**Gelencsér Gábor**

# Átkötések

## Absztrakt

Gelencsér Gábor tanulmánya film és irodalom kapcsolatát vizsgálja nem csupán adaptációs szempontból, hanem a két médium kulturális funkcióváltásait és kölcsönhatásait is szem előtt tartja. Film és irodalom kulturális funkciójának szerepváltását, e szerepváltás egymásra utaltsága mellett Gelencsér vizsgálja az együttmozgás hátterét is, az 1945 utáni magyar film és irodalom lehetséges formatörténeti kapcsolatait is. Tanulmánya fontos összefoglalója nemcsak az adaptációs kérdéseknek, hanem a magyar film 1945 utáni korszakának is.

## Szerző

**Gelencsér Gábor**

ELTE BTK Esztétika Szakán végzett, majd ugyanott szerzett PhD fokozatot.
Dolgozott a Magyar Filmintézetben archivátoraként, a Filmkultúra című folyóiratszerkesztőjeként, az Intézet könyvkiadványainak szerkesztőjeként, majd tudományosmunkatársként.
Tanított az esztergomi Vitéz János Főiskolán, a Színház- és Filmművészeti Főiskolán és a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen.
Jelenleg az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének Filmelmélet és filmtörténet szakán tanít adjunktusként, valamint a magyar filmtörténeti kurzust vezeti a Színház- és Filmművészeti Egyetemen DLA programján .
Részt vett a Nemzeti Alaptanterv Mozgóképkultúra és médiaismeret elnevezésű műveltségterületének kidolgozásában, közreműködött az ehhez kapcsolódó tankönyv megírásában, valamint összeállította a tankönyvhöz társuló szöveggyűjteményt, amelyet 2002-ben az Oktatási Miniszter eredeti tankönyvvé nyilvánított.
Ezen kívül több filmes tárgyú tanulmánykötetet, kézikönyvet, lexikont, katalógust szerkesztett, és lektorként is közreműködött ilyen jellegű kiadványok elkészítésében.
Különböző lapok, többek közt a Filmtett, Iskolakultúra és a Filmvilág szerkesztőjeként is dolgozott, illetve dolgozik.

Email: **gelencser@emc.elte.hu**

**Gelencsér Gábor**

# Átkötések

## Film és irodalom kapcsolata az 1945 utáni magyar filmművészetben (1)

Bódy Gábor az *Utak és eredmények a magyar film történetében, 1963-1969* című tanulmányának egy pontján így jellemzi az 1965-ben készült *Húsz óra* filmtörténeti pozícióját: "A magyar >új hullám< kezdeteként szokásos Fábri *Húsz óráj*át megjelölni. Meggondolásaink értelmében ez a film inkább átkötő szerepet kap, úgy is, mint az esztétikai folytonosság egyik hordozója." Majd közvetlenül ez után zárójelben megjegyzi: "(Talán nem közömbös, hogy ez az >átkötés< az irodalom bevonásával ment végbe.)" (2) Az alábbiakban Bódy zárójelét próbálom feloldani, azzal a céllal, hogy e mellékesnek beállított, ám nézetem szerint valóban nem közömbös megjegyzését beemeljem a "főszövegbe". Az irodalom szerepét vizsgálom tehát a magyar film történetében, különös tekintettel az "átkötésekre", azaz az 1945 utáni korszak szakaszhatáraira.

Film és irodalom kapcsolatának leggyakrabban felvetett aspektusa az adaptációs szempont, amely az irodalmi művek filmnyelvi közegbe való áthelyezésének kérdésével foglalkozik. Ez a megközelítési mód a szakirodalom tanúsága szerint jóval többet mond a film vagy az irodalom nyelvi természetéről, az adaptáció fogalmáról és az egyes művekről, mint a példaként elemzett adaptációk formatörténeti pozíciójáról. Film és irodalom kapcsolata azonban nem csupán az adaptáció fogalma, illetve az adaptációs eljárások szempontjából vethető fel. Györffy Miklós és Szilágyi Ákos egy-egy tanulmánya például az irodalom és a film kulturális funkciójának változását követi nyomon, különös tekintettel arra a folyamatra, ahogy a film előbb átveszi az irodalom évszázados kulturális funkcióját, majd – az irodalomhoz hasonlóan – elveszíti ezt a szerepet, ám e szerepcsere, majd szerepvesztés közben sem szakadnak el egymástól. (3) Sőt, úgy tűnik, hogy éppen a kulturális funkcióváltások kapcsolják össze őket: az ötvenes-hatvanas évek fordulójától, az irodalmias funkció átvételekor a film az irodalom presztízsére támaszkodik (a sematizmus korában még sikertelenül, 1954-től már sikeresen); majd a hetvenes évektől az irodalmias funkció elhagyására ismét a szerepvesztésen szintén ez idő tájt áteső irodalom nyújt mintát a film számára. Az irodalmi minta ebben a folyamatban természetesen nem kizárólagos, de nem is elhanyagolható. Különösen akkor, ha az 1945 utáni korszak belső szakaszhatárait tekintjük, az – ahogy Bódy nevezi – "átkötéseket", amelyek tehát feltűnően gyakran és meggyőző művészi erővel "az irodalom bevonásával" valósulnak meg.

Film és irodalom kulturális funkciójának szerepváltása, e szerepváltás egymásra utaltsága mellett (4) érdemes megvizsgálni tehát az együttmozgás hátterét, az 1945 utáni magyar film és irodalom lehetséges formatörténeti kapcsolatait. A kulturális funkció vizsgálatához hasonlóan egy ilyen

áttekintésnek sem szükséges az adaptációkra korlátozódnia, hiszen az irodalom és a film (ahogy a képzőművészet vagy a zene) szemléleti és formai újításai közvetett módon is hathatnak egymásra. E kapcsolat kétségtelenül kitüntetett, ám korántsem kizárólagos pontjai az adaptációk. Az általam képviselt formatörténeti szempont ezért megfordítja a vizsgálat irányát: nem az adaptációkból, illetve az adaptációs megoldásokból vonok le következtetéseket film és irodalom kapcsolatáról, hanem közös formatörténeti jegyeik alapján keresem köztük a kapcsolódási pontokat. Így az alábbi vázlatos áttekintésnek nem az adaptáció fogalma, illetve az adaptációk korpusza a tárgya, hanem a magyar film- és irodalomtörténet formai és szemléleti párhuzamai és összefüggései.

Kulcsár Szabó Ernő *A magyar irodalom története, 1945-1991* (5) című monográfiájában négy poétikatörténeti korszakot különít el egymástól. Az első az ötvenes-hatvanas évek metonimikus, a második az előbbivel részben párhuzamosan, a hatvanas-hetvenes években zajló, s a már készülő poétikai fordulatot előlegező metaforikus forma. Az "új nyelvi magatartást" megteremtő harmadik szakaszt a hetvenes-nyolcvanas évek posztmodern és "új érzékenység" fogalmával leírt "szövegirodalmával" azonosítja, és a *Termelési regény* 1979-es megjelenéséhez köti, míg az értelmezők más része ugyanennek a folyamatnak a vég-, illetve csúcspontját, 1986-ot jelöli meg korszakküszöbként, azaz a *Bevezetés a szépirodalomba* és az *Emlékiratok könyve* kiadásának évét. (6) S végül negyedikként a szerző a szövegirodalmi beállítottság nyolcvanas-kilencvenes évekbeli fejleményeire utal, a hagyományos elbeszélési formák és "valóságleképezés" visszavételére, a konvenciókat újraíró és egyúttal azokon túlmutató művekre, amit – Bódy kifejezését kölcsönvéve – összefüggésbe hozhatunk az "új narrativitás" forgalmával (7) . (A könyv megírásakor még csak sejthető folyamat körülírását több, az utóbbi években megjelent regény is igazolja, mindenekelőtt a prózafordulat főszereplőinek újabb opus magnuma, Esterházy Péter *Harmonia Caelestis*e és "melléklete", a *Javított kiadás*, valamint Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regénye.) Kulcsár Szabó periodizációja és a korszakok formai leírása, kiegészítve az utóbbi évek irodalomtörténeti tanulmányainak egyes szerzőkről és művekről szóló megállapításaival, számos összefüggést vet fel a magyar film formatörténeti folyamataival, pontosabban szakaszhatáraival kapcsolatosan.



*Jelenet a Ludas Matyiból (Ranódi László–Nádasdy Kálmán, 1949)*

1945 után a magyar filmmel szemben megfogalmazódó kulturális és ideológiai igény a "képviseleti" irodalmi hagyomány átvételének feladatával szembesíti a filmeseket. A sematizmus korszakában mindez egyértelmű tehertételként jelenik meg, ám fontos látni, hogy a szűklátókörű és hamis ideológiai elvárásrendszer mögött ott húzódik egy jóval mélyebb, elsősorban a líra által közvetített hagyomány, amely mint esztétikai magatartásmód követhető mintaként szolgál a sematizmus utáni kibontakozás számára, sőt lendülete kitart egészen a hetvenes-nyolcvanas évekig. Ekkorra a film is elveszíti irodalmias funkcióját, és új formai magatartásmódot keres magának, amelyet részben ismét a kulturális funkcióját már korábban elveszítő irodalom segítségével talál meg. Filmművészetünk 1945 és 1989 közötti – de talán még ezen is túlnyúló – képviseleti jellege tehát nem csupán a "szocreál" rövid életű kemény, majd hosszabb puha diktatúrájának kultúrpolitikájából következik, hanem az irodalom elsősorban költői hagyományának követéséből. A líra ugyanis tudatosan vállalta "azt – a nemzeti irodalom nagykorúvá válásának idején kialakult – szerepfelfogást, miszerint a művész valamilyen értelemben mindig exponense, >képviselője< annak a közösségnek, amelynek nyelvén és kultúráján keresztül esztétikai viszonyt teremt a világgal". (8) Ez a hagyomány – teszi hozzá Kulcsár Szabó Ernő – "természetesen nagyszámú változatot hozott létre – a közvetlen, megszólító jellegű programosságtól a megjelenítő-tárgyias vagy az epikus-gondolati hanghordozáson át egészen a lírai magánbeszéd személyességéig (…)," (9) ahogy ezt a képviseleti filmek története is bizonyítja. S noha a filmek többsége természetesen csak közvetett módon kapcsolódik a lírai hagyományhoz, e szerepfelfogás 1945 utáni megalapozásának valóban köze van a költészethez, illetve a költői vátesz-szerephez. A sematizmus korszakát keretező két reprezentáns vállalkozás ugyanis az 1949-es *Ludas Matyi* (Ranódi László–Nádasdy Kálmán) és a nagy nehézségek árán 1953-ra elkészült *Föltámadott a tenger* (Ranódi László–Nádasdy Kálmán, 1953) volt; utóbbit mint a korszak "népképviseleti költőfejedelme" Illyés Gyula jegyezte íróként.



*Jelenet a Becsület és dicsőség című filmből (Gertler Viktor, 1951)*

Az ötvenes-hatvanas évek metonimikus karakterű prózapoétikája esztétikai "valóságillúziót" igyekszik kelteni, társadalmi "igazságok" feltárására törekszik, elsősorban politikai vagy szociológiai-ideológiai jellegű kérdéseket fogalmaz meg; (10) a prózafordulat utáni "szövegszerű"

irodalom paradigmájával szemben a “világszerű” irodalom körébe tartozik. Nem kérdőjelezi meg nyelv és világ viszonyát, a világot és az azt leíró nyelvet egységesnek tekinti, amelyet a realizmus eszközeivel konvencionális elbeszélésmód keretei között jelenít meg. A termelési regényekről ugyanaz mondható el, mint a termelési filmekről. Az előbbiekről írja Olasz Sándor:

> A termelési regények olvasóinak csak a történet fordulataira, a valóság sorjázására kellett figyelniük. E gyors olvasás és írás számára nem léteztek nyelvjátékok, a jelentés nem sokrétegű. A közlés aktusában szinte semmi nem keletkezett, csupán egymásutánjában. (11)

A sematizmust mi sem jellemzi jobban, mint hogy e szoros szemléleti és formai kapcsolat ellenére mindössze egyetlen termelési filmnek van irodalmi előzménye: Örkény István *Házastársak* című regénye alapján Gertler Viktor *Becsület és dicsőség* címen forgat filmet 1951-ben.



*Krencsey Mariann és Darvas Iván a Liliomfiban (Makk Károly, 1954)*

Film és irodalom kapcsolata a sematizmus évei után, 1954-et követően vált szorosabbá, abban a hosszú és tagolt, de alapvetően átmeneti periódusban, amely a magyar új hullámot készíti elő. Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján mindazok az irodalmi törekvések, amelyek megpróbálnak elszakadni a sematizmustól, nem juthatnak el az olvasóközönséghez (Németh László, Kodolányi János, Hamvas Béla, Ottlik Géza), illetve az emigrációban születnek meg (Márai Sándor, Határ Győző), de érzékelhetőek már biztató fejlemények is, ilyen például a filmmel is szoros kapcsolatba kerülő Sarkadi Imre pályakezdése. (12) A képviseleti irodalom metonimikus beszédmódjának metaforikus átírására aztán a hatvanas évek elejétől, a magyar új hullámmal párhuzamosan kerül sor.



*Tolnay Klári a Rokonokban (Máriássy Félix, 1954)*

Az átalakulási folyamatban különösen szoros kapcsolat alakul ki film és irodalom között, amelynek legizgalmasabb filmes pillanatai a képviseleti karaktert fenntartó, de a metonimikus formát már metaforikusba fordító, a két beszédmódot egyesíteni igyekvő “átkötések”.



*Törőcsik Mari az Édes Annában (Fábri Zoltán, 1958)*

Az átmeneti korszak az adaptációk szempontjából is sokatmondóan tagolható két vonulatra. A metaforikus irodalmi formák megjelenésének visszatartása, késlekedése miatt a rendezők klasszikus írókhoz fordulnak, hogy az ő segítségükkel távolodjanak el a képviseleti szereptől és a metonimikus beszédmódtól. Az előbbi nem lesz meghatározó törekvése a magyar filmnek, sőt a képviseleti karaktert újabb és újabb poétikai eszközök bevonásával igyekszik művészileg elmélyíteni. Így aztán fontos, ám csupán epizodikus pillanata filmtörténetünknek Makk Károly első filmje, a sematizmussal és a képviseleti jelleggel egyaránt látványosan szakító 1954-es *Liliomfi*. A klasszikus adaptációk többsége azonban csak a sematizmussal szakít, a képviseleti jelleget fenntartja. (Néhány fontos és néhány feledésbe merült adaptáció ebből a korszakból, a teljesség igénye nélkül: *Rokonok* [Máriássy Félix, 1954]; *Hannibál tanár úr* [Fábri Zoltán, 1956]; *Édes Anna*

[Fábri Zoltán, 1958]; *Bakaruhában* [Fehér Imre, 1957]; *Vasvirág* [Herskó János, 1958]; : *Katonazene* [Marton Endre, 1961]. Az utolsó három ritkábban emlegetett film Hunyady Sándor, Gelléri Andor Endre és Bródy Sándor írása nyomán készült.) Mindezzel párhuzamosan az alkotók keresik azoknak a kortárs szerzőknek a műveit, akiknek segítségével akár a sematikus filmek tematikáját is képesek a forma segítségével hitelesíteni. Várkonyi Zoltán *Simon Menyhért születése* (1954) és Máriássy Félix *Budapesti tavasz* (1955) című filmjei mellett e szándék legjellegzetesebb és legsikeresebb megvalósítása Fábri Zoltán 1955-ben készült *Körhintá*jához kötődik. A *Körhinta* születése különösen jól szemlélteti az aktuális társadalmi üzenet és a személyes dráma arányainak elmozdulását az alkotómunka során. Tanulságos összevetni Sarkadi Imre kiinduló pontot jelentő *Kútban* és *Igazság* című elbeszélését az író *Leányvásár* című irodalmi forgatókönyvével, a Fábri Zoltánnal és Nádasy Lászlóval közösen jegyzett forgatókönyvvel, (13) s végül a leforgatott filmmel. Sarkadi Imre műveinek további két adaptációja pedig a kortárs irodalom szerepét reprezentálja az új hullámhoz való átkötés folyamatában: a szintén Fábri nevéhez fűződő 1959-es *Dúvad* a *Körhintá* hoz hasonló módon egy szerelmi szenvedély drámai történetével fedi el a téesz-tematikát, míg Makk Károly rendezése, az európai modernizmus szellemében filmre vitt *Elveszett paradicsom* (1962) már az új hullám közvetlen előzményének, sőt akár részének tekinthető.



*Jelenet a Körhintából (Fábri Zoltán, 1965)*

Érdemes a felidézett filmeket a történetileg változó értelmezői magatartás szempontjából is mérlegre tenni, amely kapcsán újra termékeny párhuzamra lelhetünk az irodalom értelmezési keretének hasonló irányú elmozdulásában. Poszler György éppen a korábban idézett Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténete kapcsán veti fel a következőket:

> Ha Esterházy Péter és Nádas Péter felől olvasom Sántát, Sarkadit, Fejest, Cserest, egykori kisregényeik nem is a fejlődés meghatározó irányába mutató epizódok. Ám ha Aczél Tamás és Gergely Sándor felől olvasom Sántát, Sarkadit, Fejest, Cserest, egykori kisregényeik új periódust jelentő, meghatározó teljesítmények. (14)

Úgy gondolom, az idézetben szereplő nevek könnyen behelyettesíthetők rendezők neveivel,illetve korábbi és későbbi filmjeik címeivel.

A hatvanas évektől a metonimikus forma mellett megjelenik az irodalmi beszédmód metaforikus formája is. A jelrendszer langue aspektusát hangsúlyozó metonimikus formával szemben a metaforikus forma a jelrendszer parole aspektusát állítja előtérbe, azaz a világszerűség megteremtése mellett szerephez jut a világot megteremtő (el)beszélő karakter is. Mindez azonban nem vezet el a poétikatörténeti korszakküszöböt létrehozó szövegirodalomhoz; nem tűnik el a történet, csak fellazulnak a történetmondás struktúrái, absztrahálódik az elbeszélés. Kulcsár Szabó Ernő a következőképpen írja le a folyamatot:

> Az elbeszéltség mozzanatát hangsúlyozó prózai művek a 60/70-es években sajátos módon úgy közeledtek bizonyos metaforikus formák, stilizáltabb fikcióvilágok vagy a példázatos jelképiség felé, hogy poétikailag átjárhatónak látták a valóságszínlelés és a szövegszerűség közt húzódó határokat. Ez lehetett az oka annak, hogy a történetmondó elbeszélés nagyfokú visszaszorítása ellenére sem jönnek létre olyan epikai struktúrák, amelyekben a metaforikus jelentésátvitel fel tudná számolni a történetszerű folytonosságot. Az epikus folyamatban uralkodhat ugyan az állapotszerűség, sőt, a megszakítások és a reflexiók sora el is födheti a történetsort – sohasem úgy azonban, hogy annak logikája felderíthetetlen vagy rekonstruálhatatlan maradna. (15)

Ha e gondolatmenetet kiegészítjük a metaforikus forma egy újabb következményének leírásával, gyakorlatilag előttünk áll a hatvanas-hetvenes évek egyik meghatározó irányzatának, a szubjektív vagy szerzői stilizációnak (korabeli meghatározással az esztétizmusnak) teljes formai feltételrendszere. Thomka Beáta a fiktív időtapasztalat leírása kapcsán írja:

> Ha a folyamatosságon alapuló és a kronológiát érvényesnek tekintő időélmény a metonímia, tehát az egymásrakövetkezés és az összekapcsolás elvét tükröző kategória jegyében áll, a szaggatottságban létrejövő időtapasztalat a metaforikus térképzetek körében keresi kifejeződését. A dolgokat összekapcsoló metafora princípiuma atemporális jellegű, nem kibontás- és nem történésszerű. Helyettesítő, azonosító szerkezete alkalmas a *kizökkent idő* alapélményének megfelelő térkezelésre. (16)

Példázatos jelképiség, atemporális jellegű szerkezetek, stilizáltabb fikcióvilágok – mindezeket a poétikai eljárásokat megtaláljuk a hatvanas-hetvenes évek filmművészetében, jellemző módon az adaptációkban, illetve az írók hathatós közreműködésével készülő filmekben. A kapcsolatok poétikai karakterét természetesen alapos formai elemzések írhatják le, az alábbiakban csak a lehetséges kapcsolódási pontokat sorolom fel.

A példázatos jelképiség, azaz a parabolikus forma terén irodalom és film között inkább szemléleti a kapcsolat, mint konkrét, noha fontos adaptációt is találunk a parabolák körében. A parabolikusságot a modern film eszközrendszerével megvalósító Jancsó Miklós művészetében az

erős irodalmi hagyományú történelmi parabolák szemléletének folytatását, illetve megújítását látjuk a parabolikus jelentés absztrahálásának irányába. A hatvanas évek puritán képi ábrázolásmódját követően a hetvenes évek elejétől a jancsói modellalkotás szimbolikus karakterjegyekkel gazdagodik, így művészete a példázatosság mellett a stilizáltabb fikcióvilágok megteremtésének igényével is összefüggésbe hozható. Jancsó – közvetlen irodalmi támogatás nélkül, de Hernádi Gyula írói közreműködésével – ugyanakkor meg is valósítja az irodalom által csak megközelített célt: az elbeszéltség hangsúlyozását, illetve a történetszerű folytonosság felszámolását a metaforikus jelentésátvitel segítségével. Vagyis mindazt, amivel a rendező az európai modernizmus meghatározó szereplőjévé vált.

Jelentős irodalmi mű nyomán, Mészöly Miklós *Magasiskolá*jából készül el 1970-ben Gaál István azonos című filmje. A rangos irodalmi alapnak köszönhetően az ebben az időszakban készülő történelmi vagy jelenkori parabolák didaxisához képest a film igen összetett módon képes megragadni mindenféle rend(szer) egyszerre vonzó és taszító karakterét. A Mészöly-művek megfilmesítésének jó ideig nem lesz folytatása, az író tanulmányai ugyanakkor fontos, az adaptáció fogalmán túlmutató szempontokkal szolgálnak film és irodalom kapcsolatának tanulmányozásához.



*Jelenet a Húsz óra című filmből (Fábri Zoltán, 1965)*

Az atemporalitás, a kizökkent idő metaforikus formáinak tekintetében jóval közvetlenebb az irodalmi művek és a filmek viszonya, noha itt is találkozunk az irodalmias forma eredeti forgatókönyv alapján megvalósított "szerzői" változataival (például Szabó István filmjeiben). Az időszervezéssel kapcsolatos megoldások továbbá jól szemléltetik azt a folyamatot, ahogy e poétikai eljárás segítségével a filmekben mind összetettebbé, árnyaltabbá válik a történelmi vagy társadalmi tematikát megjelenítő képviseleti karakter, hogy aztán, legalábbis egyetlen film erejéig, fel is számolódjék. A szerzői film eszméjével azonosuló új hullám korszakában jóval kevesebb adaptáció születik, a két legjelentősebb, Fábri Zoltán *Húsz óra* (1965) és Kovács András *Hideg napok* (1966) című filmje viszont egyaránt az időfelbontásos elbeszélésmód segítségével ábrázolja a második világháború és az ötvenes évek politikailag kényes témának számító eseményeit. A két film tétje nem elsősorban az igazság kimondása, hanem az igazság keresése, a feltárás folyamata, amelyhez adekvát dramaturgiai keretnek bizonyul az időfelbontásos elbeszélésmód. Az

időfelbontás célja nem a kizökkent idő létállapotának leírása, tudomásul vétele, hanem a történelem kizökkent idejének rekonstrukciója, mondhatóvá, értelmezhetővé tétele. Joggal nem tekinti tehát Bódy a *Húsz órá*t új hullámos filmnek, csak átkötésnek a klasszikusból a modern poétikák felé (s nézetem szerint ugyanez mondható el a *Hideg napok*ról is). Valóban modernista eszközzé az időfelbontásos elbeszélésmód az eseménytörténet rekonstrukciója helyett a tudatfolyamatok nyomon követését megvalósító filmekben válik – ismét irodalmi segítséggel.



*Jelenet a Szerelem című filmből (Makk Károly, 1970)*

Makk Károly *Szerelem* (1970) és Huszárik Zoltán *Szindbád* (1971) című filmje különleges helyet foglal el az 1945 utáni adaptációk történetében. A két azonnal kanonizálódott film lezárja a hatvanas, illetve megnyitja a hetvenes évek korszakát, filmtörténeti szerepük tehát igen jelentős. A lezárás és a megnyitás pozícióját a képviseleti karakterhez való viszonyuk jelöli ki: a *Szerelem* az ötvenes évek téma révén beépíti a képviseleti hagyományt a mű világába, míg a *Szindbád* az idő elvont fogalmának előtérbe állításával kilép ebből az értelmezési keretből. (E kilépést bizonyára az is megkönnyítette, hogy az utóbbi esetben nem kortárs szerző művének megfilmesítéséről van szó.) Külön érdekessége e kivételes filmpárnak, hogy az ellentétes irányultságú gesztust azonos poétikai eljárással, az atemporális elbeszélésmód segítségével hajtják végre.



*Latinovits Zoltán és Dayka Margit a Szindbádban (Huszárik Zoltán, 1971)*

A realisztikus poétikákhoz képest az erőteljes stilizáció a hetvenes évek egyik meghatározó irányzatának közös ismérve (esztétizmus), amely része a parabolikus és az időfelbontásos eljárásoknak is. Az e körbe tartozó adaptációk elsősorban nem az irodalmi mű történetét akarják megjeleníteni, hanem az író stílusát, látásmódját igyekeznek filmes eszközökkel megragadni, amelynek jellegzetes következménye, hogy nem egyik vagy másik művét adaptálják, hanem több műből vagy csupán egyes művek motívumaiból építkeznek. Erre az eljárásra különösen alkalmasnak bizonyul Mándy Iván írásművészete, a film világa iránti explicit tematikus, de főképp implicit nyelvi vonzódása miatt. Mándy műveinek adaptációtörténete ráadásul szemléletesen reprezentálja a realisztikusból a stilizált felé tartó hatvanas-hetvenes évekbeli formatörténeti mozgást, végpontján a *Régi idők focija* (1973) és a *Szabadíts meg a gonosztól* (1978) című két Sándor Pál-filmmel.

A hetvenes években azonban nem csupán a metaforikus poétikák vannak jelen a magyar filmben, hanem tovább él a metonimikus, világszerű karakter is, többek között a Fejes Endre, Kertész Ákos, Galgóczi Erzsébet műveiből készült adaptációkban. Figyelemreméltóbb a hetvenes évek fiatal irodalmi és filmes generációjának végül is sikertelen kísérlete, amellyel az 1968-as kiábrándulás hatására megpróbálnak kilépni az elkötelezett művészet szerepköréből. A hatvanas évek nagy társadalmi és morális kérdései helyett műveikben felértékelődnek a hétköznapok egyszerű eseményei, a közéleti szerep helyett a közérzet válik fontossá, a történetek elmondását állapotok leírása váltja fel. E filmek stílusa alapvetően két forrásból táplálkozik: az egyik a hetvenes évek elejétől egyre sokszínűbb dokumentarizmus, a másik az évtized folyamán kibontakozó vallomásos közérzetepika, az ún. “jeans próza”. Jelentősekké a dokumentarizmusból merítő játékfilmek és a formateremtő fikciós dokumentumfilmek válnak. Az adaptációk értéke mára – joggal – elhalványult, ám ez szintén irodalom és film szoros szemléleti kapcsolatát igazolja. Az évtized vallomásos közérzetirodalma ugyanis megváltozott világképét nem tudta új formastruktúrában megjeleníteni, így poétikailag a hatvanas évek irodalmához kötődött. Az “életérzés”

megváltozásának formai következményét – a nyelvileg ábrázolható világ egységességének megkérdőjelezését – a nyolcvanas évek írói és filmes nemzedéke mondja ki. Marosi Gyula, Császár István, Simonffy András, Módos Péter neve ma már az irodalomban jártas olvasóközönség körében is ismeretlenül cseng, ahogy a műveikből készült *Horizont*, *Utazás Jakabbal* (mindkét filmet Gábor Pál rendezte 1970-ben, illetve 1972-ben), *Kihajolni veszélyes* (Zsombolyai János, 1977), *BÚÉK!* (Szörény Rezső, 1978) című filmeknek is elsősorban helyi értéke, életművön belüli szerepe jelentős.

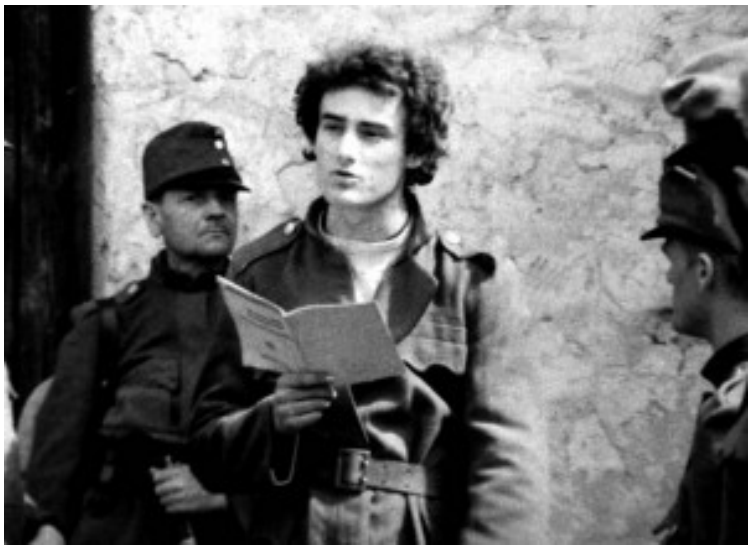


*Jelenet az Angi Verából (Gábor Pál, 1978)*

A hetvenes évek közérzetepikája és közérzetfilmje formailag nem hoz megújulást sem az irodalom, sem a film számára, korszakváltó szerepük tehát nincs. Ahogy nincs korszakváltó szerepe – hacsak nem "retrospektív" értelemben – egy olyan, az évtized végén kibontakozó tematikának, az ún. ötvenes évek-filmek csoportjának sem, amely sikeresen veszi vissza a hatvanas évek képviseleti szerepét, megint csak hathatós irodalmi támogatással. Az ötvenes évekről szóló alkotások filmtörténeti hagyományban betöltött szerepére hívja fel a figyelmet Kovács András Bálint, amikor a politikai parabolák második generációjának tekinti őket, amelyet követ még egy harmadik is, az 1987-től induló, a politikai terror működését a korábban tabunak számító 1956-os és azt követő időszakra is kiterjesztő filmek csoportja, amely egyúttal lezárja magyar filmtörténet képviseleti hagyományának 1945 utáni korszakát. (17) A metonimikus forma, a képviseleti jelleg évtizedeken átnyúló fenntartásában az irodalom szerepét az ötvenes évek-filmek reprezentálják a legmeggyőzőbben, olyan adaptációkkal, mint *A ménesgazda* (Kovács András, 1978), az *Angi Vera* (Gábor Pál, 1978), az *Egymásra nézve* (Makk Károly, 1982), majd a *Malom a pokolban* (Maár Gyula, 1986) és a *Kiáltás és kiáltás* (Kézdi-Kovács Zsolt, 1987).

A hetvenes évek másik meghatározó, formakereső irányzata a dokumentarizmus. Az eljárás formai logikájából és módszeréből következően itt nem találkozunk adaptációval; a hetvenes évek szociográfiai irodalmának hatása inkább a társadalmi jelenségek iránti érdeklődés formálása, mint az írói eszközrendszer átvétele szempontjából lehetett iránymutató. A dokumentarista szemléletnek azonban kibontakozik egy experimentális változata is az évtized folyamán, amely a

szociológiai érdeklődés mellett a filmnyelv alapformáira kérdez rá. A Budapesti Iskola egészestés filmjei módszerként alkalmazzák a dokumentarista és fikciós eljárások keverését, míg a főképp a Balázs Béla Stúdióban készülő experimentális rövid- és dokumentumfilmek reflektálnak a módszerre; nem ötvözni próbálják a két látásmódot, hanem kölcsönös nyelvi feltételezettségüket hangsúlyozzák. (18) A kísérleti dokumentumfilmek tehát mintegy nyelvi adottságként kezelik a fiktív konstrukciót, az experimentális filmesek számára viszont legalább ennyire megkerülhetetlen a fikciós formának a mozgóképi reprodukció jellegéből következő valószerűsége. A valószerű és fiktív átjárhatóságát a filmformában nemcsak a valószerűség, hanem a fikció felől is hangsúlyozzák. Mindehhez eleve olyan anyagokat keresnek vagy állítanak elő, amelyekben dokumentum és fikció szétválaszthatatlanul él egymás mellett, avagy szétválaszthatatlanul egymás mellé kerül. S ezt az anyagot, már talán mondanom sem kell, az ilyen típusú filmek az irodalomban, illetve értelemszerűen az irodalom határterületén találják meg.



*Jelenet az Agitátorokból (Magyar Dezső, 1969)*

Három mű tartozik ebbe a körbe, mindhárom a Balázs Béla Stúdióban készült: Magyar Dezső 1969-es *Agitátorok*ja, Bódy Gábor 1975-ös *Amerikai anzix*a és Erdély Miklós 1979-es *Verzió*ja. A három alkotó egyaránt több irodalmi forrásra támaszkodik, amelyek között feljegyzéseket, naplókat, dokumentumregényeket is találunk. Fikciós jellegüknél fogva kevéssé írhatók le a dokumentarista és játékfilmes forma keveredésével, ha viszont az irodalomelméletnek a történetírás narratív karakteréből levezetett fiction és faction fogalompárját alkalmazzuk az elemzésükkor, (19) talán termékeny szemponthoz juthatunk az adaptáció során felhasznált történeti munkák továbbírásának, átalakításának nyomon követéséhez, illetve az így keletkező különböző beszédmódok kiegyenlítődéséből fakadó jelentések leírásához. A három film tehát ezúttal sem a konkrét művek adaptációja szempontjából része a film és irodalom kapcsolatát vizsgáló gondolatmenetnek, hanem egy irodalompoétikai eljárás alkalmazása kapcsán válhat azzá.



*Jelenet az Amerikai anzixból (Bódy Gábor, 1975)*

E három film nemcsak önmagában jelentős teljesítménye a magyar filmtörténetnek, hanem intézményi pozíciójuk és az irodalomhoz való kapcsolatuk egyaránt megelőlegezi a nyolcvanas évek negatív filmtörténeti és adaptációs fejleményeit. A három film közül kettő ugyanis a maga korában láthatatlan maradt. Az esszéisztikus forma mellett egy újfajta baloldali szemléletmódot képviselő *Agitátorok*at betiltották, Magyar Dezső pedig néhány év múlva elhagyta az országot. Erdély Miklós eleve a tiltás és a tűrés határára száműzött független, szabálytalan, besorolhatatlan művésze a korszaknak, aki filmesként nem tudott, de nem is akart kilépni az egyszerre szabadságot és beszorítottságot jelentő Balázs Béla Stúdió keretei közül, a *Verzió*t pedig ráadásul szintén betiltották. Csupán az *Amerikai anzix* jutott el egy viszonylag szűk közönséghez, s a mannheimi díj, a kritikai recepció és a rendező későbbi életműve végül is beemelte Bódy első egészestés filmjét a kánonba. A különböző irodalmi beszédmódok átvételével, illetve ütköztetésével mindhárom mű film és irodalom nyelvhasználati párhuzamait állítja a közvetlen adaptációs viszony helyére.



*Jelenet a Verzióból (Erdély Miklós, 1979)*

A nyolcvanas években ez a tendencia folytatódik: film és irodalom kapcsolata elsősorban nyelvi magatartások – kölcsönös – átvételében manifesztálódik, e kapcsolatot megjelenítő művek azonban jórészt láthatatlanok maradnak, perifériára szorulnak, a folyamatok megszakadnak, az ebben az irányban elkötelezett életművek megtörnek vagy lezárulnak. Kovács András Bálint a nyolcvanas évekről szóló áttekintésében a korszakot filmtörténeti szempontból a hiány fogalmával írja le, majd hosszasan sorolja a "hiányjeleket": betiltást, halálokat, stúdió-felszámolást, évtizedes pályaelhagyást, kiszorulást az intézményrendszerből stb. (20) E hiány, e filmtörténeti "fekete lyuk" nagysága és következménye különösen jól felmérhető film és irodalom kapcsolatának nézőpontjából.



*Bódy Gábor a Kutya éji dalában (Bódy Gábor, 1983)*

Az alaphelyzet a következő: a magyar irodalom történetében 1979 és 1986 között végbement egy poétikai fordulat, míg ugyanez a magyar film történetében nem ment végbe, noha – és ezt épp az adaptációk, illetve az új irodalmi mintákat átvevő filmek tanúsítják – erre a fordulatra megvolt az

igény és a művészi potenciál. A prózafordulatnak nevezett irodalmi korszakváltás a korábbi nyelvhasználatba vetett bizalom megrendüléséből, majd egy új nyelvi magatartás kialakításából jön létre. Mindez kétirányú poétikai eljárást eredményez: egyrészt a régi tematikus és formai konvenciók lebontását, másrészt új szemléleti és formaalkotó elvek felépítését. Mivel a bizalomvesztés az egységes világgal, illetve az egységes világ nyelvi megjelenítésével összefüggésben fogalmazódik meg, a prózafordulat kiindulási pontja annak belátása, "hogy a nyelv szavai közvetlenül sohasem a valóságot érik el (…)". (21) Ebből vezethetők le a prózafordulat elsősorban Esterházy Péter művein nyomon követhető poétikai következményei: a megidézett valóság nyelvi színtérként való megjelenítése, a történet és a történet elbeszélésének szétválasztása, az elbeszélés aktusának reflexiója, a nyelvre utaltság hangsúlyozása a nyelvjátékokban, idézetekben, torzításokban, intertextualitásban és így tovább.



*Jelenet a Psychéből (Bódy Gábor, 1980)*

A prózafordulat kétféle módon hagyott nyomot az 1979 és 1986 közötti magyar filmtörténeti folyamatokon. Mindkét hatás közvetettnek nevezhető, holott adaptációkkal is találkozhatunk az érintett művek sorában. Az első kapcsolódási pontra az új nyelvi magatartás egyik elnevezése is felhívja a figyelmet, hiszen az "új érzékenység" – egyébként először képzőművészetre alkalmazott – fogalmát az 1983-1984 között készült filmek szűk csoportjára is alkalmazta az elemző diskurzus. (22) E filmekre a hagyományos elbeszélői formák lebontása, illetve az elbeszélői szerkezet helyére állított elbeszélői én hangsúlyozása jellemző elsősorban, továbbá az ebből következő reflektáltság, játékosság, eklektika, ráadásul mindez igen felfokozott, radikális eszköz- és motívumrendszerrel megjelenítve. Az új érzékenység programadó és egyben legfontosabb filmje a *Kutya éji dala* (1983). Anélkül, hogy akárcsak vázlatosan is elemezném Bódy Gábor filmjét, csupán jelezni szeretnék vele kapcsolatban egy ritkán említett, ám a gondolatmenetem szempontjából lényeges körülményt: a forgatókönyv Csaplár Vilmos *Szociográfia* című novellájának felhasználásával készült. A novellabeli eseményekből kevés maradt a filmben, illetve számos új motívummal gazdagodott a filmbeli történet, mégis lényegesnek érzem a jelenlétét, amennyiben a novella címe voltaképpen ironikus formában utal tárgyára, egy, a hetvenes években népszerű és fontos irodalmi beszédmód

kiüresedésére. A *Kutya éji dala* ironikus politikai motívuma, amelyet egy álpap és egy tolókocsis egykori tanácselnök párbeszéde képvisel a történetben, ezt a beszédmódot veszi át, majd szövi bele a film gazdag motívumrendszerébe.

Bódyt említve természetesen szóba kell hozni a hagyományos adaptáció-fogalomhoz legközelebb álló filmjét, a *Psyché*t is (1980), amely több vonásában előrevetíti az új érzékenység jó néhány formai megoldását. A posztmodern prózafordulat tekintetében ugyanakkor Weöres Sándor művének imitációs nyelvi karakterét, továbbá fiction és faction jelöletlen keverését is érdemes kiemelni, ahogy egymás mellé kerül a kitalált nőalak, Lónyay Erzsébet és a 19. század elején alkotó Ungvárnémeti Tóth László életműve, Psyché élettörténetét pedig fiktív dokumentumok idézik elénk. Bódy ezúttal egyetlen műben találta meg mindazt, amit az *Amerikai anzix* különböző típusú irodalmi forrásaiból – emlékiratok, novella, vers – még ő maga állított elő. Az új érzékenység felé pedig az imitációs nyelvi karakter ikonikus variációja, azaz a Bódy által a 20. század elejéig kiterjesztett történet egyes szakaszainak az adott korstílust imitáló képi reprezentációja mutat. A *Psyché* tehát az adaptációs metódus szempontjából is "átkötést" jelent Bódy játékfilmes életművén belül.



*Jelenet az Idő van című filmből (Gothár Péter, 1985)*

Visszatérve a posztmodern prózafordulathoz: az új érzékenység mellett a másik irodalmi hatás természetesen Gothár Péter két, Esterházy Péter írói közreműködésével készült filmjében mutatható ki. Az *Idő van* (1985) és a *Tiszta Amerika* (1987) a nyelvi fordulatot követő poétikai megoldások mozgóképi átírásának valóságos tárházát nyújtja, a műfaji imitációktól az idézeteken át az elbeszélés reflektálásáig. Film és irodalom megváltozott kapcsolatát jelzi, hogy a két film nem tekinthető formálisan adaptációnak, miközben Esterházy szövegei sem maradnak csupán forgatókönyvek, hiszen "beíródnak" az életműbe, csakhogy a filmek elkészülése *után*: az *Idő van* a *Bevezetés a szépirodalomba*

egyik szövege lesz, a *Tiszta Amerika* történetelemei pedig a forgatókönyv megírásának folyamatát is tartalmazó *Egy filmforgatókönyv életéből* című írásban jelennek meg. Gothár filmjei radikális narratív és képi megoldásaik ellenére távol állnak az új érzékenység filmjeinek experimentális karakterétől, amelyet a rendező intézményi pozíciója, addigi életműve mellett a két film alapkonfliktusa magyaráz. Az *Idő van* és a *Tiszta Amerika* ugyanis a hetvenes évek közérzetfilmjeinek folytatása, azzal a lényeges különbséggel, hogy a világvesztés, a szétesettség, az orientációs pont eltűnése immár – Esterházy írói közreműködésének köszönhetően – poétikailag is megjelenik a filmekben: a nemzedéki hős életválságát nem egy vagy *a* történet beszéli el, hanem e helyzet elbeszélésének-elbeszélhetetlenségének széteső, töredékes, meg-megakadó történet*ei*.



*Jelenet a Tiszta Amerika című filmből (Gothár Péter, 1987)*

A közérzetfilm hagyományának ironikus lebontása egyébként már Gothár első játékfilmjében, az 1979-es *Ajándék ez a nap*ban elkezdődik. Ugyanebben az évben indul el annak a rendezőnek a játékfilmes pályafutása, akinek a legnagyobb szerepe lehetett volna egy, az irodalmi korszakváltáshoz hasonló filmi korszakváltás megvalósításában. Jeles Andrásnak mindez a nyolcvanas években csak félig sikerülhetett. *A kis Valentino*, noha sokak ellenérzését és értetlenségét is kiváltotta, a bemutatásának pillanatától meghatározó alkotása a magyar filmtörténetnek, méghozzá éppen korszakváltó karakterének köszönhetően. Az ezután forgatott *Álombrigád* viszont csak hétéves késéssel, 1989-ben jut el a közönséghez.



*A kis Valentino (Jeles András, 1989)*

Egyik sem adaptáció, ugyanakkor ezek a művek igazolják a legmeggyőzőbben, hogy irodalom és film formai kapcsolatának vizsgálatakor indokolt az adaptáció fogalmán túllépni. *A kis Valentino* (1979), miközben közvetlen módon elutasítja, illetve átalakítja a hetvenes évek dokumentarista hagyományát, "filmnyelvi fordulatával" közvetett módon filmtörténetünk 1945 óta jelenlévő, tágan értelmezett képviseleti beállítottságával is szakít. A film lebontott tematikus és formai konvenciókból megalkotott nyelvhasználata összefüggésbe hozható az irodalom nyelvi fordulatával. A film nem értelmezhető sem a metonimikus-világszerű, sem a metaforikus-beszédszerű forma paradigmájában; dokumentarizmusát erőteljes stilizációs eljárásai kezdik ki, míg stilizációját dokumentarizmusa. A dokumentarizmus stilizálása – néhány rövid experimentális dokumentumfilm után – a valóság közvetlen tükrözésének lehetőségét teszi kérdésessé, a film története pedig a közérzetfilmek állapotdramaturgiáját dekonstruálja, amennyiben elindul egy nagy, műfaji alapokon álló elbeszélés, amely aztán nem vezet sehova. *A kis Valentino* újfajta nyelvi viszonyt épít ki a megjelenített világhoz, így értelmezhetetlen marad mindazok számára, akik az addigi értelmezési keretben, társadalomkritikus "képviseleti" filmként kívánják elhelyezni a magyar film történetében.



*Jelenet az Álombrigádból (Jeles András, 1989)*

A hagyományok lebontását folytató *Álombrigád* már egy olyan képviseleti műfajhoz és tematikához nyúl, amely "megfoghatóvá" teszi a hagyományos értelmezési keret számára is, így az 1983-ban forgatott filmet mint "kritikus, rendszerbíráló" alkotást valóban "megfogják" – és betiltják. Az *Álombrigád*ban Jeles a termelési filmek műfaját és a munkástematikát dekonstruálja, ám eközben a film túllép a provinciális társadalmi és politikai feltételrendszeren, és az egzisztenciális kiüresedés drámájával szembesíti a proletár alakját – egyetlenként az ún. szocialista filmművészet történetében. E film eszközrendszere szintén szorosan kötődik az irodalom nyelvi fordulatának poétikájához. A töredékes, "elkalandozó" történetvezetés, a parodisztikus idézetek, a stílus- és műfajimitációk és reflexiók sora anélkül, hogy közvetlen kapcsolatot feltételeznénk, Esterházy Péter korai műveinek világát idézik. Ha a *Termelési regény* a címben megidézett műfaj és hagyomány paródiája, akkor az *Álombrigád* a termelési film műfaját és hagyományát állítja elénk hasonló formai eszközökkel.



*Jelenet az Angyali üdvözletből (Jeles András, 1984)*

Jeles harmadik, *Angyali üdvözlet* (1984) című filmje már valóban irodalmi adaptáció, noha itt is helyesebb egyrészt a "klasszikus adaptáció" fogalmának, illetve Madách Imre *Az ember tragédiája* című művének dekonstrukciós átírásáról, átértelmezéséről beszélnünk. S ez a poétikai gesztus

talán fontosabb a filmben, mint az adaptáció formális ténye, így az *Angyali üdvözlet* is inkább nyelvi magatartásában, mint adaptációként hozható összefüggésbe az irodalmi formával. Ugyanez mondható el a filmtörténeten kívül eső színházi előadásáról, a *Drámai események*ről is, amely Dobozy Imre 1956-ot kádárista szellemben megidéző drámájának, a *Szélvihar*nak szó szerinti – ti. a szavakig lehatoló – "szétszerelésével" bontja meg a metonimikus beszédmód nyelvi alapjait.

Mint e színházi kitérő is jelzi, Jeles 1984-től majd' egy évtizedig nem forgat új filmet. Bódy végleges és az ő időleges elhallgatásával a nyolcvanas évek filmtörténeti korszakváltásának folyamata az évtized közepére megtörik – miközben 1986-ban a prózafordulat betetőzéseként megjelenik Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* és Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című műve.



*Jelenet a Kárhozatból (Tarr Béla, 1987)*

A nyolcvanas évek formakereső alkotói közül Tarr Béla folytatja legsikeresebben pályafutását, igaz a filmes intézményrendszer perifériáján. Ennek ellenére – s ebben bizonyára a rendszerváltozás körülményei és egy új generáció színre lépése is szerepet játszik – Tarr 1987-es stílusváltó *Kárhozat* című filmje az évtizedforduló egyetlen koherens irányzatát, az ún. fekete szériát is elindítja. Tarr a korai dokumentarista stilizáltságú filmjében kialakított, szociográfiai alapú szemléletmódjának egyetemessé tágításához keresett új eszközöket a nyolcvanas évek nyelvújító alkotóival, Bódyval, Jelessel párhuzamosan. Az *Őszi almanach* (1983-84) stíluskereső epizódja után végül Krasznahorkai László 1985-ben megjelent *Sátántangó* című regényében találta meg azt a formát, amelynek segítségével korábbi filmjeinek ember- és világképét univerzalisztikussá tudta tágítani. A regény mindazon formai és világképi jegyeit, amelyek segítették Tarr törekvéseinek megvalósítását, részletesen elemzi Kovács András Bálint *Tarr szerint a világ* című tanulmányában. (23) Ezért most csak Krasznahorkai írásművészetének azokat a jegyeit emelem ki, amelyek a prózafordulat utáni irodalmi törekvések egyik jelentős képviselőjévé avatják, illetve amelyek Tarr filmjein, a Krasznahorkai filmnovellájából készült *Kárhozat*on, valamint *Az utolsó hajó*n (1989), a *Sátántangó*n (1991-94) és a *Werckmeister harmóniák*on (1996-2000) túl a fekete széria irányzatával is összefüggésbe hozhatók, s egyúttal beilleszthetők az irodalom- és filmtörténeti hagyományba.



*Jelenet a Sátántangóból (Tarr Béla, 1991-94)*

Krasznahorkai korai regényei és elbeszélései a prózafordulat szövegközpontúsága után, illetve már azzal párhuzamosan bizonyos visszatérést mutatnak a klasszikus modern elbeszélői formákhoz. Szirák Péter írja a szerző első köteteiről: "Az egyidejű, kibontakozófélben lévő recepciós stratégiákkal, a diszkurzív, metafikcionált prózaalakzattal szemben a *Sátántangó*ban, a *Kegyelmi viszonyok*ban és *Az ellenállás melankóliájá*ban a példázatos-történetszerű elbeszélésmód játszik döntő szerepet." (24) A "szövegjátékok" után a példázatos-történetszerűség a referencialitást is visszahelyezi jogaiba, pontosabban a prózafordulat tanulságait levonva hangsúlyozza a referencialitás nyelvi megalkotottságát. Krasznahorkai miközben azonosítható módon a szegénység és kiszolgáltatottság létállapotát írja le, fenntartva tehát a referenciális megfeleltetés lehetőségét, poétikai eszközeivel el is emeli a konkrétumoktól a bemutatott világot, létrehozva ezzel a – ismét Szirák Pétert idézem – "világtapasztalás konkretizációja és dekonkretizációja közötti feszültséget". (25)

A fekete széria filmjeinek törekvése szintén a konkrét szociológiai, történelmi, politikai motívumok dekonkretizációja, Györffy Miklós kifejezésével "az elvonatkoztatás útjainak" keresése, (26) amit már a filmek közös formai gesztusa, a színekről való lemondás is kifejez, méghozzá a médium saját nyelvi közegében. (Nemcsak a fekete-fehér filmekben jön létre egyébként ez az elvonatkoztatás-igény. Ezt az irányt követi Gothár Péter 1994-es *A részleg* című filmje is, amely a Krasznahorkaihoz hasonlóan későmodern formavilágú Bodor Ádám elbeszéléséből készült.) Tarr filmjei mellett tehát a fekete szériát is a későmodern irodalmi formával összefüggésbe hozható, filmtörténeti szakaszhatárt kijelölő irányzatnak tartom, amelynek esetében meghatározóbb irodalom és film szemléleti-formai kapcsolata. Mindezt egyébként az irányzat adaptációi is bizonyítják, hiszen nem nehéz észrevenni, ahogy Szász János Büchner *Woyzeck*jét azonos című filmjében (1993), vagy Fehér György Friedrich Dürrenmatt és James M. Cain bűnügyi regényét a *Szürkület*ben (1990) és a *Szenvedély*ben (1998) Krasznahorkai, illetve a későmodern forma felől olvassa.

Az átkötés tehát ezúttal is "az irodalom bevonásával ment végbe". Zárójel zárva.

1. táblázat: A korszakok, formák, irányzatok kapcsolatrendszere

## IRODALOM ⇄ FILM

| | | | |
|---|---|---|---|
| 50/60 | metonimikus forma | képviseleti jelleg: világszerű, realisztikus | cselekvő-kérdező film: illúziórealizmus, társadalmi igazságok |
| 60/70 | metaforikus forma | stilizáltabb fikcióvilág, példázatos jelképiség,atemporalitás | parabolikus modell-alkotás, időfelbontásos elbeszélés, esztétizmus |
| 70/80 | posztmodern szövegirodalom | a hagyományos elbeszélői formák lebontása, az elbeszélő én hangsúlyozása, reflektáltság | új érzékenység, műfaji-formai "dekonstrukciók" |
| 80/90 | új narrativitás | példázatos történetszerűség | tárgyias elvonatkoztatás, fekete széria |

## 2. táblázat: Formák és korszakok

| | 50/60 | 60/70 | 70/80 | 80/90 |
|---|---|---|---|---|
| metonimikus forma | Déry-Várkonyi: *Simon Menyhért születése*<br>Karinthy-Máriássy: *Budapesti tavasz*<br>Sarkadi-Fábri: *Körhinta* | Marosi-Gábor: *Horizont*<br>Császár-Gábor: *Utazás Jakabbal*<br>Kertész-Rényi: *Makra* | Gáll-Kovács: *A ménesgazda*<br>Vészi-Gábor: *Angi Vera*<br>Galgóczi-Makk: *Egymásra nézve* | Moldova-Maár: *Malom a pokolban*<br>Hernádi-Kézdi-Kovács: *Kiáltás és kiáltás* |

| | |
|---|---|
| metaforikus forma | Mészöly-Gaál: *Magasiskola*<br>Déry-Makk: *Szerelem*<br>Krúdy-Huszárik: *Szindbád*<br>Mándy-Sándor: *Régi idők focija* |
| a prózafordulat szövegirodalma | Weöres-Bódy: *Psyché*<br>Madách-Jeles: *Angyali üdvözlet*<br>Esterházy-Gothár: *Idő van*; *Tiszta Amerika* |
| új narrativitás | Krasznahorkai-Tarr *Sátántangó*<br>Bodor-Gothár: *A részleg* |

## Irodalomjegyzék


- B. Nagy László: *A látvány logikája*. Szépirodalmi, Budapest, 1974.
- Balassa Péter: *A színeváltozás*. Szépirodalmi, Budapest, 1982.
- Balassa Péter: *Észjárások és formák*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1985.
- Balassa Péter (szerk.): *Diptychon*. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986-88. JAK füzetek 41. Magvető, Budapest, 1988.
- Balassa Péter: *A látvány és a szavak*. Magvető, Budapest, 1987.
- Balassa Péter: *A másik színház*. Szépirodalmi, Budapest, 1989.
- Báron György: Változatok a hűségre. Déry Tibor és Makk Károly. *Filmkultúra*, 82/4.
- Bíró Yvette: Stílusproblémák a mai magyar filmművészetben. Jegyzetek Fábri Zoltán és Máriássy Félix rendezői stílusáról. *Filmkultúra*, 1962. május
- Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006.
- Élet-balett. Angyali üdvözlet. [Vélemények a filmről - összeállítás] *Filmvilág* 1984/9.
- Erdély Miklós: *A filmről*. Balassi - BAE Tartóshullám - Intermedia, Budapest, 1995.
- Erdély Miklós: *Művészeti írások*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.
- Fodor László - Hegedűs László (szerk.): *Töredékek Jeles András Naplójából*. Fodor László - 8 és fél Bt., Budapest, 1993.

- Gács Anna - Gelencsér Gábor (szerk.): *Adoptációk*. Film és irodalom egymásra hatása. József Attila Kör - Kijárat Kiadó, Budapest, 2000.
- Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében. Osiris, Budapest, 2002.
- Gelencsér Gábor: *Káoszkeringő.* Gothár Péter filmjei. Novella, Budapest, 2006.
- Gelencsér Gábor: "...Egymásba áthorpadó képek és korok..." Erdély Miklós *Verzió*járól. *Liget*, 2006/9.
- Gelencsér Gábor: Forgatott könyvek. Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben. *Apertúra*, 2006/2.
- Gelencsér Gábor: Mándyval moziban. *Iskolakultúra*, 2004/4.
- Gelencsér Gábor: Szegény barbárok. Móricz-filmek. *Filmvilág*, 2006/4.
- Gelencsér Gábor: Tárt elhatároltság. Mészöly Miklós és Gaál István, avagy a "tettenérés magasiskolái". *Metropolis*, 2005/3.
- Gervai András: *A tanúk*. Film - történelem. Saxum, Budapest, 2004.
- Györffy Miklós: *A tizedik évtized*. Palatinus - Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest, 2001.
- Györffy Miklós: Az elvonatkoztatás útjai. Új magyar filmekről. *Filmkultúra*, 1992/1.
- Györffy Miklós: Emberek író- és felvevőgéppel. A magyar próza és film egy évtizede. *Filmkultúra*, 80/1.
- Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány*. Magvető, Budapest, 1998.
- Kenedi János (szerk.): *Írók a moziban*. Magvető, Budapest, 1971.
- Kis Pintér Imre: *Helyzetjelentés*. Szépirodalmi, Budapest, 1979.
- Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Palatinus, Budapest, 2002.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Az európai művészfilm, 1950-1980. Palatinus, Budapest, 2005.
- Kulcsár Szabó Ernő *A magyar irodalom története, 1945-1991*. Argumentum, Budapest, 1995[2].
- Kulcsár Szabó Ernő: *Esterházy Péter*. Kalligram, Pozsony, 1996.
- Lencsó László (szerk.): *Huszárik Breviárium*. Szabad Tér, Budapest, 1990.
- Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi, Budapest, 1977.
- Milarepaverzió. Az "új érzékenység" határai. [Kerekasztal-beszélgetés] *Filmvilág*, 85/7.
- Olasz Sándor: *Mai magyar regények*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003.
- Pap Pál (szerk.): *Fábri Zoltán, a képalkotó művész*. Szabad Tér, Budapest, 1994.
- Pomogáts Béla: *Az újabb magyar irodalom, 1945-1981*. Gondolat, Budapest, 1982.
- Radnóti Sándor: *Mi az, hogy beszélgetés?* JAK füzetek 36. Magvető, Budapest, 1988.
- Radnóti Sándor: *Recrudescunt vulnera*. Cserépfalvi, Budapest, 1991.
- Rainer M. János-Kresalek Gábor: A magyar társadalom a filmen. Társadalomkép, érték és ideológia. 1948-1956. *Szellemkép*, 1990/2-3.
- Sarkadi Imre: *Körhinta*. Magvető, Budapest, 1981.
- Szegedy-Maszák Mihály: *"Minta a szőnyegen"*. A műértelmezés esélyei. Balassi, Budapest, 1995.
- Szilágyi Ákos: A film elszakadása. *Filmvilág*, 85/8.
- Szilágyi Ákos: Az elmesélt Én. Az "új érzékenység" határai. *Filmvilág*, 85/7.
- Szilágyi Gábor: *Életjel*. A magyar filmművészet megszületése 1954-1956. Magyar Filmintézet, Budapest, 1994. pp. 7-336.
- Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztség*. A magyar játékfilm története 1945-1953. Magyar Filmintézet, Budapest, 1992.

- Szirák Péter: *Folytonosság és változás*. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája. Csokonai, Debrecen, 1998.
- Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2.* Történet és fikció. Kijárat, Budapest, 1998.
- Thomka Beáta: *Beszél egy hang*. Elbeszélők, poétikák. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001.
- Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*. Kalligram, Pozsony, 1995.
- Varga Balázs: Fent és lent. Az ötvenes évek magyar termelési filmjei. *Art Limes*, 2004/2.
- Varga Balázs: Párbeszédek kora. A hatvanas évek magyar filmje. In: Rainer M. János (szerk.): *"Hatvanas évek" Magyarországon*. 56-os Intézet, Budapest, 2004. 427-446.
- Varga Balázs: Tűréshatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években. In: Kisantal Tamás-Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom*. A Kádár-korszak művészete. Budapest, József József Attila Kör-L'Harmattan, 2005. 116-138.
- Zs.[ugán] I.[stván]: A realizmus parabolái irodalomban és filmen. Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal. *Filmkultúra*, 70/4.
- Zsadányi Edit: *Krasznahorkai László*. Kalligram, Pozsony, 1999.
- Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964-1994*. Budapest, Osiris-Századvég, 1994.


## Filmográfia

- *Agitátorok* (Magyar Dezső, 1969)
- *Ajándék ez a nap* (Gothár Péter, 1979)
- *Amerikai anzix* (Bódy Gábor, 1975)
- *Angi Vera* (Gábor Pál, 1978)
- *Angyali üdvözlet* (Jeles András, 1984)
- *Álombrigád* (Jeles András, 1989)
- *Bakaruhában* (Fehér Imre, 1957)
- *Becsület és dicsőség* (Gertler Viktor, 1951)
- *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix, 1955)
- *BÚÉK!* (Szörény Rezső, 1978)
- *Dúvad* (Fábri Zoltán, 1959)
- *Egymásra nézve* (Makk Károly, 1982)
- *Elveszett paradicsom* (Makk Károly, 1962)
- *Édes Anna* (Fábri Zoltán, 1958)
- *Föltámadott a tenger* (Ranódi László–Nádasdy Kálmán, 1953)
- *Hannibál tanár úr* (Fábri Zoltán, 1956)
- *Hideg napok* (Kovács András, 1966)
- *Horizont* (Gábor Pál, 1970)
- *Húsz óra* (Fábri Zoltán, 1965)
- *Idő van* (Gothár Péter, 1985)
- *Katonazene (*Marton Endre, 1961)
- *Kárhozat* (Tarr Béla, 1987)
- *Kiáltás és kiáltás* (Kézdi-Kovács Zsolt, 1987)
- *Kihajolni veszélyes* (Zsombolyai János, 1977)

- *A kis Valentino* (Jeles András, 1979)
- *Körhinta* (Fábri Zoltán, 1965)
- *Kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983)
- *Liliomfi* (Makk Károly, 1954)
- *Ludas Matyi* (Ranódi László–Nádasdy Kálmán, 1949)
- *Magasiskola* (Gaál István, 1970)
- *Malom a pokolban* (Maár Gyula, 1986)
- *A ménesgazda* (Kovács András, 1978)
- *Őszi almanach* (Tarr Béla, 1983-84)
- *Psyché* (Bódy Gábor, 1980)
- *Régi idők focija* (Sándor Pál, 1973)
- *A részleg* (Gothár Péter, 1994)
- *Rokonok* (Máriássy Félix, 1954)
- *Sátántangó* (Tarr Béla, 1991-94)
- *Simon Menyhért születése* (Várkonyi Zoltán, 1954)
- *Szabadíts meg a gonosztól* (Sándor Pál, 1978)
- *Szenvedély* (Fehér György, 1998)
- *Szerelem* (Makk Károly, 1970)
- *Szindbád* (Huszárik Zoltán, 1971)
- *Szürkület* (Fehér György, 1990)
- *Tiszta Amerika* (Gothár Péter, 1987)
- *Utazás Jakabbal* (Gábor Pál, 1972)
- *Az utolsó hajó* (Tarr Béla, 1989)
- *Vasvirág* (Herskó János, 1958)
- *Verzió* (Erdély Miklós, 1979)
- *Werckmeister harmóniák* (Tarr Béla, 1996-2000)
- *Woyzeck* (Szász János, 1993)

© Apertúra, 2008. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2008/nyar/gelencser-atkotesek/