

Az ember tragédiája a mozgókép nyelvén¹

Madách Imre fő művének különféle feldolgozásait számos alkalommal láthattuk képernyőn. Ám e médiatartalmak nagy részének nem a mozgókép nyelvén való elmesélés volt a fő célja, csupán a kamerákkal rögzített színházi előadások dokumentálása és bemutatása. A színházi közvetítések mellett a *Tragédiából* három olyan mozgóképes alkotás született, amely kifejezetten a filmművészet eszköztárával kívánta tolmácsolni a lételméleti drámát. Az elsőt Szinetár Miklós rendezte, tévéfilmjét 1969-ben mutatta be a Magyar Televízió. A második Jeles András *Angyali üdvözlés* című, 1984-es játékfilmje, a harmadik pedig Jankovics Marcell animációs filmje, amelyet 2011-ben mutattak be először a hazai mozik. A tanulmány célja ezek elemzése azon fő szempont mentén, hogy adaptációként hogyan funkcionálnak, miként egyensúlyoznak az alapműhöz való hűség és az új, önálló, autonóm alkotás megteremtésének célja között.

Ha olvasva fogadjuk be Madách drámai költeményét, akkor is érezhetjük, hogy a szerző mennyire épített a vizualitásra. Az egyes színeknél szerzői utasításként megadja, hogy milyen közegben, milyen háttér előtt mozognak a szereplők, de az olvasó képzeletében a versorokból a világtörténelem kulisszái és történelmi tablók elevenednek meg. Nem véletlen, hogy számos képzőművész is megihletett a mű, pazar illusztrációk készültek hozzá az elmúlt százhatvan év során. Mozcóképes adaptáció lényegesen kevesebb született, amelynek egyik oka az, hogy egy-egy ilyen feldolgozás elkészülése seregnyi ember összehangolt munkáját, kiterjedt technikai apparátust és komoly anyagi forrásokat igényel. A másik ok az, hogy – épp az eredeti mű erőteljes látványszerűsége miatt – óriási kihívás úgy mozgóképre ültetni, hogy az több legyen, mint egy kamerával felvett színházi előadás, és a filmes formanyelv valóban hozzáadjon valami többletet az eredeti műhöz.

Mielőtt sorra vennénk azokat az alkotásokat, amelyek a mozgókép eszköztárával mondják el Madách drámáját, időzzünk el egy kicsit az adaptáció fogalma körül, arra ke-

resve a választ, hogy mitől lesz egy adaptáció hű az eredeti műhöz, és e hűség összeegyeztethető-e egyáltalán azzal, hogy a megszülető feldolgozás független filmművészeti alkotásként funkcionáljon. Amikor a filmes adaptáció kifejezést használjuk, akkor általában a mozgóképre való átültetésnek azt a formáját értjük alatta, amely a műalkotás eredeti szelleméhez hű marad. Annak eldöntése azonban, hogy miben is áll az eredeti szellemiséghez való hűség, igen nehéz kérdés, amelyet több szempont együttes figyelembevételével vizsgálhatunk meg. Vajdovich Györgyi ezek közé sorolja, hogy a film mennyire pontosan adja vissza az irodalmi mű történetét, illetve azt, hogy át tudja-e transzponálni az eredeti mű atmoszféráját, hangulatát. Úgy véli, hogy „az adaptációnak voltaképpen több rétege van, és álláspontunk attól is függ, melyiket tekintjük fontosabbnak, magasabb rendűnek”.²

A szakirodalom nem egységes az adaptáció fogalmának értelmezésével kapcsolatban. A *Film- és médiafogalmak kyszótárában* például ezt olvashatjuk: „amikor az alaptól a rendező jelentősen eltér, s inkább csak főbb motívumaiban kapcsolódik az eredetihez, helyesebb inspirációról beszélni”.³ Más olvasatok szerint azonban akár az utóbbi eset is adaptációnak tekinthető. Geoffrey Wagner nyomán megkülönböztetjük a transzpozíciót, amely adaptáció a lehető legpontosabban követi az eredeti művet, és csak annyiban tér el tőle, amennyit a médium sajátossága megkövetel. Wagner kommentárának nevezi azt az esetet, ahol a filmkészítő értelmezése a hangsúlyos, de nem cél az eredeti műhöz való hűség feladása. Az analógia kategóriájába pedig azokat a filmeket sorolja, amelyek akár jelentősen eltérnek az eredeti műtől abból a célból, hogy egy másik műalkotást hozzanak létre.⁴ Más kategorizálások szabad adaptációnak nevezik azt a helyzetet, amikor az alkotó a szerkezeti változtatásoktól sem riad vissza, ha azokkal hasonló hatást ér el, egyéni interpretációnak pedig azt, amikor tudatosan tér el az eredeti műtől, de amit felhasznál belőle, az alkotja a film fő vonulatát. Kölcsönzésnek pedig azt az adaptációt tekintik, amely csak alapötlet-

¹ A tanulmány a Magyar Művészeti Akadémia Művészeti Ösztöndíj-programjának támogatásával készült.

² VAJDOVICH Györgyi: *Irodalomból film. A filmes adaptációk néhány kérdése* = *Nagyvilág*, 2006, 8. sz., 678–692., 680.

³ MUHI Klára et al: *Film- és médiafogalmak kyszótára A–Zs.* Bp., Korróna, 2002, 9.

⁴ WAGNER, Geoffrey: *The Novel and the Cinema*. Rutherford, N. J., Fairleigh Dickinson University Press, 1975, 222.

ként használja az eredeti művet, és annak semmilyen rétegét nem célja pontosan visszaadni.⁵

A fenti kategóriák támpontot adhatnak az irodalmi művek filmes adaptációinak elemzéséhez, ám számos problémát is felvetnek, hiszen más minősül „jó” adaptációnak az irodalom, és más a filmművészet szemszögéből. Mi is lehet a cél voltaképpen? Egy adott műalkotás lefordítása a mozgókép nyelvére, az eredeti mű illusztrálása, vagy egy új műalkotás létrehozása, amely mindenekelőtt filmként funkcionál? Dragon Zoltán szerint Wagner sémája alapvető ellentmondást rögzít: „eddig arról volt szó, hogy a film művészet státuszát az első kategória alapozná meg, mégis a harmadik kategória ismerné el az adaptációt egy másik művészeti ág eredményének”⁶ – írja, és problémafelvetése mögött felsejlik az, a filmművészet megszületése óta taglalt dilemma is, hogy a film vajon van-e olyan értékes és elfogadott művészet, mint például az irodalom.

Mitől válhat értékelhetővé egy adaptáció, mint egy másik művészeti ág eredménye, mint új, önálló, szuverén, autonóm mű? Az első lépés talán annak tudatosítása, hogy ez a cél. Syd Field, aki gyakorlati kézikönyveket írt a forgatókönyvírásról, arra inti az alkotókat, hogy művikre egy másik művön alapuló, de eredeti, önálló forgatókönyvként tekintsenek. „Az adaptáció lényege, hogy rátalálj a karakterek és a helyzet egyensúlyára, közben pedig megőrizd a történet integritását” – írja, majd hozzátéveszi: „A forrásmű és a forgatókönyv általában két különböző narratív forma: alma és narancs. Ha regényt, színdarabot, cikket vagy dalt adaptálsz forgatókönyvre, egyik formáról a másikra váltasz.”⁷

A másik formára váltás feltétele az adott forma nyelvének mélyreható ismerete. Az új műnek a saját művészeti ágának nyelvét kell használnia, és ennek használatában kell megközelítenie vagy meghaladnia az eredeti, irodalmi alkotás színvonalát. Balázs Béla a film művészeti ágaként való kibontakozását megélve így fogalmazott: „egy új művészet olyan, mint egy új érzékszerv. [...] A film új művészet és éppúgy különbözik a többitől, mint a zene a festéstől vagy ez utóbbi az irodalomtól. A film az emberi lélek gyökeresen újszerű megnyilatkozási formája.”⁸ Nem elég tehát bekapcsolni néhány kamerát ott, ahol a színesek játéka zajlik. Tudatosan kell használni a mozgókép nyelvét, hogy a képek a mellettük elhangzó szöveg nélkül

is célt, értelmet nyerjenek, beteljesítsék az új megnyilatkozási formát.

Sokan felvetik a kérdést: létezik-e egyáltalán olyan, hogy „képek nyelve”? A vizuális kommunikációra nem pontos a „nyelv” kifejezést használni, hiszen működési mechanizmusa sok tekintetben eltér a beszélt vagy írott nyelvtől. Úgy tűnik azonban, hogy a képn nyelv, a vizuális nyelv, a filmnyelv kifejezések használata mégis megvetette a lábát már a filmesztétika kezdetekor, és használatuk azóta egyre terjed – e tény önmagáért beszél. És mint tudjuk, a nyelv funkciója nem csupán a kommunikáció. Noam Chomsky felhívta a figyelmet a nyelv gondolatalkotó, világot leíró funkciójára is.⁹ A verbális nyelvhez hasonlóan a képek nyelve is formát adhat a gondolatoknak, segítheti azok megszületését, hozzájárulhat a világ megismeréséhez, a tényállások, viszonyrendszerek megragadásához, különféle mentális műveletek indukálójává lehet.¹⁰ Erre kell képessé válnia egy filmadaptáció képi világának ahhoz, hogy önálló műalkotásnak tekinthessük.

Az adaptáció milyenségének megítélését tovább bonyolítja az eredeti mű, az adaptált alkotás és a befogadó viszonyrendszere, egymásra hatása. Ha a néző ismeri az adaptálandó irodalmi művet, előfeltevésekkel, elvárásokkal közelít a filmhez. Ez a mozgóképes alkotók számára sokszor teher, hiszen ha elfogadják azt a felfogást, hogy a jelentés a mű és a befogadó dialógusán keresztül formálódhat meg, akkor számolniuk kell azzal, hogy a dialógusba óhatatlanul és kiküszöbölhetetlenül beleszól harmadik félként az eredeti mű. A filmtörténeten végigtekintve alapvetően kétféle módszer látszik kirajzolódni, amivel a filmrendezők e zavart kiküszöbölni igyekeznek. Az egyik a minél nagyobb mértékű elrugaszkodás, az eredeti történet motívumainak szimbolikus, metaforikus használata, és annak egyértelművé tétele, hogy itt és most nem „azt” a bizonyos művet látja a néző, hanem egy teljesen másikat, amely csupán ihletforrásként tekint az eredetire. A másik lehetőség, ha az alkotó kifejezetten épít a néző olvasmányélményére, előismereteire, így azzal kalkulálva hozza létre az adaptációt. Ez főként az olyan nagy klasszikusoknál működik, amelyek kulcsmondatai a legtöbb néző emlékezetébe már akár iskolai tanulmányaiktól kezdve bevésődtek, onnan könnyen előhívhatók. Ez igaz *Az ember tragédiájára* is, amelynek filmes feldolgozásaiban mindkét módszerre látunk példát.

⁵ VINCZE Teréz – VAJDOVICH Györgyi: *A film és társművészetei*. ELTE, Szabadbölcsezet, 2006
<https://mmi.elte.hu/szabadbolcsezet/mmi.elte.hu/szabadbolcsezet/indexbd70.html>

⁶ DRAGON Zoltán: *Filmadaptáció. Az irodalom és a film végtelen dialógusa = Filmtett. Erdélyi Filmes Portál*, 2003. február 15. <https://filmtett.ro/cikk/filmadaptacio-az-irodalom-es-a-film-vegtelen-dialogusa>

⁷ FIELD, Syd: *Forgatókönyv. A forgatókönyvírás alapjai. Kalauz lépésről*

lépésre, az ötlettől a kész könyvig. Ford. KÖBLI Norbert, Bp., Cor Leonis, 2020, 238–240.

⁸ BALÁZS Béla: *A látható ember. Előszó*. Bp., Gondolat, 1984, 7–16.

⁹ CHOMSKY, Noam: *Reflections on Language*. New York, Random House, 1975

¹⁰ A vizuális retorika mibenlétéről és a mozgókép eszköztáráról bővebben PUSZTAI Virág: *A kép mint kommunikátum = Uő: Vizuális média*. Szeged, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2020, 41–60.

A dráma filmes adaptációja látszólag egyszerűbb kérdés, mint a regényé vagy más irodalmi műfajé, hiszen adottak a dialógusok, a szerzői utasítások. Az adaptáció-elmélet nem is igen időz el e jelenség körül. Számos példa mutatja azonban – többek között *Az ember tragédiája* filmváltozatai –, hogy egy dráma mennyire feladja a leckét azoknak a filmrendezőknél, akik többet akarnak kihozni az alapanyagból, mint egy mozgóképre rögzített színházi előadás. Ismét Dragon Zoltánt idézve: „a dráma önmagához képest sem tud »hű« maradni [...], hiszen – ha most kizárólag a színpadra szánt művekről beszélünk – már létezése, megjelenítése is pusztán (a színpadra történő) adaptáció: olyan műfaj, amely nem létezhet az adaptáció nélkül vagy azon kívül.”¹¹ E kijelentéssel annyiban vitatkozhatunk, hogy Shakespeare, Molière, Csehov, Arthur Miller, George Bernard Shaw vagy éppen Madách drámái olvasva, irodalmi műként is funkcionálnak, befogadói élményben részesítenek. Annyi azonban kétségtelen, hogy pont a filmre vitel látszólagos egyszerűsége okozza a legfőbb dilemmát a születendő mű filmszerűségének, filmi identitásának kialakítása kapcsán.

Itt jegyezzük meg, hogy *Az ember tragédiája* bizonyos szempontból kilóg a színpadra szánt drámák sorából. Madách a drámai költemény megjelölést adta neki. Noha formai szempontból adottak a dialógusok és a szerzői utasítások, sokan úgy vélik, hogy ez elsősorban inkább filozófiai mű vagy szatíra, amely nem feltétlenül a színpadon érvényesül a legjobban. Jankovics Marcell egy interjúban egyenesen így fogalmazott: „Egyetlen jó *Tragédia*-előadást nem láttam még, nem is való színpadra, de hát erőlködnek.”¹² A *Tragédiát* animációs filmben feldolgozó rendező itt bizonyára arra utalt, hogy a színházi kulisszák között véges a vizuális megoldások eszköztára, így kevésbé nyerhet teret az a hangsúlyos szimbólika, ami a mű filozófiai mélységét megadja.

A drámák mozgóképes megjelenítése több módon történhet. A legegyszerűbb az, amikor a színházi előadást több kamerával rögzítik. A *Tragédia* számos színházi előadásáról készült közvetítés.¹³ Ezek részben a színházi élményt adják vissza és importálják a képernyő előtt ülőkhöz, ám a befogadásélmény már itt sem egyezik meg azzal, mint ha a nézőtérben ülnének. Hiszen amellet, hogy totálképeket is látunk a színpadi térről, a kamera mindig jóval közelebb visz a szereplőkhöz, a térnek mindig azt a szeletét látattja épp, amit a közvetítés rendezője a leg-

fontosabbnak tart. A kamerák azonban mindig a színpadi téren kívül helyezkednek el, meghagyva a színháznéző szemközét – így ezt a műfajt még nem tekinthetjük filmes adaptációnak. Amikor az előadást közönség nélkül játsszák, a mozgóképes rögzítés szempontjait szem előtt tartva, akkor a kamera már beléphet az előadás terébe. Ekkor már nagyobb a rendező felelőssége, hiszen ő dönti el, melyik jelenetet hogyan, milyen kameraállásból látattja, és a vágások szerepe is hangsúlyosabb. Ez a műfaj átmenet jelenthet a színházművészet és a filmművészet között.

Utóbbi pedig talán a tévéjátéknál, ennél a sajátos, illetve a magyar televízióban fontos szerepet betöltő műfajnál kezdődik. Hazánkban a Magyar Televízió elindulása után bukkant fel, és 1989-ig több ezer tévéjáték készült, nagyrészt a Szinetár Miklós vezette műhelyben.¹⁴ A játékfilmekhez képest ezeket többnyire egy (zárt) térben, egy stúdióban forgatták, és alacsonyabb költségvetésből, rövidebb idő alatt, sokszor – mondhatni – futószalagon készültek. Ha ugyanazon szempontok alapján értékelnénk őket, mint a klasszikus filmművészeti alkotásokat, akkor számos hiányosságot felróhatnánk nekik, ám nem szabad megfeledkezni arról, hogy ezek nélkül a magyar kultúra számos értéke nem juthatott volna el a lakossághoz, a színészek, rendezők, zeneszerzők sokkal kevesebb lehetőséget kaptak volna a megmutatkozásra. Esztergályos Károly *Meztelen képernyő*¹⁵ című könyvében a magyar televízió aranykorának nevezte a Szinetár Miklós nevével fémjelzett, három évtizedes időszakot, aki 1962 és 1990 között az MTV főrendezője, majd művészeti vezetője, művészeti igazgatója, elnökhelyettese, majd ismét főrendezője volt. A Kossuth-díjas és kétszeres Jászai Mari-díjas színházi, opera-, tévé- és filmrendező, forgatókönyvíró, érdemes és kiváló művész nevéhez fűződik a *Tragédia* első élő szereplős filmes adaptációja, amelyet 1969-ben mutattak be, a tévéfilm műfajába sorolva.

A tévéfilm már némiképp több lehetőséget kínál a rendezőnek, mint a tévéjáték, bár a kettő közötti határvonalak elmosódnak. *Az ember tragédiája* című tévéfilm a Magyar Televízió megbízásából, a Magyar Filmgyártó Vállalatnál készült. Főszereplői Huszti Péter, Moór Marianna és Mensáros László. Érdekesség, hogy a karaktereket – a mellék- és epizód szerepekben is – kiváló művészek alakították, egy-egy közreműködő több színben is feltűnt, eltérő vagy hasonló jellemű szereplőket megszemélyesítve. Amikor ezt az alkotást elemezzük, mindenképp figyelembe kell

¹¹ Uo.

¹² KÉPÍRÓ Ágnes: *Interjú JANKOVICS Marcell-lel = Palócföld*, 2018, 2. sz., 26–35., 32.

¹³ A legnagyobb videómegosztó oldalon Szikora János 2002-es, az új Nemzeti Színház megnyitására készült rendezése érte el a legnagyobb nézettséget.

¹⁴ JUHÁSZ Dósa János: *Hajdufy Miklós és egy teljesen elfeledett műfaj = ma7*, 2022. április 25.

<https://ma7.sk/film/hajdufy-miklos-es-egy-teljesen-elfeledett-mufaj>

¹⁵ ESZTERGÁLYOS Károly: *Meztelen képernyő. A TV aranykora*. Bp., Sirály, 2006

vennünk a korszak sajátosságait, az akkori hazai televíziós és filmes környezetet. Ne feledjük, hogy nem széles mozivászonra készült, hanem a korabeli, 4:3-as képarányú, a mai készülékekhez képest kicsi tévéképernyőkre. A színes adás – kísérleti jelleggel – a vetítést megelőző évben indult meg, ám a háztartásokban ekkor még ritkaságszámba mentek a színes tévékészülékek. Annak tudatában készült tehát, hogy a hazai lakosság kicsiben és többnyire fekete-fehérben fogja látni a képsorokat. Részint tehát igazságtalan lenne összevetni a moziba készülő játékfilmekkel, ugyanakkor, ha azt vizsgáljuk, értelmezhető-e autonóm mozgóképes alkotásként, meg kell állapítanunk, hogy nem nőtt túl az alapanyagon. Bár talán nem is ez volt a célja. Amikor Szinetár Miklóst a motivációiról kérdezték, úgy nyilatkozott, hogy „hitt abban, hogy azon nézők számára, akiknek valamilyen oknál fogva nincs lehetőségük színházba járni, a televízió kultúráközvetítő eszköz lehet. Szerette volna eljuttatni a magyar kultúra örökbecsű értékeit a nézőkhöz”.¹⁶

Szinetár Miklós filmje abszolút hűséges az alapműhöz: aki látta, fel tudott belőle készülni az érettségi vizsga Madách-tételére. De a megtekintés közben nem tudunk elszakadni attól az érzéstől, hogy színdarabot látunk, nehéz belefeledkezni a filmbe, mert közben azon gondolkodunk, miből van a díszlet, hogyan próbálták fel a szereplők a ruhákat, hogy készülhetett a színésznők sminkje, hogyan mondta meg a rendező a háttérben mozgó alakoknak, hogy milyen koreográfia szerint mozogjanak. Mintha a szereplők sem tudtak volna belefeledkezni a játékba. A színházban ülve – mivel tudjuk, hogy egy szimbolikus térben vagyunk – természetesnek vesszük, hogy a kulisszák papírmaséból vannak, a jeleneteket lámpák világítják meg, a színészek erős smink van, a szereplőkön lévő ruha pedig csupán jelmez. Ám mindez a képernyő előtt ülve zavaró és kizökkentő. A film vizuális világa is lehet szimbolikus, ám a sematizálás itt egészen más jellegű, műfajspecifikus megoldásokat követel. Ha viszont nem épít fel egy koherens, belső vizuális szimbolikát, akkor azt várnánk, hogy a „valóságot” adja vissza, azaz ne érezzük magunkat stúdióba zárva; minden részlet korhű és pontos legyen. A középutak e két megfogalmazási mód között ritkán működnek. Hozhatnánk ellenpéldaként a szintén Szinetár Miklós rendezésében elkészült, 1965-ös, *Háry János* című filmet, amely vállaltan meseszerű, ahol a harsányan színes díszletek és az eltúlzott jelmezek egyértelművé teszik, hogy célként fel sem merült a valóság-hűség. Az *ember tragédiájában* viszont nincs meg ez

a szimbolikus vizualitás, ugyanakkor valóságosnak sem érezzük a helyzeteket.

Ha kitekintünk a filmművészet drámaadaptációira, akkor láthatjuk, hogy az 1960-as évek végéig már számos, sikerrel koronázott kísérlet történt a műfaj eszköztárának kiépítésére. Shakespeare *Hamletje* Laurence Olivier legendás rendezésében 1948-ban készült el. Noha a háttér itt is sokszor díszletszerű, jelzésértékű, a fekete-fehér film azáltal lép messze túl a kamerával felvett színházi előadáshatáson, hogy nagy szerepet ad a fény-árnyék játéknak, a kontrasztoknak, a tér mélységének. Festményszerűen vagy fotószerűen megkomponált, lírai képei önmagukban is vizuális élményt nyújtanak. De említhetünk egészen más megoldásokat is a Szinetár-film bemutatása előtti évekből. *A makrancos hölgy*, amelyet 1967-től vetítettek a mozik Franco Zeffirelli rendezésében, látványos történelmi tabló, változatos kameraállásokkal, amelyek révén a néző nem külső szemlélőként látja, hanem belülről éli meg az eseményeket. Szintén Zeffirelli alkotása az 1968-as *Rómeó és Júlia*, amelyben lágyabb, naturalisabb képi világot tár elénk, nagy hangsúlyt fektetve a természeti környezetre. E mozivászonra szánt alkotások az elkészülés körülményeiben és költségvetésükben sem hasonlíthatók egy tévéfilmhez, ugyanakkor utóbbi is képviselheti azt az igényt, hogy önmagában is teljes, autonóm alkotás legyen. Ennek pedig talán elsődleges feltétele a nézőpont áthelyezése: ne a színházi néző szemszögéből, azaz kívülről, hanem belülről lássuk az eseményeket, kihasználva a filmnyelv kínálta lehetőségeket: a kameraállások sokféleségét és az általuk létrehozható érzelmi viszonyok tudatos alakíthatóságát, a kameramozgások általi hangsúlyozást, a kompozíciók kínálta értelmezési lehetőségeket, a plánok megválasztásából adódó fizikai-szellemi közelség vagy távolság megfogalmazhatóságát. A Szinetár-féle *Tragédia* nem aknázza ki ezeket a lehetőségeket maradéktalanul, ahogy a montázsban, a képvezetésben rejelőket sem. A francia filmesztéta, André Bazin úgy gondolta, a montázs révén fejeződhet ki a gondolat a filmes nyelvezetben, létrejöhet a film nyelvezetének szótana és mondattana, ilyenkor történhet meg az, hogy „a konkrét átcsap az absztraktba”.¹⁷ Jelen esetben azonban megmaradunk a konkrétumok szintjén. A vágás kiegyensúlyozott, tárgyilagos, de nem tesz hozzá igazán a műhöz, nem absztrahál, nem használja ki a ritmus vagy a plánok egymásra vágása által kelthető hangulati hatást, amely visszaadhatná egy-egy jelenet nyomasztó vagy felszabadult, bensőséges vagy kirobbanó hangulatát.

¹⁶ RÁCZ Anna: *Az ember örökérvényű tragédiája* = *Art7*, 2018. szeptember 28.
<https://art7.hu/irodalom/az-ember-orok-ervenyu-tragediaja/>

¹⁷ BAZIN, André: *Korunk nyelve*. Ford. BRENCsÁN János = *Képkorszak. Szöveggyűjtemény a mozgóképkultúra és médiaismeret oktatásához*. Szerk. GELENCsÉR Gábor, ford. BRENCsÁN János et al., Bp., Korona, 1998, 61–63.

Balázs Béla *Új formanyelv* című írásában taglalja a színház alapvető formális elveit és azt, hogy ezeket a filmművészet hogyan döntötte meg. Utóbbi szerinte ott kezdődik, ahol a színpadi ábrázolás törvényei végződnek, és helyükbe új módszerek lépnek. Azaz, amíg a színházban a néző a jelenetet változatlan távolságban, térbeli egészében látja, addig a film váltogatja a távolságot a néző és a jelenet között, részekre bontja a jeleneteket, mindnek más szemszöveget, perspektívát adhat. A filmművészet specifikumának tartja, hogy „a jelenet képének egészéből elkülönített részletekben az élet atomjait látjuk nem csak közlőre, intimen rejtett titkait feltárva, hanem úgy, hogy rejtettségének intim hangulatát sem veszti el, mint a színpad vagy a festmény exponáltságában.”¹⁸ Szinetár Miklós filmje azonban távolságot tart, a néző kívül marad, mintha csak színházban lenne. A látványvilág fontossága messze elmarad a dialógusok jelentősége mögött. Ha nem nézzük, csak hallgatjuk, az élmény nem lesz jelentősen kisebb.

Egészen másképp közelít az alapműhöz az *Angyali üdvözlés* című alkotás, amelyet nem véletlenül szoktak a magyar filmtörténet egyik legfurcsább filmjének nevezni. Jeles András – később Kossuth- és Balázs Béla-díjjal kitüntetett rendező, forgatókönyvíró – 1983-ban forgatta le, és 1984-ben került a mozikba. Szereplői tíz év körüli gyerekek. E különös döntéssel a rendező elképzelése az volt, hogy rajtuk átsugározva keltsen újszerű hatást a szöveg; részint hitelesebbet és tisztábbat, részint más megközelítésűt, hiszen a „felölt” érzéseket ők csak szimulálni tudják az azokról bennük élő tapasztalatok alapján. Egy interjúban azt nyilatkozta, hogy a korábbi rendezések nem fókuszáltak arra, de még Madách sem tudatosította magában, hogy ez az egész egy álom. Ő viszont épp ebben látta a lehetőséget. „Madách megírta ugyan, hogy Ádám álmodik, de ennek konzekvenciáit nem vette komolyan” – mondta, nyomatékosítva, hogy „mint egy lázálom fog az egész történelem megjelenni.”¹⁹ A film képi világa valóban álomszerű, sejtelmes, titokzatos, bizarr, a jelenetek főképp a természetben, szabadtéren játszódnak. A kendőzetlen gyermeki meztelenség zavarba ejtő, az érzéki vagy épp erőszakos helyzetekben ábrázolt gyermekszereplők látványa letaglózza a nézőt. (Napjainkban egy ilyen film leforgatása elképzelhetetlen lenne, hiszen a sajtóvisszhangot az olyan kérdések határoznák meg, és terelnék el a figyelmet a film üzenetéről, hogy vajon nem minősül-e mindez pedofil tartalomnak, vagy hogyan hat a forgatás a gyermekszíneszek lelki világára.)

Noha Szinetár Miklóshoz hasonlóan Jeles sem gazdálkodhatott nagy költségvetésből, ez mégsem jut eszébe a nézőnek, hiszen a díszletek és jelmezek stilizáltak és metaforikusak, meg sem próbálják a történelmi tabló látszatát kelteni. Egy pillanatra sem jut eszünkbe, hogy kamerákkal rögzített színházi előadást látunk – a változatos kameraállások, a szubjektív szemszög, a meghatározó térérzet, a plánokat izgalmasan váltogató vágás és a már nyomasztó intimitás abszolút filmszerű élményt adnak, még úgy is, hogy az alkotás megidézi bennünk a *commedia dell'arte* világát vagy a XVI. századi németalföldi festők látásmódját. A film munkacíme *Gyermekjátékok* volt, utalva Pieter Bruegel festményére, ahol izolált csoportok láthatók egymás mellett, formálisan összefűzve. Ezt a módszert alkalmazta Jeles a *Tragédia* számára fontos színeinek megjelenítésére. A filmben az emberiség azon korszakai kerülnek fókuszba, amelyek sok ember halálát hozták. A halál végig központi motívuma a történelemnek, ami az eredeti Madách-műre nem feltétlenül igaz. Ritter György kritikájában halálritusnak nevezi a filmet, amely a teremtés és a létezés silányságát közli. Úgy véli, Jeles András számára „az emberiség története a Halált hívogató édesgetés, amelyben a szenvedés elkerülhetetlen visszatérő elem.”²⁰

Jeles filmje nem hű Madách Imre alkotásához. Nem hű annak történetéhez – hiszen nem jeleníti meg valamennyi színt, a szöveget erőteljesen megváltoztatja, elvesz és hozzáad szereplőket, történeteszákat. És nem hű a *Tragédia* szellemiségéhez sem, hiszen a hangsúlyokat máshová helyezi. Ilyen értelemben nem is feltétlenül használhatjuk rá az adaptáció kifejezést, hacsak nem tekintjük az analógiát, kölcsönzést is adaptációnak. Inspirációnak viszont mindenképp nevezhető, hiszen egyértelműen a Madách-mű az alapja, annak bizonyos – talán önkényesen megválasztott – kulcsmondataira is épít, de alapvetően a rendező a saját világát, az általa fontosnak érzett lételméleti és társadalmi problémákat ismerteti meg velünk a *Tragédia* apropóján. Korának kritikája nem fogadta jól – nem tiltották be, de nem is nevezték sehová –, majd a rendszerváltás után újra felfedezték Jeles többi filmjével együtt, de azóta is nagyon megosztja a nézőket. Annyi azonban biztos, hogy filmként értékelhető, a hetedik művészet formanyelvén szólal meg, a látványvilág a teljes alkotás meghatározó része. Még akkor is erőteljes érzelmi hatást – sokakból akár zsigeri tiltakozást – vált ki, ha a hang nélkül nézzük. A Kardos Sándor operatőri munkájával készült filmben kifejezetten kevés a kameramozgás, inkább jól megkomponált fix beállítások építik fel

¹⁸ BALÁZS Béla: *Új formanyelv* = Uő: *A film*. Szerk. NEMESKÜRTY István, Bp., Gondolat, 1961, 36–37.

¹⁹ KÖVESDI Róza: *Elvek és tervek. Beszélgetés JELES Andrásal* = *Filmvilág*, 1982, 7. sz., 22–25., 25.

²⁰ RITTER György: *Gyermekjáték. Jeles András: Angyali üdvözlés (1984) = Filmtett. Erdélyi Filmes Portál*, 2019. szeptember 7. <https://filmtett.ro/cikk/gyermekjatek-jeles-andras-angyali-udvozlet-magyar-120-ak>

a jeleneteket. A szereplők és a térelemek gondos, olykor merev beállítása tudatos, és a hangulati hatásra erősít rá. Felidézi egy görög váza vagy egy gótikus festmény elrendezését, de az utolsó jelenet – Ádám és Éva a sziklaszirten – Zichy Mihály grafikájára emlékeztet.

A harmadik, *Az ember tragédiáját* feldolgozó hazai mozgóképes alkotás Jankovics Marcell Kossuth- és Balázs Béla-díjas magyar rajzfilmrendező és grafikus rendezésében készült el, aki a forgatókönyvet 1983-ban megírta, a gyártás 1988-ban kezdődött, és hosszú hanyattatások után 2011-ben ért véget. Jankovics az animációs film műfaját választotta a drámai költemény adaptálására. Ez a terv már eleve sokakból visszatetszést váltott ki, állítólag azt a kritikát is megkapta, hogy „Mickey Mouse-t ne csináljunk Madáchból, Madách nem érdemli meg ezt a bánásmódot”.²¹ Pedig a műfaj megválasztása új horizontot nyitott a *Tragédia* mozgóképes feldolgozásához. (A *Tragédiának* nem élő szereplős feldolgozásai már jóval korábban is voltak. Blattner Géza 1937-ben a párizsi világiállításra készítette el bábokkal eljátszott változatát, amely nagy sikert aratott, noha nem sok forrás maradt fent róla.)

Az animációs filmen való megjelenítés egyik hozadéka, hogy a maga széles, intermedialis eszköztárával a hagyományos, élő szereplős filmhez képest jelentősen kitágítja a határokat, lehetőséget ad a legelrugaszkodottabb képi látomások megvalósítására és egy tökéletesen komplex befogadói élmény megteremtésére. Másrészt fel sem merül a valósághoz való viszony fentebb, a Szinetár-film kapcsán taglalt problémája, hiszen a néző a rajzolt szereplőket, rajzolt háttérrel eleve szimbolikusan értelmezi.²² A szereplők számára csupán a hangjukat kölcsönző színészeknek nem kell megküzdeniük azzal a problémával, hogy a néző az olvasmányélményei alapján elképzelt alakokat akarja látni bennük, a rajzolt figuráktól ezt kevésbé várja el. A legfőbb hozadék az, hogy az animáció sokkal több lehetőséget kínál a képi parafrázisokra, asszociációkra, a stíluselemek változtatására vagy akár egymás mellett éltetésére, illetve a képi üzenet sűrítésére, mint az élő szereplős film. Jankovics Marcell pedig él ezekkel a lehetőségekkel. Minden szín más stílusban készült el, az alkotást mégis egységesnek érezzük. A parafrázis stíluselemekkel végigvezet bennünket a történelmen, illetve a művészettörténeten. A III. szín például a barlangrajzokból, a IV. a hieroglifák motívumaiból és az óegyiptomi sírkamrák falain látható rajzok nyújtotta látványvilágból merít ihletet, az ötödikben egy görög váza díszítvényei elevednek meg, és a dekoratív motívumokkal díszített cserépdarabok hol széthullnak, hol összeállnak, visszaadva



a párbeszédekben rejlő feszültséget. A VI. színben az ókori római szobrok kelnek életre, akik – mint a mai ember a képernyőt – bámulják a padló mozaikját, amely megmozdul, és gladiátorok kétségbeesett harca bontakozik ki rajta. A VII. színből kódexminiatúrák, illetve a templomok ólomüveg ablakainak figurái köszönnek ránk. A filmre jellemző groteszk humor itt éri el egyik csúcspontját: a jelentéktelen dolgok túldimenzionálásának, az álszent magatartásformáknak és az eretnekeket máglyára vezető mondvacsinált okoknak az abszurditását adja vissza a képek nyelvén. A két prágai szín a rézkarcok és az acélmetsetek látványvilágával idézi meg Keplert és környezetét, az előző szín stilizált dekorativitásával drámai kontrasztot alkotva. A IX. színben a francia nemzeti színek dominálnak, filctollrajzra emlékeztető felfogásban. A XII.

Az ember tragédiája
Rendező:
Jankovics
Marcell, 2011
Fotó: Mozinet

²¹ E mondatról Jankovics Marcell Képipró Ágnesnek adott interjújában számolt be. KÉPIPRÓ: *i. m.* (2018), 31.

²² E hozadékok csak a rajzolt, vállaltan sematikus animációs filmek ese-

tében érvényesek. A 3D animáció és a CGI világa részben semmissé teszi ezeket, mert a valóságot próbálja imitálni a térértet, a mozgás vagy a fény-árnyék viszonyok tekintetében.

szín a képregények, a pop-art stílusparódiájával érzékelteti a tökéletesre uniformizált társadalom mögül kikopott értékek kínzó hiányát. Nyilvánvaló tehát, hogy nem csupán a drámai költemény illusztrálásáról van szó, sokkal inkább a képek nyelvére való lefordításáról. A jelentés a vizualitás révén megkettőződik, felerősödik. A képek önmagukban, akár a szöveg meghallgatása nélkül is hordozzák azt az üzenetet, amelyet Madách a szavakba kódolt.

Jankovics Marcell húzott az eredeti szövegből – hiszen teljes terjedelmében köztudomásúan nem lehetne az emberi túróképesség határait nem feszegető adaptációt készíteni belőle. A drámai költemény szövegéhez, történetéhez, szellemiségéhez való hűsége azonban megkérdőjelezhetetlen. Mind a tizenöt színt sorra veszi, minden kulcsmondat elhangzik benne. A film jól bizonyítja azt, hogy e hűség megtartása mellett is készíthető irodalmi műből olyan mozgóképes adaptáció, amely új, autonóm alkotásként funkcionál. Ahogy Máté Zsuzsanna fogalmaz: Jankovics egy szuverén műalkotást teremtett. „Az animációs film nem csupán illusztrálja, kiválóan adaptálja és egyben koherensen értelmezi a *Tragédiát*, mint pretextust, hanem – az adott kornak megfelelő művészet- és művelődéstörténeti utalásokkal egyetemes szintre emeli, mégis, ahol lehet, aktualizáltan – újra is teremti: egy komplex, folytonos változásban lévő „közlésalakzatot” hozva létre a szó-kép-zene intermedialitásában, a közlési csatornák összeszővődése által: a nyelvi dialógus, a képiség és a zeneiség intermedialis összjátékát.”²³

A rajzfilm autonóm alkotásként való funkcionálását leginkább a XI. szín bizonyítja, amely a képek szintjén továbbírja a művet, továbbvezeti a történelem folyamát Madách korától a XXI. századig. A londoni vásári forgatag ábrázolása bravúros, minden részlet a helyén van, apró képi poénok sokaságával megtűzdelve, a kapitalizmus kigúnyolásához a mai ember fogyasztói társadalomban szerzett tapasztalatait is hozzáadva. Az óriáskerék sokrétű szimbolikát hordoz: egyszerre mókuskerék és az egy helyben járás szimbóluma, és ugyanakkor az idő kereke is, amely átzökent egyik állapotból a másikba, amely hozza és továbbviszi életünk szereplőit. E szimbólum révén a szín végére egy groteszk történeti tabló bontakozik ki.

Az óriáskerékről a semmibe forog egy seregnyi katona a náci haláltáborok lakóival együtt. A hirosimai atomfelhő szertefoszlása után a kerék elénk hozza, majd tovaszállítja az ismert történelmi alakokat, tudósokat, filmsztárokat, zenészeket, reklámhősöket. A XX. század történelmének és kultúrtörténetének meghatározó figurái közt ott van például Hitler, Sztálin, Einstein, Puskás Öcsi, Marilyn Monroe, Miki egér, Coca-Cola télapó, végezetül pedig egy jegesmedve, utalásképp arra, hogy mi vár ránk a globális felmelegedéssel. A film ezáltal túlmutat Madách Imre korán, de mégis hű marad *Az ember tragédiájának* szellemiségéhez, filozófiájához.

Jankovics Marcell filmje a legszigorúbb kritériumok szerint is megfelel az adaptáció fogalmának, ugyanakkor kétségbevonhatatlanul egy új, autonóm műalkotás. Utóbbi kijelentés mindenekelőtt arra alapozható, hogy az alkotó a képzőművészet és a filmművészet eszköztárát, a vizuális nyelvet bravúrosan használja, e nyelven képes többletet adni a verbális szövegnek. Mer belelátni az eredeti mű szellemiségébe olyan komponenseket is, mint például a humor, az ironia vagy épp az erotika. Használt olyan szimbólumokat, amelyek Madáchnál nem jelennek meg, mint például a kutya, amelynek képében Lucifer kíséri Ádámot, vagy a tekeredő DNS-molekula, amelyben kódolva van a sorsunk. A rajzfilmrendező maga is úgy nyilatkozott, hogy már a forgatókönyvíráskor érezte, hogy számos hasonló ötlete van: „ha belehalok is, ezekért a filmet meg kell csinálnom, mert hozzá tudok valami olyat adni a műhöz, amivel szerintem nem gyengítem, hanem inkább erősítem.”²⁴

Az ember tragédiája című animációs filmet elemezve visszatérhetünk a tanulmány elején felvetett kérdéshez: az eredeti műhöz való hűség összeegyeztethető-e azzal, hogy a megszülető feldolgozás önálló, független filmművészeti alkotásként funkcionáljon? A fentiek tükrében erre igennel válaszolhatunk. Annyi azonban kétségtelen, hogy az autonómiát animációban bizonyos szempontból könnyebb megteremteni. Az élő szereplős játékfilm lehetőségei valamivel behatároltabbak, de bízunk benne, hogy még sok magyar rendező kísérli meg a filmnyelv segítségével elmesélni Madách Imre drámai költeményét.

²³ MÁTÉ Zsuzsanna: *Adaptáció, autonómítás és intermedialitás Jankovics Marcell Az ember tragédiája című animációs filmjében* = Palócföld, 2018, 2. sz., 13–25., 16.; Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Az intermedialitás hermeneutikai sajátosságairól – Madách Imre Az ember tragédiája és Jankovics Marcell rajzfilmjének kölcsönviszonya alapján* = Uő: „Az aesthe-

ticum vizsgálatának célja tehát az értékkadó jelentés felkutatása” *Magyar esztétikatörténeti és esztétikai tanulmányok*. Kolozsvár, Szeged, Pro Philosophia, 2019, 135–153.

²⁴ KÉPÍRÓ: i. m. (2018), 30.