

A TISZTÁJ DIÁKMELLÉKLETE

159. szám

SÁGHY MIKLÓS

Az irodalmi adaptáció elemzésének módszereiről

A regényhez mért mozgókép

Az adaptációk elemzésekor a két médium, film és irodalom markáns elhatárolására azért van szükség, hogy meghatározható legyen a megfilmesítés során átvihető és átvitt (vagyis adaptált) sajátosságok köre. A lehetőségek és a tényleges megvalósulások ismeretében válhat ugyanis megítélhetővé a hűség és hűtlenség, sikerültség és sikertelenség mértéke az egyes adaptációk esetében...

”

Egy-egy jól ismert regény, irodalmi mű adaptálásával készült film megtekintése után nagy készletet érez a befogadó, hogy az utóbbi értékeit az előbbihez mérve ítélje meg, s olyan megállapításokat tegyen, hogy, teszem azt, a mozgóképi alkotás méltó volt a szöveg nagyságához, vagy éppen ellenkezőleg, messze alulmúlta azt, esetleg eredeti módon építette tovább annak valóban fontos motívumait és így tovább. Ehhez hasonló, azaz összevetésen alapuló, erős értékítéletek olvashatók ki például az elemző kritikákból, melyeket a 2005-ben bemutatott *Sorstalanság* film (Koltai Lajos) recepciójából válogattam. Köztudomású, hogy ez az alkotás Kertész Imre azonos című, 1975-ben megjelent regénye alapján készült.

Gervai András *A Sorstalanság filmen* című írásában mindenekelőtt a Kertész-regény megfilmesítésének kockázatos voltára hívja fel a figyelmet: „az adaptáció alapkérdése az volt, hogyan sikerül – sikerül-e – megőrizni ezt a látásmódot, megtalálni az ábrázolás, a stílus, a narráció adekvát képi kifejezőmódját”. Majd így jellemzi a vállalkozás végeredményét: Koltai filmje „elég pontosan követte az irodalmi forgatókönyvet, vagyis: mintegy tömörítve, zanzásítva felmondta a cselekményt. A könyv lényege, eredetisége: gondolatossága, filozófiája azonban elveszett.”¹ Györfly Miklós Gervaihoz hasonlóan vélekedik a *Sorstalanság* adaptációjáról. Hangsúlyozza, hogy az irodalmi alapanyag érdemei elsősorban nyelvi újításokban rejlenek, és ha „valaki a *Sorstalanság*

¹ Gervai András: *A Sorstalanság filmen*. In *Kritika*, 2005/3. 25.

című Kertész Imre-regény megfilmesítésére vállalkozik, akkor mindenképp ennek az ere-
dendően és alapvetően nyelvi mibenlétnek a filmes transzformációját kell(ene) elvégeznie.
Mondanunk sem kell, a feladat megoldhatatlannak látszik, és bár nem zárhatjuk ki, hogy
zseniális invencióval mégis megoldható, máris leszögezhetjük, Koltai Lajos filmváltozatának
ez nem sikerült. Sőt, még csak próbálkozások nyomait sem találjuk a filmben.”² Varga Anikó
kritikájában ugyancsak említést tesz a Kertész-regény adaptációjának nehézségeiről, bukta-
tóiról, majd megállapítja a vállalkozás sajnálatos – ám nem meglepő – kudarcat: „gyanúval és
szorongással kevert kíváncsisággal várjuk a választ arra a kérdésre, hogy a rendezőnek sike-
rül-e megoldani a lehetetlennek tűnő feladatot, azaz megalkotni azt a képi nyelvet, amely
»minimum« nem fog a regény, tehát a kertészi szemlélet ellen beszélni [...] A kiváló operatőr,
Koltai Lajos első filmjének sajnos nem sikerül ez a feladat”.³ Az imént vázoltaknál egyszerűbb
és tömörebb megfogalmazásával találkozhatunk Sőregi Melinda írásában: a rendező „jelen
esetben nem tudott »felőni« az irodalmi anyag szintjéhez”.⁴ Hasonlóan értékeli a szóban
forgó filmet Sztankóczy András is, mondván: „Koltai Lajos első rendezése mérhetetlen tiszte-
lettel követi Kertész Imre Nobel-díjas regényének a cselekményét, a könyv minden fontos
jelenete benne van a filmben. Csak éppen a lényeg sikkad el: a stílus, a szemlélet, amely a
regényt naggyá tette.”⁵ E kritikák szerint Koltai Lajos adaptációja képtelen megragadni az
irodalmi szöveg „lényegét”, képtelen újraalkotni inherens jellemvonásait, eredeti megoldása-
it a mozgókép közegében, röviden: „alulmúlja” azt. Az idézett írásokban a nyilvánvaló érték-
ítéleten kívül az is szembeötlő, hogy a film sikertelensége a regénnyel összevetésben fogal-
mazódik meg, egészen pontosan ahhoz mérik Koltai filmjét, és megállapítják, hogy az adaptá-
ció nem „vitte át” *hűségesen* annak lényegi tulajdonságait az új mediális közegbe. Más szóval
hűtlen volt eredetijéhez. A kritikák háttérben tehát felsejleni látszik az a hűségelvűség, mely
az adaptáció-elemzéseknek – kimondva vagy kimondatlanul, de – gyakori vezérelve. Dudley
Andrew például a következőket írja *Adaptation* című tanulmányában: a hűség kérdése „két-
ségtelenül a leggyakoribb és legelnyúlhatatlanabb területe az adaptációt övező vitáknak”⁶;
Timothy Corrigan pedig az alábbi módon fogalmaz egy 2007-ben megjelent munkájában: „a
filmadaptációkat tárgyaló diskurzusok és viták a leggyakrabban a hűség fogalma és mibenlé-
te köré szerveződnek”, vagyis „a hűség problémaköre az egész filmtörténetet átjárja 1898-tól
egészen napjainkig”.⁷ Noha a kilencvenes évektől kezdődően egyre több elméletíró mutat rá
a hűségelvű megközelítések elfogultságaira és fontos elemzési szempontokat háttérbe szorí-

² Györfly Miklós: *Sorstalanság*. In Filmkultúra (2005).

<http://www.filmkultura.hu/regi/2005/articles/films/sorstalansag.hu.html>

³ Varga Anikó: *Sors-talanság*. In Filmtett (2005). <http://www.filmtett.ro/cikk/2413/koltai-lajos-sors-talansag>

⁴ Sőregi Melinda: *A film, amit mindannyian nagyon vártunk – egy párbeszéd kezdete. A Sorstalanság a moziban*. In KonTextus.hu (2005). http://www.kontextus.hu/hirvero/film_2005_0214.html

⁵ Sztankóczy András: *Sorstalanság: nagy könyv árnyéka*. In Magyar Hírlap. 2005. február 9. 21.

⁶ Dudley Andrew: *Adaptation*. In *Film Theory and Criticism*. Eds. Leo Braudy – Marshall Cohen. Oxford University Press, New York – Oxford. 1999. 455.

⁷ Timothy Corrigan: *Literature on screen, a history: in the gap*. In *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Eds. Debora Cartmell – Imelda Whelehan. Cambridge University Press, Cambridge, 2007. 31. 32. Vö. még: „a »hűség-kritikai« megközelítés volt az etalon az adaptációk tanulmányozásakor, főleg akkor, amikor olyan kanonikus szerzők műveivel foglalkoztak, mint Puskin vagy Dante.” (Linda Hutcheon: *A Theory of Adaptation*. Routledge, New York – London, 2006. 6–7.)

tó előfeltevéseire, a *Sorstalanság*-adaptációt bíráló írások viszonylag új keletű volta mégis arra utal, hogy ez a szemlélet az elméleti reflexiók ellenére is gyakran áthatja a megfilmesítések interpretációját – vagy legalábbis tetten érhető azok háttérben egy ilyen gondolkodásmód. Mindebből következően talán érdemes szemügyre venni a hűségelvű megközelítések előfeltevéseit, tradícióit, elméleti meghatározottságait, hogy pontosabb képet kapjunk az adaptációk elemzésének – lehetséges és alkalmazott – módszertanáról.

Az esszencializmus szemben a dialogikussággal

A hűségelvű megközelítések előfeltétele, hogy az adaptáció alapját adó irodalmi mű stabil, esszenciális tulajdonságokkal rendelkező fenoménként legyen azonosítható, máskülönben a hűség vagy a hűtlenség mértéke nem definiálható egzakt módon. Változatlan műtulajdonságok, jellemvonások kijelölése nélkül ugyanis a hűség foka (ebből következően az adaptáció sikerültsége vagy sikertelensége) nem kalkulálható objektíven és ellenőrizhetően. Kérdés persze, hogy mik azok a lényegi tulajdonságok, melyekhez a filmnek hűségessé kell lennie. Az alkotói szándékhoz? A stílushoz? A történethez? A történet mely elemeihez? Nézőponthoz, elbeszélismóddhoz? Nyilván – amiképpen e kérdések folytatható sora is bizonyítja – a hűségelvű megközelítésekben a lényegiként, inherensként, más szóval az összehasonlítás sarokköveként kijelölt tulajdonságok a választott elméleti keretnek megfelelően változhatnak. A szerző-központú elméletek az alkotó stílusának filmbeli megjelenítését tartják fontosnak (akárcsak Krúdy Gyula asszociációkon alapuló stílusát Huszárík Zoltán *Szindbád* [1971] című filmjében), míg a komparatív narratív megközelítések az irodalmi alkotások történetének vagy narratív elemeinek reprodukálását (reprodukálhatóságát) a mozgóképerben. Brian McFarlane a *Novel to Film* című, elbeszélés-poétikai megalapozású munkájában például az elbeszélések két alapvető komponensét különíti el: a narratívát (elbeszél történetet – sztorit) és a narrációt (elbeszélismódot – diskurzust). Mivel ezek közül az előbbi médiumfüggetlen, véli McFarlane, ezért annak elemei, összetevői (karakterek, eseményelemek stb.) átvihetők az adaptáció során.⁸ Egy film hűségessége ebből következően attól függ, hogy mennyi narratív összetevőt adaptál a médiumfüggetlen (azaz átvihető sztori) komponensek közül. A transzportált elemek arányával összefüggésben aztán különböző hűségkategóriák állapíthatók meg, úgymint transzpozíció (transposition), kommentár (commentary), analógia (analogy) – ahol is az első a leghűségesebb, a második a kisebb eltéréseket, míg a legutolsó a nagyobb eltéréseket realizáló adaptációs eljárásokat jelöli.⁹

A hűséget az irodalmi szöveg lényegéhez, „állandó”, stabil jelentéséhez mérő elemzésekkel kapcsolatban problémaként vehető fel: nem számolnak azzal a befogadói gyakorlattal, hogy a különböző értelmezések (értelmezői közösségek) különböző jelentéseket és lényegiségeket határozhatnak meg egy-egy alkotás vizsgálatakor. Más szóval figyelmen kívül hagy-

⁸ „Ami a regényben és filmben a leglényegesebb közös vonás, az a narratíva iránti hajlam és lehetőség. Ráadásul a narratíva, egy bizonyos szinten, nemcsak az az alap, ami közös a filmben és a regényben, hanem a legfontosabb átvihető komponens [az adaptáció során].” Brian McFarlane: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press, Oxford, 1996. 12.

⁹ Geoffrey Wagnert idézi Brian McFarlane: i. m. 10–11. Hasonló hűségkategóriákat vázol Dudley Andrew is *Adaptation* című tanulmányában. Nála a leghűségesebb a transzformáció (transformation), és eltérő fokozatokkal „hűtlenebbek” a kölcsönzés (borrowing) és a keresztezés (inter-section) (454–455.).

ják a posztstrukturalista irodalomelméletek (dekonstrukció, hermeneutika, recepcióesztétika) egyik legfőbb tézisének, nevezetesen azt, hogy az irodalmi alkotások nem olyan jelentéskomplexumok, melyeket a különböző interpretációs gyakorlatok mindig ugyanabban a változatlan formában találnak, hanem éppen ellenkezőleg: az eltérő értelmezések eltérő jelentéseket és interpretációs tényeket eredményez(het)nek. A lényegi, esszenciális műtulajdonságok (posztstrukturalista) megkérdőjelezése a megfilmesítések hűségfokának objektív megítélhetőségét is problémássá teszi, hiszen ha nincs az összehasonlításnak egy olyan változatlan sarokköve, mely a hűség *fokmérője* lehet, akkor az adaptáció hűségének meghatározása is felettébb problémássá – ha nem mindjárt lehetetlenné – válik. Thomas M. Leitch szerint „az adaptációk tanulmányozása több mint fél évszázadig oly módon limitálta saját nézőpontját, hogy az irodalmi alapanyagokat kanonikus, mérvadó művekként [work] kezelte, ahelyett, hogy [...] írható szövegekként [text] tekintett volna rájuk”.¹⁰ A *szöveg* és a *mű* terminusokat idézett tanulmányában Leitch Roland Barthes-ot követve használja, vagyis a *mű* ez esetben az esszenciális tulajdonságokkal rendelkező, befejezett, lezárt, változatlan alkotást jelenti, míg a *szöveg* a lezárhatatlan, a sorozatos újraértelmezésekre, újraolvasásokra és ebből fakadóan disszeminációra (vagyis jelentésszóródásra) ítélt irodalmi fenomént jelöli. A *mű* és *szöveg* terminusok Barthes értelmezésében elsősorban nem inherens szöveg és/vagy mű tulajdonságokra, hanem különböző olvasásmódokra utalnak. A művé olvasás véglegesíteni, stabilizálni igyekszik a nyelvi jelentéseket, míg a szöveggé olvasás a maga teljességében megragadhatatlan és lezárhatatlan entitásként kezeli interpretációs tárgyát.¹¹ Az adaptációk leírására alkalmazva e fogalmakat – amiképpen ezt Leitch is teszi –, azt lehet mondani, a hűségelvű megközelítések *művé* olvassák a megfilmesítés alapját adó irodalmi alkotásokat, míg a hűségelvet problematizáló elgondolások *szöveggé* értelmezik azt, vagyis olyan folyamatos mozgásban, „szóródásban” lévő jelentés-egészsként, mely nem képes a hűség fokának meghatározását (stabil módon) megalapozni.

Az adaptációk elemzésekor az esszencialista megközelítés egyfelől tehát a hűség sarokkövének – vagyis a feltétlen „megőrzendő” sajátosságok körének – kijelölését és stabilizálását szolgálja, másfelől viszont, szélsőséges esetben a megfilmesítés lehetetlenségét vetíti előre. Vissza-visszatérő közhely ugyanis az adaptációelméletben, -kritikában, hogy a veretes regények „szellemisége”, eredeti megoldásai nem reprodukálhatók egy másik alkotásban, egy másik médiumban, egyszóval lehetetlen a számottevő irodalmi művek adaptációja. A film születése, vagyis „1895. december 28. óta a magas irodalomnak egyetlen biztos ismérve van: a megfilmesíthetetlenége” – írja Friedrich Kittler a *Discourse Networks 1800/1900* című munkájában.¹² Az idézett állítás implikációja szerint a remekművek adaptálhatatlanok mozgóképre, mert azok a tulajdonságok, melyek őket remekművekké teszik, elválaszthatatlanul összeforrnak velük. Lényegében ennek a gondolatnak egy variánsát, visszájára fordítását fogalmazza meg Balázs Béla, amikor azt írja: „rossz regényekből készíthetünk jó filmet, de jó regényekből sosem”; ez utóbbiak ugyanis elidegeníthetetlenül, vagy ha tetszik, megfilmesít-

¹⁰ Thomas M. Leitch: *Literature vs. Literacy: Two Futures for Adaptation Studies*. In *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. Eds. James M. Welsh – Peter Lev. Scarecrow Press, Lanham, 2007. 26.

¹¹ Erről bővebben lásd. Roland Barthes: *A műtől a szöveg felé*. Ford. Kovács Sándor. In *uő. A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 1996. 67–74.

¹² Friedrich A. Kittler: *Discourse Networks 1800/1900*. Trans. Michael Metteer, with Chris Cullens. Stanford University Press, Stanford, 1990. 248.

hetetlenül azonosak önmagukkal. Kamilla Elliot Balázs e gondolatának visszhangjaként értelmezi egyfelől Anthony Burges állítását, miszerint „a briliáns adaptációk a leggyakrabban másod vagy harmadrangú művek alapján születnek”, másfelől Francois Truffaut és Alfred Hitchcock beszélgetésének azt a szakaszát, melyben a francia rendező úgy indokolja az irodalmi remekművek adaptálhatatlanságát, hogy „azok már megtalálták a tökéletes és meghatározott formájukat”, ezért ellenállnak a feldolgozásnak.¹³ Az esszencialista gondolkodásnak ez a formája oly széles körben elterjedt – állítja Elliot –, hogy még a *The Complete Film Dictionary* című filmszótárban is rábukkanhatunk, mégpedig a következő megfogalmazásban: „a nagy regények jobban ellenálltak az adaptációnak”. Ezen vélekedések körébe sorolható továbbá a *Die Welt*, német napilap *Sorstalanság* filmről szóló kritikájának összegző gondolata, miszerint az elrontott Koltai-adaptáció is csak azt az alaptételt bizonyítja, miszerint a remekműveket valójában nem lehet, és nem is érdemes megfilmesíteni.¹⁴

A stabil, változatlan jelentéseket, műtulajdonságokat tételező hűségelvű adaptáció-elemzések – amiképpen arra fentebb már utaltam – a posztstrukturalista irodalomelmélet nézőpontjából erősen megkérdőjelezhetőek. Az irodalmi szöveg jelentései ugyanis – a kortárs nézetek szerint – nem változatlan módon kódoltak az alkotás nyelvébe, hanem a befogadó és a szöveg dialógusában, interakciójában válnak esztétikai tapasztalattá. Nyilván a filmrendezők sem „esszenciákat”, inherens műtulajdonságokat adaptálnak saját produkciójukba, hanem értelmezésük, interpretációjuk alapján filmesítik meg az irodalmi „alapanyagot”. Mindebből következően az irodalmi adaptációk elméleti leírásakor célravezetőbb egyenrangú értelmezések *interakciójaként* modellálni a szóban forgó viszonyrendszert, ahelyett hogy stabil, változatlan művek hierarchikus viszonyaként jellemeznénk azt. Ráadásul adaptációk befogadása esetén az egyes (irodalmi, mozgóképi) művek értelmezései közti dinamikus interakció a befogadó tudatában zajlik, hiszen ő az, aki a két alkotás ismeretében elvégzi az összehasonlítás műveletét. Ennek során az sem ritka eset, hogy a film megtekintésének élménye megelőzi az olvasás folyamatát – mert, teszem azt, az adaptáció felkelti érdeklődését a regény iránt –, jóllehet ez esetben a hűség kérdése sorrendiség szempontjából is problémássá válik, hisz a hűség alapú megközelítések az irodalmi alkotás időbeli és értékbeli primátusából indulnak ki. (Az olyan, egyébként gyakori esetekről nem is beszélve, amikor az adaptáció befogadója az irodalmi alapanyagot nem is ismeri.) Fontos tehát az adaptációs viszonyban részt vevő alkotások *kölcsönös* egymásra hatását, dialógusát hangsúlyozni, az egyirányú, illetve az irodalmi művet az összehasonlító elemzés magasabb rendű komponensévé tevő elemzésekkel szemben. A filmadaptáció kérdése a gyakorlatban ugyanis nem „fordítás” vagy pusztán „színrevitel” – fogalmaz Dragon Zoltán a *Tennessee Williams Hollywoodba megy* című könyvében –, hanem „sokkal inkább valamiféle kölcsönhatás a két médium között: mediális különbségek mentén történő oda-vissza utalás, amely a néző olvasatában realizálódik jelentésként, ha szemiotikai oldalról közelítjük meg a kérdést.”¹⁵ S talán nem árt ismételten hang-

¹³ Kamilla Elliot: *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003. 12. Vö. még ugyanerről a problémáról: James Naremore: *Introduction*. In *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey, 2000. 7.

¹⁴ Idézi: *Negatív német Sorstalanság-kritikák* (Szerzőként jelölt: MTI). In hvg.hu; <http://hvg.hu/kultura/20050217nemetkritikak>

¹⁵ Dragon Zoltán: *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa*. Americana eBooks, Szeged, 2011. 4.

súlyozni, hogy film és irodalom adaptációs dialógusának „igazi »színtere« nem az irodalom és nem is a film, hanem a képzelet világa”.¹⁶

Az adaptációban részt vevő irodalmi és filmes alkotások *kétirányú* kölcsönviszonyának leírására a kortárs (angolszász) szakirodalom a leggyakrabban Mihail Bahtyin *dialogicitás*, Gerald Genette *transztextualitás* (ezen belül esetenként a *hipertextualitás*) és Julia Kristeva *intertextualitás* fogalmait alkalmazza.¹⁷ E terminusok (eredeti jelentéseinek) közös vonása, hogy kettő vagy több elsősorban irodalmi alkotás olyan viszonyára vonatkoznak, melyben a művek kölcsönösen, oda-visszaható, dialogikus módon határozzák meg egymást. Amennyiben az adaptációt egyenrangú fenomének kölcsönviszonyaként írjuk le, akkor a szóban forgó terminusok valóban alkalmasak lehetnek annak (metaforikus) jellemzésére. Rádadásul e fogalmak – általánosabb értelemben használva azokat – utalhatnak arra is, hogy az adaptációs párbeszéd nem pusztán két alkotás izolált (hipertextuális, intertextuális, intermedialis) dialógusát takarja, hanem az egyes alkotások (kulturális) kontextusai is viszonyba lépnek egymással a relációba helyezett filmen és irodalmi szövegen keresztül.¹⁸ Az inter- és transztextualitás, illetve a dialogicitás jelenségének vizsgálata ugyanis előfeltételezi, hogy a göröcső alá vett (irodalmi vagy filmes) alkotások nem légüres térben egzisztálnak, hanem éppen ellenkezőleg: más művekkel, sőt, a kultúra egészével hálózatos relációban álló entitások. Hogy mennyire képes Bahtyin dialógus-fogalma az adaptáció „belső” (azaz film és irodalom) kölcsönviszonyának, valamint a kontextusok párbeszédének egyidejű megragadására, azt Király Hajnal nagy meggyőző erővel mutatja be a *Könyv és film között* című monográfiájában. „A bahtyini dialógusfogalom” – írja – „olyan értelemben jelent továbblépést az adaptációk értelmezésében, hogy azokat nem egyoldalú, önkényes transzformációkként, hanem egy oda-visszamoszógásként, ingadozásoként gondolja újra. Ezáltal egyben a könyv és a film közé került olvasó-néző kettős tudatú, szüntelenül nyomokat kereső befogadásmódját is irányítja. Eképp már egy, nyelvészeten, szövegelméleten és narratológián túlmutató elméleti vonulathoz jutunk, amely a műalkotásokat kulturális, társadalmi kontextusba helyezve, azokat egymás felé nyitott közlésekként, sőt diszkurzusokként értelmezi.”¹⁹

Nem utolsó sorban a dialogikus, hálózatos és a tágabb kontextus irányába nyitott elemzés mód az olyan adaptációs viszonyokat is képes kezelni, melyekben a megfilmesítés alapját több irodalmi szöveg adja. Ez a nem ritka jelenség a hűségelvű megközelítések számára nehezen kezelhető problémát jelent, hisz szembe kell nézniük a kérdéssel: a felhasznált irodalmi alapanyagok közül melyikhez kellene a filmnek *hűségese*nek lennie? Szász János

¹⁶ Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print Kiadó, Csíkszereda, 2003. 104.

¹⁷ A nevezett fogalmak adaptációelméleti használatáról részletesen ír Robert Stam az *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation* című tanulmányában (In *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Eds. Robert Stam – Alessandra Raengo. Blackwell Publishing, Oxford – Malden, 2005. 26–31.).

¹⁸ Dudley Andrew már a '80-as évek elején a kulturális kontextusok jelentőségére hívja fel a figyelmet (a narratív sajátosságok összevetésének fontossága mellett): „Ne úgy kezeljük az adaptációt, mint az egyik és a másik médium esszenciális tulajdonságai közt zajló, vagy mint az egyedi alkotások sérthetlenségéért folytatott küzdelmet. Kezeljük inkább úgy, mint kulturális gyakorlatot, melynek során igyekszünk megérteni a relációban résztvevő művek tágabb világát.” (Dudley Andrew: *Adaptation*. 460.)

¹⁹ Király Hajnal: *Könyv és film között. A hűségelven innen és túl*. Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2010. 83.

Witman fiúk (1997) című filmje például Csáth Géza *Anyagyilkosság* és a *Kis Emma* novellái alapján készült. Ugyanezen rendező *Ópium* (2007) című alkotása egyfelől Csáth naplóit, másfelől pedig az *Egy elmebeteg nő naplója* hosszú esettanulmányát dolgozza fel. Dömölky János *Hajnali háztetők* (1985) filmje pedig jóllehet elsősorban Ottlik Géza címadó kisregényét filmesíti meg, ám emellett a *Prózából*, az *Iskola a határonból* és az (akkor még csak kéziratban létező) *Budából* is átvesz történetrészeket, motívumokat. Mely forrásukhoz kellene hát hűség szempontjából ezeket az adaptációkat mérnünk?

Az adaptációk hierarchikus szemlélete

A hűségelvű teóriák – ahogy erre korábban már utaltam – az irodalmi mű primátusából, elsődlegességéből indulnak ki, s az (intermediális) összehasonlítás alapjává a szöveget tesszik. A „hűtlenség”, az „elhajlás”, az „elvétés” aktusai a filmeket és nem az irodalmi műveket jellemzik; a változtatás, „torzulás” mértéke ugyanakkor az utóbbiak fontos sajátosságaihoz, értékeihez képest kerül meghatározásra. Ez az egyenlőtlen viszony az olyan terminushasználatban is tetten érhető, mely az irodalmi alkotást *eredetinek* és *elsődlegesnek*, a belőle készült filmet pedig *másolatnak* és *másodlagosnak* tekinti. Imelda Whelehan szerint a helyzet nem utolsó sorban azért fest így, mert „az adaptáció vizsgálati területét elsősorban az angol irodalommal foglalkozó kutatók uralták eddig, olyanok, akik az irodalmi szöveget a megfilmesítés fölé helyezték”.²⁰ A hierarchikus szemlélet egyik oka tehát arra az intézményi meghatározottságra vezethető vissza, hogy film tanszékek hiányában a ’60-as, ’70-es években irodalmárok kezdenek el adaptációkkal (és általában a filmmel is) foglalkozni, ebből következően az elemzések terminológiáját, módszertanát az irodalmi szövegekre kidolgozott metodológia határozza meg.²¹ Milyen egyéb okokra vezethető még vissza az adaptációelemzésekben újra és újra megjelenő hierarchikus szemlélet?

Az egyik kézenfekvő magyarázat e jelenségre a képek és szövegek több évszázados kultúrtörténeti „háborúskodása” lehet. A (mozgó)képek iránti bizalmatlanság ugyanis közvetett módon visszavezethető a bálványimádást tiltó bibliai – s így a zsidó-keresztény kultúrkört alapvetően meghatározó – parancsra, mely határozottan elutasítja a „faragott képek” állítását és imádását az igében, azaz szavakban megnyilatkozó istenség helyettesítése céljából. A képek iránti ellenszenv, az ikonofóbia ellentéte a logofília, azaz a szavak, a nyelv „szeretete”, amely közvetve szintén a film és az adaptációk iránti ellenségességet táplálhatja. A zsidó-keresztény kultúra alapvetése ugyanis, hogy isten jobban bízik a kimondott szóban (igében), mint a vizuális információban, máskülönben nem az előbbi, hanem az utóbbi módon nyilván-

²⁰ Imelda Whelehan: *Adaptations: the contemporary dilemmas*. In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Eds. Deborah Cartmell – Imelda Whelehan. Routledge, London – New York, 1999. 17.

²¹ Thomas M. Leitch *Literature vs. Literacy* című tanulmányában a következőképpen ír a szóban forgó problémáról: a ’60-as években az amerikai egyetemeken a legtöbb regényből adaptált „filmet az irodalmi mű vonatkozásában vizsgálták, mert ez adott az előbbinek fedezetet. Kurzusok, melyek Shakespeare és a film témáját célozták, egyszerűen Shakespeare-t elemezték a filmen keresztül. Más kurzusok az irodalmi jel dominanciáját szem előtt tartva úgy értelmezték és minősítették a filmeket, mintha azok irodalmi szövegek volnának, s a többértelműséget, a komplexitást, a mélységet, a személyes kifejezőmódot értékelték bennük, vagyis tradicionálisan az irodalomhoz társított tulajdonságokat. Minden esetben a szöveg, vagy általánosságban az irodalom jelentette az alapvető mértéket” (18).

nult volna meg. Ezek után hogyan bízhatnánk mi, földi halandók a saját magunk által előállított képekben, vizuális reprezentációkban? Mindazonáltal a „vizuális” bálványokat sújtó ellenszenv, vagyis az ikonofóbia, mely gyakran vezetett képromboláshoz (ikonoklazzmushoz) a történelem során, csupán az egyik (lehetséges) forrása a képekre irányuló negatív érzelmeknek. A másik ok, állítja Robert Stam a *The Theory and Practice of Adaptation* című tanulmányában, a neoplatonizmusban keresendő. „Kortárs teoretikusok gyűlölete a mozi iránt” – írja Stam – „gyakran megidézi, tudatosan vagy tudattalanul, Platón elutasítását a fiktív [azaz vizuális] művészetek iránt, melyek csupán az illúziókat táplálják és az alantas szenvedélyeket szítják”.²² Más szóval vakká tesznek bennünket az igazságra, s ennyiben korántsem szolgálják javunkat, üdvösségünket.

Az intézményi és kultúrtörténeti meghatározottságokon túl „hétköznapi” előítéletek, ha tetszik, közhelyek is befolyásolhatják azt, hogy az adaptációs viszonyokat – tágabb értelemben a film és irodalom viszonyát – hajlamosak vagyunk hierarchikus és nem egyenlőségi relációként szemlélni. Mindenekelőtt az irodalom komplexebb és kifinomultabb művészi jelrendszer volta melletti érvként szokás felhozni, hogy több ezer éves múltja lehetővé tette eszközkészletének magas fokú fejlettségét, szemben az alig száz éves mozgóképével. Magyarán az öregebb, „idősebb” művészet jobb és „bölcsebb”, mint a fiatalabb. Ebből következően a filmnyelv nem képes arra a fokú összetettségre és árnyaltságra, mint az irodalom. Nyilván nem szükséges rendezők tucatjainak nevét elősorolni, kiknek komplex és sokrétű alkotásai cáfolhatják ezt a felettebb leegyszerűsítő megközelítést.²³

Az irodalmat a filmnél komplexebb művészi médiumnak tartó vélekedések mögött részben egy másik kulturális közhelyet is felismerhetünk, jelesül, hogy a nyelvi információk kódolt üzenetek, így a megértésük nehezebb, mert mentális energia-befektetést igényelnek, míg a (mozgó)képek áttetszőek, hisz kódolatlanok, éppen ezért olyanok, mint a világra nyíló ablakok. Füzi Izabella és Török Ervin közös munkájukban ezt a „népszerű” elképzelést a következőképpen foglalják össze: „a képek befogadásához kapcsolódó egyik beidegződés, hogy a képek természetes módon és közvetlenül jelenítik meg a valóságot (úgy ahogy magunk is láthatnánk, ha a helyszínen lennénk); vagy azért tekinthetők semleges ábrázolásoknak, mert (a fénykép és a film például) nélkülözi az emberi beavatkozást.”²⁴ A képek persze nem átlátszó ablakokként, hanem mindig valamilyen módon (sajátos beállításban, keretben, elrendezésben stb.) láttatják, reprezentálják a világ jelenségeit. A kilencvenes években fellépő, úgynevezett *képi fordulatot* (pictorial turn) sürgető elméletírók munkáikban többek közt arra mutatnak rá, hogy a képek „nem a világra nyíló ablakot jelentik többé, hanem olyan jelnek tekintik őket manapság, amely a természetesség és átlátszóság megtévesztő látszatába burkolózik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, torzító és önkényes mechanizmusát,

²² Robert Stam: *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*. 5. Az irodalmi adaptáció hierarchikus szemléletének tárgyalásakor nagyban támaszkodom erre az írásra, egészen pontosan annak a 3–8. oldalig tartó, *The Roots of a Prejudice* alcímű szakaszára.

²³ Linda Hutcheon monográfiájában tételesen cáfolja a film és irodalom kifejezésbeli komplexitását hierarchikus módon elképzelő teóriákat; egészen pontosan: a két médium formanyelvi különbségeit *egyenlőtlen viszonyként* leíró „kliséket”, „közhelyeket” – ahogy ő fogalmaz. (Hutcheon: *A Theory of Adaptation*. 52–71.)

²⁴ Füzi Izabella – Török Ervin: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/intermedia/index.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/intermedia/index.html)

az ideologikus misztifikáció folyamatát.”²⁵ Vagyis a képeket is értelmeznünk, ha tetszik, „olvasnunk” kell tudni, máskülönben mediális észrevétlenségükkel megtévesztve manipulálhatnak bennünket.

A könnyű fogyasztás vádja is gyakorta hangzik el filmekkel kapcsolatban, ráadásul ez a kritikus megjegyzés nem ritkán összefonódik azzal a (nem kevésbé közhelyes) vélekedéssel, miszerint a mozi a tömegek szórakozása, míg az irodalom az értő, bennfentes elit figyelmére számíthat csupán.²⁶ Nyilván könnyű belátni ennek a gondolatklisének a tarthatatlanságát, hisz bőségesen akadnak olyan filmek – az úgynevezett szerzői filmek lényegében mindegyike –, melyek nem támogatják a „passzív” befogadást, s az irodalmi produktumok nagy része sem feltétlen az értő, hanem a szórakozni vágyó olvasóközönség figyelmére számít.

Gyakori különbségtétel továbbá a film és az irodalom közt – egyáltalán nem függetlenül a hierarchikus gondolkodás eddigi vázolt motivációjától –, hogy a filmet perceptuálisnak, azaz érzéki jelenségként, az irodalmat pedig konceptuális, azaz fogalmi entitásként tételezi. George Bluestone *Novels into Films* című, 1957-ben megjelent nagy hatású könyvében például megkísérli elhatárolni egymástól a film és az irodalom sajátosságait, hogy e különbségtétel alapján egzaktabb összehasonlításokat tudjon tenni a két művészeti ág között. Bluestone a filmet többek közt *perceptuális*, vizuális, prezentációs médiumnak, a regényt pedig (mert ő kizárólag regényekről beszél) *konceptuális*, azaz mentális folyamatokat inspiráló művészeti ágnak tekinti.²⁷ Brian McFarlane pedig így összegzi az ehhez hasonló médium-elhatárolásokat az adaptációelméletben: „a verbális jel, az alacsony ikonikus és magas szimbolikus funkciójával *konceptuális* módon működik, míg a mozgóképi jel magas ikonikus és alacsony szimbolikus funkciójával direkt, érzéki módon, *azaz perceptuálisan* működik.”²⁸ E megkülönböztetés nem túl szakszerűen meghatározva úgy volna leírható – mentségemre legyen, hogy e gondolatmenet elsősorban mégiscsak kulturális közvélekedéseket vizsgál –, hogy a mozgóképi jelek mintegy a látó érzékszervünkön (percepciónkon) keresztül problémamentesen „befolyanak” a tudatunkba, míg a nyelvi jelek, hisz azok nem közvetlenek, tudati (konceptuális) átkódolást igényelnek. Látható, a vázolt különbségtétel lényegében párhuzamba állítható a fentebb már (elsősorban Mitchell gondolatával) cáfolt distinkcióval, miszerint a képek „áttetsző, érzéki ablakokat” nyitnak a világra, míg a nyelvi jelek kódolva reprezentálják azt. Azon túl, hogy a „képi fordulat” képviselői megkérdőjelezték már a vizuális prezentációk kódolatlan-ságát, s ezzel egyidejűleg a képiség és verbalitás éles szembeállítását, egy még kézenfekvőbb – ám gyakran figyelmen kívül hagyott – érv is a perceptuális/konceptuális dichotómia mentén történő mediális elhatárolás ellen szól, nevezetesen, hogy a film nem mono-, hanem mul-

²⁵ W. J. Thomas Mitchell: *Mi a kép?* Ford. Szécsenyi Endre. In *Kép, fenomén, valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 339.

²⁶ Vö. „az angol tanszékek professzorai hagyományosan gyanakvóak a tömegeket célzó, hollywoodi narratívákkal szemben, melyek látszólag az »organikus« népszerű [„organic” popular] és a magas irodalmi kultúra értékeit fenyegetik és erodálják.” (James Naremore: *Introduction: Film and the Reign of Adaptation*. 2.)

²⁷ „A vizuális kép percepciója [percept] és a mentális kép koncepciója [concept] közti eltérésben gyökerezik a két médium alapvető különbsége.” George Bluestone: *Novels into Films*. University of California Press, Berkeley, 1957. 1. Az elhatárolás szempontjairól, indokairól a *The Limits of the Novel and the Limits of the Film* című fejezetben olvashatunk részletesen: 1–64.

²⁸ McFarlane: *Novel to Film*. 26–27. (A kiemelés az eredeti szövegből származik.) Hiba volna elhallgatni ugyanakkor, hogy McFarlane nem csupán összegzi, hanem kritizálja is a vázolt különbségtételt.

timediális fenomen, amely a (mozgó)képi kódokon túl alkalmas verbális, zenei és egyéb tartalmak közlésére is. Ebből következően a film egyszerre konceptuális és perceptuális, és ez nem csupán a hangos-, hanem már a némafilmre is igaz, hiszen a korai mozgóképek tartalmaztak feliratokat, inzerteket, egyszóval szöveges információkat. Mindazonáltal az imént vázoltaknál komolyabb következményei is vannak a film monomediális kezelésének adaptációelméleti szempontból. Az ezzel összefüggő problémákra külön alfejezetben térnek ki az alábbiakban.

Monomédiium vagy multimédiium?

Az adaptációk elemzésekor a két médium, film és irodalom markáns elhatárolására azért van szükség, hogy meghatározható legyen a megfilmesítés során átvihető és átvitt (vagyis adaptált) sajátosságok köre. A lehetőségek és a tényleges megvalósulások ismeretében válhat ugyanis megítélhetővé a hűség és hűtlenség, sikerültség és sikertelenség mértéke az egyes adaptációk esetében. A határozott mediális megkülönböztetésen alapuló komparatív elemzéseket gyakran új laokoón eljárásnak nevezi a szakirodalom, mégpedig G. E. Lessing Laokoón-szoborcsoport elemzése alapján.²⁹ Köztudomású, hogy Lessing a képzőművészetek és a költészet elhatárolására tett kísérletet, többek közt oly módon, hogy az előbbit téri, az utóbbit időbeli művészetként azonosította.³⁰ George Bluestone fentebb már említett monográfiájában a német teoretikushoz hasonlóan megkísérli elkülöníteni egymástól a film és az irodalom sajátosságait, hogy ez alapján pontos összehasonlításokra legyen képes egy-egy konkrét adaptáció esetében.³¹ Csakhogy az éles elhatárolás előfeltétele, hogy az összehasonlított művészeti ágak „vegytisztán” elválaszthatók egymástól, máskülönben az összevetés, ha nem is teljesen lehetetlenné, de legalábbis felettébb problémássá válik. Amennyiben film és irodalom osztoznak egymás jellemvonásaiban, akkor nehéz meghatározni azokat a *kizárólagos* sajátosságokat, melyek egy komparatív elemzés alapját képezhetik. Márpedig a film és irodalom esetében ez a helyzet. A mozgóképi alkotások ugyanis – mint arra fentebb már utaltam – olyan heterogén multimédiiumok, melyek nyelvi és verbális kódokat is magukban foglalnak, azaz részben osztoznak az irodalmi alkotások jellemvonásaiban. Szélsőséges esetben akár az is előfordulhat, hogy egy adaptáció teljes szövegművet olvaszt magába, mint amiképpen ez Forgács Péter *Saját halál* (2008) című alkotásában megfigyelhető, melyben a látható képek verbális „illusztrációjaként” Nádas Péter felolvassa azonos című elbeszélését teljes terjedelmében. Nehéz volna annál hűségesebb adaptációt elképzelni, mint amikor az alapul vett iro-

²⁹ Lásd erről például: Kamilla Elliot: *Novels, Films, and the Word/Image Wars*. In *A Companion to Literature and Film*. Eds. Robert Stam – Alessandra Raengo. Blackwell Publishing, Oxford – Malden, 2004. 1–4. (*The Celluloid Laocoön* fejezet); illetve: Király Hajnal: *A könyv és a film között*. 22–26. (*Az adaptáció és az új laokoónok* fejezet).

³⁰ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól*. Ford. Vajda György Mihály. In Gotthold Ephraim Lessing válogatott esztétikai írásai. Gondolat, Budapest, 1982. 193–319.

³¹ Robert Stam az adaptációban részt vevő médiumok „vegytisztán” izolációjára tett kísérleteket is esszencializmusnak tekinti, mégpedig ontológiai esszencializmusnak, mely az egyes médiumok *lényegi*, inherens tulajdonságait igyekszik meghatározni, akárcsak Lessing a költészet és festészet, vagy Bluestone a film és a regény vonatkozásában. Az esszencializmus másik típusa, Stam szerint, az *egyedi* műalkotások lényegi, változatlan tulajdonságainak az azonosítását célozza, amiképpen erre fentebb magam is igyekeztem rámutatni. (Robert Stam: *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In *Film Adaptation*. 58–59.)

dalmi szöveg a maga egészlegességében „megjelenik” egy mozgóképi alkotásban, mégpedig az író saját előadásában.

Robert Stam a *The Theory of Practice of Adaptation* című összefoglaló tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy az adaptációs viszonyok elemzésekor hiba a filmet monomédiaként kezelni; jóllehet mindehhez hozzáteszi, ennek oka a film esszenciális szemléletében keresendő, mely a médium lényegéként a mozgó képek egymásutánját tételezi. „A mozi esszenciális szemlélete” – írja –, „mely kizárólag a vizualitásra fókuszál, többek közt azt eredményezte, hogy a film verbális dimenzióját elhanyagolták.”³² Am ugyanígy félrevezető lehet az irodalmi alkotásokat kizárólag monomédiaként kezelni. Pethő Ágnes *Múzsák tükre* című monográfiájának adaptációt tárgyaló fejezetében meggyőzően érvel amellett, hogy nem csupán a mozgóképi alkotások mediális „vegytisztasága” kérdőjelezhető meg alapvetően, hanem a látszólag problémamentes irodalom sem tekinthető minden vonatkozásban homogén közegnek: „irodalom és film kapcsolata valójában nem két médium találkozása, hanem ennél sokrétűbb mediális viszony. Hiszen tulajdonképpen egyiket sem tarthatjuk »vegytisztá« közegnek. Az irodalom, akárcsak a film, szintén nem monomediális művészet: a nyelv mint médium többek között jelentkezik hangzasként, beszédként, írásképként és retorikus-trópusos 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 mozgókép relációinak megragadhatósága tulajdonképpen az irodalom és film intermediális viszonyának kulcskérdése (lenne).”³³ A továbbiakban két olyan adaptációs megközelítést, teoretikus vélekedést szeretnék bemutatni és vizsgálni, melyekben tetten érhető a film monomediális kezelésének „makacs” problémája.

A mozgókép és irodalom relációját tárgyaló narratológiai megközelítésekben gyakran felbukkan az elképzelés, miszerint a regények (prózai művek) én-elbeszélése nem adaptálható a filmre. Még szakszerűbben fogalmazva – Gerald Genette terminusával – a homodiegetikus elbeszélői mód (tudniillik az a típus, melyben a narrátor a saját történetének egyben a szereplője; vagy autodiegetikus, amennyiben főszereplője) alapvetően idegen a mozgóképi alkotásoktól.³⁴ Negatív példaként a leggyakrabban Robert Montgomery *Lady in the Lake* (Asszony a tóban, 1946) című film noire-ja kerül említésre, melyben a bemutatott eseményeket végig a főszereplő-nyomozó nézőpontjából látják a befogadók. Az elméleti munkákban e film sikertelensége, rossz fogadtatása szolgál bizonyítékkul arra, hogy a szubjektív, én-elbeszélésmód alapvetően idegen a filmes narrációtól. Györffy Miklós *Szerepcsere vagy mun-*

³² Robert Stam: *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*. 19.

³³ Pethő: *Múzsák tükre*. 104. Kamilla Elliot Pethőhöz hasonlóan amellett érvel, hogy film és irodalom viszonyát két heterogén médium relációjaként kell leírunk, s az előbbi monomediálisításának megkérdőjelezését elsősorban a (19. századi) regényillusztrációk szövegértelmezésbe történő bevonásával hajtja végre. „Amiképpen a film nyilvánvaló szóbeliségét elhanyagolták az értelmezések, melyek nyelvként tekintettek rá, ugyanúgy a regények nyilvánvaló illusztrációit is elhanyagolták, amikor a prózát a festmények analógiája alapján jellemezték.” (*Novels, Films, and the World/Image Wars*. 8.)

³⁴ Az alábbiakban Genette árnyalt megkülönböztetéseit héttérbe szorítva mégis inkább az én-elbeszélés terminusát használom majd, így módon igazodva az idézett angol nyelvű munkák terminológiájához, melyekben elsősorban *first-person narration* a leggyakoribb megnevezése a szóban forgó jelenségnek.

kamegosztás című tanulmányában a filmes és az irodalmi elbeszélismódok különbségeit és azonosságait vizsgálva megállapítja, hogy a filmben „nem lehet különbséget tenni az egyes szám első és harmadik személyű elbeszélőhelyzet között, pontosabban az én-elbeszélés tiszta esete nem valósítható meg, hiszen a kamera, az »objektív« nem képes az elbeszélés főhősének szubjektív tudatával közvetlenül azonosulni.”³⁵ Látható, az idézett szakaszban a kamera „képtelenségéről”, vagyis a film *vizuális* kódjairól van szó, ami azt jelenti, hogy az én-elbeszélés filmbeli lehetetlensége elsősorban a (mozgó)képek szintjét érinti. Ebből következően a szóban forgó (narratológiai különbségeket érintő) állítás részben összekapcsolódik a film monomediális szemléletével, jóllehet a filmnek több kommunikációs csatorna is rendelkezésére áll, hogy az én-elbeszélés különböző formáit megvalósítsa.³⁶ A mozgóképi alkotások ugyanis kombinálhatják a képen kívüli (úgynevezett *voice-over*) narrációt a szereplők „külső” vagy „belső”, történésekhez tartozó (diegetikus) vagy történésekhez közvetlenül nem tartozó (non-deiegetikus) megnyilatkozásaival.³⁷ A korábban említett Forgács Péter-film hangsávjában történetesen teljes egészében (elejétől a végéig) megjelenik a *Saját halál* című prózamű én-elbeszélése képen kívüli narráció formájában. Ám hogy egy kevésbé szélsőséges példát is említsek, tekintsük most az alábbi szakaszt Kertész Imre *Sorstalanság* című regényéből: „Nem mentem iskolába. Azaz mentem, de csak, hogy hazakéredzkedjem az osztályfőnökömtől. Apám levelét is átadtam neki, amelyikben családi okokra hivatkozva kérelmezi felmentésem. Kérdezte, mi volna az a családi ok. Mondtam neki, hogy apámat behívták munkaszolgálatra; akkor aztán nem is akadékoskodott tovább.”³⁸ A regény kezdősoraiból az én-elbeszélés azon esete rajzolódik ki, melyben a narrátor egyben saját történetének a főszereplője. Koltai Lajos *Sorstalanság*-adaptációja érdekes módon – mindjárt a főcímet követően – ugyanezekkel a mondatokkal kezdődik. Egészen pontosan: képen kívüli hang formájában halljuk, ahogy a képen látható főszereplő, Köves György az idézett szavakat (mintegy belső monológként) elmondja (1. kép). Az én-elbeszélés szövegbeli alakzata tehát a film hangsávjában – szó szerint – megjelenik. Van azonban egy jelentős különbség a regény idézett szakasza és a film nyitójelenete között. Nevezetesen, hogy az irodalmi műben csak halljuk (olvassuk) Köves

³⁵ Györfly Miklós: *Szerepcseré vagy munkamegosztás? Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés százéves együttélése*. In A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok. Palatinus, Budapest, 2001. 27. Illetve: „Nem lehetséges viszont filmben az én-elbeszélés, pontosabban az ennek megalkotására irányuló filmes kísérletek eddig – érdekes, de kérdéses eredményű – kísérletek maradtak.” (Uő.: *Sorstalanság*.)

³⁶ Nyilván erről az idézett cikk szerzője sem felejtkezik el, hisz hozzát teszi, állítása csak akkor érvényes, ha „tisztán kinematografikus kód alapján” szemléljük a vázolt narratológiai jelenséget. Mindazonáltal elméleti megközelítésében Györfly végig fenntartja ezt a monomediális szempontúnak is nevezhető redukciót, s csak az elbeszéléstípusokat elemző alfejezet (*Elbeszélőhelyzetek az irodalomban és a filmben*) végén jelzi, hogy amennyiben multimedialis jelenségnek tekintjük a filmet, annyiban „a tisztán kinematografikus jelbeszéd adottságaihoz képest további változatokat tesznek lehetővé, s végeredményben a mozgóképes elbeszélőhelyzetek spektrumát [...] szélesítik az irodalmiak felé. [...] Így például nincs akadálya, hogy olyan én-elbeszélések készüljenek filmben, amelyekben a főhős egyes szám első személyben, a képen kívül, narrátorhangon beszél, közben pedig látjuk is mint szereplőt.” (*Szerepcseré vagy munkamegosztás?* 29.)

³⁷ Vagy akár a filmek feliratait is ide sorolhatók, hisz azok is az elbeszélés részét képezik. S itt nemcsak a némafilmek narratív funkciójú inzertjeire, hanem a kortárs filmek tér- és időkoordinátákat megadó tájékoztató felirataira is lehetne utalni.

³⁸ Kertész Imre: *Sorstalanság*. Magvető, Bp., 1975. 5.

szavait, ám a filmben nem csupán halljuk (a szó szoros értelemben), hanem látjuk is őt eközben.³⁹ Úgy is lehetne fogalmazni, hogy amíg a hangsávban én-elbeszélést tapasztalunk, addig a vásznon ő-elbeszélést látunk, hisz a kamera *őt*, mármint Kövest mutatja, s így a *Sorstalanság* nyitójelenete – a különböző, ám szinkronban működő mediális csatornáknak köszönhetően – kettős elbeszélésmódot valósít meg. A multimediális film narrációja ugyanis képes „megbonyolítani” az irodalmi elbeszélést oly módon, hogy „két, párhuzamos, időnként egymást keresztező narratív formát alkalmaz: a verbális narrációt, mely voice-overként és/vagy a karakter hangjaként is megjelenhet, illetve a film láttató képességét, mely a szereplő narrációjától és a képen kívüli hangtól elválasztható módon működik.”⁴⁰ Mindazonáltal a filmben a narrátor csak részlegesen tudja kihasználni a hangzós sávot, hisz e módszer alkalmazása közben számtalan vizuális kényszernek kell engedelmessé válnia: más karakterek jelenlétének és/vagy hangjának, illetve a tárgyak, a környezet, a dekoráció látható világának és így tovább.⁴¹ Röviden: a film vizuális tartománya óhatatlanul korlátozza a hangzóságot, kivéve akkor, amikor egy filmnek éppen a kettő radikális elszakítása a célja.



1. kép

A monomedialitást előfeltételező másik adaptációs „közhely” abból a gondolatból indul ki, hogy a film imperszonalisabb, instrumentálisabb elbeszélésmódja – mivel „mutatja”, és nem „mondja” a történetet – képtelen annak a személyességnek a közvetítésére, amely egy regény vagy egy prózai mű narrátorának a sajátja. Györffy Miklós idézett tanulmányában az alábbi módon foglalja össze a szóban forgó hipotézist: „olyan elbeszélőhelyzet, amelyben egyfajta diszkurzív, például ironikus, tudálékos, trágár, archaizáló, népies stb. beszédmód révén körvonalazódik valamilyen kulturális jelentést hordozó elbeszélőfigura, a pusztaság vizualitás síkján filmben nemigen képzelhető el. Thomas Mann, Gide, Krúdy, Grass, Kundera, Esterházy stb. (el)beszélői pusztán nyelvi megformált beszédmódjukkal olykor szinte emberi arculatot öltenek, ki-kiszólhatnak az elbeszélésből, kommentálják azt.”⁴² Látható, ismét csak a *pusztaság vizualitására*, a film egyetlen mediális csatornájára fókuszálva állítja Györffy, hogy a film elbeszélésmódja személytelenebb, mint az irodalomé. Ezzel a kikötéssel persze

³⁹ Erről a problémáról részletesen ír Füzi Izabella és Török Ervin *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe* című online könyvének *Narráció a filmben* című alfejezetében.

⁴⁰ Robert Stam: *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*. 35.

⁴¹ Stam: *i. m.* 38.

⁴² Györffy Miklós: *Szerepcsere vagy munkamegosztás?* 25–26.

nehéz is volna cáfolni az állítást. Ám ha hozzá vesszük, amit egyébként rögtön az idézett sorok után maga a szerző is hozzátéveszt, hogy a hangzósság szintjén, a szereplői megnyilatkozásokban, képen kívüli kommentárokból ez a személyesség mégis megjelenhet, akkor a monomediális „önkorlátozás” máris problematikus elméleti megközelítésnek tűnik. Ráadásul a filmnek nemcsak a hangsáv segítségével, hanem a képi és az akusztikus információk ütköztetésével is lehetősége van az elbeszélői modalitások kifejezésére. Ha például egy film látható tartalma ellentmond a verbális síkon megjelenő vonatkozó kommentárnak, akkor a narrátor megbízhatósága is megkérdőjelezhető; illetve, amennyiben a látottak relativizálják, eljelen-téktelenítik a (szereplő vagy a voice-over hang által) mondottak komolyságát, akkor az írónia (esetleg paródia) alakzata állhat elő; röviden: ilyenformán mégiscsak megjelenik az elbeszélői modalitás.

Az elméleti önkorlátozás tehát, mely a film monomediális kezelését jelenti, rámutathat ugyan eltérő sajátosságokra film és irodalom viszonyában, ám a multimediális nézőpont, mely különböző kommunikációs csatornák interakciójaként írja le a mozgóképes alkotásokat, mégis adekvátabb és árnyaltabb megközelítésnek tűnik az adaptációk és egyáltalán a film mediális sajátosságainak vizsgálatakor. Hiszen – amiképpen azt Pethő Ágnes találóan megfogalmazta – a „mozgóképpel olyan sajátos multimediális diskurzus, amelyen belül ezek a kodifikációk [vagyis a különböző közlési rendszerekhez tartozó jelek] sajátos módon *ötvöződnek*, fonódnak egybe, illetve amelyeknek *külön* intertextuális – intermedialis kapcsolódásai lehetségesek.”⁴³ Az utóbbiak, vagyis a külön intermedialis – intertextuális kapcsolatok akár vizsgálhatók monomediális szempontból (egy-egy kommunikációs csatorna leválasztásával a multimediális egészről), ám az „ötvöződések”, „egybefonódások” már nem. Más szóval – és egyben visszautalva a *Sorstalanság* adaptációjának példájára – felismerhetem ugyan a Kertész-szöveg és a filmbeli Köves Gyuri szavainak *intertextuális* kapcsolatát (monomediális relációként), ám a szó szerint idézett regénykezdet filmbe ágyazottságát, vizuális ellenpontozását, s ennek hatását a filmnarratívára már csak egy multimediális megközelítés tárhatja fel meggyőzően.

A kontextus szerepe

Az adaptáció hűségelvű megközelítései, melyek a *mi vihető át és mi nem* kérdésre fókuszálnak, legfőképpen individuális művek, független jelrendszerek duális relációjában elemzik film és irodalom viszonyát. Ez érthető, hisz ha két alkotás (tágabb értelemben két kódrendszer) eltéréseinek és hasonlóságainak problémája kerül a fókuszba, akkor az összevetés elsősorban a relációban álló szöveg és mozgóképpel önálló, egyéni sajátosságait és jellemvonásait érinti. Ebből következően a hűségelvű (azaz kettős viszonyrendszerben gondolkodó) megközelítések gyakran elmulasztják szemügyre venni a vizsgált művek tágabb kontextusát, noha a megfilmesítés irányultságára, sajátosságaira, illetve a „változtatásokban” megfigyelhető tendenciákra nem ritkán a kulturális horizontok vizsgálata adhat magyarázatot. Könnyű belátni például, hogy ha ugyanazt az irodalmi alkotást teszem azt Hollywoodban és a Balázs Béla Stúdióban is vászonra alkalmazzák, akkor nagyon különböző lehet a végeredmény, hiszen jócskán eltérő esztétikai elvek vezérelnek a két feldolgozást. Sőt, az sem mindegy, hogy

⁴³ Pethő. *Műzsák tükre*. 75.

filmvászonra vagy történetesen televíziós bemutatásra szánják-e az adaptációt, hisz ez is döntően befolyásolhatja a rendezés stílusát és a megszülető művet.⁴⁴

Milyen kontextuális hatásokat érdemes számításba venni a megfilmesítés sajátosságainak vizsgálatakor?

Fontos szempont lehet az elemzés során, hogy milyen filmtörténeti kontextusban születik egy-egy adaptáció, hisz az adott kor stílusa alapvetően meghatározhatja a vászonra alkalmazás folyamatát.⁴⁵ Makk Károly *Szerelem* (1971) című filmje például – mindenekelőtt a linearitást megbontó, tudatfolyamatokat reprezentáló, asszociációs montázs-technikájának, egy szóval stiláris és formanyelvi újításainak köszönhetően – méltán híres és emlékezetes darabja a magyar film történetének. A szóban forgó alkotás két Déry Tibor-elbeszélést adaptál, a *Két asszonyt* (1962) és a *Szerelem* (1956) címűt, melyek a filmhez képest „alustilizáltak” és „minimalistának” hatnak, hisz alig találni bennük retorikai alakzatokat (metaforákat, hasonlatokat és így tovább). Vajon nem úgy igazodott volna „hűségesebben” a Déry-szövegekhez a Makk-film, ha retorikailag „áttetszőbb”, kevésbé stilizált filmnyelvet alkalmaz az adaptálás során? Hogy ez mégsem így történt, azt éppen a film történeti kontextusa magyarázhatja. A *Szerelem* ugyanis egyfelől a hatvanas évek képviselési hagyományának folytatójaként, másfelől pedig a hetvenes évek modernizmusának formakereső, formacentrikus, úttörő alkotásaként is értelmezhető.⁴⁶ Makk adaptációjában a történet – „hűen” a feldolgozott novellákhoz – még az ötvenes évek társadalmi problémáit érinti, ugyanakkor a film formanyelvi újításai sokkal inkább a filmtörténeti kontextusban megjelenő progresszív törekvések manifesztációjaként, mintsem a Déry-novellákban megfigyelhető szövegsajátosságok kibontásaként azonosíthatóak.

Fontos kontextuális szempont lehet az adaptációk elemzésekor a megfilmesítést irányító rendező egyéni stílusa. Tanulságos és szembeötlő példája annak, hogy egy alkotó esztétikai preferenciái miképpen határozzák meg az adaptáció folyamatát, Andrej Tarkovszkij *Solarisa* (1972). A szóban forgó alkotás Stanislaw Lem azonos című regénye alapján készült, mely 1961-ben, a fokozódó hidegháborús űrverseny idején jelent meg, s történetének problémafeltevésai – feltehetőleg éppen historikus helyzetéből fakadóan – elsősorban tudomány-filozófiaiak. A végtelen űrt ostromló szereplőknek mindenekelőtt olyan kérdésekkel kell szembesülniük, hogy hol húzódnak a tudományos megismerés, a humán világ határai, és ezzel szoros összefüggésben: milyen jellemvonások, tulajdonságok szükségesek ahhoz, hogy valakit embernek tekintsünk. Tarkovszkij filmje a regény „külső”, az emberi világ határára történő kozmikus utazását „belső”, lelki utazássá alakítja, melynek során a bűn és bűnhődés,

⁴⁴ Sarah Cardwell például az *Adaptation Studies Revisited: Purposes, Perspectives, and Inspiration* című tanulmányában a megfilmesítéseket alapvetően befolyásoló tényezőként határozza meg és írja le a televíziós megjelenést (In *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. Eds. James M. Welsh – Peter Lev. Scarecrow Press, Lanhan, 2007. 56–57.)

⁴⁵ A kortörténeti stílusok adaptációt befolyásoló hatásáról nagyon meggyőzően ír Gelencsér Gábor a *Forgatott könyvek. Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben* című tanulmányában (<http://apertura.hu/2006/tel/gelencser/>).

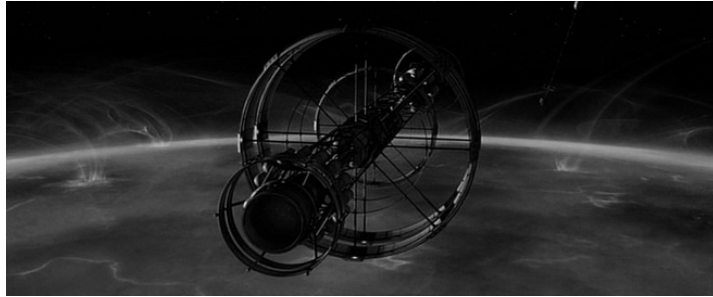
⁴⁶ Vö. „A *Szerelem* nem korszakalkotó, hanem korszakváltó mű. A hatvanas évek társadalmi analízise után és a hetvenes évek »esztéticizmusa« között, az előbbi hagyományát folytatva, az utóbbi sokszor kárhóztatott »formalizmusát« előlegezve tartozik mindkét korszakhoz, illetve egyikhez sem.” (Gelencsér Gábor: *Miért szép? A Szerelem és a hetvenes évek magyar filmművészete*. In *Metropolis* 1999/ősz. 98.)

a modernitás és a tradicionális, spirituális életformák viszonyrendszerei, motívumai lesznek a meghatározóak – egyszerűen azok az értékszempontok, melyek a korábbi Tarkovszkij alkotásokban is döntő jelentőségűek. A vázolt átalakítás legszembeötlőbb momentuma, hogy míg a regény története az űrutazással indul – s így az ember és kozmosz viszonya hangsúlyozódik a kezdetektől –, addig a film első egyharmada földi színeken, a legkevésbé sem futurisztikus környezetben játszódik. A mozgóképi alkotásnak így lehetősége nyílik arra, hogy megképezze az ellentétet a tradicionális (spirituális) létforma és az űrbázis gépesített, modern világa között. Ez már csak azért is különösen fontos, hisz Kelvin, a tudós főszereplő útja (megtérésének kálváriája) a hagyományoktól való elkülönülő állapotából indul, s a tudomány modernitásán át vezet vissza a szülői ház tradicionális életformájához. Persze az atya világát először elutasítja, majd mégis hazatérő, tékozló fiú történetét a záró képsor távolodó kameramozgása, mely a jelenetet a Solaris bolygó „megtévesztő” tevékenységeként látatja, valamint az ezt aláfestő monoton, nyugtalanító zúgás, a főszereplő látszólagos révbe érkezését jelentős mértékben elbizonytalanítja. (A történet szerint ugyanis a Solaris bolygó képes földi eseményeket és színtereket reprodukálni, s így az embereknek hamis valóságot mutatni).

A Tarkovszkij-film eseményeinek belső utazásként történő azonosítását a Solarisra tartó főhősnek az ábrázolása is alátámaszthatja. A műfaji elvárásokat kielégítő sci-fikben megszokott látványos jelenet helyett, mely a kozmosz végtelenében eltörpülő űrhajót mutatja, a főhős két szemének szuperközelijét látjuk (2. kép). A látás érzékszervének – mint a „lélek tükrének” – a kiemelése azt sugallja, hogy a mozgóképi történetben nemcsak fényveken áthatoló kozmikus, hanem a lélek sötét mélyét (mikrokozmoszát) célzó utazás is zajlik. Érdekes egy pillantást vetni Steven Soderbergh 2002-es *Solaris* adaptációjának rokon jelenetére, melynek során a főhős megérkezik a célbolygó kékségébe egy csodálatos és lenyűgöző űrszekéren (3. kép). E jelenet éppen olyan fenséges és lélegzetelállító, amilyennek egy „rendes” sci-fiben lennie kell. Az ábrázolásmód azt tanúsítja, hogy Soderbergh adaptációja elsősorban nem a lélek belső utazására fókuszál; és valóban a szerelmi szál és a humanoid robotok problematikája Lem regényének amerikai feldolgozásában jóval fontosabbnak tűnik, mint Tarkovszkij adaptációjában. Fontos hangsúlyozni ugyanakkor, hogy a jelen összehasonlítás nem csupán két rendező eltérő stílusjegyeit állítja szembe egymással, hanem az összevetés egy szerzői és egy műfaji (történetesen hollywoodi) filmet sorol egymás mellé. S ez máris egy újabb – fentebb már érintőlegesen említett – adaptációt befolyásoló kontextuális szempontra hívhatja fel a figyelmet, nevezetesen a produkciós stúdió megfilmesítésben játszott szerepére.



2. kép



3. kép

Egy korszak uralkodó ideológiájának is fontos befolyása lehet a megfilmesítések folyamataira, különösen akkor, ha a hatalom által szentesített, kizárólagos, azaz diktatórikus világnézetéről van szó. Ez egyfelől a szövegek kiválasztására lehet döntő hatással, hiszen a megfilmesítésre kijelölt alkotások kanonizációját és kollektív emlékezetben tartását segítheti ilyen módon a kultúrpolitika, vagy éppen hátráltathatja, ellehetetlenítheti ezeket a folyamatokat többek közt a mozgóképi feldolgozások tiltásával. Másfelől az adaptáció születésének ideológiai kontextusa jelentős befolyással bírhat a tekintetben, hogy milyen módon értelmezi a megfilmesítés az „eredeti” művet; ezen belül pedig, hogy mi az, ami kimarad, és mi az, ami betoldásra kerül a vászonra, tévé képernyőre alkalmazás során. Szemléletes példája ennek a hatásmechanizmusnak Ranódy László és Nádasdy Kálmán 1949-ben, vagyis a kommunista diktatúra kiépülésének idején bemutatott közös filmje, mely Fazekas Mihály *Ludas Matyi* című elbeszélő költeményét adaptálja mozgóképpé. Az irodalmi szövegben Döbrögi hatalmaskodásai, túlkapásai egyedi esetekként kerülnek bemutatásra, s korántsem kívánja a vers azt sugallni, hogy romlott az egész nemesség, ezért megérett az idő a forradalomra. Ebből következőn Matyi szerepe az elbeszélésben nem az osztályharcosé, hanem az igazságosztóé, aki az egyébként (úgy ahogy, de) működő rendi társadalom lokális hibáját orvosolja a bosszú módszerével. Ezzel szemben a '49-es filmváltozatban a főszereplők (Matyi, Döbrögi) a különböző – egymással ellentétes érdekű – társadalmi csoportok képviselőivé válnak. Döbrögi gonoszsága a nemesség, az arisztokrácia és egyáltalán az úri osztály romlottságát testesíti meg; Matyi a kismizmizettek, a szegények (a munkások, parasztok) forradalmi vezetőjévé lesz a filmben, akinek célja a régi rendszer megdöntése. A magányos igazságosztóból tehát osztályharcosá alakul az adaptáció során a főszereplő, kinek forradalmi tetteit mások is utánozzák, követik (mint például Balog Jóska Biharban, aki „széjjelforgácsolta ott a derest” és így tovább). A francia nevelőnő pedig, akinek a hazájában lezajlott forradalomból ismerős Matyi arca, nyíltan meg is fogalmazza a főhős tevékenységének revolucionista következményeit: „Nálunk először mondta egy ember, liberté, szabadság, aztán mondta kettő, aztán mindig mondta több, s a végén lett szabadság, egyenlőség, testvériség. Ludas Matyi már kétszer mondta, és az ilyesből lesz a forradalom.” Matyi bosszúálló ténykedésének társadalmi mozgalommá szélesedését mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Döbrögit utoljára nagy nyilvánosság előtt, mintegy a tömeg éljenzése és biztatása közben alázza meg. Matyinak e tette mintha felszínre hozná a szegény tömegek jogos, ámde elfojtott indulatait és társadalomjavító vágyait. Látható, a negyvenes évek végének osztályellentétekre építő, kommunista

ideológiája milyen erőteljesen befolyásolta a Ludas Matyi történetének vászonra alkalmazását.⁴⁷

Létezik-e az irodalmi adaptációnak elmélete?

A fentiekben azt igyekeztem bizonyítani, hogy az adaptációs viszonyokat oda-visszaható kölcsönrelációkként érdemes leírni, melyekben egyenrangú *szövegek* (s nem lezárt, barthes-i értelemben vett *művek*), valamint azok kontextusai hatnak egymásra. Ebből következően az irodalmi megfilmesítések komparatív elemzésének a szinguláris alkotások összehasonlításán túl a kulturális horizontok interakciójára is érdemes tekintettel lennie. A vizsgálati kör kiterjesztése (a kontextuális szempontokra) ugyanakkor a vizsgálati módszerek divergenciájával jár együtt, hiszen a különböző hatások elemzése különböző elemzési metódusokat igényel. A *Ludas Matyi* adaptációja kapcsán például a fentebb vázolt világnézeti hatásgyakorlás elsősorban az ideológiakritika módszerével írható le, s jóval kevésbé, teszem azt, a komparatív narratológia vagy műfajelmélet metodológiájának segítségével – jóllehet az utóbbi megközelítések is nagyon invenciózus elemzések adekvát keretét adhatják természetesen. Sarah Cardwell az adaptáció kutatásával és vizsgálatával töltött közel egy évtizedes munkásságát jellemzi úgy, hogy ennek során többek közt „a kognitív elméleteket, a filozófiai megközelítéseket (ide értve a nyelv- és tudatfilozófia, az esztétika meglátásait), valamint a szoros szövegolvasás” módszerét alkalmazta, hiszen – indokolja eszközkészletének sokszínűségét – „az adaptációkutatók legalább két tudományterületet is átlátanak, ezért számtalan metódus és megközelítésmód áll a rendelkezésükre.”⁴⁸ Vajon az elemzési módszerek gazdagsága, sokszínűsége nem akadályozza-e meg azt, hogy az irodalmi adaptációk kapcsán olyan átfogó, szisztematikus *teoretikus keretről* beszéljünk, mely a megfilmesítések döntő többségének vizsgálatakor alkalmazható? Röviden: létezik-e az irodalmi adaptációnak elmélete?

Kétkem, hogy így volna, mégpedig azért, mert az adaptációk elemzése lényegében a kultúratudományok bármely területéről kölcsönözheti módszereit, ráadásul ezek a módszerek esetenként nem is egyeztethetők össze egymással. Az adaptációs viszonyok komparatív elemzése többek közt a kultusz kutatás, a műfajelmélet, az ideológiakritika, a feminizmus, a pszichoanalízis, a narratológia, sőt a stúdió- és intézménytörténet vizsgálati metódusait is alkalmazhatja, attól függően, hogy mely jellemvonások, szövegtulajdonságok, illetve „külső”, kontextuális meghatározottságok dominálnak az adott két (vagy több) mű kölcsönviszonyában. Az egyes esettanulmányoknál alkalmazott eljárások nem feltétlen célra vezetők, adekvátak egy másik megfilmesítés elemzésekor. A *Sorstalanság* című regény adaptációja kapcsán például érdemes szemügyre venni a vizsgált művek kollektív emlékezetben betöltött (eltérő) szerepét, illetve Köves Gyuri történetének „közegváltását”, mely az elit kulturális térből a populáris térbe történő elmozdulásként írható le.⁴⁹ Ehhez hasonló szempontokkal nem sokra jutunk Gothár Péter *Idő van* (1985) című Esterházy-adaptációjának vizsgálatakor, melyben

⁴⁷ Gelencsér Gábor *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* című monográfiájában behatóan elemzi, hogy a szocialista realizmus idején, vagyis az 1948 és 1953 közé eső időszakban milyen jelentős mértékben hatott a megfilmesítésekre az uralkodó kommunista ideológia Magyarországon (Kijárat Kiadó, Bp., 2015. 47–79.).

⁴⁸ Sarah Cardwell. *Adaptation Studies Revisited*. 60.

⁴⁹ Erről a jelenségről részletesen írtam *A Sorstalanság Hollywoodba megy* című tanulmányomban (In Tiszatáj 2012/10. Diákmelléklet. 1–20.)

az alapul vett szöveghez „hűen” többek közt a (posztmodern) szubjektum virtuális egységének, heterogenitásának a problémái a meghatározók, s ezért a szubjektumelméletek segítségül hívása ésszerűbbnek tűnik, mint az emlékezetkutatás szempontjainak, vagy a holokauszt-melodrák sajátosságait meghatározó műfaj-tipológiáknak az alkalmazása.⁵⁰ Mindebből következően, úgy tetszik, az adaptációelemzéseknek különböző, önmagukban következetes és konzekvens módszerei vannak, ám ezek nem szerveződnek egy olyan szisztematikus egésszé, melyet adaptációelméletnek nevezhetnénk. S jóllehet az egyes megfilmesítések elemzésekor a különböző módszerek nem szervesülnek elméletté, a legtöbb esetben azonban inkább kiegészítik, mintsem kizárják egymást. „Az adaptáció komparatív kritikai megközelítésének” – utal David L. Kranz az adaptációkutatás újabb metódusaira, trendjeire – „azokat a releváns filmes, intertextuális és kontextuális elemeket kell elemezni, melyeket a narratológia vagy más hagyományos megközelítési mód hoz a felszínre.”⁵¹ Vagyis a szoros szövegolvasás módszere, mely az alkotások elbeszélés-poétikai, retorikai vagy egyéb sajátosságaira mutathat rá, nemcsak hogy összeegyeztethető, hanem egyenesen az alapját adja a kontextuális hatások analízisének. Ahhoz ugyanis, hogy kiderítsük, milyen befolyása van a megfilmesítésre az adott kulturális környezetnek, előbb ismerni kell az adaptáció során végrehajtott változtatások főbb (narratológiai, stilisztikai stb.) irányait és jellemzőit.

Végezetül egy, a fentebb vázoltakat érintő jogos kritikának szeretnék elébe menni. Amennyiben ugyanis az adaptációs viszonyokat intertextuális, intermediális kapcsolatokként írjuk le – amiképpen ezt Bahtyin és Kristeva terminusait alkalmazva korábban magam is megtettem –, akkor felmerül a kérdés, az adaptációk vizsgálata nem oldódik-e fel az intertextualitás problémakörének parttalan tengerében? Valamint ezzel összefüggésben: amennyiben az alkotások esszenciáját, önazonosságát, stabilitását megkérdőjelezzük, és a szövegek, mozgóképek jelentését különböző értelmezések által újra és újraírt, folyamatosan változó fenoménként tételezzük, akkor mi biztosítja azt, hogy a film és az alapját adó irodalmi mű rokonságai – melyek (tételezése) nélkül egyszerűen nem beszélhetünk adaptációs viszonyról – objektív és ellenőrizhető módon vizsgálhatóak? Még egyszerűbben: ha nincs stabilitás az alkotásokban, akkor a rokonságukat, adaptációs kapcsolatukat sem garantálja semmi (biztos); jóllehet a megfilmesítések elemzése a szöveg és film *szerves kapcsolatát* – ami jóval több, mint egyetlen fontos link az intertextusok hálózatában – az interpretáció előfeltételének tekinti. Mindebből az következik, hogy az esszencializmus kritikáját szem előtt tartva sem tekinthetünk el az alkotásokat mégiscsak összekapcsoló hasonlóságok, rokonságok posztulálásától, hozzátéve ugyanakkor, hogy ezek *tényleges* tartalma mindig az egyes adaptációk különböző értelmezéseiben realizálódik. Némiképpen átalakítva ezt a fából vaskarika okfejtést, úgy is lehetne fogalmazni, hogy az elmélet kritikai erejét a gyakorlat, azaz a konkrét elemzések minduntalan gyengítik és aláássák, hisz más módon nem is létezhetnének. Szignifikáns rokonságok, hasonlóságok tételezése nélkül ugyanis, melyek film és irodalom viszonyát az esetlegességből kiemelve *adaptációs* relációvá teszik, az adaptáció problémaköre semmivé, vizsgálata pedig lehetetlenné válna. Az interpretációfüggő esszencializmus vissza-

⁵⁰ Esterházy Péter és Gothár Péter szóban forgó adaptációs együttműködésének kérdéskörét az *Egy irodalmi hatás? (A heterogén szubjektum színrevitele Gothár Péter és Esterházy Péter Idő van című műveiben)* tanulmányomban vizsgáltam behatóbban (In Alföld 2012/4. 104–112).

⁵¹ David L. Kranz: „Trying Harder: Probability, Objectivity, and Rationality in Adaptation Studies”. In *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. 86.

csempészése persze nem jelenti azt, hogy a hűségelvűség és a két művészeti ág viszonyának hierarchikus szemlélete is óhatatlanul megjelenik a komparatív elemzésekben. Hiszen a rokon, esetenként azonos – mint például a *Sorstalanság* vagy a *Saját halál* című filmekben, ahol szó szerint felidéződik a regény szövege – jelenségek leíró bemutatása, értelmezése nem jár szükségszerűen együtt értékelő állításokkal. Vagy legalábbis a megfilmesítések elemzése ennyiben nem tér el bármely más értelmezéstől, mely tárgyválasztásában tagadhatatlanul mindig hordoz egy burkolt értékítéletet és kanonizációs gesztust. Azzal a különbséggel persze, hogy egy adaptációs viszony esetében ez mindkét elemzési tárgyra, azaz filmre, szövegre egyaránt igaz.

