

Irodalmi adaptáció

Az adaptációk kutatása szinte egyidős magával a filmmel. Az utóbbi évtizedekben számos elméleti munka született a téma kapcsán, amelyek középpontjában többek között az irodalom és a film viszonya, a médiumspecifikusság, az intertextualitás, a hűségelv, az esszencializmus és a különféle tipológiai kísérletek állnak. Míg eleinte a két művészeti ág közötti alapvető különbségek hangsúlyozása, később a hűségelv (és annak meghaladása), illetve a posztstrukturalista intertextualitás-elméletek alakították a kutatást, mára az intertextualitás módszertani keretével szembeni gyanakvás, a digitális technológiák térnyerése és a konvergenciakultúra is hatással van az adaptációk elméleti megközelítéseire, melyektől a hálózatoság, a globális térben zajló kulturális folyamatok és kontextusváltások sokasága sem független. Jelen lapszámunkban javarészt az adaptációelemzés elméleti-gyakorlati problémái kerülnek előtérbe; magyar és világirodalmi művek által inspirált adaptációk elméleti kérdéseket is mozgósító elemzéseit mutatjuk be, valamint adaptációtörténeti perspektívák is helyet kapnak a válogatásban.

A lapszámot MAJOR ÁGNES szerkesztette.

Literary Adaptation

Adaptation studies are nearly as old as the art of film itself. In recent decades, numerous theoretical works have been published on the subject, focusing on the relation between literature and film, as well as on medium specificity, intertextuality, fidelity theory, essentialism and various typological experiments. Initially, research into adaptations emphasised the fundamental differences between the two art forms. However, later studies have been shaped by the fidelity principle (and its transcendence) and by intertextuality studies that draw on insights from poststructuralist literary theory. Currently, there is a growing suspicion of the methodological framework of intertextuality, and the rise of digital technologies and convergence culture have also influenced theoretical approaches to adaptation. This context is not unaffected by networking, the multiplicity of cultural processes and contextual shifts in global space. In this issue, we examine the theoretical and practical issues surrounding adaptation analysis. We present theoretically engaging analyses of adaptations inspired by Hungarian and world literature, as well as perspectives on the history of adaptation.

The issue is edited by AGNES MAJOR.

L'adaptation littéraire

Les études sur l'adaptation sont aussi anciennes que le cinéma lui-même. Au cours des dernières décennies, de nombreux ouvrages théoriques ont été publiés sur le sujet, se concentrant sur la relation entre la littérature et le cinéma, ainsi que sur la spécificité du support, l'intertextualité, la théorie de la fidélité, l'essentialisme et diverses expériences typologiques. Dans un premier temps, les recherches sur les adaptations ont mis l'accent sur les différences fondamentales entre les deux formes d'art. Cependant, les études ultérieures ont été façonnées par le principe de fidélité (et sa transcendance) et par les études d'intertextualité qui s'appuient sur la théorie littéraire poststructuraliste. Actuellement, le cadre méthodologique de l'intertextualité fait l'objet d'une méfiance croissante. L'essor des technologies numériques et la culture de la convergence ont également influencé les approches théoriques de l'adaptation, ainsi que la mise en réseau, la multiplicité des processus culturels et les changements contextuels dans l'espace mondial. Dans ce numéro, nous examinons les questions théoriques et pratiques entourant l'analyse de l'adaptation. Nous présentons des analyses théoriques d'adaptations inspirées de la littérature hongroise et mondiale, ainsi que des perspectives sur l'histoire de l'adaptation.

Le numéro est dirigé par ÁGNES MAJOR.

TANULMÁNYOK

MAJOR ÁGNES

Adaptációkutatás egykor és ma

major.agnes@abtk.hu

ORCID: 0000-0003-0586-0969

HELIKON

Adaptation Studies Then and Now

Abstract

Adaptation studies are nearly as old as the art of film itself. In recent decades, a number of theoretical approaches have emerged, focusing primarily on the relation between film and literature, as well as on medium specificity, intertextuality, the principle of fidelity and various typological experiments. The first period of adaptation studies was guided by an emphasis on medium specificity. The second phase is characterised by theorists seeking to address the theoretical shortcomings of adaptation studies, while also critiquing the fidelity discourse and media specificity. The third phase is defined by a suspicion of the methodological framework of intertextuality, and above all, by the rise of digital technologies and a culture of convergence, in which networking, the multiplicity of cultural processes and contextual shifts in global space are also imbricated. This brief introductory essay provides an overview of the principal lines of adaptation studies, including the main theses of international and Hungarian research.

Keywords: adaptation studies, literary adaptation, intermediality, fidelity, intertextuality

Helikon 70 (2024) 1

DOI: 10.57226/Hel.2024.1.1

Az adaptációk kutatását hosszú időn át gyanakvás övezte, hiszen sokak szerint két médium, irodalom és film „harca” áll a középpontjában. Amikor George Bluestone 1957-es *Novel into Film* című monográfiájában az irodalom és film közötti különbségekről értekezik, összeférhetetlennek és összemérhetetlennek találja a két művészeti ágat, és voltaképpen megkérdőjelezi az adaptációk létjogosultságát.¹ Ez az első monografikus igényű munka annyiban azonban mégis elismeri az adaptációkat, hogy a film legitimmé válásának egyik eszközeként tekint rá, hiszen a korai filmipar alacsony presztízű termékei a kanonikussá vált irodalmi alapanyagoktól várták a megerősítést és egyben a film magasabb polcra helyezését. A Bluestone elgondolásában körvonalazódó szépségszöveg és kép hierarchikus viszonyát tételezi, kiiktatva az *ut pictura poesis* elvét, rámutatva az adaptációk elméleti megközelítésének paradox volta-ra, hiszen az irodalom alapvetően nyelvi, fogalmi és diszkurzív, míg a film vizuális, perceptuális és prezentációs médium, éppen ezért a médiumok közötti átjárás, azaz maga az adaptáció is lehetetlen. Beszédes persze, hogy Bluestone éppen egy olyan elméleti problémáról értekezik (s foglalkozik is majd konkrét adaptációelemzésekkel), amelynek a létjogosultságát éppen saját maga kérdőjelezi meg. Thomas Leitch az adaptációkutatás főbb vonulatai és korszakai közül ezt az időszakot jelöli ki elsőként (Adaptation Studies 1.0), melynek vezérelve a médiumspecifikusság hangsúlyozása.² Mindez összefügg azzal az elgondolással, miszerint egy filmadaptáció esetében a film – eredetisége híján – csakis másodlagos lehet az irodalommal szemben, hiszen csak utánoz és másol, nem autonóm művészi alkotás, s hasonló funkciót tölt be, mint a fordítás.³ Pethő Ágnes azonban meggyőzően mutat rá monográfiájában, hogy

irodalom és film kapcsolata valójában nem két médium találkozása, hanem ennél sokrétűbb mediális viszony. Hiszen tulajdonképpen egyiket sem tarthatjuk „vegytiszta” közegnek. Az irodalom, akárcsak a film,

¹ George BLUESTONE, *Novel into Film* (Berkeley: University of California Press, 1957).

² Thomas M. LEITCH, „Introduction”, in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, szerk. Thomas M. LEITCH, 1–22 (New York: Oxford University Press, 2017), doi: 10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.41. Leitch megjelöl egy nulladik, kb. az ötvenes évekig tartó fázist is (Adaptation Studies 0.0), amely megelőlegezi a konkrét adaptációs diskurzust. Többek között Vachel Lindsay, Virginia Woolf, Szergej Eisenstein vagy Alexandre Astruc írásaiban ekkor még az irodalom és a film közötti kapcsolatokra fókuszáló általános fejtegetések kerülnek előtérbe.

³ Lásd erről a hazai szakirodalomban KIRÁLY Hajnal, *Könyv és film között: A bűségelven innen és túl* (Kolozsvár: Koinonia Kiadó, 2010).

szintén nem monomediális művészet: a nyelv mint médium többek között jelentkezhetsz hangzásként, beszédként, írásképként és retorikus-trópusikus képszerűségként [...].⁴

Az adaptációkutatás első nagy korszakában persze számos releváns irányt és meglátást megfogalmazó alpmű született. Seymour Chatman az első között volt, aki a narratológia felől közelítette meg az adaptációk kérdését. Például a leírást – melyet akképpen definiál, amikor a történet ideje megáll, de a diskurzus maga tovább folytatódik – vizsgálva azt állítja, hogy a film képtelen a szövegekhez hasonlóan leírni: már a médium sajátosságaiból is következik, hogy a film olyan részletesen mutatja meg a tárgyat, hogy nem képes ráirányítani a figyelmet a szöveg által fókuszba állított elemekre, elgondolása szerint a film tehát csupán ábrázolni képes, de képtelen állításokat tenni.⁵ Az irodalmi leírás sok esetben szelektív, hiszen néhány tulajdonságot kiemel, a hiányzó jellemzők megalkotása az olvasó fantáziájára van bízva, a film esetében ugyanakkor a rendező szükségszerűen konkretizál, hiszen szereplőt, helyszínt, jelmezt, díszletet stb. választ. Ezt nyomatékosítja az is, hogy a filmnek sajátos eszköztárral kell dolgoznia egy leírás adaptálásához: ahhoz, hogy egy irodalmi leíráshoz hasonló kiemelő, fókuszba állító hatást érjünk el, a médium különféle sajátosságai szükségesek, melyet a kameramozgással, a különböző beállításokkal, nagytotálakkal, kimerevített képekkel lehet elérni.

A Bluestone kötetének megjelenése utáni időszakban a kutatók többsége nem osztotta azt a véleményt, miszerint irodalom és film kategorikusan elválasztható volna, s közülük számosan inkább különféle modellalkotási törekvésekben gondolkodtak. A két médium közti alapvető különbségeken felülemelkedtek ugyan, azonban egy újabb problémába ütköztek, amellyel bizonyos esetekben mindmáig kénytelen szembenézni az adaptációkutatás: a *hűségelv* vagy *hűségkritika* felőli megközelítés, vagyis az adaptáció irodalmi szöveghez való hűségének számonkérése makacsul tartja magát, ha szakmai berkekben már nem is feltétlenül, de a laikusok körében minden bizonnyal.

Geoffrey Wagner a hetvenes években állította fel hármas modelljét. Eszerint a hűség adaptáció a *transzpozíció* (példája erre Wyler *Üvöltő szelek* című

⁴ PETHŐ Ágnes, *Műzsák tükre: Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben* (Csíkszereda: Pro-Print Kiadó, 2003), 75.

⁵ Seymour CHATMAN, „Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)”, ford. SÁGHY Miklós, in *Verbális és vizuális narráció. Szöveggyűjtemény*, szerk. FÜZZABELLA, Apertúra könyvek 3, 71–90, (Szeged: Pompeji, 2011), 78–79. Az eredeti szöveg: Seymour CHATMAN, „What Novels Can Do That Films Can’t (and Vice Versa)”, *Critical Inquiry* 7, 1. sz. (1980): 121–140, doi: 10.1086/448091.

filmje); a szándékosan, de csak néhány részletet érintő változtatásokkal operáló típus a *kommentár* (Visconti: *Halál Velencében*); a jelentős eltérések, például a kontextus megváltoztatása pedig az *analógia* kategóriájának a sajátja (például Robert Bresson *Egy álmódzó négy éjszakája* című filmje, mely Dosztojevszkij *Fehér éjszakák* című regényének cselekményét a hetvenes évekbeli Párizsba helyezi).⁶ Dudley Andrew a nyolcvanas években szintén három, egészen hasonló adaptációs viszonyt különböztetett meg irodalmi mű és film között, ezek a *transzformáció*, a *keresztelés* és a *kölcsönzés*.⁷ Hasonló tipológiaalkotó kísérletek évekkel később hazai viszonylatban is napvilágot láttak. Vajdovich Györgyi például a Wagner és Andrew által megfogalmazott kategóriákat alapul véve négyféle adaptációtípust határoz meg, melyek a szerzői intenció alapján – Brian McFarlane szerint azonban valójában minden esetben az irodalmi alapanyaghoz való hűség szempontjából – különülnek el egymástól. A négy típus a *transzpozíció*, mely a szűzsé szintjén is pontosan követi az adott művet, a *szabad adaptáció*, amely már szerkezeti változtatásokat is eszközöl az eredeti szöveg intenciójához képest, ám mégis hűen vissza tudja adni annak a befogadóban keltett hatását, az *interpretáció*, mely tudatos eltérést mutat az eredeti műhöz képest, ugyanakkor a felhasznált elemek mégis az adaptáció vázát adják, és végül a *kölcsönzés*, amely pusztá ürügyként, ötletbányaként használja fel az alapművet.⁸

Ha jobban belegondolunk, valójában a hűségelv is azoknak a hierarchikus szemléleteknek kedvez, melyek az irodalmi művek elsődlegességét hirdetik a filmmel vagy bármely más médiummal szemben. Törekvések persze szép számmal vannak, amelyek a hűségelv felfüggesztését tűzik ki célul. McFarlane (miként Chatman a hetvenes években) a narratológia eszköztárához nyúl: a barthes-i elbeszéléstechnikai összetevőket *transzferálható* (átvihető) és *nem transzferálható* (nem átvihető) kategóriákba sorolja.⁹ McFarlane kutatásai jól jelzik, hogy a strukturalista és posztstrukturalista szemiotikának alapvető szerepe volt az irodalom és film közötti hierarchia felfüggesztésében. Miként

⁶ Geoffrey WAGNER, *The Novel and the Cinema* (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1975), 223–230.

⁷ Dudley ANDREW, *Concepts in Film Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1984), 98.

⁸ VAJDOVICH Györgyi, „Irodalomból film: A filmes adaptációk néhány kérdése”, *Nagyvilág* 51, 8. sz. (2006): 678–690, 683–685.

⁹ Brian MCFARLANE, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon Press, 1996). McFarlane felveti, hogy sok esetben úgy fogadjuk be az adaptációt, hogy nem is tudunk adaptáció-mivoltáról, azaz nem ismerjük az irodalmi alapanyagot, és éppen ezért nem célravezető a filmet hűségkritériumok alapján összevetni az irodalmi szöveggel. Uo., 6.

Sághy Miklós Thomas Leitch nyomán rámutat, az esszencializmuson nyugvó felfogás a posztstrukturalista irodalomelmélet Barthes-hoz köthető *mű*-fogalmával hozható összefüggésbe: a mű lezárt, stabil jelentésegész, melynek lényegi és változatlan tulajdonságai vannak, s ekképpen kérhető számon a feldolgozáson mindennemű változás és változtatás az eredeti, esszenciálisnak tekintett műhöz képest. Ha azonban a szintén barthes-i értelemben vett *szöveg*ként,¹⁰ azaz nem lezárt, hanem folyamatosan mozgásban lévő entitásként tekintünk a forrásműre, a hűségelv alkalmazhatósága rögtön problematikussá válik, hiszen „a filmrendezők sem »esszenciákat«, inherens műtulajdonságokat adaptálnak [...], hanem értelmezésük, interpretációjuk alapján filmesítik meg az irodalmi »alapanyagot«.”¹¹ Ugyanakkor a forrásmű és adaptáció közös elemeinek, hasonlóságainak vizsgálata mégsem haszontalan, azzal kiegészítve, hogy „ezek *tényleges* tartalma mindig az egyes adaptációk különböző értelmezéseiben realizálódik.”¹² A hűségelv meghaladását célzó adaptációelméleti törekvések középpontjában tehát az az érv áll, hogy az adaptáció eleve értelmezési folyamatként fogható fel: az adaptáló/rendező az irodalmi alapanyag egy adott olvasatát viszi filmre, éppen ezért nem várható el, hogy egy általánosan elfogadott, minden befogadó által szentesített interpretáció kerüljön vászonra. Ahogyan Füzi Izabella és Török Ervin rámutat, „mivel az adaptációk nem az »eredeti« szöveget adaptálják, hanem annak egy értelmezését, és mivel ezen értelmezés is a nézők számára jelek által kodifikálva közvetítődik, egy szöveg adaptációja többszörös áttételt jelent.”¹³

Leitch szerint az Adaptation Studies 2.0 az elméletalkotók korszaka, akik az adaptációkutatás teoretikus hiányait hivatottak orvosolni, miközben kritika alá vonták a hűségdiskurzust és a médiumspecifikusságot.¹⁴ Deborah Cartmell és Imelda Whelehan 1999-ben amellett érvel, hogy az adaptációk vizsgálati terepének a populáris kultúra termékei és a közönség tanulmányozása is

¹⁰ Lásd Roland BARTHES, „A műtől a szöveg felé”, ford. KOVÁCS Sándor, *Pompeji* 2, 3. sz. (1991): 90–98.

¹¹ SÁGHY Miklós, *Az irodalomra közelítő kamera: XX. századi magyar irodalmi művek filmes adaptációi* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2019), 18.

¹² Uo., 39. Kiemelés az eredetiben.

¹³ FÜZI Izabella és TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, hozzáférés: 2024.03.12, [https://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/intermedia/index04.html](https://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/intermedia/index04.html).

¹⁴ LEITCH, „Introduction”, 4. A médiumspecifikusság cáfolatának monografikus igényű kísérlete: Kamilla ELLIOTT, *Rethinking the Novel/Film Debate* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

része kell hogy legyen. Nagy érdemük továbbá, hogy nemcsak magas irodalmi művek filmadaptációit elemző tanulmányokat közölnek kötetükben, hanem az adaptációkutatást kiterjesztve filmek novelizációjával, képregényadaptációkkal, drámaadaptációkkal stb. is foglalkoznak.¹⁵ Az intertextualitás kutatása ekkor, a kétezres évek elején kulcsfontosságúvá vált: Robert Stam monográfiája, illetve Alessandra Raengóval közösen szerkesztett tanulmánykötetei az adaptációkutatás áthangolására tettek kísérletet, melyhez a bahtyini dialogicitást, a genette-i transztextualitást és a kristevai intertextualitást hívták segítségül.¹⁶ Ebbe az érába sorolható Linda Hutcheon munkássága is, akinek máig fontos elméleti kötete mellett érvel, hogy az adaptáció fogalma a folyamatra és az eredményre egyaránt alkalmazható, s elutasítja azt a rossz beidegződést, mely szerint az irodalmi alapanyagoknak szükségszerűen elsődlegesnek kell lennie egy adaptáció elemzésekor. Rámutat továbbá, hogy az adaptációk elválaszthatatlanok a befogadás körülményeitől: egyszerre intertextuálisak és palimpszesztszerűek, hiszen nagyban függnek a befogadó korábbi szövegekre vonatkozó kulturális emlékezetétől és tudásától is.¹⁷ Julie Sanders szintén az intertextualitás felől közelít az adaptációhoz, s az *adaptáció* és a *kisajátítás* fogalmi tisztázását végzi el, ám fontos megjegyezni, hogy vizsgált kategóriáit Hutcheon adaptációfogalmához hasonlóan eredeti és származtatott mű relációjában gondolja el.¹⁸

Az eddig elmondottakon túl persze számos szempont felvethető az adaptációk vizsgálata kapcsán. Jó példa erre a Mireira Aragay szerkesztette *Books in Motion* című tanulmánykötet (2005), melynek *Authors, Auteurs, Adaptation* című fejezete kifejezetten a szerzősége összpontosít, esettanulmányai pedig olyan adaptációkra koncentrálnak, melyekben az adaptált történeten túl maga a szerző is megjelenik (például Spike Jonze filmjében, az *Adaptációban* vagy

¹⁵ Deborah CARTMELL és Imelda WHELEHAN, szerk., *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (New York: Routledge, 1999).

¹⁶ Robert STAM, *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (Oxford: Blackwell, 2005); Robert STAM és Alessandra RAENGO, szerk., *A Companion to Literature and Film* (Oxford: Blackwell, 2004), doi: 10.1002/9780470999127; Robert STAM és Alessandra RAENGO, szerk., *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Oxford: Blackwell, 2005).

¹⁷ Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation* (London–New York: Routledge, 2006), 8, doi: 10.4324/9780203957721.

¹⁸ Julie SANDERS, *Adaptation and Appropriation* (London–New York: Routledge, 2016), doi: 10.4324/9781315737942. Hutcheon és Sanders fogalmainak korlátairól lásd Földváry Kinga jelen lapszámbeli tanulmányát.

a Stephen Daldry rendezte *Az órákban*).¹⁹ Ez sajátos módon előlegezi meg az évekkel később az irodalom- és filmtudományban felfutó, a szerző alakját fikcionalizáló műveket tárgyaló biofikció- és biopic-kutatásokat.²⁰

Miként Leitch 2017-ben jelezte, az adaptációkutatás következő, kurrens fázisát (Adaptation Studies 3.0) az intertextualitás módszertani keretével szembeni gyanakvás, s főként a digitális technológiák térnyerése és a konvergenciakultúra határozza meg,²¹ melytől a hálózatoság, a globális térben végbemenő kulturális folyamatok és kontextusváltások sokasága sem független.²² És ne feledkezzünk meg Hutcheon kétezres évek eleji figyelmeztetéséről, miszerint az adaptációk szinte bárhol megjelenhetnek, hiszen a videójátékok, a képregények, az animációk, a fanfiction-ök, a közösségi videók (a sor hosszasán folytatható) éppúgy adaptálhatnak egy (vagy több) történetet, ahogyan egy filmadaptáció.²³ Ez pedig az újmédia térnyerésével egyre szövevényesebbé és bonyolultabbá teszi az adaptációk kutatását.

A kezdeti elméleti hiánytól az évtizedek során eljutottunk az elméleti bőségig, melynek most csupán kis szeletét érintettük.²⁴ Annyi azonban ez alapján is kijelenthető, hogy – kis túlzással élve – a hűségelvet meghaladottnak tekinthetjük, sőt, éppen a kreatív „újrahasznosítás” és az új kontextusba helyezés tehet igazán izgalmassá egy adaptációt, függetlenül attól, hogy mely médiumok között megy végbe az átváltás.

*

¹⁹ Mireia ARAGAY, szerk., *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship* (Amsterdam–New York: Rodopi, 2005), doi: 10.1163/9789401202756.

²⁰ A biofikcióról lásd például Michael LACKEY, „Locating and Defining the Bio in Biofiction”, *a/b: Auto/Biography Studies* 31, 1. sz. (2016): 3–10, doi: 10.1080/08989575.2016.1095583; Michael LACKEY, *Biofiction: An Introduction* (London–New York: Routledge, 2021), doi: 10.4324/9781003159414.

²¹ LEITCH, „Introduction”, 5. A jenkinsi konvergenciakultúráról lásd SOMOGYI Gyula, „Henry Jenkins és a participációs médiakonfigurációk”, *Irodalmi Szemle* 60, 11. sz. (2017): 70–91.

²² Brandon CHUA és Elizabeth HO, szerk., *The Routledge Companion to Global Literary Adaptation in the Twenty-First Century*, Routledge Literature Companions (London–New York: Routledge, 2023), doi: 10.4324/9781003038368. A kötetről jelen lapszámban Csomán Sándortól közlünk recenziót.

²³ HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, 2.

²⁴ További adaptációelméleti alapszövegek alapos tárgyalását végzi el DOMONKOS Péter, *Filmadaptációk: Elméletek irodalom és filmművészet kapcsolatáról* [doktori disszertáció] (Budapest: ELTE BTK, 2012).

Jelen lapszámunkban javarészt az adaptációelemzés elméleti-gyakorlati problémái kerülnek előtérbe; magyar és világirodalmi művek által inspirált adaptációk elméleti kérdéseket is mozgósító elemzéseit mutatjuk be, valamint adaptációtörténeti perspektívák is helyet kapnak a válogatásban.

Polina Rybina tanulmányának középpontjában a kurrens adaptációs kutatásokban explicit vagy implicit módon jelen lévő emlékezeti modellek két metaforája áll. A *palimpszesztmodell* az organikus emlékezeten alapul, és a narratívák egyéni észlelését írja le: a néző vagy az olvasó emlékezete aktiválja az adaptáció intertextuális „gazdagságát”. A *hálózati modell* szabályozza a narratívák „életét” a kollektív kulturális emlékezetben, azt, hogy milyen jelentést tulajdonítanak az egyes történeteknek az évszázadok során. A tanulmány a *Rómeó és Júlia* négy filmadaptációjának és egy, a tragédia motívumait felhasználó tévésorozatnak az elemzésén keresztül mutatja be, hogy a hálózati modell miként tárja fel azokat a módokat, amelyekkel az emlékezet „mellékágányra kerül”, és hogyan idézi fel azt, amire a néző valószínűleg nem emlékszik.

Makk Károly 1954-ben forgatott *Liliomfi* című nagyjátékfilmjét adaptációként értelmezve kézenfekvő, hogy a film forrásművének Szigligeti Ede 1849-es vígjátéka tekinthető. Földváry Kinga tanulmánya azonban felhívja a figyelmet az adaptáció fogalmának ellentmondásos definícióira, és problematizálja a kétpólusú (egy forrásműből egy adaptált mű) modellt, hangsúlyozva az 1950-es színházi előadás, a dráma és a film keletkezésének történelmi-társadalmi háttere, valamint az életrajzi vonatkozásokon túl Shakespeare *Rómeó és Júlia*jának szerepét, mely a szöveg arányait tekintve nem jelentős vendégszövegként van jelen, ám dramaturgiai és filmes eszközökkel mégis az értelmezés középpontjába kerül a filmben.

Muntag Vince tanulmányának alapfeltevése, hogy Molnár Ferenc *Liliom* című színdarabjának szüzséje az összecepció szerint ilyen eredeti, stabil formában soha nem létezett semmilyen adaptáció előtt. Az elemzés részletezi Molnár saját novellája, az *Altató mese* és a *Liliom* című színdarab közötti különbségeket, majd a recepciótörténet alakulását követi nyomon a filmváltozatok, különösen Fritz Lang 1934-es rendezése, illetve a *Carousel* című musical felé. A különböző változatok összehasonlításából kiderül, hogy a történet erkölcsi megítéléshez való ambivalens viszonya, a társadalmi referencialitás kidolgozása és a fantasztikum ábrázolása válik a műfaji változások és mediális átalakulások jellegét leginkább befolyásoló meghatározó szemponttá. És bár az adaptációk a morális aggályok költői artikulációjában az idővel könnyebben értelmezhetővé váló, ismertebb konvenciók felé mozdulnak el, a túlvilágiság

jelentése és reprezentációja továbbra is problematikus marad, és feltehetően fenntartja a történet újraformálásának szükségességét.

Sághy Miklós tanulmánya Móricz Zsigmond *Rokonok* (1932) című regényét, valamint annak két filmváltozatát – Máriássy Félix 1954-es és Szabó István 2006-os adaptációját – vizsgálja. Az összehasonlító elemzés arra fókuszál, hogy a megfilmesítések miképpen viszonyulnak a regény narrációjához, mely nyelvi formáját tekintve egyes szám harmadik személyű, vagyis látszólag külső nézőpontú, jóllehet nagyon erősen a főszereplők, Kopjáss István és Lina belső tapasztalati síkjához kötött. A tanulmány arra is választ ad, hogy miképpen ítélik meg a különböző alkotások Kopjáss István színre vitt emberi és főügyszeri tevékenységét. Az adaptációk esetében fontos interpretációs szempont, hogy megfilmesítési preferenciáik, hangsúlyaik, változtatásai milyen társadalmi, filmtörténeti és (főként az 1954-es változat esetében) politikai folyamatokkal kapcsolhatók össze.

Boka László tanulmánya a *Gondolatok a pincében* című Örkény-egyperces történetéből készült animációs rajzfilm átfogó vizsgálatát végzi el. Az elemzés az irodalom-, a film- és a képelmélet tanulságaira támaszkodik, hiszen a szóban forgó rövidfilm a verbális és a tág értelemben vett vizuális kölcsönhatását mutatja be önreflexív módon, míg az eredeti novella a szubjektivitásra, a perspektívaaváltás lehetőségeire és az összehasonlítás önmegértésben betöltött szerepére fókuszál.

A magyar film történetében feltűnő gyakorisággal találunk a stílussteremtő szerzői filmek között adaptációt. Gelencsér Gábor tanulmánya ebből a megfigyelésből kiindulva vezeti be a *szerzői adaptáció* fogalmát. A fősodor szerzői filmjei mellett azonban a Balázs Béla Stúdióban készült rövid- és kísérleti (avantgárd) filmek között is találunk adaptációt, amely arra utal, hogy alkalmanként a radikális filmnyelvi újítások sem nélkülözik az irodalom támogatását. A BBS-ben mindössze tizenöt adaptáció készült. Ennek ellenére a filmek csoportosítása (szerzői rövidfilmek, kísérleti avantgárd filmek), valamint adaptációs stratégiájuk elemzése azt bizonyítja, hogy a fősodor szerzői filmjeihez hasonlóan az avantgárd filmek között is vannak olyan munkák, amelyek formai újításukat az irodalomnak köszönhetik. Ily módon az avantgárd adaptációk az adaptációk avantgárdjának tekinthetők.

Sári B. László tanulmánya amellezt érvel, hogy a cyberpunk irodalmi szövegek adaptációja összezavarja mind a médiakonvergencia, mind pedig a transzmediális narratológia fogalmi kereteit. Egy javarészt technológiai viszonylatban íródott irodalmi szöveg elsődleges technológiai médiumban történő adaptációja vagy a „cyber” komponens elvételének lehetőségét rejti ma-

gában, vagy pedig alábecsüli az ehhez a technológiai környezethez való kritikai viszonyulást, a műfaj „punk” összetevőjét. Az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* című regényt hidegháborús kontextusba visszahelyező olvasata révén a tanulmány rámutat, hogy Ridley Scott filmadaptációja, a *Blade Runner* átalakítja az eredeti szöveg műfaji kereteit, a történetvilág elemeit új narratív funkciókkal látja el, s hogy az irodalmi és a vizuális szöveg összehasonlító vizsgálata és különbségeinek feltérképezése révén a transzmediális narratológia által vázolt transzmediális reprezentáció elvei is új megvilágításba helyezhetők.

Wirágh András tanulmánya a Batmanhez kapcsolódó képregényfüzet-sorozatok adaptációs műveleteit vizsgálja. Az utóbbi közel egy évszázadban számtalan történet született, amely specifikus szépirodalmi szövegek kontextusába emelte a superhős kalandjait, ám nem válhattak részévé a kanonikus történetsornak, a kontinuitásnak. Más esetekben viszont ezek az átdolgozások nem kerültek ellentmondásba a kánonnal. A tanulmány az ide sorolható esetek mellett külön foglalkozik egy meg nem valósult mozifilm alapján elkészülő képregénnyel, illetve a vándorló illusztrációkkal, amelyek a tiszteletadás gesztusa mellett az adott panel intermediális játékterét szélesítik ki.

Válogatásunkat szakrecenziós blokk zárja, melyben egy monográfiáról és egy tanulmánygyűjteményről közlünk értékelést: Kamilla Elliott *Theorizing Adaptation* című 2020-as nagyívű elméleti munkáját Milián Orsolya, míg a Brandon Chua és Elizabeth Ho szerkesztésében 2023-ban megjelent *The Routledge Companion to Global Literary Adaptation in the Twenty-First Century* című kötetet Csomán Sándor recenzeálja.

POLINA RYBINA

Sűrítés – lepárolva

A filmadaptációk emlékezeti modelljei

BEVEZETÉS

Napjaink médiakörnyezetében az irodalom (pontosabban az irodalmi elbeszélés) különféle kiterjesztett formákban van jelen, melyek egyike a filmadaptáció. Az adaptációk bizonyos értelemben valamely irodalmi (vagy más) forrás emlékének többretegű hordozói. A közönségnek a klasszikus szöveg különböző közvetítéseivelhez fűződő emlékei egymással párhuzamosan léteznek, amelyek versengenek egymással és keresztezik egymást, miközben átfogó, többdimenziós élményt hoznak létre. Mihelyst az olvasók nézővé válnak (vagy fordítva), a sűrítés területére lépnek – a sajátos narratív világokhoz kapcsolódó gondolatok, képek és érzések területére.

Astrid Erll *Memory in Culture* [Emlékezet a kultúrában] című kötetében azt olvashatjuk a sűrítésről, hogy „kétségtől ez az irodalom legfőbb jellemzője”:¹ „Az irodalmi formák, például a metafora, az allegória, a szimbólum és az intertextusok egyik fő hatása a különböző szemantikai mezők kis térben történő összekapcsolása és egymásra helyezése”.² Az irodalomról a képernyőre való váltás, azaz a filmadaptáció alkalmat ad arra, hogy folytassuk a gondolatmenetet: miként gondolható el a már eleve sűrített irodalmi emlékezet filmes sűrítése?

Mihail Jampolszkij *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film* [Teiresziasz emlékezete: Intertextualitás és film] (1998) című művében vizsgálja azt az igényt, hogy a már ismert narratívák töredezett elemeit újrásűrítsük vagy felidézzük. A szövegek ideális olvasója nem különbözik Teiresziasztól: az „emlékezet sötétjében” a képek „elszakadnak kontextusukból, új kombinációkat alkotnak, egymásra rakódnak vagy megtalálják, ami közös bennük.”³ Az olva-

¹ Astrid ERLL, *Memory in Culture* (London: Palgrave Macmillan, 2011), 145, doi: 10.1057/9780230321670.

² Uo.

³ Mikhail JAMPOLSKI, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film* (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1998), 3, doi: 10.1525/9780520914728.

só vagy a néző a kultúra több különálló képét egyesíti a szövegben aktív résztvevőként. Jampolszkij hangsúlyozza továbbá, hogy az emlékezet kulcsszerepet játszik ebben a folyamatban, ahogyan az emlékek aktiválásának vagy megszüntetésének különböző módjai is, s megjegyzi, hogy „nagyreszt az újdonság és a hagyomány dinamikus fúziója felel az új jelentések létrehozásáért. A jelentés előállítása voltaképpen az emlékezetnek ebből a »harcából« és annak leküzdéséből következik.”⁴

Ez a dinamika abban érhető tetten, hogy az új narratívák (irodalmi művek filmváltozatai, filmek alapján készült videójátékok stb.) képesek arra, hogy a korábbiakról alkotott képünket formálják, majd felváltsák, miközben új, kontextusfüggő jelentéstartalmakat kényszerítenek rájuk. Két dolgot vehetünk észre, amikor az adaptációs folyamat során az emlékezeti modelleket figyeljük meg: ahogy a régi és az új variációk párhuzamosan együtt élnek az emlékeztünkben, és ahogy az új kitörli a régít a felejtés során.

Jelen tanulmány két metaforára – a palimpszesztre és a hálózatra – fókuszál, amelyek segítenek megérteni, hogy a filmadaptációk nézői hogyan dolgozzák fel a már ismert narratívákat különféle audiovizuális médiaformátumokban. Ezek a metaforák explicit és implicit módon is jelen vannak a kortárs adaptációs tanulmányokban, és egyaránt kapcsolódnak az egyéni és a kollektív emlékezet szintjeihez. Mindkét metafora egy adott szint sajátja: a palimpszesztmetafora az egyéni szerves emlékezeté, a hálózati metafora pedig a kollektív.

A *hálózati modell* azért különösen figyelemreméltó, mert a folyton növekvő hálózati struktúra lehetővé teszi, hogy az adaptációra úgy gondoljunk, mint – Jorge Luis Borges képével élve – „elágazó ösvények kertjére”, ahol fennáll a veszély, hogy mellékvágányra tévedünk, és szem elől tévesztjük a főutat. A szöveg új miliőhöz való adaptálása olyannyira előtérbe helyezi a kontextust, hogy a közönségnek új és ismeretlen területekre kell merészkednie, nem pedig követni a klasszikus elbeszélések már ismert útvonalaait. Ebben az írásban a *Rómeó és Júlia* különböző filmes feldolgozásai azt mutatják be, hogy a váratlan kontextusok hogyan készítenek olyasmire emlékezni, amiről sosem tudtunk, és olyan helyekre eljutni, ahol sosem jártunk. A *Rómeó és Júlia* adaptációi feltárják, hogy a hálózatok hogyan segítik elő a megélt tapasztalaton túllépő *prosztetikus* [prosthetic] *emlékezet* (azaz a valósággal való kapcsolatteremtés módjainak) működését. A tanulmány tézise szerint az adaptációk befogadása közben két alapvető emlékezeti modell (a már említett palimpszeszt- és hálózati modell) működik. A hálózati modellt különösen

⁴ Uo., 9.

megvilágítja a prosztetikus emlékezet fogalma. A kiterjesztett hálózat részét képező adaptációnak különleges kulturális funkciója van: úgy készítet emlékezésre és prosztetikus módon való átérzésre, hogy közben ismerős történetek kényelmére hagyatkozunk.

PALIMPSZESZTEK, HÁLÓZATOK ÉS ALAKVÁLTOZATAIK

A *palimpszesztmodell* különösen releváns, ha a néző már ismeri az elbeszélést valamilyen más médiumból (például ha a film megtekintése előtt olvasta a regényt, vagy ha különböző színészeket látott már ugyanabban a szerepben). A kapcsolatteremtés ilyen formája feltételezi, hogy több szöveg is aktívan jelen legyen a tudatunkban, a korábban látott, olvasott, félig megőrzött, félig elfelejtett, félig felidézett szövegeket pedig összehasonlítva egymás mellé helyezzük.

Linda Hutcheon *A Theory of Adaptation* [Az adaptáció elmélete] (2006; 2012) című kötetében az *ellenőrző palimpszeszt* metaforát használja a már ismert történetek filmváltozataihoz való nézői viszonyulás sajátosságainak leírására. Szóhasználata pontos, egyben mégis metaforikus, mivel azt állítja, hogy az adaptációkat a korábbi művek *kísértik* [haunted],⁵ az adaptációk átélésének öröme pedig *megkettőzött öröm* [doubled pleasure].⁶

Az adaptációk megkettőződése *gazdagító* [enriching],⁷ az alkotás és érzékelés aktuális kontextusaihoz való ragaszkodása pedig saját *aurával*⁸ ruházza fel. Az adaptációk konceptualizálásának más módjai is feltűnnek itt-ott Hutcheon szövegeiben, potenciális eszközök és irányító metaforák széles skáláját teremte meg. A palimpszesztmetafora például nemcsak a tapasztalat többretegűségét és gazdagságát feltételező stabil konstrukció, hanem az olvasás/nézés modellje is, amely az észlelés folyamatában a felejtéshez és a törléshez kapcsolódik. Az új rétegek (új adaptációk) nemcsak régi történeteket vagy e történetek korábbi befogadásait juttatják a közönség eszébe, hanem azt is, hogy már nem emlékszik a történetre, a korábbi befogadásra, az első benyomásra, az első olvasásra, a narratív világgal való első találkozásra. Ennyi kulturális sűrítés esetében vajon mit állíthatunk teljes bizonyossággal a saját első olvasatunkról?

⁵ Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation* (London–New York: Routledge, 2006, 2012), 25, doi: 10.4324/9780203957721.

⁶ Uo., 116.

⁷ Uo., 139.

⁸ Uo., 6.

A narratívával való első találkozás felidézhetetlenségének nosztalgikus változatát mutatja be Hutcheon *A Gyűrűk Ura* és a *Harry Potter*-regények rajongói kapcsán: „Most, hogy a filmekből már tudom, hogy néz ki egy ellenséges ork vagy egy kviddicsmeccs, félek, többé már nem leszek képes felidézni, milyennek képzeltem őket először, olvasás közben.”⁹ A néző palimpszesztikus kapcsolatteremtése tehát nyereséggel és veszteséggel is jár.

A palimpszesztmodell magyarázó potenciálja a korlátozott számú változattal – így a nem-mesterséges intelligencia számára is hozzáférhető – rendelkező történetek kapcsán tárul fel. Ha például Denis Villeneuve *Dűne: Első rész* című filmjét (2021) úgy nézzük meg, hogy előtte láttuk David Lynch *Dűnéjét* (1984), akkor az előbbi tágasabb tudati térben bomlik ki, így a néző képes lesz arra, hogy zsonglörködjön a különböző verziókkal, és egyszerre tegye magáévá ugyanannak az elbeszélői világnak a különböző reprezentációit. A gyerekes és érzelmes új Paul Atreides (Timothée Chalamet) a néző emlékezetében együtt él Kyle MacLachlan visszafogottabb és férfiasabb főhőisével, Max von Sydow Liet-Kynes-je paradox módon ragyog át Sharon Duncan-Brewster fekete harcosnőjén, a Lynch változatában Sting által játszott Feyd alakja pedig ott kísért Austin Butler 2023-as alakításában (*Dűne: Második rész*).

Hutcheonnal ellentétben Robert Stam *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* [Irodalom filmen nézve: Realizmus, mágia és az adaptáció művészete] (2005) című kötetében sokkal inkább a palimpszesztmetafora szociokulturális lehetőségeinek kiterjesztésére összpontosít; azt vizsgálja, hogy a többretegűség fogalma alkalmazható-e az időbeliségre és az identitásra. A „palimpszesztszerű idő”¹⁰ például olyan eszköz a történelmi és kulturális tapasztalatok elemzésére, amelyben a különböző korszakok (őslakos, gyarmati és posztkolonális) jellegzetességei párhuzamosan vannak jelen a mindennapi életben. Stam a portugál-brazil rendező, Ruy Guerra *Erendira* című filmjét állítja középpontba (melynek forgatókönyvét a kolumbiai regényíró, Gabriel García Márquez jegyzi): a palimpszesztszerű, egymásra rétegződő időbeliségek elgondolásán keresztül bizonyítja, hogy a latin-amerikai tapasztalat „transztemporális, trópusi senkiföldjén”¹¹ zajlik. A palimpszesztszerű identitás fogalma segít abban, hogy tudatosítsuk, milyen szerepet játszik a többszörös, az összetett és a hibrid az önmegértés és az önreprezentáció kialakításában. A brazil író és zenetudós, Mário de Andrade példászerűen jeleníti

⁹ Uo., 29.

¹⁰ Robert STAM, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (Malden–Oxford: Blackwell Publishing, 2005), 346.

¹¹ Uo.

meg az identitás önmeghatározó komplexitásának ezt a fogalmát: „Származása révén egyszerre őslakos, afrikai és európai, iskolai tanulmányai révén francia, a zene iránti szeretete miatt pedig olasz”.¹² Ezeknek a komplexitásoknak a tudatosítása még fontosabbá válik, ha a filmadaptációkra gondolunk. A palimpszesztikus nézői tapasztalat a tárgyalt témák hibriditásával párosul – a múlt és a jelen paradox módon vagy ellentmondásosan él egymás mellett, és az identitások keveredése az öröklött és a megszerzett, a valós és az újrarendelt identitásokat ötvözi.

A kapcsolatteremtés egy másik típusát *hálózati emlékezetmodell*nek nevezhetjük. Ezt évszázadnyi hosszú archetipikus narratívákra alkalmazzuk, amelyek feldolgozása a nem-mesterséges intelligencia számára lehetetlen. A narratív hálózatok a kollektív emlékezet birodalmába tartoznak. A vámpír-, Dracula- vagy Nosferatu-történetek évszázadok óta velünk vannak, és a kortárs kultúrában is számtalan médiaformátumban léteznek, amelyeket jómagam nem mernék visszarétegezni vagy lebontani.¹³ Hatalmas kulturális archívumról van szó, amely sokkal nagyobb annál, mint amit egy ember képes megőrizni emlékezetében. Az adaptációk itt a prosztetikus emlékezet eszközei, segítségükkel a közönség olyan történekekkel is megbirkózik, melyek összességét aligha tudná valaha is elolvasni, megnézni vagy egybefogni.

A hálózati metafora számos, mára már klasszikussá vált adaptációelméleti munkában felbukkan. A narratológus Brian McFarlane *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* [Filmre vitt regény: Bevezetés az adaptáció elméletébe] című kötetében a hálózati metaforát vizsgálva az adaptációs folyamat során működő „személyes és forgatókönyvírói kapcsolatok szövevényes hálózatáról”¹⁴ ír. A hálózat létrehozása McFarlane narratológiai nézőpontja szerint az eredeti és a végső szöveg közötti szövegváltozatok közbelépéseinek folyamata. Hutcheonnál viszont a szövegek „rizomatikus hálózatosodása”¹⁵ a Genette-féle hipertext (1982) szinonimája, amely újabb megközelítést tesz lehetővé az adaptáció mint az intertextualitás egy típusának konceptualizálásához.

Az adaptációs folyamatban a szövegek közötti rizómákkal kapcsolatos elképzelések több irányból is rendkívül gyümölcsözőnek bizonyultak. A rizomatikus

¹² Uo., 328.

¹³ Lásd pl. John Edgar BROWNING és Caroline Joan PICART, szerk., *Dracula in Visual Media: Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921–2010* (Jefferson: McFarland & Company, 2011).

¹⁴ Brian MCFARLANE, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 35.

¹⁵ HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, 56.

hálózati struktúrákat tárgyalja Simone Murray *The Adaptation Industry* [Az adaptációs ipar] (2012), Kate Newell *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization* [Az adaptációs hálózatok bővítése: Az illusztrációtól a regényesítésig] (2017) és Lissette Lopez Szwydky *Transmedia Adaptation in the Nineteenth Century* [Transzmediális adaptáció a 19. században] (2020) című munkájában. Murray számára a hálózatépítés az adaptációk körül zajló folyamatokat jellemzi, miközben az általunk ismert szövegeket alakítja. Az adaptációs iparági hálózatokra és azok konkrét szereplőire (szerzők, producerek, filmrendezők, könyv- és filmkritikusok, könyvvásárok és filmfesztiválok szervezői) összpontosít, előtérbe helyezve a résztvevők státuszának jelentőségét, piaci versenyképességüket, a különböző adaptációhoz kapcsolódó eseményeknek tulajdonított presztízsszintet, „a könyv- és filmipari szereplők alkukészségét”.¹⁶ Lopez Szwydky, miközben szintén a hálózati metafora ipari dimenzióját kutatja, részletesen kifejti, hogy a 19. századi szerzők karrierje „hogyan függött az azonnali és a jövőbeli láthatóságot célzó adaptációk hálózatától”.¹⁷ Ugyanakkor Szwydky nemcsak az adaptációs tevékenység ipari oldalára összpontosít, hanem egy szövegközpontúbb aspektusra is, beleértve az ismert cselekmények és jellegzetes vonásaik végtelen újrahasznosítását a médiaplatformokon keresztül. Emlékeztetve az olvasókat a távoli olvasás (Moretti) gyakorlatára, Szwydky arra hívja fel a figyelmüket, hogy „terjesszék ki a jelentést a szövegek és utalások kiterjedt hálózatára”,¹⁸ közben pedig „kövessék nyomon, hogy a legfontosabb szövegek hogyan mozognak évszázadokon keresztül”.¹⁹

Murrayval és Szwydkyvel ellentétben Newell a hálózatépítés mechanizmusait tárgyalja az ismert narratívák befogadása során. Egy adott mű adaptációs hálózata alatt „az adott műért felelős és az adott mű által generált szövegek összességét” érti.²⁰ Newellt az foglalkoztatja, hogy az egyes adaptációk mivel járulnak hozzá „egy adott mű hálózatának kialakulásához: a narratív pillanatok, referenciapontok és ikonográfia széles körű listájához, amely az egymást követő adaptációs aktusok révén kapcsolódik egy adott műhöz”.²¹ Ez

¹⁶ Simone MURRAY, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation* (London–New York: Routledge, 2012), 139, doi: 10.4324/9780203807125.

¹⁷ Lissette LOPEZ SZWYDKY, *Transmedia Adaptation in the Nineteenth Century* (Columbus: Ohio State University Press, 2020), 20, doi: 10.2307/jj.3919390.

¹⁹ Uo., 18.

²⁰ Kate NEWELL, *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization* (London: Palgrave Macmillan, 2017), 2, doi: 10.1057/978-1-137-56712-3.

²¹ Uo., 8.

a leltár a szöveg gazdag kulturális életének kreatív eredménye, amikor bizonyos elemek újra és újra, variációkkal ismétlődnek meg, míg kiemelt narratív vonásokká nem válnak. Newell rámutat, hogy a közönség az adaptációkon keresztül megtanulja felismerni, hogy mi „számít”²² egy adott műben.

A Roland Barthes-ot követő McFarlane nyomán Newell az *Óz, a nagy varázslót* (1939, rendező: Victor Fleming, L. Frank Baum 1900-ban megjelent *Óz, a csodák csodája* című regénye alapján) és annak hálózatát²³ vizsgálva megfigyeli, hogy bizonyos elemeknek (melyeket Barthes *kardinális funkció*nak nevez²⁴) a szöveg bármely változatában meg kell maradnia ahhoz, hogy egy már ismert történet változataként azonosítható legyen. Newell számára az azonos elemek ismétlése iránti megszállottság „kevésbé a szükséges sűrítésről szól, mint inkább a tanult ihletről, hogy mi az, ami fontos egy műben”.²⁵ A népszerű elbeszélések számos átdolgozása és a hálózatépítés mögött az ihlet begyakorlása áll. Tetszetős elképzelés, hogy az ihletet régi történetek átdolgozása során lehet elsajátítani. Ha az eredeti mű meghatározó elemei megmaradnak, akkor az adaptált elbeszélések számtalan irányba elkalandozhatnak, „többféle lehetséges narratív pályát” nyitva meg.²⁶

Az adaptációk lendületet adnak az ihletnek, ám egyúttal takarékosak is: lehetővé teszik az alkotók számára, hogy kedvelt cselekményeikkel foglalkozzanak, még hozzá úgy, hogy e cselekmények legódarabjait kínálják összerakásra és átrendezésre. Ennek megfelelően a mű (egy film, egy illusztráció) vizuális esztétikája révén egy hálózat csomópontjaként jelöli meg magát – de mindezt csavarral teszi, figyelmeztet Newell. Egy elemet lényeginek ismerünk fel, mert egy hálózat számos szövegében megismétlődik, így pedig nem szükséges teljes egészében megismételni azt – egy utalás is elég a néző számára. Az adaptáció ikonográfiája nem rögzített, a közönség pedig kész elfogadni a helyettesítéseket, cseréket, pótlásokat és elmozdulásokat. A közönség keresni kezdi az ilyen elemeket egy adott szövegen belül. Az adaptációk befogadói

²² Uo., 9.

²³ Filmes és televíziós adaptációk (*The Wiz* [A Wiz, 1978]; *Return to Oz* [Visszatérés Oz földjére, 1985]; *Tin Man* [A Bádogember, 2007]; *Oz the Great and Powerful* [Óz, a hatalmas, 2013]; *Emerald City* [2017]), irodalmi feldolgozások (Gregory Maguire: *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West* [A boszorkány: A Gonosz Nyugati Boszorkány élete és kora, 1995]), videó- és társasjátékok, színpadi változatok és vidámparkok.

²⁴ Roland BARTHES, „Bevezetés a történetek strukturális analizésébe”, ford. SIMONFFY Zsuzsa, in *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán és SÍKLA István, 378–397 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988).

²⁵ Uo., 10.

²⁶ Uo., 9

tapasztaltak: előre tudják, mit kell nézniük, és hogyan élvezhetik újra ugyanazt, mégis másképp. Newell úgy fogalmaz, hogy „a közönség nem elégszik meg azzal, hogy egy művet csak egyetlen iterációban és médiumban tapasztaljon meg”.²⁷

A hálózat metaforája nemcsak azt jelöli, hogy mennyi mindenre emlékszünk, hanem azt is, hogy a hálózat egyes csomópontjai kulturálisan mennyire produktívak, milyen hatékonyan áramlik az információ bizonyos hálózati csatornákon, és hogy a nézők milyen messzire képesek eljutni egy ismerős narratívából kiindulva.

Ebben az írásban rendkívül fontos az olykor teljesen ismeretlen kulturális vagy történelmi kontextus és az ebbe átültetett, már ismert irodalmi elbeszélés összekapcsolása. A kontextus ismeretlensége és kiszámíthatatlansága egy adaptációban a prosztetikus emlékezet fogalmával ragadható meg. Alison Landsberg szerint

a prosztetikus emlékezet a személy és a múlt történelmi narratívája közötti kapcsolódási ponton jön létre egy olyan tapasztalati helyszínen, mint például egy mozi vagy egy múzeum. Az érintkezésnek ebben a pillanatában olyan tapasztalat keletkezik, amely révén a személy belehelyezi magát a nagyobb történelembe. A folyamat során a személy nem egyszerűen történelmi elbeszélést fog fel, hanem személyesebb, mélyebben átélt emléket vesz át egy olyan múltbeli eseményről, amelynek valójában nem volt részese. Az így létrejövő prosztetikus emlékezet képes alakítani a személy szubjektivitását és viselkedését.²⁸

Landsberg azt vizsgálja, hogy a történelmi események (mint például a rabszolgaság és a holokauszt) tömegkulturális reprezentációja milyen hatással van az emlékezetre, lehetővé téve a közönség tagjai számára, hogy kapcsolatba kerüljenek olyan érzéki, affektív és testi tapasztalatokkal, amelyeket nem éltek át. Mások emlékei – a közvetítés révén – „saját” protézisemlékeinkké, kulturális „művégtagjainkká” válnak.²⁹ Landsberget az ilyen emlékek azon potenciálja érdekli, mely együttérzést, társadalmi és kulturális felelősségvállalást teremt, valamint politikai nézetek alakítását vagy előmozdítását eredményezi.

²⁷ Uo., 15–16.

²⁸ ALISON LANDSBERG, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University Press, 2004), 2.

²⁹ Uo., 20.

Az adaptációkat ebben az írásban olyan szövegeknek tekintjük, amelyek az emlékezet hálózati modelljéhez kapcsolódnak, és – a hálózatokon keresztül – a klasszikus szövegek kisajátításával gazdagítják a közönség ismereteit a váratlan kulturális és történelmi összefüggésekről.

RÓMEÓK, JÚLIÁK ÉS ALAKVÁLTOZATAIK

A filmek különféle verbális és audiovizuális szövegekből inspirálódnak a *Rómeó és Júlia* (1597) újrahasonosítása során, és nem mindig Shakespeare művét tekintik kiindulópontnak. A 20. században a filmvásznon új életre kelt tragédia (számos Shakespeare-darabhoz hasonlóan) egy olasz és több francia novellában (Matteo Bandello, Luigi da Porto) felbukkanó történet adaptációja, s ebben különösen fontos szerepet kapott Arthur Brooke *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562) című, Pierre Boaistuau változatának fordítása nyomán készült elbeszélő költeménye. A legnépszerűbb és legismertebb filmes olvasatok azért tekinthetők e hálózat legbefolyásosabb csomópontjainak, mert rendkívül termékenynek bizonyultak a kulturális iparban, és különféle hagyományokat teremtettek és kínálnak fel a *Rómeó és Júliát* feldolgozó filmek számára.

A George Cukor (1936) stúdióban játszó Veronájával szemben a cselekményt a valóságos Veronába helyező olasz rendezők, Renato Castellani (1954), Franco Zeffirelli (1968) és Carlo Carlei (2013) filmjeinek viszonylag kis „aggregátumára” a brit irodalmi remekmű olasz újragondolásának példájaként tekinthetünk. Castellani filmje arra tesz kísérletet, hogy felidézze a néző emlékezetében Luigi da Porto és Masuccio Salernitano novelláit, potenciálisan megváltoztatva az eredeti és a származtatott szövegek dinamikáját. Ebben az írásban egy másik „aggregátum”, a *West Side Story* általi ihletettség áll a középpontban: a kontextus radikális megváltoztatása a szerelmi történet háttérében álló összetett társadalmi konfliktusok hangsúlyozását teszi lehetővé ifjúsági bandák közötti szembenállások (Abel Ferrara: *China Girl* [1987]) vagy egymással versengő üzleti birodalmak ábrázolásán keresztül (Baz Luhrmann: *Rómeó + Júlia* [1996]). Hogy még összetettebbé és politikailag relevánssá tegye, André Cayatte *Veronai szerelmesek* (*Les Amants de Vérone*, 1949) című filmje a háború utáni Olaszországba kalauzolja a nézőket, Júliát, azaz Georgiát pedig egy fasiszta bíró lányaként jeleníti meg, míg Jiří Weiss *Rómeó, Júlia és a sötétség* (*Romeo, Julie a tma*, 1960) fiatal zsidó nőként mutatja be a lányt, akit 1942-ben egy prágai diák (Rómeó) rejteget a Gestapo elől. Peter Ustinov

Romanoff és Júlia (1961) című filmje a hidegháborús összefüggéseket, a Los Angelesben játszódó *Rómeó és Jewel* (2006, rendező: Charles T. Kanganis) című zenés (hip-hop) film a faji és osztályalapú konfliktusokat, a *R#7* (2021, rendező: Carey Williams) című *screenlife movie*³⁰ pedig a közösségi média használatának különféle módjait hangsúlyozza.

Harold Bloom *Shakespeare: The Invention of the Human* [Shakespeare: Az ember feltalálása] (1998) című művében a tragédiáról írva kétszer használja az „emlékezés” kifejezést, méghozzá a következő kontextusokban: „Amikor a darabra gondolok [...], az emlékeimben elsőként nem a tragikus végkifejlet, a pompásan eleven Mercutio vagy a Dajka jelenik meg. Rögtön a középpont, a II. felvonás II. jelenete, a szerelmesek közötti szenvedélyes párbeszéd jut eszembe”;³¹ „[a] nézők vagy olvasók leginkább talán a Rómeó és Júlia egyetlen beteljesedett éjszakája utáni hajnali dalra emlékeznek”.³² Bár nem tudjuk, mire emlékszik a mindenkori színházi néző vagy olvasó, egyértelmű, hogy a tragédia olyan mélyen kapcsolódik a kulturális emlékezetben a „romantikus szerelem ünnepléséhez”,³³ hogy szinte minden történet, amely a bimbózó szerelem tragikus akadályairól szól, elkerülhetetlen párhuzamba állítást von maga után. De, miként Tony Howard *Shakespeare's Cinematic Offshoots* [Shakespeare filmes elágazásai] (2007) című cikkében rámutat, nemcsak a romantikáról és a nemzedéki viszályról alkotott képeket őrizzuk meg a műből, hanem a „társadalmi gyűlölet”³⁴ képeit is.

A tragédia kisajátításakor a nemzetközi filmművészet sikerrel termeli ki a különböző társadalmi kontextusokkal kapcsolatos emlékeinket, hogy aztán az erőszak és a társadalmi gyűlölet típusait, fajtáit, változatait és fokozatait vizsgálja, amelyeket ezek a kontextusok mozgósítanak. A családi viszály újrahasznosítása olyan információáramlást hoz létre, amely a politikai és társadalmi instabilitásra, az etnikai és faji konfrontációkra, a háborús tapasztalatokra, a

³⁰ [Olyan filmes műfaj, mely fotókon, videókon, közösségi médián belüli üzenetváltásokon stb. keresztül beszél el a cselekményt – a ford.]

³¹ Harold BLOOM, *Shakespeare: The Invention of the Human* (New York: Riverhead, 1998), 90.

³² Uo., 101.

³³ Uo., 90.

³⁴ Tony HOWARD, „Shakespeare's Cinematic Offshoots”, in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, szerk. Russell JACKSON, 303–323 (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), doi: 10.1017/CCOL0521866006.018. Howard fejezetében a következő adaptációkat említi meg: *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (Falusi Rómeó és Júlia, 1941; r. Valerien Schmiedely, Hans Trommer), *Veronai szerelmesek*, *Romanoff és Júlia*, *Romeo, Júlia és a sötétség*, *Kako su se voleli Rome I Julija?* (1966, r. Jovan Živanović), *West Side Story* (1961, r. Jerome Robbins, Robert Wise), *Panic Button* (1964, r. George Sherman, Giuliano Carnimeo), *The Punk* (1993, r. Michael Sarne; Gideon Sams regénye alapján), *Tromeo és Júlia* (1996, r. Lloyd Kaufman).

vállalati háborúkra, sőt a pornófejedelmek közötti csatározásokra (*Tromeo és Júlia*) emlékezteti a közönséget. Az adaptáció a kontextus megváltoztatásáról szól, ám fontos hangsúlyozni, hogy mindezt kiszámíthatatlanul teszi: a *Rómeó és Júlia* igen termékenynek bizonyult az erőszak filmes reprezentációiban, háttérbe szorítva a narratíva romantikus részét, ezzel jelentősen eltolva kulturális figyelmünket. A hálózat, eltávolítva minket az irodalmi eredetiek emlékezetétől, a prosztetikus történelmi emlékezet területén lép működésbe.

A továbbiakban négy, a tragédia hálózatába tartozó, az 1940-es, az 1960-as és az 1980-as években bemutatott filmet, továbbá egy, a *Rómeó és Júlia*hoz első pillantásra kevésbé kapcsolódó sorozatot (2021–2022) vizsgálom meg: bemutatom, hogy e változatok hogyan visznek minket különböző utakra az új kontextusok történelmi és kulturális sajátosságai között. Három meghatározó epizódot (1. az első találkozás Capuleték táncos mulatságán, 2. az erkélyjelenet, 3. a haláljelenet a tragédia zárófelvonásából) kiválasztva megvizsgálom, hogy ezek a vizualizációk milyen módon kapcsolódnak az eredetihez fűződő emlékeinkhez, milyen módon tolják el elvárásainkat és hogyan gazdagítják a hálózatot további képekkel és témákkal.

André Cayatte *Veronai szerelmesek* című filmje a tragédiával ellentétben prologussal kezdődik, ám itt a néző figyelmét a családi viszályról a muranói üvegyártásra irányítja: megismerhetjük a 15. századig visszanyúló hagyományt, a gyártási folyamatban rejlő veszélyeket és az üvegfúvók muranói letelepedésének okait. A shakespeare-i helyszínekről átváltunk a háború utáni Olaszország tájaira, szembenézünk annak közelmúltjával, miközben végig kapcsolatban maradunk a tradicionális művészetekkel és kézművességgel. A tragédiát lazán követő film a hálózat része: a két szerelmes korabeli elbeszélésébe beágyazódik egy *Rómeó és Júlia*-forgatás. A forgatás részben Velencében, részben Veronában zajlik, amely, ahogy a producer mondja, „romokban áll” („dans les ruines”). A producer a forgatáshoz elkér egy „reneszánsz ágyat” („un lit Renaissance”) egy, a fasiszta múltja miatt visszavonultan élő volt bírótól. Az események keveredése megmutatja a nézőknek (akik közül sokaknak ma már nincs személyes élménye a háborúról), hogy milyenek lehettek a háború utáni tapasztalatok. Ebben az esetben néhány szereplő (például a volt bíró és háztartása) számára megállt az élet, míg a fiatalok és az ambiciózus forgatócsoport igyekeznek továbblépni. A múlt összefonódik a jelenrel, és nem kapunk végleges választ arra, hogy a múltbeli tapasztalatok hogyan integrálhatók a jelenbe, hogy a jelen képes-e feldolgozni a múltat. Amikor a filmproducer azt állítja, nem ő tehet arról, hogy Verona romokban áll, Maglia ex-bíró (Louis Salou) megkérdezi: „Hát Shakespeare volna a hibás?”

(0:19:02) Bár a producer nemleges választ ad, a kérdés rámutat, hogy a kollektív bűnösség kérdése milyen jelentős és fájdalmas e történelmi tér számára, és mennyire elveszettnek érzi magát az egyén a háború utáni időszak kontextusában.

A *Veronai szerelmesek* az erkélyjelenetbe sűríti az első találkozást. Ebben a változatban Angelo (Serge Reggiani) és Georgia (Anouk Aimée) akkor látják egymást először, amikor két filmsztár dublőreként vesznek részt az erkélyjelenet felvételén. Az epizód azért különösen lenyűgöző, mert Angelót váratlanul éri, hogy az erkélyen meglátja a fiatal szépséget, hiszen arra számított, hogy a sztárral, Bettina Verdivel fog találkozni, akinek a kedvéért elvállalta a forgatást. A szerelmesek halálára szintén a forgatáson kerül sor, miközben a film két meghatározó motívumára – a társadalom posztfasiszta deformálódására és a hagyományos művészetek mindenkori jelentőségére Olaszországban – utal. Angelo, akit Georgia mentálisan labilis, háborús traumát elszenvedett nagybátyja, Amedeo (Marcel Dalio) lő le, eljut a filmstúdióba, hogy elbúcsúzzon „Júliától”. Georgia a holttestére borul, és közben sírva felkapja a törött üveget, majd felvágja az ereit. Az üveg egyszerre törékeny és veszélyes keretbe foglalja a háború utáni nyomorúság történetét, kétségbeejtő (bár színpadias) személyes helyzetükön keresztül mutatva be a nézőknek az egykori fasiszták és gyermekeik otthonát és lelkét.

Jiří Weiss 1960-as *Rómeó, Júlia és a sötétség* című cseh filmdrámájában, amely Jan Otčenášek Shakespeare által ihletett novellája alapján készült, elvárásainkat a címben szereplő két név irányítja. Ezért tűnik jogosnak a két kulcsjelenet keresése: a cseh Rómeó és Júlia első találkozására nem a bálban kerül sor, hanem egy lakásban, amelyet éppen elhagyott a kétgyermekes zsidó család, akik aznap reggel, a parancsnak engedelmeskedve a vasútállomásra mentek (hogy aztán, a néző feltételezése szerint, koncentrációs táborba vigyék őket). Hanna (Daniela Smutná), a kabátján Dávid-csillagot viselő Júlia azonban ellenszegül, a gimnazista Pavel (Ivan Mistrík) pedig elbújtatja a padláson. A házuknak belső udvarra néző, hosszú erkélyei vannak (Hanna szerint valamelyikről lemászva elkerülhetné a katonákat, ám Pavel ezt nem engedi). Mivel Hanna az emeleten van, Pavel minden alkalommal, amikor felmegy a lépcsőn, újra és újra eljátszsa az erkélyjelenetet. Hanna halálára a színpadon kívül kerül sor, amikor kirohan a bujkálókra vadászó katonákkal teli utcára. A *Rómeó, Júlia és a sötétség* betekintést nyújt a háborús körülmények között az életet átható sokféle „sötétségbe”. Az idősebb nemzedék és félelmei ösztönzik Hannát spontán és végül végzetes döntésére. Az ismert tragédián kívüli konfliktusok nem kevésbé tűnnek tragikusnak, beleértve az ellenséggel való együtt-

működést, a bizalmatlanságot és a kölcsönös gyanakvást. Így a hatvanas évekbeli film visszatekint a háborús konfliktusokra és a reménytelen szerelmi történetre, a nézők számára pedig protézisszerű emlékeket kínál, melyek elősegítik a kérdéseik megfogalmazását, továbbá az együttérzést is ösztönzik.

A klasszikus elbeszélés következő két változata az ábrázolt korszakok konstruált és elképzelt aspektusait vizsgálja. Peter Ustinov *Romanoff és Júlia* (1961) című, a képzeletbeli Concordiában játszódó filmje a szovjet nagykövet fia, Romanoff (John Gavin) és az amerikai nagykövet lánya, Júlia (Sandra Dee) első találkozását mutatja be a Concordi Köztársaság elnöke (Peter Ustinov) által adott diplomáciai fogadáson. A hidegháború korszakának kliséit (például a lehallgatások, Amerika és Oroszország egymás utáni kémkedése, vagy amikor a szovjet nők szabadidejükben *A mangantermelés Kelet-Szibériában* című statisztikát olvassák) szellemesen feldolgozó film a párbeszédok segítségével parodisztikusan játszik a nézőnek a találkozási jelenettel kapcsolatos elvárásaival:

Romanoff: [...] Az emberek szerint az ég kék. Az ég gyakran zöld, narancssárga, fekete és bíbor. Akárcsak te!

Júlia: Bíbor?

Romanoff: Bámulatos! (0:28:25)

Az erkélyjelenetben csak Romanoffot látjuk, aki úgy hiszi, nincs esély a szerelmükre, ezért arra készül, hogy agyonlövi magát. Concordia elnöke, a katonák és a szovjet kém összegyűlnek az erkély alatt, hogy lebeszéljék Romanoffot az öngyilkosságról. A kémnek azzal sikerül meggyőzni a fiút, hogy idézni kezdi Romanoff és Júlia korábban kihallgatott bensőséges szerelmi beszélgetését: „A félhomályban hallgatóztam, és gyorsírással lejegyeztem szavaid” (1:27:15). A hidegháborús szerelmi viszony komikus ábrázolása ehhez hasonló szokatlan fordulatokat sző a klasszikus elbeszélés legemlékezetesebb jeleneteibe. E kontextus szempontjai eltolják az epizód szerkezetét, meghatározó motívumait és felhangjait. A korszak paranoiája komikus színezetet kap Ustinov filmjében, miközben arra készíti a nézőt, hogy reflektáljon azokra a félelmekre és kétségekre, melyek látszólag nem az eredeti szöveg részei; hogy prosztetikusan megtudja, mitől tarthattak a szerelmesek a politikai feszültségek idején.

A *Romanoff és Júlia* táncjelenete a történet végére került, így a film a megbékélés és a harmónia hangulatával zárul. Concordia elnöke (aki a tragédia hercegére vagy ügyes bábjátékosra emlékeztet) összegzi az eseményeket, amelyek ezúttal happy enddel végződnek, majd a nyilvánvalóan szimbolikus nevet

viselő országban – Concordia – hagyja szereplőit. Azáltal, hogy a zárójelenetben átveszi az ellenőrzést az elbeszélői világ felett, az elnök ironikus, állásfoglalást visszautasító perspektíváján keresztül szűri át az egész történetet.

Abel Ferrara *Kínai lány* (1987) című filmje mindhárom kulcsjelenetet az 1980-as évek Manhattanjébe helyezi. Tony (a *West Side Story* Rómeójának neve) Little Italyből és Tye (Sari Chang) a kínai negyedből a képzeletbeli³⁵ olasz és kínai ifjúsági bandák harcának háttérében játssza el a tragédiát (újabb utalás a *West Side Story* Jets és Sharks nevű bandáira). A cselekménynek ezt a képzeletbeli, álomszerű hangulatát teremti meg a nyitóepizód, amelyben Tony (Richard Panebianco) idősebb testvére, Alby (James Russo) végignézi, ahogy a D’Onofrio pékséget egy Canton Garden nevű kínai üzletté alakítják át. Az átalakítás éppen az ő családi pizzériájával szemközt zajlik, a film pedig Alby fantáziálásával kezdődik arról, hogy milyen események játszódhattak volna le, ha a szomszédos közösségek versenye a rivális bandák harcává alakul át.

A táncjelenetek képi világának álomszerűsége (egy 1987-es diszkóklubban) stilizált kameraszökekre, valamint bőr és farmer sötét színpalettájára épül. A töprengő „Rómeó”³⁶ és a rejtélyes Tye a diszkó homályában találkoznak, első táncuk pedig a tömeg hirtelen és teátrális kettéosztódásával, „mire” és „őkre” válásával zárul. A buli köde felszáll, a konfliktusok feltárulnak. „Nem Kínában vagyunk” (halljuk Tye barátjától) – ám nem is Olaszországban, tehetjük hozzá, a film fő témája pedig az, hogy a fiatalok a szívük szerint szeret-hessenek. De ez a filmes feldolgozás is az ősi tragédiából merít, ami újfent végzetesnek bizonyul. Az esőben játszódó rövid erkélyjelenet során a főszereplők randevút beszélnek meg, és ez fogja őket – találkozások sorozatán át – egyenesen a halálba vezetni. A zárójelenetben a fiatal pár, akiket végül mindkét banda magára hagyott, a kínai negyedben sétálgat, ahol kiszúrja őket Tsu Shin (Joey Chin), a legkiszámíthatatlanabb és legerőszakosabb bandatag, majd két lövéssel végez velük. A záró képsorok a járdán fekvő, még mindig egymás kezét szorító két holttesttel újabb vizuális adalékot kínálnak a hálózathoz – ez a szerelmesek történetének egyik felejthetetlen befejezése. A néző úgy érzi, hogy nem a nyolcvanas évek második felébe, hanem az évtized álom-

³⁵ A film megjelenésének éve a filmes képzelet már többször is megfordult a kínai negyedben – a *Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl* című filmtől (Letört bimbók, 1919, r. D.W. Griffith) Roman Polanski *Kínai negyedéig* (1974) és Michael Cimino *A sárkány éve* (1985) című filmjéig.

³⁶ Tony a nevet a banda egyik tagjától, Merkúrtól kapja, aki később újabb becenevet aggat rá (Gandhi).

világába került, amit a filmzene is alátámaszt a diszkódallamokkal és Paul Hipp *Midnight for You* című dalának hangzásvilágával.

A legutóbbi utazást, amelyet e dolgozat szerzője a *Rómeó és Júlia*-adaptációs hálózaton keresztül tett meg, a *Snowdrop* című dél-koreai sorozat (설강화, 2021–22, rendező: Jo Hyun-tak) szervezte, amely egy dél-koreai angol szakos hallgató, Eun Yeong-ro (akit egy K-pop sztár, Jisoo alakít) és egy észak-koreai ügynök, Lim Soo-ho (Jung Hae-in) romantikus kapcsolatának történetét mutatja be. Az 1987-es júniusi demokráciamozgalom idején, Szöulban játszódó sorozat (egy erőszakos túszjejtéssztori) első epizódja kapcsolatot teremt a klasszikus narratíva nézői emlékezetével. Noha nem állítjuk, hogy a szerelmespár története a shakespeare-i narratívára emlékeztet, azt kívánjuk bizonyítani, hogy a sorozatban az ősnarratívával való játék következetes és gazdagító a hálózat számára. Az első epizód cselekménye a Hosu Női Egyetem kollégiumában játszódik, ahol a tehetős diákok szívességeket (több telefonbeszélgetést, a késések miatti falazást) kérnek egy jóval kevésbé tehetős telefonos lánytól, Bun-októl, aki ezekért cserébe viszonzást vár:

Bun-ok: Ha ennyire sajnálsz, megtennél nekem egy szívességet?

Eun Yeong-ro: Mi lenne az? Csak mondd meg. Bármit megteszek.

Bun-ok: Szerezd meg nekem a *Rómeó és Júliát* angolul.

Eun Yeong-ro: Angolul?

Bun-ok: Miért? Meglep, hogy angol kiadást akarok, amikor még csak nem is vagyok egyetemista?

Eun Yeong-ro: Nem erre gondoltam. Még az angol szakosok sem igazán olvassák. Tudod, hogy van ez. Nem is olyan jók angolból. Holnap adok neked egy példányt. Nemrég vettem.³⁷ (0:43:37–0:44:20)

A tragédia a hatalmi viszonyokról, a tudáshoz való hozzáférésről és ezen keresztül a jobb életkörülmények megteremtéséről szóló diskurzusokhoz kapcsolódik. Nem csoda, hogy amikor Bun-ok végül megkapja a könyvet, nem olvasni látjuk: késő esténként titokban sétálgat az üres kollégiumi folyosókon a könyvvel, miközben a gazdag diákoktól elcsent előkelő ruhákat viseli. A *Rómeó és Júlia*, miként a jobb cipők és szoknyák, státuszszimbólummá válik.

Bun-okkal szemben a tragikus cselekmény főszereplője Eun Yeong-ro: ő és Lim Soo-ho az uralkodó elit képviselőinek gyermekei a két Koreában. Nem lehet, és nem is szabad összejönniük. A sorozat és a tragédia kölcsönösen gazdagítja egymást. A koreai *Rómeó* az ablakon keresztül mászik be a kollégium-

³⁷ A bilibili.tv-n bemutatott változat felirata.

ba, és az egyetem padlásán rejtőzik el, Júlia bátyja pedig Lim Soo-ho közbenjárásával hal meg, összetört szülei pedig rettegne, hogy fiuk után a lányukat is elvesztik. De ez csupán egy a tucatnyi párhuzam közül, és a sorozat messzire viszi a nézőt az eredetitől, miközben az 1987-es politikai felfordulás fiktív részleteit ábrázolja. A sorozat történelemtorzítása az egyik leggyakrabban tárgyalt téma a filmkritikákban (melyek „a sorozat betiltását követelő”³⁸ online petíciót is megemlítették), ez pedig felveti a fikció és a ténytudás közötti egyensúly és a közönség erre adott reakciójának kérdését. A képzelt és a „valós” közötti különbségtétel nehézsége a prosztetikus emlékeztetmunka része, az adaptációk pedig mind az irodalmi tényeket, mind a történelmi igazságokat újrendezik.

KONKLÚZIÓ

Henry Jenkins *Convergence Culture* (2006) című könyvében olyan médiaközönségről ír, amely „szinte bárhová képes elmenni, hogy megtalálja hőn áhított szórakozását”.³⁹ Igaz, Jenkins ezt a közönség vándorló magatartásával kapcsolatban említi, vagyis hogy több médiaplatformon keresztül keresi kedvenc tartalmait, s a gondolatmenet legfontosabb meglátása a szórakozás keresésével és a közönség sodródásával kapcsolatos. Az adaptációk az ismerősség ígéretével foglyul ejtik a nézőket, hogy aztán mégis munkára készítsék a képzeletüket – arra, hogy valami ismeretlenhez és szokatlanhoz alkalmazkodjanak.

A filmadaptációknak fontos kulturális szerepe van, mivel ismeretlen kontextusok protézisszerű emlékeit kínálják fel a befogadóknak, akik figyelmüket az irodalmi fikcióról a filmes „valóságokra” irányítják. Ezek a valóságok komoly kérdéseket vetnek fel, amelyekről a nézők nem függetleníthetik magukat, azt gondolva, hogy az adaptáció csak egy újabb módja annak, hogy emléktárazást tegyenek például Shakespeare-hez. A fent elemzett *Rómeó és Júlia*-adaptációkban a figyelemváltás mechanizmusait vizsgáltam: azt, hogy a közönségnek hogyan kell megbirkóznia a bonyolult háborús és háború utáni valósággal, valamint a kollektív és egyéni felelősség témáival a klasszikus tragédia újragondolásának élvezete közben. Az adaptáció voltaképpen ilyen váratlan emléktá-

³⁸ Sun-hwa DONG, „Premature to Accuse JTBC drama Snowdrop of ‘distorting history’: experts”, *The Korea Times*, 2021.09.12, https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2021/12/688_320282.html.

³⁹ Henry JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York–London: New York University Press, 2006), 2–3.

zásra hív egy olyan társadalmi kontextusban, amelyről keveset tudunk, mégis szükségét érezzük, hogy felkeressük azt.

Fordította: *Major Ágnes*

(RYBINA, Polina. „Condensation Recondensed: Memory Regimes in Film Adaptation”. *Transcr[é]lation* 1, 1. sz. [2022]: 1–19. doi: 10.5206/tc.v1i1.15167.)

•—————HELIKON—————•

FÖLDVÁRY KINGA
Klasszikusok láncra fűzve

Az adaptációelemzés tanulságai a *Liliomfi* példáján*

foldvary.kinga@btk.ppke.hu
ORCID: 0000-0002-9147-0221

HELIKON

Classics in a Chain. Lessons of Adaptation Analysis through
a Case Study of *Liliomfi*

Abstract

Liliomfi, a historical comedy directed by Károly Makk in 1954, appears to present a simple case as an adaptation, with the eponymous 1849 comedy by Ede Szigligeti as its obvious source text. The article, however, points out the controversial definitions of adaptation as a concept, and problematises the two-tier model that acknowledges a source text and an adapted work only. In the case of *Liliomfi*, the film is equally rooted in a 1950 theatre production, the socio-historical contexts of the creation of both play and film, and biographical references to the dramatist's career. Most importantly, however, it is Shakespeare's *Romeo and Juliet* that becomes considerably more prominent as an embedded text through the film's dramaturgy and cinematography than its textual presence in the dialogue would imply.

Keywords: adaptation, *Liliomfi*, Károly Makk, Shakespeare, *Romeo and Juliet*

* Az itt közzétett kutatás az NKFI 142603 azonosítószámú projekt keretében („A magyar Shakespeare-adaptációk átfogó vizsgálata”), a Kulturális és Innovációs Minisztérium Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból nyújtott támogatásával, az OTKA K_22 pályázati program finanszírozásában valósult meg.

Az adaptáció definíciója régóta izgatja az irodalom- és kultúratudományok, de leginkább a filmtudományok kutatóit, ám ha tágabb értelemben tekintünk a fogalomra, láthatjuk, hogy az emberi kultúrát a kezdetektől jellemzi az adaptációk iránti érdeklődés. Az ókori irodalom klasszikusai már öröklött narratívákat adaptáltak, amikor irodalmi formába öntötték a mítoszokat, melyek eredete a múltba vész, de szereplőik, konfliktusaik, tanulságaik valamilyen formában a későbbi korok közönsége számára is fontosnak bizonyultak, ezért érdemes volt újra elbeszélni őket. Talán ahhoz is köze lehet ennek a kitartó érdeklődésnek, hogy maga az ember is az adaptáció bajnoka, hiszen a legszükségesebb éghajlatokhoz és élőhelyekhez képes alkalmazkodni – nem csoda, hogy az adaptáció szó a természettudományokból szívárgott át a humán tudományok körébe, és már ezért sem haszontalan felidézni, hogy a megváltozott körülményekhez való alkalmazkodás az élővilágban mindennapos létszükséglet, a fajok és egyedek fennmaradásának záloga. Bármennyire ritka is az olyan eset, amikor a humán tudományok haszna konkrét életek megmentésében mérhető, az adaptáció folyamata nagyon hasonló módon zajlik a művészetekben is, és ennek eredménye egy korábbi alkotás megmentése, átmentése lehet egy újabb közegbe. Ilyenkor egy már létező műalkotás új korszakba vagy médiumba helyezve, vagy egy másik alkotói nézőpont következtében olyan átalakuláson megy át, melynek eredményeképp új mű jön létre, de oly módon, hogy a kiindulásként használt mű valamilyen módon még felismerhető nyomot hagy rajta. Ez az egyszerűnek tűnő definíció azonban korántsem problémamentes, és nem véletlen, hogy mindmáig elméleti és gyakorlati viták sorát generálja, nem beszélve a szerzői jog ingoványos területéről. Természetesen ezeket a vitákat a szűkebb szakmák többé vagy kevésbé öncélú merengéseinek is tekinthetnénk, ha az adaptáció és az adaptált művek nem inspirálnának párázs vitákat laikus nézők-olvasók, színházba és moziba járók körében is, utalva arra, hogy a definiál(hat)atlan fogalmak közszájon forognak, és az egymásnak ellentmondó értelmezések a recepció minden szintjén megjelennek.

Az elmúlt évtizedekben a kultúratudományok körében is polgárjogot nyert adaptációelmélet szakemberei számos definíciót fogalmaztak már meg írásaikban, és ezek tanulságait is figyelembe véve, de részben tőlük elrugaszkodva, tanulmányomban Makk Károly *Liliomfi* című, 1954-ben forgatott nagyjátékfilmje kapcsán azt vizsgálom, miért érdemes az adaptáció fogalmát a lehető legrugalmasabban értelmezni. Különösen fontosnak tartom, hogy a szöveg-hű, tiszteletteljes, értékörzőnek szánt, vagy az eredeti mű reprodukálására alkalmasnak ítélt feldolgozásokra szűkített definíció helyett egy jóval képlékenyebb kategóriában gondolkodjunk, még akkor is, ha ez sokkal porózusabb

halmazt eredményez. De már ezen a ponton hasznos felidézni, hogy nem csupán az adaptáció fogalma ilyen bizonytalan, hanem a vizsgált művek, az eredeti és az adaptált műalkotások határai is máshol húzódnak meg a befogadók számára, így a *Liliomfi* sem feltétlenül ugyanazt jelenti mindenkinek. Irodalmi érdeklődésű olvasóknak nyilván Szigligeti Ede komédiája juthat eszébe – de vajon melyik szövegkiadást olvasták? –, filmrajongóknak Makk Károly elbűvölő játékfilmje, sőt az is elképzelhető, hogy ismét másoknak egy kortárs színházi előadás a meghatározó élménye, hiszen az 1849-es bemutató óta a darab folyamatosan jelen van a színházak műsorán; az elmúlt években is rendszeresen látható volt hazai és határon túli színpadokon (bár az 1954-es film kitartó népszerűsége miatt valószínűtlen, hogy a mai színházba járók ne találkoztak volna már legalább a film címével).

Érdekes módon a bőséges alakváltozatok közül a különféle szövegkiadásokat vagy a színházi előadásokat nem szokás adaptációnak nevezni és tekinteni: ezekben sokkal inkább valamiféle platóni idea egyedi megvalósulását látjuk, melyek mind egyenrangú manifesztációi az eredetinek. Különösen igaz volt ez olyan színház történeti korszakokban, ahol a közönség jelentős része az irodalommal nem nyomtatott formában találkozott, hanem élőszóban, jellemzően színházi előadás formájában – így volt ez Shakespeare korában, az angol reneszánsz színház esetében is. Másfelől viszont, kortól és stílustól függetlenül, minden egyes rendezés, minden előadás magán viseli a rendező, a dramaturg, a szereplők személyiségét, a díszlet, a jelmezek, a hangzás tervezőjének keze nyomát, és valójában épp olyan folyamatok játszódnak le egy-egy mű színpadra állításakor, mint egy filmadaptáció készítésekor: gyakran ugyanúgy meghúzza vagy megváltoztatja a szöveget a színházi dramaturg, mint egy film forgatókönyvírója. Mégis radikálisabb változásnak érezzük a könyvből a filmvászonra történő alkalmazást, mint a színházi előadást, és talán ez indokolhatja, hogy a filmfeldolgozásokat jóval gyakrabban éri a hűtlenség vádja, amikor valamilyen ponton felismerhetően elszakadnak a kiindulásul szolgáló irodalmi szövegtől.

A helyzet azonban még ennél is összetettebb, mivel valójában egyik esetben sem csupán kétpólusú folyamatról beszélünk. Az adaptált mű több lépésben is módosul, amíg a színházi előadás vagy a film a közönség elé kerül. A mű legfontosabb köztes, intermediális változata a sűgőpéldány vagy a film forgatókönyve, de ugyanez igaz a próbafolyamat során improvizált megoldásokra, melyekkel egy-egy színész a forgatókönyvtől elrugaszkodva alakít a végeredményen, vagy a különféleképpen megvágott, produceri, rendezői vagy végső filmváltozatokra, melyek között esetenként komoly különbségek lehet-

nek. Az egyik legismertebb példa erre Ridley Scott (Philip K. Dick regénye nyomán készült) 1982-es *Szárnyas fejvadász* című filmjének nyolc változata – vajon ezek adaptációnak tekintendők-e, és ha igen, melyik köztük az eredeti? Ezek a köztes fázisok, a forgatókönyv, a rendezői vagy sűgőpéldány jellemzően az adaptációs folyamat láthatatlan részei, hiszen előadásszövegeket és forgatókönyveket ritkán adnak ki nyomtatásban, így a nagyközönség a létezésükről sem feltétlenül tud. (Igaz, a színháztörténet egyes korszakaiban, például a 19. századi Angliában komoly hagyománya volt az előadásszövegek megjelentetésének, és néhány hollywoodi nagyprodukció forgatókönyve ma is elérhető, de ezek inkább a szabályt erősítő kivételek – a legtöbb néző ritkán gondol szerzőként, alkotóként a forgatókönyvíróra vagy a dramaturgra.) Monográfiájában Simone Murray külön fejezetet szentel a filmgyártásban és a kutatásban egyaránt mellőzött forgatókönyvíró szerepének, mely véleménye szerint azért is szenved ilyen hátrányos megkülönböztetést, mert a romantika óta a köztudatban meghonosodott szerzőképhez, a magányos génusz alakjához nem illik a gyakran csapatban alkotó kollaboratív szerzőség valósága, a filmesztétika pedig sokkal inkább érdeklődik a filmekben használt vizuális eszköztár, mint a művek irodalmi előzményei iránt.¹

Makk Károly játékfilmjének adaptációként való vizsgálata azért is különösen izgalmas, mert közelebbről megvizsgálva kiderül, hogy a film nem csupán egy magyar irodalmi klasszikus feldolgozása, hanem más előzményszövegek is felismerhetők rajta, melyek meghatározó szerepet játszanak a film összképének kialakításában. A *Liliomfi* ezáltal arra is kiváló példa, hányféle hatás érhető tetten egy műalkotáson, milyen erőviszonyok határozzák meg ezek egymáshoz viszonyított szerepét és dominanciáját. Ahogy a fenti gondolatmenetből már sejthető, tanulmányomban az adaptációt a lehető legtágabb értelemben használom, de reményeim szerint az is ki fog derülni az olvasó számára, miért gondolom, hogy van létjogosultsága ennek az értelmezésnek.

Ha a *Liliomfi* adaptációs hátterét kívánjuk feltárni, az első és leginkább kézenfekvő forrásmű természetesen Szigligeti Ede 1849-es azonos című színműve, mely a forradalom és szabadságharc bukása utáni időszak egyetlen igazán sikeres és maradandó drámája a magyar színháztörténetnek. A korai kiadásokban a mű meghatározása „eredeti vígjáték”, bár ha kritikusabban vizsgáljuk a történetet, a dráma szerkezetét vagy a két részre tagolt színpadot mint a helyzetkomikum forrását, meg kell állapítanunk, hogy a darab különö-

¹ Simone MURRAY, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation* (New York–London: Routledge, 2012), 132, doi: 10.4324/9780203807125.

sebben eredetinek sem mondható,² sikere a hazai színpadokon az első bemutató óta mégis vitathatatlan és töretlen. Állítólag még Nestroy is plagizálta *Umsonst* című színművében,³ de később busásan kárpótolta Szigligetit az ellopott ötletért.⁴ Az egymástól eltiltott szerelmesek történetének eredetét kutatva akár egészen az ókori színházig visszamehetünk, hiszen a szülői önkény ellen lázadó fiatalok történetét valamilyen formában minden korszak szerzői színpadra állították – a szerelem örök téma, az ifjúság küzdelme az előző generációval hasonlóképp. Szigorúan véve tehát akár azt is mondhatjuk, hogy Szigligeti szerzősége talán csak az elődeitől ellesett örökzöld történethez talált új nevek és helyzetek elrendezésében érhető tetten, és ő maga is csupán adaptálta, újrahasznosította az öröklött elemeket.

Az is igaz, hogy a címszereplő Liliomfi életének, különösen a színész-mesterség kedvéért elszenvedett viszontagságainak elbeszéléséhez a drámaíró legalább annyit merített személyes sorsából, mint a műfaji klisékből, hiszen köztudott, hogy Szathmáry József néven született, de miután színésznek állt, apja kitagadta, ezért választott új nevet magának – hasonlóan hőséhez, Liliomfihoz.⁵ Az önéletrajzi forrásból, különösen a saját élmények alapján készült műveket azonban szintén nem szokás adaptációnak tekinteni, pedig valójában nagyon hasonló folyamatok, és gyakran legalább részben írott források felhasználásával, válogatás, elrendezés és szerkesztés során alakul ki új szöveg, melyet aztán ugyanúgy forrásához – a történelmi személy életrajzához – viszonyít a későbbi néző-olvasó. Mi a helyzet azonban akkor, ha a szerző saját, hasonló mintára készült – azonos műfajban, hasonló irodalmi vagy dramaturgiai eszközökkel dolgozó – korábbi művét variálja? Mészöly Dezső a Madách Színház 1950-es előadására készített átdolgozásának előszavában meggyőzően érvel amellett, hogy a *Liliomfi* előzményei között Szigligeti 1844-ben íródott *Vándorszínészek* című vígjátéka is szerepelt. Mészöly szerint ennek a befejezése, ahol az ifjú hősszerelmes és karakterszínész nem hajlandó visszatérni az atyai házba, hanem nevére és örökségére lemondva a színészet mellett dönt, inkább tükrözi a szerzői szándékot (és az önéletrajzi ihletet), mint a *Li-*

² NAGY Péter, „Utószó”, in *Magyar drámaírók 19. század*, szerk. NAGY Péter, 2 köt. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984), 2:1028.

³ „Liliomfi”, in *Magyar Színművészeti Lexikon: A magyar színjátszás és drámatörténet enciklopédiája*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár, 4 köt. (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1930), 3:132.

⁴ FÖLDES Anna, „Színházi félmúlt – Bécsben, jelen időben”, *Critikai Lapok* 10, 12. sz. (2001): 14–17, <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=34373>.

⁵ MÉSZÖLY Dezső, „Az átdolgozásról és a rendezésről”, in SZIGLIGETI Ede, *Liliomfi*, 3–15 (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1954), 5.

liomfié, ahol Szilvai Gyula és Mariskája kibékülnek az öreg Szilvai Tóddal, majd visszatérve az atyai házba, boldogan vállalják a nemesi nevet és örökséget. Ez a lezárás viszont 1950-ben már ideológiailag vállalhatatlannak tűnt, ezért kellett a szereplőkből a szocialista eszmét képviselő hősöket faragni (vagy legalábbis egy ilyen értelmezést lehetővé tenni), így lettek „egy haladó eszme erőslelkű és soha kétségbe nem eső hősei, akik megvívják a maguk harcait a kicsinyesség, a korlátoltság maradi erői ellen”.⁶ Ha pedig adaptációkról beszélünk, mi ez, ha nem alkalmazkodás a megváltozott társadalmi elvárásokhoz, a közönség (vagy a cenzúra) igényeihez, a darab szövegét és annak értelmezését egyaránt az új korszak ideológiájához igazítva?

Makk Károly filmjének legközvetlenebb előzménye nem más, mint ez a színházi előadás, melynek bemutatója 1950-ben volt a Madách Színházban, Horvai István és Pártos Géza rendezésében. Az előadásban már több fontos színészt megtalálunk a film későbbi szereplőgárdájából, többek között Pécsi Sándort, Dayka Margitot és Darvas Ivánt is, bár utóbbi az előadásban a pincért, Gyurit alakította, Liliomfi szerepén még Ladányi Ferenc és Bakay Lajos osztozott. Az előadás dramaturgia pedig az a Mészöly Dezső, aki majd Makk Károly filmjéhez készíti a forgatókönyvet, és aki időközben lefordította Shakespeare *Romeo és Júliáját* (ennek a későbbiekben még jelentősége lesz).⁷

Bár Korossy Zsuzsa szerint a Madách Színház 1953–1954-es évadának jóváhagyott műsortervében még nem szerepelt a *Liliomfi*, hanem „utólag került a műsorba” mint „veszélytelen”,⁸ politikai töltetől mentes vígjáték, Mészöly Dezsőnek a darab új kiadásához fűzött előszava komoly tudatosságról, a bemutatót megelőző alapos előkészületekről tesz tanúbizonyságot. Ez a néhány oldalas bevezető azért is figyelemreméltó olvasmány, mert alapvető adaptációelméleti kérdéseket érint, bár nem meglepő módon ezeket a fejtegetéseket még az adaptációelmélet hagyományos hozzáállása jellemzi. Mészöly, valamint a szövegkiadásról recenziót író Hegedűs Géza is hosszan értekezik arról, mit, miért és hogyan érdemes átdolgozni, mihez van joga a dramaturgnak – mindez azt is világossá teszi, hogy az irodalmi mű iránti tisztelet, az eredeti

⁶ HEGEDŰS Géza, „Szigligeti Ede: *Liliomfi*”, *Irodalomtörténet* 38, 4. sz. (1950): 124–126.

⁷ Bár a dráma újabb fordításai általában ékezetekkel, „Rómeó” formában használják a nevet, a tanulmányban idézett összes fordítás még a hagyományos „Romeo” formát használja, ezért a címre történő utalásoknál ezt a formát alkalmazom, kivéve az idézetekben, ahol a forrásban is az ékezetes változat szerepel.

⁸ KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika: Színház történeti tanulmányok, 1949–1989*, szerk. GAJDÓ Tamás, 45–137 (Budapest: Országos Színház történeti Múzeum és Intézet, 2007), 96.

műhöz kapcsolódó tekintély mennyire megköti az átdolgozó kezét, és az átdolgozás csak akkor válik szükségessé, ha annak eredeti formáját már nem tudná értékelni a kortárs közönség. Az sem meglepő, hogy a darab születése óta eltelt bő évszázad legfontosabb társadalmi változása Mészölynél és Hegedűsnél a háború utáni szocialista rendszer térnyerése, mely a *Liliomfi* által tükrözött társadalmi kérdéseket elavultnak, sőt egyenesen reakciónak bélyegzi, és az ifjú színész számára kizárólag az idősebb generáció, a nemesi felmenők ellen fordulás az egyetlen út.

Az 1950-es évek magyar kulturális életének ismeretében az is sejthető, hogy a fent idézett rendszerhű értelmezések sokkal inkább szólhattak a cenzornak, mint a közönségnek, aki a drámában, ahogyan később a filmben is, éppen a politikától mentes szórakozást, egy letűnt kor optimizmusa iránti nosztalgiát látott. A *Liliomfi* filmfeldolgozása ezáltal nem csupán drámai szöveget adaptál, sőt talán nem is csak a szerző vagy sok más színésztársa, így a Szigligetihez nagyon hasonló sorsú Lendvay Márton életrajzát. A vándorszínészet vagy tágabb értelemben minden művészet önkény elleni lázadását is felfedezhetjük ebben a vidám népszínműben, mely a magyar történelem egyik legsötétebb időszakában született, amikor a forradalom és szabadságharc leverése után különösen sötétnek tűnt a hazai kultúra felett az ég. A Nemzeti Színház százéves jubileumára készült ünnepi kötet így fogalmazott: „A színház a legszomorúbb időben, 1849 december 21-én mutatta be a *Liliomfi*-t; a bohózat nagy sikere azt bizonyítja, hogy a közönség boldogan menekült a súlyos valóság elől a színpadi illúziók világába.”⁹ Rédey Tivadar még költőibb magaslatoakra emelkedik, amikor kiemeli a vérzivataros időkben a nevetés szükségességét:

A legszomorúbb napokban Szigligetinek e legvidámabb darabja csalta vissza a mosolyt a főváros magyarságának ajkára, s hamarosan a vidéki-ére is [...]. Nincs okunk felróni Szigligetinek, hogy a gyásznapokban muskátlis ablakokkal, jókedvű kisasszonyokkal, mulatós színészekkel szórakoztatta a nézőket [...]. A túrés keserves kenyerét a lélek derűjével kívánta elviselhetőbbé tenni.¹⁰

⁹ MAGYAR Bálint, *A százéves Nemzeti Színház* (Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1937), 32.

¹⁰ RÉDEY Tivadar, *A Nemzeti Színház története* (Budapest: Magyar Könyvbarátok, 1937), 246–247.

Makk Károly 1954-ben forgatott *Liliomfi* című romantikus komédiája pedig az első olyan magyar film volt a Rákosi-korszakban, amely a számos sematikus propaganda-film után végre ártatlan szórakozást kínált, kommunista ideológia és didaktikus tartalom nélkül. Gelencsér Gábor így fogalmazza meg a film valójában politikai aktusnak is tekinthető depolitizálásának jelentőségét:

A film valóban csattanós válasz a szocialista realizmusra: a falusi környezetnek semmi köze a népi írók művei nyomán születő, múltban játszódó paraszti tematikájú filmek világához. A biedermeier vígjáték társadalmiságát Makkék a korszaknak megfelelően nem fokozzák, illetve aktualizálják. Épp ellenkezőleg: a társadalmi jelentés rovására a harsány elemeket hangsúlyozzák, sőt a darab reformkori balatoni tájba történő áthelyezésével és a színészek (végre) szabad, önfeledt *játékával* még fel is erősítik.¹¹

Makk Károly filmje nyilvánvalóan Szigligeti színjátékát adaptálja, még hozzá a Mészöly Dezső által átdolgozott 1950-es változat alapján, ahogyan a film végső formájára és népszerűségére az adaptált színdarab és a film bemutatásának társadalmi-történelmi háttere is hatással volt. Adaptációs szempontból azonban a valódi csemegét egy vendégszöveg, Shakespeare *Romeo és Júliája* jelenti, mely szintén Mészöly dramaturgtevékenységének eredményeképp került a drámába. Mészöly a már említett előszóban azzal indokolja a *Romeo és Júlia*-részlet beemelését a darabba, hogy így Liliomfi színészi tehetségét, környezetéből kiemelkedő műveltségét ábrázolják, olyan „hősszínészt, aki Shakespeare apostola az ellenséges polgárok és műveletlen Pató Pálok között”.¹² Jól árulkodik Shakespeare kulturális pozíciójáról ez az indoklás, de ugyanilyen jellemző az, ahogy a Shakespeare-tragédia a darabban szerepel: egyfelől a honleányi kebleket megdobogtató romantikus történetként, melynek tragikus végkifejlete nem is kerül szóba, ahogy a filmben látható előadás- és próbajelenetek is mind a dráma első felvonásaiból valók, melyekben a szerelmi boldogság ígérete még töretlen. Másfelől a drámát az idősebb generáció (Szilvai és Camilla kisasszony) a józan és tisztességes irodalommal állítja

¹¹ GELENCSÉR GÁBOR, *Forgatott könyvek: A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* (Budapest: Kijarat Kiadó–Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015), 90. Kiemelés az eredetiben.

¹² MÉSZÖLY, „Az átdolgozásról...”, 10.

szembe, és a szerelmi történetet erkölcsstelen, úrilányok megrontására alkalmas szórakozásként könyveli el.

Az európai irodalom klasszikusainak változó, egymáshoz viszonyított relatív státuszáról árulkodik, ahogy a vígjátékban és annak filmváltozatában is megjelennek konkrét művekre tett utalások. A Szigligetinél említett *Angelo, Pádua zsarnoka*, Victor Hugo drámája valóban népszerű volt a hazai és európai színpadokon (magyarra Eötvös József fordította 1836-ban), főhősnője, Bragadini Katalin pedig a zsarnokság és a kényszerházasság elől a halálba menekülő lánglelkű romantikus asszony megtestesítője. A *Liliomfi* tehát akár ezzel az intertextuális utalással is hozzájárulhat az ifjú szerelmesek jellemzéséhez, akik az önkénnyel dacolva is a szerelmet választják – ez azonban nem lesz több mint jelentéktelen mellékszál, egyben a komikum forrása, amikor Camilla kisasszony önmagát tartja a legalkalmasabbnak a szerelmes ifjú asszony szerepére. A Madách Színház 1950-es produkciójában még szintén szerepel ez az utalás, Makk Károly filmjében viszont kisebb csavarral jelenik meg a műkedvelő színházi előadás: Mariska nem Bragadini Katalin szerepére, hanem *A rettyezáti remete* próbájára készül, legalábbis Camilla kisasszony tudomása szerint. *A rettyezáti remete* nyilvánvalóan fiktív cím, melynek egyetlen lényeges eleme a komikus hangzás, a filmben pedig leginkább kontrasztként fontos, amikor kiderül, hogy a Mariska kezében rejtgetett könyvecske nem ez az ártatlannak hangzó darab, hanem Shakespeare *Romeo és Júliája*, amit Camilla kisasszony és Szilvai Tódor már önmagában lázadásnak minősít.

Már Szigligetinél felbukkan a Shakespeare-dráma egy utalásban, ami leginkább műfaji megjelölésnek tűnik; az egyik dalbetét alatt ez olvasható: „Rómeó-ária”.¹³ Kérdés, hogy ez a meghatározás előadásmódot (talán ifjonti hévvel, vad szerelmi szenvedéllyel előadandó, romantikus tragédiába illő áriát) vagy konkrét szöveghelyre történő utalást jelölt-e. Mészöly Dezső azonban tudatosan is beépítette a Madách Színház előadásába a *Romeo és Júliát*, ahol Shakespeare szavaival vall szerelmet egymásnak Liliomfi és Mariska, mindez azonban a vándorszínészek előadásától független, mivel színházi jelenetet nem látunk. Érdekesség az is, hogy nem 1950-ben jelent meg a *Romeo és Júlia* először a *Liliomfi*-ban, hanem már a Nemzeti Színház 1938-as bemutatóján, mely Emőd Tamás átdolgozásában használta a szöveget. A darab elé illesztett előjátékban, amikor a vándorszínészek kordéja útközben elakad, és kénytelenek a szabad ég alatt meghúzni magukat, a fázó színészek egy-egy jelmezt húznak magukra – Liliomfi rögtön „egy Rómeó-köpenyt kerít a nyakába, tol-

¹³ SZIGLIGETI Ede, „Liliomfi”, in NAGY, szerk., *Magyar drámaírók 19. század*, 2:63–142, 87.

las barettel”.¹⁴ A 3. jelenet elején pedig, amikor Liliomfi és Camilla kisasszony a zárt ajtó két oldaláról epednek egymásért, bár Liliomfi Mariskát hiszi a túloldalon, Emőd színpadi utasítása szerint „Liliomfi színészi lendülettel a választóhoz lép, lírai hévvel kezd *Romeó*-ból deklamálni – az ajtóhoz.” A deklamált sorok, nem meglepő módon, az erkélyjelenetben a Júlia híres vallomását megelőző szakaszból valók, ahol Romeo az éj sötétjét bevilágító fényes angyalnak nevezi Júliát:

Tűnj föl szép nap, Júlia! bájos angyal,
Mondj Rómeódnak, nézz rám kegyesen!
Mert úgy jelensz meg, oly dicsőn előtttem,
Mint a kékszínű mennybolt valamely
Szárnyas küldöttje, ámuló halandók
Fehérlőn égre fordított szemének!¹⁵

Majd néhány sorral később, amikor a kulcslyukon át Camillával néz szembe, és azt hiszi, Mariska szemét látja, folytatja az idézetet:

Ó Júlia! Ő az – az én szerelmem!
Ó, hogyha tudná, hogy az ő nekem!¹⁶

Mivel egy pillanattal később, amint Camilla megszólal, szertefoszlik a varázs, egyértelművé válik, hogy a Shakespeare-idézet csupán a komikum formája, a későbbiekben nem is folytatódik ez az intertextuális játék.

A Madách Színház 1950-es színpadi átdolgozásában már jóval komolyabb szerepet kap a vendégszöveg, és Shakespeare sorait nem az ajtónak mondja Liliomfi, hanem valamivel később, az első felvonás 7. jelenetében játszódik le a párbeszéd Liliomfi és Mariska között. Mészöly szintén a fenti jelenetből válogat több idézetet is, bár Rómeónak a jelenet elején elhangzó megszólalásával indít, amikor az ifjú megpillantja az erkélyre kilépő Júliát. A Shakespeare-drámában itt indul a fény-metafora, mely a naphoz hasonlítja Júliát:

¹⁴ SZIGLIGETI Ede és EMÖD Tamás, *Liliomfi*, kézirat, feltehetően a Nemzeti Színház 1936-as bemutatójának szöveggönyve, 10. A kézirat jelzete: Q 20.390. Online elérhetőség: https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Szindarabok_Q_20390/?pg=0&layout=s. Az előadás rekordja az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adatbázisában: <http://resolver.szinhaztortenet.hu/collection/OSZMI140298>.

¹⁵ Uo., 23.

¹⁶ Uo.

„De csitt, mi fény tör át az ablakon? / Nap kelte az és napja Julia.”¹⁷ A folytatásban közel negyvensornyi idézet szerepel a jelenetből, ahol a líraian deklamáló Liliomfi szavaira Mariska először ijedten saját szavaival reagál („Istennem, ha ránk nyitnak!”¹⁸), majd amikor Liliomfi a kezébe dobja a *Romeo és Júlia*-kötetet, melyet nem sokkal előtte Camilla „[t]isztességes leány hogy említhet ilyen fajtalan drámát!”¹⁹ felkiáltással dobott ki az ablakon, Mariskából is előtör a színésznő, és már Júlia szavaival vallja meg, hogy viszonzozza Liliomfi szerelmét. A jelenet végére nem csupán a kölcsönös szerelmi vallo-más a konklúzió, hanem Mariska színészi tehetségének elismerése: „Mariskám, Júliám, egyetlenem, te vagy a világ legnagyobb színésznője!”²⁰

Makk Károly filmjében azonban további rétegekkel gazdagodik a *Romeo és Júlia*-utalások rendszere, részben Camilla Romeo névre keresztelt majmocs-kája révén, de a két Romeo összekeveredéséből támadó komikumnál jóval fontosabb, hogy ha tudatosan keressük a *Romeo és Júlia*-elemeket a filmben, akkor több jelenetben is felismerhető finom utalás a Shakespeare-dráma leg-érzékenyebb részleteire, és a két darab közötti kapcsolat messze túlmutat az elválasztott szerelmesek motívumán. Annak is van dramaturgiai jelentősége, és a film üdeségét is erősíti, hogy a klasszikus vígjátékok hagyományainak megfelelően nem egy már kialakult, szinte statikus dramaturgiai helyzettel kezdődik a cselekmény, ahogy Szigligetinél, ahol Camilla már kiadta szobáját Liliomfinak, és a két ifjú már egymásba szeretett, még akkor is, ha a vallo-másra várnunk kell. Makk Károly filmjében szemtanúi vagyunk az első talál-kozásnak, mely első látásra szerelmet is jelent – a zenekari tus ugyanúgy alá-húzza a pillanat jelentőségét, mint ahogyan a hollywoodi komédiák kimerevített kamerája tenné. A film konfliktusa ezzel is közelít a shakespeare-i drámai szituációhoz, és a cselekmény sűrítése is jobban emlékeztet a rene-szánsz tragédiához (vagy ahhoz, ahogy Shakespeare a saját forrásainak cselek-ményét sűrítette alig néhány nap felfokozott drámai helyzetébe).

A filmbe ágyazott *Romeo és Júlia*-utalások jelentőségét az is erősíti, hogy a vándorszínészek előadásáról nem csupán *hallunk* a dialógus elejtett szavaival, hanem *látjuk* az egész kompániát megérkezni, közhírré tenni az esti műsort, és egy jelenetben a színházi előadás részletét, az első felvonás báljelenetét is látjuk. Itt Liliomfi a hiú primadonna Zengőbérciné kényszerű partnereként

¹⁷ SZIGLIGETI Ede, *Liliomfi* (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1954), 37. Az idézet forrása: WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo és Júlia*, ford. SZÁSZ Károly, in SHAKSPERE, *Színművei*, szerk. CSIKY Gergely, reprint kiadás, i–44 (Budapest: Anno Kiadó BT, 1998), 11.

¹⁸ SZIGLIGETI, *Liliomfi*, 37.

¹⁹ Uo., 27.

²⁰ Uo., 38.

udvarol Romeo szavaival a színpadi Júliának, de közben a páholyban ülő Mariskát igézi tekintetével, aki éppoly tisztán érti üzenetét, mint Shakespeare Júliája az ismeretlen hódoló szavait. Mészöly Dezső a film dramaturgjaként már nem Szász Károly fordítását használta („Fehér galamb így száll varjú se-regben, / Mint társi közt e hölgy, ha tova lebben”),²¹ hanem a sajátját, amikor Rómeó szájába ezeket a jóval könnyebben érthető szavakat adta: „A lányok közt e tündér úgy kiválik, / Mint hősztín hatyru hollók közt világít.”²² (Mészöly *Romeo és Júlia*-fordítása csak a *Liliomfi* bemutatójával közel egyidőben, 1955-ben jelent meg az Új Magyar Könyvkiadónál.²³) A Shakespeare-idézetek részben a hősszerelmes számára mindig kéznél levő pátoszt jelzik, és a helyzetkomikumtól sem mentes a jelenet, amikor az ablakon belépve Liliomfi zajt csap, erre ösztönösen inti csendre magát – „Csitt!” –, majd ezt folytatja az immár jól ismert sorokkal: „mi fény villant az ablakon? Napkelte az, mert Júliám a nap!” (0:36:30).

Miközben az eredetileg szinte véletlenszerű intertextuális utalás, ami a 20. századi színházban inkább a színészmesterség iránti elkötelezettséget jelképezi, majd a színházban a szerelmesek közötti dialógust teremti meg, Makk Károly rendezésében a filmes eszköztár segítségével önálló életre kel. Liliomfi és Mariska nem csupán azért szaval Shakespeare-t, mert kiváló színészi tehetségüket ezzel tudják a legjobban bizonyítani, hanem a filmen Shakespeare szavaival fogalmaznak meg egymás iránti vonzalmukat, sőt a vígjáték dramaturgiája életre kelti a tanult szavakat, és azok az aktuális szituációra vonatkozó megnyilatkozásokkal szerves kapcsolatba lépnek.

Ennek eredményeképpen megsokszorozódik az erkélyjelenet, és a film szinte nem más, mint variációk egy *Romeo és Júlia*-témára. A filmbe ágyazott színpadi előadásban, bár egy másik shakespeare-i jelenet szavaival, ugyanúgy az ég felé tekintő ifjú fejezi ki áhítatát az elérhetetlennek tűnő égi lény iránt, majd az ablakon beszökő Liliomfiból a körülmények már a valódi erkélyjelenet szavait váltják ki, melyekre hamarosan Mariska is a megfelelő szavakkal válaszol. Találunk azonban ezen túl még legalább két további jelenetet a film-ben, melyek az erkélyjelenet variációjának tekinthetők. Még a színházi előadás szünetében, a majmocskát keresve Mariska Liliomfi öltözőjébe téved, és megáll az öltözőbe vezető lépcsősor tetején. A kétszintű térben Liliomfi lentről felnézve megpillantja Mariskát, majd öltözőasztaláról a gyertyát fele-

²¹ SHAKESPEARE, *Romeo és Júlia*, 1998, 9.

²² William SHAKESPEARE, *Romeo és Júlia*, ford. MÉSZÖLY Dezső, in SHAKESPEARE, *Összes drámái*, 4 köt., 3:101–218 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988), 128.

²³ Uo. Borbás Mária jegyzete, 1224.

melve tekint rá, ezzel kimondatlanul is idézve azt a fény–árnyék metaforikát, ami átszövi a drámát. Majd amikor az öltözőbe invitálja, hogy hellyel tudja kínálni, a lány kezét olyan óvatos áhítattal érinti meg, mint egy zarándok, aki gyarló jobbával szentséges oltárt érint pirulva, és a két kéz találkozása valóban olyan, mint amikor „két pálma hajlik össze tiszta csókra”.²⁴ A pillanat szerepét aláhúzza a film zenéje is, ahogy a vonósok elindítják a fő témaként használt motívumot, Csokonai *Tartózkodó kérelem* című versének dallamát. Másnap reggel Mariska az erkélyen locsolja a muskátlit, amikor Liliomfit az ablak előtt álló nagy diófa ágán ülve találja, ahonnan majd átdobja az erkélyre a *Romeo és Júlia*-kötetet Mariskának. Itt ráadásul Camilla éppen úgy szól bentről, mint ahogy a Dada hívja Júliát a shakespeare-i erkélyjelenetben, tehát egy újabb elemmel gazdagodik az utalások rendszere – amikor másodszor is halljuk a hívást, a fenti zenei téma váratlanul félbeszakad. Az utolsó variáció az erkélyjelenet témájára pedig már Badacsonyban látható, amikor a pincérrel történő szerepcsere miatt Mariska azt hiszi, két lánynak is udvarol a kedvese, és nem megy el az éjszakai légyottra, Szilvai Tódor pedig fülön csípte és bezárta Liliomfit, másnap az ablakon kimászva próbálja engesztelni a zokogó Mariskát, majd fenyegetés gyanánt leugrik – át az ablak előtt álló tölgyfára, de immár Mariska aggódó tekintetétől kísérve. Az ezt követő magyarázkodást nem mutatja a kamera, csak majd a végeredményt, a kibékülést és a közös jövő tervezését. Annak azonban nyilvánvaló jelentősége van, hogy minden kulcsjelenet ebben a shakespeare-i dramaturgia által ilyen remekül megkomponált pozícióban látható, ahol a társadalmi szakadékot jelző térbeli alá-fölérendelést áthidalja a vágy mindent elsöprő ereje.

Folytathatnánk a példákat, de tisztában vagyok azzal, hogy az eddig felsorolt inspirációk jelenléte még nem feltétlenül teszi Shakespeare-adaptációvá Makk Károly filmjét, és még kevésbé Szigligeti Ede drámáját. Mik lehetnek tehát a fenti gondolatmenet tanulságai az adaptációelméletre nézve? Természetesen nem azt akarom állítani, hogy a *Liliomfi* inkább Shakespeare, mint Szigligeti művének adaptációja, hiszen a cselekmény fő váza, a karakterek, és általában a film meghatározó elemei Szigligeti Ede színművét idézik, a cím és a közreműködők listája pedig egyértelműen elismeri az alkotó szerepét a film alapvető jegyeinek megálmodásában. Ha egy szigorúbb értelemben vett, hagyományos adaptációs modellben gondolkodunk, ami egészen a 2010-es évekig döntően meghatározta az adaptációelméletet, akkor adaptációról csak akkor beszélünk, amikor az új mű egészen nyomot hagyó, meghatározó forrásművel tudjuk összevetni a származtatott művet, és ez a kapcsolat világo-

²⁴ SHAKESPEARE, *Romeo és Júlia*, 1988, 3:130.

san felismerhető, a szerző által tudatosan használt, sőt lehetőség szerint nyilvánosan elismert módon köti össze a két alkotást. Linda Hutcheon definíciója alapján, mely szerint az adaptáció „korábbi művek szándékos, elismert és kiterjedt átdolgozása”²⁵ (az angol eredetiben a „revisit”, szó szerint „újra meglátogat, átgondol, újra megfogalmaz” szerepel), nyilvánvalóan csak Szigligeti Ede darabja lehet a *Liliomfi* adaptált forrásműve. Hutcheon nagy hatású művével egyidőben és azonos kiadónál jelent meg Julie Sanders monográfiája,²⁶ melyben a szerző két kategóriára bontja az adaptált műveket, de ez a modell is ugyanúgy eredeti és származtatott műben gondolkodik. Sanders különbséget tesz az eredeti művet, annak szerzői szándékát és meghatározó elemeit megőrző, forrásához tisztelettel közeledő adaptációk, valamint az új mű alkotójának szándékaira alakított, kevésbé szöveghű appropriációk (szó szerint „kísajátítások”, „eltulajdonítások”) között, és bármennyire támadható a két kategória világos elkülöníthetősége, nyilvánvaló, hogy a hagyományos adaptációelmélet keretein Sanders sem kíván átlépni.

Nem kérdés, hogy a *Liliomfi* nem lett volna ugyanilyen, ha nem kap benne szerepet a Shakespeare-szál, mely ráadásul tökéletesen rezonál az eredeti drámai helyzettel, csupán annak vígjátéki megoldását választja. A filmben ez a szál láthatóan jelentősebb szerepet követel magának, mint a Szigligetnél hivatkozott *Páduai zsarnok*, vagy akár a Mészöly által színpadra alkalmazott változatban a *Romeo és Júlia*, és semmiképpen nem csak a néző műveltségére apelláló, futó kulturális utalás (amiben egyébként Szigligeti szövege is bővelkedik: a házsártos feleség Xantippe, a Mariska helyett felbukkanó Camilla Ézsau, a francia, német és latin idézeteket pedig Mészöly már a Madách Színházi előadás szövegében jelentősen megritkította, vagy magyarázó kiegészítésekkel látta el). Nem is csupán arról van szó, mint például a nagyváradi Szigligeti Színház 2011-es *Liliomfi*-előadásában (rendező: Keresztes Attila),²⁷ ahol a gyülekező közönséget a függöny előtt bohócruhában bőrröndjén üldögélő Szellemfi (Kardos M. Róbert) Shakespeare-rel szórakoztatja, méghozzá a *Hamlet*-ből olvassa fel a színészek érkezésének jelenetét. Természetesen ez sem lehet véletlen döntés eredménye, de itt sokkal inkább érezhető egy tematikus hangsúly, mely arra hívja fel a figyelmet, hogy a *Liliomfi* egyik központi kér-

²⁵ Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation* (London–New York: Routledge, 2006), xiv, doi: 10.4324/9780203957721.

²⁶ Julie SANDERS, *Adaptation and Appropriation* (London–New York: Routledge, 2006), doi: 10.4324/9780203087633.

²⁷ Bemutató: 2011. október 15. Az előadás OSZMI-rekordja: <http://resolver.szhaztor-tenet.hu/collection/OSZMI112301>.

dése maga a színészmesterség, annak műkedvelő vagy hivatásos művelése, a világot jelentő deszkákért hozott áldozatok, és azok társadalmi megítélése.

Ha mindehhez hozzávesszük azt a hatást, amit az elkészült filmekre a 19. és 20. századi magyar történelem, a vándorszínészet hőskora iránti nosztalgia és a magyar színháztörténetben Shakespeare életműve gyakorolt, akkor világossá válik, hogy Hutcheon vagy Sanders modellje nem tudja a maga teljességében leírni a *Liliomfi* adaptációs hátterét. Nem véletlenül vezette be Douglas M. Lanier 2014-es tanulmányában az ún. rizomatikus modellt,²⁸ mely Gilles Deleuze és Félix Guattari *Capitalisme et Schizophrénie* című közös művének második kötete, az *Ezer fennsík* (*Mille Plateaux*, 1980) nyomán olyan modell mellett érvel, mely szerteágazó, hatások és eredők nem alá- és fölérendelt, nem centralizált hálózataból látja kiemelkedni az új művet, mely különböző mértékben, gyakran közvetett kapcsolatok láncolatán keresztül érzékelt hatások összességéből alakul ki.

A filmben a színészi munkával és a kameramozgással kiemelt fény–árnyék játék, a shakespeare-i cselekményívhez való visszatérés, a kezek érintésének szinte szakrális jelentősége, és különösen a megsokszorozott erkélyjelenetek azt bizonyítják, hogy pusztán hivatkozásnál jóval többről van szó. Így mégiscsak van létjogosultsága annak az értelmezésnek, hogy Makk Károly *Liliomfi*-ját olvashatjuk-nézhetjük *Romeo és Júlia*-történetként, ahol a Shakespeare-utalások a film szerves részei, a drámai nyelv és a filmnyelv egymással versengve gazdagítja a történet értelmezését, aláhúzza a színészmesterség nagyságát és a szerelem minden akadályt leküzdő erejét. Az előző generáció béklyóit magáról lerázni akaró ifjúság története pedig nem véletlenül aratott ilyen osztatlan sikert a magyar közönség körében, amikor a sematikus filmgyártás évei után az első, politikától és ideológiától mentes, felhőtlen szórakoztatásra vágyó vígjátékot kínálta 1955 februárjától. Némi történelmi távlatból visszatekintve pedig az is keserédes aktualitást adhat a történetnek, hogy a film derűje és optimizmusa után ugyanúgy egy levert forradalom árnyékolta be a hazai közéletet és kultúrát, mint ahogy a reformkori vándorszínészetet is szétzilálta a levert szabadságharc.²⁹

²⁸ Douglas M. LANIER, „Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value”, in *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, szerk. Alexa Alice JOUBIN és Elizabeth RIVLIN, 21–40 (New York: Palgrave Macmillan, 2014), doi: 10.1057/9781137375773_2.

²⁹ Részletesebben lásd SZÉKLY György, főszerk., KERÉMI Ferenc, szerk., *Magyar színháztörténet 1790–1873*, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 371–398.

MUNTAG VINCE

Egy külvárosi legenda alakváltozatai

Molnár Ferenc *Liliom*-ja az adaptációk tükrében

muntag.vince@abtk.hu
ORCID: 0009-0002-7096-8087

—HELIKON—

Versions of a Suburban Legend. Ferenc Molnár's *Liliom* in the Light of its Adaptations

Abstract

The basic assumption of this study is that the sujet of Ferenc Molnár's play *Liliom*, according to the overall reception never existed in such an original, stable form before any adaptation. The analysis details the differences between Molnár's own short story *Tale for Lullaby* and the play *Liliom*, and then traces the course of reception history towards the film versions, especially Fritz Lang's 1934 production, and then the musical *Carousel*. The comparison of the different versions shows that the story's ambivalent relationship to moral judgement, the elaboration of social referentiality and the representation of the fantastic become the defining aspects that most influence the character of the genre changes and mediatic transformations. And although the adaptations move towards more familiar conventions that become easier to interpret over time in the poetic articulations of moral concerns, the meaning and representation of otherworldliness remains problematic, and presumably sustains the need for a re-shaping of this story.

Keywords: genre changes, intermediality, moral judgements, sociocultural backgrounds, representation of the fantastic

Helikon 70 (2024) 1
DOI: 10.57226/Hel.2024.1.4

Kovalik Balázs 2023-as budaörsi *Liliom*-rendezésében a címszereplőnek és a mű egész világának az emlékezetét állította az értelmezés előterébe. Az előadás keretjatekként használta annak a szövegrésznek a dialógusait, ahol Molnár Ferenc szövegében hazahozzák a haldokló Liliomot, és a közvetlen ismerősök, vagyis Mari, Hugó, Muskátné, az Esztergályos mind elmondják a véleményüket a halottról és a halálával kialakult helyzetről, Juli pedig tartózkodó nyugalommal fogadja a részvétnyilvánításokat, csak Muskátnéval helyezkedik nyíltan szembe. Az előadás számos jelenetet különös intermediális technikával oldott meg úgy, hogy ezek a részletek mozgóképes bejátszásokká alakultak, Molnár Ferenc dialógusait felhasználva, de különböző magyar filmrendezők képi világa szerint. Ezek közül azokban, ahol *Liliom* nem jelent meg, a csirkefogót alakító Alföldi Róbert más szerepekben tűnt fel, s mivel a rendezés szöveggönyve szerint *Liliom* színészként dolgozik, felmerült a lehetőség, hogy a címszereplő bizonyos értelemben a saját életét játssza, vagy legalábbis nem egyértelmű, hogy viselkedése meddig a sajátja, és mikortól idézetszerű. A bejátszásokban különböző, elsősorban magyar filmrendezők (Jancsó Miklós, Mészáros Márta, Karel Svoboda és mások) filmes látásmódja szerint jelent meg a mű szövege, azt az érzetet keltve, hogy az alsóbb társadalmi rétegek problémáival foglalkozó filmesek mintha mindig is a *Liliomot* parafrázeálták volna, anélkül, hogy közvetlenül hivatkoztak volna rá. A rendezés technikája közvetlenül kapcsolódott ilyen formán a szöveg dramaturgiájának ahhoz a sajátosságához, amely a mindennapok társadalmi realitásán túl nem evilági vonatkozásokra is hivatkozik, elsősorban a túlvilági őrszobán játszódó jelenetben, de akár az első képnek a szerelem születését keretező imaginatív városligeti háttérben is. Az vált a rendezésben világossá, hogy a *Liliom*-ról való előadói és nézői gondolkodás szükségképpen intermediális kellett, hogy legyen, az ezek között a létszintek között érzékelhető mozgásban. Azaz a nélkül kínálkozik a mozgókép és a hangrögzítés beépítése a *Liliom* előadásába, hogy a szöveg egészét a színrevitel tényén túl másfajta medialitásba kellene transzformálni. Ez a felismerés számos korábbi előadás egyes gesztusaiból érzékelhető volt, Kovaliknál azonban összefoglaló erővel jelent meg mint a *Liliom* mindenkori értelmezésének elsőrendű sajátossága.¹ A rendezés kapcsán az intermediálisitással való átitatottság, tehát voltaképpen az egyeneműként elgondolható létmódtól való ellépés gesztusa magára a dramatikusra anyagra bizonyult inherensen jellemzőnek, és ezzel az is egyértelművé vált,

¹ Részletesebben lásd MUNTAG Vince, *Megint egy Liliom?*, Revizor Online, 2023.12.21, https://revizoronline.com/liliom-budaorsi-latinovits-szinhez-kritika/?fbclid=IwAR0l-5gJ4OyLCHwI6_hQh0LY8aMdVfwkmd28RVKlaRdKn9eCDdJXqcZ7-wPk.

hogyan a *Liliom* esetében igen nehéz a műnek egy tiszta, őseredeti, adaptáltság nélküli magvát azonosítani, amelyhez képest minden egyéb változat hatástörténeti ráakódásnak tetszene.

Ez a megközelítés a mű teljes recepciótörténetét sajátos perspektívából kínálja újraértelmezésre. Ennek áttekintésére itt terjedelmi okokból még csak hozzávetőleg sincs mód. Ehelyett a jelzett köztes minőség nyomvonalán elindulva a következőkben a mű recepciótörténetének néhány olyan állomását vizsgálom meg, ahol az adaptáció mint átírás és transzformáció az átalakítási folyamat mindkét végén hatástörténeti távlatú értelmezői felismerésekhez vezetett. A tanulmány kérdése tehát az, hogy a műfajt és alkalmasint médiumot váltó átiratok hogyan alakították a *Liliom* kontextusait és jelentésmezejének alapvető tulajdonságait.

Kiindulásképp érdemes behatárolni az adaptáció fogalmának itt használt jelentését, különösen azért, mert a hatástörténeti tapasztalat szerint a *Liliom* szövegállapota nem nevezhető állandónak. Nemcsak a szerző életében bővült és módosult,² hanem az előadások és átiratok később is alakították azt a hagyományt, amelynek jegyében a *Liliom* című művet egységnek tekintjük. Ennek megfelelően érdemes alapvetésnek tekintem Linda Hutcheon felismerését, mely szerint bármilyen adaptációs folyamat kapcsán csak féloldalas interpretációkhoz vezet, ha meghatározó marad benne az ún. eredetihez való hűség szempontrendszer és az ebből következő beszédmód. Nemcsak arról van szó, hogy már eleve normatív értékelés felől közelítene meg egy-egy feldolgozást az elemzés a hűség felemlegetésével, és nem is csak azzal járna mindez, hogy az interpretáció figyelmetlenné bizonyulna az egyes adaptációknak az előzményekhez közvetlenül nem kapcsolódó sajátosságai iránt,³ hanem ez azt is jelenti, hogy az értelmezésnek folyamatosan tekintettel kell lennie a *Liliom* című dramatikus szöveg eredendően köztes, változékony létezménydjára. Ha az elemzés sarokpontjaként a Molnár Ferenc által 1909-ben megírt és még abban az évben bemutatott drámát tekintjük, tudatosítanunk kell, hogy a darab eleve és többszörösen átiratként születik, és pedig

² A korabeli általános gyakorlatnak megfelelően az előadások próbafolyamata alakította a későbbi kiadásokban is megjelent szöveget. Például Kosztolányinak a *Liliom* ősbemutatójáról készült kritikájából tudjuk, hogy *Liliom* csillaglopása már az ősbemutatón is szerepelt a szövegben, habár ezt csak az 1921-es kiadás kodifikálta. Lásd KOSZTOLÁNYI Dezső, „*Liliom: egy csirkefogó élete és halála*”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, szerk. BELIA György, PINTÉR László és M. BECK Anna, 2 kötet. 1:339–347 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978). Vö. MOLNÁR Ferenc, *Liliom: egy csirkefogó élete és halála* (Budapest: Franklin Társulat, 1909).

³ Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation* (London–New York: Routledge, 2013), doi: 10.4324/9780203095010.

nemcsak a korábban publikált *Altató mese* című novella sajátos továbbfejlesztéseként, hanem más vendégszövegek felhasználásával is. (Ezekről az összefüggésekről alább bővebben lesz szó.) A kérdés tehát az, hogy milyen mértékű szövegmódosulást tekintünk adaptációnak ebben a közelítésben. Habár egy részletesebb filológiai feltárás felől nyilván lehetne problematizálni a most következőket, mégis olyan megfontolás tűnik célszerűnek, gyakorlatiasnak, amely szerint adaptációnak tekinthető a műnek az a változata, amely a századfordulón bemutatott és drámaként kiadásban megjelent szöveghez képest más címet visel, és/vagy közönsége eltérő műfajúnak tekinti, esetleg más médiumban jelenik meg. Ebbe beletartozik tehát a szüzsé novellaformája és a drámából íródott musical, de nem tartozik bele például Michael Thalheimer rendezésének szövegkönyve, akármennyire messzire jutott is Molnár Ferenc szövegének kezdeti vonatkozásrendszereitől. A definíció elméleti indoklásához az hozható fel, hogy a vizsgálat a művet övező befogadói elváráshorizontok alapvonásainak változását követi,⁴ és ehhez az említett kritériumok kellően stabil támpontot adnak.

Az értelmezés első történeti állomása a szüzsé legkorábbi formáját tartalmazó *Altató mese* című novella, amely 1907-ben jelent meg a *Pesti Napló*-ban.⁵ A novellát a szakirodalom idáig csakis mint a *Liliom* című dráma előzményét vette figyelembe, ezt is csak filológiai tényként, ami azt jelenti, hogy sem a novella és a dráma közti módosulásokat, sem a novellát önmagában nem tekintette értelmezésre méltónak.⁶ Jelen vizsgálat egyik felismerése az, hogy mindkét kérdezési irány igen termékenynek ígérkezik. Az *Altató mese* már a címében és az azt követő alcímben is olyan keretezést kínál, amely az egész novella modalitását meghatározza, és az olvasói horizontot előterében álló problémákat kijelöli:

(Ez a mese arra való, hogy özvegy asszonyok altassák el vele kis gyermekeiket, vagy jó gyerekek altassák el vele öreg és fáradt szüleiket. A mesét szép csöndesen, folyékonyan kell mondani, az elejét élénken, mintha igaz volna, a végét pedig már lassabban és halkán, hogy mire vége szakad, aludjék el az, akinek mesélték.)⁷

⁴ Uo., 113–152.

⁵ MOLNÁR Ferenc, „Altató mese”, *Pesti Napló*, 1907. jún. 23., 1–4.

⁶ GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2000).

⁷ MOLNÁR, „Altató mese”, 1.

A novella végig annak a kettősségével játszik, hogy miközben a főszereplő férfi magatartása nagyon erőteljes morális reflexeket mozgat mind a többi szereplő, mind az olvasó részéről, a narrátor nem kínál fel ehhez stabil értékelési mintát, hanem az általa követendőnek vélt nézőpontot és értékelési módot végig ironikusan bizonytalanságban hagyja. Ennek az egyik kerete maga az a meseiség, amely egyfelől a címbe bújtatott műfaji megjelölésben szerepel, másfelől a történetnek a túlvilági szakasza, amely az addigiak valóságosságát ássa alá, a harmadik pedig az, hogy ugyan elhangoznak erőteljes értékelő mondatok Závoczkival kapcsolatban, végig az a tapasztalat, hogy ezek a kijelentések mindig egy meghatározott nézőpontra fókuszáltnak jelennek meg, viszont nincs egyértelműen kijelölve, hogy kié a perspektíva. Például: „Ez a Závoczki nagy csirkefogó volt, mindenkit megbántott, sokat megvert, néhányat meg is szúrt késsel, lopott, csalt, rabolt, de azért nagyon jó fiú volt és a felesége nagyon szerette.”⁸ Az események közlése a történet morális súlyához képest igen tömör, és ez sem ad módot komolyabb mérlegelésre. Ráadásul már itt megjelenik, ami a *Liliomban* később ugyancsak meghatározó lesz, tudniillik az, hogy a történet túlvilági megítélése, amelynek transzcendensként végsőnek kellene lennie, szembeállítódik Juli fölfogásával, és ezért relatívvá válik. A megvalósításban annyi a különbség, hogy a novellában a főszereplő nyíltan kárhozatra ítéltetik és pokolra jut, a szerelem felmentő ereje pedig csak utalás-szerűen merül fel. Amikor a férfi lánya beszámol anyjának, hogy csóknak érzékelt a látogatótól kapott ütést, Juli csak annyit mond: „Tudom.”⁹

Továbbá a történetmondás számos gesztusa igencsak groteszk bizonyos motívumok megjelenítésében. Itt említhetők például Závoczki csirkefogóllai vagy a kártyajelenet után a narrátor megjegyzése, miszerint „[i]lyen átkos dolog a kártya. Az ember a legfontosabb dolgait mulasztja el miatta”,¹⁰ valamint az a megjelenítésmód, ahogy a túlvilági hatóság az öngyilkosokat kezeli, hogy mindenkin rajta marad annak a jegye, ahogyan öngyilkos lett, és Závoczkinak még a tisztítótűzben is viselnie kell a szívében a kést. Ez a diegézis több szintjén jelen lévő, groteszkbe hajló ironikusság és ennek a történet morális megítélésére gyakorolt hatása határozza meg az egész novella játékterét, és ez a mozzanat lesz az, ami az anyag dramatizációjának a legfőbb poétikai kérdését szolgáltatja. Kérdés, hogy a cselekmény evilági része referenciálisan mennyire tekinthető realista igényűnek. Ezt a szöveg tömörségéből nehéz megítélni. Mindenesetre lényegesnek tűnik, hogy az elbeszélés fókuszában Závoczki és

⁸ Uo.

⁹ Uo., 4.

¹⁰ Uo., 2.

Juli kapcsolata áll, tehát sem Mari és Hugó nem jelenik meg, se Muskátné nem szerepel a szövegben, ezért a novellának sokkal kevésbé erősek a referenciálisan azonosítható társadalmi felhangjai, mint a dramatikus változatnak, vagy akár később az adaptációknak.

A dramatizáció folyamata a *Liliom* esetében úgy is leírható, mint az imént vázolt értékítéleti morális perspektívák alakokhoz rendelése, egyúttal a cselekmény konkrét jeleneteinek fázisokra bontása. A kettő együtt a szüzsé referencialitásának társadalmi oldalát bontja ki erőteljesebben az epikus formánál. A leglátványosabb különbség természetesen Mari és Hugó, illetve Muskátné megjelenése, ami magyarázható magának a színház és ezzel összefüggésben a dramatikus hagyomány bizonyos követelményeivel. Ami Marit és Hugót illeti, könnyű bennük felismerni azt a nagyon régi vígjátéki párdramaturgiát, amely a nagyszabású tragikus pár sorsa mellé odateszi a kisszerű, komikus párt, hogy a kettőt egymással kontrasztban láttassa. Az, hogy ez Molnárnál hogyan történik az adaptáció folyamatában, a *Liliom* esetében különösen tanulságos. Valószínű, hogy Mari alakja *A szarvas hátán* című Molnár Ferenc-jelenetből származik, amely a szerző *Ketten beszélnek* című jelenetfüzérének egyik darabjaként jelent meg, a *Liliom* című drámával azonos évben, de valamivel korábban. Ez a kis jelenet egy-két apróbb változtatással azt a párbeszédet hozza, amely a *Liliom*-ban akkor hangzik el, amikor a két cseléd a padon várja a frissen elbocsátott kikiáltót.¹¹ A legfontosabb szövegszerű különbség a *Ketten beszélnek* jelenete és a *Liliom* részlete között az, hogy Molnár a színdarabba épített változatban felcseréli a két beszélő nevét, valószínűleg azért, mert meg akarja tartani a már a novellában is szereplő Zeller Júlia nevet a főhősnő helyén, és ezért Julihoz az adott párbeszédnek inkább a másik oldala illik, mint a korábban megírt jelenetben. Szintén lényeges, hogy ebből a párbeszédből nemcsak Mari és az ő naivitása, világlátása, beszédmódja tárul elénk, amely alkalmat ad a szerzőnek a teljes figura kibontására a *Liliom*-ban, hanem az is igaz, hogy elmeséléséből Hugó alakja is kirajzolódik előttünk, azaz Molnár meg tudja oldani, hogy egyetlen jelenet beillesztésével két figurát, és ezzel a dráma viszonyrendszerének magvát megalkossa. És még valami: a körhintát mint helyszínt. A novellában Závoczkai munkahelye változik, nem egyértelmű, bár említést nyer, hogy Julival a körhintán ismerkednek meg, de ezt a folyamatot az elbeszélés igen szűkszavúan kezeli. Ehhez képest alapvető módosulás, hogy a cselekmény indulása egészében a körhintához kapcsolódik, a mozgás körköröségén keresztül felidézve a végtelenség, az

¹¹ MOLNÁR Ferenc, „A szarvas hátán”, in MOLNÁR Ferenc, *Ketten beszélnek*, 135–142 (Budapest: Franklin Társulat, 1909).

imagináció, a felszabadultság toposzait. Ez a mozzanat, amely a magyar nyelvű drámaszövegnek csupán az utalásaiból derül ki, a külföldi változatokban és ezért a mozgóképes adaptációkban is meghatározó képi elemmé válik a cselekményt bevezető atmoszférikus prologusban.

A körhinta helyszínének előtérbe állítása magával hozza Muskátné alakjának megszületését, és ez szerkezetileg különös megoldásokra ad alkalmat. Liliom és Juli kapcsolatának kezdetét a szöveg a szerelem csodájának, kibeszélhetetlenségének poétikája jegyében homályban hagyja. Molnár a novellához képest a drámában is megtartja a szerelem kezdetének ezt a balladisztikus jellegét, mégpedig úgy, hogy egy féltékenységi jelenetbe transzformálja Liliom munkaadója részéről. Erre szerkezeti szempontból két okból van szükség. Egyrészt könnyebb egy szerelmi kapcsolatot dramaturgiailag egy másik kapcsolat lehetősége felől megmutatni, vagyis a féltékenység mint dramaturgiai funkció alkotja meg Muskátné alakját, másrészt Molnárnak arra van szüksége, hogy Liliom és Juli tulajdonképpen megismerkedését és elköteleződését egymás iránt ne a legelső jelenet mutassa meg, hanem alkalma legyen kibontani addig a jelenetig, és azon keresztül, amikor négy szemközt maradnak a padon.

A novella és a dráma változat közti talán legfeltűnőbb különbség a főszereplő nevének és egyúttal a mű címének a megváltoztatása. Polgári nevén a férfi a drámában is a Závocski nevet viseli, de mindenki csak Liliomként hivatkozik rá, és ettől a csúfnévtől válik karakterében igazán specifikussá. A dráma egészének poétikája azért gazdagodik ettől, mert olyan metaforikus jelentésszintet képez meg, amely a novellában csak nagyon korlátozottan érzékelhető. Ez az a jelentésmező, amelyhez Liliom és Juli közös világának az egésze tartozik, és amihez illeszkedik a Liget félig mitikus közege, és – még hangsúlyosabban – amely képes lehet feloldani a szöveg morális feloldhatatlanságait. Maga a Liliom név egyszerre utal a virágon keresztül a tisztaság, naivitás, az ártatlanság jelentéskörére és a liliomtiprásra, amely éppen ennek az ellentétes konnotációit hordozza magában. Ez olyan ismertetőjegy, ami azt tudatosítja, hogy ebben a férfiban egyszerre van jelen mind a kettő. Tulajdonképpen ez az a metaforikus nominációt igénylő közlés mód, amelynek a kontextusba helyezése lesz a mindenkori adaptációk legfőbb kihívása, mivel ennek a másik oldalán egy nagyon megszokott vígjátéki viszonyrendszer-építés és a részben társadalmilag is értelmezhető referencialitás áll.

A *Liliom Az ördög* című Molnár-dráma útját követve igen hamar ismert lesz külföldön. Már 1912-ben bemutatják Bécsben, és innentől az operettek hagyományos disszeminációs útját követi: Budapest, Bécs, Nyugat-Európa,

Broadway, Hollywood.¹² Egyértelműen kijelenthető, hogy Molnár Ferenc művei közül messze a *Liliom* vált a legszélesebb körben ismertté. Ez az a mű, ami a leginkább hivatkozható magyar nyelvterületen kívül, és ez leginkább az adaptációknak köszönhető. A húszas években széles körben játszottak Amerikában. A fordítások jellege és stratégiája nem tartozik szorosan a jelen tanulmány tárgyköréhez, két mozzanatot azonban mindenképp érdemes kiemelni. Az egyik az, hogy a művel foglalkozó külföldi szakirodalom részben az angol, részben a német fordítást tekinti eredetinek, vagyis a nyelvváltásból következő konnotációs átalakulásokat idáig nem vizsgálta senki. A másik, amely az adaptációk vizsgálatánál elsőrendű fontosságú, hogy a fordítások azonnal kiemelik a szüzsét a magyar nyelvű társadalmi közegből, és áthelyezik a saját jelenükbe, Bécsben a Praterbe, Angliában Nagy-Britanniába, és így tovább. Ez azzal is jár, hogy a magyar szöveg tájnyelvi elemeit az összes fordítás azonnal elhagyja mint olyasmit, ami fordíthatatlan.

A *Liliom* nemzetközi színházi sikerszériájával egyidőben a mű mediális disszeminációja is megindul.¹³ A drámából több film is készül. Kertész Mihály 1919-es filmjének forgatása a rendező emigrációja miatt szakad félbe. Maxwell Kruger 1921-es, *Utazás a paradicsomba* című hollywoodi némafilmjének a kópiája ugyan elveszett, de a forgatókönyv fennmaradt, ezért a koncepciót ismerjük. Az ebben az esetben a Coney Islanden játszódó történetben a rablás egy házba való betöréssel van helyettesítve, amelyet a tulajdonosnak és lányának a megjelenése zavar meg. A Ficsurnak megfelelő cinkos rájuk süti revolverét, de a főhős a lövés útjába áll, ekkor kap súlyos, de nem végzetes sebet. A túlvilági tárgyalás a műtétet kíséző álom formájában jelenik meg, és felesége imája végül megmenti az életét. A zárlat az, hogy a főhős az asszony-nal és a lányukkal közösen visszatér a körhintára, így evilági keretek közt valósítja meg a címbéli utazást a paradicsomba.¹⁴ A szüzsé ezzel teljesen eloldódik eredeti kulturális beágyazottságaitól, és innentől kezdve válik szabadon felhasználható szórakoztatóipari terméké.

¹² James I. DEUTSCH és Lauren R. SHAW, „From Liliom to Carousel to Liliom”, in *From Stage to Screen: Musical Films in Europe and United States (1927–1961)*, szerk. Massimiliano SALA, 93–112 (Belgium: Brepols, 2012); Tim CARTER, *Rodgers and Hammerstein’s Carousel* (New York: Oxford University Press, 2017), 9–23.

¹³ Meg kell még említeni Orson Welles rádiós adaptációját, amelyre csak jelen kézirat érdemi részének lezárása után találtam rá, ezért ebben a gondolatmenetben csak itt kerül szóba. A teljes felvétel elérhető: <https://orsonwelles.indiana.edu/items/show/1998>, hozzáférés: 2024.04.30.

¹⁴ A filmekről lásd CARTER, *Rodgers and Hammerstein’s Carousel*, 15–17.

Kétségtől a legjelentősebb filmes feldolgozás Fritz Lang rendezése. Az alkotás ugyan megtartja a dráma címét, de több ponton módosítja a cselekményt, a párbeszédekből csak rövid szakaszokat vesz át egyenes idézetként, és a filmes megvalósítás olyan mértékben alakítja a dramaturgiát, hogy ez indokolja a részletesebb értelmezést az itteni gondolatmenetben. 1933-ban a rendező Németországból Párizsba emigrál, ahol producere felajánlja neki a *Liliom* című drámát egy forgatókönyv alapjaként, és Lang vállalja is a felkérést. A film Lang második hangosfilmje, egyúttal egyetlen francia alkotása.¹⁵ A film két alapvető irányban alakítja a mű értelmezését. Az egyik a cselekmény morális karakterének még a korábbiaknál is erősebb hangsúlyozása. Először is a történet kibővül egy olyan jelenettel, ahol Liliom az evilági kapitányságon kell, hogy jelentkezzen, ahol látványosan semmibe veszik, mivel nincstelen. Ennek kapcsán konfliktusba keveredik egy hivatalnokkal, akinek a hasonmása aztán a túlvilágon felelősségre vonja. Másrészt egy olyan párbeszéd is elhangzik, ahol Juli és a szállásadó fényképésznő vitatkoznak a pár helyzetéről, és hogy Julinak érdemes-e az Esztergályost választania Liliom helyett. Harmadrészt a rablási kísérlet előtt, a kártyajelenetet közvetlenül megelőzően megjelenik egy késes, aki késeket vásárol, illetve köszörül, és többször is felajánlja a szolgálatát Liliomnak, aki visszautasítja, félve, hogy lelepleződik, miben sántikál. Ez a férfi később égi küldöttnek bizonyul, aki az utolsó morális menekülési utat kínálta fel Liliom számára a végzetes percek előtt. Végül az egész túlvilági jelenet és a visszatérés kísérlete több részre bontva jelenik meg a filmben, és a végkicsengés is sokkal kifejtettebb, mint a Molnár-szövegben. Langnál a földre visszatért Liliom ügyleteivel párhuzamosan egy nagyszabású égi mérleget lát a néző, amelynek egyik serpenyőjénél egy ördög áll, a másikonál egy angyal, és ez aszerint billeg, hogy Liliom aktuális cselekvése morális értelemben jó vagy rossz irányba fordítja a sorsát. Amikor kétségbeesésében, hogy nem fogadja el az ajándékba hozott csillagot, Liliom megüti a lányát, az ördög kéjesen dörzsöli a kezét, mint aki immár biztos abban, hogy Liliom el fog kárhozni, de ezután következik Juli feloldozó magyarázata a lánynak, mely szerint van ütés, ami nem fáj. Ekkor a mérleg visszabilleg az angyal oldalára, Liliom neve lassan törlődik a háttérben látszó nagy fekete tábláról, jelezvén, hogy ez az ítélet végleges. Ez a film záróképe.

A Fritz Lang-adaptáció másik meghatározó vonása, hogy a történetet rendkívül erősen hozzákapcsolja a filmes formanyelv önreflexiójához. A hangosfilm kezdeti éveiben járunk, és olyan rendező kezébe kerül a *Liliom* mint

¹⁵ A keletkezés kontextusához lásd Patrick MCGILLIGAN, *Fritz Lang: The Nature of the Beast* (New York: St. Martin's Press, 1997), 189–203.

alapanyag, aki a burleszk és az expresszionista horror hatásműködéseit is biztos kézzel alkalmazza. A képi világ atmoszférája önmagában rendkívül erőteljes, a vizualitás alapkaraktere még a fekete–fehér technika keretei közt is áthatóan sötét és nyomasztó. Lang átveszi a körhinta működését és környezetét bemutató atmoszférikus bevezetőt, amely a német fordítástól kezdve általános a *Liliom* játékhagyományában, és ezt egybeköti a film médiumának előzményeire utaló reminiscenciákkal. Az egyik ilyen, hogy Liliom összeszólalkozik egy rivális áruossal, és a közönség nagy élvezetére helyben összeverekednek. Az összeszólalkozás még szinkronizálva van, maga a verekedés, illetve az azt megelőző méregetés viszont néma, háttérzaj sincs. Ez a gesztus közvetlenül visszautal a némafilm és a hangosfilm különbségére, illetve azokra a filmes kódokra, amelyek a némafilm burleszkjét jellemezték. A bevezető másik hasonló megoldása, hogy látunk egy női arcot, amely figyel a körhintát, és a körhinta bűgását csak a fény arcra vetüléséből és annak eltűnéséből követjük, amely világosan összekapcsolja a körhinta menetét a laterna magica működésével; tekintve, hogy ez a fénykezelés korábbi némafilmekben is jellemző, és a körszerűség behívja ezt az asszociációt. A körkörösség aztán több ponton önreflexiók metaforává válik a fényképezőgép működésétől az otthonosság érzetét visszaidéző kézi kávédarálóig. Néha csak egy-egy képen látjuk, hogy a cselekmény egy adott változása a viszonyrendszer egy másik részében mit okozott. Ez szintén némafilmes utalásként értelmezhető.

A legerősebb önreflexiók gesztus a túlvilági jelenetben szerepel. Ekkor a film vizsgálóbírója lejátszik egy általunk korábban már látott jelenetet, amely Liliom és Juli között zajlott, majd később megismétli módosított formában. Az adott jelenet egy veszekedés, amelynek a végén Liliom nyitott tenyérrel, hangosan csattanóan pofonüti a feleségét. (A játékhagyományban külön kérdés, hogy mikortól látjuk nyíltan ütni Liliomot, mármint a Lujza karjára mért – később óhatatlanul stilizálódó – ütést nem számítva.) A jelenet visszajátszása után a túlvilági rendőr leveszi a jelenet hangsávját, és aláteszi Liliom tényleges, ki nem mondott gondolatait. Így ez a megoldás egyszerre válik a szinkronizálás előtti tisztelgéssé és allegóriává, melynek révén a hangosfilm tulajdonképpen a tudattalan pszichoanalitikus felfogásával kerül párhuzamba.

A *Liliom* recepciótörténetében a következő nagy lépést a *Carousel* című musical megszületése jelentette. Ismeretes, hogy Molnár Ferencet korábban a tízes évek közepétől több zeneszerző is megkereste, hogy szívesen írna a drámából valamifajta zenés művet. Három igen jelentős név merült fel: Lehár Ferencé, Kurt Weilé (ők értelemszerűen operettben dolgoztak) és Giaco-

mo Puccinié.¹⁶ Molnár ezeket a felkéréseket visszautasította. Részben féltette a darab saját hírét, részben valószínűleg nem kívánt osztozni a jogdíjon, amely ezeknek az adaptációknak az előadásaiból keletkezett volna. Amikor azonban 1940-ben emigrált Amerikába, az ezt követő években nem volt olyan anyagi helyzetben, hogy egy hasonló felkérést érdemes lett volna visszautasítania. Megtekintette a Richard Rodgers–Oscar Hammerstein szerzőpáros *Oklahoma* című musicaljét, majd beleegyezett, hogy a *Liliomot* felhasználják egy hasonló műfajú és karakterű mű megírásához.¹⁷

A *Liliom* amerikai musicalle való adaptálásának első problémája a kontextus kérdése. Nyilvánvaló, hogy a játékhagyomány korábbi módosulásainak megfelelően helyi szociokulturális háttérre van szükség, de az nem mindegy, hogy hova helyeződik pontosan a cselekmény. A *Carousel* az első olyan változat, amely nem a keletkezés jelenébe utalja a történetet, hanem a 19. század utolsó harmadába. A helyszín pedig New England. Bár a szakirodalom siet tisztázni, hogy Oscar Hammersteinnek nem voltak rasszista szándékai vagy törekvései,¹⁸ mindenesetre rendkívül biztonságos megoldás, hogy egy szegényekről szóló és morális előítéleteket felvető történetet Amerikán belül egy dominánsan fehérek lakta területre helyez. Különösen úgy, hogy az egyik minta, amelyre dramaturgiailag hivatkozhat a musical, Gershwin *Porgy és Besse*, amelynek a zenei világa sem idegen teljesen a *Carousel*étől. A Ficsurnak megfelelő figura például teljesen a *Porgy és Bess* Sportin' Life-ját idézi, amikor egy szigeten egy kincskereső játék keretei közt lépre csalja a *Liliom* Marijának megfelelő Mary Pipperidge-et, és ezzel bajba sodorja a lány jegyességét. Egyértelmű, hogy a *Carousel*nél a történet már a tömegsikert és a show businesszt szolgálja, ez olvasható ki a háttérreferencialitás megválasztásából.

A cselekmény alakítása minden korábbinál erősebben a férfi főszereplő, vagyis a *Liliom*nak megfelelő Billy Bigelow személyisége köré rendeződik. Azt a folyamatot tárja elénk a darab, ahogy a vagány, mihaszna csirkefogó álarca mögül kibomlik a gátlásokkal és kudarccal terhelt férfi, akinek a számára a párkapcsolat és a gyerekvállalás kitörési lehetőséget jelentene, ám a kulcspillantásban rosszul dönt. A tézis, amelyet a mű dramaturgiája sugall, a *Liliom* társadalmi árnyaltságához képest meghökkentően egyszerű, de naivitásában valamelyest megkapó: ha valaki le tudja küzdeni a gátlásait, és ki meri fejezni az érzéseit azok felé, akik közel állnak hozzá, akkor kevésbé sodródik rossz döntésekbe, mint ha titkolózik és nem őszinte önmagával sem. Ez pedig

¹⁶ CARTER, *Rodgers and Hammerstein's Carousel*, 14.

¹⁷ Uo., 21–23.

¹⁸ Uo., 29.

önmagában elég szociális alávetettségének ellensúlyozására. Ezt a gondolatot a *Carousel* dramaturgiája úgy erősíti meg, hogy megmutatja Bigelow lányának korosztályi körből való kitaszítottságát, illetve ahhoz hasonló küzdelmeit, mint amilyenek apjáiéi lehetettek. Majd amikor a férfi visszatér a Földre, a lány a csillagot ugyanúgy nem fogadja el, mint a *Liliomban*, és a karra ütés ugyanúgy megtörténik, de Liliom itt kap egy második esélyt, és itt alkalma van az apának biztatni a lányát, hogy hallgasson arra az iskolaigazgatóra, aki feltűnően hasonlít a csillagok őrére a túlvilágon, akivel Liliom beszélget, és aki megfogalmazza a történet végkövetkeztetését.

Poétikailag a *Carousel* a musical műfajának abban a korszakában születik, ahol a két legalapvetőbb törekvés a műfajnak az opera presztízséhez való közelítése és a zenei anyag minél szervezesebb beillesztése a cselekmény referencialitásába.¹⁹ A mű ennek megfelelően nagyszabású zenekari apparátust mozgat, igen komoly követelményekkel az énekesek felé, és formailag meg tudja azt valósítani, hogy a zeneszámok némelyike valóban helyettesíteni és imitálni tudja a párbeszédeket. Az egyik példa Bigelow és Julie szerelmi kettőse, az *If I Loved You* című duett, ahol a két fél sorai egyrészt verstanilag szimmetrikusak, másrészt szótagszámaik úgy vannak kiegyenlítve, hogy az egyikük mondandója valóban válasznak hasson a másik felvetésére. A megoldás azután a versszakok makroszintjén is érvényesül, ahol úgy ismétlődik a szöveg, hogy kis módosításokkal értelmezhető lesz fordított elosztásban is.²⁰

A másik különleges formai mozzanat, hogy a cselekmény talán legfontosabb fordulópontjára a dramaturgia beiktat egy nagymonológot, amely strukturálisan strofikus ugyan, de három különböző metrumot használ a monológ egyes szakaszaiban, és nem egyértelmű, hogy meddig fog tartani, így a kötött szótagszám és a páros rímelés ellenére a szöveg egésze mégis parlando hatást kelt. A zene a monológban illusztratív módon követi Bigelow impulzusait, és jellemző módon ott vált moll hangnemekre, ahol fölmerül a férfiban, hogy esetleg nem fia, hanem lánya születik. (A darab konvencióteljesítő igényére jellemző, hogy ez a modulációs kitérő csak átmeneti.) A monológforma nagyszabású jellege az említett jellemzőkön keresztül igencsak kitágítja a musical távlatait, mert a dalformától elmozdul az ária felé. A *Liliom* felől azt lehet mondani, hogy itt voltaképpen a gyermek érkezésének híre nem a Molnárnál olvasható, meg-megakadó önkifejezési kísérletet hívja elő, hanem előrébb kerül a férfinak az a vallomása, amely a Molnár-szövegben közvetlenül Liliom

¹⁹ John KENRICK, *Music Theatre: A History* (London: Methuen Drama, 2017), 9.

²⁰ A jelenet elemzését lásd CARTER, *Rodgers and Hammerstein's Carousel*, 57–64.

halála előtt hangzik el arról, hogy mik voltak a szándékai a jövőben, mi vezette őt morálisan. Ez nyer itt különleges, stilizált formát.²¹

A *Carousel*nek még egy vonatkozása van, amely a *Liliom* felől tekintve igazságon kívül furcsának tűnhet, amerikai kontextusban mégis meghatározó. Nem feledhető, hogy a musical 1945-ös, vagyis a háborúnak az amerikai szempontból válságosra forduló időszakában készül. Ebben az időszakban alaptapasztalat, hogy a feleségek vitatható morális keretek között elvesztik férjüket, akik általuk ismeretlen küzdelmekbe halnak bele.²² A musical leghíresebb dala, a *You'll Never Walk Alone* a mozgósítások közvetlen háború utáni emlékét idézi fel. Az a biztatás, mely szerint aki keresztül mer törni élete viharain, és a viszontagságokon túl is szem előtt tartja álmait, nem marad egyedül, tulajdonképpen magyarázza is azt, ami ebből történelmileg idevonatkoztatható. A *Carousel*nek nincs propagandisztikus célkitűzése, hanem egyszerűen reagál egy közhangulatra, amely az özvegyek megszólításában annyira erőteljessé válik, hogy pusztán ezen keresztül a dal kiszakad a musical keretei közül, és önálló hatástörténetet kezd el kiépíteni Frank Sinatra,²³ Louis Armstrong,²⁴ Elvis Presley előadásában,²⁵ olyannyira, hogy az FC Liverpoolnak minden eddigi kontextustól távolítottan máig ez a dal a csapathimnusz.²⁶

Általánosságban úgy tűnik, hogy a *Liliom* szüziséje az átalakulásain keresztül mutatja meg valódi kihívásait. A morális megítélés jellegzetesen kétélű kezelése, valamint ennek kapcsán a helyi szociokulturális sajátosságokhoz való hozzákötöttség és az ezektől való eloldhatóság kérdése, továbbá a realitás-

²¹ Bővebben *uo.*, 64–71.

²² *Uo.*, 89–95.

²³ Richard RODGERS és Oscar HAMMERSTEIN, *You'll Never Walk Alone* (Frank Sinatra előadásában), hozzáférés: 2024.04.30, <https://www.youtube.com/watch?v=QrGHJIblXCs>.

²⁴ Richard RODGERS és Oscar HAMMERSTEIN, *You'll Never Walk Alone* (Louis Armstrong előadásában), hozzáférés: 2024.04.30, https://www.google.com/search?q=ella+fitzgerald+you%27ll+never+walk+alone&sca_esv=16ed921c8ce5d289&sxsrf=ADLYWILkP4hz-Mpe-yXIREC5twKerXJOmOQ%3A1714932495485&ei=D8s3ZpWTHY2H9u8P8OC-K6Ag&oq=Ella+fitzgerald+you%27ll+never+walk+alone&gs_lp=Egxnnd3Mtd2l6LXNlc-nAjlKvSbGEgZmlkZ2VyYWxkIHlvdSdsCBuZXZlciB3YWxrIGFsb25lKgIIADIEECEY-CkinkgJQ8BRY3c4BcAF4AZABAJgBuQGgAYEZqgEEMi4yNbgBA8gBAPgBAZgC-G6ACvBnCAgoQABiWAXjWBBhHwgIHECMYsAIYJ8ICCBAAAGAcYCBgewgIIEAAY-BRgHGB7CAgsQABiABBiGAXiKBcICCBAAAGIAEGKIEwgIGEAAyBxgewgIGEAAAYCBgewgILEC4YgAQYkQIYigXCAGoQABiABBiDGIoFwgIIEAAYgAQYyWGYAw-CIBgGQBgKSBwQxLjI2oAeBygE&scient=gws-wiz-serp#fpstate=ive&vld=cid:2135cc39,-vid:P4s1a4li6Z0,st:0.

²⁵ Richard RODGERS és Oscar HAMMERSTEIN, *You'll Never Walk Alone* (Elvis Presley előadásában), hozzáférés: 2024.04.30, <https://www.youtube.com/watch?v=7NurYDwKZ9g>.

²⁶ A háttérhez: CARTER, *Rodgers and Hammerstein's Carousel*, 112.

fantasztikum viszony speciális megformálása olyan váltópontoknak bizonyulnak, amelyek egészen különböző esztétikai kódokat alapoztak meg az anyag adaptációja során. Ugyanakkor az is világos, hogy a határátlépés gesztusai mindig valamiféle előzményre való önkéntelen rámutatást is jelentenek, és a horizont egészével egyik változatban sem lehet elszámolni, s ez bármekkora közhely is, a megvalósítások mindegyikéhez a lezárhatatlanság érzetét adja hozzá. Mintha a Molnár Ferenc-dráma másvilági rendőreinek a szavai válnának ebben metaleptikussá:

Nincs annak olyan könnyen vége. Tudják a nevét most is. Emlékeznek az arcára. Tudják, mikor mit mondott. Mit hova tett. Milyen volt a nézése, a hangja, a keze fogása. Hogy kopogott a lépése. Amíg van, aki emlékszik az emberre, addig sok elintézni való van ám még. Drága fi-am, te nem tudtad, az ember csak akkor hal meg, amikor elfelejtik.²⁷

— HELIKON —

²⁷ MOLNÁR, *Liliom...*, 113.

SÁGHY MIKLÓS

A hatalom rokoni hálójában

Móricz Zsigmond *Rokonokja* és a regény két filmadaptációja

saghy.miklos@szte.hu

ORCID: 0000-0002-3299-5837

—HELIKON—

In the Kinship Web of Power.

Zsigmond Móricz's *Relations* and Two Film Adaptations of the Novel

Abstract

In my essay, I examine Zsigmond Móricz's novel *Rokonok (Relations)* (1932) and its two film adaptations, Félix Máriássy's version released in 1954 and the adaptation by István Szabó released in 2006. In the comparative analysis, I first scrutinize how the filmic adaptations relate to the narrative of the novel, which, in terms of language, is in the third person singular, seemingly form an external perspective, although strongly tied to the internal experiential realm of the main characters, namely István Kopjáss and Lina. I also aim to provide an answer to how the various works in focus assess István Kopjáss's human and prosecutorial activities. Another important interpretative aspect in the case of filmic adaptations is how their filming preferences, emphases, and alterations can be linked to societal, film historical, and (especially in the case of the 1954 version) political tendencies. Finally, I examine to what extent the ironic style of Móricz's novel finds resonance (or does not find) in the two adaptations.

Keywords: Zsigmond Móricz, *Rokonok (Relations)*, literary adaptation, István Szabó, Félix Máriássy

Helikon 70 (2024) 1

DOI: 10.57226/Hel.2024.1.5

Tanulmányomban Móricz Zsigmond *Rokonok* (1932) című regényének, illetve az irodalmi mű alapján készült két filmváltozatnak, a Máriássy Félix által rendezett 1954-es és a Szabó István által vászonra vitt 2006-os adaptációnak az összefüggéseit vizsgálom. A két mozgóképi alkotást a regény befogadás-történetének szerves részeként kezelem, így az alábbiakban egyfelől ebben az összefüggésrendszerben, vagyis a *Rokonok* irodalmi értelmezéseivel, értelmezési trendjeivel összevetésben vizsgálom a két adaptációt, másfelől az alkotások komparatív interpretációja során külön figyelmet szentelek az elbeszélés-módok különböző vagy hasonló eljárásainak, a főhős morális megítélésének, valamint a stílári rokonságoknak, különbségeknek.

MÓRICZ ZSIGMOND: *ROKONOK*

A *Rokonok* közel egy évszázados recepciótörténetét alapvetően két megközelítésmód uralta: a rendszerváltást megelőzően, vagyis az 1980-as évek végéig a világszerű, referenciális, az irodalmi alkotás mimetikus, ábrázoló funkcióját előtérbe helyező interpretációk a meghatározóak, míg azt követően a regény nyelviségét, jelszerűségét és elbeszélésmódját állítják az értelmezések a középpontba. Az eltérő olvasásmódok nyilván korántsem zárják ki egymást, csupán más és más szempontokat, értelmezői preferenciákat helyeznek előtérbe a különböző kérdés- és előfeltevéseik, valamint (erős) ideológiai elfogultságaik alapján. A regény egykorú kritikái, recenziói elsősorban a valószerűségben, az elbeszélés elfogulatlanságában, szenvtelenségében látják a *Rokonok* legfőbb erőnyeit. Gyergyai Albert például úgy véli, a *Rokonok*ban

Móricz nem épít, nem kerekít, nem tervel és nem túloz, még annyit és annyira sem, mint a *Fáklyában* vagy a *Sárraranyban*. Csak néz és csak meséli, amit látott, minden mesterkélt arány vagy perspektíva, s minden írói hozzászólás vagy drámai fokozás nélkül, egyszerűen, egybefolyón, valami égi egykedvűséggel, amely mintegy magára hagy mindent, a témát, a történetet, az alakokat, hadd fejlődjék mindegyik a maga kénye és rendeltetése szerint!¹

¹ GYERGYAI Albert, „*Rokonok*”, *Nyugat* 26 (1933): 1:244. Hasonló következtetéseket olvashatunk ki az alábbi kritikákból, recenziókból is: HEVESI András, „*Rokonok*”, *Nyugat* 26 (1933): 1:246–248; BAJCSY-ZSILINSZKY Endre, „*Rokonok*”, *Nyugat* 26 (1933): 1:182–184; SZENTELEKY Kornél, „Móricz Zsigmond: *Rokonok*”, *Kalanga* 2, 3. sz. (1933): 212–214.

A második világháborút követően, az államszocializmus idején az imént vázoltakhoz hasonló szempontok határozták meg a regény interpretációját és értékelését. A korszak Móricz-értését nagyban befolyásoló monográfusok, Nagy Péter, Czine Mihály és Vargha Kálmán munkáiban a valósághűség, a realizmus, a (társadalom)kritikus szemlélet és az elfogulatlan, szenvtelen elbeszélésmód a *Rokonok* leírásának fő kategóriái. Nagy Péter 1953-ban megjelent Móricz-monográfiájában a regényt „a teljes és diadalmas kritikai realizmus” kiteljesedéseként értékeli, sőt, hozzáteszi, az író e művével előtte ismeretlen magasságokba ért el a magyar irodalomban.

A kritikai realizmus kibontakozása Móricz művészetében e korszakban azt jelenti, hogy meg tudja ragadni saját korának centrális gazdasági-politikai problémáját, s ennek következtében művészi realitással képes tükrözni kora és népe valóságos életét, a realitás alapjáról tudja bírálni annak visszasságait, bűneit. Erre a szintre emelkedik Móricz is e korszakában.²

A főhős, Kopjáss István már az első pillanatban elbukik a hatalommal szemben, véli Nagy, és önvigasztaló, önigazoló gondolatai, gondolatmenetei „csak az uralmon levőnek segítenek megszilárdítani uralmukat, még zavartalanabban szipolyozni a dolgozókat, mint eddig.”³ S hogy a „dolgozók”, a városi „kisegyzisztenciák küszködése nem lesz főtérmájává, de még csak uralkodó epizódjává sem a regénynek”,⁴ azt bizonyítja, hogy a város, az ország dolgainak irányítóihoz az ő hangjuk nem ér el, s ennek bemutatása Nagy szerint az egész Bethlen-korszak megsemmisítő móríci kritikája. Az osztályellentétekre alapozó (dialektikus) gondolkodás szembeötlő megjelenése még a monográfia okfejtésében, hogy főügyésszé választása után Kopjáss előtt Nagy két lehetőséget lát:

vagy a közélet igazi tisztogatójaként próbál megállni a város hatalmasaival szemben, vagy behódol, s együtt üvölt a farkasokkal. Az elsőhöz meg kellene találni a bázist, amelyre a harcban támaszkodni tud – s nem véletlen, hogy a dolgozó tömegekkel való igazi találkozás, összefogás lehetősége egy pillanatra sem ötlük fel benne.⁵

² NAGY Péter, *Móricz Zsigmond* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975 [1953]), 361.

³ Uo., 347.

⁴ Uo., 344.

⁵ Uo., 355.

S mivel Kopjáss nem forradalmi alkat, ezért óhatatlanul a romlott úri osztály szolgájává és egyben áldozatává válik.

A rendszerváltást követő interpretációk a szóban forgó regénnyel és általában a Móricz-értelmezéssel kapcsolatban rámutattak arra, hogy a referenciális olvasatok alapját adó külső, elfogulatlan elbeszélésmód koncepcióját erősen megkérdőjelezzik az író művei. A *Rokonok* grammatikai szempontból valóban egyes szám harmadik személyű, külső pozíciójú (azaz heterodiegetikus) elbeszélésmódú alkotás, ám ehhez azonnal hozzá kell tenni, hogy a narrátor egyfelől a történetben szinte végig Kopjáss Istvánnal tart, így tulajdonképpen azt tudjuk, halljuk, látjuk, amit a főügyész is tapasztal, másfelől pedig uralkodó eljárása a regénynek, hogy a főszereplők, Kopjáss és Lina érzékszervi tapasztalatait és a hozzájuk fűződő, azoktól elválaszthatatlan érzéseiket viszi színre, s így az ő perspektívájukból, az ő tudati szűrőjükön keresztül látunk rá a történet eseményeire, miközben a saját narrátori identitását minimalizálja, háttérbe szorítja (esetenként fel is számolja) az elbeszélő.⁶ Egy ízben például a Kardics házban rendezett estélyre készülődve Lina (duzzogva ugyan, de) új ruhát készített magának, s a végeredmény lenyűgözi a férjét: „Maga Pista is el volt ragadtatva, igazán nem is tudta, hogy a felesége ilyen szép asszony. Úgy állott rajta a kisestélyi ruha, mintha egy magasabb rendű lény jelent volna meg a hámoszobás kis lakásban. Eddig olyan volt, mint egy Hamupipőke, most olyan, hogy szinte szétnyíltak körülötte a falak.”⁷ Máskor pedig, amikor Kopjáss nagyratörő tervei akadályaként tekint Linára, éppen az ellentétébe fordul az asszony megítélése. Egy veszekedésüket követő kibéküléskor például a szagok jelentik a főügyész számára a felesége földhözragadtságát, kispolgár voltát: odament hozzá, tudniillik Kopjáss Linához, „ráhajolt, s elkezdte csókolgatni a haját. Érezte a hajban a konyha szagát, a mosogatólé szagát, a hagyma szagát, de szégyellte, hogy ezt mind észreveszi, míg egyre hevesebben csókolta ezt a sok kietlen illattal teleszívott haját.”⁸ Ezekben a példákban Kopjáss változó látás- és szaglástapasztalataként áll előttünk Lina alakja.

A Móricz-életmű tanulmányozása során – s ez szintén elsősorban a rendszerváltás utáni fejleménye a recepciónak – több elemző is arra hívja fel a figyelmet, hogy az író prózai műveiben a grammatikailag külső (egyes szám harmadik személyű) elbeszélést a szabad függő beszéd alakítja belső nézőpon-

⁶ Vö. „A *Kiskunbalom* elbeszélője mindentudó elbeszélő, a *Rokonoké* pedig belső nézőpontú. Valószínűleg az a megtévesztő, hogy egyik elbeszélő sem szólal meg egyes szám első személyben. De hát ez önmagában nem perdöntő.” KÁLMÁN C. György, „A harmincas évek elbeszélő szövegei: Terminológia és tipológia”, *Literatura* 18 (1992): 256–268, 265.

⁷ MÓRICZ Zsigmond, *Rokonok* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1972), 461.

⁸ Uo., 508.

túvá. A *függő beszéd* olyan szövegrészekre utal, melyek a szereplők gondolatait, érzéseit jelenítik meg, mégpedig úgy, hogy az elbeszélő a saját narratívájába építi bele a szereplők belső monológját, belső reflexióit. Formailag a gondolat, érzést, fizikai tapasztalást (hallást, látást) kifejező főmondatához kapcsolódik a *hoggy*-os mellékmondat, mely a szereplő tudati, érzelmi világát jeleníti meg. Móricz művei esetében azonban a hangsúly a *szabad* jelzőn van, ami arra utal, hogy a függő beszédet gyakran nem jelöli, nem vezeti be grammatikai formula, s így szinte észrevétlenül vált át a külső nézőpont belsőre, s veszi át a láttatás feletti uralmat a szereplői nézőpont, a szereplői értelmezés. Herczeg Gyula *Móricz Zsigmond stílusa* című monográfiájában az elsők közt írja le részletesen a (szabad) függő beszéd megjelenési formáit az író életművében. Az író újításának éppen a függő beszéd jelöletlenségét tartja, mely eljárás így az egyenes és a függő beszéd sajátos kombinációit hozza létre. A szabad függő beszédet eredeti módon alkalmazó Móricz, írja Herczeg,

átveszi az egyenes beszéd néhány formai sajátosságát, elhagyva a *hoggy*-ot; főként a határozó(szó)k és a mutatószók élőbeszéd jellegűek; az egyenes beszéd lüktetését tükrözik a csonka, hiányos, ill. befejezetlen mondatok. Az írásjelek szokatlan alkalmazása is az új közlésforma létezésére mutat. Nincsen *hoggy* és nincs bevezető ige sem a közvetett formában.⁹

A szóban forgó elbeszéléstechnika következménye, hogy az elbeszélői, szereplői hang és tudat gyakorta összemosódik a Móricz-művekben.¹⁰

A belső nézőpontú elbeszélés a szereplői értelmezések előtérbe helyezésével – mint írtam már korábban – voltaképpen a főhős, Kopjáss István és kevésbé meghatározó módon a felesége, Lina lelki küzdelmeit helyezi a történet középpontjába. Főügyésszé választásának napjától öngyilkosságának pillanatáig Kopjásst mindvégig az új szerep, az új hivatali pozíció és a régi értékrendje, életmódja közti feszültség gyötri. Időnként azonosul új szerepével („Az ember egy pillanat alatt beletalálja magát a felsőbbbbséges helyzetbe”¹¹), máskor pedig amiatt kínozza a lelkiismerete, hogy a város panamistáival szövetkezett,

⁹ HERCZEG Gyula, *Móricz Zsigmond stílusa* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1986), 51.

¹⁰ Erről ír többek közt Margócsy István a *Sárarany* című regény kapcsán (MARGÓCSY István, „*Sárarany*”, in *A magvető nyomában: Móricz Zsigmondról*, szerk. SZABÓ B. István, 17–23 [Budapest: Anonymus Kiadó, 1993], különösen: 21) vagy Kulcsár Szabó Ernő *Az Isten báta mögött* című regényt elemelve (KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Beszédaktus, szerepkör, ironia [*Az Isten báta mögött* mint elbeszélés]”, in *uo.*, 24–52, különösen: 39–40).

¹¹ MÓRICZ, *Rokonok*, 409.

vagyis a korrupt hivatalnokok oldalára állt. Időnként a reformok, a közélet megtisztításnak lehetőségét mérlegeli, máskor pedig megváltozott társadalmi helyzetének minél jövedelmezőbb kihasználását tervezgeti. Ugyanígy Lina és Magdaléna megítélése, ha tetszik, „értelmezése”, a két nőhöz fűződő érzelmi viszonya is folyton változik a történet során. Feleségének kettős tapasztalatára fentebb már idéztem példákat a regényből. A magasabb körökhöz, az előkelő világhoz tartozó Magdaléna iránt titkos vonzalmat érez Kopjáss – ennek több jelével, leírásával is találkozhatunk a regényben –, ugyanakkor az is előfordul, hogy teljesen közömbössé válik a nő iránt. Első látogatásakor például a Boronkay-villában megtörik a szerelmi varázs: „Nem merte nézni eddig, de most egyszerűen rajta maradt a szeme, s oly nyugalommal nézett rá, mint valami élő szoborra. Mintha nem kellett volna többet attól tartania, hogy megsérti a pillantásával. Elvesztette a varázsát.”¹² Az ellentétes értelmezések, értékítéletek a Kopjáss család hajlékát is különböző alakváltozatokban mutatják. A magas hivatali pozíció megszerzésével a főügyész igényei megnőnek, ennek következtében a megszokott lakásuk is új fénytörésben mutatkozik: „Az udvaron még arra gondolt, hogy milyen ócska egy régimódi ház ez. Az udvaron macskakövek vannak, s azokon folyik le a szennyvíz az utcára. [...] Különös, egy pillanat alatt csúnya és bűdös lett neki az utca, ahol eddig nyugodtan tudott élni.”¹³ Aztán ahogy az új helyzetben a szorongásai, aggodalmai fokozódnak, a régi élete, és ezen belül a régi otthona újra megszépül a szemében:

Vágyott haza a kis lakásba, ahol oly biztosan és nyugodtan éltek eddig ők, s nem is mert arra gondolni, hogy be kell állni ebbe a recsegve-roppogva összedülő nagyvilágba... Jobb lesz csak meghúzódni a kis fészekben. Huh, de nem vágyott volna most a Boronkay-villába menni haza. Mennyivel jobb volt a kicsi bérelt hajlék...”¹⁴

Az iménti idézetek azt példázzák, hogy a belső narráció központi figurája, Kopjáss István miképpen vívódik új hivatali pozíciójában és élethelyzetében. A regény elbeszélője egy ízben ezt a gyötrő állapotot így fogalmazza meg: „Valami konfliktus volt benne a régi énje s a mostani közt. Valami belső zűrzavar. Egyáltalán nem tudott eligazodni, s ez rémes volt és boldogtalanság.”¹⁵

¹² Uo., 537. Néhány nappal korábban még ilyen hatást váltott ki benne ugyanaz a nő: „Jaj, Szentkálnay Magdaléna. Percekig lélegzethez sem bírt jutni. Érezte, hogy vissza kellene fordulnia s elfutni, elrohanni, elvágtatni. [...] Úgy hatott rá, szinte bűvöletben nézte.” Uo., 497.

¹³ Uo., 421, 422.

¹⁴ Uo., 506–507.

¹⁵ Uo., 583.

Mindazonáltal mégsem a gyötrő lelkiismeret, a lebegő bizonytalanság vagy annak kínzó tudata idézi elő elsősorban Kopjáss tragédiáját, hogy az igazság és igazságszolgáltatás legfőbb hivatali letéteményeseként, azaz főügyészként nem képes felszámolni a város panamáit, s egyáltalán hivatalához méltóan viselkedni, hanem az, hogy amikor végül dönt, és a polgármester, Kardics és a hozzájuk hasonló zsarátnoki potentátok oldalára áll, akkor ezek az emberek kilökik maguk közül. A regény története ugyanis úgy zárul, hogy Kopjáss előterjeszti Kardics bácsinak és a polgármesternek is a Sertéstenyésztő megmentésére tett furfangos javaslatát, miszerint alakítani kell egy szindikátust, amely olcsón megvásárolja a csődbe jutott vállalkozást, majd tovább értékesíti azt a városnak. A szindikátusban maga a főügyész is benne volna, azaz nyíltan és a jelentős haszon reményében részt venne a panamában. A remek ötletért és pénzszerzési lehetőségért egyenlő bánásmódot remél – mondhatni tagságot az előkelők és hatalmasok klubjában –, ám a polgármester Berci bácsi szénszállítási csalására hivatkozva megalázó módon utasítja el Kopjáss felvételét maguk közé. Eladja a lelkét, ha tetszik, szövetkezik az ördöggel, ám cserébe csak elutasítást és megaláztatást kap. Ennek belátása vezet Kopjáss özszeomlásához. S amikor porig sújtva kitántorog a polgármester irodájából, a város első embere azt mondja az egyik oldalajtón belépő Kardicsnak: „Én azt hiszem, ha ez az ember holnap visszajön, akkor egy igen hasznavehető ember lesz: mert kérlek alássan, hosszú pályám alatt alig találtam még valakit, aki ilyen hamar és ilyen kitűnően beletanult volna a dologba.”¹⁶ Vagyis ha életben marad az öngyilkosság után, akkor feltételezhetően a hatalom jó emberévé válik, ha pedig meghal, akkor ezzel a radikális cselekedettel ugyan, de erkölcsileg megtisztulva távozik az élők sorából. A regény elbeszélője nem árulja el az öngyilkosság kimenetelét, a nyitott vég az olvasóra bízva e dilemma eldöntését.

Kulcsár Szabó Ernő *Beszédaktus, szerepkör, ironia* című tanulmányának egyik fontos meglátása, hogy Móricznak *Az Isten háta mögött* című regényében a szereplők értelmezései állnak szemben egymással: „Bizonyos konkrét események történetévé változtatása szempontjából” – írja – „kifejezetten stratégiai harc folyik a regény szereplői között.”¹⁷ Az egymással versengő értelmezések a *Rokonok*ban is megfigyelhetők, ám azzal a jelentős különbséggel, hogy ezek az interpretációk nem különböző karakterekhez, hanem egyetlen emberhez, Kopjáss Istvánhoz köthetők, és az ő belső harcának, tépelődésének a gondolati lenyomataként azonosíthatók. A különböző és nem ritkán ellent-

¹⁶ MÓRICZ, *Rokonok*, 675.

¹⁷ KULCSÁR SZABÓ, „Beszédaktus, szerepkör, ironia”, 29.

mondásos helyzetértékelések, az emberekre vonatkozó (esetenként nagyon) eltérő ítéleteknek az egyik döntő oka lehet, hogy a főhős fontos információknak nincs a birtokában, nem lát be a kulisszák mögé, azaz nincs hozzáférése a (teljes) valósághoz. S mivel a narrátor a leggyakrabban Kopjáss (korlátolt, információhiányos) perspektívájából láttatja a történeteket, így a befogadónak is csak tételezett, akár egymást felülíró (nyelvi) valóságokhoz – interpretációkhoz – lehet csupán hozzáférése.

A beszédaktus- és a diskurzus-elmélet horizontjából tekintve Móricz regénye tehát nem a nyelv és a valóság megfeleltetésére alapozza az esztétikai megértést, hanem a nyelv által létesülő »valóságok« drámai ütközésére, a valóság – vágy által nagymértékben vezérelt – interpretációinak különbségeire.¹⁸

Jóllehet Szirák Péter ezt ugyancsak *Az Isten háta mögött* című regényéről írta, a *Rokonok* elbeszéléstechnikájának jellemzésekor is alkalmazható, azzal a fontos kitételrel, hogy a „nyelv által létesülő valóságok drámai ütközései” Kopjáss gondolataiban, belső – szabad függő módon testet öltő – beszédében mennek végbe. Az ábrázolt világ jelenségeinek különböző – nyelvi – fénytörésekben mutatkozó többértelműségeire jó példa a korrupció, a panama melegágyának tekintett Sertéstenyészti színrevitele is a regényben. A nagyszabású vállalkozást ugyanis különböző szereplők értelmezéseiből, beszámolóiból, azaz *közvetett* módon ismeri meg a frissen megválasztott főügyész. Először Péterfi doktor, hivatali beosztottja referál Kopjássnak a Sertéstenyésztiőről, s ebből a jelentésből „szörnyű dolgokat tudott meg”, hiszen egy szabályos panama képe rajzolódott ki előtte. Mindazonáltal a főügyész nem „értette meg az egész zavaros dolgot egy hallásra. De úgy megfázott tőle, hogy szükségét érezte, hogy hazaszaladjon Linához...”¹⁹ Később Péterfi részletesebben elmagyarázza a panama természetét, megalapozatlanul nagy hitelekéről, könnyelmű könyvelésről és felelőtlen gazdálkodásról beszél, ám azt maga is kénytelen elismerni, hogy a vállalatot a konjunktúra idején hozták létre, s így nem kalkuláltak, mert nem kalkulálhattak az 1920-as évek végének súlyos világgazdasági válságával, a sertésvészettel, a rossz kukoricatermással és a gazdák rosszindulatával.²⁰ Ráadásul beszámolójában Péterfi doktor maga is többször

¹⁸ SZIRÁK Péter, „Az ösztön »nyelve« és a nyelv cselekedtető ereje: Szempontok Móricz Zsigmond néhány művének újraolvasásához”, in *A kifosztott Móricz?*, szerk. FENYŐ D. György, 226–240 (Budapest: Krónika Nova Kiadó, 2001), 235.

¹⁹ MÓRICZ, *Rokonok*, 506.

²⁰ Uo., 612–613.

a „rossz nyelvek” pletykáira hivatkozik mint adatforrásra.²¹ Kopjáss egy ízben magában tűnődve a piaci folyamatok áldozatának, s nem a csalások prédájának látja, pontosabban akarja látni a nagyszabású vállalkozást: „Tegyük fel, hogy a Sertéstenyészítő reális üzlet, csak konjunkturális bajok vannak. Abban az esetben ezt a veszteséget viselje a vállalkozás, s vegye át az egészet a város.”²² A vállalkozás megmentése pedig kétségtelenül tekinthető közügynek, hisz újraélesztése esetén több száz embernek biztosíthat megélhetést a városban és környékén. Kardics bácsi ebben a hitében meg is erősíti Kopjásst: „Á, barátom, az egy óriási, óriási dolog, az a Sertéstenyészítő [...] Aranybánya, csak meg kell fogni jól.” A cég túlzott kockázatvállalását pedig, mely végül a csődhöz vezetett, romantikus cselekedetként azonosítja Kardics: „Egy kis romantika nélkül nincs semmiféle vállalkozás [...]. Az egy biztos üzlet, de csak most lesz igazán azzá.”²³ Látható, a regényben színre vitt panamát különböző értelmezésekből ismeri meg a főügyész, hisz a Sertéstenyészítő valóságához a szóbeszédéből, pletykákból, feltételezésekből, reményekből szőtt elképzelések szervesen és szorosan hozzákapcsolódnak. Szilágyi Zsófia *Rokonok*-elemzésében mutat rá, hogy a panama – amellet, hogy valóban mélyrehatóan átjárta a bemutatott korabeli társadalmat – imént vázolt kettős természeténél fogva kifejezetten alkalmas regénytéma, hiszen

íróilag sok lehetőséget ad az a megkettőzöttség, amely a tényekből és a történetek köré szóban szőtt „hálózatból” jön létre. A *Rokonok* kisvárosi közege különösen élessé teszi, hogy nemcsak az a fontos, mit tesz valaki, hanem az is, milyen hírek terjednek el róla – a korrupció és a nyilvánosság elválaszthatatlanul összefonódik.²⁴

Egy ízben Péterfi doktor szövevényes beszámolóját hallgatva maga Kopjáss is egy korabeli regényhez, Bernhard Kellermann *Az alagút* (*Der Tunnel*, 1913) című munkájához hasonlítja a Sertéstenyészítő bizarr történetét: „Alagút. Ez

²¹ Például: „már az első turnus is csak ötezer disznóra volt beállítva, de azt beszélik a rossz nyelvek, hogy az sem volt meg. Állítólag voltak falkák, amelyek kétszer tévedtek a mérlegre.” Uo., 612. Kiemelés tőlem: S. M. Vagy: „Rossz nyelvek azt beszélik, hogy Szentkálnay, de ezt csak felelősség nélkül merem mondani, a saját sertésállományát adta kölcsön erre a célra, mert hiszen a Sertéstenyészítőnek létérdeke volt, hogy díjat nyerjen.” Uo., 613. Kiemelés tőlem: S. M.

²² Uo., 566.

²³ Uo., 579.

²⁴ SZILÁGYI Zsófia, *Móricz Zsigmond* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2013), 552.

valósággal a Kellermann alagútja. Meg lehetne regényben írni ezt a vállalatot. – Igen, alagút, amit a levegőbe fúrtak – mosolygott gúnyosan Péterfi dr.”²⁵

A szóban forgó regény értelmezéstörténetében – tudomásom szerint – kevés figyelem irányult a *Rokonok* ironikus alakzataira, holott a karakterek sajátosságainak, Zsarátnok társadalmi visszasságainak túlzó, időnként torzító felnagyítása már-már karikatúraként hat a szövegben. Nyilván nehéz hitelt adni például annak a regénybeli megállapításnak, hogy Kopjáss „felesége életének legfőbb munkája éppen a moly elleni küzdelem volt.”²⁶ A korábban bemutatott regénysajátosság, a függő beszéd jelöletlensége okán nem igazán lehet eldönteni, hogy ez a narrátor vagy a férj véleménye, mindazonáltal akármelyikük is vélekedik így, a józanul és árnyaltan gondolkozó Lina nyilvánvalóan *nem* a molyirtást tekinti élete legfőbb céljának. Az is ironikus túlzásként hat, hogy Keék Imrike kivételes alkoholfogyasztási képességei miatt jutna előre a hivatalnoki pályán: „Állva, ülve, fekvé ivott ki egy-egy pohár pezsgőt nyelés nélkül, úgy hogy csak betöltötte a torkába, s az lecsúszott, s el sem köhintette magát. Nagy jövője van a közigazgatási pályán.”²⁷ Nyilván az alkohol olajozta társasági, rokoni kapcsolatok meghatározóak Zsarátnokon, mindazonáltal bizonyosan nem fut be minden városi alkoholista szép karriert a közigazgatási pályán. Komikus aránytalanságnak hat továbbá Kopjáss fogadalma négy év frontszolgálat és két év hadifogság után: „Valami nagy fogadalmat akartam tenni... Az ember a szenvedésben gyermekké és romantikussá lesz... Előbb a szakállamat akartam meghagyni, míg... de aztán rájöttem, hogy ez nem divat.”²⁸ A háborús borzalmak szemléletformáló tapasztalata után az arcszőrnövesztésnél komolyabb fogadalmat várna az ember, vagyis ez esetben a kiváltó ok és a (meglepő) következmény aránytalansága idéz elő komikus hatást. Ráadásul a divat és a karrierféltés még ezt a nevetséges fogadalmat is felülírják: „én romantikus és józan vagyok...” – magyarázza a főügyész Magdalénának – „Féltem, hogy a bozont az arcon árt a karriernek... így csak azt fogadtam meg, hogy nem táncolok...”²⁹

Az imént említett helyi vagy mikrostrukturális megjelenései mellett magasabb és átfogóbb szinten a regény legfőbb alakzatának, a rokonságnak mint gazdasági és politikai érdekszövetségnek a színrevitelében is megfigyelhetők ironikus túlzások. Ennek talán legszembeötlőbb példája, amikor kiderül, hogy az ellenzék vezére, dr. Martiny a főügyész rokona, s ennyiben meg is

²⁵ MÓRICZ, *Rokonok*, 614.

²⁶ Uo., 420.

²⁷ Uo., 428.

²⁸ Uo., 647.

²⁹ Uo.

szűnik ellenzéki helyzete, sőt, *azonnal* a panamisták észjárása szerint kezd el gondolkozni: „Dr. Martiny elgondolkozott. – A végén ki fog sülni, hogy nekem rokon jusson meg kellene vennem a Boronkay Feri villáját, és ezzel le lehetne szerelni az egész közéleti tevékenységemet. Nem volnál szíves, kedves rokon, ebben egy kicsit közrejárni?”³⁰ Erre a főügyész sajnálattal közli, hogy „[s]ajnos, egy napot késett a dolog”, hiszen aznap írta alá a szerződést. Martiny jobb híján gratulál neki, és tovább fontolgatja az újdonsült rokonsággal megnyílt lehetőségeket:

Felvillant az eszében, hogy most itt volna az alkalom, hogy ennek a jó-akarátú, de tájékozatlan embernek a segítségével be lehetne ülni a város gazdaságába. Egyetlen ember a városban, akivel éppen most rokon i összeköttetést is sikerült megállapítani. Az idő múlik, az örökös ellenzéki-ségnek is végének kell lenni egyszer.³¹

A meglepő rokonság lelepleződése persze a véletlen műve, ám Martiny doktor megkönnyebbülése, melyet a nehéz ellenzéki szereptől történő megszabadulás idéz elő, már ironikus túlzásként hat, mint ahogy az is, hogy a városban szinte kivétel nélkül mindenki a (szó szoros és átvitt értelmű) rokon i hálózatok szövődékébe gabalyodik (kivéve persze az erdélyi származása okán rokontalan Péterfi doktort).³²

A regény közhivatalnokainak fraternizáló megszólításai – oda nem illő használatukból adódóan – igencsak komikusak, ha tetszik, ironikusak (legalábbis a jelen olvasói horizontjából bizonyosan). A polgármester például többször figyelmezteti a frissen kinevezett főügyészt, aki minduntalan méltóságos uramnak szólítja őt, hogy bátran nevezze csak Béla bácsinak: „többet

³⁰ Uo., 588.

³¹ Uo., 589. Amikor Utasi Csaba tanulmányában érintőlegesen felveti a *Rokonok* ironikus olvasatának lehetőségét (szemben a valószerű olvasattal), akkor éppen azt a mozzanatot emeli ki a regénynek, amikor a „»rokonizmus« országossá szélesítése kedvéért Martiny doktort is az atyafiak közé vonja Móricz, az ábrázolás túllép a valószerűsítés törvényein, s egy csapásra karikaturálissá válik.” UTASI Csaba, „Érték és tendencia Móricz Zsigmond *Rokonok* című regényében”, *Literatura* 7 (1980): 348–352, 351.

³² Vö. „mintha fekete szálakkal volna teleszőve az egész élet, s ő mint a légy a pók hálójában, máris vergődik, hogy beálljon-e póknak, s szíjon, mint a többi, vagy az ő vérét szívják ki a végén...” MÓRICZ, *Rokonok*, 549. Amikor a főügyész megtudja, hogy a Péterfi erdélyi menekült, akkor „meg volt nyugodva. Ő csak azt akarta megtudni, hogy Péterfi dr. »aggálytalan tanú«-e, vagy nem. Aggálytalan tanú, aki semmiben sincs érdekelve. Most megérezte, hogy ez az ember itt csak éppen jelenlevő. Nem volt s nincs semmiféle rokon i összeköttetésben senkivel, tehát el lehet hinni, amiket megfigyelt s amit mond.” Uo., 608.

meg ne halljam azt a méltóságos urat, már megmondtam neked, hogy kedves öcsém vagy s bátyád vagyok, vagy megtagadsz, pajtikám? – De... édes jó bátyám.”³³ Viszonzásképpen hivatali feljebbvalója pajtikámnak hívja Kopjásst. Ez utóbbi éppen a polgármestert utánozva nevezi aztán egy ízben pajtikámnak a főmérnököt: „A főmérnök már várta. Ott ült az ő íróasztalánál, ahogy aktákba volt mélyedve, s noteszébe jegyeztetett. – Mi az, pajtikám. Már megtanulta ezt a szót a polgármestertől.”³⁴ A takarékos vezérigazgatóját, Kardicsot pedig bátyámnak vagy bácsinak szólítja a főügyész, mint amiképpen a bankár öcsémnek Pistát, a feleségét pedig húgomnak. Linának nem is tetszett „a Kardics bácsi bizalmaskodása, hogy őt letegezte”, és hogy kis húgomnak nevezte.³⁵ A fraternizáló, törleszkedő rokon elnevezések egyfelől az élethelyzetek nyelvi megjelenéseiként értelmezhetők, másfelől túlhasználatuk – amit Lina, az egyik legjózanabban gondolkodó szereplő is nehezményez – a valós rokonkapcsolatok túlzott kiterjedtségével áll egyenes arányban. Arról nem is beszélve, hogy az öcsém, húgom, pajtikám szavakkal bizalmaskodó hatalmaságok rögtön elveszejtik újdonsült rokonukat, ha érdekeik úgy kívánják.

MÁRIÁSSY FÉLIX: *ROKONOK*

Máriássy Félix 1954-ben bemutatott *Rokonok* című filmjében a főcím utáni nyitó jelenetben – először premier plánban, majd lassan megnyíló képeken – három rongyos öltözetű, szegény parasztembert látunk, akik szomorúan és dologtalanul ácsorognak – feltehetőleg valamilyen munkalehetőségre várva – az esőben (1. kép). Ezt követően a főhőst, Kopjásst kíséri végig a kamera egy sáros kis utcában álló lakásától a városházáig, a hivataláig. A kalapját emelgető, a pocsoló felett óvatosan átlépő későbbi főügyész mögött kubikusok, koldusok, utcaseprők és a város szegényeinek népes serege látható. A film zárlatában, az utolsó képkockákon a vége felirat előtt ismét az a három szegény ember tűnik fel, akikkel a film elején találkoztunk, és akik ezúttal csalódottan néznek a sebesült főügyészt szállító autó után (2. kép).

³³ Uo., 603.

³⁴ Uo., 598.

³⁵ Uo., 470.



1. kép



2. kép

A film keretes szerkezete, valamint a szegények nyomatékos helyen szerepeltetése (hisz a film nyitányának és zárlatának ilyen szerepe van) azt sugallja, hogy a Máriássy-filmben fontossá válnak a korabeli társadalom szegényei, vagy legalábbis nagyobb hangsúly esik rájuk, mint a regényben.³⁶ Ez utóbbiban

³⁶ A kezdő képsorok fontosságát, társadalmi problémákat színre vivő jellegét hangsúlyozzák a korabeli kritikák is: „Különösen figyelemreméltó rendezői ötlet a film bevezető, néma képsora, amely már felvázolja Zsarátnok teljes képét.” GÁRDOS Miklós, „Rokonok – Jegyzet egy új magyar filmről”, *Magyar Nemzet*, 1954. nov. 7., 9. „Mindjárt a film elején, mialatt Kopjáss lakásából a városházára megy és lábát kapkodva, kis bakugrásokkal kerülgeti ki az utcán, gyalogjárón terpeszkedő pocsolyákat, sártömeget – élénk tárul az elhanyagolt vidéki kisváros tipikus képe.” H. B., „Rokonok (új magyar film)”, *Észak-Magyarország*, 1954. nov. 4., 4.

ugyanis Zsarátnok társadalmának szinte kizárólag csak a vezető rétege és a körülöttük serénykedő hivatalnokok jelennek meg. Kopjáss egy ízben találkozik ugyan a (sanyargatott) kisbérlők képviselőivel, rögtön azt követően, hogy frissen megválasztott főügyészként először megy a polgármesterhez vizitre, ám valójában nincs élő kapcsolata (az elszegényedett rokonokat leszámítva) a szegényekkel. Miként Nagy Péter fogalmaz: „ez a regény az, amelyből a nép, a dolgozók a legteljesebben hiányoznak.”³⁷ Nem így a Máriássy-filmben, melyben, ha nem is a fókuszban, de a háttérben folyamatosan jelen vannak a kisemizettek, az elesettek, a szegények (kubikusok, rokkantak, koldusok stb. formájában). Kopjáss a szóban forgó alkotásban utolsó csatájára is a szegények tömegéből kilépve indul, mintha valóban őket képviselné, és a Sertéstenyész-tőben összegyűlt károsultakat is arról biztosítja, hogy fellép majd az érdekükben („Majd megvizsgáljuk a dolgot. Bízbanak bennem” – ígéri nekik Kopjáss). A parlamentben pedig látható ellenérzéseket vált ki a főügyészből, amikor a polgármester egyik ismerőse azt mondja a körülötte álló uraknak, „a népek szép eszmék kellene, lelkesedés. De ki hallott olyat, hogy már a szegény népet is az érdekei szerint szervezzék.” Pedig a Máriássy-filmben úgy tűnik, Kopjáss őket, az ő érdekeiket képviseli a hatalmasságokkal szemben. Mindaddig, amíg a történet végén el nem árulja őket. A polgármesteri iroda várótermében elé álló és az adóhalasztást kérő, követelő kisbérelőket, parasztokat még azzal nyugtatja, hogy rögtön intézkedik, várjanak csak türelemmel. Ám a polgármesteri irodában (ahová meglehetősen felindultsággal ront be) már azt a véleményét hangoztatja felettese kérdésére, hogy a kisbérelőket meg „kell fogni”, szigorúan „be kell hajtani az adót”. Vagyis menten elárulja őket, amint kettesben marad a polgármesterrel. Minden ígérete ellenére nem vállalja fel a képviselőt, s részben – Berci bácsi szene mellett – ez vezet erkölcsi bukásához. Ezt sugallják legalábbis a film zárójelenetei. Az öngyilkossági kísérletet követően a filmben – szemben a regénnyel – még színre kerül Kopjáss: a városháza előtt várakozó szegény emberek nézőpontjából látjuk, ahogy a főügyészt az autóhoz viszik, majd beültetik. A kissé kábult (ám látszólag nem haldokló) főügyész kinéz az ablakon, meglátja az őt figyelő szegény embereket, és csak ekkor válik szenvedővé az arca, majd bukik előre a feje, feltehetőleg nem a fájdalomtól, hanem a szégyentől, melyet az elárult emberek tekintetének a keresztútjában

³⁷ NAGY, *Móricz Zsigmond*, 359. Vö. még a korábban már idézett gondolattal: a „városi kiségzisztenciák küszködése nem lesznek főtémájává, de még csak uralkodó epizódjává sem a regénynek”. Uo., 344.

érez.³⁸ A hatalom ZSV-001 rendszámú autója végül elszállítja őt, a magukra maradt szegények pedig csalódottan elsétálnak a városházáról. Ez a befejezés azt sugallja, a főügyész életben marad, és a hatalom „hasznavehető” embereként (ahogy a polgármester fogalmaz) folytatja életét.³⁹ Nem képviselte végül az elesetteket, a megalázottakat, a kizsákmányoltakat, és így alul maradt a hatalommal vívott küzdelmében.⁴⁰ A filmnek ez a regényértelmezése harmonizálni látszik a *Rokonok*-kötet ötvenes évekbeli, marxista szemléletű recepciójával, hiszen maga Nagy Péter is úgy vélekedik (amiképpen ezt korábban idéztem már): ha „a közélet igazi tisztogatójaként próbál megállni a város hatalmasaival szemben”, akkor „meg kellene találnia a bázist, amelyre a harcban támaszkodni tud – s nem véletlen, hogy a dolgozó tömegekkel való igazi találkozás, összefogás lehetősége egy pillanatra sem ötlük fel benne.”⁴¹ Vagy ha fel is ötlük, hisz erre történik utalás a filmben, a végén mégsem támaszkodik a mozgóképi történetben mindenütt jelen lévő szegényekre, nem fog velük össze, és ezért nem képes a hatalmasok ellenzékévé, hatékony ellenfelévé válni.

Ha a bemutatás idejének irodalmi értelmezés-horizontjába bele is illik a Máriássy-film, az 1940-es évek végi, 1950-es évek eleji magyar filmalkotások stílusától, sematikus történetvezetéstől, dramaturgiájától mégiscsak eltér; legfőképpen abban, hogy jóllehet realista, ám realizmusát már nem a kommunista ideológia elvárásaihoz, diktátumaihoz, hanem a színre vitt történet idejének, vagyis az 1920-as és 1930-as évek fordulójának a valóságához igazítja. Máriássy adaptációja ugyanis szinte dokumentarista módon, kendőzetlenül mutatja a korabeli (tipizált) kisváros, Zsarátnok szegényes, elmaradott világát: a sártengerre való külsőbb utakat, a felázott házfalakat, a belsőbb kerületek foghíjas macskaköveit, pocsolyákkal teli sivár szürkességét (3–4. kép), de ugyanígy feltárul Budapest vasút menti munkásnegyedeinek, külvárosainak szomorú vidéke is, amikor a parlamentből hazafelé a vonatablakból kibámuló Kopjáss nézőpontját veszi fel a kamera. A film karakterei valószerűek, s ennek

³⁸ Berecz József 1954-es kritikájában ezt annyival egészíti ki, hogy a magukra maradt emberek arcából az elnyomottak egész közösségének ítélete olvasható ki: „S mikor a film végén a dicstelen életű, öngyilkosnak is gyáva főügyészt az autóba támogatják a polgármesterék – a városháza kapujában némán álló, becsapott parasztok kemény arcáról a nép ítélete olvasható.” BEREZ JÓZSEF, „*Rokonok*”, *Termelőszövetkezet* 5, 18. sz. (1954): 45.

³⁹ Egészen pontosan ezt mondja a filmbeli polgármester: „Én azt hiszem, ha ez az ember holnap visszajön, akkor ez egy egész hasznavehető ember lesz.”

⁴⁰ Berecz József fentebb idézett cikkében szintén úgy látja, hogy Kopjáss túléli az öngyilkosságot, s ezzel erkölcsileg elbukik: „De ahhoz sincs elég ereje, hogy ne remegjen kezében a pisztoly, még az öngyilkossági kísérlete sem sikerül. Nem hal meg, de erkölcsileg mégis halott Kopjás István”. Uo.

⁴¹ NAGY, MÓRICZ *Zsigmond*, 355.



3. kép

alapja a realista színészi játék, mely alkalmas a hiteles lélektani motivációk megteremtésére. (Ez alól talán csak Magdaléna alakja a kivétel, aki Temessy Hédi alakításában szoborszerű bálványként áll előttünk a filmben.) Ezt a koncepciót szolgálják a színészi gesztusokat felnagyító premier plánok, közelítések, mint például akkor, amikor a Kopjásst manipuláló polgármester (Rajnay Gábor) arcára zoomol a kamera, aki szinte szuggerálja a frissen megválasztott főügyésznek, amit hallani akar: hogy a reménybeli amerikai kölcsönt majd a csődbe ment Sertéstenyésztfő felvásárlására fordítsák.

A Máriássy-adaptáció imént vázolt sajátosságai alapján jó okkal rokonítható az olasz neorealista rendezők munkáival. A neorealizmus a negyvenes évek közepétől az ötvenes évek közepéig meghatározó és az európai mozgóképes trendeket is befolyásoló irányzata az olasz filmművészetnek. Fő jellemvonásai a dokumentarista eszköztelenséghez közelítő realizmus, külső helyszínnek használata a forgatás során (mely a stúdióközpontú filmkészítés uralma után nóvumnak számított), valamint a társadalomkritikai aspektus, mely az alsóbb osztályok tagjainak, a szegényebb, elesettebb embereknek és az ő problémáiknak a színre vitelét jelentette elsősorban. Mindezek alapvetően jellemzőek Máriássy adaptációjára is. Ugyanakkor az 1954-es *Rokonok* meglehetősen konvencionális filmnyelvi eljárásokat alkalmaz, nincsenek például túlzottan hosszú jelenetek, vagy fragmentáltságot, ellipszist előidéző vágások; ám mindez még mindig a Máriássy-film és a neorealizmus rokonságát erősíti, hiszen ahogy Vincze Teréz fogalmaz, a legtöbb neorealista filmet „klasszikus holly-



4. kép

woodi vágástechnikával készítették, és a helyszíni felvételek esetén is kidolgozott, komponált kameramozgást, koreografált színészvezetést alkalmaztak. Tipikus volt továbbá az erőteljes, érzelmi aláfestésül szolgáló zene is.”⁴² Az expresszív, érzelmi állapotokat kifejező filmzene az 1954-es adaptációt is jellemzi. Ennek jó példája, amikor Kopjáss a színre vitt történetben először látja meg Magdalénát, hisz nemcsak az elragadtatottságát kifejező tekintete árulja el csodálatát és vágyát a nő iránt, hanem az erőteljes, drámai hatású aláfestő zene is heves érzelmeiről árulkodik. Későbbi találkozásait mindannyiszor hasonló non-diegetikus zene kíséri. Ugyanígy, amikor a polgármester szembesíti Berci bácsi mesterkedésével, a szénminta hamisításával, vagyis rájön, hogy az ellenségessé vált polgármester kezében van a sorsa, az aláfestő zene a némán összeomló Kopjáss lelkében zajló viharról és kétségbeesésről árulkodik, azokról az érzelmekről, melyek aztán a főügyész öngyilkosságához vezetnek. A filmzene tehát az adaptációban végig a főhős, Kopjáss lelki állapotainak hű kifejezője.

A film fentiekben tárgyalt keretes szerkezetében már megfigyelhető a Máriássy-adaptáció azon jellemvonása, miszerint gyakorta olyan eseményekről is tudósít a film elbeszélője, melyekről Kopjássnak nem lehet tudomása. A nyitó jelentben ugyanis még az előtt találkozunk a három szegény emberrel, hogy

⁴² VINCZE Teréz, „Vissza a valósághoz: Az olasz neorealizmus története”, *Filmtett*, 2002.01.15, hozzáférés: 2024. 03. 20., <https://filmtett.ro/cikk/filmtortenet-vissza-a-valosaghoz-i-az-olasz-neorealizmus-tortenete>.

Kopjáss megjelenne a történetben, illetve a film végén a sebesült főügyész már messze jár a ZSV-001-es rendszámú autóval, amikor mi még mindig a csalódott, magukra hagyott embereket látjuk. A társasági események színrevitelekor – a nyitó és záró szekvenciákhoz hasonlóan – visszatérő eljárása a filmnek, hogy a jelenet Kopjáss nélkül kezdődik, halljuk, amit a vendégek, a városi potentátok kis csoportjai mondanak, majd megjelenik a főügyész, a társasághoz lép, és az előbbiek témát váltanak. Más esetben Kopjáss egyáltalán nem bukkan föl, s így mi belátunk a színpad mögé, míg ő nem. E bepillantások során megtudhatjuk többek közt azt, hogy az urak erőszakkal nőket moleztálnak (lefognak és tapogatnak), hogy valóban csaltak a Sertéstenyésztő nyugtaival, hogy Holub a polgármester tenyeréből eszik, és hogy a Sertéstenyésztő minisztériumi ellenőrzésével szándékosan kicselezik a főügyészt. És az is egyértelmű megfogalmazást nyer a filmben, hogy Magdaléna a hatalom beavatott embereként segít lépre csalni Kopjásst. A Boronkay-villa megvásárlásakor például cinkos pillantást váltanak a főügyész háta mögött Kardicsal (5. kép), majd odaadást színlelve nézi a hezitáló főügyészt, aki e tekintetből „erőt merítve” (s biztatást kiolvasva) végül aláírja az adásvételi szerződést. Később a villában tartott fogadáson is a beavatottak kíváncsiságával nézi alkalmi táncpartnerével Magdaléna, ahogy Kardics és a polgármester



5. kép

a túlzottan magabiztos főügyész köré szövik a hálójukat (6. kép). A színpalak mögé tekintés – mint fentebb már írtam – nem jellemzi a Móricz-regényt. A film világában ez az eljárás a korrupció, a panama objektív megjelenését eredményezi, vagyis külső nézőpontból bizonyítottként ábrázolja mindazokat a panamákat, melyeket a főügyész a leggyakrabban csak sejt és gyanít.



6. kép

Máriássy adaptációja nyilván nem társtalan újító eljárásaival, útkeresésével, hisz 1954-ben, majd az azt követő években több olyan magyar filmet is bemutattak, melyek az ideológiailag meghatározott sematikus filmektől elszakadva új stílus, esztétikai és tematikus megoldásokat alkalmaztak.⁴³ A Sztálin 1953-as halálát követő, a magyarországi viszonyokat is meghatározó politikai enyhülés teremt lehetőséget a magyar filmrendezőknek a szabadabb útkeresésre, a művészeibb megoldások alkalmazására. Az 1954 és 1962 közötti időszak a szocialista realista, sematikus alkotásoktól a hatvanas évek új hullámaig tartó átmeneti kor a magyar filmtörténetben, mely az előbbi meghaladását és az utóbbi előkészítését foglalja magában. Fő jellemvonásai a korszaknak, hogy a direkt politikai tartalom háttérbe szorulásával egyidőben a személyes(ebb) témák, a magánéleti problémák, a lélektani tartalmak kerülnek a fókuszba, va-

⁴³ Például Várkonyi Zoltán: *Simon Menyhért születése* (1954); Makk Károly: *Liliomfi* (1955), *A 9-es kórterem* (1955); Gertler Viktor: *Gázolás* (1955); Fábri Zoltán: *Körbinta* (1956), *Hannibál tanár úr* (1956); Fehér Imre: *Bakarubában* (1957); Bán Frigyes: *Csigalépcső* (1957); Máriássy Félix: *Csempészek* (1958); Herskó János: *Vasvirág* (1958).

lamint hogy az ideológiailag meghatározott realista láttatásmódot a művészből, metaforikusabb filmnyelvi megoldások váltják fel. Gelencsér Gábor ezt a folyamatot összefoglalóan úgy jellemzi, hogy 1954-ben „megkezdődik a szocialista realizmus felszámolása és a film művészi önállóságának visszavétele.”⁴⁴ Máriássy *Rokonok* című filmjében is jól látszanak a szóban forgó korszak „kétarcúságának” a jellemvonásai, hisz az 1950-es évek marxista ideológiája ugyan jelen van a filmben, mint erről korábban már szóltam, ám nem tolakodó, hanem kevésbé hangsúlyos módon, mintegy lehalkítva, így pedig lehetőség nyílik a karakterek személyes motivációinak, lélektani konfliktusainak kibontására. Mindenesetre az 1954-es év a Máriássy-életműben is fontos fordulópont, hiszen maga a rendező is a *Rokonok* adaptációjával haladja meg a korábbi szocialista realista munkáinak – vagyis a *Szabóné*-nak (1949), a *Kiss Katalin házasságának* (1950), a *Teljes gőzzelnek* (1951) – sematikus, az ideológiai elvárásokhoz igazított tematikus és esztétikai jellemvonásait.

Összefoglalva: Máriássy Félix adaptációja azáltal, hogy gyakorta elszakad Kopjáss tapasztalati horizontjától, és bevisz a kulisszák mögé, azaz nyíltan megmutatja a hatalom korrupt és ármány működését, határozott kritikát fogalmaz meg az 1920-as, 1930-as évek magyar társadalmáról, s ennyiben illeszkedik a Móricz-regényt kritikai realista műként olvasó, a második világháborút követő, marxista alapállású recepció kánonjába. Részben persze ki is lóg abból, hisz magas realitásfokú képei azt sugallják, a rendező igyekszik a történetet a bemutatott események idejéhez, vagyis határozottan az 1920-as, 1930-as évekhez kötni, s így az ötvenes évek torzító világnézeti lencsáját megkerülni. Emellett a regény belső nézőpontja az 1954-es adaptációban döntően külsővé válik, ami a történet hangsúlyait is erősen befolyásolja, hiszen Kopjáss belső vívódása helyett elsősorban a főhős társadalmi szerepvállalása (vagy éppen ennek hiánya) kerül a fókuszba. Nyilván a valószerűségre törekvéssel függ össze, hogy az 1954-es adaptáció a regény ironikus tónusát – vagyis ezt az áttételesebb, retorikusabb mozgóképi eljárást – mellőzi a megfilmesítés során.⁴⁵

⁴⁴ GELENCSÉR Gábor, *Forgatott könyvek: A magyar film és irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* (Budapest: Kijarat Kiadó–Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015), 84.

⁴⁵ Pedig Hubay Miklós egykorú kritikája szerint a komikum jól kiegészítette volna a film tragikus tónusát: ha „a film bizonyos tragikomikus tónust kapott volna, szerintünk csak nagyobb hasznára lett volna. Először is, mert a »Rokonok«-nak a tragikomikum az eleme, másodszor pedig azért, mert lenne a filmnek – a jelenleginél erősebben és következetesebben – egységes tónusa.” HUBAY Miklós, „A »Rokonok« filmen”, *Irodalmi Újság*, 1954. nov. 13., 6.

SZABÓ ISTVÁN: ROKONOK

Szabó István 2006-ban bemutatott adaptációjának szembeötlő sajátossága Máriássy megfilmesítésével összevetésben, hogy elsősorban a hatalom képviselőire fókuszál, akárcsak a Móricz-regény, és nem viszi színre az 1954-es verzióban fontos szerepet játszó osztályfeszültséget a szegények (parasztok, kisbérlők) és Zsarátnok vezetői közt. Fontos és feltűnő jellemvonása még a Szabó-filmnek, hogy több módon is megidézi a regény elbeszélésének meghatározó sajátosságát, a belső, szereplői nézőpontot. Ennek egyik megoldása, amikor a főhős, Kopjáss belső narrációját halljuk, vagyis gondolatai, érzései és reflexiói manifesztálódnak a film hangsávjában. Vizuális síkon kétszer jelenik meg hangsúlyosan belső nézőpont. Kopjáss történet végi, öngyilkossághoz vezető összeomlását úgy láttatja a kamera (szubjektív látószögéből), mintha Kopjáss szédületén, lelki megrázkódtatása kiváltotta rosszulletén keresztül tekintenénk a polgármester irodájára: elmosódottan, kibillenve a „normális” érzékelésből. Ugyancsak az érzelmek, vágyak kifejezésének vizuális megoldása az, amikor a Kopjáss nézőpontját felvevő kamerán keresztül látjuk, ahogy Lina és Magdaléna szorosan egymás mellé kerülnek, sőt, egy ízben még a fejüket is mosolyogva összedugják (7–8. kép). A szorosan összekapcsolódó két nő a főügyész nézőpontjából ugyanis érzéseinek kettősségét rajzolja ki, hiszen vágyik a hatalom és gazdagság köreibbe tartozó, s mindezidáig elérhetetlen,



7. kép



8. kép

gyönyörű Magdalénára, de Linát is szereti, házias, otthonos, kissé földhözragadt, ám erkölcsileg megingathatatlan feleségét.

Kopjáss vágyának kettőssége abban a három álmjelenetben is manifesztálódik, melyek középpontjában egy vonatszerelvény áll. Első alkalommal a főügyész futva ugyan, de eléri a vonatot, felszáll rá, majd pizsamában végigmegy a folyosón, és a fürkékbe benézve látja önmagát csókolózni először Magdalénával, majd a feleségével. A második álomban szintén fut a vonat után, melyről Magdaléna integet csábítóan, és amelyen ezúttal a felesége az ellenzék vezérével, dr. Martinyvel csókolózik, a mozdonyban pedig a hivatal munkatársai és az alispán állnak, mintha ők irányítanák a szerelvényt (9. kép).

Harmadik alkalommal azonban már nem éri el a vonatot, hiába fut utána; mint amiképpen a korrupt hatalom kínálta anyagi lehetőségekről is lemarad, hisz a harmadik vonatós álmot követi az a jelenet, melyben a polgármester Berci bácsi csalására hivatkozva megalázóan elutasítja a Sertéstenyésztfőre vonatkozó (nem túl etikus) ajánlatát. Az iménti álmjelenetekben összesűrűsödnek a két nőhöz és a hatalomhoz fűződő vágyai, félelmei és kételyei. S ezek valóban az álom lelki tájait, a tudattalan manifeszt tartalmait viszik színre, vagyis a Kopjásst nyugtalanító dilemmákat, belső küzdelmeket.⁴⁶ Mindazonáltal az imént

⁴⁶ Bori Erzsébet kritikájában a karakterek belső világának ilyenén megjelenítését invenciózus rendezői eljárásnak tartja: a „változtatások közül sikeres a három álmjelenet, amely voltaképpen a regényből is levezethető: egyszerre tagolják a cselekményt, és (a szó szoros értelmében) képet adnak Kopjáss megváltozott helyzetéről és lelkiállapotáról.” BORI Erzsébet, „A sötét ló – Szabó István: *Rokonok*”, *Magyar Narancs*, 2006. febr. 23., 39.



9. kép

elősorolt „belső” nézőpontok ellenére a Szabó-filmben is a külső, objektív láttatásmód a meghatározó, vagyis az olyan jelenetek vannak döntő többségben, melyekben a szereplőket és az eseményeket egy külső kamera – a film világában valós, és nem álom – „tárgyaiként” tapasztalják meg a nézők.

A Máriássy-adaptációt elemezve rámutattam arra, hogy az 1954-es alkotás folyamatosan betekintést enged Zsarátnok hatalmi machinációinak színpalái mögé. Szabó István adaptációja kerüli ezt a megoldást, és ebben a tekintetben sokkal inkább igazodik a regény narrációs eljárásához, mint Máriássy alkotása, hiszen a 2006-os verzió elbeszélői horizontja nem (vagy alig-alig) szélesebb, mint Kopjáss látószöge. Akárcsak a regényben, Szabó István adaptációjában is két jelenet visz be a kulisszák mögé, egészen pontosan a polgármesteri irodába: egy ízben, amikor Berci bácsi szénszállítmányát leplezi le Kardics, a főmérnök és a polgármester, illetve akkor, amikor Kopjáss öngyilkossághoz vezető összeomlása után Kardics és Béla bácsi helyzetértékelő párbeszédét látjuk. A Szabó-filmben még a főügyészválasztás előtt is bepillantunk a polgármesteri irodába, az ott folyó machinációkba (a regényben a választás menetéről Kopjáss számol be a feleségének), de ezen kívül a film elbeszélése nem rendelkezik többlettudással a főhőshöz képest.

Szabó István adaptációjának fontos jellemvonása még (főképpen a Máriássy-verzióval összehasonlítva), hogy az utcák, terek, városházi folyosók gyakorta feltűnően üresek, néptelenek, s ezért kevésbé hatnak reálisnak (10–11. kép). A térábrázolás valóságtól elemeltségét az olyan szimbolikus fényviszo-



10. kép



11. kép

nyok is megerősítik, mint amikor Kopjáss az új pozíciójában már felfelé indul a pirosas árnyalatú folyosón, s nem a lefelé, a korábbi, kultúratanácsnoki irodája felé vezető, fehér fényű folyosón (12. kép). A hatalom felé vezető útját tehát sejtelmes, titokzatos vöröses fény, míg a lefelé vezető utat a tisztaság fehér fénye világítja meg, s ez már önmagában is értékítéletet sugall.



12. kép

A stilizált fényhasználatnak fontos eleme a polgármesteri iroda is, mely szinte minden előfordulása során teljesen vagy részben lesötétített helyiségként áll előttünk, melyből a nappali fény redőnyökkel és súlyos függönyökkel van kizárva (13. kép). Mindez azt sugallja, hogy a hatalom egyik fontos központjába, ha tetszik, főhadiszállásába nem hatol be az igazság fénye, s ott minden a sötétség leple alatt történik. Ezt az értelmezést erősíti az a jelenet is, amikor Kopjásst a polgármesteri iroda kanapéján ülve elvakítja az egyik redőnyrésen betörő erős napfény. Próbál előle elhúzódní, próbálja a szeme elé



13. kép

tenni a kezét, vagyis úgy tűnik, őt még zavarja a „leleplező” fény, őt még nyugtalanítja, hogy napfényre kerülhetnek a sötét szoba titkai, ám a polgármestert láthatólag már nem feszélyezi az „igazság fénye”, hisz szová sem teszi a dolgot (14. kép).



14. kép

A stilizált tér- és fényhasználat mellett a filmben meghatározóak azok az ismétlődések, melyek újabb és újabb előfordulásuk során jelentésgazdagodáson mennek át, és így struktúraszervező motívummá válnak a Szabó-adaptációban. Ilyen motívum a már említett vonat-álmom, mely három előfordulása-kor a „hatalom”, az „új élet” jelentéseivel gazdagodik, hiszen többek közt az új élet, a hatalom nőalakja, Magdaléna csábítja Kopjásst a szerelvényre, de a mozdony irányítói is a város (korrupt) előkelőségei, vagyis a hatalom képviselői – mint amiképpen erre is utaltam már korábban. Feltűnőek még a filmben a por, a porfelhők előfordulásai. A leggyakrabban az utcán keletkezik váratlanul egy szellőkés, ami kisebb porfelhőbe burkolja az eseményeket. De ugyanígy Kopjássék házának függönyeit is időnként a port kavaráó szellőkésék dagasztják vitorla nagyságúra. Egy ízben például Kopjáss szinte belevész a porfelhőbe az üres utcán, míg magában, belső monológként még mindig az otthon megkezdett vitáját folytatja a feleségével, Linával (15. kép). Vagy más-kor, amikor Magdalénát követi vágyakozva (a továbbra is üres) utcán, ismét porfelhő kerekedik, és a főügyész előtt sétáló Magdaléna alakja délibábszerű-vé változik (16. kép).



15. kép



16. kép

A mindenfelé szálló por akár Zsarátnok elmaradottságát is kifejezheti, amennyiben a porosság az avítság szinonimája, hisz ez esetben Zsarátnok isten háta mögötti *porfészek* voltát jelzi a szóban forgó jelenség. A hősök belső felindultságának is lehet manifesztációja a semmiből feltámadó szél és por. Ezt az említett két eset is jól példázza, hisz Kopjáss belső tusakodásával, belső elégedetlenkedésével (Lina miatt), valamint (Magdaléna iránti) erős vágyának meg-

jelenésével egyidőben támad fel az utca porát felkavaró heves légmozgás. Fontos vizuális hatása a porfelhőnek, hogy abban a világ és az alakok körvonalai bizonytalanná, sejtelmessé válnak, mint egy álomban. Ez egyfelől összhangban áll azzal, hogy Magdaléna egy vágyott álomkép (ködfátyolkép) Kopjáss lekében (s ez esetben ezt az ő percepciójának tekinthetjük), másfelől hozzájárul ahhoz, hogy a filmet elsősorban ne a közvetlen valóságra vonatkozásában, hanem sokkal inkább szimbolikus, motivikus, allegorikus tartalmi alapján értelmezzük, hiszen a kavargó por éppen a valóság határozott körvonalait oldja fel. A film fontos és meghatározó motívuma még a disznó. Nyilván a Sertésenyésztő mint a korrupció melegágya már összekapcsolja a hatalom embereinek etikátlan működését a sárban dagonyázó állatokkal. Az első álomjelenetben az új élet felé tartó vonat folyosóján visító kis malacok közé keveredik a pizsamás Kopjáss. Nem sokkal később az egyik fia olvas fel neki egy iskolai dolgozatot, mely a disznókról szól, végkövetkeztetése pedig (melyen a fiúkkal együtt jót nevet a főügyész), hogy milyen érdekes, egy ilyen kis országban milyen sok disznó él. Nyilván a dolgozatbeli *disznó* szó a disznóságok elkövetőire is vonatkoztatható, és *ebben* az értelemben *túl* nagy a számuk Magyarországon, akárcsak a metaforikus, azaz érdekszövetségként értett rokonoknak. A 2006-os adaptációban Kopjáss a Sertésenyésztőben követi el az öngyilkosságot, s így a disznók közé, a sárba hanyatlik a magára irányzott lövés után. A rózsaszín állatok pedig vígan rőfögnek, turkálják a földet körülötte. Nyilván ez a kép, ahogy a film legtöbb elemzője ezt meg is jegyzi, színre viszi a közmondást, miszerint aki korpa közé keveredik, azt megeszik a disznók (17. kép).⁴⁷ Azaz Kopjásst megrontották a korrump emberek, akik közt a főügyész munkanapjai teltek. A haldokló testét végül az a hajléktalanforma ember tartja az ölében, aki koldusként már fel-felbukkant Zsarátnok utcáin, s sajnálkozva mondja: „ennek nem kellett volna megtörténnie, becsaptak, miért hagyta magát?” Azaz ő is áldozatnak tekinti a főügyészt, akit megvezettek a hatalom korrump emberei. Ráadásul a képi kompozíció, ahogy a férfi Kopjáss testét tartja az ölében, felidézi a pietát, vagyis a „fájdalmas anya” ábrázolásokat, a keresztről levett Krisztust az ölében tartó és a fiát sirató Mária színrevitelének képzőművészeti hagyományát (18. kép). E vizuális rokonítás a főügyész és Jézus között azt sugallja, hogy amiképpen a megváltó, úgy Kopjáss is ártatlanul szenved, vagyis a körülmények, a hatalmi ármánykodások áldozata lett. Ráadásul a Szabó István-film zárlatában, úgy tűnik, a főügyész valóban haldoklik, és nem éli túl a sebesülését. Öngyilkossága pedig

⁴⁷ Például Gelencsér Gábor is ír erről idézett könyvének Móricz-adaptációkról szóló fejezetében (*Forgatott könyvek*, 370.) vagy Barna Imre a *Mozgó Világban* közölt kritikájában. BARNÁ Imre, „Szegény Magyarország”, *Mozgó Világ* 32, 3. sz. (2006): 111.



17. kép



18. kép

erkölcsi megtisztulást jelenthet számára, hisz más utat nem látva voltaképpen így lép ki a hatalmi korrupció fojtogató világából. Pósa Zoltán kritikájában ezt így fogalmazza meg: a főhősnek két „lehetősége marad, százszázalékos bűntárs-ként belesimulni a Rokonok világába, vagy a pisztolygolyó. Kopjáss az utóbbit választja, s marad a pillanatra megingó, de büntetlenül besározott mártír...”⁴⁸ A Szabó István-film tehát felmenti a főügyészt, és elsősorban áldozati szerepét hangsúlyozza.

⁴⁸ PÓSA Zoltán, „Szabó plakátszintű allegóriái”, *Magyar Nemzet*, 2006. febr. 2., 19. Hasonló következtetésre jut Dragon Zoltán is a filmről írt esszéjében: „Kopjáss cselekedete [ti. öngyilkossága] az önmagával és a rendszerrel (melynek terméke is egyben) szembeni egyetlen tartható etikai pozíció – az a szikra a jól megtervezett futóműben, mely akár megállásra is kényszeríthetné a járművet (ám a szatíra jellegéből fakadóan nagyon jól tudjuk, hogy erre esély sincs).” DRAGON Zoltán, „Kérdező szöveg-film (Szabó István: *Rokonok*)”, *Filmkultúra*, 2006, hozzáférés: 2024.03.15, <https://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/films/rokonok.hu.html>.

A 2006-os adaptációnak fontos sajátossága még az ironia, mely elsősorban a színészi játékban érhető tetten (és amely az alapul vett regényhez is szorosabban kapcsolja a Szabó-filmet). A Kardics bácsit alakító Eperjes Károly felnagyított, harsány gesztusai szinte karikatúraszerűvé formálják a nagy hatalmú bankár alakját,⁴⁹ de a polgármester eltúlzott atyáskodása, pajtáskodása is többször ironikus fénytörésbe vonja a főügyész és a város vezetőjének párbeszédét. A Móríc-z-regényben is történik utalás arra, hogy Kopjáss valójában gyermeki szerepbe kerül a polgármester jelenlétében,⁵⁰ s ezt a bizarr viszonyt a film is rekonstruálja, mégpedig úgy, hogy a főügyész rajongó (kissé bárgyú) tekintetét felső kameraállásból mutatja, míg az ellenbeállításban a város első emberének joviális, atyáskodó arcát alsó gépállásból, vagyis a kamera kiegészítve a vázolt színészi gesztusokkal apa–fiú viszonyba rendezi a két karaktert (19–20. kép).⁵¹

De túlzó mimikája és állandó fontoskodása okán ironikus felhangot kap a 2006-os adaptációban a polgármester titkára, Imre is, akit ebben a verzióban Pindroch Csaba alakít. A regényhez képest új szereplő a történetben a koldus figurája, aki a már említett (fontos) jelenetben a haldokló főügyészt vigasztalja, korábban pedig Zsarátnok utcáján kéregetőként tűnik fel, s aki próféta módon a magyarországi állapotokat ostromozza gépiesen; egészen pontosan azt

⁴⁹ Kardics felnagyított gesztusait a Szabó-film kritikusai hol elismerően, hol elmarasztalóan értékelték. Hamar Péter szerint „a színész szerepfelfogása [...] súlya vesztetté teszi a figurát”. HAMAR Péter, *Móríc-z Zsigmond művei a filmvásznon* (Nyíregyháza: Móríc-z Zsigmond Kulturális Egyesület, 2012), 186. Tóth Barnabás szintén negatívan értékeli a szóban forgó alakítást: „Eperjes és Pindroch például kőkemény ripacskodást produkál”. TÓTH Barnabás, „Rokonok”, *Mozinet Magazin* 3, 3. sz. (2006): 18. Ezzel szemben Bársony Éva dicséri a színészt: „Eperjes Károly sakálnevetése, vérszomjas jóindulata, éles rókapillantása a gátlástalanul harácsoló Kardics [az eredetiben itt elírás történt: Lardics] bácsi szerepében félelmetes – felülmúlhatatlan színészi teljesítmény.” BÁRSONY Éva, „Máig nem vesztette érvényét a *Rokonok*”, *Népszava*, 2006. febr. 2., 6. Barna Imre is nagyra értékeli a színész teljesítményét: „aligha marad el mögötte [ti. a polgármestert játszó Oleg Tabakov mögött] Eperjes Károly, aki a minden lében kanál helyi bankvezér, a Kopjáss kicsinálásában élen járó Kardics szerepében hallat felstilizált dzsentrihahotákat.” BARNA, „Szegény Magyarország”, 111. Báron György pedig a Kopjásst játszó Csányi Sándoron kívül minden más szereplő alakítását (Eperjes Károlyét is) nagyszerűnek és erősnek tartja. BÁRON György, „Variációk egy témára”, *Élet és Irodalom*, 2006. febr. 17., 32.

⁵⁰ Vö. „Hallgattak és nevettek. Soká, maguk közt, kedveskedve nevettek. Pista úgy tett, mint a gyermek, lesütött fejjel és hízelkedve nézett fel, a polgármester, mint a nagybácsi, aki rendre tanítja a gyermekeket, felülről becézve...” MÓRICZ, *Rokonok*, 434.

⁵¹ Vö. Kopjáss István „Csányi Sándor alakításában kissé infantilis.” VARGA Anikó, „Mindent a szemnek? (Szabó István: *Rokonok*)”, *Filmtett*, 2006.06.15, <https://filmtett.ro/cikk/szabo-istvan-rokonok>.



19. kép



20. kép

hajtogatja: „Magyarország a szegényeké... szegény Magyarország... Magyarország a szegényeké...” Ez egyfelől azokra az áldatlan korrupciós viszonyokra utalhat, melyek Magyarországot a történet szerint jellemzik, ugyanakkor vissza is utalnak a Máriássy-adaptációra, melynek egyik fő állítása, hogy Kopjássnak a szegényekkel kellene összefognia, s akkor sikert érhetne el, az or-

szágban ugyanis a szegények vannak többségben, s ebben az értelemben *a szegényeké Magyarország*, akiket a korrupt hatalom elnyom és ignorál. A Máriássy-adaptációt ezen felül nemcsak a film eleji ajánlás – ugyanis Szabó István főiskolai tanárának, Máriássy Félixnek ajánlja a filmjét –, hanem egy érdekes oda nem illés is megidézi, hiszen egy Kopjássék komódján álló kép formájában ott látjuk Máriássy Félix portréját is, mely a 1930-as évekbeli történetben nyilván teljes anakronizmus.

Összefoglalóan a 2006-os adaptációról elmondható, hogy abban döntően a főügyessel együtt (közvetett módon) ismerjük meg Zsarátnok vezetőinek korrupt világát, akárcsak a regényben, illetve a Szabó-film több eszközzel (belső monológ, álomjelenet) igyekszik a főhős lelki világát megjeleníteni, és ez a jellemvonása is rokonítható az irodalmi alapanyag elbeszélésmódjának belső, szubjektív nézőpontjával. A történet színrevitelét meghatározó stilizáltság, motívumépítkezés, allegorizáció, röviden: retorikus szerveződés pedig a rendszerváltás utáni, kétezres évek fordulóját meghatározó, szövegszerűségre, nyelvi működésre fókuszáló olvasatok hangsúlykijelöléseit, érdeklődését tükrözi. Mindemellett a 2006-os adaptáció filmnyelvi megoldásai a színre vitt események konkrét idejétől is elemelik az eredeti történetet, s ennyiben Magyarország időtlen, vagy legalábbis nem csupán az 1920-as, 1930-as években érvényes társadalom- és mentalitástörténeti állapotaként ábrázolja a *Rokonok* világát. Ezzel szemben Máriássy adaptációja szorosan a Horthy-korhoz kapcsolja az eseményeket, és kritikáját, vagyis a hatalmon kívüliek helyzetének bemutatását is erre az időszakra vonatkoztatja. Ez persze érthető, hisz az 1950-es évek ideológiája szerint (mely a film világgépét, még ha nem is túl harsányan, de mégis átjárja) ezeket az áldatlan állapotokat a kommunizmus, az államszocializmus „szerencsére” már meghaladta.⁵²

⁵² Mint amiképpen ezt 1954-ben meg is fogalmazza az *Észak-Magyarország* kritikusa: „Mindent összevetve bár a film vérszegénnyé sikerült a regényhez képest, így is sokat mond arról, ami volt, és aminek kimúlásán ma már együtt örül népi-nemzeti egységbe forrt, boldog hazát építő magyar nép minden becsületes dolgozója.” H. B., „*Rokonok* (új magyar film)”, 4.

BOKA LÁSZLÓ

Imagináció, perspektíva, mediális fölülírás

Gondolatok egy Örkény-egyperces rövidfilmes adaptációja kapcsán

boka.laszlo@abtk.hu

ORCID: 0000-0003-2596-3658

HELIKON

Imagination, Perspective, Medial Overscription. Thoughts
on an István Örkény ‘One Minute Short Story’ Adaptation

Abstract

In the recent discourse of literature and film studies, there has been a noticeable improvement in the assessment and valuing of literary film adaptations over the last two decades. The situation was not so rosy in the previous century. For decades, the main criterion for measuring the film against a major literary work has been its relevance to the text that inspired it, its faithfulness to the plot and, more generally, its complexity in terms of the means of expression. The paper provides a brief overview of the types/models of film adaptations, in particular those that can be applied to animation or animated adaptations, after which the author offers a case study, a comprehensive analysis of an animated cartoon based on a ‘one minute story’ by one of the best-known 20th century Hungarian writers. The analysis draws on lessons from literary, film and image theory, as the short film in question shows the interaction of the verbal and the visual in a broad sense in a self-reflexive way, while the original short story focuses on subjectivity, the possibilities of perspective shifting and the role of comparison in self-understanding.

Keywords: intermediality, animated short film, medial overscription, István Örkény, perspective shifting and self-imaging.

Helikon 70 (2024) 1

DOI: 10.57226/Hel.2024.1.6

A közelmúlt irodalom- és filmkritikai diskurzusának elméleti kifinomultsága ellenére az adaptáció összetett kérdéskörét tárgyaló nemzetközi és hazai szak tanulmányok nem egy ízben megrekedtek a hűségelv vagy az adaptációs modellek és rétegek problematikájánál, adaptálható és nem adaptálható szétszálazásainál, illetve a két (vagy több) médium sajátos közléseszközei, formanyelve nyújtotta korlátozottság(ok) kérdésköreinél. Különösen hangsúlyos ez film és irodalom viszonylatában, ahol a fiatalabb, technikai médium – mint e tanulmányok is taglalni kényszerültek – sokáig hátrányból indult, az animációs vagy rajzfilmes adaptációk pedig még ennél is marginalizáltabb helyzetbe kerültek. Folyamatosan cáfolni kényszerültek ugyanis azt a makacsul meggyökerezett olvasói/nézői beidegződést, miszerint afféle másodlagos kulturális termékek, utánzatok, s e vélt másodlagosság vagy létmódból fakadó hátrány éppúgy tétéleződött a szépirodalom, mint a „tisztá”, művészi film ideálja felől.

A jelentős irodalmi alkotáshoz mért mozgókép legfőbb mérési szempontja évtizedekig az öt „megihlető” szöveghez való rangbéli idomulás, a cselekményhez való hűség s általában is a kifejezési eszközökre vonatkoztatott komplexitás lett. Miközben az első kettő már kódoltan is negatív értékítéletet takart (hiszen a filmet csak egy másik médium függvényében méltatta), javarészt kizárta az alternatív értelmezési rétegek lehetőségét is, korlátozva a mindenkorai rekontextualizációt. E duális relációban ráadásul két, függetlennek gondolt jelrendszer mentén elemezték verbális és vizuális viszonyát (és többnyire kizárólag ezt a szempontot). E csapdahelyzet szívósságát jól érzékelteti, hogy Brian Boyd még néhány éve is az adaptation studies „örökös problémájaként” azonosította a hűségelvhez való ciklikus vissza-visszatéréseket, Mary H. Snyder pedig ugyanezt a „megfeleléskényszert” az adaptációs elméletek és a filmes adaptációs gyakorlat egyesítése legfőbb akadályának nevezte.¹ Számosan talán ezért is gondolhatták úgy, hogy az adaptációs kérdések teoretikus kerete (az egyre precízebb gyakorlati vizsgálatok, narratív szintek és tipológiák ellenére) vajmi keveset változott az 1950-es évek óta.² Komolyabb elmoz-

¹ Vö. Brian BOYD, „Making Adaptation Studies Adaptive”, in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, szerk. Thomas LEITCH, 587–606 (New York: Oxford University Press, 2017), doi: 10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.34; Mary H. SNYDER, „Adaptation in Theory and Practice: Mending the Imaginary Fence”, in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, 101–115, doi: 10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.6.

² Míg az 1970-es években az irodalom- és filmtudományok jellemzően külön-külön domináltak, az adaptáció pedig periferikus, lenézett alkategóriaként szerepelt csak egyes kutatások körében, a '80-as és főleg a '90-es években megnőtt az érdeklődés az adaptáció iránt. Számos aspektus, narratív réteg és modell ekkortól került fokozatosan beazonosításra, kidolgozásra. Vö. Kamilla ELLIOTT, *Theorizing Adaptation* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 6–10, doi: 10.1093/oso/9780197511176.001.0001.

dulás talán csak az utóbbi két évtizedben érezhető, amikor egy tágabb, vizualitáselméleti, a média és a közösségi kommunikáció által is radikálisan átalakított keretrendszerben, illetve a hatások és a közönség összetett, globális hálózatára, filmes szokásokra is figyelve halványodni kezdett a „másolat” utánérző attitűdje.³

Bár a két kódrendszer eltéréseinek és hasonlóságainak problematikája mentén ezen összevetések elsősorban a relációban álló szöveg és a (mozgó)kép önálló jellemvonásait érintették, fokozatosan azt is hangsúlyozták, hogy a jó adaptáció elsődlegesen önértékű, autonóm alkotást hoz létre, illetve, hogy azok az adaptációk számítnak sikeresnek, amelyek törekednek arra, hogy egyéni ötletekkel kerüljenek közelebb a kiindulópontnak választott szövegvilág hangulatához, feltárulkozó dinamikája sokrétűségéhez. Az új évezred első éveitől mind az irodalomtudomány, mind a film-„studies” viszonyulása pozitív irányban változott az irodalmi adaptációkkal kapcsolatosan. Az ezt megelőző évtizedekre tehető elméleti megközelítések már arra a sokféle, sokszor hibrid irányra és nézőpont-kavalkádra mutattak rá, amelyek felől az adaptációs folyamatokat érvényesen láttatni lehet. Ezek révén a művek természetszerűleg átalakulhatnak, akár más szövegek szövegfelületeinek, idézeteinek, összeolvadásainak és inverzióinak kereszteződését is láttatva. A mediális sajátosságokon belüli narratológiai elképzelések ugyanakkor arra is felhívták a figyelmet, hogy az adaptációk – miközben elválaszthatatlanul beágyazódnak a befogadás folyamatába – mindig intertextuálisak és palimpszesztusszerűek, vagyis felülírhatók, de függnak is a (kulturális) emlékezetünktől és korábbi szövegek vagy műnemek ismeretétől. James Naremore ezért az adaptációt az *ismétlés* általános elméletének részeként javasolta tanulmányozni, összekapcsolva az újrahasznosítás, az újraalkotás és az újramondás minden más formájával, hiszen „lényegében mindig a mód változik, ahogyan egy történetet eléink tárunk”.⁴ Patrice Pavis pedig – ugyan elsődlegesen színházi viszonylatokban, de – „a szöveg nyersanyaggá történő *visszaalakítása*” kategóriájába sorolta az adaptáció kérdéskörét.⁵

³ Mindehhez erőteljesen járult hozzá legalább két irányból érkező problematizálás is. Az első a posztstrukturalista elméletek felől mutatott rá, hogy az irodalmi szöveg lényegéhez rendelt „állandó”, „stabil” jelentés és érték korántsem állandó, a második, a mediális adottságok hangoztatott kötöttségei helyett ezek vonzerejét fedezte fel a művelődéstudományok (cultural studies) ihletésére.

⁴ James NAREMORE, szerk., *Film Adaptation*, Rutgers Depth of Field Series (New Brunswick: Rutgers University Press, 2000).

⁵ Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFAI Magdolna (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 172–191.

A szakirodalom terminusbősége (a megfilmesítés, filmre vitel, filmes változat, feldolgozás, átültetés, átvitel, átkódolás, transzformáció, fölülírás, hozzáigazítás, kölcsönzés stb. kifejezések mellett) az utóbbi évtizedekben előszerepettel él a fordítás analógiájával is, hiszen az – Ricœur szerint is – mindig az idegen megismerésére, egyfajta sajátta tételre irányul.⁶ Fordítani annyit tesz, mint magyarázni, vagyis „magyarítani”, adott esetben régebbi időkből korszerűsíteni, aktualizálni. Túl a már említett számonkéréseken és rossz beidegződéseken, „vizualizált pótlékjellegeken”, érdemes az etimológiákra is emlékeztetni. Egy választott filmforgatókönyv (vagyis a képletes „szcénához”, hagyományos „színrevitelhez” használt filmes szcenárió) nyilván csak érzékelteheti, de sohasem adhatja vissza az irodalmi mű hatásának egészét. Mindez nem esztétikai, hanem technikai lehetetlenség. A latin *ad aptare* nemcsak alkalmazást, alkalmazkodást, megfelelést jelent, nem is csupán egy mű „előnyös” átalakítását, más célra történő felhasználását, hanem egy meghatározott igényű közönség ízléséhez, igényeihez való átformálást is. Ez pedig nyilvánvalóvá teszi, hogy a rendezői-értelmezői szabadság a rendszerint korlátozott időtartam mellett is akár korlátlan számú interpretációs variánsban manifesztálódhat az idők során. Az irodalmi-filmes adaptációs viszonyok mentén többen ezeket próbálták meg modellezni, csoportosítani az utóbbi évtizedekben.

Dudley Andrew háromféle adaptációs viszonyt különböztetett meg irodalmi mű és film között már a nyolcvanas években.⁷ Ezek a *hűségre törekedő transzformáció* [fidelity of transformation], az *átalakítás/keresztkezés* [intersection] és a *kölcsönzés* [borrowing]. Geoffrey Wagner úgy vélte, az, amit Andrew s mások átalakításnak/keresztkezésnek neveznek, az leginkább film általi *kommentárként* értelmezhető. Ez ugyanis leginkább az a köztes szint, ahol a formális hűségelvtől elszakadva egy önállóságra törekvő film(forgatókönyv) nem transzpozícionál, de nem is pusztá nyersanyag, ötletnek tekinti a forrásművet. Michael Klein és Gillian Parker szerint is egy „köztes”, a végletektől mentes szint válhatott sikeres adaptív technikává a 20. század angol-szász piacán, amely, miközben megtartotta az elbeszélés struktúrájának lényegét, újra is értelmezte (pontosabban kisebb vagy akár jelentékenyebb

⁶ *Az értelmezés világa* című könyv kapcsán a fordító Lajosi Krisztina az olasz szójátékra (*traduttore – traditore*) utalva láttatta az értelmező helyzetét. Az adaptálást választó rendező, akárcsak a fordító, óhatatlanul traditore, vagyis áruló, csaló is lesz: ügyes traditore, aki az átültetés folyamatának labirintusában óhatatlanul belátja, hogy mindig több úton is célba lehet érni. Vö. Wolfgang Iser, *Az értelmezés világa*, ford. LAJOSI Krisztina (Budapest: Gondolat Kiadó, 2004), 201.

⁷ Dudley ANDREW, „Adaptation”, in Dudley ANDREW, *Concepts in Film Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1984), 454–455.

módon lerombolta és ezáltal újraértelmezte) azt.⁸ Hans-Thies Lehmann ugyanígy három különböző kategóriát (*metaforikus, scenografikus és eseményyszerű* adaptációkat) különböztet meg. A hazai értekezők közül Pethő Ágnes négyféle adaptációs modellt különít el (*föülírás, hipertextuális viszony, változat, valamint a fordításként leírt narratológiai megközelítés*),⁹ Vajdovich Györgyi szintén négy módozatban (*transzpozíció, szabad adaptáció, interpretáció és kölcsönzés*) látja leírhatónak az irodalmi adaptációk eljárásait.¹⁰ Kérdés persze, hogy a közismerten irodalmi alanyanyagból dolgozó olyan rendezők filmjei, mint Wim Wenders vagy Stanley Kubrick besorolhatók-e ilyen kategóriákba. E hármas-négyes felosztások leginkább többnyire irányjelzők, amelyeket egy-egy új alkotás könnyen kimozdíthat, vagy legalábbis ötvözheti e tipológiák jegyeit. Miközben bizonyos történetek jobban kínálkoznak az adaptációra, mint mások, az eredményre termékeny felülírásként s eleve intermedialis alkotásokként tekinthetünk, hiszen a médiumok nem egyszerűen „összeadódnak”, hanem transzformálják és ki is mozdítják egymást, megkérdőjelezve akár magát a médiumspecifikusságot is.¹¹ A *Gondolatok a pincében* című Örkény-novellát termékenyen játékba hozó 2009-es animációs kisfilm, amelyről alább szó lesz, miközben véleményem szerint az önértékű irodalmi adaptációk sorát gazdagítja, önreflexív módon az intermedialis együtthatókra is erőteljesen felhívja a figyelmet, s e termékeny összjátékban tematizálja a perspektíva, a képzelet, a tükör vagy éppen az imagináció, az egyén önértékelésének fontos kérdésköreit.

Mielőtt erre rátérünk, érdemes visszatérni a bevezetőben említett, „kifejezési eszközökre vonatkozó komplexitás” kérdésére, mely különös fénytörést mutat a rajzfilm/animáció esetén. A klasszikus játékfilm a legutóbbi évekig hazai viszonylatokban is már-már beláthatatlan mennyiségben fordult oda szépirodalmi klasszikusokhoz, amelyeket a kulturális emlékezet szerves részeként kívánt más médiumban megmutatni. A motivációk a legkülönbélebbek lehettek, a biztos kasszasikertől a politikai megrendelésekig, az egyéni

⁸ Michael KLEIN és Gillian PARKER, szerk., *The English Novel and the Movies* (New York: Frederick Ungar Publishing, 1981), 9–10.

⁹ PETHŐ Ágnes, „Filmvászonra vetített irodalom: Az adaptáció mint mediális föülírás?”, in PETHŐ Ágnes, *Múzsák tükre: Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, 99–108 (Csíkszereda: Pro-Print, 2003), 100–107.

¹⁰ VAJDOVICH Györgyi, „Irodalomból film: A filmes adaptációk néhány kérdése”, *Nagyvilág* 51, 8. sz. (2006): 678–692.

¹¹ DÁNÉL Mónika és SÁNDOR Katalin, „Intermedialitás”, in *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR GÁBOR Tamás és TAMÁS Ábel, 283–287 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), https://real.mtak.hu/85786/1/Intermedialitas_DM_SK.pdf.

ambícióktól és olvasatok, látásmódok kreatív megmutatási vágyától a mű tágabb körben való népszerűsítéséig, egy Nobel- vagy más rangos irodalmi díj fénykörében való sütkérezéstől a napi pedagógiai célokig. Az *aranyember* (Gertler Viktor, 1962), az *Egri csillagok* (Várkonyi Zoltán, 1968), a *Pál utcai fiúk* (Fábry Zoltán, 1969) s más klasszikusok után a sor az utóbbi években olyan regényekkel folytatódott, mint a *Sátántangó* (Tarr Béla, 1994), a *Sorstalanság* (Koltai Lajos, 2005), a *Rokonok* (Szabó István, 2006) vagy *A nagy füzet* (Szász János, 2013) és *A fehér király* (Alex Helfrecht, Jörg Tittel, 2016). Filmklasszikusnak számít a *János vitéz* is (Jankovics Marcell, 1973), amely az első, egész estés magyar animációs rajzfilmként mára szintén beépült a kollektív emlékezetbe. Csakhogy míg a játékfilmekkel szemben mindent a „nagy” regénynek való megfelelés és a kultikus tisztelet határozott meg, e rajzfilm esetében a kritika látványosan kiemelte a rendezői erényeket és az illusztrálás originalitását.

E ponton két dologra szükséges emlékeztetni. Egyrészt arra, hogy az animációt (ehhez képest is) sokan nem tekintették eredendően önálló műfajnak a mozgóképes területen sem, hiszen definíciója önmagában is azt mutatta, hogy nem esztétikai, tartalmi, hanem kizárólag technikai jellegű megfogalmazásból ered. Másrészt a nevében egyfajta teremtetést ígérő, önálló kategóriaként az animáció kettős eredetre vezethető vissza, hiszen nemcsak a filmhez, hanem az időből kiemelt és mozdulatlanságra ítélt állóképhez is erőteljes szálak fűzik. A filmből nyerte életre kelésének technikai feltételét, de mindvégig megőrizte az állóképnek azt a vajúdó igényét is, hogy megteljen „animával”, lélekkel. Hogy a mintázott, festett, rajzolt valóság megmozduljon s megszólaljon. Ha csak a rajzfilmes/animációs eljárás mód szintjén vizsgáljuk mindezt, akkor is egyértelművé válik a kiválasztott technikának a jelentősége, amelynek használatával bármilyen mondandó (üzenet) a leginkább adekvát módon s a választott dramaturgiának megfelelően kódolható.¹² A helyzet némiképp bonyolódik, ha irodalmi adaptációról is beszélünk, hiszen itt a narratíva és a techné már előzetes elvárásrendhez is kapcsolódik. Egy adott irodalmi szöveg más

¹² Egyedi animációs filmek bő kínálata áll rendelkezésre magyar viszonylatokban is. Cakó Ferenc álomszerű történeteit alulról világított, üveglapon mozgatott homokgrafikák sorozatából készítette (*Hamu*), Békési Sándor az antik görög figurális vázarázokra építő, papírkivágásos technikát alkalmazott (*Vázák meséi*), Rófusz Ferenc pedig – talán legismertebbként – egy légy bolyongását annak szemszögéből ábrázolta, a környező világ aprólékos, naturálisan rajzolt képeinek sorozatával (*Légy*). Ugyanígy említhetők Orosz István eredeti filmfelvételeken és fényképeken alapuló rajzfilmjei vagy Varsányi Ferenc pixillációs technikájú, tehát élő szereplőket animációval mozgató filmjei. Az egészestés, animációt is hasznosító rajzfilmsikerek közt említendő a kultikussá lett *Macskafogó* (1986), illetve a *Ruben Brandt, a gyűjtő* (2018).

médiumba való sikeres transzponálását illusztrálhatja Dargay Attila révén Fekete István *Vukja*, Fazekas Lúdas *Matyija*, Gémes József révén Arany *Daliás időkje*, Jankovics révén Arany *Toldija* s Madách *Az ember tragédiája* című műve. A „nagyság” azonban sok esetben gátló tényezőnek számított itt is. Dargay a *Csongor és Tünde* el nem készített animációs verziójáról így nyilatkozott:

Volt egy nagy álmom [...]. Másfél évig dolgoztam rajta. Készen voltak a figurák [...]. Olyasmit próbáltam megteremteni ezekkel az alakokkal, amit csak az animáció tud. Beleszerettem Vörösmarty szövegébe, a teljes mű azonban nem fért el egy filmbe, márpedig Vörösmartyt nem lehet megrövidíteni. Így nem lett a filmtervből semmi.¹³

A filmes adaptálás célja – amint azt McFarlane is hangsúlyozta – az, hogy „másfajta jelzés- és befogadói rendszer segítségével olyan érzelmi reakciókat váltson ki, amelyek felidéznek a néző emlékezetében az eredeti szöveget anélkül, hogy megsértenék azt”.¹⁴ Csakhogy az alábbi példában azon ritka esetek egyikével találkozunk, amikor nem kell „felidézni” semmit – a teljes novella szövege ugyanis elhangzik a rövidfilm során.¹⁵ Nem hagyományos dramaturgi feladattal van tehát dolgunk, ami óhatatlanul rövidít és lényegre tör, esetleg kifogásolhatóan szelektál (és persze már a szöveggönyvi szinten is egyfajta előzetes interpretációt készít elő). Az ihletül szolgáló irodalmi alkotás belső kohéziója itt cseppet nem sérül, a hangsúlyokat azonban egészen más módon, nem a felhasznált nyersanyag primer szintjén, hanem a befogadói, nézői oldalon lehet és kell keresni. A filmet rendezőként és animátorként is Tóth Roland jegyzi, aki a forgatókönyvet is írta. Operatőre Rittgasser István, a zenei aláfestéshez Bényei Tamás komponált zenét, amit a Hot Jazz Band révén hallhatunk, a narrátor, akinek hangján halljuk a történetet: Kern András. A Magyar Mozgóképek Közalapítvány által is támogatott film¹⁶ számos hazai és nemzet-

¹³ BÁRSONY Éva, „Művészet vagy biznisz? Beszélgetések rajzfilmrendezőikkel”, *Filmvilág* 8. sz. (1984): 4–10, 6, https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6342.

¹⁴ MCFARLANE, *Novel to Film*, 21.

¹⁵ Az írás mint (fel)hangzás, mint (f)elolvasás itt a megidézés és jelenvalóság értelmezői kettősét, egyfajta konstitutív utólagosság és elevenné tétel, vagyis a jauss-i értelemben használt „színre vitt irodalmi hermeneutika” alaphelyzetét juttathatja eszünkbe.

¹⁶ A Kecskemétfilm Ltd. által jegyzett produkciót a Magyar Mozgóképek Közalapítvány, a Concorde Filmalap, valamint a FilmJUS Egyesület is támogatta, de az egykori Oktatási és Kulturális Minisztérium (OKM) is feltűnik a támogatók között. Vö. <https://www.kecskemetfilm.hu/filmek/rovidfilm/gondolatok-a-pinceben>

közi fesztiválon szerepelt, a YouTube-ra 2013-ban került fel, linkje a videó-megosztó portálon: <https://www.youtube.com/watch?v=-23ATDkEML4>.

Az irodalmi szöveg keletkezési háttéranyagából néhány fontosnak ítélt mozzanatot említek csupán. Az *Egyperces novellák* (1968) Örkény István talán legkedveltebb rövidprózai kötetének címe, a benne foglalt írások a hivatalos, irodalomtörténeti álláspont szerint is magyar viszonylatokban műfajteremtőnek számítanak. A tárcanovellák típusába sorolható szövegeket a kritika „a műfajfogalom jelentéseivel ruházta föl, s ezzel kodifikálta azt a leleményt, azt a paradox játékot, melyet Örkény elbeszélői világa, formanyelve mellett műfaja elnevezésére is kiterjesztett.”¹⁷ Rendszerint csak egy-két oldalas, néha mindössze pár sorból álló, példázatszerű – groteszk, abszurd, legtöbbször humoros vagy elgondolkodtató – novellákról van szó, váratlan csattanóval. A történetekre jellemző, hogy többségük úgy indul, mintha újsághír vagy valamilyen hétköznapi pillanatkép lenne, ami aztán groteszk *fordulatot* vesz. Mintha a történet csak a gangon hangzana el két szomszéd beszélgetésében, vagy a Lukács-fürdő gőzében beszélgetők indítanak el a hétköznapi, egyszerű sztorit, ami aztán bonyolultabb egyéni, társadalmi, olykor történelmi sorsképletekre utal. Thomka Beáta az egyperceseket a fabularitás eltérő mértéke alapján csoportosította, megkülönböztetve *dialógusos rövidtörténeteket*, *parabola-paródiákat* és *poétizált egyszerű formákat*.

Használati utasítás című, lényegében az *Egyperces novellák* előszavának tekinthető írásában Örkény maga fogalmaz úgy, hogy e szövegek „rövidségük ellenére is teljes értékű írások”,¹⁸ ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a címadásnak kardinális a szerepe egypercesei esetében. „Fontos, hogy a címekre ügyeljünk. A szerző rövidségre törekedett, nem adhatott hát semmitmondó fölíratokat. Mielőtt villamosra szállnánk, megnézzük, milyen jelzésű a kocsis. E novelláknak éppily fontos tartozékuk a cím.”¹⁹ Feltételezhetjük, hogy ha az irodalom- és műfajtörténeti háttérrel nem is szükségszerűen, ez utóbbi sorokkal az Örkény-szövegeket adaptálók is tisztában vannak.

¹⁷ THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1986), 141.

¹⁸ ÖRKÉNY István, „Használati utasítás”, in ÖRKÉNY István, *Egyperces novellák*, szerk., s. a. r. RADNÓTI Zsuzsa, Négyeskönyv 1, 5 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1987), 5.

¹⁹ Uo.

Gondolatok a pincében

A labda egy betört ablakon keresztül leesett az alagsori folyosóra. Az egyik gyerek, a házmesterék tizennégy éves kislánya, lebecsgette. Szegénykének a villamos levágta a fél lábát, s boldog volt, ha labdát szedhetett a többieknek.

Az alagsorban félhomály terjengett, de azért feltűnt neki, hogy egy sarokban megmozdult valami.

– Cicus! – szólt oda a falábú házmesterkislány. – Hát te hogy kerülsz ide, kiscicám?

Fölkapta a labdát, s ahogy csak tudott, elsietett vele.

Az öreg, csúnya és rossz szagú patkány – őt nézték cicának – meghökent. Így még nem beszélt vele senki. Eddig csak utálták, szénnel hajigálták, vagy rémülten elmenekültek előle.

Most jutott eszébe először, hogy milyen más lett volna minden, ha történetesen cicának születik.

Sőt – mert ilyen telhetetlenek vagyunk! – mindjárt továbbszötte ábrándjait. Hát még ha falábú házmesterkislánynak születik?

De ez már túlságosan szép volt. Ezt már el sem tudta képzelni.²⁰

„Örkény már pályája elején is írt olyan novellákat, amelyek egy-egy szituáció ellentmondásosságára alapozódtak, és a mozzanatszerű cselekmény paradoxitásához groteszk hangnemet kapcsoltak”.²¹ Az egypercesekben ezen túl is fontos, hogy többségük fordulatra épít, ugyanakkor a szöveg végül nem kínál biztos megoldást a felvetett problémára, csak kérdéseket tesz fel, az értelmezés tereiben némiképp az olvasók társszerzői aktivitását szorgalmazza.

A novellában a szubjektivitás, a lehetőségek, a viszonyítás áll a középpontban. A tragikus sorsú, együttérzést keltő, falábú házmesterkislány, ha nincs is kirekesztve a labdázó gyerekek közt, de adottságainál fogva periferikus helyzetben van. Nem lehet részese a játéknak, csupán kívülről figyeli azt. Élete azonban így is vágyalom lehet mások számára, ha mindezt más perspektívából láttatjuk. Ez a konkrét novella legfőbb dramaturgiai trükkje. A „szénnel dobált” patkány nem dönthetett arról, hogy csúnya, bűdös patkánynak születessen-e, ám számára csodálatosnak tűnik, ha valaki félreértésből ugyan, de cicusnak szólítja, s még inkább, ha elképzei, hogy ő maga más bőrébe is

²⁰ ÖRKÉNY István, „Gondolatok a pincében”, in ÖRKÉNY, *Egyperces novellák*, 206.

²¹ SZIRÁK Péter, „»Mi mennyi?«: Örkény »egypercesei«”, *Kortárs* 51, 11. sz. (2007): 94–110, 94.

bújhatna. Számára a cicus-lét is már-már felfoghatatlan, elérhetetlen messzeséget, állapotot jelent. (A szöveg tudatosan nem macskát használ, hanem becézett, vagyis dédelgetett, szeretett kedvencre utal, amit a birtokrag is megerősít.) A falábú kislánynak való születés mint opció pedig már egyenesen elképzelhetetlen. Az elképzelés, az imagináció és általa az átalakulás lehetősége e ponton válik kardinálisá.

Minden művészeti ág más-más módon, de elbeszéléseket kínál az életünk elképzeléséhez. A létezés legkülönbözőbb nehézségeire, aggályaira nyelvi, képi, zenei s más formákban adnak lehetséges válaszokat, nyújtanak kapaszkodókat ön- és világértelmező leírások formájában, miközben fiktív terekben, egymásba érő dialektusaikban különféle tudatállapotok, identitásváltozatok megtapasztalása, *metamorfózisok* átélése is lehetségessé válik. Adódik a kérdés, hogyan lehet egy patkány gondolatait, elvágyódását érvényesen megmutatni? A kisfilm egyértelműen legnagyobb erénye, önértékének záloga az, ahogyan a patkány képzeletében végbemenő folyamatok képi ábrázolhatóságára megoldást talál. A novellában ugyanis ez az a pont, ahol a történet szinte filmre vágyik. A mediális eljárás mód, a képzelet megmutatására kiöltött megjelenítési forma ugyanakkor az önreflexivitás fontos eszköze is.

Ha „csupán” a szöveg narratív rétegeit nézzük, ami egy adaptáció esetében a kiindulópont, jól látható, hogy az alaptörténet már-már banális, a novella ritmusa nyugodt, nincsenek benne dialógusok, csak a kislány szólal meg (s értelemszerűen nem kap választ a kérdésére), semmi akciódússág nem jellemzi a cselekményt, érzelmi töltöttsége viszont mindvégig meghatározó. A narratív ív²² mondhatni ki sem épül, az egyes mondatok mint szövegegységek, önálló tényközlések átlagosak, semmilyen grammatikai-stilisztikai különlegességet nem ígérnek, *fordulat* azonban így is van: egy félreértés akasztja meg s indítja el a történet lényegi részét, biztosít másfajta megközelítési módot. A dramaturgiai váltás is ehhez kapcsolódik, az alaphelyzet kislányra vonatkoztatott érzelmi töltetét átfordítva egy másik (rosszabb helyzetben lévő, netán mellék-?) szereplőre. A stabilnak hitt olvasói helyzetfelmérés, amit fabula-szinten a befogadó hozott létre feltételezések és következtetések révén, a tényállásokat szervező szűzsé szintjén alapvetően meginog, megváltozik a fel-

²² Szemes Botond a narratív ív leírását hasonló kritériumok alapján – akciódússág, szövegritmus, érzelmi töltöttség – vizsgálja, részben saját modellt felállítva, alkalmazva a háromféle eredményt Krúdy-, illetve Kosztolányi-novellák esetében. Fontos azonban megemlíteni, hogy Szemes 1400 szónál rövidebb szöveget nem von vizsgálat alá. Lásd SZEMES Botond, „Az ív segédegyenesei: A cselekmény felépítésének pszichoanalitikus olvasata Szindbád és Esti Kornél történeteiben”, *Helikon* 69 (2023): 471–494, doi: 10.57226/Hel.2023.3.7.

kínált új nézőpont függvényében. E nézőpont már a patkányé, akit főszereplővé léptet elő az, hogy úgy gondolja, hozzá beszéltek.

Az eseménysorok cselekménnyé formálása (az elhangzó információk narrátori adagolása a valószínűsíthető logikai kapcsolatok alapján) ha látszólag triviális is, megkerülhetetlen, mert ehhez képest következhet csak váltás, ez adja a narratív fordulat lehetőségét. A film médiumában a linearitás megváltozik, a hangsúly nem a megszólításból adódó félreértésre helyeződik. A filmben 1'01"-nél láthatjuk első ízben a patkány körvonalait, amikor a szöveg még csak ott tart, hogy megtudjuk, a villamos levágta a kislány fél lábát. A következő húsz másodpercben a nézők számára evidenciává válik, hogy a labdáért lebecsülő, majd elsiető kislány tanúja valójában egy patkány.



A novella eseménysorában a kislánynak csak az tűnik fel, hogy a sarokban megmozdult valami, de azt a cicájának gondolta, így vele együtt az olvasók is kénytelenek egy ideig ezt hinni. A narrátorhoz mérten a film vizuálisan tehát megelőzi, mintegy ki is oltja a novella leglényegesebb mozzanatát, ami az alapszituáció feszültségterét megképezi a későbbiekben. A kisfilm rendezői olvasata viszont nem ezt tartja kardinálisnak, a késleltetés a képi médiumban eleve nehezebben is lenne megoldható, helyette a valós főszereplő, a patkány perspektívájából mért történet és az ő „szemén át” való láttatás együttese lesz az ábrázolandó legfőbb feladat. Hiszen őt *nézték* cicának. A cicának-nézés, az átváltozás, illetve a mentális folyamatok ábrázolásához (az önmagát előbb ci-

cussá, aztán kislánnyá képzeléséhez) a rendező úgy választ megoldást, mint aki pontosan tudja, hogy az elmúlt évszázad során a kölcsönös gyanakvás és irigység legalább annyira jellemezte az irodalom és film kapcsolatát, mint a kölcsönös megtermékenyítés, az adaptációs dialógusuk elsődleges színtere azonban „nem az irodalom és nem is a film, hanem a képzelet világa”.²³

A film olyan helyzetet teremt tehát, ami egyértelmű többlet, hiányzik a novellából, de egyáltalán nem sérti meg annak belső szerkezetét, miközben önreflexív módon magára a médiumra (a filmre, a mozi világára mint a megmutatás sokféle lehetőségét kínáló „álmogyárra”) irányíthatja a figyelmet. A megoldás a pince padlózatán felfordítva álló (véltetőleg szerelésre váró) bicikli lesz, amelynek pedáljára ugorva megfordul a kerék s a dinamó révén felvillan annak lámpája: ez lényegül át olyan fényforrássá, vetítővé, reflektorrá, amelynek fényében a patkány önnön árnyéka átlényegülhet, átalakulhat, amelyben önmagát szemlélheti.



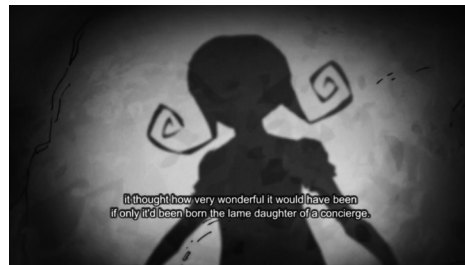
A szöveg legfőbb mondanivalójának, az etikai, erkölcsi aspektusok paradoxális helyzetére történő figyelemfelhívásnak a rétege (milyen nézőpontból, kihez mérten kirekesztett vagy szánandó valaki) itt látványosan kiegészül az imagináció, a tükör-lét, az önértelmezés fajsúlyos kérdéseivel. A forgó kerék és a vetítővé váló biciklilámpa óhatatlanul a régi filmvetítő mozigép analógiáit mozgósítják. Amint kialszik a fény, lassan leáll a kerékpár forgó kereke, szó

²³ PETHŐ, *Múzsák tükre*, 104.



szerint leáll az álomgyár, a szöveg pedig oda kulminál, hogy „[d]e ezt már el sem tudta képzelni”. A zárómondat a kisfilmben így a művészetek adta imaginációs tér képzetét, s a fikció teremtette világokban az önmegismerés, az önfelismerés módozatait hívja elő, a művészetek egyik alapvető funkciójára, az átlényegülésre, a lehetséges *énekekre* és teremtett világokra figyelve, túl a novellaszövegben mozgósított parabolisztikus (elvonatkoztató és sűrítő) effektusokon.

Mindez ugyanakkor a kisfilmnek keretes szerkezetet is ad, hiszen a történet elején a pinceajtó kinyitásakor a kislányt a beáramló fény árnyékában látjuk állni, s e megrajzolt világ a fény-árnyék kettőst idézi újra a patkány mentális képeinek ábrázolásakor is.



A fontos különbséget a természetes, illetve a mesterséges fény jelentheti, ami viszont valóság–álom, valóság–képzelet tengelyére is épít, miközben a kint–bent, a fent–lent átvitt értelemben a magasztos–alantas vagy a szeretni való és a félhető mélyrétegeit mozgósítja. Ez az árny(ék)világ olyan kreatív többletté lesz, ami látszólag ütköztet, mégis inkább összeköt. A pince szót nem mozgósítja egyszer sem a szöveg, két ízben is *alagsort* használ, a novella címében ugyanakkor nagyon is tudatosan szerepel. A kislány kisiet e térből, az alagsor sötét, ijesztő helyszínéről. Az ok (akár fabula szinten is) csak feltételezhető. Egyfelől a már említett szeretetéttség és megfelelni vágyás, a közösséghez tartozás, a labdázó fiúkhöz való mielőbbi visszatérés s a vele szembeni elvárások miatt, hogy ne várokoztassa meg társait, másfelől egy természetesnek mondható gyermeki félelem okán is, amit a sötét, pincyszerű hely és annak árnyai okozhatnak. Ami egy gyermek számára félelmetes, az a patkány számára menedék, természetes otthon. Ami mégis e két világot összeköti, az a kínzó szeretetéttség s az elvágyódás. A közösségbe való befogadásra vágyás a kirekesztettséggel vagy egyenesen az üldözöttséggel szemben, s addig is az álom vagy a fantázia, a képzelet révén a kiszakadás, az elvágyódás párhuzamos valóságokba. Az ábrándjait továbbszövő öreg patkány és a sorsába talán beletörődött, bár bizonyára azzal folyamatosan küzdő falábú kislány története egy pillanatra találkozik, hiszen mindketten kívülállók, kívülről szemlélik csupán az eseményeket. Az egyre többre és többre vágyás lehetőségében viszont („mert ilyen telhetetlenek vagyunk”) a többes szám általánosítja a címet: nem csupán a kislány sorsát képzeljük el, nem egyszerűen a patkány gondolataival (s mentális képeivel) találkozunk, hanem önmagunkéval, önmagunk képzeletbeli tükör általi szemlélésével is. A kialvó biciklilámpa a filmen belüli film végét jelenti, a vágyálmokból faló felébredést, s a (legalábbis ideiglenes) helyzet- és önfelfogást. Az Örkény által kiemelten fontosnak mondott címadás a mozzanatszerű cselekmény paradoxalitásának, groteszk jellegének köszönhetően viszont (a fent–lent, a fény–árnyék kettős, de akár a „világ–vakság” párhuzamok mentén is) a *Gondolatok a könyvtárban* groteszk inverzvé teszi az elbeszélést.

Robert Stam arra hívja fel a figyelmet egyik írásában, hogy az adaptációs viszonyok elemzésekor alapvető hiba a filmet monomédiaként kezelni.²⁴ A filmnek nemcsak a hangsáv segítségével, hanem a képi és az akusztikus információk ütköztetésével is lehetősége van az elbeszélői modalitások kifejezésére. Pethő Ágnes hasonló megállapításra jut, miközben meggyőzően érvel

²⁴ Robert STAM, „Introduction”, in *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*, szerk. Robert STAM és Alessandra RAENGO, 3–22 (Malden: Blackwell, 2004), 9.

amellett is, hogy nem csupán a mozgóképi alkotások nem „vegytiszták”, hanem az irodalom (az olvasókhöz eljutó klasszikus értelmű szöveg) sem homogen közegként kerül elénk.²⁵ Bármilyen mozgóképi önmagában is már multimedialis diskurzusként írható le, amelyen belül eltérő kodifikációk, különböző közlési rendszerekhez tartozó jelek „sajátos módon *ötvöződnek*”.²⁶ Az irodalmi adaptációk ennél is összetettebb módon, hibrid szöveggént érzékelt mozgóképként válnak a befogadás tárgyaivá. Ráadásul, míg az állókép logikai kifejezőkészsége nyilvánvalóan korlátozottabb, az animáció és a mozgóképi nemcsak rögzít valamit, hanem érvel is, hallat is, sugall is, hangulatot is kelt, nyilvánvaló ábrázolási metódusain, illetve eleve technikai médiumból adódó stílári módoszatain és formáin túl. Ami egy rajzfilm esetében eleve hatványozott, hiszen az elrugaszkodik a valóságtükrözés képi alapfunkciójától, a reprezentációtól. Itt a rajzolt formák önmagukban is már értelmezések, olvasatok, *képzetek*. Olvasatai annak, ahogyan valaki a falábú kislányt és annak copfjait vagy bicegését, az öreg, csúf és rossz szagú patkányt megálmoldja és elénk varázsolja, s persze fontos jelentéssel bíró dramaturgiai eszközök is, ahogyan az elemi cselekményszálakat (például a labda pincébe történő leesését) a nézők elé tárja, vagy éppen elhallgatja, nem mutatja meg, nem tartja azt fontosnak.

A szövegben egy betört ablakon át kerül az alagsorba a labda – az animációs kisfilmben nem látjuk, de halljuk, amint éppen most törik be az ablak. A kisfilmben csak 0’48”-nál szólal meg a narrátor, addig viszont a képi és hanghatások már irányt mutatnak, korhangulatot árasztanak, segítenek elhelyezni a történetet térben és időben. A zenei aláfestés – műfajának köszönhetően – a két világháború közötti időszakba kalauzol, de a képi megoldások terében később a bicikli s főként annak dinamója is némiképp időlokátorrá lesz. A kameramozgás révén a szekvenciális képek (elsötétülő, fekete képkockák és fénytől áradó, zajos külső képek) nem csak egy bentről kifelé történő láttatásmódot, az eseményeket csak megfigyelő nézőpontot rögzítenek (már előrevetítve a címből kikövetkeztethető pince – és az ott élők – perspektíváját), hanem a hagyományos celluloidos filmszalagra is utalnak, sötét-világos képkockákként azokat mintegy előttünk „vetítik.”

²⁵ „Az irodalom, akár csak a film, szintén nem monomediális művészet: a nyelv mint médium többek között jelentkezhetsz hangzásként, beszédként, írásképként és retorikus-trópusi képszerűségként (és akkor még nem is vontuk be a gyakran jelenlevő illusztrációk jelentésmeghatározó szerepét vagy a könyv materialitásának élményét). A mediális vetületeiben értelmezett irodalom és a hibrid szöveggént érzékelt mozgóképi relációinak megragadhatósága tulajdonképpen az irodalom és film intermedialis viszonyának kulcskérdése (lenne).” Vö. PETHŐ, *Műzsák tükre*, 104.

²⁶ Uo., 75.



Ugyanez a kép megismétlődik, lebegőbbé, ám erőteljesebbé válik a film végén. Minderről természetesen nincs szó, nem is lehet az Örkény-szövegben. Az a maga sajátos ökonómiájával eleve nem tér ki részletekre, nincs szó benne a pinceajtó kulcslyukán át beáradó fényről, sem a kislány öltözetéről, fizikai tulajdonságairól.

E szövegi „hiányokat” szükségszerűen pótolni kell, miközben a líraiságot, a tragikumot vagy az iróniát nem lehet közvetlen „transzponálással”, hanem csak a film médiumában kialakult megfelelőkkel érzékeltetni. A narratív alapviszonyok természetesen fedésben maradnak, a profi narrátor sok mindent megold, de a mediális különbségek jelentősek, a dramaturgiát pedig a rendezői szándék is módosítja, amely révén az adaptáció itt átalakít, keresztesz, fölülír. A kislány egészalakos árnyéka után annak „lényegi ismertetője”, művégtaggal kiegészített fél lába mutatkozik meg közeli képben. A szöveg-hely eldöntetlenségi helyeit (például, hogy ez a bal vagy a jobb láb-e) a képi médiumnak szükségszerűen meg kell oldania.



A szöveg által csak utalásszerűen kibontott melodráma ráadásul – Linda Williams elnevezésével élve – eleve testműfaj.²⁷ A testcentrikusság ebben egyfelől arra utal, hogy a melodráma elbeszélésének középpontjában a szereplők teste áll, másfelől ezzel összefüggésben arra is, hogy ez a nézőre is erős testi hatást gyakorolhat. Ahol a szöveg késleltetéssel él, a képi ezt „megelőzi”, a hangsúlyokat tudatosan máshová, a vizualitással való játékra helyezi, a befogadás pedig – bármilyen közhelyszerű is – a médium narratívaszervező képességének és az alkotói elgondolásoknak lesz kitett, miközben kulturális együtt-hatóknak, általános képelméleti szentenciáknak is a befolyása alatt áll.

²⁷ Linda WILLIAMS, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, *Film Quarterly* 44, 4. sz. (1991): 2–13.

Ezekben pedig Mitchell posztstrukturalista képelemélete szerint is különböző „kódok, diszkurzív konvenciók”, illetve „érzékelési és kognitív módozatok” kombinálódnak.²⁸

Az egyperces angol nyelvű feliratozása következtében az animációs filmadaptáció valós és fordított ekphrasziszként is értékelhető lesz, azt fordítja át, amit a narrátor (a novella szövege alapján) „szó szerint” mond, ugyanakkor azt is, amit éppen látványként érzékelünk.²⁹ A narrációként hallható (s a feliratozásban írásképként olvasható) szöveg, valamint a látható képi világ együttes percepciója sajátos helyzetet teremt, de a tárgyalt adaptáció intermedialis viszonyként is leírható a filmen belüli vetítés szimbolikus megjelenítése, tematizálása okán.³⁰ A kisfilm „technikai” létmódját már csak emiatt is a hangsúlyos *közöttiség* jellemzi, mert a két médium találkozási formái, narratív tényezők játékaként, dialógusaként rögzül a befogadókban.

A kisfilm tehát miközben teljes egészében megtartja az alapjául szolgáló Örkeny-szöveget, annak legfőbb erényéből, a sarokkőnek választott félreértésből és következményeiből részben a hangsúlyt magára a médiumra, a mediális megjelenítésre, a képzelet szó szerinti képi világára helyezi. Elképzelni valamit emberi tulajdonság – Freud szerint is. A képze(le)tek valaminek (például nem jelenlévő helyzeteknek, eseményeknek, állapotoknak, érzékszervi észleléseknek) a mentális reprezentációi. Valami meghatározatlan, totálisan idegen dolog képzelete nem is lehetséges. Egy kijelentés megértése létrehozhatja a megfelelő helyzet vagy „képzet képzetét”, képi kifejeződését. Nyíri Kristóf *A gondolkodás képelemélete* című tanulmányában azt igazolja, hogy a mentális képek sokkal inkább dinamikus, mintsem statikus jellegűek.³¹ Hasonlóan dinamikusak az álmokképeink is. „Képekben, képszerűen álmodunk” – írja Foucault egy korai írásában, jelezve, hogy különös jelentőséget kell tulajdonítanunk az álmok, a képzelet és a fantáziaképek közötti

²⁸ W. J. Thomas MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1994), 95.

²⁹ A film stáblistájából nem derül ki, kinek köszönhető az angol nyelvű feliratozás, esetleg hogy a film Szőlőssy Judit korábbi, 2007-es kötetét használja-e, de az angol szöveg alagsor helyett csak pincét („cellar”) használ, a cicust „kitty” formában, a falábú kislányt „lame daughter”-ként fordítja. Mindez elfogadható, a zárómondat viszont némiképp több az eredetnél: „couldn’t even imagine it in earnest” – ami azt jelenti: *komolyan* (vagy őszintén) el sem tudta képzelni.

³⁰ Szűkebb értelemben akkor beszélhetünk intermedialitásról, amikor egy médium figurációként jelenik meg egy másik médiumban, és ez reflexív módon magára a médiumra irányítja a figyelmet. DÁNÉL és SÁNDOR, „Intermedialitás”, 283.

³¹ NYÍRI Kristóf, „A gondolkodás képelemélete”, in *Kép, beszéd, írás*, szerk. NEUMER Katalin, 264–278 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2003), 266.

szoros kapcsolatnak.³² Az 1954-es *Dream, Imagination and Existence* [Álom, imagináció és létezés] című esszéje arra is felhívja a figyelmet,³³ hogy a pszichoanalízisnek némileg sikerült ugyan közelítenie a távolságot képek és jelentés között, az értelmes kifejezés képzeletbeli dimenziója azonban mindig „kizáródik”, és a jelentésnek sikerül elrejtőznie a képben. Szerinte erre kell visszaterelnünk a figyelmünket, elszakadva a szemantikus értelmezés és az asszociációk leegyszerűsített játékának a fogságától, amelyet „egy átlagos pszichoanalitikus ülésen játszanak le.”³⁴ Foucault azt állítja, Freud nem vette észre, hogy az álom több mint pusztán képek rapszodikus egymásutánja – az a tapasztalat egy sajátos formája, „egy imaginárius tapasztalás”,³⁵ amit nem lehet kimeríteni pszichológiai analízissel. A foucault-i képzelet antropológiája szerint ezt a döntő fontosságú (ébren vagy álomban eszközölt) imaginárius tapasztalást maguk a létezésünk alapvető kérdései indukálják, olyanok, mint a „hogyan lettem azzá, ami vagyok, és miért szenvedek attól, hogy az vagyok, ami vagyok?”

Aligha kell magyarázni, hogy mindez az Örkeny-novellában és annak adaptációjában miért kap kiemelten fontos szerepet. James Miller éppen Foucault írása kapcsán figyelmeztetett:

Fontos, hogy minden *kép* [image] rendelkezik egy saját dinamikus erővel, ahogyan az is, hogy más egy tér morfológiája, amikor tágas, fényes, és amikor a játékba hozott tér bebörtönző, sötét és fojtogató. A képzeletbeli világnak megvannak a maga törvényei, sajátos struktúrái és a kép valamivel több mint a jelentés közvetlen beteljesülése. Saját sűrűsége van, és a törvények, amelyek irányítják, nem pusztá szignifikáns javaslatok [propositions].³⁶

³² Eredetéről annyit érdemes itt megjegyezni, hogy a fiatal Foucault, 1953 végén segített Jacqueline Verdeaux-nak lefordítani Ludwig Binswanger 1930-as, *Traum und Existenz* (Álom és létezés) című munkáját, majd bevezetőt is írt hozzá, ám valójában csak kiindulópontként használta a szóban forgó pszichiátriai munkát mindannak a kifejtéséhez, amit a *képzelet antropológiájá*ként határozott meg.

³³ Michel FOUCAULT, „Dream, Imagination and Existence”, in *Dream and Existence: Michel Foucault and Ludwig Binswanger*, szerk. Keith HOELLER, Studies in Existential Psychology and Psychiatry, 31–80 (New Jersey: Humanities Press, 1993).

³⁴ Uo., 33.

³⁵ Uo., 34.

³⁶ James MILLER, „Michel Foucault: The Heart Laid Bare”, *Grand Street* 39 (1991): 53–64, 57, doi: 10.2307/25007478.

A *Gondolatok a pincében* címe szerinti két tagja (a gondolat révén az imagináció, a pince révén pedig a tér morfológiája, s mindkettő együttes láttatása) egyaránt hangsúlyossá válik az animációs adaptációban, amely a mozgókép mint szöveg létmódja szerint is rétegzett fölülírásként, mediális kölcsönzésként és termékeny alkalmazásként is olvasható. Ahogyan „Örkény egyperceseit akár a zártabb novellaforma és a rövidtörténetek nyitottabb szerkezete közötti – termékenynek mondható – ingázás formulájával”³⁷ írhatjuk le, úgy vizuális és verbális összetett viszonyában is ez a kreatív játék lesz az, amely az animációs kisfilmet önértékű alkotásként érdemesnek mondja a kritikai észrevételre. Ebben pedig nem a szöveg és nem is a film lesz külön-külön a figyelem elsődleges konceptuális-perceptuális tárgya, hanem sokkal inkább az ötvöző folyamat egésze, amelyben a megértés történik.

— HELIKON —

³⁷ SZIRÁK, „»Mi mennyi?«...”, 95.

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.

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. Am 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 kevésbé 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 stílussteremtő 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 modernizmus, a szerzői film elméletéhez és gyakorlathoz 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 tágitó 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: Kijarat 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 tágra 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 hazai 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 *Sirokkót* (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 *Nagyítása* (1966), de még Jean-Luc Godard is forgat adaptációt, *A megvetést* (1963) Alberto Moravia regénye alapján, François Truffaut-nak pedig az újhullámos korszakából több adaptációja ismert (*Lőj a zongoristára*, 1960; *Jules és Jim*, 1962; *451 Fabrenheit*, 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 ujjenyomata [...]”.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 kevésbé 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 elmondását

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 *Szindbádja* (1971), amely nem egyszerűen néhány Krúdy-novellát filmesít meg, hanem a film az író stílusát is képes kongeniálisan megidézni, méghozzá filmnyelvi eszközökkel. És hasonló 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 konvenciósertő, 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 produkálo 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 (*Archaiikus torzó*, 1971; *Round*, 1975; *Öndivatbemutató*, 1976), vagy több, az egyéb tevékenységüket kísérő filmalkotásból, mint például Maurer Dóránál vagy Erdély Miklósnál. S míg a főiskolán végzetek munkái értelemszerűen a fősodorbéli folyamatokat készítik elő, az ott kibontakozó irányzatokat előlegezik meg (a hatvanas években az újhullámmot, 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 neoavantgárddnak, 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 újrajátzása: a BBS és a magyar neoavantgárd színház”, in *BBS 50*, 219–233.

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 jelezni kell, hogy a társzművészeti kapcsolatok közül (zene, színház, fotó, képzőművészet) az irodalomé a leggyengébb láncszem (nem véletlen, hogy a már idézett „születésnap” 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 legkevesbé 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 Ferencről a különleges módon már első egész estés játékfilmjét, az egyébként BBS-produkcióként indult *Tízezer napot* (1965) követően forgatott József Attila-adaptáció, az *Öngyilkosság* (1967), Szomjas György Mándy-filmje, a *Diák-szerelem* (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 főszordorbeli 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 érzékenységehez 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 felfo-rolásból 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 főszordorbeli 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 Ör-kény István egypercesét, a *Budapestet* 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 cetlín kirajzszegezett, a mindenáron való túlélésről tanús-kodó hirdetés doktor Varsányinétól. Az ör-kényi groteszk látásmód nyomot hagy a magyar animációk karikaturisztikus csoportján,¹⁰ s ebben az első adap-táció 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.

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 „kölcsonzésekkel” találkozunk. Mindez abban is megmutatkozik, hogy nem feltétlenül egy író 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 *Agitátorokja* (1969) és Bódy Gábor *Amerikai anzixa* (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 filmmesszét 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 *Krétaör* (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 Philosophiájából* (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 harmadikban* (1971) is a diákok Goethe *Faustját* 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 *Verzióját* kell kiemelni: témája, az antiszemitizmus, illetve a koncepciók perек 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 *Öngyilkosságban*), a művészet allegóriája fogalmazódik meg a *Különös melódiában*, 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 vágzott 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 készült 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 „játsszik”), ugyanakkor az álomszekvenciákban (ahogy a főhős elképzeleti 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*hez (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 intermedialis 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 Sággy Miklós. SÁGGY Miklós, „A nézői tekintet hatalma: *Diákszerelem*”, in SÁGGY Miklós, *A fény retorikája: A technikai képek szerepe Mátyás Iván és Mészöly Miklós munkáiban*, 83–97 (Szeged: Tiszatáj Könyvek, 2009); SÁGGY Miklós, „A felfeslő varrat, avagy egymást adaptáló médiumok”, in SÁGGY Miklós, *Az irodalomra közelítő kamera: XX. századi magyar irodalmi művek filmes adaptációi*, 79–95 (Budapest: Kalligram Kiadó, 2019).

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 melodramai 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 fősodorbelti midcult filmek körébe tartozó munka, amelyek között ugyancsak számos adaptációt találunk (Kovács András: *A ménészgazda*, 1978; Gábor Pál: *Angi Vera*, 1978; *Kettévált mennyezet*, 1982; Fábri Zoltán: *Requiem*, 1981; Sándor Pál: *Szerencsés Dániel*, 1982; Makk Károly: *Két történet a félműltből*, 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 fősodorbelti folyamatokat kevésbé megérintő irányzatával, az új érzékenységgel Szirtes András *Lenze*. Mint adaptáció is bátran elszakad az eredeti műtől, s a címszereplő a korabeli természeti helyszínnek 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 regiszterváltást

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 filmzés 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 kevésbé 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 alpmű 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 szövegeként nyúlnak, s voltaképpen a kiemelt részletek kollázsával építik ki saját, egy-egy 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 mintázatok, idézetek 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.

„második tekintetnek”¹⁷ nevezett eljárásnak köszönhetően, melynek során a felvett anyagot a trükkasztalon voltaképpen újratorgatják, 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, határaitra kérdez rá – csakúgy, mint a kísérleti film, amit meghatározhatunk a nyelv mibenlétére, lehetőségeire, határaitra 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 filmekben 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. Am a film nem áll meg ezen a ponton, s a forradalom ideológiáját, eszméjét, a mindenkori elnyomás ellen fellépő lázadó attitűdöt kiterjeszti a korabeli jelenre, azaz a '68-as diákmozgalmakig. (Ugyanezt még absztraktabb szinten fogalmazza meg a *Büntetőexpedíció*: nem véletlen, hogy ez már rövidfilm, kevésbé 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 anizs”, in *Bódy Gábor 1946–1985: Életműbemutató*, szerk. BEKE LÁSZLÓ és PETERNÁK MIKLÓS, 96–97 (Budapest: Múcsarnok–Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987), 96.

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

Adaptációs szempontból ugyanez történik az *Amerikai anizs*-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 Szentjóbby 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 szcena szereplői jóval inkább performanszokat, semmint jeleneteket adnak elő Kafka sejtelmes példázatára.¹⁹

Surányi András Puskin-adaptációjában, a *Mozart és Salier*-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 *Verziója* a tiszaezlári vérvádpert feldolgozó két könyv, a vádlottak védelmét ellátó, így módon az események közvetlen résztvevőjeként dokumentumregényt író Eötvös Károly *A nagy per*, valamint Krúdy Gyula *A tiszaezlári 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 igen csak provokatív gesztusnak minősül. Ám ezzel Erdély – összefüggésben filmjének a továbbélő antiszemitizmus melletti másik, aktualizáló és tabusértő jelentésével, a koncepciók perек „hagyományával” – a médium természetére,

¹⁸ Magyar Dezső két filmjének archívhasználatához, továbbá az *Amerikai anizs* „álarchív” stilizálásához lásd MUHI Klára, „A talált képek vonzásában: Archívok a magyar film-ben”, *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 emblemikus 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 kezd 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.

— HELIKON —

²⁰ Méghozzá többféle módon is, hiszen ebbe a körbe tartozik a dokumentumfilmes keretjáték: az elején egy kurtán-furcsán színre vitt interjú az érintettek leszámazottjaival, a végén pedig a színészeket és az alkotókat bemutató forgatási snettek. 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 tiszaezlári Solymosi Eszter* című dokumentumregényéhez kapcsolódó filmterv”, in ERDÉLY Miklós, *A filmről*, 199–202 (Budapest: Balassi–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1995), 199.

SÁRI B. LÁSZLÓ

A transzmedialitás korlátai

Egy cyberpunk példa

sari.laszlo@pte.hu

ORCID: 0000-0002-3772-9167

HELIKON

The Limits of Transmediality. A Cyberpunk Example

Abstract

The study argues that the adaptation of cyberpunk literary texts creates a troubled case at the crossroads of media conversion and transmedial narratology. Translating a literary text about a storyworld which is, for the most part, technologically defined, into a technologically defined medium runs the risk of missing out on the „cyber” element on the one hand, while possibly downplaying the „punk” in cyberpunk. By analysing *Do Androids Dream of Electric Sheep?* as a Cold War novel, the paper argues that its film adaptation in *Blade Runner* by Ridley Scott significantly shifts this frame of reference in favour a generic frame in which elements of the novel’s storyworld are put to different use and significantly change the relevance of principles of transmedial representation as offered by transmedial narratology.

Keywords: cyberpunk, Cold War, adaptation, transmedial narratology, media converge

Helikon 70 (2024) 1

DOI: 10.57226/Hel.2024.1.8

A TRANSZMEDIALITÁS FOGALMI ZAVARAI

Bár maga a narratológiai fogalom az ezredforduló után keletkezett, a transzmedialitás történetileg hosszabb múltra visszatekintő jelenség; a történetek tartalmi, stílári vagy esztétikai elemei több mediális keretben is megjelenhetnek, s történetileg meg is jelentek. Azonban a Henry Jenkins által leírt transzmediális történetmesélés – vagyis „az egységes és összehangolt szórakozás élményének megteremtése érdekében a lényegi fikciós elemeknek a különböző vivő csatornákon történő szétszórásának folyamata”¹ – történetileg a kultúripar evolúciójához köthető, s mint arra Jenkins későbbi írásaiban rámutat, nem feltétlenül a kulturális javak és tartalmak szétszóródásához, hanem inkább a médiumok konvergenciájához vezet. A konvergencia ugyanis azt a folyamatot írja le, ahogyan a különböző tartalmak az egyik mediális platformról a másikra vándorolnak, ahogyan a különböző médiaipari szereplők együttműködésre lépnek egymással, illetve ahogyan a közönség egyik platformról a másikra vándorol, hogy a szórakozás számára kíváncsatos tapasztalatához hozzáférjen. Jenkins a fogalmat ráadásul technológiai, iparági, kulturális és társadalmi változások leírására használja,² ám nem feltétlenül vet számot egyrészt a mediális transzpozíciók formai következményeivel, másrészt az „élményeknek” a médiumváltásból (vagy magából a médiumtörténeti változásból) következő potenciális különbözőségével.

Ezeknek a különbségeknek a „médiavakságtól” és „médiarelativizmustól” mentes leírására vállalkozna Jan-Noël Thon értelmezésében a transzmediális narratológia, melynek feladata a tartalmaknak és stílusoknak a médiaváltásból adódó különbségének a leírása, tulajdonképpen annak bemutatása, hogy az egyes narratív médiumokban hogyan is történik maga a narráció, s milyen formatív szerepe van a médiumra jellemző reprezentációs módnak az interszubjektív kommunikációs konstrukcióként értett történetvilág megteremtésében.³ Thon szerint ugyanis hiba lenne a történetvilágot összemosni annak mentális vagy mediális reprezentációival, s eltekinteni a narratív jelentés létrehozásának interszubjektív, mindazonáltal normatív mintázatokot követő folyamatától.⁴ Thon a transzmediális megfélelések leírására két ilyen normatív

¹ Henry JENKINS, „Transmedia Storytelling 101”, *Pop Functions* 2007, hozzáférés: 2024.03.16, https://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.

² Henry JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York–London: New York University Press, 2006), 3–4, doi: 10.18574/nyu/9780814743683.001.0001.

³ Jan-Noël THON, „Transmedial Narratology Revisited: On the Intersubjective Construction of Storyworlds and the Problem of Representational Correspondance in Films, Comics and Video Games”, *Narrative* 25, 1. sz. (2017): 286–320, 288–289, doi: 10.1353/nar.2017.0016.

⁴ Uo., 290–291.

mintázatot mutat ki: az egyik a *minimális eltérés* (Marie-Laure Ryan), a másik a *jótekonyság [charity]* (Kendall Walton) elve. Míg az előbbi egyszerűen arra utal, hogy a befogadó csak a feltétlenül szükségesnek tételezett módosításokat hajtja végre saját „világlátásán” a szöveg értelmezése során, az utóbbi a reprezentációk paradox mivoltán történő felülemelkedést jelenti, annak belátását, hogy – ahogy Thon Monika Fludernikre hivatkozva állítja – „a reprezentáció *nem* szó szerinti [verbatim]”.⁵ Thon tulajdonképpen ezt a két elvet használja a későbbiekben annak bemutatására, hogy hogyan beszél más „nyelvet” – persze nem szó szerint – a film, a képregény és a videójáték, s hogy ennek milyen médiaspecifikus következményei vannak a befogadás mikéntjére a történetvilágok kognitív reprezentációinak megteremtése során.

Létezik egy alapvető, az adaptáció gyakorlata révén megvilágítható hézag a transzmedialitás és az általa létrehozott mediális konvergencia, illetve a transzmediális narratológiai leírás között. Ennek az elméleti és gyakorlati hézagnak a lényege abban rejlik, hogy sem magának a transzmedialitásnak a fogalma, sem pedig a jelenség leírására létrejött narratológiai megközelítés nem számol érdemben az általa vizsgált jelenségek médiaköziségével és (technológiai változásként is megragadható) történetiségével. Így az alábbiakban egy eleve a technológia történeti alakulásának kritikai megközelítésére vállalkozó és az adaptáció mint interpretáció kérdését felvető műfaj, a cyberpunk egy jeles darabját és annak filmadaptációját értelmezve arra kívánok rávilágítani, hogy a transzmedialitás fogalma és a transzmediális narratológiai gyakorlat résében hogyan sejlik fel a történelmi és technológia változásoknak a történetvilág megalkotására gyakorolt hatása. Christophe Den Tandt felvetését követve⁶ Philip K. Dick *Almodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* című regényének, valamint Ridley Scott belőle készített adaptációjának⁷ az értelmezése során arra teszek kísérletet, hogy „naturalista sci-fiként” gondol-

⁵ Uo., 292–294. Lásd még Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991); Kendall L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990); Monika FLUDERNIK, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representations of Speech and Consciousness* (London: Routledge, 1993), doi: 10.4324/9780203451007.

⁶ Christophe DEN TANDT, „Cyberpunk as Naturalist Science Fiction”, *Studies in American Naturalism* 8, 1. sz. (2013): 93–108, doi: 10.1353/san.2013.0003.

⁷ Philip K. DICK, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* [1968] (London: Millenium, 2000) [e-book], magyarul: Philip K. DICK, *Almodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?*, ford. PÉK Zoltán (Budapest: Agave, 2005); Ridley SCOTT, rend., *Blade Runner* (Warner Bros., 1982); illetve Denis VILLENEUVE, rend., *Blade Runner 2049* (Alcon Entertainment, Columbia Pictures, Sony Pictures, 2017).

jam újra ezeket a nyelvi és vizuális szövegeket, és feltárjam mind a transzmediális konvergencia, mind pedig a transzmediális narratológiai megközelítés egynémely hiányosságát.

NATURALISTA SCI-FI – KAPITALIZMUS, VALLÁS ÉS HIDEGHÁBORÚ KRITIKÁJA

A Philip K. Dick regényével kapcsolatos talán legmeglepőbb adat eredeti megjelenésének időpontja: 1968. A szöveg a hidegháború tetőpontján olyan strukturálisan összetett, rétegzett és árnyalt képet fest a megjelenés idejében már érzékelhető gazdasági, társadalmi, politikai és technológiai változások nyomán kialakuló világrendről, amely több mint fél évszázad távlatából is zavarba ejtően pontos belátásokkal szolgál ezekről a kontextusokról. Az sem véletlen, hogy ezeknek a revelatív megfigyeléseknek jó része hiányzik az 1982-es filmes adaptációból. Azok kedvéért, akik vagy nem ismerik a regényt, vagy emlékeiket a szövegről a médiakonvergencia sajátos mellékhatásaként felülírták Ridley Scott adaptációjának képsorai, érdemes felidézni a történetvilág egynémely, fontosnak tetsző sajátosságát. Az első és talán legjelentősebb eltérés, hogy a regény Deckardja a nevében szereplő, sekélyes filozófiai utalás ellenére⁸ egyáltalán nem kivételes szereplő, hanem egyszerű nyárspolgár, aki – a radioaktívan szennyezett környezettől és az ENSZ által támogatott kívándorlási hullámtól nem függetlenül – a saját és felesége „hangulatorgona” által sem kordában tartható kedélyingadozásaiként megjelenő kapcsolati problémáját igyekszik megoldani. Ám próbálkozása hasztalan: már a regény expozíciójaként szolgáló jelenetben kiderül, hogy minél több androidot igyekszik „kiiktatni”, hogy a vérdíjból végre igazi nagytestű (és nem „elektronikus”) állatot vásároljon, felesége annál jobban undorodik tőle.⁹ Rick és Iran Deckard, valamint a regény többi szereplőinek érzelmi beteljesülését a *merceriz-*

⁸ Az értelmezés eredetét lásd Slavoj ŽIŽEK, *Tarrying with the Negative* (New York: Duke University Press, 1993), 12, doi: 10.2307/j.ctv11hphn6. H. Nagy Péternek a szöveg magyar kiadásához írt utószava tulajdonképpen ezt az interpretatív elképzelést ismétli: H. NAGY Péter, „Descartes és az evolúció”, in DICK, *Álmodnak...?*, 227–233. Meg kell azonban jegyeznem azt is, hogy az efféle, filozófiai és kulturális utalások elszaporodása a tömegkulturális alkotásokban, illetve a formai tudatossággal összefüggő felszíni (vagy éppen felszínes) túldetermináltság olyan korabeli jelenség, mely nem feltétlenül arat tetszést kritikai körökben, s a magaskultúra tömegkulturális inflációjaként értelmeződik. Erről lásd (különösen a kötet címadó esszéjét): Dwight MACDONALD, *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain* [1960] (New York: NYRB Classics, 2011).

⁹ DICK, *Álmodnak...?*, 13–14. A továbbiakban erre a magyar kiadásra hivatkozom, s csak az értelmezésem szempontjából fontos eltérések jelzem az angol eredeti megadásával.

mus, a technológia módszerekkel fenntartott kollektív vallási extázis pillanatai, illetve a tömegmédia által ajánlott szórakozási formák, elsősorban a folytonosan adásban lévő talk-show-k, így a „Baráti Buster és barátságos barátai” (a magyarban csak: „Baráti Buster”) jelentik. A kettő között ráadásul – mint az a történet folyamán kiderül majd – összefüggés is van: ugyanannak a médiahálózatnak a különböző funkcióiról van szó, azzal a különbséggel, hogy a vallást az emberek, a szórakozás tömegkulturális, infernalis formáit (a hangulattorgonán a 888 a „tévévagy” kódja)¹⁰ pedig szökött androidok csapatai tartják fenn, akik nem csupán leleplezik a *mercerizmus* művi mivoltát, de az ember és az android alapvető különbségét jelentő empátiáról is „bebizonyítják” a képernyőn, hogy technológiai szélhámosság csupán.¹¹

Mindezt azt is jelzi, hogy a regény – ismét csak szemben a filmadaptációval – egyáltalán nem az emberi–android határvonal kérdésére helyezi a hangsúlyt, hanem a kettő szembenállását állítja a középpontba, annak mintázatait a hidegháborús helyzetre, illetve a románcos történetmátrixra vetítve. Ez az oppozíció hasonlatos ahhoz, ahogyan – mint azt Den Tandt állítja – „a naturalista szövegek a hagyományos realizmus diskurzusát a románcos és a gótikus történetek elemei ellenében játsszák ki.”¹² Az *Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyokkal?* esetében ez azt jelenti, hogy sem a családtörténet, sem a Rachellel folytatott viszony keretei között nem sikerül helyreállítani a románcos történet rendjét, és minden szorongás ellenére sem sikerül feloldani – a filmmel ellentétben – az emberi és az „android” szembeállítását. A románcos történet rendjét nem csupán az a tény zavarja meg, hogy Deckard az androiddal folytatott szexuális viszony miatt nem tudja kiiktatni a lányt, de az azzal is bosszút áll a fejedáson, hogy a családi béke érdekében beszerzett valódi, organikus fekete núbiai kecskét lelöki a tetőről, s ezzel tulajdonképpen szimbolikus módon véget vet Iran és Rick házasságának, akik a továbbiakban kénytelenek egy sivatagban talált, ráadásul elektronikus varangyos békával beérni. Rachel és az operaénekes Luba Luft esetében elmondható, hogy Deckard képes empátiát érezni¹³ és valamiféle kapcsolatot teremteni a (női) androidokkal (egyiküket sem „iktatja ki”), ám ennek Rachel esetében inkább a nő szexuális vonzerejéhez és a Pris kiiktatásához felajánlott segítséghez van köze,¹⁴ míg Luba a magas művészeti produkció segítségével képes a fejedászra

¹⁰ Uo., 16.

¹¹ Uo., 177, 181, 185.

¹² DEN TANDT, „Cyberpunk as Naturalist Science Fiction”, 97.

¹³ DICK, *Álmodnak...?*, 125,

¹⁴ Uo., 164.

hatást gyakorolni: elbűvöli őt Pamina szerepében,¹⁵ *A sikoly* című képre szcenírozott kiiktatása pedig annyira megrendíti Deckardot, hogy elégeti a korábban neki vásárolt Munch-albumot.¹⁶

Az érzelmekkel szemben áll az egymással összedolgozó, hálózatot, saját rendőrséget építő¹⁷ androidok szervezete, melyet – a filmről értekező Žižek nyomán¹⁸ – akár az osztálytudatra ébredő rabszolgák hadaként is értelmezhetnénk, ha eltekintenénk a regény hidegháborús kontextusától. Ám a Deckardot megteveszteni szándékozó androidról, a magát Sandor Kadalyiként szovjet fejedelemségnek kiadó Polokovról kiderül, hogy ő maga is android,¹⁹ s ez a tanult kulturális beidegződések és a késleltetett érzelmi reakciók kontextusában felveti azt a lehetőséget, hogy míg egyes androidokat, például Rachelt a kapitalista nagyvállalatok hűséges ügynökeiként kell értelmeznünk, addig a magukat önállósítókat és hálózatba tömörülő szakadárokat a hidegháborús fantáziákat megmozgató ellenséges alvőügynökök csoportjaként. Ezen az értelmezésen az sem nagyon változtat, hogy bizonyos androidok, mint Phil Resch vagy korábban Rachel, egyáltalán nem tudnak saját android mivoltukról: szakadárságuk nem feltétlenül a szereplők tudatának, hanem a Végő Világháború után létrejött kapitalista rendszerben elfoglalt helyüknek a függvénye. Az „android-tudattal” rendelkezők számára pedig nem feltétlenül az ellenállás vagy éppen egy új kulturális, társadalmi és politikai rend kialakítása a cél, hanem az asszimiláció, a már létező kapitalista világrendbe történő betagozódás. Így van ez az alternatív rendőrőrs, de a szórakoztatóipart meghódító androidok esetében is, akik riválisuk, az intézményes vallás és az általa szimulakrumként megteremtett, ám valódiként hirdetett empátia lerombolására szövetkeztek.

Vagyis az androidok szövetsége a hidegháborús kontextusban inkább hasonlít az ellenséges ügynökök domesztikálódott és asszimilálódott alvősejtjeinek működésére, mintsem – ahogyan Bényei Tamás Kaja Silvermannak a filmváltozatot értelmező szövegére hivatkozva állítja – a fajiról politikai alapokra áthelyezett rabszolgaság felszabadulásának allegóriájaként lenne olvasható.²⁰ Bényei interpretációjával ellentétben nem látok folytonosságot a regény és a filmadaptáció között: a szövegből ugyanis javarészt hiányoznak a faji markerek, s a különbség kérdése csak a művi/mesterséges és a természetes

¹⁵ Uo., 89–90.

¹⁶ Uo., 119.

¹⁷ Uo., 99.

¹⁸ ŽIŽEK, *Tarrying with the Negative*, 10.

¹⁹ DICK, *Álmodnak...?*, 85, 106.

²⁰ BÉNYEI Tamás, „Az utolsó krimi”, in DICK, *Álmodnak...?*, 207–225, 217.

között fogalmazódik meg explicit módon, noha magának a rabszolgaságnak a kérdésére történik utalás a polgárháború előtti kontextus megidézésével.²¹ Ez egyben azt is jelenti, hogy a regény (szerzőjének zavaros politikai nézeteivel összhangban) leginkább a kapitalista nagyvállalatok rendszerével és a szövetségi kormánnyal szemben tűnik kritikusnak: előbbit a NEXUS 6-típusú android megtervezéséért, és így a versenyfeltételek immoralis kiaknázásáért, utóbbit pedig a Végso Világháború kiobbantásáért éri bírálát. E két mozzanat ráadásul nem is független egymástól: a regény sci-fitől meglehetősen szokatlan módon egy valós gazdasági szereplőre is hivatkozik, méghozzá a non-profit, kormányzati tanácsadói feladatokat a mai napig ellátó agytrösztre, a Rend Társaságra (a magyarban: vállalat),²² mely szinte az összes hidegháborús kérdésben adott tanácsot a szövetségi kormánynak, s melynek egyik alkalmazottja szerepet játszott például a Watergate-botrány kiobbantásában is. Vagyis a regény olvasható a második világháború utáni amerikai társadalmi berendezkedés alappilléreinek kritikájaként is, hiszen egyszerre támadja a kapitalista rendet és annak a versenyben megnyilvánuló és a versenyhelyzetre hivatkozó immoralitását, az intézményesült vallási gyakorlatok technológiai formáit és a hit szimulakrumokra történő alapozását, valamint magát a szórákoztatóipart, mely a kettő között közvetít.²³

Természetesen ettől eltérő értelmezések is elképzelhetők Philip K. Dick regényéről, hiszen a történetvilág interszjektív megteremtésekor az olvasó/értelmező a minimális eltérés és a jótékonyság elveit többféleképpen is alkalmazhatja attól függően, hogy mennyire hajlandó egyrészt a történetvilág konstrukcióját a saját világértelmezéséhez közelíteni, másrészt hogyan oldja föl az irodalmi szöveg referenciális és figuratív működésmódja közötti feszültséget. Ezeknek az alapelveknek a működtetése olykor egymással homlok-egyenest ellentétes értelmezéseket is eredményezhet, amire mi sem szolgál jobb példaként, mint a regény magyar kiadásában szereplő kísézőösszék érvelése.²⁴ Amiért mégis ragaszkodtam eddig a történeti – vagyis a regény megjelenésének eredeti kontextusát – figyelembe vevő olvasathoz, az az, hogy a film-

²¹ Lásd DICK, *Álmodnak...?*, 25. A rabszolgaságra tett utalás a filmmel szemben nem áll össze és képez motívumrendszert a regényben.

²² DICK, *Álmodnak...?*, 23.

²³ Finom utalásként a „tévénézés iránti vágy” felkeltésének kódja a hangulatorgonán náci rejtjel: 888. Uo., 16.

²⁴ Bényei Tamás számára az *Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyokkal?* leginkább egzisztencialista krimi, H. Nagy Péter a regényt a karteziánus gondolat evolúciós dekonstrukciójaként értelmezi, míg Tillmann J.A. szerint a szöveg ürügy egy vallás-, történet- és technológia-filozófiai gondolatkísérletre. Írásaikat lásd BÉNYEI, „Az utolsó krimi”, in DICK,

adaptáció médiumspecifikus jótékonyági elvei között Thon által emlegetett „eredet szerinti reprezentáció” [representation-by-origin] sajátos módon veti fel annak kérdését, hogy a filmváltozat „használat szerinti reprezentációja” [representation-by-use] milyen módon különbözik a forrásszövegtől a történetvilág tekintetében. Thon ugyanis Gregory Currie gondolatmenetére támaszkodva amellet érvel, hogy még az egyre inkább előtérbe kerülő számítógépes grafikai eljárások esetén is különbséget kell tennünk egy kép létrejöttének körülményei és a kép narratív felhasználása során keletkező jelentés között.²⁵ Annak eldöntése, hogy a két reprezentációs minőség eltérése jelentésszerű-e egyáltalán, a néző megítélésére van bízva: tulajdonképpen ezt jelenti a filmek esetében alkalmazott jótékonyág elve. Thon példáinál maradva: míg az *Adaptáció* című filmben két szerepben feltűnő Nicholas Cage és a tény, hogy *A vágy titokzatos tárgya* című filmben Conchitát játszó két színésznő, Carole Bouquet és Ángela Molina szerepeltetése minden bizonnyal jelentésszerű (az „eredet szerinti reprezentáció” maga után vonja a „használat szerinti reprezentáció” kérdésének felvetődését), addig a *Terminátor 2. – Az ítélet napja* című filmben jótékonyan siklunk el afölött, hogy a színészek és az őket helyettesítő kaszkadőrök nem igazán hasonlítanak egymásra.²⁶ Ennek megfelelően az irodalmi szöveget – jelen esetben az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* című regényt – filmvászonra átvivő vizuális szöveggel szemben is felmerülhet a kérdés: van-e különbség az irodalmi történetvilág „eredet szerinti” és azok filmes, „használat szerinti” reprezentációi között, s ha igen, hogyan ragadhatjuk meg ezt a különbséget?

MŰFAJI ÉS TECHNOLÓGIAI MOZGÁSOK

A cyberpunk műfajában íródott szövegek adaptációja több problémával is szembesíti a filmek alkotóit, melyek közül számunkra most a történetvilág konstrukciójával kapcsolatos elemek a fontosak. A regény kapcsán az első említésre méltó momentum, hogy az eredeti szöveg történet- és szereplővezérelt módon bontja ki cselekményét, s viszonylag szűk teret hagy a leírások révén

Álmodnak...?, 207–225; H. NAGY, „Descartes és az evolúció”, in DICK, *Álmodnak...?*, 227–233; illetve TILLMANN J. A., „Orcus neontüzében (A *Blade Runner* kapcsán)”, in DICK, *Álmodnak...?*, 235–247.

²⁵ THON, „Transmedial Narratology Revisited”, 296–297.

²⁶ Uo., 297–299. A filmeket lásd Spike JONZE, rend., *Adaptáció* (Columbia Pictures, 2002); Louis BUÑUEL, rend., *A vágy titokzatos tárgya* (Greenwich Film, 1977); James CAMERON, rend., *Terminátor 2. – Az Ítélet Napja* (Carolco Pictures, 1991).

megvalósuló világkonstrukcióra. Így egy filmadaptáció ennek a világnak és ikonikus jelölőinek a megteremtésével kell hogy szembesüljön: elő kell állítania a közeljövő tárgyi világát. Másfelől a műfaji „cyber” mellett a regényben az ábrázolás attitűdjeként megnyilvánuló „punk” mozzanatával is kezdenie kell valamit, már amennyiben az adaptáció feladatának tekinti az eredeti irodalmi szöveg utalási tartományának megőrzését: vagyis a technikai fejlődés közeljövőben bekövetkező következményeivel történő kritikus számvetést. Az *Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyokkal?* című regény ráadásul liminális pozíciót foglal el a műfaj történetében, amennyiben a regény inkább a műfaj hidegháborús science-fictionbe vesző előzményeire kapcsolódik, a belőle készült film viszont inkább a nyolcvanas évektől datálható műfaji térhódítás egyik jelentős állomásának tekinthető. Vagyis a *Blade Runner* egyrészt részt vesz abban a történeti folyamatban, melynek során műfaji filmes elemek segítségével megteremtődik a *cyberpunk* filmek ikonológiája, másrészt – mint azt majd bizonyítani igyekszem: éppen a kulturális fősodorba kerülés révén – a kritikai jelleg, vagyis a műfaj „punk” összetevője háttérbe szorul.

Ez egyben azt is jelenti, hogy a filmnek a gyors technológiai (és a vizuális divatok által diktált) elévüléssel szemben kell egy jellemzően technológiailag meghatározott képi világot megteremtenie, miközben meg kell(ene) teremtenie saját kritikai távolságát is ettől a világtól. Arra példaként, hogy ez korántsem egyszerű feladat, érdemes felidézni, hogy egy anekdota szerint William Gibson elmenekült a *Blade Runner* bemutatójáról, mert a film által elé tárt vízió túlságosan is emlékeztette a saját, jövőről alkotott elképzeléseire.²⁷ Ám az eredetileg 1981-ben megjelent *Johnny Mnemonic* című novellájából készült 1997-es filmváltozat²⁸ éppen ezeken a sarkalatos pontokon mutatja a gyors elévülés jegyeit: a cselekményvezérelt, saját világát menet közben, performatív utalások révén megteremtő, sodró lendületű irodalmi narratívát a film didaktikusan, a technológiát a realista esztétika és elbeszélési konvenciók keretei között ábrázolva viszi színre. A sematikus színészi játék, a technológia megjelenítésének az elkészítés körülményeire utaló jellege, a történet románcos és moralizáló keretezése mind-mind olyan, az eredeti szöveg ellenében ható mechanizmus, mely nem csupán a két elbeszélés különbözőségére, de a történetvilágok összemérhetetlenségére is ráirányítja a figyelmet. Ebből a

²⁷ Lásd DEN TANDT, „Cyberpunk as Naturalist Science Fiction”, 94.

²⁸ William GIBSON, „Johnny Mnemonic” [1981], in William GIBSON, *Burning Chrome*, 1–22 (New York: Arbor, 1986). Magyarul: William GIBSON, „Johnny, a kacattár”, in William GIBSON, *Izzó króm*, ford. BÓDAY Tamás et al., Valhalla Science Fiction, 9–34 (Budapest: Valhalla Páholy, 1997); Robert LONGO, rend., *Johnny Mnemonic: A jövő szökevénye* (Johnny Mnemonic Productions, 1995).

szempontból érdekes, hogy a *Blade Runner* milyen adaptációs stratégiát követ a történetvilág mediális megteremtése során.

Az első és talán legfontosabb megállapítás az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* filmadaptációja kapcsán, hogy míg a történetvilágot időben előre, addig az azt keretező műfaji kódokat időben hátra mozdítja ki az eredeti irodalmi elbeszéléshez képest. Míg Gibson eredeti szövegében a technológiai invenció nem részletezett módon állít szembe egymással embert és androidot, s a különbség meglétére egy, a gótikus regény toposzaira visszavezethető technológia utalást tesz (elektronikus), addig a filmváltozat egyértelműsíti az eugenetikus kísérletekre tett utalásokat. A filmbeli technológia nem csupán fejlettebbnek, de kidolgozottabbnak is tűnik, mind elképzelését, mind pedig reprezentációját illetően. Ám mindeközben a történetben betöltött szerepe is végérvényesen megváltozik. Emellett eltűnik a hidegháborús utalási tartomány, valamint a tömegkulturális szórakozási formák és a vallás szerepe is teljesen megváltozik. Ha tetszik, a filmváltozat szinte kaleidoszkópszerűen keveri össze a regény történetének alkotóelemeit, méghozzá egy történetileg korábbi filmes műfaj, a *noir* keretei között. A műfaji keretezésnek a lényege éppen abban rejlik, hogy a nem túl távoli jövőre és a vele kapcsolatos szorongásokra történő utalások a néző számára korábbról ismerős módon jelenjenek meg. Ez akkor is így van, ha a film eközben a *noir* ikonikus elemeit (az alászállás és a felülemelkedés motívumait jelző liftet, a gonosz jelenlétét idéző ventilátorokat, a fény és árnyék bűnnel kapcsolatos utalásrendjét stb.) „korszerűre” tervezett keretek között szerepelteti, miközben a *noir* „szemcsés realizmusa” kiválóan illeszkedik a *cyberpunk* esztétika „punk” összetevőjéhez.

Ám a történet időbeli átkeretezésének vannak olyan tematikus vonatkozásai, melyek az így létrejött két történetvilág hasonló összemérhetetlenségét eredményezik, mint a fentebb említett Gibson-novella esetében. Egyrészt arról van szó, hogy már az elbeszélés fenomenológiai szintjén is alapvetően megváltozik a történetvilág: hogy „ki mit követett el, kivel és kinek a sérelmére, mikor, hol, miért és miként”.²⁹ Az adaptáció lehetőségét biztosító szerzői jogi keretben egyébként nemcsak a történetvilág elemeit vásárolja meg a tulajdonostól a filmet készítő produkciós cég, hanem azok megváltoztatására

²⁹ Bár az idézet Hermannak a „történetvilágról” szóló leírásából származik, én itt hangsúlyosan a történet fenomenológiai szintjéről beszélek, vagyis arról, amit – egy film esetében – az érzékszerveinkkel érzékelünk, jelen esetben az irodalmi narratívából plauzibilisen megképezhető mentális modellekhez képest. A történetvilág meghatározását lásd David HERMAN, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002), 9. Idézi THON, „Transmedial Narratology Revisited”, 290.

is felhatalmazást szerez.³⁰ A *Blade Runner* esetében ez praktikus az újra-
retezés következtében érinti a „ki”, a „mit”, a „kivel”, a „kinek a sérelmére”, a
„hol”, a „mikor” a „miért” és a „miként” kérdéseit is. Ahogy korábban már
jelezttem, a film jelentős változtatásokat hajtott végre a „ki” kérdését illetően: De-
ckard nyárspolgárból lép elő a *noir* kétes hírű hősévé, és Rachel is jelentős
változáson megy keresztül, amikor iparági csábítóból odaadó, majd bosz-
szúszerű szerető válik belőle a regényben, hogy aztán ez a szerep teljesen
eltűnjön a filmben, és identitását android öntudatra ébredő bizonytalansága
és Deckardnak való kiszolgáltatottsága határozza meg (erre a történetre, illet-
ve sokat vitatott epizódjára röviden visszatérek még a „mit”, a „kivel” és a
„kinek a sérelmére” kérdés tárgyalásakor). Változik a „hol” és a „mikor” is,
amikor a történetből eltűnik a hidegháborús keret és vele együtt a Végző Vi-
lágháború környezeti hatásai, s helyüket a kései kapitalizmus nagyvárosának
bábele veszi át, ahol a koloniális szorongásokat erősítő megjelennek a pe-
riféria képviselői, a nyelv pidzsinizálódik, és a fogyasztás rendjeinek megjele-
nése (a transznacionális vállalatok reklámjai és a bazár együttes jelenléte) jelö-
li ki a hierarchizált társadalmi struktúrát, melynek csúcsára a birodalmi
építészlet és annak expresszionista filmes ábrázolási konvenció által megte-
remtett jelölőbe burkolódzó, csúcstechnikát előállító, kétes morális megítélé-
sű nagyvállalat kerül.

Ebben a keretben a „miért” és a „miként” kérdésre adott válaszok is átfog-
almazódnak: a regény intézményesített, mediatisztált vallást illető kritikája
teljesen háttérbe szorul, hogy utat adjon az androidok egzisztenciális/vallásos
törekvésének, mely a saját teremtett mivoltukra és a halandóságukra irányuló
küldetéstörténetként jelenik meg, melynek tetőpontján Roy Batty apoteózisra
a keresztény stigmák didaktikus felhasználata révén teremti meg a belátás és
az empátia üdvörtörténeti lehetőségét *Deckard számára*, aki az őt korábban meg-
mentő Rachellel menekül el, egy reménytelennek tűnő románcos történet
kezdetét jelezve. Ennek a teljességgel felforgatott narratív sémának a keretei
között tűnnek fel aztán a regény történetvilágának elemei: a vállalati bölcses-
séget és gazdagságot jelképező, Deckardot a regényben a birtoklás vágyával
megkísértő, kihaltak tudott és a Rosen Társaság által zsarolásra használt
bagoly,³¹ a hasonló társadalmi presztízst ígérő, ám továbbra is elérhetetlen,

³⁰ Arról, hogy milyen nehéz irodalmi szerzőként ennek a kontrollnak a visszaszerzése,
s milyen – helyenként egészen kreatív – retorikai megoldásokat kíván, lásd tanulmányomat
Bret Easton Ellis *Királyi hálószobák* című regényéről: SÁRI B. László, „Transgression in the
Works of Bret Easton Ellis: The Case of *Imperial Bedrooms*”, *Neobelicon* 42, 2. sz. (2015): 481–
490, doi: 10.1007/s11059-015-0314-9.

³¹ DICK, *Álmodnak...*, 44, 56–57.

a feleséget így is hidegen hagyó strucc,³² és jelenik meg mellettük – a keresztény gondolkör erotikus megidézésével – a kígyó. A kulturális regiszterváltást jól jelzi, hogy a regényben kiiktatott operaénekesnő, Luba Loft helyét a filmben a revütáncos Zhora veszi át, akinek munkája nem az érzelmek kiváltása, hanem a szexuális vágyak felkorbácsolása. Ezek a történetvilágon végrehajtott transzformációk már abba az irányba mutatnak, amit Den Tandt a nyolcvanas évek végétől a posztcyberpunk előretöréseként jellemez, s melynek hátulütőjét a 19. századi naturalizmus mintájára abban látja, hogy – és Den Tandt ezt tartja a kisebb rossznak – nem képes cizellált politikai értéklésre, valamint lehetetlenné teszi a társadalmi struktúrák feltérképezését, s ekképp nem tudja beváltani a „technokapitalizmus kritikájára” vonatkozó ígéretét,³³ valamint – s ezt már én teszem hozzá – szubkulturális indíttatását javarészt hátrahagyva betagozódik a kultúripar rendjébe.

A *Blade Runner* történetileg ezen az íven helyezkedik el, és abból a szempontból is figyelmet érdemel, hogy miként határozza meg a műfaji szempontból fontos kriminalitást. A *noir* detektívjeként újraértelmezett filmbéli Deckard ugyanis nem csupán átjár a törvényesség műfajilag illékony határán, hanem végérvényesen átlépi azt. Míg a regényben Rachel a csábító, és ő kezdeményezi a határátlépést, a férfi és az android szexuális kalandját, a filmben a szerepek újra elosztásra kerülnek. A kérdéses filmbéli jelenetnek az értelmezése pedig újabb belátásokkal szolgál az adaptáció történetvilágának és az azt létrehozó interszjektív mechanizmusok működésének értelmezéséhez, elsősorban a „kit”, „kivel” és a „kinek a sérelmére” összefüggéseiben. Rachel és Deckard afférjának ominózus jelenetét nem egy szaktanulmány, hanem a beszédes elnevezésű „Pop Culture Detective” tartalomkészítőinek videója³⁴ elemzi iparági, filmtörténeti kontextusba ágyazva. A videó címe is jelzi, hogy nem csupán az adott jelenetről van szó, hanem annak a nyolcvanas-kilencvenes évekkel jellemző hollywoodi filmkészítői gyakorlatnak a bemutatásáról, mely a Deckardot is megszemélyesítő Harrison Ford mint a korabeli férfiideál szerepeltetésének mintázataihoz kötődik. Erre utalnak a videó készítői „ragadozó románcos történetként”: a női szereplők többszöri visszautasítása ellenére a Ford által alakított férfi főhős – a *Bírodalom visszavág*, az *Indiana Jones és a Végzet temploma*, az *Indiana Jones és az utolsó keresztelőség* eseteihez hasonlóan – ellentmondást nem tűrve közelít vágyának tárgyához. A *Blade Runner*

³² Uo., 33, 36–37, 87.

³³ DEN TANDT, „Cyberpunk as Naturalist Science Fiction”, 108.

³⁴ Pop Culture Detective, „Predatory Romance in Harrison Ford Movies”, hozzáférés: 2024.03.24, <https://youtu.be/wWoP8VpbpYI?si=kAP3N25kY2L1ivHK>.

a videó szerint ebből a szempontból különösen problémás eset, hiszen Deckard kihasználja Rachel történetbéli kiszolgáltatottságát, erőszakot alkalmaz vele szemben: öklével az ajtóra csap, nem hagyja Rachelt távozni, az ablaknak taszítja, majd nem csupán rábírja, hogy megcsókolja őt, hanem – tapasztalt szexuális ragadozó módjára – arra is ráveszi, hogy ő maga bátorítsa a férfi közeledését, ami egyszerre szolgál szexuális ingerként és a felelősség áthárításaként.

Az elemzés alaposnak és – különösen a mintázatot kiemelő filmrészleteket egymás mellé téve – meggyőzőnek tűnik, ám az elemzők jórészt zárójelezik a történet és az annak világa által diktált belső logikát, és nagyvonalúan eltekintenek attól, hogy a fikció szerint az érzelmek különbözősége által ember és android kapcsolatáról van szó,³⁵ s hogy a Deckard által alkalmazott erőszak annak kifejeződése, hogy ő maga – Rachel ellenkezése ellenére – nem hajlandó ezt a határvonalat figyelembe venni. Az ajtó becsapása a menekülő Rachel előtt ugyanis azt is jelentheti, hogy Deckard megóvná attól, ami a lány szerint számára a biztost halált jelentené. Rachel tiltakozása is sokat mondó, amikor azzal felel az őt megcsókoló, majd őt a „Csókolj meg!” kérésre felszólító Deckardnak, hogy „I can't rely on my...”, vagyis hogy „Nem bízhatom...”³⁶ A jelenet alapján a mondat befejezése „feelings” lenne, vagyis hogy az „érzelmeimben”, s Rachel saját android mivoltára utal vele vissza. Vagyis Rachel közvetlenül nem feltétlenül az „erőszak”, hanem a (hamis) érzelmi involválódás és annak lehetséges következményei ellen tiltakozik: hogy együttlétük egyben azt is jelentené, hogy – mint a film végén – együtt menekülnek tovább. Ez pedig egybevág azzal, amit a *noir* műfaji kódok szerint történő szerepátfordításairól korábban állítottam. Rachel regénybéli szerepe, már ha mindenáron a *noir*-ból ismerős alaknak akarjuk egyáltalán megfeleltetni, a *femme fatale*,³⁷ míg a filmben önálló ágenciával alig rendelkező, bajban lévő lány [damsel in distress], aki Deckard iránti elkötelezettségét korábban azzal mutatta ki, hogy meggyilkolta „fajtársát”, Leont, s ezzel megmentette a fejedáaszt a biztos ha-

³⁵ A film esetében elképzelhető, hogy maga Deckard is android. Az eredeti megjelenés után jóval később készült rendezői változat (2007) unikornis-motívuma is ezt az értelmezést erősítené: Gaffnek a film végén az ajtóban hagyott unikornis-origamija arra utalna, hogy a rendőr tisztában van azzal, hogy Deckard unikornisokkal álmodik. A rendező így köti vissza a filmet a regény álommal kapcsolatos egzisztenciális kérdéséhez. Megjegyzéseit lásd a Digital Spy interjújában, hozzáférés: 2024.03.24, <https://youtu.be/zOgq51ldJ2o?si=1VRN0KOablWR4cjT>.

³⁶ SCOTT, *Blade Runner*, 1:08:25–1:09:30.

³⁷ Lásd a nő – ahogyan a regény fogalmaz – Deckard felett aratott „diadalát”: DICK, *Álmodnak...?*, 150–171, különösen 171.

láltól.³⁸ Deckard „ajánlattétele” ennek a kétségbeesett cselekedetnek a viszonzásaként is értelmezhető a filmváltozatban, melyet Rachel – engedve az erőszaknak – kénytelen elfogadni, megengedve, de el nem fogadva, hogy Deckard az erőszak nyelvén teszi meg ajánlatát, mely az adott jelenetben – a filmzene által extradiegetikusan jelzett módon, a műfaji keretek között – szexualitásként kódolódik újra.

Ugyan a fenti két értelmezés inkább kiegészíti, mint kizárja egymást, azok az elvek, melyek alapján kifejtethetők és érvek hozhatók fel hihetőségük mellett, merőben eltérőek. A filmes keretben való értelmezés teljes mértékben a *minimális eltérés elvét* alkalmazza, amikor folyamatosnak látja a film történetvilágát a filmiparban szexuális botrányai teremtette politikai kontextussal, s kizárólag extradiegetikus módon, a nők ellen elkövetett erőszak megítélésének *jogi diskurzusában* olvassa a jelenetet Harrison Ford egyéb szerepeinek egymásra vetítése révén. Ugyanakkor a Pop Culture Detective a *jótekonyság elvét* is sajátos módon érvényesíti, amikor azt feltételezi, hogy Harrison Ford szerepe a mintázat ismétlődése miatt jelentésszerű: a korabeli filmipar egyik legismertebb férfiideáljáról van szó, aki ráadásul a *noir* hagyományát folytatva jelentős elődökhöz csatlakozik a szereppel. Ez az eredet szerinti reprezentáció logikájának kizárólagos használata. A filmet adaptációként értelmezve ezek az elvek némileg másképpen érvényesülnek. A *minimális eltérés elvének* alkalmazása a regény és a film viszonylatában eleve problémába ütközik az irodalmi és a vizuális szöveg, valamint a belőlük megkonstruálható történetvilág különbségei miatt. A *jótekonyság elvét* kell segítségül hívnunk, s rá kell mutatnunk, hogy a film a regény *eredeti* motívumainak *használata* révén építi fel a történetvilágot, ami elsősorban a használat szerinti reprezentáció érvényesítését jelenti az értelmezésben, mely kiegészíti és egyben bonyolítja is a kizárólag az intézményes és jogi keret által meghatározott értelmezést.

Bármelyik olvasatról legyen is szó, be kell látnunk, hogy a történetvilágnak kizárólag „mentális” vagy „mediális” reprezentációként való értelmezése között nem csupán a Thon által leírt alapelvek működnek, hanem a történetvilág „*normatív komponenssel rendelkező interszubjektív konstrukciói*”³⁹ olyan történeti, kulturális, politikai és mediális megfontolásokat is figyelembe vesznek, melyek egyrészt alapvetően befolyásolják ezeknek a konstrukcióknak a milyenségét, másrészt nem csupán médiaspecifikusan írhatók le, hanem a médiatörténeti konvergenciából következően utólag nehezen is elképzelhetők.

³⁸ SCOTT, *Blade Runner*, 59:45–1:00:30.

³⁹ Thon összefoglalója Jens Elder koncepciójáról. THON, „Transmedial Narratology Revisited”, 290–291.

Nehéz lenne pontosan rekonstruálni, mit is gondolhattak 1968-ban Philip K. Dick *Álmodnak-e az androidok elektronikus bábáikkal?* című regényének olvasói, de az biztosan állítható, hogy egészen mást, mint a Ridley Scott-féle filmváltozat nézői, vagy a regényt ismét csak egy újabb történeti, kulturális, politikai és mediális kontextusban újrahasznosító, a *Blade Runner* történetét folytató és átértelmező, a regény egyes motívumait ismét csak újrakeretező Denis Villeneuve-film, a *Blade Runner 2049* közönsége. De ez a történet logikája szerint már egy másik, adaptációs, visszatekintő-összehasonlító dolgozat témája kell legyen.

HELIKON

WIRÁGH ANDRÁS

Adaptációs vonások a Batman-képregényekben

viragh.andras@abtk.hu
ORCID: 0000-0001-5051-8877

HELIKON

Adaptation Features in the Batman Comics

Abstract

This study analyses the adaptations (or adaptation-like processes) in Batman-related comic book series. Over the past century, numerous adaptations of superhero adventures have been produced (based on well-known novels or short stories), but not many have become part of the canonical story line due to their adaptive nature. However, some adaptations have not conflicted with the canon. The study focuses on these cases. Special attention is given to the case of a comic based on an unrealized movie, and the travelling illustrations that were a gesture of homage. These illustrations also extend the intermediate playing field.

Keywords: adaptation, appropriation, comics, seriality, continuity

Helikon 70 (2024) 1
DOI: 10.57226/Hel.2024.1.9

Adaptáción hagyományos értelemben *intermediális* transzfert értünk, de mindez, vagy egy ehhez hasonló művelet szűkebb kontextusban is megvalósulhat: gondoljunk csak a Kleist-kisregény, a *Kohlhaas Mihály* és Hajnóczy Péter *A fűtő* című novellája, vagy a *Robinson Crusoe* és a *Péntek vagy a Csendes-óceán végvidéke* című Tournier-regény közötti viszonyra. Hajnóczy és Tournier parafrázisként vagy paródiaként is felfogható szövegei egyértelműen meghaladják az intertextualitás olyan alapeseteit, mint az idézet vagy az utalás, hiszen különböző hatásfokkal és eltérő terjedelemben, de mindkét szerző újraírta és újrakontextualizálta, vagy ha úgy tetszik, kiforgatta a *teljes* alapesetlelményt, ráadásul oly módon, hogy történeteik a „forrásszövegek” behatóbb ismerete nélkül is érthetőek és élvezhetőek.

Julie Sanders elgondolásában¹ a nem kizárólagosan, de többnyire intermediális jellegű adaptáció nagy vonalakban megkülönböztethető a jobbára egy-egy médiumon belül alkalmazott kisajátító-eltulajdonító mozzanatoktól [appropriation], amely utóbbiak az adaptációs műveletekénél jóval nagyobb játéktérrel nyitnak az adott műalkotások között. Az adaptáció Sanders szerint egyértelműbb, sőt, reflexívebb művelet, míg a kisajátítás nagyobb és – sokszor észrevétlenebb – távolságot implikál a forrás és az output között.² A fejezetcímekben rejlő utalásai révén Joyce *Ulyssese* az *Odüsszeia* adaptációjaként, de a *Péntek vagy a Csendes-óceán végvidéke* Defoe őseredetijének kisajátításaként kerül elő Sanders értekezésének gazdag példatárában (ennek nyomán *A fűtő* is az utóbbi alapesethez sorolható).³ Ez az elképzelés, bármennyire is hordoz elemi ellentmondásokat,⁴ hozzásegíthet az intermediális áttétel fokozatainak differenciálásához.

Az idén 85. születésnapját ünneplő Denevérember figurája az elmúlt évtizedekben fontos popkulturális vonatkozási ponttá, „ikonná” nőtte ki magát.⁵ Az először képregények oldalain feltűnő, majd tévésorozatok, mozifilmek,

¹ Julie SANDERS, *Adaptation and Appropriation* (London–New York: Routledge, 2016), 21–53, doi: 10.4324/9781315737942.

² Sanders terminológiájának értelmezéséhez és más elgondolásokkal való ütköztetéséhez lásd Pascal NICKLAS és Oliver LINDNER, „Adaptation and Cultural Appropriation”, in *Adaptation and Cultural Appropriation: Literature, Film, and the Arts*, szerk. Pascal NICKLAS és Oliver LINDNER, 1–13 (Berlin–Boston: De Gruyter, 2012), doi: 10.1515/9783110272239.1.

³ SANDERS, *Adaptation and Appropriation*, 7–10, 136–138.

⁴ Például az adaptáció eredendően kisajátító jellegének tapasztalatát. Vö. NYÉKI Gábor, „Kohlhaas Mihály az irodalomórán? Így férhetünk hozzá egy klasszikushoz”, in *Transzmédia*, szerk. FEJES Richárd és GREGOR Lilla, 65–83 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2020), 74–75.

⁵ A magyar szakirodalomhoz lásd a *Prizma* folyóirat kilencedik, 2012 végén megjelent számának tanulmányait, illetve a közelmúltból: BARTHA Ádám, „Nevetés a sötétből: Joker és a kozmikus idegenség”, *Helikon* 66 (2020): 240–256.

rajzfilmek és videójátékok központi alakjává váló szuperhős eredeti kontextusában is számtalan változáson ment keresztül, de fejlődéstörténetének alapelemei, illetve az őt körülvevő barátok, ismerősök és gonosztevők panteonjai jó-részt változatlanok maradtak. Metamorfózisai, illetve kontinuitásának (a figura – alapesetben – koherens történetláncolatának) változásai részben a szerialitás megkövetelte újraértelmezésekből, részben pedig a jogtulajdonos, a Detective Comics piaci dinamikájából fakadtak, de a kiadó és ennek szerkesztői az utóbbi 30–35 évben megpróbálták visszaszorítani a történetvezetés korábbi protokolljaiból fakadó ellentmondásokat. Ennek a tudatos határszabásnak az volt az egyik első fontos mozzanata, hogy az 1980–90-es évek fordulóján, néhány évvel a képregényhősök multiverzumaiból fakadó paradoxonokkal leszámoló epizód, a *Végtelen világok krízise* után elindították a *Másvilágok* (*Elseworlds*) című sorozatot, amelyben kifejezetten a hivatalos kontinuitással, a kánonnal szembemenő történetek jelentek meg.

A *Másvilágok*ban a hősök kikerülnek megszokott környezetükből, és furcsa helyeken, furcsa időkben bukkannak fel. Ezek között vannak olyanok, amelyek egykor léteztek vagy létezhetek volna – és akadnak olyanok is, amelyek nem léteztek, nem létezhetek volna és nem is szabadna létezniük.⁶

A sorozat első, még nem hivatalos darabjában, a *Gotham gázlámgfényben* című történetben (1989) olvasható paratextus bizonyos értelemben nyílt felhívás az adaptációs jelleg szabadjára engedéséhez. Nem csoda, hogy Batman az említett darabban Hasfelmetsző Jack nyomába eredhetett, a széria egyes képregényeiben pedig Drakulával küzdött meg (és maga is vámpírrá vált), Victor Frankenstein bőrébe bújva egy szörnyszülöttet szabadított a világra, illetve egy lovecrafti díszletekkel tarkított közegben küzdhetett meg a természetfelettel.⁷ Ezek a – későbbiek folyamán szorosabban is – bemutatott történetek más és más pozíciót foglalnak el azon a skálán, amelynek két végpontján az adaptáció és a kisajátítás található. Szóba kerül még továbbá három olyan ismert történet, amelyek az éppen aktuális kontinuitásokban kaptak helyet, de

⁶ A képregény belső borítóján olvasható szöveg Benes Attila fordítása.

⁷ Néhány további, a tanulmányban részletesebben nem elemzett történetben Batman és segítőtje, Robin az amerikai polgárháborúban, illetve a második világháborúban harcolnak, Tarzannal bonyolódnak közös kalandba, illetve Edgar Allan Poe-val együtt nyomoznak egy gyilkossági ügyben. Néhány történet pedig olyan klasszikusokkal áll szoros kapcsolatban, mint *Az Operabáz fantomja*, a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*, a *Vörös Pimpernel* vagy a *Nosferatu* és a *Dr. Caligari* című filmek.

eltérő mértékben szépirodalmi szövegekre támaszkodtak. A tanulmány zárórészét végül két speciális „jelenség” (egy konkrét képregény és egy intermediális eljárás) prezentációja alkotja. Végeredményben annak bemutatására törekszem, hogyan váltak bizonyos ikonikus mozzanatok (adaptációk, illusztratori értelmezések, panelek) megkerülhetetlenné a Batman-figura hosszú története során, amely így szorosan egymás mellett futó, bizonyos pontokon elválaszthatatlan, de egymástól mégis élesen elkülönülő képi narratívák szekvenciáiként fogható fel. Miközben végig ugyanarról a figuráról beszélünk, a – számos esetben ideológiailag motivált – képi átértelmezéseknek köszönhetően már régóta nem feltétlenül egyértelmű, hogy a figura számtalan „klónja” közül melyikről is esik szó.

Ahogy egy szépirodalmi szöveg is létező betűsorok ideális esetben újszerű kombinációinak sorozata nyomán születik meg, úgy átvitt értelemben a Denevérember alakját sem üres papírra rajzolták meg először. A hagyomány elsősorban a Johnston McCulley által megálmodott Zorro figurájához köti a szuperhőst (a genealógia a társadalmi igazságtalanságokat kiigazítani kívánó alak szempontjából Robin Hoodig is visszavezethető), de a korai idők, az ún. aranykor történetváltozataira minden bizonnyal komoly hatást gyakoroltak a két világháború közötti észak-amerikai hard-boiled ponyvairódalom műfaji kliséi, ahogyan tágabb értelemben a képregények médiumának felfutását is elősegítette a ponyvafüzetek újabb reneszánsza. A Denevérember „műveleti helyszínét”, Gotham Cityt New Yorkról mintázták, a főellenség, Joker alakját pedig *A neve-tő ember* 1928-as filmváltozatában megjelenő Gwynplaine-ről – a sor hosszan folytatható.

Batman világa és kalandjai természetesen már az első időszakban túlmutattak a meglévő elemek sematikus újrendezésének aktusán, de, ahogyan ez az egy-egy műfajban rövid időn belül tömegével előállított szövegeknél szokás, narratív, vagy ha úgy tetszik, mesei alapsémák és motívumok ismétlődtek és variálódtak bennük – a szereplői panteon bővítésével és a Denevérember eredetmítoszának részletesebb kifejtésével, árnyalásával párhuzamosan. Nem volt meglepő, hogy a képregényolvasók otthonosságérzésének növelése érdekében a szerzők már az első időszakban olyan imaginárius világ kimunkálásán igyekeztek, amelynek képkockáin valós szereplők és események is helyet kaptak, és amelynek dialógusai a közelmúltban vagy a régmúltban elhangzott vagy leírt szövegekből merítettek. Bár Sherlock Holmes vagy Khomeini ajatollah ilyen jellegű beépítése eltérő narratív motivációkból eredt és különböző jellegű értelmezési irányokat nyitott, a hasonló indíttatású aktusok mindmind metaleptikus hatást gerjesztettek, egyenesen az általunk ismert világ és/

vagy a közvetlenül ebből származó kultikus alakok benépesítette kontextus szereplőjévé avatva a Denevérember figuráját. A most következő négy történet messze túlhaladta ezt a tapasztalatot, igaz, a legelső esetet leszámítva „csak” különféle fiktív világok keresztezésének útján vezették ki olvasóikat a szuperhős elsődleges univerzumából.

A *Gotham gázlámpfényben* két ok miatt semmiképpen sem nevezhető adaptációnak: ahelyett, hogy *behelyettesítene* egy „forrásszövegbe” Batmant és társait, velük *egészíti ki* egy máig felgöngyölítetlen viktoriánus korabeli sorozatgyilkosság akár hitelesnek is tekinthető krónikáját, viszont az áthelyezés révén egyúttal fiktív folytatást kreál az események eredeti krónikájához. (Mindezt jól jelzi a felvezető szöveg, Robert Bloch, a *Psycho* írójának *A pokolból* című levele, amelyet a szerző a sorozatgyilkos egyik eredetinek vélt levelének mintájára kreált.) A történet szerint Hasfelmetsző Jack londoni gyilkosságsorozata Gotham Cityben folytatódott, sőt, a rendőrség Bruce Wayne-t tartóztatta le gyanúsítottként, majd ítélte halálra a gyilkosságok miatt. Bruce a cellában deríti ki, hogy a valódi gyilkos a család régi barátja, Jacob Parker. A városi temetőben játszódó végső jelenetben elkapja Hasfelmetsző Jacket, aki bevallja, hogy Bruce anyja, Martha Wayne korábban kikoszorúzta őt, és ez a trauma készítette őt a londoni és gothami nők meggyilkolására, sőt, ő gyilkoltatta meg a Wayne-házaspárt is. Parker a tanúvallomása után megpróbál végezni a Denevéremberrel, de Gordon felügyelő golyója leteríti.

A képregény számos elemében mutat regresszív, ha úgy tetszik, konzervatív jegyeket (például Frank Miller *Az első év* [1987] vagy Alan Moore *A gyilkos tréfa* című korabeli darabjaihoz [1988] képest). Mike Mignola rajzai nem stilizálják a szereplőket, a panelek is szabályos rácszatokba rendeződnek, a visszaemlékezések hangsúlyosan monokróm stílusban reprezentálódnak, a hagyományos szövegbuborékok mellett a megszokottnál gyakrabban kapnak helyet különböző műfajú szövegkivágatok (újságcikkek, naplótöredékek). Ebbe a korhűnek is nevezhető képi világba helyeződik át a Denevérember eredetmítosza, ráadásul ennek egy lehetséges megfejtésével együtt (a Wayne-házaspár meggyilkolásának története mellett az elkövető személyét is megismerjük), így ebből, de csakis ebből a szempontból a korlátozott lehetőségekhez mérten akár adaptációról is beszélhetünk. Ebben a fénytörésben is kiemelhető jelentőségű Mignola frappáns megoldása, hiszen a Sigmund Freudnak (!) újramesélt trauma utolsó képkockája (a telihold előtt elrepülő denevérraj) megegyezik a képregény utolsó paneljével. Ahogyan Bruce Wayne sem képes soha túltenni magát a metamorfózisát előidéző eseményen (szuperhős-alteregóját ez az állandó újraértelmezés tartja életben), az olvasó is egy

koncentrikus történetben, egy saját maga által keretezett és újraolvasandó képsorozatban találja magát.

A bő egy évtizeddel későbbi *A végzet Gothambe érkezik* (2000–2001) készítési folyamatában Mignola íróként vett részt. A szuperhős eredeti kontextusához képest ezúttal is egy alternatív múltba transzponált történet a *Gázlángfény*hez hasonlóan összesűríti és kevésbé megnyugtatóan, de lezárja az „alapcselekményt” (Bruce Wayne győzedelmeskedik szülei gyilkosa felett), viszont a terjedelmi különbségekből is fakadóan itt sokkal több, a Denevérembert körbevevő szereplővel találkozhatunk. A cselekmény 1928-ban játszódik, Bruce Wayne peregrinációja már két évtizede tart. Egy antarktiszi expedíció során, a gothami egyetem elveszett professzorát keresve felrobbant egy barlangot, amelyben természetfeletti jelenésre lesz figyelmes. Igyekezete hasztalan, hiszen az egyetemi kutatócsoport egyik életben maradt tagjának hazaszállításával, illetve hosszú idő után történő visszatérésével elindít egy láncreakciót, amely egy évszázadokkal korábbi szertartáson megidézett lényhez, illetve saját felmenőihöz és azok ismerőseihez (és mai utódaihoz) kötődik. A szövevényes történet során itt is leleplezi szülei gyilkosát, majd végül győzedelmeskedik ellenfelein, de örökké denevérré változik.

Ez az alkotás elsősorban azért nem tekinthető adaptációnak, mert nehéz meghatározni, pontosan mit is kívánna adaptálni. A forrás ugyanis ezúttal egy, a számtalan H. P. Lovecraft-történetből összeállított szöveg- és utalás-mozaik, amelynek átültetése során nem is feltétlenül a történetben vibráló allúziók sorozata, hanem az optikailag kódolt hangulati mozzanat, a „forrás-világ” sajátos atmoszférája válik jelentőssé. A narratíva egészének szempontjából a tiszteletadásnak is felfogható allúziók⁸ elsikkadnak a lovecrafti formanyelv képpanelekké formálásának feladata (és sikere) mögött. Troy Nixey illusztrációi formabontó panelelrendezés részeivé váltak. *A végzet Gothambe érkezik* készítői érzékletesen elkülönítették a visszaemlékezéseket (amely során szabályos rácsozatot alkalmaztak), a történet jelen idejű történéseit (kértégtű panelekkel, szabálytalan oldalpárokkal), valamint az akciójeleneteket (a panelek helyett egészoldalas, sőt, az egész oldalpárt elfoglaló képekkel). Ezen kívül leginkább az oldalakon elburjánzó motívumok (indák, misztikus kőfaragványok, természetellenesen átváltozó testek és testrészek) miatt lehet

⁸ A címmel, a történet időpontjával, valamint a főellenséggel a képregény egyértelműen Lovecraft elsődleges kontextusát idézi meg: a cím *A végzet, mely elérte Sarnathot* című szövegre (1920) reflektál, a történet 1928-ban, a *Cthulhu hívása* megjelenésének évében játszódik, míg Iog-Sotha az írónál gyakran előforduló Yog-Sothoth alakváltozata.

olyan érzése az olvasónak, hogy a képsík vagy képsíkok vizuális értelemben vett mélységet konstruálnak.

A *Végzet* az előző darabhoz hasonlóan „kicsiben” játssza újra a Denevérember alaptörténetét, de a *Másvilágok* kontextusa nyújtotta lehetőségeket maximálisan kihasználva a figura fejlődésrajzát is lezárja, hiszen a természetfeletti kalandokat követően Bruce Wayne véglegesen emberszabású denevérré változik. A visszafordíthatatlan metamorfózist szélesíti három összefüggő folytatássá a Doug Moench–Kelley Jones szerzőpáros sorozata (*Vörös eső, Vérzivatar, Bíbor köd*),⁹ amelyben Batman vámpírrá alakul – a Bram Stoker által megálmodott, de az első részben elpusztuló Drakula gróf közreműködésével. Míg ebben a történetben az átvétel csakis egyetlen fontos figura átvételére (majd az általa hordozott motívum áthelyezésére) korlátozódik, a *Denevértáskatély* (1994) szorosabban támaszkodik forrására, Mary Shelley *Frankenstein* című regényére, illetve ennek 1931-es filmadaptációjára. A felsorolt példák közül ez az alkotás áll legközelebb az adaptációhoz, még ha ezt csupán „tisztá kisajátítás” útján éri is el. Jack C. Harris ebben az 1994-ben megjelent képregényben úgy igazítja egymáshoz a forrást és a Denevérember-mítoszt, hogy – némi „amortizációt” követően – mindkettő mintázatai élesen kiviláglanak a történetből. A *Frankenstein* megjelenésének évében játszódó kaland középpontjában ismét csak a Bruce szüleinek halála, az ismeretlen gyilkos utáni hajszája, majd annak megbűnhődése körül szövődő történet áll, amely a Shelley-regény egyes kiragadott fragmentumainak újjászervező ereje nyomán alakul át hibrid történetté. Az új felállásban Bruce Wayne foglalja el Victor Frankenstein és újjáélesztett édesapja, Thomas Wayne a szörnyszülött pozícióját, aki Denevéremberként (itt Bat-Man) elvezeti fiát gyilkosához, illetve annak felbujtójához, majd utóbbival együtt a végső összecsapás után szörnyethal.

Bo Hampton festett illusztrációi gótikus-látomásos hangulatot kölcsönöznek a történetnek, de egyes panelek, valamint ezek elrendezései erősen rímelenek az alapregény 1931-es filmadaptációjának jeleneteire, továbbá a filmnyelvi megoldásokra is. (A statikus képregényolvasást megbontó többszintűségnek, mélységnek, a fókuszálás eszközét gyakran használó, halvány kontúrokkal és színátmenetekkel történő megjelenítésnek köszönhetően.) Az említett darabok közül ez áll legközelebb az adaptációhoz, hiszen amellet, hogy az eredeti kontextuson belül marad, csak csekély mértékben egészíti ki ezt új szereplőkkel, azaz a behelyettesítés különféle formuláival él. Bár ugyanúgy kisajátítja az

⁹ A trilógia harmadik része (eredeti címén: *Crimson Mist*) magyarul *Vörös köd* címen jelent meg 2024 februárjában. Az első rész 1991-ben, a második 1994-ben, a harmadik 1998-ban jelent meg az Egyesült Államokban.

alapforrást és a célszöveget (beékeli a Wayne-házaspár meggyilkolásának történetét, és ennek mentén „eltéríti” az eredeti cselekményt, illetve szétbontja Bruce Wayne és a Denevérember alakját), adaptációs mozzanatok is hordoz, hiszen részben a film cselekményét és képkockáit helyezi át, illetve Bat-Man halálával alternatív (de nem ellentmondó) végkifejletet konstruál a Batman-őstörténethez, amely szerint az őstrauma megoldása ezúttal a Bruce Wayne-személyiség életben maradásával és a szuperhős-imágó halálával zárul.

A *Gázlángfény* esetleges folytathatóságának csak a képregénybe kódolt koncentrikus mozzanat mond ellent, de a főhős visszafordíthatatlan átalakulásával vagy halálával a *Végzet*, a *Vörös eső* (és folytatásai), illetve a *Denevérekastély* mindenképpen megbontják a szerialitást. A kisajátított forrásszövegek teret engednek az alaptörténet újrajátszásának, de végül menthetetlenül átírják, a saját képükre formálják ezeket, így Lovecraft, Stoker és Mary Shelley szövegei tulajdonképpen maga alá gyűrik a Denevérember köré rendezhető történetfolyamot.

Más esetekben a kisajátítás nem vet ekkora hullámokat, nem véletlen, hogy a most következő példák nem is lógnak ki a kontinuitásból, hanem a kanonikus történet sor részeinek számítanak. Mivel a figurájában rejlő kettősség révén a Denevérember-történetek eredendően szoros viszonyban állnak a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esetével*,¹⁰ a szuperhős körül feltűnő gonosztevők közül különleges szerepe van a személyiséghasadás tapasztalatát valóban pszichotikus szinten hordozó figuráknak, mint például Hush-nak vagy Kétarcnak. Az előbbi Thomas Elliotként Bruce Wayne gyermekkori barátja volt, miközben irigykedett és hasonlítani akart rá. Végül maga tette el szüleit láb alól, Bruce-hoz hasonlóan hosszú tanulóútra ment, majd sebész lett. Harvey Dent Gotham City főügyészből, Batman egyik fő szövetségeseiből lett gonosztevővé egy savtámadást követően, amely arca, teste és alapszemélyisége egyik felét szörnyszerűvé és szörnyeteggé tette. A különböző történetvariánsokban Kétarcnak hol egyik, hol másik személyisége kerekedett felül, de az esetek java részében – rövid „gyógyulási” periódusokat követően – Batman egyik legveszedelmesebb nemeziseként tevékenykedett.

A *Hush* (2002–2003) az enumerációs történetek közé sorolható, amelyekben egy háttérben ügyködő ismeretlen lángele a főgonoszok egész arzenálját indítja csatasorba a Denevéremberrel szemben (így tett Bane a *Megtörtén* című darabban vagy a Kulcsmester a *Batman Mindörökké*-ben). Ebben a rendkívül sokrétű, a főhőst és az olvasót is gyakran elbizonytalanító történetben

¹⁰ Ehhez lásd Andreas REICHSTEIN, „Batman – An American Mr Hyde?”, *American Studies* 43, 2. sz. (1998): 329–350.

Batman egy ponton Poe *Az ellopott levél* című detektívtörténetére reflektál, amikor arról a nyugtalanító benyomásról ad számot, hogy bár mindvégig ott lapult előtte, nem látta meg a lényegét (a megfejtést, illetve a háttérszemélyiség valódi kilétét) az események alakulásában. A szövevényes kaland összefoglalása meghaladná a rendelkezésre álló terjedelmi keretet, szempontunkból azonban azt érdemes kiemelni, hogy a csupán egyszer említett vendégszöveg több ponton is érintkezik a cselekménnyel, ráadásul annak utalásrendszere is kitágítja a Batman-történet értelmezési terét.¹¹ Itt tehát sem adaptációról, sem kisajátításról nem beszélhetünk, hiszen a Poe-eredeti elsődleges kontextusából legfeljebb egy narratív mintázat átpozicionálásáról van szó, igaz, ez a mozzanat végig erős kontroll alatt tartja az olvasói tapasztalatokat. A *Jekyll és Hyde* című képregény (2005) címe mellett egy Stevenson-regényből származó idézettel¹² tanúsítja, hogy ezúttal a főhős és ellenfelének kettős személyiségének, valamint a személyiségek hierarchiájának kérdésköre áll a középpontban. A hat részből álló történeten két illusztrátor, Jae Lee és Sean Phillips osztoztak, de a cselekmény ennél sokkal didaktikusabb módon viszi színre a címadó szöveg implikálta kettősségeket. Kétarc egy orvos segítségével olyan vegyülettel akarja megmérgezni Gotham lakosait, amely előhossa belőlük „igazi” elnyomott személyiségüket, a Dr. Jekyll(ek) által féken tartott Mr. Hyde-o(ka)t. Kétarc fő kísérleti alanyként még a Denevérembert is foglyul ejti, hogy rajta demonstrálja a szuperhős-imágó ösztön-énként autentikus hatalmát. A katasztrófa elkerülésével záruló történet igazi érdekessége azonban abban rejlik, hogy a főgonosz eredettörténetének kiegészítésével bemutatja: a Harvey Dentet ért támadás után nem egy új, gonosz személyiség vette át felette az uralmat, hanem az általa gyermekkorban megölt testvérének éneje inkarnálódott benne újra. A forrástörténet ezúttal is inkább csak halvány vonalvezetőként funkcionál, igaz, a Kétarc által sulykolt meggyőződés, miszerint Mr. Hyde nem véletlenül tudott szert tenni „hatalmára” (így az emberiség jobb közérzetét is elősegítené, ha az ösztönök felülírnák a lelkiismeret diktálta szabály-

¹¹ Egy tumblr-felhasználó a Hush-t a bizalom allegóriájaként olvasva szentelt rövid, de rendkívül izgalmas elemzést a képregénynek (*Batman Hush and the Exploration of 'Trust'*, hozzáférés: 2024.01.26, <https://geekgoddess13-blog.tumblr.com/post/7927021289/batman-hush-and-the-exploration-of-trust>.) A Denevérember és Edgar Allan Poe egyéb kapcsolataihoz lásd Fred FRANCIS, „»Footnotes to Miller and Moore«: Monomyth and Transnationality in the 1986 Superhero Comics”, *Comparative American Studies An International Journal* 14, 34. sz. (2016): 289–301, doi: 10.1080/14775700.2016.1267347.

¹² „[A]z ember nem egy igaz lény, hanem inkább kettő” (az eredetiben: „man is not truly one, but truly two”).

rendszer), értelmezési szempontként Stevenson klasszikus művét is új perspektívába helyezheti.

A *Noël* (2011) egyértelműen Dickens *Karácsonyi énekének* adaptációja (a magyar fordítás a forrás címét viseli). Az alkotási folyamat egy személyben Lee Bermejo nevéhez fűződött, aki amennyire csak lehetett, hű maradt az eredeti történethez, sőt, a narratori szólam és a képsorozat szintjének szétválasztásával még a forrás és a Denevérember imaginárius világa közötti választóvonalat is végig fenntartotta. Az autentikus szereposztáson sem esett csorba, hiszen a narrátor, Bob Cratchit (aki egyben szereplője is a történetnek) saját modernizált szóhasználatban meséli újra a történetet fiának, miközben a képsorok a vele megesett kalandokat reprezentálják. Ezen a szinten Scrooge helyét Joker, Batman és Bruce Wayne veszik át (a gonosztevő bízza meg egy piszkos munka elvégzésével, a szuperhőst látogatják meg a szellemek, végül Bob a Wayne-vállalat jól fizetett munkatársa lesz), a három szelleméét pedig a Macskanő, Superman és Joker; a halott Robin, Jason Todd személyében pedig az őseredeti halottja, Jacob Marley látogatja meg a Denevérembert. A három szellem közreműködésének köszönhetően – akár csak a forrástörténetben – a szuperhős betekintést nyer a múltba (a részben a Macskanővel kapcsolatos bűnüldözői krónikába), a jelenbe (a karácsonyt ünneplő városlakók lakásaiba), illetve a jövőbe (mialatt Joker jóvoltából élve eltemetik, a nélküle működő, anarchiába fulladt Gotham City képsorait futtatja le), végül saját előfeltételeit újragondolva megbocsát Bobnak, és ajándékok formájában meghitté és bensőséggé varázsolja apja és fia karácsonyát (és közös jövőjüket). A fabula kirajzolódásával azonban egyértelmű, hogy a narratori szólam és a képek nem lehetnek teljes szinkronban, hiszen a történet „optikája” a mesélőével összeegyeztethetetlen tudatszinteket érint (a Denevérember valódi kilétét, a Denevérbarlangot, a szellemeivel való találkozást stb.). Éppen ezért a *Noël* esetében a képi sík „pusztán” illusztrációja lesz egy már jól ismert (és ezúttal kissé átalakított történetnek). Ráadásul, és éppen ezért beszélhetünk többszintű adaptációról, Bermejo rendkívül sokoldalúan alkalmazta a rácsokat (a paneleket térben elforgatta, kereteiket sokszor megszüntette, egészoldalas, sőt, oldalpárokat betöltő illusztrációkat készített), és a narrátor folyamatos beszéltetése mellett viszonylag kevés szövegbuborékot használt, így alkotása illusztrált (mese) könyvként is felfogható. Bermejo jellegzetes, filmszerűen realisztikus rajzai a Denevéremberhez kapcsolódó utaláshálózathoz is gazdagon visszanyúlnak: a különböző díszletek és visszaemlékezések segítségével az olvasó végigkísérheti a figura alakulástörténetét, a főellenségek arcképcsarnokát is.

Szöveg, társmediumai és adaptáció összefüggésében fontos kiemelni, hogy (ha a könyvtárgy nem is) a szöveggel ellentétben egy képregény, egy színházi előadás vagy egy mozifilm elkészítésében az alkotás feladatai számos alkotó között oszlanak meg, szoros kooperációt igényelnek. Bermejo műve ilyen szempontból közelebb áll a kivételhez, igaz, a multimediális közegekre alkalmazott adaptációknál is általában egy erre kijelölt autoritáshoz, a rendezőhöz kötik a feladatok összességét és az ezzel járó felelősséget. Mindenki tisztában lehet vele, hogy bármennyire praktikus is, túlzás csupán rendezőik, azaz Tim Burton, Joel Schumacher, Christopher Nolan, illetve Matt Reeves alakjaihoz kapcsolni az ezredforduló óta készült, a Denevérember figuráját központba helyező mozifilmeket, hiszen az őt alakító színészek, Michael Keaton, Val Kilmer, George Clooney, Christian Bale és Robert Pattinson legalább annyira meghatározó részeivé váltak a filmes kontinuitásoknak, így a figura majdnem évszázados legendáriumának is. Míg az 1989-ben bemutatott mozifilm annyiban felfogható adaptációként, hogy hosszú idő után helyezett át eredetileg képregényekben feltűnő alakokat mozivászra (eredeti karakterjegyeik hozzávetőlegesen hű átértelmezését követően), egyértelmű, hogy egyik film sem fogható fel csupán egy-egy korábban megjelent történet újkori tolmácsolásaként. A forgatókönyvek mindegyike sajátos történetmozaikokat adaptált, hol kisebb, hol nagyobb teret adott kanonikus narratíváknak, de az értelmezés szabadságát így még a filmnyelvi átfogalmazás előszobájában kiteljesíthette. Ebben a felfogásban Batman filmadaptációi – a *Másvilágok* történeteirehasonlóan – elsősorban két célnak adhattak csak helyet: egy adott rendező irányítása alatt újramesélni a figura eredetét, illetve nyitva hagyni az esetleges folytatások lehetőségét, valamint transzponálni a figurára jellemző atmoszférát a hőst körülvevő szereplőkkel, a tér, Gotham City jellemzőivel, illetve a markáns szimbólumokkal együtt.

A filmes kontinuitások Batman esetében látványosan semmiképpen nem alakítottak ki élénk párbeszédet (Alfredot, Bruce Wayne/Batman hűséges inasát Burton és Schumacher filmjeiben is Michael Gough alakította), erre csak a Detective Comics „multiverzumában” adódott lehetőség, amikor a *Flash* című film (2023) egyszerre léptette fel Denevéremberként Ben Afflecket (a „jelenben”), Michael Keatont (a „múltban”) és George Clooney-t (egy alternatív „jelenben”). A folytatólagosságot viszont több esetben, adaptációk útján sikerült megteremteni. A mai szemmel igencsak bárgyú, 1960-as években sugárzott tévésorozatot *Batman* '66 címen képregényben folytatták 2013 és 2016 között, 2021-ben pedig ennek analógiájára megjelent a *Batman* '89, amelyet a Burton-filmek forgatókönyveinek írásában különböző szerepeket vállaló Sam

Hamm írt. A képregény virtuális forrásaként így egy – tényleges vázlatokból, casting-ötletekből, jelmeztervekből összeálló – forgatókönyv adható meg, miközben a tényleges adaptív jelleget az első két mozifilmben felbukkanó, illetve egyéb, valós színészekről mintázott alakok szolgáltatják. Joe Quinones rajzai a képregény klasszikus közegébe vezetnek vissza, az alkotás pedig mentes a korábbi példákra jellemző nyomasztó, olykor brutálisan horrorisztikus hangulattól. A történet az eredeti atmoszféra virulensebb tételével látványos ellenpontját képezi az ezredforduló transzgresszívebb Batman-kalandjainak, beleértve ebbe a legutóbbi mozifilmeket is. Az ismert színészek beépítése miatt realiztikus, de ezt leszámítva optimistább, vidámabb és viccesebb térben nem mélyül el a jellemábrázolás, de az ezzel kapcsolatos elvárások tekintetében a *Batman* '89 hitelesen adaptálja Tim Burton jellegzetes világát.

A Denevérember megszámlálhatatlan fel- és átdolgozása során felfedezhetők ugyan ismétlődő alakzatok, de még a képregények kontextusában maradvák is számottevőnek nevezhetők az egyes rajzoló egyedi kéznyomához, stílusához visszavezethető változások. Csupán a szuperhős eredettörténetének kezdő momentumához rengeteg különböző képsor kötődik, de az egyre csak bővülő archívum még számos hasonló – különféleképpen kivitelezett, de egymással párbeszédbe lépő – ikonikus jelenettel rendelkezik. Mivel a képregénypanelek szerzői jogi védelem alatt állnak, de az adott illusztrátor renomméjának is ártana, ha éppen készülő alkotásába egy eredeti képkivágat kerülne, az ismétlődő jelenetek általában az újraértelmezés (átrajzolás) „áldozatává” válnak. Sok esetben ennek a felülírásnak vagy felülrajzolásnak speciális, narratív tétje is van (hiszen nem mindegy, hogy például a Wayne-házaspár meggyilkolása hogyan és mekkora hangsúllyal kap helyet az adott képregény kezei között), bizonyos kivételezett alkalmak esetén viszont az illusztrátorok saját hóbortjaiknak is teret engedhetnek.

Nehéz textuális analógiát találni a tudatosan átvett panelek gyakorlatára, de a jelöletlen idézet mellett mindez egy tudatosan elferdített (felismerhetőnek hagyott), de mégis idézetként jelölt szövegrész esetéhez hasonlító. Ha egy versben az „itt ülök kiálló sziklafalon” idézettel találkozunk, ez úgy idézi fel József Attila *Ódájának* nevezetes sorát, hogy el is különböztethető tőle. Amikor egy-egy képregényborító vagy panel egy már megjelent ikonikus képre reflektál, ez az aktus a tiszteletadás gesztusa mellett óhatatlanul megnyitja az utat a forrás és az aktuális tapasztalat összeillesztésének, összeolvasásának mozzanata felé, éppen úgy, ahogy a fentebbi roncsolt verssor beépíti az adott szöveg olvasásába az *Óda* jelentésterét (ennek akár lehető legtávolabb eső utalásaival együtt).

Az ismétlődő paneleknek ezúttal csak a két legfontosabb típusával, és ezen belül is csupán néhány példával illusztrálom az – elkerülhetetlenül kisajátítással is járó – intermedialis újraértelmezés gyakorlatát. A Denevérember (és társai) életét végigkísérő traumák pillanatfelvételei állandó kísérői az éppen aktuális kalandoknak, a szuperhőst körbevevő univerzum bármelyik sorozatában is járunk. A *Jekyll és Hyde*-ban a leszedált szuperhős hallucinációi között jelenik meg *A gyilkos tréfa* képsorozata által inspirált panel, amelyen a Gordon felügyelő lányát megnyomorító Jokert láthatjuk. Jae Lee azonban kissé átformálta a forrásul szolgáló illusztrációkat, hiszen Jokert az eredetihez képest keskenyebb szélű kalapban ábrázolta úgy, hogy trópusi mintás inge és fegyvere sem látszik a képen. Ardian Syaf a *Batgirl* 2011-es első számában egy álm jelenetben rajzolta újra Joker gyilkossági kísérletét (Barbara nem halt meg a merényletben, csak kerekesszékre kényszerült), de a lövést az ellenkező perspektívából rajzolta meg – Brian Bolland eredetijén az eltántorodó nőt előlről, Syafnál hátulról láthatjuk, a háttérben az autentikus ruházatot viselő gonosztevővel. A *Birds of Prey* 89. számában (2006) Paulo Siqueira szinte 99%-ban lekopírozta *A gyilkos tréfa* egyik paneljét, amelyen a Barbarát ért lövés látható. Minden apró momentumot (a kilöttyenő kávét, a vércseppeket, az esés miatt elmozduló szemüveget, a pisztolyt tartó kezet, a ruha gyűrődéseit stb.) újrarajzolt, de mivel egy árnyalatnyival kevésbé realisztikus lett a kidolgozás, illetve a színezésen is kicsit módosítottak, a panel szigorú értelemben nem nevezhető tökéletes másolatnak. Ezek a tiszteletadással felérő másolások, noha némely esetekben tudatosan eltértek az eredetitől, tulajdonképpen legalább annyira beégették Barbara Gordon történetébe az ő-traumát, mint ennek Bolland általi ábrázolását, amely gyakori visszacsatolási ponttá vált azokban az esetekben, amikor az események újbóli átélésére került sor. (Hasonló vándormotívumnak nevezhető a halott tanítványát, Robint kezében tartó Denevérember alakja, vagy az, amikor az egyik főellenség, Bane eltöri a szuperhős gerincét – utóbbit Christopher Nolan is átültette filmtrilógiája utolsó részébe.)

Máskor az átvett-átmásolt panelek nem egy álom vagy hallucináció keretei között kerülnek be a történetekbe, hanem csupán az a gesztus vezérli őket, hogy erősen ráutaló magatartással a forrás jelentésmezőjéhez kapcsolják az aktuális panelt, illetve a befoglaló történetet. *A gyilkos tréfánál* maradva ennek egyik további jellegzetes képén a felhúzott könyökökkel kócos hajába tűró Joker-ábrázolás látható. 2021-ben a Detective Comics úgy döntött, hogy 1975 után másodszor is önálló sorozatot szentel a Denevérember nemezisének. A *The Joker* első számának belső borítóján Guillem March ezt az ikonikus

képet másolta át, akarva-akaratlanul jelezve, hogy a főgonosz ezredfordulós újraértelmezésének egyik sarokkövét a klasszikussá váló forrás adja. Hasonló motivációk láthatók Greg Capullo illusztrációja mögé, aki a Denevérember-képregény 2011 és 2016 között futó (második) kontinuitását bevezető *Nulladik év* című történet egyik paneljébe – kissé átformálva – a szuperhőst ábrázoló legelső képregénycímlap (*Detective Comics* #27, 1939. május) ikonikus képét, a kötélben lógó és egy gonosztevőt a nyakánál fogó főhős ábrázolását dolgozta át. A történet egyértelműen az egész addigi cselekményfolyam újrárásának felvezetéseként szolgált, Capullo illusztrációja mindezt azonban egy egyértelmű reflexió segítségével is nyomatékosította.

A tanulmányban bemutatott példák afelé mutatnak, hogy az adaptációkkal felérő képregények (sorrendben: a *Denevérekastély*, a *Noël* és a *Batman* '89) is legfeljebb csak közel kerülnek ahhoz a fajta transzpozícióhoz, amely – kizárólag a figura áttételének és átvételének szintjén – a Batman-képregények és az ezek alapján készült mozifilmek között megvalósult. Bár a képregény olvasástan tapasztalatát a textuális sík és az optikai sík együttes multimediális jellege táplálja, a kettő közül az előbbi szerepe lecsökkenthető, sőt el is hagyható. A három említett „adaptációból” ebben az esetben az első kettő rögtön el is vesztené intermediális kapcsolatait (a beírásokat nélkülöző képszekvenciák sem a *Frankenstein*nel, sem a *Karácsonyi ének*kel való kapcsolatot nem engednék érvényesülni), csupán a harmadik képregény esetében lenne feltűnő a Tim Burton rendezte filmekben és a panelekben megjelenő figurák arcvonásainak hasonlatossága. A többi példában, ha Sanders *szóhasználatánál* maradunk, inkább a kisajátító jelleg különböző fokozatai dominálnak, de tulajdonképpen ez mondható el a képregény médiumán belül megvalósuló átvételekről is – igaz, ezek a kisajátítások per definitionem nem felelnek meg Sanders elképéléseinek, hiszen vagy megmaradnak az utalás szintjén (*Hush*, *Jekyll és Hyde*), vagy teljesen egyértelműek (átmásolt panelek). Ebben az összefüggésben a Batman-történetek adaptációiként (amelyekben tehát nem csak történetmozaikok, hanem teljes történetek mediális átváltásáról van szó) a 2000-es évek elejétől készülő animációs (rajz)filmek foghatók fel: ezekben, bár nem az eredeti illusztrációk felhasználásával és a történeten eszközölt apróbb változtatásokkal, de felismerhetőek az eredeti források.

Megkockáztatható a feltevés, hogy az adaptációk és a kisajátítások szempontjából a szuperhős-képregények azért is élveznek speciális státuszt, mert a régóta futó sorozatok szerzőgárdáját bizonyos időszakonként – a jégkorongból vett hasonlattal – soronként cserélik. Az új írókkal együtt általában új illusztrátorok, kihúzó, színezők és beírók veszik kezelésbe a történetfolyamot. Mi-

közben az új szerzői körnek kényszerből adaptálnia kell bizonyos alapmozzanatok, rögtön kifejezésre kell juttatniuk a korábbi kör „kéznyomaitól” való eltávolodásukat is, ezt pedig egy régi–új képi világ kialakítása útján érhetik el. Azaz, tulajdonképpen egyszerre alkalmaznak adaptív/másolási és kisajátító/újraértelmező mozzanatok. Így az egy-egy szuperhőshöz kötődő kontinuitások (narratív sík) sorai kiterjeszthetőek az illusztrátori megformálások sorozatára is (vizuális sík), ahol a koherenciát tulajdonképpen csakis a főhős jól ismert karakterjegyeinek kvázi-állandósága teremti meg.¹³ A vizuális sík primátusára épülő médiumban, a képregényben ennek folyamánképpen sokkal gyakrabban szembesülhetünk az adaptáció sokrétű mechanizmusával, mint azt a szuperhős-figurák „klasszikus adaptációinak” vagy az irodalmi műveket transzponáló képregényfüzetek és *graphic novelek* ismeretében gondolnánk: a Denevérember állandónak hitt és gondolt környezetét ténylegesen folyamatosan újraformálódó térként és utalásrendszerként írhatjuk le.

HELIKON

¹³ Agnieszka Soltysik Monnet szerint a Denevéremberrel kapcsolatban nem lehet a figura koherenciájáról beszélni, csupán folytonosságról [continuity], amely szó azonban paradox módon éppen az egyazon szereplőt szerepeltető szövegek közötti folytonossághiányra utal. Vö. Agnieszka SOLTYSIK MONNET, „»I’ll Be Whatever Gotham Needs Me to Be«: Batman, the Gothic and Popular Culture”, in *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*, szerk. Justin EDWARDS és Agnieszka SOLTYSIK MONNET, 96–113 (New York: Routledge, 2012), 98.

KÖNYVEK

MILIAN ORSOLYA

milianro@yahoo.com

ORCID: 0000-0002-3550-4589

Kamilla ELLIOTT. *Theorizing Adaptation*. New York: Oxford University Press, 2020. 315. doi:10.1093/oso/9780197511176.001.0001.

Kamilla Elliott, a Lancasteri Egyetem irodalom- és médiaprofesszora, több évtizede az adaptáció tudományközi és művészetközi problémahalmazának elismert kutatója. Első, *Rethinking the Novel/Film Debate* című monográfiájában (2003) az adaptáció kérdését a művészetek összehasonlításának horizontjából közelítette meg, hangsúlyozva, hogy az antikvitástól a 21. század elejéig az adaptáció kérdéséről vagy analogikusan, a testvérművészetek hasonlóan gondolt tulajdonságai mentén, vagy pedig kategorikusan, a művészeti ágak inhereensnek feltételezett mediális különbségeit előtérbe állítva gondolkodtak a humaniórák területén. Legújabb, *Theorizing Adaptation* című monográfiájában, amely mintaelemzéseket is tartalmazó korábbi könyvével ellentétben kizárólag elméleti és metakritikai jellegű munka, az elméleti megközelítésmódok és az adaptáció általa több ízben „diszfunkcionálisnak”, sőt „abuzív” jellemzett kapcsolatot kívánja áthangolni. A vállaltan emancipatív törekvésű könyv az elméletektől nem megszabadítani, hanem felszabadítani szeretné az adaptációkutatásokat és magukat az adaptációkat: elmélet és adaptáció(kutatás) eddigi viszonyát lényegében felülről lefelé történő, hierarchikus megközelítésként jellemezve – amelynek során rendszerint egy adott elmélet szempontjainak rendelődik alá, s így szükségszerűen torzul a kutatás tárgya, vagy pedig az elméletalkotás hiányát, illetve hiányosságait róják fel az adaptációk kutatóinak – egy kiegyenlített, a kölcsönösségen alapuló viszony kialakítására, a „teoretizáció adaptációjára” [*adapting theorization*] tesz javaslatot, valamint

arra, hogy az adaptációkat adaptációként, vagyis a sajátos működésmódjaikra és feltételeikre koncentrálna tanulmányozzuk és értékeljük.

Az adaptációkutatások jelenlegi népszerűségét és trendjeit szemlétetendő, Elliott az amerikai Modern Language Association modern nyelvekre, és valamint irodalom- és filmtudományra is kiterjedő, több mint hárommillió rekordot magába foglaló nemzetközi bibliográfiájának adatbázisában 2019 decemberében folytatott kulcsszavas kereséseinek alapján állapítja meg, hogy a 20. és 21. század fordulóján ugrásszerűen megnövekedtek és folyamatosan, számszámra szaporodnak az adaptációval foglalkozó tudományos közlemények, melyek között kiugróan vezetnek a filmadaptációkat vizsgáló tudományos munkák (15320 publikáció) és az angolszász kutatások (az Egyesült Királyságban 8837, az Egyesült Államokban 6059, Magyarországon 58 vonatkozó közlemény jelent meg). Érdemes megjegyezni, hogy ezek az adatok nem tartalmazzák a doktori értekezéseket. A kutatási területen mind a közlemények számát, mind pedig azok idézettségét tekintve uralkodónak mondhatóak az anglofón irodalommal és filmmel kapcsolatos vizsgálatok, amelyeken belül az erősen kanonizált írók és rendezők művei élveznek kitértetett figyelmet: a legtöbb tudományos publikáció William Shakespeare (3288 közlemény), Jane Austen (406 közlemény) és J. R. R. Tolkien (291 közlemény) műveinek adaptációi kapcsán született; a legtöbbször tanulmányozott filmrendezők listáját pedig Peter Jackson (253 publikáció), Stanley Kubrick (234 publikáció) és Kenneth Branagh (187 publikáció) vezeti.

Elliott egyik alapvető kiindulópontja, hogy a humaniórákban az adaptációnak nincs (és valószínűleg nem is lehetséges) egy univerzális, az adaptációk minden változatát lefedni képes átfogó elmélete, ahogyan a kilencvenes évektől kezdődően megszorodó, meghatározóan esettanulmányokból épülő századfordulós adaptációkutatási diszkurzusokat is az elméleti sokszínűség jellemzi.

Helikon 70 (2024) 1

DOI: 10.57226/Hel.2024.1.10

Az adaptáció elméleti megközelítései között – a teljesség igénye nélkül – a bahtyini dialogicitástól kezdve az intertextualitáson és az intermedialitáson át a gazdaságelméleti és gendertudományi, valamint a poszthumán és az ökokritikai megközelítésekig minden fontosabb és népszerűbb bölcsészettudományi teória fellelhető, annak ellenére, hogy olykor maguk a terület kutatói is arról panaszkodnak, hogy az adaptációkutatások nem vetnek érdemben számot a posztstrukturalista elméleti fordulattal (nem támaszkodnak elméleti meglátásokra vagy nem a megfelelő elméletekre támaszkodnak), hogy az adaptációról alkotott elméletek nem kielégítőek, vagy arról, hogy az adaptáció, amely több tudományág kereszteződésében helyezkedik el, tulajdonképpen egy „rossz” teoretikus kutatási téma. Elliott szerint az egyetlen uralkodó, konszenzusosan elfogadott adaptációelmélet vagy a közös elméleti alappillérek hiánya a bölcsészettudományi elméletalkotások kudarcaira vezethető vissza, nem pedig arra, hogy egy adaptációkutató nem a megfelelő (meghatározóbbnak tartott vagy divatos) elméleti megközelítésmódot érvényesíti a vizsgálataiban során. Mint megjegyzi, „[a]z adaptációkutatások nem azért bukácsolnak, mert a kutatók nem a megfelelő elméletekre támaszkodnak, hanem azért, mert az adaptáció gyakorlati és folyamatai ellenszegülnek a fősodorbéli bölcsészettudományi elméleteknek” (6). Legújabb könyvében így azért választ metaelméleti kutatási irányt, hogy megvizsgálhassa, az elméleti megközelítésmódok burjánzása ellenére miért és hogyan bizonyul máig megfoghatatlannak az adaptáció; hogyan és miért áll ellen ez a kutatási téma az őt „befogni” és magyarázni, a saját elméleti alapelvei és elköteleződése mentén őt definiálni és taxonimizálni törekvő elméleteknek.

Elliott nagyívű elméleti eszmefuttatásában nem egyszerűen csak az adaptációval kapcsolatban alkalmazott különféle teóriák vakfoltjaira kérdez rá – kitüntetetten arra, hogy a bináris oppozíciókat kimozdító dekonstrukcionista, illetve a bináris logikára épülő hierarchikus struktúrákat megbontani törekvő, pluralizmuselvű posztstrukturalista elméletek adaptációkra vonatkoztatott alkalmazásaiban jellemzően éppen a kibillenteni kívánt bináris struktúrák térnek vissza (amelyekben az elmélet uralkodni látszik az adaptáción) –, hanem módszeresen számol és leszámol azokkal a kritikai téveszmékkel is, amelyek az adaptációkutatások-

ban vagy velük kapcsolatban rendre megjelennek. Ezek egyike az adaptációkutatások állítólagos elméletietlensége vagy egyenesen elméletellenessége. De a szerző hasonló éleslátással világít rá arra is, hogy míg számos adaptációkutatás – akár esettanulmányról, akár elméleti munkáról legyen is szó – hangsúlyosan, és tegyük hozzá, joggal helyezkedik szembe az adaptációk leegyszerűsítő hűségelvű megközelítésmódjával, ezt gyakran arra hivatkozva teszik, hogy a korábbi adaptációelméletekben a hűségelvű szemlélet volt az uralkodó, amelyet az adott szerző által képviselt újabb felfogásmód vagy az általa preferált adaptációelmélet progresszíven meghalad. Habár szinte kivétel nélkül a nyugati, elsősorban az angolszász kutatásokkal vet számot, de rendkívül alapos, mintegy 150 oldalas, utalások szintjén az antikvitástól, érdemben a 16. századtól indított és 2020-ig ívelő elméletlettörténetében Elliott meggyőzően mutat rá a hűségelvű megközelítés „mítoszára” (17), jelesül arra, hogy a hűségelvű szemléletmód az adaptációkutatásokban valójában soha nem volt igazán domináns: ha a „hűség” kritériuma egyáltalán felmerült, ez jellemzően akkor sem az alapanyaghoz, a forrásműhöz való hűséggel, hanem az új környezetbe helyezéssel vagy a vonatkozó esztétikai elveknek történő megfeleléssel függött össze. Mint megjegyzi, „[a]z adaptációelméletek történetében egy-egy adaptáció értékelésekor az esztétikai szempontok mindvégig lényegesen fontosabb szerepet töltek be, mint a forrásszövegekhez való hűség szempontja” (41). A hűségelvű mint a kutatási területet meghatározóan jellemző megközelítésmód kritikai téveszméjének nagyfokú elterjedését Elliott egyrészt Brian McFarlane-nel egyetértésben az adaptációelméletek történeti kutatásainak negligálásával vagy nem megfelelő ismeretével magyarázza, másrészt pedig azzal, hogy a bölcsészettudományi elméletek hosszú évszázadok óta a különbözőséget becsülik nagyra, míg a hasonlóságot csekély vagy csekélyebb értékűnek ítélik. Az elméletlettörténetben ezt a fordulópontot döntő jelleggel a romantika korszakának eredetiségelve hozza el, de a különbözőség és a hasonlóság vagy a variáció („hűtlenség”) és az ismétlés („hűség”) fogalompárjait illetően a differencia és a változtatás felértékelése a hasonlósággal és az ismétléssel szemben kimutatható a modernizmus újdonságesszményében, a formalista médiumspecifikus és monomediális megközelítésekben, de akár a poszt-

modern sokféleség teóriájában is, hiszen a hasonlóság rendre olyan, sokszor elítélt, de legalábbis gyanakodva kezelt jelenségekkel fonódik össze, mint „az esztétikai utánzás, a politikai konformizmus, a hamis filozófia, a kulturális homogenizáció vagy a lelketlen tömegtermelés” (20). Gyakran az eredetiség és a „hűtlenség” felmagasztalása és túlértékelése eredményezi azt, hogy az adaptációt alacsonyrendűbbnek vagy egyszerűen „rossznak” tartják az adaptált műhöz képest, miközben az adaptációkat eleve a különbözőség és a hasonlóság, a variáció és az ismétlés állandóan változó kombinációja jellemzi.

Elliot könyve lenyűgöző szakmai felvérteztségről tanúskodik, ugyanakkor argumentációjának követését jelentősen megnehezíti az adaptáció fogalmának körülhatárolatlansága. A szerző a bevezető fejezettől kezdve jelzi, hogy a legtágabb értelemben, vagyis nem kizárólag az irodalom és a film közti művészeti közti áthelyezésekre leszűkítve fogja fel az adaptációt, és ennek megfelelően elméletlettörténeti áttekintését sem a film médiumának megszületésétől vagy éppen André Bazin első adaptációs témájú tanulmányától, hanem 1597-től indítja (amikor az Oxford English Dictionary szerint legelőször bukkan fel az adaptáció kifejezés). Elméletlettörténeti áttekintése folyamán számos meghatározást és felfogásmódot tárgyal, kitér az Oxford English Dictionary egyik definíciójára is, miszerint az adaptáció „az a művelet vagy folyamat, amelynek során valamely dolgot hozzáigazítanak egy másik dologhoz vagy meghatározott feltételekhez, különösen egy új vagy megváltozott környezethez” (34; 180), de jól érzékelhetően ódzkodik egy saját végleges meghatározás kialakításától. Könyve mintegy kétharmadánál járva másfél oldalnyi terjedelemben sorakoztat fel „adaptív”, más szerzőktől „adaptált” és újabb kutatók által tovább adaptálható, az adaptációt adaptív folyamatszerűségként elgondoló adaptáció-meghatározásokat (197–198), s bár ez a definíciólista rugalmas, szándékosan lezáratlan, és kétségkívül jól kifejezi azt is, hogy az adaptáció ellenszegül egy univerzális definíció vagy adaptációelmélet megalkotásának, de sajnos sem az adaptáció, sem az adaptációkutatások fogalmi parttalanságait nem küszöböli ki.

A számomra kissé csalódást okozó *Redefining Definitions* című alfejezetért viszont jócskán kárpótol a könyv többi része. Elliott monográfiája két

nagy egységre tagolódik, melyek címe a következő: *Theorizing Adaptation* és *Adapting Theorization*. Az első rész szolgál a rendkívül inspiratív elméletlettörténettel, amely nem egy progresszív nagy narratíva elbeszéléseként ölt formát, hanem folyamatosan reflektál az évszázadok során újracsomagoltan vissza-visszatérő koncepciókra – különös tekintettel Lessing és követőinek médiumspecifikusság-paradigmájára –, kidomborítva azt is, hogy a 18. század vége, vagyis a romantika színrelépése és a 19. századi szigorúbb szerzői jogi törvények megjelenése előtt kifejezetten „jó” teoretikus témának számított az adaptáció, amint „jónak” minősültek maguk az adaptációk is, amelyeket ekkoriban főként intramedialisan, az antikvitás klasszikus örökségének kortársiasított példáin keresztül vizsgáltak. A 16. századtól napjainkig ívelő elméletlettörténet folyamán Elliott kimutatja, hogy a különféle elméletek rendszerint akkor becsülik nagyra az adaptációt mint terméket és/vagy folyamatot, amikor az adaptációk megfelelnek az alapelveiknek, és feltárva azt, hogy mennyire eklektikus az adaptációval kapcsolatban alkalmazott és létrehozott elméletek tárháza, arra jut, hogy az adaptációkutatásoknak nem új elmélet(ek)re, hanem az elméletek és az adaptáció viszonyának újragondolására van szükségük. Ezt a célkitűzést a könyv második részében valósítja meg, ahol az elméletalkotás három alappillérenek – meghatározás, taxonomizálás, elméleti alapelvek megalkotása – adaptációs alkalmazhatóságát vizsgálja, azonban az adaptáció körülhatárolásának vagy a vele kapcsolatban érvényesítendő releváns módszertannak a kérdéseire nem ad valódi választ. A könyv második részének záró fejezetében (*Refiguring Theoretization*) amellett, hogy mikroszkopikusan, a könyv- és tanulmánycímekben alkalmazott prefixumok és suffixumok szintjén elemzi azt, hogy az alkalmazott toldalékok és kötőszavak miről árulkodnak a művészeti ágak, valamint teoretizáció és adaptáció alá-fölrendeltségi viszonyával kapcsolatosan, retorikai alapozottságú újrateoretizálásra tesz kísérletet. Paul de Man-i dekonstrukcionista alapokon Elliott a retorikai figurációt nevezi meg a teoretizálás és az adaptáció közti olyan közvetítő eszköznek, amellyel megbonthatók az adaptáció kutatási területére vagy annak leírásaira jellemző hierarchikus bináris opozíciók, és amely megteremthet egy közös elméleti alapot az adaptációs folyamatok és adaptációs

alkotások megragadásához. Mindemellett Elliott a retorikai alakzatok és trópusok (többek közt a metafora, az antitézis, az antimetabola és a szinesztézia) működésmódjainak analogikus alkalmazásával véli átformálhatónak az adaptációkutatások elméletalkotását. Bár nem vagyok teljesen meggyőződve arról, hogy a retorikaelmélet jelentené a megoldókulcsot a teoretizáció és az adaptáció problematikus viszonyához, sem pedig arról, hogy a retorikai alapú teoretikus gondolkodás mozdítaná jelentősen előre az adaptációkutatásokat, az előző fejezetek fejtegetéseihez hasonlóan a *Theorizing Adaptation* záró fejezete is számos innovatív, értékes, megfontolandó és követendő megállapítást tartalmaz.

Ez a 315 oldalas hardcore elmélettörténeti és metaelméleti könyv valószínűleg a céhen belül, főként a teoretikus érdeklődésű bölcseztudósok körében található tetszésre – jól olvasható a bölcseztudományi elméletek kritikájaként is –, viszont elvontsága és sűrű elméleti ismeretanyaga miatt egyetemi hallgatóknak vagy laikusoknak nem ajánlható olvasmány.

— HELIKON —

CSOMÁN SÁNDOR

sandor.csoman30@gmail.com

ORCID: 0009-0001-3522-9054

Brandon CHUA és Elizabeth HO, szerk. *The Routledge Companion to Global Literary Adaptation in the Twenty-First Century*. Routledge Literature Companions. London–New York: Routledge, 2023. 389. doi: 10.4324/9781003038368.

Korunk egyik legnagyobb arthouse filmese, a görög Yorgos Lanthimos öt év után mutatta be legújabb filmjét, a *Szegény párákat*. Az azóta négy Oscart elhódító groteszk sci-fi egy skót regényt adaptál: Alasdair Gray 1992-es azonos című műve Bella Baxterről szól, aki azáltal kap Godwin Baxtertől második esélyt az életre, hogy halott testébe saját, meg nem született gyerekének agyát ülteti be. Bella fejlődéstörténetét számos kontinens (színeken) keresztül ismerjük meg: a szabad, fiatal nő megjárja Európát, Afrikát és Ázsiát, miközben felfedezi testét, szexualitását, a társadalmi normákat, a meghatározó eszméket. Ahogy a protagonista szokatlan

coming of age sztorija, úgy maga az adaptáció is utazásként értelmezhető. Gray regénye Mary Shelley nagyhatású Frankenstein történetét fordítja ki: grandiózus világot épít női főszereplővel, akihez eltérő motivációkat, tulajdonságokat és sorsot rendel. Az inkább Skóciában és irodalmi körökben ismert szerző munkája az adaptáció által került be igazán a tágabb értelemben vett kollektív köztudatba: Lanthimos bizonyos gócpontok megtartása mellett számos szempontból újraértelmezi és átkontextualizálja Gray eredetijét (eltérő nézőpontok, helyszínek, interperszonális viszonyok és befejezés), ahhoz grandiózus vizuális világot rendel – melynek bizonyos elemei a *BioShock Infinite* című videójátékra hasonlítanak –, s ezzel nemcsak saját szerzői életművét, de a regényt is visszameli a kulturális vérkeringésbe. A megnövekedett eladási számok mellett több nyelvre (köztük magyarra) is lefordították, így a film jóvoltából a *Szegény párák* szerepe átpozicionálódott az irodalmi kánonban: az adaptáció relációjában (akár önmagában) kurrens értelmezések tárgyává válik, eddigi relatív lokalitása globális jelenséggé növekszik, „utazása” közben – Edward Said *travelling theory*-ja alapján – újabb és újabb perspektívák nyílnak a szöveg (és a film) felhasználására, újragondolására, átírására.

Hasonló példával indul a Routledge széria újabb kiadása, a *The Routledge Companion to Global Literary Adaptation in the Twenty-First Century*: a két szerkesztő (Brandon Chua és Elizabeth Ho) Bong Joon Ho *Snowpiercer*-ét elemzi. A francia képregényt (*Le Transperceneige*) adaptáló disztópikus thriller átkeretezi az eredeti mozgóató központi kérdéseket (az ökológiai problémák mellett kassztosodás, társadalmi egyenlőtlenségek), a klasszikus hollywoodi stílushoz (Nyugat) dél-koreai színészeket és keleti kulturális kódokat rendel (posztkolonális perspektíva): az adaptálásra nem betűhű, egyik médiumból a másikba való átemelésként, hanem transzformálásként, globális térben értelmezendő, kulturális adásvétélként tekint. A két példa híven reprezentálja az Adaptation Studies elmozdulását a 21. századig meghatározó elméleti diskurzusoktól. Az adaptáció nem izolációban történik: minden eddiginél tágabb kontextusa van, ideológiai konstrukciók, társadalmi kölcsönhatások, közösségi élmények által meghatározott, új-média folyamatok által újradefiniált interdiszciplínává vált, melyhez új elemzési és értelmezési dimenziók tartoznak. A tanulmánykötet a vitain-

dító bevezetés után hét fejezetet tartalmaz, melyek egy-egy nagyobb téma alá tartozó esettanulmányokat (*case studies*) jelölnek: az első a kezdetekről, a második globalizációs folyamatokról és transzmedialitásról, a harmadik Shakespeare-adaptációkról, a negyedik genderkérdések hollywoodi reprezentációjáról, az ötödik globalizáció és nemzet kölcsönhatásairól, a hatodik a globalizáció történelmi perspektíváiról szól, míg az utolsó spin-off szekció egy *graphic essay*-ről szóló *graphic essay*-vel zárul. A huszonnégy tanulmány így külön-külön is értelmezhető, ám a szövegek szintézise ad átfogó képet a 21. századi adaptációt meghatározó kérdésekről: a vissza-visszatérő tematikák miatt a szerzők – a széles palettán mozgó témák ellenére – párbeszédbe lépnek egymással.

Az elméleti megközelítés helyett választott inductív elv mentén a Thomas Leitch nyomán az Adaptation Studies 3.0-hoz csatlakozó konstrukciók példákon keresztül artikulálódnak, így bizonyítva az adaptáció terminusának progresszióját. Legyen szó irodalomról, zenéről, filmről, sorozatról, színházról, közösségi videókról, videójátékokról vagy képregényről, a *Global Literary Adaptation in the Twenty-First Century* arra keresi a választ, hogy a posztmodern közegben hogyan változik/változott az adaptáció fogalma, fő kérdései, különös tekintettel a művészetet alapjaiban meghatározó globális kontextusra. A nemzetközi szerzők által tárgyalt alkotások mind történelmi, mind populáris szempontból széles skálán mozognak: ősi, orális narratíváktól Shakespeare-en át egészen a marginalizált csoportokat bemutató posztmodern irodalomig, ókori indiai eposzok újrafeldolgozásától (Nina Paley munkássága) kurrens képregényfilmekig (*Watchmen*, *Hulk*), populáris zenei előadók albumaitól (Beyoncé) 24 órás kísérleti színházig (*The Second Woman*), a film noir-tól (*The Screaming Mimi*) koloniális kérdéseket feszegető science fictionig (*Érkezés*), az amerikai független filmtől (*Premier*) kommersz hollywoodi adaptációkig (*Kőgazdag ázsiaiak*), a videójátéktól (*Castlevania*) YouTube mashupokig.

Az adaptáció területét hosszú ideig leginkább a hűség aspektusa határozta meg, azaz hogyan és milyen mértékben őrzi meg az adaptáció az inspiráció forrásaként használt szöveg gondolatiságát, világát, üzenetét. Ebben a relációban az adaptáció inkább rekonstrukció: az adott mű szellemiségét más médiumba ülteti át, a központi kérdés pedig

az, hogy eközben mely elemeket tartja meg és melyeket negligál. A hűség koncepciója a könyv bevezetőjén túl is megjelenik mint meghaladott, sőt több szempontból korlátozott elv – hisz egy posztmodern adaptáció célja sokkal inkább az, hogy a primer viszonyokat kitágítva inspirálódjon, át- és újraértelmezze, más kontextusba helyezze a választott művet. E gondolat mentén szerveződnek azok a példák is, melyeket a szerzők hoznak: mind-mind olyan hálózatszerű struktúrákra mutatnak rá, melyek jóval többé válnak, mint „egyszerű” médiumok közötti tranzakció. A prezentáláshoz a harmadik fejezetben tárgyalt Shakespeare-drámákhoz tartozó adaptációk tökéletes táptalajt biztosítanak: az angol szerző munkáit szinte mindenütt ismerik, a legkülönbözőbb nyelvekre fordították le, a felhasználási módok száma és módja szinte kimeríthetetlen, ám más-más kultúrkörökben más-más jelentésrétegek rakódhatnak az egyébként egyetemes kérdéseket boncolgató történetekre. A japán *asobigokoro* (játékosság iránti vágy) koncepciója mentén így lesz *Othello* bábokkal eljátszott, gyerekeknek szóló japán mese, VI. Henriket lazán adaptáló anime sorozat vagy napjainkban játszódó *Rómeó és Júlia* manga, de ugyanígy a legkülönbözőbb politikai és társadalmi kontextusokban értelmeződik újra a *Hamlet* (legyen az brazil, indiai vagy nigériai) vagy a *Lear király*. A 21. századi értelemben vett globális adaptáció tehát nem a történet integritásának minél pontosabb megtartására fókuszál, sokkal inkább a felhasználási lehetőségek sokszínűségére, diverzitására – akár úgy is, hogy fundamentális elemeket változtat meg, azaz *retconning*-ot alkalmaz (visszaható folytonosság, mely megváltoztatja a szereplők nemét, szexuális orientációját, központi fordulatot, mellékszálra fókuszál stb., így módosul a történet korábbi értelmezése). Az adaptáció konstrukciója ezáltal sokkal lazábbá válik, amit nem köt gúzsba a hűség vagy a hitelesség: a posztmodern adaptáció nem foglalkozik kőbe véssett szabályokkal, helyette használat alá vonja és saját kreativitásának „játszóterévé” teszi az adaptált materiát.

Az alkotói vízió számos kérdés köré szerveződhet. A kötetben szereplő tanulmányok leginkább olyan példákat említenek, melyek szorosan mai viszonyokhoz köthetők: posztkoloniális perspektívák, emberjogi szempontok, klímaválság, nemi szerepek vagy queer-kérdések implementálása által lehetőség nyílik más korokban született mű-

vek újrapozicionálására. Nina Paley *Sita Sings the Blues* című animációs filmjében a *Rámájána* ősi szanszkrit ciklusából emelt át történeteket, melyeket önéletrajzi inspiráció mellett a tradicionális női szerepek kritikájának kibontására használ – holott az időszámításunk előtt íródott, hindu kánon meghatározó epikus művéről van szó. Paley ezzel szándékoltan darázsfszékbe nyúl, hiszen az abban megjelenő vallási és filozófiai alapvetéseket hívja ki, átírva azokat saját ideológiai meggyőződése mentén. Ugyanígy jár el Yvette Nolan is, amikor Arisztophanész *A madarak* című drámáját adaptálja: egyrészt a műben megjelenő demokrácia-konceptiót árnyalva a konszenzusalapú demokrácia mellett érvel, miközben a történet jellegéből adódóan érint kolonális kérdéseket (madarak „kiűzetése” saját világukból), továbbá kapitalizmus-kritikát gyakorol (Jack hasznát akar húzni az új, meghódított területből). Jeanette Winterson *Frankenstein-átiratának* (*Frankissstein: A Love Story*) fókuszában a társadalmi nemekhez köthető, poszthumanista, illetve technológiaszkeptikus perspektívák állnak: mai olvasatban a 19. századi gótikus regény a ma realitása, csak a testrészek összerakása helyett az ember nullákból és egyesekből hoz létre új életformákat. Ide csatlakozik Lanthimos filmje is, melyben Bella karaktere sokkal nagyobb hangsúlyt kap, ezáltal a *Szegény páruk* – az 1992-es eredeti kontextusán túl – foglalkozik nemi szerepekkel, a szabadság eszméjével, morális kérdésekkel, társadalmi konvenciókkal és a történelmet alakító ideológiai rendszerekkel.

Meghatározó aspektussá válik továbbá az aktualizálás/modernizálás: a szerzők számos olyan adaptációt említenek, melyek bizonyos elemek át-emelésével a ma problémáit helyezik a középpontba. Ilyen Vishal Bhardwaj *Haider* című filmje, melyben a *Hamlet* settingje az 1990-es évek elnyomó Indiája, de a korábban említett japán Shakespeare-mangák, vagy az eredetileg 1949-es *The Screaming Mimi* útja is, mely adaptációról adaptációra kerül közelebb a 21. századi relációkhoz – olyannyira, hogy az utolsó, 2018-as film (*Un couplet dans le Cœur*) teljesen átírja az eredetiben kijelölt nemi felosztást. Releváns kérdésként merülnek fel az alpmű és az adaptáció között fellelhető különbségek (a reprezentáció síkján) is: Jason Coe tanulmányában a *Hulk* képregény és film közötti relációkat vizsgálja a maszkulinitás vonatkozásában, Christopher Pizzino az HBO *Watchmen*

sorozatán keresztül rassz- és identitáskérdéseket vizsgál, míg Edna Lim a *Kőgazdag ázsiaiak* regény és film karakter- és világbábrázolását („ellentétes, egymással ütköző Ázsiaiak”) hasonlítja össze. A streamingfelületek megjelenésével az eltérések, az adaptációhoz tartozó reprezentációs elvek, identitáspolitikai értékválasztások egyre nagyobb szerepet kapnak: nagy port kavart a 19. században játszódó *Bridgerton*, melyben Sarolta brit királyné színesbőrűként szerepel, de számos esetben vádolták a Netflixet azzal, hogy történelmet hamisít, vagy önkényesen érzékenyít.

A *Global Literary Adaptation in the Twenty-First Century* átszövik az ilyen és ehhez hasonló kritikai narratívák, melyek sokszor a múlt műveire vetítenek rá kurrens kérdésköröket. Az elemzés tárgyául választott adaptációk így a legtöbb esetben provokatívák, más-más unikális, de akár kifejezetten marginális nézőpontokra derítenek fényt: az eredmény meglehetősen eklektikus kép, melybe gyakorlatilag bármilyen felvetés belefér. A 21. századi adaptáció nemcsak attól „határtalan”, hogy az információ az országok között szabadon áramlik, hanem attól is, hogy nem foglalkozik tabukkal, dogmákkal, vallási meggyőződéssel, történelmi hitelességgel. A felmutatott adaptációkban a hűség, az alpmű szellemiségének átélése nem elsődleges szempont. Sőt, sok esetben épp azzal a céllal jön létre, hogy kritika alá vonja, a központi üzenetével, jelentésével ellentétes álláspontot közvetítsen – annak értékelését, a művészi vízió megítélését pedig végérvényesen a befogadóra hagyja.

Az adaptáció kiterjesztésének szükségessége persze nem csak abban gyökerezik, hogy az alkotók szabadabban, tágabb kontextusban, a legkülönbözőbb módokon gondolják újra az eredeti művet. A terület paradigmaváltását indokolja az újmédia által megváltoztatott közeg is, mely új platformokat, médiumokat és formákat biztosít az alkotók számára. A klasszikus adaptációs formák mellett (irodalom–film, irodalom–színház) megjelenik az újmédia (például videós tartalmak), a videójáték vagy a digitális film, melyek tovább bővítik az adaptációs lehetőségek széles tárházát. A tanulmánykötet ennek megfelelően a legkülönbözőbb médium–médium kapcsolatokra hívja fel a figyelmet, melyek sokszor nem egyirányú tranzakcióként (adaptált mű–adaptáció), hanem szerteágazó kölcsönhatások összességeként, egyedi kulturális és társadalmi kontextusok által kitett

transzmediális produktumokként írhatók le. David Pellegrini Cassavetes *Premierjéhez* készült három, formájában és tartalmában is meglehetősen innovatív színházi adaptációt tárgyal: míg az egyik immerzív, mozi és színházi élmény fúzióját kínálja, addig a spektrum másik végpontján egy 24 órás, az eredeti narratíváját nélkülöző produkció áll, melyben egy helyi színésznő száz férfival lép interakcióba egy-egy, a kapcsolat kiüresedését bemutató jelenet erejéig. Matthew Crofts a *Castlevania* játéksorozatot elemzi, melynek köszönhetően a Drakula-történetek – az új médium által – merőben új közegekhez jutottak el, miközben rámutat a videójáték mint adaptációs eszköz előnyeire: a befogadó saját döntéseket hozhat és irányítja a karaktereket, motorikus képességeket fejleszt, interaktívabbá válik az élmény stb. A fejezetben a közösségi médiafelületek adaptációs lehetőségeiről viszonylag kevés szó esik, ám Dorothy Wai Sim Lau meglehetősen rövid tanulmányában a bibliai tematikájú YouTube mashupok szerepét kutatja a részvételi kultúra vonatkozásában. A részletes, szinte minden szegmensre kiterjedő kötet viszonylag kevés hangsúlyt fektet a legújabb online formákra, a tartalomgyártás demokratizálódására és az ebből következő adaptációs kérdésekre, holott azok több szempontból már most áthatják az adaptáció átfogó diskurzusát.

A tanulmánykötet stílusosan egy képregényekről szóló *graphic essay*-vel (metatexttel) zárul, ahol az adaptáció kérdése nemcsak a szöveg tartalmára, hanem annak formájára is kiterjed. Julia Alekszejeva egyedi kísérletével arra hívja fel a figyelmet, hogy az akadémikus közegekben használt tradicionális szövegtípusokat (esszé, recenzió, tanulmány stb.) felválthatja (vagy legalábbis új változót hozhat a képbe) az általa *graphic essay*-ként aposztrofált forma, mely – vizualitásából, hozzáadott kreatív értékéből, illusztratív dimenziójából fakadóan – szélesebb közegekhez juttathatja el a szigorú értelemben vett tudományos publikációkat. A releváns kérdésfelvetés azonban azt feltételezi, hogy az olvasóközönséget vissza lehet nyerni (vagy bővíteni lehet) a képiséggel – holott a valóban a vizualitásba ágyazódó korunkban, a napról napra változó újmédia-térben, melyet az egyre rövidülő tartalmak uralnak, ez egyre kevésbé tűnik reális alternatívának. Sőt, pár éven belül minden valószínűséggel új kötetre lesz szükség: az adaptációs diskurzus negyedik fázisába lép,

melynek egyik központi szereplőjévé válik a közösségi média.

HELIKON

RÁCZ ILDIKÓ MÁRIA

ildiko@raczt.hu

ORCID: 0000-0003-2289-7114

DUKKON Ágnes. *A veszélyes szépség útjai: Eszmék, témák, kapcsolatok a klasszikus orosz irodalom világában*. Budapest: L'Harmattan Kiadó–Uránia Ismeretterjesztő Társulat, 2021. 340.

Dukkon Ágnes könyve egymással párbeszédet folytató tanulmányok révén kínál nagyívű és egyben mélyreható betekintést a 19. század orosz irodalmába. A kötetben szereplő ismeretanyag jelentős része ugyan önálló cikk formájában nyomtatásban megjelent, az egységes koncepció és a friss szakirodalmi források jóvoltából a szerző újszerű perspektívából közelíti meg a tárgyalt témakör számos aspektusát. Dukkon Ágnes izgalmas szellemtörténeti barangolásra invitálja az olvasót: a könyvben a konkrét szövegelemzéseken túl a vizsgált korszak tágabb kulturális, társadalmi és művészeti közege is bemutatásra kerül. A kifinomult elemzési technikának és a *Bevezető*-ben meghatározott elméleti keretek következetes alkalmazásának köszönhetően a szerző hűen érzékelteti a 19. század orosz irodalmának bölcséleti, tematikus és motivikus komplexitását. Az ismertett művek szemantikai mélyrétegeinek és benső értékeinek a felderítéséhez az elemzések során jelentős támpontnak bizonyul a multikulturális és intermediális kapcsolódási pontok feltérképezése. A kötet további erői közé sorolható, hogy írója egyaránt otthon van az orosz és a magyar irodalomtörténet, művészet- és recepciótörténet területén, ennek köszönhetően a két nemzet irodalmi alkotásai között is folyik egyfajta pezsgő szellemi diskurzus. A címben szereplő, Lermontov *Izmail bég* című elbeszélő költeményéből kölcsönzött „veszélyes szépség” fogalma azon esztétikai és etikai dilemmákra is reflektál, amelyek a Szép és a Jó közötti konfliktust jelenítik meg az orosz irodalmi kánonban. Míg a tanulmánykötet első két nagyobb fejezetében az esztétikai, műfaj történeti, filológiai és komparatistikai vizsgálatok kerülnek előtérbe,

addig a harmadik rész a tudománytörténeti és recepciótörténeti elemzéseknek ad teret.

Az orosz romantika korszakát tárgyaló első részben (*I. Elmélyülés és távolodás*) a szerző olyan jelentős alkotók műveit vizsgálja, mint Alekszandr Puskin, Fjodor Tyutsev, Nyikolaj Gogol, Mihail Lermontov, Visszarion Belinszkij vagy Ivan Turgenev. *A káosz, a kozmosz és az éjszaka témája Fjodor Tyutsev korai lírájában* című alfejezet tudománytörténeti megközelítésben tárgyalja, hogy milyen hatást gyakorolt a 18–19. század fordulóján az európai líra képrendszerére a romantikus természetfilozófia, különösen Friedrich Schelling bölcselete. Figyelemre méltó Schelling-hatás mutatható ki az orosz Tyutsev költészetében, aki Pjotr Csadajevvel együtt személyes kapcsolatot ápolt a német transzcendentális idealizmus meghatározó képviselőjével. A mindennapokban franciául és németül értekező költő számára az orosz nyelv „a lélek mély, tudattalan rétegeiből feltörő látomásokat, képeket jelenítette meg” (60). A „filozófiával és poézissal átitatott” természetrajz válik az értekezés tárgyává *A „földalatti földrajz” és a chtonikus motívumok Gogol korai műveiben* című alfejezetben, amely multidiszciplináris elemzést kínál egy olyan témakörben, amelyre eddig sem a magyar, sem a nemzetközi kutatás nem fordított kellő figyelmet. Dukkon Ágnes a természettudományok – geológia, geográfia, topográfia – és az irodalom határmezsgyéit bejárva arra keresi a választ, hogyan alakulnak át egyes tudományos motívumok irodalmi elemekké. Gogol fiatalkori érdeklődése a földrajztanítás iránt ismert irodalomtörténeti tény, az *Esték egy gyakanykai tanyán* című novellaciklusában a földalatti világ démonisztikus és varázslatos aspektusai mitológiai és folklorisztikus jelentéselemekkel gazdagodnak. *A Találkozások a szellem birodalmában* című fejezetben tárgyalt témák az orosz irodalmi és filozófiai gondolkodás egyedi aspektusaiba nyújtanak betekintést, kiemelve a művészi és intellektuális párbeszéd fontosságát a kulturális örökség és az irodalmi hagyományok alakításában.

A tanulmánykötet második részében (*II. Esztétikai, filozófiai, vallási útkeresések a XIX. század második felének orosz irodalmában*) a szerző a hasonmás- (*Doppelgänger*)-tematika vizsgálatában integrálja a 20. századi kultúratudomány pszichológiai nézőpontját az irodalomtörténeti, esztétikai és poétikai elemzésekkel, ezzel biztosít

va a téma komplex és multidiszciplináris megközelítését. Az orosz irodalom történetében E. T. A. Hoffmann művei nyomán Antonyij Pogorelszkij (*A Hasonmás, avagy kisoroszországi estéim*) vezeti be a sokrétű konnotációjú hasonmás (oroszul *dvojnyik*) motívumát. Ezt a hagyományt folytatja Gogol és Dosztojevszkij is. Dosztojevszkij művészetében az esztétikai szempontot felváltja a pszichológiai megközelítés, amely Hoffmann és Gogol örökségét ötvözi, kiemelkedő hangsúlyt helyezve a fantasztikum és a mindennapi valóság összekapcsolására. A 20. század hajnalán fellendülő pszichoanalitikus mozgalom, a dosztojevszkiji hősök karakterében ábrázolt pszichopatológiai problémákkal együtt a Dosztojevszkij-életművet a művészetpszichológiai vizsgálódások kedvelt terepévé avatták (*Dosztojevszkij és a pszichológia*). Dosztojevszkij pszichológiai érdeklődését döntően alakította a Szentpétervári Tudományos Akadémián 1833-ban levelező taggá választott Carl Gustav Carus *Psyche* című könyvével való megismerkedése (A.E. Врангель. *Воспоминания о Ф.М. Достоевском в Сибири*. Петербург, 1912.). Érdekes a szerző morálfilozófiai megközelítése: a belső megosztottság állapota Dosztojevszkij műveiben a választani nem tudással vagy akarással szimultán fellépő büntetés, illetve terápiás lehetőség. *A kései Tolsztoj útkeresései és az orosz irodalmi hagyomány* című alfejezet Lev Tolsztoj szellemi világának az időszakával foglalkozik. *A Vlagyimir Szolovjov, a „szent harmónia” filozófusa* című alfejezet bölcséleti kérdéseket tárgyal. Utóbbiban Dukkon Ágnes az orosz „ezüstkör” vallásfilozófiáját és a szimbolista esztétika új irányát meghatározó misztikus, filozófus, teológus és költő Szolovjov „minden egy”-tanát, valamint a platóni filozófia és a német idealista teológia talaján misztikus jelleget öltő Sophia-elvet kultúrtörténeti kontextusban értelmezi.

A tanulmánykötet utolsó részében (*III. A kultúráközvetítés útjai*) négy olyan teljes életművet hátrahagyó tudós és műfordító – Laziczius Gyula, Bonkáló Sándor, Honti Rezső és Szabó Miklós – portréját vázolja fel a szerző, akik az orosz kultúra értékeinek a közvetítésén túl „az etikai tartás és helytállás nemes példáit” is felmutatták a magyar művelődéstörténetben.

Az égre törő hegycsúcsok, tüzes csillagok, homállyal teli erdők, ezüst fényben fürdőző vizek mind a „veszélyes szépség” egy-egy aspektusát vil-

lantják fel, közös motivikus szállal kötik össze a tanulmánykötet egyedi írásait. Dukkon Ágnes könyve rendkívül gazdag ismeretanyagot tár az olvasó elé a 19. századi orosz irodalom területéről, felöleli továbbá a magyar ruszisztika és szlavisztika e korszakra vonatkozó munkáit is. Kiemelendő a szerző által következetesen alkalmazott komparatistikai szemlélet és metódus, melynek köszönhetően az orosz szövegek vizsgálata a magyar és a

világirodalomból merített motivikus, topológiai és szemantikai párhuzamokkal válik még teljesebbé. A kötet egyetemi tankönyvként is kiválóan használható, de a szerző szándéka, hogy az irodalom iránt érdeklődő szélesebb közönséget is megszólítsa.

HELIKON

TARTALOM

Irodalmi adaptáció

TANULMÁNYOK

MAJOR ÁGNES:	
Adaptációkutatás egykor és ma	5
POLINA RYBINA:	
Sűrítés – lepárolva. A filmadaptációk emlékezeti modelljei (Fordította: Major Ágnes)	15
FÖLDVÁRY KINGA:	
Klasszikusok láncra fűzve. Az adaptációelemzés tanulságai a <i>Liliomfi</i> példáján	32
MUNTAG VINCE:	
Egy külvárosi legenda alakváltozatai. Molnár Ferenc <i>Liliomja</i> az adaptációk tükrében	47
SÁGHY MIKLÓS:	
A hatalom rokoni hálójában. Móricz Zsigmond <i>Rokonokja</i> és a regény két filmadaptációja	61
BOKA LÁSZLÓ:	
Imagináció, perspektíva, mediális fölülírás. Gondolatok egy Örkeny-egyperces rövidfilmes adaptációja kapcsán	93
GELENCSÉR GÁBOR:	
Avantgárd adaptációk, avagy az adaptációk avantgárdja. Film és irodalom kapcsolata a Balázs Béla Stúdió műhelyében	113
SÁRI B. LÁSZLÓ:	
A transzmedialitás korlátai. Egy cyberpunk példa	129
WIRÁGH ANDRÁS:	
Adaptációs vonások a Batman-képregényekben	144

KÖNYVEK

KAMILLA ELLIOTT:	
Theorizing Adaptation / MILIÁN ORSOLYA	159
BRANDON CHUA és ELIZABETH HO, szerk.:	
The Routledge Companion to Global Literary Adaptation in the Twenty-First Century / CSOMÁN SÁNDOR	162
DUKKON ÁGNES:	
A veszélyes szépség útjain. Eszmék, témák, kapcsolatok a klasszikus orosz irodalom világában / RÁCZ ILDIKÓ MÁRIA	165

CONTENTS

Literary Adaptation

STUDIES

ÁGNES MAJOR:	
Adaptation Studies Then and Now	5
POLINA RYBINA:	
Condensation Recondensed. Memory Regimes in Film Adaptation (Translated by <i>Ágnes Major</i>)	15
KINGA FÖLDVÁRY:	
Classics in a Chain. Lessons of Adaptation Analysis through a Case Study of <i>Liliomfi</i>	32
VINCE MUNTAG:	
Versions of a Suburban Legend. Ferenc Molnár's <i>Liliom</i> in the Light of its Adaptations	47
MIKLÓS SÁGHY:	
In the Kinship Web of Power. Zsigmond Móricz's <i>Relations</i> and Two Film Adaptations of the Novel	61
LÁSZLÓ BOKA:	
Imagination, Perspective, Medial Overscription. Thoughts on an István Örkény 'One Minute Short Story' Adaptation	93
GÁBOR GELENCSÉR:	
Avant-Garde Adaptations, or the Avant-Garde of Adaptations. The Relation Between Film and Literature at the Balázs Béla Studio	113
LÁSZLÓ SÁRI B.:	
The Limits of Transmediality. A Cyberpunk Example	129
ANDRÁS WIRÁGH:	
Adaptation Features in the Batman Comics	144

BOOKS	159
-------	-----

SOMMAIRE

L'adaptation littéraire

ÉTUDES

ÁGNES MAJOR:	
Recherches sur l'adaptation d'hier à aujourd'hui	5
POLINA RYBINA:	
Condensation recondensée. Les régimes de mémoire dans l'adaptation cinématographique (Traduit par <i>Ágnes Major</i>)	15
KINGA FÖLDVÁRY:	
Des classiques à la chaîne. Leçons tirées de l'analyse de l'adaptation du <i>Liliomfi</i>	32
VINCE MUNTAG:	
Versions d'une légende de banlieue. Le <i>Liliom</i> de Ferenc Molnár à la lumière de ses adaptations	47
MIKLÓS SÁGHY:	
Dans le réseau de pouvoir de la parenté. <i>La Famille</i> de Zsigmond Móricz et les deux adaptations cinématographiques du roman	61
LÁSZLÓ BOKA:	
Imagination, perspective, transcription médiale. Réflexions sur une adaptation de la « Nouvelle-minute » d'István Örkény	93
GÁBOR GELENCSÉR:	
Adaptations d'avant-garde, ou l'avant-garde des adaptations. La relation entre le cinéma et la littérature dans l'atelier du Studio Béla Balázs	113
LÁSZLÓ SÁRI B.:	
Les limites de la transmédiabilité. Un exemple cyberpunk	129
ANDRÁS WIRÁGH:	
Caractéristiques de l'adaptation dans les bandes dessinées Batman	144

LIVRES	159
--------	-----

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánpótlás – hatás fogalmai
(Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Esmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek
(Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilsztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3–4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

1973

1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2–3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma

1974

1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3–4. sz. Modern poétika

1975

1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutások
- 3–4. sz. Az európai romantika

1976

1. sz. Szubkultúra és underground
- 2–3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?

1977

1. sz. A retorika újjászületése
2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.

1978

- 1–2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
4. sz. Új magyar világirodalom-történet

1979

- 1–2. sz. Az ázsiai népek irodalma
3. sz. A jugoszláv népek irodalma
4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)

1980

- 1–2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3–4. sz. Az orosz szimbolizmus

1981

1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társzművészetek –
A regény fejlődése
- 2–3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás

1982

1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2–3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983

- 1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
- 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
- 3–4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984

- 1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2–4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985

- 1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2–4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986

- 1–2. sz. A műfordítás távlatai
- 3–4. sz. Színhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987

- 1–3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
- 4. sz. Hlebnjykov és az orosz avantgárd

1988

- 1–2. sz. Kanadai irodalmak
- 3–4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei

1989

- 1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
- 2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3–4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája

1990

- 1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2–3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
- 4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991

- 1–2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3–4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992

- 1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
- 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3–4. sz. A Név hatalma

1993

- 1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2–3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
- 4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994

- 1–2. sz. Az amerikai dekonstrukció
- 3. sz. A kortárs olasz irodalom
- 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995

- 1–2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
- 3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
- 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

1996

- 1–2. sz. Intertextualitás
- 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
- 4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány

1997

- 1–2. sz. A félmúlt klasszikusai
- 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
- 4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998

- 1–2. sz. Az újhistorizmus
- 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
- 4. sz. Textológia vagy textológiák?

1999

- 1–2. sz. A szó poétikája
- 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
- 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány

2000

- 1–2. sz. A romantika tétjei
- 3. sz. A korszakok alakzatai
- 4. sz. (Új) filológia

2001

- 1. sz. Változatok a dialógusra
- 2–3. sz. Dante a XX. században
- 4. sz. Az interpretáció érvényessége

2002

- 1–2. sz. A *Poétika* újraolvasása
- 3. sz. Autobiográfia-kutatás
- 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája

2003

- 1–2. sz. A minimalizmus
- 3. sz. Mikrotörténetírás
- 4. sz. Kísérleti irodalom

2004

- 1–2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
- 3. sz. A hipertext
- 4. sz. Wittgenstein poétikája

2005

- 1–2. sz. A kritikai kultúrakutatás
- 3. sz. Régi az újban
- 4. sz. Vico körei

2006

- 1–2. sz. Kritikai szubjektivizmus
- 3. sz. Frege aktualitása
- 4. sz. Relevancia

2007

- 1–2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
- 3. sz. Ökokritika
- 4. sz. Etikai kritika

2008

- 1. sz. A második olvasat
- 2–3. sz. A közvetítés poétikája
- 4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1–2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
- 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
- 4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1–2. sz. Térpoétika
- 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
- 4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1–2. sz. Testírás
- 3. sz. Meghekkelt valóságok
- 4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1–2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
- 3–4. sz. Boccaccio 700

2013

- 1. sz. Narratív design
- 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
- 3. sz. Corpus alienum
- 4. sz. Esztétika és politika

2014

- 1. sz. Cseh dekadencia
- 2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
- 3. sz. Az archívumok elméletei
- 4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón

2015

- 1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
- 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
- 3. sz. Horatius *Ars poética*-ja
- 4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

2016

- 1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
- 2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
- 3. sz. Műfaj és komparatiztika
- 4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában

2017

- 1. sz. A százéves dada
- 2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
- 3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
- 4. sz. Fénykép és irodalom

2018

1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
2. sz. Nem természetes narratológia
3. sz. Próza a posztmodern (próza) után
4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja
2. sz. Térkép és irodalom
3. sz. Közép-európai komparatistika
4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

1. sz. Számítógépes irodalomtudomány
2. sz. Posztmodern gótika
3. sz. Posztszekularizáció
4. sz. Irodalmak Afrikában

2021

1. sz. Genetikus kritika
2. sz. Realizmusok
3. sz. Költői igazságosság
4. sz. Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

2022

1. sz. Kultúrorvostan/Orvosbölcsezet
2. sz. Diagrammatológia
3. sz. Transzkulturális emlékezetkutatás
4. sz. Francia színházfilozófia. Mimeszisz

2023

1. sz. Krimi
2. sz. „Inklinációk”. Kortárs női filozófiák
3. sz. Narratív fordulat
4. sz. Ökodiskurzusok

2024

1. sz. Irodalmi adaptáció

HU ISSN 0017-999X



Kiadja a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet,
Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
Nyomdai előkészítés:
HUN-REN BTK Történettudományi Intézet
Tudományos Információs Osztály
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea
A fedél és a tipográfia Baranyai András munkája
Nyomdai munkák: Prime Rate Kft., Budapest
Felelős vezető: Dr. Tömcsányi Péter