

Mindezek után nehéz igazán sajnálnunk ezt a romantikus, nagy személyiséget (vö. Vörösmarty kritikájával), a „remek művész”-t (V/151.), aki úgymond megcsalta önmagát. Annál is inkább, mert – mint már említettük – több ponton is felmerül a dráma ironikus, öntükröző olvasatának a lehetősége. A patetikus-ironikus zárszó mintha tudatosan hagyná nyitva ezt a hermeneutikai kérdőjelet: „MAXIM (kétségbeeséses *sobajjal*) Egyedül! (Kívülről tartós zaj: »Éljen Petron Maxim Caesar!«) Ne gúnyolj Róma! (V/151.)

A politika és a színház viszonyrendszerének ez a meglehetősen összetett ábrázolása azonban mindezidáig a színpadon még nehezen befogadhatónak bizonyult. Mindez nem feltétlenül jelenti azt, hogy a *Kegyencet* eo ipso ne lehetne sikerrel színpadra vinni; különösen a (poszt)modern színház fejleményeinek tükrében, mely több szinten is (a dramaturgiától a rendezői koncepción át az improvizatív színészi játékig) hajlik az (ön)ironiára – és meg is vannak az eszközei ennek színpadi ábrázolására. Teleki *Kegyence* nézetünk szerint kifejezetten kínálja magát a mai újraértelmezésre és újrajátszásra, képletesen szólva a „leporolásra”.

## Az irodalmi népiesség hagyományozódása az 1910-es évek filmadaptációiban\*

A „nép”, a „nemzet” és a „történelem” fogalmi a 19. század első negyedétől váltak máig ható módon a honi bölcsészeti diskurzusok alapvető orientációs pontjaivá. Bár a „nép” fogalmát szerteágazó jelentésben és többszörösen is ellentmondásosan alkalmazták különböző csoportokra és képzetekre, a használatmódok közös nevezője a jelölő presztízsének növekedése. A „nemzet” korábbi elitista, nemesi eredetű fogalma előbb kulturálisan, majd politikai értelemben is szélesebb, a társadalmi rétegződésen felülemelkedő közösséget kezdett jelölni. A „históriát” és a „történetet” leváltó „történelem” pedig a közönsnek tételezett múlt narratív elbeszélése révén válhatott egységesítő hatóerővé. Az irodalomtörténészek között hosszú idő óta konszenzus van abban, hogy a 19. század meghatározó irányzata, az irodalmi népiesség e három képzethez (nép, nemzet, múlt) normatív kategóriaként fordult.

A 19. századnak az antik mintákon vérfrissítést végrehajtani szándékozó új magyar irodalma a népköltészeti(nek vélt) elemeknek a magaskultúrába történő befogadását célozta, bár hogy ez mit is jelent, és milyen módon valósítható meg, áthidalhatatlan – mert nyilván feloldhatatlan – ellentétekhez vezetett.<sup>1</sup> A népköltészet és a szépirodalom egyeztetése ugyan a közös hagyomány kialakítását tűzte ki célul, ám ebben a törekvésben az elit érdekei érvényesültek. Az irodalmi népiesség megkonstruálásának folyamatát újragondolva Milbacher Róbert világított rá: „Az irodalmi népiesség olyan sajátságos fogalma a magyar kultúrtörténetnek, amely messze túlmutat annak lehetséges irodalmi, művészeti vonatkozásain, hiszen a mindenkori nemzeti identitás alapkövét képezi.”<sup>2</sup> Annak ellenére, hogy az irodalmi népiesség nem autonóm esztétikaként működött, hanem – a kultúra egészére hatást gyakorolva – a nemzet reprezentációjára vállalkozott, a kutatások zömét az irodalomtörténeti keret uralja. Szükséges azonban a mögöttes álló ideológiák vizsgálatát szélesebb médiatörténeti, eszme- és társadalomtörténeti aspektusokra kiterjeszteni, mert a kultúra szegmensei és a médiumok egymással többszörösen kölcsönhatásban állnak, hálózatként fonódnak össze.

Ebben a tanulmányban azt igyekszem igazolni, hogy a 19. századi magyar nemzeti irodalom és az 1910-es évek magyar némafilmjei között strukturális és funkcionális

ebben a jelenetben technikailag olyan bonyolultnak tűnhetett, hogy inkább ki is húzták a sűgőkönyvből, csak „zűgásuk hallik a palotába”. KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, 394.

\* A tanulmány a Nemzeti Kulturális Alap Szépirodalmi Kollégiumának 107102/3558 azonosítószámú pályázati támogatásával készült.

<sup>1</sup> Klasszikus definiálását lásd: HORVÁTH János, *A magyar irodalmi népiesség Faludítól Petőfigig*, Akadémiai, Budapest, 1978<sup>2</sup>, 7–8., 10–11.

<sup>2</sup> MILBACHER Róbert, „...Földben állasz mély gyökökkel...”. *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és póriás hagyományának vázlata*, Osiris, Budapest, 2000, 59–60.

párhuzamosságok mutathatók ki. Az irodalom-, a film-, a színház- és az eszmetörténet határterületein kérdésem arra irányul, hogy milyen módon folytatódott az irodalmi népiesség hagyománya a tízes évek magyar némafilmese adaptációiban, utóbbiak mennyiben voltak képesek a 19. századot uraló irodalmi paradigma nemzeti identitást reprezentáló funkciójának folytatására. Korábbi kutatásaim szerint a magyar némafilm történetében egy olyan, máig alig vizsgált tendencia lappang, melyet az „irodalmi népiesség” mintájára „filmese népiességnek” kereszteltem el, hogy retorikai szempontból is rámutassak a közöttük lévő analógiára.<sup>3</sup>

### Hiányzó kutatástörténet

A 19. századi irodalmi népiesség és az 1910-es évek magyar némafilmjeinek kapcsolatát a hazai kutatás eddig alig vizsgálta. Hevesy Iván más kérdésirányok felől foglalkozott a „megfilmésített népszínművekkel”, melyek szerint „a nemzeti jelleg külsőségeinek hangsúlyozásával” voltak elfoglalva.<sup>4</sup> A hazai némafilm alakulástörténeti ívét tengelyébe állító monográfiájában Kóháti Zsolt marginálisan és esetlegesen szövegezte a népiesség és a mozgókép kapcsolatáról, röviden utalva a „nemzeti hagyományok filmes ábrázolásának problematikájára”, a népszínmű és a ballada műfaji jellemzőinek kontinuitására, a szerző azonban ezeket a meglátásokat nem ágyazta tágabb összefüggérendszerbe.<sup>5</sup> Vajdovich Györgyi is csupán utalásszerűen említette meg a filmvásznon megjelenő falusi zsánerképek színházi előképeit, azokat nem kapcsolta össze a 19. század meghatározó irodalmi paradigmájával.<sup>6</sup> Kerényi Ferenc a népszínmű hazai genealógiájáról és a 19. század második felében végbement átalakulásáról szólva hangsúlyosabb módon utalt a műfaj némafilmese öröklődésére, tanulmánya azonban – színház- és irodalomtörténeti szöveg lévén – éppen azon a ponton fejeződik be, ahol az új médiumban történő újjáéledés tárgyalása elkezdődhetne.<sup>7</sup> Látható módon a meglehetősen szűkszavú kutatások közös nevezője, hogy kiemelik ugyan a némafilm és a népszínmű kapcsolódási pontjait, de a filmtörténészek az irodalomtörténet, az irodalom- és színház- és irodalomtörténészek pedig a filmtörténet területén érzik illetéktelennek magukat. Így éppen a különböző médiumok közötti viszonyrendszerek tanulmányozása szenved hiányt, ami pedig tanulságos kulturális és eszmetörténeti összefüggéseket hozhatna felszínre.

<sup>3</sup> GERENCSE PÉTER, *Elite Mozgó – mozdulatlan elit? A mozi kulturális integrációja a rábaközi kisvárosokban a tízes években*, Apertúra 2016/tél. <http://uj.apertura.hu/2016/tel/gerencser-elite-mozgo-mozdulatlan-elit-a-mozi-kulturalis-integracioja-a-rabakoz-i-kisvarosokban-a-tizes-ekben/> (Utolsó letöltés: 2019. november 25.); GERENCSE PÉTER, *Az ellenállástól az akkulturációig. A rábaközi moziki műsorszerkezetének változásai az első világháború során = E nagy tivornya. Tanulmányok 1916 mikrotörténelméről*, szerk. KAPPANYOS ANDRÁS, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2017, 238.

<sup>4</sup> HEVESY IVÁN, *Adalékok a magyar némafilm történetéhez*, Filmkultúra 1961/9., 136.

<sup>5</sup> KÓHÁTI ZSOLT, *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996, 49., 64–66., 70., 108–109.

<sup>6</sup> VAJDOVICH GYÖRGYI, *Magyar filmtörténet a kezdetektől 1918-ig = Kettős kötet*. Az Osztrák–Magyar Monarchia (1867–1918), CD-ROM, Enciklopédia Humana Egyesület, Budapest, 2001. (Encyclopaedia Humana Hungarica 8.)

<sup>7</sup> KERÉNYI FERENC, *A magyar népszínmű. 1843, Szigligeti Ede: Szökött katona = A magyar irodalom történetei*, II., főszerk. SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, Gondolat, Budapest, 2007, 242.

Annak, hogy a különböző médiumok formái, ideológiai és funkcionális analógiáinak vizsgálata elhanyagolt, összetett oka van, amelynek három alapvetőnek vélt elemét domborítom ki. Először is: az egyes médiumok közötti átjárások, kölcsönhatások (a filmes népiesség esetében: az irodalom, a színház, a film, sőt a plakát) vizsgálhatóságához a kutatóknak több tudományterületen szükséges egyszerre otthonosan mozogniuk, a keresztkapcsolatok feltérképezésének a határok átlépése az előfeltétele. Az utóbbi évtizedekben a nemzetközi és a hazai bölcsészettudományi gondolkodásban felerősödő interdiszciplinaritás, a kulturális és mediális „fordulat” komplexebb szempontrendszerekre helyezte a hangsúlyt, amely magában foglalja a kulturális-társadalmi kontextus vizsgálatát is. A tudományágak múltból megörökölt felosztása ugyanakkor nem tart lépést a határterületekkel és a médiumok közötti interakciókkal, amint azt a film, a videoklip vagy a számítógépes játék gyenge akadémiai pozíciója mutatja. A diszciplínák gyakorta egymástól elszigetelve végeznek irodalom-, film- és kultúrtörténeti kutatásokat, anélkül, hogy egymás eredményeit szervesen felhasználnák. Amint azt korábban több helyen kiemelttem,<sup>8</sup> egyes irodalomtörténeti kutatások termékeny és revelatív módon hasznosíthatók más szakterületeken. A film 1910-es években végbemenő nemzetiesítésének feltárásához például kitűnő szempontokat kínálhatnak Dávidházi Péternek a hazai nagybeszélésre és az ezzel összefüggő nemzetképviselési megszólalásmódra, Milbacher Róbertnek a népköltészet „megtisztítására”, „megnevesítésére”, vagy többeknek a 19. század kultikus beszédmódjára irányuló irodalomtörténeti vizsgálódásai.<sup>9</sup> Könnyen belátható ugyanis, hogy a kultúra területei nem egymástól függetlenül működnek, mint azt a tudományterületek rendszertana előfeltételezi, hanem szoros kulturális, mediális, társadalmi kölcsönhatásban állnak.

Másodszor: az irodalmi népiesség és a korai magyar film viszonyának vizsgálatát a kezdetleges kulturális teljesítménynek tekintett némafilm leértékelése nehezítette. Beszédese példa a némafilmek ellentmondásos archiválási módszertanára, hogy az operatőr Tóth János, aki egyébként különös érzékenységgel fordult az ősfilmek felé, *Az obsitos* (Balogh Béla, 1916) és *A falu rossza* (Pásztor Mór, 1916) eredeti filmanagyát a „restaurálás” során újravágta, így az eredeti képméret és a narráció ritmusa teljesen ellenőrizhetetlenné vált.<sup>10</sup> A mellőzöttséghez persze nem kis részben járult hozzá az, hogy a magyar némafilmek megsemmisülési aránya több mint 90%-os. Fennmaradt filmek hiányában pedig módszertanilag is rendkívül problémás az egész korszakról általános képet formálni, még ha tartalomeírásban, a kritikai értékelés normarendszerét illetően a korabeli sajtó valamelyest a segítségünkre is van. Ugyan-

<sup>8</sup> GERENCSE PÉTER, *Elite Mozgó...; GERENCSE PÉTER, Az ellenállástól az akkulturációig*, 240.

<sup>9</sup> DÁVIDHÁZI PÉTER, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Akadémiai – Universitas, Budapest, 2004, 25–29.; MILBACHER, I. M.; MARGÓCSY ISTVÁN, „Égi és földi virágzás tükre”. *Tanulmányok magyar irodalmi kultuszokról*, Holnap, Budapest, 2007; TAKÁTS JÓZSEF, *A tér és idő nemzetiesítése és az irodalmi kultuszok. A nemzeti kultúra megalkotása és a kultuszok = Uő, Ismerős idegen terep. Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*, Kijárat, Budapest, 2007, 137–151, 152–160.

<sup>10</sup> Az operatőrnek az „ősfilmhez” való vonzódásához: GERENCSE GÁBOR, *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Budapest, 2002, 91. A restauráció ezen elveinek elutasításához lásd BALOGH Györgyi, *Az első magyar Jókai-film, a Mire megvénülünk restaurálása*, Filmspirál 2001/2. <http://epa.oszk.hu/00300/00336/00010/jokai.htm> (Utolsó letöltés: 2019. november 25.)

akkor a némafilm és az irodalom komparatív vizsgálatát lehetővé, sőt aktuálissá teszi, hogy az utóbbi évtizedben külföldi filmarchívumokból több, eddig ismeretlen magyar némafilm került elő (*A tolonc*, Kertész Mihály, 1914; *A munkászubbonny*, Bródy István, 1915; *Az utolsó éjszaka*, Janovics Jenő, 1917; *A föld rabjai*, Békeffi László, 1917).

Harmadszor: organikusan kapcsolódik a második okhoz a médiumok hierarchikusan elgondolt viszonya. A magyar kultúrában tartósnak bizonyult az a felfogás, amely a „régiség” patinájával felvértezett médiumokat és a szöveges közlésformát értékesebbnek tartja az olyan „új” médiumoknál, mint a mozgókép. Ennélfogva a nemzeti kultúra őrzőjeként a (szép)irodalom kanonizálódott. Kitetszik a magyar kultúra irodalomcentrikussága abból, hogy – mint azt Dávidházi Péter Toldy Ferenc irodalomtörténeti főműve kapcsán feltárta<sup>11</sup> – a 19. századtól kezdődően a nemzeti tudományok művelése szorosan összekapcsolódott az irodalommal és az írással. *A litterae* és a szépirodalom 19. századi széthasadása ellenére a tudomány és a művészet tudásformái a hazai kultúrtörténetben sohasem jártak éles határképzéssel; irodalmi szövegek tudományos, publicisztikai funkciókat, míg tudományos művek gyakorta irodalmi szerepeket töltek be.<sup>12</sup> Az irodalomközpontú perspektíva máig tetten érhető a közoktatás tananyagszerkezetében, amely más médiumok rovására felülreprezentálja az irodalmat, vagy az irodalmi folyóiratoknak a többi művészeti ághoz képesti aránytalanul magas számában.

Egy nemzeti kultúra működés módjának tanulmányozása ugyanakkor aligha lehet átfogó, ha egyes felfogásmódokat, ideológiákat, retorikai mintázatokat és modalitásokat a szöveges médiumokra leszűkítve szemlélünk. A médiatörténet logikája nem érthető meg maguknak az egyedi médiumoknak a történetéből, mivel azok egymástól kölcsönösen függő rendszert alkotnak, és a közöttük lévő viszony az újnak való ellenállástól kezdve a funkcióátvételen át a bekebelezésig sokféle módon alakulhat. Amellett érvelek, hogy az 1910-es évek némafilmjeinek nemzeti tematikája és népies életképei sem érthetők meg az irodalmi népiesség ideológiája és a népszínmű funkciója nélkül, mivel azok önmagukon túlmutató hatást gyakoroltak a hazai gondolkodás egészére. A kontinuitás feltérképezését ezért először a médiumváltások és az adaptációk funkciójának kérdésével szükséges kezdeni, amihez nem annyira formatörténeti, mint inkább eszmetörténeti megközelítést választok, azaz nem arra kérdezek rá, hogy az adott művet *milyen módon* adaptálták, hanem arra, hogy *miért* adaptálták.

### Médiumváltás és filmadaptáció

Az adaptáció – ebben az esetben az irodalmi és színpadi mű filmes feldolgozása – már önmagában is igényli az egyes médiumok autonóm szemléletének meghaladását. A filmes adaptáció elmélete nem tekinthető „szigorú” tudománynak, mivel hiányzik a körülhatárolható módszertani háttere, mely az önállóság kritériumával ruházna

<sup>11</sup> DÁVIDHÁZI, *Egy nemzeti tudomány...*, 25.

<sup>12</sup> A kérdést a folyamatban lévő 19. századi irodalomtörténeti szintézis függvényében vizsgálja: HITES Sándor, *Magyar irodalom a 19. században. Az új magyar irodalomtörténeti kézikönyv 19. századi kötetének szinopszisa*, ITK 2015/5., 655–666.

fel. Eszköztára a médiumspecifikusnak vélt különbségek esszencialista vizsgálatától az ideológiakritikán át a pszichoanalízisig és a feminista olvasatokig terjed.

Domonkos Péter az adaptációelmélet történetét fürkészve meggyőzően igazolja, hogy már a korai összehasonlítások, Szergej Eisenstein és André Bazin írásai is az ekvivalenciaelv kérdése körül horgonyoztak le.<sup>13</sup> A diskurzus hosszú időn keresztül a hűség és hűtlenség bináris oppozíciójának foglya maradt, amit gyakorta oly módon egyszerűsítettek le, hogy az eredeti művet követő feldolgozás „jónak” minősült, míg a hűtlen adaptációt szinte törvényszerűen „eretneknek” kiáltották ki.<sup>14</sup> Ennélfogva az adaptációelmélet a fordításelméletek hagyományát örökölte meg, az irodalom és a film/színház kapcsolata a fordítás kérdésére szűkült, sőt a hűség axiómáját meghaladó kérdések is gyakran csak a „betű szerinti” fordítás és a „mű szelleme” körül forogtak. Az effajta redukciót az első kifejezett adaptációelmélet, George Bluestone *Novels into Film* című 1957-es munkája implicit módon megkérdőjelezi, azáltal, hogy a médiumok hierarchikus viszonyát felállítva az irodalmi szöveget magasabb rendűnek tekinti a filmnél, így a mediális „lefordíthatatlanság”, a szükségszerű veszteség tételét vallja.<sup>15</sup> A magyar némafilmek esetében hatványozottan érvényesülő effajta presztízskérdés nemcsak a hazai kultúra irodalomcentrikusságából fakad, hanem abból a – később tárgyalandó – nézetből is, amely az irodalom és a film viszonyát a művészet és a szórakozás ellentétéként tételezi. A későbbi adaptációelméletekben, Dudley, McFarlane és különösen Stam koncepcióiban ugyanakkor megfigyelhető egy lassú, de egy irányba mutató tendencia, amely dialógusként definiálta az adaptációt.<sup>16</sup> Vagyis az ekvivalenciaelv helyett az eredeti mű és az adaptáció interakciójára, az újraértelmezés funkcionális dimenzióira, illetve az adaptáció kulturális kontextusaira billent a hangsúly, így a kérdésirányok is átorientálódtak.

Mindezekből az a tapasztalat szűrhető le, hogy a korai magyar filmadaptációk esetében a feldolgozások szerepére, a médiarendszerben elfoglalt helyükre és a kulturális tekintély kérdésére szükséges fókuszálni. Hasonlóra utalt az adaptációelmélet hazai szakértője, Sággy Miklós: „Az inter- és transztextualitás, illetve a dialogicitás jelenségének vizsgálata ugyanis előfeltételezi, hogy a górcső alá vett (irodalmi vagy filmes) alkotások nem légtüres térben egzisztálnak, hanem éppen ellenkezőleg: más művekkel, sőt, a kultúra egészével hálózatos relációban álló entitások.”<sup>17</sup> Nem kerülhető meg persze a komparatív vizsgálat kérdése sem, hiszen csak valamire képes lehet-

<sup>13</sup> DOMONKOS Péter, *Filmadaptációk. Elméletek irodalom és filmművészetek kapcsolatáról*, doktori disszertáció, ELTE BTK, Budapest, 2012. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/domonkospeter/diss.pdf> (Utolsó letöltés: 2019. november 25.)

<sup>14</sup> Ez figyelhető meg például a *Bánk bán* 1914-es – egyébiránt elveszett – filmes változata esetében, amint arról a későbbiekben szó lesz.

<sup>15</sup> GEORGE BLUESTONE, *Novels into Film*, University of California Press, Berkeley, 1968<sup>4</sup>, viii.

<sup>16</sup> Az alábbi művekről van szó: Andrew DUDLEY, *Adaptation = Film Adaptation*, szerk. James NAREMORE, Rutgers University Press, New Brunswick, 2000, 28–37.; Brian MCFARLANE, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon, Oxford, 1996.; Robert STAM, *Introduction. The Theory and Practice of Adaptation = Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, szerk. Robert STAM – Alessandra RAENGO, Blackwell, Malden – Oxford – Carlton, 2005, 1–52.

<sup>17</sup> SÁGGY Miklós, *Az irodalmi adaptáció elemzésének módszereiről*, Tiszatáj 2014/4., Diákmelléklet. <http://tiszatajonline.hu/?p=121320> (Utolsó letöltés: 2019. november 25.)

seges mérni a hűséget, és azt, ha „ugyanaz” más kontextusban mást jelent. A katonai sorozás és a szerelmi háromszögek körül bonyolódó 19. századi magyar népszínművek némafilmes változatainak – mint amilyen *A szökött katona* (Pásztory Móric Miklós, 1914), *A falurossza*, valamint *A vén bakancsos és fia, a huszár* (Fekete Mihály, 1917) – az első világháborús és ebből fakadó szerelemféléti kontextusaiban a néző aktualizáló olvasatokat adhatott, azaz a jelentésadás módosult az eredetihez képest.

A folytonos összehasonlítás kulturális dimenziói rajzolódnak ki Mérei Adolf *Simon Judit* (1915) című filmjének egykorú recepciójában. Az ennek alapjául szolgáló Kiss József-féle 1875-ös vers az Arany János által professzionális szintre emelt műballadai hagyomány folytatójaként és népies, a zsidó folklórból táplálkozó motívumai-val illeszthető a 19. századi nemzeti irodalom paradigmájába. Azzal, hogy Kiss balladáját az irodalomtörténet „atyja”, Toldy Ferenc segítette a publicitásban, egyúttal a költemény kanonizációs folyamatát is felgyorsította.<sup>18</sup> Így Mérei átdolgozása azt a kulturális kontextust is magával hozta, amely a balladát a magasművészetbe ágyazta. Még a produkció befejezése előtt a Színházi Élet a magyar irodalom nemzetközi népszerűsítőjét látta a filmváltozatban: „Mi, akik iskolai olvasókönyvünk által ismerkedtünk meg a klasszikusnak elismert alkotással, ezt a filmet, mint régi emlékeztünk kedves újraidőződését fokozott gyönyörűséggel fogjuk szemlélhetni. Ám a film a magyar irodalom világszerte való elterjedésében új eszköznek is lesz az úttörője. A magyar költők művei külföldön alig ismeretesek, s ha közöttük a legnagyobbaknak költeményei meg is jelentek a külföldön, nagyjából csak bibliofilmek számára összeállított antológiákban jelentek meg.”<sup>19</sup> Az ekvivalenciaelvet működtető szerző a filmet nem önálló alkotásként, hanem az irodalom terjesztésének eszközeként fogta fel, és képviselési szerepet tulajdonított neki. Még amikor merészen dacolva a közfelfogással mediális egyenértékűséget tételezett is, mércéje az irodalom maradt: „a fenséges balladából készült film értékére nézve ugyanolyan klasszicitást képvisel majd, mint az eredeti, a ballada.” Noha az elkészült film első fele inkább a népszínműhagyományból táplálkozó falusi életkép, és a tulajdonképpeni ballada csak a film középső részétől indul, vagyis „hütlén” adaptációról van szó, a Pesti Napló Kiss József művének reprodukcióját ünnepelte benne: „Természetesen mindenkinek első kérdése, amely ez esemény kapcsán eszébe ötlük, az, vajon a film megmaradt-e éppen olyan irodalmi értékűnek, mint amilyen a költemény volt. Erre rövid, de határozott igennel kell válaszolnunk. A film hű maradt a költemény témájához, de azt természetesen kiszélesítette.”<sup>20</sup> A Korda Sándor szerkesztette Mozihét című szaklap pedig egész oldalas terjedelemben a verset és a költő portréját is közölte.<sup>21</sup> A sajtómegjelenések láthatóan arról igyekeztek meggyőzni az olvasót, hogy a filmváltozat adekvát az eredeti szöveggel. Kérdés, mi állt ennek kulturális hátterében.

Mielőtt erre a kérdésre megpróbálnék felelni, a *Sárga csikó* (Félix Vanyl, 1913) függvényében egy másik műfaj, a népszínmű filmes adaptációjának kritikai fogadtatását

<sup>18</sup> DÁVIDHÁZI, *Egy nemzeti tudomány...*, 916.

<sup>19</sup> [n. n.], *Simon Judit a filmen*, Színházi Élet 1915/5., 11.

<sup>20</sup> [n. n.], *Simon Judit. Az újév szenzációja: Bemutató a Mozgóképek-Otthonban*, Pesti Napló 1916. január 2., 13.

<sup>21</sup> KISS József, *Simon Judit*, Mozihét 1915/35.

is érdemes röviden szemügyre venni. A Csepreghy Ferenc azonos című, 1877-es népszínművéből készült alkotást a magyar film első világhírű darabjának tekintik, de a teljes hosszából csak egy nagyon rövid töredék maradt ránk. A Színházi Élet a filmnek önmagán túlmutató jelentőséget tulajdonított: „Lassan lassan mégis csak lesz abból valami, hogy a magyar föld gyönyörű romantikája bevonul a mozi-színpadra. A külföld, amely annyit és olyan különös dolgokat hallott már a tschikosok-ról és a gollasch-ról, végre meg fog ismerkedni a magyar népelet legpompásabb alakjaival, Hortobágy délceg, festői viseletű és tüzes legényeivel, látni fog csárda-jelenetet és egy igazi magyar népszínművet, amelynek poétikus finomságai vannak és van drámai ereje.”<sup>22</sup> Utóbb a magyar pusztát az amerikai prérivel párhuzamba állítva a western alternatívájának teszi meg a műfajt: „a világ népei tapsolva adóznak majd a népszerű cow-boyok eljövendő erős konkurrensének, a magyar csikósoknak.”<sup>23</sup> Ezt követően a magyar irodalom hagyományának folytatását és a nemzeti eredetiséget ünnepli benne: „A magyar népelet, amelynek romantikáját annyi szép Jókai-regényben élveztük, bevonul és pedig diadalmasan vonul be a mozi birodalmába [...], és ez „az első film, amelynek egészen és igazán magyar a levegője.”<sup>24</sup>

Mindkét film esetében megfigyelhető az értékelés azon normarendszere, amely a mozgóképeket a magyar nemzeti kultúra disszeminációjának szolgálatába állítja. A *Sárga csikó* esetében a rivalizálás is felfedezhető, miszerint a magyar kultúra nem alacsonyabb rendű más kultúráknál. Emögött az a hosszú múltra visszatekintő, Toldy Ferenc külföldnek szánt, 1828-as *Handbuch der ungrischen Poesie* című antológiájában, valamint az ő akadémiai irodalomtörténetében kicsúcsosodó beállított áll, amely Dávidházi Péter szerint a magyar kultúra védőbeszédékként funkcionál.<sup>25</sup> Ez az apologetikus ethosz hagyományozódott tovább a némafilmben, melynek miszsiója a képviselési szerep, a magyar kultúra hazai és külföldi reprezentációja.

Ennek nem mond ellent, hogy utóbb a *Sárga csikó*t önegzotizáló túlzásai miatt bírálták,<sup>26</sup> azaz úgy vélték, hogy a témát a nyugati tekintetnek megfelelően gyarmatosították (vagy a posztkolonialis kultúraelmélet teoretikusa, Edward Said terminusával szólva: „orientalizálták”), mivel mindegyik közös nevezője a brandépítés.

A magyar némafilm ezen mandátumos megszólalása a 19. századi irodalmi gondolkodás modelljéből származtatható. A filmkritikák magasstos modalitása, sőt szakrális beszédmódja szintén a 19. századi nemzeti irodalom talaján nyugszik, ezért is uralkodik el a kritikákban a hűségelv, mely azt célozta, hogy a filmes médium az adaptációk által az irodalmi szöveg rangjára emelkedjen. A *Simon Judit* esetében erre a ballada Arany által megképzett irodalomtörténeti helye teremtett lehetőséget, amely már eleve művészetként keretezte a filmet. Az 1910-es években a magyar némafilm

<sup>22</sup> [n. n.], *A Pathé Frères Magyarországon. A Sárga csikó a moziban*, Színházi Élet 1913/27., 20.

<sup>23</sup> [n. n.], *A Sárga csikó*, Színházi Élet 1913/42., 20.

<sup>24</sup> [n. n.], *A Sárga csikó premierje*, Színházi Élet 1914/2., 20.

<sup>25</sup> DÁVIDHÁZI, *Egy nemzeti tudomány...*, 28.

<sup>26</sup> A sajtó a nemzetieskedő giccsel szállt szembe, amikor kifogásolta „a balkánias vadságot, a sok lövöldözést, betyárkodást. De különösen bántók voltak a cigányvégre emlékeztető falurészletek. Hát ez kell a külföldnek. [...] Ha a német, meg a francia bemegy otthon a moziba, olyat akar látni, amelyet a maga falujában nem láthat.” [FIGYELŐ], *Hétről-hétre*, Nagykaroly és Érmellék 1914. április 11., 5.

egyik műfaja, a versfilm pontosan a film művészetként való elfogadtatása érdekében született. Ide tartozik a *Simon Judit* mellett a *Tetemrehívás* (Garas Márton, 1915), a *Petőfi dalciklus* (Janovics Jenő, 1916), a *Csaplárosné a betyárt szerette* (Janovics Jenő, 1917), vagy – immár a Tanácsköztársaság propagandacéljával ötvözve – a *Jön az öcsém* (Kertész Mihály, 1919). Amikor a *Simon Judit*nak a Mozgókép Otthonban tartott zártkörű bemutatója előtt Jászai Mari elszavalta Kiss József balladáját, a sajtó a 19. századi irodalomban alkalmazott kultikus beszédmod alapján ünnepelte az „istenáldotta művésznő” „harangzugásként” zengő hangját, ami után „[s]zünni nem akaró tapssal hálálkodott a meghatott közönség.”<sup>27</sup> A *Sárga csikónál* kitapintható az az ellentmondás, hogy amíg a népszínmű az irodalmi és a színházi értékhierarchiában a 19. század második felétől presztízscsökkenést könyvelhetett el, itt az elavult műfaj újjáéledése következett be. A tekintélykülönbség magyarázata abban rejlik, hogy a filmes változatokban a nemzeti identitás ismérvét és a kultúraterjesztés instrumentumát, nem pedig annak felvizezését látták. Vagyis a népszínművek filmes változatainak értéktételezettsége magasabb volt. Hasonlót figyelt meg Király Jenő a némafilmes melodráma esetében is, amelynek rangja utóbb kezdett hanyatlani: „A régi mozinéző a »piff-puff filmekkel« szemben nagy művészetnek tartotta a melodramát.”<sup>28</sup>

A filmadaptációk egyik legfőbb célja tehát a 19. századi nemzeti irodalom hagyományának folytatása volt, ami az új médium kulturális elfogadtatásának vágyával fonódott össze.

### A film „megnemesítésének” ideológiája

Korábban egy kis léptékű korpusz, az 1910-es évekbeli rábaközi mozik működés-módja és a korabeli filmes gondolkodás összevetésével mutattam rá arra, hogy a mozi az elitek eleinte ellenállással fogadták, benne fenyegetést láttak a kultúra irányítására vonatkozó szerepükre nézve.<sup>29</sup> Utóbb azonban már nem kiiktatni szándékoztak az új médiumot, hanem a saját céljaik érdekében bekebelezni, kisajátítani, aminek imperatívusza a film médiumának „felemelése” volt. Máshol azt is részletesebben tárgyaltam, hogy a presztízsemelés előfeltétele a terjedelem megnövekedésének látszólag kvantitatív tényezője volt, mivel csakis a hossz megnyújtása tette lehetővé a bonyolult meseszöveget, amely a nagy narratívák elbeszélhetőségének záloga.<sup>30</sup> Így a nagyepikai téma filmes feldolgozásának és ezáltal a közönség kulturális kohéziójának technikai adottságai csak nagyjából az 1910-es évek első harmadától teljesültek.

A film alacsony megbecsülése az 1910-es évek első felében a szórakozás és a kultúra közötti hierarchikus különbségtételből fakadt. A szórakozás elengedhetetlen feltétele a szabadidő kialakulása, amely nem a munkán kívüli idővel, hanem a pihenésen túli aktív tevékenységgel azonosítható. Jánosi György a szórakozás alacsonyabbrendűségének genezisést vizsgáló munkájában azt állítja, hogy a szórakoztató funkció

<sup>27</sup> [n. n.], *Simon Judit a filmen*, Az Ujság 1915. november 20., 12.

<sup>28</sup> KIRÁLY Jenő, *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetipusok a filmkultúrában*, Korona, Budapest, 1998, 45.

<sup>29</sup> GERENCSÉR, *Elite Mozgó...*

<sup>30</sup> GERENCSÉR, *Az ellenállástól az akkulturációig...*, 226.

hosszú időn keresztül kívül állt a legitim társadalmi aktivitáson; az iránta megnyilvánuló előítélet az öncélúságból ered, szemben az elitkultúrához tapadó haszonelvűség vélt magasabb rendűségével.<sup>31</sup> Konceptiója szerint a szórakoztatás emancipációja csakis a feudális kötöttségek felszámolása – legalábbis lazulása – után volt lehetséges, amely megteremtette a gazdasági, társadalmi, kulturális előfeltételeit annak, hogy a kellemességérzés polgárjogot nyerjen. A szórakoztatáshoz ezért társult a könnyűség képzete és a kisebb presztízsz: „A könnyűműfaj azonban a kellemes élmények középpontba állításával kilépett a művészet szűkebb – nem formális – értelemben vett területéről, s olyan sajátossággal ruházta fel a szórakoztató művészetek alkotásait, amelyek jellemző mértékét már nem a művészi megismerés törvényszerűségei, hanem a szórakozás kritériumai és paraméterei határozták meg.”<sup>32</sup> A kikapcsolódás emiatt az ideológiai megbélyegzés miatt olyan értelmezési keretet kapott, mintha valami titkolandó, bűnös tevékenységről lenne szó.<sup>33</sup> Jánosi elgondolását továbbszőve részint ebből a kulturális attitűdből származtatható a szórakozással társított film alacsonyabb státusza. Világosan artikulálta ezt 1912-ben egy névtelen bíráló: „A mozi hazug és hamis kombinációja hazug és hamis impressziót présel a csöcselékből, s lassankint teljesen irreális, a való élettel merev ellentétben lévő mozi-világnézet és mozi-erkölcs fejlődött ki. A misera plebs ott látja maga előtt mozogni a maga selejtes gondolatait, a maga alantasabb vágyait.”<sup>34</sup> Erre az alacsony presztízszre utalt a korai hazai filmes gondolkodás alapművében Körmendy Ékes Lajos, amikor – társadalmi szükségletként újradefiniálva – félig-meddig védelmébe veszi a filmnézet.<sup>35</sup> A Mozi-hét hasábjain szintén a szórakozás emancipálódása mellett kardoskodott Gábor Dezső, aki abból a kérdésből indul ki, hogy illendő-e a világháború során szórakozni.<sup>36</sup> Igenlő válaszát az eszképzizmussal és a kikapcsolódással, vagyis szintén társadalmi funkcióval indokolja: „Minél több oka van az embernek a bura, gondra, minél jobban elfoglalt az ember, annál inkább van szüksége a szórakozásra,” és „[a]z emberek könnyű szórakozást kerestek, nem akartak a darabokon gondolkodni”.

A film szerepe körüli – a modern társadalom funkcionális differenciálódásával összefüggő – vita nem új, a 19. század második felében lejátszódó magyar irodalmi polémiaakra emlékeztet. Szajbély Mihály a Figyelő című lap átalakulása kapcsán húzta alá, hogy ugyan az irodalom közéleti szerepének kánonja a 19. században végig

<sup>31</sup> JÁNOSI György, *A szórakozás történelmi funkcióváltozásai*, Magvető, Budapest, 1986, 16–17.

<sup>32</sup> *Uo.*, 189–190.

<sup>33</sup> Ne feledjük persze, hogy ennek ideológiai kijáratása végig jelen volt a történelemben, például a szakrális szobrokon emberi érzéseket ábrázoltak, vagy az irodalom az erkölcsnemesítés álarcában szórakoztató funkciót látott el.

<sup>34</sup> [n. n.], *A megnyirbált mozi*, Budapesti Hírlap 1912. október 2., 13.

<sup>35</sup> „És bármennyire tiszteltreméltó a racionalizmusnak az az álláspontja, amely a szórakozási alkalmakat, amennyiben azok művészi vagy didaktikus célt nem szolgálnak, szinte illegitimnek tekinti, mégis addig, amíg elismerjük, hogy az intenzív munkával szinte agyonterhelt mai embernek a szórakozás is jogosult és rendszeres szükséglete: addig az átlagembernek azt a jogát is el kell ismernünk, hogy amennyiben kedve tartja, olyan szórakozási módban is lehessen része, amelynek minden szellemi megerőltetés nélkül átadhatja magát.” KÖRMENDY ÉKES Lajos, *A mozi*, Singer és Wolfner, Budapest, 1915, 52.

<sup>36</sup> GÁBOR Dezső, *Jegyzetek a moziról*, Mozi-hét 1916/1.

domináns maradt, de a közönség körében megkérdőjeleződött az irodalom magas-tos szerepe, és a szórakoztató funkció egyre inkább előtérbe tolult.<sup>37</sup> Az uralkodó népnemzeti ideológia által kizárt szövegeket éppúgy ízlésficammal vádolták, mint ahogyan néhány évtizeddel később a könnyűnek minősített filmeket: „A negatív kánonizálás gyakran visszatérő megállapítása volt tehát, hogy a közönség ízlése félre van vezetve”, ami „az irodalom szórakoztató szerepének, s vele a könnyű, sőt szennyirodalomnak az előtérbe kerülését” jelentette.<sup>38</sup> Sokatmondó, hogy a „szennyirodalom” metaforája a „szennyfilm” neologizmusában tért vissza.

A filmet az 1910-es évek honi, de számos vonásában német trendeket importáló filmszociológiája olyan médiumnak tekintette, amely akkulturációra szorul. Ebben benne rejlik a médiumváltások logikájában mindig is tetten érhető ödipális tünet, amikor egy régi médium hívei elítélően fordulnak az új felé, másrészt felsejlik belőle az a kulturális evolúciótan, amely az újat a régi pozíciójából tekintve kezdetlegesnek tekinti. Magyar viszonylatban különösen Keleti Adolf és Körmendy Ékes Lajos tízes évekbeli könyvei foglalkoztak a szerintük olcsó szórakoztató igényeket kiszolgáló film új alapokra helyezésével.<sup>39</sup>

Keleti szerint a némafilmeket a közönségigény, vagyis az anyagi haszonszerzés érdekében a szórakoztató funkció dominálja.<sup>40</sup> Ezért azt javasolja, hogy a mozit a hasznosság és a kultúra eszközeként kellene alkalmazni („Nemcsak mint szórakozás, de mint oktató eszköz és alkalom is nagy jelentőségű”), és a tömeges elérésben rejlő lehetőségek kiaknázására buzdít: „A tömeg művelődését csak nagyszabású eszközökkel lehet megindítani. Ilyen eszköz a mozgósínház.”<sup>41</sup> Amikor Keleti a mozit a „népművelődés eszközévé” kívánja alakítani, az irodalmi népiesség elméletalkotóihoz hasonlóan a felemelő munkálatok mellett érvel, melyek „a közönség ízlését, tudását, erkölcsét nemesítik, fejlesztik és előre viszik”, vagyis a filmet „[n]em elpusztítani kell, hanem megnemesíteni, megjavítani és felhasználni”, és „az ízlés nemesítésének szolgálatába állítani.”<sup>42</sup> A beszédes retorika (megnemesítés) mellett Keleti kijelentése arról is árulkodik, hogy az ellenállás helyére a közművelődés érdekében a kisajátítás (inkorporáció), a médium saját képre formálásának vágya lépett.

Szintén a mozi tömegmédiummá válásával nyitja gondolatmenetét Körmendy Ékes Lajos, majd a „műfilm” (azaz a játékfilm) megjelenésével indokolja, hogy a mozit már az elitközönség is látogatja: „a mozi már megszűnt a kis ember szórakozása lenni.”<sup>43</sup> Ezt a fajta presztíznövekedést a „tömegek művelődésének előmozdítása” révén igyekszik kiaknázni, hogy a mozi ne csak a „nagy tömegek alacsony ingerlésére, a szen-

<sup>37</sup> SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas, Budapest, 2005, 341–365.

<sup>38</sup> *Uo.*, 357.

<sup>39</sup> KELETI Adolf, *A mozgó-színház (mozi) mint a népműveltség eszköze*. Pallas, Budapest, 1913., KÖRMENDY ÉKES, *I. m.*

<sup>40</sup> „A közönség érdeklődését felkeltetni, felcsigáznni, folyton ujjal táplálni, ez egyik döntő szempont a mozik tulajdonosainál.” KELETI, *I. m.*, 16–17.

<sup>41</sup> *Uo.*, 40.

<sup>42</sup> *Uo.*, 46, 33, 42.

<sup>43</sup> KÖRMENDY ÉKES, *I. m.*, 15.

zációhajhászat kielégítésére” törekedjen.<sup>44</sup> A károsnak vélt filmeket Körmendy Ékes a „szennyfilm” terminusával illeti. Ő is a szórakoztató funkció „alacsony érzéseinek” bírálatát használja trambulinként, amikor a test/lélek vallási gyökerű aszimmetrikus oppozíciójából kiindulva a film „szellemi” használata mellett érvel, szembeállítva azt a testi alantasság kategóriájához tartozó szennyfilmmel.<sup>45</sup> Bár a szerző a „szennyfilmet” alapvetően az ifjúság védelme érdekében stigmatizálja, árulkodó a retorikai párhuzam az irodalmi népiesség teoretikusai által fél évszázaddal azelőtt használt „póriassággal”. A film regenerációs programja közepette Körmendy Ékes azt szorgalmazza, hogy a „piszkot egészen kihagyják s azt kifogástalanná tegyék.”<sup>46</sup> Az üzleti versenyt is a megnemesítés gátjának látja, mert szerinte ez a forrása annak, hogy a film „sohasem nemes irányban keres érvényesülést, hanem inkább a közönség szenzációéhségére spekulál”, így „[a] néző erkölcsi érzése nem nemesbedik, hanem ellaposodik és eldurvul.”<sup>47</sup> Hasonlóan Keletihez, ő is a neveléssel befolyásolható ízlésbeli javítást jelöli ki programként, végső soron pedig azt, hogy a mozi az „egyik legjelentékenyebb kultúrtényező, a népnevelésnek hatalmas erejű intézményes eszköze” és a „művészi célok eszközévé” legyen.<sup>48</sup> A mozi legfőbb hasznát a szemléltetés révén az oktatásban látja, külön kiemeli a történelem-tanításban a kosztümös filmek és a „mozidráma” szerepét.<sup>49</sup> Nemzetközi minták alapján a hazai szépirodalmi alkotások filmes adaptációját szorgalmazza: „a belföldi klasszikusok legkedveltebb munkáinak filmesítésével (Angliában különösen Dickens regényeivel) sikerült úgy a tanulóknál[,] mint a közönség nagy tömegei körében felkelteni az érdeklődést a filmesített munkák iránt.”<sup>50</sup> Mindkét szerző tehát olyan miszsióval ruházta fel a filmet, amely sok szempontból az irodalom 19. századi funkciójának átvételét ígérte.

A „szennyfilm” körüli retorika („nemesítés”, „piszkos”, „alantas”, „eldurvul”) azért is árulkodó, mert a magaskultúra művészeti és oktatási funkciójához kapcsolt „tisztasággal” áll szemben, és ez a program nyelvi is korrelációban áll a 19. századi irodalmi népiesség akkulturációs retorikájával. Milbacher Róbert irodalmi művek értésmódján keresztül mutatta ki, hogy a „népit” a 19. században csak a nyelvi megtisztulás szűrőjén átengedve, a nyersnek, vadnak gondolt hajtások lenyesegetése után tartották beírhatónak a magaskultúrába, amely kitermelte a „fent” és a „lent”, a „népies” és a „pórias” dichotómiáit. Milbacher szerint a Petőfi-kritikák során kikristályosodó póriasság kategóriájának megkonstruálása három tényezőt jelent: „(1) a népivel való szembeállítás folytán »felszabadul« és nehezen kordában tartható *fenyegétést* (az ember platonikus-keresztény fogalmára, az egész társadalmi rendre, irodalomrendszerre); (2) az eszményi, ideális helyett a reális, testi ábrázolását; (3) a »fent« hagyományosan

<sup>44</sup> *Uo.*, 22, 25.

<sup>45</sup> „Az erotikus-szexuális és bűnügyi drámák azok, amelyekkel a legtöbb ember érdeklődését lekötöni és lebilincselni lehet. Azoknál az embereknél ugyanis, akik szellemi életet nem élnek, akiknek magasabb vonatkozásokban nincsenek érintkezési pontjaik, ezek a darabok alkalmasak arra, hogy a megértéshez szükséges lelkirokonoságot megtalálják.” *Uo.*, 24., vö. 26.

<sup>46</sup> *Uo.*, 33. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>47</sup> *Uo.*, 97., 73.

<sup>48</sup> *Uo.*, 71., 71–72. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>49</sup> *Uo.*, 86., 71.

<sup>50</sup> *Uo.*, 86.

komoly művész(i)sége helyett a »lent« önelvű, öncélú nyelv- és jelhasználatát, amely a »fent« régióját veszélyezteti, relativizálja.”<sup>51</sup>

A tisztogatás a korai filmes gondolkodásban is a „felemelést”, a „megnemesítést” jelentette. A fenti vélemények nem voltak elszigeteltek. Amikor a Budapesti Hírlap 1912-ben a mozi reformja mellett állt ki, hasonló metaforákat alkalmazott: „Tehát meg kell nemesíteni a mozit, kiirtva a tömeg csiszolatlan izlésére épített, sokszor véres drámáit, ostoba bohózatait, és meg kell teremteni egy új irodalmat, a mely a néma film segítségével tanít, oktató, mulattat, és ha a durva életet mutatja is be, sohasem erkölcsstelen és elbirja a kritika szigorubb ítéletét is.”<sup>52</sup> A retorika tartósságát Balassa Imre értéktétele is tanúsítja: „A vegyes és gyanús filmmenükből elég már. Valami jobbat és nemesebbet kérünk”, a film „neveljen és ne rontson, hogy nemesítse az alacsonyabb néprétegek izlését és lelkiületét, ahelyett hogy állati ösztönöket, lappangó gonoszságot szabadít fel a tömeglélekben.”<sup>53</sup> Vértesy Jenő a *Tetemrehívás* filmadaptációjának apropóján a „régii” médiumok, az irodalom és a színház védelmében fejti ki a felemeléssel kapcsolatos ambivalens érzéseit: „A mozgókép történetében az is érdekes szempont lesz, hogy próbálják egyesek a műfajt is megnemesíteni, ismert, klasszikus remekműveket alkalmazva szinpadra. E törekvésnek nálunk is mutatkoznak jelei. Így került filmre a többi között a *Szökött katona*, a *Bánk-bán*, s legújabban a *Tetemrehívás*. A törekvés kétségtelenül dicséretes, de ez ellen azt is lehet vetni, hogy a mozgó-színház közönségét jobban érdeklik a detektív-históriák s a szenzációs szerelmi történetek, mint a klasszikus remekművek.”<sup>54</sup> Márkus László nem a közönségre, hanem az írókra helyezi a mozi presztízsemelésének súlyát: „a mozi, ha nem is pótolja a színházat, amitől merőben különböző jelenség, de önmagában véve jelentős kultúrtenyezővé válik s így nem megokolt, hogy ezt a nagyrahatott faktort annyira negligáljuk a színház javára. A mozit igenis fejleszteni kell, de ezt ne a rendőrök tegyék, hanem az írók és a művészek.”<sup>55</sup> A „megtisztítás”, a „felemelés” és a „megnemesítés” alakzatai abban is a 19. század irodalomtörténeti hagyományát követik, hogy a filmet a magaskultúra igényeihez idomítják, itt is az „elit szemlélete saját horizontjához igyekezett tehát hasonlatossá tenni a népiesség alakulóban lévő fogalmát.”<sup>56</sup>

A sajtókritikák tendenciaszerűen tanúskodnak a filmnek a magaskultúra felé tartó mozgásáról. Ennek mediális aspektusa, hogy a tízes évek első harmadától a nem filmes szaklapok, a Világ és A Hét is kezdtek filmkritikákat közölni, azaz méltónak tekintették a médiumot a bírálatra. A Színházi Élet rendszeresen publikált filmkritikákat, arra törekedve, hogy a folyóirat – színházba is járó – olvasóközönségét, a polgári réteget megszólítsa, egyúttal a filmet igyekezett integrálni a meglévő magaskulturális rendszerbe. Kránicz Bence a nyelvhasználat vizsgálata nyomán arra a következtetésre jutott, hogy „a Színházi Élet filmkritikusai – elsősorban a lap filmrovatát 1913

<sup>51</sup> MILBACHER, I. m., 73. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>52</sup> [n. n.], *A diadalmas film*, Budapesti Hírlap 1912. november 28., 9.

<sup>53</sup> BALASSA Imre, *A mozi*, Magyar Kultúra 1914/1., 16., 18.

<sup>54</sup> VÉRTESY Jenő, *A „Tetemrehívás” filmén*, Egyetemes Filológiai Közöny 1916, 345.

<sup>55</sup> MÁRKUS László, *Színház, mozi, kultúra*, Magyar Iparművészet 1918/9–10., 158.

<sup>56</sup> MILBACHER, I. m., 18.

decemberétől 1916 májusáig szerkesztő Korda Sándor – nagy hangsúlyt helyeztek arra, hogy a középosztály számára vonzóvá tegyék a mozgóképet.”<sup>57</sup> A mozi akkultúrációjához a képviselési megszólalásmódot választották követendő taktikaként.

### *Nemzetiesítés történelmi (nagy)epikával*

A film „felemelésének” egyik feltétele az alantasnak tekintett „testi lent” kiiktatása volt. A korai magyar némafilmek közül a Kabos Gyula és Huszár Károly (Pufi) által játszott Pufi-filmek az amerikai burleszk hagyományát próbálták meghonosítani. A közülük egyetlenként fennmaradt *Pufi cipőt vesz* (Tábori Kornél, 1914) testi humorában, ritmusában és leleményességében elmarad az amerikai filmtől, tematikája sem jellegzetesen magyaros. Nem tölthetett be képviselési szerepet a *Keserű szerelem/Hunyadi János*<sup>58</sup> (Góth Sándor, 1912) című bohózat sem, melyben az apa a lánya idős kérőjének hashajtót ad, aki – mivel a házban a mellékhelyiséget zárva találja – kénytelen futva menekülni, majd egy fiákerben elvégezni szükségét. A testi funkciók kulturálisan a lent világhoz tartoznak, míg a 19. századból örökölt hagyomány szerint a magaskultúrát – szó szerint – nem szennyezheti be hasmenés.<sup>59</sup>

A „felemeléshez” a narratív filmek tematikájának megmagyarosodására, nemzetiesítésére és szószólói szereppel való felruházására volt szükség. Ez a taktika analóg a 19. századi irodalom alakulástörténeti ívével, mert amíg a Kazinczy Ferenc fémjelzte klasszicista paradigma még az esztétikai egyetemesség talaján állt, addig az irodalmi népiesség a nemzeti eredetiség és a magyarosnak tartott jelleg reprezentációjának programján nyugodott.<sup>60</sup> Ahogyan a 19. századi irodalomban idegen (antik) minták domesztikálása nyomán vált csúcsműfajjává az eposz, úgy a 20. századi filmes műfajok esetében is külföldi mintákat követtek a történelmi, kosztümös filmek.

A kosztümös filmek 1910-es évekbeli divatjának katalizátora az olasz némafilm volt, amely a római birodalom eposzi témáival, a peplum műfajával járult hozzá a film kulturális legitimációjához. A peplum az itáliai közönség számára az állami egység után a nemzet kulturális egységiesítésének célját szolgálta, míg a külföldiek számára a dicsőséges múltat reprezentálta.<sup>61</sup> Ide tartozik az úttörő *Trója bukása* (*La caduta di Troia*, Giovanni Pastrone, 1911), a *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913), a *Pompeji*

<sup>57</sup> KRÁNICZ Bence, *A korai magyar filmkritika kutatásának problémái*, Apertúra 2018/tavaszi. <http://uj.apertura.hu/2018/tavaszi/kranicz-a-korai-magyar-filmkritika-kutatasanak-problemai>. (Utolsó letöltés: 2019. november 25.)

<sup>58</sup> A film alternatív címe, a *Hunyadi János* nem a történelmi alakra, hanem a keserűvív márkájára utal, melynek segítségével elkergetik a kérőt.

<sup>59</sup> Analóg példaként lásd Arany János testi utalásokkal teli *Nagyidai cigányok* című epikus költeményét, melyet a korabeli recepció a szabadságharc emlékének meggyalázásaként bélyegzett meg. MILBACHER, I. m., 181–184.

<sup>60</sup> HITES, I. m., 662.

<sup>61</sup> „If in Italy historical films were instrumental for consolidating national identity, for foreign audiences they served as a touristic *depliant* for a virtual Grand Tour among monuments and ruins of a glorious past and as evidence of a renewed expansionist drive typical of (Catholic) Roman culture”. GIULIANA MUSCIO, *In Hoc Signo Vincas. Historical Films = Italian Silent Cinema. A Reader*, szerk. Giorgio BERTELLINI, John Libbey, New Barnet, 2013, 166.

végnapjai (*Gli ultimi giorni di Pompeii*, Mario Caserini és Eleuterio Rodolfi, 1913) és a műfaj csúcsteljesítményének tartott *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). Ezeknek a filmeknek a fordulatos nagyepikáját, látványos és monumentális *mise-en-scène*-jét, gazdag ikonográfiáját, pátosát sajátították ki az amerikaiak az olasz gazdaság válságát követően, és készítették el a *Nero*, a *Ben-Hur* amerikanizált változatait.<sup>62</sup> Richard Abel szerint az Egyesült Államokban az olasz filmpozsok modellje, az idegen minta asszimilálása, amerikanizálása alapján létrejött western töltötte be a nemzeti műfajt, mert egyszerre volt meg benne a táj nemzetiesítése, az eredetmítosz, a közös, mitologizálható múlt, és különösen a nyugat meghódításának hősköltevénybe kívánczó narratívája.<sup>63</sup> Magyarországon az irodalmi adaptációk kapcsán a német minták meghonosítását is szorgalmazták, a Budapesti Hirlap cikke szerint a megnemesítés nyomán a film egyenesen át fogja venni a színház feladatát, mivel a német írók műveit „nem az előkelő színházak, hanem a mozik, a lenézett, halálra ítélt mozik fogják hirdetni.”<sup>64</sup> A szerző nyomban magyar alkotókra tereli a figyelmet, de fel sem veti a hazai gyártás lehetőségét: „például Magyarországon Jókai nem egy regényével lehetne igazi világfilmet, jobban mondva világlágert csinálni, de ilyen tervvel hasztalan kopogtatnánk a nagy cégek kapuján.”

Magyarországon az antik témákat olyan filmek háziasították, mint a *Szulamit* (Illés Jenő, 1916), de az évtized végére többek között kortárs külföldi szerzők műveiből is készült adaptáció, ilyen a *Karenin Anna* (Garas Márton, 1918). Ezekből a filmekből azonban hiányzott a nemzeti múlt, melynek révén a történelmet csoportkohéziós erőként használhatták volna fel, ahogyan a 19. században. A „honi világot” ábrázoló filmek gyártása idegen előképek alapján az évtized közepétől vett lendületet, nem függetlenül a háborús importkorlátozástól. A Mozihét 1917-ben azzal a hitvallással vezette be a magyar filmeknek szánt új rovatát, hogy „[i]smeretes mindenki előtt, hogy ez ujság az első számától kezdve, szünet nélkül feltétlen hive és propagálója volt a magyar filmnek”, így saját programjának sebes beteljesülését láthatta az eredeti filmtermésben: „egy pár ember szinte fanatikus buzgólkodásából, szinte máról holnapra komoly tényező lett idehaza a magyar film.”<sup>65</sup> Másrészt az elmaradottság önértelmező toposzát, mely mindig is markáns volt Janus Pannoniustól Bessenyei Györgyön és Kármán Józsefen át Széchenyi Istvánig (és tovább), lecserélhette a felzárkózás és a korszerűség önképével.

A tematikai megmagyarosodást a tízes évek közepétől olyan kosztümös történelmi filmek jelzik, mint a Katona József drámájából készült *Bánk bán* (Kertész Mihály, 1914), a Jókai-adaptációk, az első magyar Jókai-film, a *Mire megvénülünk* (ifj. Uher Ödön, 1917),<sup>66</sup> a *Gazdag szegények* (Carl Wilhelm, 1917), a *Fekete gyémántok* (Carl Wilhelm, 1917), *A szerelem bolondjai* (Carl Wilhelm, 1917), az *Aranyember* (Korda

<sup>62</sup> Uo., 163.

<sup>63</sup> Richard ABEL, *Americanizing the Movies and „Movie-Mad” Audiences, 1910–1914*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 2006, 68–79.

<sup>64</sup> [n. n.], *A diadalmas film*.

<sup>65</sup> [A Mozihét szerkesztősége], *A magyar film. Előszó az új rovatához*, Mozihét 1917/27.

<sup>66</sup> Az 1989-ben megtalált, de csak felerészben fennmaradt film 2000. évi restaurálásának kihívásairól lásd: BALOGH, I. m.

Sándor, 1918) és a már korszakon túli *Névtelen vár* (Garas Márton, 1920), továbbá az Eötvös József regényéből készült *A karthausi* (Kertész Mihály, 1916), a Mikszáth regényéből született *Szent Péter esernyője* (Korda Sándor, 1917). E rövid – és korántsem teljes – seregszemből kitetszik a nemzet reprezentációjának programja. Jóllehet az első ismert Jókai-adaptáció, a *Szegény gazdagok* (ismeretlen rendező, 1915; nem azonos a két évvel későbbi Wilhelm-adaptációval) nem itthon, hanem Németországban készült, a szaksajtó úgy harangozta be, hogy a filmkritika a kánonképzés eszköze is legyen. Beillesztette a hazai kultúrába („a regény magyar levegője filmen is megmaradjon”), kiemelve annak etnográfiai hitelességét, esztétikai és reprezentatív értékeit pedig a kritika szerint az garantálja, hogy az irodalmi és művészeti zsűri méltónak találta Jókai nevéhez.<sup>67</sup> A versfilmek közül a „nemes ütemű” *Tetemrehívást* a Mozihét a magas és az alacsony térbeli metaforáival értékelte, mint amely „a magyar filmgyártás sohanemvárt magasra lendítését jelenti” és „a legmagasabb rendű művészi köntösben kerül a vászonra”, a film kulturális emancipációjának vágyát pedig azzal sugalmazta, hogy a filmből vett állóképeket Zichy Mihály balladailustrációinak reprodukcióival vezette be.<sup>68</sup> Két lapszámmal később ismét közöltek fotókat ebből a filmből, és recenziójában Korda Sándor önmagában erénynek tartotta a nemzeti témát: „Csak az értékét növeli az, hogy magyar a szín, a táj, az ember, aki szerepel rajta.”<sup>69</sup>

Kérdés, mennyiben valósulhatott meg a képviselési szerep mediális funkcióátvétele a filmben. A 19. század magyar irodalmában külföldi minták alapján sokféle műfaj ölthetett magára reprezentatív funkciót, minden esetben azonban valamiféle nagy narratívával igyekeztek azt betölteni. Az 1839-es, látszólag műfajelméleti, valójában nemzetképviselési vitában Szontagh Gusztáv a herderiánus antropológia metaforáival (gyermekkor, fiatalkor, férfikor) operálva az eposz szükségességét bizonygatta, míg Toldy Ferenc az eposzt korszerűtlennek minősítve a dráma mellett érvelt.<sup>70</sup> Annak ellenére, hogy Toldy szerint a nép és az elit, az élet és a literatura különválásának „külső feltételei” miatt hiányzik a „fogékonyság” a hősköltevényre,<sup>71</sup> paradox módon mégsem tudott lemondani a nemzeti eposz iránti folyamatos, „üdvörtörténeti” várakozásról. A 19. században permanens hiányirodalomként jelentkező nemzeti eposz beteljesületlen és beteljesíthetetlen vágya mutatkozott meg abban, ahogyan Arany Toldi című elbeszélő költeményén a recepció az eposzi műfaj értelmezési stratégiáit aktualizálta.<sup>72</sup> Az eposz folytonos elhalasztódásának tanulságos története Vörösmarty Mihály *Zalán futásának* hiányzó „eposzi hitelétől” az Arany János-féle „Chimairáig”<sup>73</sup> azt mutatja, hogy a nagy nemzeti narratíva a század egyik központi problémája

<sup>67</sup> [n. n.], *Elkészült az első Jókai-film. Novemberben jelenik meg a Szegény-gazdagok*, Mozihét 1915/37.

<sup>68</sup> [n. n.], *Tetemrehívás*, Mozihét 1915/34.

<sup>69</sup> K[ORDA] S[ÁNDOR], *Tetemrehívás. Arany János balladája a filmen. Az első Proja-film*, Mozihét 1915/36.

<sup>70</sup> A Szontagh–Toldi-vita anyagait közli: Tollharcok. *Irodalmi és színházi viták, 1830–1847*, szerk. SZALAI Anna, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 317–345.

<sup>71</sup> TOLDY Ferenc, *Végszó az eposzi s drámai korról és drámai literatúráról* = Tollharcok, 341.

<sup>72</sup> Korábban ezt részletesen kifejtettem: GERENCSÉR Péter, „...néböz aranyhím terbeli ruháját”. A Toldi kanonizációja 1856-ig, ItK 2004/3., 348–376.

<sup>73</sup> Az eposz korszerűségének Arany-féle kételyéhez és az epikus/drámai kor vitájához: DÁVIDHÁZI Péter, „Nem Chimaera-e nép-epost gondolni?” *Arany János műfajelméleti dilemmája*, ItK 1992/2., 172–187.

volt. Imre László meggyőzően igazolja, hogy a tragédia helyett előbb az eposz, majd annak lehetetlensége (és korszerűtlensége) után a történelmi regény műfaja vette át a domináns képviselői szerepet.<sup>74</sup> Dávidházi Péter a kudarcba fulladt kísérletek után a nagyelbeszélés alternatív megvalósulását látja abban, hogy Toldy Ferenc 1864–65-ös irodalomtörténete szerinte a hiányzó nemzeti eposz szerepét töltötte be, ahol az „eposz közösségerősítő (eredetmondával igazoló) funkcióját észrevétlenül átvette egy új, korszerűbb, tudományos nagyelbeszélés.”<sup>75</sup> Miután a század második felére Jósika Miklós úttörő vállalkozásai után Jókai reprezentatív műfajjává emelte a történelmi regényt, a kosztümös történelmi némafilm ezt a nemzetképviseleti beszédmódot örökítette tovább. Bár az eposzt mint műfajt egyre kevésbé tekintették modernnek, az eposzi narratívák szószólói funkciója tartós tradíciónak bizonyult. A reprezentatív nemzeti műfaj körüli 19. századi irodalmi vitákkal szemben kétség sem férhet a kosztümös némafilm korszerűségéhez, ebben a tekintetben a magyar film kis késéssel együtt haladt a nemzetközi tendenciákkal, ami a 19. századról nehezen mondható el.

A némafilm logikus módon fordult a történelemhez, elvégre a 19. század meghatározó irodalmi műveinek is a múlt volt a vesszőparipája. Török Lajos Jókai korai regénye, az *Erdély aranykora* kapcsán vezette le azt a magyar irodalom egészére nézve is szimptomatikus értelmezési logikát, hogy az író a történelem hiteles ábrázolását kérték számon, azaz nem fikciós regényként, hanem történetírásként olvasták.<sup>76</sup> Noha már Arisztotelész különbséget tett a valósként definiált történetírás és a lehetségesként meghatározott mese (ebben az esetben: a regény) között,<sup>77</sup> ez a szemléletmód tartósan érvényes maradt a magyar kultúrtörténetben. A 19. század történetírását és történelmi regényeit vizsgálva Lajtai L. László is arra a következtetésre jutott, hogy a tudomány és a művészet nemcsak az irodalmi művekben, hanem Horvát Istvántól Wenzel Gusztávon és Szalay Lászlón át Horváth Mihályig a történetírásban is összefonódott: „A magas szintű történetírás kettős, egyszerre tudományként (forráskutatásra, valamint külső és belső kritikára) és művészetként való felfogása a következő évtizedben még mindig [...] bevett normatív elgondolásnak számított.”<sup>78</sup> A kosztümös történelmi filmek ezt a 19. századi oktatói, nemzetképviseleti szerepet vállalták magukra, és ezzel hozzájárultak ahhoz, hogy a film médiuma kulturális legitimitást nyerhessen.

A dráma centenáriuma időzített *Bánk bán*-adaptációt, majd a *Mire megvénülünk* és az *Aranyember* filmváltozatát a korabeli recepció már egyértelműen a magaskultúra,

<sup>74</sup> IMRE László, *Műfajok létformája a XIX. századi epikánkban*, Kossuth, Debrecen, 1996, 43–46. (Csokonai Könyvtár – Bibliotheca Studiorum Litterarium 9.)

<sup>75</sup> DÁVIDHÁZI, *Egy nemzeti tudomány...*, 29.

<sup>76</sup> TÖRÖK Lajos, *A történelem (félre)olvasása. Jókai Mór: Erdély aranykora*, = SZEGEDY-MASZÁK Mihály – HAJDU Péter, *Romantika. Világkép, művészet, irodalom*, Osiris, Budapest, 2001, 242.

<sup>77</sup> „Az elmondottakból az is következik, hogy a költő dolga nem az, hogy a megtörtént dolgokat mondja, hanem, hogy olyan dolgokat, amelyeket megtörténhetnek, vagyis amelyek a valószínűség vagy a szükségesség szerint lehetségesek. A történetíró és a költő ugyanis nem abban különböznek, hogy versben vagy nem versben beszélnek [...], hanem abban különböznek, hogy az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, amelyeket megtörténhetnek.” ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond. Pannoklett, Budapest, 1997, 45.

<sup>78</sup> LAJTAI L. László, *Nemzeti tárgyú történetírás és történelmi regény kapcsolata Magyarországon a 19. század közepéig harmadában*, ItK 2017/2., 211–212. (Kiemelések az eredetiben.)

és nem a szórakozás keretében tárgyalta, ezáltal a filmet is kezdte befogadni a művészet kategóriájába. A *Bánk bán* esetében még meglehetősen negatív a fogadtatás, különösen abban kételkednek, hogy az adaptáció adekvát művet eredményezhet-e, ami mögött a normarendszer előfeltevéseként a dráma körüli szakrális érinthetlenség és az irodalom primátusa érhető tetten. Ezt különösen Zolnai Bélának a Nyugatban megjelent nagy ívű műbírálata fémjelzi.<sup>79</sup> Zolnai már eleve megvonja a mediális átültetés lehetőségét a drámától („nem moztéma”), az irodalmat a színház és a film fölé emeli („A dráma mindig több volt”), a film legfőbb értékének a magyar téma terjesztését tartja. („Mégis értékes és sikerült vállalkozás volt, mert nemzeti tartalmat népszerűsít.”) A *Mire megvénülünk* premierje kapcsán viszont amellet, hogy a kritika a film külföldi mintájaként a *Nyomorultak* adaptációját nevezte meg, a múlt megelevenítését („Régmúlt idők szokásait, régi urak örömét és bűját”) és a nemzeti karaktert („legtisztább magyar milió”) dicsérte.<sup>80</sup> Az *Aranyember* recepciójában megfigyelhető, hogyan öröklődik a 19. századi apologetikus funkció, a felzárkózás, sőt a nemzetek közötti versengés („mélán sorakozik a külföldi filmgyárak nagy attrakciói sorába”; „a leggrandiózusabb magyar irodalmi mozgófénykép vetekedik a külföld legjobb literális termékeivel”), és a kritikus az irodalom rangját ruházza rá. („Bizvást mondhatjuk, hogy irodalmi esemény lesz ennek a nagyszabású filmműnek a bemutatása.”)<sup>81</sup> Ez utóbbi példa mutatja, hogy az évtized végére a film médiuma a „szennyfilmtől” eljutott a kulturális legitimitáció szintjére. Kérdés persze, hogy a némafilm mennyiben folytathatta a 19. századi mandátumos megszólalást, mennyiben csalogathatta be szószóló szereppel a nézőt a moziba, amikor már a 19. század második felének irodalmárai is a szórakoztató igények előretöréséről panaszkodtak.

### Népszínmű – filmes népiesség

Tekintettel arra, hogy az 1910-es évek első feléig a mozi kevésbé a kulturális elit, mint inkább a szélesebb tömeg látogatta (amit Körmendy Ékes úgy ír le, hogy „a mozi első sorban a színház nélküliek színháza lett”),<sup>82</sup> a szórakoztató funkció a társadalmi „lentet” tudta megszólítani. Ezt módosította a mozi kulturális áthangolása, a történelmi filmek és irodalmi adaptációk hangsúlyozottabb szerepe, ami viszont első sorban a társadalmi „fent” becsábítására lehetett alkalmas. Az a filmtípus, amely mindkét közönségtípus megszólítását lehetővé tette, a népszínmű filmes változata volt.

A komoly és víg elemeket vegyítő műfaj alkalmasnak mutatkozott a kulturális és a szórakoztató funkció szintézisére. Ahogyan az irodalmi népiesség, úgy a „népszínmű elnevezés [is] némileg megtévesztő. Hiszen a reformkorban is csupán annyiban »népi« ez a műfaj, hogy a nagyközönségnek, a társadalom legszélesebb rétegeinek szóló darabokban a liberális érdekegyesítő program szellemében nemes, jobbágy és

<sup>79</sup> ZOLNAI Béla, *A Bánk bán filmen*, Nyugat 1915/9., 504.

<sup>80</sup> [n. n.], *A második Jókai regény-film*, Színházi Élet 1916/29., 28.; [n. n.], *Néhány szó a „Mire megvénülünk” c. Jókai-filmhez*, Mozihét 1917/2.; [n. n.], *Mire megvénülünk*, Pesti Hírlap 1917. január 13., 8.

<sup>81</sup> [n. n.], *Az aranyember. A Corvin monumentális mesterműve*, Mozihét 1918/51.; [n. n.], *„Az aranyember” – filmen*, Pesti Napló 1919. január 18., 6.; [n. n.], *„Az aranyember” – filmen*, Világ 1919. január 18., 7.

<sup>82</sup> KÖRMENDY ÉKES, *I. m.*, 75.

polgár egyaránt a színpadra léphetett.”<sup>83</sup> A „nép” és a „elit” egyeztetésére vonatkozó stratégia összhangban áll a 19. századnak a népköltészet és a magasirodalom összhangolására irányuló irodalomfelfogásával (miszerint a népköltészetből kiindulva kell megteremteni a nemzeti irodalmat), melynek politikai intenciója, hogy az egymástól kulturálisan elszakadt társadalmi rétegekből egységes nemzetet kovácsoljanak. Az ezzel analóg némafilmese törekvésben megfigyelhető a hagyományközösségi paradigma öröklődése, amely nem az eredetet, hanem a közös kulturális örökséget tekinti a nemzet döntő kritériumának.<sup>84</sup>

Habár a népszínmű megbecsültsége az irodalom- és színháztörténetben a 19. század végére megcsappant, születése idején – amit Kerényi Ferenc Szigligeti Ede 1843-as *Szökött katona* című színművéhez köt<sup>85</sup> – még nem volt az a falusi népéletet, népszokásokat sablonszerűen kilúgozó, a differenciáltabb ábrázolásról a falusi világ archetípusaira és az érzelemorientált giccse szűkülő műfaj, mint amivé a későbbiek folyamán vált.<sup>86</sup> A műfaj presztízsének hanyatlása a kultúra és a szórakozás viszonyának azzal a hierarchikusan elgondolt szemléletével áll összefüggésben, amit Jánosi leírt, vagyis társadalomkritikai funkciójának csökkenésével és szórakoztató szerepének növekedésével egyenes arányban veszített a tekintélyéből. A nemzeti identitás izmosításaként felfogott népszínmű filmes adaptációi ezzel szemben nagyobb tiszteletet vívtak ki maguknak. Miközben tehát a 19. század második felére az irodalom népképviseleti, közösségi szerepe egyre elavultabbá vált, és a népnemzeti irodalom dekanonizálására irányuló korai modern lírai törekvések, majd a Nyugat költői kritikailag szemben álltak vele, a film terepén paradox módon retrográd tendencia érvényesült: a film nemzetivé tételének programja korszerűvé tette a népszínművet, a médiumváltás funkciót is jelentett.

A tízes években számos népszínművet e kulturális misszió keretében adaptáltak filmvászonra, amiből nagyszámú korpusz született. A *Sárga csikó* nemzetközi sikerét meglovagolva került filmvászonra Tóth Ede darabjából *A tolong*, szintén Tóthtól *A falu rossza*, Abonyi Lajos *A betyár kendője* című darabjából az *Éjjeli találkozás* (Garas Márton, 1915), Gaál József Gvadányi-átiratából *A peleskei nótárius* (Janovics Jenő, 1916), Szigeti Józseftől *A vén bakancsos és fia, a huszár*, Szigligeti Edétől előbb *A szökött katona*, majd a *Liliomfi* (ismeretlen, 1915) és *A csikós* (Pásztor Mór Miklós, 1917), Csepreghy Ferenctől *A piros bugyelláris* (Pásztor Mór Miklós, 1917), Bakonyi Károlytól *Az obsitos*, míg Angyal Ilka népszínművéből *Az árendás zsidó* (Kertész

<sup>83</sup> *Magyar színháztörténet, 1873–1920*, II., szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 114–115.

<sup>84</sup> A hagyományközösségi paradigma fogalmához: S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. század magyar irodalomtörténeti gondolkodásában*, Balassi, Budapest, 2005, 275–284.

<sup>85</sup> KERÉNYI, I. m., 234–242. Vö.: GAJDÓ, I. m., 116.

<sup>86</sup> A népnemzeti irodalom teoretikusa még a műfaj leértékelődése előtt az aktuálpolitikai progressziót (az irányzatosságot) kiemelve kritikusan így definiálta a népszínművet: „A népszínmű se vígjáték, se dráma, se tragédia, mindebből valami; vegyes nem, mely sok mindent magába olvaszthat, sőt a zenét és éneket is segédül veheti. Egy neme a melodramának, vagyis modern melodráma tragikomikai alapon, legtöbbször társadalmi irányval.” GYULAI Pál, *Szigligeti Ede: A lelencz I–II.* = *Uő., Dramaturgiai dolgozatok*, I., Franklin, Budapest, 1908, 570.

Mihály, 1918). Ha ehhez a csoporthoz hozzászámítjuk a nem népszínműből adaptált, de a népszínművel érintkező és népies tematikát alkalmazó filmeket, a *Havasi Magdolnát* (Garas Márton, 1915), a *János vitézt* (Illés Jenő, 1916) és a *Falusi Magdolnát* (Janovics Jenő, 1918), még jelentősebb korpusz kerekedik ki. Mindez a népszínmű filmes újjászületését és a filmes népiesség erőteljes – de a filmtetekercsek többségének megsemmisülése folytán csak közvetetten vizsgálható – diskurzusát igazolja. *A tolong* apropóján a sajtó a hazafias téma és a magyar alkotógárda hangsúlyozása mellett arról cikkezett, hogy „a népszínmű föltámadt”, sőt a színházzal szemben „reneszánszát a mozi teremti meg.”<sup>87</sup> Az *Éjjeli találkozás* kapcsán pedig már eredeti hazai műfajként tárgyalták: „sajátosan magyar műfaj, a melynek nincs mása, azonmód kezd kialakulni ugyanez a genre a magyar moziban is.”<sup>88</sup> A népies film tehát magasabb polcra került a kulturális hierarchiában, mint irodalmi megfelelője, noha klasszicizálta és gyakran kiüresítette a sémákat. Ezt a kiüresítést az irodalmi népiesség elméletalkotója, Erdélyi János korábban „kelmeiségként”, vagyis külsőségként, felületességként bélyegezte meg: „pusztán falusi minták, szokásos szavak, hejehuják nem elég, nem is teljesen szükségesek alapok népi költészetéhez.”<sup>89</sup> Az adaptációk persze már nem is annyira népies, mint inkább szabványosító és fogyasztásra épülő logika alapján születtek meg, elvégre a futószalagszerű gyártás a kapitalizmus termelési módját tükrözte: a népies kultúra észrevétlenül átalakult tömegkultúrává.

Mint ahogy a film – szemben az irodalommal – költséges gazdasági vállalkozás, a közönség kiszélesítése nemcsak kulturális, hanem üzleti szempontból is létérdek volt. Hogy ezek a filmek a bevétel szempontjából egyaránt számíthassanak az önmagukhoz hasonló alakokat filmen látni kívánó falusi, kisvárosi és nagyvárosi közönségre (hozzájárulva a kulturálisan német dominanciájú főváros magyarosodásához, valamint a fővárosba költöző falusiak kulturális integritásához), azokban a filmekben is jelen voltak valamilyen falusi életképek, melyek eredetijében ez kevésbé volt hangsúlyos. Ezekben az ábrázolásmódokban nem a „testi lent” familiáris nézőpontja, hanem az az arisztokratikus szemlélet érvényesült, amely a „népit” átalakítással, megszelídítéssel bocsátotta be az elit kulturális rendszerébe. A *Simon Judit* irodalmi nővuma az volt, hogy a balladát zsidó tematikával kombinálta, a filmváltozatban pedig a történet elbeszélését a zsidó folklór és a falusi élet reprezentációja vezette be. A tulajdonképpeni adaptáció csak a film közepétől indul, azt megelőzően a zsidó handlé és a bűnös lány történetét párhuzamos meseszöveg keretében mutatja meg Mérei, és olyan életképeket látunk, mint az ablakhoz járás népszokása vagy a népviseletbe öltözött lányok mosása a kútnál. A filmet így a ballada felől a népszínmű felé mozdította el a rendező, megszólítva a falusi publikumot, amit aztán anyagi haszonra konvertálhatott.

Ezek a filmek tehát nemcsak a népről, hanem a népnek is szóltak – aminek kérdése ismét csak vitapontot képezett a 19. századi irodalmi népiesség diskurzusában.

<sup>87</sup> [n. n.], *A tolong*, Délmagyarország 1915. március 5., 5.

<sup>88</sup> [n. n.], *Éjjeli találkozás. A Royal-Apolló új magyar filmje*, Budapesti Hírlap 1915. november 28., 19.

<sup>89</sup> ERDÉLYI János, *Népköltészet és kelmeiség = Uő. válogatott művei*, vál., szöveggyűjtemény, jegyz. T. ERDÉLYI Ilona, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 162.

Mindezek folytán a népszínmű filmes adaptációja egyszerre tudta betölteni a szórakoztatás funkcióját és a nemzeti identitás közösségépítő szolgálatának kulturális misszióját, az *utile et dulce* kettős (neo)klasszicista maximáját. A népiesség, a nemzeti eredetiség és a képviselői beszédmód a tanítói funkciót, míg a könnyebbnek tartott vígjátéki elemek, a melodramatikus érzelmesség, a bűnügyi izgalom, a tánc, a „magyar nóták” és a zenei aláfestés<sup>90</sup> a gyönyörködtető, mulattató részét biztosította a filmeknek.

Janovics Jenő kolozsvári cége a magyar némafilm egészében korszakalkotó, mivel az elsők között vállalkozott arra, hogy a filmet kulturális eszközzé tegye, és az adaptációkat a film lehetőségeihez igazítsa: „A magyar nemzeti filmgyártás szükségességének gondolata Erdélyben született és érvényesülési útjának egyedüli lehetőségét és irányát Erdély példája mutatta meg.”<sup>91</sup> A népszínmű-adaptációk prototípusának számítótó *Sárga csikó*, a francia Pathé-Frères és Janovics vállalkozásának közös munkája első ízben tette világhírűvé a magyar filmet, ezért hasonló alkotások leforgatásának ösztönzőjévé vált. Félix Vanyil adaptációja a korábban idézett egykorú recepció fényében a magyar népi élet tárházának szerepét öltötte magára, amint Janovics nyíltan ki is jelentette: „Ez a kicsi ország a maga szűkre határolt nyelvtérrel csak valami különleges stílussal, valami jellegzetes sajátosság révén, valami zamatos eredetiség színében vonhatja magára a külföld figyelmét.”<sup>92</sup> Amíg azonban az első kolozsvári film a külföldet szólította meg, hasonlóan Bod Péter *Magyar Aethenas* című lexikonjához vagy Toldy Ferenc *Handbuch der ungrischen Poesie* című antológiájához, a további népszínmű-adaptációkat hazai közönségnek címezték. A New Yorkban 2008-ban megtalált, és filmbe illő módon hazakerült *A tolonc* a tömegközönség mellett azért is tudta megszólítani a hazai színházi közönséget, mert neves színészeket alkalmazott, az Ördög Sárát alakító Jászai Marit, *A tolonc* Mrawcsákját és a vén bakancsos játsszó Szentgyörgyi Istvánt, vagy a *Sárga csikó* Csorba Lacijaként már megismert, így a sztárrá válás hazai útján elindult Várkonyi Mihályt. A *falu rossza* Tóth János-féle „rekreációja” lehetetlenné teszi az eredeti film vizsgálatát, mindazonáltal a külső felvételek, a muskátlis falusi utca, a kocsmái sírva-vigadás, a hangászok zenebonája, az aratás a mezőn, a népviseletbe öltözött alakok a *Sárga csikó* modelljének öröklődéséről tanúskodnak. Az *Éjféle találkozás* recepciója azt a korábban már említett analógiát is visszhangozta, hogy a magyar betyárfilm a tengerentúli westernnel képes versenyezni: „a magyar csikós tud úgy lovagolni, mint az amerikai cowboy. Egy pár oly csodaszép lovaglás fordul elő a filmen, amilyent a legszebb préri képeken sem lehet látni.”<sup>93</sup> A *Havasi Magdolna* kapcsán egyértelműen arra utaltak, hogy a film újjáéleszti a kihalóban lévő műfajt, és a nemzetet reprezentálja: „Örömmel kell látnunk, hogy [...] a mozi egyrészt hajlékot ad a népszínműnek, a kizárólagosan és jellegzetesen magyar műfajnak, másrészt a filmgyár éppen ennek a műfajnak a felkarolásával

<sup>90</sup> Tudjuk, hogy számos népszínmű-adaptációhoz komponáltak önálló zenét, vagy játszották a már meglévő élő előadás keretében.

<sup>91</sup> JANOVICS Jenő, *A magyar film gyermekévei Erdélyben*, Filmspirál 2002/2., <http://epa.oszk.hu/00300/00336/00014/adalekok.htm>. (Utolsó letöltés: 2019. november 25.)

<sup>92</sup> Uo.

<sup>93</sup> [n. n.], *Éjféle találkozás*, Pesti Napló 1915. november 28., 19.

csinál propagandát külföldön nemcsak a magyar filmgyártásnak, de a magyar népszínműnek is [...]”<sup>94</sup> Amikor hozzátették, hogy „a kultúra csarnokából száműzött friss, egészséges népelet menedéket talál magának a filmben”, a filmes változatokat egyértelműen a magaskultúrába emelték. A népszínmű-adaptációnak effajta, a műfaj irodalmi és színházi megítélésével ellentétes értékelése a *Szökött katona* filmes változatának kritikájában hágott retorikai csúcspontjára: „A magyar irodalom legszebb gyöngyszemét halászták ki e művel a nagyközönség számára és a gyöngy fényességével be fogja ragyogni a magyar kinematográfia történetét.”<sup>95</sup>

### Kitekintés

Amennyiben a magyar kultúra alakulástörténetét nem egyes diszciplínákon, pláne nem egyedi műveken keresztül vizsgáljuk, hanem a médiumokat és a kultúra szegmenseit egymással kölcsönhatásban lévő komplexumként szemléljük, kirajzolódhatnak olyan közös logikák és hagyományok, melyek tanulságos módon beszélnek a nemzeti identitással kapcsolatos önleírásokról.

Az 1910-es évek magyar némafilmje éppúgy akkulturációs folyamaton ment keresztül, mint a „népi” a 19. század irodalomtörténetében. A logikai analógiák a nemzeti eredetiség programjában és abban fedezhetők fel, hogy az elméletalkotók a népköltészet, illetve a film megnevesítését, az elitkultúra rendszerébe történő beírását sürgették. Ahogyan a 19. századi műfajhierarchiában a nemzeti identitást elbeszélő eposz jelentette a csúcsműfajt, úgy a film megmagyarosításának (nemzetiesítésének) is a nagyepika – nevezetesen a főként 19. századi magyar drámákat és regényeket alapul vevő közéleti, közösségi és mandátumos funkcióval bíró történelmi film – volt az egyik központi alakzata. A nemzeti nagyelbeszélés 19. századi ismérveit (nagy narratíva, komolyság, pátosz, heroizmus, a nemzet képviselője) felvonultató műfajnak a közvetlen filmtörténeti modellje az olasz peplum volt, ahogyan a 19. századi irodalmi hősköltelemény és dráma is idegen mintákon nyugodott. A népszínművek adaptálásával előálló filmes népiesség az ideológiai-kulturális szerep mellett (a nemzeti azonosulás lehetősége) megtartotta a szórakoztató funkciót (vígjátéki elemek, bűnügy, nótázás), hogy ezáltal kiszélesítse saját nézőközönségét. Ennek a folyamatnak köszönhetően a magyar film valamelyest integrálódott (megnevesedett, felemelkedett) a magaskultúra rendszerébe, de az irodalom küldetését nem volt képes átvenni. Mert amíg az USA-ban a mozi szerepe a nemzet – elsősorban etnikai értelemben vett – egyesítése volt,<sup>96</sup> Magyarországon ezt az – elsősorban társadalmi értelemben vett – egységesítést a 19. századi irodalom hajtotta végre. Egyrészt tehát a magyar kultúra maradandó irodalomcentrikussága, másrészt pedig az akasztotta meg a hazai film nimbuszának további emelkedését, hogy az alkotók Tanácsköztársaság utáni nagyszámú kivándorlása miatt a magyar film gyorsan lehanyaglott.

<sup>94</sup> [n. n.], *Népszínmű a filmen. Havasi Magdolna az Urániában*, Szamos 1916. március 25.

<sup>95</sup> [n. n.], „A szökött katona”, *Esztergom* 1915. március 7., 5.

<sup>96</sup> Vö. ABEL, I. m., 6.

Bár az 1930-as évektől újjáéledő magyar filmgyártás nem folytatta a médium azon kulturális misszióját, melyet az 1910-es évek második felére kialakított (helyett a hollywoodi ipari modell és sztárrendszert domesztikálva a szórakoztató funkcióra esett a hangsúly), megfigyelhető a kulturális kontinuitás. A *Hyppolit, a lakáj* (Székely István, 1931) és a *Meseautó* (Gaál Béla, 1934) sikeres receptjét követve olyan filmek készültek, melyek számos vonatkozásban osztoztak a népszínmű-adaptációk világában. Formai szempontból a vígjátéki elemek, a melodráma, a félreértések, nagy felismerések, és főként a narratíva dalbetétekkel való megszakítása tartós maradt nemcsak a Horthy-korszakban, hanem az ötvenes évek „termelési operettjeiben” is (*Állami áruház*, 1953; *Ifjú szívvel*, 1953; *2×2 néha 5*, 1954; *Én és a nagyapám*, 1954). Társadalomtörténeti szempontból sokatmondó, hogy szinte kivétel nélkül született hangosfilm változata a némafilmekre adaptált népszínműveknek és népies műveknek (*A falu rossza*, 1937; *János vitéz*, 1939, 1973; *Liliomfi*, 1955; *A vén bakancsos és fia, a huszár*, 1985), ahogyan a Jókai-adaptációk harmincas évekbeli második hullámát az 1960–80-as években a harmadik hullám követte. Másrészt ismét a *Hyppolit* és a *Meseautó* sémáját felhasználva ezekben a filmekben a félreértések és/vagy szerepcserék a „népi” és az „úri” társadalom konfliktusait hagyományozták tovább, ami a nép felemelésének 19. századi ideológiájával áll párhuzamban, és szimptomatikus módon mutat rá a feudális társadalom maradandóságára, a provinciális és féloldalas hazai polgárosodásra. A társadalmi szerepek felcserélése, a lent „felemelkedése” az úri világba csak látszólagos ezekben a filmekben: az alá- fölérendeltségi viszonyrendszer sorozatos elviccelése, a lent és a fent közötti szerepcseré szórakoztató feloldása, a boldog végkifejlet társadalmi szatíra helyett vígjátékot eredményez.

Míndezek folytán a némafilm népiesség nemcsak a 19. század irodalmára utal vissza, hanem egyúttal maga is továbböröklődik a 20. századi magyar filmtörténet későbbi szakaszaiban, ami társadalomtörténeti, ideológiai és formatörténeti szempontból is mélyrehatóbb vizsgálódásokat igényel. A filmes népiesség látható módon jócskán túlterjeszkedik az irodalmi adaptációk és a filmtörténet partikuláris kérdésfelvetéseire, ezért az egyes médiumok logikáját hasznosabb volna nem önmagukban, hanem a látószög kitágításával komplex módon szemlélni.

## MŰHELY

BUDA ATTILA – MAJOR ÁGNES

### A Babits-versek kritikai kiadásának átalakulása, avagy a kéziratos hagyaték változásának következményei

Újkori szerzők munkáinak eddigi, teljességre törekvő megjelentetése azzal az általános tapasztalattal jár(hat), hogy egy-egy jelentős, lezárt, esztétikailag-gondolatilag kiemelkedő, hatásában önmagán túlmutató, műfajilag szerteágazó, terjedelmében számottevő, recepciójában és értelmezésében pedig gazdag szépirodalmi életműnek a megjelentetése a munka előtt és közben felmerülő szakmai elvárások, olvasói igények vagy új és új kéziratok előkerülése következtében hosszabb időre, nemritkán több évtizedre is kiterjed. Persze minden befejezettség és lezártág egyébként is csak időleges lehet, de a körütekintő kiadásnak még más következménye is várható. Egyfelől ugyanis egy saját korának elméleti és gyakorlati színvonalán álló szövegközlést és kommentárjait autentikus újdonságként legfeljebb néhány generáció forgathat haszonnal, másfelől a textológiai, filológiai, hermeneutikai megközelítés változása, más kiadások tapasztalatai és mintái, esetleg az újabb előkerülő kéziratok kivált(hat)ják egy az előzőtől különböző szemléletű kiadás igényét, noha az idő múlása miatt még a megkezdett munka sem fejeződött be. Szemléletes példa erre a magyar irodalomban Kazinczy Ferenc műveinek kiadása, legfőképp a levelezés, amelyet Váczy János kezdett el 1890-ben, de még 2013-ban is két kötettel bővült a sorozat, amelyek közlési és apparátusbeli változtatásokat érvényesítenek; nem beszélve az elektronikus kritikai kiadás számtalan újdonságáról.<sup>1</sup> Az egykori első kötet és az új, prózai munkák sajtó alá rendezési elvei közötti eltérések világosan mutatják a változó megközelítési szempontokat. A több évtizedre nyúló időszakok alatt vannak sűrűbb és ritkább évek, ami a megjelent köteteket illeti, a kiadás elhúzódsát befolyásol(hat)ják az éppen érvényes szövegközlési és kommentálási kánonok elbizonytalanodásai, az újak kialakulatlanosságai, az emberi tényező(k) minősége, a pénzügyi kondíciók, talán még az olvasóközönség érdeklődése is. Ezeknek a hosszan elhúzódsó kiadásoknak a kötetei ezért nemcsak az életmű éppen ismert tartalmában, de annak feldolgozásában

<sup>1</sup> Kazinczy Ferenc összes művei. Elektronikus kritikai kiadás = [http://deba.unideb.hu/deba/kazinczy\\_muvei/index.php](http://deba.unideb.hu/deba/kazinczy_muvei/index.php)