Endréét a *Kései rekviem*ben és József Attiláét az önéletrajzi novellát adaptáló *Öngyilkosság*ban), a művészet allegóriája fogalmazódik meg a *Különös melódiá*ban, míg a *Diákszerelem* igen összetett módon reflektál irodalom és film eltérő mediális természetére.

Schiffer Pálnak a tragikus sorsú Gelléri Andor Endre emlékére készült négy és fél perces etűdje nem hazudtolja meg a később jelentős dokumentumfilmeket alkotó rendező szemléletmódját, hiszen részben dokumentarista stílusban rögzített képek elevenítik fel az író életét és műveinek jellegzetes motívumait, a téglagyárat, a kelmefestő műhelyt, a szállítómunkások világát, valamint egy zsinagóga képe a zsidó sors drámáját is beemeli a koncentrációs táborba hurcolt Gelléri élettörténetéből. A dokumentarista képeket ugyanakkor költői hangulatú beállítások kísérik ágyban ölelkező meztelen emberpárról: a vágyott idill, a szépség képei a Kosztolányi által „tündéri realistának" nevezett író művészi látásmódjának jegyében. A narrátori szövegben megjelenő Gelléri-sorok nem egyik vagy másik novella adaptációjaként, hanem az író

szellemalakjának megidézéseként kísérik a képeket, vagyis nem hagyományos adaptációról van szó.[12] Schiffer munkája így olyan erőteljesen esztétizáló szerzői filmekhez áll közel, mint Huszárik Zoltán BBS-ben készül művei (*Elégia*, 1965; *Capriccio*, 1969) vagy Gyöngyössy Imre korabeli egész estés filmjei (*Virágvasárnap*, 1969; *Meztelen vagy*, 1972; *Szarvassá vált fiúk*, 1974).

József Attila jóval kevésbé ismert novellisztikája egyfelől lehetőséget ad a hagyományosabb, elbeszélő formájú adaptációra (a gyermek Attila történetével, aki sértettségében és a mama szeretetét kivívandó öngyilkosságot „játszik"), ugyanakkor az álomszekvenciákban (ahogy a főhős elképzeli halálát, temetését és az azt övező gyászt) a költői formaalkotásra is. Mindennek összefésüléséhez Kósa Ferenc már a *Tízezer nap*ban alkalmazott, majd az *Öngyilkosság* után forgatott egész estés filmjeire is jellemző (*Ítélet*, 1970; *Nincs idő*, 1972; *Hószakadás*, 1974), „egyszerre realista és stilizált képi világát"[13] hívja segítségül, amelyben fontos társa ezúttal is Sára Sándor operatőr és Csoóri Sándor forgatókönyvíró.

Kósával ellentétben Lugossy László egyetlen BBS-filmjéről nem mondható el, hogy annak szerzői stílusa egész estés munkáiban élne tovább. A *Különös melódia* Karinthy Frigyes novellájának rendkívül stilizált adaptációjával (e bátor stilizációt erőteljesen támogatja a színházi-cirkuszi közeg) munkája Révész György két évvel későbbi alkotásához, az *Utazás a koponyám körül*höz (1970) áll közel. Ha nem is a saját életmű keretén belül, de a kapcsolat a korszak erőteljes szerzői stílusú adaptációival e film esetében is egyértelmű.[14]

Szomjas György életműve sem a *Diákszerelem* által kijelölt ösvényen folytatódik. Talán ezért is kap e munkája a magyar film történetében kevesebb visszhangot, miközben rendkívül összetett intermediális reflexiót valósít meg.[15] Az adaptációban – az eredeti novellához hasonlóan – egy fikción belüli fikció világába kerülünk bele, ahogy a filmszakadás után – amely a filmváltozatban a médium anyagára reflektáló közvetlen jelként vizualizálódik: el-

[12] Különös módon a Gellérit megfilmesítő Herskó János is több novella, illetve *A nagymosoda* című regény motívumaiból alkotja meg a *Vasvirág* (1958) című film összefüggő narratíváját.

[13] Hirsch Tibor, „Játékfilmek kora: a hatvanas évek fikciós formái", in *BBS 50*, 61–77, 76.

[14] Hirsch Tibor egy másik szerzői kapcsolatot emel ki: a cirkusz motívuma révén Federico Fellini hatását. (Uo.)

[15] Nem véletlen, hogy az adaptáció ezen aspektusának két tanulmányt is szentel Sághy Miklós. Sághy Miklós, „A nézői tekintet hatalma: *Diákszerelem*", in Sághy Miklós, *A fény retorikája: A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban*, 83–97 (Szeged: Tiszatáj Könyvek, 2009); Sághy Miklós, „A felfeslő varrat, avagy egymást adaptáló médiumok", in Sághy Miklós, *Az irodalomra közelítő kamera: XX. századi magyar irodalmi művek filmes adaptációi*, 79–95 (Budapest: Kalligram Kiadó, 2019).

Helikon 2024_1_Könyv.indb 123 2024. 07. 17. 14:21:12

szakad, elég a filmszalag – kiesünk a vetített film világából, s átkerülünk a „valóságba", a hoppon maradt nézők közé. Amikor pedig a történetet jobb híján a jegyszedő néni fejezi be, akkor a film nyelvi természetének alapvető, fotografikus természete kerül különös megvilágításba. A jegyszedő változatát ugyanis a közönség elutasítja (tragikus románcba illő unhappy endingről számol be, miközben a nézők melodrámai véget várnak). A filmváltozat „folytatja" az elszakadt filmet, vagyis ekkortól voltaképpen a jegyszedő elbeszélését adaptálja, de közben a nézői vágyat is megfilmesíti, azaz beilleszt a zárlatba néhány snittet a boldog végből. Melyik az igaz? A jegyszedő a film valódi befejezését mondja el, avagy saját, „szerzői" változatát? Mivel a filmképen – adaptációként – mindkettőt látjuk, a valóság relativizálásának a modern film által megfogalmazott ismeretelméleti kérdését fogalmazza meg Szomjas filmje, s ami talán még különlegesebb: nem az avantgárd kísérleti filmek nyelvén, hanem játékos műfajimitációt is tartalmazó irodalmi adaptáció segítségével. A *Diákszerelem* tehát a modernista formák közül a magyar filmben legritkábban megjelenő önreflexiót reprezentáló alkotás, mely radikális szerzői formamegoldás ezúttal is az irodalom közvetítésével jön létre.

A nyolcvanas évek adaptációi igen összetett képet mutatnak. Akadnak közöttük konvencionálisabbak, mint az ötvenes évek fojtogató légkörét a kamaszlélek vívódásaként megfogalmazó, majdnem egyórás tévéjáték, a német ZDF és a BBS koprodukciójában megvalósuló *Lélegzetvisszafojtva*. Janisch Attila filmje ily módon az ötvenes évekről szóló fősodorbeli midcult filmek körébe tartozó munka, amelyek között ugyancsak számos adaptációt találunk (Kovács András: *A ménesgazda*, 1978; Gábor Pál: *Angi Vera*, 1978; *Kettévált mennyezet*, 1982; Fábri Zoltán: *Requiem*, 1981; Sándor Pál: *Szerencsés Dániel*, 1982; Makk Károly: *Két történet a félmúltból*, 1980; *Egymásra nézve*, 1982; Kézdi-Kovács Zsolt: *Kiáltás és kiáltás*, 1987; Maár Gyula: *Malom a pokolban*, 1987).

Tematikus helyett stilisztikai kapcsolatot épít a nyolcvanas évek legradikálisabb, éppen ezért a fősodorbeli folyamatokat kevéssé megérintő irányzatával, az új érzékenységgel Szirtes András *Lenz*e. Mint adaptáció is bátran elszakad az eredeti műtől, s a címszereplő a korabeli természeti helyszínek mellett kortárs városokban is megfordul, ily módon jön létre a történelmi alak jelen idejű alteregója. Ennél is meghatározóbb azonban a filmnek az új érzékenységet reprezentáló felfokozott, stilizált látványvilága, amely részben ugyancsak az eredeti novella természetképeiből táplálkozik, s azt „festi tovább" a kísérleti film eszközeivel. Paczolay Béla főiskolai vizsgafilmje, az *Alkonyodik, a bárányok elvéreznek* egy válságba került férfi vándorlásának külső története mellett a karakter belső világát is ábrázolja, s ezt a regisztervált

az egyébként hagyományos eszközökkel élő adaptáció szintén a kísérleti film eszközeivel (raszteres, lassított snittek, kimerevített képek) éri el. Az *Ismeretlen remekmű* a videótechnika új eszközének beemelését jelzi a kísérleti filmezés terén: Révész László László a balzaci elmélkedést a művészetről nem annyira adaptálja, mint inkább folytatja saját (videó)képi eszközeivel. Végül inkább film és irodalom BBS-beli kapcsolatának intézményen belüli súlya miatt érdemel figyelmet, hogy a stúdió hosszú történetének utolsó bemutatója szintén megfilmesítés, méghozzá szintetizáló szándékú, amit a kiválasztott mű is jelez. *A halál kilovagolt Perzsiából* című Hajnóczy-regényben egyszerre fogalmazódik meg, egymásba íródik az elbeszélő főhős párkapcsolati és belső krízise, kisszerű élete és megvalósíthatatlan szabadságvágya. A rendező, dr. Horváth Putyi az elsőt hagyományos, a másodikat avantgárd-kísérleti filmnyelvi eszközökkel igyekszik ábrázolni, ám e kétféle anyagkezelés sajnos kevéssé szervesül a filmben.[16]

A nyolcvanas évek BBS-adaptációi újat nem tesznek hozzá a hatvanas-hetvenes évek fordulóján születő szerzői megfilmesítésekhez, jóval inkább az akkor elindult folyamatok variációinak tekinthetők, film- és formatörténeti értelemben egyaránt.

Avantgárd átiratok

Az avantgárd szemléletű adaptációk legfontosabb közös vonása, hogy elsősorban nem az alapmű történetét filmesítik meg – már csak azért sem, mert sok esetben nem elbeszélő jellegű szövegeket is felhasználnak. Ily módon a hagyományosabb adaptációs lehetőséget jelentő irodalmi művekhez is szövegként nyúlnak, s voltaképpen a kiemelt részletek kollázsával építik ki saját, egységes narratívájukat. A montázs helyébe álló kollázs – amely tehát az adaptációs eljárásra érvényes, hiszen a montázs filmnyelvi eszközével természetesen ezek a művek is élnek – válik a filmek szerkezeti-szerkesztési elvévé: különféle film- és képtípusok kerülnek egymás mellé vagy egymással átfedésbe, így akár műfaji mintázatokat, idézeteket is felismerhetünk a Bódy által

[16] Reményi József Tamás ezzel a lakonikus mondattal zárja filmről írt kritikáját: „A Hajnóczy *művei nyomán* kimunkált saját vízió még várat magára.” Reményi József Tamás, „Fűtő nélkül: *A halál kilovagolt Perzsiából*”, *Filmvilág* 49, 5. sz. (2006): 55–56, 56. Kiemelés az eredetiben. A kritikus megfogalmazása („saját vízió”) szintén a szerzői adaptáció elvi lehetőségére – és ezúttal gyakorlati hiányára – hívja fel a figyelmet.

Helikon 2024_1_Könyv.indb 125 2024. 07. 17. 14:21:12

„második tekintetnek”[17] nevezett eljárásnak köszönhetően, melynek során a felvett anyagot a trükkasztalon voltaképpen újraforgatják, s így születik meg a hagyományos fotografikus rögzítéstől eltérő vizuális hatás. Mindebben alakítóan nem annyira az egyes szövegek, hanem azok felhasználási módja vesz részt, vagyis az adaptációs eljárás jóval reflektáltabb módon jelenik meg: a mű annak mibenlétére, lehetőségeire, határaira kérdez rá – csakúgy, mint a kísérleti film, amit meghatározhatunk a nyelv mibenlétére, lehetőségeire, határaira rákérdező alkotásként. Az avantgárd adaptációk e meglehetősen elvont, „strukturalista” rétege azonban kiegészül egy, a filmet közvetlenebb módon formáló jelentésréteggel – ami még mindig nem a történetet, a megfilmesített szöveg témáját emeli be a műbe. Mindezt érdemes a konkrét filmeken szemléltetni.

Az *Agitátorok* pozíciója köztes: stílusa radikálisabban újító a modernista szerzői filmek stílusánál, ugyanakkor nem tekinthető kísérleti filmnek. Erre utal a látszólag külső körülmény: a BBS első egész estés produkciójáról van szó, méghozzá történelmi filmről, amely a Tanácsköztársaság napjait idézi fel. Az *Agitátorok* azonban az úgynevezett intellektuális csoport tevékenységére koncentrál: Sinkó Ervin *Optimisták* című regényének néhány alakján kívül ezért használhat fel visszaemlékezéseket, újságcikkeket a Bódy és a rendező, Magyar Dezső által írt forgatókönyv, hogy utóbbi szövegeket dialógusok formájában adja az eseményeket irányító-elemző szereplők szájába. Az ideológiai jelentés felerősítése a megidézett korszak és csoport jellegéből következik. Ám a film nem áll meg ezen a ponton, s a forradalom ideológiáját, eszméjét, a mindenkori elnyomás ellen fellépő lázadó attitűdöt kiterjeszti a korabeli jelenig, azaz a ’68-as diákmozgalmakig. (Ugyanezt még absztraktabb szinten fogalmazza meg a *Büntetőexpedíció:* nem véletlen, hogy ez már rövidfilm, kevéssé elbeszélő jellegű, így még közelebb áll a kísérleti filmek csoportjához.) A konkrét történelmi szituációból kilépő, elvont-ideológiai jelentést a film archív snittek beépítésével valósítja meg, amelyek nem csupán történelmi illusztrációi a Tanácsköztársaságnak, hanem más korszakokra is utalnak, így tágítva ki a film jelentését. A más, voltaképpen „idegen” snittekből kialakított jelentésmező az adaptált regénytől „idegen”, attól független szövegek felhasználására rímel, s hasonló logikával szakad el az eseményeket és annak szerep-

[17] Bódy Gábor, „Amerikai anzix”, in *Bódy Gábor 1946–1985: Életműbemutató*, szerk. Beke László és Peternák Miklós, 96–97 (Budapest: Műcsarnok–Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987), 96.

Helikon 2024_1_Könyv.indb 126 2024. 07. 17. 14:21:12

lőit felidéző Sinkó-regénytől, hogy megnyissa a filmet egy általánosabb, elvonatkoztatottabb jelentés felé.[18]

Adaptációs szempontból ugyanez történik az *Amerikai anzix*ban: Bódy emlékiratokból, egy novellából és versből építi fel a film történetét, amely ezen a módon az amerikai polgárháború végén, 1865-ben, a magyar emigránsok között bonyolódó történetet képes megnyitni az emigrációs sorshelyzet felé, amely a további korszakokban is gyakran sújtotta az országot, legutóbb éppen a film készítésének idején, amikor több filmes alkotó is távozásra kényszerült, így Magyar Dezső, a neoavantgárd művészek közül pedig Szentjóby Tamás, majd Najmányi László.

Utóbbi művész *A császár üzenete* című műve provokatív gesztusként hozza be Kafka címadó elbeszélését, hiszen annak igen szabad feldolgozású adaptációja, de még akként sem jön létre, így a film végül egy meg nem valósult produkció előzeteseként manifesztálódik – valóban, egyfajta avantgárd manifesztációként, amelyen az underground-neoavantgárd művészeti szcéna szereplői jóval inkább performanszokat, semmint jeleneteket adnak elő Kafka sejtelmes példázatára.[19]

Surányi András Puskin-adaptációjában, a *Mozart és Salieri*ben is erőteljesebb gesztusként jelenik meg a „kádáristaként" azonosítható udvari művész és a zabolátlan zseni szembenállása. A korszak kísérleti filmjeit idéző képi világ mellett az avantgárd szemléletet a szereplőválasztás is közvetíti, amennyiben Salierit Petri György költő, míg Mozartot Halász Péter színházi társulatának korabeli tagja, Can Togay személyesíti meg.

Végül Erdély Miklós *Verzió*ja a tiszaeszlári vérvádpert feldolgozó két könyv, a vádlottak védelmét ellátó, ily módon az események közvetlen résztvevőjeként dokumentumregényt író Eötvös Károly *A nagy per*, valamint Krúdy Gyula *A tiszaeszlári Solymosi Eszter* című művének együttes felhasználásával a címben jelzett radikális művészi gesztust hangsúlyozza, amennyiben filmje az események különféle verzióit fogalmazza meg. Beleértve ebbe a vérvádat bizonyító verziót is, ami a korabeli, s főként a későbbi antiszemitizmus árnyékában igencsak provokatív gesztusnak minősül. Ám ezzel Erdély – összefüggésben filmjének a továbbélő antiszemitizmus melletti másik, aktualizáló és tabusértő jelentésével, a koncepciós perek „hagyományával" – a médium természetére,

[18] Magyar Dezső két filmjének archívhasználatához, továbbá az *Amerikai anzix* „álarchív" stilizálásához lásd Muhi Klára, „A talált képek vonzásában: Archívok a magyar filmben", *Metropolis* 3, 2. sz. (1999): 76–91, 81–86.

[19] A film monografikus igényű elemzését Pólik József végezte el; a megjelenés előtt álló kötetből a *Filmvilág* közölt két részben részleteket. Pólik József, „Mit üzen a császár? Najmányi László (1946–2020)", *Filmvilág* 66, 8. sz. (2022): 4–9; 9. sz. (2022): 8–12.

„valóság" és „fikció" viszonyára világít rá. Alapkérdésre tehát, amelyet egy emblematikus jelenetben külön is kifejezésre juttat (Eszter háromszori behívását Móricék házába néhány snittel később még egyszer látjuk, ám mindahányszor kicsit másképp – melyik verzió tehát a valódi?), s amely a két regény adaptálásának – de inkább kiválasztásának, kiemelésének – a gesztusaként is megjelenik. Eötvös és Krúdy ugyanis nem regényük egy-egy jelenetével kerül be a filmbe, pontosabban úgy is (Eötvös a per menetével, Krúdy inkább egy-egy költői képpel), de ennél jóval fontosabb, hogy egyazon esemény különféle feldolgozásai, tehát ebben az értelemben is verziói alakítják Erdély művét, méghozzá nem annyira narratív, mint inkább szemléleti szinten.[20] Hogy nem annyira adaptációról, hanem a történetet feldolgozó művek sorának folytatásáról, egy újabb „verzió" megvalósításáról van szó, azt Erdély filmtervének különös címe is sugallja: *83/31/79*. Az első szám a per éve, 1883, ami után 48 évvel kezdi el Krúdy publikálni folytatásokban a regényét, majd újabb 48 év múlva készül el a film. „Az időpontok szimmetriája összevetésekre ad alkalmat",[21] írja Erdély, s az adaptált műveknek, illetve az adaptálás gesztusának elsősorban az összevetésben-relativizálásban lesz szerepe.

A Balázs Béla Stúdióban forgatott avantgárd adaptációk valóban az adaptációk avantgárdjává válnak, amennyiben fellazítják a fogalom hagyományos kereteit, s immár nem a szerzői stílus kialakításához hívják segítségül az irodalmat, hanem a filmnyelvi eljárások mibenlétére kérdeznek rá – részben szintén az irodalom segítségével.

[20] Méghozzá többféle módon is, hiszen ebbe a körbe tartozik a dokumentumfilmes keretjáték: az elején egy kurtán-furcsán színre vitt interjú az érintettek leszármazottjaival, a végén pedig a színészeket és az alkotókat bemutató forgatási snittek. Lásd ehhez Kovács András Bálint, „Dilettantizmus és valóságteremtés", in *Mozgó Film/1.*, szerk. Forgács Péter, 101–113 (Budapest: Balázs Béla Stúdió, 1984).

[21] Erdély Miklós, „83/31/79: Krúdy Gyula *A tiszaeszlári Solymosi Eszter* című dokumentumregényéhez kapcsolódó filmterv", in Erdély Miklós, *A filmről*, 199–202 (Budapest: Balassi–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1995), 199.

Helikon 2024_1_Könyv.indb 128 2024. 07. 17. 14:21:12