

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

- KÖRÖSI ZOLTÁN: Az ítéletidő (*regényrészlet*) 241
TAKÁTS JÓZSEF: Kőrösi Zoltán (1962–2016) 254
NÉMETH GÁBOR: Egy mormota nyara (*regényrészlet*) 256
SCHEIN GÁBOR versei 270
SEAMUS HEANEY versei 272
MARK STRAND versei 277
PATAK MÁRTA: Hazafelé; Sze-ret-lek (*kisprózák*) 279
SELYEM ZSUZSA: Cukrászda, 1952 (*novella*) 285
SZABÓ ÁDÁM versei 290
BÖDECS LÁSZLÓ verse 292
NYERGES GÁBOR ÁDÁM verse 293

*

- AKNAI KATALIN: Csoportkép hölgyel (*Keserü Ilonáról*) 295
ALEŠ DEBELJAK: Balkáni palló (*részletek egy esszékötetből*) 310

*

- WEISS JÁNOS: Nincs titok. Nincs titok? (*Károlyi Csaba: Mindig más történik. Huszonöt irodalmi beszélgetés*) 315
SÁGHY MIKLÓS: Nagy ívű kettős narratíva (*Gelencsér Gábor: Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*) 321
CSEHY ZOLTÁN: Nincs folytatás, csak ismétlés (*Áfra János: Két akarat*) 329
EVELLEI KATA: Magányos férfi ballonkabátban (*Nyerges Gábor Ádám: Az elfelejtett ünnep*) 333
NAGY ANDRÁS: Az ígéretés földje (*Borhi László: Nagyhatalmi érdekek hálójában. Az Egyesült Államok és Magyarország kapcsolata a második világháborútól a rendszerváltásig*) 336

*

- BÉLYÁ CZ KATALIN: „Tevékeny türelem” (*Szilágyi János György [1918–2016] emlékére*) 343

2016

MÁRCIUS

politizál, már a tény, hogy megszólal a nyilvánosság ilyen vagy olyan fórumán, a poliszt illető és értelmező gesztus.” (257.)¹⁵ Ha a politizálásnak egy ilyen fundamentális értelmet adunk, akkor természetesen nem csak a mesék direkt politizáló stílusát, hanem a politizálás közvetett formáit is el kell fogadnunk. „Szerintem az, ahogyan Tandori Dezső visszavonult a madarai közé, az még politikailag is volt olyan erős gesztus, mint némely direkt politikai költemény. Én Tandori gesztusait tartom olyan fontosnak, mint Nagy Gáspár igen tisztességes Nagy Imre-versét, irodalomtörténetileg is, erkölcsileg is.” (258.)¹⁶ Erre gyorsan rávágthatnánk, hogy a mesék megszólalásmódja inkább a Nagy Imre-versre hasonlít; de ez csak féligazság lenne, vagy egy kicsit több mint az igazság fele. A mesék nyelvi eszközrendszere ugyanis arra az indirekt politizálási módra megy vissza, amely a kommunizmus utolsó egy-másfél évtizedében alakult ki, és a magyar irodalom alapvető megújulásához vezetett. A mesék politizáló beállítottságával szembeni legmélyebb ellenvetést (indirekt módon) Tóth Krisztina fogalmazta meg. „Fontos, hogy közéleti versek is szülessenek.” (332.) (És ide most biztosan bele lehetne illeszteni a Parti Nagy által felsorolt érveket.) „Azt viszont veszélyesnek tartom, hogy visszatérjünk a képviselői költészethez. Az ember senki helyett nem mondhatja ki az igazságot. Furcsa, hogy a mi generációnk már a pályája elején finnyásan elutasította a képviselői irodalmat, most meg mintha önként vállalkozna erre a szerepre.” (Uo.) De lehetséges-e a politizáló irodalom „képviseleti beszédmód” nélkül? A közvetett politizálás ki tud térni a képviselő elöl, de a direkt? És egyáltalán használható ma is ez a kategória?

Közben viszont mintha valamit elveszítettünk volna: a *titkot*. Láttuk, hogy ebben a kötetben ez alapvetően a műnek az életbe való belenyúlását vagy benne-gyökerezését jelentette. A politizáló irodalom esetében viszont az élet már nem a maga egzisztenciális minőségében jelenik meg, hanem a közösség ügyeként. És aztán rögtön ki is derült, hogy ebben a vállalkozásban is vannak belső kockázatok. Mintha a titok maga kezdett volna el menekülni előlünk. Mintha a titok *titkolózni* kezdene. És mintha végül csak az lenne a kezünkben, amit Kukorelly Endre már az első beszélgetésben elmond: „A titok nem lesz megtudva, igen. Az a titok, amit nem lehet megtudni. Fájdalmas, hogy így van, de abban a pillanatban, ha megtudnánk a titkot, ez áthúzná a titok szót, megtudnánk valamit, de nem a titkot tudnánk meg. Azáltal van, hogy nem tudsz róla.” (26.)

Jó volt hallani őket, mindannyiukat – erről (is).

¹⁵ Azt is tudjuk, hogy ebben az időben zajlott az *Élet és Irodalom* hasábjain a politikai költészet lényegéről szóló vita, elsősorban Radnóti Sándor és Bán Zoltán András között, de erre most nem tudok kitérni.

¹⁶ A vers címe: „Öröknár: elmúltam 9 éves”.

NAGY ÍVŰ KETTŐS NARRATÍVA

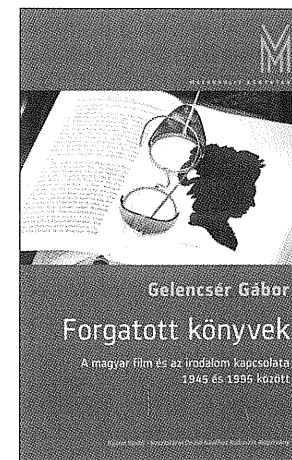
Gelencsér Gábor: Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között

Gelencsér Gábor *Forgatott könyvek* című munkája nemcsak a vizsgált és elemzett kultúr-történeti anyag lenyűgöző méretei miatt egyedülálló vállalkozás (több mint 200 irodalmi adaptációt tárgyal írásában a szerző), hanem azért is, mert a magyar film és irodalom 1945 és 1995 közötti kapcsolatáról, kölcsönviszonyairól monografikus munka ez idáig, tudomásom szerint, nem született. Noha a közelmúltban két olyan kötet is megjelent, melyek irodalom és film viszonyát az adaptációk szempontjából közelítik meg, voltaképpen egyik sem tekinthető a *Forgatott könyvek* rokonának. Dragon Zoltán 2011-ben publikált *Tennessee Williams Hollywoodba megy* című munkájának intermediális vizsgálata, ahogy a cím is sugallja, nem magyar művekre, hanem mindenekelőtt a nevezett amerikai szerző drámáira irányulnak. Király Hajnal 2010-ben napvilágot látott *Könyv és film között* című monográfiája pedig elsősorban az irodalmi adaptáció elméleti kérdéseit (a hűség, a reflexió, az interkulturalitás, palimpszeszt stb. témaköreit) tárgyalja. Mindazonáltal fontos hangsúlyozni, hogy Gelencsér monográfiája korántsem kizárólag a megfilmesítések kérdéskörével foglalkozik, hiszen a kötetben olyan formatörténeti hatásmechanizmusok leírásaival is találkozhatunk a két médium vonatkozásában, amelyek nem köthetők konkrét adaptációs viszonyokhoz. Film és irodalom összefüggésrendszerének vizsgálatában tehát az indirekt kölcsönhatások is szerepet játszanak, bár kétségtelen, a megfilmesítések, azaz a direkt mediális kapcsolódások kiemelt és elsődleges szereppel bírnak a monográfiában.

A *Forgatott könyvek* két nagy részre oszlik. Az első, a *Korszakelemzések* a magyar irodalom és film viszonyát az 1945 és 1995 közötti időszakban egyrészt a kulturális funkció, vagyis az egyes művészeti ágak társadalmi, politikai szerepe, másrészt a formai innováció, formai párhuzamok, hatásmechanizmusok alapján vizsgálja. E kettős szempontrendszer – ez a könyv egyik fontos tanulsága – mindenképpen alkalmas a kijelölt korszak filmes és irodalmi együttműködéseinek leírására és egy lényeglátó történeti narratíva kialakítására. A *Forgatott könyvek* példák sokaságával bizonyítja, hogy bizonyos időszakokban, évtizedekben az irodalom kulturális funkciója a meghatározó a film számára, míg máskor egy-egy formai megoldás, az esztétikai „minta” a döntő, és fordítva. A könyv második részében, az *Esettanulmányok* címűben olyan elemzéseket olvashatunk, melyek egy-egy alkotó, mű, formanyelvi eljárás előtérbe állításával a történeti fejezetekben elemzett folyamatok meghatározó mozzanatainak (fordulópontjainak) speciális és beható vizsgálatára vállalkoznak.

A monográfia tehát együttesen tanulmányozza a filmet és irodalmat, ugyanakkor az összehasonlító történeti vizsgálat nézőpontja elsősorban mégiscsak filmes. Ezt bizonyítja,

Kijarat Kiadó
Budapest, 2015
565 oldal, 3500 Ft



hogy a korszakelemzések a bevett filmtörténeti periodizációt követik, s eszerint állapítják meg a korszakhatárokat. Ez persze „természetes” és teljesen jogos arányeltolódás, ha mindenekelőtt az adaptációk, vagyis a megfilmesítések szempontjából tekintünk a két médium 1945 és 1995 közötti együttműködésére, kölcsönviszonyaira.

A korszakelemzések

Gelencsér monográfiájának korszakelemzéseket tartalmazó része jóllehet lenyűgözően nagy anyagot mozgat mindkét művészeti ág vonatkozásában, ugyanakkor elegáns, olvasmányos stílusával és jól követhető gondolatmenetével világosan és biztos kézzel igazít el a kijelölt periódus kultúrtörténeti folyamataiban. Az átfogóbb történeti ívek felvázolását, bemutatását gazdag példaanyag követi, mely egyfelől az állítások igazolását szolgálja, másfelől pedig – nyilván nem függetlenül az argumentációs szereptől – működés közben láttatja film és irodalom kölcsönviszonyát egy-egy konkrét, elsősorban adaptációs példa elemzésével. Az interpretációk hossza, mélysége különböző a könyv első részében, ám ezek eltérő arányait mindig indokolja az éppen vázolt történeti narratíva. A vizsgált korszakok eltérő kifejtettségét és ebből fakadó terjedelmi különbségeit szintén az elemzett anyag sajátosságai magyarázzák, hiszen „az 1945 és 1962 közötti átmeneti periódus formatörténetében a megfilmesítések alakító módon játszanak szerepet, míg ezt követően az irodalmi művek nyomán készült filmek formatörténeti szerepe csökken” (22). Ebből következően az 1945 és 1962 közötti időszak majdnem minden adaptációját számba veszi a szóban forgó monográfia, míg azt követően csupán a kultúrtörténeti funkció vagy formai innováció szempontjából releváns megfilmesítések terjed ki a vizsgálat fókuszra.

Lássuk, hát, mik a *Forgatott könyvek* korszakelemzéseinek főbb tézisei!

A koalíciós időszak (1945–1948)

Az 1945 és 1948 közötti koalíciós időszakban az irodalomnak döntő hatása van a magyar filmművészetre, ugyanis a háború után – érvényes tradíció hiányában – a mozgókép a demokratikus-humanista irányultságú irodalomtól kölcsönözte új szemléletét, új ideológiai elköteleződését. A korszak meghatározó adaptációi ennek megfelelően háborúellenes, progresszív és a pártsemleges humanizmus eszméjét hirdető irodalmi műveken alapulnak (például *A tanítónő* [1945], *Ének a búzamezőkről* [1947]), és a rendezőknek még lehetőségük van többek közt a médiumváltás nyelvi problémáira koncentrálni a megfilmesítés során, a politikai kurzus ugyanis nem tartja olyan szigorú kontroll alatt az alkotás folyamatát, mint az 1948-as évet követően.

A szocialista realizmus évei (1948–1953)

1949-től megváltozik a film kultúrtörténeti helyzete, ugyanis az egyeduralomra jutó kommunista párt fontos ideológiai szerepet szán a mozgóképnek. Az irodalom hatása a filmre ebben a korszakban is meghatározó. Ennek oka egyfelől, hogy továbbra is a nagy hagyományokkal és tekintéllyel rendelkező irodalmat (elsősorban annak képviselői funkcióját) tekintette a filmművészet követendő példának, másfelől pedig a hatalom is az irodalom irányába terelte a filmet azon megfontolástól vezérelve, hogy a mozgóképek (ideológiai) ellenőrzése az irodalmi alapanyag alapján (legyen ez szépirodalmi mű vagy eredeti forgatókönyv, melyek elkészítésére gyakran írókat alkalmaztak) könnyebben megvalósítható, mint a kész produktum szemrevételezésével. Hiszen – írja Gelencsér a két médium korabeli értékhierarchikus szemléletéről – „Az irodalom [...] a szó kultúrájának primátusát képvisel-

li, mégpedig fogalmi megbízhatósága miatt, szemben például a képi eszközökkel is dolgozó film jóval »bizonytalanabb« jelentésénél” (50). Az irodalom kulturális funkciójának mozgóképi átvétele mellett fontos még ebben az időszakban, hogy „a paraszti tematikájú filmek különösen szoros szálakkal kapcsolódnak az irodalomhoz, illetve az írók közreműködéséhez” (57). Kiemelkedő példája ennek az együttműködésnek többek közt a *Talpalatnyi föld* (1948) című Bán Frigyes-adaptáció, mely Szabó Pál regénytrilógiáját dolgozza fel. Gelencsér vonatkozó mikro-elemzésében nagy meggyőző erővel mutatja be – röviden kitérve a klasszikus és modern filmnyelvi formák eltéréseire –, hogy a *Talpalatnyi föld* filmváltozata mi-képpen teszi drámai felépítettségűvé (éppen a klasszikus formáknak megfelelően) a harmincas évek falusi világáról egyébként széles tablót nyújtó, döntően epikus karakterű (azaz a drámai csúcspontokat, nagy összeütközéseket mellőző) regényeket.

Ideológiai enyhülés és formai útkeresés (1954–1962)

A paraszti tematika az ideológiai enyhülés időszakában is meghatározó a magyar filmművészetben, és ez a két médium kölcsönviszonya szempontjából döntő jelentőségű, hisz az ilyen témájú filmek „a korábbi korszakokhoz hasonlóan az 1954 és 1962 közötti periódusban is kivétel nélkül irodalmi művek, illetve (néhány esetben) korábban adaptált írók forgatókönyve alapján készülnek” (96). A *Forgatott könyvek*ben ezen együttműködés kiemelt példaként olvashatunk többek közt a *Körhinta* (1955), a *Simon Menyhért születése* (1954), a *Dúvad* (1959), a *Megszállottak* (1961) című korszakos jelentőségű filmekről alapos és invenciózus elemzéseket. Az ideológiai enyhülés és formai útkeresés időszakában kulturális funkció szempontjából az irodalom eltávolodik a filmtől, mégpedig azért, mert a filmesekkel ellentétben az írók aktívan részt vesznek az ’53-at követő reform- és forradalmi mozgalmakban, így az utóbbiak társadalmi presztízse megnő az előbbiekhöz képest. Formai vonatkozásban ugyanakkor a két művészeti ág nem szakad el egymástól, sőt, a megfilmesített irodalmi alkotások jelentős mértékben segítik a mozgóképet abban, hogy elhagyja a sematikus, szocialista realista ábrázolásmódot, és elinduljon az absztraktabb, metaforikusabb, modernebb formák irányába. További figyelemre méltó körülmény – írja Gelencsér –, hogy – mind a periódus elején, a szocialista realizmustól eltávolodó, mind a végén, a modernizmust előkészítő – korszakváltó karakterű művek többsége [...] adaptáció. (88). Mindenekelőtt éppen a formatörténetileg fontos megfilmesítések jelentős száma indokolja, hogy az 1954 és 1962 közötti időszakot tárgyalja a leghosszabb fejezet a *Forgatott könyvek*ben.

A magyar új hullám (1963–1969)

1963-tól, a magyar újhullám kezdetétől alapvetően megváltozik film és irodalom viszonya. Mindenekelőtt az utóbbi jelentősen csökkent kulturális funkcióját átvállalja a mozgókép, miközben formanyelvi szempontból az irodalom még mindig jelentős hatással van a filmre. Az „öregebb” művészeti ág egyfelől azért veszti el korábbi kulturális funkcióját, mert az 56-os forradalom előkészítésében és szervezésében jelentős szerepet vállalnak az írók, s így a konszolidációt levezénylő politikai vezetők már kevésbé bíznak az irodalomban, mint az 56-ot megelőző időszakban. Másfelől a mediális tér átalakulásával (többek közt a tévé és más tömegtájékoztató eszközök megjelenésével és elterjedésével) a kulturális fogyasztási szokások is megváltoznak, s ez a folyamat hátrányosan érinti az irodalmat. Mivel az imént vázolt hatások a mozgókép társadalmi és politikai megítélését alapvetően nem befolyásolják, ezért a hatvanas évek modern filmművészete „még egy szűk évtizedig átveheti és folytathatja az irodalom évszázados reprezentatív szerepét” (201), ami nem utolsósorban azt is jelenti, hogy az írók kulturális rangjára emelkedő, kiválasztott rendezők „a korábbi gyakorlat mintájára csatlakoznak a szellemi elit csoportjához” (199).

A 60-as években formai szempontból az irodalom elsősorban az időrendet felbontó elbeszélsmóddal és a szubjektív(ebb) alakzatokkal hat a filmre. Gelencsér többek közt a *Húsz óra* (1965) és a *Hideg napok* (1966) példáján mutatja be, hogy az alapul vett regények időkezelése miképpen épül be az adaptációkba, illetve hogy a filmek különböző idősíkjai (részben az irodalmi alapanyag „sugallatára”) eltérő nézőpontokkal kapcsolódnak össze, így fejezve ki a visszaemlékezés szubjektív és konstruktív voltát. Különösen izgalmasak ezek az elemzések abból a szempontból, hogy a *Forgatott könyvek* vonatkozó szakasza meggyőzően bizonyítja, a magyar film modernista jegyei nem kizárólagosan a filmművészet nemzetközi trendjeiből eredeztethetők (jóllehet persze azokból is), hanem a magyar irodalom illetén hatása is jelentős ebben a korszakban, s erre példa „az idősíkok és a szereplői tudatok/nézőpontok együttes felbontása és egymás mellé állítása” (242). Az *Oldás és kötés* (1963) című film három dramaturgiai egységének kötetbeli elemzése szemléletesen mutatja be ezt a kettős hatásmechanizmust. Jancsó Miklós nevezett alkotásának első részében ugyanis a klasszikus formák a meghatározók, a második egységet azonban már a modern európai film (olasz és lengyel mintájú) eljárásai uralják, a harmadik részben pedig – elsősorban Lengyel József novellájához kötődően – megjelennek a rendező sajátos modernista jegyei. Vagy amiképpen Gelencsér fogalmaz: „Az *Oldás és kötés* harmadik egysége tehát Lengyel József novellájának zárlatára támaszkodva, a klasszikus formaalkotástól az európai modernizmuson keresztül jut el a rendező saját modern stílusáig, valamint művészi ars poeticájának megfogalmazásáig” (218).

A hetvenes évek filmművészete (1970–1978)

A hetvenes években az irodalomtól korábban átvett kulturális funkciót a film is elveszíti. Ennek oka, hogy a 68-ban megszakadó reformtörekvések a társadalomjavító analíziseket hiábavalóvá teszik, és ezért az irodalom után a filmművészet is „befelé fordul”, avagy Gelencsér szóhasználatával: individualizálódik. Ugyanakkor amellet, hogy a kulturális funkció elvesztésében a hetvenes években (ismét) rokonná válik a két művészeti ág, a formatörténeti kölcsönhatások továbbra is meghatározó módon vannak jelen kapcsolatainkban. Irodalom és film együttműködése tehát „a kulturális funkció helyett immár művészi, stílári motivációjú” (257), hiszen a magyar film autonómiatörekvéseiben továbbra is nagymértékben támaszkodik az irodalomra. Milyen módon érhető tetten az öregebb művészeti ág hatása a korszak magyar filmművészetében?

A *Forgatott könyvek* alapvetően négy filmes trendet különít el a szóban forgó időszakban: a szerzői stilizáció, a „nemzedéki közérzetfilmek”, a dokumentarizmus és a neoavantgárd törekvéseit. A szerzői stilizáció igénye – az eredeti forgatókönyvek alapján készült filmek mellett – többek közt olyan adaptációkban figyelhető meg, mint a *Szindbád* (1971) és a *Szerélem* (1970), melyek elsősorban időrend-felbontásos, „tudatfilmese” formájuk miatt tekinthetők korszakos alkotásoknak. A nemzedéki közérzetfilmek csoportjában szintén számos irodalmi megfilmesítést találunk (*A kenguru* [1975], *Kihajolni veszélyes* [1977], *Utazás Jakabbal* [1972], *Ajándék ez a nap* [1979] stb.), hiszen az ide sorolható rendezők az úgynevezett „jeans próza” szerzőitől kaptak „mintát csellengő hőseik ábrázolásához” (318). A dokumentarista irányzatnak adaptációk formájában – érhető módon – alig van kapcsolata az irodalommal, ám közvetett hatás mégiscsak kimutatható, hisz a korszak szociográfiai párhuzamba állíthatók a szóban forgó irányzat mozgóképi alkotásaival. Fontos és újszerű tendencia a hetvenes években, hogy a formaújító törekvések gyakran kiszorulnak a fősodorból, s ily módon egyfajta alternatív filmművészeti kánon (úgynevezett „második nyilvánosság”) kezd kialakulni, melynek képviselői elsősorban a Balázs Béla Stúdióhoz kötődő rendezők vagy – ez sem ritka eset – neoavantgárd művészek. A megfilmesítések szempontjából ugyanakkor fontos látni, hogy a radikális, neoavantgárd formaújítások sem

nélkülözik az irodalmi alapanyagot. Erdély Miklós például Krúdy Gyula és Eötvös Károly műveire támaszkodva készíti el *Verzió* (1979) című alkotását, míg Bódy Gábor *Amerikai anizs* (1975) című filmje is nagyrészt irodalmi forrásokból táplálkozik.

A nyolcvanas évek átmeneti korszaka (1979–1986)

A nyolcvanas években kulturális funkció tekintetében nincsen alapvető változás a korábbi évtizedhez képest, a „művészet mint a hatalmi ideológia közvetítésének médiuma” ugyanis „kikerül a figyelem középpontjából” (323), s ez a folyamat mindkét művészeti ág társadalmi jelentőségét minimálisra csökkenti. A „kulturális funkció »szálát« tehát mind a hatalom, mind a művészet – legalábbis a progresszió képviselői – elejtik, aminek következtében film és irodalom kapcsolata a formai kölcsönhatásra korlátozódik” (324). Fontos hangsúlyozni ugyanakkor, hogy a progresszív alkotók tesznek így, mert a klasszikus formák felé forduló úgynevezett „ötvenes évek filmek” – onnét az elnevezés, hogy tematikusan ezt a korszakot idézik az alkotások – direkt társadalmisága mégiscsak megőriz valamit a képviselési hagyományból, jóllehet az ide tartozó filmek történelmi analízisei már nem a változtatás reményével születnek, hanem a jelen kilátástalan állapotának bemutatását célozzák. Mindazonáltal az „ötvenes évek filmek” (mint például az *Angi Vera* [1978], *Kettévált mennyezet* [1981]) majdnem mindegyike irodalmi adaptáció, s ennyiben az öregebb művészet hatása ebben a filmtörténeti tendenciában is tetten érhető. Kevésbé meghatározó a megfilmesítések szerepe a professzionizmusra törekvő, új akadémizmus irányzatának egyik alcsoportjában, a midcult, azaz műfaji jegyeket hordozó művészfilmek körében (bár itt az egyik legfontosabb alkotás, a *Mephisto* [1981] éppen hogy adaptáció), valamint az „új érzékenység” trendjében, azaz a neoavantgárd-experimentális-alternatív szcénában. A *Forgatott könyvek* fontos állítása a korszakra vonatkozóan, hogy a magyar filmművészetben nem zajlott olyan paradigmaváltás, mint amilyen a 80-as évek prózairodalmában megfigyelhető. Egészen pontosan: a mozgókép is végrehajtotta a korábbi szemléleti és formai hagyományok lebontását, csakhogy ez az irodalomtól eltérő szintéren ment végbe, ebből következően a hatása is másképpen alakult. A formai újítások, azaz a hagyományos elbeszélői formák lebontása, az elbeszélői én hangsúlyozása, a reflexió, játékoság, eklektika stb. elsősorban a „második nyilvánosság” terében, a kísérletező, neoavantgárd alkotók/rendezők munkáiban figyelhető meg, ugyanakkor ezek a törekvések, szemben az irodalommal, nem tudnak a perifériából a fősodorból átlépní.

A rendszerváltás politikai és poétikai reflexiója (1987–1995)

Gelencsér úgy véli, a „rendszerváltás körüli időszakban lényegében a nyolcvanas évek átmeneti korszakának tendenciái folytatódnak, illetve teljesednek ki – az adaptációk tekintetében is”. A „művészet direkt képviselési karaktere a politikai intézményrendszer demokratikus kiépülésével okafogyottá válik” (349), s így a rendszerváltás a film és irodalom kulturális funkciójának erodálódását lényegében teljessé teszi. A nyolcvanas, kilencvenes évek fordulójának legeredetibb és leginvenciózusabb (nem utolsósorban nemzetközileg is elismert) irányzatának, a „fekete szériának” az alkotásai gyakran irodalmi adaptációk. Ezek közül a *Forgatott könyvek* Tarr Béla és Krasznahorkai László együttműködését emeli ki, mely a szóban forgó időszakban olyan jelentős filmeket eredményezett, mint a *Kárhozat* (1987) és a *Sátántangó* (1994).

A *Forgatott könyvek* második felében található esettanulmányok – melyek egy-egy íróhoz, rendezőhöz, illetve poétikai eljáráshoz kötődő interpretációk – szervesen egészítik ki, vagyis mélyítik, árnyalják az első rész történeti áttekintését. A Móricz Zsigmond és Déry Tibor művei alapján készült filmek komparatív elemzésekor Gelencsér, ha szabad így fogalmazni, a horizontális mintavétel módszerét alkalmazza, azaz különböző filmtörténeti korszakokban vizsgálja a nevezett írók munkáinak megfilmesítéseit. A Móricz-adaptációk tanulmányozása egyfelől az író recepciójának 20. századi történetét rajzolja ki, másfelől nyomon követhetővé teszi a magyar film ideológiai színeváltozásait a hangosfilm megszületésétől a '90-es évekig. E megközelítés fontos nővuma, hogy az irodalmi alkotások befogadástörténetét a mozgóképkultúra közegében vizsgálja, vagyis egy olyan közegben, mely gyakorta kívül esik az irodalmárok látószögén. A filmtudósok figyelmét pedig az a kölcsönhatás kerülni el – és erre is a *Forgatott könyvek* vonatkozó szakasza mutat rá –, hogy Móricz művei közvetlenül (azaz nem adaptációk formájában) hatottak Jancsó Miklós munkáinak szemléletmódjára és stílusára. A Déry-adaptációk esetében pedig az irodalom filmművészetre gyakorolt közvetlen befolyása vizsgálható olyan jelentős művek esetében, mint a *Szerelem* és a *Simon Menyhért születése*.

Hasonlóan fontos lehet filmtörténészek számára belátni – akár éppen a *Forgatott könyvek* meggyőző interpretációi alapján –, hogy Mátyás Iván írói világa, szövegüniverzuma miképpen hat a 60-as, 70-es évek filmművészetére, ezen belül is kiemelten Sándor Pál *Régi idők focija* (1973) és *Szabadíts meg a gonosztól* (1978) című alkotásaira. A szóban forgó filmek ugyanis nem (kizárólag) egyes műveket (regényeket, novellákat), hanem sokkal inkább motívumokat, sajátos látásmódot és „alkotói módszert” ültetnek át a fiatalabb médiumba – ahhoz hasonló módon, ahogy ezt Huszárik Zoltán *Szindbád*-adaptációjában Krúdy Gyula világával tette.

Mészöly Miklós életműve, valamint a filmművészet, filmelmélet között élénk, kétirányú kölcsönhatás figyelhető meg. Ennek árnyalt feltérképezésekor nélkülözhetetlen az az intermediális megközelítés, amelyet a *Forgatott könyvek* témát érintő, *Tárt elhatároltság* című tanulmánya is alkalmaz. A Mészöly-oeuvre közvetlen hatását Gelencsér a *Magasiskola* (1956) példáján vizsgálja, melyet Gaál István adaptált vászonra 1970-ben. A *Forgatott könyvek* kiinduló állítása, hogy a filmi parabola kettős sajátossága, miszerint egyszerre didaktikus és absztrakt – vagyis vonatkozatható a konkrét társadalmi helyzetre, de ugyanakkor túl is mutat az aktualizáló olvasaton –, az alapul vett Mészöly-regényből eredeztethető. Az invenciózus komparatív elemzés szemléletesen mutatja be, hogy a regény formanyelvi, narratológiai megoldásait miképpen rekonstruálja a rendező a mozgóképkben. A Mészöly-regény egyes szám első személyű elbeszélését például a film képtelen az egész alkotás során megvalósítani (hisz nem láttathatja az eseményeket végig szubjektív kameraállásból), ám az információközlés filmes technikáival ezt mégiscsak adaptálja Gaál, mégpedig oly módon, hogy befogadói tudásunkat egybefonja a fiúéval, hiszen ha folyamatosan nem is „az ő optikai nézőpontjából, de az ő jelenlétében látjuk az eseményeket” (426). Mindemellett Gelencsér szóban forgó tanulmányában igencsak találóan mutat rá arra, hogy Mészöly munkái kettős hatással bírnak a magyar filmművészetre: a Gaál-adaptáción keresztül szorosán kötődik a hatvanas évek korszakváltásához, hisz egyfelől a *Magasiskola* az évtizedfordulón jelentkező stilizációs irányzat egyik alapműve, másfelől filmelméleti esszéi (melyeket persze nagymértékben inspirált a korabeli filmművészet) a hetvenes évek dokumentarista irányzatához köthetők. Röviden: az „író így egyrészt művével, másrészt teóriájával a filmművészeti korszakváltást jelző irányzatok metszéspontjában áll” (431). Mészöly „valóságkutatásának” fontos elméleti produktuma *Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai* (1977) című esszéje, melynek alapállításai nagyban egybecsengnek a szociológi-

ai érdeklődésű, úgynevezett Budapesti Iskola elképzeléseivel, valamint Bódy Gábor és Jeles András korabeli elméleti szövegeivel.

Teoretikus szempontból, egészen pontosan a komparatív narratológia nézőpontjából az Esterházy–Gothár együttműködést tárgyaló, *A (film)elbeszélés nehézségei* című fejezet is nagyon tanulságos. Fontos filmtörténeti jelentősége van annak a hatásmechanizmusnak, melyet Esterházy szövegei gyakoroltak Gothár 80-as évekbeli filmjeire – és amelyeket nagy alaposággal tár fel Gelencsér a nevezett fejezetben –, ám ezúttal mégsem erre, hanem elsősorban az *Idő van* (1985) adaptáció egy izgalmas intermedialis összefüggésére irányítanám a figyelmet. A *Bevezetés a szépirodalomba* (1986) kötetben megjelent azonos című Esterházy-szöveg az elbeszélő nézőpontjából ábrázolja a történet létrejöttének lehetetlenségét, mégpedig úgy, hogy a *Függelék* című szakaszban számozott esemény-fragmentumokat közöl, melyek közt olvasóként – leszámítva néhány visszatérő nevet/szereplőt, esetleg motívumot – alig tudunk összefüggéseket találni. Úgy tűnhet, ennek oka, hogy az elbeszélő „külső” nézőpontja képtelen egybefűzni a szövegtöredékeket. Ezzel szemben a filmben a főszereplő alakja fontos kapocsná válik a szétartó események közt, illetve a szövegbeli fragmentumok gyakorta az ő szubjektív, szürreális vízióiként jelennek meg a mozgóképkben. Ebből következően a filmben az (élet)történet összerakásának képtelensége a főhős, Halasi alakjához kötődik, s nem az elbeszélőhöz. Azaz „Esterházy az elbeszélő szubjektumán, Gothár pedig a hős szubjektumán keresztül láttatja az eseményeket” (452). Az eltérés oka többek közt az lehet, hogy a filmben az a fajta elbeszélői szubjektum nem rekonstruálható, mellyel az Esterházy-szövegben találkozunk, s így az elbeszélés-konvenció egy más pontját kell „támadnia”, dekonstruálnia a Gothár-filmnek (feltéve, hogy hű akar maradni *roncsolt* előszövegéhez), mégpedig a főhőst mint egységes individuumot. Ennek persze nemcsak narratológiai, hanem szubjektumelméleti következményei is vannak, hiszen Gothár alkotása ily módon „nem az elbeszélés, hanem a személyiség megformálásának nehézségéről szól” (451).

Nagyon eredeti és izgalmas szempontként jelenik meg az adaptáció elemzésekor az interakcióban részt vevő alkotások kortörténeti státuszának meghatározása. A *Forgatott könyvek* Tarr Béla és Krasznahorkai László *Sátántangó* című műveit vizsgálja ilyen megközelítésben. A kiinduló kérdés az, hogy a regény és a belőle készült film a késő- és/vagy a posztmodern paradigmában helyezhető-e el inkább, a választ pedig az alkotások formai megoldásainak összevetésétől reméli a szerző. Mindenekelőtt árulkodónak találja a nézőpontok különbségét. A regényben ugyanis az eltérő (szereplői, elbeszélői) nézőpontok eltérő történeteket eredményeznek, még akkor is, ha másképpen ugyanazokat az eseményeket (például a doktor és Estike kocsmá előtti találkozása) ábrázolja a szöveg. A filmben ugyanígy megfigyelhető az események ismételt bemutatása más nézőpontból, ám az „új” perspektíva nem változtat a korábban megismert történeten, hisz voltaképpen ugyanazt az eseménysort láttatja eltérő szögből. Míg a regény nézőpontváltásai az elbizonytalanítást, a filméi a megerősítést szolgálják tehát. Ebből következően „Tarr a *Sátántangó* filmváltozatát a regényhez képest a későmodern hagyomány felé közelíti” (476). Ugyanígy a záratok összevetéséből is az eltérő történeti pozícióra következtet Gelencsér. A doktor naplója, mely az utolsó oldalon a *Sátántangó* kezdősorait ismétli, a regény elbeszélői státuszára is visszahat, hiszen az egész történet az ő fikciójaként is (újra)olvashatóvá válik. A Tarr-film a saját mediális közegében nem él ezzel a „visszacatolási” lehetőséggel, hanem lezárja a művet, „ezzel is a későmodern paradigma felé »mozdítva el« a filmváltozatot” (479). Az adaptáció elemzése tehát megmutatta, hogy jóllehet mindkét alkotás a posztmodern létállapot későmodern megjelenítéseként értelmezhető, ám „Tarr adaptációja közelebb áll a modernista karakterhez, mint Krasznahorkai regénye” (480).

Gelencsér Gábor *Forgatott könyvek* című monográfiája nemcsak egyedülálló, hanem hiánypótló munka, hiszen ilyen alaposággal, ilyen mélységben az 1945 és 1995 közötti magyar

film és irodalom kapcsolatrendszerét nem vizsgálta még senki. Eredményei mind az irodalom-, mind a filmtudomány, átfogóbban: az egész kultúratudomány számára jelentőséggel bírnak. Mindemellett, mivel a könyv stílusa világos, gördülékeny és olvasmányos, a kevésbé professzionális érdeklődők számára is izgalmas lehet nagy ívű történeti narratívája, melyet az esettanulmányok és az elbeszélésbe szőtt mikroelemzések tesznek felettébb meggyőzővé. A *Forgatott könyvek* által felrajzolt kétszálú elbeszélés ugyanakkor a jelen filmművészetének és irodalmának jobb megértését is lehetővé teszi, hiszen nehéz átlátni a kortársi folyamatokat anélkül, hogy tudnánk, miképpen vesztette el kiemelt kulturális, társadalmi szerepét először az irodalom, majd a film, s hogy ennek milyen formátörténeti következményei voltak az elmúlt évtizedekben. A monográfia külön érdeme, hogy kevésbé ismert, valamint – okkal vagy ok nélkül – elfeledett írókra, rendezőkre irányítja olvasója figyelmét. Fontos még kiemelni, hogy a *Forgatott könyvek* olyan monográfia, amely több „hozzáférési útvonalat” biztosít befogadójának. Egyfelől a kortörténeti rész önmagában is teljes egészéként olvasható, másfelől az egyes esettanulmányok megértése sem igényli a könyv többi részének ismeretét. Nagyon praktikusak továbbá a lapszé-
li indexek (nem kevésbé a *Fiiggelék* listái), melyek rendezők, írók neveit és filmek címeit emelik ki, és így segítik az olvasót az eligazodásban. Ám nemcsak a folyamatos olvasást segítik a lapszé-
li sorvezetők, hanem azt is lehetővé teszik, hogy a befogadó mintegy „lexikonként” használja a kötetet, amennyiben egy-egy alkotó munkásságára, avagy egyes filmekre, irodalmi művekre kíváncsi csupán. Azaz nemcsak szakmailag alapos és fontos Gelencsér Gábor monográfiája, hanem könyvtárgyként is kézhez-álló módon segíti azokat, akiket az 1945 és 1995 közötti időszakban a magyar film és irodalom kölcsönviszo-
nyai érdekelnek.

CSEHY ZOLTÁN

NINCS FOLYTATÁS, CSAK ISMÉTLÉS

Áfra János: *Két akarat*

Áfra János első, *Glaukóma* című koncept-kötete után, melynek költői dinamikáját a látás és az azt kikezdő zavar egymásnak feszülése adta, ezúttal is egy újabb, önmagába záródó témaanalízisre vállalkozott. A *Két akarat* tétje egy különlegesen „steril” párhuzamos belső erőinek, retorikai megnyilvánulásainak versbe írhatósága. A munkamódszer lényege tehát nem a szokásos hódító-elégikus vagy épp hogy démoni-agresszív tónus modernizálása, hanem a párhuzamos teljes léttudat felőli, az egyéni emlékezés folyamata alapján történő újragondolása. Az együttlét előzményei a mindenkor másik számára hiányok. És épp ezeknek a hiányoknak az integrálhatósága jelent kihívást az Áfra-vers számára.

Az emlékezés öngerjesztő folyamat is, ráadásul fokozottan narcisztikus (lásd például az eklatáns *Narcisz szerelmei* című verset), mely egyre radikálisabban távolodik el az éntől és az identitástól. A szöveg sokszor szinte színpadra állított erotikus testként működik: egy táncos hajlékonyságát, balettmozdulatait idézi, a szövegszerveződés végzettségű és célirányosan mozgást gerjeszt, vagyis egy-egy vers testét a szövegben mozgó zeneiség lekerékítettége határozza meg. Nincs törmelék, szaggatottság, megszakítás, minden halad az útján – a vers koreográfiája szerint.

Ez a lendület az önmagába zárkózó anyagot is érinti, vagyis azt a felszámolódást, melynek során a matéria megszabadul a normatív testtől, s így magától a szerves léttől is, amikor, ahogy a költő mondja: „magával egyensúlyozik az anyag”. A testi térből a kozmikus távlatokba való átmenet (ahogy a test anyaga a gyönyör pillanataiban másodlagossá válik, ahogy elveszti idő- és térérzékét) ugyan *A vonal kiengedése* című versben aktusszerűen zajlik le, az időből kiszakított gyönyörpillanat valójában a teljes felszámolódás tragikumát is hordozza. Halál és gyönyör klasszikus, görögös egysége ez. A „kiaradt magzatvíz hordaléka” fordulat metaforikusan egyszerre foglalja magába a szövegtestet létrehozó vágy teremtő és pusztuló dimenzióit.

A létezés haláltudata és a halál létre hozása elválaszthatatlanul része az énfomálási stratégiáknak: a tudás helyét azonban Áfra Jánosnál sokkal inkább a kíváncsiság zsigeribb állapota veszi át („kíváncsiságunk gondosan másolja a halált”). Ez különösen szerencsés költészeti értelemben is, hiszen a versnyelvet nem teszi sem idegesítően intellektuális-
sá, se követhetetlenül ezoterikusá. A kíváncsiság ráadásul morálisan is értéksemleges tud maradni: hiszen eleve a mentség és a felfedezés lehetőségeit hordozza magában.

Áfra most sem mond le az önéletrajzi narráció sugalmazásáról, a vers gyakorta saját szótestére, hanganyagára reflektál és e szövegfiziológia narcisztikus rabja lesz, a nyelv pedig egy rendkívül érzéki és fantáziadús retorikai káma-

Kalligram Kiadó
Budapest, 2015
104 oldal, 2000 Ft

