

KORNER VERONIKA JÚLIA**AZ ADAPTÁCIÓ PROBLEMATIKÁJA,
ÉS AZ (ELIT)IRODALOM MEGFILMESÍTHETŐSÉGÉNEK
LEHETŐSÉGEI***A nyelv médiuma*

„Természetesen nagyon örvedetesnek találok, hogy a könyv is megmaradt a film mellett. Nem arra gondolok azonban, hogy egy jó regényt a megfilmesítés során a saját eszköztárával feltétlenül el kell rontani. Ebben a tekintetben a film természete rokonságot mutat az elbeszélés természetével. [...] A film látott elbeszélés, egy sajátos műfaj, amely nemcsak tetszhet az embernek, hanem melynek jövőjében bátran reménykedhet.”¹ – írta egy esszéjében Thomas Mann, 1955-ben.

A film az adaptáció során a regény lényegi természetét: az *elbeszélést*, a kínálkozó *narratív struktúrát* használja ki. Nemes Nagy Ágnes a „*Mire megvénülünk*” című Jókai-adaptáció kapcsán írott esszéjében hasonlóképpen erre mutat rá: a legtöbb adaptációban csak a „tanulságos unalom” marad, ha a filmvászon a ránk hagyományozott *elbeszélést* nem tudja jól használni.² Az adaptáció Nemes Nagy szerint *fordítás*, azaz *mediális transzformáció*, amely két különböző „jelzőrendszer” – a szó és az írás, illetve a közvetlen látvány – síkja között történik. A film eszerint a kép közvetlenségének médiuma, az irodalom pedig a szóé vagy az írásé.³ E felismerés mögött azonban már az a modern médiaelméleteken alapuló előfeltevés is ott húzódik, hogy csak a dolgokat láthatóvá tevő hordozók ismerhetők el médium gyanánt.⁴ Jókai láttatóerejének méltányolása kapcsán Nemes Nagy Ágnes megjegyzi: „*A tiszta, az éles, a sugallatosan természetes*

¹ „Natürlich ist es mir lieb, dass das Buch neben dem Film fortbesteht. Aber ich glaube nicht daran, das ein guter Roman durch die Verfilmung notwendig in Grund und Boden verdorben muss. Dazu ist das Wesen des Films demjenigen der Erzählung zu verwandt. ... Er ist geschaute Erzählung ein Genre, das man nicht nur gefallen lassen, sondern in dessen Zukunft man schöne Hoffnungen setzen kann.”

Mann, Thomas: *Miszehlen, Thomas Mann Werke, Taschenbuchausgabe in acht Bänden, Das essayistische Werk*, hgg. Von Hans Burgin, 1968, p. 260.

² Vö. Nemes Nagy Ágnes: *Jókai Móric bánata, Jókai tévén*, in: *Metszetek, Esszék, tanulmányok*, p. 324-325.

³ Kittler fogalmával élve a film mechanizált pszichotechnika, az irodalom pedig – mivel szintén elképzelhető - pszichotechnika. Vö. Kittler, F. A., *Aufschreibesysteme, 1800-1900*, Wilhelm Fink Verlag, München: 1995, p. 311-313.

⁴ Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *Az „immateriális” beíródás, Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez*, In: Kulcsár Szabó Zoltán – Szirácz Péter (szerk.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, Ráció Kiadó, Bp., 2004, p. 12.

*rajzot, ami tolla alól kikerült, voltaképpen csak átkölneni lehet vizuális tapasztalatra, nem lefordítani.*⁵ Nemes Nagy Ágnes nem véletlenül beszél költészetéről az adaptáció és a nyelv viszonyának vizsgálatakor. Ezzel elismeri, hogy az adaptációban a két „jelzőrendszer”, az irodalom és a film médiuma között létezik egy olyan aktív többlettel rendelkező nyelvi közeg, amely segítségével az „írott kép” és a „szó-kép” a „vizuális tapasztalattá”⁶ fordítható.

A nyelv médiuma a filmmel szemben immateriális és láthatatlan - azonban az adaptációs eljárás során egyértelműen mediálisan viselkedik.⁷ McLuhan álláspontja szerint minden médium tartalma egy másik médium – a nyelv médiumának tartalma pedig egy olyan létező, hatékony gondolkodási folyamat, amely magáról már nem szólal meg.⁸ Gadamer a nyelvről szólva arra a radikális következtetésre jut, hogy tulajdonképpen a nyelvben válik láthatóvá az, ami minden egyén tudatán túl, valóban van. *„Nyilvánvaló, hogy mindegyik a nyelv azért képes, mert nem a reflektáló gondolkodás terméke, hanem maga is végrehajtja azt a világviszonyulást, amelyben élünk.”*⁹ A nyelv médiumának önmagáról hallgató, a fordításban mégis abszolút közreműködő jelenléte miatt beszélhetünk egyáltalán irodalmi művek adaptációjáról. Amikor az irodalom és a film viszonyának tárgyalásakor Mann és Nemes Nagy az elbeszélés használatának fontosságára hívják fel a figyelmet, nemcsak a narrativitás átvételének fontosságáról beszélnek, hanem a nyelv médiumának aktív közvetítéséről is a fordítás szintjein. Nem a fordításból adódó (érdekes módon elsősorban nyelvi) veszteségbe kell beletörődni, amikor egy regény filmváltozata elkészül. A regény – mint nyelvi műalkotás – létét a mediális transzformáció nem veszélyezteti, hiszen azt a könyv médiumára hagyja.¹⁰

A film alapjául szolgáló regény és a film alapját adó forgatókönyv között a nyelv médiuma működik olyan összekötő közegként, amelyben nemcsak tárolni lehet a tapasztalatokat, hanem le is lehet fordítani egyik létezési formából a másikba. Ennek a McLuhan-i gondolatnak az az alapja, hogy minden médium hatékony metafora, mivel képességük és tapasztalatuk szerint más formákba lefordíthatók.¹¹ Gadamer úgy látja, hogy a „köznapi szöveg” eltűnik, ha megértettük;

⁵ Nemes Nagy, i.m., p. 327.

⁶ Vö: Nemes Nagy, i.m., p. 327.

⁷ Vö: Kulcsár Szabó Ernő, i.m., p. 12.

⁸ „[...] der „Inhalt” jedes Mediums immer ein anderes Medium ist. [...] „Was ist der Inhalt der Sprache?” muß man Antworten: „Es ist ein effektiver Denkvorgang, der an sich nicht verbal ist.”” In: McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle, Understanding Media*, Econ Verlag, Düsseldorf-Wien, s.n., p. 14.

⁹ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, Gondolat, Bp., 1984. p. 312.

¹⁰ Hansági Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon, Historizáció és temporalitástapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Akadémiai, Bp., 2003., p.116.

¹¹ McLuhan, Marshall: *A Gutenberg-galaxis, A tipográfiai ember létrejötte*, Trezor Kiadó, Bp., 2001, p. 17., illetve erről még: „Alle Medien sind mit ihren Vermögen, Erfahrung in neue Formen zu übertragen, wirksame Metaphern.” Minden médium hatékony metafora, mivel képességük és

az „irodalmi szöveg” azonban normatív igénnyel lép fel minden megértéssel szemben, és a szöveg minden újabb megszólaltatását megelőzi. Az „irodalmi szöveg” e tekintetben „eminens textus”, mivel a szó abban nyeri el teljes önreprezentációját, és a megértéssel szemben *a nyelv maga* lép előtérbe.¹² Érdekes, hogy a közegből közegbe fordítás első színtere, a forgatókönyv éppen a nyelv-képezte hidat használja ki az „irodalmi szöveg” fordításakor, *a nyelv maga* azonban ekkor már nincs előtérben: a forgatókönyv már nem „eminens textus”. A film alapját adó forgatókönyv azért sem lehet az irodalmi fantázia szülötte,¹³ mivel az esztétikai tapasztalat – nyelv médiuma általi – közvetítettségén túl más rendezőelvek, és követelmények szerint épül fel, mint maga a regény. Ha a film valóban mechanizált pszichotechnika – ahogyan azt Kittler állította – akkor a forgatókönyv a filmes mechanizálódás megvalósulásának módozatát írja le.

Veszteség és kompromisszum

Az adaptáció fogalma azon alapul, hogy az irodalmi és filmes formai elemek a médiumok anyagságából és természetéből adódó különbségei ellenére ugyanolyan kifejezőerővel képesek ábrázolni ugyanazokat a dolgokat.¹⁴ A 20. század első felének filmelméletében axiómának számított az a tézis, hogy a film alkalmasabb az emberi tartalmak kifejezésére, mint a szó, vagyis a verbális csatorna. E szerint a film kifejezőerejéhez képest a nyelv tökéletlen, halott, üres formákat ad. Balázs Béla például már filmes korszaka előtt is olyan kifejezési módot keresett, amely képes a nyelvvel szemben, vagy azzal együtt mélyebb tartalmakat kifejezni.¹⁵

Az irodalmi szempontú vizsgálatok azonban azt állítják, hogy a film formanyelvre összevethetetlen az irodalom lényegesen kifinomultabb kifejezőerejével. E megközelítések „veszteség-érzete” abból ered, hogy a 19. században, illetve a 20. század elején született regények filmes adaptációiban a cselekmény, a történet filmrevitelének szándéka volt az elsődleges, a korhű hangulat, a jelmez-ek inkább csak gondos kiegészítők voltak. A hagyományos, lineáris cselekményes regény műfajából mindez természetesen következik, a filmes műfaj pedig részint azt követeli meg, hogy a szereplők tetteik, illetve külső megjelenésük által legyenek meghatározhatóak. Ezek az adaptációk – amelyek közé tartoznak például a Jókai adaptációk is – nem kevésbé jók vagy kevésbé értékesek, csak éppen többnyire nem nyitják meg az irodalmi mű értelmezésének új lehetőségeit,

tapasztalatuk szerint más formákba lefordíthatók. In: McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle, Understanding Media*, Econ Verlag, Düsseldorf-Wien, s.n., p. 67.

¹² Gadamer, Hans-Georg: *Szöveg és interpretáció*, In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvy, Bp., s.n., p. 33. (kiemelés tőlem)

¹³ Vö. Balázs Béla, *A látható ember, A film szelleme*, Bp., 1958, Bibliotheca Kiadó, p. 41.

¹⁴ Vö.: Nánay Bence, *Túl az adaptáción*, in: *Adaptációk (sic!)*, Film és irodalom egymásra hatása, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2000. p. 28.

¹⁵ Nánay Bence, i.m., p. 28.

és nem árnyalják új szempontokkal a kézenfekvő olvasatokat.¹⁶ Felmerül a kérdés, hogy vajon feltétlenül el kell-e várni az alapregény reinterpretációját ezektől a filmekről? Hiszen ezek a „klasszikus adaptációk” vállaltan arra törekednek, hogy a lehető legtöbb szempontból adják vissza az eredeti regény sajátosságait, a dilemma csupán abból ered, hogy nemcsak a képi gazdagság, hanem például a nyelvi fitorok és rájátszások sem mindig visszaidézhetőek. A befogadóban esetlegesen felébredő hiányérzet nagyon szubjektív kategóriákon alapul, mindenestre a veszteség retorikájának nyelve ma is nagyon gyakori: még a filmalkotók szándékolt hűsége illetve a 21. század bravúros technikai megoldásai ellenére is. Balázs Béla Charles Dickens regényeinek megfilmesítése kapcsán arra hívja fel a figyelmet, hogy éppen Dickens gazdag képi fantáziája – ami regényeit látszólag annyira alkalmassá teszi a megfilmesítésre - hiúsítja meg a regényeinek filmrevitelét. A filmtoretikus arra a megállapításra jut, hogy a dickens-i fantázia túlaradó képgazdagsága miatt gyakorlatilag lehetetlen egy teljes Dickens-regényt megfilmesíteni. A jelenség magyarázata a film anyagának belső szerkezetében rejlik. „*Dickens regényeinek képei [...] (ez éppen a megfilmesítés során derült ki) egyetlen élő szervezet szövetét alkotják, s így elválaszthatatlanok a cselekménytől. Ha valamelyiket levágják, leválasztják a regény testéről, a többi is életképtelenné válik, elsorvad. A fogalmakban kifejezett történetet lehet rövidíteni, mert a definíció rövidíthető, tömöríthető. Egy festményt már nem rövidíthetünk le. Akkor az egészet inkább újra meg kell festeni.*”¹⁷ Balázs Béla képzőművészeti párhuzama élénken rávilágít arra, mi is a különbség a megfilmesítés szempontjából a klasszikus, lineáris-szerkezetű, cselekményes regény, illetve például a Charles Dickens-i színpompás fantáziavilágú romantikus regény között: ez utóbbit egy jó filmes adaptáció csak *újrifesteni* tudná, lefesteni semmiképp. A filmtoretikus eme kijelentése azonban messze túlmutat a romantikus nagyregények megfilmesítésének problémáján: kijelöli azt a manapság egyre inkább teret nyelő adaptációs eljárást, amellyel az elitirodalom – ahogy az a Mrs. Dalloway filmrevitelének esetében is történt – megfilmesíthető lett.

Pethő Ágnes *Filmvászonra vetített irodalom. Az adaptáció mint mediális fölüllírás?* címmel elemzi az adaptáció problémáját.¹⁸ Ez az összefoglaló munka elsősorban a filmből indul ki, tehát abból, hogy az adaptáció eleve intertextuális képződményként és egy mediális viszonyhálózatban értelmezhető. Pethő az adaptáció modelljének négy módozatát különíti el: *fölüllírás, hipertextuális viszony, változat, valamint fordítás (narratológiai megközelítés).*

¹⁶ Vincze Teréz, *A csontváz hamvas bőre*, in: *Adaptációk (sic!)*, Film és irodalom egymásra hatása, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2000. p. 166.

¹⁷ Balázs Béla, *Filmrevitt irodalom*, in: *Látható ember, A film szelleme*, Bp., 1958, Bibliotheca Kiadó, p. 37.

¹⁸ Pethő Ágnes, *Múzsák tükre, Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2003, p. 101.

A *föülírás modellje* mögött az az előfeltevés húzódik, miszerint az irodalom bizonyos elemei – párbeszédtörödékek, parafrázisok, szereplő vagy narrátor „mesélése” – valóban filmre *vetítődhetnek*, az irodalmi mű maga azonban soha. E megközelítés szerint az adaptációk *föülírások*, amely az intertextuális viszonyháló értelmében vett részleges egymásra rétegződést jelent. Pethő használja a palimpszesztus kifejezést az egymásra rétegzettség, a föülírás bemutatására, ami azért nem szerencsés, mert az ókori tekercek esetében a lekapart – tegyük fel – Ciceró szöveg helyébe Szent Ágostont, vagy bármit írhattak, a két szöveg (többnyire) nem állt egymással intertextuális kapcsolatban, csupán a médium, a hordozó, a palimpszesztus teste volt közös. A film és a regény esetében azonban fordítva történik a föülírás: a szövegek között van intertextuális kapcsolat, a hordozó médium pedig nem ugyanaz: a film és a könyv, azaz egészen pontosan az utóbbi esetben a papír.

Az adaptációt *hipertextuális viszonyként* értelmező álláspont szerint az irodalmi alkotás az egész filmre kiterjedő *idézet, parafrázis*. A legelterjedtebb filmelemzői gyakorlat azonban az irodalmi műhöz képest *változat*ként kezeli a filmet, amely akkor tekinthető sikeresnek, ha hűen tolmácsolta az irodalmi mű keltette élményt.¹⁹ Molnár Ferenc klasszikus ifjúsági regényének, *A Pál utcai fiúknak* – ugyancsak klasszikus, Fábri Zoltán-rendezte – 1967-es filmváltozata az alapregény vizuális megjelenítésére vállalkozott: nem kis sikerrel. 2003-ban az alapregény – vállaltan szabad forgatókönyv alapján készült – új filmváltozatának magyarországi bemutatása botrányba fulladt: az író egyik örököse még perrel is fenyegetőzött, mondván a film a világszerte ismert alapmű megcsúfolása. A rendező, Maurizio Zaccaro kétrészes tévéfilmjében sokkal nagyobb hangsúlyt helyez a felnőttek világának bemutatására, mint Molnár: ahol nincs írói utalás, ott ez a változat kiegészít, hozzátesz, továbbgondol. Így kerülnek bele az Olaszországban is kötelező, ifjúsági regény alapján készült filmbe olyan kreált szálak, hogy Nemecek anyja szeretőt tart, illetve Boka apja bordélyházba jár. A film utolsó jelenetében feltűnik maga a szerző, Molnár Ferenc, aki készülő regényéhez anyagot gyűjt a Pál utcában. A filmet ért támadások tulajdonképpen könnyedén kivédhetők volnának: hiszen a film alkotói több helyen is egyértelművé tették, hogy a történet Molnár regényének szabad átdolgozása, másrészt fő motívikájában és az eredeti mű erkölcsi üzenetének átvételével ez a változat is a molnári életmű előtt tiszteleg.²⁰

Az a felfogás tehát, amellyel a *változat* modellje megközelíthető, az irodalmi és filmes eszközök különbségét is problémaként feltételezi, amellyel a filmrendezőnek meg kell birkóznia, és ebből következően, a befogadó, értékelő-bíráló szempontok alapján hasonlítja össze a film és az irodalom nyújtotta el-

¹⁹ Pethő is megjegyzi, hogy az „irodalmi élmény” meglehetősen szubjektív kategória, így a belőle következő értékítélet is szükségszerűen szubjektív.

²⁰ Lásd még: <http://index.hu/kultur/media/palutca2/>

ményt. Gyakori – mint ahogy azt *A Pál utcai fiúk* esetében is láttuk – hogy a veszteség retorikájával közelítik meg a *változatot*, azaz a film „mostohán bánt” az alapjául szolgáló eredetivel, vagyis az irodalommal.²¹ Egyes megközelítések szerint az adaptáció „megrabolja” a fantázia játékterét, és megfosztja a befogadót attól, hogy individuálisan ragadja meg a művet.²² E radikális gondolatok ellenére is úgy érzem, nehézkes lenne az adaptációról való gondolkodás szubjektív értékítélet nélkül, hiszen a film és a regény – a saját, meglehetősen különböző eszköztáruk felhasználásával – egyaránt hatni kívánnak a befogadóra.

A harmadik, *narratológiai megközelítés* szerint az adaptáció *fordításként*, illetve *szövegátalakításként* definiálható. A történet (sztori, fabula) olyan mélyszerkezeti váz, amely független a kifejezés közegétől, amelyet a különböző médiumok a cselekmény (elbeszélés, diskurzus, szüzsé) aktuális formájában konkretizálnak. Az ideális adaptáció ennek megfelelően az a megfilmesítés, amelyben a filmes és irodalmi elbeszélismódok megközelítik a narratíva mélyszerkezetének egybevágóságát. Pethő Ágnes hozzátette: mivel a mélyszerkezeti egybevágóság az irodalmi és filmes szövegek eltérő időszerkezetének következtében (egy film lejátszásának ideje átlagosan másfél óra, szemben az irodalmi mű olvasásának sokkal hosszabb és behatárolhatatlan időtartamával) és a két médium (konkrét, látható, hangos mozgókép és a tipográfiai kivitelezésű írott nyelv és fogalmi nyelv) lényegi eltérései miatt nem lehetséges, az elemzés természetes nyelvezeteként kínálkozik fel a kritikai beszédmód.²³ Balázs Béla ezt a narratív mélyszerkezeti vázat definiálja *tartalomként*, *cselekményként*, amely ugyanakkor „már nem irodalom és még nem film”. „*A filmfelvevőgép lencséje röntgensugárként világítja meg az irodalmi műveket. A cselekmény csontváza megmarad, de a gondolatok mélységének élő szövete, a lírai hangulat hamvas bőre eltűnik a filmvásznon. A legszebb, legművészebb irodalmi alkotásnak is csak meztelen, rideg vázát látjuk. [...] Ennek a csontváznak egészen új, a régítől alapjában különböző húst és bőrt kell magára öltetnie, hogy a megfilmesítés során élő, vizuális alkotást lehessen formálni belőle.*”²⁴

F. A. Kittler „Aufschreibesysteme 1800/1900” című könyvében kiemelt jelentőséget tulajdonított a korszakhatároknak. Az 1900-as lejegyzőrendszerben a fordítás a médiumok többszöröződése és részekre szakadozottsága miatt már nem lehetséges: a fordítás helyébe szükségszerűen a *transzpozíció* lép. A *transzpozíció*-fogalma, amely áttételt, áthelyezést jelent, figyelembe veszi azokat a – technikai médiumokra jellemző – különböző körülményeket, standardokat és

²¹ Pethő Ágnes, i.m., p. 100.

²² Hansági Ágnes, *A médium kora, A kor médiuma? A kánon alakulásának mediális aspektusai.*, kézirat, p. 5., idézi: Schnell, Ralf., *Medienästhetik, Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsförmern*, Metzler, Stuttgart, Weimar, 2000, p. 156-158.

²³ Pethő Ágnes, *Műzsák tükre*, p. 102.

²⁴ Balázs Béla, *Filmrevitt irodalom*, in: *Látható ember, A film szelleme*, Bp., 1958, Bibliotheca Kiadó, p. 37.

materialitásokat, amelyek miatt egy üzenetet lefordítani nem lehet, csak transzpozícionálni (áthelyezni).²⁵ Míg a nyelv megengedi az imaginárius és a reális fordítását, a szimbolikus számára csak a transzpozíció lehetőségét tartja fenn; a szimbolikus nem fordítható.²⁶ Az egyes beírási rendszer, például a hang írássá való változtatása esetén, már mindig csak egy másik szisztéma nézetéből tehet szert mediális relevanciára, azaz ez a fordíthatatlanság éppen a különböző médiumok kölcsönös kiszolgáltatódását hozza magával. Nem létezik már olyan kitüntetett kulturalizációs körülmény – mint például az alfabetizáció,²⁷ illetve a költészet kultúrahordozó ideológiái az 1800-as lejegyzőrendszerben – amely a nyelvi események eredetét, végbemenetelét és célját – főleg pedig utólagos olvashatóságát – meghatározná.²⁸

Az adaptáció valamennyi elméleti megközelítése – a jelenséget hipertextuális viszonyként tárgyaló elmélet kivételével – figyelembe veszi az üzenetet és a médiumot is, amelynek közegében a fordítás létrejöhet. A *transzpozíció-elmélet* nem foglalkozik az üzenettel, hanem kizárólag a mediális *fordítás*, azaz a transzpozíció materiális meghatározottságának nem-egybevágóságára, s ez által a fordítás lehetlenségére hívja fel a figyelmet. Az irodalmi adaptációról azonban nem lehet az üzenet és a médium közegének egyidejű vizsgálata nélkül gondolkodni.

Egyetlen társadalom sem működhet a közvetítés (mediation) különféle eszközeinek segítségével, ezen eszközök közül a legfontosabbak pedig a különböző médiumok.²⁹ A médiumoknak, azaz közvetítőknek, hordozóknak, közegeknek márpedig van történetük. Ha a hangnak, mint olyannak története van, – ahogyan azt Kittler állította – akkor ez a történet semmiképpen sem lehet kizárólagos. Mivel a hang történetét is más médiumok története eredményezte, a némafilm is az egyike lehetett e történet szereplőinek.³⁰ Amit például a fénykép, mint médium a végtelenségig örökkévalóvá reprodukál, csak egyszeri. A fényképen az esemény soha nem lép túl önmagán, a fénykép a korpuszt (corpus),

²⁵ „Es kann also nicht übersetzt werden: Botschaften von Medium zu Medium tragen heisst immer schon: sie anderen Standards und Materilaitäten unterstellen.” Kittler, F.A., *Aufschreibesysteme*, p. 322.

²⁶ Kittler, F.A., *Aufschreibesysteme*, p. 168.

²⁷ A kifejezést Kittler így használja: „fleischgewordene Alphabetisierung”, amelynek jelentése „megtestesült alfabetizáció”. Kittler az 1800-as lejegyzőrendszer technikai-materiális bázisaként tárgyalja. Közép-Európában például 1800-ban 25%-os, 1900-ban pedig 90%-os volt az alfabetizáció. In: Kittler, i.m. p. 216.

²⁸ i.m. p. 167.

²⁹ Barbier, Frédéric – Bertho Lavenir, Catherine, *A média története*, Osiris kézikönyvek, Osiris kiadó, 2004, p. 14.

³⁰ „Wenn die Stimme denn eine Geschichte hat, dann nie allein. ... Weil die Geschichte der Stimme mithin von den Geschichten anderer Medien affiziert wird, war auch der Stummfilm ein Ereignis dieser Geschichte.” Kittler, Friedrich, *Das Werk der Drei, Vom Stummfilm zum Tonfilm*, In: *Zwischen Rauschen und Offenbarung, Zur Kultur und Mediengeschichte der Stimme*, hg: F. Kittler, Thomas Macho, Sigfrid Weigel, Akademie Verlag, p. 357-70.

amelyre szükségem van, visszavezeti a tárgyra, amelyet látok.³¹ – írja Barthes. Ebben az értelemben a fénykép egy olyan médium, amelynek közege visszavezeti a befogadót az eredeti képi benyomás látásának felidézéséhez.

Amikor egy új médium megszületik, akkor azt szükségszerűen a régi médium megszűnését hirdető jóslások követik. A mozi találmányáról például kezdetben azt gondolták, hogy a tudomány fogja felhasználni. „Mellesleg észrevetkék praktikus lehetőségeit is, valami olyat pillantottak meg benne, ami a történetírás és a sajtó között áll.”³² Már az első filmek képkockáiból kiderült, mi a mozi valódi vonzereje: az, hogy a mozifilm képes a valóság illúzióját kelteni. Az illúzió fenntartásához hozzájárul, hogy a filmeket nagy képernyőre vetítik, témájukat pedig mindenki számára ismerős, mindennapi életből merítik.

Az észlelés antropológiai körülményeinek változásai

Nagy történelmi korszakokon belül az emberiség egész létezési módjával együtt megváltozik érzékelésének módja is.³³ Walter Benjamin szerint azt a módot és azt a közeget, ahogyan és ahol az emberi észlelés szerveződik, nemcsak a környezet, hanem a történelem is befolyásolja.³⁴ A műalkotás elvben mindig újratehermenthető volt, ám a művészi termelés olyan képződményekkel indult – mint az antik szoboröntés és a pénzverés – amelyek a kultusz szolgálatában álltak. Az 1900-as kittleri lejegyzőrendszerben a technikai médiumokkal bekövetkező váltás azt hozza magával, hogy az ember „lény(eg)e technikai berendezkedésre áll át. A hangosfilm feltalálását megelőzően a kinematográfnek és gramfonnak egyszerre kellett futnia (gleichzeitig laufen), Edison álma azonban az volt, hogy kombinálja a két technikailag izolált érzéket, a hallást és a látást. A megálmodott hangosfilm azért nem valósulhatott meg, mert Edison technikai értelemben még nem tudta megoldani a „Gleichlauf” – problémát. „A technikai médiumok standardjai nem foglalkozhatnak az úgynevezett Emberrel és annak „sensus communis”-ével. Éppen fordítva szedik szét az antropológia hőseinek technikailag izolált érzékeit.”³⁵ Gépek (gépírás, film, fonográf) hódították meg a központi idegrendszer funkcióit, s többé már nemcsak az idegrendszerét, mint korábban –

³¹ Barthes, Roland, *Világoskamra, Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Európa Kvk., Bp., 2000, p. 8.

³² Harsányi Zsolt, *Mozi*, in: *Mozi, Magyar írók novellái és publicisztikai írásai*, Noran Kiadó, 2003, p. 170.

³³ „Innerhalb grosser geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der Menschliche Kollektiva auch die Art und Weise ihres Sinneswahrnehmung.” Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, 1977, p.14.

³⁴ i.m. p. 14.

³⁵ „... Edisons ertáumter Tonfilm einfach nicht zustande kam. Er scheiterte am Gleichlaufproblem. Mit anderen Worten: Die Standards technischer Medien haben mit dem sogenannten Menschen und seinem sensus communis nichts zu schaffen. Sie schaffen es gerade umgekehrt, den Helden aller Anthropologie in technisch isolierte Sinne zu zerlegen.” Kittler, Friedrich, *Das Werk der Drei*, p. 358.

elég csak a távirányítóra gondolni – az izomzatét is.³⁶ Nem véletlen, hogy a 20. század végét, 21. század elejét egyes szakirodalmak „hálózati világ”-nak³⁷ nevezik, amely elnevezés az idegrendszer óriási kiterjesztésének modelljén alapul. Ezek az elképzelések valójában Marshall McLuhan elméletét terjesztik ki. McLuhan ugyanis valamennyi emberi előállítású eszközt annak továbbfejlesztéseként tekint, mint amit az ember hajdan a testével, vagy testének valamely specializált részével végzett. „*A ma embere lényegében mindannak a méretét, hatókörét megnövelte, amit a testével szokott megtenni.*”³⁸

Sybille Kramer azonban a médiumok szerepét nem csak az emberi hatékonyság növelésében látja: „a Gépek (Apparate) olyasmit nyitnak meg, aminek az emberi cselekvésben nincs előképe. [...] Nem teljesítményfokozás, hanem világtéremtés a médiumtechnológiák produktív értelme.”³⁹

„Kittler számára mindenfajta észlelés és kogníció mint kultúrafüggő antropológiai tevékenység materiális-mediális eljárások, elsősorban üzenettechnikák (Nachrichtentechniken) függvényeként gondolható el.”⁴⁰ Azt vizsgálta, hogyan hatnak vissza az antropológiai létmódra az azt együttesen felépítő mediális berendezkedések, és hatásaik. Egyik fő kérdése volt, hogy léteznek-e nyelven kívüli vagy azt megelőző szerkezetek? Következtetése az, hogy a fordíthatóság az 1800-as lejegyzőrendszerben szükségszerűen feltételezte azt a magát megvonó, de a beszédet magát lehetővé tevő eredetet, amelynek trópusa az Anya (természet), különben a fordítás csak a jelölők átstrukturálása és cirkulálása lenne. „*Az írás mezejében az ősrírás, az olvasás és a beszéd mezejében pedig az anyai hang vált annak a lehetetlenségnek a trópusává, hogy ténylegesen eseménynyé lesz az, ami lehetetlen, tudniillik hogy betűk forduljanak elő a szabad természetben.*”⁴¹ Az 1800-as évek lejegyzési rendszerére a szerzőségnek, vagy méginkább egyetlen szerzői névnek a diskurzus termelése, elosztása és fogyasztása összefüggésében biztosított technikája és annak ismétlése volt jellemző. A „megtestesült alfabetizáció”⁴² révén az adatsorok tárolására és reprodukciójára kizárólagosan rendelkezésre álló könyv fantáziálhatóvá válhatott.⁴³ Ugyanakkor a könyv,

³⁶Lőrincz Csongor, *Medialitás és diskurzus, Az 1900-as lejegyzőrendszer*, Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, in: *Történelem, kultúra, medialitás*, p. 158.

³⁷Barbier, Frédéric – Bertho Lavenir, Catherine, p. 257-385.

³⁸McLuhan, Marshall, *A Gutenberg-galaxis, A tipográfiai ember létrejötte*, Trezor Kiadó, Bp., 2001, p.17.

³⁹Kramer, Sybille, *Das Medium als Spur und als Apparat*, in: *Medien Computer, Realitat*, Frankfurt am Main, 1998, 84-85. Idézi: Lőrincz Csongor, i.m. 158.

⁴⁰Lőrincz Csongor, i.m. p. 156.

⁴¹Mesterházi, *Irodalom, kultúra, tudomány, Az 1800-as lejegyzőrendszer*, F.A Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, in: *Történelem, kultúra, medialitás*, 146-155.

⁴²Lásd 26-os jegyzet

⁴³„Zur seriellen, Spreicherung / Reproduktion serieller Daten hat es nur Bücher, reproduzierbar schon seit Gutenberg, aber verstehbar und phantasierbar gemacht erst durch die fleischgewordene Alphabetisierung.” Kittler, F.A. *Aufschreibesysteme*, 2003, p.143.

mint az emberi emlékezet materiális médiuma, fokozatosan tüntette el a közép-kori művelt emberre jellemző nagy befogadóképességű memóriát, amely könnyen sajátított el nyelveket, terjedelmes epikai és lírai műveket. A könyv, mint első tömegtermelési árucikk egyrészt az uniformizált termékek kultúrájának modelljét hozta létre, másrészt megteremtette a modern piacot, amelynek előfeltétele az áruk egyformasága és reprodukálhatósága.⁴⁴

Az 1800-as kittleri lejegyzőrendszerben a könyvön kívül nincs más médium,⁴⁵ s nem beszélhetünk médiatechnikai értelemben vett szakadékról sem elittirodalom és populáris irodalom között. „*A lejegyzőrendszer előfeltételezett alapja az, hogy minden diskurzust már mindig is megelőz, sötétben és artikulálatlanul egy másik.*”⁴⁶ 1900-as lejegyző rendszert azonban eredendően az antropológiai körülmények visszafordíthatatlan felszámolásával a technika uralma alá helyezte. Csak embernélküli morajlás van, mint minden jelek és írások másika. – írta Kittler.⁴⁷ Minden médiumnak szükségszerűen megképződött a másika, amely sosem reprezentálható, és amely az aktuális médium szubverziójaként, illetve megkettőzöttségeként nyilvánult meg.⁴⁸ Az írógép megjelenésével az antropológiai vonás végleg kitörlődött az írás aktusából. „Az írás leválása az organikus-szubjektív garanciákról olyan műviséget hozott magával – vö. írógép billentyűzetével –, amely felfüggesztette „a természetből a kultúrába tartó kézírászerű folyamatos átmenetet.”⁴⁹ Balázs Béla azonban nem mond le a művészet-ember egymásra hatásának valóságáról, s a filmet, mint médium művészet-létét közelítette meg antropológiai szempontból: az emberi léleknek a dolgokba való kivetülése csinált a filmből művészetet. „*Az olyan művészek, mint Eisenstein, Pudovkin, értelemmel töltötték meg a filmképet, felhasználták az emberi gondolatok kifejezésére, mintegy az emberi gondolkodás eszközévé tették.*”⁵⁰

André Bazin szerint az adaptációk bizonyos esetekben csak „*erősen vázlatos szinopszisként*”⁵¹ fogják fel az eredeti művet. Alexandre Dumas vagy Victor Hugo például olyan „mitológiai hősöket” teremtettek, akiknek „állandó életük van”. A felsorolt szerzők hősei mitologikus létmódjuknak köszönhetően erősen elszakadtak az irodalmi megfogalmazástól, így a filmalkotók kalandos eseményeket tudtak köréjük kreálni. Jó példa a szereplők és történetek regényekből való kölcsönzésére Dumas halhatatlan regényalakjainak, *d'Artagnan*-nak és a három testőrnék újabb és újabb kalandjai. Gyakori, hogy a képregényhősök és a

⁴⁴Fodor Péter, *A mechanizáció kiazmusa, Bevezetés Marshall McLuhan médiatörténeti kutatásai-ba*. In: *Történelem, kultúra, mediatitás*, p. 197.

⁴⁵Kittler, i.m. p. 138.

⁴⁶Mesterházi, i.m. p. 146-155.

⁴⁷Lőrincz Csongor, i.m. 167.

⁴⁸Lőrincz Csongor, i.m. 161.

⁴⁹i.m. 165, idézi: *Aufschreibesysteme*, 244.

⁵⁰Balázs Béla, *Válogatott cikkek és tanulmányok*, Kossuth Kvk., 1968, p. 311.

⁵¹Bazin, André, *A nyitott filmművészetért, Az átdolgozás védelmében*, in: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Osiris könyvtár, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, p. 79-100.

számítógépes játékok hőseinek mítoszai köré is további történeteket kreálnak. A képregényadaptációk – többek között a *Batman*, a *Pókember*, a *Hulk*, a *Superman* – után a filmmé alakított számítógépes játékok feldolgozásai is megjelentek: *Tomb Raider*, valamint a *Resident Evil* (Kaptár).

A 20. század elején konszenzus alakult ki arról, hogy a műalkotások formája és tartalma nemhogy nem állítható szembe egymással, de nem is igazán különböztethető meg egymástól: hiszen a tartalmat kizárólag formai elemek hordozhatják.⁵² A műalkotás ilyen felfogása azonban alapjaiban kizárja az adaptáció, illetve az irodalmi szöveg bármiféle filmes átültetésének lehetőségét: hiszen ha a műalkotás lényegét éppen maga a médiumspecifikus forma hordozza, akkor más művészeti ág kifejezőeszközeire történő átültetése következtében legfontosabb sajátosságait fogja elveszíteni.⁵³ Az elitirodalom, vagy más szóval a magas irodalom esetében azonban éppen ezeknek a „formai”-nak nevezhető elemeknek van kiemelt szerepük, hiszen e regények esetében a forma és a tartalom gyakorlatilag szétválaszthatatlan egységet alkot. Bazin megközelítése szerint az irodalomban vannak olyan „fejlett formát képviselő” művek, amelyekben a hősök és azok cselekedetinek jelentősége elválaszthatatlanul összefügg az író stílusával. A regény ez esetben olyannyira zárt mikrokozmoszt alkot, hogy annak szigorú törvényei szükségképpen hatályukat veszítik, ha kilépünk ebből a világból.⁵⁴

Kittler erre a jelenségre teljesen más megközelítésből mutat rá: meglátása szerint 1895. december 28-a⁵⁵ óta az elitirodalom elhibázhatatlan kritériuma éppen a megfilmesíthetlenség lett.⁵⁶ A film ettől kezdve – egyfajta mechanizált pszichotechnikaként – lefoglalta a fantázia és az illúzió bizonyos területeit, amelyek eddig kizárólagosan az írott szó felségterületének bizonyultak. Az elitirodalom ezért lemondott az imaginárius effektusokról; és a szó jelentésfelettsége, a jelölők tiszta differenciája, a nyelv játékanak öntörvényűsége mentén igyekezett új identitását találni.⁵⁷ A mesétől, mint eseménytől, illetve elbeszéléstől való menekülés azonban részben a filmet is visszatérítette a nyers életanyag felhasználásához: olyanokhoz, amelyeket csak bemutatni lehet, elmondani nem.⁵⁸

Az 1970-es években még létezett a magas művészi értékű elitkultúra és a mindenki számára befogadható tömegkultúra kettőssége. Fel kellett azonban

⁵² Nánay, i.m. p. 32-33.

⁵³ Nánay, i.m. p. 33.

⁵⁴ Bazin, *Mi a film*, p. 80.

⁵⁵ E napon nyitják meg a Lumière-fivérek Párizsban a világ első, rendszeresen műsort adó filmvetítő helyét, moziját.

⁵⁶ „Seit dem 28. Dezember 1895 gibt es eben ein unfehlbares Kriterium für E-Literatur: ihre Unverfilmbarkeit.” In: Kittler, F. A., *Aufschreibesysteme, 1800-1900*, Wilhelm Fink Verlag, vierte, vollständig überarbeitete Neuauflage, 2003, 301.

⁵⁷ Kittler, i.m., (1995-ös kiadás szerinti) p. 311, 313. Vö: Hansági Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon*, p. 117.

⁵⁸ Nemes István, *A filmelmélet változásai*, Akadémiai, Bp., 1981, p. 68.

ismerni: a filmipar nem létezhet a nézők egy viszonylag széles rétege nélkül, így a filmművészetet képviselő kísérleti irányvonal kompromisszumokra kényszerült. A megfilmeshetetlen megfilmesítése paradoxon, mégis működik: az utóbbi évek ilyen jellegű adaptációi azt példázzák, hogy új út nyílt az adaptációról való gondolkodásban filmes és irodalmi szempontból egyaránt.⁵⁹

Az elitirodalom esetében a vászonra vitel maga is csak kompromisszumokkal lehetséges; ám a filmipar mércéjével mérve jó történet „ésszerű kezelése”⁶⁰ mindig megér kompromisszumokat. Az ideális kompromisszum az *irodalmi szöveg, mint a film koherenciáját megteremtő narratív váz* lehetőségében jelentkezett, amely csak akkor kínált eredményeket, ha a film alapjául szolgáló irodalmi történet könnyen követhető, következőképp viszonylag ismert alkotás: hiszen csak ekkor nyújthat a történet segítséget az elveszett befogadónak.⁶¹

Az utóbbi évtizedekben készítettek olyan filmeket, amelyek esetében az irodalmi szöveg legfeljebb csak a film apropóját adta, *a film koherenciáját megteremtő vázként* működött. Mindez természetesen radikálisan új irodalomhoz fűződő viszonyt feltételez, emellett elsősorban a tartalom és a forma szétválaszthatatlanságán alapul.⁶² Érdemes e ponton is Bazin gondolatait idézni: ha az irodalom „a priori magasabb színvonalú a filmművészet átlagánál”, nyilvánvalóan csak kétféle eljárás lehetséges. „Az egyik, hogy az eredeti mű színvonala és művészeti hitele egész egyszerűen csak [...] motívumok kincsesbányájául szolgál [...]; a másik esetben a rendező az eredetivel teljesen egyenértékű művet akar alkotni, mégpedig úgy, hogy nemcsak inspirációt merít a könyvből, nemcsak filmet csinál belőle, hanem le is akarja fordítani a vászon nyelvére.” A második eljárás hordozza magában a filmművészet számára az új reménységet. – konkludál Bazin. Nánay Bence azonban a Gothár Péter *Haggyállógva Vászka* című filmjének elemzése kapcsán az első, *az irodalmi művek koherenciateremtő vázának, a film apropójaként történő felhasználásának eljárását* jelöli ki a filmművészet jelene és jövője szempontjából alapvető fontosságú távlatként.⁶³ A két eljárás, amelyet az előbbieken ennyire különállóként kezeltek, nem kizárt, hogy éppen együtt és egyszerre hordozza a filmművészet számára az újszerű nézőpont lehetőségét, s immár – Balázs Béla-i szóhasználattal élve – *újrifesteni* akar,⁶⁴ nem megfesteni. Virginia Woolf⁶⁵ *Mrs. Dalloway* című regénye filmrevitelének lehetősége éppen ezért több szempontból is érdekes: e művészregény egyrészt motívumokat szolgáltatott *Az órák* című regény (Michael Cunningham), majd az

⁵⁹ Gondoljunk például az Esterházy-adaptációkra: Anna filmje (Molnár György), Érzékek iskolája (Sólyom András)

⁶⁰ Barbier, Frédéric – Bertho Lavenir, Catherine, *A média története*, Osiris kézikönyvek, Osiris kiadó, Bp., 2004, p 205.

⁶¹ Nánay, i.m. p. 39.

⁶² Nánay, p.34.

⁶³ Nánay, p. 44.

⁶⁴ Lásd 11-es jegyzet

⁶⁵ A szerző Orlando című regényét 1992-ben filmesítették meg. (Rendezte Sally Potter)

azonos című hollywoodi produkció elkészítéséhez, másrészt – ha a filmkészítői szándék nem is akart egyenértékű művet készíteni, de – a regényből merített inspirációk segítségével megkísérelte lefordítani a dalloway-i világ esszenciáját a „vászon nyelvére”.

Virginia Woolf a modern regényforma megteremtőinek egyike; elsősorban a tudatfolyamregény karakteres képviselőjeként, és az impresszionista prózastílus legnagyobb mestereként értékeli.⁶⁶ A *Mrs. Dalloway*⁶⁷ című munkája mutatja, hogy egy ember egyetlen egy napja is témája lehet az irodalomnak, az emberi élet „gyönyörű barlangjainak”⁶⁸ mélységei egyetlen egy nap történésein keresztül is bevilágíthatóak. A regényt – paradox módon – a klasszikus értelemben vett fabula és a szüzsé hiányában lehet többször is élvezettel, mindamellet sodró történeti szál híján rendkívül ráérősen olvasni. A *Mrs. Dalloway* című regényben a fabula, a szándékoltan, illetve esetlegesen kiválasztott szereplők tudatfolyamán keresztül hömpölyög, és nyer belső megfogalmazást, sokszor látszólag lényegtelen, mindennapi történések monotóniájában. Hogyan lehet egy olyan regényt megfilmesíteni, amelyben alig van klasszikus értelemben vett cselekmény, a történet pedig a múlt történeteinek szilánksága fölötti melankolikus nosztalgia, ezer szubjektív emberi szálból összeszőve? A narráció a regényben karakterről karakterre ugrik, helyszínről helyszínre, összegyűjtve sokféle benyomást és érzéki, érzelmi tapasztalást. Azoknak az embereknek, akik ismerősként, ismeretlenül találkoznak egymással London utcáin, a Regent’s parkban, vagy bárhol másutt, rejtetten és mélyen közük van egymáshoz. Az élet láthatatlanul és észrevétlenül köt össze embereket és dolgokat, az ember azonban elmege ezek mellett az intuitív láncolatok mellett – mutat rá művészetével Woolf.

A regény megfilmesítését nehezíti az is, hogy nincsenek a szövegben egyértelműen megragadható karakterek, pillanatok, érzések; mindezek relativitására és megfogalmazhatatlanságára maga a szerző ügyel. A regényben minden a szereplők tudatában születik meg. Az olvasó lényegében magára van utalva, hiszen a szerző nem magyarázza a történetet, és nem kommentál. A regényben nincs „a Clarissa” és „a Peter”, mert szerzői mindentudással készre rajzolt karakter a woolfi regénykoncepcióban nem létezik. A szerző hiteles tanúja a gondolatok születésének, a szereplők belső vívódásainak, hűséges kísérője londoni sétáiknak. A belső mozi zseniális forgatókönyvírója, rendezője és operatőre, ahelyett hogy csupán forgatókönyvírója lenne. Ám hogyan lehet ebből a regényből,

⁶⁶ Szegedy-Maszák Mihály, i.m.

⁶⁷ Woolf, Virginia: *Mrs. Dalloway*, Európa, Bp., 2003, 263.

⁶⁸ Virginia Woolf naplójából, In: *Bécsy Ágnes utószava*, Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway, A világitótorony, Hullámok*, Világirodalom Klasszikusai, Európa, Bp., 1987, 732.

„Gyönyörű barlangokat vájok a szereplőim mögé, azt hiszem, ez pontosan megadja azt, amit akarok: emberséget, kedvet, mélységet. Az elképzelés az, hogy e barlangok összeköttetésben állnak, s mindegyikük a napvilágra nyílik – a jelen pillanatban.”

amelynek – paradox módon éppen narratív szerkezetének köszönhetően – nagyon sok köze van a (belső) mozihoz, filmet csinálni? Egy filmben, főleg egy hollywood-i szuperprodukciónban, túlnyomórészt konkrét interakciók, behatárolható sorsok és megfogható üzenetek szükségesek, így a vászon csillogó világa számára lefordíthatatlannak tűnik Woolf. A zseniális regényt éppen a belső monológok sokasága, a történetnélküliség, a narráció ugrálása, az ábrázolás impresszionista pontszerűsége, az idősíkok közötti merész váltások teszik alkalmatlanná a megfilmesítésre, s mindez az alkalmatlanság Kittler szavait idézve⁶⁹ az elitirodalom kritériuma is.

A woolfi regényhez motivikájában ezer szállal kapcsolódó PEN-klub Faulkner-díjas, valamint irodalmi Pulitzer-díjas Cunningham-regény, *Az órák*⁷⁰ azonban sikeresen megteremtette azt a hidat, amellyel az elit irodalom közvetlenül átfordíthatóvá vált a populáris regiszterbe. *Az órák* nem véletlen címválasztás. Woolf eredetileg ezt a címet szánta a *Mrs. Dalloway* című regényének, másrészt a hipotextus egyik lényeges motívumára, a Big Ben-re utal, amelynek óráütései jelzik a regényben az idő múlását és visszafordíthatatlanságát, valamint a konkrét helyszínt: Londont. Cunningham térben és időben három sikot teremt meg: a szerzőt, *Virginia Woolf*-ot, amint regényének híres első mondatát papírra veti; *Laura Brown* kaliforniai háziasszonyt, az 1950-es évekből, mint az eredeti regény olvasóját; és a new york-i, leszbikus kapcsolatban élő *Clarissa Vaughan*-t, mint a regény főhősenek modern reinkarnációját.⁷¹ A három sík szálainak metszéspontjában *Virginia Woolf* biográfiai személye és regénye, a *Mrs. Dalloway*-regény áll. Cunningham egy idősíkot szentel a regényben az író személyének, egyik főszereplőjévé téve meg őt, hangsúlyosan megteremtve azt a miliőt, melyben Woolf élt és a *Mrs. Dalloway*-t megírta. Betekintést nyerünk a Woolf - házaspár reggeli civódásába, az alkotás gyötrelmeibe, megérezhetjük az öngyilkosság délutánjának komor hangulatát.

Cunningham az átvezető regényével, *Az órákkal* egyaránt „életre keltette” és fikcionalizálta az író, hiszen *Virginia Woolf* biográfiai személyéből regény-

⁶⁹ Kittler, F. A.: *Aufschreibesysteme*, p. 301.

⁷⁰ Cunningham, Michael: *Az órák*, ford. Tóti András, Ulpius-ház Kiadó, Bp., 2002.

⁷¹ „The Hours’: Three paths to reincarnation” címmel Cunningham cikket írt az *International Herald Tribune* hasábjaira a regénye megfilmesítése utáni reflexióiról. „Amikor figyeltem, hogy a három színész teszi a dolgát, és amikor a kész mozit végignéztem, megértettem, hogy amit elveszít a regény, amikor filmet csinálnak belőle – a képesség, hogy belépünk a karakterek belsejébe, és leolvashassuk onnan a múltjukat, hogy megvillantsuk a jövőjüket – pótolható a színészek segítségével.”

A „reinkarnáció” szót Cunningham abban az értelemben használja, hogy a három színésznő, Nicole Kidman, Julianne Moore, és Meryl Streep, nem olyanok, amilyeneknek szereplőit a regény írása folyamán elképzelte, mégis mintha reinkarnációik lennének olyan embereknek, akiket közről ismert. (A filmben az író alakító Nicole Kidman-t a szerep kedvéért elmaszkírozták, és műorrot viselt.)

hős, majd filmhős lett. A Woolf személye körül kialakult, illetve kialakított mítosz így a vászonra került, s az író és a két másik női szereplő felnagyított alakján keresztül kirajzolódott egy kép, amelynek mozaikjai többszörösen átszöve építették fel a paratextust, majd a filmet. Ezek a mozaikdarabok nem az író intellektuális örökségét, esszéinek és regényeinek gondolatiságát, bravúros újszerűségének rajzolatát adják ki, hanem azt, hogy Woolf labilis, depresszív alkat volt, évtizedeken keresztül foglalkoztatta az öngyilkosság gondolata és leszbikus vonzalmak voltak. A cunningham-i regényben és a belőle készült filmben kétség kívül Woolf alakja a legdinamikusabb; a másik két asszony komplementerei csupán, akiknek segítségével a dalloway-i felkutathatatlan emberi relativitások verbalizálhatóak, majd képre vihetőek lettek.

Az író „megteremtése”, szereplővé avanszálása és a bazeni értelemben vett „szabad alkotói ragaszkodás a mű szelleméhez”⁷² magyarázat arra, miért lett *Az órák* sikeres adaptáció tekintetben, hogy visszairányította a figyelmet és aktualizálta a modern regény egyik úttörő alkotását, a *Mrs. Dalloway*-t.⁷³ André Bazin *Mi a film?* című – minduntalan a filmtörténet fejlődésvonalát kutató – írásában az „átdolgozás védelmében”⁷⁴ azt írja: a szóról szóra való fordítás is hibás utat jelent⁷⁵, az irodalmi művek filmre való helyes átdolgozásának vissza kell adnia mindazt, ami a mű szellemének és szavainak lényegét teszi ki.⁷⁶ Példaként *Jean Renoir Madame Bovary*-ját⁷⁷ említi, ahol paradox módon a filmalkotó teljes függetlenségével tudta megvalósítani mindazt, amit Bazin az irodalmi művek filmre való helyes átdolgozásának nevez: a mű szellemének és szavainak lényegét. Azonban Bazin sietve hozzát teszi, a legjobb az lenne, ha minden rendező a lángelmék közé tartozna, mint *Jean Renoir*, akkor a regények megfilmesítése semmi problémát nem jelentene.⁷⁸ A *Mrs. Dalloway* és *Az órák* című regény, majd az abból készült film viszonyát bonyolítja, hogy Cunningham a bazini értelemben vett független alkotás módszerével a woolfi és dalloway-i világ szellemének bizonyos mozaikdarabjait,⁷⁹ frappáns szerkezeti felépítménybe rendezve jelenítette meg.

Cunningham azokat a popularizálható motívumokat ragadja ki a *Mrs. Dalloway*-ból és a woolfi életrajzból, amelyekkel közelebb lehetett vinni ezt a

⁷² Bazin, André, *A nyitott filmművészetért, Az átdolgozás védelmében*, in: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Osiris könyvtár, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 79-100.

⁷⁴ Bazin, André, i.m. 79-100.

⁷⁶ Bazin, André, i.m. 93.

⁷⁷ A filmrevitel annál nagyobb beavatkozást jelent az eredeti mű természetébe, minél értékesebb és sajtóságosabb irodalmi művel állunk szemben, épp ezért olyan alkotó szellemet követel, amely helyreállítja az eredeti mű egyensúlyát ...” Bazin, André, i.m. 93.

⁷⁸ Bazin, André, i.m. 92.

⁷⁹ megalkuvásokra épülő házasság, leszbikus vonzalmak, nosztalgikus élethelyzet, depresszió, öngyilkosság

világot a mai kor befogadójához.⁸⁰ Három mikrotörténettel töltötte fel a *dalloway*-i világ vázát, s a szerzői portré felhasználásával megteremtette regénye kereskedelmi értékét és filmre vitelének lehetőségét is.

A megfilmesíthetetlen művészregény, mint hipotextus, a transzformációs eljárások után csak akkor válik vonzóvá a befogadó számára, ha a fordítások szintjein támadó hézagok mentén felébred a befogadóban a kíváncsiság. *Az órák* izgalmas portét festett a szerzőről, akinek a műve, a *Mrs. Dalloway* iránt az olvasóban és a nézőben egyaránt felébredt az érdeklődés. Mindenképpen előmozdította ezt az is, hogy ez a regény kapott főszerepet mindhárom bemutatott nő életében, azaz nemcsak hogy kiemelt helyen, hanem háromszorosan is a *Mrs. Dalloway* című regény volt a hipertextus(ok) főszereplője. Az olvasó így motivált lett abban a tekintetben, hogy felfedje a motívumbeli egyezéseket, melyeket Cunningham felhasznált a hipotextusból. Így váltja ki a film-regény szintje az emberből, hogy (ismét) kezébe vegye a *Mrs. Dalloway*-t. Hasonlóan fontos az intertextuális viszony az alapművel, hiszen a már ismert woolfi motívumok megjelenése a hipertextusban nyújt fogódzót a két textus közötti kapcsolat intuitív követésében.⁸¹ A *Mrs. Dalloway* című regény a viszonylag ismert alkotások között kapott helyet az angolszász országok olvasóinak könyvespolcain, ennek ellenére a film készítői vajmi kevésbé bízhattak abban, hogy az alapregény eligazítást fog majd adni a nézők számára: hiszen történet nélküli és rendkívül sajátos időszervezettel bír.

A motívumoknak azonban nagyon hangsúlyos szerepük van az alapregényben, s ezt a cunninghami és a filmes felépítmény egyaránt kihasználja. Az autók például jelentős szimbolikus erővel hatnak a *Mrs. Dalloway*-ben. A történet elején lassan, titokzatosan gördülő fekete, elfüggönyözött autó szinte megállítja az időt. „A miniszterelnök uh (sic!) négy kehéken.”⁸² – valószínűsíti egy járókelő. Mindenki az automobil fenségességére figyel, minden mozgást megakaszt a feketeség jelenléte, az utca zsviváját mintha lefojtják. Olyan, mint ha ez az autó a halál lassan kúszó szimbóluma lenne. Ugyanennek a jelenetnek a cunningham-i változatában egy lakókocsiból kibukkanó „híres fej” látására összezeveződött küsszámú, főleg turistákból álló tömeg két tagja, két ismeretlen lány találgatja, vajon Susan Sarandon, vagy Meryl Streep volt-e akit láttak.⁸³ A „mo-

⁸⁰ Az irodalomoktatásban is szembeötlő mostanában az, hogy a tanárok kénytelenek a szerző magánéletéről, életútjáról sztorizni, hogy szinte „eladják” a gyerekeknek a szerzőt, mielőtt rátérnének a művészi teljesítmény elemzéséhez. Az órák filmsikere folytán, mintegy mellékesen ez történt kifinomult intermedialis fordítások segítségével Woolf-fal is.

⁸¹ Készülődés az esti partyra, virágvásárlás, séta a városban, öngyilkosság módja: kiugrás az ablakon, Virginia Woolf papírra veti regényének első, híres mondatát, majd elmerül az Ouse folyóban, stb..

⁸² Woolf, Virginia, i.m., 20.

⁸³ Cunningham ma is élő színésznőket ficcionalizál a regényében. Ezzel az eljárással egyszerre kerül kapcsolatba és távolodik el az alapregénytől, a *Mrs. Dalloway*-tól: a fekete, lefüggönyözött autó és a lakókocsi kettőssége, a miniszterelnök úr (!), mint híresség és a sztárvilágot képviselő ma

dern” Clarissa pedig szintén a tömegben báméskodik, s büntudatot érez, mert „magához vonzza a hírnév aurája – nem is a hírnévé, hanem a halhatatlanságé -, amelyet egy filmsztár jelenléte áraszt egy lakókocsiból.”⁸⁴

Az aktualizáció – azaz a releváns kapcsolat a mozilátogató saját korának vívmányai, ismert emberei, mindennapos élethelyzetei és életterei, valamint a regény által kínált körülmények között – szintén az alapregény vázának, recepciót megkönnyítő, magabiztos kitöltésének módozata. Hasonlóan fontos az alapregény atmoszférájának újrateremtése, a halál súlyának érzékeltetése: „[...] ez a két lány középkorú lesz, majd megöregszik, elfonnyad vagy felfivódik; a temetők, amelyekbe temetik őket, előbb-utóbb romkeritté válnak, fű nővi be a sírokat, és éjjelente kutyák kószálnak közöttük.” – írja Cunningham. Kiemeli azonban, hogy New York City nyüzsgő zsváját még egy sztár felbukkanása, a halhatatlanság varázsa sem akaszthatja meg, még egy pillanat erejére sem. A filmből ez a jelenet kimarad, ahogyan Miss Kilman reinkarnációja, a hatásosan utánarajzolt Mary Krull alakja is. Érdekes, hogy éppen ezek az egyértelmű intertextuális kapcsolatok nem kapnak végül helyet a fordítás legfelsőbb szintjében: a filmben. Ellenben Septimus Warren-Smith jelenléte hangsúlyos a jól kimunkált AIDS-beteg költő, Richard alakjában. A választott halál módja, az ablakon való kiugrás is biztonságos kapcsolatot jelent az eredeti regénnyel. Sally⁸⁵ Seton és Clarissa csókja háromszoros nagyításban, mindhárom cunningham-i idősíkban megjelenik a fordítások szintjein, mintegy kontrasztjaként a woolfi fojtott pontszerűséggel megfestett pillanatnak: „Sally megállt: leszakított egy virágot, és szájon csókolta őt.”⁸⁶

Cunningham a hipotextusból Woolf regénybeli alakjait valamint bizonyos popularizálható motívumokat emel ki, valamint főszereplővé teszi meg magát a szerzőt. Nem alkalmazza azonban Woolf bravúros narrációs technikáját, történeteket kreál a történetnélküliség feloldására, s mindezek által biztonsággal rugaszkodik el a popularitás felé. Mindemellett érdekes jelenség, hogy ezzel a fordítási eljárással egyértelműen visszairányítja a figyelmet Virginia Woolf felé.

Az Európa Kiadó közlése szerint *Az órák* című mozifilm vetítésétől teljesen független kiadói döntés alapján jelentek meg 2003 szeptemberétől a Woolf életmű-sorozat darabjai. Kétség kívül a film hatása is szerepet játszott abban, hogy a *Mrs. Dalloway*-kötet kiadói siker lett, és 2004 februárjában a szeptemberi

is élő két színésznő (!) Susan Sarandon és Meryl Streep alakja mind az alapregény és az átvezető regény közötti kapcsolat rejtett kifejeződései.

⁸⁴ In: Cunningham, Michael, i.m. 57-58.

⁸⁵ A cunningham-i „modern” Clarissa több éve együtt él New York Cityben „modern” Sallyvel, életük mégsem kiegyensúlyozott. A woolf-i szereplők életének modern kontextusba helyezett továbbgondolásával Cunningham elősegíti az olvasó számára a két regény közötti intertextuális kapcsolat felismerését. Richard alakjában például Cunningham egyszerre testesíti meg Peter Walsh-t (a woolf-i Mrs. Dalloway ifjúkori kérését), és Septimus Warren – Smith-t, a veterán hős költőt, aki a woolf-i koncepcióban meri az öngyilkosságot választani.

⁸⁶ Woolf, Virginia, i.m., 48.

példányszám kétharmadával újra piacra lehetett vinni. Az életmű sorozat darabjai közül (*Orlando, Felvonások között, Mrs. Dalloway, Világítótorony*) a *Mrs. Dalloway*-t keresik a legtöbben és ez volt az egyetlen regény a sorozatból, amit újra nyomtak. A www.amazon.com on-line könyvtérkéssel foglalkozó portálon a két regényt – Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway* és Michael Cunningham: *Az órák* – együtt árulják mintegy 5 dollárral mérsékeltebb áron, mintha külön-külön vásárolná meg az ember a regényeket.⁸⁷

A „megcsinálás” ipara

„A film tömegszerűsége mindenkit kötelez a vele való foglalkozásra. Milliók ízlését szolgálja ki a film, s az ízlés ideológia.”⁸⁸

A Walter Benjamin-i aura fogalom a műalkotás „itt” és „most”-ját, valóságának alapját határozza meg, mint ami a technikai sokszorosíthatóság korában elsorvad. A reprodukció egyrészt leválasztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmáról, egyszeri előfordulásának helyébe a tömeget lépteti, másrészt a befogadónak lehetőséget ad mindenkori szituációjában történő aktualizációra.⁸⁹ Benjamin a műalkotások aurájának elsorvadását a társadalmi feltételek megváltozásával, a tömeg(igény)ek növekvő jelenlétével magyarázza. A film válasza az „aura elsorvadására” szerinte az, hogy mesterségesen felépíti a „personality”-t, s a „filmtőke által támogatott sztárkultusz konzerválja a személyiség ama varázsát, amely már csak árujellegének poshadó varázsában rejlik.”⁹⁰ A viszonyrendszer gazdasági vetületeit, a „beruházott tőke diadalát”⁹¹ és az annak alárendelt tömegkultúra működésének mikéntjét *Benjamin* csupán utalásszerűen tárgyalja az 1933-ban írott esszéjében. Adorno és Horkheimer túlmutatnak Benjamin téziséen: „Egyelőre a kultúripar technikája csak a sorozatgyártásig és szabványosításig vitte, feláldozva azt, amiben a műalkotás logikája különbözött a társadalmi rendszer logikájától. Ezt azonban nem általában a technika mozgástörvényének, hanem csupán a gazdaságban betöltött mai funkciójának számlájára írhatjuk.”⁹² Az aura elsorvadásnak (Adorno és Horkheimer szóhasznála-

⁸⁷(Forrás:<http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/0156628708/ref%3Dnosim/culturevulturene/104-6065235-3339939>)

⁸⁸ Nemes István: *A filmelmélet változásai*, p.70.

⁸⁹ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, 1977, 13 p.

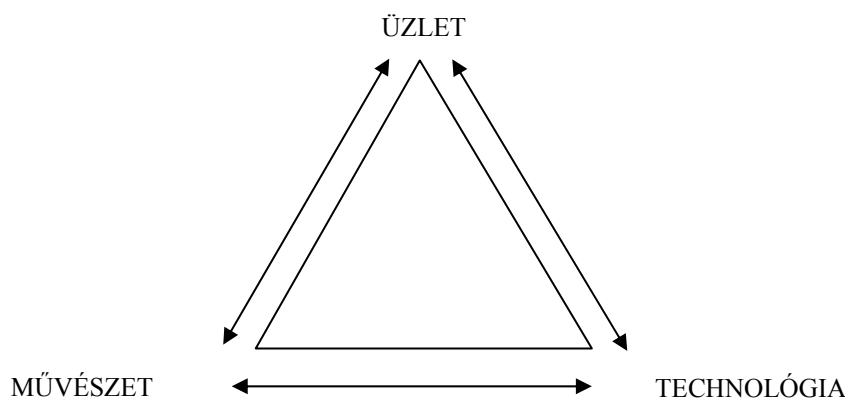
⁹⁰ „Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der „personality”, ausserhalb der Ateliers. Der vom Filmkapital geförderte Starkultus konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon langst nur noch in fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht.” Benjamin, Walter, i.m. 28 p.

⁹¹ Horkheimer, Max – Adorno, Theodor, W.: *A felvilágosodás dialektikája*, fordította Bayer József, Bp., 1990, Gondolat – Atlantisz, 151-154. hivatkozik rá: Barbier, Frédéric – Bertho Lavenir, Catherine, *A média története*, Osiris kézikönyvek, Osiris kiadó, Bp., 2004, p. 131.

⁹² Barbier, Frédéric – Bertho Lavenir, Catherine, i.m. p. 131. (kiemelés tőlem)

tával: a műalkotás logikája feláldozásának) oka tehát a kultúripar⁹³ gazdasági funkcióvá minősülése. Kittler írja, hogy amikor a beszélő film megjelent, azt – szemben a némafilmmel – egyszerű nyelvi okok miatt nem lehetett nemzetközileg értékesíteni. A hangosfilm három feltalálója magányosan és szegényen halt meg, egyszerűen azért, mert nem vették számításba a különbséget a hangzás és a hang (*Klang* und *Stimme*), akusztika és beszédpolitika (*Akustik* und *Sprachpolitik*) között. A beszéd mikéntjével kapcsolatos nehézségeket csak Gisela Vogt találmányával, a szinkronizálással győzték le, amelynek köszönhetően a hangosfilm immár gazdasági relevanciával bírt. A szinkronizálás vezette vissza tehát a hangosfilmet a kultúrába.⁹⁴

Richard Beck Peacock könyvének „*Cinema Art, Film Technology and the Movie Industry*” című fejezetében az Adorno–Horkheimer féle értelmezésben szereplő elemekkel modellálja a mai kor „moviemaking”-jének folyamatát.⁹⁵ A háromszög-modellben jól látszik, hogy a három elem összeköttetésben és ellentétben is áll egymással.



Az írott elbeszélések megfilmesítése már az 1920-as évek Hollywoodjában is bomba üzletnek bizonyult: a regények és színdarabok olyan kipróbált történetekkel szolgáltak, amelyek már bebizonyították, hogy képesek hatni a közönségre.

Az irodalmi elbeszélés megfilmesítését szakemberek végzik: a szöveget először a forgatókönyvírók szétszabdadják, majd a dialógusírók újra összerakják. Bár a film „alkotójának” rendszerint a rendező számít, a producerek szinte telj-

⁹³ Az 1940-es évek közepé Adorno és Horkheimer kidolgozza a kultúripar fogalmát és elemzik a kulturális termékek áruvá válásának folyamatát. A kultúripar funkcióját abban látják, hogy olyan hamis tudatot állítson elő, amellyel a munkásosztály passzivitásban tartható. In: Barbier, Frédéric – Bertho Lavenir, Catherine, i.m. 253.

⁹⁴ Kittler, Friedrich: *Das Werk der Drei*, p. 369.

⁹⁵ Beck Peacock, Richard, *Cinema Art, Film Technology and the Movie Industry*, in: *The Art of Moviemaking*, Script to Screen, Upper Saddle River, New Jersey, Prentice Hall, 2001, p 4.

hatalommal rendelkeznek a szereplőválasztást, a vágást és a történet esetleges módosítását illetően.⁹⁶ Van-e értelme azonban alkotóról beszélni az ipari termelés rendszerében? A Balázs Béla-i kíváncsi ellenére – miszerint a rendező a film írója is – a mai kor filmipara eklektikus művészeti és technológiai csapatmunkán alapul, külön „creative staff” felelős többek között a forgatókönyv megírásáért, a fényképezésért, díszletekért, a jelmezekért, a zene komponálásáért, a maszkokért és a sminkért, a vizuális effektusokért. A producer feladata, hogy összehozza az ígéretes forgatókönyvből (itt már az alapregény transzformációs eljárások után kerül a rendszerbe), híres és vonzó színészekből, valamint tapasztalt rendezőből álló „csomagot” (package). Ezt a „csomagot” aztán „ügynökök” (agents) közvetítik a pénzügyi szektornak: bankoknak, független befektetőknek. A rendszert számos potenciálisan ellentétes érdek működteti: az induláskor megfogalmazott alapötlethez való hűség, a főszereplők hírnevének alakulása/alakítása, üzleti kockázat, reklámbevételek és támogatói háttér megtartása. A cél mindemellett ugyanaz: jó mozit csinálni, megadott időn, kereten és költségvetésen belül.⁹⁷

J. R. R. Tolkien regényéből, *A gyűrűk urá*-ból készült filmtrilógia rendezője, Peter Jackson terjedelmi okok és időszabta korlátok miatt volt kénytelen kompromisszumokra a szerző varázslatos világának bemutatásakor.⁹⁸ A második epizód, a *Két torony* DVD-változatában például Jackson mintegy megajándékozta a rajongókat harminc perccel több játékidővel; kivágott jeleneteket helyezett vissza a cselekmény- és meseszövegbe, nagyobb hangsúlyt fektetett a szereplők jellemfejlődésére és a humorra.

„A Gyűrűk ura tán minden idők legnagyobbra méretezett tündérmeséje, és [...] a legterjedelmesebb moralitásjátéka is.” – írja Göncz Árpád, az 1980-as években, fordítása utószavául. A regény népszerűségét alátámasztó adalékul megjegyzi: köztudomású, hogy világszerte Tolkien-klubok foglalkoznak Középfölde Tolkien teremtette történelmével, földrajzával, nyelveinek szerkezetével.

⁹⁶ Louis B. Mayer például hatalmi szóval happy endet kényszerített az egyébként tragikus végki-fejletű Thomas Hardy-regény, az *Egy tiszta nő* filmváltozatára. David O. Selznick, a film rendezője feljegyzései segítségével rekonstruálható, milyen döntések játszanak szerepet abban a folyamatban, míg egy irodalmi elbeszélésből film válik. In: Barbier, Frédéric – Bertho Lavenir, i.m. 205-206.

⁹⁷ „The process demands a large number of independantly artistic people come together, with a single goal – the successful rendition of an idea to film, finished within a restricted time, frame, and budget.” In: Beck Peacock, Richard, i.m. p.15.

⁹⁸ A Szarumánt alakító Christopher Lee tiltakozott az ellen, hogy egyszerűen kivágták a harmadik rész végleges verziójából. A gonosszal szövethető varázsló a film első felében egy hét perces párbajjelenet végén halt volna meg, de Peter Jackson végül kihagyott minden képkockát, amiben feltűnt volna a fehér szakállú, de sötét lelkű varázsló. A 81 éves színész rajongói ugyan internetes tiltakozó akciókat rendeztek, és petíciókat is benyújtottak a filmstúdióhoz, az alkotók azonban hajthatatlanok voltak. Peter Jackson végül csak a második rész DVD-változatához csapta hozzá azt a jelenetet, amelyben a tornyában raboskodó varázsló végül a mélybe zuhan. (In: <http://index.hu/kultur/mozi/gyuruk4875/>)

Kedvtelésből.⁹⁹ Ma mintegy 300.000 internetes *A gyűrűk ura rajongói oldal* létezik: az érdeklődés óriási a nyelvészprofesszor halhatatlan remekműve iránt. A siker¹⁰⁰ kiszámíthatósága és a beruházott tőke várható diadala¹⁰¹ pedig adaptációs nyomást gyakorolt a „megcsinálás iparára”.

A folyamat azonban nem csak egyirányú: az adaptációs nyomásra sikerkönyvből készült sikergyánús film, mint hipertextus, – *A gyűrűk ura* esetében (is) – visszahatott a befogadói oldalon az alapmű recepciójára.¹⁰² Az Európa kiadó 2001-ben, a film forgatásával összhangban, három árkategóriában (paperback, 2900 Ft., kemény fedeles, 3600 Ft., és díszkiadás 5300 Ft) több mint négyszer annyi kötetet dobott piacra, mint a szintén merész 2000-es évi példányszám volt. A film hatása igazán csak a 2002-es adatokból válik nyilvánvalóvá: szintén a 2000-es adatokhoz képest a kiadó a trilógia első részének bemutatása évében több mint kilencszerezes példányszámot dobott piacra.¹⁰³ Számos példát lehet hozni azonban, amikor ez a visszahatás nem történik meg a befogadói oldalon: hiába a sikeres valamint szubjektíve jó regény és film, a sztárkoszorú: a könyv iránt nincs (nagyobb) érdeklődés a film bemutatása után.¹⁰⁴ Mi a titka azoknak a regényeknek, történeteknek, amelyek vonzóak tudnak maradni, és kézbe is veszik őket a film bemutatása után?

A válasz úgy közelíthető meg, hogy ezeknek a regényeknek a szüzséje a film által aktualizált képi megformálás során is csak töredéket fed le, és további feltöltésre vár a befogadó részéről.¹⁰⁵ *A gyűrűk ura* és a *Harry Potter* kerek csodavilága így-úgy, számítógépes szupereffektusok segítségével visszaadható a vásznon, de ez a világ olyan emberi erkölcsi-etikai mélyrétegeken¹⁰⁶ alapszik, amelyek mentén ősidők óta gondolkodik az emberiség, és amelyek képi síkra nem transzformálhatóak. Mc Connel elmélete¹⁰⁷ szerint az irodalomban és a filmben egyaránt ott rejtőzik az alapmítosz, amely egy hőstípussal, egy környezettípussal és egy hős által végrehajtott törvénysértéssel konkretizálható. A négy

⁹⁹ Göncz Árpád utószava, In: Tolkien, J. R. R., *A gyűrűk ura, A király visszatér*, Európa Könyvkiadó, Bp., 1999., 551-555.

¹⁰⁰ Rác Zsuzsa *Állítsátok meg Terézanyut!* című bestsellerének illetve a Nobel-díjas Kertész-regény, a *Sorstalanság* filmváltozatát ezekben a hónapokban forgatják

¹⁰¹ Barbier, Frédéric – Bertho Lavenir, Catherine, i.m. p. 131.

¹⁰² A trilógia első részének mozipremierje 2002. január 10-én volt. (forrás: <http://www.premierpark.hu/cikk.php?cikk=1002730>)

¹⁰³ Az Európa kiadó közlése szerint a magyarországi kiadói rendszernek megfelelően a kötetek kikerültek a terjesztőkhöz, a boltosokhoz, a bizományosokhoz. Ellenőrizhetetlen, hogy ők mikor értékesítették a köteteket.

¹⁰⁴ Rise, Anne: *Interjú a vámpírral*, Ondaatje, Michael: *Az angol beteg*, Hornby, Nick: *Pop, csajok, satöbbi*. A regények esetében a belőlük készült sikerfilm nem hatott vissza a recepcióra. (Európa kiadó közlése)

¹⁰⁵ Az órák és a Mrs. Dalloway kapcsán megállapítottuk az aktualizáció és a kíváncsiság szerepét

¹⁰⁶ Például a becsület, a jó és rossz harca, mágia, barátság, szerelem

¹⁰⁷ Casetti, Francesco: *Filmelméletek*, 1945-1990, ford. Dobolán Katalin, Osiris Kiadó, Bp., 1998, p. 247.

archetipikus struktúra az *éposz*, a *romance*, a *melodráma* és a *szatíra*, amelyek elkülönítése nemcsak a filmművészet és az irodalom közötti átvételnek, hanem a filmelbeszélés funkciójának megragadására is szolgál. A tolkieni írott csodavilág éppen ezért marad a megfilmesítés után a legnagyobb filmes hűség ellenére is igazi aranybánya. A mese – mutat rá Balázs Béla – az emberi természet és társadalom korokon átnyúló, legmélyebb viszonyait fejezi ki. „*Azonos témájú mesék, melyekben csupán a szereplők változnak, örök hajók gyanánt utaznak az idők tengerén, éppen csak az utasok mások.*”¹⁰⁸ A mese filmes eszközökkel behatárolhatatlan csodavilága miatt veszik kézbe az emberek újra és újra a *Harry Potter* és *A gyűrűk ura* köteteit, s nem mellékes az sem, hogy a jó és a rossz örök harcát külön mitologikus felépítménybe rendező művek komoly fantáziamunkát is jelentenek a befogadónak. A fantasy műfajába sorolható két mű közös titka, hogy szabad bejárást engednek mindenki számára az amúgy zárt világuk rejtekeibe, melynek alapértékei mindenki számára közősek. *A Harry Potter* a gyerekek (és a felnőttek) hősszükségletét elégíti ki, bemutatja az útkeresés állomásait és fantasztikus áttételben veti fel az emberré válás nagy kérdéseit.¹⁰⁹ Érdekes, hogy ezen „nagy történetek” technikai leképezésének lehetősége éppen a 21. században érkezett el, abban a mediatizált korban, amelyben látszólag már nem működnek az olyan ősi értékek, mint a szerelem, szeretet, barátság, az emberré válás nagy útja, hűség, harc, becsület. A megfilmesítés után (a színészek már arcukat és alakjukat adták a regénybeli szereplőknek) az utcákon, buszokon, iskolákban, otthonokban különböző emléktárgyak, iskolaszerek, játékfigurák, kirakójátékok, trikók,¹¹⁰ számítógépes játékok¹¹¹ hirdetik korunk „nagy történeteinek” materiális beépítettségét a társadalomba.

A mozgókép társadalmi szerepének első elemzése a film világának elkápráztató, butító mivoltára figyelmeztettek. Napjainkban ennél sokkal helytállóbbnak tetszik a mozit valamiféle „kulturális barkácsolás” színhelyének tekintő megközelítés, amely különböző stratégiák és érdekek, célkitűzések és gyakorlatok konfliktusai, és kölcsönhatásai során nyeri el mai formáját.¹¹² A filmes adaptációról szóló irodalom gyakran – mellesleg meglehetősen sarkosan – úgy interpretálja az átvétel jelenségét, hogy jó könyveket nehéz adaptálni, míg a jó adaptációk rendszerint silányabb irodalmi anyag alapján készülnek.¹¹³ Közhely,

¹⁰⁸ Balázs Béla, *A szüzséről és a meséről*, in: *Válogatott cikkek és tanulmányok*, Kossuth, 1968, p. 252.

¹⁰⁹ Kende B. Hanna, *Harry Potter titka, A gyermek csodavilága*, Osiris, Bp., 2001, p.18.

¹¹⁰ Kende B. Hanna, i.m. p. 9.

¹¹¹ Megjelent a filmhez csatlakozó PlayStation2 játék (promóciós) verziója, ahol Elijah Wood (Frodó szerepében) és Ian McKellen (Szürke Gandalf szerepében) hangját is hallhatjuk, sőt, Viggo Mortensen (Aragorn szerepében) és Orlando Bloom (Legolas szerepében) kardforgatási, illetve íjászati tudományát magukról az élő szereplőkről mintázták.

(forrás: <http://www.sulinet.hu/tart/cikk/bf/0/10279/1>)

¹¹² Barbier, Frédéric - Bertho Lavenir, i.m. p. 228.

¹¹³ Nánay, i.m., p. 33.

hogy manapság milyen kevesen olvasnak, és hogy megváltoztak olvasási szokásaink. Az igazság ezzel szemben az, hogy az olvasók száma nem lett kevesebb napjainkra, inkább az olvasás mennyisége csökkent. Az olvasás gyakorisága csökkent, és főleg az elolvasott könyvek száma lett kevesebb. Az emberek olyan módon olvassák a könyveket, mint az Internetes szöveges tartalmakat: szörfölnek, beleolvasnak, belelapozgatnak.¹¹⁴ Az olvasáskutatók tisztázzák a kérdőíveiken: amikor valaki azt válaszolja, hogy „olvasta” ezt vagy azt a híres könyvet, akkor ez nem azt jelenti-e, hogy látta a televízióban vagy a moziban. Közismert, hogy a kulturális tájékozódás fő forrása ma képi, auditív, illetve audiovizuális természetű. Ma már az olvasás kevésbé önálló tevékenység, mint inkább alkalmazott művelet.¹¹⁵ Régebben ki lehetett jelenteni, hogy az irodalom szolgálat történet-forrást a filmiparnak, manapság azonban már egyre kevésbé léteznek mediális határvonalak az irodalom és a film között: minden mindennek az adaptációja. Mindez részint a filmes és könyvkiadói iparág kereskedelmi meghatározottságából is következik. Ma már például az a megoldás is egyre gyakoribb, hogy a filmből készül a regény, nem pedig fordítva.¹¹⁶

Az adaptáció, azaz a közegből közegbe, médiumból médiumba történő fordítás (kittleri értelemben: áthelyezés, transzpozíció) jelensége olyannyira mindennapos, hogy mindenképpen érdemes annak ezredforduló utáni szerepéről elgondolkodni. Az elemzésekből egyértelműen kiderült, hogy egyes filmváltozatok befolyásolni tudják az alapregények kánonban elfoglalt helyét; a megváltozott, mediatizált társadalom kulturális közegei pedig alakítják az ezekről a regényekről, művekről való gondolkodást.

Irodalomjegyzék

- Arnheim, Rudolf: *A film, mint művészet*, Gondolat, Bp., 1985, 201 p.
Balázs Béla: *Válogatott cikkek és tanulmányok*, Kossuth Könyvkiadó, 1968, p. 311.
Balázs Béla: *Schriften zum Film*, 2. Band, s.n, s.l., p. 250 - 256.
Balázs Béla: *A látható ember, A film szelleme*, Bp., 1958, Bibliotheca Kiadó, 218 p.
Barbier, Frédéric - Bertho Lavenir, Catherine: *A média története*, Osiris kézikönyvek, Osiris kiadó, 2004, 402 p.
Barthes, Roland: *Világoskamra, Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Európa Könyvkiadó, Bp., 2000, 128 p.
Bazin, André: *A nyitott filmművészetért, Az átdolgozás védelmében*, in: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Osiris könyvtár, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 491.
Beck Peacock, Richard: *Cinema Art, Film Technology and the Movie Industry*, in: *The Art of Movie-making*, Script to Screen, Upper Saddle River, New Jersey, Prentice Hall, 2001.
Bécsy Ágnes: *Virginia Woolf világa*, Európa, Bp., 1980.

¹¹⁴ Forrás: <http://www.oki.hu/cikk.php?kod=1999-04-tk-Budai-Olvasaskultura.html>

¹¹⁵ Forrás: http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/kmfil/kmkt/Radnoti_olvasas.htm

¹¹⁶ Ezek a filmregények, amelyek többnyire kereskedelmi megfontolásból születnek. Lásd például: <http://www.origo.hu/programajanlo/20040920szezont.html>

- Bécsy Ágnes utószava, in Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway, A világitótorony, Hullámok*, Világirodalom Klasszikusai, Európa, Bp., 1987, p. 732.
- Bednancics Gábor - Bengi László: *In rebus mediorum, Amikor az írástudó McLuhan-t olvas*, in: *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. Kulcsár-Szabó Ernő, Szirák Péter, Balassi kiadó, Bp., 2003, 174-191.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, s.l., 1977, 9-43 p.
- Bíró Yvette: *Profán mitológia*, Osiris kiadó, Bp., 1999, p. 220.
- Bíró Yvette: *A hetedik művészet*, Osiris kiadó, Bp., 1998, p. 427.
- Casetti, Francesco: *Filmelméletek, 1945-1990*, ford. Dobolán Katalin, Osiris, Bp., 1998. p. 305.
- Cunningham, Michael: 'The Hours': *Three paths to reincarnation* 'International Herald Tribune, (Forrás: <http://www.iht.com/articles/84083.html>)
- Cunningham, Michael: *Az órák*, ford. Tótsiz András, Bp., Ulpius-ház kiadó, 2002., p. 247.
- Eisenstein, Sergej: *Válogatott tanulmányok*, Áron kiadó, Bp., 1998, 291 p.
- Featherstone, Mike (ed.), *Global Culture, Nationalism, globalism and modernity*, Sage Publications, London, 1997, p. 411.
- Fodor Péter: *A mechanizáció kiazmusa, Bevezetés Marshall McLuhan médiatörténeti kutatásaiba*. In: *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. Kulcsár-Szabó Ernő, Szirák Péter, Balassi kiadó, Bp., 2003, p. 191-202.
- Gács Anna - Gelecsér Gábor, (szerk.) *Adaptációk (sic!), Film és irodalom egymásra hatása*, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*, Gondolat, Bp., 1984.
- Gadamer, Hans-Georg: *Szöveg és interpretáció*, In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvy, Bp., s.n., p. 33.
- Gans, Herbert, J.: *Népszerű és magaskultúra*, in: *A kultúra szociológiája*, szerk. Wessely Anna, Osiris - Láthatatlan Kollégium, 1998., 114-150.
- Harsányi Zsolt: *Mozi*, In: *Mozi, Magyar írók novellái és publicisztikai írásai*, Noran Kiadó, 2003, p. 170.
- Hansági Ágnes: *Klasszikus – korszak – kánon, Historizáció és temporalitástapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Akadémiai Kiadó, Bp., 2003., p. 101-118.
- Hansági Ágnes: *A médium kora, A kor médiuma? A kánon alakulásának mediális aspektusai*, In: Kulcsár Szabó Zoltán – Szirák Péter (szerk.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, Ráció Kiadó, Bp., 2004, p. 411-426.
- Hima Gabriella (szerk): *Ami a kultúrákat összeköti*, KRE-BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, Bp., 2004, p. 237.
- Horkheimer, Max - Adorno, Theodor, W.: *A felvilágosodás dialektikája*, fordította Bayer József, Bp., 1990, Gondolat –Atlantisz, 151-154.
- Kende B. Hanna: *Harry Potter titka, A gyermek csodavilága*, Osiris, Bp., 2001.
- Kittler, Friedrich: *Das Werk der Drei, Vom Stummfilm zum Tonfilm*, In: *Zwischen Rauschen und Offenbarung, Zur Kultur und Mediengeschichte der Stimme*, hg: F. Kittler, Thomas Macho, Sigfrid Weigel, Akademie Verlag, p. 357-70.

- Kittler, F. A.: *Aufschreibesysteme, 1800-1900*, Wilhelm Fink Verlag, vierte, vollstandig überarbeitete Neuauflage, 2003, 301., illetve az 1987-es kiadás (szintén Fink Verlag)
- Kramer, Sybille: *Das Medium als Spur und als Apparat*, In: *Medien Computer, Realitat*, Frankfurt am Main, 1998, p. 84-85.
- Kulcsár Szabó Zoltán - Szirácz Péter (szerk.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, Ráció Kiadó, Bp., 2004, 434 p.
- Lőrincz Csongor: *Medialitás és diskurzus, Az 1900-as lejegyzőrendszer*, Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, in: *Történelem, kultúra, medialitás*, p. 158.
- Mann, Thomas: *Miszehlen, Thomas Mann Werke, Taschenbuchausgabe in acht Banden, Das essayistische Werk*, hgg. Von Hans Burgin, 1968, p. 260.
- Mahaffey, Vicky: *Virginia Woolf*, In: John Richetti (ed.) *The Columbia History of the British Novel*. Columbia University Press, New York. p. 800.
- McLuhan, Marshall: *A Gutenberg-galaxis, A tipográfiai ember létrejötte*, Trezor Kiadó, Bp., 2001.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle, Understanding Media*, Econ Verlag, Düsseldorf-Wien, s.n., p. 389.
- Mesterházi Balázs: *Irodalom, kultúra, tudomány, Az 1800-as lejegyzőrendszer, F.A Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900*, in: *Történelem, kultúra, medialitás*, p. 146-155.
- Molnár Ferenc: *Mi jön ezután? Válaszok egy amerikai lap kérdéseire*, in: *Mozi, Magyar írók novellái és publicisztikai írásai*, Noran Kiadó, 2003, p. 213-217.
- Nemes Károly: *A film, mint művészet*, Tevan kiadó, 1994, 281 p.
- Nemes István: *A filmelmélet változásai*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1981, 161 p.
- Nemes Nagy Ágnes: *Jókai Móríc bánata, Jókai tévén*, in: *Metszetek, Esszék, tanulmányok*, Magvető Kiadó, Bp., 1981, p. 323-329.
- Orosz Magdolna: *„Az elbeszélés fonala”: narráció, intertextualitás, intermedialitás*, Bp., Gondolat Kiadói Kör, 2003.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1988.
- Pethő Ágnes: *Múzsák tükre, Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2003.
- Pethő Ágnes (szerk.) *Képvittelek: tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002.
- Rieger, Stefan: *Die Individualität der Medien*, in: *Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 2001.
- Rohonyi Zoltán (szerk.) *Irodalmi kánon és kanonizáció*, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, Bp., 2001, p. 288
- Schnell, Ralf: *Medienästhetik, Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Metzler Verlag, Stuttgart - Weimar, 2000, p. 156-158.
- Szegedy-Maszák Mihály, *Virginia Woolf*, In: *Az angol irodalom a huszadik században*, I. kötet, 1970, Gondolat, p. 253.
- Tarkovszkij, Andrej: *A megörökített idő*, Osiris Kiadó, 1998. p. 60.
- Tolkien, J. R. R.: *A gyűrűk ura, A király visszatér*, Európa Könyvkiadó, Bp., 1999., p. 551-555.

- Vaskó Péter: *Hatalom és tea, A gyűrűk ura, A király visszatér*, *Filmvilág*, XLVII. Évf., 2. szám, 2004. február, p. 56-57.
- Welleck, René - Warren, Austin: *Az irodalom elmélete*, Osiris Kiadó, Bp., 2002.
- Woolf, Virginia: *Mrs. Dalloway*, Európa, Bp., 2003, p. 263.