Gollowitzer Dóra Diána

Határeset. Király Hajnal: *Könyv és film között. A h?ségelven innen és túl.* Koinónia, Kolozsvár, 2010.

Absztrakt

Király Hajnal Könyv és film között. A hűségelven innen és túl című könyve 2010 őszén jelent meg. Témája az adaptáció, még pontosabban: az adaptációelméletben meghonosodott hűségkritika dekonstruálása. A szerző több irányból közelít ehhez az igen aktuális és sürgető problémához, alternatív lehetőséget kívánva nyújtani a könyvek és a filmek értelmezéséhez.

Szerző

Gollowitzer Diána a Szegedi Tudományegyetem PhD-hallgatója, a Digitális Kultúra és Elméletek Kutatócsoport tagja. Kutatási területe a kortárs amerikai televíziós sorozatok, a medialitás és az újmédia.

Gollowitzer Dóra Diána

Határeset. Király Hajnal: *Könyv és film között. A h?ségelven innen és túl.* Koinónia, Kolozsvár, 2010.

Király Hajnal doktori disszertációjának átdolgozott változata a kolozsvári Koinóia Kiadó által gondozott filmelméleti sorozat második köteteként jelent meg. (A sorozat első darabja Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2008.) A szerző az ELTE-n szerzett doktori fokozatot filozófiatudmány-esztétika szakon, és előképzettsége erőteljesen érződik a könyv fogalom- és szakirodalom-használatán, valamint megközelítésmódján – de haladjunk csak sorban!

Az olvasó igényes, szép könyvet tart a kezében. A borító a nagy szemmintás háttér előtt kis körökben elhelyezett képekkel, valamint tipográfiájával a sorozat első darabját idézi, azonban más egyértelmű utalás nem történik a szériára. A kiadó nem ragadja meg a kínálkozó alkalmat, hogy az egyes darabokat explicit módon sorozattá szervezve egyértelműen körvonalazza saját arculatát. E (nyilvánvalóan tudatos) döntés a kötetek önálló gondolatiságának és függetlenségének irányába mutat.

Ha kinyitjuk a könyvet, először a részletes és átlátható tartalomjegyzéken akad meg a szemünk. A könyv négy fejezetre oszlik, melyeket egy bevezető és egy összegző rész keretez. A fejezet- és alfejezetcímek arra engednek következtetni, hogy az egyes szakaszok (úgy a rövidebbek, mint a hosszabbak) önállóan is megállják a helyüket, és e feltevés a könyv olvasása közben csak megerősödik, hiszen a szöveg (épp megfelelő mértékben) redundáns volta is ezt segíti elő, mivel a releváns gondolatokat a szerző több helyütt is összefoglalja.

Továbblapozva azt láthatjuk, hogy a betűtípus elegáns, a sortávolság olvasóbarát, a bekezdéstördelés határozott. A szöveget fekete-fehér képsorok és ábrák egészítik ki, melyek nemcsak alátámasztják és segítik értelmezni a leírtakat, hanem a képaláírások által önmagukban is képesek egy-egy tézis bemutatására és/vagy az olvasó kíváncsiságának felkeltésére. Külön kiemelném a lábjegyzetek elhelyezését: a lapok könyv széléhez közelebbi alsó sarkában foglalnak helyet, nem a szokásos módon, a szöveg alatt, hanem általa félig körbefutva. E megoldás nemcsak tetszetős, de egyben elhalványítja a hagyományos főszöveg-lábjegyzet distinkciót, így az olvasó talán könnyebben veszi rá magát a jegyzetek elolvasására – és ezt nem is hiába teszi: a szerző sok hasznos információt közöl ezekben, melyek nemcsak a szöveg pontosabb megértését, hanem a további kutatást is segíthetik.

A könyv végén található jegyzetapparátus szintén figyelmet érdemel: a *Szakirodalom* rendkívül átlátható, az *Idézett irodalmi művek*, valamint az *Idézett/elemzett filmek* című részek pedig egyrészt

megkönnyítik a hivatkozott művek megtalálását, másrészt (mivel feltehetőleg még az egész könyv elolvasása előtt belepillantunk) segítenek kialakítani egy előzetes képet magáról a kötetről. Mindezek mellett a könyv *Név- és tárgymutató*t is tartalmaz, mely szintén hozzájárul a praktikus használhatósághoz.

Ennyit a külcsínről, lássuk a belbecst!

Mint az a *Könyv és film* között. *A hűségelven innen és túl* címből sejthető, Király Hajnal írása az irodalmi filmadaptációk és az alapjukul szolgáló művek viszonyát veszi górcső alá. Alaptézise az a (szinte elméleti közhelynek számító) megállapítás, hogy e filmek vizsgálata – úgy a szakirodalomban, mint a közbeszédben – alapvetően a sokat bírált hűségelvre épül. Vagyis az irodalmi művek és adaptációik elemzése során hagyományosan az áll a figyelem középpontjában, hogy mennyire feleltethető meg a két mű egymásnak, mennyire „hű" a későbbi szöveg az „eredetihez". E hozzáállás elengedhetetlenül számonkérő attitűdöt szül, melynek során a pontról pontra való összehasonlítás között elsikkadhatnak más fontos szempontok, mint a szövegek szociokulturális viszonyainak vizsgálata vagy a szemiotikai megközelítés.

Ezen az sem segít, hogy az utóbbi időben egyre inkább – ahogy Király nevezi – a „jó értelemben vett hűségelv" (11.) kerül előtérbe, mely elismeri ugyan a művek integritását, „csupán" azt várja el, hogy az adaptált mű hatásában maradjon (legalább részben) hű eredetijéhez – még ha magán is viseli szerzője keze nyomát, amit egyébként (némileg meglepő módon) pozitívumként szokás elkönyvelni. Ez utóbbi megközelítés a művek részletes összevetését tulajdonképpen a befogadóban létrejött hatás elemzésére korlátozza, a szempontrendszert pedig a „Mit ad hozzá a film az olvasói élményhez?", „Mennyiben bővíti ki, vagy írja át az adaptáció eredetijének olvasatait?" stb. kérdésekkel egészíti ki. Ezzel nemcsak az a probléma, hogy a „befogadóban létrejött hatás" és azok összevetése finoman szólva is problematikus az interpretáció szubjektív volta, valamint a művekkel való találkozás módjának és sorrendjének ebben játszott szerepe miatt, hanem az is, hogy semmit nem változtat a korábbi számonkérő attitűdön, csupán egy másik, talán még bizonytalanabb alapra helyezi azt. Hiszen ahogyan Király Hajnal írja: „A hűség csupán egy utópikus fogalom, amely nemcsak kivitelezhetetlen, de reprodukciós elvként terméketlen is, hiszen megfosztja a szemlélőt a másság felismerésének örömétől vagy inkább *gyönyörétől*: az *imitáció limitáció*ként hat." (25., kiemelés az eredetiben)

Ezek alapján Király Hajnal úgy véli, hogy radikális, sőt, paradigmatikus változásra lenne szükség az adaptációhoz való hozzáállásban – és teljes mértékben egyet is érthetünk vele. Mint ahogy a szerző utal is rá, e felismerés korántsem újdonság, azonban úgy véli, hogy a szakirodalom eddig többnyire megtorpant a probléma diagnosztizálásnál. A könyv *Szemben a hűségelvvel* című bevezetőjében ezért nem egy átfogó adaptációelmélet kidolgozását tűzi ki célul, hanem azt, hogy az adaptációról szóló diskurzus elemző vizsgálatával felszámolja e mára meghaladottá vált hűségelvűséget. Véleménye szerint (mely már egy későbbi fejezetben olvasható) „Olyan megközelítésmódra van tehát szükség, amely egyszerre tárja fel kép és szöveg *másságát* és érzékelteti a kettő közötti lebírhatatlan vonzerőt, amelynek beteljesülése révén a kép a szövegben,

a szöveg a képben válik értelmezhetővé. Az ekphraszisz, mint valamely műalkotás másik általi leírása/megmutatása új megvilágításba helyezi az adaptáció gyakorlatát és elméletét." (25., kiemelés az eredetiben)

Éppen ezért az adaptációk vizsgálata során egy olyan módszert látna gyümölcsözőnek, mely a foucault-i tudás archeológiáját veszi alapul, vagyis a műveket a történelmi-társadalmi kontextusba ágyazottságukkal együtt vizsgálja. Ezt Király a médiaelmélet és a szemiotika módszereinek egyidejű használatával látja kivitelezhetőnek, melyek egymáshoz való közelítése véleménye szerint a köztük lévő időbeli eltolódás miatt nem történt meg eddig. Azonban a gondolatmenet mindkét állítása támadható, hiszen mind a médiaelméletek (csak zárójelben jegyezem meg, hogy egyetlen médiaelméletről nem is beszélhetünk a számos szerteágazó megközelítésmód miatt), mind a szemiotika az 1960-as, 1970-es években indult virágzásnak, és több szerző is kísérletet tett ötvözésükre – elég csak Roland Barthes*Világoskamra* (1) című írására gondolnunk, melyben a fénykép mint médium sajátosságait vonja szemiotikai elemzés alá. Visszatérve Király Hajnal felvetéséhez: szerinte e két tudományterület egyesítésével lehetőség nyílik a szövegek közvetítettségének, kulturális beágyazódásának vizsgálatára. Különösen érdekes lehet e módszer a klasszikusok adaptációi esetében, amit mi sem bizonyít jobban, mint hogy Shakespeare és Jane Austin „megfilmesített" műveinek vizsgálatai a könyv legsikerültebb részei: a szerző jó érzékkel mutatja meg, hogyan teszik élővé e művek az eredetijük szubtextusait, rejtett jeleit, mintegy újrakontextualizálva a szövegeket, és más mederbe terelve a befogadói interpretációt. A*Szerelmes Shakespeare* című film kapcsán például megjegyzi, hogy: „az írói alkotómunka szubtextusai (életrajzi »titkai«) a tömegkulturális »vérkeringésbe« való bekerülés, egyszóval a továbbélés feltételei (…) megmutatásával a film/adaptáció is egyfajta kulturális tőkét szerez magának." (63.)

Ám – folytatja a gondolatmenetet – az írás tematizálása nem csupán öncélú eszköz, hanem a figyelmes néző számára feltárul a kor szerzőkoncepciója is. Ahogy Király Hajnal fogalmaz, ezek a filmek „azáltal, hogy az írói alkotói tevékenységet folyamatként megjelenítik, a műalkotás múltbeli, lezárt voltát mint a film eredetijét érvénytelenítik, ugyanakkor pedig az ekképp megteremtett időbeli szimultaneitás illúziójával *író*és *szerző* hierarchikus viszonyát is megszüntetik." (63., kiemelés az eredetiben) Szerinte ez a reneszánsz viszonyokat modellálja, amikor is Shakespeare nem mint szerző, hanem mint író működött, művei „végleges" formáiba nem volt beleszólása és nem uralhatta további életüket. Ebben a gondolatmenetben nem nehéz felfedezni a korábban „jó értelemben vett hűségelvnek" nevezett jelenséget, hiszen Király a filmet mint az eredeti kontextus helyreállítóját tartja értékesnek, egészen explicit módon (ld. pl.: „az adaptáció két médium között közvetítve, két üzenettípus és tudat közötti dialógust rögzít, és *annál sikerültebbnek mondható*, minél többet tár fel a dialógusparnterekről, azok társadalmi és kulturális kontextusáról." [83., kiemelés tőlem, GD]). Továbbá azáltal, hogy az irodalmi művet „múltbélinek" és „lezártnak" nevezi, Király figyelmen kívül hagyja az irodalomelmélet azon elgondolását, mely szerint a mű csak az olvasóval való interakcióban jön létre, azaz intencionális tárgyként létezik. Talán ebből ered, hogy az író és a szerző viszonyát „hierarchikusnak" tartja, holott csupán funkcióbeli különbség, (brangani terminussal) szintbéli eltolódás van a két fogalom

között. És ez igaz marad akkor is, ha a befogadó LÁTJA, ahogyan az író írja a szöveget, hiszen ekkor is „csak" az írót látja (ill. az író szerepét alakító színészt) az írás aktusa közben, nem pedig a virtuális és befogadótól függő szerzőfunkciót.

Király Hajnal vizsgálatát a könyv és a film viszonyára szűkíti, amikor az adaptációról kijelenti: „hajlok arra, hogy a könyv, a film és az olvasó/néző »ménage á trois«-jaként határozzam meg, amelyet az emlékezés – személyes vagy kulturális – szervez." (15.) A más művészetek közti viszonyok (illetve a művészetek közti más viszonyok) kizárását a szöveg később sem indokolja, noha érdekes lenne látni, hogyan illeszthetők bele, beleilleszthetők-e egyáltalán e gondolatrendszerbe a képregény-film, film-remake, sorozat-spin off, film-regény stb. közti „fordítások", „újracsomagolások". Király Hajnal az adaptáció pontos meghatározásától is elhatárolódik, azon az alapon, hogy a diskurzus vizsgálatához és a szimptómák felmutatásához nem szükséges foglalkozni azzal a kérdéssel, hogy mi az, ami „már/még adaptációnak minősül, vagy esetleg »csak« parafrázisnak vagy idézetnek." (15.)

Őszintén szólva, nem érzem megalapozottnak a fenti érveléseket, melyek egyrészt igen megfoghatatlanná, lebegővé teszik az adaptáció fogalmát, másrészt mindenféle indoklás nélkül az irodalom és a film (meghatározott sorrendű) viszonyára korlátozzák azt. Bár a könyvből később az olvasható ki, hogy Király az adaptációt egyfajta intermediális-intertextuális viszonyként értelmezi, mely a befogadóban jön létre a két mű egymásra hatásából, a bevezető elbizonytalanító a dolgozat témáját illetően – és ez sosem szerencsés megoldás. Hasznos lehetett volna legalább egy munkaterminus bevezetése, melyet aztán a további fejezetek átírhattak, értelmezhettek volna. Ehhez kapcsolódik, hogy a szerző (implicit módon) adottnak veszi, hogy a film nézője ismeri az eredeti művet, illetve annak minden korábbi megfilmesítését, és e tudását képes játékba hozni az értelmezés során. Nyilvánvaló azonban, hogy ez az ideális eset nem mindig áll fönn, éppen ezért megérte volna egy fejezetben foglalkozni azzal is, hogy ilyenkor hogyan zajlik a befogadás? Utalnak-e így is a filmek a dialóguspartnerre? Ha igen, mindez hogyan hat a nézőre? Annál is inkább adták volna magukat e vizsgálati irányok, mivel az „áladaptációk" (azaz az adaptációk tipikus stílus- és formanyelvi eszközkészletét felhasználó, azokat mintegy imitáló, ám irodalmi „eredeti nélküli" filmek) kérdésével több helyütt is foglalkozik a könyv.

A bevezető után Király Hajnal fogalomtörténeti áttekintéssel folytatja gondolatmenetét, mely tulajdonképpen egy célirányos művészettörténeti összefoglaló. Az adaptációk eredetét a középkori Képes Bibliákban leli meg, melyek vizuálisan voltak hivatottak közvetíteni a Szent Könyv szövegét az olvasni nem tudó rétegeknek. Így tehát a képek alárendelődtek a tartalomnak, helyettesítették az olvasmányélményt a tömegek számára – anakronisztikus és elitista megközelítésben azt mondhatnánk, hogy tömegkulturális termékké alacsonyították a szöveget. A „másolat" és az „eredeti" viszonya a reneszánsz és a romantika korában tovább bonyolódott, és folytatódott a „technikai sokszorosíthatóság korában" is. Király Hajnal Walter Benjamin technikai sokszorosításról szóló esszéjét Radnóti Sándor nyomán nem egyfajta romlástörténet rögzítéseként, elitista panaszként értelmezi, hanem éppen ellenkezőleg: „a másolatban és a reprodukcióban dekonstrukció és konstrukció egyszerre van jelen (…). Benjamin tétele irodalom és

film reprodukciós viszonyára vonatkozó példája kiválóan szemlélteti: a film, noha megsérti az irodalmi alkotás auráját, azt a »sztárrendszer aurájával« helyettesíti." (25.) Ilyenformán Király Benjaminban egy olyan gondolkodót lát, aki már egészen korán rájött, hogy a méricskélés és az összevetés helyett a műalkotásokat saját közegükben kell tanulmányozni, szem előtt tartva a mediális kérdéseket is. Saját gondolatai egybecsengenek ezzel: „Az adaptáció nem csupán *fordított ekphraszisz*, amely valamely költői szöveg mozgókép megfelelőjét létrehozza, hanem az ekphraszisznak még általánosabb, mára elterjedt jelentését példázva olyan gyakorlat, amelyben valamely művészetbéli alkotás egy másik művészetbeli alkotás tárgyává válik. Minden adaptáció tárgya egy (időben és térben) távol levő szöveg, amely helyett áll, és amelyet megpróbál »jelenvalóvá tenni«." (26., kiemelés az eredetiben)

Ám e „jelenvalóvá tételt", amit az aura megteremtésével feleltet meg, Király nem csupán a sztárrendszerrel tartja megvalósíthatónak. Példaként *A gyűrűk urá*t hozza fel, melyben az aprólékos számítógépes utómunkával érték el ezt a hatást. Az ilyen adaptációk véleménye szerint attól sikeresek, hogy a film készítőinek interpretációja a könyvről egybevág az olvasók/nézők interpretációjával, magyarul: a néző azzal az érzéssel jön ki a moziból, hogy „pont így képzeltem el." Ez azonban Király Hajnal szerint nem feltétele a jó adaptációnak, *A gyűrűk urá*t például giccsesnek tartja, valamint épp azt kifogásolja, hogy túlzottan ragaszkodik az eredetihez. (2) Hatásvadásznak ítéli, továbbá úgy gondolja, hogy a szép, részletes és pontos vizuális élmény ellehetetleníti az egyéni interpretációt, radikálisan korlátozza a könyv szerteágazó értelmezési lehetőségeit, nem pedig hozzáad ahhoz, ahogyan a sztárok esetében láttuk. Az olvasó ennél a pontnál gyanút foghat: nem ugyanaz a számonkérő attitűd van itt jelen bújtatottan, amit a bevezető kritizált?

A szerző az adaptáció és az eredeti viszonyát a Medúza-mítosz alapján igyekszik leírni, vagyis úgy gondolja, hogy az új médium (külső kép) mintegy tükröt mutat a befogadóban az irodalmi szöveg olvasása során kialakult *kép*zetnek (belső kép), aminek hatására utóbbi megsemmisül – így lehetetlenítve el az egyéni interpretációt. Tehát azzal, hogy „a vizuális médium a belső képet *hozzásegíti* a megjelenéshez, a megszületéshez mint *testet öltéshez*, ezáltal kisajátítja azt, és a tekintetek (a nézői vágy) számára hozzáférhetővé teszi." (33., kiemelés az eredetiben) A sztárimidzs a szereplőről alkotott belső kép helyébe lép, örökre a feledés homályába száműzve azt. Ráadásul a sztár mint szerepeinek eredője sosem léphet „tiszta lappal" a filmbe, hiszen – a néző számára – magán hordozza korábbi munkáinak nyomát. Ennélfogva, érvel Király, a sztártest sok esetben (elsősorban a hollywoodi filmeknél) ellaposítja, csupán a vágy tárgyává degradálja az irodalmi alak összetett jellemét.

Noha ez a gondolatmenet részben tartható, a szerző mintha megfeledkezne arról, hogy egyrészt minden egyes szerep újraír(hat)ja a sztár imidzsét (3) , másrészt pedig hogy az irodalmiság nem garantálja a többdimenziós karakterek létrehozását (gondoljunk csak az olyan irodalmi sémákra, mint a szerencsétlen csinovnyik, a jól lelkű prostituált, a cserfes, éleslátású szolgálólány stb.), sőt a mű minőségének sem mércéje. Inkább arról van szó, hogy az, amit ma a karakterek komplexitásának érzékelünk, a 19. századi tudatfolyam-regényekből ered, és csak lassacskán vált

általánossá, szinte kötelező értékűvé. Korábban nem volt elvárás, hogy egy szerző explicit módon feltárja szereplője legbensőbb gondolatait, inkább a tetteikből következtethetett az olvasó jellemükre (gondoljunk például a Csehov-novellákra vagy a Molière-vígjátékokra). Az ilyen fokú általánosítás tehát nem állja meg a helyét, csupán a régi elitista szemléletet erősíti, mely az irodalmat olyan tökéletes mintának tekinti, amelyen a megfilmesítések csupán ronthatnak.

További prekoncepciókat fed fel az a tény, hogy a könyvben az önreflexió, különösen a filmi önreflexió, valamint a szerzőiség pozitív előjelet kap, és az ilyen művek explicit módon jobbnak nyilvánítódnak a nem önreflexív, illetve a cselekményre szorítkozó adaptációknál, például: „A »szerzői adaptáció« – látszólag paradox – kifejezése általában olyan adaptációkra alkalmazható, amelyek esetében az adaptáció ténye nem megköti, hanem felszabadítja az új médium önmegmutatásának lehetőségeit." (42.) Sőt: „A filmi médium létmódjára reflektáló adaptációk természetesen elszigetelt csoportot alkotnak, és inkább sajátos filmes manifesztókként, az adaptációk elméleti diszkurzusának részeként relevánsak. Érdemük, hogy a formalista, és újabban a kognitív elmélet szüzsé-stílus-fabula hármasát a médium (mindeddig csak odaértett) dimenziójával egészítik ki, azáltal, hogy azt *láthatóvá teszik*. A szüzsé és közénk ékelődő médium a kamerával való azonosulásunk mellett, a kamera mögötti szerzővel, annak esztétikai és morális nézőpontjával való azonosulásunkat is meghatározza." (55-56., kiemelés az eredetiben) Az önreflexivitás ezek szerint azért jó, mivel tematizálja a medialitást. Azonban véleményem szerint ez a kijelentés nem állja meg a helyét, hiszen az önreflexió mint eszköz semleges, sőt akár öncélú is lehet – ilyenekkel találkozhatunk rengeteg kortárs amerikai tévé-sorozatban, például a *Doktor House*-ban, melynek első évadaiban House egy fiktív kórházsorozat fanatikus rajongója, ám ezek az önreflexív elemek nem rendeződnek teoretikailag releváns mintázatba, így csupán egyféle gagnek, ironikus utalásnak tekinthetők. Vagyis az önreflexió – éppúgy mind a legtöbb művészi eszköz – csak bizonyos kontextusban teszi különlegessé a művet. Sajnálatos módon azonban e terminus az utóbbi időben mintegy hívószóvá vált, aminek következtében több filmes és irodalomelméleti szöveg megáll az önreflexív mozzanatok felmutatásánál – holott ezek mintázatba szerveződéseinek, kapcsolatainak és nézőre gyakorolt hatásának vizsgálata jóval hasznosabb volna. Problémás továbbá az idézet utolsó mondatának állítása, mely szerint a medialitás nyilvánvalóvá tétele meghatározza a befogadó azonosulását a szerzővel és annak „esztétikai és morális nézőpontjával". Mivel Király Hajnal erről nem mond többet, nem világos, mit ért nézői azonosuláson? Miért és hogyan történne meg az a szerzővel? Mit ért egyáltalán „szerző" alatt? Honnan tudhatjuk, mi a szerző „esztétikai és morális nézőpontja"? Ha a narratológia fogalmaira próbáljuk átfordítani a kijelentést, maximum azt mondhatjuk, hogy a *beleértett* néző az önreflexív elemekből következtet a *beleértett* szerző jellemzőire – ami korántsem meglepő, hiszen a beleértett néző per definitionem veszi a beleértett szerző utalásait és jelzéseit. Ezzel azonban még semmit nem mondtunk a valós néző és a valós szerző viszonyáról – és erről igencsak bajosan tehetnénk bármiféle releváns kijelentést.

A könyv harmadik, talán egyik legérdekesebb (ám szintén már létező elméleti vonalat követő) fejezete arra tesz kísérletet, hogy bahtyini értelemben vett karneváli formaként elemezze az

adaptációt. A teljes fejezet e fogalmi rendszeren keresztül (maszk, nevetés, disszemináció, játék, kannibalizmus, szubverzió) tekint az adaptációra. Ezt az értelmezést a szövegek nyitottsága teszi lehetővé, aminek következtében az adaptációt a „közöttiség létmódja" jellemzi, mely olyan terminusokkal írható le, mint „*intertextualitás, intermedialitás, interakció, interkulturalitás*" (88., kiemelés az eredetiben). Vagyis szöveg és film viszonyát nem rögzítettként, hanem végtelenül nyitottként igyekszik felfogni, a folyamatos dialógusra helyezve ezáltal a hangsúlyt. Király szavaival: „se nem »könyv«, se nem »film«, hanem a kettő közötti intervallum a jó adaptáció helye." (91.) E módszer leginkább az írást tematizáló filmekben működik, ahol „irodalom és film egymást felváltva, *elfedve, egymás maszkjaként* lép dialógusba." (92., kiemelés az eredetiben) Bár ez a gondolatmenet igen meggyőző, a „jó" adaptáció ilyen alapon való meghatározásával nem érthetünk egyet, hiszen a karneváli formaként való olvasást a szöveg nem *előírja*, csupán *megengedi* – emellett még számos más interpretációs stratégia is működhet. Vagyis Király csak egy kitüntetett olvasási módhoz rendel pozitív értékítéletet, ám mi van akkor, ha a néző másként értelmezi a szöveget? Akkor már nem „jó" adaptáció? Netán a néző hibázott? Sajnos a könyvben több helyütt is találkozhatunk hasonló értékítéletet tartalmazó kijelentésekkel, melyek mögött a bevezetőben kritizált elitista, irodalomközpontú gondolkodás sejlik fel. Itt csak egyetlen szöveghelyet emelnék ki további példaként: Raul Ruír *Az eltűnt idő nyomában* című filmjéről ezt olvashatjuk: „érdeme épp az, hogy ezt a [*regényben jelenlévő – G.D.*] majdnem egybeeső nézőpontot sikerül modellálnia" (59.) – mi ez, ha nem a „jó értelemben vett hűségelv"?

Király Hajnal továbbá néhol erőteljesen épít az életrajzi vonatkozásokra, mint például Kuroszava esetében, akinek művészetét önvallomásából kiindulva elemzi: „Egész életének és életművének mozgatórugója a dialektikus és dialogikus képzelet: önmagát ismételten úgy határozta meg, mint annak az elvnek a pozitívját, amelynek öngyilkossá lett bátyja, Heigo, a némafilmek hajdani benshije vagy interpretátora, a negatívja volt. Ez a »magánfilozófia« alapozza meg vonzalmát Dosztojevszkijhez, akinek szereplői gyakran éppen a pozitív-negatív elvek dialógusaként szerveződnek párokba." (103.) Az életrajzi adatok magyarázattá emelése szerzőelvű megközelítésre, az író és a szerző fogalmainak összemosására utal, mely már önmagában értékítéletet hordoz. A szerző, a zseni, aki saját életét viszi bele filmjeibe, monumentumként áll előttünk, döntései megkérdőjelezhetetlenek. Kuroszava filmjeinek pozitív értékelése így nem szerves következménye az elemzésnek, hanem pusztán bizonyítandó előítélet. Hasonló megközelítés más rendezők esetében (pl. Zeffirelli, Tarr Béla) is érzékelhető a szövegben.

Világosan tükrözi a szerző elitista megközelítését a következő idézet is: „A művészetek közti »egészséges«, úgynevezett paragonális (vetélkedő) viszony reneszánsz modelljéből már csak a gazdasági érdekeltség maradt: a mecénás és a nagyközönség figyelmének felkeltése mint elsődleges cél irodalmat és filmet partnerekké teszi az adaptációban." (115.) A „régen minden jobb volt", „tisztább volt a művészet" gondolat egészen explicit formát ölt e mondatban, mely arra a meglátásra vezeti a szerzőt, hogy könyv és film anyagi érdekből létrejött szimbiózisát elítélje. Olyan példákat hoz erre, mint *Az angol beteg* című regény, mely csak filmadaptációjának sikere után lett bestseller. E kijelentés azonban nem illeszthető be Király Hajnal azon képletébe, mely

eltörli a film és a könyv időbeli különbségeit és a párhuzamosságra helyezi a hangsúlyt. Ugyanis ha fenn kívánja tartani a bevezetőben vázolt könyv-film-befogadó háromszöget (vagy akár az adaptáció karneváli formaként való értelmezését), akkor nem tulajdoníthat jelentőséget annak, hogy melyik mű tette népszerűvé a másikat és miért, vagy hogy a befogadó melyikkel találkozott először. Különösen furcsa továbbá, hogy míg elismeri, hogy a művészet bizonyos mértékben mindig is ki volt szolgáltatva a piaci viszonyoknak, ezt csak napjainkban ítéli károsnak – holott az általa „egészségesnek" nevezett reneszánsz modellben nem volt ritka, hogy a mecénás szó szerint eltartotta pártfogoltját, aki cserébe kiszolgálta annak igényeit. E csúsztatásból adódóan (a szerzőiség felértékelésével párhuzamosan) a „hollywoodi" és a „tömegfilm" szinte szitokszókká válnak a szövegben, a sikeresség furcsa mód a „rossz adaptáció" bizonyítékává válik.

Különösen azokat a filmeket ítéli el Király, amelyek megtartják címükben az irodalmi alkotás szerzőjének nevét is (pl. *Shakespeare's Hamlet*), mivel ezek „egy, már létező piac-nyújtotta [sic!] előnyt használnak ki. Ezzel szemben az esztétikai-morális dimenziót előtérbe helyező adaptációk a *komplementaritás*igényével lépnek fel, azzal a szándékkal, hogy kiegészítsék, olyan új kontextusba helyezzék az eredeti irodalmi alkotást, amely megerősíti annak klasszikus értékét." (115-116., kiemelés az eredetiben) Ez az érvelés a bevezető fejezet célkitűzését figyelembe véve tarthatatlan, hiszen a filmet csak az irodalmi alkotás tükrében látja értékesnek, melynek ráadásul olyan homályos fogalommal kell dolgoznia, mint a már említett „esztétikai-morális dimenzió" és a „klasszikus érték". E kifejezések használata csupán azt bizonyítja, hogy a szerző maga sem tud túllépni a művészetek hierarchikus alapon történő megkülönböztetésén. Még Krúdy és Huszárik *Szindbád*jának igen meggyőző motivikus elemzésébe is betüremkednek hasonló, nehezen alátámasztható kijelentések: „Az azonban, ami az író művében túlérett stilizációként hat, adekvát médiumra lel a filmben, amely a társadalmi-kulturális kivonulás, szecesszió üzenetét vizuális nyelvre ülteti át." (120.) Vagy más helyütt azt olvashatjuk, hogy „A 21. század megkésett magyar irodalmi(as) filmjei Higson szimptomatikus »örökségmozi«-definíciójának látszanak megfelelni azáltal, hogy csupán illusztrációi, mozgóképes reklámjai egy nemzeti kulturális, politikai programnak. A mögöttük álló ideológia politikai *érdekkel* kapcsolódik össze, ami kizárja esztétikai értelmezhetőségüket. Habár korhű kosztümök és dekórumok jellemzik, nem rendelkeznek azonosítható irodalmi forrással, sőt mintha annak hiányát próbálnák pótolni." (127., kiemelés az eredetiben) E kijelentések, különösen így, mindenféle elemzés nélkül, túlzottan sarkosak, indokolatlan axiómaként hatnak. Más lenne a helyzet, ha a szerző e filmek alapos elemzése után jutott volna hasonló megállapításra, ezt azonban a más teoretikusok munkáira való hivatkozás nem pótolhatja.

Király Hajnal a tévés adaptációknak is szentel egy fejezetet, *Adaptáció a tévében: vissza a szóbeliségbe?* címmel, melyben a napjainkban nem túlzottan népszerű adaptáció-sorozatokat a televízió esszenciájaként elemzi, mivel folyamatos ismétlésük által többféle emlékezet-réteget aktiválnak: „a cselekmény által felidézett történelmi kor, az adaptált mű, az előző epizódok állandó felidézésének elengedhetetlen szüksége, valamint az újra- és újravetítések nemzedékek memóriájának összekapcsolódó funkciója." (134.) Úgy tűnik azonban, hogy a fejezet a televízió

fogalmát – reflektálatlanul – a közszolgálati televízióra szűkíti, amit a BBC-s és a magyar példák is alátámasztanak. Az irodalmi alapú, kulturmissziót teljesítő filmsorozatokról pedig megjegyzi a szerző, hogy „esti folytatásokban való közlésük magát az olvasás ritmusát modellálta." (134.) Ez a kijelentés egész egyszerűen alaptalan és tarthatatlan, csupán a folytatásos regényekre vonatkoztatva bír*hat*na némi relevanciával. Hiszen az olvasás ritmusa és tempója egyéni, sőt egyénileg sem feltétlenül állandó, az időpont pedig, amikor olvasni szándékozunk, önkényes – szemben a televízió által előírt műsorrend kényszerítő voltával, amely mind a befogadás időpontját, mind annak hosszát és ritmusát előírja.

Végezetül nem mehetek el szó nélkül a *Könyv és film* között című munka nyelvhelyessége mellett sem: több terminus írása bizonytalan (pl. a vocie over és a voice-over, a flashback és a flash back körülbelül egyforma arányban, váltakozva vannak jelen), sok az elgépelés és a szóalaktévesztés (pl. a „fémjelzett" szó „fényjelzetként" jelenik meg). Az ilyen hibák szinte teljes mértékben lerombolják azt a pozitív benyomást, amit a könyv külseje és tipográfiája keltett – pedig egy lektor vagy szerkesztő bevonásával könnyedén elkerülhetőek lehettek volna. A fejezetek egyenetlen színvonala inkább egy tanulmánykötetre emlékeztet, melyet utólag próbáltak egységesíteni, egy bevezető és egy összegző fejezet beszúrásával.

Image not found or type unknown

Király Hajnal *Könyv és film* között című kötetében tehát valós és igen fontos problémák tárgyalását tűzi ki maga elé, ám az egyes elemzések során nem képes levetkőzni prekoncepcióit. Így hiába jelenti ki, hogy magas és populáris kultúra viszonyát „komplementernek" tartja, és hogy célja a hűségelv dekonstruálása, az egyes fejezetek implicit (sőt, mint fentebb látható, néha explicit) módon rácáfolnak erre. A rengeteg és igen határozott értékítélet talán a szerző esztétikai képzettségéből ered, számomra mégsem szimpatikus, a mai filmtudományi diskurzusban meghaladott előíró szemléletet tükröz. Vagyis a szerzőnek – ellentétben a bevezetőben ígértekkel – nem sikerül fenntartania a könyv-film-befogadó egyenlő szárú háromszöget. A könyv és a film viszonyát eleve adottnak véli, holott az, akárcsak minden értelmezés, a befogadás során jön létre. Azaz egy aktív, folyamatosan alakuló, lezárhatatlan kapcsolatról van szó. Innen nézve az, hogy mit gondol az olvasó-néző (egy adott pillanatban) a könyv és a film viszonyáról, legalább annyit elmond az ő (adott pillanatbeli) pozíciójáról, mint az adott adaptációról. Nemcsak a befogadó konstruálja tehát meg a könyv-film viszonyt, hanem az ugyanúgy visszahat rá is, mivel értelmezőként sosem léphet ki magából az értelmezés folyamatából, nem tekinthet rá kívülről. Vagyis az egyenlő szárú háromszögnek nemcsak az oldalai, hanem a nézőtől a könyv-film oldalra mutató oldalfelezője is fontos szereppel bír az adaptációk vizsgálata során. Ha kibernetikai nyelvre fordítjuk le ezt a viszonyt: az adaptációk vizsgálata a megfigyelő megfigyelésének vizsgálata, azaz a kibernetika kibernetikája kellene hogy legyen – Király pedig sokszor megragad az első rendbéli megfigyelés szintjén, nem reflektál saját, az értelmezésben megkonstruálódó voltára.

Sokkal meggyőzőbb például az adaptációk olyan megközelítése, amilyet Dragon Zoltán nemrég megjelent könyve képvisel. (4) Ebben Dragon a hűségkritika történetének felvázolása és a téma kontextualizálása után bevezeti az „intermediális dialógus" (a bahtyini „dialogizmus és a medialitás

kérdéskörének egyidejű figyelembevétele adaptációk vizsgálatánál"), illetve a „mediális törés" (olyan nyilvánvaló áthágás két médium között, amely a befogadó számára utal a másik mű létére, vagyis „egyfajta intermediális térként értelmezhető") terminusait. A szerzőnek e fogalmak segítségével sikerül elkerülnie a számonkérő attitűdöt és az értékítéletet, mivel – a mediális törés által létrejött „intertextuális és intermediális térből" kiindulva – valóban képes dialógusba hozni a Tennessee Williams-drámákat adaptációikkal. És ez volna a bahtyini karnevalizáció adaptációkra való alkalmazásának igazi haszna: sem az író, sem a rendező, sem a könyv, sem a film nem foglal el kitüntetett helyet az értelmezésben, hanem azonos szinten mozognak, és sem időbeli, sem pedig hierarchikus különbség nem áll fenn köztük.

Irodalomjegyzék

- Király Hajnal: *Könyv és film között. A hűségelven innen és túl*. Koinónia, Kolozsvár, 2010.
- Bahtyin, Mihail Mihajlovics: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Ford. Könczöl Csaba és Kőrösi József. Budapest, Gondolat, 1976.
- Barthes, Roland: A szerző halála. Ford.: Babarczi Eszter. In uő: *A szöveg öröme*. Irodalomelméleti írások. Bp., Osiris. 2001. 50-55.
- Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Kiadó 1985.
- Benjamin, Walter: *Kommentár és prófécia*. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.
- Cohn, Dorrit: Áttetsző tudatok. Ford. Gács Anna és Cseresnyés Dóra. In *Az irodalom elméletei II*. Szerk. Thomka Beáta. Jelenkor, Pécs, 1996. 103-194.
- Dragon Zoltán: *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa.* Szeged, AMERICANA eBooks, 2011. (A könyv innen tölthető le: http://ebooks.americanaejournal.hu/books/tennessee-williams-hollywoodba-megy/; 2011.06.29.)
- Foucault, Michel: *A tudás archeológiája*. Ford. Perczel István. Budapest, Atlantisz, 2001.
- Foucault, Michel: Mi a szerző? Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In uő: *Nyelv a végtelenhez.* Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 119-146.
- Gollowitzer Diána: A megfigyelés szintjei. Néhány film- és médiaelméleti fogalom újragondolása a foersteri cirkuláris médiaelméleti modell segítségével. In *A tartalom és forma harmóniájának kommunikációja. XII. Dunaújvárosi Nemzetközi Alkalmazott Nyelvészeti és Kommunikációs Konferencia.* Szerk. Kukorelli Katalin. Dunaújváros, Dunaújváros Főiskola Kiadói Hivatala, 2010. 137-143.
- Naremore, James (szerk.): *Film Adaptation*. New Jersey, Rutgers University Press, 2000.
- Stam, Robert: *Literature through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford, Blackwell, 2005.

© Apertúra, 2011. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2011/nyar/hatareset-kiraly-hajnal-konyv-es-film-kozott-a-husegelven-innen-es-tul-koinonia-kolozsvar-2010/

