

A filmet rövid története során hasonlították már a színművészethez, a képzőművészethez, ritkábban az építőművészethez és a zenéhez. Az utóbbi huszonöt évben majdnem egyöntetűen az irodalomhoz hasonlítják. Úgy tűnik, film és irodalom viszonya bizonyult a filmesztétika Achilles-sarkának.

*A film — irodalmi műfaj?*

D. I. Suchianu, a román filmesztétika veteránja, mindannyiunk meglepetésére a *Gazeta literară* egyik régebbi számában közölt írásának címéből elhagyta a kérdőjelet. A cikk röviden összefoglalja az irodalomcentrikus vizsgálódás alapelveit, a legfőbb érveket a film mint önálló művészet ellen. Mindjárt az első sorokban kijelenti: „A film nem rokon az irodalommal, nem az irodalomból ihletődik. A film egyszerűen irodalom, éppúgy, mint a novella, a szonett, a színmű, a regény, az epigramma, a ballada...”

Allításának alátámasztására három figyelemre méltó érvet sorakoztat fel. Az első: a forgatókönyv sajátos irodalmi műfaj. E meglehetősen széles körben elterjedt vélemény hívei általában Balázs Bélára szoktak hivatkozni, aki 1948-as filmesztetikájában a következőket írta: „A forgatókönyv immár önálló irodalmi műfajjává lett, mely úgy született a filmből, mint a dráma a színjátékból. A dráma azóta elébe került a színháznak. Most ő szabja meg a színház feladatait és stílusát... A filmben ennek még nyoma sem látszik... De talán nemsokára a forgatókönyv fogja meghatározni a film történetét. Ez a fejlődés útja.” Balázs Bélának ezt a megállapítását nem igazolta az idő. De talán maga sem volt teljesen meggyőződve a leírtak igazáról. A magyar filmtörténet újabb kutatásai kiemelik a dogmatizmus hatását a jeles filmesztéta munkásságára. Nemeskürty István szerint „Balázs Béla — élete utolsó évében — kényszerűségből alkalmazkodni igyekezett az 1947-től kezdve erősödő szektás irányzathoz, mely filmen csak az irodalmilag ellenőrizhető és kimutatható eredményeket ismerte el, és a forgatókönyvet tartotta az igazi műalkotásnak”. Ugyanezt látszik igazolni Balázs egyik, alig néhány évvel korábbi kijelentése: „A forgatókönyv nem irodalom, hanem — a tervrajz mintájára csinálom a szót — tervírás” (*Fényszóró*, 1945. 3). Összefoglaló filmesztetikájának különben hasonló az alapvető koncepciója (kivéve *A forgatókönyv* című fejezetet).

A forgatókönyv-központú szemlélet a film igazi alkotójának nem a rendezőt, hanem az írókat tartja. Ez ma már — a „szerzői film” idején — kétségtelenül elavult álláspont. De az esztétikai dilemma másutt keresendő. Kérdés: ha a forgatókönyv nem vázlat, hanem teljes műalkotás, ha a valóságot önállóan képes ábrázolni, akkor mi szükség a filmre? Ez a szemlélet fetisizálja s önmagában — az alkotás folyamatától, a művészi egésztől különválasztva — vizsgálja a forgatókönyvet. Holott azt a

filmművészet hívta életre, mint bizonyos, rendkívül differenciált alkotó folyamat részét, s ezért szükségszerűen alárendelt szerepet játszik az alkotás egészét meghatározó rendezői koncepción belül. Ha a filmművész előzetesen írásban rögzíti elképzeléseit, az még nem lesz irodalom, s főleg nem teljes műalkotás, mindössze egyfajta nyersanyag, amit formába kell önteni. Ez a megjelenési forma a film. Hogyan magyarázhatnók különben a némafilmek „forgatókönyvét“, s mit szólnánk azokhoz a modern rendezőkhöz, akik — az anyag és az egységes művészi koncepció birtokában — közvetlenül a filmezés pillanatában, az alkotás, az ihlet hevében rögtönzik a „forgatókönyvet“?

Kiváló irodalmi értékkel rendelkező forgatókönyv eredményezhet nagyon silány filmalkotást. És akkor felmerül a kérdés: mi értelme volt az irodalmi értékeknek, ha azok nem menthetők át a filmre, hiszen — leegyszerűsítve a kérdést — az irodalmi stílus nem fényképezhető. Ezért — ahogy Gyertyán Ervin állítja — a forgatókönyv értéke csupán azon mérhető le, „mennyire sugallja a filmművészet sajátos anyagában, nyelvében, megjelenési formáiban való megvalósulás lehetőségét“. A filmnovella fölemlítése mint ellenérv — nem mond semmit. Ez a ritka műfaj — bármilyen kétségbeesetten kacsingat a film felé — lényegében irodalmi műforma. Ha pedig nem az, nem hat, nem érdekes. Nevének összetételéből bátran elhagyható a gyakran megtévesztő előtag...

Lesz-e hát valaha — ahogy Balázs remélte — a forgatókönyvnek Shakespeare-je, Ibsene? Nehéz elhinni. De nem itt a lényeg. A fő, hogy a filmművészetnek legyenek nagyjai. És ilyenek már vannak.

A második érv szerint a film azért irodalom, mert felhasználja a szót, sőt, bőségesebben, változatosabban használja, mint a többi irodalmi műfaj. A szó, a beszéd megjelenése ténylegesen forradalmasította a filmművészetet, és sok zavart okozott a filmesztétikában. De hadakozni ellene Don Quijote-i szélmalom-kalandot jelentene. Történetiségében nézve a kérdést, a némafilm „természetellenes“ állapot volt: néma képeken láttunk beszélő embereket. Hubay Miklós az UNESCO 1966. évi budapesti kerekasztal-konferenciáján tartott bevezető előadásában — mely szerint a „nagy néma“ megtanított az abszurdum élményére — joggal teremtett kapcsolatot a némafilm és az abszurd dráma között. A beszéd szerves része a társadalmi valóságnak, az élet totalitásának, nem hiányozhatott éppen a valóságra annyira éhes filmvászonról. Megjelenése azonban nem hozott mindjárt komoly művészi eredményeket. A filmművészet története során többször bizonyította, hajlamos az extremitásra: az új lehetőségek mindig elragadják. A legelején a mozgást, később a hangot, a beszédet abszolutizálta, végül a színek tobzódásában és a különféle vászonméretek alkalmazásában merült el. A szó egyeduralma pedig — ahogy a mi Gaál Gáborunk már annak idején jelezte — jóideig tehermentesítette a filmet a további útkereséstől.

Nem mindegyik művészetágnak van szüksége szavakra, bár egyesek mellékesen felhasználják. Az irodalom, a szín- és filmművészet azonban a szót mint kifejezési eszközt veszi igénybe. Az irodalomnak kizárólagos anyaga a nyelv. Az író mindent — leírást, monológot, párbeszédet, kommentárt — a nyelv útján, tehát elvont, közvetett úton ad vissza. A színház nem. Itt már — díszletek, színészek révén — bejön a közvetlen ábrázolás, a szó azonban megtartja alapvető szerepét. A színpadon

nem nyílik alkalom sokoldalú cselekvésre, az író elsősorban párbeszédén keresztül jellemez, teremt konfliktusokat, atmoszférát.

Filmen a szó elveszti központi szerepét. A film nagyjai, akikben eleve megvan a filmlátásmód kivételes képessége, jól tudják: nem a szavak, hanem a képek és azok összeütközései hivatottak a cselekményt magyarázni. Az újabb és újabb törekvések szinte kivétel nélkül a „sok beszéd — szegénység” elv jegyében indulnak útra, ami részben a szó túlburjánzásának a reakciója, részben a szavakkal szembeni alapvető bizalmatlanság következménye. Ismerjük a paradoxont: a nyelv arra jó, hogy elrejtse a gondolatainkat. Vagy — tehetjük hozzá — az igazságot. Filmen különösen gyakran látni olyan jeleneteket, amikor a kiejtett *igen* láthatóan *nem*-et jelent. Maga a film irányította a figyelmet erre a lehetőségre. A modern rendezők ezért jobban megbíznak a fogalom előtti élet kifejezőeszközeiben, s szívesen beszélgetik a nyelv őseit: a mimit, a gesztust, a kifejező mozgást.

A hangosfilm egyik legnagyobb vívmánya, hogy lehetővé tette a csend ábrázolását. Mert a csend csak az élet lármája közepette nyerhet művészi funkciót. Urban Gad írja valahol: „... a film tudja azt, amihez csak a legbensőségesebb, legjobb barátunk ért: hallgatni tud. Túl minden szón, minden beszédén, ott, ahol az érzések és fájdalmak csak mint vonagló, reszkető idegek élnek, az élet nagy pillanataiban — néma az ember. És ezt a némaságot soha még művészet olyan mélyen és bensőségesen nem rajzolta, mint ahogy erre a film legnagyobb alkotásaiban képes.” Gad mindezt felesége, Asta Nielsen legendás hírű némajátékával bizonyította. De szavai ma sem veszítették el aktualitásukat. Ha évek múltán erre vagy arra a filmre emlékezünk, elsősorban ezek a némaságokban beszédes jelenetek ötlenek fel bennünk: *Az akasztottak erdeje* börtönjelenete, amikor Ilona meglátogatja halálraítélt szerelmét, a *Cabiria éjszakai* utolsó kockái, ahol egyetlen félénk, vonagló mosoly fejezi ki az életbe való visszatérést, a *Kaland* döbönt némaságba burkolt zárójelenete, amikor Claudia egyetlen tétova kézmozdulata jelzi a tehetetlen megbocsátást, a beletörődést. Csuhray a *Ballada a katonáról* egyik utolsó epizódjában, amikor a frontról hazatérő kiskatona találkozik édesanyjával, kiiktat minden beszédet, zajt, zörejt. Anya és fia számára a külvilág megszűnt létezni. Ez a jelentés adja a képsor kivételes emotív erejét. Egész antológiát lehetne összeállítani ezekből a kiragadott részletekből. Szabó Dezső múlt időbe tett megállapítása mai napig érvényes: „Ami a festőnek a szín, a szobrásznak a tér, az volt a filmnek a csend...”

A szó filmen dialógus, monológ és kommentár formájában van jelen — természetesen a filmművészet sajátos követelményeinek megfelelően, azokhoz igazodva. A dialógusnak például csupán arra kell szorítkoznia, amit a többi társeszköz nem mondott el a maga módján. Harmonikus együttműködésről van szó. Hogy mikor melyik eszköz kerül előtérbe, vagy vonul vissza a szóló-szereptől, azt kizárólag a tartalmi oldal dönti el a maga alárendeltjén, a rendezőn keresztül. Van eset, amikor maga a párbeszéd játssza a főszerepet. Az olyan vita-filmekben, kamarajátékokban, mint a *12 dühös ember*, *Majomper*, *Nürnbergi per*, esztétikailag éppen az az izgató, hogyan maradhattak ezek az alkotások a dialógus uralma ellenére százszázalékos filmek.

Természetesen a film sem mondhat le a dialógusról mint a jellem-

zés eszközéről. Az egyik ember sokat beszél, a másik alig. Egyesek választékosan fogalmaznak, mások egyáltalán semmi gondot nem fordítanak a beszéd minőségére. A döntő szempont tehát: a dialógus hitelessége. Ma egész sor eszköz — magnetofon, rádió, televízió — ülteti el és fejleszti az emberben a hiteles párbeszéd igényét. Fölfedezték a spontánul felszakadó élő beszéd varázsát. A párbeszéd rögtönzött, ellesett jellegére, keresetlenségére először a neorealista filmekben figyelhettünk föl, később a nouvelle vague és a cinéma vérité mozgalma alkalmazta sikerrel, s ma már az élet-ízű, mesterkéletlen dialógus a modern színművészet alapkövetelménye lett. Az irodalmi szemszögből vizsgálódó kritikusok — egyre gyérülő — táborában ebben a tényben csak a „banalitást“ látja. Ők a hétszeresen megmunkált választékos-tartalmas, a szavak leíró erejére építő párbeszéd-stílus hívei. Erről a talajról indul aztán a mesterkelt, verbalisztikus, aforizma-ízű filmek sokasága. Éppen ezért kockázatos vállalkozás egyszerűen az írót bízni a forgatókönyv megírását — a film sikerét nem az írói véna garantálja.

Színpadon a szó egyfajta nagyhatalom, már-már mágikus erejű tényező. Nem tűnik lehetetlennek, ha — Hubay példáját átvéve — Józsué egyetlen szavával megállítja a Napot az égen. A színpad stilizált világa megengedi, sőt gyakran feltételezi a valóságtól eltérő, súlyos veretű, retorikus, patetikusan szárnyaló beszédet. Filmen — ebben a tárgyi valósághoz hű világban — elképzelhetetlen az ilyesmi. Az összhang törvénye itt életszerű párbeszédet követel. A beszéd intonálásában nincs szükség feltűnő hangsúlyokra. A kiemelés, hangsúlyozás a kamera, a beállítás feladata.

A modern dialógus-stílus objektív, tárgyilagos formát öltött, kerül a nagy szavakat. Apró, finom, jelentéktelennek tűnő jelzések utalnak a mélyben zajló drámára, látszólag közömbös mondatok vagy mondatfoszlányok takarják az érzelmi feszültséget. Ez a szerepük. A beszéd nem egyszer mint a benne rejlő információ-funkciótól megfosztott, tőle független jelenség szerepel filmen. Antonioni céltalanul bolyongó hősei például alig-alig beszélnek valamit, s amit mondanak, az sem mond sokat. Nála a dialógus tudatosan — és lélektanilag indokoltan — csupán „zörejt“-szerepet tölt be.

A szó felhasználásának másik két módja a kommentár és a monológ. A kommentár, a kívülről, tárgyilagos nézőpontból jött magyarázat főleg az etikus jellegű filmek velejárója. Ma már nagyjából elkerültek, ritkán alkalmazzák. A belső dráma felé fordulás ráterelte a figyelmet a monológokra. Szerepe ugyanaz, mint a modern irodalomban a belső monológok: pszichológiai távlatokat nyit az intenzív érzelmi-hangulati állapotoknak. Eisenstein szerint a beszéd „így nem ismételt semmit abból, amit a kép elénk tár“. A belső monológ sok új lehetőséget tartalmaz a filmművészet számára. Számos modern törekvés ebbe az irányba mutat.

A harmadik és egyben legnyomósabb érv szerint a filmművészet azért irodalmi műfaj, mert alapja szintén a történet, és ahol történet van, az már eleve irodalom. Ez a gondolatmenet újra felveti az eredet kérdését. Van-e a filmnek létjogosultsága? Harmóniára, egységre, totalításra vágyó korunk, tehát eredendő szükséglet hívta-e életre? Ma úgy látjuk, lehetetlen lett volna fel nem találni a filmet. Ősi vágy, ősi szükségszerűség öltött benne testet. Mert az ember a legrégebb időktől kezdve szerette

volna a maga konkrét, tárgyias valóságában eleven, közvetlen mozgásában látni, érzékelni a világot.

A képzőművészet számos kísérletet tett a mozgás megőrzésére. A kőkorszak embere négy pár lábat rajzolt az állatnak, így próbálta felkelteni a futás illúzióját; a *Diszkoszvető*, a *Laokoon*-szoborcsoport és több más szobor, festmény vagy freskó valóságos mozgásgyűjtemény. Csak az érdekesség kedvéért idézem Diego Riverát, aki miután végignézte az idősebb Bruegel képeit a bécsi múzeumban, ezt a „furcsa” megjegyzést tette: „Ha ma élne, filmrendező lenne...” Nemrégiben olvashattunk Germaine Prudhommeau érdekes kísérletéről. Egy görög vázán észrevett négy kis festett emberkét — különféle helyzetekben. Nyomban arra gondolt, vajon nem ugyanazon alak mozgás-fázisairól van-e szó, és sietve hét-hét felvételt készített mindegyik mozzanatról, levetítette őket, és a mozdulatlan váza-figura táncolni kezdett.

Az utóbbi időben egyre több figyelmet szentelnek szerte a világon a filmművészet előtörténetének. De már Eisenstein ezt tette, amikor a japán írásjelekben, hieroglifákban, egyes japán képzőművészeti alkotásokban és a világirodalomban több olyan eljárást fedezett fel, amely később a filmművészetben vált primér kifejezési eszközzé.

A művészet különben mindig a kép, a képszerűség, az elvont fogalmaknak konkrét, érzéki, képi formában való megjelenítése felé törekedett. A szó hamar elmosódik az emlékezetben. A könnyen illanó szavakkal szemben a kép tartósítja a fogalmakat, maradandóbb hatást biztosít. Ezért nélkülözhetetlen az irodalomban a művészi kép. A szemléletesség alapvető kritérium. Ennek biztosítására az írónak egész sor stílus eszköz áll rendelkezésére. Érdeemes megemlíteni a népnyelv példáját, amely végtelen lehetőségeket termelt ki a nyelv képszerűségének fokozása céljából. Vajon a filmművészet nem éppen e tendenciák beteljesedése, végső győzelme? A konkrét mozgást megőrkítő képnyelv felé törekvés, amely vele született az emberrel, úgy látszik, végül — a technika segítségével — a filmben nyert megoldást. A filmművészet tehát potenciálisan az egyik legősibb művészet, amely mind a mozgás, mind a képi jelleg tekintetében sokáig más művészetekben próbálta „kiélni” magát. A XIX. század aztán kedvez a filmszellem térhódításának. A gépek gyors ütemet hoznak az ember életébe, az életritmus felgyorsul, a művészetek a tér és az idő problémájával küszködnek. És a szükség, mint mindig, szertvert teremt magának. Így teremtette a mozgás, a dinamika százada — a maga képére — a mozgás művészetét.

A film életképességét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy képes volt új tartalmak kifejezésére. Ami kívül állt a képzőművészet, az irodalom és a színművészet kifejezési határain, mindaz a filmben nyert beteljesedést. Kitágította és megtöltötte realitással a színház szűk, jelzésekre alapított játékterét, „megoldotta” a képzőművészet statikáját, közvetlenül láthatóvá tette az irodalom elvont — csak képzeletünkben megelevenedő — világát. Ezek nem a régi művészetek forrásai, hanem az új művészet lehetőségei. A szintetikus jellegre — amiről Hegel álmodozott — szintetizáló korunk determinálta a filmet. De esztétikai fejtegetésekben nem ebből kell kiindulni. Nem a „mit vett át” a lényeg, hanem a „mi újat hozott”. Mindezzel nem akarjuk kétségbe vonni a „műzsák testvériségét” (Gyertyán Ervin könyvet írt ezen a címen), a hetediknek

a többi művészettel való rokonságát. De ne azonosítsunk, ne mossuk el a határokat.

A történések, a cselekmény és a konfliktus megalkotásában és bonyolításában kétségtelenül az irodalom a legközelebbi rokon. Csakhogy a történet, a mese, az epikum nem irodalmi privilégium, ahogy azt egyesek állítják. E nézet szerint történet-irodalom, s a lírai vers nem más, mint bizonyos lelkiállapot története. Hát a zene? — kérdezhetnők. Így azonban túlságosan kitágítanók az „irodalmi műfajok” csoportját.

A legújabb irányzatok éppen a film feltételezett önállósága védelmében vették fel a harcot a történet, a kitalált meseváz ellen. A cinéma vérité hívei elvvé kovácsolták a megkomponálatlanságot. Pedig a film nem adhatja fel művészet-lényegét. Szüksége van a dramaturgiára, a sűrítésre, a tipikus helyzetekre és jellemekre. Van az ember, és van a környező valóság, mindkettő változik, alakul, aki lényegükben — tehát mozgásukban — akarja megragadni őket, elkerülhetetlenül történetekbe keveredik, elbeszél. Ez nem lehet az irodalom specifikuma. Igaz, ő ábrázolta elsőnek történetekben a valóságot. Ennek azonban a mi szempontunkból nincs különösebb jelentősége. A dolog csupán a technika késlekedésén múlt.

### *Kihez legyen hű a rendező?*

Végül, film és irodalom viszonyát tárgyalva, érintenünk kell a „megfilmesítés” sokat vitatott problémáját. A filmnek az irodalomra tett hatása következtében — André Bazin kifejezésével — „ultrafilmszerűvé” lett a modern irodalom, egyre több a „megfilmesítés”, hovatovább szaporodik a filmnyelven „írók” száma. Igaz, ma már a „megregényesítés” sem ismeretlen: Elia Kazan, Stanley Kramer, Jean-Luc Godard és mások filmjeiből utólag íródott regény.

A kérdés azonban most a film szemszögéből merül föl: mi szükség „megfilmesítésekre”? Mi célja lehet igényes-elmélyült rendezőnek az „adaptációval”? És egyáltalán, hogyan fejezhető ki *ugyanaz* két különböző művészeti ágban, két különböző formában? Hogyan magyarázzuk mindezt a tartalom és a forma egységéről szóló marxista tanítással? Hiszen a mi művészetfilozófiánk szerint minden tartalomnak megvan a maga adekvát formája: a kettő együtt, egymásban él, s a köztük levő összhang biztosítja a műalkotás hatékonyságát. És a valóság? A *Háború és béke*t olvashatjuk regényben, láthatjuk színpadon és filmen. Faulkner egyik regényét Camus drámává dolgozta át. A *Rómeó és Júlia* mint színpadi mű, balett és film egyaránt ismeretes. A *Nibelung-énekből* Hebbel drámát írt. Shakespeare nemegyszer régi novellákból merítette műveinek anyagát. Irodalmi művekből született festmények egész sorát ismerjük... és sorolhatnók tovább a példákat. Vajon ugyanaz fejeződik ki ezekben az alkotásokban? Kétségtelenül nem. A különféle „változatoknak” azért van létjogosultságuk, mert — bizonyos történések-mozzanatok egyezése ellenére — más-más tartalom hordozói. Regény és film: a forma illetően változása eieve feltételezi a tartalom módosulását. Nem azonosítható például a Nibelung-eposz és a Hebbel-dráma, a Lampedusa-regény és a Visconti-film tartalma. Goethe — említi Balázs Béla — a *Wilhelm Meister*-sorozat egyik elbeszélését drámává akarta átdolgozni. Mi másért tette volna, ha nem új tartalmat szándékozott kifejezni? Dosztojevszkij

jól tudta, mennyire megváltoztatja műveinek tartalmát az „átültetés“, és nem engedélyezte regényeinek dramatizálását.

Ezek szerint nincs semmi közös a „variánsokban“? De igen. A cselekmény némely mozzanata, általában a nyers életanyag, a külső tények és események még nem jelentenek sem témát, sem tartalmat, a nyers életvalóság tulajdonképpen a művészet szempontjából feldolgozatlan anyag, amely nincs meghatározott műfaj vagy forma számára predestinálva, ellenkezőleg, latens formában többféle tartalom ihletője, tehát hordozója lehet. „A téma — írja Balázs Béla — már az, ami valamelyik műfaj szemszögéből nézve a sokrétű anyagból kiemelkedik, és uralkodó motívummá lesz... Ez a téma megszabja a műfajt, mert hiszen a műfaj szabta meg őt...“

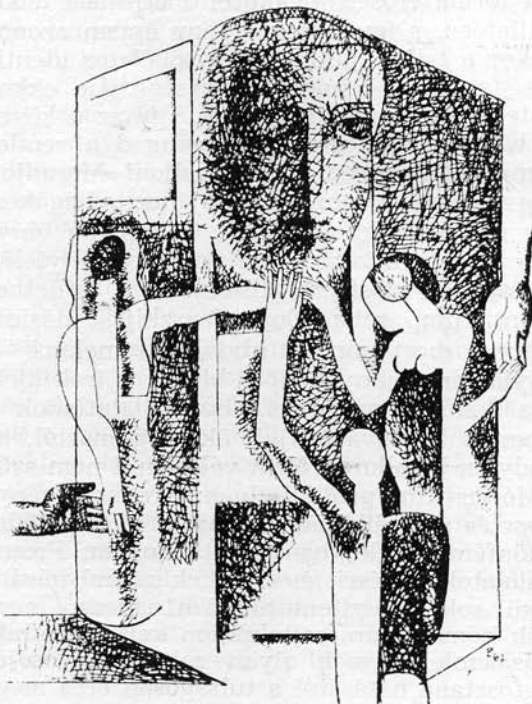
Nézzük most közelebbről a „megfilmésítés“ kérdését. A sajátos szemszögből vizsgálódó filmművész gyakran nem a valóságban, hanem egyes irodalmi művekben fedezi föl azt a nyersanyagot, amely benne lassanként témává válik. Ez azonban már más téma, más tartalom, a filmművész szuverén mondanivalója, *átértelmezés* eredménye. S mivel a művész a filmforma irányából figyel fel a szóban forgó jelenségre, a végeredmény a maga jellegzetes kifejezési formája: film lesz. Ezért készülhet — régi fogalmaink szerint mondva — jelentéktelen irodalmi műből kiemelkedő filmalkotás, ezért jobbak, és egyáltalán ezért számítanak filmművészetnek a hűtlenség, a rendező eredeti mondanivalója jegyében született „adaptációk“, és maradnak az irodalmi képeskönyv színvonalán a merev, szolgálai illusztrációk. Ez a gondolatmenet nem zárja ki — legalább elméletileg nem, mert a gyakorlatban ritka eset — azt a lehetőséget, amikor a két ábrázolási forma erősen megközelíti egymást a kifejezni szándékozott tartalmat illetően, s így hasonló vagy éppen azonos gondolatokat ébresztenek. Ilyenkor a teljes hasonulás, a tökéletes identifikáció nemtheti a filmet, végső soron a rendező képessége. De ekkor sem beszélhetünk minden tekintetben *azonos* tartalomról. Így az a követelmény sem helytálló, amely bárminő változtatást megenged a rendezőnek, csak „maradjon hű“ a mű szelleméhez. Ne maradjon! Maradjon hű kizárólag a maga szelleméhez, a maga mondanivalójához, világához, egyéniségéhez. Maradandó nagy mű csak így születhet. Hiszen ha ténylegesen más formát feltételező más tartalomról van szó, reménytelen minden Móricz-, Krúdy- vagy akár Proust-„megfilmésítés“. Születhet Wajda-film, Resnais-film, Visconti-film, soha Dosztojevszkij-, Móricz- vagy Proust-film. Egyszerűen azért, mert minden irodalmi remekmű — ahogy Györfly Miklós állítja egyik tanulmányában — bizonyos írók „jellegzetes nyelvi megnyilatkozása“. A szó művészei elszakíthatatlanok a nyelvtől, benne élnek a nyelvben, s ha elválasztjuk őket egymástól, az már nem lesz se Móricz, se Krúdy, se Faulkner. Nem véletlenül nem született mindezidáig jellegzetes Móricz-film például. Igaz: Proust régénytechnikája közeláll a filmszerkesztés metodikájához. Igaz: a modern film éppoly szabadon csapong a különféle idősíkokban, mint ahogyan Proust teszi azt. Ennek ellenére a gondolatok, érzések és emlékek gomolygása a sajátos prousti nyelvszövet nélkül sokat veszítene abból a nehezen meghatározható valamiből, amit csak homályosan, sejtelmesen kell éreznünk, látnunk... Proustot olvasva az emlékezésnek olyan rejtett folyosóját járjuk, amelyet eltorzítana, megfosztana hatásától a túlságosan erős meg-

világítás. Proust nyelvezete a tartalom determinálta szövevény, körmondatai az élmények, emlékek és a nyomukban születő gondolatok jellegzetes körforgásának kifejezői. Proustból sokat meríthetnek a filmesek, a végeredmény azonban nem Proust lesz, nem a teljes, nem az igazi Proust, hanem az illető filmművész sajátos megnyilatkozása.

A „megregényesítés“ esete hasonló. Az „adaptációk“ többsége merev és naiv utáncolat, s mint ilyen a mi szempontunkból teljesen érdektelen. A szerencsés kivétel szintjére kizárólag az a mű emelkedhet, amely önálló, eszmei-formai koncepciók hordozója, és természetesen — vérbeli irodalom. Éppen ezért lényegüket illetően helytelenek és legfennebb idézőjelben használhatók — az utalás kedvéért — az olyan kifejezések, mint „megfilmesítés“, „adaptáció“, „megregényesítés“ . . .

Az az elméleti zűrzavar, amely máig jellemzi a film és az irodalom viszonyát, mindenesetre jól bizonyítja e két művészeti ág rokonságát és állandó, szüntelen kölcsönhatását. Azonban — ezt próbáltuk igazolni — mindez nem jelenti a határvonalak elmosódását. A film egyre elmélyültebb, korszerűbb kifejezési móddá válik. Azt hiszem, a „szerzői film“ — amire, mert viszonylag új fogalom, egyelőre idézőjellel kell ráirányítani a figyelmet — teljes mértékben minket igazol. A legnagyobbak: Antonioni, Fellini, Wajda, Romm, Bergman kezében a film az önkifejezés eszközévé lett.

Ez a fejlődés útja.



*Paulovics László:  
Amikor a vers szelleme  
megjelent*