

Rezignált jelentés a német nyelvű filmadaptációk világáról

Az elmúlt években a német nyelvű országok filmgyártása számos irodalmi szöveget, köztük kiemelkedő alapműveket ültetett át a mozgókép médiumára. Néhány kivételtől eltekintve ezek az alkotások nem emelték a filmadaptáció örökké problematikus típusának kulturális rangját és méltóságát, sem a német nyelvű filmművészet renoméját.

Heinrich von Kleist veretes klasszikusának akciófilmésített adaptációja, *A lázadás kora: Michael Kohlhaas legendája* (Arnaud des Pallières, 2013) szinte semmit nem tett hozzá ahhoz a műhöz, amelynek létrejöttét köszönheti, hanem csak elvett belőle. Másképpen fogalmazva, és előrebocsátva az elméleti tézist: egy adaptáció sikerültségét, ha és amennyiben összemérjük forrásszövegével, elsősorban nem a parttalan hűségfogalom ideális mércéje, hanem az eredeti és az átültetés intermediális viszonya, sőt bizonyos mértékig dialektikus volta határozza meg, mivel a hűségelvűség ab ovo nem érvényesíthető a nyelvi műalkotás inherens elemeit illetően.

Franz Kafka töretlenül népszerű a filmesek, animátorok és színházi alkotók körében. Töredékes, posztumusz megjelent elbeszéléséből saját finanszírozásból, tíz év munkájával Jochen Alexander Freydank forgatott modern, egzisztencialista-horrorisztikus filmet. *A Kafkas Der Bau* (2014) divatosan apokaliptikus kulisszák közé helyezi a cselekményt, antropomorfizálva a karkai szövegvilágot, így szó szerint felszínre hozza (borz vagy vakond) hősét és annak pazarul berendezett, föld alatti búvóhelyét. Mégis figyelemre méltó kietlen szcenikája és expreszionista filmnyelve, a karkai szöveg közvetlen idézése, amely hatásában viszont elidegenítő. Az *odúból* (magyarra Eörsi István fordította) azóta két kísérleti játékfilm készült. Egy harmadik, kiterjesztett valósággal összekapcsolt színpadra állítását Lena Rucker és Nils Corte valósította meg a Nürnbergi Állami Színházban programozók: egy 3D-dizájnér és egy tudományos munkatárs segítségével, 2024-ben.

Szintén klasszikus, fentebb stílben megírt irodalmi alapja van Stefan Ruzowitzky osztrák rendező *Narziss és Goldmundjának* (2020). Az ausztriai Hardegg várába helyezett történelmi film érzékletesen adja vissza Hermann

Hesse tipikus dualista élettérfogását, de ugyanezt nem éri el a lélekábrázolás terén. Eltekintve a Goldmundot alakító színész berlini dialektusától, valamint néhány kisiklott jelenettől, az alkotás egy fiktív, azaz sosem létezett, nem is létezhetett hessei középkort mutat be meggyőzően. Azonban a cselekményvezetés hiányosságai és a jelenetek helyenként pusztán egymásra halmozása miatt következetlenné válik a diegézis, és széthullik a dramaturgia, ami csakis olvasmányismerettel orvosolható, így a *Narziss és Goldmund* önmagában véve meglehetősen életképtelennek bizonyul.

Thomas Mann *Egy szélhámos vallomásai* című regényéből 1957 és 1981–82 után 2021-ben egy harmadik filmváltozat készült Detlev Buck rendezésében, amelynek forgatókönyvét a jelentős kortárs német-osztrák író, Daniel Kehlmann készítette. Korábbi együttműködésük eredménye Kehlmann saját regényének megfilmesítése (*A világ fölmérése*, 2012). A Buck–Kehlmann páros a Thomas Mann-i szöveg és cselekményvezetés elegáns ironiájából talmi csillogású, felszínes közönségfilmmé polírozott revüt készített, így az minden további nélkül elhelyezhető a Mann-adaptációk jobbára dicstelen sorában. A látványba történő szépségetinek hitt beavatkozások és a konzumesztétikai felfogás újabban gyakori megoldás a német nyelvű játékfilmek mesterkélt, a semleges ízlésnélküliségbe ügyel-bajjal átemelt világában – élükön a 2019-es *Álomgyárral* –, a feszültségmentes simaság¹ és a közönségdólat hirdetéseként.

Az afgán származású német rendező, Burhan Qurbani a háromórás *Berlin Alexanderplatzban* (2020) egészen szabadon értelmezte Alfred Döblin nagyvárosregényét: áthelyezve a jelenbe egy fekete migráns viszontagságait mutatta be a multikulturálissá tett merkei Németországban. Irodalmi alapanyagát hasonló szabadsággal, de a film médiumával is kísérletező módon kezelte Dominik Graf, aki Erich Kästner művét adaptálta. A szintén háromórás *Fabian: A vég kezdete* (2021) atmoszférateremtő erejével (a weimari köztársaságban játszódik), gazdag filmnyelvével, valóság és fikció között könnyedén váltó vágástechnikájával, kaleidoszkópszerű vizualitásával, az osztott kép-

¹ Lásd Byung-Chul vonatkozó kifejtéseit. BYUNG-CHUL, Han: *A szép megmentése*. Ford. CSORDÁS Gábor, Bp., Typotex, 2021

mezővel és archív felvételek beemelésével kivételesnek számít. Eredetiség dolgában nem marad el Karsten Prühl *Goethes Faustja* (2020), amelyben az alkotók megtartották az eredeti dikciót, de a szcenírozást teljes ízében modernizálták. A film drámai csúcspontja utáni Gretchen-nagyjelenetben a testkamera használata Darren Aronofsky *Rekviem egy álomért* című filmje túlságosan direkt pastiche-jának tűnik.

Philipp Stölzl német rendező Stefan Zweig *Sakknovelláiból* (2021) készített filmváltozatot. Irodalmi vonatkozású továbbá Margarethe von Trotta *Ingeborg Bachmann – Utazás a sivatagba* című, Berlinben Arany Medvére jelölt filmdrámája (2023), és szintén írói életút bemutatására vállalkoztak a *Kafka* című sorozat készítői: forgatókönyvíróként ismét Daniel Kehlmann és a rendező, David Schalko – Reiner Stach irodalomtörténész háromkötetes monográfiája nyomán és szakmai tanácsadása mellett.

Egy egész élet

A kortárs irodalom népszerű szerzője a bécsi születésű Robert Seethaler. Ötödik regényéből, az *Egy egész életből* a tiroli származású, de svájci születésű Hans Steinbichler forgatott filmet német–osztrák koprodukcióban, amelynek operátöre Armin Franzen volt. (Az *Egy egész életet* számos nyelvre lefordították. Magyarul 2017-ben jelent meg, Blaschtki Éva fordításában.) Író és rendező első közös munkája *A második asszony* (*Die zweite Frau*, 2008). Steinbichler egyebek mellett a *Téli utazásról* (*Winterreise*, 2006), a Rita Falk azonos című családregegye (2012) nyomán készült *Hannesről* (2021), továbbá egy másik megfilmesítéséről, az *Anne Frank naplójáról* (*Das Tagebuch der Anne Frank*, 2016) ismert német nyelvterületen. Seethaler negyedik regényéből is készült filmadaptáció: *A trafikost* Nikolaus Leytner rendezte (*Der Trafikant*, 2018).

Az *Egy egész élet* főszereplőjét, Andreas Eggert hárman alakították: kisfiúként Ivan Gustafik, érett férfiként Stefan Gorski, öregemberként pedig August Zirner. Az állami Bayerischer Filmpreis legjobb színésznek járó díját Gorski vehette át. A film további négy-négy jelölést kapott a Deutscher Filmpreis és az Österreichischer Filmpreis versenyen 2024-ben. Bemutatásakor sikerfilm vált belőle, Németországban a hónap filmjévé választották.

Felelevenített műfaj:

Heimatroman, Heimatfilm, Bergfilm

A kritika részéről többen modern vagy megújított Heimatfilmként jellemezték Steinbichler transzpozíciós² filmváltozatát, miként Seethaler regényét Heimatromannak (ellentétben például Andreas Maier *Ortsumgehung*-ciklusának kilencedik darabjával, a *Die Heimattal*). A német nyelvű országok irodalom- és filmtörténetében a szülőföldfilm és a honregény nagy hagyományteherrel bír. A szórakoztató vagy triviális irodalomhoz tartozó, „irodalmilag javarészt nem jelentős”³ műfaj tipikus jegyei a következők: csendes, vidéki helyszín távol a várostól, elzárt menedékhelyként szolgáló idilli falu vagy tanya, a cselekményhez hozzájáruló természeti jelenségek, a hazatérés toposza, a sztereotipizált helyiek egyszerű élete, szokásai, vallásossága, babonái, a nosztalgikus közösség és otthonosság, a haladáskritika, valamint olyan örök emberi témák, mint a szerelem és a féltékenység.⁴ A Seethaler-regény egésze azonban egyértelműen magasabb eszmeiséget hordoz a triviális honregényszűzsékhez képest. Annak ellenére, hogy tematikusan és formai szempontból közel áll az olyan zsánerklasszikushoz, mint Anna Wimschneider *Herbstmilch* című női honregénye 1985-ből (filmváltozatát Joseph Vilsmaier rendezte 1989-ben). A Heimat-fogalom tipikus konnotációit tehát le kell számítani belőle, mivel az jobbra csak vázként szolgál a gyökértelen, helyét kereső Egger determinált élettörténetéhez, aki nem a lokalitás, különösen nem egy közösség, hanem az élet iránt érez nosztalgiát.

Nyelvezetét tekintve a honregény a mondatszerkesztés és a fogalmazás egyszerűségét kedveli, miközben nem riad vissza a naturalista ábrázolásmódtól. A szereplők gyakran dialektusban beszélnek, és kurta párbeszédekben érintkeznek. Szótlanságuk azonban helyzettől függően beszédessé válhat. Seethaler írásmódja annyiban különbözik ezektől, hogy kifejezetten lírai tömörségű és csi-szaltságú mondatokat formál, bár stílusa nemegyszer naturalista. Főhősét olykor-olykor bizonyos fokú költőiséggel beszélteti, de alapvetően szűkszavúnak ábrázolja. A filmben nem véletlenül várunk közel húsz percet arra, hogy megszólaljon. Hasonlóan járt el Luchino Visconti a neorealista *Megszállottságban* (1943), amikor csak néhány jelenet után, késleltetve mutatta meg a főhős arcát.

² Az adaptációelmélet – Balázs Béla nyomán – hagyományosan transzpozíciónak nevezi az olyan filmet, amely a lehető legpontosabban követi az eredeti irodalmi művet. WAGNER, Geoffrey Atheling: *The Novel and the Cinema*. Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1975, 222.

³ WILPERT, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Kröner, 1969, 316.

⁴ Vö. SCHARNOWSKI, Susanne: *Die Wiederkehr und das Verschwinden der Heimat. Das Landleben in der Gegenwartsliteratur = Umwelt – sozial, kulturell, ökologisch*. Hgg. HELLSTRÖM, Martin, KARLSSON HAMMARFELT, Linda, PLATEN, Edgar: München, iudicium, 2016, 10–24.; ROSSBACHER, Karlheinz: *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*. Stuttgart, Klett, 1975, 137–242.

Már Steinbichler első diplomafilmje, egyben első játékfilmje Heimatfilm volt: a szintén alpesi tájba helyezett *Hierankl* (2003), amely a hegyek szépsége és az emberek egymás iránt tanúsított viselkedése közti éles ellentétet mutatja be. Az *Egy egész élet* azonban – ahogyan azt a rendező is több alkalommal megerősítette – főleg a szülőföldfilm egyik „altípusához” (e tekintetben megoszlanak az irodalomtörténeti vélemények), a Bergfilmhez, hegyifilmhez sorolható. Steinbichler apja négy évtizeden át egy hegyi újság szerkesztője volt, valamint feleségével együtt professzionális alpinista, aki a 80-as évek elejétől előadásokat tartott a veszélyeztetett hegyvilágról, a gleccserek eltűnéséről és a már kétezer-ötszáz méteres magasságban is egyre jobban felengedő permafroszt következményeiről. A rendező apjának szól a film mementószerű ajánlása a főcímben: „Apámnak, Hans Steinbichlernek, aki a hegyeket ajándékozta nekem.” Hasonló reflexív elem található az egyik legismertebb szülőföldfilm, *Az ezüsterdő erdésze* (*Der Förster vom Silberwald*, Alfons Stummer, 1954) főcímében, ahol a közreműködők között külön feltüntettek „a stájer vadászközösséget és az osztrák tájat”.

A filmet a kelet-tiroli Matreiben és környékén, valamint Dél-Tirolban és Felső-Bajorországban (Chiemgau) forgatták. Kelet-Tirol vidéke azért kivételes, mert ez a vidék csak az 1970-es évek elejétől vált elérhetővé a Felbertauern-alagút megnyitásával az idegenforgalom számára, és a helyi infrastruktúra biztosítani tudta a cselekményhez felhasznált számos eszközt. Steinbichler egy lokálpatrióta természetbaráttal 2021 júniusában bejárta Matrei körzetét, így találta meg az alkalmas helyszíneket. A forgatás 2022 februárjától júliusáig tartott, és ötven napot vett igénybe. Ez elegendő volt ahhoz, hogy a hegyi tájak változó arcát mind a négy évszakban be lehessen mutatni.

Maga a rendező több interjúban távoli elődjeként nevezte meg az iskolateremtő hegyifilmrendezőt, az autodidakta Arnold Fanckot a néma-, majd a hangosfilmes korszakból.⁵ Kamerakész helyszíneken nem volt hiány Németországban és a határ menti vidékeken: a bajor Alpok, az önálló ökotájként számontartott Tirol, a Vorarlberg és a Harz-hegység érintetlen természeti szépségeket tartogatott a tetterre kész filmesek számára. Fanck a zsánereken belül stílusosan jól megkülönböztethető altípusokat is megalkotott: gyér narrációval dolgozó, lírai természetfilmet, mint *A malojai felhőtünemény* (*Das Wolkenphaenomen von Maloja*, 1924), drámai hatású, egzisztenciális próbatételt bemutató játékfilmet, mint *A szent hegy* (*Der heilige Berg*, 1926) Leni Riefenstahl és Luis Trenkerrel a főszerepben, továbbá sportfilmeket és dokumentarista rövid-

filmeket. Georg Wilhelm Pabsttal közös hegyifilmje a *Piz Palü fehér pokla* (*Die weiße Hölle vom Piz Palü*, 1929), amelynek látványtervét Metzner Ernő dolgozta ki. Az innovatív Fanck köpönyegéből bújt elő a hegyifilmrendező első nemzedéke. Leni Riefenstahl és Balázs Béla az UFA első hegyifilmjében, a *Kék fényben* (*Das blaue Licht*, 1932) ember és természet eggyé válását mutatta be. A tirol-i születésű Luis Trenker a *Havasok fiában* (*Der verlorene Sohn*, 1934) Heimatfilm-eposzt valósított meg a Dolomitok és New York egymással szembeállított szcenikájával. Hans Schneebergertől Sepp Allgeierig több tucat Heimat- és Bergfilmet készítettek Fanck munkatársai. Itt megemlítenéd még Harald Reinl *Hegykristálya* (*Bergkristall*, 1949) Adalbert Stifter nevezetes elbeszélése nyomán.

Fanck számos technikai újítást vezetett be. Háttérvilágítással, erős kontrasztokkal és alsó gépállással ledöntötte a korban használatos ortokromatikus filmanyag korlátait, hogy az emberi alakok kivehetővé váljanak a sziklás háttér előtt. Új kamerákkal, objektívekkel és szokatlan látószögekkel kísérletezett. Esztétikai szempontból a minden emberi léptéken túli fenséges megragadására törekedett egész munkásságában, amit több filmjében sikeresen megvalósított. Ikonográfiája, akárcsak a hagyományos szülőföldfilmé, alapvetően romantikus. Beállításai – vizsgált alkotásunkban is – gyakran idézik Caspar David Friedrich vagy a klasszicista Karl Friedrich Schinkel motívumait. A hegyifilmes műfaj képábrázolási törekvése az első fancki kísérletek óta az, hogy érzéki-optikai módon összefoglaló eszméjét tudja nyújtani annak a konkrét természeti jelenségnek (földrajzilag megadható, néven nevezhető hegynek, gleccsernek, meredélynek, oromnak), amire a kameráját irányítja. Max Imdahl az ilyen módon rögzített tájképeket nevezi Inbegriff-képeknek, amelyeken a konkrét ideája jelenti az elérni kívánt képi stratégia tárgyát.⁶ Ez az ideálsan konkrét a hegyifilmek egy vonulatában a természet fenségességét egy másik szintre helyezve misztifikálódik.

Fanck alkotásaival a Bergfilm az 1920-as években élte virágkorát, ami összefüggésbe hozható az I. világháború utáni általános csalódottsággal, azaz társadalomlélektani feladatokat is ellátott. Ez a vetülete más-más tartalommal, de máig megőrződött. Az 1930-as évektől a hegyifilm elvesztette vonzerejét, azután pedig a Heimatfilmmel együtt kisajátította a náci kultúrpolitika. A szülőföldfilmnek napjainkig legalább négy korszakát szokás megkülönböztetni a német nyelvű film történetében. Reneszánszát a II. világháború utáni évtizedekben gyakran giccses, olykor túlzó és már-már önparodisztikus közönségfilmként élte terjedős dalbetéeteivel és ünnepjeleneteivel. 1946 és

⁵ Lásd KLEINER, Felicitas: *Filmjahr 2023/2024. Lexikon des internationalen Films, Katholische Filmkommission für Deutschland*. Marburg, Schüren Verlag, 2024, 165.

⁶ IMDAHL, Max: *Gesammelte Schriften, Band 2: Zur Kunst der Tradition*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, 353–354.

1966 között az osztrák filmek negyede, 1955 és 1958 között harmada volt Heimatfilm.⁷ Az 1947 és 1960 közötti nyugatnémet filmek egyötöde, több mint háromszáz sorolható a zsánerhez.⁸

A hegyek és csúcsok nem pusztán bukolikus mellékszövegű kulisszák sem a regényben, sem a filmben. A Seethaler művében néven nevezett, létező geográfiai helyek – Pischlersenke (Pischler-gödör), Karleitnergipfel (Karleitner-csúcs), Riesenschädel (Óriás-fő), Kämmerer (Magas Kamarás) vagy Almerspitze (Hegy-fok) – tevékeny hatóerőként működnek, miközben szépek és retenteseek egyszerre. Delejes hatásuk alól senki nem vonhatja ki magát. Érzékszervi tapasztalatként viszont jóformán megragadhatatlanok. Csak megfelelő távolságból szemlélhetők biztonságban. Ráébresztenek saját kicsinységünkre, és belső, erkölcsi nagyságot hívnak elő bennünk – azaz fenségesek, ahogyan azt Immanuel Kant körülírta *Az ítélőerő kritikájában*.

Időkezelés

Az említett *Piz Palü fehér pokla* remake-je a *Főnszél*, másik címén *Vihar a keleti falon* (*Föhn; Sturm in der Ostwand*) 1950-ből. A filmet Rolf Hansen rendezte, operátőre pedig egy Fanck-tanítvány, Richard Angst volt. A flashback-technikát és az egymásra fényképezést használó alkotás a hanyag vágás következtében sokat veszít ugyan meggyőző erejéből, de a hegyvidék előbb bukolikus, majd realista tájbrázolása klasszikussá avatja. Az 50-es és 60-as évek szülőföldfilmjeihez képest a táj nem pusztán monumentális díszletelemként vagy harmonikus képszerző erőként funkcionál, ahol hegyi túrákat szokás tenni, hanem fenyegető és kiszámíthatatlan hatalomként. A *Főnszél* azonban néhány nap történéseit mutatja be – leszámítva a múltidéző szekvenciákat –, így időkezelés tekintetében ellentét az *Egy egész élet* szerkesztésmódjával.

Az évszázad regényeként emlegetett, kis terjedelmű mű cselekménye közel nyolc évtizedet ölel át: 1902-től 1977-ig, és a történelmi idő múlását mindig egyértelműen jelzi. 1933 februárjában kezdődik, amikor a főszereplő, Andreas Egger a halálán lévőnek tűnő kecskepásztort, Tülkös Hannest lecipeli a hátán a völgybe. Három hónappal később a Bittermann és Fiai cég megkezdí a kötélvasút építését. Aztán visszapillantás 1902 nyarára: Egger kisfiúként megérkezik a nagygazda Hubert Kranzstockerhez,

egy vélhetően fiktív hegyi faluba. Tanuló- és inasévek következnek, tizennyolc éves korára elhagyja a gazdaságot, napszámosnak áll, évekkel később pedig munkát vállal a Bittermann és Fiainál. Ezután lineárisan halad előre a cselekmény egészen a végkifejletig. A filmváltozat eltekint az időugrástól, és a Kranzstockerhez való megérkezéssel kezd a kronológiai rendet tartó cselekményvezetést, a linearitást mindössze két helyen, egy-egy visszaemlékezés erejéig megszakítva.

A szülőföldregények általános jellemzője, hogy az elbeszélte időt kurta fordulatokkal jelzik: „évekkel később”, „sok év múltán” stb. Regényünk egy-egy új életszakasz felvezetésekor pontos dátumokat használ, ezzel lendítve újra meg újra a cselekmény menetén, biztosítva az idő-sűrítést. Seethaler írásművének kronotopikus sajátossága, hogy Egger élettörténete csak ritkán, egy-két ponton érintkezik a XX. század történelmi idejével, viharos eseményeivel. Ahogyan világértésének legfőbb forrása az Alpok flórája és faunája, úgy a hegyek közt tengetett élete jóformán kívül kerül a történelem múlásán. Nem oszthat Hans Castorp ideiglenes varázshegyi sorsában, és még a világháborúban sem tévesztjük őt szem elől. Másféle Bildung jut neki osztályrészlül: a ritkás levegő közegében kell méltósággal kitöltenie a kimért időt, és megelégednie az embert próbáló étellel.⁹

Néhány alkalommal a hegy magasán is utoléri Eggert a történelmi idő. Bekerül a világháború sodrába a Kaukázusban teljesítve katonai szolgálatot, raboskodik az oroszoknál, de végül hazatérhet hegyei és a modern világ új viszonyai közé. Az alpesi vidék fejlődésének bemutatása – a látványos technikai eszközöknek és az évszázadoknak megfelelően változó tájnak köszönhetően – hangsúlyosabban jelenik meg a filmben, mint a regényben; ez mediális okokból értelemszerű. Ezért a hegyvidékben és a helyi közösségekben végbemenő változások története alkotja az *Egy egész élet* filmváltozatának második narrációs szintjét. A természet rendszeres pusztításának (és emberéletek) árán épül felvonó, érkezik elektromos áram és telefonvezeték, létesül üdülőközpont – létrejön a modern idegenforgalom. Az idős Egger már értetlenül szemléli az egyre gyorsuló változásokat. A hegyvidéki életvitel a városi életstílus egyre nehezebben megőrizhető alternatívájának tűnik.

A XX. század előrehaladásának és technikai fejlődésének tetőpontját az 1969. július 20-án történt holdra

⁷ STEINER, Gertraud: *Die Heimat-Macher: Kino in Österreich 1946–1966*. Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1987, 249.

⁸ RENTSCHLER, Eric: *West German Film in the Course of Time. Reflections on the Twenty Years since Oberhausen, Bedford Hills*. New York, Redgrave Publishing, 1984, 108.

⁹ A kritika rámutat: az *Egy egész élet* a maga visszafogott líraiságával és

az egyszerű emberek mindennapi küzdelmeinek bemutatásával John Williams *Stoner* című regényével rokon. De tematikus és elbeszélés-technikai párhuzamokat a müncheni születésű amerikai író, Denis Johnson *Train Dreams* című kisregényével is találhatunk (a Clint Bentley rendezte filmadaptációját 2025 januárjában mutatták be a Sundance Filmfesztiválon).

szállással érzékelteti úgy a regény, mint a film. Egger az új községe gyűléstermében sokadmagával figyeli a világszerte sugárzott élő közvetítést. A történeti valóság-elemnek van kompozíciós filmes párhuzama. A technikai és civilizációs vívmányok iránt mindig elegánsan szkeptikus Jacques Tati *Hulot úr közlekedik* című filmjének (*Trafic*, 1971) cselekményébe építette az Apollo–11 nevezetes landolását. Szereplői előbb a tévéközvetítésen keresztül szembesülnek az emberiség technikai csúcsteljesítményével, majd másnap reggel, munkavégzés helyett lassított mozdulatokkal utánozzák a holdsétát, mintha súlytalanságban lennének. Hiába a technológiai diadal, ha a banális, hétköznapi életben képtelenek vagyunk dülörcsülni egymással. A Tati-féle narratív ellenpontozáshoz képest Steinbichler filmjébe nem szervesül ilyen eredeti módon a Mare Tranquillitatisban történt landolás és holdséta, következésképpen nem válhat belőle önreflexív narratív metalepszis. Egger szinte rezzenéstelen arccal, meredten figyeli az élő közvetítést, és (a regény szövegével ellentétben) nem tükröződik rajta az összetartozás érzése a falubeliekkel – az aszimmetrikus plánszerkesztés ellenére sem. Így a jelenet üresen epizódyszerű maradt.

Filmnyelv és filmzene

A szülőföld- és hegyifilm eszközkészletének fő eleme a tér. Tágasság és mélység horizontálisan és vertikálisan egyaránt meghatározóak benne: tematikusan az elszigetelt hegyvilág és a városok távolsága, valamint az előbbieket és a csúcsok távolsága. Egy hegyifilm képi formában, vagyis a plán- és térszerkesztésben azonban ugyanígy dominálnak a leküzdendő távolságban magasodó hegyek és ormok, ezért jelentősen megnő a térélmény megteremtésének fontossága. Steinbichler és operatőre, Franzen kongeniális kamerahasználata és beállításai sikerrel elevenítették fel a hegyifilmek klasszikus retorikáját. Helyes az a megfigyelés, miszerint filmjük „a hegyifilm cinematikus renaturalizálása”.¹⁰

Filmretorikai szempontból ugyanakkor az *Egy egész élet* tele van indokolatlan vagy szükségtelen ráközelítésekkel: gyakran dialógusoknál vagy valamely fontosabb részlet kiemelésénél (vágás és szekond helyett), ami zoomfelvételen a legzavaróbb, ahol már nem csak súrolja a giccs határát. Általában is sokat mozog fölöslegesen a kamera, holott az egyszerű, statikus gépállás elegendő volna. Nagyobb szekvenciák lezárásakor a kép elsötétül. Nagy mélységű totálplánoknál, amelyekre a táj kellő indokot ad, a szokványos optikai jelenséget látjuk: a széleken ho-

mályossá válik a kép, elmosódnak az előtérben lévő tárgyak formái. A hegyvidék ritkán vágóképként funkcionál, ilyenkor a közelítések sebessége is jócskán lelassul, alig éri el az érzékelés küszöbét – hagyományos filmformanyelvi megoldás a nagy formák érzékeltetésére. Kevés az olyan szubjektív kameraállás, amikor a kamera a főszereplő szemszögét veszi fel. Ez hatásosan működik néhány alkalommal, amikor a fiú, Egger a járomfán lógva várakozik Kranzstocker mogyoróvessző-ütéseire. De az ilyen beállítások csak rövid ideig tartanak, hamar fel- és leváltják őket a bevett szubjektív beállítástípusok (point of view, ansnitt), az objektív szemszög, illetve a filmdrámákban az elmúlt években egyre többet használt lekövető fárt, lehetőség szerint a hőshöz karnyújtásnyi közelségben, a háta mögött haladva. Ebben talán – az iráni új hullámból táplálkozó – Aszhar Farhadi legfelismerhetőbb stílusjegye vált kamerahasználatának térhódítása fedezhető fel (mint a magyar kvázi hegyifilmekben, Csoma Sándor *Magasságok és mélységek* című alkotásában).

Az *Egy egész élet*hez érzelmes extradiegetikus filmzene társul, amit Matthias Weber szerzett. Míg idősűrítéskor és -ugráskor zongoradallam egészíti ki a zenekari hangzást – így a huszonkilenc évesen önálló életbe kezdő, a kocsmárostól szerény faházat bérlő Egger bemutatásakor –, addig jelentváltáskor, a képek közötti auditív átkötésként gyakran hallunk szélesen áradó, elmosódó akkordtömbökből építkező vonósszekciót, amely a rákövetkező jelenet elején elvékonyodik és elhal. Ezt tapasztaljuk a gazdaszszony anyja, nyanyó (az eredetiben bajor-osztrák tájszólasban: Ahnl) váratlan halálakor vagy a film közepére helyezett szekvencia esetében, amikor egy flashbackben Egger és Marie egymás mellett lépkednek hegynek felfelé, és a legény arról beszél, hogy az évről évre gyűlő sebhegyek összeadódva teszik ki az embert. Azután – kivételesen – elhagyjuk Egger nézőpontját és alakját, hogy Marie utolsó pillanatainak szemtanúi legyünk, amit elmosódó, majd elsötétülő kép és a vonósok elcsendesülése kerekít le. Az efféle zenei megoldások az állandó, szinte fluiddát tett kameramozgás és ráközelítések szolgái megféleltetésének tűnnek.

A regény fagyos, hegyvidéki világának fontos szervezőeleme Tülkös Hannes önbeteljesítő sorsa a halált jelentő Hideg Asszonnyal, akinek az öléésébe önként átadta magát. A tragikus sorsú kecskepásztor arca felvillan Egger lelki szemei előtt az Arany Zerge fogadó pattogó kályhájának tüzeiben. Az adaptációban azonban nem vizuálisan, hanem akusztikailag oldották meg a látomást. A kamera előbb ráközelít a plán közepébe helyezett Egger arcára,

¹⁰ KREKELER, Elmar: *Wie man den Bergen ihr Wesen wiedergibt = Die Welt*, 22. Dez. 2023

<https://www.welt.de/kultur/article248443188/Film-Ein-ganzes-Leben-realistisch-und-magisch-zugleich.html>

majd az izzó parázsra, lehetővé téve az azonosulást a szemét lehunyó főhőssel, akiben Hannes szavai idéződnek fel a Hideg Asszonyról. A révedezést a képsor alatt lassan bekúszo és egyre felerősödő, motivikus vonóskari frázisok kísérik, amelyek elnyomják a pattogó tűz és a fogadó zaját. Marie hangja prelap hanghíddal (amikor a következő kép vagy jelenet beúsztatott hangja megelőzi a vágást) zökkenti vissza a valóságba a főhőst.

A szerelem és a csendes tragédia érzékeltetéséhez hol lassú tempójú, lágy gordonka-, hol hegedűszólam válik ki a zenekarból. Utóbbi a nosztalgikus hangulatot is megalapozza. (A *Főnszél* igen hasonló módon használta a nem diegetikus zenei kíséretet.) A fúvósok olykor időugráskor lépnek be – például az újratálalkozás alkalmával az idős Kranzstockerrel, aki omladozó házfala előtt, a lócán ülve csökönyösen ragaszkodik saját igazságához, vagy a harmadik, idős korú Egger első feltűnésekor egy egyébként elegáns, vágás nélküli időváltáskor –, de kürtmotívummal talán inkább a hegyek monumentális látványához illeszkednek, óhatatlanul is felidézve Richard Strauss *Alpesi szimfóniájának* (op. 64) sűrű hangszerelését, tág hangterét, kiváltképpen rézfúvós fanfárjait. Egyes kritikusok jogos véleménye szerint ilyen jeleneteknél és a hegyekről készült vágóképeknél Wes Anderson és Terrence Malick filmjei idéződnek fel (különösen az utóbbitól az *Egy rejtett élet*).¹¹ Hangsúlyos vonóskar, tonális, gazdag textúrájú harmóniavilág, jól követhető akkordmenetek és modulációk, fokozatos dinamikaépítés és crescendo, mindekelőtt pedig állandó ismétlődések – és máris fülünkbe cseng az amerikai típusú melodramák melankolikus-nosztalgikus kísérőzenéje.

A zárójelenetben többszörös expozícióval létrehozott egymásra fényképezés révén megjelennek a főszereplő életeseeményei. Ismert filmretorikai eljárás az emlékezés poétikájának érzékeltetésére: a különféle emlékek egyetlen vizuális montázsba állnak össze, a felhalmozódó képsorokban pedig a befejeződő életidő nem lineárisan, hanem asszociatív képsorozatként válik érzékelhetővé. Így a filmben nem a cselekmény, hanem a vizuális reflexió adja a narratív lezárást. Vélhetően nem pusztán az élettől való búcsú indította erre a megoldásra az alkotókat, hanem a regény elbeszélőjének az a rendszeresen visszatérő megjegyzése, miszerint egy-egy sorsfordító vagy meghatározó életeseeményre Andreas Egger egész élete folyamán visszagondolt: a lenhajú Marie első mosolyára a fogadóban; saját szívének elszorulására, valahányszor a lányra nézett; ahogyan négyéves korában álmélkodva

bámulta a hófödte hegycsúcsokat; vagy az aggastyán Tülkös Hannes vézna alakjára, amint örökre eltűnik a hófúvásban. Ezeket a motívumokat a cselekményvezetés során ugyan átültethették volna filmnyelvi-audiovizuális eszközökkel, de egyrészt a szcenika, a hegyek lehengerlő látványa átvette motivikus funkciójukat, másrészt kisebb részben az egymásra fényképezéssel pótolták vissza őket a film végén. A szubjektív idősűrítésnek ez a szerkesztésmódja gyakorta feltűnik például Theodoros Angelopoulos filmjeiben, és unalomig ismétli Terrence Malick leggyengébb alkotásában, *Az élet fájában* (2011). A leghelyesebb párhuzam mégis a hollywoodi sci-fi műfaja, Denis Villeneuve *Érkezése* (2016), különösen pedig a *Csillagok között* Christopher Nolantól (2014), ahol a zenei aláfestés éppúgy túlteng, mint az *Egy egész életben*, sőt a téridő összeomlásához használt szuperimpozíciós szekvenciát Hans Zimmer ismert, fokozódó dinamikájú orgonaszólama kíséri. A film végén a serpentinén tett buszutazás zavarba ejtően direkt hasonlóságot mutat vele (Matthias Weber dolgozott együtt Zimmerrel). Az Eggerben feltoluló emlékképeket kísérő orgonazene – akárcsak a film teljes zenei aláfestése – jellegzetes hollywoodi frazeológiáról árulkodik.

Egyesek szerint az adaptációs átalakítások egyik legérzékenyebb vetülete, amikor a film nem tud vagy akar lemondani az irodalmi műről mint szövegről. A mozgókép – érvel Seymour Chatman amerikai film- és irodalomtudós – fő kifejezésmódja a pusztá bemutatás, megmutatás, ábrázolás, nem pedig az állítás, amely az irodalom sajátja. „Természetesen a film egyik szereplője vagy akár egy külső kommentátor is tehet állításokat a tulajdonságokról, viszonyokról, ám ekkor a film pontosan úgy használja a hangalámondást, mint ahogyan a szépirodalmi alkotások az állító szintaxist. Így ez a módszer nem tekinthető filmi leírásnak, hanem sokkal inkább az irodalmi állító mód filmre alkalmazásaként értelmezhető. Filmkészítők és kritikusok régtől fogva ellenérzéssel viseltetnek a szóbeli kommentár iránt, mert úgy gondolják, ily módon kifejtésre kerül az, amit a képeknek kellene sugalmazniuk.”¹² Azonban a gyakran introspektív módon használt narrációnak a (hangos)film diegézisében betöltött, funkcionális szerepe sokféle változatban megfigyelhető. A film noir rendezői rendszeresen éltek az E/I. személyű voice overrel, hogy interszubjektivizálják a nyomozó élmény- és benyomásvilágát, átélhetővé téve a bűnössé válás pszichológiai mélységét. Az *Egy falusi plébános naplójában* (Robert Bresson, 1951) a narratív ellenpontozás és

¹¹ Michael Wurmitzernek a *Der Standard*-ban 2023. november 10-én megjelent kritikáját idézi a filmbiográfus Boller. BOLLER, Reiner: *Kein schöner Land. Der deutschsprachige Heimat- und Unterhaltungsfilm von 1946 bis heute*. Norderstedt, Books on Demand, 2024, 720.

¹² CHATMAN, Seymour: *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva) = Verbális és vizuális narráció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. FÜZI Izabella, Szeged, Pompeji, 2011, 71–90., 79.

a transzcendens elidegenítés eszközeként találkozunk vele. A *Moby Dick*ben (John Huston, 1956) a Melville-textus hasonló megszólaltatása érzékletessé és emelkedetté teszi a cselekmény mitikus-bibliai rétegét. Az *Egy egész élet*-ben a regénytől eltérően a film motivikussá fejleszti Egger Marie-hoz írt leveleit, amelyeket a protagonista egy retesszel ellátott nyíláson át tragikus körülmények között elhunyt felesége koporsójába dobál. Ez a dramaturgiai fogás felnagyítja Marie alakját, így az átível a diegézis egészén, és keretezi a cselekményt. De arra is alkalmas, hogy közvetlenül idézze az emelkedett, költői textust, ráadásul kettős módon: nemcsak Egger saját hangalámondásával, hanem a levélírás és a papírra vetett sorok közeli plánjával. A dramaturgia belső arányainak előnyös elmozdításán túlmenően tehát a mozgóképet itt a klasszikus adaptációk hűségelvű anyagkezelése jellemzi – esszencialista megközelítésben: az irodalmi műalkotás elsőbbségének tiszteletben tartása. Ezt valóban joggal tekinthetnénk irodalmias, azaz nem filmszerű megoldásnak. Jóllehet az intermedialitás éppen ennek az ellenkezőjét szokta igazolni.¹³

Teljességgel kiaknázatlan maradt a regény másik mozzanata a televízióval kapcsolatban. Egger a holdra szállás mellett Grace Kellyt is megcsodálta a villódzó, Imperial típusú készülékben. Az 50-es évek filmdívájának és a főhősre tett hatásnak hangsúlyos leírása immanens elemként kaphatott volna helyet a filmváltozatban, önreflexív és metanyelvi tartalommal elmélyítve a filmes elbeszélést.

Zárszó a lehetőségérzekről

A rendező több mint harmincöt moziba ment el személyesen, hogy a közönséggel találkozzon. Egyik vallomásának¹⁴ tanúsága szerint ezt szemléletformáló missziónak tartja, mert hiányolja a mozikultúrát a német nyelvterületről, ahol a filmben elsősorban terméket látnak, nem pedig kulturális teljesítményt és értéket. Állítása szerint Amerikához, Franciaországhoz és Nagy-Britanniához igazodva szükségesnek tűnik megújítani a német nyelvű filmkritikáirást és filmtámogatást is. 2023 novemberében, az augsburgi Thalia moziban adott interjújában Steinbichler arról beszélt, hogy szándékosan készített amerikai mainstream-igénnyel európai mozifilmet. Az imitáció félreérthetetlen és hiánytalan lett. A sikerre szabott kölcsönformula és kliséhalmozás azonban még a legjobb, újító igénnyel fellépő alkotást is önbeteljesítő módon konvencionálissá teszi. Egy sablonos közönségfilm – dramaturgia és látvány amerikanizmusa, audiovizuális telítettség, zenei túldramatizáltság, kihasználatlan fabuláció,¹⁵ kockázatmentessé egyengetett filmnyelv, helyenként műviség a míveség rovására – a német nyelvű filmművészetet sem újíthatja meg. A legfeljebb középszerhez vezető álmogyárimitálást pedig nem csak a német nyelvterület filmgyártásában terjesztik önveszélyes kórként a még jóhiszemű alkotók is.

¹³ PETHŐ Ágnes: *Képtátelek: tanulmányok az intermedialitás tárgyából*. Kolozsvár, Scientia, 2002, 37.

¹⁴ Lásd TSCHIEDERT, Markus: *Ein Film für Berg-Fans von einem Berg-Menschen, Das große FILMSTARTS-Interview mit „Ein ganzes Leben“-Regisseur Hans Steinbichler* = *Filmstars*, 10.11.2023 <https://www.filmstarts.de/nachrichten/1000050594.html>

¹⁵ Terminológiája értelmében lásd SCHOLLES Robert: *Fabulation and Metafiction*. Urbana, University of Illinois Press, 1979