

József Attila Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék

1984.

Az irodalmi művek filmrevitele

- Bölcsészdoktori értekezés -

Készítette: Spránitz Judit



Tartalomjegyzék

I. Az adaptáció vonatkozásainak kettős megközelítése

- a. A filmadaptáció mint két mű érintkezési pontja 1.
- b. A filmelméleti kutatás közeledése az irodalomtudomány és az általános művészetelmélet módszereihez..... 3
- c. A filmadaptációban megnyilvánuló általánosabb összefüggések..... 13

II. A filmrevitel során felmerülő irodalomelméleti problémák

- a. Az irodalmi alkotás értékelése a "filmrevithetősége" felől..... 17
- b. Az eredeti műfaji adottságok módosulása az új struktúrában..... 19
- c. A filmrevitel jelentősége az irodalomelméleti vizsgálódásokban..... 23
- d. A két mű közötti gondolati folytonosság..... 24
- e. Egy mechanikus felfogás: az irodalom mint a film alapanyaga..... 29
- f. Balázs Béla "nyersanyag"-fogalma és továbbbélése..... 30
- g. Az irodalmi "nyersanyag" mint szubjektív befogadói élmény..... 33
- h. Az irodalomelméleti kutatások fejlődése a műközpontú szemlélettől a hermeneutika felé..... 35
- i. A "befogadás"-központú esztétikák..... 38
- j. A recepcióesztétikai és az összehasonlító módszerek alkalmazása az adaptáció vizsgálatában..... 44

III. A filmművészet jelenségei az adaptáció felől

- a. A filmi szemlélet jelenléte a forrás kiválasztásában és az irodalmi élmény átformálásában..... 50
- b. A filmi kifejezés és az adaptáció fejlődése és ennek külső tényezői..... 53
- c. Változó szempontok az elméletben..... 62

IV. A tömeges méretű kultúra és a film

- a. A kultúra átalakulása..... 71
- b. A filmalkotás tömegkultúra-jellege és változásai..... 74
- c. Az adaptáció jelentősége és feladatai a tömeges méretű kultúrában..... 76
- d. A filmadaptáció a kultúra kontinuitásában..... 80

V. Az írott szótól a kész filmig 82

- a. A kiválasztás..... 86
- b. A kiválasztott mű..... 95
- c. A forgatókönyv..... 113
- d. A megvalósítás; a forgatókönyvtől a kameráig..... 120
- e. A film utómunkálatai; a kifejezés és a anyag..... 136

VI. A filmadaptáció fogadtatása és értelmezési szintjei 142

- a. Az értelmezés igénye és a műveltség a filmnéző tömegekben..... 145
- b. Az alkotói gondolatokra való reflektálás a filmszakirodalomban. A filmkritika sajátos helyzete..... 151
- c. Az adaptáló művészi üzenetének megértésének feltételei..... 157
- d. A komplex filmértelmezés távlatai..... 164

I. Az adaptáció vonatkozásainak kettős megközelítése

a. A filmaadaptáció mint két mű érintkezési pontja

A latin "adaptare" /hozzáalkalmazni/ szóból származó "adaptáció" kifejezés mint esztétikai fogalom fokozatosan épült be a köznapi szóhasználatba, ahogyan az általa jelölt művészi tevékenység egyre nagyobb teret hódított a gyakorlatban. Eredetileg elsősorban az irodalmi műveknek az új szempontú feldolgozását jelentette - a kötetlen fordítástól a színpadra vitelig -, a jelenlegi asszociációköre viszont szűkebb: főként a filmrevitel szinonímája. Ez természetes, hiszen a szűkebb körben ható irodalmi és színpadi gyakorlat után a film tudatosította, majd sajátította ki azt a "jogot", hogy már előzetesen megformált - gyakran közismert vagy sikeres - irodalmi művet a maga eszközeivel aktualizáljon.

Gilbert Cohen-Séat a filmográfiai szótárában az "adaptation" címszót leegyszerűsítve így magyarázza: "Ezt a kétértelmű 'alkalmazástételt', amelyet filmnovellának is neveznek.... olyan műre alkalmazzuk, amelyet nem a filmművészetnek szántak /regény, színdarab/, és amelyet át akartak ültetni a filmrendezés számára."¹ Még ez a triviális, a gyakorlat mechanizmusát tükröző definíció is sejteti az alkotói világok, a kifejezési formák és kifejezhető tartalmak konfliktusát, amelyet H.R.Jausznak - igaz, az irodalmi mű befogadásának kapcsán használt - kifejezését kölcsönözve a "világképek dialógusának" is nevezhetnénk, s amely a filmrevitel folyamatát meghatározza.

A nagy számok törvénye itt is hat: a filmvészonra, a televízió képernyőjére kerülő adaptációk többsége pontosan kiszámított dramaturgiai és vizuális hatásokkal

működik, s hiányzik belőlük az időtöltő szórakozást művészetté emelő szellemi konfliktus. Ezek inkább a film-szociológia vagy filmtörténet, mint az esztétikai kutatás számára fontosak. Nehezebb magyarázatot találni arra a csodálatos metamorfózisra, mely során az olvasói élmény a filmalkotó tudatában új alkotássá körvonalazódik. Azok, akik átadják magukat olvasmányuk hangulatának, szellemiségének, s azt önmagukból tudatosan újraépítik, vagy akik a filmélmény után megkísérelik a forrástól nyomon követni, deduktív elemezni a filmalkotó szellemi mozgását, közelebb juthatnak az adaptációnak e rejtett, a szubjektumon belül zajló szakaszához, amely persze csak egy mozzanata az írott műtől a végleges filmig ívelő folyamatnak.

A művész élményei és alkotói tevékenysége elválaszthatatlanok. A Lukács György-i esztétika "után" kategóriája, a Malraux-i kijelentés, hogy minden mű a korábbiak hatására születik meg, szemléletesen fogalmazza ezt a jelenséget. A művész a korábbi szellemi javak továbbörökítője is, azokat sajátos módon sajátítja el és értelmezi. Ezt növeli önálló filozófiává a századelőn Dilthey metafizikus "élmény-esztétikája", amely egyben a szubjektív értelmezés határait is kijelöli: "minden megértés mindig csak relatív marad és soha nem zárható le."²

Az adaptáció esetében nem fenyeget a "lezárhatatlanság" veszélye, hiszen az irodalmi forrás szubjektív értelmezésére ráépül az alkotótevékenység, amelyben az előző a lényegét megőrizve, de már kívülről megközelíthetően feloldódik. Fontos e szellemi folyamat részeinek az egyensúlyban tartása. Két szélső pontja: a forrásmű és a film-adaptáció pontosan leírhatók és összehasonlíthatóak. A bennük megőrződött meghatározottságok - társadalmi-gazdasági helyzet, alkotói szemlélet, a korra és művészetre jellemző jegyek - hitelesítik a kettőt összekötő, szubjektív, indirekt leírható láncszemeket.

Az irodalmi mű filmrevitelének folyamata egyaránt kapcsolódik egyszerű gyakorlati kérdésekhez és általános érvényű művészetelméleti problémákhoz. Egy tradicionális művészet és a technika szülötte, az individuális alkotás és a kollektív produktum, a felkészültebb olvasói magatartás és a tömegek spontán érzelmi azonosulása érintkezik minden egyes filmrevitelben, s magukkal hozzák történetileg kialakult problémaköreiket. Összekapcsolódásuk hasonló Eizenstein ismert montázsértelmezésére: a két elem ütközésével új jelentés jön létre. Az irodalom és a film találkozásakor, az adaptálás során olyan új jelenség születik, amely már nem kutatható csak az egyik oldal felől a teljesség igényével, hanem új szemléletmódot követel.

- b. A filmelméleti kutatás közeledése az irodalomtudomány és az általános művészetelmélet módszereihez

Néhány kísérlettől eltekintve a filmesztétika sokáig csak a felszíni jelenségek felől foglalkozott az adaptációval. Ösztönösen ugyan sokan megéreztek azt a helyes kiindulási elvet, mellyel Abel Gance jellemezte a "kép korát": "/A film/ a művészetek keresztútja, melyek nem ismernek többé magukra, amikor kikerülnek a fény tűzpróbájából, de amelyek hiába tagadják meg az eredetüket."³ E szellemi folytonosság helyett inkább látták az adaptációban a filmnek az irodalom alá rendelt helyzetét és elemezték az áttételeket tematikai szempontból. Ez pedig egysíkú következtetésekhez vezet, ahogyan az irodalmi művek esetében is Sypher szerint: "el kell ítélni az összehasonlításnak azt a formáját,

amely kizárólag a tartalomra vagy témára alapulna."⁴ A filmelméletnek túl kellett lépnie a filmszerűség kritériumainak bizonygatásán és az irodalommal való versengésen ahhoz, hogy a filmművészetet mint a kultúra egészének alakító és alakított elemét szemlélhesse. Az átvételnek mint a különböző művészetek és alkotók közti kapcsolat konkrét megnyilvánulásának természetete csakis ilyen távolságból rajzolódik ki.

A filmelméleti kutatások jellegét tárgyának néhány sajátossága és a gyakorlattal való szoros kapcsolata is maradandóan meghatározta. Mindössze néhány évvel a film megjelenése után a napi kritikából - Balázs Béla, Louis Delluc, Ricciotto Canudo -, és az elszórtan publikált írásokból - Eizenstein - összeálltak az első átfogó elméletek. Gyakran hiányzott az objektivitást biztosító távolság a gyakorlati véleményektől. Ugyanakkor feladatuk volt a filmkészítés naprakész értékelése: a világot előzőnlő művekből kiemelni a követésre érdemeset és bebizonyítani a film művészet voltát. A kutatást mindez egyidőre önmaga bűvkörébe zárta: vagy radikálisan szakítottak a korábbi művészetelméletekkel és csak a film specifikumait hangsúlyozták, vagy a tradíciókból kizárólag a "filmszerűt" és az ehhez vezető jegyeket emelték ki - azaz nem illesztették be az új jelenséget a művészetek rendszerébe.

Ugyanakkor a film mint jelenség behatolt más tudományágak vizsgálódási terébe, s a filmkutatás asszimilálta ezek szempontjait.⁵ Így a korai nyelvészeti ösztönzésű filmelméletek mellé felzárkóztak a pszichológiai /Arnheim, Morin, Mitry/, szociológiai /Arnheim, Kracauer/, majd a szemiotikai /Metz, Lotman, Pasolini, Eco/ és kommunikációelméleti indíttatásuk /Garroni, Moles/. A kezdettől ható irodalomelméleti szempontok is bővültek, olyannyira, hogy a hatvanas években - amikor mind az

irodalomtudomány, mind a filmelmélet határai kitágultak - már egyidejűleg zajlik módszereikben a minőségi változás. Ennek lényege a tárgy komplex vizsgálatának igénye - a filmtudományban Cohen-Séat programadó munkájában, a filmológia létrehozásában nyilvánult meg, az irodalomtudományban pedig a korábbi fenomenológiai és strukturalista irányzatok kritikus felülvizsgálatában lépett fel a szintézis igénye. Robert Weimann az irodalomkritikát vizsgálva írta le azt, ami általában jellemző a korszak művészetelméleti kutatataisaira: "Abban a pillanatban azonban, mielőtt a részmegismerések módszertanná merevednek és új módszerbeli elvként kívánnak szolgálni, mindjárt fokozott törekenységről tesznek tanubizonyságot."⁶

Az elméletek töredékessége, a következtetések el-
lentmondásai nem a szempontok sokféleségéből, hanem a
műalkotás helytelen megközelítéséből következtek. A kü-
lönböző vizsgálati módokat és részeredményeket csak úgy
lehet szintézisbe hozni, ha tisztázott a műalkotás
lényege. Az irodalomtudomány szerint célszerű, ha
"...szétválasztjuk az irodalmi mű l é t r e j ö t t é t
és l é t e z é s é t , vagyis fennállási módjait. Lét-
rejöttében a művésznak "teremtő" funkciója van, amely
- utolsó fokon - pszichikai aktus formájában nyilván-
ul meg... /amely/ nem szuverén, azaz nem független a
művész lététől, melyben tudata gyökerezik. A művész
létének tényezői /társadalmi és egyéni létének felté-
telei/ a műalkotás létrejöttében döntő szerepet játsza-
nak, a megvalósult műalkotásban pedig t ü k r ö z ő d -
n e k ."⁷ Lehetetlen bármilyen műalkotásnak önmagában
való vizsgálata, amely a művészi kifejezőmódot, a mű
benső viszonyrendszerét, létrejöttét elhatárolja " a
műalkotásnak mind a történeti, mind szociológiai és
pszichológiai szemléletétől", hogy ezek nem lényegesek
a mű megértéséhez. Ezzel egyben lemondanak a mű jelenté-

sének " azaz a "valóság tükrözésének kauzális jellegű"-elemzéséről⁸, és lényegében megtagadják a művészet társadalmi funkcióját. A komplex vizsgálat a művet teljes és dialektikus folyamatában, a keletkezéstől az utóéletéig igyekszik feltárni, külső kapcsolatainak függvényében. A vizsgálat súlypontja természetesen eltolódhat az egyes fázisok felé - így az alkotás vagy befogadás folyamata -, kiemelhet egy domináns szempontot - így a mű történeti vagy más művekhez kötődő vonatkozásai, áthatások és közös motívumok -, sőt ezek akár önálló kutatási területté is fejlődhetnek: mint a recepciósztétika, az összehasonlító irodalomtudomány vagy az ikonográfia, stb. E részeredményeket azonban mindig vissza kell kapcsolni az átfogóbb elméleti rendszerbe.

A modern művészet "polifón" jelenségeire - így a film összetett jellegére - inkább adhat magyarázatot az utóbbi, expanzív megközelítés, mint az intuitív, szubjektív analízis, amely az "egyedi" felé próbálja megkerülni a jelenségek kategóriába illesztését vagy az egyes terminológiák újraértékelését.

A film fejlődése élesen vetette fel a XX. századi művészet kérdéseit. Természeténél fogva szinte létezésével bizonyítja a fenomenológiai vizsgálódások korlátait.

Az a tény, hogy a filmelméletben igen korán központi problémává emelkedik a mű és valóság, a mű és a külső kapcsolatainak viszonya, nem az elméleti felkészültséggel, inkább a film természetével, korai megjelenési formáival magyarázható. Kevesen hitték, hogy a film hordozhat klasszikus értékeket, így inkább az aktuális vonatkozásait vizsgálták. Ezt sugallta még kezdeti dokumentatív és információközvetítő funkciója, és szórakoztatóipari termék jellege, amely a mindenkori kereslet-kínálat törvényeitől tette függővé. A művészi tükrözés módja - a művésznak az adott valósághoz

való viszonyulása és ennek műbeni megformálása - végülis részben azért válhatott a filmkutatásban a legfontosabb kérdéssé, mert a film -miként a korábban vitát kavarró fotográfia- új szinten formálta át a valóságanyagát, mint a korábbi művészetek. Minthogy a valóság látható -tehát triviálisnak vélt- felszínét és ennek természetes mozgását választotta "nyersanyagául", ontológiai jellemzője, hogy fokozottan tartalmazza a konkrét társadalmi-történelmi vonatkozásokat. Másrészt mint technikai felfedezésből kialakult művészi kifejezési forma, ráépült a már korábban megformált tartalmakra - tehát adaptált, feldolgozott - így nyíltan kapcsolódott az őt körülvevő szellemi-kulturális szférához is. Mindez lehetetlenné tette, hogy a filmelmélet úgy eltávolodjon a mű külső kapcsolataitól, ahogyan azt az elvontabb irodalmi mű-interpretációk tették. Jól illusztrálja ezt a filmszemiotika és filmszemiológia elvontabb gondolatrendszerének "határa". Ennek alapfogalma, a jel - mint a legkisebb jelentéshordozó - tisztázatlan marad Metz, Carroni és mások elméletében éppen a filmkép dualista természete miatt. A filmkép valóságeleme és a szimbólikus jelentése sajátosan kapcsolódik, így a kutatás nyelvi modelljei nem alkalmazhatók rá. A szovjet V.V. Ivanov ennek távolabbi összefüggéseit tárja fel, megvilágítva a film és valóság speciális kapcsolódását: "Míg a nyelvészeti 'jel-kutató' filmszemiotikai vizsgálatok az egyes forma elemekhez, struktúrához keresték kénytelen-kelletlen jelentéseket, a film állandó forma szerkezetét kutatták, addig... tudatában kell lennünk annak, hogy bizonyos formák, struktúrák léte nem önmagából a filmből, következik, hanem mint társadalmi követelés létezik."⁹

A filmnek a látható felszínhez, konkrét korhoz való kötődése kétélű jelenség.

Egyrészt közvetlenebbül belehelyezhető egy adott korszakba, mint más alkotások. Umberto Barbaro filmesztétikai fogalmai ezt emelik ki. Szerinte a film témája a korból eredményeztethető, ihlető világszemlélet, amely sugallja a filmalkotó sajátos látásmódját,

a szüzségét.¹⁰ Mindig az alkotónak a saját korához való viszonya határozza meg, hogy a leképezhető, vagy a kamera előtt újra teremthető világnak milyen ~~tartományán~~ át képes gondolatait formába önteni. Másrészt a filmalkotás - René Clair szerint "fordítva szenved el az idő törvényét, amellyel szembeszállt, és a változó világban mozdithatatlanul, oly mértékben látszik tőlünk távolodni, ahogy az évek sodra minket távolít el tőle. Kracauer szavaival: "a néző a filmre mindenekelőtt fiziológiailag reagál, s csak azután intellektuálisan"¹² - így természetes, hogy a megváltozott viszonyok között élő néző eltávolodik a hordozó réteg elsődleges hatásától, s ennek intellektuális kisugárzásától. Csak a kivételes témák és kiemelkedő megformálás dacolhatnak ezzel.

Mivel mind az alkotónak, mind a befogadónak, a közönségnek a társadalmi meghatározottsága nyilvánvalóbb a filmnél, mint más művészetekben, jelentőségüket a kezdetektől kutatták. A huszas években divatos filmszociológia kereste a megfeleléseket a film és a társadalmi jelenségek között. Inkább lélektani indíttatású ez a törekvés, mint ezt Kracauer "tükrözés-elmélete" bizonyítja. Szerinte a film egy adott nép "kollektív érzületének) mélyrétegeinek tükörképe".¹³ A kutatás csak később orientálódik a film tényleges társadalmi meghatározottsága felé, és nem véletlen, hogy éppen a politizáló funkciót is nyíltan vállaló filmkorszakok - forradalmi szovjet film, az olasz neorealizmus - kapcsán mutatja ki a filmművészet tárgyköreinek, témáinak a speciális társadalmi viszonyokhoz és szervezetekhez való kötődését.¹⁴ Még később az a felismerés, hogy a szociológiai és esztétikai szempontokat összekapcsolják, hiszen ez felel meg a film természetének. Ezt Walter Dadek "Das Filmmedium" /1968/ munkájában valósítja meg, mivel "a filmet a legbelső magjáig esztétikai és szociológiai tulajdonságok hatják át,

melyek nem egyszerűen hozzáadódnak, hanem inkább integratíven kötődnek hozzá."¹⁵

Ez a felismerés csak nyomokban lelhető fel a korai esztétikai kutatásokban, amelyek nem kerülhették meg a film és a társadalmi háttér kapcsolatának valamiféle magyarázatát. Balázs Béla **szerint** ennek lényege, hogy: "Milliók ízlését szolgálja ki a film, s az ízlés ideológia."¹⁶ Az ízlést kiszolgáló művészeti-technikai apparátus egyben az uralkodó politika, ideológiai közvetítője is. Megjelenésében - amely a művészet és technika egybefonódásától datálható - sokan egy új művészeti korszak nyitányát látták. A legtalálóbban walter Benjamin jellemzi a "technikai sokszorosíthatóság korának változásait. Elveszett az egyszeri műalkotás kultikus "aurája", amely távolságot biztosított mű és műélvező között, és helyébe a mű "kiállítási értéke" lépett, amely aktuálisabb, korhoz - és Benjamin kifejezésével "politikához" - kötöttebb. Ez könnyíti meg a műhöz való közeledést, mert figyelembe veszi az "aktív tömegek egyformaság iránti vágyát".¹⁷

A film tehát két módon is direkt kötődik konkrét társadalmi háttéréhez. Mint művészet anyagával és sajátos tükrözési módszerével a tárgyi realitásban gyökerezik, mint művészeti termék pedig a fennálló, az őt létrehozó /finanszírozó/ politikai-gazdasági formáció függvénye.

Marx 1844-es megállapítása, hogy a "vallás, család, állam, morál,, tudomány és művészet, stb. csak k ü l ö n ö s módjai a termelésnek, s ennek általános törvényei alá esnek" ¹⁸ - a filmre is vonatkoztatható. Sőt fokozottan mutatja meg a termelés és fogyasztás művészetben is érvényesülő dialektikáját: "Ha világos, hogy a termelés szolgáltatja különlegesen a fogyasztás tárgyát, akkor ezért éppolyan világos, hogy a fogyasztás t é t e l e z i

e s z m e i l e g a termelés tárgyát, mint belső képet, mint szükségletet, mint törekvést és mint célt."¹⁹

Az elmélet elsődleges feladata hogy tisztázza a tárgyának a felépítménybeli helyét és funkcióját. Ez pedig a film összetett mivolta miatt jóideig kérdéses maradt, és a szórakoztatás, a kultúráközvetítés, az információnyújtás és tájékoztatás, a nevelés és szemléletformálás körül váltakozott. Művészi lehetőségeit, céljait létkörülményei határozták meg. "Ahhoz, hogy a film olyan igazi nagy művészetté váljék, amely méltó nagy lehetőségeihez, a környező világ átalakulására van szükség. Ez az átalakulás megteremti majd a film számára életet adó szellemi légkört is." - írta Balázs Béla a fiatal szovjet film kapcsán.²⁰ Ebből fakadhat csupán a filmnek az a felfogása, hogy mint művészi kifejezési formát és a szórakoztatás és szemléletformálás legdemokratikusabb formáját tekintsék.

A filmnek sokféle igényt kell kielégítenie, így fejlődése a művészeti ág egyre bonyolultabb struktúrállódásához is vezet. A különböző céllal, más - más közönségrétegnek készült műveket aligha lehet -néhány egyszerű alapelven túl- egyformán megközelíteni. Így egyre nőtt az igény a film általános vonásai helyett az egyes filmek alapos elemzésére,. A változást a hang megjelenése ugyan késleltette, majd még sürgetőbben vetette fel a hangosfilm differenciálódása. Korábban a filmek, filmjelenetek analízise szigorúan egy-egy tágabb filmjelenség illusztrálásának szolgálatában állt. Balázs a "filmszerű" hatás összetevőit; Eizenstein, Pudovkin, a filmnyelv természetét: Gad, Canudo, Eizenstein a korábbi művészetekből történt átvételt szemléltették. Az utóbbi, a film szintetikus természetét elemző irány alkalmazta az összehasonlításba bevont művészetek műelemző eredményeit is, amelyek szolgáltattak alapot a későbbi tudományos igényű filmelemzésekhez.

Ahogy az irodalomtudományon belül az összehasonlító módszerek új perspektivákat tártak fel, úgy a filmelméletben is minőségi változáshoz vezetett az egyszerű, mechanikus párhuzamok leírásán való túlemelkedés. Az adaptációnak a megközelítésének változásai -melyet később elemzünk- szemléletesen mutatják meg a kezdeti tapogatózásnak a tudományos módszerré fejlődését. Az ötvenes évek végén a filmológia ehhez kísérelt meg rugalmas módszertani alapot adni. Célja a "rendszerezett megismerése", hogy a film vizsgálata közeledjen "a megfelelő fokú egyedi és általános jelleggel bíró szabályszerűségekhez..amelyekhez koordinált következtetésekhez vezetnek el, és nem támaszkodnak arbitráris konvenciókra, ízlésekre vagy érdemekre, hanem...meghatározott bizonyító módszereket alkalmazó objektív viszonyokra."²¹

E koncepcióba illeszkedik, hogy 1952-ben Étienne Souriau a filmre alkalmazza a komparatív módszereket, amellyel az eddigi összehasonlításoknál távolabbi célt tűz ki: "segítségével egyszersmind a legapróbb konkrét tartalmaikban képes megragadni a tényeket, s ugyanakkor mélyen be tud hatolni természetükbe és jelentésükbe... Ha több művet vetünk össze, melyek különböző művészeti ágakban ugyanazt a témát dolgozzák fel, világosan megkülönböztethetjük a különféle elemeket, amelyeket sajátos anyagi és alkotói forma alapján - egy-egy művészeti ág rendelkezésére állnak."²² A fenti sorok - különösen az irodalmi művek filmrevitele felől még kiegészítésre szorúlnak Vajda György Mihálynak a szintén e módszerről írott szavaival: "Nem a művészetek azok, amelyek így kölcsönösen megvilágítják egymást, hanem a kor hatóerőire derül élesebb fény a különböző művészetek tükrében."²³

Triviális követelmény, hogy az összehasonlított elemek hasonló jelentőségűek legyenek, s így minősíthessék egymást. Souriau és mások e szellemben írott munkái már nem a "követendő" irodalmi mércék bűvöletében készültek, hanem

"együttélőként...egy korban, egy világban, egyforma problémákra a maga módján felelő" művészetként tárgyalta a film és a többi művészet viszonyát.²⁴

A hatvanas évekre kiteljesedő filmes "új hullám"-tendencia, a filmnyelv forradalmi változása- melyet Guido Aristarco úgy fogalmazott meg, hogy "a másodlagos jelentés kerül előtérbe" - végleg tudatosítja a filmnek a konkrét látvány kiterjedése által nem korlátozott -egyenrangú- kifejezési lehetőségeit. E folyamat ráadásul mindkét művészet megújulásának, integrálódásának jegyében zajlott. A filmes új hullám előkészítésében és szellemi megtermékenyítésében fontos szerep jutott a francia "roman nouveau"-nak és az angol "dühös fiatalok" színházának, amit Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, Duras és Osbérne, Delaney, Sillitoe részvétele jelez. Komoly elméleti felkészülésű rendezők léptek ekkor a pályára. Részben az ő, részben az irodalmárok jóvoltából hatalmas szakirodalma lett az egyidejű irodalmi és filmnyelvi fejleményeknek és ezek párhuzambaállításának, társadalmi hátterük vizsgálatának. Ilyen például az irodalmi narráció /view-point technie/ és a kameramozgás egymásra gyakorolt hatásának szakirodalma: Pasolini, Mourlet, Spiegel, Robbe-Grillet, Sontag, Pingaud és mások tanulmányai.²⁵

A film már nemcsak magába szív hatásokat, de megtermékenyít más művészeteket,. Ezek lényegét igyekszik a komplex igényű elmélet feltárni. Az adaptáció pedig éppen olyan jól vizsgálható érintkezési pont, amelyben és amelyből egyrészt a hatás mechanizmusa, másrészt okai viszonylag tárgyilagosan feltárhatók.

c. A filmadaptációban megnyilvánuló általánosabb összefüggések

A filmművészet jelenségeinek, tendenciáinak, egyes filmek kutatása többnyire túlmutat e művészet határain. Ervényes ez az adaptálásra is, amely önmagában hordozza az egyéb művészettel tartott -szellemi, s másodsorban formai- viszonyt.

A film fejlődésével együtt változott meg az irodalmi művek filmrevitelének oka, megvalósítása és lehetőségei. A témák egyszerű "kölcsonvételestől", képi illusztrációjától vezetett el ahhoz a magasabb szintű gondolati folytonossághoz, amelyben az eredeti mű ihlet az alkotó számára. Ezt az utat külön fejezetben tekintjük át, csakúgy, mint ennek az elméletben való lecsapódását. Az "igazi" áttörés e téren is az ötvenes évek végétől figyelhető meg, sorra jelennek meg az adaptációról vagy az irodalom és a film kölcsönhatásán belül erről is értekező művek.

A tanulmányok többsége -bár alkalmazza az irodalomtudomány, a szociológia, a pszichológia filmkutatást megtermékenyítő szempontjait, nem lépnek ki a hagyományos körből. A film és az irodalom kapcsolatát ugyan kölcsönösnek fogják fel, de a hatás két oldalát egymástól elválasztva szemlélik. Pedig a filmrevitelben konkrétan kapcsolódik össze egy adott irodalmi mű és a filmmalkotás. A bennük hordozott meghatározók -korok, szemléletek, ítéletek, formai és tartalmi sajátosságok- egyszeri viszonyában pedig kitapogathatók az interszemiotikus kapcsolatok általános jegyei.

Az adaptáció komplex jellege teszi szükségessé, hogy mind a filmművészeti, mind az irodalmi vonatkozásait paralel vizsgáljuk, s a két tudományos terület idevágó eredményeit szintézisbe hozzuk.

Az adaptálás folyamat, amelynek végpontjait -a különböző műfajú művészeti kifejezést- összeköti a korábbi befogadójának és a későbbi létrehozójának azonossága. A folyamat első szakaszában inkább az irodalomelméleti, a másodikban a filmelméleti szempontok dominálnak. A modern irodalomtudomány egy alapvető problémája vetődik fel: hogyan létezik az irodalmi mű, hogyan aktualizálódik a recepció során, s az alkotás "üzenete" miként konkretizálódik a különböző viszonyoktól determinált olvasókban.

E kérdések speciális környezetben vizsgálhatók esetünkben, mivel egy tágabb láncolatba illeszkednek. Különös maga a befogadó is, aki mint alkotó tudatosabb és érzékenyebb. Sajátos a befogadás irányulása, hiszen mindvégig "filmes" beállítottságú. Végül speciális a konkretizáció /az olvasat/ is, hiszen a befogadói élmény átcsap az önkifejezés igényébe.

Az utóbbi "módosulások" viszont már a film felől izgalmasak, s annak természetébe engednek bepillantást: hogyan öltözik vizuális formát az olvasmányból származó emocionális-intellektuális benyomások, hogyan aktualizálódnak, s formálódnak újjá immár a filmalkotó saját gondolatai az előzőek lényegét megőrizve.

Mind a kritikának, mind a nézőknek túl kell lépniük azon, hogy az adaptációkban saját irodalmi élményeiket, vagy az irodalom jellemzőit keressék, s ez alapján ítéljék meg a rendező teljesítményét. Az adaptáció "objektívebb" vonatkozásait a művészi kiválasztás és újraformálás okait, az eredetitől való eltérés mozgatóit, a két művet körülvevő szellemi szférát kell előbb vizsgálni. Természetesen erre akkor van szükség, ha az átvétel művészi igénnyel történt. Amennyiben a film alkotói szembesültek az eredeti mű gondolati-esztétikai értékeivel, s asszimilálták azokat a saját társadalmi-politikai helyze-

tük által determinált alkotói szándékaikba, világukba, úgy létrejön egy, tudományosan vizsgálható gondolati folytonosság a művek, az alkotók és művészetek között, - tehát az adaptáció fontos az irodalmi kutatás számára is.

A szakirodalomban mégis gyakran a meghatározó gondolat helyett a meghatározott - tematikai, formai, hangsúlybeli, stb. - jegyek alapján formálnak véleményt a két alkotás viszonyáról. Ebből fakadnak az olyan tévedések, amikor a két művészet közegének - a szónak és képnek - a mechanikus összehasonlításából az egyetemes érvényű gondolat "átfordíthatatlanságára" következtetnek, vagy az átdolgozás folyamatát merev dramaturgiai szabályrendszerbe próbálják beleszorítani.²⁷ Lehetetlen a filmadaptációt az előzményétől elszakítva vizsgálni, mert ezzel kireked a műveletben rejlő történeti mozzanat. Sok esetben éppen a feldolgozott mű történelmi szituációhoz kötöttsége, a film jelentésének lényegi eleme.

"A történelmi fejlődés során az emberek a régebbi korok szellemi örökségét saját igényeik szerint használják fel - írta Marx -, s ez igen gyakran az eredeti alkotások akart vagy akaratlan félremagyarázását jelenti."²⁸

Vonatkozik ez az adaptálás idő- és szemléletbeni viszonyaira is. Még a filmgyártás tömeges jelensége sem mond ennek ellent, hiszen a szellemileg igénytelen filmrevitelek túlsúlya éppen hiányosságaikkal, uniformizáltságukkal mutatnak rá a mai kort jellemző tömegkultúra sajátos "igényeire". A forráshoz való művészi viszonyulás magvát a gondolati folytonosság jelenti, s erre épülnek egyre táguló körben az ezt már csak áttételesen érintő, ám az új mű jelentését, esztétikumát formáló jegyek. Elemzésük, főként az irodalmi forrás eszközeivel való összevetésük, csakis akkor jogos, ha a gondolati kapcsolódásból indul ki, vagy ahhoz vezet el.

"Az eszmék nem úgy változnak át nyelvvé, hogy sajátosságuk feloldódik és társadalmi jellegük mellettük léteznek a nyelvben, ahogy az árak az áruk mellett. Az eszmék nem léteznek a nyelv nélkül."- írta Marx. Ennek szellemében kell egyensúlyt tartani a művek szellemi-eszmei és a formai-nyelvi oldalainak vizsgálatában. Az adaptálással a már korábban megformált "eszme" feltűnő átalakulással ölt új testet, de ezáltal tartalmában is módosul. Hiszen "az eszmei nem más, mint az emberi fejben áttett és lefordított anyagi"²⁹, amely az anyagi /társadalom/ fejlődésével természetesen együtt alakul. Ezen alapul a művek "örök aktualitása", s ezen az egyetlen mű gyakorlatilag számtalan feldolgozása.

Az adaptálás tágabb értelemben elvezet a forma és a tartalom, a mű és a valóság, a mű és érték, a művész és társadalom általános összefüggéseihez. Maga a művelet mint modell alkalmas arra, hogy konkrét közegen mutasson be általában elvonatkoztatva vizsgált kérdéseket.

Az áttekinthetőség érdekében célszerű ezeket három tárgy köré csoportosítani: az irodalomelmélet, a filmelmélet és az un. tömegkultúra vonatkozásai köré.

II. A filmrevitel során felmerülő irodalomelméleti problémák

a. Az irodalmi alkotás értékelése a "filmrevihetősége" felől

Az irodalmi mű csak közvetve van jelen a belőle készült filmben. Mégis sokszor igen pontosan kirajzolódik: a klasszikus művek hű átvételeiben vagy amikor a filmalkotó az írói szemlélettel azonosul. Máskor viszont a forrás teljes metamorfózison megy keresztül: arányai, üzenete, hangulata csak elszórt jelzésekben, önkényesnek tűnő hasonlóságokban marad meg.¹ Coppola: Apokalipszis, most c. filmjének csupán Kurtz nevű szereplője utal az ihlető forrásra, Conrad: A sötétség mélyén c. kisregényére. Somló Tamás A halhatatlan légiós c. filmjében Rejtő Jenő regényeinek szituációi, szereplői új dimenzióba emelkednek a munkatáborba és a halálba menetelő szerző életútjába komponálva. Dömölky János A kard c. filmjének ötletét egy versből merítette, ahogy Orson Welles Aranypolgár c. művében felismerhető Coleridge Kubla Khanjának hatása. Gyakran még távolabbi az ihlet: Agnes Varda Cléo 5-7-ig c. filmjében Faulkner regényszerkesztését, Bertolucci pedig Verdi monumentális operaformáját vette át a Hold c. művébe, míg Viscontira érezhető befolyást gyakorolt Dosztojevszkij.

Ezekben a művészi-szemléleti kapcsolódásokban közös elem, hogy a forrás értelmezése egy ismert befogadóhoz, és annak meghatározottságához köthető, s hogy a benyomások egy más művészeti ágban produkcióvá kristályosodnak.

Az irodalmi mű bekapcsolódik egy sorba, és annak tagjaival alkotott viszonya alapján benne új minőségek tárulnak fel. Ez a viszonzó az irodalmi alkotás felől értelmezhető úgy, mint annak egy speciális befogadása, hatása, amely tárgyasult. Ehhez azonban ki kell terjeszteni a mű vizsgálatát külső kapcsolatai felé.

Esetünkben a vizsgálat szemszöge a mű keletkezése utánra és egy tőle idegen művészeti ágba helyeződik, s tárgya a forrás egy lehetséges értelmezése. A szemszög természetesen torzít: hiszen az irodalmi mű másként tárul fel a filmrevitel felől. Ez általában a "filmszerűség" olyan kritériumainak - plasztikus ábrázolás, tárgyas leírás, feszült szerkesztés, cselekményesség - belevetítése az írott műbe, amelyek már a filmművészet előtt is léteztek az irodalomban, hiszen általánosabb ábrázolási elvekből fakadnak. Az adaptálók nagy jelentőséget tulajdonítanak e vonásoknak, melyeket tévesen azonosítanak a megfilmesíthetőség fogalmával. George Bluestone tanulmánykötetében például Jane Austen, Steinbeck, Emily Brontë regényeit elemzi e szempontból.² Ugy véli, hogy ezek a plasztikus ábrázolásmód /plastic thinking/, az ismétlődő motívumok /cinematic keys/, a tárgyiasság szintjén maradó leírásaikkal /physical reality/, a forgatókönyvszerű jelenetkezés /cinematic details/ miatt különösen alkalmasak voltak a vizuális újraalkotásra. Az általa kiemelt "irodalmi" jegyek a film két alapvető vonását idézik: hogy a befogadás a látható felszín felől halad a jelentés, az émo-ciótól a megértés felé, s hogy "durvább a szerkezete".³

A kezdetektől törekedtek arra, hogy a film művészi voltát bizonyítandó "filmszerű" jegyeket kutassanak a tradicionálisabb irodalomban. Helyesebb az a törekvés, amely Eisenstein, Hauser nevével fémjelezhető: egyik a montázs, a másik a szemléleti jegyekből a közös alapelveket és ezek speciális filmi megjelenési formáit elemezte.⁴

A hasonló formák az eltérő struktúrákban eltérő jelentéseket hordoznak. Ezért lehetetlen csak a formai jegyek hasonlóságai vagy módosulásai alapján ítéletet alkotni a forrás és a kész mű viszonyáról; vagy idegen műfaji követelmények szerint minősíteni a leendő forrást. Ilyen kétesértékű próbálkozás az is, hogy az irodalmi műfajokat filmrevithetőségük szerint rangsorolják. A vélemények teljesen ellentmondóak: sokan a novellát állítják az első

helyre, tömör, vázlatos - a filmes fantáziának teret hagyó - szerkezete miatt /Mihail Romm/, mások a drámát jól kidolgozott szituációi, dialógusai miatt, /vagy a nagyepikát látványos totalitása miatt /Jean Mitry, Alberto Moravia/.

b. Az eredeti műfaji adottságok módosulása az új struktúrában

Az irodalom "filmszerűségét" vagy a film "irodalmisságát" csak az alkotó művész szándékai és mondandója ismeretében lehet minősíteni.

Mario Vargas Llosa regényei például sokban emlékeztetnek a filmre: az író a különböző idősíkokban és térben játszódó jeleneteket bonyolult módszerrel új szinten ütközteti és értelmezi. A legegyszerűbb montázs szerkezetű művének, a Pantaleon és a hölgyvendégek c. regényének adaptálása mégis azt bizonyítja, hogy mégis "filmszerű" is az írói technika, az olyan speciálisan irodalmi/nyelvi szinten jelenik meg, hogy filmre lefordíthatatlan. Az adaptálók - köztük maga az író - nem is kísérleteztek a regénybeli két eseményszál / a hölgyvendégszolgálat terjeszkedése és a fanatikus vallási hullám terjedése / átemelésével. A regényben a két eltérő minőségű - a testi és a szellemi - torzulást ábrázoló szál egymásbafuttatása magas feszültséggel tárja fel a dél-amerikai diktatúrák népeit minden eszközzel manipuláló hatalmi rendszereket. A regény montázs technikájával ezt az író csak sejteti az olvasóval. Doctorow: Ragtime c. regényének, vagy előzményének, Dos Passos írói módszerének hasonlóképpen az a célja, hogy a részletek filmszerű ütköztetésével késztesse következtetésre az olvasóit, így azok maguk alkossanak véleményt az ábrázolt világról.

Az irodalmi narrációnak a filmrevitel során történő módosulása alkalmas arra, hogy szemléltesse: a technikai megoldások a szemlélet hordozói. Nyilván emiatt fog-

lalkozik az amerikai szakirodalom - Bluestone hatására - éppen a narráció felől az adaptálás problémáival. Jelentőségét maguk az irodalmi fejlemények is kiemelték. A modern irodalom jellemzője, hogy - Robbe-Grillet szavaival - eltűnik a "mindentudó író-narrátor"⁵, és helyébe kerül a világ harmónikus, totális ábrázolására már képtelen objektív / a jelenségeket leíró, de nem értelmező / vagy szubjektív / az anarchikus jelenségeket önmagukból értelmező, leszűkült kitekintésű / narrátor. A mű narrációja tehát nem egyszerűen a formákat, a stílust megszervező erő, hanem az írónak az anyagához való viszonyának, szemléletmódjának adekvát megfelelője. Technikája emlékeztethet a filmére - Robbe-Grillet, Michel Butor, Virginia Woolf, William Faulkner, Dos Passos, stb. -, ám ugyanugy nem "fordíthatók" filmre, mint a tradicionális írások.

Amikor a filmalkotó átveszi a regénybeli narrációs formát vagy annak adekvát filmi megfelelőt keres, az jelentősen általában a műben ábrázolt világhoz való alkotói viszony átvételét is. Megfigyelhető olyan, erős filozófiai vonatkozású művek adaptálásánál, amilyen az Akutagava novellájából forgatott Kurosawa: A vihar kapujában, vagy Cortazártól átvett Antonioni: Nagyítás c. műve. A speciális narrációk - az elsónél az esemény négy különböző szereplő szempontjából történő bemutatása, a másodikonál a külvilág, a valóság tényeinek megismerésének szubjektív határai - éppen a megismerés filozófiai felfogásának eszközei a novellákban, majd a filmben. A narráció átvételének persze lehetnek egyszerűbb okai is. Az elsőszemélyű elbeszélés megőrzi a személyes hangvételt, az érzelmi azonosulás vagy az események sajátos átrendezésének lehetőségét a filmben is: Resnais: Szerelmem, Hiroshima /Duras forgatókönyvéből/, Makk: Macskajáték /i: Örkeny/, Kovács András: Hideg napok /i: Cseres Tibor/, Huszárik: Szindbád, stb.

A hasonló megoldások közvetíthetnek más-más tartal-

mat, illetve azonos jelentést különböző módon közvetít az eltérő struktúra. Ezek a műfaji kényszerből történő módosítások elkerülhetetlenek, sokan ezek megszerezésével próbálják megragadni az adaptálást.

Az elsőre példa egy Fábri rendezte film, az Örkeny-novellából forgatott Rekviem. A rendező átvette a mű szerkesztését: a két szereplő szemszögéből ismerjük meg egy, már nem élő harmadikhoz fűződő múltbeli viszonyukat, s ezen keresztül ömagukat. A novella lebegő líraisága és feszültsége a filmen elveszik, amikor már másodszor pásztázik végig a kamera az ismert eseményeken. A képekben feltáruló szereplő-külvilág viszony nem sikerülhetett olyan differenciáltra, mint a nyelvi narráció, a rendező pedig meg sem kísérelte a film eszközeivel feltölteni a vizuális feszültséget. Ugyanez viszont sikerült a már idézett Kurosawa filmnek. A rendező persze szándékosan átemelhet a forrásból "irodalmias" elemeket, s épít ezek disszonáns filmi hatására: Orson Welles A per c. filmjébe illesztette Kafkának "A törvény kapujában c. novelláját. Werner Herzog Büchner: Woyzeck c. drámájából készült filmje pedig hűen követte a stilizált ábrázolási módot. Ez - a film realitásigényével ütközve - olyasféle elidegenítő / az emocionális helyett az intellektuális közeledést provokáló/ hatást gyakorolt a nézőre, akár Brecht epikus színházának effektusai.

A második esetre idézzük példának Louis Malle: Zazie a metron c. filmjét Raymond Queneau művéből. A film átvette a gyermekszereplő naív-irónikus látásmódját, amely közvetlen nyíltsággal leplezi le a felnőttvilág képmutatásait. Ez a regényben nyelvi síkon - helytelen írásmód, szóferdítések, stb. - valósult meg. A filmen - stílszerűen - a filmművészet "gyermekkorából" jól ismert képi trükkökkel, - áttűnés, kockázás, tárgyak eltűnése és megmozdulása, gyorsítás, összefényképezés, stb. - érnek el hasonlót. Tony Richardson pedig a megfilmesített Fielding-regény, a Tom Jones szellemes-gunyoros, az események fölé emelkedő elbeszélésmódjának talált egyenértékű filmes megoldást. A mesélő hang és a lát-

ható jelenetek "elcsúszásai", a látvány "érintetlensége" és az ezt minősítő narrátori hang iróniája a verbő humor filmes megfelelői.

Az un. "filmszerű" irodalmi elemek tehát egy tőlük idegen szempontból kapták e minősítést, mégha eredetük az utóbbi évtizedekben - Móricz, Mándy, Mészöly, Hernádi, vagy Faulkner, Robbe-Grillet, Mauriac, Dos Passos, stb. - valóban el is vezetnek a filmnézői tapasztalatok írói lecsapódásához. A művészetek ilyen áthatásaira általában érvényesek Christian Metznek a filmről szóló szavai: "... a jelölő struktúrák nem mind filmiek, amikor belépnek a filmalkotásba, de valamennyien azok, amikor kilépnek belőle, ... amikor a néző befogadja őket."⁶

Ebben az értelemben a "filmszerűnek" minősített irodalmi elemek csak annyiban érdekesek a forrás felé, hogy felhívják a figyelmet annak külső kapcsolataira, vagy a korábbi formákat az újabb felé haladás felől villantják fel. Eisenstein például a film felől érzett rá igen találóan Dickens írói jegyeire.⁷ Robert Richardson pedig - miközben a film előzményét a jó irodalmat szerinte okvetlenül jellemző "vizualitásban" fedezte fel - számtalan irodalmi ujdonságra is rávilágított. Twain, Browning, Whitman stílusát elemezte a film felől; párhuzamba állította Pirandellot Griffith-tel, T.S. Eliot egyes költeményeit Fellini jeleneteivel, stb.; új módon tárta fel a költői kép alkalmazását, a tárgyi réteg jelentésének módosulását az irodalomban.⁸ Hasonló eredményre jut Bruce Morissette, aki egyik tanulmányában pontokba szedi a regény-és a filmbeli kronológiának, idősíkoknak és a befogadás átalakulásának paralell vizsgálati lehetőségeit.⁹

A konkrét filmrevitelek feltárhatják a forrás új sajátosságait. Fábrinak a Kosztolányi-regényből forgatott Pacsirta c. filmje ráirányította a figyelmet a regény képi metaforáinak erejére; Szabó István: Mephistója pedig fokozottan kiemelte Klaus Mann szerkesztésének hibáit, elfogult hangnemet. A Krudy-adaptációk egysíkúsága pedig az értelmezés általános hibáját nagyítja fel: az esztétizálást öncélúvá torzítja, pedig - ahogy ezt Huszárík helyesen érezte meg - ez az időből kizökkent, a politi-

ka és az élet perifériájára szorult gondolkodó ember szándékos befeléfordulásának megtévesztő, hedonisztikus filozófiája.

c. A filmrevitel jelentősége az irodalomelméleti vizsgálódásokban

A forrás kiválasztása kiemeli a művet a tradicionális mű-olvasó viszonyból és hat sorsának további alakulására.

Az adaptáció feladatát ebben látták azok, akik a filmet a nevelés, a kultúraközvetítés eszközévé akarták tenni. Móricz sorai ezek vágyát is foglalják össze: "...áhitatos tisztelettel fordulok a film mint irodalmi közlőeszköz felé. Ugy érzem, mintha most először nyilna ki előttem, az író előtt a magyarság egyeteme: a filmet még az analfabéták is megérthetik."¹⁰ A fiatal szovjet vagy a szocialista világ filmművészete átmenetileg igen nagy hangsúlyt fektetett az irodalmi hagyományok közkinccsételére. A nyugati filmgyártásban pedig alkalmanként szerencsésen találkozunk a forrás művészi színvonala és a gyártók anyagi érdekei. Ezek ellenére sem feladata a filmnek az irodalom közvetítése, ahogy a forrás sem jelent garanciát.

Sok közepes mű kerül filmvászonra, még több a jellegtelen, mechanikus "átigazítás". Ezek is jeleznek valamit a művek és a közönség viszonyáról.¹² A kiválasztást közvetve a közönség elvárásai motiválják - ezzel még a legigényesebb, s az anyagi érdekektől függetlenebb alkotóknak is számolniuk kell -, tehát a források statisztikai összetétele szemléletesen mutatja meg a tömeges kultúra tendenciáit, az érdeklődés hullámzását.

Az adaptálás jelentőségét az irodalomtudomány sem hagyhatja figyelmen kívül. egy mű utóéletének, hatásának felmérésekor. Az olvasói szokások, az információszerzés

módjainak a megváltozását a filmrevitel szinte szimbolizálja. A gyorsabb, közérthetőbb vizuális közvetítők teret hódítottak, és ez kihat a könyv-olvasó viszonyra is. Egyre többen szerzik "irodalmi" ismereteiket a filmfeldolgozásokból, s változtatják olvasói szokásaikat ezek hatására. A tényleges különbségeket a két kifejezési eszköz között azonban még az olyan jószándéku - ám zavaros - kísérletek sem oldhatják fel, mint a Budenbrook-ház c. Mann-regény 15 részes, az eredeti szöveg 90%-át a filmdialógusokba átemelő televíziós "irodalom"-imitáció. A tömegek olvasói ízlését viszont jó irányba befolyásolhatják a sikeres feldolgozások. Enélkül aligha lehetne érthető Klaus Mann európai reneszánsza, vagy Örkeny, Déry olvasottsága, amelyhez Fábri, Makk, Esztergályos Károly filmjei jelentősen hozzájárultak.

d. A két mű közötti gondolati folytonosság

A kiválasztás csak akkor vizsgálható érdemben, ha annak tartalmas művészi-esztétikai-ideológiai vonatkozásai vannak, amelyek konkrét korszakhoz, személy/ek/hez köthetők. Így a személytelen, rutinos átdolgozások e szempontból nem fontosak.

A motivációk az alakotók szándékaiban, ezek pedig az eredeti mű struktúrájának megváltoztatásában tapintathatók ki, melyekhez gyakran maguk az alkotók adnak segítséget nyilatkozataikban, műértelmezéseikben. Bluestone a "kulcsfontosságú bővítések, kihagyások, és megfeleltetések" elemzésével¹³, Baldelli pedig az eredetihez való hasonlóság fokozataival minősíti a filmalkotó saját szemléletének a forrásba való behatolását és uralkodóvá válását.¹⁴

Az eredeti arányok, motívumok, karakterek, jelentés megváltoztatása - bizonyos külső tényezőktől eltekintve - magyarázza, hogy a filmalkotót mi vonzotta a forráshoz, miért érzi időszerűnek a szélesebb tömegekhez való eljut-

tatását. Fellini az i.e. I.sz. írójának, Petroniusnak Satyricon c. művét azért választotta témául, mert az egykori Róma erkölcsileg, művészileg degenerálódott körképében párhuzamot érez a hatvanas évek Olaszországának egyes jelenségeivel¹⁵, az Édes életben már lényegében ennek "előképét" teremtette meg. Musil regényéből Schlöndorff készített Az ifju Törless címmel filmet három évtizeddel a fasizmus bukása után. A filmen a kamaszfiú tapasztalatai a történelmével szembenező német művész felelősségvállalásává alakultak. Andrzejewski: Hamu és gyémánt c. regényéből Wajda már nem az 1945-ös nemzedék, hanem a saját korosztályának a hazafiságát és kétségeit boncolgatta Maciek főszereplővé emelésével. Kovács András az 1942-es ujvidéki vérengzésről szóló dokumentum igényű regényből forgatott Hideg napokban a hatvanas évek generációjának szólt a felelősségvállalásról, a passzivitás és érdektelenség bűnéről. Jancsó a Gyurkó: Szerelmem Elektra-adaptációban, vagy Pasolini az Ödipusz királyban kilép a reális történelmi időből, s ezzel kiszélesíti az ábrázolt problémát egy tetszőleges pontig. Visconti egy korai filmjében a modern elidegenedés körképét Dosztojevszkij Fehér éjszakák c. regényének átvételével rajzolta meg, az időpont és a helyszín megváltoztatásával.

A változtatások tényleges súlya csakis a formai és a tartalmi jegyek dialektikus vizsgálatával tárulnak fel. A műalkotás a valóságnak egy meghatározott szemléletű tükrözése. Benne a külvilág összefüggései az alkotó tudatán átszűrődve, bizonyos hagyományokat megőrizve válnak egyszerű művészi felismeréssé. Az örökségről Engels így írt: "...minden korszak szellemi életének előfeltételét... meghatározott anyag alkotja, amelyet elődei hagytak rá... nemcsak eszmékből, hanem az eszméket már önmagukban is áttételesen kifejező formarendszerekről is szó van."¹⁶ Az ábrázolás módja és az ábrázolt világ időhöz kötött-relativ -, ám megjelenési formáikba beleépül az ismeretekben felhalmozódott "állandó". Persze nem lehet az utóbbira redukálni az "örökértékű" alkotásokat, ez banalitásokhoz

vezetne, hiszen "a művész nem általános intellektuális kategóriákban fogalmaz, a konkrét közegnek viszont megvan a maga története, mely rendszerint meglehetősen különbözik valamennyi egyéb közegtől."¹⁷ Viszont a legkülönbözőbb művészi formák - így a film és az irodalom is - az emberi gondolkodás és megismerőtevékenység alapozásaitaira - tézis, antitézis, szintézis - vezethetők vissza. Arnheim ezeknek a meglétét ismerte fel a montázsban, s vélte, hogy fölösleges tovább a film művészet voltáról vitázni. Eisenstein hasonlóképpen a montázsban ismerte fel azt az alapelvet¹⁸, amely az absztrakció különböző szintjein : a japán nyelvtől a képzőművészetig fellelhető. Balázs Béla szerint pedig a filmmel újjáélesztett "vizuális kultúra" tulajdonképpen a verbális absztrakció előtti "gondolatközlés", amelyet az ember másodlagos jelzőrendszerében - mimika, gesztus, mozdulatok - megőrzött.¹⁹ A film olyannyira megfelel egyes gondolati tevékenységeknek - emlékezés, álom, asszociációk -, hogy nem tűnik túlzásnak Biró Yvette megállapítása: "Akár gondolkodunk, akár kifejezünk, akár csupán észrevevesszük az átalakulást, nemigen teszünk egyebet, mint egy bizonyos belső mozgófényképezést hozunk létre." ²⁰

Más formában jelenik meg és hat befogadójára a gondolat az irodalomban és a filmben, és ez okozza a felületes átvételek konfliktusát. Alapvető különbség, hogy a filmben a "gondolat születő állapotában van jelen", a "sűrítés teljessége nélkül" örökít meg, Mitry megfogalmazásával.²¹ Lukács György is a gondolatnak erre az ösztönösebb szinten való jelenlétére utal, amikor a "hangulati egységet" tartja a film kohéziós erejének.²²

A két közegben megfogalmazott gondolatok összevetésére két módszer kínálkozik. Az első a művészi "nyelvek" struktúrájának, technikájának elvonatkoztatott összehasonlítása, amely kijelöli a közvetített tartalmak viszonyíthatóságát. Ezt választják azok, akik a "kép" és a "szó" tartománya, jelentése és határai felől kezdik az adaptáció magyarázatát. A másik - az esetünkben célszerűbb - módszer

hogy a két alkotás között a technikán-formán túlmutató, az ezeket meghatározó kapcsolatot kell először tisztázni, hiszen a megformálás jegyei - így a hasonlóságok és eltérések - efelől nyernek jelentést. Ez viszont kiterjedtebb - mind az irodalmi, mind a filmalkotás külső körülményeit mérlegelő - eljárást igényel.

Az első módszerrel feltárható a két művészet specifikuma, az egymásba átalakításuk mechanizmusa. Viszont ^{nem} magyarázza, hogyan alakul át egy leírt jelenet, hangulat, tartalom a filmen új minőséggé, azaz hiányzik belőle az ok-okozati mozzanat. Az irodalmi megformáltságtól az adaptált film "technikailag" független. A hasonlóságok inkább a szemléleti azonosságból erednek. A filmalkotó nyilván olyan forrást választ, amelylyel egyetért, amelynek világa fantáziáját a leginkább megmozgatja. Ebből az összhangból kell a felszínes párhuzamoknak kinőnie, mint azt Huszárik Szindbád-ja, vagy Ranódy, Makk vagy Fábri koncepciózus témaválasztásai és elkészült filmjei példázzák.

A gondolati kapcsolódás és az ebből kialakult alkotói koncepció hiányában a film "önállótlan" lesz. A forrásból kiemelt, a filmdramaturgia szabályai szerint összeszerkesztett részletek között a néző kénytelen kívülről logikai kapcsolatot keresni. Ez általában az irodalmi ismeretek mozgósításával valósul meg, hiszen a film annak jelentését illusztrálja csupán, ahelyett, hogy ujjaépítené. Bódy Gábor Psyché című filmjében Weöres Sándor fiktív életrajzi regényének időbeli - reális - határait kitágította, ám az újszerű, többszintű narráció nem volt elég még arra sem, hogy a minimális megértést biztosítsa azok számára, akik az eredeti művet nem ismerték.

Egy-egy konkrét filmrevitelben egy meghatározott gondolatrendszernek, szemléletnek a transzformációját követjük nyomon. Ezért célszerűbb a kétféle kifejezést belülről, a szellemi mozgás felől megközelíteni.

Az írott gondolat az olvasói tevékenységgel aktualizálódik. Ezt mint emocionális-intellektuális élményt, amely még körvonalalazatlan, a befogadó-alkotó a szintén az írott szóval operáló forgatókönyvben - amely Pasolini meghatározásával "az egyik struktúrából a másikba törekvés"²³ - tervezi meg, majd valósítja meg a film audiovizuális eszközeivel. Ha eltekintünk az értelmezés mozzanataitól, az alábbi egyszerű sémával ábrázolható a gondolat útja:

irodalmi alkotás → hatása az → az élmény transzformációja
üzenete olvasóra új hatáskeltő elemekké

befogadó = az alkotó

→ filmalkotás → hatása a nézőre
üzenete a./esztétikai-emocionális
b./ismereteinek mozgósítása
és "ütközései"
c./véleményalkotás

Miközben a befogadó élménye aktualizálódik, természetesen új elemekkel töltődik fel, amely a gondolat /üzenet/ megváltozásával együtt jár. Minél szuverénabb a filmalkotó gondolati-képi világa, annál eltérőbb a két műben közvetített gondolat.

A transzformációt próbálták arra a hasonlóságra redukálni, hogy minden olvasmány képi asszociációkat indukál a befogadóban, s ezek a filmalkotás alapjai. Ez a felfogás megfordítja az átvétel rendes logikáját: hiszen a hatást, melyet a forrás váltott ki azonosítja a következő láncszemmel, a filmhatás kiváltóival. Ezeknek viszont már az alkotó koncepciójából, tudatosan kell letisztulniuk, hogy gondolatait a "kép kifejezési eszközével szuggerálják" a leendő nézőknek.²⁴

Mitry megfogalmazása a legtalálóbbról, amikor az átdolgozás szokásos "álproblémáit" elvetve úgy véli, hogy az adaptálás célja, hogy "a rendezés szintjén létrehozza azt a világot, amelyet a regény szuggerál."²⁵ E kifejezésben

világos a forrás alárendeltsége és a szubjektív értelmezés jelentősége. Ez az, amit korábban Balázs Béla - és nyomán Bluestone közvetítésével sokan - úgy határoznak meg: hogy az irodalmi alkotás csupán nyersanyag a filmalkotók számára.

e. Egy mechanikus felfogás: az irodalom, mint a film alapanyaga

Már a találmányi leírásban is úgy szerepel a film, hogy célja: "Történeteket elbeszélni mozgóképek bemutatásával és segítségével."²⁶ Amikor az első jelenetekből majd jelenetsorokból nyilvánvalóvá vált a film epikus természetének szertefoszlott a mozgás látványának szóló bűvölet, a filmkészítők - eleinte a művészi szempontokat mellőzve - fordultak már kész, irodalmilag megformált történetek felé.

Lumière és Meliès megjelenésétől számítják a film-történészek a film két fő vonulatát. Az első az élet köznapjain eseményein keresztül ragadja meg a bennük rejlő általánosabb összefüggéseket. A másik, a Meliès féle vonal ezt a fikcióval - kitalált, megszerkesztett történettel - kíséri meg. Főként az utóbbi kapcsolódik az irodalmi örökséghez és emelt át a filmbe irodalmi jellegű elemeket. A film nivellálta a legkülönbözőbb forrásokat: fantasztikus irodalmat és klasszikus regényt, epikai költeményt és újsághírdetést, újsághíreket, bibliai-mondai motívumokat stb. Így természetes, hogy a forrás megítélésébe n elszakadtak a tradicionális irodalomszemlélettől és átdolgozásukat főleg a film felől elemezték.

Efelől az irodalmi mű önkényesen szétválasztható elemekre esett szét. Egyéb értékeitől függetlenül a "mese", a "sztori" volt fontos az adaptálóknak. Alapvető filmi sémákra egyszerűsítették a konfliktusokat és a szereplők a legalapvetőbb emberi vonásokkal szemlél-

tetett morális tartalmak hordozóivá szegényedtek. A műhöz való hűség fogalma nem létezett, legfeljebb a szerzői jogok jelentettek kötöttséget.

Hasonlított a szituáció a témák és művek XIX. századig tartó irodalmi vándorlásához, amikor a szerzők és fordítók tetszésük szerint változtattak meg, adtak ki korábbi műveket. Az eredetiség fogalmaköre a mai értelemben még nem létezett. Azóta jogot nyert a művészi átvétel, sőt a XX. században sajátos jelentéstartalmat sugárzott a hagyományokra hivatkozó művekere: Brecht adaptációira, Anouilh, Tennessee Williams, Gyurkó, Németh László ókori tragédiákat, vagy Steinbeck, Thomas Mann, Bulgakov bibliai motívumokat áttemelő műveire.

A kezdetleges technikájú és még tisztázatlan funkciójú filmnél ugyanez egyet jelnetett a gondolat elszegényítésével. Így vélekedtek az irodalom pártján álló, az átvétellel a film önálló fejlődését veszélyben érző esztéták és alkotók.

f. Balázs Béla "nyersanyag"-fogalma és továbbélése

Balázs Béla - sokban megelőzve kortársait és évtizedekre irányt adva a kutatóknak - tulajtott e meddő vitán. A korai írásait összegző "Der Sichtbare Mensch oder die Kulture des Film"/1924/ és az ezt továbbfejllesztő "Der Geist des Film"/1930/ című műveiben nemcsak a film, de a művészetelmélet felől érez rá az adaptálás lényegére. Hasonlítja a korábban már elfogadott egyéb alkotások közti motívum- és témavándorláshoz, a filmalkotót pedig szuverén alkotónak ismeri el. Megállapításai expanzívak - ezért is időtállóak - és magas szinten reprezentálják a filmesztétika évtizedeken át elfogadott álláspontját.

Az irodalmi forrás szerepéről a film anyagával és a forgatókönyvvel kapcsolatban irt. Balázs is különbséget tett az "epikus mese" és a sajátos "filmszűzsé" között. A film nem "illusztrál", hanem a ma-

ga módján "alkot". A film "nem az eseményben, hanem a megjelenítésben keresi anyagát, nem az elbeszélésben, hanem a képritmusból teremti meg a maga formáját." Ebből következik, hogy "már nem lehet használni a regény és elbeszélésírók mesére épülő fantáziáját". A mesétől való menekülés két iránya a "nem konstruált életanyag" és a "tisztá konstrukció".²⁷ A tradicionális kifejezésformáktól ugyan távol áll, de azok üzenetét, tartalmát a filmalkotó képes szemléletmódjával áthadni. A beállítások, a plánok, montázsok, a megmutatott anyagot alávetik a művészi szándéknak.

Balázs szerint "nincs abszolút filmen kívüli anyag és filmen kívüli téma", hiszen az anyag maga a történelmi vagy az életből kiragadott esemény, amelyet az eltérő szemléletű művészek eltérő módon értelmeznek: "Ami pedig a műfaj szemszögéből nézve a sokrétű anyagból kiemelkedik és uralkodó motívum lesz, az a "téma". Így minden mű tartalma egyszeri, tehát nincs igaza azoknak, akik a forrástól való eltérés vagy a szellemi függés miatt művészietlennek bélyegzik az átdolgozásokat.

A "téma" és az "anyag" fogalma mellett fontos a "sztori", az uralkodó motívum, amely alapján az irodalmi forrásból újjászervezi anyagát az adaptáló. Ehhez kapcsolódik Balázsnak az a következtetése, amelyet annyiszor idéztek helytelenül: "Az adaptáció a művet sajátos szemszögéből nyersanyagnak tekintette, átnézett a formán, és csak a puszta tényközlést látta benne." A kifejezés a filmalkotás létrejöttének egész folyamatába helyezve érthető. Balázs a filmet a felszín művészetének tartotta, amely a "tartalmat" a felszínre transzponálja. A sztori mellett tehát a vizualitás a másik "vezérmotívuma". A "nyersanyag" kifejezés tehát a forrás egy sajátos "olvasatát", egy befogadói viszonyt jelöl.

Évekkel később - a szovjet filmművészetnek a klasszikusokat megfilmesítő vonalát elemezve - mérlegelte az átvételt az irodalom felől is. "Lehet-e, kell-e kölcsön-

venni? Nem kicserélés-e ez? Kicserélni annyi, mint megcsalni."²⁸ Az irodalmi értékkel helyesen állította szembe az adaptáló szándékának művészi súlyát: "A film színvonalától függ, mindez lehet-e?" A filmet már nem a forrás erényei, hanem a kifejtendő gondolat súlya határozza meg, hiszen "minden művészi, komoly és értelmes átdolgozásban átértelmezés történik." Ez pedig már az adaptáló szemléletének a függvénye, így éppoly szubjektív tevékenység, mint egy előzmények nélküli film megalkotása.

Balázs gondolatmenetéből alig vehető ki a két mű közti láncszem: a szemléletek ütközése. E hiányosság a film korabeli gyakorlatából magyarázható. Balázs a némafilmkorszak dán, német, majd a kezdeti szovjet hangosfilm művei alapján következtetett. Ekkor még ritka volt az olyan igényű átvétel, amelyben a szemléleti konfliktus igazán fontos lett volna.

Gondolatmenetét e hiányossággal vette át az ötvenes években Bluestone: "Amit a filmalkotó létrehoz, az a regény egy parafrázisa, amelyhez viszonyítva a forrás csupán nyersanyag. Nem azt a teljes regényt viszi filmre, amelynek megformáltsága elválaszthatatlan témájától, hanem annak szereplőit és eseményeit, melyek a nyelvtől valamiképpen különválva olyasféle önálló életet élnek, mint a népek mondáinak mítikus hősei."²⁹ Ezzel a forrást esztétikailag, gondolatilag semleges közegnek minősíti, ami ellentmond Balázs koncepciójának, miszerint minden műben az alkotói szemlélet a meghatározó. Az amerikai filmgyártás mechanizmusa felől válik érthetővé ez a gondolatmenet. A filmalkotás különböző fázisai ott más-más személyekhez fűződnek, ez pedig személytelenné teszi az átvételt. "...lehetőséges, hogy az adaptáló a forgatókönyvíró által írott változathoz ragaszkodjon sokszor anélkül, hogy olvasta volna az eredeti művet."- jellemzi a szerző ezt a más nagy filmgyártókra is jellemző helyzetet. Ez persze nem zárja ki azt, hogy a forgatókönyvíró tevékenységében megnyilvánuljon egyfajta, az egész filmkészítést meghatározó műértelmezés.

A forrás önálló értelmezése a hatvanas években vált jelentőssé, amikor a filmnyelv fejlődése biztosította, hogy a filmalkotó finom felhangokkal érzékeltesse azt a többletet, amely szemléletmódjának, helyzetének megfelelően egyéni értelmezése által a forrásba. A filmen a gondolat vizuális ábrázolása ismét elsődleges lett, a verbális réteg pedig az ütközésnek új szintjévé vált. Így a szószerinti átvételek - a képi megformálással szimultán - megváltoznak a film egészében. Gondoljunk Huszárik Szindbádjának narrációjára, Menzel Szigorúan ellenőrzött vonatok c. /i: Hrabal/ filmjének ebből fakadó humorára vagy Wajda Tájkép csata után c. filmje Borowski: Kővirág c. novelláskötet alapján, stb.

Lényegében ettől fogva válik fontossá a forrás eredeti súlya, de anélkül, hogy maga alá rendelné az alkotó szándékot. Annak az összehasonlításnak az alapja, amelynek célja a filmalkotó szemléletének, aktualizáló képességének feltárása.

g. Az irodalmi "nyersanyag" mint szubjektív befogadói élmény

Balázs a film és a filmalkotó felől vizsgálta az irodalom "nyersanyag" mivoltát. Mivel az átvétel folyamat, szükséges a forrást a másik oldalról is vizsgálni: mi a kapcsolat az irodalmi alkotás és annak "nyersanyag" formája között.

Az adaptáló számára nem az eredeti mű egésze fontos, hanem amit az számára filmlehetőségnek, ötletnek feltár. Sarkadi írta egy cikkében: "Hogy születik nem is születik, fogamzódik meg egy film? Néhány képszerű gondolatból? Egy ötlet, egy jellem elképzelése, aztán kialakul körülötte a cselekmény rövid váza..."³⁰

Hasonló módon fogamzódik meg az adaptáció: az olvasmánynak talán egy elenyésző mozzanata, jelenete indítja el a befogadóban a film ötletét. Bővebben Sartre elemezte az olvasás és a mű viszonyát. "Az írás művészet dialektikus kölcsönhatásként magában foglalja az olvasását, s e két összefüggő aktus két különböző végrehajtót feltételez. Az író és az olvasó közös erőfeszítése hozza létre a szellemi alkotást, azt a konkrét és képzeletbeli tárgyat."³¹ A mű értelmezése egyrészt annak megformáltságából - az író szándékától -, másrészt a befogadó beállítottságától függ. A filmesztéika még ez utóbbit is hiányosan vizsgálta, amikor a szubjektív adaptálói tevékenységből csak az új struktúra felé vezető törekvésre figyelt. Nem foglalkoztak az alkotóval, mint olvasóval: akinek gondolatait, egész későbbi tevékenységét az olvasott mű determinálta. Ez a szellemi konfliktus az, amely a film végső formájáig organikusan fejlődik, mégha esetleg az egyéb ráépülő hatások mellett az egzakt átvételek jelentősége csökken is.

Az adaptációk többségénél - ahol a hűségre, az írói szemlélettel való azonosulásra törekszenek - különösen fontos az irodalmi eredet figyelembevétele. A filmjelentésbe, a film dramaturgiájába, a szereplők megformálásába, az opertőri munkába lényegüket meghatározva épül be a forrás.

A forrás meghatározottsága mellett fontos a befogadó-alkotó "előzetes beállítottsága", amely már az olvasás során irányítja az élmény, az értelmezés, az asszociációk alakulását. A fenti fogalmat Jauss elemezte. Négy összetevője: a korábbi művekből származó olvasói élmények, a hírek, a tapasztalatok és a műfaji hagyományok.³² Ezek esetünkben kibővülnek speciálisan filmes elemekkel: a "filmszerű látásmóddal", valamint az olvasmány értelmezésének tudatosságával és az esetleges alkotói prekoncepcióval. A műfaji hagyományok pedig vonatkoznak a filmére is, valamint nagyobb a konkrét élettapasztalatok jelentősége is.

Isle
figyelni!
Csern!

h. Az irodalomelméleti kutatások fejlődése a műközpontú szemlélettől a hermeneutika felé

Az irodalomelmélet fontos kutatási területe: milyen hatást gyakorol a mű a befogadójára, kapcsolódik problémánkhoz.

Az alkotás, a műélvezés szubjektív mozzanatait nehéz egzakt módon feltárni. Ezek – bár a kívülről származó hatások eredményeként – a tudaton belül zajlanak, így intuitív, ösztönös összetevőik megfoghatatlanok. Ez az irracionális szab határt azoknak az ideológiáknak, elméleteknek, esztétikáknak, amelyek a szubjektum abszolútumát vagy a megismerést meghatározó abszolút elsőbbségét hangsúlyozzák: amilyen Kant "génusz-elmélete", Fichte "zseniális személy" fogalma, az alkotással kapcsolatban, vagy Schlegel "költői önkénye", vagy Croce szerint a művészi kifejezés egyszerűsége; vagy Dilthey hermeneutika tanításának bezáruló köre, stb.

A művészeti folyamatokban természetesen nagyobb szerepe van a szubjektív, emocionális és ösztönös tényezőknek, mint a tudományos megismerésben. Viszont ezek is – közvetve – a külső körülmények függvényei: az egyén tudatát nem egyéni léte, hanem társadalmi létezése határozza meg, így az objektív tények közvetve segítenek a műélvezés folyamatának teljes feltárásában.

A művészetelmélet először az alkotó pszichikumát vizsgálta, főként a kifejezési formák különbségei felől. Goethe szavaival "Mindaz, amit magunk körül látunk, csak nyersanyag". – ismerték fel.³³ A művészi vé formálás módját viszont a szubjektum zsenialitásával, irracionális képességeivel próbálták magyarázni.

A művészi ábrázolás objektív törvényszerűségeinek és e feltáratlan területeknek az ellentmondásait az oldhatta fel, hogy a művészetkutatásra is kiter-

jesztették. a marxista ismeretelmélet módszereit. Le-
ninnnek az objektivitásra vonatkozó elmélete szerint a
megismerésben - amely a valóság emberi visszatükrözé-
se - "valóban objektíve három tag van: 1. a természet;
2. az emberi megismerés az emberi agy; 3. az a forma,
amelyben az emberi megismerés visszatükrözi a természe-
tet, ez a forma: a fogalmak, törvények, kategóriák."³⁴
Igy a pszichikai mozzanatok ok-okozati viszonyba he-
lyezhetők. A gondolkodás egyes formái - asszociációk,
a lényeg szubjektív meglátása, az "ihletettség", -
továbbra is megőriznek a művészetekre jellemző kiele-
mezhetetlen, ösztönös vonásokat.

"Az irodalomtörténet, a művészet története álta-
lában eddig szinte kizárólagosan abban látta a felada-
tát, hogy a művel és a művésszel foglalkozzék. A kö-
zönség művészi ízlésének, ennek 'hogyan'-ját és 'miért'-
jét még csak alig érintették." - írta 1931-ben Schücking.³⁵
A hagyományos esztétikák szerint a mű lezárt, stabil
értékeket közvetítő, az utólagos körülményektől érin-
tetlen közeg, amelynek olvasója passzív: "elszenvedi"
a műből rásugárzó katartikus hatást, illetve belehe-
lyeződik világába.

Sartre: Mi az irodalom? c. esszéjében tekintette
át az irodalom fejlődését a művész és közönsége kapcso-
lata felől.³⁶ Az írás, majd az olvasás demokratizálódá-
sával, az irodalom rétegződésével az író szándékosan
egy meghatározott közönségréteghez fordul. Egyre tu-
datosabbá válik minden alkotásnak az a célja, hogy ha-
tást gyakoroljon, alakítsa befogadóját. A művészetel-
méletnek csupán egyik ágában, az értelmezésben, a kri-
tikában / a szó görög eredetijének jelentése 'megítél-
ni' / tükröződött a mű-befogadó kapcsolat. Módszere,
hogy az egyéni olvasat, a megértés igénye felől tárja
fel a művet, így ez nem "időtlen" esztétikai képződ-
ményként, hanem a meghatározott szemléletű, korú olva-
sók reflektálásában, állandóan változva létezik.

A mai befogadasesztétikák művelői a marxista

konceptiót is műközpontunak tartják, mert az a tükrözés kérdését - s nem a mű hatását - állítja középpontba. Pedig ez automatikusan tartalmazza a befogadó tudat megismerő tevékenységének mozgását is, a művészet dialektikáját pedig a termelés-fogyasztás láncsora felől tárja fel. Kétségtelenül háttérbe szorul az e g y e s műélvezői viszony. Néhány kritikai jellegű írás - Balzac, Brontë, Dickens stb. bírálata Engelstől és Lenin Tolsztoj-interpretációi - vetették fel azt a problémát, hogyan viszonyul az olvasó konkrét írói szemléletetekhez.³⁷ A befogadó mint társadalmi lény jelenik meg, kevésbé fontosak az olvasás pszichológiai-emocionális jelenségei, bár ezek igen lényegesek a hatás kialakításában. Erre a sajátosságra gondolt Lenin, amikor az irodalmi munkát elkülönítette a pártmunka egyéb területeitől: "Nem vitás, az irodalmi munka túri a legkevésbé, hogy gépiesen inuformizálják, nivellálják."³⁸

Az irodalom hatásának vizsgálatába - természetének megfelelően - illeszkedik bele a pszichikai kutatás. Ennek elutasítása - mint ezt Veres András elemzi - igen fontos területeket rekeszt ki a művészetkutatásból: így a befogadás társadalomlélektani feltételeit, vagy a befogadói érdekeltségét.³⁹ A két tudományág összekapcsolása a századvégen párhuzamosan zajlott azzal, hogy általában előtérbe került az individuum.⁴⁰ Kirkegaard, Nietzsche, Bergson, Freud munkásságával egyidejűleg Dilthey hermeneutikájában teljeseedik ki a külvilágnak az egyénből kiinduló értelmezése. "Az életet nem lehet az ész ítélőszéke elé vinni", a társadalom jelenségeit a természettudomány módszerével feltárni.⁴¹

A "szellemtudományokat" - köztük a művészeteket - a szubjektum nem magyarázza, hanem megérti, mert bennük "a tárgyiassá lett pszichikus élet áll előttünk", amely az egyén élményein keresztül - hiszen minden ember pszichikus struktúrája azonos - feltárul.⁴² Dilthey az alkotást is - mint objektivizálódott szellemi tárgyat - a szubjektív interpretáció felől tartja megközelíthetőnek. Ezzel erős hatást gyakorol az irodalom-

tudomány további alakulására.

A változáshoz hozzájárult magának az irodalomnak az átalakulása is: a XX. században a művészek provokatívabb fellépése, az olvasókkal való kapcsolatteremtés növekvő igénye, a művészetnek és politikának közvetlenebb viszonya, az írói programok megjelenése. Átalakult a műveknek a fogyasztókhoz való eljutása: a sokszorosítás, a tömegkultúra eszközei által közvetített tartalom hatékonysága mindinkább függ a befogadó aktív értelmi részvételétől. Ez utóbbi pedig viszszahat a kultúráközvetítés intézményesített programjaira, a kiválogatásra, preferációra. A művészetek új próbálkozásai - így az avantgarde irányzatai - magát a befogadást is megreformálták, céljuk, hogy a tradicionális érzelmi megközelítést "szétrobbantsák". Mindezek egy irányba ösztönözték a jelenség kutatóit: "az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában."⁴³

i. A "befogadás" - központi esztétikák

A befogadás - az olvasás - szakasza felől az irodalom több kérdésre egyidejűleg kapunk választ. Az alkotást működésében tárja fel, így lényegében egy "funkcionális" esztétika". Lényeges, hogy a vizsgált - szubjektív eredőkből összeálló jelenséget - egy objektivebb koordinátarendszerbe illessze.

Hans Robert Jauss a befogadást nem mint a mű által kiváltott pszichikai élményt írja le, hanem "az elvárások pillanatnyi történelmi, objektív vonatkozási rendszerébe helyezve."⁴⁴ Elmélete nagyszabású szintézis, amely a korábbi tapasztalatokat - Dilthey-től kezdve a marxista esztétika egyes állításain át a kommunikációelmélet, a strukturalizmus eredményeit felhasználja. "Az autonóm művészet intézményé mere-

vedett kánonját alávetjük az interpretáció történetiségének, és ezzel visszadjuk az esztétikai élménynek elvesztett társadalmi és kommunikatív funkcióját."⁴⁵ Jauss a művet mint történelmileg meghatározott szubjektumok közötti kommunikációt vizsgálja. Feloldja azt az ellentmondást, hogy a mű és annak létezési módjai: a különböző idejű és minőségű konkretizációi között lényegi különbség lenne. Ingarden például elszakítja a konkretizációt a műtől – a mű és az olvasó közti "láncszemnek" tartja –, s szerinte ez sohasem juthat el a mű lényegéig.⁴⁶ A konkretizációk történetét a pszichikai individuumok életéhez hasonlítja.⁴⁷ Végülis a mű "sematikus jellegével" oldja fel a konkretizációk különbözőségét, és magyarázza, hogyan képesek az eltérő korok olvasói visszahelyezkedni a mű lényegébe.

A fenomenológiai elmélet és a hermeneutika közötti különbséget Bacsó Péter így elemzi: az első a "műmegértést úgy fogja fel, mint értelemkonstituciót, mint a szöveg egy megvalósítását", amely végső soron a l é t b e j u t . "A hermeneutika viszont azt tudatosítja, hogy "minden befogadás a legtisztább értelemben vett egzisztenciamegértés, ... hogy a műhöz forduló előzetes megértés nélkül a m ű n e m l é t e z i k." ⁴⁸ Az utóbbi kétségtelenül utal a marxista ismeretelméletre, amikor a megértést egyben egzisztenciamegértésnek is minősíti. Manfred Naumann, az elmélet marxista kritikusa ennek megerősítésére idézi Marx gondolatmenetét: "a dialektikus materializmussal felismerhetővé vált a művészet gyakorlati-szellemi tevékenység jellege, amellyel az ember 'a természeti anyagot mint saját élete szempontjából használhatót' felismeri és értékesítve elsajátítja, közben pedig 'saját természetét' fejleszti és megváltoztatja".⁴⁹

Az egyéni megértés – minthogy benne felhalmozódnak és tovább bővülnek a korábbi tapasztalatokból le-
szűrődött ismeretek – láncolatot alkotnak. Sőt Jauss

szerint " az irodalom esztétikai befogadási és alkotási folyamatok története, amely a befogadó olvasó, a reflektáló kritikus és az újra és újra alkotó író révén jön létre."⁵⁰ A mindenkori elemek a mű és az olvasó, így meg kell különböztetni a szöveg által meghatározott hatást, és a címzett szubjektív jellemzőitől meghatározott befogadás "horizontját". Az első "az irodalmon belüli, a mű által implikált" - tehát magából a szövegből vezethető le-, a másik "a mindennapi élet világához, egy adott társadalom olvasójához tartozik; s a társadalmi elvárás viszont csak a történelmi mindennapi élet világának kontextusában tematizált."⁵¹ Jauss elveti a korábbi szociológiai módszereket⁵², és a marxista megközelítés "mechanizmusát" is. "Nem kereshetjük a gazdasági viszonyok, rejtett hatalmi érdekek legpontosabb kifejezését" az irodalmi vizsgálódásokban - írja- mert ez csak igen áttételesen vagy egyáltalán nem magyarázza a szubliteratúrára / a divatos szórakoztató- és ponyvairodalomra, a társadalmon kívüliek művészetére / vonatkozó kérdéseket.⁵³ Ezért egyelőre csak periférikus esetekben alkalmazható módszere: így például esetünkben egy irodalmi alkotás megfilmesítésére.

A befogadói horizont a mű szövegével ütközik. Léteznek olyan elméletek, amelyek abszolutizálják a szöveg relativitását. "Egy szövegnek nincs igazi értelme"- írta Paul Valéry, vagyis azt "mind az alkotó mind a befogadó tetszése szerint használhatja".⁵⁴ Ez éppoly helytelen mint a másik végletes felfogás: hogy a mű változatlanul létezik az időben. A jel és a jelentés viszonyával külön tudományág foglalkozik körünkben, tükrözve az értékek relativitását és a viszonyíthatóság törvényszerűségeinek megfejtésére irányuló szándékokat.

Az irodalmi alkotásban a jel és jelentés viszony feltárása egyben a műélvezési viszony struktúrája is. Umberto Eco erre alapozta a "nyitott mű"-elméletét. A mű " a szerző szándéka szerint végleges" - mivel

egy konkrét hatást kíván általa kiváltani -, any-
nyiban viszont nyitott, hogy "a befogadás során fo-
kozott szerep jut a befogadói megértésnek".⁵⁵ A mű-
élvezés egyben "interpretáció és megvalósítás"- véli.
Roland Barthes-ra, Jausssra emlékeztetően "dialógus-
nak" értelmezi az alkotó és a befogadó között a művel
létrejövő kapcsolatot. "Inni annyi, mint bizonytalan-
ná tenni a világ értelmét, i n d i r e k t módon
kérdéssé tenni, s erre a kérdésre az író nem vála-
szol...A választ mi adjuk meg...de minthogy a törté-
nelem, a nyelv, a szabadság a végtelenségig változik,
a világ válasza is végtelen az író kérdésére."- idézi
Barthes-t.⁵⁶ A "kommunikációs játékba" egyre bonyolul-
tabb jelentések kapcsolódnak be, ezért Jurij Lotman
a művészetek sajátosságának tartja, hogy "képesek
az általuk hordozott információk mennyiségét tovább
növelni."⁵⁷

Wolfgang Iser, aki a konstanzi iskolának Jausss
mellett másik meghatározó alakja, foglalkozott a szö-
veg horizontjának vizsgálatával.⁵⁸ Elemezte a szöveget
a mű kötődését és születését meghatározó uralkodó
értelmi rendszer felől. A marxizmus tükrözés-elméle-
tét elvetette, mert szerinte a mű nem az objektív ösz-
szefüggéseket, hanem "az általa kiválasztott és a re-
pertoárjában reprezentált értelmi rendszerre való re-
akciót." Hibája, hogy mechanikusan értelmezi a tükrö-
zés-elméletet: megfelelkezik arról, hogy a valóság az
alkotó szubjektumán, sajátos érték- és szemléletmód-
ján szűrődik át - azaz a kritikai és a valóság eleme-
ire reflektáló /'reakció'/ elemeken keresztül létezik
a műben. Iser a mű és az olvasó "dialógikus viszonyát"
- akár Husserl a percepciót - dinamikus, organikusan
előrefejlődő mozzanatnak tartja.⁵⁹ Irányát megszabja
a mű és az olvasójának "repertorjának" közös tarto-
mánya⁶⁰, valamint a mű esztétikai értéke /"koherens
deformáció"/. Az elsőhöz kapcsolódik a tény, hogy az
olvasó másként viszonyul az egykorú illetve régebbi
művekhez. Iser megkülönbözteti a "participiáló" és

a "szemlélő" olvasót, melyeket a szöveg és az olvasó distanciája határoz meg, s nem feltétlenül az időbeli távolság a lényege. Minthogy a film gyakran fordul korábbi forrásokhoz, különösen fontos Iser megállapítása: "Ha ...az olvasó számára az időbeli distancia következtében a repertoár normái történeti világgá válnak, mert már nem képes azon az érvényességi horizonton participálni, amiből a repertoár létrejött, akkor az átkódolt normák úgy kínálóznak számára, mint erre az érvényességi horizontra való átvételek." A filmben, ahol a reális tárgyi-történelmi világnak oly nagy jelentésképző szerepe van, nemegyszer problémát jelent az alkotónak az ezekből kialakuló jelentéskörnek a mai közönség számára világos megjelenítése. Ennek következményei a "történelmietlen" történelmi filmek, a zavaró "kibeszélések" vagy triviális párhuzamok az aktuális eseményekkel.

Iser nagy fontosságot tulajdonít a mű jelentésének alakulásában annak, "amit a szöveg nem fogalmaz meg és ami a repertoáregyüttesben nem adott": az esztétikumnak, a stílusnak, amelynek mindig túl kell lépnie az olvasói elvárásokon, azaz nem elégedhet meg csupán az ábrázoló funkcióval. Nem más ez, mint a nyitott mű-elmélete, ahol a kérdésfeltevés lezáratlansága biztosítja, hogy az olvasók mindig újabb és újabb módon értelmezzék a művet.

Jauss a recepciótörténetben véli megragadhatónak az irodalom evolúcióját, bár ez egyelőre csak hipotetikus program. Wellek és Warren is megkérdézik: milyen közvetítők által tárhatók fel az egyéni befogadás eredői és ennek történeti folyamata.⁶¹ Naumann szintén a módszereket keresi az olvasás vizsgálatához: milyen tárgyasult következmények tanuskodnak arról a tudati folyamatról, amely a befogadást kísérte.⁶²

Jauss az egyéni recepciót történetileg vizsgálja: így az irodalomnak az alakulása - művek és alkotók egymásra hatása, szemléletek továbbvitele, a formák

és motívumok konkrét átvételei - bizonyítékok a korábbi műveknek konkrét alkotók által történt befogadására, bennük megőrződött azok szemlélete.

Dionýz Durišin, az összehasonlító irodalomkutatásról szóló művében írja: "A recipiált szerzőnek egy idegen irodalmi jelenséggel való kapcsolata ...nemcsak művészetének vagy egy konkrét művének objektív tulajdonságaitól, adottságaitól függ, hanem annak szubjektív értelmezésétől is."⁶³ Így a motívumok új kontextusban való felbukkanása és átértékelődése alkalmas arra, hogy szemléltesse egy adott korszakban a szemléletváltást és annak motiválóit. A művek hasonlóságainak és eltéréseinek feltárására koncentráló tudományos kutatás végülis a művészet folyamatosságára és társadalmi háttérével tartott kapcsolatára vet fényt.

A recepciók, az átvételek során mind a mű, mind a befogadó horizontját jelentő ismeretek oly messzire ágaznak, hogy automatikusan kitérítik az irodalomkutatás határait. Így a művészet "genetikus érintkezési pontjai" /Durišin/ felől nagyobb hangsúly kerül az alkotás ideológiai-társadalmi háttérére, szubjektív körülményeire, az alkotó egyéniségére és ismereteire, a művészet közvetítésének változó gyakorlatára. Számunkra a legfontosabb, hogy a kutatás kiterjed az egyéb művészetekre is, amelyek a vizsgált jelenség - mű, motívum, átvétel, stb. - körébe tartoznak.

Az irodalmi alkotás recepciója a legmeghatározóbb a művészetek történetében: verbalitása, elvont gondolatisága, az írott forma biztosabb fennmaradása játszhattak ebben szerepet. Elég a biblia vagy a mondvilág motívumainak a szertegyűrzésére gondolnunk.

A művészetek közötti véletlenszerű vagy szükségszerű áthatások jelentőségét a kultúra XX. századi fejlődése különösen a figyelem központjába emeli. Az értékváltás felgyorsulásával, az állandóan változó, dinamikus művészi-ideológiai környezetben és a művészet tömegessé válásával megnőtt az igény a jelenségek és jelentések újszerű birtokbavételére. Ez a gya-

korlatban az átvételek és hatásbefogadások tudatosabbaválásához, az elméletben pedig a fenti módszerek kidolgozásához vezetett.

j. A recepcióesztétikai és az összehasonlító módszerek alkalmazása az adaptáció vizsgálatában

A filmrevitel olyan átvétel, amelyben egy más műfajú, korábbi műnek az értelmezése és hatása, valamint a befogadás során ütköző horizontok /irodalmi forrás és filmes alkotó/, valamint az ezeket meghatározó tényezők konkrét tényekként vizsgálhatók. Az előző elméletek számára egy irodalmi alkotás művészi igényü átvétele "tárgyiasult" recepció, amely a fenti hipotetikus modelleket - igaz, az irodalom területén kívülről - igazolni képes.

Ehhez azonban túl kell lépni az irodalom hagyományos felfogásán, s egyben tisztázni kell, hogy az idézett irodalomelméleti koncepciók illetve a vizsgálódás eredményei milyen módosításokkal alkalmazhatók.

A legfontosabb, hogy a mű és a befogadó közti dialógust speciálisan, a filmalkotás felé irányuló mozgásában figyelhetjük meg. Ez jelen van a forrás kiválasztásában, az átvétel sajátos módszereiben és meghatározza az olvasói horizontot is.

A filmátvétel növekvő jelentősége és problémái az áthatások és témavándorlások összességét új oldaláról világították meg. Az utóbbi évtizedekben megváltozott magának az átvételnek az okai. Az alkotók egyre tudatosabban hangsúlyozzák valamely korábbi alkotáshoz, alkotóhoz, szemlélethez, üzenethez való vonzódásukat: mint a Gay-höz forduló Brecht, vagy a vietnámi háború után Conrad kisregényét választó Francis Ford Coppola, vagy az irodalom verista irányzatát felvállaló olasz neorealista film, stb.

A kulturtörténeti értékű művek rendelkeznek a "stabilitás", az "állandóság" tulajdonságával. A befogadókba pedig belerögződött egy meghatározott elvárási szint ezek irányába. Mindez fontos az adaptáló számára a századunkban, amikor viszonylagossá vált a mondanivaló megítélése, s egyre nehezebb a kultúra hatalmas, manipulált áramából a művésznak kiemelkedni és általános érvénnyel szólni. Így az átvételekben sokszor tetten érhető a művésznak az a vágya, hogy saját vívódásait, véleményét stabil értékekhez viszonyítva vagy mögéjük rejtőzve fejezze ki. A köznapi összefüggéseket így nagyobb távlatokba, súlyosabb morális etikai összefüggésekbe tudja emelni vagy éppen e párhuzammal aláhúzni annak kicsinyességét. Ez utóbbira példa Joyce Ulysses című regénye, Updike Kentaur-ja, Thomas Mann Doktor Faustusa vagy Pasolini Teorema című filmje. E szándékok visszfényében értelmezhetők a mondakörök, a mitológia vagy egyes bibliai motívumok, az ókori drámák modern parafrázisai, amilyenek Csingiz Ajtmatov, Gion Mándor írásainak bizonyos rétegei; Thomas Mann A törvény és a József és testvérei; Steinbeck Édentől kebre vagy Thomas Mann, Klaus Mann és Gyurkó Faustus-motívumai.

A művészetek kölcsönöznek egymástól, a minél komplexebb újszerűbb hatások megteremtéséhez, amelyet a jelenségek egyre bonyolultabbá válása is megkövetel. Az alkotások összetettebb struktúrájúak, a benyomások szimultaneitását, a tények nyitottságát és az értelmezés bizonytalanságát reprodukálják a befogadókban. A színház merített a filmtől /Piscator, Eisenstein, Meyerhold, Akimov, Svoboda/, a regény a színpadtól /stilizált figurák, dialógusok többszintűsége/ és a filmtől /montázsszerűség, tárgyias leírások, időkezelés/. Az idegen formák asszimilálása pedig gyakran együtt jár más művek újraértelmezésével vagy az alkotóknak az ezekből származó élményeinek újrafogalmazásával. Brecht dramaturgiai újításaival együtt idegen motívumokat - Goethe és Shakespeare jelenetek /Állítsátok meg Arturo Ut!;/, keleti mese-kincs /A kaukázusi krétakör/ - is átvett. Pasolini vagy Tarkovszkij művészete esetében különösen nagy szerep jut a képzőművészeti hatásoknak és a képi asszociációknak a filmi jelentés kialakításában, szükségszerűen jutnak el

a festészet konkrét filmbeli megjelenítéséhez: Giotto alakja megjelenik a Decameronban; az Andrej Rubljov vagy Huszárik Zoltán Csontváry című filmje.

A megállapítás - hogy minden mű a többi művekkel és a többi szerzőkkel folytatott vitának az eredménye - az adaptáció lényegéhez visz közelebb. Az átvételekből születő művek kiváltó élménye egy intellektuális aktus - egy másik mű befogadása - amely konkrét vonatkozásokban szegényebb, mint az elsőszemélyű kérdés felvetés, viszont annál vertikálisabb. Itt a befogadás mozgósítja az alkotó személyes élményeit, tapasztalatait, úgy, hogy ezek a recepiált műből származó benyomásokkal végig olyan kontaktusban maradnak, amelyben az ütközés-jelleg dominál. Az alkotó és a befogadó között lévő feszültség megmarad, még ha a két ellenkező irányú szellemi tevékenység időben távol is áll egymástól. Kagan ezt így foglalta össze: "A művészet befogadása olyan tevékenységnek bizonyul, mely mintegy megismétli a művész alkotó tevékenységének felépítését, de 'fordított sorrendben' ismétli meg... ezért jogosan tekinthetjük tükrös szimmetriának."⁶⁴ A befogadás felépítés, szintézis: a befogadó akkumulálja a mű keltette hatást. A kifejezés inkább analízis: az elemeknek egy meghatározott jelentést és hatást célzó újrarendezése, amely kifelé irányul, tehát érthetőnek, rendszerezettnek kell lennie. Mivel a befogadás körvonalazatlan élménye az átvétellel új, konkrét formában jelenik meg és az új mű formábaöntésének is ismeretesebb bizonyos szabályai, ezt a metamorfózist követni tudjuk, s az egyszerű átvételből általánosítható tendenciák rajzolódhatnak ki.

A műalkotástól megérintett szubjektumnak - írta Lukács György - elkerülhetetlenül, mint egy közösség tagjának kell rendelkeznie az érzéseivel."⁶⁵ Az esztétikai élményt az információelmélet szempontjából elemző Moles a különösen szintén az általánost keresi: "Az esztétikai öröm egyéni dolog, csak akkor van általános jelentősége, ha minden egyes egyént az egyetlen egységként felfogott kultúra képviselőjének tekintünk."⁶⁶ Ez a valóságra érzékenyebben reagáló a közösségért felelősséget érző művészre különösen vonatkozik. A filmművészet adaptáló tevékenységében pedig ezekre

még szociológiai szempontok is ráépülnek: a film tömegművészet, áttételekkel közvetíti a tömegek / a képviselt közösség/ érdeklődését, irányultságát - és ideális esetekben - szemléletmódját, problémáit. Visconti *Megszállottság* című filmje Cain bűnügyi regényéből vagy Fábri Móra írásából készült Hannibál tanár úr című adaptációja kiemelkedő példák a művész érzékeny, a közösség érdekéből eredő értelmezésének.

A művésznak mint befogadónak az élménye több szempontból különbözik az átlagostól.

Az esztétikai élmény kialakulása szakaszos: egy "féltudatos -érzelmi szakaszt egy tudósító, kritikailag feldolgozó" periódus követi.⁶⁷ Ez utóbbi lehet differenciált. Jausss szerint a három olvasótípus - a tisztán befogadó olvasó; a kritikus és az író, aki a maga részéről termel - ez alapján különböztethető meg.⁶⁸ Ez utóbbi kettő főként irodalmi ismeretei alapján különbözik az elsőtől. Az alkotóművész ezenfelül jártas a művész kódolás és dekódolás titkaiban így "belülről" gyakorolja a műélvezést. Egy idegen műfajban alkotó művésznél pedig erős a szándék, hogy kiismerje - a sajátjával összevesse - a másik művészet kifejezési határait: ilyen Pasolini vagy Bergman törekvése az irodalom felé; Sarraute, Robbe-Grillet, Sarkadi Örkény vagy Andy Warhol films tevékenysége; Eisenstein, Fellini vagy Huszárik képzőművészeti irányultsága.

Kagan még Jausznál is nagyobb súlyt fektet a személyiség struktúrájára a műértelmezésben. A megértés függ attól, hogy a befogadó "mit és hogyan tud az életről, természetről, a társadalomról, az emberről és önmagáról; hogy mit becsül az életben; hogy milyen irányban és arányban bontakozik ki az alkotóképesége; milyen a kommunikációs poctenciálja; milyenek a művészi igényei, érdeklődése, ízlése, művészi kultúrájának szintje."⁶⁹ A művész-befogadónak az ismeretei, az értékrendszere sokkal tendenciózusabban tapintható ki a műértelmezésben; pszichikai adottságai ismertebbek korábbi művészi megnyilvánulásaiából; magas szinten reprezentálja a korszak ízlését és műhöz való viszonyulását, sőt azt meg is haladja. Viszont a műből származó élményeit saját szuverén

egyéniisége képes maximálisan átformálni: ez magyarázza az olyan átdolgozások születését, mint Visconti Megszállottság vagy Antonioni Nagyítás című filmjét. Idesorolhatjuk Pasolini trilógiáját - Dekameron, Canterbury mesék, Az ezeregyéjszaka - melyben a tőle térben és időben oly távoli mese és novella-kincsből a rendező "idealizált Nép"-elképzelése ölt testet.⁷⁰

Mivel az egyéni olvasás során keletkező élmény és az erre esetleg ráépülő kifejezés jellemzője a körülmények kombinációjából adódó egyszeriség, csakis elvonatkoztatva tárgyalhattuk a befogadásnak ezt a speciális megjelenését. A későbbiekben a főbb típusokat a forrás jellege, a befogadó művész jellemzői és a befogadást és az alkotás folyamatát kívülről meghatározó tényezők függvényében fogjuk csoportosítani. Az utóbbiak fontosak, hiszen a filmgyártás olyan kollektív tevékenység, amelyben az alkotói gondolat kifejezése függ a megvalósító társaktól és az egészet meghatározó gyártási érdekektől. Így az irodalmi, valamint a filmes alkotásban megjelenő gondolatok összességének összevetését meg kell előznie az egyik formából a másik felé vezető út gondos elemzésének.

A hatás, az átvétele elemzésének módja az összehasonlítás. Esetünkben a ható /irodalmi/ és a befogadó /filmes/ közeg eltérő jellegű. Nemcsak nyelvükben, de történetükben, sőt közönségükben is. Az utóbbi még ma is gyakran vezet ahhoz a tévedéshez, hogy a felületesebbnek, kiforratlanabbnak ítélt filmet méltatlannak vélik az irodalmi hatás befogadására. Vajda György Mihály írja az alábbiakat: "Hatást az irodalom csak akkor recipiálhat, ha már /nem spontán/ fejlődése során megérett a hatásra, ha a befogadásnak megvannak a társadalmi és gazdasági feltételei, műveltségi kíváncsiságai és intézményes lehetőségei."⁷¹ Ugyanez még fokozottabban vonatkozik a filmművészetnek az irodalmi hatást befogadó képességére, hiszen a film az irodalommal szemben sokkalta inkább függ az intézményrendszertől és korszak általános normáitól. Az irodalmi művek átvételeinek megváltozott színvonalán, a hatások bonyolultabbá válásában kirajzolódik a film művészetté érésének folyamata.

Ennek ellenére sokan úgy érzik, hogy áthidalhatatlan szakadék választja el a kultúra hagyományos szemléletét és

a mait. Az adaptációnak e kétirányú - hagyományos irodalmi és az újabb, filmes - megközelítése éppen alkalmas arra, hogy feltárja a kultúra folytonosságát és a metamorfózis okait.

III. A filmművészet jelenségei az adaptáció felől

- a. A filmi szemlélet jelenléte a forrás kiválasztásában és az irodalmi élmény átformálásában

Jean Mitry a két struktúra - az irodalmi és filmi - érintkezési pontjának tartja az adaptációt.¹ Christian Metz filmszemiotológiájában olyan "összetett nyelvnek" nevezi a filmet, amely egyrészt már eleve több nyelvet tartalmaz, s amely több kódot is hozhat magával.² Az összetettség pedig olyan dinamikus állapot, amelyben az egyes részletek egymás által kapnak értéket, jelentést.

A kettősség már a témaválasztás és az ötlet szintjén is jelen van. Ennek alapja az a "filmcentrikus" műbefogadás, amelyet már elemeztünk és amely a filmművészet expanzivitásának előfeltétele. Ez a képesség - amely a nem filmi hatásoknak a filmekbe történő átalakítását eredményezte - tette lehetővé, hogy a film a tradíciókból idővel önálló eszközeit gazdagítsa. Resnais, Makk, Robbe-Grillet filmjei, amelyekben a filmidő és a filmtér a szubjektív emlékezés, az asszociációk függvénye lett, utalnak a Joyce-i tudatfolyamra; Visconti és Mihalkov-Koncsalovszkij nagyívű filmjei - a Rocco és fivérei; Elátkozottak, Sziberiáda - a klasszikus nagyregény egy típusát a családregény formáját vették át. Bergman művészetére a dráma tömör, dialogikus gondolatúsága, míg Buñuelre a képzőművészetben és lírában kiteljesedett szürrealista képkapcsolás hatott.

A filmes szemlélet a műélvezés során háttérbe szorítja a befogadó egyéb művészeti ismereteit, elfogulttá teszi. Ezzel magyarázható, hogy sokszor éppen irodalmi forrásból készült művekkel lendült előre a filmművészet: Visconti, Resnais említett filmjei, Antonioni Nagyítás; Kovács András Hideg napok című filmje Cseres Tibor írásából vagy Santa Ferenc Húsz órájából készült Fábri film. Ugyanakkor az irodalmi forrás kísérlétezésre is kényszerítette a rendezőt Antonioni által a Cocteau A kétfejű sas című művéből készített Az oberwaldi titok vagy Bódy Gábor Nárcisz és Psziché című filmjében, amely Weöres Sándor verses regényét adaptálta. Bazin felismerete a forrásból az alkotó felé irányuló

készítetést, s vitába szállt az átvételt elítélő kritikussal. Az adaptációt "kihívásnak" minősítette, mert "olyan alkotószellemet követel meg, mely helyreállítja az eredeti mű egyensúlyát, s ennek érdekében feltárja a film újabb és újabb lehetőségeit".³

A befogadó f i l m e s beállítódottságát úgy a legcélszerűbb megragadni, hogy az irodalmi mű befogadását oppozícióba állítjuk a filmes kifejezésnek egy szintén verbális, nyomtatott szakaszával, a forgatókönyvnek az olvasásával. Az utóbbi olyan jeleket tartalmaz, amely az átlagos olvasói teljesítménytől eltérő befogadói közreműködést kíván meg. Ez pedig a kevésbé emocionális, tényszerű szövegnek egy feltételezett látvánnyá való átalakítása, egyes részleteinek szimultán értelmezése, azaz az írott kódrendszernek a tradicionálistól eltérő, filmi "átkódolása". Fogalmazhatjuk úgy, hogy a forgatókönyv egy kódrendszer kódja.

Ezzel szemben az irodalmi mű befogadása egyszerű "dekódolás": az írottak asszociatív lefordítása, aktualizálása az olvasó közreműködésével. Esztétikai megformáltsága ehhez nyújt ösztönzést.

A filmalkotó számára ugyanezen irodalmi mű részletei azonban mint lehetséges filmkódok is megjelennek. Az írói szándék megszabta értelmezési körön túllép, s az írott formába beleérzi egy más kifejezés mezejét. E mezők a felszínen gyakran fedik egymást, ám asszociatív, mögöttes lehetőségeik igen eltérőek a kétféle befogadásban. Vegyünk egy egyszerű példát: a táncot. A filmen a táncmozgás idővel bonyolult jelentések hordozójává fejlődött: Chaplin jellemet tárt fel a táncsal; Huszárik Szindbádjában a bevezető képsor táncoló lányai pedig a Krúdy-világ szubjektumban gyökerező - önkényesen lelassuló, felgyorsuló - időviszonyát jelezték. A táncnak, mint irodalmi elemnek nincs ekkora jelentéstere: sem dinamikája, sem emocionális sűrítettsége nem érvényesül a l e í r á s b a n . Móricz például egy teljes novellát /Nyájban, 1926/ - épít a tánc "filmes" többletére sikertelenül. Liktetnek a hosszabb-rövidebb sorok, mások ritmikusán ismétlődnek "adaptálva" a filmmontázs ritmi-

kájában rejlő feszültséget a nyelvre. Fizikailag is érzékeltetni akarja az író a menyasszonytánc során rosszul lett, a szerelmesétől elszakított, terhes szegénylány tragédiáját, aki a gazdag férjtől vár jobb életet. A hagyományos olvasás azonban nem terjed ki a sajátos jelentéstérre, így a szöveg nem gyakorol igazán hatást az olvasóra. Ezzel szemben a Körhinta c. film egy hasonló típusú jelentében Fábri belezsúfolta a korszak tragikumát a szereplők táncába. A tánc tehát nyilván felhívó elem a filmes beállítódású olvasó számára, hiszen a film "természete" felé hajló irodalmi elem. Gábor Pál: Angi Vera c. filmjében például a kisregénybeli tánc-utalás a két szereplő viszonyát feltáró jelenet lett.

A hasonló jegyek sokáig befolyásolták a forrás megválasztását, s kialakították azt a gyakorlatot, hogy a filmesek a műben a könnyen filmre "fordítható" felszínt keressék. A filmrevizibilitás hajdanán szinte a priori fogalomként létezett, ám a filmtechnika és -nyelv szemlélet-hordozóvá fejlődésével az egyes műfajok, írói stílus előnyben részesítése már a rendezői beállítottság függvényévé vált. Visconti barokkos látványosságához, tablószerű ábrázolásmódjához a regény áll közelebb, Fassbinder koncepciójának – hogy az elmúlt évtizedek Németországának történelmi mozgását emberi sorsokba sűrítse – szintén a mozgást totalításában megragadó regény felel meg forrásnak. Makk finomabb árnyalatainak viszont inkább társai a kama-radráma interiőrjeiből és a cizellált novellákból kibontott belső rezdülések.

A hang – dialógusok, narrációk – megjelenésével fontosabb lett a film "írásos" kidolgozása, a forgatókönyv. Sokan kifogásolják – így Luigi Chiarini – azt a gyakorlatot, hogy az irodalmi epikumot, hősöket és dialógusokat automatikusan azonosítják a film – és a forgatókönyv – analóg elemeivel.⁴ A forgatókönyvtől egyszerűen i r o d a l m i értékeket várnak el, a-hogy Lawson álláspontja reprezentálja.⁵

Az egyes irodalmi részleteknek a forgatókönyvbe átemelése csakis az új, filmbeni funkciójuk függvénye lehet, másképp a forgatókönyvírás tartalmatlan másolássá silányul. A Mephistó c. filmben - Szabó István és Dobai Péter forgatókönyve - Klaus Mann regényéből szinte változatlanul szerepelnek a dialógusok. Viszont a regényíró elfogult, szenvedélyes hangneme, így dialógusainak túlfűtöttsége illeszkedik a filmalkotók elképzeléseibe: hogy a korszakot Höffgen, a színész expresszív, gyakran hisztériásan túljátszott belső válságán keresztül ábrázolják. Ezzel szemben Sándor Pálnak a Mándy-grab nyomán készült forgatókönyvében - Tóth Zsuzsa munkája⁶ - és filmjében, Szabadíts meg a gonosztól címmel, stílustörést okoz a forrás stilizált, mögöttes jelentést sűrítő színpadi dialógusainak átemelése, sőt helyenként lelassítja a filmet, zavarossá teszi. Az űrt a szintén stilizált látvány /világítások, díszletek, furcsa látószögek/ sem képes kitölteni.

A filmes beállítódás és az olvasás utolsóként említendő kapcsolata az előzőeknél áttételesebb, már a filmbefogadóhoz tartozik, így később foglalkozunk vele. Lényege, hogy az adaptáció minél alaposabb befogadásában szerepe lehet a filmnéző irodalmi ismereteinek is. Ezeknek az előzetes ismereteknek viszont egy sajátos, "filmes torzulásban" kell felelevenedniük. Csakis ez teszi lehetővé, hogy behelyezkedjünk a köztes nézőpontba, ahonnan az írói világtól a filmi felé lépés mozgatói feltárulkoznak.

E képességünk jórészt függ az egykorú filmnyelvi, filmelméleti eredményektől, noha még ezek ismeretében sem kaphatunk reális képet a filmalkotó szellemi produktójáról, hiszen ezt számtalan egyéb, az alkotó számára külső elvárásként jelentkező tényező módosítja.

b. A filmi kifejezés és az adaptáció fejlődése és ennek külső tényezői

René Clair írta: "Jelen voltam a megteremtésénél egy nyelvnek, egy művészetnek, egy iparnak, egy valaminek, amit egyik elnevezése sem tud maradéktala-

nul meghatározni.⁷ A filmnek e sokarcúsága gyakran vezet konfliktusokhoz. A művész szándékai, a gyártás anyagi érdekei, a kifejezés technikai megvalósíthatósága, az intézményes ideológiai szempontok között gyakran hiányzik az összhang. Közönsége összetettebb, mint más művészeteké, ízlésük, befogadói szokásaik visszahatnak a gyártók érdekein keresztül az alkotók lehetőségeire. Balázs Béla már a huszas évek elején felismerte, hogy a filmművészethez először leendő közönségét kell fokozatosan felnevelni.

A filmkészítés belső és külső indítékai, érdekei kielemezhetetlenül fonódnak össze egy-egy mű létrejöttében. Egy filmalkotás elemzésénél azonabn célszerű kiterjeszteni a vizsgálatot a keletkezés körülményeire is, mivel ezek esetenként döntően módosíthatják - sőt meg is akadályozhatják - a filmalkotók terveinek formába öntését. Kisérreljük meg - hipotetikusan - áttekinteni az alkotó számára külső tényezőként adott feltételeket. Ilyen a filmtechnika fejlettsége /de nem ennek szubjektív felhasználási módjai/; a gyártási mechanizmus; a közönség befogadói képességeinek és szokásainak színvonala.

A film művészetté válásának fokozatai nem vészték a múlt homályába, mint más művészeteké. Edgar Morin szerint fejlődésében elkülöníthetők az emberi tudat fejlettségi szintjeinek megfelelő fázisok.⁸ Kezdetben a mimika és a gesztusok jelzéseiből építkezett a cselekmény, s ez rokonítható az "ősnépek mimikájával", vagy - Eisenstein szerint - a görög színházzal. E típushoz, a "cselekményfilmekhez" sorolja Verdone a komikus slapsticket, a történelmi pantomimot és a westernnt. A fejlődésben ezt követik a "reflexió-filmek", az értekező "gondolkodó filmek", a "filmdeformációk" /expreszionizmus/, majd a benső gondolkodás és vizsgálódás "lélektani filmjei". E sorban Mario Verdone a nyelvek fejlődésére általában jellemző Vico-i szakaszokat - a hieroglifa-nyelv, a szimbolikus és a pisztoláris nyelv - ismeri fel.⁹

A filmkép j e l l é alakulása technikai és művészi folyamat. Malraux szavaival: "a kifejezés, és

és nem a reprodukálás eszközének felfogott film azon a napon született meg, amikor kiküszöbölték az állandó tér fogalmát".¹⁰ A lefényképezett részleteket nem csupán új tér- és időviszonyokba, de új gondolati rendszerbe is átemelték. Az eredetitől távolabbra vezető új jelentésük pedig a "látvány logikájával" tárható fel, azaz "nem az filmképek egyes elemeiből, hanem folyamatukból".¹¹

E logika a kezdetekben egyszerűbb volt, hiszen a film a "puszta cselekvést", de nem "ezek okát ábrázolta".¹² "1900-ban az első filmesek nem tévedtek. - írta René Clair - A hiba 1908-ban, az első színházi adaptációkkal kezdődött."¹³ Ezek, a még méterhosszra árusított feldolgozások nem mérhetők művészi mértékkel, egyszerű gyakorlati okokra vezethetők vissza. Új események, történetek tárházaként fedezték fel a filmkészítők az irodalmat. Ritkábban előfordult az is, hogy népszerű vagy klasszikus forrással felhívták a nézők figyelmét a filmre, vagy a sematikus szituációt hagyták feltöltődni az esetleges irodalmi ismeretekkel. A Knauers Buch von Film c. kiadvány adathalmazát a megfilmesített irodalomról böngészve kitűnnek olyan művek és írók, akik több nemzeti gyártásban s gyakran kerültek film-szalagra: Shakespeare, Dickens, Hugo, Verne, Stevenson, London, Puskin, Defoe valamint az egyes nemzetek saját klasszikusai és mesélői.¹⁴ E forrásoknak tipikus "kivonatai" a feldolgozások: kiélezett helyzetek, erős emocionális töltésű konfliktusok maradtak meg, s gazdag cselekményük, egzotikus helyszíneik, történelmi koruk és fantasztikumuk csupán ürügy a filmtrükkök és látványos nyosságok felvonultatására.

"1913-ban inkább szégyen volt a filmmel foglalkozni, mint művészet." - olvashatjuk az amerikai film történetében.¹⁵ Ugyanekkor Európában már létezett a Film d'Art - mozgalom, s például hazánkban is törekedtek, hogy értékes művek adaptálásával meghódítsák az igényesebb ízlésű közönséget a filmnek.¹⁶

Az adaptációkkal a készítők mindenképpen a filmkifejezés határait próbálták tágítani, csak a motívációikban volt lényeges különbség. Egyesek minden előzetes ismeret és művészi igényesség nélkül, mások pe-

dig éppen a színház, az irodalom felől érkezve fordultak forrásaikhoz.

Az első csoport volt többségben, s szolgált ki a film korabeli valós igényeit. Vásári bódékban, vendéglőkben tartották az első vetítéseket, a legkülönbözőbb rétegekből összegyűlt közönségnek.¹⁷ Doctorow: Ragtime c. regényében a 10-es évek Amerikáját eleveníti föl. A mozi itt még a mutatványosbódék újdonsága: a kétfejű ember, az összenőtt ikrek és hasonlók sorában hökkenti meg a látogatókat. Ez pedig még igen távol áll attól, amit a technikai felfedezés csodálói - gondoljunk Tolsztoj, Kosztolányi, Karinthy és mások lelkesedésére - mint leendő művészi nyelvbe beleálmodtak.¹⁸

A film kezdetleges technikája eleinte az irodalmi cselekmény illusztrálását tette csak lehetővé. ez pedig nem elégítette ki azokat, akik a "magasabb irodalom" igényeit támasztották a filmmel szemben. Azok az adaptációk pedig, amelyek ennek próbáltak eleget tenni - az irodalmi összefüggéseket részletezőn, mélységében megmutatni - a film természetét hagyták figyelmen kívül. Így Stroheim Frank Norris regényéből forgatott Gyilkos arany c. filmjének első változata nyolcórás volt, s hűen követte a forrás minden mozzanatát. Ritkán szakadt el az adaptáló a forrástól, s vitte filmre saját, a mű által inspirált élményeit, értelmét, megszabadulva az írott forma kötöttségeitől, mint például Pudovkin tette Gorkij Anyájának feldolgozásakor.

Jean Mitry az adaptáció történetének áttekintésekor vezette be az "illusztráció" és "ihlet" fogalmakat, amelyekkel a mai napig megkülönböztetik az átvétel két "típusát". Az elnevezések ugyanis az átvevőnek a forráshoz való viszonyára vonatkoznak, s így érintetlenek a filmnyelv változásaitól.

Az "illusztráció" az eredeti mű világának képekre való átültetésére redukálódik. Az "ihlet" bonyolultabb, közvetett kötődés az irodalmilag megformált világhoz. A jó adaptáció - Mitry szerint - "megfelel a művészet képességeinek, sőt nemcsak az idő múlását, hanem a belőle fakadó pszichológiai mobilitásokat is kifejezi", amely csakis a tartalom egy átgondolt, filmes szemléle-

tű továbbfejlesztésével lehetséges.¹⁹

Az illusztráció "uralmát" a hang csak megerősítette, bebizonyítva Eizenstein, Pudovkin és Alekszandrov korábbi, 1928-as, a hang lehetőségeiről szóló manifestumának igazát, hogy az új lehetőséget "a legkisebb ellenállás törvénye szerint" alkalmazza a tömeges filmgyártás.²⁰

Ugyanakkor a hang nagy ugrást jelentett abban, amit Mitry a film "regényszerű evolúciójának" tart,²¹ lényege, hogy a film "egyre inkább a jellemeknek és viselkedésformáknak az alakulásával ragadja meg az összefüggéseket". A hang - egyidejűleg a filmképpel - képes csak vizuálisan nehezen vagy egyáltalán nem megmutatható szubjektív tudati és külső tér- és időbeli viszonyokat megragadni. E képességével közelebb jutott ahhoz - a már rég túlhaladott elképzeléshez -, hogy az irodalom "jogfolytonosa" legyen. Így az irodalmi átvételek most sem vezetnek okvetlenül a művészi kifejezés fejlődéséhez. "Amikor a film csak valami olyannak a képekbe öntése, amelynek értelme és értéke független a film megformálástól, amely kifejezi őket a képek és a hangok segítségével, akkor a film csak hordozó, akármilyen is a hordozott dolog jelentősége."²²

A hangosfilm alaposabban kidolgozott forgatókönyvet kíván, ez pedig bizonyos írói képességeket is. Részen ennek a már megírottakból való pótlása - a jelenetek, dialógusok forrásból történő "kimásolása"-, részben a film és a politika ezidőben lezajló szorosabb összefonódása vezetett az adaptációk "elszaporodásához".

A hang megjelenése a gazdasági világválság, a fasizálódás kezdeteire esik, amikor a propagandaeszközök fontosakká válnak. A hanggal a film eddigi "nemzetek fölöttisége" helyébe a nemzeti jelleg kerül, amely szintén biztosítja, hogy a politikai érdekek, az egyes gyártó szervezetek nagyobb nyomást gyakoroljanak a filmkészítőkre. E szelekció vsízonílag biztosan érvényesülhet már a forgatókönyvi szakaszban, hiszen ez az alaposabb írott "tervezet" inkább tartalmazza a leendő film eszméiségét, mélységét, mint a korábbi némafilm "vázlatok". Az ismert, megjelentetett /tehát már szelektált/ iro-

Elgondolkodtató persze, hogy ennek ellenére 1956 nyarán megvalósulhatott Fábri: Hannibál tanár ur c. filmje, amely erősen újraértelmezi, s egyértelműen aktualizálja az eredetileg semlegesebb forrást. A gyakorlat a szovjet filmelméletben a forgatókönyv fetisizálásában csapódik le. Mint a készülő film "partitúráját" tekintik. Az adaptációt pedig egy olyan mechanikus műveletnek, amelynek vezérelve a filmkészítőknek a forrásuk iránti "jogai és kötelességei".²³

A politikai propagandával összefonódó gyártás háttérbe szorította az egyéni hangvételt az adaptálásban is. A valóságos problémáktól az esztetizálásba menekülő irányzatok sajátos irodalmi anyaga is árulkodik e tehetetlenségről: fantasztikus és régmúltbeli históriákban találta meg témáit Chiarini, Soldati, Castellani, vagy Carné a Pétain-kormány cenzurája alatt, s idesorolhatók a magyar filmgyártás szinpadai bohózat-adaptációi is.

Ezek"ellenpontja" az olasz neorealizmus, amely tényleges létezésénél évtizedekkel továbbra kijelölte az irodalmi forrás és a filmalkotó művész kapcsolatának reális határait. "Le minden olyan fantasztikus és grotszk csinálmánnyal, amely kizárja azeemberi szempontokat és problémákat! Le mindenféle regényfeldolgozással, ha csak nincs politikai szükségessége!"²⁴ A forrás kiválasztását az újjáértelmezés lehetőségei szabták meg: J.M. Cain, Verga, Pratolini írásai alaposan átalakultak a Viscontit, Lizzanit foglalkoztató aktuális problémákat tükrözve. Az egyéni műértelmezést, az alkotói gondolat kiteljesedését a hagyományos gyártási keretek, a cenzúra megszűnése tette lehetővé. Az alkotók kezdeményezései pedig találkoztak a háborús szenvedések során összekovácsolódott tömegek demokratizmus iránti vágyával, érzékenységgel. Az alkotók a tömegekhez szóló műveikben jó érzékkel támaszkodnak a "legbanálisabb mese" közvetítő erejére, s terelik a figyelmet segítségével a "morálisan jelentősre", hogy a látványosság és izgalom ürességét a "felvilágosítás" váltsa fel.²⁵ Érthető, hogy 1947-től, a Filmügyi Központi Hivatal felállításával egyre nagyobb nyomás nehezedik e törekvésekre, amely "az ellenállásból kiindult társadalmi-forradalmi megmozdulásoknak a legkönnyebben elérhető, s emiatt legveszélyesebb megnyilatkozása volt."²⁶

Ugyanebben az évben a szocialista országokban megkezdték a filmgyártás és művészetpolitikai elvek kidolgozását, melyekből egy, a nyugati gyártástól eltérő, az alkotó szubjektumnak, a kísérletezésnek nagyobb teret adó gyakorlat nőtt ki, mivel szempontjai elsősorban művészi-ideológiai, s nem anyagi alapokon nyugodtak. Így itt nagyobb és differenciáltabb szerep jutott az irodalmi örökségnek, átértelmezésének, mint a kommersz vagy best-seller beállítottságú nyugati adaptációs gyakorlatban.

Az első években - 1948-ig mindegyik szocialista államban kialakultak az új szervezeti allapok - a filmnek kiemelt feladata volt, hogy "értelmileg és érzelmileg érdekeltté tegyék a tömegeket" a társadalmi átalakulás véghezvitelében.²⁷ Az új értékrend csak fokozatosan épült be a gondolkodásba, a művészi kifejezésbe. A szinte teljes leállás után újrainduló filmművészetnek létkérdés, hogy kontaktust találjon a közönséggel, s képes legyen a megváltozott szemléletet közvetíteni. A tradíciókhoz való visszatérés látszott erre a legalkalmasabbnak. Mivel a filmművészeti örökség szerény volt, s a nézők is hozzászórtak a cenzúra által engedélyezett egyszerű vígjátéki és melodramatikus sablonokhoz, inkább lehetett a gazdagabb irodalmi hagyományokhoz nyúlni. Sok színvonalas adaptáció került a mozikba a kezdetektől: a német Staudte Heinrich Mann: Az alattvaló c., a cseh Vavra Drda és Szimonov háborus novelláit, később Steklý a Svejket filmesítette meg; a bolgárok Vazov: Iga alatt; a románok I.L. Caragile satírikus írásából és Sadoveanu regényéből forgattak. Hasonló utat járt a magyar film is. Túlzásokra is akad példa: Keleti Márton Miksztáh-adaptációja, a "Beszterce ostroma" mutatja, hogyan törekednek az alkotók - nem egyszer akár didaktikusan - aktualizálni a forrást. E filmnek a kerettörténete - egy tanár magyarázza a diákjainak a régi feudális uri Magyarország pusztulásának szükségszerűségét - hivatott a nézőben tudatosítani, hogy a letűnő világgal és eszmékkel radikálisan szakítani kell. 1948 után tervszerűbben kapcsolódik a film az irodalmi törekvésekhez: Fazekas Mihály, Móricz Zsigmond, Szabó

Pál paraszti tárgyú témáinak aktualitását a parasztság, a mezőgazdaság újrászervezésének gyakorlati problémái magyarázzák.

"A filmnek az egész népet foglalkoztató nagy kérdésekkel kell törődnie, olyan problémákkal, amelyek az állam, az egész nemzet fő kérdései... A tervszerűséghez e területen is ragaszkodni kell,"²⁸ - tűzte ki célul a magyar kulturális vezetés 1951-ben. A művészi tevékenységet - még a nagy tömegekre ható film esetében sem - lehet a propaganda céljainak alárendelni. A merev elvárások, a didaktikus hangvétel határt szab az alkotói gondolatnak: a külvilághoz való viszonyát "szabályozza". A film például az emberi lét kisebb léptékeiben képes megragadni a nagy történelmi-társadalmi átalakulást, ennek a tudati kíséreléseit. Ezt az emocionális-ösztönös szintet pedig lehetetlen "programozni". Ez magyarázza, hogy a Déry novellájából keletkezett Simon Menyhért születése /r: Makk Károly és Várkonyi Zoltán/ egy gyermekszüléssel kapcsolatos segítőkész összefogáson keresztül képes megmutatni a kollektivitás szépségét, vagy később egy Makk Károly rendezte film, a Szerelem /i: Örkény István/ a magánélet mozzanataiból az ötvenes évek szféráját mindennél pontosabban rajzolja meg.

Ez utóbbi film már ahhoz a vonulathoz tartozik, amely az ötvenes-hatvanas években, egy toleránsabb szellemi légkörben elvezetett a magyar, a lengyel és a cseh filmművészet kiugrásához. Egyensúlyba jutott a jelenkori és a történelmi filmek aránya, bár a történelmi múlt - s vele az ezt feldolgozó irodalom - iránti speciálisan "középkelet-európai vonzódás" továbbra is jellemzi ezeket az országokat.²⁹ Elmélyült a kapcsolat irodalmi és filmes alkotók között: ilyen Andrzejewski és Wajda, Hrabal és Menzel, nálunk Makk és Örkény, vagy Fábri és Déry szellemi "összeszinkrázásai".

A filmművészet általános fejlődése kedvezett ezeknek az árnyaltabb, differenciáltabb kapcsolatoknak. Az "új hullám" néven összefoglalt művészi megújulás lényegében a háborút követő változások művészi visszatükrözése, technikai-nyelvi-szemléleti rugalmassága biztosított egy minden korábbinál szabadabb, előítéletektől me

mentes film-irodalom viszonyt. A felnövekvő művészgeneráció már új témákat és új módszerekkel ábrázol: saját nemzedékének ideáljait vagy éppen kilátástalanságát; a középgeneráció háborús emlékeit, visszamaradt sérülékenységet, önvizsgálatát. A lelki-tudati folyamatok mikrovilágába helyeződik át a hangsúly. A külvilág - a fogyasztói társadalom jólétében - a viszonylag problémamentes felszín alatt munkálnak a kétségek: a tartalmas kapcsolatok, az értelmes cselekvés, a hit lehetősége ingott meg. Az egyéniség deviáns magatartásformái, a belső egyensúly felbomlása nem tartoznak a hagyományos témák közé, főként nem a film "cselekő" világába. Kísérletezik az irodalom és a film. Eredményeik, formáik gyakran egymás mellett, sőt egymásba olvadva léteznek, egyazon személyhez fűződnek: Robbe-Grillet, Butor, Osborne, Warhol; vagy termékeny alkotói csoportokhoz: a francia, az angol új hullám, az amerikai Free Cinema, stb.

E tendencia a filmgyártásban a rendezői elképzelésnek rendeli alá a megvalósítás teljes folyamatát, így a filmalkotást, a "szerzői filmet", ugyanolyan maradéktalan "önkifejezésnek" értelmezi, mint az írást, festést, stb. A szükséges anyagi feltételek éppen ezért esetlegeseek: magánvagyonból, művészeti alapítványokból - majd egy évtizeddel később Amerikában /Mike Nichols, Dennis Hopper, Peter Fonda és mások/ az ún. kísérőfilmeket gyártó, a profitban kevésbé érdekelt kis stúdiókban és a televíziókban forgattak. A kísérletező kedv ilyen tendenciózan azóta sem jelentkezett, bár az olcsóbb filmfelszerelések elterjedése ismét lehetőséget adott az egyéni kísérletezésnek. Ezek forgalmazása azonban a mai napig nincs megoldva.

A filmrevitel gyakorlatában megőrződtek bizonyos tendenciák. Léteznek egyéni átértelmezésű filmrevitelek: a szocialista filmgyártásban biztosabb anyagi bázissal, s nyugaton pedig a már elismert alkotók sajátos hangú feldolgozásai: Fellini, Pasolini, Buñuel, Coppola, Herzog, Fassbinder, (Herzog,) Visconti és másoké. Örök divat a klasszilusok és sikerregények átvétele, Erősödik egy politikai-szociológiai érzékenységgű tendencia, hogy a korábbi irodalmi analízison keresztül kutassa nemzeti mult kérdéseit: ilyen a latin-amerikai film /Cortazar,

Carpentier, Llosa, Márquez írásaiból/, vagy a nyugat-német új film törekvései/Grass, Böll, Musil, Büchner feldolgozások/, stb. Az amerikai filmgyártásban változatlanul az üzleti jelleg dominál a forrás kiválasztásában és megvalósításában. 1970 körül érződött némi fordulat, melyet egy producer így jellemez: "Az üzletemberek kezéből átkerült a kezdeményezés az alkotókéba."³⁰ A függetlenek vezéregyénisége John Cassavetes már a hatvanas években hangoztatta: "A valóban jó film organikus növekedés a kezdet kezdetétől fogva a forgatókönyvíráson át a forgatásig..."³¹ Ez egy évtizeddel később, a másik parton, Hollywoodban is elhangzhat: "A filmet egyszerűen egy individuum látásmódjának kell áthatnia..."³² A fiatalabb rendezők néhány irodalmi átdolgozására már ez az egyéni hang jellemző: Mike Nichols, Milos Forman, Francis Ford Coppola filmjei: Nem félünk a farkastól; A 22-es csapdája; Száll a kakukk fészkére; Apokalipszis, most; Ragtime stb.

A filmművészetben az esztétikumnak szervesen be kell épülnie a "szórakozva befogadás" mechanizmusába. Ahhoz, hogy az igényes alkotói törekvések viszonylagos mélységben eljussanak a nézőtömegekig, szükség van a kritika és a filmelmélet tájékoztató-felkészítő-ösztönző közvetítésére. Lényeges tehát, hogy ezek egykori fejlettségi szintje milyen mértékben tükrözte a filmművészetet és segítette befogadását.

c. Változó szempontok az elméletben

Az adaptálás a film egyik specifikuma, így elemzése nem csupán a film egyik fejlődési irányát - sokan ennek vélték az irodalmi fikció átvételét -, hanem az egész művészeti ág lényegét is megmutatja. Az e téren is ellentmondó véleményeket ugyanazok a tényezők táplálják, mint amelyek általában a filmjelenség egészét nehezen besorolhatóvá teszik. "Az igazi műalkotás ezen a területen sokkal bizonytalanabbul ragadható meg, és még több veszélynek van kitéve, mint másutt." - vélekedett André Bazin.³⁴

Érvei között szerepel a "film tömegművészet jellege", hogy a filmalkotás "előregedik", s "az alkotók kifáradnak idő előtt". A filmkészítés szubjektív és objektív, abszolút kötött és ötletszerű tényezőkből, a legkülönbözőbb képességgű és funkciójú emberek, csoportok vállalkozásából születik. Heterogén jelenség, s ezt az elmélet állandóan megújuló, mozgó szempontjai is tükrözik. Bárhonnan is közelítsünk a film felé, előbb-útóbb felvetődik az adaptáció problémaköre is, hiszen ez gyakran kiélezve veti fel a vizsgált kérdést.

A filmelmélet ilyen irányú vizsgálódásai végülis három nagy csoportba sorolhatók. Először a k i v á l a s z t á s kritériumai és a forrásnak a filmre történő kisugárzása, később az a l k o t ó n a k a forráshoz való viszonya és művészi elképzeléseinek megvalósíthatósága, majd a filmjelentés s z e r k e z e t é n e k az átvétellel való módosulása és az összetettebb üzenetnek a nézőhöz való eljuttatása került az érdeklődés terébe.

Az irodalmi átvétel már az első években megosztotta a véleményeket. Sokan a film műalkotás voltának biztosítékát látták a "kiatalált mese", és a színháztól kölcsönzött történetek átvételében, az ún. "fotodramát" a dráma kritériumai szerint minősítették.³⁵ Viszont Urban Gad már a színháztól való különbségekre figyelt fel: a színházi dramaturgiával szemben a film újdonsága, hogy "a cselekmény kibontásában a kifejlődés és a következmény a jelentős, nem pedig magának a történésnek a pillanata."³⁶ A folyamatok megmutatásához azonban történésre van szükség, ezek forrásául pedig a legegyszerűbb a már megírt "irodalmi cselekményhez" fordulni. Általa a korábban gyakran hevenyészett rendezői elképzelések is szilárdabbá válhatnak.³⁷ Mivel az átvételek nem mindig voltak sikeresek, felvetődött a kiválasztás fontossága. Delluc 1919-ben úgy szűkítette a kört, hogy szerinte nem minden mű alkalmas a filmre, így azok az írók sem, "akiknek gondolatai túlságosan alá vannak vetve a szóbeli leleménynek".³⁸ Korszerűbbek azok a vélemények, melyek az alkotó tehetsége, szemlélete körül keresték a sikeres adaptáció nyitját, mint Balázs vagy korábban, 1912-ben a filmrendező-teoretikus Korda: Szerinte nem a forrás írója a lényeg, hanem "minden a ren-

dezőtől függ. A legösztövérebb ötletből is pompás slá-
gert tud kihozni a filmrendező zseni, míg a legpompásabb
Hauptmann-darabot is elpuskázza az ügyetlen és ötlette-
len rendező.³⁹ Delluc a "rendezői eszméről" írt, kortársa,
az orosz formalisták egyike, Kazanszkij pedig "a kisre-
gényből, drámából, poémából, meséből kölcsönözhető film-
mesében speciális értelmezést" követelt meg.⁴⁰

Sokan vélték úgy, hogy az irodalomtól való köl-
csönzés csak átmeneti "gyermekbetegsége" a filmnek. Léon
Moussinac például úgy képzelte el a fejlődést, hogy a film
"az alapvetően leíró műfajon /"filmregény"/ túllépve el-
juthat a 'filmkölteményhez'", azaz megszabadul a cselek-
ményességtől.⁴¹ Mások is vélekedtek úgy, hogy az epikum,
a fikció a filmtől idegen. Canudo A hetedik művészet ma-
nifesztumában /1911/ írta: "Az irodalmi források miatt
tulajdonítanak olyan nagy jelentőséget a cselekménynek,
s nem számolnak kellően a film gesztus-repertóriumával,
hogy a filmnek mindent a fényjátékra kell transzponálni."⁴²
A francia impresszionista rendezők is a film egységes for-
manyelvét védték, amikor tagadták a film "elbeszélő vol-
tát" /Dulac/, "epikus szerkezetét" /Epstein/. Tiltakozá-
sukat - mint majd annyiszor később - a tömeges filmrevi-
tel gyakorlata is megerősítette.⁴³

A szovjet film teoretikusainak irodalomellenes-
sége már lényegesebb motivációkra vezethető vissza. Ugyan
Canudónál is felsejlett egy ideológiai-szemléleti ok:
hogy az előzetesen megformált, más korhoz és problémák-
hoz kapcsolódó forrás akadályozhatja az adaptáció néző-
jének dinamikus, a jelenben gyökerező gondolkodását, ami
minden művészet végső célja.⁴⁴ Különösen feladata a forra-
dalmi művészetnek, amely a szovjet filmelmélet alapja.
Az irodalmi elemeket annak jegyében utasítják el, hogy
a filmnek a közös élettapasztalatban - a közelmúltban
vagy jelenben - gyökerező tematikája biztosíthatja csak,
hogy kontaktusban maradjon közönségével. "Le a mese-szce-
náriummokkal! Éljen az élet, a való, a meghamisítatlan é-
let!"- vallotta Dziga Vertov 1925-ös "kamera-szem"-elmé-
letében, amely nem áll távol a korabeli un. játékfilme-
ket létrehozó ideológiától sem.⁴⁵

A szovjet film igazolja Arnold Hausernek azt a megállapítását, hogy minden történelmi korszaknak kialakul a sajátos észlelési módja. Az átalakulóban lévő, forrongó orosz történelem adekvát kifejezője a film, s annak is az Eizenstein-féle, a montázssal mindent újraértelmező típusa, melyet a Patyomkin páncélos maradéktalanul példáz. "Nem kell igénybe venni a mesék, a téma vagy az élő ember közvetítő szerepét."- Eizenstein szerint "az elvont eszméket képekkel fényképezzük le", ezek "előre kiszámított reakciókat váltanak ki." A film útja, "a képtől az érzelemig, az érzelemtől a téziséig vezet".⁴⁶ Ebben a folyamatban az irodalomnak csak az ihlet-szerep marad. Saját Dreiser-adaptáció tervezete/Amerikai tragédia/, Pudovkin filmjei a példák. Az utóbbi így tagolja a rendező munkáját: "meglátni" /kihalászní/ - "kiválasztani" - "bemutatni".⁴⁷ Ebben zökkenőmentesen épül bele a "kiválasztott" irodalmi mű, amely hivatott a "bemutatásra": mint például Gorkij Anyája. Végülis az irodalmi alkotás koncepciózus kiválasztása és ennek jegyében történő átdolgozása szerkesztésévé válhat az aktualizásban gyökerező filmművészetnek. Málunk a Tanácsköztársaság rövid ideje alatt kiválasztott forrásművek - Gorkij, Zola, Tömörkény István és Bródy Sándor kritikus hangvételű írásai - ezt ékesen bizonyítják.⁴⁸

Balázs Béla elmélete volt az első nagyszabású szintézis, amely egyben összekötötte a némafilmkorszakot a hangosfilmével. Az adaptációt egyéni értelmezésnek tartotta, amelyet nem lehet semmiféle szabályrendszerbe szorítani. A filmalkotók szemlélete uralja az "anyagot", így megszűnik a filmrevihetőség álproblémája. E - ma már természetesnek tűnő-gondolatoknak keletkezésük idején s később rengeteg téves és diletáns véleménynyel kellett szembebeszálniuk.

"A hangosfilm és a némafilm nem két művészet"-⁴⁹ állította Arnheim, azokkal vitázva, akik a hang megjelenésével periodizálták a művészetet. Viszont cezúrát jelentett a filmelméletben, amely eddig csak mint vizuális kifejezőeszközzel foglalkozott a filmmel. Az auditív elemek belépése ismét felnagyítja a filmelmélet kezdeti bizonyta-

lankodásait. Bazin felfogása már túlmutat e perióduson. Bizik abban, hogy a film egy átmeneti szakasz után, "a formai kérdések előtérbe kerülésével" eljut az "újabb esztétikai partszakadás korszakába", amikor ismét "leszakadhat a regénytől és a színháztól".⁵⁰ Ugyanakkor kénytelen elismerni, hogy eddig is az irodalmi hatások befogadásán keresztül is vezetett a fejlődés. A némafilm korszak lezárultával "a film tematikája már kimerítette a technika nyújtotta lehetőségeket...észrevétlenül a forgatókönyv korába lépett át."⁵¹

Nemcsak Bazinnál, de a korszak más elméletirőinél is a forgatókönyv körül koncentrálódnak a filmszerűség kérdései. Umberto Barbaro A film: téma és forgatókönyv címmel írt könyvet⁵², Zavattini egyszerre teoretikus és forgatókönyvíró. Mivel a forgatókönyvi szakasz túlértékelés fokozottan tudatosítja a film kollektív alkotás jellegét, valamint a filmet az írott irodalommal - tévesen - összevethetővé teszi, Barbaro elméletének középpontjában az alkotó szubjektum áll, akinek fele kell oldania a "formák" közti és a gyártás egyes szakaszai közti feszültségeket. Barbaro szerint a különböző alkotók együttműködésének sikerét világnézeti azonosságuk biztosítja. Ezért fontos a forrás gondos kiválasztása: eleve magában kell hordoznia a témával való azonosulás abszolút lehetőségét. Bazin is nagy fontosságot tulajdonít a rendezői egyéniségnek: De Sica és Rossellini elemzésével bizonyítja álláspontját.⁵³

Bazin elméletében fontos helyet foglal el az adaptáció, melynek a film "témacentrikus" szakaszában kell megújulnia ahhoz, hogy előrelendíthesse a filmet a "formai kérdések" felé. Az "új típusú" adaptálás célja, hogy "az eredetit hűségesen követve vigye vászonra", ahogy Bresson: Egy falusi plébános c. Bernanos adaptációja. Bazin ezzel elismeri az irodalom elsőbbségét, hiszen ez nyújt külső készítményt a filmművészetnek, hogy magárataláljon. Szemlélete még a hagyományos verbális típusú kultúra-konceptió terméke. Érzékenyen reagál az új kifejezésforma expanziására, de ezt még szigorúan a tradíciókra épülve képes csak elképzelni.

Az ellentmondást csak egy tágabb szempontú

megközelítés oldhatja fel. Ilyen a filmológia egyidejű elmélete. A kultúra folyamatába helyezi bele a filmet, s efelől elemzi a tradicionális és az új kifejezési formák viszonyát is. Cohen-Séat szerint a "filmművészeti tény" az emberi csoportokban a tények, az érzékelés, az érzelmek, a gondolatok körforgása", s ugyanannak a rendszernek a tolmácsoló eszköze, amelybe más művészetek tartoznak.⁵⁴ Tehát az adaptáció "kétértelmű alkalmasság tétel", egyetlen téma két, azonos szintű tolmácsolása. Edgar Morin hasonlóképpen a fikcióban érzi a filmnek azt a vonását, amely által a kultúra általános fejlődésébe beilleszthető.⁵⁵

Már nem az irodalom elsőbbsége és átfordíthatósága, hanem magának a műveletnek a mód szerei állnak a vizsgálódások középpontjában. Jean Mitry - szintén egy korszakot összefoglaló jelentőségű - munkájában a film és az irodalom eltérő módszereiből, az alkotóknak a valósághoz való más-más viszonyulásából következtet az adaptáció lényegére: az egyik formából a másikba történő "transzponálásra". Szerinte nem "átfordítás", inkább "rekonstrukció", amely az alkotó szintjén - Mitry szavaival - a "rendezés szintjén" történik, ahol "létrehozhatjuk azt a világot, melyet a regény szuggerál."⁵⁶ Mivel a "filmkép mint kifejezési eszköz azért van, hogy szuggerálja a gondolatot", s nem azért, hogy kész gondolatot hordozzon vagy illusztráljon, hasonlókat fejteget Kracauer is: az adaptáció csakis a forrás és a film gondolati síkjainak összevetésével ragadható meg, s ehhez a kifejezésformák elemzésén át vezet az út.⁵⁷

Mitry a Balázs-féle koncepcióból kiemeli: a feldolgozással "szétromboljuk a mű eredeti kereteit", így nincs semmilyen szerves kapcsolat az irodalmi és a filmes kifejezés módok között, csakis a tartalomban létezik a folytonosság.

Az egyik gondolat- és kifejezési rendszerből a másikba való áttérést megkönnyítik a rendszerek bizonyos konvergens jegyei, melyek a filmben ténylegesen az irodalom hatására jelentek meg vagy legalábbis vele

párhuzamosan fejlődtek. Mitry ezt foglalja össze: "...a hangosfilm egyesítheti az irodalmi kifejezés minden előnyét, hogy a verbális ábrázolásról állandóan áttér a vizuális ábrázolásra, a leírásról a szuggerálásra, az elmondott dologról a látott dologra, a cselekményről a reflexióra. Mindez, ami a regényben közvetlenül a stílushoz tartozik, a filmművészettel a dialógussal és a viselkedéssel juthat kifejezésre, ez a beszéd és a cselekvés módja, a színészek játéka. Ennek megfelelően, ami a regényben a közvetett stílushoz tartozik, a tiszta vizuális kifejezéssel határozható meg. Ez a montázsnak, a beállításnak, a kameramozgásnak, valamint a képmező térbeli megszervezésének feladata, a cselekménnyel és a szituációval kapcsolatban."⁵⁸ A módszerek ilyen összevetésénél azonban fontosabb az alkotói gondolat, amely a transzponálást irányítja, s amely már csak az egyes filmek elemzésén keresztül tárható fel.

Balázs tisztázta már igen korán az alkotói szemlélet jelentőségét, Mitry analizálta megjelenési formáit. Így még egy lényeges feltáratlan terület maradt: hogyan épül be a filmjelentésbe az irodalmi előzmény, s ennek mekkora a gyakorlati jelentősége. A későbbi kutatások már a két struktúra "érintkezés utáni" együttlétezését vizsgálják: a forgatókönyvben /Pasolini/ vagy a kész filmben /Christian Metz, Emilio Garroni/. A módszerek helyett a végeredmény és a filmnek az idegen hatásokat magához hajlító nyitottsága válik fontossá.

A film rétegezettsége, üzenetének struktúrált-sága kitapinthatóbb az adaptációkban, így vizsgálatuk - mind a filmelméletben, mind a kommunikáció- és jel tudományban-előtérbe került.

A film "összetett nyelvét" Metz elemezte. A "filmivé változtatást" részben a "jelentés formájára", részben a "jelölő anyagra" értette. A film a kezdetekben a különböző anyagok "filmivé" változtatására törekedett, de ma már a "puszta átvételükkel is megelégedhet, vagyis új anyagba írja be őket, de megőrzi formájukat". - periodizálja Metz a hatásbefogadást.⁵⁹

Kifejezetten az irodalmi átvétellel A fikció film nézője c. írásában foglalkozik.⁶⁰ Akár Balázs vagy Chiarini, ő is a regénybeli fikciónak a filmbe lépésekor történő átértékelődést hangsúlyozza, hiszen a fikciós filmek "jelentés nem merül ki a storyval....éppen az az érdekes, ami a történeten túl van."

Az új struktúrában kialakuló új jelentést Emilio Garroni a "megfilmesített színház" példáján szemlélteti.⁶¹ "Nincs szükség arra, hogy beszéljünk az elemek vagy eltérő síkok keverékéről, viszont szükség van arra, hogy mindezt egyetlen kollektív akarattá hangolják össze." Hiszen "egy adott üzenet csakis akkor tekinthető szemiotikai-esztétikai tárgynak...., hogyha szemiotikusan heterogén, s heterogén mivolta nem véletlen vagy mellékes."⁶² Ezért a mű vizsgálatában célszerűbb homogén osztályokba vagy csoportokba sorolás helyett "az ún. 'nyelv' síkjáról egy magasabb általánossági szinten épített modellösszesség" kialakítására törekedni.⁶³ Azaz felesleges például az adaptált és az eredeti filmek elkülönítése, viszont az egyes filmek analitikus megközelítésében a forrás - mint vonatkozási modell, az üzenet egyik komponense - megkerülhetetlen.

Az üzenet célja, hogy eljusson a befogadóhoz. Minél összetettebb, annál lényegesebb megértésük mechanizmusának ismerete. Különösen érvényes ez a filmre, amely mindenkor a tömegek művészete, tehát a tömeges megértés feltételeit hordoznia kell.

A műalkotás üzenetének elemzésére is felhasználható az adaptáció: mint egy korábbi mű üzenetének / a forrásnak/ konkrét megértése. Az adaptációból levont következtetések tehát általában vonatkoznak a művészi üzenetre.

Abraham Moles megkülönbözteti az értelem számára kommunikáló "intellektuális-szemantikai" és a belső állapotokat, érzelmeket kommunikáló "emocionális-esztétikai" síkot. Ezek döntik el a mű megértésének illetve a más rendszerbe való áttételének lehetőségeit. Szerinte az első típusú jelek hírértéke többé-kevésbé meghatározható, míg a másodiké alig, azaz "csatornához" /műalkotáshoz/ kötött. A film gyakorlatában ez jelenti,

a cselekménye filmek népszerűségét szemben a bonyolultabb jelentésű, pl. a "költői filmmel". Az adaptáció során pedig azt, hogy míg az intellektuális-szemantikai jelek fő vonalakban átültethetők az új csatornára /filmre/, a másik típus már ellenáll ennek. Innen az adaptációk hűtlen hűsége, hogy az első, átemelt jelcsoportot egy idegen csatorna esztétikai-emocionális jeleivel ötvözik.⁶⁴

Ezt részletezi Maryla Hopfinger az "intersemiotikus fordítást" analizáló tanulmánya.⁶⁵ Az "építő", az "építő-jelentő" és a "jelentő-kulturális" szinteket különbözteti meg. Az utóbbi kettő, melyek a különböző jelrendszerekben egyenértékűen kifejezhetők közvetett jelentésük és kulturális jellegük miatt. A szerző a második szint "átfordítását" különböző feltételekhez köti a filmrevitelnél: a film technikai fejlettségéhez, az irodalmi mű különböző értelmezési módjához, a kivitelező személy, nemzet kulturális szintjéhez, stb. A lehetőségek két pólusa: a "maximális objektivizáció" - amikor az adaptáló az irodalmi közléseket híven közvetíti -, és a "szubjektív értékelés" - amikor saját értelmezését viszi a filmre. Az utóbbi annyi tényezőtől függ, hogy aligha szorítható bele egy elméleti modellbe.

A filmesztétika nyolc évtized alatt feltérképezte az adaptációt, bár egyes vonatkozásait nem mindig sikerült a film természetének megfelelő egyensúlyban tartani. Így kimaradt például a vizsgálódásokból egy, az adaptációt meghatározó körülmény mérlegelése: a film tömeges művészet mivolta. Érintette ugyan Balázs Béla, aki szerint a film a "XX. század népművészete", Arnheim és Bazin pedig a befogadást meghatározó körülményként utalt rá. Viszont nem kapcsolták össze az adaptálás egyes vonatkozásait azokkal az ismeretekkel, amelyeket a "tömegkultúra" kutatói közzétettek. Ez pedig már csak azért is szükséges, mert az adaptációt övező pejoratív megítélés éppen a tömeges filmrevitelből sugárzott át az elméletbe.

IV. A tömeges méretű kultúra és a film

a. A kultúra átalakulása

"A film az ideológiai jelenségek közé tartozik. Viszont az anyagi termelés technikája alapján keletkezett és a technika nélkül nem létezhet." - foglalta össze Lebegyev a filmnek a tradicionális művészetektől való eltérését.¹

A technikai eszközöknek a kultúrába hatolása korábban kezdődött, anyagi alapját a XVIII.sz. végétől lezajló ipari forradalom teremtette meg. Lényege - Marx meghatározásával -, hogy "általuk a szellemi munka érték-többletet előállító termelőmunkává változott."² A XVII.sz-tól a könyvnyomtatás, a sajtó elterjedésével az irodalom és a képzőművészet, a XX.sz-ban a rádióval és a gramofonnal a zene differenciálódott. Rétegzettebbé vált az alkotók és a művészet "fogyasztóinak" tábora. Teret kaptak a kultúrából addig kiszorított rétegek, majd tömegek. Fontos lett sajátos esztétikai élmények és a szórakozás iránti vágyuk, s ezzel új értékek és esztétikumok váltak hangsúlyossá a művészetekben is: az izgalom, a látványosság, az aktualitás, életszerűség, stb. A folyamat a filmmel tetőzött.

A művészet demokratizálódását sokan támadták már a múlt században. Általában a művész individuumát - kifinomultságát, szabadságát - állították szembe a tömegek műveletlenségével és igénytelenségével; vagy a kultúrát közvetítő intézményrendszerben látták a veszélyt. A tradicionális kultúra degradálódását a tömegek felé propagált "hamis életfilozófiában"/Matthew Arnold/, az elgépiesedéssel együttjáró "lélektelenségben"/Carlyle/, a "nivellálódásban"/Southey/ vagy magában a "kultúra eszközeiben"/Nietzsche/ látták.³

A film elterjedése még inkább felvetette a hagyományos értékekhez viszonyított "szinvonalcsökkenés" okainak vizsgálatát. Benjamin például a méretek fokozódásával elkerülhetetlennek tartja, hogy "mind relatív,

mind abszolút mértékben nagyobb legyen a felszín termelése", sem a tehetséges alkotók, sem a műértő közönség száma nem növekedik a szükséges mértékben.⁴ Rudolf Arnheim a nézőtömegeknek a filmgyártásra gyakorolt nyomásából következtet: "Abban a pillanatban, mikor - mint a film és a rádió estében - egy művészet léte a nagy tömegek kegyétől kezd függeni, jön a számadás ideje: az elhanyagolt, megvetett és közönségessé tett tömeg érvényesíti a maga akaratát és ízlését a művészeti alkotással szemben, és megköti a kezét magának a művésznak is, aki azt hitte, hogy 'szabad' lehet."⁵

A méretek mellett a művészet "termelőit" és "fogyasztóit" összekötő közvetítő csatornák is hozzájárultak a kultúra átértékelődéséhez. G. Friedmann a tömegkultúrát efelől definiálja: "A tömegkultúrán a tömegkommunikáció segítségével, az ipari civilizációk keretében a szó tágabb értelmében vett közönség rendelkezésére bocsátott kulturális javak összességét értem."⁶

A tömegkommunikációs eszközökön keresztül a velük összefonódott hatalmi érdekek koordinálják, egyben ellenőrzik és irányítják a differenciált alkotói és műélvezői tevékenységet. Lényeges tehát a kulturális javaknak a közvetlen tudatformálásban betöltött szerepük. Hopfinger szerint a modern kultúra egyik jellemzője éppen az, hogy a művészi kommunikációt "a kultúra szituációjának" pillanatnyi helyzete határozza meg. Azaz az intézményrendszer közvetve befolyásolhatja a művészi kiválasztást, koncepciót és alkotást, és közvetlenül irányíthatja a fogyasztói szokásokat és a mű un. "közösségi jelentését".⁷

Fontos tényező, hogy a kultúrát közvetítő csatornák egyben az információtömeget is szállítják. Így a sajtóban, a rádióban, a televízióban - sőt a moziban is - igen összetett környezetbe ágyazódik a műalkotás. Marcuse részben erre gondol, amikor "az előre törő technológiai társadalmat" úgy jellemzi, hogy az "betemeti azt a lényegi szakadékot - a művészetek és a mindennapok rendje között -, amelyet a művészi elidegenülés tartott nyit-

va."⁸ Marshall McLuhan a televíziózás esztétikájában már differenciálatlan információtömegekről ír, amelyet a néző passzívan elfogad.⁹ A nivellálódás olyan veszélyeket rejt magában, amilyent Haffnernek, a bajor televízió egyik vezetőjének szavai vetítenek előre: "Újfajta film lesz, megszabadítva a 'művészet' ódiумától...mely közérthető /selbstverständlich/ lesz...amellett vagyunk, hogy a filmet, azt a művészeti alkotást végérvényesen feladjuk, és egészen szerényen a tömegek számára való kommunikációs eszközről beszéljünk."¹⁰ Az ilyen félreértések oka, hogy a technika, a tájékoztatás, a művészet és a szórakoztatás metszéspontjain kialakult, egyszerre több funkciót is betöltő formáknak még nem alakult ki a kritériumrendszere.

A kultúra technicizálódásának szakaszát is lehet periodizálni. Walter Benjamin nyomán Hopfinger a tömeges kultúrát egy elsődlegesen verbális szakaszra, majd a XX. sz.-t már inkább jellemző vizuálisra tagolja. Az elsőt a "szó" és a "kép" oppozíció uralta, amelynek nagyjából megfelelt az értelem-érzelem; a kultúra-természet; az értékek-értékenaluliak ellentéte. A filmezés és a televíziózás terjedésével ezt felváltó audovizuális kultúra tullép ezeken a fogalompárokon, és új, interszemiotikus oppozíciókat alakít ki. Összekapcsolja a korábban mesterségesen szétválasztott-vizuális és fogalmi területeket, és "visszahozza az emberi magatartásformák egységét és sokrétűségét".¹¹ Ezért a modern kultúra másik sajátossága a tradíciókat is magukba olvasztó "interszemiotikus formációk".

Az audovizuális közlés túlsúlybajutása a tömegkultúrát még demokratikusabbá teszi. Bár ellenzői szerint a képpel "a legszegényebb nyelvnél is igénytelenebb és egyszerűbb közlési eszközt vesz birtokába."¹²

Már már egyneműen vizuális közlésről ritkán beszélhetünk. A vizuális összeolvad az írott információkkal - némafilm, sajtó, képregények -, vagy az auditívvel - film, televízió. Ezek az interszemiotikus formák az elvont fogalmi közlést teszik emocionálisan, elsődlegesen érthetőbbé.

b. A filmalkotás tömegkultúra-jellege és változásai

A vizuális közlési mód átalakította befogadói szokásainkat is, s ez visszahat a filmértésre is. Balázs Béla még egy archaikus közléstípus reneszánszának vélte a filmet, amely amika, a gesztusok mikrovilágán keresztül tárja fel a motivációkat, érzelmeket és gondolatokat. A nézőnek az ezekkel való identifikálódása még egy ösztönös érzelmi ráhangolódást jelentett.

A film már a hanggal elvesztítette álomszerű finomságát, ahogyan pedig behatolt az élet minden területére : az információhordozástól az oktatásig, a művésztől a tudományos kutatásig, inkább tűnik az érzékeink "gyakorlatias" kiteljesedésének. Különösen a televíziózás tette egysíkúvá a képi nyelvet és automatikussá a befogadást. A mozgókép ma már állandó környezeti ingereink egyike, s e tény átsugárzik a művészi igényű filmek fogadtatására is. A televíziózás egyszerűbb kameratechnikája, a híradófilmek képi felépítésének esetlegessége, a tudományos- és ismeretterjesztőfilmek funkcionális tényyszerűsége a vizuális közlés "alapszabályaira" redukálta a tömegek filmnyelvi ismeretét. A vizuális nyelvben ugyanúgy szétvált a "köznapi" és a "művészi", mint ahogyan a beszélt nyelv és az irodalmi stílus. Viszont a művészi nyelv megköveteli nemcsak a jelek ismeretét, de a művészi használatuk bizonyos ismeretét és a tudatos értelmezés belülről fakadó igényét is. Az egyszerű információn túl csak így alakulhat ki az esztétikai élmény. A film fejlődése is az egyszerű, sematikus jelentések felől haladt a lényegi összefüggések megragadásának igénye felé; s ezek megértéséhez a befogadónak is fejlődnie kellett.

A filmélmény jellege a filmmel együtt alakult. Először a mozgó kép szokatlansága, utána a megragadott részletek primér látványossága, izgalma, szépsége, stb. volt az élmény alapja. Ahogyan az alkotók egyre távolabbra rugaszkodtak az elsődleges látványtól, a konkrét látványtól, úgy jutott nagyobb szerep a megértésben az

egyszerű élettapasztalatból köznap logikával el nem sajátítható - filmnyelvi, filozófiai, történelmi, művészeti - ismereteknek. Ennek megfelelően válnak szét és távolodnak a különböző szándékkal készülő és más-más igényeket célzó filmek.

A filmgyártás elsődleges célja változatlanul a széles igények kielégítése. Mivel a nézőtömegek heterogénebbek, mint az olvasóké, igényeik egy alacsonyabb "közös nevezőn" mozognak. Már a harmincas évek elején szociológiai módszerekkel próbálták elemezni ezt az új típusú befogadó tömeget. Ennek lecsapódása Kracauer már idézett következtetése: hogy a film a "kollektív tudatalatti kivételése". Ezzel egyidőben vezette be Ortega y Gasset a "tömegember" fogalmát a társadalomtudomány terén. A "tömegember" a demográfiai robbanás, a generációkon belülre tevődő értékváltás "terméke", kialakulatlan arcú, praktikista felfogású, s inkább szociológiai, mint pszichológiai lény.¹² Mannheim szerint is fontosabb a "tömegben élő egyén pszichológiai elemzésénél az egyén tevékenységének kereteit alkotó különböző társadalmi alakulatok, és az egyén tevékenységét szabályozó különböző kultúrális meghatározóknak a vizsgálata."¹³ Ezek szerint - mivel a filmgyártók tevékenységére a tömegek elvárásai nyomást gyakorolnak - mind a filmek jellegzetességei, mind maguk a tömegigények olyan "külső" körülményekből vezethetők le, amilyen egy nemzet közös múltjának, ismereteinek, tapasztalatainak tényei, vagy még általánosabb jegyekből: amilyen az emberi kultúrkincs "sematizáltabb" rétege, a mesék, vallási motívumok, stb.

Lényeges, hogy a film milyen irányba mozgósítja a közönség "tartalékait": kiszolgálni vagy alakítani kívánja a tömeget, s nivellálni vagy emelni az igényeit. A szovjet filmgyártásban például a II. világháború az egyik állandó téma. Ez - amellett, hogy eleget tesz a széles tömeget érintő közös tapasztalat filmi kíváncsiságának - egyben a történelemszemlélet, a nemzeti tudat formálásának is eszköze.

Az alkotónak figyelembe kell vennie közönségét, aki nem arctalan, jellegtelen tömeg, hanem meghatározott szellemi-társadalmi-politikai szférában élő, ugyan eltérő

szinten, de azonos problémákkal foglalkozó rétegek. Az eltérő műveltségű, beállítottságú közönség számára az elsődleges üzenet megértését segítik a "népszerűbb", sablonos elemek filmbeépítése, s az érzelmi ráhangolódást kiváltó filmi megoldások. Mannheim "immanens homogenizálódási folyamatnak" nevezi ezt a jelenséget, s meglátását a "magas kultúrához" tartozó művekben - Shakespeare drámaiban, Brecht-nél - is kimutatja a szóhasználatban, az izgalomkeltés primér formáiban /gyilkosságok, erőszakosság/ vagy a humor forrásaiban.

A közönséghez való kényszerű vagy önként vállalt alkalmazkodás, a belőle fakadó ötletmódosítások a filmalkotók esetében a legerőteljesebb, főként amikor egy korábban más befogadói igényt szolgáló irodalmi művet visznek filmre. E konfliktust helytelen lenne csak a film szűkebb "fogalmiságának" vagy az "átalakítás nehézségének" tulajdonítani, hiszen éppen a kultúra átértékelődésének konfliktusa "materializálódik" benne.

c. Az adaptáció jelentősége és feladatai a tömeges méretű kultúrában

A tömeges kultúra kitermelte a korábbiaktól eltérő igényeket kielégítő, sajátos formáit, de képtelen a mennyiségi igényeket önállóan megoldani. Merítenek a tradicionális művészetek témáiból, formáiból, sőt a technikai hordozók szinte behatolnak azok létezésébe. Így például már Dickens, Dosztojevszkij vagy Balzac műveit a korábbinál lényegesen nagyobb újságolvasó tábor is élvezte, a huszas évek Amerikájában pedig milliókhoz jutottak el a klasszikusok paper-back-kiadásban. A zene a rádión és a lemezeken át lépett ki a koncerttermekből, a filmnek pedig sokan szánták feladatul a képzőművészeti-irodalmi ismeretek terjesztését.

Megszületett annak a lehetősége, hogy a szűkebb

talajon keletkezett művészetek és a széles tömegek közötti távolság megszűnjön. Lenin kultúra-konceptiója is ezt tartja lényegesnek: "A művészet a népé. A széles dolgozó tömegekben kell gyökeret eresztenie. El kell érnie a tömegek megértését és szeretetét. Az ő érzéseiket, gondolkodásukat és akaratukat kell összefognia és felemelnie."¹⁵

A művészi tradíciókat, a közvetített művek értékét aktualizálásuk egyben meg is változtatja. Egy alkotásnak a szélesebb közönséghez való eljuttatása - még ha nem is jár együtt tényleges átalakítással - kiemeli őt az eredetileg neki szánt hatásmechanizmusból. A rádióban sugárzott komolyzene, a televízióban/elhangozó vers, bemutatott festmény túllép a befogadás meghittségén, módosítja az esztétikai élményt s vele a megértés mélységét. Ezt, a főként pszichikai tartalmú módosulást McLuhan a televíziózással kapcsolatban úgy definiálja, hogy "a médium az üzenet".¹⁶ Megszorításokkal kiterjeszthető ez a tömeges kultúra egészére. Az életünket behálózzák az információkat és a szórakozást, a kultúrát közvetítő médiumok, amelyeknek jelenléte, működése oly lényegesen befolyásolja szemléletünket, ismeretszerzési módszereinket, sőt általában a tevékenységünket, hogy az általuk közvetített tartalom gyakran háttérbe szorul. Amikor egy korábbi műalkotás e közegben hat, szükségszerűen deformálódik jelentéstartalma.

A forrás átalakításának irányát a közvetítő-eszközön /kifejezésformán/ kívül célja - művészi közlés, szórakoztatás, illusztrálás, ismeretterjesztés -, és a célba vett befogadói réteg jellege határozzák meg.

Minél nagyobb az eltérés a forrás és a készülő mű közönsége, céljai között, annál jelentősebb lesz deformációja. Mivel a tömegkultúra a műveket "a tágabb értelemben vett közönség" felé közvetíti, az átalakítást általában prakticista szempontok uralják, s ezek mellől a művészetiek akár teljesen is kiszorulhatnak. Hauser írta, hogy "a népszerű egyben célszerű is".¹⁷ Célszerű a tömegeket célzó művészetekben, ha a legoptimálisabb szinten és a legvonzóbb formában történik a közvetítés.

Az optimális szint biztosítására kialakultak a bevált, a közönség által már elfogadott sablonok, amelyekre a forrás "ráigazítják". Érthetőbb a leegyszerűsítés technikája, ha a kultúratermelést - Hauser nyomán - az ipari tömegtermeléssel állítjuk párhuzamba: Ennek két alapkövetelménye - Lenin meghatározásával - "az egyszerűen pótolható, felcserélhető alkatrészek előállítása, és a lehető legkevesebb munka árán".¹⁸ Az adaptációkban nagy a jelentősége a "sematikus szituációknak", bizonyos jellemtípusoknak, beállításoknak, stb. mint felcserélhető elemeknek. Ezek segítenek "fogyaszthatóvá tenni" az eredetileg esetleg jóval igényesebb, nehezebb forrást. E sémáknak az elsajátítását, megszokását a néző tévesen a mű megértésével azonosítja. A felismerés öröme, a sémákkal kialakuló érzelmi-értelmi reakciótípusok /öröm, részvét, félelem, ellenszenv vagy szimpátia/ megkönnyítik a filmmel való felületes kontaktusteremtést. Hasonlókat az irodalom is kiteremt az olvasás tömegessé válásával, ahogyan erről A.de Trocquevilles beszámolójában olvashatjuk.¹⁹

A megértésnek és tudásnak a fenti illúzió teremtő módja a filmadaptációkban gyakran felismerhető: a divatnak megfelelő motívumok felnagyításában vagy beiktatásában, a szerelmi szál sematizálásában /Álom luxus-kivitelben, i: Capote, r: Blake Edwards/ vagy a tragikumnak a melodráma áthajlításában /Kilimandzsáró hava, i: Hemingway, r: Henry King/, a jellemek és konfliktusok végletekig történő leegyszerűsítésében, sőt magának a forrásnak - a pillanatnyi felszínes elvárásokra válaszoló - megfilmesítésében.

A XX.sz. embere a hagyományokat nemcsak újra értelmezi, de új m ó d o n is sajátítja el. A befogadók többsége már e "deformált" és közvetített művekkel találkozott, ezekből meríti művészi élményeit, ismereteit, sőt ezek alakítják egész egyéniségét - a hagyományos szabályozórendszerek /vallás, szokások/ háttérbeszorulásával. Így a forrás kiválasztása sok esetben azt is eldönti, hogy mi az, ami a múltból különös intenzitással kerül át az újabb generációk ismereteibe.

Nagy a választás és a közvetítők felelőssége.

A kultúra kontinuitása meghatározza a mindenkori szellemi élet m é l y s é g é t i s. "A marxizmus mint a proletariátus forradalmi ideológiája azáltal tett szert világtörténelmi jelentőségre, hogy ...magáévá tette mindazt, ami az emberi gondolkodás és kultúra több mint kétezer éves fejlődésében értékes volt."²⁰ A szocialista művészet tehát elfogad minden olyan művet, amely a mindenkori történelmi haladást reálisan, a fejlődés szempontjából láttatják, vagy amelyek lehetővé teszik a kritikus hangú megközelítést. Más jellegű a szellemi örökséghez viszonyulás a struktúráltabb kapitalista kultúrában, amelyet Köpeczi Béla elemez a lenini kettős kultúra-elv: az "uralkodó kultúra" és az "elnyomott kultúra" alapján.²¹ Az első lényegében a manipulált tömegkultúrával és a hivatalosan támogatott művészi tevékenységekkel azonos. Ennek a feladata, hogy "szabályozza" a tömegeknek a művészetekhez, az értékekhez való viszonyát, szemléletét. A második marginális, szubkultúra, "ezek elsősorban az ifjúság egy részét befolyásolják", ideológiai és művészeti tartalmuk dinamikus és koordinálatlan. Függnek a pillanatnyi helyzettől, melyben kialakultak és a divattól, így nem hagyományörző formációk.

Az igénytelen, sematikus feldolgozások idővel visszahatnak a valóban értékes szellemi javak fogadtatására is. Ahol a tömegkultúra célja egy alacsony szinten tartás, ott a tradíciók ismét egy szűk elit tulajdonává "húzódnak vissza", s elvesztik társadalmi funkcióikat. Ez a lehetőség vetül előre a kapitalista kultúra-felfogás hármas tagoltságában: a magas-, a mély- és a közép-kultúra feltételezésében. Helyesebb az a felfogás, miszerint léteznek egyes rétegeknek megfelelő, eltérő jellegű kultúrális jelenségek, de ezek dialektikus egységben, állandó áthatásban léteznek egy társadalmon belül.²² Csakis ez teheti lehetővé a szellemi életben a színvonalbeli különbségek reális szabályozását, s nem zárja ki a tömegeket az igényes alkotások élvezetéből, sőt fokozatosan felkelti érdeklődésüket, formálja ízlésüket.

d. A filmadaptáció a kultúra kontinuitásában

A tömeges méretű kultúrát általában azonosítják a kommersz művekkel, s szembeállítják az igényes alkotásokkal. Pedig a művészi alkotást a közvetítési módja miatt is - mozi, televízió - ide sorolhatjuk. Igaz, hogy fejlődése során a film is struktúraltabb lett: elkülöníthetők művészi és kommersz törekvések, alkotók, de a nagy számú közönségre való igényét mint lényegi vonását megőrizte a művészet. Nemcsak a közönsége, de a felszínesebb - általában egyszeri és ösztönös-azonnali - befogadása is megköveteli, hogy az adaptálók a forrás bizonyos, speciálisabb ismereteket igényelő vonatkozásait elhagyják a megértés érdekében. Ha ez a szelekció egy tudatos művészi koncepció része, úgy nem borítja fel a film egyensúlyát. Amikor viszont külső kényszerből, vagy kialakulatlan elképzelésekből fakad, a gondolat elszegényedéséhez is vezethet. Így Visconti Mann-adaptációja, a Halál Veelenében nem volt képes a homoerotikus motivumon túli jelentést: a művésznek a szép, a tökéletes iránti önpusztító vágyát megsejteni. A Bakaruhában c. Hunyady Sándor novellának pedig több olyan feldolgozása is született, amely a társadalmi töltésű alaphelyzetet - a cseléd lány és a bakának öltözött újságíró titkos szerelmi idilljét és felbomlását - a közhely felé tolta el.

A modern kultúra átörökítő tevékenységében inkább a kulturális-gazdasági-politikai érdekek, a tömegek elvárásai tűntek meghatározóknak, mint maga az alkotó művész. Kétségtelen, hogy az elvárásokhoz való igazodás sok esetben maga alá rendeli az egyéni elképzeléseket. Ilyen értelemben vélte Hauser, hogy "a tömegművészetnek, mint művészi tevékenység hordozójának nem felel meg semmiféle konkrét szubjektum." ²³ Ez a filmadaptációk többségére is érvényes: a hollywoodi producerrendszer például éppen az alkotó egyéni törekvéseinek vet gátat.

A szellemi javak szelektálása, értelmezése és aktualizálása viszont nem lehet "személytelen", intézményesített tevékenység. Konkrét személyes kiválasztások, műértelmezések és alkotói kifejezések láncolata, amely egy tágabb kultúrakoncepció tényleges létezési formája. A források jelentése új, filmes megjelenési formájukban vizsgálhatóan megváltozik. S ez meghatározott alkotókhoz, azok egyéni adottságaihoz és közvetve az ezeket formáló külső, objektív körülményekhez vezethető vissza. Ha az újraértelmezés olyan méretekben hat, olyan tömegeket formál, tölt fel élményekkel és érdeklődéssel, mint ahogy a film képes, úgy méltán nevezhető a tradicionális és a modern kultúra egyik legfontosabb érintkezési pontjának a filmadaptáció.

Alekszander Blok írta: "Hazugság, hogy a gondolatok ismétlődnek. Minden gondolat új, mert új környezet fogja körül és formálja ki."²⁴

A gondolatoknak és "környezetüknek" a dialektikus egymásrahatását követjük nyomon a filmrevitelben a következőkben.

V. Az írott szótól a kész filmig

Az adaptációval nyomon kísért gondolat az írott szóban és a végleges filmben ölt konkrét testet. Ezért általában a kettő összevetésével minősítik az átvételt. Az alapos vizsgálat - így Bluestone elemzésesei vagy néhány elméleti munka - a két kifejezési forma eltérései miatt kénytelenek kitérni látszólag periférikus körülményekre: a gyártási rendszerre¹, a forgatókönyv elkészülésének, a rendezésnek személyi és anyagi körülményeire. Mivel a filmbeni kifejezés eszközei, módszerei és hatása alapvetően más, mint az irodalomé, így az általa kifejezett tartalom is sajátos megközelítést kíván.

Már elemeztük a film és a valóság közvetlenebb kapcsolatát. Egy regény megformáltságába és jelentésébe nem okvetlenül játszanak bele keletkezésének körülményei. Néhány esetben ugyan, mint Móricz: Légy jó mindhalálig, vagy Déry: G.A. ur X.-ben, vagy Thomas Mann: Doktor Faustus c. művében vagy az ún. "kulcsregények" esetében a külső tényezők ismerete a jelentés újabb rétegeit fedi fel, de nem okvetlenül szükségesek. Az írónak nem kell alkalmazkodnia a körülményeihez, művét alkothatja egy későbbi korszaknak, vagy szűkebb olvasórétegnek, bár természetesen nem ez az irodalom célja. A filmalkotó lehetőségeit viszont korszakának szellemi szférája közvetlenül behatárolja, így a filmek megértéséhez elengedhetetlen a keletkezési körülmények bizonyos ismerete. A hollywoodi film, a francia "új hullám", az ötvenes vagy hatvanas évek magyar filmje a gazdasági-történelmi szituáción túl asszociál egyfajta kultúrpolitikai tendenciát, gyártási rendszert, szellemi légkört is, amelyek a filmek hangvételőben, az alkotók lendületében pontosan tükröződnek. Ismeretes, hogy Eisenstein amerikai filmtervei egyáltalán nem /Amerikai tragédia/ vagy csak részben /Que Viva Mexico!/ valósultak meg a producerek elvárásai és anyagi okok miatt.

Orson Welles a 22-es csapdája forgatókönyvéhez nem talált producort, így az később Mike Nichols rendezésében került filmre. A Ragtime adaptációjának első változatát maga az író Doctorow írta meg, a film végül - Forman rendezésében - jóval egyszerűbb dramaturgiát követett. Az Örkény, Bacsó és Makk által tervezett és elkészített forgatókönyv, a Babik, 1955-ben nem készíthetett el, mint film. /1982-ben azonban Örkény poszthumusz műveként könyv alakban megjelent/ A téma egy változatát 1970-ben A tanu címen Bacsó Péter elkészítette filmen, amelyet évekkel később forgalmaztak és ennek irodalmi alapanyaga is megjelent. Az ötvenes évek szatirikus ábrázolásához időbeli távolságra, a történelemszemlélet megszilárdulására volt szükség. A rendezői szándék önmagában még kevés a film megvalósításához. Ahogyan terve eljut a megvalósításig, úgy asszimilál tőle idegen szándékokat, tevékenységeket, ötleteket, tudást és változik alakul a gondolat megjelenési formája: mélyül vagy sematikusabbá, halványabbá válik.

A filmkészítés kollektív munka. Sándor Pál sokat idézett alkotóelvé: "Kell egy csapat" olyan alkotópárok és alkotógárdák, mint Kósa-Csoóri-Sára; Bergman-Nykvist; Forman-Ondricek; Fillini-Nino Rota és mások esetében nyer végső igazolást. Az összeszokott intellektuális és nem-üzleti jellegű alkotógárda esetében a film egyes rétegei /dialóg-zene-fényképezés-színészi játék/ vagy fázisai /forrás-forgatókönyv-megvalósítás/ harmonikusabban illeszkednek, mint egy "személytelenebb" munkaviszony során. A film is a "többszörösen összetett művészi üzenetek" közé sorolható, amelyek jellemzője, hogy általában több személy, "egy alkotó munkacsoport" műve, s hogy "részüzenetekből" tevődik össze, melyek "ellenpontjaikkal az összetett üzenetet alkotják."² A film egyes rétegeit különválasztani szükségtelen, azok csakis a struktúrába illeszkedve funkcionálnak. Irányultságuk fakadhat az alkotó elfogadott koncepciójából, de tömeges gyártás estében irányíthatja a már kialakult gyakorlat.

A rendező jelentőségéről zajló viták is ennek megfelelően polarizálódtak. Az egyik vélemény szerint a rendező az első pillanattól az utolsóig uralja a gondolat filmbeli evolúcióját. A másik szerint csupán a film egyik szakaszának, a filmfelvételek koordinálójának. Abban az esetben, amikor a film irodalmi alapanyagból készül - tehát kitapinthatóan beleépül egy más alkotói tevékenység - még inkább megkérdőjelezzük a rendező koncepciójának elsőbbségét. Ugyanakkor egy zenei alkotásnak a felhasználása nem vet fel hasonló problémákat: pedig egyik is, másik is f i l m m ű v é s z e t i e l e m-ként funkcionál. Abban viszont igazat kell adni René Clairnek, hogy "a legjobb rendezők között egy sem akad, aki ne venné ki a részét a forgatókönyv megírásából."³ Hiába fontosak irodalmi képességek a forgatókönyv kidolgozásakor - főként ha az egy irodalmilag megformált üzenete átalakítása -, abban mindennek leendő filmjelentés felé irányultan kell megjelenennie és ez csakis a végleges filmi formát létrehozó rendező együttműködésével valósulhat meg. Hasonlóképp fontos az operatőri munkának a rendezői koncepciótól való meghatározottsága: Antonioni, Tarkovszkij, Huszárík, Sándor Pál képi világa szokatlanul erős jelentésképző a film egészében.

Egy biztos koncepciójú film esetében a különböző jellegű tevékenységek elválaszthatatlanul épülnek egymásba. Esetünkben mégis fontos a film szellemi "irányítójának" kiléte, személyes elképzelésének súlya, mivel az adaptációt, mint egy művel való találkozásra történt konkrét reflexiót vizsgáljuk. Minden film csoportmunka, viszont eltérő a résztvevők jelentősége. Vonatkozik ez az adaptációra is, ahol például nem szükséges okvetlenül az írói közreműködés, Huszárík írta át Krúdy Szindbád novelláit, Gaál István Mészöly Miklós Magasiskolá-ját, Kovács András Cseres Hideg napok című művét. Nincsenek az átdolgozásnak szabályai, nincs két olyan film, melyben az alkotók fontossága egyforma lenne, hiszen a művészi alkotás mindig egyszeri, megismételhetetlen marad. Ezért követjük végig a filmrevitelt a "természetes" út-

ján, amely a kiválasztással - a forrással és annak hatásával - kezdődik; majd folytatódik egy pontosan követhető fázissal: az irodalmi forgatókönyvvel; aztán bővül ki a rendezés lehetőségének és a megrendezésnek a folyamata, ahol már a külső kapcsolatok is meghatározók; majd szűkül le egy, az alkotói gondolatot az új anyagból maximálisan kiemelő zárótevékenységre, az utómunkálatokra, amelynek során a film végleges formát ölt. Tehát a tipikus mozzanatokot emeljük ki, s ezek fontosabb variációit jellemző példákkal szemléltetjük. A részletekből így összeáll egy vizsgálati modell.

A film minden fázisában az a fontos számunkra, amely az alkotói gondolatot, a forráshoz való szubjektív viszonyulást - értelmezést, ihletettséget - segít kifejezésre juttatni. Az ún. "önkifejezés" a filmgyártásban teljesen más jellegű, mint a többi művészetekben. Hiszen a kifejezés a legkülönbözőbb tényezők révén - az alkotók megválasztása, színészi játék, technikai felszereltség, anyagi és szemléleti meghatározottság, stb. - folyamatosan módosul és betekinthetünk a film különös természetébe, amelyben a véletleneknek és a gyakorlati szempontoknak az alkotói szándékhoz hasonló súlya van.

Az áttekintés egyben olyan nyitott rendszer is, amelybe a majdani filmadaptációk, illetve azok a mechanikus jellegű átdolgozások is beilleszthetők, melyekkel itt nem foglalkozunk. Célja, hogy az átvétel megértéséhez és értékeléséhez szükséges módszerbeli alapokat felvázolja. Ahogyan más területeknek is kialakultak az önálló kutatási módszerei, úgy e tevékenység elemzésének és kritikájának sem lehetnek önkényes, esetleges kritériumai. A különböző jellegű szempontok végülis a filmrevitel folyamatát követve állnak össze egységes rendszerre. Ennek célja, hogy az adaptációt - mint művészetek érintkezését, mint kifejezési formát - a véletlenszerű jelenség helyett, mint a pillanatnyi gazdasági-történelmi-szellemi helyzet, az alkotók és közönség adott viszonya a kultúra funkciója által meghatározott "szükségsszerűséget" tárgyaljuk.

a. A kiválasztás

Az irodalmi forrás megtalálása a film számára ihlető vonásának felfedezése mindig szubjektív mozzanat. Belejátszanak azonban külső körülmények is. Nyilván más jellegű a kiválasztás ott, ahol az összes megjelenő irodalomból a várható üzleti siker szempontja szerint emelik ki a forrást, ahol a rendező saját olvasói élményeiből választ vagy ahol a kiválasztásnak egy előzetes tematikába, koncepcióba illeszkednie kell illetve egyéb célokat /évforduló, didaktikai célok/ kell kielégítenie.⁴ Fontos tehát a kiválasztás o k a, a kiválasztó s z e m é l y e és m o t i v á c i ó i. Ezekből következtetni lehet a forrásból a filmen továbbélő vonások jellegére is. Megvalósult filmek és félretett forgatókönyvek tanuskodnak a szándékokról. Következetes alkotói koncepciók és szemléletmód, korábbi művek - mások egykorú művei is - segítenek abban, hogy a kiválasztásban feltáruljon annak szükségszerű meghatározottsága.

A forrás kiválasztása egyben bizonyos formai-szemléleti kötöttség vállalását is jelenti. Lehetséges ugyan egy már korábban feldolgozott motívumot, történetet, alapvetően új tartalommal megközelíteni, az adaptálókat azonban inkább a sajátjukéval rokon szemlélet, tartalom motiválja. Könnyebb ezzel azonosulni, mint ettől kritikusan távolmaradni és kívülről szemlélni. Az átalakítások is e megértő-azonosuló magatartásból vezethetők le, s ettől rugaszkodnak el egyre távolabbra az adaptáló szuverén világa felé.

Az átvételek az irodalomban, a zenében többnyire jelzésszerűek, a forrás eredeti jelentéskörét asszociálják, vonják be a mű jelentésébe. A mű egészében ez képezhet kontrasztot, összehasonlítási alapot vagy logikai-érzelmi-szemléleti előzményt. Ilyenre a filmművészetben kevesebb példát találunk: a képzőművészeti, zenei vagy irodalmi elemek jórésze más funkciót tölt be. De kont-

raszt például Fellini Róma című filmjében a római kori freskók jelenete. A metróépítkezés alagútján a föld alá áramló friss levegő pillanatok alatt, a szemünk előtt pusztítja el örökre az addig mélyben nyugvó fal-festményeket. Ezek "műalkotás" voltukban, hosszú ideig eszményített, klasszikus kultúra képviselőiként ellentőzzák a harmóniát, a nyugodt szépséget száműző, akarva-akaratlanul az emlékeit pusztító modern kultúrát. Kósa Guernica című filmjében, háttérben, egy vibráló tv képernyőn Huszárík Elégia című filmje látható. Az idézet részben gondolati folytonosságot jelent: abban a lovak, mint egy letűnő világ, életforma jelképei pusztulnak el a vágóhidakon; Kósánál pedig már az emberiség önpusztító fegyverkezése, demoralizálódása - egy következő fokozat - a téma. Esztétikailag "csökkentett", "háttértelevízió, zúsként" való idézése egyben okozati mozzanatra is utal: az emberhez nem jutnak el a figyelmeztető kiáltások, s a maga szűk körébe zárt egyén nem képes sorsáról dönteni, azt felelősséggel irányítani. Történelmi folytonosságot asszociál Vitézy Lászlónak a Békeidők című filmjében Bán Frigyes Talpalatnyi föld című művének híres zárójelenete: amikor Góz Jóska előtt megnyílnak a börtön kapui. A filmbetét - amelyet a jelen falujának és "békeidejének" belső háborúi követnek - egyben az ideológia, a tervek, a szándékok és a gyakorlat, a hétköznapi konfliktusát is megelőlegezi.

Az adaptálás forrás kiválasztásakor hasonlóképpen számolni kell a mű sajátos kiterjedésével: időbeliségével, emocionális-gondolati-formai meghatározottságával. Az irodalomban elemeztük ennek újabb motivációit. A művész általában azért merít a korábbi alkotásokból, hogy ezáltal új dimenziókban, indirektebb, árnyaltabb módon tudja mondandóját közvetíteni. Ezzel szemben a filmalkotó csak a film anakronisztikus fejlődése után vette birtokába az átvétel e lehetőségét. A kezdetleges irodalmi illusztráció mellett megjelent az igényesebb, a tartalom reprodukálására is való törekvés, majd a kötetlen újjáértelmezés. Az első kettő mindenképpen a forrás keretein

belül marad. A különbség, hogy az elsőnél a filmes szempontok - a látványosság - dominálnak a kiválasztásnál, míg a másodiknál lényeges a kiválasztott irodalmi mű gondolati kiterjedése, amely egyben biztosítja a film tartalmi súlyának. A kaland - és történelmi regények, komédiák, különös és látványos szituációi - a magyar film-történetben Várkonyi Zoltán, Hintsch György, Révész György Zsuzs Éva tartozik ebbe a vonulatba - alkotják az első csoportot. A második csoport Fábri Zoltán, Ranódy László, Sándor Pál, Esztergályos Károly filmjeivel fémjelezhető. Az utóbbiak több filmen átívelő kiválasztási koncepciója is bizonyítja, hogy tudatosan építenek a forrás eredeti értékeire. Mivel a filmalkotóknak nem mindegyike rendelkezik olyan írói adottságokkal, primer tapasztalatokkal amelyeket a téma kidolgozása a film ritmusa, szerkezete megkíván, így természetes, hogy ötletüknek, gondolataiknak, képi világuknak már kidolgozott anyagot vesznek keretül. A kiválasztás mindig a műnek és az igényeknek a találkozásából jön létre. Míg általában a művészetekben az utóbbi főként az alkotó szubjektív igényeit jelenti, addig a filmnél gyakran fontosabbak a műfaj követelményei. Egy zenei alkotás, egy festmény esetében a témaválasztásnak inkább asszociatív, tájékoztató funkciója van, míg a filmet - terjedelménél, realitásigényénél, szerkezeténél fogva - nem mindig tartják össze a főbb gondolati-emocionális motívumok, konkrétabb, direkterbb vázra van szüksége, s általában ez az "irodalmi epikum". Amíg ez külső, mechanikus igényként jelentkezik, nem lényegülhet át filmi alkotóelemmé. Így a filmben is az egyéni szemlélet, azaz a forrással szemben támasztott szubjektív elvárások túlsúlyba kerülésével jelenik meg a művészi igényű kiválasztás.

A tömeges filmgyártásban ritkán fordul elő, hogy a kiválasztás - az ötlet - ténye a filmet megvalósító személyhez fűződjön. A gyártók érdekei, a tömegek hangulatának befolyásolása, divatok és sztárok, filmtípusok és szituációk megelőzik a választás szubjektív mozzanatait. Az alkotó legfeljebb utólag azonosulhat a kiválasztott művel, vagy a már abból készített forgatókönyvvel. A hangsúly természetesen az azonosuláson van: ennek mértéke dönti el, hogy

végülis az alkotó ihletet, inspirációt merít-e a forrásból, vagy pedig személytelen, mechanikus az átdolgozás. Ilyenkor döntő az irodalmi alkotás eredeti mélysége, hiszen egy színvonalas művel könnyebb azonosulni, abban felfedezni a saját problémáinkkal analógiát és izgalmas feladatot a rendező számára a művészi "kihívás". Példának kínálkozik erre Szabó István megbízatásból készített "Mephisto"-ja, vagy azok a színvonalas amerikai vagy francia adaptációk - Kazan, Ford, Wellman, Wyler, Forman, illetve Autant-Lara, Carné filmjei - melyeknek a rendezők "forgatókönyv-kivitelezői".⁵ A "megrendelésre", előzetes kiválasztás és megírt forgatókönyv alapján rendezett filmekből gyakran hiányzik a kifejezés mélységét meghatározó szubjektív élmény és a filmek sokszor eklektikus hatásuk. Nem szakadnak el kellően az irodalmi forrástól, ötlettelenül megőrzik annak külsőségeit, vagy az érthetőség jegyében egyszerű sémákká szelidülnek, amelyeken a forgatókönyvírótól a rendezőn át a színészekig mindenki elvégzi a saját rutin műveletét.

Mivel a film organikusan növekvő művészi kifejezési forma, a kiválasztásnak akkor tulajdoníthatunk mélyebb motiváltságot, szándékosságot, ha az a leendő alkotóhoz fűződik. Ilyenkor vagy egy a korábbi művekből kitapintható gondolat-ízlés-témakörhöz kapcsolódik a kiválasztás, vagy az irodalmi műben volt valamilyen felhívó jellegű mozzanat. Fábri irodalmi forrásai a rendező állandó tematikájának - az emberi elnyomás, megaláztatás és a belső erkölcsi tartás - vannak alárendelve.⁶ Kosztolányi, Sarkadi, Sánta, Örkény, Kaffka Margit, Déry, Balázs József igen eltérő jellegű műveit az emeli egységes rendezői életművé. Makk kiválasztásában is felismerhető a tematikus indíttatás: az ötvenes évekről tervez filmciklust, Déry és Örkény írásaiból. Kiválasztását determinálja filmalkotói módszere is. Zártabb térben, a felszín helyett inkább a lélek mélyén, a felszínen csak rezdülésekben letapogatható drámákat választ, amelyek köznapiságukban őrizték meg a történelem és az egyéni létezés eseményeinek ambivalenciáját, tragikomikumát. Ranódy adaptációiban erősebb az irodalmi koncepció elfogadása: Móricz, Kosztolányi hangulatainak, s korukhoz köthető

konfliktusainak művészi tolmácsolója. Fellini vagy Pasolini "kalandozásai" az emberi kultúra századaiban - Sophokles-től Petroniusig, a középkor novella- és meseirodalmától Casanova emlékiratáig - annak jele, hogy a filmművészet is "klasszikus" formává érett. Részben mert képes magába olvasztani a hagyományokat, részben mert az alkotói szemlélet mindent maga alá képes rendelni. Az angol "free cinema" rendezőinek esetében viszont nem is kiválasztásról, inkább az irodalom és a film együttlétezéséről beszélhetünk. Tony Richardson, Karel Reisz szubjektív kiválasztása szükségszerű az adott szellemi szférában.

A szubjektív tetszéshez mindig kapcsolódnak konkrétan kimutatható motiváló tényezők is. Így pl. a mű problematikájának aktualitása - mint Staudte Heinrich Mann adaptációja "Az alattvaló"; Goncsarov Oblomovját így adaptálhatta Mihalkov-Koncsalovszkij vagy Mészáros Márta Gogol Revizora alapján készített "Délibábok országa" című műve; - a mű morális kicsengése - Brook A legyek ura című filmje Golding művéből; Pollack adaptációja McCoy írásából, A lovakat lelövik ugye? -, vagy az általa felvetett általánosabb érvényű filozófiai, etikai kérdés - Antonioni Nagyítása Cortazar novellája alapján; Fábri Sánta Ferenc regényéből készített Az ötödik pecsét című filmje; vagy Resnais Laborit professzor természettudományos műve alapján készített Az amerikai nagybácsim című játékfilmje -. A forrás esztétikai-formai megformáltságaának színvonala is ösztönözheti a feldolgozó törekvéseit, pl. Krudy, Tersánszky hangulatainak megfilmesítése.

A legtöbb film témaválasztásába belejátszik egy különös körülmény. Hiába nevezik a filmet az aktualitás művészetének, a nagyívű a jelenségeket elvonatkoztatva vizsgáló játékfilmnek - akár az irodalomban a regénynek - igénye, hogy bizonyos távlatból szemlélhesse tárgyát. Az ötvenes évekről a hetvenes évek magyar filmművészete kezdett el kritikus képet rajzolni, ahogyan a második világháború deportálásainak, tömeges meszárlásának oknyomozó, őszinte feltárásainak az igénye is napjainkban teljesedik ki. Az alkotó egyik lehetősége, hogy saját tapasztalataiból

rekonstruálja a múltat. Ezt tette Fellini a Bikaborjak, az Amarcord című filmjeiben, vagy Elia Kazan az Amerika, Amerika című művében, Simó Sándor Az apám néhány boldog évében, stb. A szubjektív, elfogult és szerkesztetlen benyomásoknál - melyek időben is behatároltak - biztosabb alapot nyújt a hiteles dokumentum és az irodalom. Különbség van az egykorú vagy később keletkezett művek között. Az első közvetlenül, kaotikusabban, elfogultabban tükrözi korát - pl. Klaus Mann Vulkán vagy Mephisto című regénye; Petronius Satyricon-ja vagy Déry és Örkény ötvenes évekkkel kapcsolatos írásai stb. - . Az ezekben rögzült írói szemlélet, saját korszakának megélt eseményeihez való emberi viszonyulás is dokumentumértékű az adaptáló számára. Fellini Petronius vagy Casanova feldolgozása, Huszárik Szindbád-ja - vagy a társművészetekből átvett "egykorú szemlélet" Paradzsanov A gránátalma színe /Sayat-Nova, XVII. sz.-i örmény költő művei alapján/ ill. a Piroszmani /a híres grúz festőről Piroszmanisvili-ről készített költői látomás/; a Csontváry című Huszárik film az e g y k o r ú megközelítésnek kritikai tartalmát fogadja el. Természetesen ez nem egy túlhaladott történelemszemlélet kritikátlan elfogadását jelenti, mint annak bizonyos aktualitásaiét.

A nem egykorú keletkezésű irodalmi alkotásokban megőrzött szemlélet már esetlegesebb, az adaptáló számára. Amikor az író egy korábbi korszakból, történelmi szituációból választ témát, annak ábrázolása, részletei már az író korának, történelemszemléletének függvényében értelmezhetők. Ez pedig nem mindig esik egybe - az ettől gyakran térben és időben is távolálló - adaptálóval. Ezt teszik érzékelhetővé az olyan, az eredeti mozzanatokot módosító, modernizáló feldolgozások, mint Visconti Dosztojevszkij feldolgozása, A fehér éjszakák, vagy Kazantól az Édentől keletre, Steinbeck-feldolgozása, vagy a didaktikus módon feldolgozott Beszterce ostroma.

Sem írói szemlélet, sem a forrás gondolati-esztétikai megformáltsága nem jelent feltétlen kötöttséget a filmben. Sokkal inkább jelent az irodalmi forrás felhalmozódott ismereteket, korhoz fűzhető hangulatokat, magatartástípusokat,

stílust, életformákat - amelyek a mai ember számára már csak közvetítéssel idézhetőek fel. Az adaptálónak a forrás segítség ahhoz, hogy belehelyeződjön egy művészien sűrített, s éppen ezért könnyebben újraélhető szituációba.

A filmnek kettős követelménynek kell eleget tennie: részben az ábrázolt korszak hitelességének, részben a mai nézők "realitásigényének". A tárgyakkal, helyszínekkel külsődlegesen megteremtett illúzió mellett fontos az emberi gondolkodásmódnak, reakciónak, viszonyoknak e kettősségnek megfelelő filmrevitele. Az irodalmi kidolgozottság ehhez inspirációt nyújt. Időben minél távolabbi az ábrázolt korszak, annál több "dokumentumra" van szükségünk az egykori világ megértéséhez. Fellini Satyricon-jában például felvonul a korabeli művészetek arzenálja: freskóktól színi előadáson keresztül költőversenyig; Pasolini Decameron-jában és a Canterbury mesékben Giotto képei, s a reneszánsz festészetből ismerős beállítások, hogy mozgósítsák a korról való ismereteinket és megteremtse az azonosuláshoz szükséges személyes viszonyulást.

A forrás feladata sokszor, hogy katapultálja a filmalkotók fantáziáját, s hogy mind az alkotás, mind a befogadás során egy meghatározott szellemi légkört, történelmi szituációt asszociáljon. Általában ez a szerepe a különböző művészetektől filmbe lépő "idézeteknek", átvételeknek. Közülük a zene épül a legsimulékonyabban a filmi egészbe. Gondoljunk a fasiszta tárgyú filmek - Kadar-Klos: Üzlet a korszón, Visconti: Elátkozottak, Bertolucci: Huszadik század vagy Szabó: Mephisto c. műveinek - katonai indulóira; a negyvenes évekről szóló magyar filmekben felcsendülő Karády-slágerekre, vagy az ötvenes éveket feldolgozó művek - Bacsó: Tegnapelőtt, Te rongyos élet, Gábor Pál: Angi Vera, Kettévált mennyezet - légköréhez hozzátartoznak a mozgalmi - és átköltött népdalok. Jancsónak egy egész filmje - A fényes szelek - épül a korszakot jellemző dalokból kisugárzó jelentéskörre és mozgásokra. Az amerikai filmben a rock-

zene emelkedett egy korszak és az ifjúság lázadásának, hatvanas évekbeli mozgalmainak kifejezőjévé: az Eper és vér, a Zabriskie Point, a Szelid motorosok, majd az American Griffitti és mások jelentésébe alapvetően épült bele a zenei motívum. Sorolhatnánk a példákat a képzőművészet területéről is. Akár magának a műnek a megmutatása - Wajda: Márványember c. filmjében a szocialista-realista művészet monumentális, heroizáló alkotásai fontosak -, akár valamiféle sajátos, képi újjáteremtése, asszociálása - mint Hieronymus Bosch képeié Fábri: Ötödik pecsét c. filmjében.

Az irodalmi forrás gondolati váza, jelentése ezeknél konkrétabb, tehát alapvetően meghatározzák a filmjelentés kiterjedését. Viszont eltérés van a különböző műfajú források meghatározó jellege között. A tömörebben formált novella a befogadó tudatának mélyebb rétegeire hat: elindít egy asszociációs sort, Jancsó: Oldás és kötés /i: Lengyel József/, Makk: Szerelem /Déry Tibor/, Antonioni: Hagytás /Cortazar/, Sepityko: Kálvária /Bitov/ igen szuggesztív, végig egyéges atmoszférát sugárzó képsorai erről a mélyebb, emotív indíttatásról tanúskodnak. A szélesívű negyepika - Fábri: 141 perc a Befejezetlen mondatból /i: Déry/, Jancsó: Doktor Faustus boldogságos pokoljárása /Gyurkó László/, vagy az anekdotikus, jelenetező regény - Steklý: Svejk /Hasek/ rengeteg informatív elemet, ihlető szituációt és ezeken keresztül ható szemléleti befolyást közvetít. A befogadónak ezekkel maradéktalanul azonosulnia és ezeket újra kifejeznie lehetetlen, míg a domináns jegyek szubjektív kiemelése a járhatóbb. Ez viszont egy kevésbé ösztönös, inkább távolságtartó-technikai szempontból lehetséges. Amennyiben az adaptáló nem képes sajátos megközelítést következetesen érvényesíteni, úgy a részletek irodalmi kidolgozottsága magával hozott jelentősége szétfeszíti a filmstruktúrát. Fábri a Hús óra /Sánta/ dramaturgiai átalakításával, Menzel a Sörgyári capriccio-ban /Hrabal/ a fényképezés, a színészvezetés egy "archaikusabb" változatával, Huszáriknak a Szindbádban egy sajátos montázs- és narrá-

ciós eljárással sikerült a regénybeli világ egyéni újraértelmezése. Jancsó: Doktor Faustus...-adaptációjában / melynek alcíme: Szemelvények, illusztrációk, variációk egy témára/ az adaptálónak ezt, az anyaga fölötti önkényes szabadságát figurázza ki, amikor - megtartva a regénybeli narrátort - a figurákat szinte marionettként mozgatja a hallott szöveg "mellé". Egészen más problémákat vet fel a színpadi művek filmrevitele. Az újralakítás a gondolatot hordozó, másféle dramaturgiát és logikát követő szituációk, dialógusok, jellemek esetében még kevésbé lehetséges mechanikus megközelítéssel. Az újraalkotás koncepciója sokszor vet fel technikai kérdéseket, s ezek sikertelen filmi megoldása zavarhatja akár a film megértését, jelentésének teljességét. Így Fábri inkább elhagyta az Örkeny-drámából az író szerint fontos orvos figuráját /Isten hozta Örnagy ur/. Kazan: A vágy villamosa c. Williams-adaptációban az öregasszony "sors-figurája" ellenkezik a film stilizálatlanságra törekvő egészével. Lumetnek pedig Schaffer: Equus c. darabjával voltak nehézségei: a szimbolikus lófigurák és megvakíttatásuk látvánnyá formálásában.⁶ Wellesnek és Oliviernek gondot okoztak a Shakespeare-szövegek terjedelme és a film reális síkjától elütő emelkedettsége, stb.

Ez, a műfajok szerinti megközelítés, amelyet az adaptációkról szóló tanulmányok általában kedvelnek, szemléletesebb a különböző műfajú források befogadása felől. Eltérő a keltett élmény és az alkotói újraértelmezés jellege, s ezek tükröződnek vissza a kész filmben, nem csupán az átalakítás "technikai" megoldásai.

Az irodalmi forrás végülis minden esetben e s z k ö z a filmes kifejezéshez. Amennyiben az adaptáló képes ezt szubjektív élménnyé és világgá emelni, úgy az irodalmi megformáltság semmiféle kötöttséget nem jelent már a számára. Viszont megőrzi... a sajátos logikájú és esztétikumu kifejezést akkor, ha az adaptáló végig kívülről szemléli, s saját szándákait a forrás irodalmi értékeinek és lehetőségeinek rendeli alá.

b. A kiválasztott mű

A kiválasztás motivációitól függetlenül többé-kevésbé meghatározóak a forrás irodalmi jegyei. Ezek megváltozott körülmények között- új időbeni, kontextusbeli, szubjektíven kiemelt fontosságuk szerint - épülnek a filmalkotásba.

A forrás egy konkrét személyhez, célhoz, befogadási körülményekhez kötődő interpretáció, amelyben csak áttételesen őrződtek meg a kiválasztáskor még aktívan ható, majd a befogadói élményt meghatározó műfaji, tartalmi, szemléleti sajátosságok. Így Conrad: A sötétség mélyén c. kisregényében az elbeszélés bonyolult idősíkjai, ezek feszültsége az adaptáló Coppola számára semleges elem maradt; míg az író által felvetett morális probléma - a hódítók jogai, civilizációk találkozása - volt felhívó a vietnámi háborút megélt amerikai rendező számára. Mihalkov-Koncsalovszkij Goncsarov: Oblonov-jának történelmi háttéréből csupán a tárgyi környezetet vette át, míg a szituáció történelembe ágyazottsága helyett a magatartásforma modell-jellegét hangsúlyozza, amely bármikor újratermelődhet. Miquel Littinre Carpentier: Értekezés a nódsszertelenségről c. regénye ráérő részletezésével, tablószerű szerkesztésével erősen hatott, s a formától nem tudott elszakadni a rendező, noha a választást nyilván elsősorban a mű politikai aktualitása - a latin-amerikai diktatúrák rajza - ösztönözte.

A forráshoz való kötődés mélységét determinálhatja a mű eredeti megformáltsága. Mihalkov: Őt este/i: Vologyin/, Sándor Pál: Szabadíts meg a gonosztól, Tony Richardson Osborne-adaptációin vagy Pasolini Trilógiáján/ Dekameron - Ezeregyéjszaka meséi - Canterbury mesék /, Huszárik Szindbádján, Kabay: Legenda a nyúlpaprikásról /i: Tersánszky J. J. / vagy Bondarcsuk: Emberi sors/i: Solohov/ c. filmjén erős nyomot hagytak az ihlető művek e l t é r ő jegyei. Az első csoporton a kötöttebb színpadi szerkesztés, a stilizált, sűrített dialógusok; a másodikokon az epi-

zódikus, laza "szerkesztetlenség" és ritmus, az utolsón pedig az erős érzelmi töltet és a forrás finom nyelvi-stilisztikai kidolgozottsága.

Lehetetlen szabályszerűséget keresni abban, hogyan fejlődnek az irodalmi formák a lényegüket megőrizve a filmi felé. A forrás magával hozott - esztétikai és szemantikai üzenete - az adaptálásban sajátos szakaszokban meghatározó. Az egyik az elolvasásnak, s az asszociatív élményeknek a szakasza, ez csupán elvonatkoztatott modellekben ragadható meg. A másik az újraalkotás folyamata - a forgatókönyvírástól egy konkrét jelenetnek a kamera előtti rekonstruálásáig. Ebben az értelmezés és az indukált gondolat kifejezésének igénye, a forrásnak mint az alkotó számára "külső, objektív mintaként" való megjelenése alapvetően eltérő lehet.

E két szakasz meghatározza egymást. Amikor az alkotót a mű egyéni olvasata ihleti, a forrás jegyei a k i f e j e z é s szakaszában már közömbösek. Ilyenek Antonioni: Nagyítás, Visconti: Megszállottság vagy Coppola: Apokalipszis, most c. filmje. Amikor az irodalmi mű nem "letisztult", már önállósult konkluzióként, filmötletként, hanem a maga teljességében hat a leendő alkotóra, úgy a filmi kifejezés során mindvégig eleven kontaktusban marad az írói világgal: állandó élményforrása, újra és újra megélhető világa marad. A vonzás és taszítás, a mélyben rejlő harmónia és a felszín különbözősége jellemzi az ilyen adaptációkat. Erre tán a legszebb példa a Krúdy-féle lebegő álmvilág, irracionális idő Huszár-ék-féle átköltése. A Szindbád bevezető képsoraiban az élet elemeinek - a tűznek, a víznek - örökkévalóságot asszociáló képei / a parázs izzása, a nádtetőről lepergő esőcseppek / váltakoznak a pillanatokkal - a virág nyílása és hervadása, zircseppek lebegése az aranyló leves felszínén -, majd a szintézis: a táncoló lányok mozdulatainak felgyorsítása és lassítása, amely az idő objektivitásától elrugaszkodva az idő tetszőleges átélését, a pillanatok megnyújtását és az évek villanásnyira sűrítését választja. A képi szintre transzponálás - vagyis a verbális anyagból származó információk, asszociációk expresszió-

ja - egy intenzív gondolati folytonosság által irányított tevékenység. Csak áttételesen kapcsolódik a "külső" irodalmi előzményekhez, tehát azok már semmilyen módon nem korlátozzák a művészi kifejezést. Ilyen értelemben írta Eizenstein, hogy bármilyen intellektuális tartalom kifejezhető a filmmel, ha azt, mint kifejezési formát az alkotói gondolat irányítja.

Az ilyen foku azonosulás ritka, inkább jellemző a forrás képi-esztétikai-hangulati jegyeiből való tudatosabb, rutinosabb merítés. Az adaptáló azonosul a mű gondolatiságával, de azokat - praktikus szemszögből is vizsgálja. Nem távolodik el az eredeti hordozók arányaitól, jellegétől, hanem szelektálja őket saját koncepciója viszonylatában. Az így átemelt történés, dialógusok, tárgyi elemek stb. súlya ugyan módosul, de jelentésköre kifejezetten az írói világban betöltött helyére alapul. A változás alkalmanként zavaró is lehet. Ajtmatov: Dzsamila szerelme c. regényében szerepe van a festő-narrátor gyermekkori rajzainak. Ezt a látszólag jó filmes lehetőségeket rejtő mozzanatot a film tuljásza: a szintrükkök, az emlékképek és a megfelelő rajzok mechanikus változtatása éppen a film hangulati egységét törik meg. Ranódy László: Színes tintákról álmodom c. Kosztolányi-adaptációjában három novella az ihlető. A belőlük átvett - irodalmilag hatásos - részek a filmen nem képesek a nekik szánt fokozást kiváltani: A fürdés c. írásból az ismétléssel sűrített drámai szituáció ilyen: az apa a játékosnak induló fürdőzés közben egyre nagyobb gyűlölettel dobálja fiát, míg az egyszer eltűnik a vízben. A kulcs c. filmen a lépcső-jelenet válik nyomasztóan hosszúvá. Nem minden jó "adottságu" forrásból születik a lehetőségeket kiaknázó, jó film.

A forrás csupán lehetőség, egy pont, ahonnan az önálló koncepcióval rendelkező alkotó saját irányba indulhat. Menzel, az orosz irodalmi vonzásban fejlődő cseh filmnek képviselője - ezt így foglalta össze: "Az irodalom olyasmi, ami biztonságot ad az embernek, amiben már nem nagyon kell kételkedni. Valahol már kipróbálták. A magam és munkatársaim olvasói élményéből tudok következ-

tetni, hogy egy téma elbírja-e a filmet, lehet-e terhelni az irodalmi alapot."⁸

Már az olvasói élménybe integrálódik az irodalomnak a filmes elvárások felőli átértékelése, amely természetesen függnek a befogadó egyéni adottságain túl a filmkészítésben betöltött helyzetétől is. Más szemszögből látja meg a lehetőségeket a forrásban a rendező, a dramaturg, az operatőr, a színész vagy a más vagy saját alkotását átdolgozó író. Az előzők mind filmes szempontuak - végső céljuk a megjelenítés, a láthatóvá tétellel hatni befogadókra -, míg bonyolultabb a mű-befogadó viszony az utolsónál. Az író-dramaturg még i r o d a l m i eszközökkel kell, hogy az eredetileg szintén í r o t t műbeni világot átminősítse. Legsarkítottabban ez akkor jelentkezik, ha saját, korábbi írásának kell egy tömörebb, nyersebb, konkrétabb forgatókönyvi kifejezést találnia, mint T.S. Eliot, Faulkner, Semprun, Suksin, vagy Sarkadi, Déry, Örkény tettek. A legharmónikusabb író-rendező együttműködés esetén is bizonyos, hogy a saját műtől való eltávolodással - elidegenedéssel - jár az átdolgozás. Martin du Gard a "Thibault család átdolgozásakor írta: "Ki vagyok zárva a megvalósításból. A film sikerülhet, de a mű nem lesz többé az enyém."⁹ Az író - és írói képessége - csupán eszköze a filmalkotó kifejezésének, csak ezt, s nem szuverén alkotói világát állítja ennek szolgálatába. Ez a konfliktus jelen van még az író-rendező átalakító tevékenységében is - Robbe-Grillet, Pasolini, Suksin véleménye is igazolja -, így téves Baldellinek az a következtetése, hogy a forrás és az adaptáció közötti gondolati folytonosság az azonos alkotó esetén a legtökéletesebb.¹⁰ Hiszen változik maga az alkotó szubjektum, vele a kifejezés vágya és célja, környezete - s esetünkben a technikája is. Az eredetitől való elidegenedés tehát ugyanúgy több síkon - időben, gondolati síkon, a befogadás és kifejezés közti konfliktusban - van jelen, mint több személy esetén.

E belső beállítódásra rakódik rá az átdolgozás irányából következő elvárások rétege. A tömeges filmgyártásban egy általánosabb, sematikusabb adaptációs gyakorlat érvényesül: így szűkült le Llosa: Pantaleon és a hölgyven-

dégek c. regényének feldolgozása az erotikus részletekre, vagy Faulkner: Szentélye/r: Richardson/ így vált egy első-sorban a durva-erőszakos mozzanatok sablonos sűrítményévé. Ezekben az alkotó személyisége háttérbe szorul, s vele együtt az é r t e l m e z é s igénye átadja az irányítást a felszínes divatnak, közönségigénynek. Ezzel szemben minél hangsúlyosabb az adaptáló felfogása, történelmi-társadalmi hovatartozásának meghatározó volta, annál inkább a mű aktuális jegyei emelkednek a film gondolati vázává. Akár közepes irodalmi műtől is elrugaszkodhat a filmes fantázia: mint Buñuel Benito Perez Galdos regényétől, a Nazarintól,¹¹ vagy Fábri Móra: Hannibál tanár úr-ától, vagy Visconti Cain: A postás mindig kétszer csenget c. ponyvaregényétől. Ezzel magyarázható a legkülönbözőbb műfaji-stilásris jegyek szabad filmbe áramlása és az ihlető források abszolút műfaji kötetlensége. Resnais Amerikai nagybácsim c. filmjéhez Laborit professzor orvosi jegyzeteit, Jonas Mekas A fák fegyverei-hez Ginsberg verseit, Kovács András: Bekötött szemmel c. művéhez Thurzó Gábor: A szent c. regényének egy részletét, Kazan: Az utolsó nábob-hoz Fitzgerald hasonló című, befejezetlen írását használta kiindulásnak.

A befogadó a külső viszonyai, hovatartozása által determinált. Az egyéni és a közösségi normák, lehetőségek összehangolása az alkotó művész esetében még tudatosabb. A szubjektív tetszés és értelmezés és a korához kötődő, s szélesebb közönséghez szóló művész lehetőségei viszont nem mindig harmonizálnak. Nemcsak a a filmgyártásnak az új, a szélsőséges kifejezési formákat nehezen elfogadó me-revségére gondolunk, hanem az olyan "egyensúlyzavarra", amikor az alkotónak a forráshoz való személyes viszonya nem tudott a szubjektum határain túlnőni és közösségi méretűvé tágujni. Bódy Gábor: Nárcisz és Psyché, Visconti: Kö-zöny /i: Camus/, Esztergályos Károly: Operabál 13 /tv-film, E.E. Kisch riportjaiból/ vagy Révész György: Utazás a koponyám körül /i: Karinthy Frigyes/, amelyek a filmnézők felé eklektikus, pontatlanul kifejezett, az befogadás ösztönös-ségének szintjén maradt gondolatokat közvetítenek, s nem egységes f i l m alkotások.

A befogadói élmény szubjektív, kaotikus jellege ütközik a nagy tömegekhez szóló alkotások közérthetőségének igényével. Az alkotó - így a filmes - úgy képes eleget tenni a közönség izlés- és ismeretszintjé szabályozó igényének, hogy számol egy "minimális" megértési intervallummal, hiszen "a befogadó soha sem dolgozza föl egyszerre az üzenetet, s ...az üzenet gazdagsága magával ragadja: a műalkotás l e n y ű g ö z i ." ¹² A filmbefogadásnál ez még fokozottabban érvényesül: a befogadás azonnalisága és a benyomások - vizuális és auditív hatások - primér érzelmekre irányultsága felszínessé teszik a filmértés folyamatát. Ezzel kizárják a tömeges érdeklődésből azokat a műveket, amelyek értéséhez tudatosabb gondolkodásra és ismeretekre lenne szükség. Az alkotóknak figyelembe kell venniük, hogy kifejezési módjuk és leendő közönségük nézői képességei közti különbség nem haladhat meg egy optimális szintet, mint például Bódy Gábor filmnyelvi kísérletekkel agyonterhelt művei. Idővel - noha ez a film "aktuális" jegyével ellenkezik - a nézői ismeretek felhalmozásával csökkenhet a mű-műélvező közti távolság, mint Antonioni: Nagyítás, vagy Jancsó: Oldás és kötés vagy Fellini: Nyolc és fél c. filmjeinél.

A forrás újraértelmezését az egyénnek a szellemi-történelmi környezetére való reagálása, érzékenysége irányítja. Ezt az egységességet ragadta meg Lukács György, amikor a klasszikus művek átdolgozásával kapcsolatban a forrás történelmi és ideológiai irányban történő átértelmezését vélte lényegesnek. ¹³

A kiválasztott forrásmű aktualitása tehát mindezek előtt szemléleti-történelmi aspektusból vizsgálendő. A különböző nemzetiségek filmgyártásának azon alkotói törekvéseiben mutatható ki a szemléleti viszonyulás a forráshoz, amelyek tudatosan vállalták a tömegek történelemszemléletének, nemzeti tudatának, a múlt és a jelen értékeinek tudatosításának, formálásnak misszióját, háttérbe szorítva a film csak szórakoztató funkcióját. A kelet-európai filmművészetben a legerősebb ez az igény: Jancsó, Kovács András, Kósa Ferenc, Fábri, Makk; Andrzej Wajda, Kawalero-vicz; Kadar, Klos, Menzel vagy Sepityko, Bondarcsuk, Tarkovszkij, Mihalkov jónéhány filmje fordul a nemzeti törté-

nelem kritikus pontjaihoz vagy az ezt felvető irodalmi művekhez a jelenkori értékek jegyében, az újraértékelés igényével. A történelmi-politikai helyzet analizálásához egyre gyakrabban vezet az út a nyugat-európai filmekben /Fassbinder, Herzog, Wenders, Schlöndorff - Bertolucci, Fellini, Costa-Gavras, Resnais, Taviani-fivérek, stb/ az irodalmon vagy irodalmi minták követésén keresztül.

Megfigyelhető bizonyos fáziskésés az irodalom és a film viszonyában, ritka az angol új hullámra jellemző egyidejűségük. Őkai a feldolgozás lényegi jegyeire vezethetők vissza. A filmalkotók általában a forrással egy korábbi korszakot is választanak témául. Részben magyarázható ez az írói kifejezés lassabb letisztulására /főleg nagyobbívű epika esetén/, a megjelenés, az elolvasás, majd a filmalkotói ötlet megfogalmazásának és szintén fokozatos alakulásának időtartamával, amely évekre, évtizedekre távolodik a műben megragadott konkrét időponttól. Még lényegesebb a film "lemaradásában" a filmalkotók beállítódása, melyet Hanák Péter történész elemez egy cikkében.¹⁴ Eszerint a naprakész problémafelvetés helyett szívesebben alkalmaznak analóg történelmi szituációkat, modelleket a múlt eseményeiből, tényeiből. Az aktualizálás néha szószerint értendő: Welles Kafka Per-ét a hatvanas évek Amerikájába helyezte át; Antonioni Cortazár: Nagyítás-át az akkori Európa legnagyobb pezsgésében - a rockzene lázában - élő fővárosába, Londonba, Mészáros Márta Gogol Revizorát - Délibábok országa címmel - a múlt századi Magyarországra írta át, Schlöndorff pedig továbbviszi Heinrich Böll: Katharina Blum elvesztett tisztessége c. regényét napjaink felé. Más esetekben éppen a történelmi időből való kilépéssel vállalja az adaptáló az "időtlen" aktualitást. Ilyen Pasolini: Oidipusz király-a, Jancsó Gyurkó-feldolgozása, a Szerelmem, Elektra, erre tett kísérletet Bódy György-átértelmezése, amikor a három főszereplő "teljes, kerek sorstörténetét", amely sok szempontból általános érvényűek ugyan, de - az adaptálók szerint - nem minden korban játszódhatnak le tisztán, z a v s a r t a l a n u l", ezért kitágítják az európai történelemnek egy emberéletnél jóval hosszabb - százhuszévnyi - szakaszára.¹⁵

Időben minél távolabbi a kiválasztott mű, annál több, csak közvetve továbbítható információt tartalmaz, annál kisebb a "külszín" érintkezése a néző által megélt élményekkel. Míg az irodalmi alkotásban éppen az ábrázolt világ "felszíne" van az olvasó fantáziájára bízva, addig a filmben, a "durva szerkezetben" különösen nagy feladat hárul a megértésben a konkrét tárgyiasság közvetítésére. Étienne Souriau - szinte átvéve Balázs korai megállapítását ¹⁶ - a filmet "felfokozott univerzumnak" tartja. Ebből kiszorulnak az irodalmi információközlés olyan formái, mint a narrációba ágyazott történelmi s egyéb ismeretek - gondoljunk Zola, Thomas Mann regényeire -, vagy az időben önkényesen mozgó narrátor idő-és térbeli logikát megteremtő abszolút elsőbbsége - mint Sterne, Proust vagy Joyce regényeiben. A filmben ezek mechanikusan nem vihetők át, jelenlétüknek, módosított funkciójuknak az alkotói koncepcióból kell kinőniük. Az adaptáló ez alapján szelektálja a forrást, s válnak bizonyos rétegek fölöslegessé vagy k i f e j e z h e t ő v é. Így Andrzej Wajda Andrzejewski: A paradicsom kapui c. írásának stiláris "buktatóján" - a mű egyetlen hosszú mondat, amelynek monotonitásával az író a kereszteshadjáratba vonuló gyermekek menetelésének egyhangúságát kívánta érzékeltetni - túlelmelkedett, és tervezete szerint realista módon közeledett a témához. ¹⁷ Kovács András a Hideg napok /i:Cseres Tibor/ filmtől "idegen" szerkesztését - a tények a szereplők monológjaiból rajzolódnak ki - úgy lényegítette át a filmi kifejezésbe, hogy a film célja az egyéni magatartásformák b e l ü l r ő l való feltárása lett.

Minden műalkotás értelmezésében döntőek az időbeli viszonyok. Az alapvető kapcsolatra - a befogadott mű és a befogadó időkoordinátáira - rakódik rá esetünkben a film speciális hitelesség- és közérthetőség-igényéből következően az aktualitás rétege.

Ritka a jelenidőt ábrázoló irodalmi alkotás azonnali filmrevitele, hiszen mind az írónak, mind a filmalkotóknak szükségük van a rálátást és általánosítást biztosító távolságra. Így a filmrevitelben általában ösz-

szetten jelentkezik a történelmi mozzanat. Ebben háttérbe szorul az író és az általa ábrázolt világ időbeli kapcsolata, s a filmalkotó és tárgyának viszonya a meghatározó. Weöres Psziché-je a filmalkotók számára nem mint az író szemszögéből feldolgozott történelmi múlt, hanem az ábrázolt korszak felől fontos, mint újból - filmen - létrehozandó világ. A forrás jelentése, kiterjedése szempontjából viszont döntő az írás keletkezési időpontja, hiszen ez határozza meg a benne közvetített értékítéletet, szemléletmódot. Másként láttatja a fasizmust a benne élő Klaus Mann /Mephistó/ vagy Carlo Levi, aki önkéntes száműzetésben írta meg a Krisztus megáll Ebolinál c. önéletrírását /r: Francesco Rosi/, másként Günter Grass 1959-ben, a Bádögdob megírásakor vagy Hernádi Gyula, aki Az erőd c. regényében már csupán egy erőszakszervezet modelljét vázolja fel. Déry és Örkény ötvenes években keletkezett novelláinak atmoszférájába még nyersebben szűrődik be a korszak, Gáll István Ménesgazda c., későbbi regényében viszont már pontosabban rajzolódnak ki ennek erővonalai. Ez azonban csak másodlagosan befolyásolja a filmalkotónak a tárgyával való kapcsolatát, hiszen ráarakódik saját megítélése, mint például Kovács Andrásé Gáll fent említett tárgyára.¹⁸ Leegyszerűsítve: az adaptáló számára nem az ábrázolás módja, hanem a t á r g y a az elsődleges. Így az előző példákban eltérő megformáltságuk /napló, regény, történelmi modell, novella/ és megközelítési módjuk /Grass abszurd ötlete, Mann kulcsregénye/ ellenére közös felhívó vonásokkal rendelkeznek a filmesek számára: kamerával is tökéletesen megmutatható emberi-morális konfliktust állítanak középpontjukba, s ezzel az adott kort közvetlenül átélhetővé, rekonstruálhatóvá és - az emberi reakciókon, viselkedésen keresztül - aktualizálhatóvá teszik.

Másképpen "használja fel" a történelmi témában rejlő lehetőségeket az irodalom és a film. A film tradícióiból és látványosság-igényéből berögződött egy helytelen, automatikus befogadói magatartás a történelmi filmekkel szemben. A dekoratív, különös látványosság élvezete háttérbe szoríthatja a történelmi dimenziók jelentéstöbblete-

sének megértését, mint Sára Sándor: Nyolcvan huszár, Kurosawa: Árnyéklovas c. filmjeinél.

A film másik sajátossága, hogy a történelmi távlatokba helyezett szituációknak közvetlenül érthetőknek és átélhetőeknek kell maradniuk. A fogalmak, a verbális kifejezés, a viselkedés, az emberi reakciók és ideálok koronként változnak a felszínen követve a lényegi átalakulásokat. Hawthorne: A skarlátbetű c. regényének konkrét morális alapproblémája - a házasságon kívüli kapcsolatáért a közösségből kirekesztett asszony magatartásának emberi nagysága és a bigott vallásosság elmarasztalása - Wim Wenders feldolgozásának mai nézőitől már idegen, csak nagy áttételekkel érdekes. A Katonazene /Bródy Sándor: Kaál Samu c. novellájából rendezte Marton Endre/ tiszt szolgájának függőségi viszonya vagy a Bakaruhában c. mű cseléd lány-úrifiu-szerelem konfliktusa szintén túlhaladott, s csak elvont morális-emberi tartalmával hat a mai befogadókra. A filmalkotásban a szituáció és jelentés viszonya esetlegesebb, mint a verbálisan egyértelműbben közlő irodalmi műben. Ezért szükség van a szituáció minél teljesebb kibontakoztatására, vagy a megértést irányító külső beavatkozásra, hogy az emotív benyomás felismeréssé váljon. Ilyen "segítség" a narrátor hagyományos alkalmazása - ismerteti az előzményeket, értékeli a megmutatott helyzeteket, szereplőket /Fábri: 141 perc a Befejezetlen mondatból, Koncsalovszkij: Az első tanító /i:Ajtmatov/ -, vagy az "aktuális üzenet" kihangsúlyozása a néző felé /Keleti Márton: Beszterce ostroma kerettörténete, vagy Schlöndorff: Az ifjú Törless befejező monológja/. A forrás és a feldolgozás idősíkjai közti feszültséget fel lehet oldani. Fellini például Casanova-adaptációjában a stilizált díszletekkel /sztaniol-tenger, papírmásé-Velence/ és marionettszerű színészi játékkal eleve lemond a történelmi hitelességről, s elidegeníti a nézőt az ábrázolt kortól, helyszíntől. Ehelyett Casanova életútjában a félreismert, örökké ki-elégítetlen, tehetséges, ám pótcelekvésekre kényszerülő embernek a kortól-helytől függetlenül állandóan létező típusát rajzolja fel. Máshol az idősíkok közötti feszült-

séget utalásokkal tudatosítja a rendező: Wajda: Hamu és gyémántok, vagy Jancsó: Fényes szelek, Szerelmem Elektra c. filmjeinek tárgyaival, szereplői öltözködésével, viselkedésével.

Az adaptálónak a forrásával való lehetséges viszonyulásait nagyjából jelzi az a felosztás, amellyel a történész a történelmi filmek típusait elemezte.¹⁸ Vannak olyan történelmi filmek, amelyekben a történelem csak keret, jelmez, az alkotó tulajdonképpen parabolát készít. A másikkak lényegi hűséggel támaszkodnak a történelmi forrásra, s annak megidézésével közvetítenek aktuális üzenetet. Végül vannak olyanok, melyek csak a kaland, az elbeszélésre alkalmas esemény miatt mozognak a történelem felszínén.

Látszólag ellentmond egymásnak az a két törekvés, hogy a mű hitelesen ábrázolja a választott történelmi korszakot, s egyúttal azt egy tőle idegen, mai aspektusból értelmezze. E feszültséget az irodalom verbálisan könnyebben képes feloldani. Lenin ezt így elemezte: "Az irodalomban a történelem alakítása és alakulása tükröződik. Éppen ezért nem kell kívülről közelíteni a történelmet az irodalomhoz; az irodalomban feldolgozott történelemben a történelem már k é t s z e r e s e n jelen van: az irodalomban mint egészben konkretizálódik és individualizálódik az az "eredő", amely a társadalmi és egyéni életfolyamatokban érvényesül; s ezzel egyidejűleg absztrahálódik és általánosérvényűvé válnak benne a azok a konkrét és individuális életfolyamatok, amelyből a társadalmi életfolyamat és a történelmi "eredő" felépül."¹⁹

A fenti fogalmakat kölcsönözve, a filmre általában jellemző a "konkrét és individuális életfolyamatokon" kersztüli megmutatás, az emberközpontúság. A felszín primérebbe, emocionálisabb ábrázolásmódja viszont a jelenségeket változékonyabb oldalukról ragadja meg, így ezek mögöttes jelentése is illékonyabb - kevésbé időtálló az "eredő" filmi ábrázolása.

A művészi igényű filmekben persze az ábrázolt szituáció lényegi motiválói is képesek feltárulni. Hendrik

Höffigen színész életútjában - a Mephisto c. filmben - egymásra épülnek a különböző jelentésszintek: a művészi érvényesülés és kompromisszum dilemmája; a történelemben élő és azt formáló ember döntésének felelőssége; a hatalom és egyén viszonyának kérdései. A konkrét szituációtól messze elvezet a film: lényegi - tehát mindenkor aktuális - problémákra kísérel válaszolni.

Egy film művészi értékét, jelentésének kiterjedését alapvetően meghatározza a két "szint": az egyéni létezés és azt ezt determináló társadalmi-történelmi helyzetnek az összekapcsolása. Esetenként lehet az utóbbi háttér, jelzés, ám ekkor az emberi megnyilvánulásoknak kell a továbbértelmezés dimenzióit tartalmazniuk, s ez "légüres térben" ritkán sikerül. A filmbe ilyen törekvések az irodalom felől szűrődtek át, jórészt a drámai művek /Lumet: Equus i: Schaffer; Herzog: Woyzeck/ vagy morális-filozófikus írások /Brooks: A legyen ura, i: William Golding; Tarkovszkij: Solaris i: Stanislav Lem; Fábri: Az ötödik pecsét/ adaptálásával. A film jobban megköveteli e szintek kapcsolódását: a Woyzeck c. drámaadaptáció éppen az egyéni létezés /a főszereplő állati szinten tartása és kezelése/ és ennek társadalmi motiválatlanságának kínzó hiányérzetét használja fel mint elidegenítő effektust.

Természetesen a szintek mechanikusan nem választhatók el. Minden emberi reakció, amely a vásznon megjelenik a figurák jelzésszerű hovatartozása révén hordoz némi többletjelentést. Ritka azonban, hogy halvány jelzések feltöltsék feszültséggel az életteret: ahogy Makk néhány filmjében ez sikerült. Járhatóbb ut a történelmi "külvilág" megmutatása, a szereplők életébe való begyűrűztetése. Ez utóbbit divattá vált dokumentumbetétekkel, áldokumentumfelvételekkel hangsúlyozni a filmekben: Vonnegut: Az ötös számú vágóhid, Mészáros Márta: Napló gyermekeimnek, stb.

Másrészt nem törvényszerű, hogy az emberi sorsok, egyéni reakciók mutassák meg a történelmi fejlődés erővonalait. Erről a megfigyeléstről mondott le a forradalmi szovjet film, Eisenstein-féle koncepciója, amely szerint a szereplő maga a tömeg, amely a történelem alakítója.

Balázs Béla "hősök nélküli filmről" és "keresztmetszet-filmről" ír, amelyekben kilépnek az egyéni létezés szűk keretei közül.²¹ Jancsó történelmi filmjeiből szintén hiányoznak az egyénített szereplők: még a konkrét történelmi személyiségről mintázott Zsadányi István /Életünket és vérünket/ sem tekinthető ilyennek.

A forrás értelmezése során azonban megváltozhat a két szint közötti eredeti viszony, ami azt sugallja, mintha az irodalmi alkotás önálló életet élő részeként jelenne meg az adaptáló számára. Ezt állítja Blue-stone, amikor a szereplőknek az irodalmi alkotástól független létezéséről ír.²² Pedig csupán arról van szó, hogy a mű mint egész befogadása után annak megformáltsága már mellékessé válhat az adaptáló új, sajátos viszonyrendszerében. Így Visconti a Megszállottak-ban/i: Cain / az érzelmi-erotikus motivációk helyett a társadalmiakat erősítette fel, Welles A per hátterébe pedig belekomponálta saját modern környezetének negatív jelenségeit.

A változások máskor a film sajátosságaira vezethetők vissza. Az egyéni létezés és viselkedés kifejező erejéhez való affinitását bizonyítja az, hogy a regénybeli szélesívű korrajzot, társadalmi tablót szűkebb konfliktusokra redukálják a feldolgozások: Wajda: Hamu és gyémánt; Szabó: Mephisto; Forman: Ragtime vagy Kazan: Üdentől keletre, stb.

A forrást az alkotó átértelmezi ugyan, de a filmen megőrződik annak számtalan mozzanata. S ezek közérthetősége nemcsak a filmi kifejezéstől, hanem e r e d e t i vonatkozásokörüktől is függ. Amennyiben ez idegen a nézőtől, úgy veszélybe kerül az üzenet megértése. Nemcsak időben, de térben is távol eshet a befogadó tömegektől a film alapjául szolgáló forrás. A film - a hanggal erőteljesebben szétváló nemzeti filmgyártás ellenére is-megőrizte "nemzetek felettségét". Míg az irodalomban - a műveltebb befogadónak, - nem jelent akadályt az idegen kultúra és gondolkodásmód elfogadása, addig ennek ellenkezőjével kell számolnia az adaptálónak. A gyakorlat bizonyítja, hogy az olyan irodalmi átvétel, amely nem illusztrálni, hanem értelmezni kíván-

ja forrását, ritkán lépi át a nemzeti határokat. Legfeljebb a klasszikus művek kivételek, amelyek szellemi közkinccsé válva egy-egy problémafelvetés modelljeként kerülnek filmre: például Olivier, Kozincev, Welles, Polanski és mások Shakespeare-értelmezései. Csupán a magyar filmgyártást adatait idézzük: egy Molière /Dandin György, r: Várkonyi Zoltán/, egy Verne /A dunai hajós, r: Markos Miklós/ művön kívül egy japán motívum /Kósa: Hószakadás/ került filmre idegen irodalomból. Az utóbbi évben három más nemzetiségű anyagból forgattak játékfilmet: Balzac: Elveszett illúziók /r: Gazdag Gyula/, Gogol: Revizor /Mészáros Márta/ és Suksin novelláiból /r: Bacsó Péter/. Viszont az első kettőt átírták magyar környezetbe, az utóbbi viszont a hasonló történelmi helyzet miatt és mély humanitásával nem idegen tőlünk. A nagyobb filmgyártásokban más az arány: mind a klasszikus, mind a divatos olvasmányok jelentős hányadot jelentenek, de feldolgozásuk általában az illusztrálás igényével készül.

Vizsgáljuk e jelenséget a befogadó felől is. Mivel az átértelmezés megköveteli az olvasott mű legnélyebb rétegeinek, utalásainak megértését, természetes, hogy az azonos élményanyagból, mentalitásból, közös múltból táplálkozó irodalmi alkotás a legalkalmasabb erre. Valamint ezek képi megjelenítése, közérthetővé tétele a legideálisabb az adaptálás során. Krudy megértéséhez hozzátartozik a századfordulóról bennünk élő nosztalgikus kép és hangulatok, míg - például - Faulkner megteremtette déli megye igazi megértéséhez hiányoznak mind a primér, mind a történelmi-kulturális-földrajzi, stb. ismereteink. Ugyanakkor Ajtmatov kirgiz paraszthőseinek befeléforduló, meseien tiszta, az ősök, a föld tiszteletében gyökerező szemlélete idegen ugyan egy nyugat-európainak, de közelebb áll a magyar - szintén paraszti - múlthoz kötődő befogadóhoz. Egy bizonyos tér- és időbeli körön túl csak másodlagos, elvonatkoztatott ismeretekkel rendelkezünk, így ezek akár konkrét megjelenítése, akár a megjelenítés megértése a sematizmus felé tolódik. Szélsőséges példával: míg Jancsó a betyárvilág törvényeit nemzeti múltunk tapasztalataiból feltöltődve sajátos jelentéssel volt képes

felruházni a Szegénylegények c. filmjében, addig egy idegen szellemi-történelmi örökségű rendezőnél /vagy egy idegen szemléletet kiszolgálónál: Gábor Pál:Hosszu vágta/ ugyanez legfeljebb romantikus diszlet, couleur locale.

Szinte feltérképezhetetlen, hogy az embert körülvevő környezet, hagyományok, örökölt viselkedési-gondolkodási sajátosságok, tárgyakhoz való viszony milyen szövényéből épül fel a kamera előtt rekonstruált világ. Mindez nem is a képi hitelességben igazán fontos, - hiszen a művész önkényesen értelmezheti, sűritheti a részleteket -, hanem a részletek súlyának, jelentésének igazán egy közösségre jellemző, árnyalataiban is pontos használatában. A film az életet a maga reális teljességében ábrázolja, s ezek minden mozzanatával tisztában kell lennie az alkotónak. Így például az amerikai filmek és regények "csavargóinak" - az Éjjeli cowboy-tól a Madárijesztőn át a Szelíd motorosokig vagy a Simon MacKeever-félék, Kerouac-hősök - életéhez hozzátartoznak a végtelen országutak, poros, kihalt benzinkutak és sivár ételbárok, a gyökértelen, szépre sóvárgó out-siderek, akikkel futó kapcsolataik szövődnek. A déli mentalitás filmi megjelenítése viszont elképzelhetetlen a nyüzgő, zsivajos utcák, a nagy családok, széles gesztusok, hadaró beszéd, szélsőséges érzelmek nélkül, melyeket Fellini Amarcord-ja mesterien sűrített.

Ez, az ösztönök szintjéig beivódott hovatartozás a kiválasztás és változtatások tudatosságában is jelentkezik. Idézzünk erre egyetlen szemléletes példát: Cain regényének két, eltérő környezetben történt megfilmesítését. Visconti olasz környezetbe emelte át a témát, és szereplőit is "olaszosítja". Jellemző a regénybeli "görög" olasz szá formálása: kisvendéglőben áriaéneklő versenyen indul. A tipikus figurákkal az átvett morális konfliktus sajátos környezetbe ültetett változtatára akarja felhívni az olasz nézők figyelmét. Megjelenik a korabeli olasz társadalom néhány égető problémája /munkanélküliség, a normális életformát kialakítani képtelen csavargók/ és ezeknek a szemléleti elmaradottság miatti megoldhatatlansága. Az amerikai változat, Bob Raffelson adaptációja mechanikusabb, ugyanabból a regényből egy, a kommersz filmgyártás tipikus termékét hozta létre. Átveszi a regény bűnügyi és ero-

tikus mozzanatait, melyek alkalmasak a tömegek érdeklődésének felkeltésére. A történet regényben halvány társadalmi háttére - a gazdasági világválság nehéz évei - ugyan pontosan rekonstruált, ám a film egészében nincs különösebb jelentősége. A rendező a bevált filmsablont követve egy könnyen "fogyasztható" krimi nyújt a nézőknek.

Lukács György már idézett írásában úgy fogalmaz, hogy "Az anyag ideológiai feldolgozása elválaszthatatlan az örökségként kapott tartalomtól. A klasszikus író témájául szolgáló történelmi anyag ideológiai feldolgozása az emberi gondolkodás fejlődésének egy szakasza. Ezért tisztáznunk kell, hogy szükségünk van-e az a d o t t anyagra az a d o t t ideológiai feldolgozásban, vagy nincs rá szükségünk."²³ Lukács a harmincas években az adaptálás döntő lépésének a kivélasztást tartja, mely kijelöli egyben a film irányát is. Ez ma már csak részben helytálló: a szemléleti azonosság lehetővé teszi a mű alapos megértését, a műbeni világ hiteles filmi újrateremtését, ám az irodalmi alkotásból kisugárzó írói szemlélet az újjáértelmezéssel - melyre a film ma már gazdagabb kifejezési lehetőségei, fokozottan alkalmasak - korrigálható, továbbfejleszthető.

Az író és a filmalkotó szemléletét determináló szubjektív és külső körülmények között lehetnek lényegi egybeesések, amelyek a forrás "adott ideológiai" feldolgozása mellett szólnak: a megragadott világ változatlansága vagy analógiája az adaptálóéval, a két korszakra jellemző problémák, értékek hasonlósága. Így például a Visconti nevével fémjelzett neorealista film és az ihlető irodalmi verizmus /Verga: A Malavoglia család c. regényét Visconti Megszállottak c. rendezte/ egyazon alkotói igényből: az elmaradottság dokumentatív igényű feltárásából és a változás igényének közérthető kifejezéséből erednek. Visconti nemcsak átvette a jóval korábbi mű szituációját /egy halászfalu életé/, kifejezés módjának alapelveit is a forrás határozta meg: amatőr szereplőkkel, hiteles környezetben, saját szavaikkal, spontán viselkedésükkel játszatta el a hétköznapi helyzeteket. Hasonló szemléleti-formai azonosság köti össze a Taviani-fivérek: Apámuram c. filmjét

Gedda önéletrajzi írásához, vagy Hal Barlett: Sanchez gyermekei c. művét Oscar Lewis dokumentumregényéhez. Ezekben a forrásokban az emberhez méltatlan körülmények, s a jobbra-vágyás olyan közvetlenséggel jelennek meg, hogy a konkrét helytől és időtől függetlenül képesek reprezentálni az emberi létet előrevivő akaratot, küzdelmet. Itt rejlik az ideológiai átdolgozás lényege. A művekben ábrázolt összefüggések megjeleníthetők pozitív vagy éppen túlhaladott, anakronisztikus jegyei felől, s ez történhet személytelen, tárgyilagos hangnemben vagy hangsúlyozottan személyes és kritikus felhanggal. Lenin a szellemi örökséggel kapcsolatban fejtette ki, hogy számunkra fontos minden olyan mű, amely a történelmet az előrevivő, haladó erői felől tárja föl.²⁴ A filmen különösen leegyszerűsítve, modellizálva jelennek meg ezek az erők, hiszen az emberi reakciókban - helytállás, félelem, szembeszegülés, passzív türés, lázadás, szenvedés, fájdalom, öröm, stb. - és a gondolkodásban, azaz szinte születésében látható a történelmet alakító számtalan apró, ám összességében nagyhorderejű egyéni viselkedési típus. A Ballada a katonáról c. filmben az útrészteződéshez naponta kiballagó, katonafiát váró anya fájdalmában, az Iván gyermekkorá c. műben egy gyermek fanatikus bátorságában, a Kálváriá-ban az árulásban és az áruló önpusztításában sűrítve jelenik meg a háborúnak az egyéni életekre, magatartásokra gyakorolt "torzító" hatása. Máskor tudatosabb, a sorsukat / s a történelem irányát/ alakítani akaró figurák közvetítik az alkotók történelemszemléletét. A szembenállók - a Körhintá-ban/i: Sarkadi, r: Fábri/, a Ménesgazdában, a Sáskajárás napjában/i: Alvah Bessie, r: Schlesinger az Amerikaelles Tevékenységet Vizsgáló Bizottság 1940-es évekbeni tevékenységéről/ - egy-egy lehetséges álláspontot képviselnek az adott történelmi-társadalmi helyzetben, a haladás vagy ellenzói oldalán. E figurák nem egy-egy vélemény szócsovéi, hanem élő, s a nézők számára átélhető érzelmek, kétségek, hibák vagy erények szövevényében cselekvő - vagy éppen erre képtelen - emberek. A helyzetből rájuk sugárzó hatást olyan intenzíven, a maga fizikai valóságában élik át - szenvednek /Makk: Szerelen/, feszülnek a tenniakarástól /Gábor: Angi Vera/ vagy vergődnek

az ellentétes erők között /Kovács:Ménesgazdá-jának Dusó Janija, a Mephisto Hendrik Höffgenje/, robbannak ki szűk-részbott életterükből /Visconti: Vihar előtt-jének N'tonija, Taviani: Fontamará-jának Berardo Violája, Herzog Woyzeckje/, hogy a nézőből szinte ösztönösen bontakozik ki a felismerés, a közvetített szemlélettel való azonosulás. Az effajta általánosítás teszi lehetővé, hogy a feldolgozás évszázadokat vagy -ezredekét ugorjon át: a Spartacus /r: Stanley Kubrick, i:Howard Fast/ sorsa, az Amerika,Amerika /r,i:Elia Kazan/ századfordulón kivándorló görögjeinek megaláztatásai, vagy Nyul Béla kálváriája /Hannibál tanár ur/ a nemzeti,történelmi távolságokat túllépő módon képes az alapkonfliktust feltárni, s szemléleti tartalmuk képes pozitív példát közvetíteni a mindenkori néző felé.

A forrás jegyeinek, szemléletének filmbeni továbbélése esetleges. Csakis a keletkezési körülményeknek, a konkrét szellemi légkörnek az ismeretében tárulhat fel az adaptáló t u d a t o s s á g a , amely alapján az irodalmi mozzanatok átvándorolnak a filmbe és sajátos új jelentéssel töltődnek fel. A befogadás összetevőit - ismerve a befogadó személyt, műveit, szemléletét, a befogadás időpontját,stb. - könnyebb rekonstruálni. A kifejezés szakasza azonban már egy kollektív jellegű tevékenység, amely során az alkotó tudatos koncepciója rengeteg k ü l s ő tényezőtől is módosulhat.

A következőkben a kifejezés - a filmkészítés - fázisait az alkotó művész szuverén gondolkodásának, és a különböző műveletekre való kisugárzásának lehetőségei felől követjük nyomon.

c. A forgatókönyv

A forgatókönyv esztétikai értékeiről, meghatározó mivoltáról és műfaji besorolásáról eltérőek a vélemények. A film szerzőség tisztázása, az irodalmi előzmény súlyának, a filmalkotói koncepció következetességének eldöntése pedig ezek nélkül lehetetlen.

A film írott előkészítésében megkülönböztetjük a filmnovellát - amely az epikus tartalmat inkább irodalmi igényességgel sűríti-, az irodalmi forgatókönyvet - amely már megjelenésében is tükrözi /dialógus és leírások oldala/ a film strukturált kifejezésmódjának az irodalomtól való különbözőségét, ugyanakkor törekszik a leendő esztétikai hatásoknak a verbális kifejezésére -, illetve a technikai forgatókönyvet - amely a filmgyártás és - technika szakkifejezéseivel /plánok, kameramozgások, képi trükkök megjelölése/ utal a szándékolt hatás magvalósításának módjaira.

Az írott formán kívül másként is rögzíthetik az alkotók terveiket: Eisenstein, Fellini, Huszárík grafikái, Moholy-Nagy tipográfiai uton megragadott "mozgás-élményei" ilyenek.¹

Ahogy fejlődött a film, úgy differenciálódott a forgatókönyvi szakasz minősége is: jelentek meg bizonyos "tipusai" az eltérő alkotói módszereknek megfelelően s szivárogtak be idegen struktúrák, s velük az esztétikum új formái.

A forgatókönyv mindenekelőtt munkaterv: a filmalkotóötleteinek, szándékainak egy kölcsönvett jelrendszerrel /írás/ való rögzítése, amely egyúttal koordinálja a különböző munkafázisokat is. Ősei azok a cédulák, amelyekre a némafilm hőskorában a felvételek sorrendjét, a jelenetek tartalmát vagy a gag-ötleteket leírták, hogy a forgatás bonyodalmaiban némi kapaszkodót biztosítsanak. Ebből fejlődött ki a huszas évekre egy olyan részletességgel kidolgozott forgatókönyvtípus, amely alapján képesek voltak dönteni a forgatás engedélyezéséről, az esetleges tartalmi-szemléleti változtatások szükségességéről, sőt ame-

lyik megrendezését rábizhatták a gyártásba a forgatókönyv megírása után belépő rendezőre.²

Balázs a forgatókönyvet ezidőben az építészeti tervhez, a színházi dráma szövegpéldányához hasonlította, minthogy "a megvalósítandó mű alkotói kigondolása, gondolatcsirája, alapvető terve".³ Eisenstein szerint viszont "a filmszüzsé csak gyorsírásos jele annak az emotív robbanásnak, amely majd később, plasztikus víziók soránálta következik be...Rejttjel, amelyet az egyik temperamentum a másiknak közvetít." ⁴ Az írott szónak ez a f u n k c i o n á l i s alkalmazása önmagában még nem rendelkezik esztétikai hatást kiváltó céltudatossággal, csak egymásik forma felé mutatva, amely viszont ettől eltérő síkon közvetíti az esztétikumot. Kérdéses volt tehát, hogyan sorolható be a forgatókönyv a tradicionális kifejezési formák és értékek közé. Mivel í r ó i tevékenység eredménye, s konkrét megjelenési formája is az irodaloméhoz hasonló, főként effelől kutatták önálló esztétikai lehetőségeit. Lewicki, a lódzi grammatikai elmélet képviselője szerint a forgatókönyv az irodalmi struktúrák újraélése; építőelemei a film szóban elmondható tartalma és a szó organikus léte a filmalkotásban; s mindezt a művészeteknek az emberi percepcióval való azonosságára vezeti vissza.⁵

A forgatókönyv önállóságának kérdése a negyvenes években még jogosabban vetődik fel: a kezdeti, az irodalmi formákkal /dráma, novella/ való összevetést ekkorra felváltotta az a folyamat, amit Mitry a "film regényszerű evolúciójának" nevez, s amely lehetővé teszi az irodalmi formákkal való - elsősorban tartalmi, kifejezésbeni - összevetését. A különböző típusú filmi képek - melyek a 'leíró' objektivitás és az 'analitikus' szubjektivitás két végpontja között váltakoznak - segítségével a filmalkotó képes a jellemeknek és a viselkedésformáknak az eddig az irodalomtól megszokott mélységű képét adni.⁶ A primér látvány mellett egyre fontosabbak a szóbeli megnyilvánulások, ezeket viszont már írott formájukban is képesek lényeges informá-

ciókat közvetíteni. A forgatókönyvnek mint írott formának a legsajátosabb vonása, hogy törekednie kell, hogy ezeket az információkat - a film struktúrált jelentésének híven - paralell az atmoszférateremtő-leíró részletekkel közvetítse. A modern irodalomban is vannak hasonló, éppen innen átszármazó törekvések: Robbe-Grillet, Butor leírásainak szintekre "tördelése", Le Clézio "jelenetese".⁶

A filmművészetben Bergman, Fellini művei tudatosították áttörően, hogy a film egyre elvontabb kérdéseket képes körbejárni, s hogy a filmalkotók filmen kifejezett gondolatmenete, világa írott formában is képes - lényegét megőrizve - a befogadókhoz eljutni. A közönség oldaláról is megszületik az igény az olvasható, újraolvasható forgatókönyvre, mely segíthet a film mélységeinek megértésében túl az ösztönösebb befogadói filmélményen. Miller, Sartre, Babel, Majakovszkij, Romain Rolland, Dylan Thomas, Faulkner, Örkény, Székely és még sok jelentős író jelentetett meg forgatókönyveket.⁷ A hazai szaklapokban is jelentek meg forgatókönyv-szemelvények, s önálló kötetek.⁸ E forgatókönyvekben több "irodalmias" elem van, melyek feladata, hogy "pótolják" a film vizualitásával indukált hatást.

E réteg megjelenése és felduzzadása összefügg az adaptálással és a filmben az írói jelenlét fontossá válásával. Éppen az irodalmi forrásokból kerül be sok "irodalmias" elem - leírások, dialógusok -akkor, ha az adaptálók nem tudnak kellően eltávolodni forrásuktól.

A kezdetektől e tudatos eltávolodást tartották a jó feldolgozás fő ismervének. Clair egy Shakespeare-adaptációt így méltatott: "áthatotta a könyv", ám "kizárólag a felidézett képekre gondolt" a rendező.⁹ Mások - Sklovszkij, Kulesov vagy Balázs Béla - szerint a filmnek annyiban van szüksége az irodalmias epikumra, hogy a képek általa nyernek pontosabb értelmi összefüggést.¹⁰ Tehát a filmalkotót éppen csak "megérinti" a forrás, ötletet merít. A film sz szerzőségét is eldöntik egyben: mivel a film jelentése - Kulesov szavaival - "a filmkocka jelek montázsából" bontakozik ki, nem a téma megtalálója, hanem annak részletekre /jelenetek, plánok sora/ bontója a film valódi alkotója, ez pedig a forgatókönyvíró maga.¹¹

Már igen korán, az egyszerűbb némafilm-forgató-

könyvekkel felmerült a film s z e r z ő s é g é n e k kérdése, a forrás írójának, a forgatókönyv elkészítőjének, a film rendezőjének elsőbbsége.

Kezdetben az írói közreműködés mechanikusabb, s nem is tartanak igényt az "elsőbbségre", ahogy erről nálunk Móricz kiábrándulása tudósít.¹² Brecht pedig rövid hollywoodi ténykedéséről így ír:

"Minden reggel, hogy megkeressem kenyerem
A hazugságok vásárára megyek
Tele reménnyel
Beállok az árusok sorába."¹³

Tényleges beleszólási joguk még azoknak sem volt, akik saját művük megfilmesítésén dolgoztak.¹⁴ A helyzet sokáig nem változott: 1978-ban körkérdezt intéztek 20 amerikai íróhoz műveik megfilmesítéséről, s 15 nem ért egyet az adaptáció szellemével, sőt már nem is kívánt részt venni a munkálatokban.¹⁵

Az írók kudarc-élményei persze arra is visszavezethetők sok esetben, hogy képtelenek túllépni irodalomcentrikus álláspontjukon, pedig képességüket és gondolataikat egy tőlük idegen - már a filmi kifejezésben gondolkodó - koncepciónak kell alárendelni. Egyrészt azért, mert "a filmművészetben nem filmművészeti munkának nincs helye"¹⁶, másrészt mert lehetetlen az alkotói gondolat "organikus növekedése" anélkül, hogy a filmrendező ténylegesen ne venne részt a forgatókönyv kimunkálásában.

E kétpólusu együttműködés a gyakorlatban megfelel az adaptálás elméleti modelljének. A sikeres újraértelmezéshez k e t t ő s beállítottságra van szükség: az írói-irodalmi képességekre - amikor az adaptáló a forrás legrejtettebb jelentéseit képes a hordozóelemek /irodalmi kifejező eszközök/ megértésével, nyelvi-stilisztikai lehetőségeire való ráhangolódással feltárni, és filmalkotói tehetségre, hogy átlásson az irodalmi formán, elrugaszkodva tőle azokat már egy más kifejezés szolgálatába hajlitsa. Ez elsősorban akkor fontos, ha a forgatást valóban pontosan meghatározza az írott előkészítés, tehát már e szakaszban eldől, hogyan és mit szándékozik a filmalkotó kifejezni.

Mivel a forgatókönyv a filmtől eltérő eszközzel rögzíti az alkotói terveket, bonyolult a két stádium logikai-esztétikai viszonya. A film olyan összetett struktúra, amely mint kommunikáció rendelkezik a nyelv feltételeivel.¹⁷ Nyelvi sajátosságai nem a jelek szintjén, hanem a jelek használatában működnek. Christian Metz öt érvet sorol fel annak igazolására, hogy a film nem rendelkezik egységes jelrendszerrel.¹⁸ Ezek közül csak az idevágót idézzük: a 'jelek' /kép + jelentés/ használata önkényes, meghatározhatatlan számú és csak kis mértékben kapják jelentésüket más plánokkal való paradigmaticus szembeállításuktól. A 'kép' - Ingarden meghatározásával - "a film meghatározott fázisához tartozó többrétegű szerkezet egyetlen részrendszerét adja".¹⁹ A többrétegű szerkezet ezen túl tartalmaz verbális információkat, esetleg zoneit, és mindazokat a "felhangokat", melyek e rétegek és esztétikai megformáltságuk /pl. plánok, vágások/kölcsönhatásából kipattannak és asszociálódnak. Így a forgatókönyv elemei is módosulnak az összetettebb kontextusban. Egy dialógus, a narrátorszöveg részletei, jelentősége és felhangja módosul a kép, a gesztusok, arcok, környezet viszonylatában. Menzel : Szigorúan ellenőrzött vonatok c. filmjének groteszk jelentéstartalmát, vagy Jancsó: Doktor Faustus boldogságos pokoljárása c. adaptációjában a narráció erős jelentésképző funkciója ebből fakadtak.

A verbalitás speciálisan épül bele a filmjelentés egészébe, meg a forgatókönyv mindezt e g y n e m ű e n, az írott szóval rögzíti. Benne eklektikusan keveredik a szó "irodalmi" / esztétikai és jelentő funkció/ és a "nem irodalmi" /informatív/ használata. A szó mint építőelem kettős: részben rendelkezik egy konvencionálisan elfogadott jelentéskörrel - ami "olvasható" -, részben egy olyan ráruházott tartalommal, amely esetünkben - eltérően az irodalmi műtől, ahol a szó fogalmi kisugárzása a jelentésképző - a következő, a film "jelentő" szintjén domináns elemmé lép elő. A szavak tehát hasonulnak a "kép" jelfunkciójához: jelentésük egy szubjektív /önkényes/ szféra - a szó absztrakciójától a konkrét tartalom/felé/ tolódik el.

Pasolini úgy határozza meg a forgatókönyvet, mint "az egyik struktúrából a másik felé törekvő struktúrát, amelynek szavai egyszerre két struktúrának részei,"²⁰ A forgatókönyv - mint egy irodalmi struktúra - megérthető az irodalom befogadásából elsajátított módon. Mint filmstruktúra azonban csak tudatos, sajátos olvasói beállítottsággal: a filmi kifejezés és logika ismeretével válik megközelíthetővé.

Szenpontunkból fontos, hogy az írott forma - amely általában még sokat őriz a forrásból - mikor és hogyan válik az adaptáló sajátos értelmezésének hordozójává. Az irodalmi részletek gyakran kerülnek át "változatlan" formájukban a forgatókönyvbe. A Mephisto c. filmnél az alkotók szószerint vették át a dialógusokat, Fellini Satyricon-jának forgatókönyvében hosszú leírások szerepelnek Petroniustól, Kovács András Cseres monológjait átvette a Hideg napok-ba, Richardson Tom Jones-feldolgozásában kulcsjelenetek, a szereplők jellemzését szolgáló külső részletek pontos másai a regénynek, akár Menzel Szigorúan ellenőrzött vonatok-jában.

Az alkotó ésszerűen felhasználja mindazt a forrásból, amely számára - sajátos értelmezéshez - hasznosítható. Így nem mindig a "megfogalmazás", hanem inkább a r é s z l e t e k egymáshoz való viszonyában, és az ebből rájuk viaszugárzott jelentéseltolódásban mutatkozik meg az egészet átható m á s szemlélet. Könnyebb a forgatókönyvben meglátni már a különbségeket olyan esetekben, amikor az irodalmi forma, szerkezet ellenáll a filmes logikának vagy az újraértelmezés irányának, s így az alkotó új dramaturgiát, jellemábrázolást, tárgyi-látványréteget alkot a forrás "eleneinek" felhasználásával. Capote dokumentumregényének adaptációja /r: Brooks/ például egészen eltérő dramaturgiát alkalmaz a feszültség és hitelesség filmi megteremtése érdekében: az oknyomozás helyett e g y ü t t haladunk a fejleményekkel. Ez az "elkerülhetetlenség"érzetét kelti, s egyben lehetőség a rendezőnek, hogy a cselekmény kritikus pillanataiban a maga közvetlenségében / a gyilkosok megnyilvánulásain keresztül/ analizálja a motivációkat. Egyben a film dokumentum-jellegűvé válik: szenvtelenül, a rideg "tényekre" támaszkodva mu-

tat meg minden részletet: a gyilkosok arcerezzéseit, az
 áldozatok gyanútlanlanságát, a kivégzés pillanatait. A spon-
 taneitás és hűség érzetét a film fekete-fehér „igénytelen-
 sége” csak fokozza. Szabó: Mephistó-jában megmarad ugyan
 az eredeti szerkezet – a sok kigyárással, tömörítéssel sok-
 kal céltudatosabbá válva –, viszont a jellemek sokkal ha-
 tározottabbá, letisztultabbá alakulnak a forgatókönyvírás
 során. A legszembeütőbb a Tábornok alakja, aki a regény-
 beli, gunyosan csak "Hájas"-nak nevezett figurából a fa-
 siszta gépezet és mechanizmus robusztus képviselőjévé
 "fejlődik". Ez szükséges ahhoz, hogy a vele szembesülő
 Höffgen emberi válsága – melyet az alkotók elemezni kíván-
 nak – túllépjen azon a neurotikus, beteges alakon, amilyen-
 nek az elfogult író a Gründgensről mintázott színészt áb-
 rázolta, s ezáltal problémái általánosabb érvényű távla-
 tot kapjanak. Huszárik a maga Krudy-világát elsősorban
 a mű sugallta tárgyi és látványréteg új logikába rendezé-
 sével alkotta meg. Tipikus példája annak, hogyan teljesí-
 ti ki a film a verbálisan megragadott világot egy egészen
 új dimenzióba. A dialógusok, a lassan – szinte "félálom-
 ból" – felbukkanó monológ lüktetése már jóformán csak
 "kiegészítői" a látványban megragadott szubjektív világ-
 nak és világszemléletnek.

Mivel a forgatókönyv m á r tartalmazza a fil-
 met átható személyes látásmódot, elkészítésében a rende-
 zőnek domináns szerepet kell betöltenie. Lényegében e sza-
 kaszban minősíti át a tőle idegen anyagot sajátjáévá, lép-
 túl azon a "segítségen", amely képességei hiányosságai mi-
 att sokszor nélkülözhetetlen. Örkény István ezt igen ponto-
 san fogalmazza meg egy interjúban.²¹ "A filmrendező hiva-
 tása általában az, hogy az írói anyagot a forgatókönyv
 bonyolult tükörreflexein keresztül újrateremtse. Az ő te-
 hetsége többnyire erre alkalmas. Nem akarom vitatni, hogy
 léteznek, ... hogy szülessenek olyan filmrendezők, akik szü-
 letett írók is. De nálunk, úgy tűnik, a statisztikai való-
 színúség fölött van a számuk. Ebből az következik, hogy
 önéletrajz produkciók születnek, s ezeknek az a bajuk,
 hogy olyan kutak, amelyek hamar kimerülnek. Az író nem a
 saját életét írja...: a világot írja saját életén, szemé-
 lyes tapasztalatain, művészi képességein keresztül. Ezt a

transzmissziós szíjat - bár alkalmilag nélkülözhető - a film művészetéből végképp kihagyni lehetetlenség. Azt hiszem, már a főiskolán kellene a rendezőket arra tanítani, hogy az irodalmat mint bázist tudomásul vegyék: „Tudomásul kell venni, hogy vannak nem szuverén művészi tevékenységek.” A tehetséges alkotó számára e támasz nem jelent béklyót, személyes látásmódja, alkotói tervei már az irodalmi alkotás befogadására rávetülnek.²²

d. A megvalósítás: a forgatókönyvtől a kameráig

A forgatókönyv mint munkaeszköz és mint a szubjektív kifejezés egy kezdeti stádiuma a forgatás során válik a film tényleges "anyagává". Ebben a szakaszban a gyakorlati-szervező-technikai tevékenység a dominálót, s ezek időnként akár maguk alá rendelhetik a mélyben determináló művészi elképzelést.

"Összintén szólva, ha a stáb összes többi résztvevője elég jól érti a szakmáját, ha tudják a dolgukat, a rendező nélkül is teljesen tisztességes film jöhet létre. És minden meg is lesz benne, kivéve azt, ami a művészetet művészetté teszi - a megismételhetetlen szerzői egyéniséget, a művész személyiségét... Egy világ megteremtése - talán ez a rendező fő feladata, bármilyen filmet forgat: vígjátékot, western-t, pszichológiai drámát vagy tragédiát. És ennek a filmi világnak törvényei hatnak át minden: a párbeszédet, a színészi játékot, a díszletet, a zenét, a montázst..." - írta Mihalkov-Koncsalovszkij egy cikkében.¹ Azaz bármennyire is elválaszthatatlanok a filmkészítésben a technikai és művészeti, az egyéni és kollektív komponensek, a film művészeti alkotássá csakis az alkotó "mélységesen egyéni, szubjektív és ösztönös" tevékenysége által válik, s "ezt nem lehet logikusan levezetni. Nem lehet paragrafusokba foglalni a szakma törvényeit."²

Hol a gondolat szubjektív, intuitív jellege és megvalósításának kollektív módja közti ellentmondás, hol a megvalósításnak a technikai fejlettségtől és a gyártási mechanizmustól való függése, máskor pedig a kivitelezés több meghatározó egyéniséghez fűződése /író-rendező; rendező-operatőr-színész, más alkotói társulások / vetette fel a kérdést: mennyire képes a film egy szemlélet közvetítésére és ki/k/ e szemlélet alakítói. Amerikában, Franciaországban - Renoir-t idézzük - "gyakran a r e n d e z ő t kiáltják ki a film alkotójának, noha a forgatókönyvírásban részt sem vesz."³ Korábban, a német némafilm egészét meghatározták Karl Mayer expresszionista forgatókönyvei.⁴ A forrásukhoz hűséges adaptációkban viszont kétségtelenül az író szemlélete él tovább. Más filmeknél pedig a rögzítés technikája, a képekből a lefényképezéskor kisugárzó pillanatnyi lehetőségek játszanak nagy szerepet /Makk-Tóth János: Macskajáték; Tarkovszkij-Juszov: Andrej Rjublov; Gothár-Péter-Koltai Lajos: Megáll az idő, stb./, s az operatőr - Bacsó Péter fogalmát kölcsönözve - "dramaturg-operatőrre" emelkedik.⁵

A "szerzőség", az alkotói eszme "lokalizálása" annál nehezebbé vált, minél inkább képes lett a film az árnyalatok, gondolatok finom, áttételes közvetítésére. Egyre több "szuverén" látásmód, alkotóegyéniség /gondoljunk Bergman színészeire, vagy Sándor Pál filmjeiben Bachmann látványterveire/ formálja a gondolatot. Kósa Ferenc - maga is egy összeszokott alkotótárs tagja - e "dialektikus kölcsönhatást" így jellemzi: "Nemcsak a rendező és az operatőr alkotótársai egymásnak, de az lehet az író, a színész, a hangmérnök is. Hogy egy-egy filmben kinek mekkora része van, az arány mindig csakis arra a konkrét műre érvényes."⁶ Az e g y e s tevékenységeket funkcionális összefüggésben - a filmstruktúra e g y s é g e s hatásában betöltött jelentőségük felől - vizsgálhatjuk. Így mindegyiknek végső soron az alkotói koncepció szab irányt. Ennek esetleges következetlenségei, kialakulatlanságai vezetnek az egyensúly megbomlásához: Bódy filmjében a technikai trükkök a túlkomponált képek zavarosságához, Kósa: Guernica c. film-

jében az epikus váz kidolgozatlanságához, Fábri: Fábrián Bálint találkozása Istennel c. filmjében a színészválasztás és alakításaik hibáihoz. Makk Károly Macskajáték c. filmjének egyenetlenségeire a rendezőtől egyértelmű választ kapunk: "...ma már tudom, hogy az indulásnál a végső forma nem is volt eléggé részletesen elképzelve - inkább csak a vágy vagy a cél fogalmazódott meg bennünk határozottan; s menet közben derült ki, hogy a megvalósítás útja hosszabb és kanyargósabb az elgondoltnál... Pillanatnyilag fogalmam sincs, milyen a film, kire hogyan hat majd."⁷ Nem a forgatókönyvi kidolgozás, hanem az anyagot megközelítő szemlélet teljességének hiányára utal a rendező. Ennek formálódására nyilván zavaróan hatott az említett témának a bonyolult "előélete" is: évekkel korábban az ötletből született néhány próba felvétel, majd Örkény megírta belőle világnikerűvé vált szindrabját hasonló címmel, s csak ezután nyúlt vissza Makk ismét a megfilmesítés tervéhez.⁸

Bár a legértékesebb filmművészeti alkotások - Orson Welles szavaival : "...amelyek a szerző eszméinek teljes meggyőződéseként, individualitásának kifejeződéseként léteznek"⁹ -, megvalósításuk eszköze - a technikai apparátus, csoportmunka - természetesen visszahat a kifejezés végső létezési formájára. Helytelenek azok az elméletek, amelyek e két tényezőt egymástól elválasztva tárgyalják: mint a kezdetekben a filmalkotásnak a technikától való meghatározottságának, vagy később Bazinnek az éppen ezzel ellenkező álláspontja. Bazin: A totális film mítosza c. tanulmányában fejti ki, hogy a film megszületése nem a technikai-tudományos haladás, hanem a mítoszban rejlő intenció testet öltésének megjelenése, s annak a régi emberi váagnak a lehetősége, hogy a valóságot totális teljességében ábrázolja. Ettől jut el a rendezők típusba sorolásával azokhoz, aki öntudatlanul, daimonionjuk megnyilatkozására alkotnak. Az ilyen ún. "tisztá film" /pl. De Sica: Biciklitolvajok-ja/ hagyományosan nem is cselezhető Bazin szerint, hiszen "Sen színészek, se szüzsé, se rendező; egyszóval a valóság ideális esztétikai illúziójában - semmiféle film."¹⁰

Az információelméleti esztétika egy lényeges ponton - az üzenet jellegében - tesz különbséget az individuális és kollektív művészetek között. "A többszörösen összetett üzenetet közvetítő művészetek mind közönségi művészetek, melyek az üzenetet nem egy meghatározott egyénhez, hanem egy többé-kevésbé meghatározott csoporthoz közvetítik."¹¹ Azaz a különböző jellegű alkotótevékenységek már a megvalósítás során a különböző szemléletek, egyéniségek, megnyilvánulások és képességek koordinálásával magukban rejteneznek bizonyos demokratikus, tágabb érvényű orientációt, amely az alkotói ötlet jellegét, közérdeklvő tárgyát determinálja. Így, amikor az irodalmi élménytől a megvalósításig ívelő alkotófolyamatot elemezzük, a befogadó egyén transzformáló-kifejező tevékenysége nem vizsgálható "tiszttán", hanem beleépülnek a kifejezés objektív körülményei, mint a film specifikuma.

Az alkotó egyénisége más szinten sugárzik át művére, mint az individuális művészetekben. A különböző alkotók egyéniségüknek, szemléletüknek megfelelően más-más módon szervezik meg üzeneteik közönséghez való eljuttatását. Pasolini, Clair, Bergman, Robbe-Grillet írói tehetsége, Huszárík, Fellini, Rápri képzőművészeti adottságai, Welles színházi-rádiós tapasztalata, Nichols, Lumet televíziós gyakorlata nyomot hagy rendezői beállítottságukon. Az irodalmi anyaghoz való vonzódás is jórészt szubjektív tényezőkön mulik. Fábri például így vall: "Írói tevékenységet, forgatókönyvírói minőségben, mások által kapott anyagon tudok csak kifejtteni."¹² Mike Nichols hasonlóan érez: "Szükségem van valakire /ez az író/, aki megadja a kezdőlökést."¹³ Ezzel szemben mások - Truffaut, Cassavetes, stb. - pedig éppen akadálnak, kötöttségnek érzik az irodalmat.

Az alkotó egyénisége, személyisége is jelentősen meghatározza az együttes alkotásban résztvevők esetenkénti fontosságát. Bacsó Péter^{magát} például azok közé a rendezők közé sorolja, akik "nem az elvont esztétikum oldaláról közelítenek a filmhez, hanem mindig primér módon a való-

ságtól indulnak el, s Zsombolyai /az operatőr/ 'számomra azért ideális alkotótárs, mert abban segít, hogy megközelítsük, ami az optimális formája egy-egy adott szituációnak."¹⁴ Ezzel ellentétben Makk-Tóth János munkáit nem annyira a "kiegészítő" együttműködés, mint inkább a két szuverén egyéniség állandóan "kiszikrázó" konfliktusa jellemzi. Eisenstein, Welles filmjeinek képi kompozíciói olyannyira a rendezői tervezés eredményei, hogy operatőrök csupán "kivitelezők". A film megjelenítés jellegétől függően más alkotótársaknak is juthat döntő szerep. A díszlet- és látványtervezői elképzelés meghatározóan épült bele Jancsó filmjeibe /Banovich Tamás munkái a Szegénylegények-ben, az Életünket és vérünket-ben/, Sándor Pál Régi idők focija, Szabadíts meg a gonosztól, a Ripacsok c. filmjeibe, vagy Bachmann Gábor munkája Bódy Nácisz és Psziché-jébe. Sokszor a színészi egyéniség, az alakítását átható egyéni koncepció épül bele jelentésformáló erővel a film hatásába: Latinovits Zoltán Szindbád-alakítása, Czibulskié a Hamu és gyémánt-ban. Nem véletlen, hogy mindkettőjük személyes sorsa, egyénisége rendezőiket megihlette: Huszárit a Csontváry Z. színészéhez, Wajdát a Minden eladó c. filmhez. Átütő erejű volt Klaus Kinsky Woyzeckje vagy Oleg Tabakov Oblomovja, akiknek fizikumja, karaktere megbírta az egész film koncepcióját.

A stáb feladatainak időrendisége a filmkészítés során mechanikusan kialakult. Részben ez, részben a nem-művészi körülmények gyakran zavaró közbejárása vetette fel: hogyan képes az alkotó intuitív fantáziáját, ösztönös meglátásait, "ihletettségét" a forgatás során érvényre juttatni. "Az irodalom személyes bizonyosságához képest a film csüggesztő. A vállalkozás kockázata, kiszámíthatatlan volta, hiszen csak a forgatáson dől el, hogy ebből meg ebből mi lesz, és a vágásnál, hogy a fölvetett anyagból egyáltalán mi alkalmas a film szövetébe. De talán valahol itt kell keresnünk a művészi mozzanatot is."¹⁵ Különbözőek a rendezői módszerek: eltérően szelektálnak vagy éppen tartják magukat a forgatókönyvhöz a forgatás során. Egy szélsőséges irányzat - a szürrealizmus: Bunu-

el, Breton, Péret, Aragon - vetette fel az "automatizmus" filmes lehetőségeit. "Hogy a képekre átvigyük a legtisztább szürrealista koncepciót, alá kell vetni a filmtechnikának, ami azzal a kockázattal jár, hogy a 'lélek zavartalan működése' sokat veszít zavartalanságából." - vélte Clair.¹⁵ Az irányzat jelentősége inkább abban rejlik, hogy ráirányította a figyelmet a filmkészítés egyik lehetséges módszerére: amikor az alkotó csupán az ötletét, vázlatot rögzít írásban, s a forgatás során a rögtönzésnek, az esetlegességnek, a kamera előtt konstruált világból asszociálódó pillanatnyi jelentésnek, feszültségnek engedi vezetni a megformálást. Ezt a módszert lényegében a dokumentarizmus követi: lemond a kiválasztott - vagy spontán a kamera elé kerülő részletek - esztétikai újraformálásáról. Bízik abban, hogy a választott anyag egyediségében képes általánosabb problémák sejtetésére. Mint esztétikai elvet a neorealizmus is elfogadta: Rossellini: Róma nyílt város, Paisa c. filmjei, Visconti: Vihar előttje így készültek. Visconti például nem dolgozta ki a forgatókönyvet, de pontos koncepcióval rendelkezett/ebben jelentős volt az irodalmi forrás, Verga regényének kidolgozottsága/. Természetes környezetben, és a film hőseihez hasonló sorú amatőrszereplőkkel forgatott. A Cinema du Cahiers kritikusának ezt nyilatkozta: "A neorealizmus első sorban tartalmi kérdés! A jeleneteket, beállításokat előzetesen alaposan kidolgozták, a "dialógusokat azon melegében alkotjuk a szereplőkkel. Mindig megkérdem, hogyan fejeznének ki egy adott érzelmet, milyen szavakat használnának."¹⁷ Visconti tehát megpróbálja "mesterségesen" megteremteni az adott szituációban való s á g o s emberi reakciókat, s ezek elementáris-dokumentatív erejére bízza a film hatását.

A "töltőtoll-kamera", a szerzői film gyakorlata is a mindent előre meghatározó forgatókönyvvel szemben, a filmnek az írott szótól való függése ellen foglalt állást. "A rendezés /mise en scène/ már nem egy jelenet illusztrálásának eszköze, hanem valódi írás. A szerző úgy ír a kamerájával, mint az író a töltőtolljával." - vélekedett Astruc.¹⁸

Ezzel együtt elveti a korábbi forgatókönyvíró-rendező közreműködést, - Aristarco Vadimot és Astrucot említi követendőként - "munkájuk eredménye jól megkülönböztethető azoktól a filmekről, amelyeket két személy készített"¹⁹. Ennek az irányzatnak a rendezői rendelkeztek olyan erejű, önálló tapasztalatokkal, mondanivalóval és felkészültséggel, hogy türelmetlenül utasíthatták el a forgatókönyv tradicionális funkcióját. Truffaut így vall: "Soha nem lennék képes egy részletesen, jelenetről jelenetre, előre kidolgozott forgatókönyv alapján filmet készíteni...Képzetelem magával a valósággal dolgozik, s nem kitalált anyaggal. Ezért hiszek az improvizációban."²⁰ Jean-Luc Godard az írott szó felől foglalkozik a kérdéssel: "Ha egy látványosság teljes egészében leírható, mire szolgál a megfilmesítés? Mire szolgál a filmművészet?"²¹

A másik rendezői módszer - s az adaptációk többsége idetartozik - mechanikusabban épül rá a forgatókönyvi formára. Az "epikusabb" jellegű filmeknél a szituációk, a jellemek, a környezet, stb. a cselekmény vonalától determinált, így logikájuk kevésbé engedi meg az ötletszerű átalakításokat, melyek akár fel is boríthatják a filmkonstrukció egészét.

Az "irodalmias" epikum, a pontosan kidolgozott forgatókönyv csak akkor tűri a "beavatkozást", ha az a következő koncepció következménye: például egy jelenetről a forgatás során derül ki, hogy feszültségével, tartalmával képes más - tervezett - részleteket is közvetíteni, főlegessé tesz egyéb jeleneteket. A forgatókönyvhöz való ragaszkodás nem okvetlenül jelent személytelen viszonyt, főleg akkor nem, ha a rendező szubjektív ötleteit rögzítette. A filmtörténetek végighúzódik az a vonal, akik a jó, alapos forgatókönyvet a jó film kritériumának tartották. Kulesov, Pudovkin "szk拉斯zilárd, felvételre kész formának" nevezte. Aristarco pedig úgy vélekedett: "ha valamely forgatókönyv nem tökéletes egész, ha nincs valamennyi probléma a képek nyelvén megoldva benne, akkor maga a film nem sikerülhet, mert a rendező nem találhat ki újabb jeleneteket."²² Az e típusú forgatókönyv-felfogás viszont csakis az írói-rendezői munka abszolút harmóniáján alapulhat, a-

milyen Zavattini és De Sica, Gabrilovics és Rajzmann, Tóth Zsuzsa és Sándor Pál, Tóth János és Makk Károly /Macskajáték/, vagy Antonioni és Fellin kapcsolatai különböző forgatókönyvíróikkal.

Akár pontos előzetes megtervezés, akár intuitívabb a lefényképezés, a rögzített anyag már t ö r e d é k e s e n magában rejti a leendő film esztétikumát, jelentését. A felvett anyag és a végleges forma viszonya - azaz az utólagos munkálatok jelentősége - az idők folyamán megváltozott.

A némafilm rövid snittje inkább rendelkeztek "nyersanyag"-jelleggel, mint később a hang alkalmazásával terjedelmesebb, önmagukban is szerkesztettebb és zártabb jelenetek, vagy a még később a kézikamerával vagy új módszerekkel bevezetett, már főként a belső montázsra alapuló hosszabb filmi egységek. A film története során tehát megnőtt az előzetes tervezés jelentősége. Bazin két "rendező típusa": a vágásban illetve a valóságban hívők, ennek elméleti lecsapódása. Az utóbbi az anyagát annak mozgásában, fejlődésében hagyja megmutatkozni, lemond a montázs szubjektív értelmező szerepéről. Welles, Wyler kamerájának mélységelessége, a francia új hullám óta kedvelt kézikamera tették lehetővé bonyolult cselekmény- és mozgássorok megszakítatlan rögzítését. Nálunk Jancsó filmjei fejlődtek a maximális - a filmtekercs engedte - hosszúságú jelenetek felé./Szerelmem, Elektra/. Az ilyen felvételek speciális szervezettséget kívánnak. 8-10 perces jeleneteket kell pontosan bepróbálni: beleértve a helyszínek változásából adódó díszletrendszert, a kamera mozgását biztosító technika kiépítését, a színészek mozgását, esetleges átöltözéseit, stb. A film formája itt gyakorlatilag nem az utómunkálatoknál, hanem az előkészítés és lefényképezés során ölt testet: a tervezet és végső eredmény közt kevés az eltérés.

Általánosabb a mai napig az a tradicionális módszer, hogy jelentős túlforgatással - több kamerával egyidejűleg, vagy több variánsban rögzítik az adott jelenetet - biztosítja az alkotó, hogy uralkodhasson anyagán: a finom árnyalatok, előre nem látható mozzanatok

között a vágás során szabad választási lehetősége legyen. Ilyenkor a forgatás egy jóval "nyitottabb" szakasza a filmkészítésnek, s inkább enged teret a rögtönzésnek. Az esetlegesség persze szervesen hozzátartozik a filmalkotás alakulásához: a legalaposabban előkészített elképzelés jogosultsága a kamera előtt dől el. Lényeg az, hogy az alkotó választása itt is egy elképzelés következetes megvalósítása felé haladjon, s ne váljon egy elem disszonánsa. Zolnay Pál: Fotográfia c. filmjében a dokumentatív "semleges távolságot" egy véletlen - a riportalannyal való beszélgetés során kiderülő gyilkosság elbeszélése - szétfeszíti. Viszont Kovács András: Ménesgazda c. filmjébe sikeresen épült be egy, a forgatás során spontán alakuló jelenet: a hágatáskor összeverekedő ménnek képsora. A film tragikumába torkolló feszültsége ebben csúcsosodott ki, ami éppen beleillett az alkotói elképzelésbe, s szerencsésen ellentpontosította a mélyben lapangó, elfojtott indulatokat: "Az un. személyi kultusz periódusának éppen ez a legtragikusabb oldala - írja a film tárgyáról Kovács András -, hogy ...a párt hegemoniája miatt monopolhelyzet alakult ki, nem maradt helye a spontán kezdeményezésnek..Ilyen helyzetben nem juthatnak felszínre a különféle érdekek, törekvések, nem tudnak megmérkőzni, konfrontálódni..."²³

A forgatás célja, hogy a kamera előtt létrehozza és minél inkább az alkotói elképzelésnek rendelje alá a megfelelő tárgyi részleteket, világot. Az adaptációnál - mégha el is távolodott az alkotó az eredeti jelentéstől, esztétikai megformáltságtól - egységesebb az a szándék, amely a filmi világ konstruálására irányul: hiszen egy, már művészileg sűrített, domináns jegyeiben feltárt, a részleteket egy koncepció jegyében összeillesztő "mesterséges", alkotói világból nyert indíttatást. Akár a hangulatok, akár a konkrét műbeni leírások, tárgyiasság szintjén, de pontosan megformált az az élettér, amelyben a figurák mozognak. Ez a megformáltság pedig az egyik leglényegesebb hatás, amely az irodalmi műből a filmalkotásra átszarnazik. Viszont a részletek jelentő-

sége a képen megváltozik, s így az áthatást lehetetlen pontosan kielemezni. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a szemléletesen vagy szuggesztíven megformált figurák, leírt környezet, hangulatokat sugalló részletek, szimbolikus súlyú tárgyak stb. irányt szabnak a rendezőnek, operatőrnek, berendezőnek vagy színésznek a részletek megformálásához, hanem hogy mindezek megőrzik az irodalmi ihletést mind a jelentés, mind az esztétikum síkján, ám áthatja őket a konkrét megmutatásuk módjából kialakuló, újabb asszociáció - és jelentéskör. Ebben az "eltolódásban" jelenik meg a hasonló tárgyhoz való új értelmek közeledés.

A felvétel során ölt testet a látvány és az auditív elemek egy rétege. A látványhoz tartozik a rögzített anyagon túl magának a megmutatásnak a módja: mit és milyen szándékkal, hogyan mutatja meg az alkotó a nézőnek. Ennek bizonyos mértékig függvénye az auditív réteg: a szereplők szavai, zajok. A forrásbeli részletek általában instrukciók: segítik az alkotót a látvány konkretizálásában. Fábi Zoltán és stábja - mint ez a forgatási naplóból kiderül - heteken keresztül keresték a Magyarok-hoz a helyszíneket, melyek a regénybeli leírásoknak, a szereplőkben évtizedeken át szunnyadó emlékképeknek, hangulatoknak megfelelt. Visconti Lampedusa-feldolgozásában, A párdúc-ban a szicíliai hercegi palota pompája, vagy a kisváros nyomoruságos, piszkos utcácskái bármennyire is függtek a megtalált helyszínek lehetőségeitől, bemutatásuk lendületében, funkciójában - egy letűnőben lévő réteg illetve társadalmi forma keretei erősen támaszkodtak a regény ihletére. A rendező másik filmjét is idézhetjük, amelyben a környezet fontos "szereplő": Mann: Halál Velencében c. adaptációját. A város hangulata, a művészetben és a köztudatban hozzátapadt értékek /gazdagság, törekény szépség, a gyors pusztulás állandó jelenléte/ még a kisregénynél is fontosabb, expresszív, a rendező esztétizáló koncepciója által felnagyított jelentésképző része a filmnek.

A művészién ábrázolt eseményekhez több-kevesebb súllyal hozzátartoznak a létezés anyagi-tárgyi keretei.



Míg az irodalomban ez háttérbe szorulhat, addig a filmen az epikummal, a szereplőkkel egyenrangú tényezője a jelentésnek. Így ahol a forrásban e réteg kidolgozatlan - így a drámában, vagy a tudati folyamatokat ábrázoló prózában -, ott az adaptálónak "önállóan" kell kitöltenie az űrt, feloldani az irodalmi stilizáció és a film realitása közti ellentmondást. Ritkán sikerül ez olyan tökéletesen, mint az angol új hullámnak: a szerzők és adaptálók által jól ismert jelenkori viszonyokat feldolgozó drámák filmrevitelénél: Egy csepp méz /r: Richardson, i: Shelag Delaney; Dühöngő ifjúság /r: Richardson, i: Osborne/, stb.

Idővel az irodalomban is átalakult a tárgyi réteg jelentősége, s erősödött a vizualitásra való írói törekvés/Henry James/, módosult a tárgyak dramaturgiai szerepe /Proust/, és a bemutatás "technikája"/Hemingway, Robbe-Grillet, Joyce, stb./ - gyakran éppen a "filmszerűség" irányába. Az átdolgozóknak is számolniuk kell e kiterjedtebb jelentéskörrel, ami alapvetően befolyásolja a réteg filmi megjelenítésének módját is. Idézzünk ismert példákat. Krúdy nosztalgikus, a letűnt világot a tárgyakhoz tapadó emlékeken, jelentéseken át megidéző technikájában a tárgyi rétegnek szervező ereje és erősen szubjektív "jelentés eltolódása" van. Ezt a filmet csak a megmutatással - az esetleges asszociációknak megfelelő áttünésekkel, vágásokkal - képtelen a dramaturgiai funkciót is újraalkotni. Ezt Huszárk a Szindbád figura belső tudati mozgásának filmi vezérelvvé emelésével "mentette át". A szerkesztés alapja az asszociációk, gondolatok, emlékek röppenő váltakozása: s a folyamaton belül töltődik fel minden megmutatott részlet: Majmunka zsufolt ebédlője, egy jó ebéd, egy női copf, az öngyilkos virágáruslány, epedő nők - sajátos jelentéssel: Szindbád kielégületlen vágyainak, félresiklott létezésének rekvizitumai és szimbólumaiként. A Macskajáték-ban /r: Makk/ a tárgyaknak - főként a fotóknak - hasonló funkciójuk van. A két öregasszony - a külföldre szakadt Giza és az itthon élő Orbán - né közös ifjukorának relikviái, emlékezéseik, levelezésük kiindulópontjai. Míg azonban a Szindbád-filmben a tárgyak önálló hangulata, szecessziósan dús szépsége bizonyos fofig "kortalanul" hat a nézőre, addig itt a fényképek

egy ténylegesen létezett múlt lenyomatai. Hogy jelentésük a néző felé kitáguljon, általánosabb érvényűvé váljon, Makk nagy hangsúlyt fektetett a filmen látható fényképek megjelenítésére: "...ugy érzem, hogy több helyen közelítettük meg a nyitottságnak azt a fokát, hogy a vászonra kivetített képek mellett a néző recehártyáján megjelenik egy másik kép is: a saját létájának emléke. Az ember múltjának, emlékezetének milliányi, kuszán összebogozódott foszlányát olyan formában próbáltuk képpé fogalmazni, hogy áttekinthetővé váljon annyira, amennyire az ilyesmi egyáltalán ~~használatos~~...".²⁵ Más módon épült be Kafka Percének nyomasztó, jelképekkel zsúfolt "irreális" világa, ennek beleérzett tartalmi Welles filmjébe: a "lelki tájak" hangulati értéke él tovább. A hangulatok, a félelem, magányosság, kiszolgáltatottság érzete koronként más-más jelenséghez, aktualitáshoz asszociálódik. Welles a saját korára "hangszerelte át" e tartalmak hordozóit, filmi közvetítőit. Modern épületlabirintusok, nagyvárosi roncsok, sikátorok és kihalt szobák - mai hétköznapijaink elemei - váltak expresszív módon Joseph K. rettegéseinek tárgyi megjelenítőivé.

Az irodalmi forrás értelmezésekor nem is annyira a tárgyi-környezeti elemek filmi "rekonstrukcióján" vagy ihletésén, mint inkább a megmutatás módján van a hangsúly. A forrás ez utóbbira is hathat közvetlenül, bár ez nem mint technikai-formai, hanem mint szemléleti hatás jelentős. Bár eltérő a két művészetben a megmutatás módja, alapjaikban mindkettő az emberi megfigyelés "természetes mozgását" emeli művészi szintre. A film konkrétan / a kamera a néző "tekintete"/, a leírás közvetve: logikájának alapja lehet a tárgyakhoz való közeledés, távolodás, módjának pedig a tekintet torzító szubjektivitása, vagy szemlélő objektivitása. Gyakran elegendő a forrás adott részletét "beállításokra" tagolni, s az engedelmeskedik a filmes építkezés pszichikai-logikai építkezésének. Az ilyen jellegű leírások direkter hatást gyakorolnak a film szerkezetére, ritmusára. Makk: szerelem c. filmjének sűrített, tiszta kép kompozíciói például ráépültek Déry két, forrásul szolgáló novellájának kompozíciójára. A forgatókönyv utalásai az irodalmi szövegen alapulnak: "Az ajtónál látni

az ágyat, a nagy fehér vánkások közé süppedt hosszúkás, sápadt arccal, melyet egy álla alatt szalaggal átkötött fekete bársony főkötő foglal keretbe, a behunyt szemek alatt az arc csontszerkezetéből kiemelkedő nagy, egyenes orr, mintha már a majdani halotti maszkot idézné. A könnyű sárga pehelypaplan alatt a testnek egyetlen porcikája sem mozdul, az emelkedő-süllyedő mozgását sem látni."- látjuk az öregasszony figuráját.²⁶ Brook Golding-adaptációjának, A legyek urá-nak kulcsjelenetei épülnek rá a regénybeli leírás logikájára. Így például amikor a gyengeidegzetű, hallucináló gyerek, Robert, bolyongása közben rábukkan a cövekre feltűzött disznófejre, melyet az elvadult gyerekközösség majd istenként fog imádni és emberáldozattal engesztelni. Az író a gyerek beteges félelmét, vízióit a dzsungel szubjektíven torzított, félelmetes bemutatását használta fel, hogy a kis közösség abnormális voltát szemléltesse az olvasónak. A rendező ezt a leírást alakította át egy sokkoló hatású, hasonló célú jelenetté: a táj mint egy lelki állapot kivetülése jelenik meg a filmen is.

A beállítások, plánok révén a részletek újabb tartalommal bővíthetnek, s e felhangok rengeteg olyan információt közvetítenek, melyet az irodalom csak körülményesen, direkt képes megragadni. Eilone: Fontamara c. regényének csupán néhány sora a filmen kulcsjelenetté válik. A megsértett parasztfiú, az elmaradott kis falu szószólójává válik, amikor a szomszéd falu lakosai - az ígért férfisegítség helyett egy felvirágozott szamarat küldenek a templom elé - sértésére válaszként, vállán viszi fel a szamarat a templomtoronyba. A testi erő, az indulatok ilyen primér megnyilvánulása, a jelenet lappangó feszültségei /remény, csalódás, felgerjedő düh, gúny, dac, stb./ alkalmas volt arra, hogy a filmalkotó az egyszeri eseményben mélyebb motivációkat, összefüggéseket tárjon fel: a lehetőségek hiányában pótcselekvésekben kitörő tennivágyást, az egyszerű ember nyomorban is megőrzött büszkeségét - amelyek később a főhős törekvéseinek mozgatóivá kristályosodnak. Jancsó: Oldás és kötés c. feldolgozásában /i: Lengyel József/ az apjához hirtelen hazalátogató, az öregségtől és a haláltól megrettenő fiú jelentében a novella egy másodlagos ele-

me, az apai ház "főszereplővé" válik. Jancsó e tárgyi részletnek, a környezetnek különös jelentőséget tulajdonít: az egyszerűségében, harmónikus szerkezetével/szép parasztház nyugodt arányaival, fehér falaival ellenpontjává emelkedik a korábban megmutatott zsúfolt lakásbelsőnek, ahol már a következő generáció éli a maga, még csak alakulóban forrongó életét; s egyben olyan biztonságot sugall, amiből erőt lehet meríteni. A múlt és a jelen összekapcsolódása a tárgyak szintjén is megteremtődik. A Sörgyári capriccio Hrabal önéletrajzi ihletésű, szemléletes, hangulatos leírásokban bővelkedő regénye szülei ifjúságáról, az 1910-es évekről. Menzel ebből készült filmjében a helyszíneket a forrás alapján választotta ki. Viszont túllépett az egyszerű rekonstruáláson, mert megteremtett egy olyan, egységes filmstílust, amelyben e részletek újraértékelődnek. A némafilm eszköztárát idézi meg: az élettelen tárgyak is játszanak Apa "akaratos" motorjától Pepin bácsi minden összeragasztó csirizéig, a váratlan meginduló hordósortól a hetykén lobogó hajfonatig, a disznótoros vacsora gyönyörűségeitől a rádióig, minden "keresztezi" a szándékokat, alakítja, felborítja az eseményeket. Ez a könnyed, kacagtató humor eszköze, s egyben bájos iróniával és elidegenítő távolságtartással eleveníti fel a regényben még sokkal szubjektívebben ábrázolt világot. A filmen erősebben érződik az azóta eltelt történelmi eseményeket megélt ember tapasztalata, aki hihetetlenkedik a tárgyak és emberek századelejei harmóniáján, s aki az idill mögött megérzi azokat a változásokat /itt a rádió átütő újdonsága, mely kicsivé zsugorítja a világot/, mely a nemskára kirobbanó első világháború felé mutatnak.

A látvány komponensei együttesen hatnak a nézőre, a tárgyak mögöttes többlete mindig az emberekkel való / a műben feltárt/ kapcsolatukból rakódik rájuk. Így Antonioni Nagyítás c. filmjében /i: Cortazár/ a jelenet egyre apróbb részleteit megmutató fényképnagyítások csupán az őket vizsgáló fotoriporter kételkedéseinek viszonylatában /amit a lencsével rögzített, nem "hiteles"/ emelkednek a filozófiai megismeréssel kapcsolatos kérdésfelvetés tárgyi reprezentánsaivá. Ranódy: Pacsirta /Kosztolányi/ c. adaptációjában a gyógyszerár kirakatában álló emberi testmetszet - ami

ilyen helyeken "természetes" dekoráció - csupán az előtte feszengve álló, fejüket zavartan elfordító család szemszögéből emelkedik azoknak a "természetellenes" bezárkozottságát, beteges érzékenységének képi jelzésévé.

E viszony másik tényezője a többnyire színész által megjelenített - tehát mesterségesen, egy adott szándék-
nak függvényeként megteremtett - ember, jellem, életsors. Mindezt - eltérően a színpadi gyakorlattól, ahol a figura belső motíváltsága a fontos - a színész külső, fizikai valójával és a felszín mozaikjaiból /gesztusok, mimika, megjelenés, stb./ állítja össze hitelességgé. A színész kiválasztása tehát alapvetően meghatározza a rendezői koncepció érvényrejuttatását. Általában a megírt szerephez keresnek kifejező adottságú, egyéniségű színészt. Forman a Száll a kakukk fészkére c. filmjéhez /i: Késey/ a regény elolvasása után kialakult elképzeléséhez 900 jelentkezőből találta meg az ideális Jack Nicholst.²⁷ Fábri a Körhinta c. filmjéhez /i: Sarkadi/ hónapokon keresztül a szerephez hasonló/soru parasztlányok között kutatta, majd végül a főiskolás Törőcsik Mariban lelte meg a főszereplőt.²⁸ Németh László Iszony c. regényének adaptációját a főszereplő Drahota Andrea kiválasztása tette többé-kevésbé sikerültté az író szerint. Míg ugyanebben a filmben ellenkező esetre is van példa: a férj öccsét Latinovits Zoltán alakítja. Egyénisége, pusztá jelenléte indokolatlanul ráirányítja figyelmünket e mellékszereplőre.²⁹ Az adaptációknál a forrás általában határozott fiziológiai és pszichológiai képet sugall a szereplőkről, amely nemcsak a színészi munkát, de a szereplőválasztást is leegyszerűsítheti. Az író kitalált képtől csakis akkor lehet függetlenedni, ha megváltoznak a szereplők /összevonnak mellékszereplőket/, vagy a rendező a művel e g y ü t t újraértelmezi a karaktereket. A sztárrendszer érvényesülése - amikor művön kívüli szempontok irányítanak - megértésbeli zavarokhoz is vezethetnek. Stjörström A skarlát betű c. Hawthorne feldolgozásában annak idején a főszerepet Lilian Gishre bízta. A törékeny - alkatában, karakterében a regénybeli kemény Hester Prynne-től elütő - színésznő képtelen volt a helyzetet "hitelesíteni".³⁰

A színész ezentúl magával hozza a korábbi alakításainak kisugárzását is, ami esetenként rájátszik az alakítandó figura valamely vonására, segít azt típusúvá emelni. Ilyen volt Marilyn Monroe a Kallódó emberek-ben /i: Miller, r: Huston/, vagy Marlene Dietrich A kék angyal-ban /i: Heinrich Mann, r: Sternberg/. Kovács András A ménészgazda c. filmjének szereplőválasztásával éppen ezt az asszociálást szándékozott elkerülni: "...már a forgatókönyv megírásakor elhatározott dolog volt, hogy a ménészari tisztek szerepeit nálunk ismeretlen arcú emberekre, ugyanakkor karakteres, súlyos egyéniségekre kell osztani..., hogy a nézőt ne befolyásolja rokon- vagy ellenszenve kialakításában egyből az, hogy az általa jól ismert színész szerepei és egyéni adottságai miatt eleve rokon- vagy ellenszenves." ³¹

A színész jelenléte a képen már asszociál valamiféle jelentéskört, ez pedig befolyásolja minden további megnyilvánulásának az értelmezését, súlyát. Lukács írta erről: "...a kiemelkedő színészek képesek arra, hogy egy bizonyos tulajdonságcsoporthoz... személyükhöz kötött, társadalmilag érvényes típusúvá emeljenek." ³²

A hangosfilm a megjeleníthető karaktereket is differenciálta, s így a típus-képzet kialakításában a külső jegyek mellett a pszichológiai motívumok árnyaltabb feltárása is fontos lett.

Bármilyen pontosan kidolgozott egy figura, s tűnik következetesnek a színész kiválasztása, "életképessége" a kamera előtt dől el. Ennek a tárgyak és emberek közötti mély harmóniának az alapja a hitelesség, amely nem egyszerűen a színész "el hitetni-tudásából", hanem az önmagában akkumulált élettapasztalatból ösztönösen is építkezik. Hermann István írta: "A filmszínésznek' 'le kell fokoznia' önmagát. Rengeteg benne levő tehetségről kell lemondania, hogy mindaz, ami természetesen fakad egyéniségéből, valahogy egészen közvetlenül dobódjon a vászonra." ³³

Ezzel magyarázható az a típusú színészkiválasztás, amikor a rendező bízik a szereplőéhez hasonló sorú amatőr színészből kisugárzó hitelességben, s erre építi rá az elképzelt alakot, mint Visconti a Vihar előtt-ben halászokkal, Ránódy az Árvácská-ban egy tanyasi kislánnyal, vagy Gyarmathy Livia a Koportosban /i: Falás József/ egy cigányemberrel

játszatta el a hasonló szerepkört. Minél inkább eltávolodik a rendező a hagyományos dramaturgiától, művészi sűrítéstől a "megrendezetlen életszerűség" felé, annál inkább az természetesség, hitelesség kerekedik a szerep intellektuális megközelítése fölébe. Éppen ezért találkozunk ritkábban amatőrökkel adaptációkban. A már irodalmilag kidolgozott alakok sokkal összetettebbek, szóbeli megnyilvánulásuk konstruáltabb annál, minthogy e külsőleges megközelítéssel kelhessenek életre. Míg például Thomas Mann Aschenbach figuráját olyan rálátással ábrázolta, hogy belőle elvonathoztatható általában a művészetre érvényes jelentésréteg, addig ezt a sűrített tartalmat Dirk Bogarde-nak lehetetlenség eljátszani.

Az adaptáló a színész kiválasztásával is értelmez: egyénisége, adottságai eltolódhatnak a forrásbeli másától, s ez kihat a film egészének jelentésére is. Iakk: Történetek a félmultból c. filmjének A téglafal mögött epizódjában Joseph Kroner fanyar, dezilluzionáltságot, fásult beletörődést és belső szenvedést tükröző egyéniségével nagyítja fel az ötvenes évekről szóló szituáció csendes drámáját. Fábri Isten hozta Örnagy ur! c. adaptációjában az örnagy stilizált figuráját - s ezzel az abszurd helyzet filmi egyensúlyát - Latinovits Zoltán egzaltált, túlfűtött egyénisége, tehetsége képes megteremteni.

Egy-egy színész kiválasztása az adott szerepre egyben jelezheti a rendező által felállított szubjektív fontossági rendet. Coppola az Apokalypszis, most c. filmjében Kurtz, a bennszülöttek civilizátor-uralkodója csak az utolsó jelenetekben - s akkor is igen hatásosan megvilágítva - válik láthatóvá. Marlon Brando szonélye jelzi, hogy milyen fontos ez az epizód szerep, amelyre a film egésze kifut, s amely sűríti a film / és a regény / morális problémáit. Hasonló ehhez Latinovits Zoltán megjelenése Fábri Az ötödik pecsét c. filmjének egy mellékszerepében, mint a hatalmi gépezet megtestesítője.

A színész kiválasztásában eleve benne foglaltatik a rendezői koncepció, s ezen belül - kiemelkedő színésze egyéniségeknek - lehetősége van a figura s a j á t értelmezésére. Általában azonban alakítása "... a rendező kezében van". A színészé részfeladat marad. Vagyis eszté-

तिकai értelemben csaknem lényegtelené válik, a szellem a rendezőé, ő pedig végrehajt csupán."³⁴ Kiemelkedő színészi teljesítményeken gyakran alapul egy forrás aktualizálása: így Czubulsky Wajda Hamu és gyámánt c. filmjében Macziék figuráját átemelte gesztusaival, megjelenésével az ötvenes évekbe / s ez az időeltolódás a Wajda-i koncepció lényege/; Anthony Perkins Welles A per c. adaptációjában egzaltált, m a i, modern vibráló lényével képes volt visszaadni a lelki lebomlás, a félelem összes stációját, megerősítve a rendező pszichikai megközelítési módját. Rolf Hoppe Szabó Mephosto-jában sikeresen lépett tovább a regénybeli Hájás figurájától, s tudatosította a rendező által központba állított hatalom-egyen konfliktus összetettségét sokarcú játékaival, mely a nevetségestől a rettegett diktátorig ívelt.

Tárgyaltuk a filmkép vizuális építőelemeit, melyekkel együtt hatnak a részben természetes hangok /beszéd, zajok/, részben a művészi elképzelést erősítő "nem természetes", komponált auditív réteg /zene, narráció, speciális zajok/. A felvett részletek még biztosítják az alkotóknak, hogy a bennük és kölcsönviszonyukban rejlő feszültségből, jelentés- és érzelmi többletből v á l a s s z a n a k, illetve az auditív réteggel még strukturáltabbá tegyék a művészi közlést. Az un. utómunkálatok személyhez kötöttsége, alapossága tehát igen lényeges mozzanata a művészi kifejezésnek: a film végső ritmusa, képi hatásai, a gondolat leltisztulása ebben a szakaszban valósulnak meg.

e. A film utómunkálatai - a kifejezés és anyag

A forgatás kollektív munkája után egy, az alkotó szubjektív elképzeléseinek erősen alárendelt szakasz: a felvett anyag vágása, az auditív réteg végső kialakítása következik. Jelentősége függvénye az egész filmet létrehozó alkotói módszernek. A naturalizmusra, dokumentatív jellegre törekvő rendező rögzítheti a hangot már a forgatás során, s elemond a "mesterséges" hangkulissza, sőt általában a bonyolultabb montázs eltávolító, élatlánosító erejéről.

"Azt lehetne mondani - vélekedik a vágó Morell Mihály -, a vágás már a forgatásnál, sőt a forgatókönyv megírásánál kezdődik, hiszen a film dramaturgiája azonos a vágással. A feladat lényege; a részletekben készült felvételeket egésszé kell formálni. Olyasmi ez, mint a drágakő csiszoló munkája".⁵⁵ Finomsága persze különböző: a nagyobb filmegységek /Jancsó/ esetén kisebb, míg a rövidebb képsorokból, asszociatív módon építkező filmekben /Huszárik/ az egész film esztétikumát meghatározó jelentőségű. A képek szekvenciája mindenképpen jelentésképző elem, így nem tekinthető egy mechanikus, technikai műveletnek. Ma már ugyan nehezen képzelhető el az, mi Eisenstein némafilmjével, a Patyomnik páncélos-sal történt - a forgalmazók a filmet újravágva éppen annak forradalmi jelentését kerülték meg -, mégis fontos, hogy a korábbinál jóval behatároltabb /tehát önkényesen fel nem cserélhető/ jelentésmezőjű képsorokat az alkotó saját koncepciója jegyében "finomítsa". Sidney Lumet, hollywoodi rendező ezért beszél az "utolsó vágás" jogáról: "A siker bármely fokán az első, amiért harcolok: az alkotói szabadság... Inkább adnak pénzt, minthogy átengedjék az embernek az alkotás szabadságának, ellenőrzésének jogát. Az 'utolsó vágás' joga, ahogy én tudom, mindössze öt-hatunknak van meg! Az 'utolsó vágás' mindent jelent! Ez jelenti az alkotó teljes szabadságát!"¹ Mindezt egy olyan filmgyártásban alkotó rendező vallotta, ahol a forgatókönyvhöz való ragaszkodás a filmkészítés vezérelve. Még a legalaposabb előkészítés, a filmhatás és dramaturgia legpontosabb írásbeli kidolgozása után is lényeges, hogy a film megszületésétől kezdve meghatározó elképzelés alapján álljon össze. A részletek dialektikája, a montírozásból fakadó jelentés- és esztétikai többlet a vágást irányító szemlélet egyszeri és megismételhetetlen kisugárzása.

A montázs a logikai kapocs és az esztétikai megformálás egy speciálisan filmi megteremtése. A részletek egymáshoz illesztése minden alkotótevékenységre jellemző, de ahol sincs olyan tér- és időképző funkciója, mint a film-montázsnak, s nem bontakozik ki ilyen átütően a részletek sorrendiségéből a jelentés.

Bármilyen tetszetős is a film és az irodalmi alkotások építkezése közti párhuzam, éppen a lényegükben meg-

nyilvánuló különbséget jelentenek nehézséget az adaptálók számára. Az irodalmi epikában a "montázsszerű" szerkesztés a történés előbbrevitelét, vagy sajátos logikába rendezését /visszaemlékezés, szubjektív elbeszélés, stb./ szolgálja. Csupán az utóbbi évtizedekben - a film hatására - egészült ki egy újabb funkcióval. Faulkner narrációs szemszögeket változtató regányei /A hang és téboly; Mig fekszem kiterítve, stb./, Dos Passos Eizenstein-i montázsselméletre visszanyúló regényszerkesztési technikája /Manhattan Transfer, USA trilógia/ már tudatosan alkalmazzák a tények, események, hangulatok mozaikjainak önálló tartalmainak ütköztetéséből keletkező emocionális- intellektuális többletet, amely az olvasó együttműködésével az olvasás során kialakulhat. Mig ez az irodalomban periférikus jelenség, a filmi közlésnek alapja. Az irodalmi közlést az adaptálónak tehát olyan részletekre kell "redukálnia", lebontania, melyekből a jelentés folyamatosan és filmi módon bontakozik ki. Amikor a dialógusokra, a narrációra bizza a filmalkotó az információküzlést, az érzelmi feszültség kialakítását, akkor lényegében az irodalom módszerét veszi át, és lemond a film sokkal priméresebb - tehát hatásosabb -, közvetlenebb közlési módjáról: a m e g m u t a t á s r ó l .

Az adaptációknál a kritikus távolság hiánya, az önállótlanúság készíti a feldolgozót a forrásbeli szövegek szolgai átvételére. Az átvétel mennyisége viszont kötetlen akkor, ha illeszkedik a film egészébe: mint Richardson Tom Jones-ában, Szabó Mephistó-jában, stb.

Egyetlen esetben - ám ekkor sem a forrás hatására - hárul különös feladat a filmbeli narrációra: amikor az eseményeket egy szubjektív szemszögből kívánja bemutatni. Nem létezik folyamatosan szubjektív szemszögű fényképezési mód /pontosabban zavarja a megértést/², így a szubjektív tudati mozgást a kép és a szubjektív hang kombinálásával valósítja meg a film. Ilyen igényét végülis az irodalmi forrásai erősítették fel: Resnais forgatókönyvét Duras írta /Szerelmem, Hirosima/, Robbe-Grillet maga is író, Hakk Déry és Örkény műveiből, Huszárk Erődy írásából, Csontváry gondolataiból fogatott. E filmnél igen fontos a képek összevágásának ritmusa és a kísérő /szubjek-

tív/ hang egyidejűsége, hiszen ezek pillanatnyi kapcsolatában tolódik el a filmkép realitása a szubjektum irreális fantázia- és értékmezőjére, vagy töltődik fel önkényes értékekkel. Az építőelemeknek viszont már az előzetes kidolgozáskor a függőségi viszonyban nekik tulajdonított jelentésük szerint kell szerepelniük ahhoz, hogy a felvétel során az egyensúly megmaradjon, s a vágáskor ez már csak kifinomuljon.

Megfoghatatlanabb a zene filmbeni funkciója. A hajdani kényszerből - hogy a zongora elnyomja a vetítógép berregését - fejlődött a művészi kifejezés egyik lehetőségévé. "Már a forgatókönyvben fel kellene tüntetni, méghozzá természetesen, milyen mértékben szerepeljen a zene, és a forgatókönyv konkrét, dramaturgiai követelményeinek megfelelően kell eldönteni azt is, behatoljon-e a zene a tudatmezőbe vagy sem". - vélekedtek Adorno és Eisler.³ Hiszen amellett, hogy a zene egyik "sajátossága" éppen észrevétlensége - hangulatával illusztrál, beleolvad a film kép hatásába -, az alkotók felfedezték az ellenpontos, hangsúlyos zenei motívum jelentéstöbbletét. Továbbá egy ismert zenei mű filmbe vonása kibővíti magának a filmjelentésnek a körét is, vagy még struktúrálatábbá teszi a filmi közlést. Jancsó: Allegro Barbarójának cím- és gondolatadó motívuma lett Bartók zongoradarabja. Ezzel a főhős, Zsadányi történelmi személyiségében megrajzolt életutat a "magyar sors" fogalomköre felé tágitja ki. Wajda Hamu és gyémánt c. filmjének befejező képsorát - Macziek menekülése és halála a szemétkézőn - Chopin Forradalmi etűdjé kíséri. A zene "tartalma", asszociációköre ellenpontozza a látvány sivár szomorúságát, másrészt - igen áttételesen - rárimel Macziek csak sejtetett megvilágosodására. Coppola Apokalypszis, most c. filmjének leghatásosabb jelenete a falu ellen intézett helikopter támadás, magába sűríti a hódítók egész pszichológiáját /amely felé a rendező eltolta a forrás értelmezését/. A jelenetben lényeges a zene: Wagnertől A walkürök lovaglása. Tul. azon a tényen, hogy az amerikai katonák a távol-keleti harcok során a bevetések előtt valóban hallgatták e zenét lelkesítés, sokkolás céljával, hatalmas érzelmi és asszociatív kört mozgósít vele Coppola. A háborús vérengzés e felvezető képsorához Wagner zenéjével, zenei koncepciójával, túlfűtöttségével a mértéktelenség, totalitás képzetét, s egyben a manipulálhatóság, az ösztönök

felszínre engedésének szörnyű apokalipszise árad a nézők felé. A zenének jelentős dramaturgiai feladat juthat: csak sejtetett jelentések, ösztönös felismerések jelzésében. Emlékezetes példa erre Antonioni: *Zabriskie Point*-ja. A Pink Floyd együttes *Atomszívü anya c.* instrumentális zenéje kíséri a főszereplő "lázasát": képzeletben felrobbantja főnöke luxusvilláját. E korosztály még a rockzene, a nagyreményű hippikoncertek igézetében élt. A letisztult zene viszont már előre vetíti azt, amit a képzeletbeli tett erőtlensége is sugall: a fiatalságnak az 1963-cal lezáruló lendületét, melyet egy passzív konszolidálódás követ, s ettől már idegen a tenniakarás.

A zene mindenképpen a látvány függvénye, alárendeltje⁴, képes asszociatív módon felidézni korábbi jelenségeket /Coppola: *Keresztapá-jában* a szicíliai tájakat, ahonnan a szereplők elszármaztak/, illetve felfokozni a jelenet érzelmi töltetét. Visconti *Halál Velencében c.* művét végig kíséri Gustav Mahler zenéje, amely egyben a forrás-novella ihlető figurája is volt az író számára. Így Mahler zenei világa nagyjából azt fejezi ki sajátos módon, ami a Mahler-von Aschenbach művészfigurának a novellában, filmen körüljárt dilemmája: a művész és a szépség harmóniáját, a kifejezés nehézségeit, Visconti a zenével megegyezően, paralell megerősíti a film üzenetét. Kénytelen ugyanakkor vállalni a zene megszabta lassabb ritmust is: a hosszú koccizások /az elmélkedő von Aschenbach pillantásai/, a szótlán mozdulatok légüresen lennének a zene nélkül, általa viszont feltöltődnek.

A zene eltávolítja a filmkép realitásától, így a filmek művészi sűrítése szinte elképzelhetetlen nélküle. Az adaptációknál a már művészileg sűrített anyag jellegéhez is szorosan hozzátartozik a zene.

A zene, a narráció - mint "képen kívüli" elemek puszta jelenlétükkel eltávolítják a filmet a realitástól a művészi láttatás felé. Ritkán élnek az alkotók a zajok efféle - szubjektív - alkalmazásával is, amely éppen szokatlansága miatt hatásos. Visconti például a *Vihar* előtt filmjében mindvégig hallatta a nézővel a tenger fel-

erősített zúgását: ezzel fizikailag átsugárzva a filmsze-
replők életterének nyomasztó mivoltát és megváltoztathatat-
lan állandóságát.⁵ Polanski Shakespeare Macbeth-jének adap-
tációjában mesterségesen felhangosítja a zajokat: az eső
kögését, a szél süvítését, madárvijjogást - ezek a gyil-
kos pár félelemtől eltorzult érzékeléséiként hatnak a nézők-
re. A zajoknál - akár a képeknél - létezik premier plán:
a rendező ráirányíthatja a figyelmet egy amúgy "jelentékte-
len" képi mozzanatra, vagy fokozhatja a jelenet valamely
hangulati elemét /például a Magyarok-ban a temetési jele-
net abszolút csöndje érezteti az idegenben magukra maradt
kis csoport tehetetlen kiszolgáltatottságát/; vagy Fábri
Requiem-jében az ujjropogtatás zaja: ez az a mozzanat, a-
mely a fiatalasszonyban először asszociálja férjét az is-
meretlen fiatalemberhez/.

A fentiek csupán áttekintést szándékoztak adni,
hogyan miképpen alakul az alkotói üzenet a filmkészítés u-
tolsó pillanatáig. Ezek - a kész mű felől - már aligha ki-
elemezhetők, hiszen e simításoknak a célja éppen a film
e g y s é g e s hatásának megteremtése.

E hatás felől - az átlagos néző számára - jelen-
téktelenek mindazok a mozzanatok, amelyeket áttekintettünk.
A kritikus-elemző megközelítés számára - főként amikor
egy adaptációt minősítenek vagy állítanak párhuzamba az
irodalmi forrással - elhanyagolhatatlan az a tény, hogy
a művészi produktum nem egyetlen személy, egyetlen auto-
nóm művészi elképzelés terméke. Ezért a következőkben az-
zal foglalkozunk, hogy a filmalkotás fogadtatásában, meg-
értésében, kritikájában és alapos elemzésében mennyire van
jelen a filmalkotás e specifikumainak mérlegelése: azaz
mennyire tájékozott és felkészült a befogadó a művészi ü-
zenetre. Különösen az adaptációknál vetődik fel e probléma,
amikor az összehasonlítás másik pólusa - a forrásé - eleve
felerősíti a hagyományos műélvezés, -értés, -elemzés módsze-
reit, elvárásait. Ez pedig - helytelenül - a film művészi
értékeinek téves vagy torz megítéléséhez vezethet.

VI. A filmadaptáció fogadtatása és értelmezési lehetőségei

A filmalkotás minden mozzanata a közönséggel való kontaktusban válik a mű meghatározó vagy elhanyagolható elemévé.¹ Az alkotó ugyan mindvégig feltételez egy általa optimálisnak tartott nézői beállítódást, mégis kiszámíthatatlan a hatás: "...egy mozi nézőközönsége a műsoron lévő film vonatkozásában sokkal kevésbé homogén, mint egy színházé, tárlaté, stb."² Így egyetlen biztosítéka annak, hogy a nézőtömeg az adott filmre ráhangolódjon, hogy spontán nézői szokásaikat, izlésüket egy következetes koncepció jegyében befolyásolják, formálják. Ezek esztétikai-szemléleti és anyagi szempontok lehetnek. E kettősség a filmnek mint esztétikailag megformált műnek /művészi kifejezés/ és mint a szórakoztatóipar termékének /mozi/ összetettségéből következik, s fontossági sorrendjük függ a gyártó-forgalmazó-hatalmi apparátus jellegétől. A nálunk kialakult gyakorlat az egyik változat: "Forgalmazásunk ...elvszerűen a szocialista művelődéspolitikára, a közművelődési feladatok jegyében védettséget vállal olyan filmek tucatjai fölött, amelyek valamely szempontból értéket képviselnek, de nincs irántuk jelentős spontán érdeklődés."³ Nemcsak a forgalmazás, de a hazai filmgyártás is "az esztétikum és a politikai fontosság elvei alapján történik, mely elvekből kimarad, hogy a mű milyen erővel tudja meghódítani a közönséget..."⁴ A másik rendszer ellenben a gazdasági szempontok preferálásával az alkotó szellem helyett a tömegek elvárásait tartja szem előtt, s "a hatást adja el, előre csomagolva" - Umberto Barbaro szavaival.⁵

A film két szervesen összetartozó fázisa - a gyártás és a forgalmazás-közötti ellentmondások már csak a jéghegy csúcsai: mivel a mindkettőt befolyásoló hatalmi rendszer a szelekciót egy korábbi szinten, a gyártás engedélyezésekor gyakorolja. A végülis moziba kerülő művészi alkotások és a közönség elvárásai között feszülő ellentmondások

szag

feloldását Balázs Béla a dialektikus alkotó izlés" kialakításában látta: "Az a paradox helyzet, hogy előbb kell meglennie a közönségnek, mint a műnek, melyet csak az előre biztosított megértés tesz lehetővé."⁶ A filmalkotónak tekintettel kell lennie leendő közönsége adottságaira, a forgalmazóknak pedig megtalálni a szellemi értékek és a tömeges elvárások közti érintkezési pontokat, s ezeket mesterségesen felerősíteni. Minderre inkább az értékcentrikus szocialista filmkoncepció rejt magában nagyobb távlatokat.

Az "előre biztosított megértés" - amely a szórakozva befogadás feltétele, más-más módon biztosítható: a film témájának, megformálásának a közönségigényhez igazításával, illetve a film fogadtatásának orientálásával, propagandával, alkotói nyilatkozatokkal, kritikával a legszélesebb fórumokon felkelteni az érdeklődést.⁷

Az irodalmi forrásnak mindkét esetben fontos szerepe lehet, bár ez jórészt éppen az irodalmi értékektől, az olvasmány népszerűségéből sugárzik át a filmre. Amennyiben a forrás ismert, népszerű, ha a megértés nem is, de az érdeklődés biztosított. Az utóbbihoz nem szükségesek tényleges irodalmi ismeretek, a másodkézből szerzett információk, a szenzáció-jelleg is elegendő: s ilyenre számíthatott a *Lady Chatterly*, a *Mephistó*, stb. rendezője.⁸ A film természetesen nem feltétlenül erre a kíváncsiságra "válaszol". Somló Tamás: A halhatatlan légióné c. filmje a Rejtő-regények közönségével történelmi vonulatával, Fellini Casanovája stilizált erotikájával ütközött. Csakis ismert - klasszikus vagy népszerű - irodalom esetén fontos az adaptálás ténye a szélesebb tömegek számára: ekkor jelent számukra valamiféle elvárás-garanciát a film felé, többnyire a "meséét".⁹

Az adaptálóknak a forráshoz való közeledése - az illusztrálástól az értelmezésig - sokféle. Ezt bizonyos fokig nivellálja a filmforgalmazás, amely egyszerűen az irodalmi ismereteket próbálja meg belevonni a film népszerűsítésébe, s nem foglalkozik annak a filmstruktúrábeli jelenésével. Általános tehát a forrás irodalmi szempontú hangsúlyozása, könyv alakban való megjelenteté-

se, stb. fokozza a film "eladhatóságát", de ritkán harmonizál a filmalkotó szándékaival. Ranódy Árvácskája, Szabó Mephistója, Fábri Magyarok c. filmje ilyen kivételek, viszont Huszárik Szindbádja, vagy Bódy:Nárcisz és Pszichéc. filmjénél szerencsésebb kikapcsolni az irodalmi előzményeket. A forrásnak a filmalkotáshoz kapcsolása a befogadás során kevésbé differenciált, mint az alkotásban, s ez elmosza a különbségeket az értelmezésben. Ha van irodalmi élménye a nézőnek, hasonló^t vár a filmtől is, ha nincs, azért nem merül fel benne az adaptáció esetleges többletének megértésére az igény.

A film adaptáció voltának ténye a bemutatás után ismét "filmen kívül" érezteti hatását: az olvasói érdeklődés ugrásszerű növekedésében. Ez - hosszútávon - vizsgálhat a filmnéző általános művészeti ismereteire, igényeire, befogadói gyakorlottságára, s idővel elvezethet az adaptációk pontosabb megértésének igényéhez is.

A feldolgozás éppen a felhasználható nézői ismeretek összetettebb jellegében tér el a többi filmtől. Szükséges lenne viszont ezekenek az ismereteknek az orientálására, a szintézisre törekvés, "gondolkozva felhasználás" igényének kialakítására. A hiányosságok egy komoly szemléleti hibára: a "film és filmművészet" tudathasadásos felosztására vezethetők vissza.¹⁰ "A film, fotográfia, könnyűzene például egymásnak ellentmondó megítélések alá esnek, késleltetve ezek legitimitásának elismerését" - elemzi Szilágyi Gábor e jelenséget - "a társadalmi elismertetés késlekedéséért, megtagadásáért részben e tevékenységi körök /művészeti ágak/ viszonylag rövid múltja, az "érdekvédelmet" biztosító intézmények hiánya vagy komolytalan jellege /"filmtudomány", "filmkritika"/, "fogyasztásának", értelmezésnek nyitját nyújtó oktatás hiánya vagy viszonylagos rövid múltja a felelős".

Míg a film a l k o t á s differenciálódott, a közönség ismereteinek, elvárásainak számszerű arányváltozása ezt nem követte. S a közvetítő "láncszem" - a film bemutatását kísérő tájékoztatás - önmaga sem felkészült, s nincs biztos ismerete a leendő nézőkről, nincs olyan biztos közönségbázis, akinek a filmes, általános ismere-

teit mozgósítva kialakíthatna egy, a filmművészeti közlés befogadására és az alkotói tevékenység ösztönzésére alkalmas befogadótábort.¹¹

Mivel az adaptáló szubjektív módon viszonyul az irodalomhoz, s önkényes módon és eszközökkel bánik vele, ennek jelentése speciális tájékozottságot követel meg a befogadótól, s aszerint töltődik fel tartalommal, amilyen mértékben az rendelkezik velük, s képes a különböző információkat történetileg feldolgozni.

a. Az értelmezés igénye és a műveltség a filmnéző tömegekben

Az adaptáló azon törekvése, hogy a forrás és saját szemlélete kohéziójával új szinten kommunikáljon a befogadóval, sokszor közömbössé válik a filmnézés merev "beidegződöttsége" miatt. Király Jenő az utóbbit így jellemzi: "A műélvezet nem feltételez a 'könnyű' szférában fogalmi tudatosságot, a mű információja az érzéki élmények, és a mozgósított szenvedélyek konstellációiban testesül meg, fogalmi fordítás nélkül is maradéktalanul hat...átélési készségekként, értékérzésekként épülve tudatába."¹² Az irodalmi fogantatású filmek megértéséhez általában szükséges a "fogalmi tudatosság", hiszen e síkon már tettet öltött gondolatokból indult ki a megfilmesítés igénye, s a művészi üzenet. Az ötödik pecsét c. film nyomasztó zárójelenete - az órásmester és társai vívódása a kikötött véres test előtt: hogy megüssék-e kiszabadulásuk és önbecsülésük elvesztése árán - a vizuális élmény közvetlenségével /mocskos, véres, megalázott test, a döntésre készített emberek verítéke, gesztusa, mimikája, az órásmester testi-lelki meghasonlása/ összegzi a regény és a film etikai-morális kérdésfelvetését. Ahhoz, hogy e képsorból kisugárzó feszültség a nézőben felismeréssé váljon, szükséges bizonyos fogalmi feldolgozás. Ez az értelmezés folyamata, amelynek igénye a moziba beülő nézők többségéből hiányzik. A kommersz filmek túlsúlya alakította ki azt

"kényelmes" mechanizmust, amelyben a vetítés során látottak közvetlen, szórakoztató átélése dominál, s jelentéktelen az ezt követő "feldolgozó szakasz".¹³ Az igényes film persze provokálja fogadóit az értelmezésre, a lezáratlan esztétikai élmény szubjektív felfejtésére. S ha ez csak részben is történt meg, a film hatása a mozin kívülre is elkíséri a nézőt, s kialakíthat benne bizonyos fogékony-ságot a következő filmélmények iránt.

Az érdeklődés másik fontos kialakítóját Heinrich Dezső a filmhatás szociológiai megközelítésében tárja föl: "...nem az egyes filmek vagy olvasmányok határozzák meg a befogadói képességeket, hanem a befogadók történetileg keletkezett gyakorlati életfeltételei."¹⁴ Különösen áll ez a filmre, ahol konkrét "életanyagon" keresztül érkeznek a művészi információk, s így megértésükhöz fontosak a művészetén kívül eső, tapasztalati, gyakorlati ismeretek.¹⁵ Ezért elemzik a befogadást gyakran a szociológia és a pszichológia felől. Józsa Péter a folyamatot három vizsgálható szakaszra tagolja: a vetítés alatti folyamatra, a nézőtérre lépéskor fennálló prediszpozícióra és a filmélmény következményeire. Ezekből az utóbbiak fontosak: bennük az értelmi jegyek uralják a spontán reagálást.

A prediszpozíció jelenti azt a felkészültséget, amellyel a néző az adott filmre beül. Egy része állandó és kevésbé befolyásolható - az élettapasztalat, pszichikai és egyéb adottságok -, másikkal rugalmasabban változnak, s kívülről manipulálhatók - gondolkodásmód, műveltségi szint, a művészi közlés megértésének képessége -, s a harmadik csoport kifejezetten a körülményektől függ - a konkrét filmre vonatkozó előismeretek, elvárások. Mindezek összetétele egyben kijelöli a film utóhatásának körét is.

A tömeges befogadás általános problémái közismertek, vizsgáljuk most csupán a speciálisan filmbefogadással kapcsolatos komponenseket. Alapvető a vizuális nyelv értése, sőt a "vizuális műveltség", amely a "kritikus nézés képességét", a "vizuális üzenetek létrehozását és megértését" tartalmazza.¹⁷ Ez elegendő az alapvető jelentés - tér- és

időbeli viszonyok, az egyszerűbb képi metaforák, érzelmi többlet felfogására, ám e részinformációk magának a művészi közlés "mechanizmusának" ismeretében állnak össze konkrét jelentéssé. A nézőnek fel kell fognia a témaválasztás, a konkrét művészi formák jelentőségét, s ezeket szembesíteni saját ismereteivel, s keresni az okot amely a művészt ily módon készítette kifejezésre. E minimális elméleti - módszerbeli alapok szükségesek ahhoz, hogy az ismeretei, érzelmei úgy rendeződjenek el a filmélmény után, hogy erőterükkel valamiféle értelmi szintézisre ösztönözzék. Ezt az alkotó már a kiválasztással is képes valamennyire szabályozni: akár a forrás közérthetőségével, akár a benne sűrűsödött élettapasztalatnak a kiterjedésével. Kertész Ákos Makra, Sikátor c. regényei széles munkástömegek életterében játszódtak; a Ménesgazda, a Szerelem, az Angi Vera pedig egy korosztály - az ötvenes években aktív, felnőtt nemzedék - személyes tapasztalatainak erejére számíthat. Ezek a filmtől látszólag távoleső, nézői tapasztalatok igen lényegesek, hiszen az értelmezés a filmnézés befejeztével a hétköznapi életben, körülmények között történik.¹⁸

A fenti "minimális képességeket" is el kell sajátítani. Ez részben a filmnézések során - hazánkban a nézők eleve igényesebben összeállított filmanyagból válogathatnak -, részben tudatos külső irányítással történik. Az irányítás nem jelenet "nevelést", sokkal inkább a tömegekben rejlő alapismeretek, emberi adottságok provokatív megmozgatását, új szempontú megértetését. Várkonyi Zoltán ezt úgy fogalmazta meg: "A közönség izlését az neveli, ha olyan vita folyik egy filmről, ami őt izgalomba hozza."¹⁹ Az elmúlt években több film kapcsán alakult ki vagy provokáltak efféle konfrontációt: Angi Vera, Békeidő, Az ötödik pecsét, stb.

Nagy a filmforgalmazók, a kritikák felelőssége, hogy milyen irányba és igényességgel keltik fel a nézőtömegek várakozását az új film felé. Az érdeklődés által biztosított nézői "nyitottság" felhasználható az ismeretek gyarapítására is. A Mephistó c. film előkészítése során így épültek be "észrevétlenül" a legkülönbözőbb ismeretek a szélesebb nézői tábor gondolkodásába: irodalomtörténetiek / a Mann-család, egy mű lehetséges "élete"/irodalomelméletiek /a valóság és művészi tükrözése/, történelmie /Hitler hatalomra jutásának háttere, az emigráció/, etikaiak /a művész és a hatalom viszonya/, filmesztétikaiak és -elméletiek /a filmrevitel koncepciójának, technikájának szubjektív töltete, a színészkiválasztás, a fényképezési effektusok jelentősége/, stb. Ezek elsajátítása kihat a későbbi befogadásokra is: új megközelítési szempontokat nyitva, és az összehasonlítás igényét felkeltve. Kevés a hasonló intenzitású filmpropaganda, pedig csak egy hosszútávon érvényesülő, értékcentrikus filmközvetítés lenne képes arra, hogy elvezessen a filmek d i f f e r e n c i á l t fogadtatásához, s a szórakozáson túl - ahol ez szükséges - felkeltse az értelmezés e g y é n i igényét.

A befogadó tömegek rendelkeznek a befogadást meghatározó k ö z ö s jegyekkel, de mindezek végülis az egyéni érdeklődésen alapulnak. A társadalmi hovatartozás, kor, foglalkozás, stb. függvényében válik a közös filmélmény egyéni felismeréssé. Nagyhatású formálóeszköz: "Akár tetszik, akár nem, de éppen a film alakítja - jobban, mint bármi valaha - a Föld lakosságának több mint 60%-t kitevő közönség véleményét, izlését, öltözködését, viselkedését, sőt, külső megjelenését".²⁰ A filmek hatása művészeti és művészeteken kívüli téren is alakítja a nézőtömegek tagjait. A két terület a film ábrázolásmódjának közvetlensége miatt elválaszthatatlan, viszont éppen ebben rejlik az a lehetősége, hogy az egyszerűbbtől /beszédstílus, viselkedés, sbb./ haladjon a bonyolultabbak /művészetek népszerűsítése,

a kultúra igényének kialakítása/ felé. Balázs Béla szerint: "Neveljük az ízlést, hogy ellenőrizhessük az ízlésünket nevelő művészetet".²¹

E folyamattal a kezdetektől foglalkozott a film-tudomány, főként gyakorlati szempontból: hiszen az egyéni ízlés tömegigénnyé alakulva visszahatott magára a művészi kifejezés lehetőségeire.

Számunkra a film mint művészi közlés fontos; kikhez, s miképp jut el az üzenet, s hogyan lehet elmélyíteni a művön kívüli körülményekkel. Különbséget kell tennünk a befogadók között, akiknek egyenlőre még egy szűk rétege képes a művészettel „kommunikálni”. A filmklubhálózatok, a filmbarát körök azok az intézményes keretek, amelyekben belül a fogékonyabb nézők - koncepciózus filmsorozatok, bevezetők, közös elemzések, viták, az alkotókkal való személyes találkozások által - elszájtíthatják a szükséges ismereteket. Ezekből és az általában nyitott, magasabb műveltségű befogadók közül jön létre egy olyan réteg, akik nem esetleges, hanem szerves kapcsolatban vannak a filmművészet változó jelenségeivel, s mérhetően reagálnak az új alkotói törekvésekre. Megkülönböztetjük a befogadók egy még szűkebb azon csoportját, akik belülről, speciális szinten vesznek az alkotói üzenetet: a szakmabeliek, kritikusok és filmtudománnyal foglalkozók /ebbe a legkülönbözőbb tudományág művelői alkalmanként besorolhatók/ felkészültségben, tájékozottságban privilégiumot élvező réteget.

Meg kell különböztetni ezt a csoportot a filmművészet fejlődésében betöltött befogadói-kontrolláló tevékenysége alapján. Ugyanakkor feladatuk, hogy biztosítsák, hogy az alkotók és a nézők között funkcionáljon a "közös nyelv". Afféle katalizátor szerep ez: a nézőtömegek 'előtt'járó alkotó gondolatait, kifejezés módjának új rétegeit interpretálják a közönség felé. Minél merészebb az alkotói kísérlet, annál nagyobb e közvetítés szerepe a film fogadtatásában, annál inkább elkülönül az eltérő műveltségű befogadórétegek reagálása. Természetesen ezzel együttjár e szakmailag felkészült csoport felelőssége mind az alkotók felé - hogy biztos értékitételekkel,

a közönség fogadtatásának közvetítésével-, a közönség felé - az ismeretek és a megértés fokozatos átadásával - , biztosítani, hogy a filmkészítés és -befogadás közt ne mélyüljön el a szakadék.

Ahogy a filmalkotókban tudatosodott e kifejezés mód társadalmi-szemléleti jelentősége, úgy kell a közönségnek is - hogy potenciális vevője legyen az üzenetnek - követni a változást. A filmművészet egyre inkább él a valóság analízisének művészi lehetőségeivel - a neorealizmustól az új hullámokon át a mai nyugat-német, Latin-Amerikai filmig -, ám megfelelő érdeklődés hiányában éppen politizáló-tudatformáló szándékuk nem teljesül. A szocialista filmművészetre - hasonló történelmi múltjuk, művészeti hagyományaik miatt- általánosíthatók Gyurkó László szavai: "Lassan egy évtizede már, hogy a film átvette a stafétabotot az irodalomtól, s a magyar szellemi élet központja lett...mert a film kérdez rá a legtisztábban, legművészebben, legösszetettebben a valóság kérdéseire."/1972 Ennek jelentősége, hogy a legszélesebb tömegek számára tárja fel a jelen megértésének és a l a k í t á s á n a k lehetőségét. A filmművészet hatalmas közösségformáló erő, " a lét nyílt távlata, az emberi akció világba való bekapcsolásának és a kölcsönös szabad folyamatnak, a formák és értékek által nagymértékben differenciált emberi világ folyamatos és egyetemes újjáformálódásának elismerése."²¹ Ez az erő azonban csak akkor képes formálni, ha mozgásba hozza a tömegeket. Ebben van az alkotókon kívül szerepe mindazoknak, akik a mű értelmezését helyes irányba segítik: mindenekelőtt a kritikusoknak, hiszen egyéni interpretációik a legkülönbözőbb fórumokon a legnagyobb számú befogadóhoz jutnak el, így irányíthatják a befogadás gyakorlatát.

b. Az alkotói gondolatokra való reflektálás a filmszakirodalomban. A filmkritika sajátos helyzete

A f i l m k u l t ú r a alakulásában az első pillanattól a kritika mutatott irányt. Minősítette az alkotásokat; filmnézésre és -értésre tanította a közönséget; s egyben a későbbi elméletek alapjait is megvetette. E funkcióit a mai napig megőrizte, ahogy ezt Király Jenő a kritika három alapvető mozzanatában elemezte: "Az elsőt nevezhetjük interpretatívnak, ami azt jelenti, hogy a kritikus megmondja, mi van a műben, tehát a befogadók ösztönös élményét tudatossá változtatja. A következő az értékelő mozzanat: itt már arról van szó, hogy ami a műben van, az jól van-e, kulturális értéke mennyire pozitív, illetve negatív. Ez tehát az állásfoglalás. A harmadik a másik két tényező alapján történő általánosítás, amely már a kritika elméleti mozzanata.²³ A filmkritika kettős követelménye tehát, hogy frissen, pontosan reagáljon az újra, illetve azt egyből elhelyezze a fejlődés folyamatában.

A kritika természetesen együtt fejlődött a filmkészítéssel, vált egyre struktúráltabbá, gazdagodtak megközelítési szempontjai. Ezek változatossága, mélysége mindig az adott filmtől függ. A divatos, látványos felszín, a szenzáció mögött gyakran kevés /E.T./ vagy bizonytalan /Utolsó tangó Párizsban, Nárcisz és Psziché/ a művészi érték, míg más filmek - a pillanatnyi tetszésen túl - magas szinten reprezentálják a filmi kifejezés alakulását, elméleti összefüggéseket. A kritikának - lévén láncszem a film folyamatában - szélsőséges szempontokat kell közelítanie - s közérthető módon egymáshoz, s nem ütközhet radikálisan a nézők ismereteivel, véleményével. T. Varsavszkij szerint: "...meg kell ismerni, hogy a nézők m i t és m i é r t választanak, hogy a kritikus ne csak vitázzon, de meg is tudja győzni a nézőt saját igazáról."²⁴ Ehhez bele kell helyezkednie egy fiktív nézőpontba, amely a feltételezett néző-olvasó szintjéhez közelít, de bizonyos vonatkozásokban fölötte áll. Így képes saját értelmezésével a passzív filmnézés helyett az értő-magyarázó műélvezői viszony modelljét adni: azaz mintát állít

a mindenkori nézőtömegek elé. A kritikus "belehelyezkedési képessége" teszi lehetővé, hogy megtalálja a filmben azokat az érintkezési pontokat, ahonnan a műélvezőt az önálló továbbgondolásra ösztönzi. A kritika magas szinten reprezentálja egy adott korszak, társadalom műélvezői beállítottságát, így jelentősége történeti szempontból csaknem a műével azonos - A. Kumor szavaival - "a kort értelmezik, de tudomásul kell venni, hogy az értékelés kritériumai nem állandóak... az adott társadalom 'kritikusságának' függvénye."²⁵ A mű csak sejtet, megindít egy érzelmi-intellektuális folyamatot, a kritika viszont pontos kategóriákkal, fogalmakkal dolgozik; a művész intuitív módon tár fel összefüggéseket, a kritikus e módot egzaktan elemzi; a művészi üzenet nyitott, több síkon értelmezhető; míg a kritika egy bizonyos irányba nyitja meg a művet. Ezért is foglalt állást úgy az MSZMP KB Kulturpolitikai Munkaközössége egy 1972-es dokumentumban, hogy "a művészetkritikában - a kritika közvetlen ideológiai felelősségének és szerepének megfelelően - szükségszerűen erősebbnek kell lennie a marxizmus hegemoniájának, mint a művészeti folyamatokban."²⁶ A kritika tehát eszköz, amely több irányba felhasználható, így művelőinek tisztában kell lenniük hatásmechanizmusával, céljaival és távlati törekvéseivel.

Céljai közül csupán az egyik a közvélemény befolyásolása. Másik az, hogy méltó v á l a s z legyen az alkotói üzenetre, s azt maximális mélységben feltárja. E két eltérő szintű törekvése gyakran feszíti szét az egyes kritikák gondolatmenetét, fontos tehát előbb azt tisztázni: kinek szól az adott értelmezés. Idővel kialakultak a kritika különböző fórumai, amelyek eleve egy homogénebb, adott felkészültségű olvasótáborral rendelkeznek. Balázs Béla és kortársai még többnyire napilapokban publikálták írásaikat: világos stílusuk, szemléletes példáik e fórum követelményeit "konzerválták". Az egész filmkritika - s a ráépülő filmelmélet - a zsrnálkritikából nőtt ki, de az ebből fakadó vonásait nem volt képes oly mértékben túllépni, hogy egyenlő társa legyen a művészetkritikáknak. Művelői gyakran bizonytalan felkészültségűek, szempontjaik eklektikusak, a művészi és nem-művészi kritériumok keveredése pedig indokolatlan toleranciához, téves ítéletalko-

táshoz vezethet. A szakmai jellegű lapok kísérelnek meg túllépni e hibákon - nálunk a Filmkultura, a Filmvilág - s törekednek a kritika hármass funkciójának időszerű megvalósítására.

Ehhez megfelelő felkészültségű, ideológiai-szakmai-írói biztonsággal rendelkező emberekre van szükség. Hiszen ezek nélkül a kritikus nem több, mint egy egyszerű néző, aki nyilatkozik, s "nem lehet csupán alkalmi reflexiókkal, egyéni véleményekkel feltárni /a film/ lényegét, változásának okát."²⁷ Nehezíti a helyzetet, hogy magának a filmtudománynak - ezen belül természetesen a kritikának - a módszerei nem tisztázottak, így kevésbé behatárolhatók a kritikussal szembeni követelmények.²⁸ A film struktúráltságának megfelelően számtalan "idegen" tudományágból érkeznek módszerek, ezek művelői a filmtudományba. Az adaptációkról gyakran írtak írók /Thurzó Gábor, Nádas Péter, Bor Ábrahám, Bereményi Géza, Spiró György/, irodalomtörténészek, műfordítók /Sükösd Mihály, Szegedy-Maszák Mihály, Mészöly Dezső, Elbert János, Göncz Árpád/, s a különböző filmek témái, megformáltsága vonzotta a megfelelő felkészültségű szakembert: vallástörténészt /Máté evangéliuma, Hahn István/, képzőművészt /Csontváry-Sváby Lajos/, politikust /Apokalipszis, most-Ipper Pál/, stb. A kritikusnak ugyanez a nyitottság a sokoldalú műveltség követelményét állítja. Ismernie kell a filmművészet történetét, alapvető műveit, az elméleteket és vizsgálati módszereket, a film külső kapcsolódásait, hatásterét, s ezen túl fel kell készülnie az egyes filmekre, hogy a konkrét filmszituációból, esetleges művészeti előzményeiből /forrás/ megérthesse a jelentéshordozó mozzanatokot, az alkotói szándékot.

Minél mélyebb igényű a kritikai megközelítés, annál inkább behatol a filmelméletbe: elvonatkoztat az egyes jelenségtől. A hazai kritika labilis színvonalára jellemző, hogy igen sokan - Nemeskürty István, Almási Miklós, Király Jenő, Bernáth László - éppen a tendenciák, a filmek során keresztül megmutatkozó jelenségek elemzését, az elvonatkoztatást hiányolják az egyes kritikákból.²⁹

A kritikai megközelítés igényessége már önmagában is értékítélet, nem mindegyik film igényli az elméletileg megalapozott reflektálást. Viszont az igényes alkotás "kiprovokálja" a struktúrált fogadtatást: a bemu-

tatót kísérő kritikákon túl gyűrűzik körülötte az érdeklődés: a filmélmény utólagos értelmezési lehetőségeinek, konfliktusainak, aktualitásának vagy tévedéseinek megfelelően. E fázisban még pontosabban különülnek el a különböző igényű, beállítottságú kritikák. A Filmkultúra éveken keresztül élénk rovatai - a 'Fórum', az 'Ellenvélemény', a 'Mit jelent Önnek a film?', a 'Vita' - tükrözték az egyes filmek körüli szellemi mozgást.

A filmkritika pillanatnyilag még nem képes betölteni feladatát, erről az újra és újra fellángoló viták, cikksorozatok tanúskodnak. Az okokat többek közt a felkészültség és ismeretek hiányában, a véleményalkotással járó felelősségvállalás megkerülésében, a filmkészítők és -bírálok személyes kapcsolataiból kinövekvő egészségtelen toleranciában, a kritikusoknak az alkotókkal és a nézőkkel való 'ellentétes' magatartásában, az új rendezők mellől hiányzó kritikus-generációk értékenységének ürében, stb. vélték megtalálni.

A filmkritika kétoldalú - alkotók és közönség - nyitottsága a gyakorlatban érezteti hatását: hiánya a közönség érdektelenségéhez, a szakma belterjességéhez vezethet. Az elméletben szintén tükröződik a kritika "betegsége": az aktuális, a közvetlen megítélést rögzítő kritika az elmélet éltető csatornája; biztosítja a kontaktust a filmkészítés gyakorlatával, s ezekből kristályosodik ki - tudományos módszerekkel, fogalmakkal - az általánosítás. Amennyiben a kritika képtelen feldolgozni az aktuális filmeket, s rövidebb időszak jelenségeit tendenciájukban feltárni, úgy az elmélet is hibás, hiányos alapokra építkezik, s újból visszahat majd a kritikára. "A mai magyar filmkritika helyzete" c. tanulmányában ezt Szabó György így összegzi: "A legtöbb gondot az elméleti munka hiányossága okozza: lényegében 'anyagközvetítő' filmkritikánk van, amely rendre és nyíltan elmondja ugyan a véleményét a már elkészült produktumokról, ezeknek a cikkeknek a köveiből azonban még ha mozaikként össze is raknánk őket, nem kapnánk meg az 'egészet',³⁰ Az 'egész' nem csupán az egy időszakra feltáruló tendenciákat, filmnyelvi-tematikai változásokat jelenti, hanem belehelyezi a filmet a társadalmi-szellemi élet egészébe, a művészet mozgásában a társadalom mobili-

tását tárja fel, biztosítva egy egészséges önkontrollt. Sokkal inkább képes erre, mint a szűkebb bázisú, s "zártabb" művészetek, melyek kevésbé függnék a külső változásoktól. Ezért fogalmazott pontosan Vitézy László rendező, amikor a kritikát "társadalmi megbízatásnak" nevezte.

A kritika nemcsak egy időbeli, de térbeli koordiná-tához is kötődik: őrzi írójának hovatartozási tudatát, nemzeti arculatát, egy adott élettérben, kultúrában való fogé-konyságát. Ez a magyarázat arra, hogy a továbbiakban a pél-dákat leszűkítjük a filmadaptációk m a g y a r kritikai fogadtatására, amely végülis hasonló vonásokat mutat más nemzetiségű fogadtatás strukturáltságához, korlátaihoz.

A kritikusként s a j á t közönségéhez kell írnia, értékrendszerének, állásfoglalásának nem elég egy általános ismeretszinten mozognia /filmelméleti, módszertani ismeretek/, hanem ezeket saját szellemi szférájába kell adaptálnia. Ne-meskürty István kifogásolja, hogy a " mai magyar filmbírá-lat tulságosan nemzetközi mércével mér, ...a magyar filmet a saját közegében kell nézni, és a h h o z mérni...de nincs ilyen kontinuitás-tudatunk."³¹

A filmalkotás filmtörténeti-esztétikai besorolása a bírálatnak csak egy oldala. Lényegesebb az, hogy az esztétikai minőségekből kielemezze, hogyan viszonyul az alkotó, a műve a valósághoz, hogyan tükrözi összefüggéseit. Kovács András rendező az értékelés e kettős irányának aránytor-zulásáról beszélt a magyar kritikában: "A kritika gyakran a műnek a valósággal való szembesítéséről, s fordul a film-művészeti jelenségek magyarázatánál a szintén fontos, de nem elhatározó tényezők vizsgálatához, műfaji, dramaturgiai, problémákat lát ott, ahol pedig a társadalmiak jelentkez-nek."³² Az efféle tévedés az adaptációknál még gyakrabban fordul elő: az átdolgozás módszereivel, a forrás irodalmi érzékeivel foglalkoznak, anélkül, hogy fény derülne a kivá-lasztás motívumaira, a változtatások okaira - azaz a szenlé-leti hordozók vizsgálatára. A magyar kritikai-elméleti reflektálás több fórumon- napilapok, televízió, szaklapok - zajlik, a következőkben azonban egy szűkebb "minta" anya-gára - a Filmkultúra 1968-1983 közötti számainak a magyar

és külföldi adaptációkról közölt írásaira - hivatkozunk.³³
E folyóirat magis szinten reprezentálja a hazai kritikát: a bírált filmek tükröznek egy igényesebb szelekciót; az írások pedig többnyire építenek a filmelmélet eredményeire, megkísérlik megőrizni a filmkritika nyitottságát; a kritikák nem válnak el a filmkutatás egészétől, szerencsésen jelennek meg a filmalkotás és -befogadás egész folyamatát elemző írások mellett, amely lehetővé teszi a bírálat igényességének, nézőkkel és az alkotókkal való kontaktusának ellenőrzését. Célja, hogy egy már bizonyos filmműveltséggel rendelkező filmbarát réteg érdeklődését, ismereteit koordinálja és biztosítsa a szakmabeliek eszmecseréjének fórumát.

E kritikák - lévén a magyar filmbírálatra kiható, felkészültebb filmbefogadók reagálása egy-egy alkotásra - jellemzői általában vonatkoztathatók a m a g y a r kritikai élet egészére. Mivel pedig a megjelenő kritikák a magyar nézők filmkiválasztásának és értelmezésének mintegy 20%-át érintik, az esetleges félreértések, izlés- és fogalmi zavarok sokszorosan termelődnek újra.³⁴ A vizsgált kritikákból kirajzolódik néhány olyan hiányosság, amely hosszabb távon elszegényíti a művészetek közötti kapcsolatok, az adaptációk vizsgálatának gazdag lehetőségeit, s automatikus sémákra redukálja a műelemzést - s vele a befogadók érdeklődését. A 91. kritikában megfigyelhető néhány uralkodó szempont:

1. Az irodalmi forrás helye a szellemi /irodalmi/ életben, irodalomkritikák idézése /38 kritikában/
2. Az írói stílus, technika, életmű méltatása /17/
3. Lehet-e, érdemes-e filmrevinni irodalmi művet? /12/
4. A film összevetése a forrással /általánosságban a színvonalukról vagy dramaturgiai szempontból/ /31/
5. A filmbeli változtatások /23/

/jellegük szerint: cselekmény /6/, dramaturgia/5/, szereplők/3/, üzenete /9/

E szempontok általában egymástól függetlenül, a feldolgozás folyamat-jellegét figyelmen kívül hagyva, önkényesen bukkannak fel. Akár az irodalmi, akár a filmes szempontok túlsúlya mögül hiányzik a két művet összekötő szemléleti folyamat kontinuitása, így az esetleges részproblémák feől nincs rálátás a gondolati-művészeti kifejezés mozgásá-

ra. A filmadaptáció üzenete összetettebb egy előzmény nélküli filménél: immanens tartalmaz egy szemléleti-történeti mozzanatot, a szellemi-művészi kifejezés fejlődésének egy "szakaszát", amely felől mind az irodalom, mind a film lehetőségei, mind az adott művészi megnyilvánulások háttére feltárulhat. Ehhez azonban a már meglévő ismereteket, vizsgálódási szempontokat, módszereket - amelyek gazdagságából a kritikák tanuszkodnak - más módon kell alkalmazni. Ez pedig szemléleti probléma, amelynek mélyén még ma is a filmalkotásnak a kultúrában tulajdonított szerepének a bizonytalansága, és a művészi megnyilvánulásoknak az egymástól mereven elválasztott, tradicionális megközelítése munkál.

c. Az adaptáló művészi üzenetének megértésének feltételei

A filmfogadtatást a kritikák, elemzések reprezentálják a legmagasabb szinten: íróik a művészi kommunikáció legavatottabb befogadói, írásaik pedig "válaszok" a művészi kifejezés útkereséseire, kérdéseire. A reflektálás részben szubjektív - szempontjai függenek az egyén felkészültségétől, érdeklődésétől, az aktualitástól -, ám módszereit, mélységét, logikáját a művészi alkotás összetettsége determinálja. A filmadaptáció felkínálja az alkotás ok-okozati, szellemi-történelmi folyamataba helyezett vizsgálatának lehetőségét, ám ezzel a megértés feltételeit is kitágítja. A művészi üzenet ugyanis közvetlenebbül épül rá, a művön kívüli - tehát a művészeti üzenetben direkt nem közölt - tényezőkre, viszonyrendszerekre, ismeretekre. Az adaptáló speciális közlési módja, hogy "eltorzít" egy már korábban és másképpen funkcionált művészi megnyilvánulást. Akár alapjaiban, akár árnyalataiban jelentkezik a "torzítás", sajátos "dekódolást" kíván a művészi szándék feltárása.

Vizsgáljuk először, hogy milyen külső - művön kívüli - tényezők lépnek be közvetlenül a jelentésbe azáltal,

hogy a történeti mozzanat egy másik művel együtt jelen van az adaptációban:

- a f o r r á s önálló formai, tartalmi jegyei, az általa közvetített művészi szemlélet
- a forrásnak a keletkezésétől a feldolgozás időpontjáig húzódó b e f o g a d á s a i, a szellemi életben betöltött helye
- a forrás keletkezési és a feldolgozás körülményei közötti akár konkrét, akár hipotetikus analógiák /társadalmi, történelmi, művészi, stb./
- a kultúra folyamatosága, az egyéni kifejezés művészi-történeti determináltsága

Egyes adaptációkban valamelyik külső vonatkozás olyan mértékig felerősödhet, hogy lehetetlenné teszi a film önmagában való értelmezését /Fábri: Requiem- az irodalmi forma/, vagy didaktikussá válik /Schlöndorff: A fiatal Törless/. Máskor pedig a jelentést gazdagítva, az értelmezést i r á n y í t v a épül a műbe: Sepityko: Kálváriájá-nak, Fábri: Ötödik pecsétjé-nek üzenetébe beletartozik a forrás fogadtatásának szellemi relevációja is. Polanski Macbeth-je, Kozincev Lear király-a, Koncsalovszkij Ványa bácsija pedig igen tudatosan azonosul egy-egy korábbi műértelmezéssel. Gyakran az üzenet alapjai az analógiák, melyet a rendező jelzésekkel felerősíthet: Szabó Mephistója, Fábri Hannibál tanár ura, Schlöndorff Böll-adaptációja, a Katharina Blume elvesztett tisztessége-ilyenek.

A külső vonatkozások többnyire jelzésszerűek, s már a kiválasztásban körvonalazódnak, hiszen lehetőségüket éppen a forrásként funkcionáló mű tartalmazza. A jelzések pedig a különböző módosításokban válnak egyre nyilvánvalóbbá, s erősödnek ö n á l l ó művészi értékkésszerré, szemléletté. Így a kritikának, a filmelemzéseknek minimális feladata, a kiválasztás, illetve az alakítások ok-okozati megvilágítása, amely egyben a filmalkotó szándékára, szemléletére is választ ad. Ennek a követelménynek igen kevés kritika tesz eleget, s azok is csak töredékesen, állításaikat meg nem indokolva a film elemzésével:

a kiválasztás okairól

16

a változtatások ok-okozati magya-

rázata	34
- a művészi üzenet megváltozása	19

A film "felszíni" jelenségeinek /átalakítások, esztétikai megformáltság, színészi alakítás, stb./ magyarázatához az adaptáció esetében nem elegendő a befogadó filmből származó információrendszere és a filmelméleti jártassága. A mélyebb összefüggésekhez egyéb ismeretekre és azok igen koncepciózus csoportosítása van szükség.

Idetartozik magának az irodalmi forrásnak bizonyos ismerete: részben tényleges elolvasása, részben - s ez gyakran igen fontos - a mű jelentőségének, sorsának, írójának ismerete. Mindezt az adaptáló a forrással együtt vállalja, s gyakran támaszkodik ennek az ismeretére. Más - kor ezek a feldolgozásból esetleg kívülrekednek ugyan, ám a kiválasztásnál még ható tényezők voltak. Ezek az irodalomtörténeti, recepcióesztétikai ismeretek azonban egészen más súllyal fontosak itt, mint az irodalomkutatásban. A tények - írói sors, alkotói lehetőségek, műve fogadtatása, értelmezései - sokkal hétköznapiabb, emberibb vonatkozásukban, analógiákban áttételesen jelentősek a filmalkotás egésze felől, s mint asszociációk bővítik ki a film jelentéskörét /Fábri: Ötödik pecsét, Mihalkov: Oblomov, Taviani: Apámuram, stb./

Ahhoz, hogy a forrástól való eltérésekben, árnyalatokban megragadható legyen az alkotói szándék, szükséges mindkét kifejezési közeg ismerete, s ennek sajátos - a feldolgozás irányát követő - alkalmazása. Az egymásnak többé-kevésbé megfeleltethető részletek "jelentéseltolódása" /pl. Klaus Mann és Szabó Mephistó-jának befejező jelenetei; egy szereplő regény illetve filmbeli megalkotása: a Pacsirta Kosztolányinál és Ranódynál, Oblomov Mihalkovnál és Goncsarovnál, Parczen Nagy Lőrinc Dérnyél vagy Fábriánál; egy motívum összevetése : a fürdés Kosztolányi novellájában és Ranódynál vagy Ajtmatov Első tanítójában és ennek adaptációjában, stb./ csakis a kétféle művészi kifejezési szándék és módszer sajátos összehasonlításából tárul fel. Gyakran nem a technikai-dramaturgiai jegyek, ha-

nem az ezeket meghatározó tartalmi-szemléleti mozgatók felől tárulkozik fel a két mű kapcsolódása. Az adaptáló számára fontosabb a forrás esztétikai megformáltságánál az a tény, hogy a mű a kifejezés, a világ és a művész kapcsolatának egy lehetséges tárgyasulása. A feldolgozás során gyakran e szintre "bontja le" a forrást, és éppen a művész-valóság relációt újítja meg saját történelmi-szemléleti tapasztalatával feltöltve, mint Kovács a Ménesgazdá-ban, Huszárik a Szindbád-ban, Tarkovszkij a Solaris-ban, Welles A per-ben, stb. Az irodalmi mű megközelítése tehát csak elemeiben használja fel a tradicionális módszereket: a forma és stílus, a kifejezés elemzése, a mű hatásának bizonyos szubjektív torzulásban - az adaptáló ismeretében - töltődik fel pontos értékekkel, fontossági sorrenddel.

A befogadó is m e r t szubjektum, alkotói arculatából, meghatározottságából kirajzolódnak olyan erővonalak, melyek a műben immanens meglévő lehetőségekkel harmonizálnak. Azaz bizonyos fókig rekonstruálható az adaptálónak a műre való reagálása, érdeklődésének irányulása - amelyet persze az elkészült film tükröz végérvényesen. A filmbe már beleépülnek a találkozás külső, objektív körülményei is: a filmalkotó korának, társadalmának kérdései, az emberi létezés, a művészi kifejezés lehetőségei elvonatkoztatva a jelentésből kitapinthatóak. A forrást tehát e szubjektív vetületében kell vizsgálni. Az elemző e nagy fokú "belehelyezkedésre" akkor képes, ha minél több közvetlen ismerete van a feldolgozás korszakáról, szellemi szférájából. Közvetett ismeretekkel szintén rekonstruálható a mű-befogadó találkozás /a recepciótörténetre épülő irodalomtörténet éppen erre alapul/, viszont nem elegendő ahhoz, hogy ennek nyomait a filmalkotásból meggyőzően kielemezzük. A konkrét élettapasztalatoknak, egyéni élményeknek, egy korszakra jellemző emberi viselkedésnek, hétköznapi megnyilvánulásoknak a filmen közvetlenebb és nagyobb jelentésképző szerep jut, mint az irodalomban. Így az adaptációnak éppen ez rétege - ahol végülis az árnyalatok leginkább kitapinthatóak - megközelíthetetlen marad a más tradíciók, szokások, hétköznapiak között élőkre. Minél hasonlóbb a filmbefo-

gado meghatározottsága, annál inkább képes az alkotói folyamat mozgatóit belülről feltárni, s a film elemzésével alátámasztani.

Az azonosuló magatartást már a forrás megközelítése is megkívánja. Egy adott irodalmi alkotásból mindenki számára - túl annak általánosságban megfogalmazható mondanivalóján - más-más tűnik fontosnak. A rendező számára felhívó jelleg csakis az ő szellemi háttere felől rajzolódhat ki. Erről feledkezik meg Rényi Péter a Woyzeck-adaptáció kritikájában. Herzog művét mindvégig kívülről - a marxista irodalomtörténet Woyzeck-értelmezése felől - bírálja, majd ítéli el, s meg sem kíséreli a más indíttatású rendező indíttatását és szándékát a filmből visszakövetkeztetni.³⁵ Gyakran akkora a távolság, hogy a forrás számunkra jelentéktelen, s így elvész a film adaptáció-mivoltában rejlő jelentés. Fukazava Kinji filmje, A felkelő nap zászlaja alatt /i:Yuki Masaharu/ c. regény-adaptáció Japánban a forrás nagy sikere után a közönség igéenyével, felkészültségével találkozott. A rendező értelmezése azonban - mint erre Kósa Ferenc kritikájában rámutat - a magyar néző számára közömbös marad.³⁶ Santa nálunk nagy vitát kavart Ötödik pecsét-jének a megfilmesítése, s ezzel az egész problémakör felvetésének művészi felelőssége viszont egy túllünk idegen befogadó számára marad rejtett "többlete" a rendezői szándéknak. Sokszor áthidalhatók a szemléleti különbségek, hiszen a művészetben sok az ösztönös, intuitív elem, s ez a műelemzésre is átsugárzik. Szabó György a Taviani-fivérek rendezte Apámuram c. Gedda-adaptációnak a mozgatóit éppen a primér élmények - a húszas-harmincas évek Magyarországnak és az olasz parasztság elmaradottságának-hasonlóságainak ismeretében képes feltárni, s érzi a magyar nézőhöz közelállónak a filmet.³⁷ Nem elegendő tehát az irodalomkritikai álláspontok felidézése ahhoz, hogy a rendező kiválasztását - legyen az akár klasszikus mű is - kielégítően feltárjuk.

Ahogy az irodalmi mű elemzése, úgy magának a filmnek a megközelítése is eltér a tradícióktól, s mindvégig megőrzi nyitottságát az adaptáció esetében. Egy filmfeldolgozást természetesen nem feltétlenül szükséges irodalmi előzményének szellemi kisugárzását felől mérni, enélkül is lezárt, teljes egész alkotás. Ám éppen a forrással

való összehasonlításakor válnak nyilvánvalóvá a f i l-
m i m e g f o r m á l t s á g motivációi, az alkotó
szemléletmódjának, az alkotói folyamat logikájának olyan
belső szférája, amelyek az előzmány nélküli filmeknél
kielemezhetetlenek. A filmelemzésbe tehát asszimilálód-
nak még "művelődéstörténeti, -szociológiai, alkotáslélek-
tani és egyéb szempontok.

Természetes, hogy sem az átlagos filmnéző, sem
a felkészült műelemző nem képes ezt az összetett jelensé-
get maradéktalanul feltárni. Erre azonban nincs is szük-
ség, fontosabb a r é s z kérdések pontos feltevése, s a
r é s z információk helyes irányba való összegzése - olyan
mélységben, amennyire ezt az adott film művészi értékei,
sajátos "vonzásköre" indokolja. Idézzünk néhány olyan szem-
pontot, amelyek - illetve kombinációik - felől rálátás
nyílik a filmrevitel komplex jelenségére:

- a kiválasztás okai /az alkotó gondolatvilága,
más filmjei felől, vagy a forrás értékei felől/³⁸
- a forrás és a film koncepciójának összevetése
/a gondolatoktól az esztétikum felé/³⁹
- az újraértelmezés elemzése a történelmi-gondola-
ti háttér felől⁴⁰
- az újraértelmezés elemzése az esztétikum felől⁴¹
/formai-technikai összevetés/
- az átdolgozás domináns jegye/i/nek feltárása:
az esztétikum felől a motivációk magyarázatához⁴²

Ahogyan az alkotás folyamatában az alkotó szub-
jektuma, egyéni mondanivalójának mélysége kielemezhetet-
lenül meghatározza a mű súlyát, úgy az e típusu értelmező-
kritikai tevékenységben is az egyéni képességeknek, fel-
készültségnek és érzékenységnek döntő szerepe van a fel-
ismerések és az összefüggések meglátásának mélységében.
A belehelyezkedés⁴³ képessége mellett a tárgyi tudásnak,
módszertani biztosságnak is függvénye az, hogy az adott
filmalkotásból ezek, a már nem csupán filmesztétikai-és
elméleti összefüggések feltáruljanak.

A filmértelmezés hétköznapi gyakorlatában állandóan érződik e felkészültség és globális szemlélet hiánya, hiszen - ahogyan ezt Szabolcsi Miklós helyesen meglátta: "a szellemi struktúra egyenrangú része a film"⁴⁴, azaz a magyar kultúrát - s rajta kívül általában a kelet-európaiakat - még sokáig jellemzi az irodalom és a film primátusa, a kettő szerves gondolati egymásraépülése jellemzi. Azaz más nemzetekénél inkább szívja magába a film az irodalmi előképeket, példákat, konkrét írói anyagot, így a filmek üzenetében immanens benne van a nemzeti örökségre, művészeti-politikai múltra való visszatekintés és annak a mai értékek felőli kritikája. Ennek ellenére a befogadókban általában hiányzik az erre való érzékenység. Ennek következtében a filmfogadtatás két téves irányba tolódhat el:

- a kritika "elképesztően filmcentrikus"⁴⁵

Az elemző a vizsgált filmet esztétikuma, valamilyenféle speciálisan "zárt" kategóriarendszerben vizsgálja. Következtetései nem kötődnek sehova, hiszen a vizsgált felszint kiszakítva a mozgató szellemi háttérből. Ez hosszú távon elszigeteltté teszi a filmalkotásra való reagálást, a filmalkotóval való kommunikációt pedig egy szűk elit kiváltságává szűkíti.

- "a kritikus nem érti, vagy rosszul érti a bírálendő művet, ... s erre egy művön kívüli kapcsolatban keres fogózkodót"⁴⁶

Az elemző tárgyi ismerete alapos, viszont képtelen tudását, magával hozott /általában irodalmi/ beállítottságát a vizsgált tárgynak alárendelni. A filmet kívülről, egy "torzító" szemszögből vizsgálja, ahonnan a filmalkotó önálló művészi kifejezése egyéb összefüggések illusztrációjává "degradálódik".

Nem elegendő tehát a befogadói nyitottság, a film külső vonatkozásait mindvégig sajátos egyensúlyban kell tartani. Ez pedig az értelmezői koncepció függvénye, amit éppen a filmkészítők gyakorlata és a filmekből elsajátított érzékenység határoz meg hosszú távon.

e. A komplex filmértelmezés távlatai

Felmerülhet a kérdés: mennyire fontos a filmértelmezésben a külső kapcsolatok figyelembevétele, más módszerek, ismeretek használatának "népszerűsítése", s ezek előbbre lendítik-e a filmkultúrát - sőt egyáltalán beletartoznak-e.

Éppen a filmkultúra kiváltságos helyzete ad választ. A filmkultúrában szervesen összeforrottak a tradicionális szellemi értékek - a "művész felelőssége, kifejezésének művészi megformálhatósága és üzenetének súlya, egyetemessége -, és az újabb keletű, gyakran a művészetek perifériájára szoruló értékek - a szórakoztatás, látványosság iránti igény kielégítése, a komikum és tragikus megrendülés sablonjai, stb. Amikor a filmértésről szólunk, nem lehet kategórikusan elválasztani a kétféle értékre való "érzékenységet". A művészi film befogadásához a kommerszfilmekből szerzett gyakorlat is építőkö. Másrészt mindegyik film azonos közegben - eklektikus közönségre, moziban - hat, s mindegyik filmalkotást a széles tömegek számára készítenek. Nincs olyan igényes alkotó, aki valóban csak egy szűkebb "elit" részére tartja fenn mondandóját. A film - ezzel a törekvéssel, amely bizonyos fokig kényszer is - egyedül áll a művészetek történetében. A kultúra egészében az a "pont", amely felől a tömegek a legnagyobb valószínűséggel sajátíthatnak el egy fajta műélvezői magatartást, amely fokozatosan áterjeszthető a kultúra más megnyilvánulásaira is.

A filmnézés és -értés gyakorlatában a népszerű, közérthető elemeken keresztül elvezethet a fejlődés egy bizonyos fokig tudatosabb befogadói beállítottsághoz. Hiszen a filmalkotások anyaga tükrözi az élet tér-és időbeli gazdagságát, összefüggéseit: s már pusztán a leképezett részletekkel is képes a tömegek érdeklődését formálni. Egy-egy színvonalas alkotásból kisugárzó esztétikum, érzelmi feszültség pedig alkalmas lehet arra,

hogy az akkumulálódott ismeretek, megsejtések összefüggésekké tisztuljanak, s elvezessenek a befogadóban ahhoz, hogy kialakuljon benne a szellemi javak "fogyasztásának" rendszeresebb igénye: egy film megtekintéséhez kapcsolódjon az olvasási igény, stb. S e mozaikokból idővel kiépülhet a művészetek egymásbakapcsolódásának, analógiáinak, kölcsönös meghatározottságuknak egységes képe, amely visszahat az további befogadások színvonalára.

Természetes, hogy az eredendően létező egységet a történetileg elkülönült művészetek vizsgálatának újra - és egy újabb szinten - kell tükröznie. A spontán fejlődésből - az interszemiotikus kifejezési módok szaporodása, a tömeges kultúra összetettsége - csakis egy megfelelő szemléleti-elméleti előkészítéssel bontakozhat ki a pozitív irány: a szellemi javak demokratikus, fokozatos elsajátítása.

Ennek az előkészítésnek talán leglényegesebb médiuma a filmbefogadás módszereinek elsajátíttatása és kiterjesztése. S ez nem egyszerűen "művészeti" kérdés: hiszen agyidejűleg beleépülnek a filmalkotás által hordozott külső kapcsolatok: történelmiak, szemléletilek, politikaiak és művészetiek. Mivel a film a legközvetlenebbül ragadja meg a valóság összefüggéseit, a befogadás mélysége messze túlmutat a művészet határain: szerepe lehet az adott korszakban érvényes értékek, viselkedési formák, gondolkodás, ismeretanyag és ennek felhasználása - tehát a létezés egy bizonyos fokú - igényességének egyéni kialakításában. Ezek egymásraépülését Pozsgai Imre: A film és a közművelődés c. írásában így foglalta össze: "A film a közművelődési határozat egyik alap-gondolatának valóraváltásában lehet rangos és hatásos segítőtárs: a szocialista közösségek megteremtésében. A filmlátvány, ha értékes tartalmakat közvetít, alkalmas arra, hogy a közönségből közösséget formáljon, mert a történelmi jelenlét, a részvétel élményét képes nagy tömegeknek nyújtani, s ezáltal mozgósítani az embereket, illuzórikus közösségi létükből átvezetni őket a valósá-

gos közösséget teremtő cselekvés birodalmába.⁴⁷ Ez azonban csak az ösztönös élmények gyakorlott befogadásával valósulhat meg.

A gyakorlottság és tudatosság kialakításában a kritika, a felkészültebb befogadók felelőssége óriási. Ismereteiknek és módszereiknek pedig meg kell felelniük a feladat globális kiterjedésének. Az e g y e s esztétikai-szemléleti értékeléseknek egy ideális, feltételezett kultúra befogadási modell felé kell építenie az utat. S ebbe beletartozik a filmen túl az összes egyéb alkotói megnyilvánulás megértésének az igénye is. A befogadás mozzanatait, "technikáját" végsősoron mindig hasonló: végső célja mindig az esztétikai élményen keresztül önmagunk, a világ megértésére való törekvés. B. Nagy László a hatvanas években a nemzeti filmgyártásunktól a nemzeti hovatartozás tudatának kialakítását várta.⁴⁸ Ha ezt a célt elemeire lebontjuk: a történelmi múlt, a szellemi örökség kritikus elsajátítása egyaránt beletartoznak.

A filmalkotók közül sokan képesek és kísérleteznek ezt megragadni és közvetíteni - sokszor éppen az irodalmi örökség egy konkrét "darabkáján" keresztül. A jövő feladata viszont az, hogy ennek megértését és az ilyen művészi üzenetben rejlő potenciák kibontakozását az elméleti megközelítés elmélyítésén át a filmnézői gyakorlatba átsegítsék.

J e g y z e t e k

I. Az adaptáció vonatkozásainak kettős megközelítése

1. Gilbert Cohen-Séat: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, 1946. Magyarul: Tanulmány a filmművészet filozófiájának alapelveiről, alapvető fogalmak és filmográfiai szótár /Filmtudományi Intézet, Kéziratos fordítás, KÉ. 192.5.
2. Dilthey-t idézi Bojtár Endre: *Strukturalizmus és "metafizika"* között c. tanulmányában. in. *Literatura*, 1980/2
3. Abel Gance: *Eljött a kép kora*. FFI, KÉ.235.5.
4. Ulrich Weisstein: *Az irodalom és a képzőművészet összehasonlítása: kritikai elmélet és módszertan jelenlegi fő irányai és kilátásai*, in. *Helikon*, 1981/1. 53.old.
5. vö. Umberto Eco: *A nyitott mű*. Válogatott tanulmányok. Gondolat, Bp. 1976; és Abraham Moles: *Theorie de l'information et perception esthétique* /Az információelmélet és esztétikai élmény. Gondolat, Bp. 1973/ c. művekben a film szemléltető szerepéről.
6. Robert Wiemann: *Az "új kritika"*, Gondolat, Bp. 1965. 223.old.
7. Vajda György Mihály: *Az irodalmi mű fenomenológiai elemzésének módszeres elvei*, in. *Állandóság a változásban*. Tanulmányok. Magvető, Bp. 1968. 454.old.
8. uo. 459.old.
9. V.V. Ivanov: *A filmnyelv funkciói és kategóriák* c. tanulmányából idéz Zalán Vince: *Film - Információ - Esztétika*. Körkép, vázlat a filmtudományi kutatásokról. Filmtudományi Szemle, Bp. Filmarchivum és FFI 1974. 30.old.
10. Umberto Barbaro: *Film: soggetto e sceneggiatura* c. előadásorozatából idéz Nemes Károly: *A filmelmélet változásai* c. könyvében, Akadémia, Bp. 1981. 83-84.old.
11. René Clair: *A film tegnap és ma*, Gondolat, Bp. 1977. 298.old.

II.

12. Siegfried Kracauer: A film elmélet I-II. in. Filmkultúra/16
13. Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig, FTI és Filmarchivum, Bp. 1963. 5-6. old.
14. vö. Zalán Vince idézett tanulmányával, amelyben elemzi a filmszociológiai szempontok változását a hetvenes évektől. Itt foglalkozik Terry Lowell: An Approach to the Sociology of Film /1972/ programadó művével. Továbbá Paul Monaco: Cinema and Society. France and Germany During the Twenties /Elsevier, New York, 1976/, amelyben a korszak filmjeit a társadalmi-történelmi háttérrel összefüggő motívumok, témaválasztások felől elemzi Balázs Béla és Rudolf Arnheim szellemében.
15. ld. Zalán, i.m. 71-74.old.
16. Balázs Béla: A film, Gondolt, Bp. 1961.
17. Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. in. Kommentár és prófécia. Tanulmányok. Gondolt, Bp. 1969. 304.old.
18. Karl Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből, Kossuth, Bp. 1962. 69.old.
19. Marx-Engels: Összes művei 13.kötet. Kossuth, Bp. 1957. 157-161.old.
20. Balázs Béla: A látható ember, Gondolt, Bp. 1958. 121-126.old.
21. G. Cohen-Séatet idézi Zalán i.m. 8.old.
22. Étienne Souriau: Filmológia és összehasonlító esztétika /1952/, FTI, KE.334.10.
23. Vajda, i.m. 533-534.old.
24. Vajda, u.o.
25. Az idézett írások: Alain Robbe-Grillet: Jegyzetek a szempont lokalizációjáról és áthelyeződéséről a regényszerű leírásokban; Bernard Pingaud: Új regény és új film; Monique Nathan: Láttatás és látás Virginia Woolfnál /in. Írók a moziban, szerk.: Kennedy János, Magvető, Bp.1971/; Alain Spiegel: Fiction and Camera Eyes /University Press of Virginai, Charlottesville, 1976/; Bruce Morissette: Alain Robbe-Grillet /Columbia Essays

- on Modern Writers, New York, 1965/; Susan Sontag: Film és színház; Michel Mourlet: Film kontra regény /in. A film és a többi művészetek, Gondolat, Bp. 1977. szerk: Kenedi János/; Pier Paolo Pasolini: A költői film /in. A film ma. Tanulmányok. Gondolat, Bp. 1971. szerk: Nemeskürty István/
27. vö. Jean Mitry: A film esztétikája és pszichológiája /FTI és Filmarchivum, Bp. 1976/ és Maryla Hopfinger: Film és irodalom. Az intersemiotikus fordítás műszaki feltételei c. tanulmányát /FTI, KÉ. 218.12./
28. Marxot idézzi Szerdahelyi István: Marx, Engels és az irodalomelmélet c. tanulmányában. in. A marxista irodalomelmélet története, Kossuth, Bp. 1981. 29.old.
29. Szerdahelyi, i.m. 25.old.

II. A filmrevitel során felmerülő irodalomelméleti problémák

1. Pio Baldelli a hasonlóság foka szerint különbözteti meg az adaptáció fajtáit: a fokozatok a "film szolgáló irodalomtól" az "irodalmat szolgáló filmig" helyezkednek el. Pio Baldelli : A film és az irodalmi alkotás /1964/ FTI, KÉ. 285.2.
2. vö. George Bluestone: Novels into Films. The Metamorphosis of Fiction into Cinema. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1973. /Első kiadás 1957/
3. Mihail Romm: Jegyzetek a filmről, Magvető, Bp. 1968. 131.old.
4. vö. Hauser Arnold: Filmkorszak c. tanulmányával /FTI, 320.2/ és Szergej Eizenstein: Forma és tartal-

IV.

- lom I-II. FTI és Filmarchivum, Bp. 1960.
5. Bernard Pingaud i.m.
6. Christian Metz: Válogatott tanulmányok, FTI és Filmarchivum, Bp. 1981. 139.old.
7. Szergej Eizenstein i.m. és a Filmérzék c. tanulmánya, melyet idéz Robert Richardson: Literature and Film, Indiana University Press, Bloomington, London, 1969. Itt Eizenstein Lewis Carroll montázs szóalkotásait, Maupassant erőteljes leírásait és Puskin: Poltava c. költeményének montázsszerű sorátkötéseit elemzi a film felől.
8. Robert Richardson i.m.
9. Bruce Morrisette felszólalása. in. SYMPOSIUM /vol. XXVII./ Quaterly Journal in Modern Foreign Literatures. Literature and Cinema. /Summer, 1973/, St. Catherine Press Ltd. Bruges, 1973.
10. Móricz Zsigmondot idézi Karcsai-Kulcsár István: Irodalom, színház és film Magyarországon a harmincas években. in. Filmtudományi Szemle, 1973. FTI és Filmarchivum, Bp. 18.old.
11. ld. Balázs Béla: Klasszikusok filmen. Regények, színművek megfilmesítésének lehetőségeiről. FTI. KÉ. 118.18.; és Dovzsenko felszólalását a szovjet írók második országos kongresszusán, 1955-ben. FTI, KÉ. 101.2.
12. Paul Monaco már idézett könyve kiterjed a vizsgált korszak összes filmjére, és kimutatja a tömeges gyártásban "statisztikailag" fontos jellemzőket, hogy ezeket összekapcsolhassa bizonyos történelmi-politikai, a korszakot jellemző szemléleti jeggyel, és ezzel illusztrálja, hogy "a film történetileg korlátozott kategória".
13. Bluestone i.m. VIII.old.
14. Baldelli, i.m. 5.old.
15. Fellinit idézi Nemeskürty István: Fellini c. könyvében. Gondolat, Szentől szembe sorozat, Bp. 1974. 142.old.
16. A marxista irodalomelmélet története, 26.old.

17. Wellek-Warren: Az irodalom elmélete, Gondolat, Bp. 1967. 18. old.
18. ld. Eisenstein i.m. és Richardson i.m. 51. old.
19. Balázs Béla: A film, 44-46. old.
20. Biró Yvette: A film drámaisága, Gondolat, Bp. 1967. 17. old.
21. Mitry, i.m. 185. old. és Biró, i.m. 19. old.
22. Lukács György: A film poétikája, in. Filmkultúra 1972/5
23. Pier Paolo Pasolini: A forgatókönyv mint másik struktúra felé törekvő struktúra. in. Írók a moziban.
24. Mitry, i.m. 292. old.
25. Mitry, u.o.
26. William Paul és H.G. Wells szabaddalmi leírását ismerteti Jurij Lotman: Filmszemiotika és filmesztétika c. könyvében. Gondolat, Bp. 1977. 60. old.
27. A film és Balázs Béla. Filmtudományi Szemle, FTI és Filmarchivum, Bp. 1967. 88-89. old. A "nem-konstruált életanyaghoz" sorolja a ripott-, természet-, az absztrakt- és a tárgyfilmeket, a "tisztá- rekonstrukcióhoz" az absztraktfilmeket és képi-formai játékokat.
28. Az idézetek Balázs Béla: Szemnek szóló irodalom. I. Vázlat és a kész mű II. Írott képek, írott hangok c. és a klasszikusok, regények, színművek megfilmesítésének lehetőségeiről c. kézírataiból valók. FTI KÉ. 118.14 és 118.18.
29. Bluestone, i.m. 62. old.
30. Sarkadi Imre: Körhinta, Magvető, Bp. 1981. 509. old.
31. Jean-Paul Sartre: Mi az irodalom? Gondolat, Bp. 1969. 58. old.
32. Hans Robert Jauss: Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja in. Helikon, 1980/1-2.
33. Goethet idézi Eckermann. in. Eckermann: Beszélgetések Goethével, Kritérion, Téka sorozat, Bukarest, 1975.
34. Lenin: Filozófiai füzetek, Szikra, Bp. 1954. 158. old.

35. Levin L. Schückinget idézi Szobotka Tibor: Közönség és irodalom, Gondolat, Studuim könyvek, Bp. 1964. 9.old.
36. Jauss, i.m. 15.old.
37. vö. Leninnek Tolsztojjól írott cikkeivel 1908 és 1911 között. Elemzi Gránitz István: Lenin és az irodalom c. cikkében. in. A marxista irodalomelmélet története, 113. old.
38. u.o. 133.old.
39. Veres András: A marxista irodalomlélektan története. A két világháború között. in. A marxista irodalomelmélet története. 202. old.
40. G.T. **Fechner**: Bevezetés az esztétikába c. munkájában /1876/ a pszichológia felől akarta új alapokra helyezni az esztétikum vizsgálatát. A deduktív-spekulatív módszerek helyébe az induktív-kísérleti vizsgálatokat állította.
41. Wilhelm Dilthey: A hermeneutika keletkezése in. A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban, Gondolat, Bp. 1974. 534.old.
42. Dilthey, u.o.
43. Hans-Georg Gadamer-t idézi Bacsó Béla: A megértés művészete és a művészet megértése c. cikkében, in. Literatura 1980/2. 234.old.
44. Jauss, i.m.
45. Jausst idézi Bojtár i.m.
46. Roman Ingarden: Az irodalmi műalkotás, Gondolat, Bp. 1977. 358.old.
47. Ingarden, u.o. 356.old.
48. Bacsó, i.m. 240.old.
49. Manfred Naumann: Társadalom- irodalom- olvasás c. tanulmányában idézi Marxot. in. Helikon, 1980/1-2. 71.old.
50. Jauss, i.m. 17.old.
51. Jauss: Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika, Előszó. in. Helikon, 1980/1-2. 121.old.

VII.

52. u.o. "Nem várhatunk minden megoldást az osztályra és rétegre jellemző olvasói magatartás elemzésétől."
53. u.o. 121. old.
54. Paul Valéryt idézi Umberto Eco, i.m. 14. old.
55. u.o. 27. old.
56. Roland Barthes-t idézi Eco, i.m. 28. old.
57. Jurij Lotman: Szöveg, modell, típus, Gondolat, Bp. 1973. 263. old.
58. Wolfgang Iser: Az irodalom funkcióitörténeti szövegmodellje. in. Helikon, 1980/ 1-2. 52. old.
59. "Egyfajta folytonos előrenyomulás ez, amely a percepció minden szakaszában új értelmet nyer"- írta a műélvezetről Husserl. Idézi Eco, i.m. 48-49. old.
60. Iser Moles kommunikációs modelljét idézi: "Az ideák kommunikációja csak annyiban létezik, amennyiben mindkét repertoár ugyanolyan tartománnyal rendelkezik." i.m. 63. old.
61. Wellek-Warren: i.m. 56. old.
62. Naumann, i.m. 104. old.
63. Dionýz Durisín: Összehasonlító irodalomkutatás, Gondolat, Bp. 1977. 218. old.
64. M. Kagan: A művészi befogadás c. tanulmánya, in. Filmkultura, 1976/4. 81. old.
65. Lukács György: Az esztétikum sajátossága, II. kötet 99. old.
66. Moles, i.m. 218. old.
67. Hankiss Elemér: Az irodalmi kifejezésformák lélektana, Akadémiai, Bp. 1964. 34. old.
68. Jauszt elemzi Rita Schoeber: Az egyéni és a kollektív szerepe az irodalmi alkotásban c. cikkében, in. Helikon, 1979/3. 336. old.
69. Kagan, i.m. 83. old.
70. Pasolinit idézi Nemes Károly: Pasolini c. könyvében. Filmbarátok Kiskönyvtára, Népművelési és Propaganda Iroda és FFI, Bp. é.n. 80. old.
71. Vajda, i.m. 501. old.

III. A filmművészet jelenségei az adaptáció felől

1. Jean Mitry, i.m. 185-193.old.
2. Christian Metz: Válogatott tanulmányok /FTI és Filmarchivum, Bp. 1978. 87.old.. A film összetett nyelvről ld. Mitry, i.m. 132.134.old.
3. André Bazin: Tanulmányok a filmművészetéről /FTI és Filmarchivum, Bp. 1977. 116.old./ Példának említi Cocteau-t és Wylert, akik drámaadaptációkból, és Wellest, aki az amerikai regényből merített ihletet.
4. Luigi Chiarini: A film elmélete és gyakorlata, Gondolat. Bp. 1968. 234-241.old.
5. Lawsont idézi Chiarini: "A film eredetisége legnyilvánvalóbban a forgatókönyv i r o d a l m i eredetiségében mutatkozik meg." i.m.235.old.
6. A forgatókönyv megjelent in. Ötlettől a forgatókönyvig c. sorozatban. Szabadíts meg a gonosztól, Magvető, Bp. 1980.
7. Clair, i.m. 34.old.
8. ld. Edgar Morin: Az ember és a mozi, FTI és Filmarchivum, Bp. 1976.
9. Mario Verdone: A filmnyelv eredetéről c. tanulmányát. in. Filmkultura/18. 56-57.old. u.o. idézi Vicot.
10. Malraux-t idézi Antonio Petrucci már idézett cikkében, Filmkultura/13
11. B. Nagy László: A látvány logikája, Szépirodalmi, Bp. 1974. 8.old.
12. Bazint idézi Lotman, i.m. 66. old.
13. René Clair, i.m. 63.old.
14. Kanurs Buch von Film, szerk: Verner Arhe és Rune Waldenkrantz, Droemersch Verlaganstalt, München-Zürich, 1956.
15. Nemes Károly: Hollywood. Történeti áttekintés. in. Hollywood I-II. FTI és Filmarchivum, Filmtudományi Szemle, Bp. 1979. 19.old.

16. 1907 után bontakozott ki a francia Film d'Art-mozgalom. Gregor és Patalas elemzik ezt az akadémikus programot, amelynek a célja az volt, hogy klasszikus műveket /Anatole France, Edmond Rostand és mások/ vezető színpadi színészekkel, teátrális külsőségekkel vigyenek filmre, hogy ezzel az igényesebb közönséget a film pártjára állítsák. Hasonló "irodalmi film"-javaslattal a tizes évek elején Magyarországon létrejött a Hungaria Filmgyártó cég. ld. Nemeskürty, i.m. 28.old.
17. Hauser Arnold: A művészetek szociológiája c. munkájában úgy elemzi a filmnézői réteget, mint a legösszetettebb műveltségi-társadalmi réteget, mely a művészetek története során kialakult. Gondolat, Bp. 1982. 713.old.
18. vö. Irók a moziban, "A zörgő masina forradalma" c. fejezettel.
19. Mitry, i.m. 305.old.
20. "A hangfelvétel kétélű találmány....minden valószerűség szerint a legkisebb ellenállás irányában fogjuk felhasználni, tehát egyszerűen a kíváncsiság pusztá kielégítésére...Csakis a hangnak a vizuális montázssal alkotott *e e l l e n p o n t o s* alkalmazása fejlesztheti tovább és tökéletesítheti a montázst." in. Gregor-Patalas, i.m. 195.old.
21. Mitry, i.m. 22.old.
22. Mitry, i.m. 272.old.
23. Dovzsenko már idézett felszólalásából.
24. Idézi Gregor-Patalas, i.m. 246.old. vö. Lizzani i.m.
25. Zavattinit idézi Nemes Károly: A filmelméletek története, 88.old.
26. Carlo Lizzani elemzi a neorealizmus gazdasági-politikai hátterét in. i.m. 130-133.old. és Hinterhausert idézik Gregor-Patalas i.m. 241.old.
27. Nemes Károly- Papp Sándor: A magyar film 1945 és 1948 között. FFI és Filmarchivum, Bp. 1980. 15.old.

28. Révai József 1951-es beszédét idézi Nemes-Papp, i.m. 106.old.
29. Miért kísért a kelet-európai filmben a "befejezetlen mult"? Biró Yvette, Hanák Péter és Laczkó Miklós beszélgetése, Filmkultura, 1973/4, 64.old.
30. Hans. C. Blumenberg: Az új Hollywood c. tanulmányában. in. Hollywood I-II. 87.old.
31. Cassavetes-t idézi Joseph Gelmis, i.m. 130.old.
32. Henry Janglomot idézi Blumenberg, i.m. 92.-93.old.

c. Változó szempontok az elméleteben

34. André Bazin: Tanulmányok a filmművészetéről, FTI és Filmarchivum, Bp. 1977. 97.old.
35. Nemeskürty: A mozgóképtől....., idéz korabeli véleményeket. ld. 50.old. és ld. még Nemeskürty István: A mozgókép esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig, Filmtudományi Szemle/1. FTI és Filmarchivum, Bp. 1972.
36. Urban Gadot idézi Nemes, i.m. 18.old.
37. Lindsay-t idézi Nemeskürty: A mozgóképtől.... 101.old.
38. Delluc: Cinéma et Cie./A film és társa, 1919/ c.művét elemzi Nemes, i.m. 26.old.
39. Korda Sándor: A mozi rendezője c. cikkéből idézi Nemeskürty: A mozgóképtől.... 109.old.
40. Kazanszkij: A film természete c. tanulmánya, in. A film poétikája, 150.old.
41. Léon Moussinac-ot idézi Nemes, i.m. 28.old.
42. Ricciotto Canudo: A hangosfilm manifestuma, idézi Nemes, i.m. 25.old.
43. ld. Gregor-Patalas, i.m. 59.old.
44. ld. Canudo manifestumában
45. Dziga Vertov: Összegyűjtött cikkek, FTI és Filmarchivum, Bp. 1974. 61.old.

46. Eizensteint idézi Sz. Frejlich: A műfaj dialektikája c. tanulmányában. in. Szovjet filmtanulmányok. Magvető, Bp. 1973. 136.old.
47. V. Pudovkin: A forgatókönyv/1926/c. tanulmányából idéz Frejlich, i.m. 48.old.
48. ld. Nemeskürty: A mozgóképtől ..., 167.old.
49. Rudolf Arnheimet idézi Nemes, i.m. 74.old.
50. Bazin, i.m. 137.old.
51. Bazin, i.m. 136.old.
52. Umberto Barbarot idézi Nemes, i.m. 38-39.old. és ld. Carlo Lizzani könyvét, valamint Guido Aristarco: A filmelméletek története c. kötetét, FTI és Filmarchivum, Bp. 1962.
53. Bazinról ld. Nemes, i.m. 92.old.
54. Chen-Séateet idézi Zalán, i.m. 79.old.
55. uo. 80.old.
56. Mişry, i.m. 258, 309.old.
57. vö. Kracauerrel, idézi Nemes, i.m. 100.old.
58. Mişry, i.m. 192-193.old.
59. Christian Metz: Válogatott tanulmányok, 140.old.
60. Christian Metz: A képzeletbeli jelentő, Filmtudományi Szemle, 1981/2, FTI és Filmarchivum, Bp. 161.old.
61. Emilio Garroni: Szemiotika és esztétika, FTI és Filmarchivum, Bp. 1979. 385.old.
62. u.o. 273.old.
63. u.o. 395.old.
64. Abraham Moles: Az információelmélet és az esztétikai élmény, 256.old.
65. Maryla Hopfinger: Film és irodalom. Az intersemiotikus fordítás műszaki feltételei, FTI. KÉ. 218.12.

IV. A tömeges méretű kultúra és a film

1. N. Lebegyev: A film sajátosságának kérdéséhez c. tanulmányából, in. A filmesztétika alapjai. Filmmészeti Könyvtár, 3.sz. FTI és Filmarchivum, Bp. 1961. 17.old.
2. Marxot idézi A Koskowska: Tömegkultúra c. könyvében. Gondolat, Bp. 1971. 169.old.
3. ld. u.o. A tömegkultúra kritikája c. fejezetet.
4. Walter Benjaminget idézi Fukász György: Technika és művészet. Az esztétikai technicizmus kritikájához. Népművelési és Propaganda Kiadó, Bp. 1970. 107.old.
5. Rudolf Arnheim: A film és a tömegek /1949/ c. tanulmánya. in. Riró Yvette-Nemeskürty István: A film és a társadalom, Cikkgyűjtemény. FTI Könyvtárában, KÉ. 2.1.
6. G. Friedmant idézi Koskowska i.m. 81.old.
7. Maryla Hopfinger a szövegben történő művészi közlés interpretációjában megkülönbözteti a "külső" és a "közösségi" jelentések területét. A közösségi jelentés egy adott közösségen belül, a közvetítők által befolyásolt, intézményesen elfogadott és fogadtatott értelmezés. in. A filmalkotások jelentései kialakulásának körülményei. in. A tömegművészet szemiotikájának problémáiról. FTI és Filmarchivum, Bp. 1982. 174.old.
8. Herbert Marcuse-t idézi Fukász, i.m. 109.old.
9. Haefner: A film és a TV viszonya, FTI Könyvtára, KÉ. 193. 14.
10. Hopfinger, i.m. 178-179.old.
11. Koskowska, i.m. 273.old.
12. Ortega y Gasset: A tömegek lázadása c. művéből idéz Koskowska, i.m. 196.old. és uo. ld. Mannheimet, 243.old.

13. Mannheimet idézi Koskowska u.o.
14. Clara Zetkin: Visszaemlékezések Leninre, Kossuth, Bp. 1957. 18.old.
15. Marshall McLuhan: Televízió: a félénk óriás c. tanulmánya, in. A televíziós jelenség, Gondolat, Bp. 1976. szerk. Szecskő Tamás. 73-101.old.
17. Hauser Arnold, i.m. 670.old.
18. o.u, 713.old.
19. A. de Trocqueville: Az amerikai demokrácia /1835/ c. művéből idézi Koskowska: "...az amerikai tömegközön-ség előnyben részesíti az olyan könyveket, amelyeket könnyű beszerezni, gyorsan elolvasni, s megértésük nem kíván tudományos felkészülést....Erős szenvedé-lyeket, meglepő fordulatokat igényel...A szerző fela-data inkább a meglepetés, mint a bámult, inkább szen-vedélyt kell kelteniük, mint az ízlést finomítaniuk." i.m. 180.old.
20. Lenin: Művészetekről, irodalomról, Bp. Kossuth, 1966. 445-446.old.
21. Köpeczi Béla: A magyar kultúra harminc éve. 1945-1975. Kossuth, Bp. 1977. 20.old..
22. A marxista kultúra fogalma. Cikkgyűjtemény. Szabolcsi Miklós:
23. Hauser, i.m. 691.old.
24. Alekszandr Blokot idézi Juriij Lotman: Szöveg,....18.old.

V. Az írott szótól a kész filmig

1. ld. Bluestone könyvében a "Production Code" filmkészítést szabályozó pontjait, i.m. 68.old.
2. Moles, i.m. 229-239.old.
3. R. Arnheim-J. Renoir-R. Clair: A rendező diktaturája - a kritika felelőssége c. cikk. Filmkultura, 1960/3.
4. ld. in. Hollywood I-II. Minden irodalmi alkotást számon tartanak a dramaturgián, és a bennük rejlő lehetőségek szerint kartotékolják egy esetleges feldolgozásig.
5. Brechtet idézi Guido Aristarco: Marx, a filmművészet és a filmkritika c. írásában. FTI, KE. 235.4.
6. Mit és mennyit tehet sorsáért és sorsa ellen az ember? Beszélgetés Fábri Zoltánnal. Filmkultura, 1975/1
7. Biró Yvette, i.m. 68.old.
8. A lelkiismeretünk kellemetlenkedik. Budapesti Beszélgetés Jirý Menzellel. Filmkultura, 1982/4. 81.old.
9. Roger Martin du Gard: A Thibault-család "megfilmesítéséről". Levelek André Bincourt-hoz és feleségéhez. in. Trók a moziban, 400.old.
10. A költői film c. fejezet Pio Baldeckl idézett könyvében
11. Luis Bunuel : Amit még el akartam mondani. Sorozat a Filmvilág c. lapban, 1983/1. 43.old.
12. A. Moles; i.m. 217.old.
13. Lukács, idézett cikke, Filmkultura, 1981/3. 57.old.
14. Elüzni a kisérettet. Beszélgetés Hanák Péterrel. Filmkultura, 1983/3. 5.old.
15. Részletek Bódy Gábor-Csapláros Vilmos filmnovellájának előszavából. Filmszem, 1980/12. 6.old.
16. Balázs Béla hasonló megfogalmazása: "A film a fölfokozott élet."
17. Beszélgetés Jerzy Andrzejewskivel. in. Trók a moziban. 439.old.
18. Hanák Péter idézett beszélgetéséből.
19. Lenint idézi Neumann, i.m. Helikon 1980/1-2. 86.old.
20. Balázs Béla : A film c. kötetének "Az ember arca" c. fejezetéből. 64-88.old.

21. Balázs Béla: Tanulmányok, cikkek..., 88-89.old.
22. ld. Bluestone már idézett gondolatmenetét.
23. Lukács, i.m. 57.old.
24. Lenint idézi Gránitz István, i.cikkében.

c. A forgatókönyv

1. Moholy-Nagy László: Egy nagyváros dinamikája c. forgatókönyvét ld. in. Forgács Éva: Kollázs és montázs, Műhelytitkok, Corvina, Bp. 1976.
2. Lawson ezt az amerikai filmgyártásban 1925-től keltezi. ld. Lawson: Filmdramaturgia, Filmtudományi Intézet, Bp. 1962. 51.old.
3. Balázs Béla: Szemnek szóló irodalom....
4. Bettetini idézi Eisensteint. in. Gianfranco Bettetini: A film : nyelv és írás, FFI, KE. 345.10.
5. Lewickit idézi Zalán, i.m. 40-41.old.
6. Mitry, i.m. 22-27.old.
7. Guido Aristarco: Az olvasó és a néző. FFI, KE. 71.11.
8. Édes élet I-II. /szerk: Nemeskürty István/, Gondolat, Bp. 1970. ; Az ötlettől a filmig - sorozat, Magvető; Bergman: Színről színre, Európa, Bp. 1979; s részleteket rendszeresen közöl a Filmkultura c. folyóirat.
9. Clair, i.m. 99.old.
10. Nemes, i.m. 91.old.
11. Lev Kulesov: A film művészete és a filmrendezés alapjai, FFI és Filmarchivum, Bp. 1979. 147.old.
12. Karcsai-Kulcsár: Irodalom, színház....20-21.old.
13. Guido Aristarco: Marx, filmművészet..... idézi Brechtet.
14. Beszélgetés Faulknerrel a filmről. in. Irók a moziban, 238-287.old.
15. 1978-ban James R. Messenger körkérdezt tett fel husz a ameriaki írónak megfilmesített műveikkel, a filmekben való részvételükkel, filmkritikájukkal kapcsolatban.

A válaszokból egyértelműen kiderül az írói közreműködés "jelképes" mivolta, és a gyártásnak a szellemi terméket gépiesen, árúként való kezelése. ld. Film & Literature Quaterly, 1978, Spring, Vol. VI. No. 2.

16. Arnheim-Renoir-Clair: A rendező
17. ld. Mitry, Garroni, Metz már idézett elméleteit. Velük ellenkező állásponton van Umberto Eco és P.P. Pasolini. akik szerint a film nyelv.
18. ld. Metz idézett munkáit.
19. Roman Ingarden: A kép és az irodalmi alkotás. in. Helikon, 1968/3-4.
20. P.P.Pasolini: A mozi és az irodalom stilisztikai fordulatai, FFI, KÉ. 84.33.
21. Mit jelent önnek a film? Válaszol: Örkény István író. in. Filmkultura, 1976/1. 96.old.
22. Michelangelo Antonioni: A "tény" és a "kép" c. írásában /Cinema Nouvo, 1963, július/ elemzi a rendezői látásmód alapelveit, sajátos észlelési módját, amely kiterjed az irodalmi műből származó élményre is.

d. A megvalósítás : a forgatókönyvtől a kameráig

1. Mihalkov-Koncsalovszkij: Mit csinál a filmben a filmrendező? c. cikkéből. in. Filmkultura 1976/4. 91.93. old.
2. uo. 92.old.
3. Arnheim-Renoir-Clair: A rendező diktatúrája....
4. Gregor-Patai, i.m. 62.old. és erről még ld. Édes élet I-II. Nemeskürty István utószava, "Filmek nyomtatásban", 457-460.old.
- 5 A kamera mellett és mögött. Kerekasztal beszélgetés az operatőri munkáról. in. Filmkultura, 1975/2. 27.old.
6. u.o. Kósa Ferenc szavai, 32.old.
7. Macskajárék: a dráma és a groteszk kihívása. Beszélgetés Makk Károllyal. in. Filmkultura, 1974/4. 5.old.

8. u.o.
9. Wellest idézi Novák Zoltán: André Bazin filozófiája és filmelmélete. Adalékok a filmművészet gondolatosságának kérdéséhez. in. Filmkultura, 1981/3. 93.old.
10. ld. u.o.
11. Moles, i.m. 229.old.
12. Egy gondolat igézetében. Szabó István beszélgetése Fábri Zoltánnal. in. Filmkultura, 1964/3. 5-26.old.
13. Gelmis, i.m. 363.old.
14. A kamera mellett..., 30.old.
15. Bereményi Géza szavai. Forrás vagy támasz? Írók a film és az irodalom kölcsönhatásáról in. Filmkultura, 1974/6. 72.old.
16. Clair, i.m. 142.old.
17. Premier Plan: Luchino Visconti, in. Filmkultura, 1973/1. 73.old.
18. Astruc, i.m. 147.old.
19. Guido Aristarco: Filmművészet vagy álmogyár, Gondolat, Bp. 1970. 323.old.
20. Truffaut idézése, Premier Plan: Francois Truffaut, Filmkultura, 1970/1. 51.old.
21. Jaen-Luc Godard-t idézi Aristarco, i.m. 356.old.
22. Aristarco, i.m. 177.old.
23. A ménészgazda. Ötlettől a filmig sorozatban, Magvető, Bp. 1979. 153.old.
24. Magyarok. Ötlettől a filmig, Magvető, Bp. 1978. 39.old.
25. A szerelem forgatása közben. in. Filmvilág, 1970/11. 6. old.
26. Déry Tibor: Szerelm /Irodalmi forgatókönyv/, in. Filmkultura, 1967/4. 105.old.
27. Some Reasons for One Happy Adaptation, in. Film & Literature Quarterly, 1977/2. Beszélgetés Milos Formannal Kesey: Száll a kakukk fészkére c. regényének megfilmesítéséről.
28. Sarkadi Imre: Körhinta, Magvető, Bp. 1981. 73.old.
29. Németh László az "Izonymól" . in. Írók a moziban, 419.old.
30. Nemeskürty István utószava, in. Édes élet I-II. 461.old.

VI. Az adaptáció fogadtatása és értelmezési lehetőségei

1. Chaplin például filmjeit meglevettette egy vegyes közönség számára még a bemutató előtt, s azok reagálásai alapján - ha szükséges volt -, többször is újravágta a filmet.
 2. Filmművészetünk valóságképe és közönsége. Tóth Dezső miniszterhelyettes előadása a X. pécsi filmszemlén. in. Filmkultura, 1978/2. 11. old.
 3. Gombár József: Tények és vélekedések a forgalmazási vitához. in. Filmkultura, 1977/5. 95. old.
 4. Müller Péter: Hogyan csaljuk vissza a nézőket a mozi-ba? in. Filmkultura, 1980/3. 17. old.
 5. Umberto Eco: A rosszízűlés kritikája, in. Eco: A nyitott mű, 210. old.
 6. Balázs Bélát idézi Nemeskürty István: Balázs Béla, avagy hagyományaink tisztelete, in. Filmkultura, 1979/4. 24. old.
 7. Fekete Ibolya: Filmjeink "cégérére", in. Filmkultura, 1979/5, 97. old.
 9. A mese jogáért. /Molnár Gál Péter/, in. Filmkultura, 1969/1. 67. old.
 10. Szilágy Gábor: Film és filmművészet, Filmkultura, 1982/6, 55. old.
 11. A filmizlés, a filmnézésre nevelés, a filmklubmozgalom hazai helyzetéről ld. a Filmkultura "Film és közönség" c. rovatának cikkei.
 11. Király Jenő: Bevezetés a népszerű kultúra vizsgálatába. in. Film és szórakozás /szerk. Király Jenő/, MOKÉP FTI és Filmarchivum, Bp. 1981. 18. old.
- 12.
- b. Az értelmezés igénye és a műveltség a filmnéző tömegekben
13. Gyertyán Ervin : A film mítosza és művészete c. írásában idézi Vitányi Ivánt. in. Filmkultura, 1980/4. 78. old.

21. Balázs Béla: Tanulmányok, cikkek..., 88-89.old.
22. ld. Bluestone már idézett gondolatmenetét.
23. Lukács, i.m. 57.old.
24. Lenint idézi Gránitz István, i.cikkében.

c. A forgatókönyv

1. Moholy-Nagy László: Egy nagyváros dinamikája c. forgatókönyvét ld. in. Forgács Éva: Kollázs és montázs, Műhelytitkok, Corvina, Bp. 1976.
2. Lawson ezt az amerikai filmgyártásban 1925-től keltezi. ld. Lawson: Filmdramaturgia, Filmtudományi Intézet, Bp. 1962. 51.old.
3. Balázs Béla: Szemnek szóló irodalom....
4. Bettetini idézi Eisensteint. in. Gianfranco Bettetini: A film : nyelv és írás, FFI, KE. 345.10.
5. Lewickit idézi Zalán, i.m. 40-41.old.
6. Mitry, i.m. 22-27.old.
7. Guido Aristarco: Az olvasó és a néző. FFI, KE. 71.11.
8. Édes élet I-II. /szerk: Nemeskürty István/, Gondolat, Bp. 1970. ; Az ötlettől a filmig - sorozat, Magvető; Bergman: Színről színre , Európa, Bp. 1979; s részleteket rendszeresen közöl a Filmkultura c. folyóirat.
9. Clair, i.m. 99.old.
10. Nemes, i.m. 91.old.
11. Lev Kulesov: A film művészete és a filmrendezés alapjai, FFI és Filmarchivum, Bp. 1979. 147.old.
12. Karcsai-Kulcsár: Irodalom, színház....20-21.old.
13. Guido Aristarco: Marx, filmművészet..... idézi Brechtet.
14. Beszélgetés Faulknerrel a filmről. in. Irók a moziban, 238-287.old.
15. 1978-ban James R. Messenger körkérdezt tett fel husz a ameriaki írónak megfilmesített műveikkel, a filmekben való részvételükkel, filmkritikájukkal kapcsolatban.

A válaszokból egyértelműen kiderül az írói közreműködés "jelképes" mivolta, és a gyártásnak a szellemi terméket gépiesen, árúként való kezelése. ld. Film & Literature Quaterly, 1978, Spring, Vol. VI. No. 2.

16. Arnheim-Renoir-Clair: A rendező
17. ld. Mitry, Garroni, Metz már idézett elméleteit. Velük ellenkező állásponton van Umberto Eco és P.P. Pasolini. akik szerint a film nyelv.
18. ld. Metz idézett munkáit.
19. Roman Ingarden: A kép és az irodalmi alkotás. in. Helikon, 1968/3-4.
20. P.P.Pasolini: A mozi és az irodalom stilisztikai fordulatai, FFI, KÉ. 84.33.
21. Mit jelent önnek a film? Válaszol: Örkény István író. in. Filmkultura, 1976/1. 96.old.
22. Michelangelo Antonioni: A "tény" és a "kép" c. írásában /Cinema Nouvo, 1963, július/ elemzi a rendezői látásmód alapelveit, sajátos észlelési módját, amely kiterjed az irodalmi műből származó élményre is.

d. A megvalósítás : a forgatókönyvtől a kameráig

1. Mihalkov-Koncsalovszkij: Mit csinál a filmben a filmrendező? c. cikkéből. in. Filmkultura 1976/4. 91.93. old.
2. uo. 92.old.
3. Arnheim-Renoir-Clair: A rendező diktatúrája....
4. Gregor-Patai, i.m. 62.old. és erről még ld. Édes élet I-II. Nemeskürty István utószava, "Filmek nyomtatásban", 457-460.old.
- 5 A kamera mellett és mögött. Kerekasztal beszélgetés az operatőri munkáról. in. Filmkultura, 1975/2. 27.old.
6. u.o. Kósa Ferenc szavai, 32.old.
7. Macskajárék: a dráma és a groteszk kihívása. Beszélgetés Makk Károlyal. in. Filmkultura, 1974/4. 5.old.

8. u.o.
9. Wellest idézi Novák Zoltán: André Bazin filozófiája és filmelmélete. Adalékok a filmművészet gondolatosságának kérdéséhez. in. Filmkultura, 1981/3. 93.old.
10. ld. u.o.
11. Moles, i.m. 229.old.
12. Egy gondolat igézetében. Szabó István beszélgetése Fábri Zoltánnal. in. Filmkultura, 1964/3. 5-26.old.
13. Gelmis, i.m. 363.old.
14. A kamera mellett..., 30.old.
15. Bereményi Géza szavai. Forrás vagy támasz? Írók a film és az irodalom kölcsönhatásáról in. Filmkultura, 1974/6. 72.old.
16. Clair, i.m. 142.old.
17. Premier Plan: Luchino Visconti, in. Filmkultura, 1973/1. 73.old.
18. Astruc, i.m. 147.old.
19. Guido Aristarco: Filmművészet vagy álmogyár, Gondolat, Bp. 1970. 323.old.
20. Truffaut idézése, Premier Plan: Francois Truffaut, Filmkultura, 1970/1. 51.old.
21. Jaen-Iuc Godard-t idézi Aristarco, i.m. 356.old.
22. Aristarco, i.m. 177.old.
23. A ménészgazda. Ötlettől a filmig sorozatban, Magvető, Bp. 1979. 153.old.
24. Magyarok. Ötlettől a filmig, Magvető, Bp. 1978. 39.old.
25. A szerelem forgatása közben. in. Filmvilág, 1970/11. 6. old.
26. Déry Tibor: Szerelm /Irodalmi forgatókönyv/, in. Filmkultura, 1967/4. 105.old.
27. Some Reasons for One Happy Adaptation, in. Film & Literature Quarterly, 1977/2. Beszélgetés Milos Formannal Kesey: Száll a kakukk fészkére c. regényének megfilmesítéséről.
28. Sarkadi Imre: Körhinta, Magvető, Bp. 1981. 73.old.
29. Németh László az "Izonymól" . in. Írók a moziban, 419.old.
30. Nemeskürty István utószava, in. Édes élet I-II. 461.old.

31. A ménesgazda, i.m. 188.old.
32. Lukács György: Az esztétikum sajátossága II. köt. 475.old.
33. Kelecsényi László idézi Hans Richtert, in. A filmszínészet paradoxona, Filmkultura, 1975/2. 96.old.
34. Hermann István: Az önironikus művészet. A filmszínészet specifikumairól, in. Filmkultura, 1974/4. 87.old.
35. Morell Mihály: A képek egymásutánja szimultán képpé alakulhat bennünk...". Beszélgetés Morell Mihállyal. Hagyományaink. Az államosított magyar filmgyártás 30 éve, Filmkultura, 1978/5. 76.old.

e. A film utómunkálatai : a kifejezés és az anyag

1. Az utolsó vágás joga. Sidney Lumet látogatása az Objektív Filmstudióban. in. Filmvilág, 1982/1. 29.old.
2. A hires Kulesov-féle montázskísérlet, amelyre a filmtér- és -idő megszerkesztettsége kapcsán mindig hivatkoznak.
3. T. W. Adorno- H. Eisler: Filmzene, Zeneműkiadó, Bp. 1973. 17.old.
4. u.o. 35.old.
5. Az értelem pesszimizmusa az akarat optimizmusa. Luchino Visconti írásaiból. in. Filmvilág, 1981/5. 33.old.

VI. Az adaptáció fogadtatása és értelmezési lehetőségei

1. Chaplin például filmjeit meglevettette egy vegyes közönség számára még a bemutató előtt, s azok reagálásai alapján - ha szükséges volt -, többször is újravágta a filmet.
 2. Filmművészetünk valóságképe és közönsége. Tóth Dezső miniszterhelyettes előadása a X. pécsi filmszemlén. in. Filmkultura, 1978/2. 11. old.
 3. Gombár József: Tények és vélekedések a forgalmazási vitához. in. Filmkultura, 1977/5. 95. old.
 4. Müller Péter: Hogyan csaljuk vissza a nézőket a mozi-ba? in. Filmkultura, 1980/3. 17. old.
 5. Umberto Eco: A rosszízűlés kritikája, in. Eco: A nyitott mű, 210. old.
 6. Balázs Bélát idézi Nemeskürty István: Balázs Béla, avagy hagyományaink tisztelete, in. Filmkultura, 1979/4. 24. old.
 7. Fekete Ibolya: Filmjeink "cégérére", in. Filmkultura, 1979/5, 97. old.
 9. A mese jogáért. /Molnár Gál Péter/, in. Filmkultura, 1969/1. 67. old.
 10. Szilágy Gábor: Film és filmművészet, Filmkultura, 1982/6, 55. old.
 11. A filmizlés, a filmnézésre nevelés, a filmklubmozgalom hazai helyzetéről ld. a Filmkultura "Film és közönség" c. rovatának cikkei.
 11. Király Jenő: Bevezetés a népszerű kultúra vizsgálatába. in. Film és szórakozás /szerk. Király Jenő/, MOKÉP FTI és Filmarchivum, Bp. 1981. 18. old.
- 12.
- b. Az értelmezés igénye és a műveltség a filmnéző tömegekben
13. Gyertyán Ervin : A film mítosza és művészete c. írásában idézi Vitányi Ivánt. in. Filmkultura, 1980/4. 78. old.

14. Helmich Dezső: A filmhatás szociológiai vizsgálata, in. Filmkultúra, 1970/65, 63.old.
15. Vitányi Iván: Milyen világról vallanak filmjeink? A cikkíró különbséget tesz a "világkép" /mire vagyunk érzékenyek/ és a "világnézet" /mit felelünk rájuk/ fogalmak között. 6.old.
16. Józsa Péter: A filmélmény szociológiájához, in. Filmkultúra, 1972/3. 79.old.
17. Mi a vizuális műveltség? /American Film, 1978, június/, in. Filmkultúra, 1979/2, 67.old.
18. Helmich, in. m. 64.old.
19. Várkonyi Zoltán hozzászólásából. "Rajongó" vagy "ostorozó" kritikát? Kritikusok kerekasztala. in. Filmkultúra, 1968/1. 29.old.
20. Filmesztétika és filmelmélet az Egyesült Államokban. /V. Sesztakov/ in. Filmkultúra, 1978/3. 97.old.
21. Marx József: Az időszerű Balázs Béla, in. Filmkultúra, 1975/5. 20.old.
22. Gyurkó László véleménye a "Hogyan lehet a film hatékony formáló erő?" c. körképből. in. Filmkultúra, 1971/4, 14.old.

c. Az alkotói gondolatokra való reflektálás a filmszakirodalomban. A filmkritika sajátos helyzete

23. Sértődötten vagy önkritikusan? Beszélgetések a filmkritikáról. Király Jenő hozzászólásából. in. Filmkultúra, 1981/2. 57.old.
24. J. Varsavszkij: A film népszerűségének kritériumai /Litjeraturnaja Gazéta, 1973, 22.sz./, in. Filmkultúra, 1973/3. 91.old.
25. Lőcsei Gabriella: A TV-kritikáról higgadtan c. írásában idézi Aleksander Kumort, in. Filmkultúra, 1980/1, 92.old.
26. Marx József: "Én csinálom a magamét, te mondod a magadét". Kritika és filmművészet. in. Filmvilág, 1981/7. 11.old.

27. Szerdahelyi István: A filmtudomány műhelyében. A Filmtudományi Szemle 1972-1979. 101.old. in. Filmkultúra 1979/4
28. SSzilágyi Gábor: A filmtörténetírás néhány elméleti és módszertani kérdése. Filmtudományi Szemle, 1976/12.sz. 8.old.
29. ld. Sértődötten vagy önkritikusan? Beszélgetések a kritikáról /vezeti:Tóth Klára/ Filmkultúra, 1981/2, 1981/4; és a már idézett Filmkultúra 1968/1.
30. Szabó György: A mai magyar filmkritika helyzete, Filmtudományi Szemle 1976/13.sz. 56.old.
31. Nemeskürty István: A történetiség biztosítja a kontinuitást. Beszélgetések a forgatókönyvről. in. Filmkultúra, 1981/2, 56.old.
32. Kovács András véleménye. Harminc év vitáiból.II. Adalékok a magyar film drámájához, in. Filmkultúra, 1975/3. 16.old.
33. 1968 és 1983 között a Filmkultúrában 91 kritika jelent meg, amely irodalmi alkotásból készült filmmel foglalkozott. Ezalatt más formában is felmerültek az adaptálás különböző kérdései: rendezőkkel, forgatókönyvitőkkal folytatott interjúkban /Wjada, Örkény, Makk,stb/, tanulmányokban/Kozincev és a klasszikusok 1972/3; Déry megfilmesítéséről 1975/5; Vita a mai lengyel filmről 1976/3; viscontiról 1973/1,stb./ és idegen folyóiratokból átvett cikkekben. Ez lehetővé teszi, hogy a kritikák színvonalát, szempontjait szembesítsük az alkotókéval és az elmélet fejlődésével.
34. Bernáth László:"A kritika ma is szeretne fölfedezni...." Sértődötten....., 59.old.
35. Féjja Sándor: A filmkritika haszna, in. Filmkultúra, 1979/5. 86.old.

d. Az adaptáló művészi üzenetének megértésének feltételei

35. Büchner Woyzeckjétől Herzog Woyzeckjéig, in. Filmkultúra, 1981/2. 33-36.old.
36. Kósa Ferenc: "A te síremlékedre nem fog virágot tenni a császár", Kinji: A felkelő nap zászlaja alatt in. Filmkultúra, 1975/4. 30-36.old.
37. Szabó György: A hitelességből fakadó poézis, Taviani: Apámuram, in. Filmkultúra, 1979/2, 39-43.old.
38. Például: Nádasz László: Ranódy László portréjához in. Filmkultúra, 1968/2. 5-11.old.
Időtlen mellérendelés /Horgas Béla/ Huszárik: Szindbádjáról in. Filmkultúra, 1971/6, 5-11.old.
Györfy Miklós: Prólogus egy életműhöz- Wajda: Lotna in. 1974/2, 30-35.old.
Földes Anna: Lányarc közelről, Angi Vera, in. Filmkultúra, 1978/6, 5-9.old. és más kritikák
39. Például: Szabolcsi Miklós, Mit jelent önnek a film? /Interju/, in. Filmkultúra, 1975/3. 93-97.old.
A realizmus parabolái irodalomban és filmen. Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal /ZS.I./in. Filmkultúra, 1970/4. 20-29.old.
Rényi Péter: Az ironia helikopterén, Jancsó Miklós: Szerelmem, Elektra in. Filmkultúra 1975/1. 21-28.old.
Bor Ambrus: Böllé-e még Katharina Blum? Schlöndorff: Katharina Blum elvesztett tisztessége, in. Filmkultúra, 1977/2. 36-40.old. és mások
40. Például: Veress József: Az új magyar film és a magyar irodalom kapcsolata in. A magyar film három évtizede, Mokép és FTI és Filmarchivum, Bp. 1978. 91-122.old.
Kertész Ákos: A forgatókönyv, és az irodalom in. Filmkultúra, 1979/2. /1.old.
41. Például: Nemeskürty István: Hétköznapi fasizmus, a- vagy az alkalmazkodás művészete, Bertolucci: A megalkuvó, in. Filmkultúra 1973/4. 27-34.old.

Nagy Péter: A folytatás hűsége, Fábri Zoltán: 141 perc a Befejezetlen mondatból , in. Filmkultúra, 1975/1. 21-28.old.

Bányai Gábor: Megnyírottak és meg rövidítettek, Menzeli: Sörgyári capriccio, in. Filmkultúra, 1982/4. 70-75. old.

42. Például: Mátrai-Betegh Béla: A leszűkített tér megnyílt távlatai , Marat/Sade in. Filmkultúra, 1971/5, 46-52.old.

Horgas Béla idézett cikke, Filmkultúra, 1971/6

Hahn István: Eretnek gondolatok egy hívő filmről,

Pasolini: Máté evangéliuma in. Filmkultúra, 1976/6. 29-34. old.

43. ld. Bacsó Péter a kritikáról szóló vitában, idézett cikk, Filmkultúra, 1981/4. 57.old.

44. ld. Szabolcsi Miklós nyilatkozatát, idézett cikk. Filmkultúra, 1975/3. 93.old.

45. ld. Ragályi Elemér hozzászólását a kritikáról szóló vitában, in. Filmkultúra, 1974/1. 13.old.

46. B. Nagy László: Csak egy revolver volna vétkes? in. Filmkultúra, 1968/6, 49-50.old.

47. Pozsgai Imre : A film és a közművelődés, in. Filmkultúra, 1974/3. 81.old.

48