

Nényei Pál

Irodalomtanítás és a film

Bevezető – rövid elmélkedés majdnem egy művészi kiáltvány hangján

■ Nem hiszem, hogy a változást a technológiai újítások irányítanák. Amikor például feltalálták a fényképezést, és ezzel megnyílt a lehetőség a valóság objektív rögzítése előtt, akkoriban a festészet is épp a realizmus felé fordult (mint például a barbizoni iskola festői, Daubigny, Courbet vagy Paál László, illetve Munkácsy Mihály vagy Mészöly Géza) – tehát a realista-naturalista kép készítésének vágya egyidős a fényképezés feltalálásával. Nem a fényképezés, a technikai újdonság szülte meg az objektív, naturalista kép utáni vágyat; az objektív, naturalista kép utáni vágy az emberi gondolkodásban született meg, és ez a gondolat nyert meg magának festőket – és feltalálókat.

És majdnem ugyanez játszódott le az irodalomban is. Szinte szimbolikus gesztusnak tekinthetjük, hogy az első ismert fénykép, Joseph Nicéphore Niépce *Kilátás a dolgozószobából* című képe 1827-ből származik, és a következő évben, 1828-ban Stendhal már dolgozik a *Vörös és fekete*n. A fényképrealizmus megszületése tehát szinte egybeesik az irodalmi realizmus megszületésével – és a naturalista-realista festők (a barbizoniak) első nagy kirándulását is nyolc éven belül, már 1835-ben megtartják; két évre rá Daguerre elkészíti első képét...

Mindezeket csak azért tartottam fontosnak elmondani, mert – véleményem szerint – a film megszületése is inkább jele egyfajta új művészi gondolkodás megjelenésének, mint előidézője. A film, a mozgófénykép pedig éppúgy a preavantgárd és az avantgárd egyik megnyilatkozási formája, mint a szecesszió vagy a szürrealizmus. És – megkockáztatom – amint az avantgárd irányzatok mind inkább képzőművészeti-zenei jellegűek, mint irodalmiak (sok izmus egyáltalán meg sem fogható irodalmi művekben, ilyen például a kubizmus vagy a konstruktivizmus), a XIX. és XX. század fordulójára tekinthetünk úgy is, mint az irodalmi kifejezésmód egyik nagy válságkorszakára.

Egy olyan válságkorszakra, ami azóta is tart. A film megszületésének okán tehát legfontosabb azon elgondolkodni: milyen művészi gondolat, milyen gondolkodásmód következménye a „mozgófénykép”?

A film egyszerre képzőművészet, zene és dráma. Gesamtkunstwerk. Azaz egyszerre irodalom, festészet, zene (és a díszletépítés, a színpadkép miatt építészet, szobrászat is). Éppen valami ilyesmivel kísérletezett Richard Wagner is, jóval a filmtechnika fölfedezése előtt, de a tökéletes Gesamtkunstwerkhez az 1870-es években még hiányzott a technika – ezért ő kénytelen volt szinte mindent zeneileg megoldani: a képet, a tereket, drámát. Richard Wagner művészi gondolkodása miközben tisztán zenei, aközben a Gesamtkunstwerk vágya miatt egyértelműen filmes is – igen fontos leszögezni, hogy a népszerű filmzene jelentős szerzői ma is wagneri hatások alapján dolgoznak, mint például John Williams vagy a japán Hiszaisi Dzsó, és ez a wagneri irányzat Gottfried Huppertzcel már az 1920-as években megszületett.

Tulajdonképpen az első „filmes gondolkodású” zeneszerző teremtette meg a ma is létező, talán legdominánsabb filmzenestílust! Tehát a film sem előzmény nélkül érkezik – amint láttuk, a „filmes” összművészeti gondolkodás már a filmtechnika feltalálása előtt megszületett. De a film a néma korszakában még majdnem harminc évig nem tudott elszakadni az élő zenétől, a zenekartól és a karmestertől – és inkább az opera egy sajátos változata vagy, ha úgy jobban tetszik, egyfajta zenés színház volt. Otthon, magányban még nem lehetett filmet nézni, nemcsak a vetítés nehézségei miatt, hanem azért sem, mert a rögzített kép mellett ott volt az esetleges, a nem rögzíthető élő zene.

Aki szereti az évfordulós gondolkodást, az biztos örülni fog neki, hogy az első, ismert fénykép után épp száz évvel születik meg a némafilm műnemének utolsó és talán legnagyobb opusa: Fritz Lang *Metropolis*a. És épp ekkoriban születik meg a hangosfilm – és általa szakad el

a film végleg az élő, esetleges színháztól és válik újból és újból kinyitható, rögzített konzervvé.

Mert a moziban az előadás mindig ugyanaz, csak a nézők mások. Mint egy irodalmi mű esetében. A szerző által rögzített irodalmi mű is állandó; csak az olvasói változnak.

Az új művészeti ág, a film tehát egyszerre írott és rögzítetten hangzó szöveg, rögzített kép és rögzített zene. A film egyszerre adja nézőinek, hallgatóinak (olvasóinak) az irodalmi mű „konzerv-élményét” és a színház, a koncert időbeliségét, egyszerre adja a mozgókép esetlegességét és a rögzített kép állandóságát. A hangosfilm nézőjének és a hangosfilmnek a viszonya tehát könnyen hasonlítható az irodalmi mű olvasójának és az irodalmi műnek a viszonyához. Az irodalmi mű rögzített szöveg, ami közvetlen viszonyba lép egy bizonyos olvasóval, a hangosfilm is rögzített kép, hang, ami épp ezért – a mai technikai adottságok mellett – már nemcsak közösségben, hanem egyedül, otthon is fogyasztható.

A filmnézés és az olvasás tehát – mivel mindkettő intim, magányos tevékenységgé vált – manapság egyre közelebb kerül egymáshoz.

Mindezekről függetlenül egyértelművé kell tenni: hiába élünk a filmek, illetve a megfilmesítések, a filmadaptációk korában, a film, ami egyszerre irodalom, zene és látvány (a „segédtudomány” szó mintájára alkotott kifejezéssel élve) nem „segédművészet”, hanem önmagában is létező, sajátos törvényekkel rendelkező művészi kifejezőmód, azaz művészeti ág, és mint ilyen, egészen más, mint az irodalom. Azaz ez a kettő, az irodalom és a film – bármilyen fájdalmas is – nem helyettesítheti egymást, tehát hiába mondjuk egy diáknak, tanárként: „Ha nem tudod elolvasni *A kőszívű ember fiait*, legalább nézd meg a filmet!”

Aki filmet néz, nem olvas; és aki olvas, az nem filmet néz.

Az irodalom, mondhatni, válságkorszakát éli, a tömegeket már nem egy új regény vagy verseskötet, hanem egy új filmpremier hozza lázba, és ahogy fényképezőgépek árnyékában a festészet lassan lemondott a látvány szolgálai másolásáról és önálló utakat kezdett keresni, úgy mondott le az irodalom is a mozik árnyékában lépésről lépésre a valóságbrázolásról, a realizmusról és a poszt-

modern irányzat korában a történetmesélésről is. (Az, hogy manapság újra hódít a történet az irodalomban, a filmfogyasztás elterjedésének is köszönhető” – a modern magyar regény- és prózaírók közül többen bevallottan filmes hatások alapján dolgoznak; sorozatokat és mozi-filmeket néznek, és az ott látott narrációs furfangokat, dramaturgiai cseleket lesik el és építik be műveikbe.)

Az irodalom tehát manapság nem domináns művészeti ág. Ezt a szerepet ma a film tölti be.

Erre a jelenségre az irodalomtanításnak is reagálnia kell. És azért épp annak, mert a film – véleményem szerint – benyomult arra a helyre is, ami hosszú évezredekig az irodalom helye volt (illetve részben a festészet és a zenéé is). Azért is kell éppen az irodalomoktatásnak reagálni erre a jelenségre, mert az irodalomfogyasztás és a filmfogyasztás – mint láttuk – korunkban nagyon hasonlóvá vált egymáshoz.

Véleményem szerint a film domináns művészeti ággá válására nem jó reakció az, ha a tanártársadalom sópánkodni kezd, hogy „Jaj, már nem olvasnak a fiatalok, hanem mindenféle filmeket meg sorozatokat néznek! Pedig csak egy jó könyv az igazi!”. A filmnézés a művészetfogyasztásnak ma már annyira általánosan elterjedt változata, hogy a tanár egyet tehet: beemelheti a filmeket az óráiba.

Ugyanígy nem jó reakció az sem, ha a tanártársadalom a filmeket (elsősorban a filmadaptációkat) arra használja, hogy megússza a szövegolvasás és a szöveg tanításának nehéz folyamatát: például úgy, hogy a „keserű pirulát”, a kötelező olvasmányokat filmes feldolgozásban találja, amit – reményei szerint – a diákság is szívesen fogyaszt és könnyebben megért. Ez a felfogás duplán romboló, a tanár



Joseph Nicéphore Niépce: Kilátás a dolgozószobából dagerrotipia

ugyanis ezzel a gesztussal (vagyis az olvasmány filmadaptációval történő helyettesítésével) elismeri, hogy a kötelezőnek feladott olvasmánnyal igazából nem tud mit kezdeni, másrészt elhitheti azt, hogy van „a mű”, aminek lehet filmes és irodalmi megjelenése is. Márpedig egy mű mélységesen azonos a megjelenési formájával, egy film tehát mindenféle történet ellenére tisztán film, azaz kép, zene stb., egy regény pedig – a történettől függetlenül – szöveg. Se az irodalomtanításnak, se a „filmnézés tanításának” nem lehet egyedüli célja a történet ismertetése. Az irodalomtanár szövegeket tanít, szövegolvasásra tanít, a „filmtnár” filmeket néz a diákokkal, és filmnézésre tanítja őket.

Az olvasókban, nézőkben elemi vágy él a nagy történetek után. Ezt a vágyat koronként más és más műfajú epikus művek elégítették ki, mint például az ókorban és a barokk korban az eposzok, illetve a XIX. században a nagyregények (*Háború és béke*, *Emberi színjáték* stb.). A XX. században azonban az irodalom a nagy történetek helyett például a kifejezhetőség problémájával kezdett foglalkozni, az időkezelés titkos bugyraiba ereszkedett, lépésről lépésre hagyta el a hőst, és a XX. század végére, a posztmodern korban a szerzőt is. Azonban az olvasóközönségben ettől még nem csökkent a nagy történetek és a hősök utáni vágy. Ezt a vágyat a modern korban a film elégíti ki – és az igazi nagyregény helyébe korunkban a filmsorozat lépett.

Összegezve: véleményem szerint a magyar irodalomtanítás előtt az egyik legégetőbb feladat, hogy a filmet beemelje az oktatásba, és ne illusztrációként, időhúzásként vagy szórakoztató elemként, hanem saját jogán. A filmnézés kultúrája ugyanis nálunk – sajnos – meglehetősen alacsony szinten áll. Ha a diákság csak ponyvát (népszerű irodalmat) olvasna, és mi ezt természetesnek tartanánk, akkor nyilván nem lenne szükség irodalomórákra. De lemondhatunk a művészi irodalomról? Ugyanígy: attól még, hogy manapság a diákok túlnyomó része csak tömegfilmeket néz, az iskolának kötelessége lenne megmutatni nekik a filmművészetet – azt, hogy a film nem pusztán érzéki kielégülés és szórakozás, hanem a művészi beszédmód egyik legkorszerűbb eszköze.

A művészfilm és a művészi filmsorozat középiskolai tanításának kidolgozása tehát égető fontosságú feladatunk. És fontosnak tartom kijelenteni azt is, hogy a film tanítására nincs szükség külön filmes tantárgyra; a film tanításának legideálisabb helye az irodalomóra.

A filmadaptáció és a „tisztá film”

A főntebb kifejtett gondolatokból következik, hogy filmeket csak önmaguk jogán érdemes beemelni egy tanórára; azért semmiképp se, hogy illusztráljunk velük

valami témát vagy helyettesítsük velük az olvasást. Azaz egy filmadaptáció is csak abban az esetben méltó igazán említésre, esetleges közös, órai megnézésre, ha önállóan, filmként is említésre méltó. *Az egri csillagok*, a *Tuskevár* vagy *A kőszívű ember fiai* című filmek tehát nem lesznek automatikusan érvényes, irodalomórán is használható műalkotások attól, hogy kötelező olvasmányregények filmes adaptációi.

A diákokkal közösen történő „filmfogyasztás” időigényes, ezért az erre szánt időt érdemes igazi műalkotások, művészfilmek megtekintésére fordítani.

Az elbeszélő és a kamera

Az irodalmi művek tanításának, az olvasás tanításának egyik alapvető feladata például, hogy az elbeszélő kérdését tisztába tegye, a fogalmat definiálja; fontos, középiskolában elérendő cél, hogy a diákság meg tudja különböztetni egymástól az omnipotens (mindenható) elbeszélőt és az énelbeszélőt, hogy meg tudja különböztetni az omnipotens elbeszélőt vagy az énelbeszélőt a szerzőtől, a lírai ént a költőtől, fontos, hogy megtanulják, milyen korlátok közé szorítja magát egy szerző azzal, ha énelbeszélőt választ (az „én” például ebben az esetben majdnem biztos, hogy nem halhat meg, hiszen ő az elbeszélő, ha meghalna, nem tudna elbeszélni – lásd *A kút és az ingát* Poe-tól); fontos tisztába tenni, hogy az elbeszélőnek is lehet személyisége, és ekkor a „személyisége szemüvegén” át láttatja olvasójával a – saját maga által megteremtett – világot, nem árt, ha egy diák megtanulja, hogy az elbeszélő is tévedhet, az elbeszélő becsaphatja az olvasót, hazudhat neki – azaz van megbízhatatlan elbeszélő –, fontos, hogy legkésőbb a 12. év közepére eljusson a tanár a diáksággal addig a fontos kijelentésig, hogy az elbeszélő nem pusztán a művet írja, hanem az olvasóját is; mindez természetesen nem öncél, hiszen az elbeszélés a mindennapi nyelvhasználat alapvető jelensége, azaz az irodalomórai tapasztalatok a diákságnak fontos segítséget adhatnak a hétköznapi nyelvhasználat titkainak labirintusában való eligazodáshoz.

Az elbeszélő problémájának tanítását például igen jól megtámogathatjuk filmes példákkal. Ebben a kérdésben például érdemes olyan példákat választani, ahol a filmnek irodalmi alapanyaga is van, hiszen akkor párhuzamosan tudjuk vizsgálni az irodalmi szöveg elbeszélőjét és a film „objektív” kameráját.

Sajnos kevés az ilyen, igazán jól használható és jól sikerült filmadaptáció, hiszen, mint erről főntebb már szó esett, az igazán jó filmadaptáció tulajdonképpen nem is pusztán adaptáció, hanem önálló művészfilm.

Az egyik ilyen szerencsés, igen jól sikerült film a Goncsarov *Oblomov* című regényéből készült, *Oblomov néhány napja* című Nyikita Mihalkov-mű. A filmben már az első tíz percben világosan megmutatkozik, hogy a kamera nem mindig azt mutatja, amire esetleg a nézők többsége kíváncsi lenne, nem a legjellemzőbb nézetet keresi, hanem önálló érdeklődése van. Például Oblomov és Zahar beszélgetése közben ahelyett, hogy a beszélgetőt mutatná, körbesétál a lakásban, megnézi a polcokat, a padlót vizsgálja, és megesik olyan is, amikor becsuknak előtte egy ajtót, ezért nem tud bemenni egy estélyre, és kinn marad egy előszobában... Azaz, a kameramozgásból lassanként kialakul egy önálló személyiség, mintha egy ember lenne, akinek a szemével nézünk mi, nézők is – ő a filmes elbeszélő: egy korlátozott képességű, egyáltalán nem omnipotens elbeszélő, aki nem én, és nem te (természetesen se nem Mihalkov, se nem Goncsarov), hanem valamilyen furcsa módon keveredik benne az objektivitás és a szubjektivitás.

Ha ebből a szempontból megvizsgáljuk a regényt is, kiderülhet, hogy Goncsarov elbeszélői technikáját mennyire híven tükrözte Mihalkov – pusztán filmes eszközökkel. Külön izgalmas lehetőség annak megtárgyalása, hogy az *Oblomov néhány napjában* nem a kamera az egyedüli elbeszélő, hanem újra és újra megszólal benne a narrátor is – a regény mondataival. És máris megkapjuk a kettős elbeszélő rendkívül hálás témáját.

Filmes és irodalmi műfajok

Az irodalmi műfajok tanítása mellett nagy lehetőség úgynevezett műfaji filmekkel beszélni ugyanerről a témáról. Egy romantikus komédiában nyilván nem fogják a csinos, a főhősbe fülíg szerelmes főhősnőt lemészárolni, hiszen a műfaj szabályai szerint kötelező a hepiend, amelyben a csinos főhős vagy főhősnő egy nagy repülőtéri vagy egyéb helyszínen lebonyolított futás után kedvese karjába omlik. Ugyanígy egy himnusz sem lehet alpári és trágár – hiszen a műfaj köti az alkotó kezét. Ennek kapcsán lehet beszélni a szabályszegésekről is, amikor a szerző tudatosan műfajt vált, mint például *A muzsika hangja* című népszerű musicalben, ahogy a romantikus komédia a film közepén drámába vált, vagy Byron *Don Juan* című elbeszélő költeményében, ahol a szerző újból és újból szembeköpi mind a műfaji hagyományokat, mind az olvasói elvárásokat.

A zene és a versforma, idézet és értelmezés

Amint a költészetben a versforma fontos információkat hordozhat, azaz külön jelentéssréteggel gazdagíthat egy

szöveget, ha például szapphói strófában, hexameterben vagy éppen a *Gíta Govinda* egyik formájában készült, úgy gazdagíthatja a jelentést és adhat támpontot bizonyos filmek értelmezésében a zene, a „filmritmus”.

*Fekete lugasba merültem;
az éj sűrű puha szövevényibe tűnt el,
nosza lesem és keresem,
de csekély a reményem a szép tovatúnttel.
Szeretóm elhagy, odavagyok érte,
gyere ide, szólj neki, a szívemet elviszi,
kár tovafutni sötétbe.*

Olvassuk Dzsajadéva művének egyik szakaszát Weöres Sándor fordításában. Különösen izgalmassá válik Varró Dániel *Mozi* című verse, ha tudatosítjuk, hogy a formája innen származik:

*Kukorica, perec és a kóla kezünkbe,
zsebembe jegyért kotorászom,
így be a sor közepére,
amíg megy a halivudi jelenet a vásznon;
és míg könnybe a mozi szeme lábad,
lerúgod a papucsodat,
és a puha szék tetejére teszed föl a lábad.*

A forma, a versszöveg zenéje miatt Dzsajadéva műve és Varró Dániel verse kapcsolatba kerül egymással, mondhatjuk úgy is, hogy a Varró-vers formájával beidézzi Dzsajadéva művét, azaz óhatatlanul belekerül Varró Dániel versébe az indiai költő műve. Az egyik ismerete segít megismerni, értelmezni a másikat és viszont. A forma összeköt téren, időn, stílusokon és világképeken át – és az olvasónak az olvasói munkájában, illetve a műértelmezésben komoly segítséget és támpontokat ad.

A filmnek is van ritmusa – ami a vágásokból, a snittek hosszából, illetve a hangeffektekből és a zenéből áll össze. Talán még nincs klasszikus módon rendszerezve a filmritmus kérdése úgy, ahogy az írott szövegé már megvan, sőt, megkockáztatom, a film ritmusa sokkal nehezebben leírható jelenség, mint a szövegé. De a filmnek van zenéje is, ami olyan réteg, ahol az efféle „zenei idézésre” a rendezőnek, illetve a film alkotóinak szinte végtelen lehetősége nyílik.

A japán animációs film egyik legnagyobb mestere, Mijazaki Hajaó alkotótársával – a már említett Hiszaisi Dzsó zeneszerzővel – gyakran él a zenei idézet adta lehetőséggel. Mijazaki és Hiszaisi *Ponyo a tengerparti sziklán* című filmjükben Wagner *Leitmotiv*-rendszerét használják és eközben konkrét Wagner-motívumok beidézésével a film (értő) nézőjének értelmezési horizont-

ján óhatatlanul megjelenik Wagner *A walkür* című operája – a két mű kölcsönösen értelmezi egymást, *A walkür* ismerője számára a *Ponyo* egyre gazdagabb jelentéssel bír, és ugyanígy a *Ponyo* értő nézője számára a *A walkür* egészen más, új megvilágításba kerülhet.

De hasonló eszközzel él például Baz Luhrmann, Marius De Vries és Nelle Hooper is az 1996-os *Rómeó + Júlia* című filmjükben. A film utolsó jeleneteinek egyikében a képen Rómeó és Júlia közös ravatala látható, a kamera emelkedik, és a zene Wagner *Trisztán és Izolda* című operájából *Izolda szerelmi halála*. Ennek a tudatosítása szintén komoly lehetőséget ad az idézet adta értelmezési lehetőségek megtárgyalására.

Film, irodalom, média és művészettörténet

A filmnézésnek és a filmelemzésnek – mint fentebb kifejtettem – szerintem az irodalomórán van a helye; a média tantárgy ugyanis manapság egymás mellé tesz művészi (például filmeket) és nem művészi megnyilatkozásokat (például televíziós show-műsorokat, YouTube-videókat) pusztán azért, mert formailag mind mozgókép. A média tantárgy szerintem a gyakorlati műsorkészítés rejtelmeibe avathatja be a diákokat, a filmelemzésekkel gazdagított irodalomóra pedig a művészi megnyilatkozásokkal foglalkozik. És mivel a film létezése – az irodalomhoz és a zenéhez hasonlóan – csakis a múltó idő dimenziójában értelmezhető, ezért a filmnek nincs igazán helye a képzőművészet vagy művészettörténet-órákon sem, amelyek a tárgyszerű műalkotásokkal foglalkozó tantárgyak.

Antonioni:
Nagyítás c. film
részlete
1966



Élő szereplős és animációs

Ám az élő szereplős film – hiába az irodalomhoz hasonlóan sokkal kevésbé előadói, mint rögzített műfaj – a filmszínészek, az operatőr és egyéb tényezők miatt kevésbé tekinthető egy alkotóművész önálló munkájának. A színészt instruálhatja a rendező, de pontosan úgy biztosan nem tud, illetve fog játszani, ahogy a rendező kívánja tőle. A rendező ugyanígy bármilyen kíméletlenséggel instruálhatja az operatőrt, amikor forog a kamera, mégsem ő, hanem az operatőr hozza a döntéseket, hiszen ő áll a kamera mögött.

A művészi animációs film esetében azonban sokkal könnyebben beszélhetünk tisztán szerzői filmről – noha az animációs film is egy csapat munkája. Az animált figura ugyanis nem tud mást csinálni, mint amit a rendező kér tőle, az animált figurának nincsenek rossz napjai, amikor nem tud teljesen azonosulni a szerepével, az animált figura nem kap hisztérikus rohamot, ha olyan részhez ér a forgatás, ami nem tetszik neki; a plánok egy animációs film esetében pontosan rögzíthetők...

Az irodalomórán tehát komoly lehetőség a művészi animációval (például Tom Moore, Mijazaki Hajao, Szatosi Kon, Takahata Iszao, Wes Anderson, Hoszoda Mamoru, Jankovics Marcell vagy Dargay Attila stb. műveivel) való megismerkedés – és eközben föl lehet térképezni az alkotóművész művészi karakterét, érdeklődési területét, kifejezőmódjait. Ez a munka természetesen komoly tanulással bírhat az irodalmi tanulmányok során, amikor egyes alkotók (a jelenlegi érettségi rendszer szerint Petőfi Sándor, Arany János, Ady Endre, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, József Attila) teljes életművét kell szisztematikusan feldolgozni és megismerni: ha egy diák képes felismerni egy animációs rendező életművének belső utalásait, az önidézeteket, az egyéni idézéstechnikát, annak sokkal könnyebb egy másik életműben, például Arany Jánoséban elvégezni ugyanezt; és természetesen aki feldolgozta például József Attila életművét, annak sokkal könnyebb feldolgozni egy filmművész-rendező életművét.

Természetesen ugyanezt meg lehet csinálni nem animációs rendezők életművével is. A „nagy”, „klasszikus” rendezők (mint például Tarkovszkij, Bergman, Buñuel, Fellini, Huszárík, Resnais, Antonioni, Truffaut stb.) életműve (vagy „életmű-keresztmetszete”) például véleményem szerint majdnem mind alkalmas lehet effajta összegző feldolgozásokra és arra is, hogy a színészvezetés kapcsán elgondolkodjunk arról, hogy egy író által megírt szereplő sem feltétlenül azt csinálja, amit az író szeretne: a megírt figura épp úgy képes önállósodni, mint egy színész. Hiába én teremtettem a hősömet, és én is mozgatom: minden mű eljuthat egy olyan készülségi fokra, ahonnan az alkotói akarat mintha másodlagossá válna: a mű elkezd írni önmagát.

A posztmodern születése: Ottlik és Mészöly; a Nagyítás és Fellini

A magyar prózairodalom egyik legfontosabb életműve Ottlik Gézáé. Szintén szimbolikusnak is vehetjük, hogy Ottlik Géza az egyik leginkább képzőművészeti, képi gondolkodású írónk. Az *iskola a határon*ban az egyik leglényegesebb utalás két képzőművészeti alkotásra mutat: a *Las Meninas*ra és a *Doktor Tulp anatómiájára*. A *Las Meninas* és a *Doktor Tulp anatómiája* tulajdonképpen Az *iskola a határon* poétikai problémáinak festői megfogalmazása. Ábrázolható-e a valóság? Leírható-e a múlt? Létezik-e az „isteni szemszög”? A valóságot ahhoz, hogy alaposan megvizsgálhassuk, föl kell boncolni – azaz meg kell hálnia ahhoz, hogy leírhassuk. A rögzítés, a megőrzés vágya az elmúlás bizonyítéka. Az anatómiai vizsgálat nézői mind más szemszögből látják a boncolást, ahogy a *Las Meninas* nézője is csak azt látja, amit a festő megfestett, de eközben magát a festőt is nézheti – abban a formában, ahogy az önmagát ábrázolta; de épp így Medve Gábor, az író is máshogy élte meg a katonaiskolai éveket, mint Both Benedek, a festő; kié a hitelesebb leírás: az íróé, aki irodalmias fordulatokkal él, vagy a festőé, aki igazából nem is tud írni – mégis írnia kell, festő létére? És mindezt az olvasó olvassa, akinek szintén megvan a saját szemszöge – az olvasás épp annyira művészi tevékenység, mint a festés vagy az írás.

Ottlik életművének egyik legkövetkezetesebb továbbgondolója, Mészöly Miklós *Film* című regényében megpróbálkozik a valóság teljesen hiteles, objektív ábrázolásával. A részletek leírásában is elmegy a végletekig: egyik főhősének, az öregembernek a zsebébe is bepillant a kamera, és a szerző leírja a zsebpszkokat is – de az olvasó természetesen nem tudja kikerülni a kérdést: az összes, aprólékos részlet leírásával megragadható egyáltalán – valami?

Michelangelo Antonioni *Nagyítás* című filmje tulajdonképpen ugyanennek a problémának megfogalmazása. A lényeges kinagyításával eljutunk az igazsághoz? A fénykép tudja-e rögzíteni a valóságot?

Az *iskola a határon* 1959-ben jelent meg, Mészöly Miklós életművében ugyanez a kérdés először az 1966-ban elkészült *Az atléta halálában* fogalmazódik meg; a *Nagyítás* 1966-ban készült, Nagy-Britanniában, a *Film* 1976-ban, Magyarországon.

Fellini *Amarcord* című filmjét meg 1973-ban mutatták be Olaszországban. Fellininek ebben a filmjében jelenik meg először az a megoldás, amit talán egyesek a brechti Verfremdungseffekthez hasonlítanak: a néző számára az egyik jelenetben egyértelműen kiderül, hogy műteremben készült. A tenger nejlonzacskó, a gőzhajó papírmásé. Mert ezekkel az eszközökkel lehet elmesélni a múltat. Az *És a hajó megy...* című filmjében pedig, 1983-ban Fellini eljut addig, hogy egy drámai pillanatban addig fordítja a kamerát, hogy kiderüljön, az egész film díszletben játszódik, és a kép szélén feltűnik a backstage, a filmforgatás valósága.

Ez mind a l'art pour l'art-nak egy formája, a művészi önreflexió példái. Az elbeszélhetőség, a nyelv, a kép, a rögzíthetőség problémájának művészi megnyilvánulásai. Ezen művek együttes tárgyalásával tehát komoly elméleti alapot kaphatnak a diákok a posztmodern kor irodalmának megértéséhez.

Befejezés

Még sok példát lehetne hozni. De ehelyett megismétlem: az irodalom tantárgy nem úgy fog megújulni – véleményem szerint –, ha a szövegtanítás közben digitális eszközöket kezdünk használni vagy e-olvasóra, mobilapplikációkba helyezük a szövegeket, vagy ha az órán interaktív táblát használunk. A szépirodalmi szöveg legkorszerűbb hordozója manapság is a papír. És miközben fontos tudatosítanunk, hogy a különféle technikai eszközök és újítások rengeteg lehetőséget adnak a tanítás módszertanának megújításához, tudatosítsuk azt is, hogy a szépirodalmi szöveggel ellentétben a film nem létezik vetítés vagy képernyő nélkül.

Végző konklúzió: az irodalomtanítás megújulásának iránya véleményem szerint a filmes művészi nyelv beemelése az irodalomórákba.