Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények, Miskolc, XVII. évfolyam, 2. szám (2024), pp. 9–20.
https://doi.org/10.32977/anyk.2024.019

A TRANSZMEDIÁLIS KÖZVETÍTÉS DILEMMÁIRÓL IRODALMI MŰVEK MEGFILMESÍTÉSE ESETÉN

ABOUT THE DILEMMAS OF TRANSMEDIAL MEDIATION IN THE FILMING OF LITERARY WORKS

PAKSY TÜNDE[1]

Absztrakt: Egy-egy irodalmi mű megfilmesítésének számos oka, indoka és hatása lehetséges. Ma már sokan egyetértenek abban, hogy az irodalmi mű filmváltozata nemcsak annak függvényében, mintegy annak transzmediális fordításaként, hanem önálló filmművészeti alkotásként (is) értékelendő, míg mások abból indulnak ki, hogy minden filmfeldolgozás egyféle értelmezését adja az eredeti műnek. Az ebből fakadó dilemmák, főként a befogadói oldal felől szemlélve, a hűségelv kérdése körül csúcsosodnak ki. Az alkotók a különböző feldolgozástípusok esetében eltérő dilemmákkal szembesülnek, amelyek akkor rajzolódnak ki különösen élesen, ha egy-egy művet több alkalommal is megfilmesítettek. A dolgozatban konkrét példákon keresztül igyekszem szemléltetni, milyen lehetőségekkel éltek az alkotók a transzformáció során és milyen hatást értek el ezzel.

Kulcsszavak: *irodalmi művek megfilmesítése, értelmező transzformáció, perspektíva, belső monológok, Kafka:* Az átváltozás, *Remarque:* Nyugaton a helyzet változatlan

There are many possible reasons, motivations for and effects of filming a literary work. Today, many agree that a film version of a literary work should be appreciated not only as a function of the literary work, as a transmedial translation of it, but also as a work of cinematic art in its own right, while others assume that each film version is a different interpretation of the original work. The resulting dilemmas, especially from the point of view of the recipient, culminate around the question of the fidelity principle. Creators face different dilemmas for different types of adaptation, which become particularly acute when a work has been filmed several times. Throughout the presentation, I will try to illustrate, through concrete examples, the possibilities and the impact of the transformations that the filmmakers have used.

Keywords: *film adaptations of literary works, interpretative transformation, perspective, interior monologues, Kafka's* The Metamorphosis, *Remarque's* All Quiet on the Western Front

[1] DR. PAKSY TÜNDE
egyetemi adjunktus
Miskolci Egyetem BTK MFI
Német Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszék
paksytunde@hotmail.com

1. Elöljáróban

Mivel az irodalmi művek megfilmesítése esetében számos különböző szempont szerinti megközelítésmód lehetséges, fontosnak tartom kiemelni, hogy jelen előadás gondolatmenetének kiindulópontja elsődlegesen módszertani jellegű. A témaválasztást többéves gyakorlati tapasztalat motiválta. Számos irodalmi témájú szemináriumkeretében dolgoztunk a hallgatókkal német irodalmi művek eredeti szövegét vetve össze különböző filmváltozataikkal. A komparatív munka folyamatában mindig az irodalmi szöveget tekintettük az ősszövegnek, ennek ismerete és részletes elemzése megelőzte a filmváltozatok recepcióját és értelmezését.

A film az irodalmi szöveg verbális kódját részben átveszi (pl.: dialógusok, monológok, narrátor szövegrészek), részben más szemiotikai rendszerek kódjaira váltja át (mise-en-scène), illetve azokkal egészíti ki (filmzene), egyszerre több csatornát használva az információátadásra. Terjedelmi okokból is adott koncepció mentén szelektál és konkretizál, bizonyos esetekben pedig transzformál, vagyis szükségszerűen eltér az ősszövegtől. Nem reprodukál, hanem új, önálló művet hoz létre, amely számos szempontból referálhat az eredetire és eltérő módon és mértékben lehet „szöveghű". Esztétikai minőségének azonban nem ez a fokmérője, még ha a fenti keretek közötti befogadás esetében sok esetben az erre vonatkozó kevéssé reflektált ítélet meghozatala is a hallgatók első reakciója. A szemináriumok célja azonban nem ezen ítélet megfogalmazása. Módszertani szempontból azért nagyon hasznosak ezek az esetenként elhamarkodott ítéletek a szöveghűséggel kapcsolatban, mert a szövegelemzés – a hallgatók számára általában kevéssé vonzó – eszközeinek és módszereinek használatára, valamint az irodalom és film sajátos eszközeinek és technikáinak reflektálására ösztönöz.

2. Irodalom – film – hűség

A filmművészet kialakulása óta számos szállal kötődik az irodalomhoz. Egyrészt mert a film mint új médium a fényképészet és a festészet mellett tartalmilag és formailag is az elbeszélő irodalom és a dráma hagyományaira épít, másrészt mivel már a kezdeteitől jelen van az irodalmi művek filmre vitele. Louis Lumière már 1896-ban, vagyis alig egy évvel a mozi születése után Goethe *Faust*ja alapján forgatott filmet, a Murnau rendezésében 1926-ban forgatott *Faust*ot pedig sokan a némafilm csúcsteljesítményének tekintik. A német hangosfilm története is egy irodalmi adaptációval veszi kezdetét, Heinrich Mann *Professor Unrat* (*Ronda tanár úr,* ford. Kosztolányi Dezső) című regényéből Josef von Sternberg rendezésében készült az 1929–30-ra datált *Der Blaue Engel (Kék angyal),* amely egyebek mellett arról is híres, hogy ezzel a szereppel robbant be Marlene Dietrich karrierje. De vajon mi alapján ítélünk meg egy filmváltozatot?

Mára általános vélekedés az irodalmi művek megfilmesítésének kérdésével foglalkozók körében, hogy maga a filmváltozat nem az eredeti műhöz való hűség szempontjából, hanem önálló művészeti alkotásként értékelendő, implicite vagy explicite a hűségelvűség kritikáját fogalmazva meg (Nischik 2001: 377, Király 2003; Sághy

2017). Gró Lajos például már 1927-ben ezt állítja a *Don Quijote* filmváltozata kapcsán: „A megfilmesített regények esztétikai felmérésénél csak a filmszerű szempontok a döntők és sohasem az, mennyi mentődött át az eredetiből. Mert ma már többékevésbé kialakultak a film önálló lehetőségei, amelyek lassankint érvényesítik a maguk törvényszerűségeit" (Gró 1927). Ezzel szemben majd száz évvel később Sághy Kertész Imre: *Sorstalanság* című regényének filmváltozata esetében (rendezte Koltai Lajos, 2005) a recepciót vizsgálva még mindig azt találja, számos esetben reflexszerűen kerül sor a kritikákban a hűségelvű ítélet megfogalmazására (Sághy 2017: 1–3). Ugyanakkor Sághy Barthes mű- és szövegfogalma mentén rámutat a hűségelv érvényesítésének nehézségeire is. Csak akkor fogalmazható meg, jelölhető ki, mi a hűség sarokköve, vagyis a feltétlen „megőrzendő" sajátosságok köre, „ha művé olvassák a megfilmesítés alapját adó irodalmi alkotásokat" azaz a nyelvi jelentések véglegesítésére és stabilizálására törekszenek. Ezzel szemben „a hűségelvet problematizáló elgondolások szövegként értelmezik azt, vagyis olyan folyamatos mozgásban, »szóródásban« lévő jelentés-egészként, mely nem képes a hűség fokának meghatározását (stabil módon) megalapozni" (Sághy 2017: 4). A hűségelvet szem előtt tartó esszencialista megközelítés másrészt a megfilmesítés lehetetlenségeit is előrevetíti, ami abban a visszatérő állításban is megjelenik, mely szerint „a veretes regények »szellemisége«, eredeti megoldásai nem reprodukálhatók egy másik alkotásban" (Sághy 2017: 4). Azzal ugyan vitába szállnék, hogy ez valóban a regény minőségének fokmérője-e, ugyanakkor tagadhatatlanul létezhetnek és léteznek is olyan, adott esetben a szöveg jellegét alapvetően meghatározó sajátosságok, jellemző vonások, amelyek nem vagy csak nagyon nehezen ültethetők át a filmre. Míg az elbeszélt történet elemei, a cselekmény, a szereplők, helyszínek megjelenítése, konkretizálása egy adott koncepció keretein belül viszonylag problémamentes folyamat, addig a narráció sajátosságainak átültetése lényegesen összetettebb kérdés.

A német szakirodalomban Helmut Kreuzer foglalkozott irodalmi művek és filmváltozataik viszonyával. Az először 1981-ben megjelent tipológiában Kreuzer nem használja a hűség fogalmát, hanem konzekvensen az irodalmi mű és az adaptáció viszonyáról ír, kikerülve ezzel az eredeti művet és az adaptációt hierarchikus viszonyba állító hűségelvűség csapdáját. Az adaptációk különböző típusait elsősorban az alapján írja le, milyen mélységben történik meg az eredeti mű értelmezése. A skála az irodalmi nyersanyag puszta átvételétől, az illusztráción át a transzformáció értelmező és feldolgozó változataiig terjed, de a dokumentáció is megjelenik önálló kategóriaként, amely alatt Kreuzer pl. színházi előadások felvételét érti (Kreuzer 1993).[2] Habár mind az illusztráció, mind a transzformáció arra törekszik, hogy a teljes tartalmat megjelenítse, lényeges különbség közöttük, hogy az utóbbi mindezt nem mechanikus kódváltás formájában, hanem mélyreható szövegértelmezésre hagyatkozva teszi meg. Nemcsak az elbeszélt történetet, hanem az elbeszélés módját is transzformálja. Arról van szó tehát, hogy az értelmező transzformáció „sokkal inkább az előszöveg tartalom-forma viszonyát, jel- és szövegrendszerét, értelmét és

[2] Kreuzer 1993. – magyar fordítása nincs, így a szó szerinti idézeteket saját fordításomban közlöm.

speciális hatásmódját ragadja meg és a másik médiumban, a másik művészeti ágban és műfajban egy másfajta jelanyagból egy új, de lehetőleg analóg mű jön létre". (Kreuzer 1993: 28) Mindemellett hangsúlyozza, hogy a mechanikus transzformáció helyett szemiotikai, esztétikai és szociológiai szempontból is adekvát értelmező transzformációra kell törekedni, amely során a dolog természetéből adódóan előfordulhat, hogy döntéskényszerbe kerülnek az alkotók. Mi legyen az elsődleges? A cselekmény vagy az ábrázolásmód, a hangulat vagy elbeszéléskultúra-történeti információtartalom, az érzelmi hatás stb.? Ugyanakkor azt is kiemeli, hogy az értelmezés maga nem lehet kizárólagos érvényű, sokkal inkább relatív, tehát nem létezhet abszolút interpretáció és így abszolút megfilmesítés sem, az így létrejött filmváltozatot pedig kettős mércével mérik. Egyrészt mint filmet ítélik meg, másrészt aszerint milyen a viszonya az előszöveghez és annak esetleges további filmváltozataihoz (Kreuzer 1993: 28). Ugyanakkor érdemes azt az alapvetést is szem előtt tartani, hogy maga „a filmelemzés – lévén esztétikai tárgyra irányul – nem a felbontás absztrakt folyamata, hanem mindig olyan feltevések, kérdések és érdeklődés hajtja, amely azután visszaköszön az elemzésben. Éppen ezért a filmelemzés csak reflexív folyamatként képzelhető el"[3] (Hagener–Pantenburg 2020: 198).

Ezen alapvetések figyelembevételével szeretnék a továbbiakban a nézőpont és a belső monológok, illetve a nem cselekményes elbeszéléselemek filmes megjelenítésével kapcsolatos példákat bemutatni két olyan elbeszélés esetében, amelyekben a cselekményes elemeken túl különösen fontos szerep jut az elbeszélésmódnak is. Franz Kafka *Die Verwandlung (Az átváltozás)* című elbeszélésének három és Erich Maria Remarque *Im Westen nichts Neues (Nyugaton a helyzet változatlan)* című regényének két filmváltozatára térek ki. Jelen tanulmány a fenti aspektusok filmes átültetésének lehetőségeire koncentrál, nem kíván és jelen keretek között nem is tud sem átfogó összehasonlító elemzést adni, sem a művek és a filmváltozatok keletkezés- és hatástörténetére, beágyazottságára részletesen kitérni.

3. *Átváltozás* – nézőpont

Gregor Samsa groteszk átváltozásának története esetében perspektivikus, heterodiegetikus elbeszélésmódról beszélhetünk konzekvens belső fokalizációval, ami által az elbeszélés Gregor történetévé válik. Az átváltozás reggelétől alapvetően lineárisan elbeszélt cselekményt a kommunikációra képtelen, ám az emberi beszédet értő és érző lény gondolatainak és érzéseinek visszaadása egészíti ki. Az egyes szám harmadik személyű heterodiegetikus elbeszélő az elbeszélés legutolsó szakaszától eltekintve konzekvensen Gregor belső szemszögéből közvetíti az eseményeket, az olvasó a történet valamennyi elemét Gregor szubjektív perspektívájából ismeri meg. Sem az elbeszélő, sem a többi szereplő szintjén nem történik objektiváló vagy egyéb módon korrigáló kiegészítés vagy beavatkozás. Azáltal, hogy Gregor perspektívájához elbeszéléstechnikai szinten semmiféle korrekció nem társul, az egyértelműség

[3] Saját fordítás.

igényét is feladja a szöveg. Így az elbeszélés különböző megközelítéseket és számtalan különböző interpretációt generált és generál[4], s mint ilyen, tulajdonképpen ellenáll az esszencialista megközelítéseknek. Barthes (fent már említett) fogalmai szerint sokkal inkább szövegként, mintsem műként olvasható. Vagyis az elbeszélés egyik fő jellegzetessége éppen sokféle és sokrétű értelmezhetőségében rejlik.

Az elbeszélésből négy teljes filmváltozat is készült[5], amelyekből hármat van módomban a perspektíva és részben a belső ábrázolás, az érzelmek és gondolatok megjelenítésének szempontjából röviden bemutatni[6]. A Jan Němec rendezésében 1975-ben forgatott változat igyekszik a lehető legszorosabban követni az eredeti elbeszélést. A történetet egy narrátor mondja el, Gregor csak közvetlen átváltozása után szólal meg, miután visszaűzik szobájába, már csak sziszegő és ciripelő hangokat ad ki. Gregor perspektíváját különleges beállításokkal és effektusokkal jelzik, mint pl. alul- és felülnézet, remegő, helyenként szinte döcögő kameramozgások, részben takart képkivágások, elmosódott képek stb. Jelenetszerű és összegző beállítások váltakoznak, amikor a kamera nem Gregort képviseli, normál beállításokkal operálnak. Jól látható az igyekezet, Gregor perspektívájának konzekvens megjelenítésére. Ugyanakkor felvetődik a kérdés, mennyiben referál ez a kameraperspektíva az olvasók által generált mentális képekre. Vajon az olvasó is ellenáll a kísértésnek, hogy Gregort óriás rovarként képzelje el? Az elbeszélő Gregor korlátozott perspektívájából írja le a testét, részletesen kitérve egyrészt kapálózó lábai és apró foltos hasi része látványára valamint páncélszerű háta érzeteire. Vajon megjeleníthető-e mindez képileg annak kockázata nélkül, hogy a néző megundorodna a szereplő látványától? Gregor szemszögéből éppen ezt a reakciót írja le az elbeszélő az őt megpillantók esetében, ugyanakkor, mivel az olvasó ismeri Gregor gondolatait és érzéseit, belőle, véleményem szerint nem undort, hanem együttérzést vált ki Gregor sorsa. Vagyis az adott perspektíva és elbeszélésmód lehetővé teszi az olvasó számára a főhőssel való együttérzést és/vagy azonosulást. Ezzel szemben a filmváltozatban viszonylag korán, már az elbeszélés első szakaszának végén megszűnik Gregor érzéseinek, gondolatainak, megjegyzéseinek megjelenítése, ami éppen ellenkezőleg hat, megnehezítve a vele történő azonosulást. Részben emiatt marad számomra kérdéses, menynyiben sikerült ennek a filmváltozatnak túlmutatni az egyszerű illusztráción. Kreuzer (1993: 28) ugyan úgy véli, leginkább a kamerakezelés alkalmas az elbeszélésmód átültetésére, jelen esetben az azonban Gregor konkrét szemszögét, vagyis vizuális érzékelését képzi le. Igen fontos ebből a szempontból a hang szerepe a filmben. Füzi–Török (2006) a hang térbeliesítő hatásáról írnak, kiemelve, hogy „a hangnak jelenlétet létrehozó" hatása van és adott esetben a képen kívüli hang „egy olyan terminőséget hoz létre, melyet az emberi hanghoz kapcsolt test jelöl ki".

---

[4] Ezek rövid áttekintését adják Abraham (2008: 426, 434), Schmitz-Emans (2011: 178).

[5] *Die Verwandlung.* Rendezte: Jan Němec, 1975; *Metamorphosis*/*Prevasenije.* Rendezte: Valerij Fokin, 2002; *The Metamorphosis (Immersive Kafka)*. Rendezte: Kardos Sándor, 2010 és *Metamorphosis*. Rendezte: Chris Swanton, 2012.

[6] A művek részletesebb összehasonlító elemzéséhez vö. Paksy 2022, itt csak a vizsgált szempontok szerinti rövid összefoglalóra törekszem.

Némechez részben hasonló megoldásokkal él Kardos Sándor 2010-ben forgatott filmje, amelyet egy speciális, komplex lencserendszerből álló gömbkamerával forgattak. A kamera az utolsó, visszaemlékezés-szerű jelenet kivételével, mindvégig Gregor szemszögét képviseli, viszont az emberi szem észleléséhez képest erősen torzított képet ad. Ez állítólag ahhoz hasonló, ahogyan a rovarok összetett szeme jelenítheti meg a külvilágot. Ennek egyenes következménye, hogy mindvégig megmarad az elidegenítő látvány, így nemcsak Gregort nem láthatjuk, de a többi szereplő is felismerhetetlen, így érzelmeik sem olvashatók le arcukról. Színészi eszköztáruk szinte csak hangjukra redukálódik, a természetes beszédmód azonban egyedül a Gregort megszólaltató színészre jellemző, így a néző számára a sok elidegenítő elem között ez az egyetlen azonosulási lehetőség. Ebben a filmváltozatban alapvetően Gregor hangalámondással megjelenített érzései és gondolatai mentén képződik le a történet, úgymond a további szereplők kárára. A történet szintjén valóban elhangzó hegedűjátékon kívül alapvetően csak a beszédhangok, zajok és zörejek képzik a film auditív rétegét, kissé furcsa, groteszk, nyomasztó hangulatot teremtve a film jelentős részében. Zenei aláfestést csupán az utolsó jelenetben használtak, amely egyrészt a régi szép időket idézi, másrészt a Gregor halála utáni megkönnyebbülést is szimbolizálhatja. Ez az ábrázolásmód minden bizonnyal meghagyja a Gregorral való azonosulás lehetőségét a néző számára, ugyanakkor a film alapjául szolgáló elbeszélésben, csak minimális mértékben szerepel Gregor torzult térészlelése. Úgy tűnik ő továbbra is tisztán érzékeli családtagjait, míg azok őt rovartestében már csak eltorzult, kommunikációra képtelen alakként észlelik. Vagyis a Gregor perspektíváját leképezni kívánó torzult képi látvány, éppen fordítva hat, mint a választott elbeszélésmód, viszont a belső hang megjelenítése jelentősen korrigálja ezt.

Valerij Fokin 2002-ben készült filmváltozata ezzel szemben egészen más megoldást használ. Ebben a filmben Gregort átváltozása után is számtalanszor mutatja a kamera. Konkrétan nem lesz ugyan rovarrá, de viselkedése, gesztikulációja, mozdulatai mind-mind megidézik a rovar jellegzetességeit. Ezt a játékmódot mintegy bevezeti, megelőlegezi a bevezető álomszerű jelenetekben Gregor furcsa, groteszk ábrázolása. Az átváltozás után ugyanaz a színész alakítja, játékmódja egyre groteszkebb, a szó eredeti jelentésében is, hiszen az emberi alak és az állati jellemzők szinte összeolvadnak. Tekinthető ez az átváltozás szimbolikus ábrázolásának vagy amelletti állásfoglalásnak is, hogy az nem valós, fizikális, sokkal inkább metaforikus átváltozásként értendő. Jó érzékkel találták meg az alkotók azt a távolságot az eredeti szövegtől, ami kellő rálátást biztosít az elbeszélés nyelvének adekvát filmnyelvre való átültetéséhez. Lemondtak a belső fokalizációról, ugyanakkor jelölik az észlelő perspektíváját. Visszaszorították a narrátor szerepét, a belső monológokat helyenként képsorokkal és akusztikus elemekkel mesélik el, de van, ahol Gregor hangján hangalámondással adják vissza a belső tartalmakat. Az egyes képsorok sokszor különleges kamerabeállítások, szuper közeli és részletfelvételek, lassított képsorok, különleges megvilágítás és hangeffektek által is fokozzák a groteszk, szürreális hatást. Gregor alakját az abszurd-groteszk játékmód és a hétköznapi gesztusok és mimika elegyével jelenítik meg, ám gyakran éppen az utóbbi fokozza egy-egy abszurd szi-

tuációban a groteszk jelleget. Ennek ellenére, különösen az elbeszélés harmadik szakaszát ábrázoló részekben a fásult, eltompult, legyengült Gregort megjelenítő Jevgenyij Mironov játéka által, lehetővé válik a néző számára, hogy együttérezzen a főszereplővel. Kreuzer (1993: 28) kiemeli, hogy az adekvát transzformáció nem azt jelenti, hogy nem lehet eltérni a szöveg egy-egy elemétől, a dialógust pl. „meg lehet, sőt meg is kell változtatni ahhoz, hogy a film kontextusában analóg funkciót tölthessen be". Fokin rendezése számos példával szolgál erre. Láthatóan nem a szöveg egy-egy elemének filmes megfelelőjét keresi, hanem komplex ábrázolásmódot alakít ki a film különböző képi, dramaturgiai és audioeszközeinek tudatos használata által.

4. *Nyugaton a helyzet változatlan* – belső monológok ábrázolása

Hasonló típusú dilemmákat vetnek fel Erich Maria Remarque 1928-ban megjelent, az első világháború élményét feldolgozó regényének filmes adaptációi. A könyv rövid mottószerű „előszavában" Remarque beszámolónak nevezi könyvét egy olyan „nemzedékről, amelyet a háború elpusztított – elpusztított még akkor is, ha a gránátok megkímélték" (Remarque 2023: 5). Valóban nem hagyományos szerkezetű regénnyel állunk szemben, nincs klasszikus értelemben egy akció köré szerveződő központi cselekménye és nem is lineárisan, folyamatosan elbeszélt történet, sokkal inkább 12 tematikus fejezetbe rendezett szubjektív feljegyzés, amelyeket összeköt a fiktív elbeszélő, Paul Bäumer kapcsolata egykori osztálytársaival és néhány idősebb bajtárssal, akikkel együtt szolgálnak. A fejezetek lazán kapcsolódnak egymáshoz, nincs szigorú kronológia, kezdet és vég, csak témák, helyzetek váltakozása, mint ahogyan a katonák élete is elvesztette keretét. Beszélgetések, jelenetszerű epizódok, a háború megannyi borzalma, visszatekintések és hosszabb-rövidebb kommentárok, a fiktív elbeszélő helyenként belső monológszerű gondolatai teszik közvetlenné és személyessé az elbeszélést.

Véleményem szerint éppen ennek a különös, személyes hangnak a leképzése az egyik legnehezebb feladat a megfilmesítés során. 1930-ban mutatták be Los Angelesben az első filmváltozatot Lewis Milestone rendezésében. Az eredetileg 150 perces film az első nagyszabású háborús hangos film. A csatajeleneteket egy mesterségesen létrehozott harcmezőn forgatták valódi lövészárkokkal és bombatölcsérekkel, 150 statiszta közreműködésével. A hang és a látvány, amelyet a mozgó kamerafelvételek még valószerűbbé tettek, lenyűgözte a kor közönségét.[7] Milestone nem vette át a regény szerkezetét, hanem kronologikus sorrendbe rendezte a jeleneteket, amelyek íve a mindent elsöprő lelkesedéstől a háború borzalmain és néhány csendesebb, pihentető frontvonal mögötti jeleneten át egészen Bäumer haláláig vezet. Ez a szerkezet, a nyitójelenet eltúlzott eufóriája, a vezérmotivikusan visszatérő menetelés, a Kemmerich halála után mindig más és más lábán feltűnő csizmában, mind a pacifista, háborúellenes tendenciát hivatottak megjeleníteni. Fel-felvillannak ugyan derűsebb jelenetek is, mint pl. a kaland a francia nőkkel, alapvetően azonban a háborúellenes koncepciónak rendelődik alá a teljes film, ezért használ élesebb tartalmi

[7] Vö. https://www.remarque.uni-osnabrueck.de/

kontrasztokat, szinte explicit üzenetté téve a regényben inkább implicite jelen lévő pacifista vonásokat. Az egyes jelenetek között ebben a filmben is alapvetően Bäumer személye a kapocs, de a regényben uralkodó személyes belső elbeszélőhang nem jelenik meg ebben a filmváltozatban. Sok, egymástól gyakran lehúzással elválasztott jelenetbe rendezve, a jeleneteket mégis történetté szőve mesél a film, ugyanakkor hangsúlyozza az epizodikusságot is. Bäumer számos megjegyzése, reflexiója azonban nem kerül be a forgatókönyvbe. Sajnos nem volt alkalmam vizsgálni, mennyire illeszkedik ez a mindent jelenet formájában bemutató megoldás a kor narratív filmekkel szemben támasztott elvárásaiba.[8]

Egy 1962-ben sugárzott televízió-interjúban Remarque maga úgy fogalmazott, soha nem háborús regénynek tekintette a művét, hanem háború utáninak. Azoknak, a regény mottójában „elpuszított" generációnak nevezett fiataloknak a sorsát ábrázolta, akik előtt alig 18 évesen még ott kellett volna állnia az életnek, ezzel szemben a halállal kellett szembenézniük. Az a kérdés foglalkoztatta, mi lesz velük a háború után, hogy fognak tudni élni, miután mindezt végigcsinálták (Remarque 1962). Magát a regényt nagyon taktikusan, mondhatni olvasóbarát módon szerkesztette meg Remarque[9]. Első mondatai: „Kilenc kilométerre tanyázunk a front mögött. Tegnap fölváltottak; most tele a gyomrunk szemes babbal, marhahússal, jóllaktunk, és elégedettek vagyunk" (Remarque 2023: 7). Vagyis a frontszolgálat egy nyugodtabb szakaszán kezdi a felütést, amikor is a kimerítő szolgálat után 150 helyett csupán 80 fő tér vissza a századból, így gyakorlatilag mindenkinek dupla adag étel és ellátmány jut. Bár a háttérben ott a veszteség, ezt a frontvonalak mögötti biztonságos területen elnyomják a létezés banális apró örömei. Ezt követi a Kemmerich sebesüléséről és haláról szóló fejezet, a kiképzésre való visszaemlékezések és csak a 4. fejezetben

[8] A hatástörténetről annyi tudható, hogy a különböző országok filmpiacaira különböző vágott kópiák készültek, és a legtöbb országban óriási sikerrel vetítették a filmszínházak. Az 1930-ban Németországban bemutatott változat egy erősen öncenzúrázott kópia volt 150 helyett mindössze 140 perc terjedelemben. Az alkotók igyekeztek nem hergelni a húszas évek végén, harmincas évek elején a weimari köztársaság egyébként is erősen megosztott közönségét. Ennek ellenére a nemzeti szocialisták által szervezett, az előadásokat füstbombákkal és fehér egerek elengedésével bojkottáló akciók nyomán, a minisztérium inkább visszavonta a film engedélyét. Ugyanakkor a lelkes önkéntes bevonulástól a kiképzésen át a valós bevetésig ívelő cselekményszerkezet a háborúellenes filmek alapsémájává is vált, vagyis hosszú távon is meghatározó hatása volt a két Oscar-díjjal – legjobb film és legjobb rendezés – is kitüntetett filmnek. Vö. https://www.remarque.uni-osnabrueck.de/ (Letöltés: 2024. 06. 14.) (Az aloldalakhoz sajnos nem tartozik külön URL, a *Schriften und Verfilmungen* dobozon keresztül lehet eljutni az 1930-as filmváltozat hátterét is bemutató oldalhoz.)

[9] Bár korábban különböző mendemondák keringtek arról, hogy Remarque mindössze hat hét alatt, egyetlen korrektúra nélkül írta volna le a regényt, az utóbb előkerült kézirat arról tanúskodik, hogy tudatosan változtatta meg a kezdetben számos önéletrajzi elemmel átszőni tervezett kronologikus elbeszélés szerkezetét, és nagyon is tudatosan választotta meg a fejezetek sorrendjét. Vö. https://www.remarque.uni-osnabrueck.de/ (Letöltés: 2024. 01. 20.) és Keiser 2009: 28.

vezeti az olvasót a háború sűrűjébe. Bäumer feljegyzései romantika- és pátoszmentesek. Az elmélkedő, elgondolkodtató belső monológ jellegű szakaszok és a katonák között játszódó nyugodtabb jelenetek, valamint hektikus csatajelenetek váltják egymást. Ezek nemcsak témájukban, de nyelvezetükben is alapvetően eltérnek egymástól. A regény nem azt dicsőíti, milyen hősök a katonák, hanem azt mutatja meg, mit tesz velük a háború. A „háború teljes értelmetlenségét és abszurditását állítja elénk a maga pőre valóságában. A vérontás értelmetlenségét, a hátország közönyét és a buta rosszindulatát, az olcsó nacionalista szólamok mögött ásítozó ürességet, a közhelyeket a lövészárokban uralkodó horrortól elválasztó szakadékot" (Sárosi 2018).

1979-ben filmre és televízióra is adaptálták a regényt az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában. Ezúttal színes film készült belőle Delbert Mann rendezésében. Mann igyekszik a filmen is megtartani az eredeti regény szerkezetét, a forgatókönyv alapvetően követi a fejezetek sorrendjét, néhány ponton azonban eltér tőle. Nagyobb „fejlődésen" megy át például Himmelstoss, a békebeli levélkihordó, aki később kegyetlen kiképzőtiszt, a harcmezőn egyszer a sokktól bénult, tehetetlen katona – ez a jelenet az 1930-as filmváltozatban is szerepel, új elem viszont, hogy – végül valamelyest integrálódik a bajtársak közé. Ő is odaül az ágy szélére, mikor Kat és Tjaden azon morfondíroznak, mégis hogyan kezdődik és ki is akarja a háborút, hogyan is sérthetne meg egy nép egy másikat, hiszen az egyének nem sértegetik egymást. Himmelstoss nem szól közbe, hallgatása jelzi, bár épp most tüntette ki a császár a vaskereszttel, már érti az egyszerű frontszolgálatos katonák világát, sem maga, sem a császár számára nem követeli ki a tekintélyt. Vagyis tulajdonképpen Himmelstoss alakjának lágyítása, finomítása történik meg. Az 1979-es filmváltozat nem csak a kronológia szempontjából igyekszik transzformálni a regény szerkezetét, Bäumer reflexióit, kommentárjait és megjegyzéseit is rendszeresen megjeleníti egy-egy – helyenként akár hosszabb – hangalámondásos megoldással. Ez önmagában is segít megragadni annak személyes, közvetlen jellegét, ezt azonban még fokozza Bäumer rajztehetségének tematizálása. Ez már a gimnáziumi utolsó évre való visszatekintésben is megjelenik. Egy kis madarat rajzol le az óra alatt, amit Kantorek, aki a diákokat lelkesen buzdítja az önkéntes bevonulásra, egyáltalán nem értékel, és a kukába dobat. Később Bäumer, miután felgyógyult sebesüléséből és otthon tölthet pár nap szabadságot, szobája magányában előveszi a frontról hazahozott rajzait, hogy régi mappájába tegye. Míg a régi rajzok látképek, portrék formájában az élet szépségeire fókuszálnak, az újakon sebesültek, fáradt, meggyötört arcok és Kat félkész portréja láthatók. Ezzel a kontraszttal egyrészt kiemeli Bäumer érzékenységét, családias kötődését Kathoz és bajtársaihoz, másrészt rámutat lelki állapotára is. Az otthon töltött idő nem hoz megkönnyebbülést vagy felszabadulást. Bár ebben a szekvenciában nem jelenítik meg explicit módon Bäumer gondolatait, az egyes jelenetek dramaturgiájából és/vagy a színészi játékból kitűnik, hogy mindvégig hazudni kényszerül, hogy az otthon maradottakat megóvja a háború borzalmainak súlyától. Mindkét filmváltozatban a gimnáziumban találkozik Kantorekkel. Míg az 1930-as adaptációban a továbbra is lelkesen agitáló Kantorek arcába vágja az igazságot, addig az 1979-esben csupán egy rövid utalás erejéig él kritikával. A regényben ezzel szemben Kan-

toreket is besorozzák, és éppen sokat sanyargatott volt tanítványa lesz a kiképzőtisztje, aki cseppet sem kíméli. Ezt a megalázó szituációt azonban egyik film sem jeleníti meg. Bäumer a regény utolsó fejezetében visszatér az elveszett generáció esélyeinek tematizálásához, közben egyszerre érez reményt és reménytelenséget:

> Ami nagyobb erővel vonz és vár, mind csupa érzés. Élnivágyás, honvágy, a vér ösztöne, a megmenekülés mámora.
> Ha 1916-ban hazakerülünk, vihart korbácsoltunk volna fel élményeink fájdalmával és erejével. Ha most hazatérünk majd – fáradtak vagyunk, reménytelenek. Nem tudjuk többé kiismerni magunkat a világban.
> Nem is fognak megérteni bennünket. (Remarque 2023: 206)

Ezen lelkiállapot bemutatása után következik rövid halálhíre: „1918 októberében, egy napon, amely az egész fronton oly nyugodtan és csöndesen telt el, hogy a hadijelentés mindössze erre a mondatra szorítkozott: Nyugaton a helyzet változatlan" (Remarque 2023: 207). Egyik filmváltozat sem jeleníti meg a fenti belső monológot, ehelyett egy szimbolikus jelenetben ábrázolja Bäumer halálát. Az 1930-as filmváltozatban Bäumer előremegy a lövészárokban, útközben, mintegy Kat atyai szerepét átvéve, minden fáradt fiatal katonához van egy-egy szava. Egy pillangóra lesz figyelmes. A látvány szépségébe, a szinte békebeli pillanatba belefeledkezve nyúl felé, amikor megcélozza egy ellenséges lövész. Csak az összeránduló kéz jelzi halálát, amit a rövid fronthír követ. Végül még egyszer látjuk Bäumert és társait, amikor a frontra vonulás első jelenetét ismétlik, a kép hátterében azonban sírkeresztek végtelennek tűnő sorai láthatók. Milestone ezzel is kiemeli a háború és az áldozatok értelmetlenségét. Az 1979-es filmváltozat is szimbolikusan jelzi, hogy nincs remény. A film visszatér a rajzolás motívumához, egy kis madárra figyel fel Bäumer ezen a csendes napon, és lázas mozdulatokkal rajzolni kezd. Itt sem látjuk a teljes halott alakot, csupán az összeszoruló kézfejet, amint összegyűrődik benne a papír, és a lövészárok pocsolyájába zuhanó test egy részét. Mindkét megoldás azt mutatja, akad még Bäumerben remény és szenvedély, de ez nem segíti túlélését.

5. Összegzés

A hűségelv kapcsán gyakran felbukkanó állítás, mely szerint az igazán nagy irodalmi művek nem vihetők megfelelően filmre. Valóban létezhetnek különösen nehezen átültethető jellemzői egy-egy szövegnek, ezek vizsgálatára tettem kísérletet két nagyon ismert német irodalmi mű filmváltozatai kapcsán. Franz Kafka *Az átváltozás* című művének esetében elsődlegesen a speciális elbeszélésmód megjelenítésének lehetőségeire fókuszáltam, majd látva, hogy Gregor Samsa szemszögének látszólag kézenfekvő leképzése a kameraperspektíva által mégis hiányérzetet hagy a szemlélőben, arra jutottam, nem elég önmagában szemlélni ezt az aspektust, hiszen az elbeszélésmód szerves részét képzi a konzekvens belső fokalizáció is, tehát ennek megjelenítésére is ki kell térni. Habár 1975-ben, amikor Jan Němec az első filmváltozatot készítette, nagyon innovatív lehetett ez a kamerahasználat, önmagában nem

képes a nézőt a szöveghez hasonlóan Gregor pártjára állítani. Kardos Sándor 2010-es filmváltozata is az innovatív kameratechnikára helyezi a fő hangsúlyt, aminek azonban néhány hátránya is van, különösen az elbeszélés többi szereplőjének ábrázolása tekintetében. Ugyanakkor azáltal, hogy Gregor története az ő hangján szólal meg, elsődlegessé válik a történet ezen szintje, lehetővé téve a főszereplővel történő azonosulást. Valerij Fokin 2002-es filmváltozata nem egyetlen központi elem filmes megfeleltetésére helyezi a hangsúlyt, hanem számos különböző megoldást használva hoz létre egy komplex műalkotást a film médiumában. Ezáltal nemcsak azt éri el, hogy a néző az olvasóhoz hasonlóan azonosulhasson a főszereplővel, de a mű sokrétű értelmezhetőségének számos aspektusát is képes integrálni.

Erich Maria Remarque *Nyugaton a helyzet változatlan* című regénye kapcsán a regényt átszövő belső monológok és az ebből fakadó személyes hang megjelenítésének lehetőségére voltam kíváncsi. Két kiváló filmváltozatot, az 1930-ban Lewis Milestone rendezésében készült amerikai produkciót és Delbert Mann 1979-es adaptációját vizsgáltam. Arra jutottam, két teljesen eltérő koncepció rajzolódik ki a két filmből. Milestone lemond a belső monológok átvételéről, helyette egymást kronologikus sorrendben követő jelenetekből építi fel a filmet. Elsősorban háborúellenes filmként értelmezhető, amely a nagyszabású frontjelenetek realista ábrázolásmódja, az újszerű kamerabeállítások, az egymással kontrasztba állított jelenetek, valamint a vezérmotivikusan alkalmazott szimbólumok által közvetíti az üzenetet. Mann adaptációja ezzel szemben mind az időrend, mind a belső monológok tekintetében a regény szerkezetének leképzésére törekszik, de nem mechanikusan teszi ezt. Részben szelektál, részben módosít, mint azt a zárójelenet is mutatja. Habár a két filmváltozat viszonya a regényhez eltérő, a maga koncepciója mentén, mindkét változat sikeres transzformációt hoz létre.

Irodalom

Abraham, Ulf 2008. Die Verwandlung. In: Jagow, Bettina von – Jahraus, Oliver (Hg.): *Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 421–437.

Füzi Izabella – Török Ervin 2006. *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged. Online: https://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/tankonyv/tartalom.html (Letöltés: 2024. 06. 14.)

Gró Lajos 1927. A Don Quijote filmen. *Korunk* 1927/Október. http://epa.niif.hu/00400/00458/00216/korunk_EPA00458_1927_010_4433.html (Letöltés: 2024. 06. 14.)

Hagener, Malte – Pantenburg, Volker (2020) Die Lenkung der Aufmerksamkeit. In. Hagener, Malte – Pantenburg, Volker (Hg.): *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer. 191–199.

Keiser, Wolfhard 2009. *Erläuterungen zu Erich Maria Remarque Im Westen nichts Neues*. Hollfeld: Bange.

Király Hajnal 2003. *Könyv és film között. Adalékok az adaptációk elméletéhez*. https://filmtett.ro/cikk/adalekok-az-adaptaciok-elmeletehez (Letöltés: 2024. 06. 14.)

Kreuzer, Helmut 1993. „Arten der Literaturadaption". In: Gast, Wolfgang (Hg.): *Literaturverfilmung*. 2. Auflage. Bamberg. 27–32.

Nischik, Reingard 2001. Literaturadaption. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart–Weimar: Metzler. 377–378.

Paksy Tünde 2022. Átváltozások: Kafka elbeszélése a filmvásznon. *Publicationes Universitatis Miskolcinensis Sectio Philosophica* XXVI/3, 218–227.

Sághy Miklós 2017. Az irodalmi adaptációelemzésének módszereiről. *Tiszatáj. A Tiszatáj diákmelléklete 159*. 71/4, 1–21. https://tiszataj.bibl.u-szeged.hu/25423/1/tiszataj_diakmelleklet_2017_159_001-020.pdf

Sárosi Péter 2018. Nyugaton a helyzet még mindig változatlan. *Pendulum Blog* https://pendulum.444.hu/2018/12/06/remarque_984 (Letöltés: 2024. 01. 17.)

Schmitz-Emans, Monika 2011. *Franz Kafka. Epoche-Werk-Wirkung*. E-Book. München: Beck.

The Metamorphosis. Immersive Kafka. 2010. (R. Kardos Sándor. USA) Online: https://www.youtube.com/watch?v=fHKk4GRquOY&list=FLQfhW3_3R1t7ePoTW526LjA&index=5 (Letöltés: 2022. 08. 29.)

Források

All Quiet on the Western Front / Im Westen nichts Neues 1930. (R. Lewis Milestone, USA)

All Quiet on the Western Front / Im Westen nichts Neues 1979. (R. Delbert Mann, USA/GB)

Die Verwandlung 1975. (R. Jan Němec. Németország) Online. https://www.youtube.com/watch?v=eHVf2LSBHtU (Letöltés: 2024. 06. 14.)

Erich Maria Remarque-Friedenszentrum https://www.remarque.uni-osnabrueck.de/ (2024. 06. 14.)

Metamorphosis/Prevasenije 2002. (R. Valerij Fokin, Oroszország) Online. https://www.youtube.com/watch?v=jDvqgAuZZy0 (Letöltés: 2022. 08. 29.)

Remarque, Erich Maria 2023. *Nyugaton a helyzet változatlan*. Ford. Benedek Marcell. Pécs: Alexandra.

Remarque, Erich Maria Gespräch mit Friedrich Luft 1962. https://www.youtube.com/watch?v=aOzROBGLkpE&t=0s&ab_channel=TextundB%C3%BChne (Letöltve: 2024. 06. 14.)