

Irodalom és mozgókép közegében. A filmes adaptációk kérdésköre¹

Tanulmányomban a két adaptáció (*A részleg*, *Dolina*) elemzése során a filmeket nem az irodalmi művekhez való „hűségük” szempontjából értelmezem, ugyanis az ilyen típusú „hűségelvű összevetések hol az egyik, hol a másik művészetet (film és irodalom) állítják kedvezőtlen fénybe.” (Király, 2003).² Pethő Ágnes szerint a filmelemzői, filmkritikai gyakorlatban gyakran találkozhatunk azzal a szemlélettel, miszerint az irodalmi műhöz képest a film csupán egy változat. Ebben a szemléletben az adaptáció a szöveg egyfajta reprodukciójaként, átalakításaként konceptualizálódik, amely eleve vesztes az irodalmi szöveggel szemben, a két médium közti különbségek pedig olyan problémaként tételeződnek, amelyet a rendezőnek meg kell oldania (2003, 99.).

Nem áll szándékomban ezt a módszert bírálni, hiszen számos olyan eset van, amikor az elemzésnek éppen az a célja, hogy a két médium közötti különbségekre világítson rá. A pedagógiai gyakorlatban például az irodalom és a film mediális különbségeinek vizsgálatakor egy ilyen jellegű összehasonlító elemzés produktív lehet, amennyiben nem az irodalmi szöveg és a film hierarchikus szembeállításában érdekel, hanem a mediális sajátosságok feltárásában. Azonban a fent említett adaptációk vizsgálata során dolgozatomban nem a hűségelvű szemléletmódot követi, hanem inkább egy olyan nézetet, amely nem rangsorolja, nem állítja hierarchikus viszonyba a filmet és az irodalmat. Hajlamosak vagyunk arra, hogy az adaptációt az irodalom–film irányából közelítsük meg. A posztmodern filmes kultúrában azonban számos példa volt már arra is, hogy csak a filmes adaptáció után jelent meg a könyv – például Yvonne Navarro regénye is, amely a *Hellboy* 2004-es film alapján íródott (Hutcheon, 2013, 18.), vagy a sikeres adaptáció következtében az irodalmi mű ismét a figyelem középpontjába került, vagy átértékelődött. Akármelyik irányból is tárgyaljuk a film és irodalom közötti viszonyt, el kell vetnünk azt a nézetet, miszerint az elsődleges médium az, amelyik előbb feldolgozta a történetet. Nincs elsődleges vagy másodlagos médium, nem alá-fölérendeltség van közöttük, hanem egyenértékűség. Linda Hutcheon az adaptáció esetében az irodalmi szöveget nem

¹ A tanulmány átdolgozott részlete a Márton Brigitta: Testrepresentációk Bodor Ádám *A részleg* és *Az érsek látogatása* című műveiben és az ezek alapján készült adaptációkban (szakdolgozat, 2015; Bölcsészettudományi Kar; szakmai irányító: Sándor Katalin, adjunktus, PhD)

² Az adaptációkkal foglalkozó szakirodalom felhívja a figyelmet arra, hogy problematikusnak bizonyul az olyan kifejezések használata, mint például a hűség vagy a fordítás/fordíthatatlanság. Az adaptáció kifejezés is *gyakran* mintegy negatív értékítéletet hordozó, le-író kifejezésként használatos némely szerzőnél, vagy akár a közbeszédben is. Gelencsér Gábor fontosnak tartja az adaptációhoz mint eljáráshoz kötődő „pejoratív értéktartalom lehátasá”-t (Gelencsér, 2006).

Az adaptáción átderenghet az írásos mű egy része, az új szöveg, a film mint mediális konstrukció beépítheti előzetes irodalmi ismereteinket, de az adaptáció mindenképpen egy autonóm alkotásnak számít.

eredetinek vagy forrásnak nevezi, hanem adaptált szövegnek, ezzel is jelezve, hogy nem hierarchikusként gondolja el irodalom és film viszonyát.³

André Bazin, francia filmelméletíró is arra törekszik, hogy a film és a többi művészetek között kialakult hierarchikus viszonyt megkérdőjelezze, és arra hívja fel a figyelmet, hogy sokszor az adaptáció erősítheti is az irodalmi mű kánonban elfoglalt helyét (Zsigmond, 2010). Gothár Péter, *A részleg* című adaptáció rendezője is úgy véli, hogy „a színház, a televízió és a film egyenrangúak, és nem kizárják, hanem kiegészítik, feltételezik egymást.” (Vas, 2011)⁴ Ez nem azt jelenti az adaptáció esetében, hogy az irodalmi mű

teljesen leválik a filmről, hanem inkább azt, hogy a már meglévő olvasmányélményt gazdagítja egy mozgóképélmény. Pethő szerint az adaptáció esetében nem az egyik médiumból a másikba való átkódolás vagy transzfer történik, hanem két szöveg intertextuális kapcsolatáról van inkább szó (2003, 102.). Azért sem tartom szerencsésnek a hűségelvűségre irányuló vizsgálódást ebben az esetben, mivel soha nem az irodalmi szöveg maga, hanem egy lehetséges interpretáció adaptálódik (Zsigmond, 2010). Pethő az adaptációt a palimpszeszthez hasonlítja, azt állítva, hogy az adaptáción átderenghet az írásos mű egy része, az új szöveg, a film mint mediális konstrukció beépítheti előzetes irodalmi ismereteinket, de az adaptáció mindenképpen egy autonóm alkotásnak számít (2003, 102.). Ezt a gondolatmenetet azzal zárja a tanulmány írója, hogy: „a film és az irodalom kapcsolatának igazi színtere nem az irodalom, és nem is a film, hanem a képzelet világa” (2003, 104.). Ilyen értelemben a *Dolina* és *A részleg* is autonóm műalkotásoknak tekinthetők, a felhasznált Bodor-szövegek sajátos nyelvi-mozgóképi (újra)értelmezéseinek.

Ugyancsak az adaptáció mint palimpszeszt gondolatot követve, Király Hajnal szerint azok a szövegek, amelyek egy másik szöveggel kölcsönösen értelmezik egymást, úgynevezett „kettős olvasást” igényelnek: a hypotextus (eredeti szöveg) és a hypertextus (a ráírt szöveg) értelmezését. Ilyenkor nem a médiumváltás az elsődleges, hanem a narratív mód áttranszformálása (2003).

Linda Hutcheon *Az adaptáció elmélete* című könyvében felveti azt a kérdést, hogy valójában mi is adaptálódik, mi kerül át az egyik médiumból a másikba. Azt a kérdést vizsgálja, hogy vajon a forma és a tartalom elválaszthatók-e egymástól. A tartalomhoz olyan fogalmakat kapcsol, mint a stílus, a hangneme, a téma, a szereplők és a történet. Következtetése az, hogy nemcsak a történet adaptálódik, hanem a történet világa, ami

³ Lásd még uo. 38. „there is no single and prior adapted work.”

⁴ „– Színház, tévé, film: van, aki azt mondja, a három kizárja egymást.

– Szerintem viszont kiegészítik – felelte Gothár Péter. – Nincsenek meg egymás nélkül.”

mindezeket a fentebb említett kategóriákat magában foglalja (2013, 15.).⁵ Ehhez a gondolatmenethez kapcsolható Györe Bori megjegyzése, miszerint az adaptáció nem az eredeti művet teremti újjá más közegben, hanem mindig új művet hoz létre az eredeti alkotás bizonyos részleteit felhasználva (Györe, 2011/2, 20.).

Az adaptációkat nem végtermékként kell fölfognunk, hiszen mindig két irányba is nyitottak: más irodalmi szövegekkel és filmekkel is kapcsolatba léphetnek (Zsigmond, 2010). A *Dolina* és *A részleg* is mindkét irányba nyit, hiszen olyan megoldásokkal dolgoznak, amelyek révén több Bodor-szövegre is utalnak. Gothár filmje például nemcsak *A részleg* című novellára utal, hanem más Bodor-novellákra is, például az *És akkor majd látjuk egymást* címűre, amelyben a főszereplőt ugyancsak Weisz Gizellának hívják. Ezen novellához kapcsolódó olvasmányélmény alakíthatja *A részleg* című film befogadását. *A részleg* „kétnyelvűsége”, az a rendezői koncepció, hogy a szereplők magyarul, románul, illetve román akcentussal beszélt magyar nyelven szólalnak meg, a diegetikus tér nyelvi, geokulturális jellegével, kultúraköziségével függ össze, és e szempontból összekapcsolható Ferenczi Gábor 2006-os Bodor-adaptációjával, *A barátkozás lehetőségeivel*, amelyben hasonló koncepció érvényesül a szereplők megalkotásában.

A fentiek összegzésképpen elmondható, hogy a filmes adaptáció nem átkódolás, hanem szövegek és médiumok palimpszeszthez hasonló egymásra rétegződése: a „megfilmesítés” nem transzformáció, hanem sokrétű intertextuális és intermedialis viszony (Pethő, 2003, 103.).

Gothár Péter: *A részleg* (1994)

Gelencsér Gábor tanulmányában az 1945 utáni magyar filmművészetben az adaptációk különböző korszakait határolja el. *A részleg* (1994) az 1987-től 1995-ig tartó időszakhoz tartozik, melyet a rendszerváltás politikai és poétikai reflexiójaként határoz meg a tanulmány írója. Ugyancsak *A részleg*ről azt fűzi hozzá, hogy fegyelmezett, visszafogott, a szó jó értelmében szöveghű adaptáció (Gelencsér, 2006). Ez a szöveghűség arra utal, hogy a rendező a film forgatókönyvébe nagymértékben bevonta a novella szövegét is.

Az adaptációban „a szürkésben játszó zöldes színek, az esti város lemocskolt képei, a havasok fenséges némasága” (Galambos, 1995) és a kommunizmus korszakához kötődő épületek a kelet-európai hangulatot idézik: a Weisz Gizellát elszállító autó a bukaresti utcákon halad át, ezzel konkretizálva a helyszínt: Románia, Erdély a diktatúra idején. A kamera Weisz Gizella nézőpontjából mutatja meg a kinti helyszínt. Ahogy a szereplők lassan elhaladnak az ismerős épületek mellett, mintha a néző a főszereplőnő szemüvegén keresztül látná mindezt. A fókusz mindenképp a külső helyszínen van, hiszen az autó belseje nincs megvilágít-

A filmes adaptáció nem átkódolás, hanem szövegek és médiumok palimpszeszthez hasonló egymásra rétegződése.

⁵ „adapting not only the story but the story worlds”

A narráció inkább „az elbeszélte események történet jellegét emeli ki, eltávolít a közvetlen reflexió igényétől, mintegy szűrőt von a történet és a befogadó közé”.

va, teljesen sötét, és amint az autó elindul, a szereplők hirtelen elhallgatnak, csak a motor zúgása és a háttérzene hallható. Időnként pedig furcsa ritmikus kattogást okoz az, ahogy a kerekek beletalálnak egy-egy gödörbe. A helyszín lassan a városról a hegyes-dombos vidékre tevődik át, úgy tűnik, hogy az utazás során egyre tágulnak a terek, más értelemben, a társadalmi tér nézőpontjából viszont szűkülnek, kizárnak. A részleg, ahová Weisz Gizellát kihelyezik, a hegyekben található, azonban ez a határtalannak tűnő hegység ugyanakkor az elkülönítés, a kirekesztés terévé is válik egy hatalmi rendszer kontextu-

sában. A történet főszereplője a társadalmi téren kívülre kerül: a részleg felé vezető úton egyre világosabbá válik, hogy Weisz Gizella kinevezése valójában száműzetés, internálás, eltávolítás. A szereplők társadalmi helyzetére és a történet geokulturális kontextusára leginkább az általuk használt nyelvezet, kiejtés utal. Abból kiindulva, hogy Weisz Gizellán és az Öcsi vagy Petya nevű férfin kívül senki nem beszél anyanyelvként a magyart, arra gondolhatunk, hogy két- vagy többnyelvű környezetben zajlik a történet. Mind-egyik szereplő tud magyarul, de a kiejtésük elárulja, hogy nem ez az anyanyelvük. A részleghez vezető úton a busz utasai románul káromkodnak, amikor leszállítják őket a buszból, a buszsofőr pedig román népdalt dudorászik („Măicuță, măicuță dragă, ce-i cu casa de pe plaiul verde”), de Weisz Gizellával magyarul beszél („Itt kell maradnia. Nem sétálhat egyedül, még valami baja esik.”) A háttérzajok, beszédfozlányok nyelve ugyancsak a román (például: „Poftiți. Bună ziua! Da, da.” vagy: „Sandu bácsi, ce se-ntâmplă?”). Ebből arra következtethetünk, hogy egy román–magyar kétnyelvű környezetről van szó.

A film egyik fontos stilisztikai összetevője a narráció. A szereplők rövid párbeszéde mellett, időnként feltűnik egy női narrátor, aki elbeszéli az eseményeket (például: „Aznap, amikor útnak indul, Weisz Gizellát mindenki megdicséri. Még a nagy Onaga elvtárs is mélyen a szemébe néz.” vagy „A lyukas pokróc rései között, Weisz Gizella lábán, derekán hölgyeményétek és úrmenyétek kergetőznek. Némelykor arcát is súrolják a pihék, ilyenkor meg-megrándul hangtalanul. Aztán megnyugszik: ez most már így lesz egy darabig.” A narráció gyakran ugyanazt tartalmazza, mint amit képileg a film is megmutat, vagyis az esemény szempontjából nem mond semmivel sem többet, nem tesz semmit hozzá. A narráció inkább „az elbeszélte események történet jellegét emeli ki, eltávolít a közvetlen reflexió igényétől, mintegy szűrőt von a történet és a befogadó közé.” (Galambos, 1995). Arra is akad példa, hogy a narrátor tolmácsolja a szereplő szavait: „Magának egy rumot, Weisz Gizellának egy köményes likórt rendel a telepvezető. 'Már kimértem' – mondja a kantinos nő.” Fontos megemlíteni, hogy a narrátor és a filmen megjelenített Weisz Gizella hangja nem azonos, ez utalhat arra, hogy ebben a női sorsban több hasonló női sorsra is ráismerhetünk (Györe, 2011/2, 53.).

1995-ben Gothár Péter *A részleg* című filmmel elnyerte a Magyar Filmszemle nagydíját, azonban – ahogy Varga Balázs kiemeli – kritika is érte a rendezőt amiatt, hogy a film 1995-ben nem volt képes olyan erőteljes, olyan átütő lenni, mint amilyen még a múlt rendszer idején lehetett volna (Varga, 1995/4, 35.).

Kamondi Zoltán: Dolina (2005)

Már a címválasztás jelzi azt, hogy a filmben hangsúlyos pozícióba kerül a helyszín, a Bogdanski Dolina nevű település, a kisvárost belakó szereplők, illetve a közöttük kialakuló viszonyok. A 'dolina' szó szlovákul völgyet jelent, ezzel is utalva arra, hogy a város alacsony fekvésű, és hegyek veszik körül, mintegy megvédve, de el is szigetelve a többi várostól, a világtól. Ezekre az aspektusokra figyelve a rendező, Kamondi Zoltán, Hargita-fürdőt és az annak közelében levő régi kaolinbánya ülepítőjét választotta a *Dolina* forgatása helyszínéül. A vele készült beszélgetésből megtudható, hogy az általa elképzelt tökéletes helyszín az, ami visszaadja *Az érsek látogatása* című Bodor-regény Dolinájának az erkölcsi tér (Mesterházy, 2007) jellegét.

Az egyik jellegzetessége a filmnek, hogy megjelenik egy narrátori hang is, amely például a film elején elmeséli, kiegészíti a történetet, vagy további ismereteket szolgáltat Dolina történelmi múltját illetően.⁶ A narrátori hang azonos a Colentina Duncát játszó színésznő (Molnár Piroska) hangjával. Talán azzal magyarázható, hogy pont ő kerül narrátori szerepbe, hogy annak a fodrászüzletnek a vezetője, amelyben mint sajátos, fodrászat és bordély közötti átmeneti térben sokan megfordulnak, így a történeteknek ebben a köztes térben Colentina folyamatosan értesül mindarról, ami a városban történik. Néha amikor egyedül van, szlovák nyelvű dalokat dudorászik, ezzel utalva arra, hogy nem helybéli születésű, hanem valami oknál fogva került oda Dolinára. Több nyelv megjelenik a filmben, például a papok által használt nyelv egy felismerhetetlen, abszurd nyelv. *Az érsek látogatásában* az elbeszélő a történet szereplője, így belső nézőpontból mutatja be a szövegben megalkotott világot, míg a *Doli-*

A Dolinában a természet és a kultúra találkozása jön létre a hulladékban a képi reprezentáció által.

⁶ Az ötödik percnél:

„Bogdanski Dolinát a századok során gyakran megszorogatta az ellenség, de sorsa akkor teljesült be, amikor egy kiadós esőzés után a szeszélyes Medvegyica folyó látogatta meg. Kilépve medréből, elárasztotta a várost. Heteken át ázott omladozó falakkal, mígnem hirtelen apadni kezdett, s az áradat nagy harsogással eltűnt. Mintha a föld nyelte volna el. A víz útját hatalmas tátongó üregek jelezték. Az ár mintha a város lelkét is magával ragadta volna, mert a folyó közben megváltoztatta medrét: azóta nem észak felől, hanem délről kerül meg a várost. Bogdanski Dolina átkerült a túlsó partra. Ekkor rendeltek hulladékot, salakot a távoli iparvidékekről, hogy a hatalmas vízvályta gödröket, a pusztulás emlékeit betemessék. Bár a város urai közben egymást egyre-másra váltogatják, a hulladék azóta is érkezik. Növekvő halmai már körülölelik Dolinát, elállják a frissítő szelek útját. A háztetők és az ég között télen-nyáron a bűz kocsonyás harangja lebeg. Alatta olykor elpilled, elszenderedik a város, miazmás kábulatban szunnyad napokon át. Egy ilyen álomtól súlytott délután ismeretlen rend papjai költöztek a városba, elfoglalták a hivatalokat. Harangzúgás töltötte be a levegőt és kutyaugatás. Bogdanski Dolina arra ébredt, hogy a várost megszállták.”

nában egy külső nézőpontból van elbeszélve a történet (Dánél, 2012, 119.), de időnként a filmben megjelenített narrátor, aki Molnár Piroska hangján szólal meg, egy szubjektív perspektívát is kínál a nézőknek.

Dánél Mónika kiemeli, hogy a *Dolinában* a természet és a kultúra találkozása jön létre a hulladékban a képi reprezentáció által. Ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a filmnek a groteszk jellege abból fakad, hogy a természetet és a szereplőket stilizálva ábrázolja. Leginkább a női szereplők testesítik meg a groteszt jelleget, főleg a leszbikus Colentina Dunca, aki a nőiséget és a maszkulinitást egyszerre képviseli (2012, 119.).

A 2007-ben megjelent *Dolina* adaptáció öt díjat is nyert, többek között a 2008-as Triburon Nemzetközi Filmfesztiválon a legjobb rendezőnek járó díjat, és a 38. Magyar Filmszemlén (2007) a legjobb látványért járó díjat. Mindemellett a *Dolina* kedvezőtlen kritikái fogadtatásban részesült Magyarországon és Romániában. Többek között amiatt érte kritika a filmet, hogy „kronologikus sorrendben meséli el az eseményeket, szemben a regény mozaikszerű építkezésével. És ezzel máris gyengíti azt a körkörös, önmagába visszatérő szerkezetet, amire a regény olvasói bizonyára jól emlékeznek, és ami az irodalmi mű nagy erőssége” (Buzogány, 2007). Ebből is látszik, hogy olyan perspektívából közelítenek a filmhez, amely az irodalmi szöveget tekintve kiindulópontnak egyfajta hűségelvűséget vár el az adaptációtól. Viszont ebben a filmben, amelynek címe is jelzi az adaptált szövegtől való különbözősét, Kamondi inkább azt kísérli meg, hogy Bodor Ádám *Az érsek látogatása* című művéből kiindulva – eltérő szemszögből egy közös rendezői és írói interpretáció⁷ alapján – a mozgókép közegében alkossa meg *Dolina* világát.

Irodalom

Buzogány Klára, J.-B. N. (2007): Könnyű és súlyos darabok. *Filmtett*. 2017. 02. 12-i megtekintés, <http://www.filmtett.ro/cikk/2691/38-magyar-filmszemle-budapest-2007-január-30-február-6-jatekfilmek>

Dánél Mónika (2012): Surrogate Nature, Culture, Women – Inner Colonies. Postcolonial Readings of Contemporary Hungarian Films. *Acta Universitatis Sapientiae*, Budapest.

Galambos K. Attila (1995): A részleg megálló. *Beszélő*, 5. 5. 12. 2017. 02. 12-i megtekintés, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-reszleg-megallo>

Gelencsér Gábor (2006, tél): Forgatott könyvek. Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben, *Apertúra*. 2017. 02. 12-i megtekintés, <http://www.apertura.hu/2006/tel/gelencser/index04.htm>

Gothár Péter (Gothár, 1994): *A részleg*

Györe Bori (2011/2): Női reprezentációk a kortárs irodalmi adaptációkban. *Partitúra Irodalomtudományi folyóirat*, Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara – Sambucus Irodalomtudományi Társaság, 2011.2. 20.

⁷ A film forgatókönyvét Kamondi Zoltán és Bodor Ádám közösen írták.

Hutcheon, L. (2013): A Theory of Adaptation. In L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. Canada: Routledge.

Kamondi Zoltán (Kamondi, 2005): *Dolina*

Király Hajnal (2003): Könyv és film között. Adalékok az adaptációk elméletéhez. *Filmtett*. 2017. 02. 12-i megtekintés,

<http://www.filmtett.ro/cikk/1809/konyv-es-film-kozott-adalekok-az-adaptaciok-elmeletehez>

Mesterházy, Lili. (2007): Kamondi Zoltán: Jó innen elmenni és még jobb visszajönni. *Origo*. 2017. 02. 12-i megtekintés,

<http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20071026-kamondi-zoltan-jo-innen-elmenni-es-meg-jobb-visszajonni-.html?pIdx=1>

Pethő Ágnes (2003): *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-Print Kiadó, Csíkszereda, 99., 102., 103.

Varga Balázs (1995): A részleg. *Filmkultúra*, 4., 35.

Vas András (2011): Gothár Péter: Aki úgy rendez, hogy politizálni fog, elveszett. 2017. 02. 12-i megtekintés,

<http://www.sonline.hu/somogy/kozelet/gothar-peter-aki-ugy-rendez-hogy-politizalni-fog-elveszett-357219/>

Zsigmond, Adél (2010): A filmes adaptáció mint értelmezői művelet. *Látó*, február. 2017. 02. 12-i megtekintés,

<http://www.lato.ro/article.php/A-filmes-adapt%C3%A1ci%C3%B3-mint-%C3%A9rtelmez%C5%91i-m%C5%B1velet/1607/>