

KOVÁCS KRISZTINA

Démonok között

A GÓLYAKALIFA ÉS A ZSÁNERFILM (RÉMFILM, KÍSÉRTETFILM, NOIR-ELEMEK)¹

„Gyerekkorunkban félünk éjszaka, mert attól tartunk, szörnyek bújtak az ágyunk alá. Ahogy öregsünk, a szörnyek egész mások lesznek. Önbizalomhiány, magány, megbánás... és bár idősebbek vagyunk és bölcsebbek, rájövünk, hogy még mindig félünk a sötétben.”

(Shonda Rhimes et al.: *A Grace klinika. 5. évad, 9. rész*)

A *nyugatosok* és a film kapcsolata kutatott témája a klasszikus irodalmi modernségnek. A népszerű műfajok fogalma, úgy tűnik, az 1920-as években, a populáris művészeteket, főleg a mozit méltató kritikusok körében bukkan fel először.² A születő, fejlődő, az 1910-es években ráadásul formai paradigmaváltásokon is átmenő filmművészet, ahogy a tömegkultúra más műfajai is, megosztják a korszak alkotóit. A mozit kritizáló figuráktól, például a korabeli magyar színház formátumos alakítójától, Hevesi Sándortól, aki „színházpótléknak” tartja, reális dimenziói miatt a művészeti ágak közül ki is veti a filmet,³ az új művészet rajongóiig (Heltai Jenő, Babits Mihály, Karinthy Frigyes), a klasszikus irodalmi modernség ismert szerzőinek filmhez való viszonya komplex módon tárgyalható. A mind a színpadot, mind a filmet meghódítani igyekvő, ám egyik területen sem a legsikeresebb Móricz Zsigmond végül is mégiscsak az első, a rendező felkérésére írt eredeti filmnovella szerzője. Georg Michael Höllering *Hortobágy* című alkotásának a forgatáson is alakuló scriptje, amelybe a rendező instrukciói alapján is visszaírt, módosított részleteket az író, Móricz *Komor ló* című filmnovellája.⁴

A korszak emblemikus szerzői (köztük elsősorban színpadi alkotók: ennek oka a színházi és a filmes dramaturgia korabeli hasonlóságában, felületes vagy átgondoltabb összemérésében keresendő) választják az európai, majd hollywoodi filmes karrier lehetőségét. Bíró Lajos, Lengyel Menyhért, László Miklós sikeres színpadi szerzőként érkeznek Amerikába, hogy ott ismert forgatókönyvíróként, filmesként csináljanak új karriert. Nem is beszélve a Bí-

¹ A tanulmány első megjelenési helye: Kovács Krisztina: *A tágasság otthonossága: Tanulmányok, kritikák*. Tempevölgy könyvek 42. Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2020, 104–133. Az írás e verziója a kötetben megjelent szöveg módosított, egyes korábbi megállapításaimat korrigáló, illusztrációs anyagában sem azonos változata.

² John G Cawelti: *A népszerű műfajok problémája*, ford. Ferenczi Zoltán, in *Tarantino előtt I.: Tömegfilm a nyolcvanas években*. Szerk. Nagy Zsolt. Új Mandátum, Budapest, 2000, 57–73, 57.

³ Magyar Bálint: *A magyar némafilm története: Némafilmgyártás, 1896–1931*. Palatinus, Budapest, 2003, 75.

⁴ Szekfű András: *Móricz Zsigmond, G. M. Höllering és a „Hortobágy”-film*, in *Holmi* 2014/11, 1438–1452, 1445; Hamar Péter: *Móricz Zsigmond művei a filmvásznon*. Móricz Zsigmond Kulturális Egyesület, Budapest, 2012, 34–48, 46–47.

róval egy produkciós cégben tevékenykedő legendás Korda-testvérpárról: közülük Sándor magyar filmsként is már ismert alkotó, itthon is formátumos filmkritikusként, esztétaként indítja saját karrierjét. A film persze valóban a színházi dramaturgiából veszi eszközkészletének jó részét, nem meglepő hát a színpad világában sikeres színházi szerzők és dramaturgok e területen való elhelyezkedése. A némafilm kezdeti időszakában, 1917 előtt, általában úgy is mutatták be a szereplőket, hogy kvázi színpadi körülmények között hívták fel a figyelmet az elbeszélés aktusára. Egy bevezető felirat megnevezte a szereplőt, majd hozzákapcsolta a színész nevét, ezt követte egy felvétel a szereplőről, aki valamilyen pózt vett fel egy díszlet előtt: például egy színpadon.⁵

A filmelmélet két nagy teoretikusa, Balázs Béla és Hevesy Iván: közülük Hevesy a Nyugat folyóiratban teszi meg megkerülhetetlen filmesztétai pályájának első, fontos lépéseit, teremti meg a magyar filmkritikát.⁶ A korabeli tömegkultúrának (pl. krimi) és a filmnek sincs nagyobb rajongója azonban a lap szerzői közül Babits Mihálynál. Babits korai korszakára, lírai és prózai oeuvre tekintetében is, markánsan hat a korabeli tömegfilm. Füzi Izabella *Babits és a korai (magyar) mozi* című tanulmányában az író először a Nyugatban publikált verse, a *Mozgófénykép* kapcsán ered a szerzői életmű filmes hatásainak nyomába.⁷ Füzi tanulmányának alapvetése a filológiai kihívásokat is tartogató, a rövid szegedi időszakban született vers ihletője, a megírása mögött álló konkrét film beazonosításának lehetőségei körüli nyomozás. A tanulmány szerzője ennek kapcsán értekezik a korabeli szubzsáner, az *üldözései mozi* strukturális vonásairól. Idézve Füzi megállapításait: „Éder Zoltán, Apró Ferenc, Bori Imre, Róna Judit szerint a Babits versét ihlető filmek az 1907 áprilisában Szegeden vetített *A megszőkött automobil* vagy ugyanezen év májusában vetített *Egy szerelem tragikai vége* lehettek. Bodri Ferenc először a *Dolgozók Lapja* 1983. november 26-i számába írt centenáriumi cikkében veti fel, hogy a mozivers ihletői közé a *Házasság az autóban* című 1903-as brit filmet is fel kell venni.”⁸ A vers értelmezőinek másik része, folytatja Füzi, akik nem egy konkrét moziélmény megjelenítéseként olvassák azt, általában a mozi vagy a film mint a század- eleji urbanizált élet új csodája, a fogyasztó technika, a szociális jelenség kritikájaként pozicionálják a költeményt. Még inkább a fiktív néző korlátolt tudatának ironikus megjelenítéseként, a „mozgófényképben előadott történet ostobaságának” paródiájaként, a médiumok közötti vetélkedés példájaként, illetve a művészet mediális feltételezettségére reflektáló, „az érzékek médiatechnikai elszigetelésének tapasztalatát” felmutató alkotásként.⁹

A filmes párhuzamok, a konkrét filmek utáni nyomozás, Babits Doppelgänger-tematikába sorolható prózája, a *Gólyakalifa* kapcsán is megejthető. A *Gólyakalifa* először a Nyugat 1913 karácsonyi számában jelent meg, kötetben 1916-ban, az Athenaeum gondozásában. A későbbi, a korszakbeli megjelenései is az Athenaeumhoz köthetők, mindez, a Nyugatot és az Athe-

⁵ David Bordwell: *A klasszikus elbeszélés módja*, ford. Mester Tibor, in *A kortárs filmelmélet útjai: Szöveggyűjtemény*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Palatinus, Budapest, 2004, 182–248, 191.

⁶ Kovács Krisztina: *A csábítás művészete: A Nyugat reklámhirdetéseiről*, in *Uő: A tágasság otthonossága*, 67–104, 100.

⁷ Füzi Izabella: *Babits és a korai (magyar) mozi*, in *Apertúra* 2019. 06. 10. URL: <http://uj.apertura.hu/2016/tel/fuzi-babits-es-a-korai-magyar-mozi/>

⁸ Uo.

⁹ Uo.



naeum Kiadót is üzemeltető Rt. törekvéseinek természetes összekapcsolódása volt.¹⁰ Kivétel ez alól egy 1944-es kiadás, amelyet a Franklin Társulat jegyez.¹¹ A regény keletkezésének körülményeiről, elsősorban annak filmes forrásáról a kritikai kiadás Éder Zoltán által jegyzett részlete és Éder egy későbbi tanulmánya is a következő adatokat közli:

- Babitsot a regény terve 1912 közepe táján, a nyári szünetben kezdte foglalkoztatni,¹²
- Babits *A gólyakalifát* 1913-ban júliustól decemberig írta.¹³

Éder mindkét szövegben kitér arra, hogy az író a *Detektívregény* című verséhez, amely az *Illusztrációk mindenféle könyvekhez* versfüzér részeként jelenik majd meg, és a készülő regényhez is, egy konkrét filmelményt használ fel: „Dienesékkel (Pali) voltam moziban, a Rákóczi úti Uránia épületben, és azért mentem el, mert azt mondták, hogy egy bizonyos az *Egy test két lélek* c. darabot adnak – Wegener játszotta a főszerepet –, amelyik hasonlít *A gólyakalifához*.”¹⁴ Róna Judit kiváló monográfiája azonban pontosítja ezt a tényt, bár a nyilvánvalót, amit egyébként olyan szépen levezet, maga is csak valószínűsíti. Róna ugyanis rájön, hogy Babitsot itt megcsalja az emlékezete, mert az *Egy test, két lélek* (*Der Andere*) című 1913-as Max Mack-film főszerepét – dr. Hallerst – Albert Bassermann alakítja. Az első szerzői német film Paul Lindau színdarabjából készült, mely Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) című kisregényének szüzséjét meséli el szabad adaptáció formájában. Róna Judit szerint elképzelhető, valójában a két filmet jól ismerve egészen biztos, hogy Babits a filmet Paul Wegener *A prágai diák* (*Der Student von Prag*, 1913) című filmjével keveri össze. Az is igaz, hogy korábban Rába György Babits-monográfiája is Babits e tévedésével dolgozik. A *Detektívregény* és *A gólyakalifa* előzményeként Rába is *A prágai diákot* nevezi meg, azzal a beszédes hozzáfűzéssel, amit Babitstól vesz át, vagyis hogy ez a film „talán Stevenson regényéből van csinálva”.¹⁵ Ez is jelzi, a *Der Andere*-ről, a *Jekyll és Hyde* nyilvánvaló átdolgozásáról van szó és nem *A prágai diákról*, amely inkább Oscar Wilde-, Poe- és Musset-reminiscenciákat mutat.

Mindkét film 1913-as, egy időben is játszóak őket a budapesti mozik,¹⁶ Babits egy másik, a mozi és a krimi témájához kapcsolódó költeményét, a *Detektívhistória* című verset először *Háborús detektívhistória* címmel, a Nyugat 1920. decemberi számában közli. Benyovszky Krisztián megállapítása szerint: „[A] *Detektívhistória* Babits azon kísérletező jellegű költeményei közé sorolható, melyek különféleképpen ötvözik a líra és az epika hagyományos és újabb kifejezésformáit, miközben nemegyszer témájukban is szokatlanok. Jelen esetben egy olyan szöveggel van dolgunk, mely irodalmi vagy filmes elbeszélésbe kívánckozó témát bont ki egy némileg szabálytalannak tetsző lírai szövegkonstrukció keretében. Keverednek tehát benne az *epikusság* és a *líraiság* formái, tematikus és poétikai mutatói, ami a recepcióban a

¹⁰ Kovács, i. m. 97.

¹¹ Éder Zoltán: Jegyzetek: *A gólyakalifa*, in Babits Mihály: *A gólyakalifa, Kártyavár*. Sajtó alá rend. A Babits Kutatócsoport. Historia Litteraria Alapítvány – Korona, Budapest, 1997, 441–545, 447.

¹² Uo. 448.

¹³ Éder Zoltán: *A gólyakalifa keletkezése, kiadásainak és fogadtatásának története*, in Éder Zoltán: *Régi napok illata*, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Budapest, 2002, 205–254, 206.

¹⁴ Éder, 1997, i. m. 449.

¹⁵ Rába György: *Babits Mihály költészete, 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 394.

¹⁶ Róna Judit: *Nap nap után: Babits életének kronológiája, 1909–1914. Babits kronológia 2.* Balassi, Budapest, 2013, 603.

cselekményesség és szubjektivitás kevert hatás-együttesében nyilvánul meg.” Benyovszky azt is jelzi, a címváltozás, az egy szavasra rövidülő változat mennyire jót tett a szövegnek, első-sorban a „jelentés ütemezése” a „(kéleltetett újraértelmezés) szempontjából”:¹⁷

Látod az autót – az autót az éjben?
Hat detektív ül benne... jönnek értem...

Mikor ott guggoltam a kassza előtt, s jaj, hangtalan
gyémánthegyü fúró fúrt s a lámpa sárga sáva mint arany

kard, a sötétben, a résben, kotort, kapart, keskenyen, élesen –
Látod az autót? most kanyarul, suhanva, kéjesen

az úthajlásnál – ránk vakít két tűzszeme az éjben –
Látod az autót? Itt van amitől félttem:

két fénycsápját löveli fehéren előre – nagyszerű ez!
Fenét félek már! Tudod, barátom, lassankint minden csak mozi lesz.

Mikor ott guggoltam a kassza előtt s fúrt a masinám,
akkor is így volt már... modern csudák, peregve simán,

tudod, a páncélszekrény, a rekeszes lámpa, a gép...
és aztán a ház maga, ablakok az éjben, ujj, de szép!

hat emelet, lifttel, betonfal, acélplafon –
benn rémlő bőrfotelek, leakasztott telefon:

mind, mind mozi csak – látod, itt van már – mit remegsz, fiam?
Mondom neked, elmegy mellettünk, elsuhan,

fénye fátylába vakulva – most! – úgy-e mondtam? – Láttad, amint
feszülten ült benn a hat, s a revolverét tapogatta mind:

ők félnek! – kacagj hát! – Mit remegsz? Jobb volna talán
a fronton? – Piszt! Most ott kanyarodnak a part falán –

Most – Zsupsz! – Ezt jól csináltuk, úgy-e? No fiam, kacagj!
Hm, urak, jól esik a fürdő? Minden mozi csak!

Veszély? Mi az?! Elmegy, elsuhan. – Jobb volna talán a fronton?
Őlik egymást, millió bolond! Mi gondod, és mi gondom?¹⁸

¹⁷ Benyovszky Krisztián: *Megközelítési szempontok a populáris irodalom és kultúra tanulmányozásához*, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-Európai Tanulmányok Kara, Nyitra, 2019, 98, 101.

¹⁸ Babits Mihály: *Háborús detektívhistória*, in *Nyugat* 1920/22–23. 1078. A tanulmány első, kötetben megjelent változatában tévesen, félreértésre okot adó módon állítottam, hogy a *Háborús detektívhistória* a vers újraközölt verziója. Természetesen a vers első megjelenése az 1920. decemberi *Nyugat*-beli közlés. A vers keletkezésének ideje 1917–18. Erről bővebben Róna Judit: *Nap nap után: Babits életének kronológiája, 1915–1920. A kötet 1915–1918. Babits kronológia 3.* Balassi, Budapest, 2014, 303; valamint Szénási Zoltán: *„titkos fejlődés valami új felé”: Szerkezeti párhuzamok Babits Mihály*



Bár a Babits-kutatás mára a *Jekyll és Hyde*-allúziót evidenciaként kezeli, ez ügyben is akadnak még, a fent említettek mellett is, apróbb pontatlanságok. Bodri Ferenc egyébként informatív tanulmánya a Stevenson-kisregény első magyar fordításának időpontjául is az 1913-as évet, éppen a két film bemutatásának idejét adja meg.¹⁹ Könnyen kínálkozna hát a következtetés, hogy a friss magyar fordítás is kedvet csinált a rémregényes és -filmes univerzumban való elmélyülésre, sokoldalú, még izgalmasabb hatásra gondolhatnánk így. Nem számolva a ténnyel, hogy Babitsnak az eredeti, akkor már több kiadásban napvilágot látott próza angolul vagy más világnyelven való elolvasása sem okozott volna különösebb gondot, Bodri fordításra vonatkozó félmondata ráadásul téves is. Stevenson Róbert Louis *Jekyll doktor csodálatos története* című regénye ugyanis, Tábori Róbert fordításában, már 1900-ban olvasható volt magyarul, az más kérdés, hogy e magyaráítás újrakiadásai azok, amelyek a tárgyalt időszakban forognak, hiszen megelőzték a legtöbbet használt Benedek Marcell-félt. Jekyll doktor sok interpretációt megért története persze elsősorban Babits tömegkulturális érdeklődésének lenyomataként érdekes e vizsgálatban. E szempontból pedig a Babits-féle tévesztés, a két, a korabeli populáris regiszterben ismert darab összekeverése valójában termékeny tévedés. Miről is van szó?

A *Der Andere* cselekménye szerint Dr. Hallers, az ismert berlini jogász balesetet szenved. Ennek következménye egy olyan komatózus, kataleptikus állapot, amelyből időről időre egy másik személyiségre ébred. A másik én rablásokat, egyéb bűncselekményeket követ el, felébredve állapotából azonban nem emlékszik ezekre. A filmnek szép keretet ad, hogy felütésében a jogász és barátai Hyppolite Taine e tárgyú gondolatairól beszélnek. Taine kettős személyiségről szóló elméletén a főhős először csak nevet. A szűzsé a Doppelgänger-effektus kritériumainak jórészt megfelel, hiszen más személyiség él ugyanabban a testben. Edgar Allan Poe egyik legismertebb Doppelgänger-meséje, a film forrásai között fellelhető *William Wilson* (1839), a kor irodalmának és populáris regisztereinek népszerű motívumaival dolgozva, ezt a problémát meglehetősen didaktikusan, programszerűen hangsúlyozza: „Akkor még nem fedeztem fel azt a nevezetes tényt, hogy egyidősek vagyunk; azt azonban láttam, hogy testmagasságunk megegyezik, s észrevettem, hogy még általános alkatunk és arcvonásaink tekintetében is feltűnően hasonlítunk egymásra.”²⁰ A magyar irodalom legismertebb hasonló szöveghelye természetesen az *Esti Kornél* (1933) első fejezete: „Egy ilyen szenvedélyes sétánkon jöttünk rá arra, hogy mind a ketten egy évben és egy napon születtünk, sőt egy órában és egy percben is: 1885. március 29-én virágvasárnap, hajnali pont hat órakor.”²¹

A *Der Andere* főhőse ennek megfelelően ugyanazzal a fiziognómiával bírva játssza végig kettős szerepét, ám a korabeli rémfilm otthonos képeit, az átváltozás és a kísérteties fő motívumait, például a tükröt mint indikátort nem is használja. Dr. Hallers átalakulását a filmben csak megváltozott, görnyedt testtartása, az alsóbb néposztályokhoz sztereotipikusan kötődő hanyagabb ruhaviselete jelzi.²² A történet egyébként happy enddel zárul, az ügyvéd meg-

Nyugtalanág völgye című köteté és Dante Isteni színhátéka között, in *Irodalomtörténeti Közlemények* 2020/6, 769–788, 779, 781.

¹⁹ Bodri Ferenc: *Babits és a „mozgóképek”*, in *Tiszatáj* 1987/4, 59–67, 66.

²⁰ Edgar Allan Poe: *William Wilson*, ford. Véték Gábor, in *Edgar Allan Poe összes művei* I. Szukits, Szeged, 2000, 230–243, 235.

²¹ Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*, Unikornis, Budapest, 1995, 14.

²² *Der Andere*, Max Mack, 1913.

gyógyul és elveszi mennyasszonyát, a „Schatten-Ich”-rém pedig a zárlatban csak egy pillanati rosszullét formájában kísért egy utolsó pillanatra. A filmnek a korabeli adaptációs gyakorlatnak megfelelően (a némafilm – hangosfilm paradigmaváltás miatt a harmincas évek a némafilmek remake-jeinek aranykora is volt) több átdolgozása van. Az egyik legjobban sikerült, a német expresszionizmus egyik legismertebb alakja, a *Dr. Caligari* is jegyző Robert Wiene 1930-as feldolgozása. A *Der Andere* Wiene-féle verziója a nagyvárosi traumákra, a forgalomra, a tömegre, a kapitalista életvitel pszichopatologikus attitűdjeire reflektáló alkotás-ként kap helyet a filmtörténeti összefoglalókban.²³

A Babits által tévesen megnevezett (bár nem zárhatjuk ki, sőt valószínű, hogy ezt is látta), *A prágai diák*, a kor horrorfilmszínészeként és rendezőjeként egyaránt ismert Paul Wegener és az első világháborúban, fiatalon meghalt dán Stellan Rye közös rendezése. A német mozi húszas évekbeli aranykorát előlegező alkotás szüzséjében egy szegény diák eladja az ördögnek a tükörképét, hogy meggazdagodva megszerezhesse a szeretett leányt. A film végén lelővi vetélytársát, ám valójában önnön tükörképébe lő, s ezáltal saját életét is kioltja.²⁴



1. kép: Paul Wegener kettős szerepben. Wegener–Rye: *A prágai diák*, 1913.

A prágai diák az egyik legkorábbi mozi, amely a kamerát és a filmtechnológiát önálló kifejezőeszközként, mintaszerűen használja. Ez a feldolgozás a tizenkilencedik századi fantasztikus irodalom központi motívumát, a Doppelgänger-t, az egységes én felbomlásával kapcsolatos szorongások megtestesülését a modernizálódó élet traumáinak keresztműzében mutatja meg.²⁵ A tükörmotívum pedig a téma legfontosabb kötelező elemeként bukkan fel benne. Walter Benjamin szép esszéjében (*Passagen*) a tükör sátáni természetéről így ír: „Ha két tükör megpillantja egymást, a sátán játssza legkedvesebb trükkjét, és megnyitja a maga módján

²³ Margit Maier: *Das Geschäft mit den Träumen: Kinokultur in Würzburg, Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg*, 2009, 53.

²⁴ Éder, 1997, i. m. 450.

²⁵ Katharina Loew: *Der Student von Prag*, in *Caboose German Filmography*, 2019. 06. 10. URL: https://www.caboosebooks.net/sites/default/files/caboose_German_Filmography_The_Student_of_Prague.pdf

a perspektívát a végtelenre (ahogy partnere is ezt teszi másképp a szeretők pillantásai-ban).²⁶ A tükörkép a filmes hagyományban is a mindenkori „másik oldal”, nem pusztán utánzata a tükör előtt állóknak, önálló életre kelő tárgy. Mindemellett persze az idegenség je-lölője, annak hangsúlyozása, hogy közvetlen én-tapasztalat nem lehetséges.²⁷

A *William Wilson*nak a *prágai diák* végkifejletével szinte azonos zárata az a megoldás, amelyet a korabeli rémfilm, köztük a szabadabb vagy szigorúbb *Jekyll és Hyde*-verziók is sok-szor követni fognak: „De mily emberi nyelv tudná kellőképpen ábrázolni *azon* megdöbbe-nést, *azon* iszonyatot, mely a szemem elé tárul látványra hatalmába kerített? (...) Egy nagy-méretű tükör – zavarodottságomban legalábbis először így tűnt – állt ott, ahol az előbb még egyet sem láttam; és amint kimondhatatlan rettegéstől áthatva odaléptem, saját képmásom, bár sápadtan és vértől szennyes ábrázattal, felém közelgett, erőtlentül múltolyogva. mint mondtam, így tűnt, ám nem így volt. Ellenfelem William Wilson volt, aki akkor ott állt előttem agóniájában.”²⁸ A Doppelgänger figurája, a fenyegető „másik én” megtestesülése, a XIX. szá-zad elejétől kedvenc motívuma a fantasztikus irodalomnak. A *prágai diák* nemcsak tükör-játékai miatt látható desztillációja a zsáner különféle darabjainak. A filmben a Poe-hatások mellett megtalálhatók Adalbert von Chamisso árnyékát a Sátánnak eladó *Peter Schlemihl*-jé-nek (1813) és E. T. A. Hoffmann *Az ördög bájitala* (*Die Elixiere des Teufels*, 1815) című regé-nyének vagy Oscar Wilde legismertebb témába vágó prózájának (*Dorian Gray arcképe* – *The Picture of Dorian Gray*, 1890) elemei, bár azt is hozzá kell tenni, ez a téma népszerű volt a mozikorszak kezdetétől fogva.²⁹ Ha megfontoljuk, hogy a *gólyakalifához* kapcsolódó tanul-mányok (pl. Odorics Ferencé) éppen a *William Wilson*nal való rokonságot is említik, a kor populáris rémirodalmának egész halmazát érdemes Babits forrásai közt keresnünk.³⁰ Az pe-dig a filológiai kutatásokból is tudható, a *Dorian Gray arcképét* Babitsnak, a korabeli rémiro-dalomban ehhez kapcsolódó műfordításai révén hasonlóan járatos Kosztolányi ajánlotta a fi-gyelmébe még 1906-ban.³¹

A *gólyakalifában*, ahogy a *Jekyll és Hyde*-ban is, valóságos kettéosztottságról, különböző antropológiai jegyek megjelenéséről esik szó, semmiképpen sem álomról, víziókról.³² Szénási Zoltán közelmúltban megjelent tanulmánya arra is felhívja a figyelmet, joggal, hogy a regényt más Babits-szövegekkel is érdemes lenne jobban összeolvasni. Ezt ő meg is teszi, argumen-tált elemzése a *Játékfilozófiával* való szoros olvasás és pénzfilozófiai érvelés mellett bontako-zik ki, ám elemzésemnek nem célja ez ügyben is tovább vizsgálni. Az azonban a *Jekyll és Hyde*-adaptációk és a *gólyakalifa* motivikus rokonságait szemlélve is hangsúlyozható, hogy

²⁶ Walter Benjamin: *Passzázatok*, in Walter Benjamin: „A szírének hallgatása”: *Válogatott írások*. Vál., szerk., ford. Szabó Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 201–249, 213.

²⁷ Füzi Izabella: *A filmolvasás alakzata*, in Marc Vernet: *A hiány alakzatai: A láthatatlan mozi*, ford. Füzi Izabella, Kovács Flóra, Apertúra Könyvek – Pompeji, Szeged, 2010, 8–30, 17.

²⁸ Poe, i. m. 243. (Kiemelés tőlem. K. K.)

²⁹ Loew, i. m.

³⁰ Odorics Ferenc: *A gólyakalifák történetei*, in „Igévé vált...”: *Tanulmánygyűjtemény az ELTE XX. Szá-zadi Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke által hirdetett Babits Mihály életműve hallgatói pályázatra leadott dolgozatokból*. Szerk. Sipos Lajos, Budapest, 1985, 135–147, 135.

³¹ Boronyák Rita: *A gólyakalifa*, in „Igévé vált...”, i. m. 123–133, 125.

³² Farkas Ferenc: *A kettős viszonyulás kérdése Babits Mihály életművében*, in *Irodalomtörténet 1972/1*, 58–81, 67–68.

„a nő és a pénz motívuma”, ahogy Szénási fogalmaz, a „két főszereplő alakján keresztül újabb differenciasorokat hoz létre”.³³

A *Gólyakalifában* meggyilkolt prostituált úgy tükörképe a gyönyörű Etelkának, ahogy a *Jekyll és Hyde* 1887-es, Thomas Russel Sullivan-féle színműverziójának melodramatikus modelljében és a főként az ezt a „felhígított”, leegyszerűsítő szüzset követő filmadaptációkban a szűz és a céda alakjai ellentétei egymásnak. Jól követhető dichotómiájuk kísérti az ösztönei és a ráció közt tévelygő doktort. Ennek legemblematikusabb pillanata a *Jekyll és Hyde* 1941-es adaptációja (*Ördög az emberben*, 1941) átváltozás-szekvenciáinak sora. A szert bevezető Jekyll a korban még meglehetősen megbotránkoztatató álomképekben hajtja, mint a vágó szekere elé fogott lovakat, két nőtípust: a casting során egy merészet húzó és korábbi skatulyájából így kilépő Ingrid Bergmant, aki a romlott nőt alakítja, és Lana Turnert, aki pályájának jó részében a noirok femme fatale-ja. A Victor Fleming-féle *Jekyll és Hyde*-nak sajnos ez a szereplőválogatás, a típusok merész cseréje az egyetlen erős pillanata.³⁴ A feldolgozás, amely a túlfűtött szexualitással operál, egyik, a perverziókat fókuszba állító és azokkal ironizáló jelenetében az 1931-es, a gyilkosságot megelőző abúzust csak a hangokkal és a vágással megmutató, a kamera szeme elől elbújó Jekyll-feldolgozás jelenetsorát gondolja tovább, meglehetősen eltúlozva. A jelenetben Spencer Tracy (Hyde) meglátogatja szeretőjét (Bergman – Ivy) annak lakásán. Kérdésére („Tudod, mit kérek tőled ma este, drágám?”) a nő arckifejezése és testbeszéde egyre inkább zavarttá, iszonyodóvá válik. A rendszeres erőszak nyomása alatt szenvedő nő a borzongásra és elrettentésre építő jelenet csúcán váratlan választ kap félelmeire. Hyde a következő meglepő fordulattal hárítja el a kényszeredett közeledést: „Nem, nem azt. Igen... igen, drágám... Énekelj nekem.”³⁵

Érdeemes itt megfontolni azt a körülményt, amelyről Havasréti József Szerb Antal monográfiájában a korszak populáris irodalma kapcsán értekeznek. Meglátása szerint a kor tömegkulturális termékei „paradox egzisztenciális helyzeteknek és abszurd fordulataiknak köszönhetően plasztikusan ábrázolták a modern élet elidegenedettségét. A modern nagyvárosi élet felszínén mozogva éppen sztereotip írói eszközeiknek köszönhetően modelleztek jellegzetes társadalomlélektani helyzeteket.”³⁶ Mindez valószínűleg a személyiséghasadással dolgozó korabeli filmekre is igaz. Balázs Béla a kérdésről és a víziókról általában így ír *A látható emberben*: „A hasonlóság az egészen finom és mélyen fekvő különbségek felismerésének egyetlen lehetősége. A filmet csodálatos technikai lehetősége különösen alkalmassá teszi az alteregó költészetének ábrázolására. A lélektannak mélyen fekvő problémája ez: hogyan lehetek másvalaki, és mégis önmagam.”³⁷ Az is igaz persze, a korabeli tömegfilm és a tömegvagy éppen magasirodalom technikái (montázs, nézőpontváltások stb.) sokszorosan szétszálazhatatlan szimbiotikus rendszer részei. Ezt fogalmazza meg Jean Mitry sokat idézett eszté-

³³ Szénási Zoltán: „A nő és a pénz izgalma.”: *A kettősségek szerepe Babits Mihály A gólyakalifa című regényének narrációjában*, in *Híd* 2016/6, 115–124, 123.

³⁴ *Ördög az emberben* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Viktor Fleming, 1941)

³⁵ Paul Willlemen: *Letter to John*, in *The Sexual Subject: The Screen Reader in Sexuality*, Routledge, London, 1992, 171–183, 181–182.

³⁶ Havasréti József: *Szerb Antal*, Magvető, Budapest, 2013, 264.

³⁷ Balázs Béla: *A látható ember – A film szelleme*, Palatinus, Budapest, 2005, 35.

tikájában: „Minden másnál inkább a filmnek köszönheti az angolszász regény az akronologikus szerkezeteket, az időbeli és térbeli variációkat (Dos Passos, Faulkner, Huxley, Woolf).”³⁸

Az indikátor, a létrehozó, a félelem ábrázolása, ami a normális és abnormális, az ismert és az ismeretlen közötti határ áthágásából ered. Ennek a határnak az átlépése lehetővé teszi, hogy a két világ egymásba csússzon, és egy új, torz és ijesztő valóság jöjjön létre – a rémálom.³⁹ Noël Carroll szörnytipológiájában Jekyll és Hyde karaktere az időbeli hasadás szörnyei, a hasadásé, amely felosztja a karaktereket az időben, a térbeli hasadás ezzel szemben megsokszorozza a karaktereket a térben.⁴⁰ A *Jekyll* és a *Dorian Gray arcképe* is gótikus rémregények, de a zsáner elemei, hangulatai, motívumai más irodalmi művekbe is bekerülnek, ilyen például a *Jane Eyre* vagy az *Üvöltő szelek*.⁴¹ Carroll nagyhatású teoretikus munkájában (*The Philosophy of Horror or Paradox of the Heart*), a *Jekyll* és *Hyde* alapvető sémáját, a Jó és a Rossz dichotómiáját a test és az arc változásainak nem szignifikáns, de mégis észlelhető különbségeinek rögzítésében látja.⁴² A gyakran idézett jelenet, a Hyde szövegbeli első megjelenéséhez kapcsolódó testképleírás, részben az észlelhető csúnyaság, részben a megmagyarázhatatlan, „kísérteties” testi idegenség képzeteivel operál: „Hyde sápadt, törpe ember volt, a nyomorékság hatását tette minden megnevezhető testi hiba nélkül;”⁴³ Ezzel a korporalitással és annak különböző reprezentációival a korabeli, a tízes, húszas évekbeli adaptációk, Babits regényének lehetséges forrásai különbözőképpen dolgoznak majd. Dr. Jekyll története, ahogy Varró Attila elemzése körüljárja, „eredetileg egyfajta pamfletként készült a viktoriánus Nagy-Britannia képmutató polgári erkölcsé ellen, szerzője a hipokrizis vádiratát bújtatta rövidke rémregény köntösébe.”⁴⁴

Éppen ez lesz az izgalmas a korai feldolgozásokban, amelyek közül néhány a csupasz, regénybeli szüzsét, némelyik a világhírre vergődött, szerelmi szálakkal felhabosított átdolgozást követi. Az ugyanis tudható, az 1886-ban megjelent kisregényt már egy évvel később színpadra írja az amerikai sikerszerző, Thomas Russel Sullivan. Sullivan darabjának színpadra állításával Richard Mansfield, ismert amerikai színész, rendező szerez hírnevet. Valójában Sullivan színműve és Mansfield rendezése az, amelyet a későbbi, jobbára hangosfilmes adaptációk követnek, elsősorban Rouben Mamoulian 1931-es remekére és a Fleming-féle közhelyekkel terhelt verzióra érdemes gondolni. Ezt a szerelmi három- vagy négyszög modellt követi a világ színpadain nagy sikerrel játszott, a Wildhorn–Bricusse–Cude-trió által jegyzett, 1990-ben született musical is. Mansfield sikerdarabja, írja Varró: „[E]gy hozzátoldott szerelmi szállal hirtelenjében látványos szexuális olvasatot erőltetett az alapműre, amelyben a jó doktort már nem a társadalmi osztályára eleve jellemző szigorú erkölcsi represszió vadítja antiszociális enemberré, hanem a rég várt nászéjszakát egyre halasztó gonosz apósjelölt viselkedése engedi el láncáról az éhező

³⁸ Jean Mitry: *A film esztétikája és pszichológiája*, ford. Heszke Béla, Magyar Filmtudományi Intézet Kiadó, Budapest, 1968, 237.

³⁹ Douglas R. Rathgeb: *Az ösztön-én szörnyei: Réimálom és valóság a Halloween és a Réimálom az Elm utcában című filmekben*, in *Tarantino előtt*, i. m. 89–105, 89.

⁴⁰ Vajdovich Györgyi – Varga Zoltán: *A vámpírfilm alakváltozatai*, Áron – Meridián, Budapest, 2009, 14.

⁴¹ Uo. 20.

⁴² Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradox of the Heart*, Routledge, New York – London, 1990, 19–20.

⁴³ Robert Louis Stevenson: *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*, ford. Benedek Marcell, Wodianer F. és Fiai Rt., Budapest, é. n., 19.

⁴⁴ Varró Attila: *A kétség és a szörny*, in *Filmvilág* 2006/6, 24–27, 24.

öszönállatot.”⁴⁵ Mindenesetre, folytatja gondolatmenetét a tanulmány szerzője: „[A] horrorfilm a 20. század első évtizedének végén egy *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-adaptációval indul fejlődésnek és pár éven belül a zsáner legfeldolgozottabb alapregénye lesz belőle (1908 és 1919 között öt ismert filmváltozat készül belőle, köztük Murnau mára elveszett *Januskopfjával*): jelentősége azonban túlmutat egyszerű elsőségen – személyében a Belső Monstrum alaptípusának legfontosabb megszemélyesítőjét tisztelheti az utókor.”⁴⁶

Jekyll és Hyde látható különbségének ügyeit is változatos módon kezelik az adaptációk. A regény életkorra vonatkozó célzásai korkülönbségre mutatnak, a szép, tiszta arcú Jekyllről megtudjuk, hogy: „Vad életet élt fiatal korában: igaz, régen volt már...”⁴⁷ Ily módon Hyde „fiatalsága” is több szöveghely konklúziója.⁴⁸ Az első adaptációk mégis a szép arcú Jó és a csúnya, torz Gonosz ellentétével dolgoznak. A némafilmek közül egyedül az 1913-as használ egy ronda, de fiatal Hyde-ot. Az 1912-es, az 1920-as és az 1931-es is inkább a csúnyasága miatt öregként is láttatott gnóm vizuális élményét nyújtja a nézőnek.



2. kép: James Cruze, *Jekyll és Hyde*, 1912.

Talán meglepően hangzik, hogy Fleming melodramatikus giccse használja először a látható hasonlóság elemét. Bár hajsznük nem ugyanaz, és Hyde vonásai is némiképpen torzak, a bennünk lakó, végül is ránk hasonlító Gonosz figuráját ez a nem különösebben sikeres adaptáció teljesíti be először.⁴⁹

⁴⁵ Uo. 24.

⁴⁶ Uo. 25.

⁴⁷ Stevenson, i. m. 21.

⁴⁸ Uo. 25.

⁴⁹ *Ördög az emberben*

Az életkorok regénybelihez közelítését és annak invenciózus továbbgondolását egy sok szempontból tanulságos 1960-as verzió, a Terence Fisher-féle *Doktor Jekyll két arca* (*The Two Faces of Doktor Jekyll*) ábrázolja. A Paul Massie által alakított Jekyll enervált, fáradt, öregnek tűnő szakállas férfi, minden kisugárzás nélkül. A sima arcú és borotvált Hyde, aki szexuális energiáival hat a nőkre, merőben új felfogású a feldolgozások eddigi hagyományában.⁵⁰ Hasonló, csak részben fizikai átalakulás zajlik majd egy izgalmas újabb adaptációban. A Valerie Martin regényéből, Christopher Hampton forgatókönyvével adaptált *A gonosz csábítása* (*Mary Reilly*) feminista szempontokat is mozgósítva, egy remek nézőpontváltással, a szobalány szemszögéből meséli el a jól ismert szüzsét. A Julia Roberts által megformált fő/címszereplő nemcsak a nyomorból, alkoholista apja zaklatásától is menekül. A szobalány a korabeli, alávetett női sors minden jegyével rendelkezve fordul a biztonságot adó doktor felé. A John Malkovich által bejáratottnan hozott sátni karakter hosszú fekete hajával és sejtethető potenciájával próbálja leigázni az éppen ettől menekülő fiatal nőt, akinek a megfáradt és szomorú orvos karaktere a nyerő. Malkovich ugyanazzal az arccal és csak minimális sminkkel, persze némi arcszörzet és hajszínvariációval hozza, mégis markánsan különbözővé teszi a két karaktert.⁵¹

Érdekes még részletesebben közel hajolni a századelő adaptációihoz, hogy tisztábban látszódjék, mi is az a konkrét vagy atmoszférikus hatás, amely Babitsot nemcsak a *Jekyll és Hyde* olvasása, hanem a korai feldolgozások és más rémfilmek feltételezhető nézése közben érthette. A kor vizuális élményanyaga minden bizonnyal ott volt *A gólyakalifa* ihlető forrásai között, ám a regény tudhatóan nemcsak a rémfilm vonalán helyezi el magát a populáris térben. Felütésében rögtön ez olvasható: „Sőt ezt a hitemet valahogy néhány pajtásomra is rászuggeráltam, úgyhogy egy valószínű doktor holmesi titkos társaságot alapítottunk ennek a rejtélynek a kikutatására. A társaság, mint a rejtély is, magától megszűnt...”⁵² Babits ismét könnyű kézzel jár el, meglepően felületesen mozog az általa egyébként olyan jól ismert krimirodalomban. Conan Doyle hősei, Scherlock Holmes és doktor Watson keverednek itt össze, igaz, a motívum felhasználása minden bizonnyal illusztratív jellegű.

Meglepő, hogy a korábbi, a témához kapcsolódó tanulmányok sem igen említik ezt a tévedést, a kritikai kiadás annyiban summázza e tény, hogy a „doktor Holmesi – utalás Scherlock Holmes-ra, az angol műkedvelő nyomozóra, a minden rejtélyt kibogozó mesterdetektív-re.”⁵³ Persze ez az újabb tévesztés, ahogy a megidézett történet is, a regény egészére nézve kevés fontossággal bír, bár a titkos társaság alapításáról szóló betét *A vöröshajúak klubja* (*The Red-headed League*, 1891) című Scherlock-sztori nyomát valószínűsíti. E történet alaphelyzete ugyanis egy átverés, amelyben a vörös hajú áldozatot egy nem létező klub tagságára csábítva, könnyű munka reményében környékezik meg bűnözők, hogy otthonról való távollétét kihasználva, az üzletében alagutat ásva, végrehajtsanak egy bankrablást. A titkos szervezetek persze a Scherlock Holmes-novelláknak egyébként is visszatérő motívumai (L. *A négyek jele* – *The Sign of Four*, 1890; *A végső probléma* – *The Final Problem*, 1893). Nem is a felismerhető intertextusok beazonosítása a legfontosabb, hanem a regény egész masscult hal-mazzal való erős kapcsolattartásának hangsúlyozása.

⁵⁰ *Doktor Jekyll két arca* (The Two Faces of Doktor Jekyll. Terence Fisher, 1960)

⁵¹ *A gonosz csábítása* (Mary Reilly. Stephen Frears, 1996)

⁵² Babits Mihály: *A gólyakalifa*, in Babits: *A gólyakalifa, Kártyavár*, i. m., 7–148, 7.

⁵³ Éder, 1997, i. m. 531.

Végignézve az első néhány *Jekyll és Hyde*-adaptációt, a hasonlóságok és különbségek Ba-bits kísérteties témakidolgozásai szempontjából is tartogatnak tanulságokat. A tárgyalt idő-szakban, a klasszikus magyar irodalmi modernség korszakában, amely egyben a némafilm aranykora, a Varró Attila által hivatkozott öt adaptáció hatása lehetett számottevő.⁵⁴ Ezek közül az 1909-es első, egy 16 perces amerikai produkció Otis Turner rendezésében, nem maradt fenn. Az első, valóban és teljes terjedelmében megmaradt verzió a James Cruze főszereplésével készült 1912-es film, amelyben Hyde, ahogy a könyvben is, megöli magát.⁵⁵ Az 1912-es változatban az öngyilkosság oka a leleplezéstől való félelem.⁵⁶ Az 1913-as, az ír Herbert Brenon által rendezett, King Bagott főszereplésével készült film az első olyan fennmaradt feldolgozás, amely az átváltozást áttűnéssel ábrázolja. Az 1912-es adaptáció még vágással oldotta meg ezt a jelenetsort.⁵⁷ Ebben, az 1913-as feldolgozásban a közeliben, Hyde kezében látható, *Méreg* feliratú fiola melodramatikus szuperközelije jelzi a végső döntést.⁵⁸ Az 1913-as verzió utolsó jelenetében a halott Hyde fejére dobott kabát alatt zajlik le az utolsó átváltozás, Dr. Jekyll berohanó mennyasszonya kézmozdulata nyomán tárul fel az igazság.

A korai mivolta ellenére, filmtechnikai szempontból, kidolgozottságát tekintve is kiváló 1920-as verzióban John Barrymore Jekyllje hangsúlyozottan nem tudja megállítani átalakulását. A természetet magára haragító tudós archetípusa, markánsan, először itt jelenik meg. Abban a jelenetben, ahol a sötét oldal győzelme egyértelművé válik, feliratként, fejezetcím-ként a „haragvó Természet” és a „bosszú” szavak olvashatók. E verzió egyik szekvenciája az az álomjelenet, amelyben Jekyll arcára éjszaka rámászik egy, az ágy alól kibukkanó hatalmas pók. A doktor a jelenet végén már Hyde-ként ébred szörnyű álmából.⁵⁹



3. kép: *Jekyll és Hyde*, 1920.

⁵⁴ Varró, i. m. 25.

⁵⁵ Bruce F. Kawin: *Horror and the Horror Film*, Anthem Press, New York, 2012, 51.

⁵⁶ *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Lucius J. Henderson, 1912.

⁵⁷ *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Herbert Brenon, 1913; Kawin, i. m. 51.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo. 52.

John S. Robertson e rendezése új momentumokkal gazdagítja a történetet is. A csábításra váró félvilági nő egy egzotikus színésznő. A keleti vonásokkal és attribútumokkal (öltözködés) felruházott táncosnő megjelenésében a kor orientális toposzainak legegyszerűbbjeit vonultatja fel. Egy drámai jelenetsorban feltáruló betéttörténetben a művésznő az ujján hordott, mérget őrző gyűrű meséjét munkahelye, a színház terébe álmódja. A színpad köztes tere az éjszakában kóborló Hyde világának rémálomszerűségét hivatott hangsúlyozni. Emellett a mérget rejtő gyűrű, romantikus regénybe illő elemként, a végkifejletben a főhős öngyilkosságának oka, kicsit hatásvadász zárókép lesz. Talán szükségtelen fordulat, bár a gesztus a korabeli, a tárcaregényeken és ponyvákön iskolázott olvasó tömeg elvárásaira kikacsintó, didaktikus zárlat. A zárókép így kicsit ront a sok tekintetben időtálló feldolgozás vitathatatlan értékein.⁶⁰

A Robertsonéhoz hasonlóan kiváló 1931-es mozi, Rouben Mamoulian rendezése, ahogy a Fleming-féle 1941-es *Ördög az emberben*, miután *A gólyakalifa* kiadása után születtek, természetesen kívül esnek a tanulmány szűkebb vizsgálódási fókuszpontján. Ám mind filmtechnikai, mind dramaturgiai megoldásaik szolgálnak termékenynek bizonyuló következtetésekkel. Mamoulian Jekyllje, amelyet operatőri és forgatókönyv kategóriában is Oscar-díjra jelöltek, végül csak a főszerepet játszó Fredrich March alakítását díjazták, az osztott képernyő használatával és szubjektív nézőpontos beállítással (POV-szekvenciáival) keltett figyelmet.⁶¹ A szubjektív kamera (POV) Jekyll cselekedeteit követi, jelen van az első átváltozáskor és a doktor elméjében lejátszódó folyamatokat ábrázoló jelenetsorokban.⁶² Az osztott képernyő pedig Jekyll parkbeli, uralhatatlan átváltozásának szekvenciáját az estély eseményeivel, rá váró mennyasszonya alakjával futtatja párhuzamosan.



4. kép: *Jekyll és Hyde*, 1931.

⁶⁰ *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. John S. Robertson, 1920.

⁶¹ Celestino Deleyto: *Fokalizáció a filmi elbeszélésben*, in *Apertúra*, 2019. 06. 10. URL: <http://uj.apertura.hu/2005/osz/deleyto-fokalizacio-a-filmi-elbeszelesben/>

⁶² Kawin, i. m. 52.

Az eddigi adaptációk közül talán ez az, amelyben Jekyll naivitása, hogy a Jó és a Rossz különválasztható, hogy a sors kihívása büntetlenül megtörténhet, a legerősebben hangsúlyozott. Ez egyben az a változat, amelyben Hyde szörny-természete a legtisztábban megmutatkozik: animalitását fizikai jegyeinek túlhajtott szélsőségesége is aláhúzza, valóban állatias szexuális ragadozóvá változik. Mindehhez hozzá kell tenni, hogy Mamouliant sokan támadták Hyde kinézete miatt, amely egyes értelmezők szerint negroid vonásokat mutatott. Ha mindehhez hozzáfűzzük a viktoriánus Anglia gyarmatbirodalmi koncepcióját, a fehér faj felsőbbrendűségének ethoszát, ez a szélsőség valóban magyarázatra szorul. A rendező a vádakra elmondta, hogy semmiképpen sem szörnyeteget vagy az europid rasszba tartozó figurát akart teremteni. Hyde alakja az ő elképzelésében neandervölgyi ember, a civilizáció előtti utolsó lépcsőfok manifesztációja.⁶³

A Jekyllt kísértő céda képe, a viktoriánus erkölcsöket szétzúzó perditá alakja itt jelenik meg a legerősebben. Az anyagi mennyasszony, Muriel és a vágyat felkorbácsoló bukott nő, Ivy karakterjegyei is itt a legkidolgozottabbak. A Jekyllt kísértő Ivy, Hyde szeretőjeként, Hyde abúzusának, erőszaktevésének, végül emberölési vágyának áldozata. Ez az agresszió ebben a verzióban valóban gyomorforgatóan brutális lesz. A szemérmesen elforduló kamera mozgásával és a vágásokkal kifejezett harc, amelyet a vágyak démonai tematizálnak és amelyek végül felszabadítják a Gonoszt, itt a leglátványosabbak. Ivy vetkőzési jelenetében, a harisnyakötőjét kacéran babráló lány mozdulatait látva, Dr. Jekyll szemérmesen elfordul, míg Hyde kihívóan nézi őt.⁶⁴ Ebben a változatban nincs szükség a tépelődő én öngyilkosságára, a laboratóriumi üldözéses jelenetben eldőrdülő fegyver, a Lanyon doktor által leadott lövés okozza a halált. A zárókép az asztalra mint ravatalra boruló Hyde átalakulása lesz.⁶⁵

Mamoulian filmje kétségtelenül a legerősebb a viktoriánus erkölcsöket támadó, csábító női test toposzának kijátszásában, ezt az örökséget viszi tovább és érvényteleníti túlzásaival Fleming mozija.⁶⁶ A szakirodalom szerint is vérszegény 1941-es adaptáció számos túlhangsúlyozott gesztussal dolgozik. A szérumtól egyre inkább elvaduló, agresszívva változó patkány és nyúl támadó viselkedését bemutató jelenetek vagy az első átváltozás szexuális elfojtások szimbolikáját közhelyessé író víziói valóban soknak bizonyulnak. Az őt kísértő nőket, a szüzet és a kurtizánt kocsija elé fogó, őket ostorral verő doktor közelijét a szérumos fiola pezsgősüveggé változásának képe követi. Az üvegebe záródó prostituált, Ivy alakján keresztül kilövellő folyadék az ejakuláció nyilvánvaló megidézése, a jelenet nem is lehetne ennél világosabb. A filmben Jekyll víziója, miközben Hyde-dá alakul át, írja tanulmányában Hódosy Annamária, a két lányt teszi a lovak helyére, „elfogja/befogja, tárgyként/állatként birtokolja” elsősorban Ivyt, a prostituáltat. Az is nyilvánvaló, hogy kétségtelenül ugyanezt tenné mennyasszonyával, Beával is, ha lehetősége lenne rá.⁶⁷

⁶³ Abigail Burnham Bloom: *The Literary Monster on Film: Five Nineteenth Century British Novels and Their Cinematic Adaptations*, McFarland and Company, North Carolina, 2010, 68.

⁶⁴ Marc Vernet: *A kamerába nézés*, in Vernet: *A hiány alakzatai*, i. m. 32–56, 50.

⁶⁵ *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Rouben Mamoulian, 1931.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ Hódosy Annamária: *Homoszociális entrópia: Dorian Gray, Dr. Jekyll és Mr. Hyde meleg gótikája és a langyos filmadaptációk*, in *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*, 2012/2–3, 25–51, 30.



5. kép: Spencer Tracy, *Jekyll és Hyde*, 1941.

Babits regényének két nőalak-archetípusát mozgató koncepciójában hasonló szélsőséges intenciókkal találkozhatunk. Tábori Elemér szexuális beavatása, még ha meg is előzi a két feldolgozást, nyilvánvalóan hasonlít Jekyll doktornak az 1931-es és az 1941-es filmbeli, kísértéssel folytatott küzdelmeihez. Tábori regénybeli első szexuális élménye „elkerülhetetlen, mégis traumatikus defloráció”. Ahogy a modernség magyar irodalmának korporeális viszonyait vizsgáló fontos monográfiájában olvasható: „A prostituálttal megélt együttlétben minden lehangoló, elsősorban a környezet. A nő névtelen szexuális tárgy, identitás és identifikációs folyamatok nélkül.”⁶⁸ Ez a testábrázolás a korabeli némafilmek szörnyalakjainak felfogására is érvényes, hiszen azok (pl. James Whale alávetettekét megszólaltató felfogásában Frankenstein menyasszonya) a kettősség és az elfojtás monstrumai. A személyiséghasadás vizuális reprezentáció mellett itt elsősorban a korabeli szörnyfilmek hasonló mintázataira érdemes gondolni (Wegener: *Der Golem*, 1920; Murnau: *Nosferatu*, 1922; Whale: *Frankenstein*, 1931).

A *gólyakalifa* fő témái közt a tükröződés, ahogy egyéb, vizualitáshoz köthető határátlépések is helyet kapnak. Mindebben az intertextuális nyomok mellett a korabeli rémfilm sémáinak szimbiotikus hatását érdemes ismét szem előtt tartani. A két életet Tábori Elemér festményhez hasonlítja, ezáltal kettőzi meg a szemiotikai teret, a szöveg jelentése egy ikonikus térben is realizálódik.⁶⁹ Elemér a tükörtől is azért kezd el félni, mert már átlát a másik oldal-

⁶⁸ Kemenes Géfin László – Jolanta Jastrzebska: *A tudatos és a tudattalan küzdelme: Babits Mihály: A gólyakalifa*, in Kemenes Géfin László – Jolanta Jastrzebska: *Erotika a huszadik századi magyar regényben, 1911–1947*, Kortárs, Budapest, 1998, 81–92, 88.

⁶⁹ Szűcs Marianna: *Önmagukat olvasó szövegek: Babits Mihály: A gólyakalifa, Robert L. Stevenson: Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*, in Szó – Elbeszélés – Metafora: *Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*, Kijárat, Budapest, 2003, 410–428, 413.

ra, már nemcsak magát látja benne, hanem a díjnak arcát is, mely lassan összemosódik saját arcával.⁷⁰ Szűcs Marianna a két regényt összevető elemzése hangsúlyozza a körülményt, miszerint a *Jekyll és Hyde* végpontja a doktor utolsó éjszakája. A szoba, amelybe Utterson a komornyik kérésére betör, a laboratórium, egy torz tükörrel teli helyiség, a korábbi lakó boncterme.⁷¹ Az, hogy *A gólyakalifa* a zsánertől elvárhatóan kötelező tükörfelületeit a festmények helyettesítik, nem meglepő. A *Dorian Gray arcképétől* Babits regénye klasszikus magyar irodalmi előképéig, Jósika Miklós *Két élet* (1862) című prózájáig, a hasonló mintázatok sora hosszan folytatható lehetne. Jósika regénye, ahogy Wirágh András fogalmaz, a „fantasztikumnak szűk teret biztosító magyar irodalomban” valószínűleg az első olyan hosszabb prózai szöveg, amely a „romantikus hasonmás-toposzt hasonlóképpen, álom és valóság kettőssé fikcionált horizontján vinné színre”.⁷² Benne a magát a XII. századba álmódó főhős egy festmény kitartó nézésével esik extázisba: „Egy képre tapadt most sóvár, mondanók, áhítatos tekintete, míg reszkető ajkai majdnem hallatlanul rebegték: – mi ez? – mi fejlík ki, s tisztul előttem? – élek-e vagy álmodom?”⁷³

A tükör, a korabeli „unheimlich” legfőbb artefaktuma, a némafilmek kihagyhatatlan motívuma. Míg a hagyományos képek szimbolikus jellege könnyen belátható, írja Vilém Flusser sokat idézett munkájában (*A fotografiai filozófiája*), a technikai képek esetében ez nem látszódik ilyen világosan.⁷⁴ A kép és jelentése közé a kamera és az azt kezelő ember tolakszik, a reprodukáló technikai kép a tükörben látott látvánnyal megkettőződik. Roger Bacon megfogalmazásában, a tükörök segítségével egy tárgy vagy jelenet olyan éteri képét lehet előállítani, amelyet a képet megfogni akaró szemlélő, közeledve hozzá, „elvét”, elveszít, nem lát többé.⁷⁵ Ez a tolokodás, elidegenítés látható a Doppelgänger-téma korabeli filmes reprezentációiban is. A *prágai diák* szép jelenetében innen, a tükörből lép elő a gonosz „másik én”, Balduin pedig természetesen ettől kezdve a tükörben nem látja többé saját arcát.⁷⁶ Mamoulian *Jekyll*-adaptációjában, e tekintetben is, a legnagyobb szerepe a montáznak van. A tükörbe néző doktor szédülését jelezni hivatott, tengelye körül megforduló kamera az átváltozásra mutató víziók képei után közelít rá végül a tükörképét néző, neandervölgyi Hyde-ra.⁷⁷ Robertson, Mamoulian és Fleming *Jekyll*-verziói is a győztes Sötét oldal diadalmas pillantásainak konnotációjával töltik meg ezeket a jeleneteket. Hasonló diadalmas szemvillanások uralják majd David Lynch kultursorozata, a *Twin Peaks* (1990–91) Bobjának tükörbeli megtestesüléseit.⁷⁸

⁷⁰ Uo. 419.

⁷¹ Uo. 423.

⁷² Wirágh András: *Fantasztikum és medialitás: Kísértetek és írásnyomok a mai magyar prózában Nagy Ignáctól Szerb Antalig*. Irodalomtörténeti Füzetek, 180. szám. Szerk. Fórizs Gergely. Reciti, Budapest, 2018, 27–28.

⁷³ Jósika Miklós: *Két élet: Szeszélyes regény, 1862*, Fapadoskönyv, Budapest, 2011, 27.

⁷⁴ Vilém Flusser: *A fotografiai filozófiája*, 2019. 06. 10. URL:

<https://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html>

⁷⁵ Szilágyi Gábor: *Potpouri: Egyveleg a (krono)fotográfia történetéből*, Magyar Nemzeti Filmarchívum Kiadó, Budapest, 2000, 346.

⁷⁶ *A prágai diák* (Der Student von Prag. Paul Wegener, Stellan Rye, 1913)

⁷⁷ *Ördög az emberben*

⁷⁸ *Twin Peaks* (Twin Peaks. David Lynch et al., 1990–91.)



6. kép: Kyle McLachlan, Frank Silva, *Twin Peaks*, 1991.

Az 1960-as *Doktor Jekyll két arca* már nem használja a kísérteties e legfőbb jelölőjét. A megtört és enervált doktor átalakulásához sem vágásra, sem áttűnésre nincs szükség, a változást a protagonista hátát mutatva követi a kamera, az angyalarcú Hyde hátra fordulása a tökéletesség „kísértetiességét” hozza játékba. Ez az a feldolgozás, ahol az öngyilkosság is értelmét veszti, az utolsó átalakulás után egy székre rogyva búcsúznak el a köréje gyűlő tömeget rezignáltan fogadó doktortól.⁷⁹ Az újabb adaptációk közül Stephen Frears filmje, *A gonosz csábítása* sem él a tükörrel mint dramaturgiai eszközzel. Igaz, ebben a feldolgozásban a két én a látható (Malkovich ugyanazzal az arccal játssza végig a szerepet), ám tudomásul nem vett „kísérteties” tartományában mozog. Átalakulást csak az utolsó jelenetben látunk, azt is a horrorfilmes zsánerbe illő módon: Hyde mellkasából Alienként születik és hal meg doktor Jekyll.⁸⁰

⁷⁹ *Doktor Jekyll két arca*

⁸⁰ *A gonosz csábítása*



7. kép: John Malkovich, *A gonosz csábítása*, 1996.

A rémfilmeket kedvelő, hatásukat regényébe építő Babits szövege nagyon hamar újabb rémfilm irodalmi alapanyaga lesz. *A gólyakalifa* filmfeldolgozása 1917-ben, nem sokkal a kötetbeli megjelenés után születik meg. A rendező Korda Sándor, a főszereplő a kor sztárja, az osztrák, német, majd európai sikereinél jóval szerényebb hollywoodi karriert is befutó Beregi Oszkár volt. A sors iróniája, hogy Korda Magyarországon készült filmjeiből csak az 1918-as, szintén Beregi közreműködésével forgatott *Az aranyember*, annak is csak körülbelül egyharmada maradt fenn nézhető, restaurált állapotban. A rendező többi darabja, köztük Babits regényének feldolgozása, amelynek a forgatókönyvét is egy *nyugatos*, Karinthy Frigyes jegyzi, elveszett, megsemmisült.⁸¹

A tanulmány Babits *A gólyakalifa* című regényének keletkezési körülményeit kutatva annak filmes előképeit és párhuzamait vizsgálta. A *nyugatos* generációkból a populáris kultúra termékeinek és tendenciáinak egyik legavatottabb ismerője Babits volt. Az író korai korszakára, lírai és prózai indulására is láthatóan markánsan hatottak az alakuló, fejlődő vizuális műfajok. Az elemzés ezeket a kapcsolódásokat igyekezett feltárni.

⁸¹ Kóháti Zsolt: *Tovamozduló ember továbbmozduló világban: A magyar némafilm 1896–1931 között*, Magyar Filmintézet Kiadó, Budapest, 1996, 116.