

Petar Ljubojev

## A FILM, A TELEVÍZIÓ ÉS AZ IRODALOM

GONDOLATOK A FILM- ÉS TELEVÍZIÓS ALKOTÓMUNKARÓL, VALAMINT  
AZ IRODALMI MŰVEK EKRAJNIZÁLÁSÁRÓL

---

1.

Amikor a művészetet az emberi élet kifejezéseként definiálja, Martin Heidegger egyúttal felveti a világ modern, pontosabban: újkori ábrázolásának kérdését is. E kor lényege az egyedi ember felszabadítása drámai kísérésének művészi interpretációjában mutatkozik meg. Az ilyen módon való felfedezés jellegzetességeit a *világkép* megvalósítása — a világ megértése folyamatában az előző korokban megvalósíthatatlan különösnek a lehetősége — tartalmazza. Heidegger szerint a *világkép*, lényegileg fel-fogva, nem azonosítható a világnak valamiféle körülhatárolt, kiemelt képével, a világot csakis *képként* értelmezi. A világ újkori képének meg-alapozásáról szóló előadásában kiemeli: *A világkép nem a néhai közép-koriból vált újkorivá, hanem az a tény, hogy a világ egyáltalán képpé válhatott, ez az újkor lényege.*<sup>1</sup>

A művészet afelé törekszik, hogy vizualizálja az ember drámai küzdel-mét a felszabadulásért és önmaga létezése értelmének felismeréséért. Az a törekvés, hogy a *világképet* az emberi sors művészi élményének ízzásá-ban interpretálja, közelebb hozza egymáshoz, át- meg átszövi a művészi tapasztalást. *Művészetről és művészetekről* szóló írásában Theodor Ador-no hangsúlyozza, hogy *a művészet csakis a művészetben létezik*, jóllehet nem vonja kétségbe a valóságképek művészi élményének specifikumát és különbségét. Adorno szerint az empíria antitéziseként a művészet *eggyé* válik: *dialektikus lényege az, hogy mozgása az egység felé csakis a soka-ságon keresztül megy végbe.*<sup>2</sup>

A közeledés, átszövés és kölcsönhatás a művészetek között a történe-lem folyamán, valamint a klasszikus és új művészetek jelenkori gyakor-latában, elválaszthatatlan az ember művészi élményének megértésétől. A művész követi ezt a tendenciát, anélkül, hogy tudatosan elhatározná ezt a követést. Mégis, nehogy a lehető tendenciák merev jelzései között meg-rekedjünk, nem árt idézni Adorno figyelemztetését, hogy óvakodni kell

a művészetnek művészetbe való átmenete ártatlan nézetétől,<sup>3</sup> mert feltétlenül szem előtt kell tartani a *tartalmi mozzanatot*. Az esztétikai elméletnek ezt merész kihívásként kellene értelmeznie.

## 2.

A *film* és a *televízió* megjelenése nem tulajdonítható a véletlennek, jóllehet az egyes műszaki felfedezések létrejöttéről úgy is beszélhetünk, mint a feltaláló — véletlenül vagy sok kísérletezés és tépelődés útján megvalósult — megismételhetetlen innovációs tevékenységéről. A *kép útján* megvalósuló és átélt világban a műszaki fejlődés megteremtette az élmény vizualizálásának lehetőségét — a szó szoros értelmében. A *film* és *televízió* útja mégsem azonos. A *film* művészetté vált, a *televízió* pedig sajátos tömegkommunikációs eszközzé, aminek nem jelent hátrányt, hogy nincs sajátos közlési nyelve.

Amikor Heidegger *az újkori világkép kialakulásával* kapcsolatos sorokat írta,<sup>4</sup> a *film* már meghatározott helyet foglalt el a művészetek rendszerében, a *televízió* ezzel szemben csak kilátásba helyezett kísérleti programmal jelezte érkezését. A *film* a gépkorszak terméke, a fotóművészetre (mely felszabadította a festészetet a világ külső élményének kényszere alól), a festészetre, a színművészetre, az irodalomra és a zenére támaszkodott. A *filmművészet* — írta Georges Sadoul — *gyorsan magáévá tette a teljes emberi ismeretanyag kincsestárának elemeit*.<sup>5</sup> A filmnek visszahatása is volt a művészetekre. Amikor tehát a *film* és a többi művészet kölcsönhatását vizsgáljuk, a *filmre* úgy kell tekintenünk, mint olyan művészetre, mely a modern világ legmagasabb rendű interpretálására képes. A *film* rányomta bélyegét mindarra, amit interpretál és ezáltal az újkori *világkép* tartalmának elmaradhatatlan részévé vált. Ezért tartjuk találónak Etien Surio üzenetét: *Az emberi élet kiszélesedett a negyedik dimenzióra — a vetítővászon négyszögének dimenziójára*.<sup>6</sup>

A *film* szerepét elemezve a világ modern művészi interpretálásában André Basin arra a következtetésre jut, hogy a *film* a kor értékes velejárója. Egyidejűleg Basin a művészetörténet két jellemző példáját tartja szem előtt. *Lehetséges* — írja —, *hogy a film volt az egyetlen kifejezési eszköz, amely nem csupán megfogalmazta az (amerikai) Nyugat meghódítását és a szovjet forradalmat, hanem esztétikai dimenziót is adott az emberi civilizáció fejlődését meghatározó ezen események rögzítésének. A film nélkül a Nyugat meghódítása csupán egy alacsonyabb értékű irodalmat — a Western storiést — hagyott volna maga után, és hasonlóképpen a szovjet forradalom sem mutatkozott volna meg a festészet vagy az irodalom eszközeivel a maga teljes nagyságában a világ előtt. A film a hősköltemények sajátos műfaja*.<sup>7</sup>

Filmszerűen kifejezni valamit, filmszerűen gondolkodni, nem csupán a filmművészet sajátossága. A többi művészetek, anélkül, hogy veszítettek volna sajátosságukból, anélkül, hogy saját autentikus alkotó lényegüket

csorbították volna, a kor vizuális átélésében a film eredeti módon megnyilvánuló hatása alá kerültek.

A televízió az elektronikus kor terméke. Létezését a rádió többjelenrészű előretörése serkentette a mindennapi életben. A televízió már széles körű, mindegyre terjedő, mindenes kommunikációt teremtett. Az informálás és a meglévő művészetek népszerűsítése iközötti terület a ma még szabatosan nem definiált televíziós műfajoké, amelyek egyrészt hozzájárulnak az alkotásmód önállósulásához, másrészt megvilágítják a film, a színművészeti, az irodalmi és zenei alkotómunka felsőbbrendű jelenlétét a televíziós alkotótevékenység vonatkozásában. A valóság *televízió* útján történő interpretálásának sajátosságai elsősorban az egyenes adásban közvetített események bemutatásában nyilvánulnak meg — az előzetesen elvégzett előkészületek után, vagy a várt események megsejtése alapján. Az eltérés a feltételezett eseménysorozattól fokozza a drámai hatást és a váratlan esemény alkotó módon való interpretálására ösztönöz. (Emlékezzünk csak egy bizonyos kosárlabda-mérkőzés néhány utolsó, vitás pillanatára: a közvetítésvezető *meglátását*, aki a kamerákat irányította és a kimenő ekránon *tartotta* az események főszereplőit, úgy kommentálták, mint az élet adott jelentős pillanata tartalmának felismerését. Emlékezhethünk más példára is: egy katonai díszfelvonulás közvetítésének vezetője a felvételező vállán hordott mozgó kamera képét hozza be az adásba, hogy ezáltal érzékeltesse a múltó pillanatba sűrített izgalmat, a pánikba torkolló drámai hangulatot, amit az államfőre kilőtt sorozatok váltottak ki. Az adott helyzetben az alkotó azt a kameraállást választotta, amely véleménye szerint a leghatásosabban érzékelte a váratlan esemény élményét.) Az előre nem látható az igazi alkotó számára lehetőséget jelent, a világgal való szubjektív dialógus autentikus élményét. Az *egyenes adás* ilyenkor a rutinszerű gyakorlatból a valóságrögzítés drámai folyamatának semmi mással nem helyettesíthető, megismételhetetlen alkotói élménnyé lép elő.

A filmalkotás az elektronika alkalmazásával (jóllehet még csupán sejteti az új művészeti lehetőségeket) a valóság alkotó interpretálásának új sajátossága.

A *film* és a *televízió* társadalmi státusa és egzisztenciája — annak ellenére, hogy más-más horderejű jelenségekről van szó, illetve hogy az autentikus alkotótevékenység nyitottsága szempontjából különböznek egymástól — a művészet szélesebb és meghatározó ideologizálását jelenti.

A film, a televízió és a többi művészetek viszonyát, valamint a művészeteknek a modern világra irányuló egységes hatását csak a felsorolt jellemző meghatározások figyelembevételével vizsgálhatjuk.

### 3.

A filmszociológia — hacsak a tudományt nem a gyűjtögető empirizmussal azonosítjuk — a művészetszociológia elméleti megalapozottságára támaszkodik. A filmművészet dialektikus kutatásának metodológiai elve

a művészetszociológiai, ezen belül pedig elsősorban az irodalomszociológiai irodalmat veszi alapul. De a filmszociológiai tapasztalatok sem hanyagolhatók el az irodalomszociológia nézőpontjából sem. A marxista filmesztétika kialakulását Lukács György, Ernst Bloch, Theodor Adorno, Karel Kosik, Balázs Béla, Szergej Eisenstein, Ernst Fischer, Roger Garaudy, Henry Lefebvre, Miroslav Krleža és mások tenmékeny humanisztikus munkássága serkentette.<sup>8</sup> A korszerű marxista bölcsélet elvetette, vagy legalább kimutatta és bírálólág átvértékelt azokat a törekvéseket, amelyek az érvényes esztétikával kapcsolatos ún. marxista útmutatásokat dogmává próbálták merevíteni, ugyanakkor azt a fajta marxista művészetelméletet gazdagította, mely *a gyakorlatot fejezi ki, a gyakorlatra van hatással és így befolyásolja az alkotót.*<sup>9</sup> A marxista filozófia egyes vitathatatlanul termékeny képviselőinek bizonyos téziseivel szembeni kritikai viszonyulás — némelyikük figyelme a *filmre* is kiterjedt (gondoljunk például Lukács művének arra a fejezetére, mely az esztétikai művészetelmélet totalitásával foglalkozik<sup>10</sup>) — nem kisebbíti annak az eszmei potenciálnak az értékét, mellyel a filmművészeti szociológia meg-alapozásához hozzájárult.

A tömegkommunikációs szociológia, különösképpen ami a *televíziót* illeti, nem érte még el a művészetszociológia elméleti és metodológiai szintjét, így beszélni sem lehet a *filmmel* és a *televízióval* kapcsolatos kutatási tapasztalatok tudományos megközelítéséről. A televízióval kapcsolatos szociológiai kutatások kezdeti eredményei tiszteletre méltóak, de az a prakticista és pozitivistá irányvétel, mely elhanyagolja ezen közeg társadalmi feltételezettségét és egzisztenciája totalitását, amely a lényeges és jellemző társadalmi változások kutatása helyett a televíziónak a mindennapi életben való jelenléte példáján elkendőzi, mellőzi vagy tévesen mutatja be a tényeket, rossz szolgálatot tett a televíziószociológiának. Feltűnően sokszor találkozunk a mindennapi életben olyan általában kevés eredménnyel járó „kutatásokkal”, amelyek a közvéleménykutatást és „megdolgozást” célozzák egyes tévéprogramokkal kapcsolatban. És nemcsak hogy eredményt nem hoznak, de megzavarják a televízióval kapcsolatos szociológiai szakirodalom kialakulását és elterjedését.

#### 4.

Lukács György a filmet a novellához hasonlította. A film (filmművészet) fogalmi körébe tartozó 'komplex jelenséget Lukács — esztétikai elméletében központi helyet elfoglaló különössége ellenére — egy irodalmi műfaj fogalmi alakjához hasonlította; ez olyan következetlenséget példáz, mely nem méltó ehhez a filozófiai rendszerhez. Ennek ellenére, egy értékes bölcséleti rendszerben előforduló következetlenségre vonatkozó bíráló észrevétel nem teheti kérdésessé bizonyos felismerések kimenetelét. A konkrét esetben: ha eltekintünk attól, hogy a *hetedik művészet* komplex fogalmát hasonlította egy irodalmi műfajhoz, és mi a novellát mint

irodalmi műfajt, egy film-műfajhoz, a játékfilmhez, illetve az egész estét betöltő művészfilmhez hasonlítjuk, olyan kiindulópont-hoz jutunk, mely lehetővé teszi a művészi inspiráció folyamata rokon-, illetve eltérő vonásainak felismerését.

Jóllehet a statisztikai adatok nem nyújtanak szükségszerűen szilárd alapokat a két műfaj — a *novella* és a *játékfilm* — egybeesésével kapcsolatos következtetésekhez, hiba volna megelégedezni arról, hogy a *novella* a filmalkotó számára az összes irodalmi műfaj közül a leggyakoribb ihletési forrás. Ebben közrejátszhat az is, hogy a filmvetítés (előadás) időtartama korlátozott, de a film kifejezési módjának azon jellegzetességei is, amelyek által a világról alkotott kép artikulációja és bemutatása végbamegy. A film alkotója és a mindennapi világ között folyó dialógusban az üzenet szabatos és világos megfogalmazására való törekvés dominál. Emellett a *novella* vonzereje abban is megnyilvánul, hogy lehetővé teszi a természetesen és közvetlenül adott élet közeli vizuális átélését.

A *novella* domináló jelenléte a filmalkotásokban felfedi a megfilmesítésre alkalmas irodalmi műfajok — kiváltképp a regény, a dráma, az eposz — tartalmi felparcellázottságát. A megfilmesített klasszikus regények száma elfedi az irodalmi mű és a szélesebben felfogott irodalom által ihletett filmalkotások értelmezésének problémáját. Az irodalmi művek által ihletett filmalkotásokat két csoportra osztjuk. Az első csoportba azokat a filmalkotásokat sorolhatjuk, amelyek a *világkép* eredeti és minőségileg új, a film kifejezőmódjának megfelelő interpretálására törek-szenek. Az efféle megközelítésben az irodalmi mű kiinduló ihletésként van jelen, ami növeli a mű értékét, de nem csökkenti a filmalkotás eredetiségét. A másik, számbeliileg nagyobb csoportba azok a művek tartoz-nak, melyek az irodalmi anyagra támaszkodva, többé-kevésbé korrektan elmesélik az irodalmi mű tartalmát a film nyelvén. Ezek a filmek hozzá-járultak ugyan az irodalom népszerűsítéséhez, de a filmművészetet a jó minta komplexusával terhelték meg. Az irodalmi mű vonzó tartalmá-nak áthelyezése egy olyan közegbe, mely (eredendően a képre támasz-kodva) az események realitásának illúzióját kelti, nem lehet igazán izgal-mas kihívás a filmalkotó számára. Ahhoz, hogy egy *irodalmi ihletésű film* egyéni műalkotássá váljék, a világ vizuális átélésének eredetiségét kell affinmálnia.

A *tévédráma* irodalmi alkotáson — általában novellán, ritkábban re-gényen — alapuló mű. Rokonsága a novellával még a játékfilm és a novella viszonyánál is kifejezettebb. Az ok mindenként e televíziós mű-faj korlátozott időtartamában keresendő, ami a tartalom szabatos és vi-lágos dramaturgiai tagolását igényli. A novella elég elemet biztosít az irodalmi szöveg vizuális értelmezéséhez, ezzel szemben a regény terje-delmesebb szövegébe ágyazott problémák gyakorta megoldhatatlanok, il-letve megoldatlanok maradnak; ahelyett, hogy alkotásra ihletne, a re-gény rendszerint az irodalmi szöveg megnyirbálására készíti az alkotót és ezáltal szegényes illusztrációvá sekélyesedik.

A *tévésorozat* ezzel szemben, mint a televíziós műfajok sorában általában jellemzőként elfogadott műfaj (jóllehet a rendszeres tévéadás megkezdése előtti időben a filmművészetben is történtek ilyen irányú próbálkozások) a regény által kínált sajátosságok — a tartalom, az alakok és az üzenetek — szélességén és gazdagságán alapszik. Társadalmi funkcióját a televízió *illúzióje* teremtésével igazolja: a mindennapi élet megszokott, tartós, bejártodott, változatlanul ismétlődő dolgainak, viszonyainak és eseményeinek illúziójával. Emiatt a *tévésorozat* (eltekintve a korábban már kiemelt *egyenes adástól*) a televíziós alkotómunka legkifejezőbb műfaja, mely hozzájárul a televízió hangsúlyozott jelenlétéhez a társadalmi realitások közegeiben.

A *tévésorozat* jellegét a kis egységek mozaikszerűen egymásba illeszkedő elemei adják, amelyek a tartalom felduzzasztása és a részletek felaprózása irányában hatnak. Ezt jól bejártodott módszerekkel: a szereplők közötti viszonyok bonyolításával és a kibontakozás ügyes elodázásával érik el, egy viszonylag összefüggő történet kereteiben. A televízió kommunikációs módszere alapvető funkciójának megfelelően az *irodalmi szövegen alapuló tévésorozat* az irodalmi minta vonzó alapját háttérbe szorítja. Televíziós adaptálásra általában olyan irodalmi műveket választanak, melyek tartalma gazdag, könnyed és jól tagolható, ezt azután úyszólván lapról lapra, szinte szó szerint ültetik át, bármiféle tömörítés nélkül. Gyakran feltignyélhetünk arra, hogy az irodalmi művek televízióra való adaptálásakor a műveket hozzáírásokkal bővítik, egészítik ki. Az ilyen viszonyulást a televíziós kommunikáció jellegével próbálják igazolni, de ez egyúttal az ilyenfajta alkotómunka sekélyességéről is tanúskodik. (A *tévésorozatok* forgatókönyve alapján írt regények irodalmi értéke jelentéktelen. A könyvpiacra általában nagy keletjük van, jóllehet általában minden igényesség nélkül írják, gyakran éppenséggel összezsapják őket, hogy maga a könyv mielőbb megjelenhessen — amíg frissen él a népszerű sorozat emléke.)

Reiner Werner Fassbinder *Berlin, Alexanderplatz* című sorozata, amelyet Alfred Döblin műve ihletett, arról tanúskodik, hogy az alkotómunka óriási teljesítményekre képes. Az intenzív alkotói koncentráció, a minden egyes epizódot az illető egész szerves részévé ötvöző művészi átélés (ami nem zárja ki, hogy minden epizódra önálló alkotói eredményként is tekintsünk), cáfolja azt a konvencionális eljárásból táplálkozó felfogást, mely szerint a *tévésorozat* alárendelt viszonyban áll a magasabb értéket képviselő filmalkotással szemben. Fassbinder (és még néhány emlíkezetes *tévésorozat*) példája azonban nem csupán azt bizonyítja, hogy szembe lehet fordulni a televíziónál megszokott és megcsontosodott gyártási móddal, hanem azt is, hogy ezt nem könnyű megvalósítani.

A filmgyártásban (legalábbis mennyiségi vonatkozásban) jelentkező új módszer a *tévésorozatok* számára készült anyagból vágott film előállítás. Néha a film a *tévésorozattal* párhuzamosan készül. Abszurd példaként sem kell messzire mennünk: egy háborús sorozatunk készítése közben ugyanazt a témát (ugyanazokkal a forgatókönyvírókkal és ugyanazokkal

a színészekkel) egymástól függetlenül felvételezte egy televízió- és egy filmrendező. A színhely is azonos volt, ott előbb a televízió-, majd a filmrendező felvételezte a „maga” forgatókönyve által igényelt részleteket. Gyakori, hogy a nézők és a kritika által kedvezően fogadott tévésorozat anyagából filmet készítenek, nem különben, hogy üzleti megfontolásból vágnak össze filmet a tévésorozat részleteiből. Az ilyen filmekből a *hetedik művészetnek* vajmi kevés haszna van. Kevésbé jelentősek a televízió számára a filmgyártás anyagából készült tévésorozatok. Nálunk ez főleg az idősebb generációhoz tartozó rendezőkre jellemző, akik arról ismertek, hogy ésszerűtlenül halmozzák a film elkészítéséhez szükséges anyagot. Vannak rendezők, akik számtalan hosszú jelenetet felvételeznek és a vágás során jönnek rá, hogy a ritmus és az események logikus sorrendjének megőrzése érdekében egész részleteket ki kell dobniuk. Az ilyen viszonyulást azzal az *ötlettel* próbálják igazolni, hogy a filmváltozatból kimaradt részletekből és az utólag felvételezettékből néhány részes tévésorozat készíthető. Kevés olyan példát találunk, melyek esetében mind a tévésorozat, mind a film — önállóan — sikeresnek volna mondható. E kevesek egyike Jiří Antšák *Nappalok és reggelek* című tévésorozata, mely az egész világon jó kritikát kapott, a filmet pedig az illető év legjobb alkotásai közé sorolták.

A gyakorlat éppen ellentétes példák sokaságával szolgál: a tévésorozatok anyagából félresikerült filmek készülnek, a filmből kimaradt és hozzáfoltozott, utólag felvételezett részletekből összetákoltt tévésorozatok eleve bukásra vannak ítélve. Éppen ezért érdemel említést egy *szarajevói példa*. Amikor a sarajevói televízió drámai szerkesztősége elfogadta Abdulah Sidran szövegét, felvetődött a gondolat, hogy tévédráma helyett filmet készítsenek belőle. Emir Kusturica Sidran inspiratív szövege alapján jelentős művet — *Emlékszel-e Dolly Bellre* — alkotott. A példa egyértelművé teszi a dilemmát: tévédrámát vagy filmet készíteni-e egy irodalmi szövegből.

A televíziós séma hosszú, döcögős drámai blokkokból, dokumentumkollázsokból, stúdiobeszélgetésekből áll össze. Merev, lomha, alacsony hatásfokú kommunikációs rendszerre deformálódott, mely elárasztja a mindennapi életet. (Egyes nézőknek a műszaki feltételek már azt a gondúzó szórakozási lehetőséget is megteremtették, hogy kazettára felvételezzék és utólag játsszák le a nehézkes program részleteit.) A kommunikációs folyamatok felgyorsulása mintha egyáltalán nem zavarná a tévéprogram elavult kommunikációs sémájába illeszkedő drámai blokkok poshadtságát, cammogó lassúságát. Az irodalmi művek adaptálásával készült programok jellemzői az elfecsérelt percek, a terjengősség, az ötlettelenség. Ezekben a programokban nincs helye a drámai alkotómunka új műfajának, amit például a *rádióban* hallhatunk és ami a rövidfilmmel áll rokonságban. A rádióban szívesen hallgatjuk az öt-tíz perces drámai műsorokat, a rövidfilm pedig — kiváltképp a kiemelkedő alkotások révén — hozzájárult a filmművészet egzisztenciális biztonságához.

A közeljövő tévéprogramja — amennyiben képes követni a modern

élet ritmusát — egy új műfaj, a *tévénovella*, *rövid tévéjáték* stb. megjelenését és elterjedését teszi lehetővé. Az eredeti rövid tévéjáték a *tévénovella* jelentős művészi eredményeket hozhat, amennyiben ösztönző hatást fejt ki a megszokott hosszú drámai egységekkel szembe forduló alkotói kezdeményezésekre. Az ilyen kezdeményezések lesznek csak képesek megtörni az idejétmúlt, nehézkes drámai alkotások egyeduralmát. Az írók, a tévések, valamint a filmesek egymáshoz való közeledése az eredeti rövid drámai műfaj megteremtésében tartós értékek létrehozását ígéri.

## 5.

Általánosan elfogadott nézet, hogy egyes irodalmi művek nem alkalmasak *megfilmesítésre és televíziós adaptálásra*, illetve — szakmai zsargonban — nincs affinitásuk más művészeti ágak vagy közegek nyelve iránt.

A *vizuálisan lefordíthatatlan* irodalmi művekkel vagy szélesebben értelmezett irodalmi alkotásokkal kapcsolatos tézisek szószólói megfelelnek (vagy nem is hallottak) arról az elképzelésről, mely Eisensteint foglalkoztatta: *átültetni* a film nyelvére Marx *Tőkénének* értelmét és üzeneteit. Ez a példa azon *készítetésekre* felé fordítja a figyelmet, amelyek az ihlető átélést (más közegben vagy más kommunikációs nyelvre fordítva) az eszmei hitelességben keresik.

Nálunk néhány sikertelen kísérlet után gyakran olvasható, hogy Andrić művei nem alkalmasak *megfilmesítésre, sem televíziós adaptálásra*. Ez az előítélet eleve lecsökkenti egy esetleges kutatómunka esélyeit. Eluralkodott a műfaji felparcellázottságba merevített felfogás, amit rideg sémnak és a szokványos programok diktálnak, és amelyek következményei jó néhány bukás — minden olyan esetben, amikor az irodalmat szóról szóra próbálták *átültetni* a tévédráma vagy a film dialógusaiba. Így jártak Andrić művei is, melyeknek szintén nincs affinitásuk a bejáródott (vagy ahogy mondani szokás: klasszikus) dráma manírjai iránt. Az Andrić-művek *átültetése* felveti a merev műfaji bezárkózottsággal való leszámolás szükségességét. Tehát már közelebb az az idő, amikor a televíziós alkotók, az irodalmi művek színpadra, filmre vagy rádióra való *átültetésének* tapasztalatain okulva vállalják azoknak a műveknek a kihívását, melyek a korábbi hasonló kísérleteknek rendre ellenálltak. A film vizuális tartalmában a valóság illúzióját kelti, a tévédráma ezzel szemben nem ilyen kizárólagos; a televíziós alkotások számára a realitás illúziója csak egyike a vizuális élmény lehetőségeinek. A televízió tehát megdöntheti a *vizuálisan lefordíthatatlan* irodalmi művekkel kapcsolatos előítéletet, feltárva a maga artikulációjának értelmét, de nyelvi sajátosságainak kialakulatlanágát is.

Vannak irodalmi alkotások, melyekről egyszeri olvasás után az a vélemény, hogy közel állnak a realitás világának filmélményéhez, annyira,



hogy, akár (forgatókönyvíró beavatkozás nélkül is szalagra lehetne őket venni. Aleksandar Tišma műveinek — különösképpen elbeszéléseinek — ilyen híre van.

És éppen azon a ponton, ahol a felületes olvasás alapján úgy érezni, hogy az illető mű könnyen, szó szerint *ültehető* át más közegbe, jelentkeznek azok a problémák, melyeket nem ellensúlyozhat a nagyszerű irodalmi mű sziporkázása sem. Hogyan élhető át vizuálisan a drámai helyzetek? — A kérdés nem megválaszolható még a felületes film- vagy televíziós munka esetében sem. Meggyőző erejű lehet egy drámai jelenet és mégis meghamisíthatja a mű eredeti értelmét. Mert a lényegi kérdés egy Tišma-szöveg ekranizálásakor a látszólag memtörődöm, a kondenzált bonyodalomban állhatatos emberi magatartás felismerése, az erőszak vagy az elbukás, a reagálás vagy az összeroppanás kifejlésében. Nem kellene, hogy a vizuális kifejezhetőség globális vonalának látszata meggátolja annak az életfilozófiának a felismerését, melynek az emberi cselekedetek csak a magányban-élés bonyolult drámaiságú végső megnyilvánulásai.

A film- és televíziós kép közelebb hozza az irodalmi művet a reális világ élményéhez, de amikor az irodalmi élmények vizuális átéléséről van szó, az alkotómunka eredménye nem másíthatja meg a világnak azt a vízióját, amelyet az irodalmi mű rajzolt meg. A tartalmi hitelességtől az irodalom által megírt emberi élethez fűződő filozófiai hitelességig járatan és nehezen felismerhető az út.

## 6.

A hatvanas években Michelangelo Antonioni munkásságával megteremtette a film legmagasabb értékű kifejezési nyelvét, új fejezetet nyitva a filmtörténetben. Antonioni azonban újra hallgatott magáról: Oberwald-rejtély című filmjét elektronikus kamerával felvételezte és laser-technikával vitte át filmszalagra. Az elektronika felhasználásával, miközben a film meséjét interpretálta, Antonioni választ keresett a tárgyak, emberi fizionómiák és színek jelenlétének új tartalmi jegyeivel kapcsolatos kérdésekre. A realiztikus kép illúziója helyett ez az eljárás a valóságot a képzelet elemeként éli át, és ennek megfelelően szembefordul a látott tárgyak, tájak és emberek fényképészetileg autentikus képével. Az elektronika lehetővé teszi a homlokzatok, tárgyak, emberek fantáziadús színezését. A cselekmény közben is változik az emberi arcok és a tárgyak színe. Az alkotónak módjában áll szubjektív képet adni az eseményekről, a képi megformálásban tárva fel a drámai kiegészítést. A vizuális leírás a tartalom aktív részévé válik, nem pedig a történések rögzítése, amit *közömbösen elvetünk* vagy elfogadunk, a realiztikus sérthetetlen illúziójában. A *világkép* ily módon való átélése éppen ezért tagadja a valóság külső képének illúzióját. *Egyszer csak tudatosul benned* — írja Antonioni —, *hogy ez már nem játék, hanem újszerű filmszervezés; ez nem film és nem televízió; ez a szín újszerű felhasználása, narratív, költői eszközként.*

Eisenstein optimista, fantáziadús, látnoki jóslatai csak az elektronika alkalmazásával valósíthatók meg. Az alkotásnak ez az új útja a film nyelvét a vers és próza szabadon csapongó képzelőerejéhez közelíti, a művészi tapasztalatok szintézisének minőségileg új dimenzióját kínálva. A film közlési nyelvének megszabadítása a realiztikus vizuális élmény béklyóitól új utakat nyit az irodalmi és a filmalkotások egysége felé. A filmalkotások új útja mintegy az álom és az ébrenlét határán, a szubjektíve felfedezett és megismert világ külső megnyilvánulásainak és belső átélésének határán húzódik. Ez a változás, mely az elektronika alkalmazásának köszönhető, a *hetedik művészet* esztétikájának átértékelését teszi szükségessé.

A szélesen értelmezett irodalom, mint alap és ihletési forrás, sohasem állt közelebb a filmművészetéhez. De váratlanul, hosszas és nehezen bepótolható tartózkodás után, aminek okát a vizuális látvány realitásának filmbeli illúziójában kereshetjük, közel került hozzá a festészet is.

Mégis, már maga az a tény, hogy megdőlt az az eddig általános érvényű felfogás, miszerint az irodalomnak kell alkalmazkodnia a film nyelvéhez, sokat sejtető távlatokat nyit az új alkotómunka előtt. A film új kifejezési módjai megkönnyítik az irodalom és a film közötti kölcsönös átsugárzást. Az irodalmi metaforát többé nem kell lefordítani a film nyelvére ahhoz, hogy meggyőző és többjelentésű legyen; a film nyelve kísérni tudja az irodalmi metaforát a (korábbi) realiztikus vizuális élmény hangsúlyozott korlátai nélkül is.

A művészetek szintézisének kérdése, ami Eisenstein szerint félreérthetetlenül a iteljes, szervi egybeépülés felé halad, az elektronika alkalmazásával készült filmek megjelenésével ismét időszerűvé vált.

A film, a televízió, a zene — új tapasztalatok küszöbén állnak. Vajon ezek a kilátások nálunk még csak papíron adottak?

Fordította Szöllösy Vágó László

### Jegyzetek

- <sup>1</sup> Martin Hajdeger: Doba slike sveta. Razlog, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1969. 21. o.
- <sup>2</sup> Teodor Adorno: Umetnost i umetnosti. Delo, Belgrád, 1974. 10. szám, 1211. o.
- <sup>3</sup> Uo. 1216. o.
- <sup>4</sup> A tudományról és a művészetéről szóló előadások színhelye. Freiburg, 1938.
- <sup>5</sup> Žorž Sadul: Povjest filmske umjetnosti, Zágráb, 1963. 7. o.
- <sup>6</sup> Etjen Surio: Osnovne osobine filmskog sveta. Filmske sveske, Belgrád, 1973. 1. sz. 101. o.
- <sup>7</sup> Andre Bazin: Vestern ili pravi američki film, III. rész: Šta je film? Institut za film, Beograd, 1967. 91. o.
- <sup>8</sup> Lukács György gazdag életművében az irodalom kiemelkedő helyet foglalt el. Az a mód, ahogyan Lukács az irodalomhoz közelített, áttevődik a

filmművészet megértésére is. Lucien Goldmann leszámolása a parciális irodalomszociológiai kutatásokkal, hozzájárulása a regény szociológiájához a generikus strukturalizmus által megalapozva, de mindezekelőtt az irodalmi alkotások dogmatizmusa analitikus módszerének önbírálata megfelelő támaszpontot nyújt a filmszociológia számára is. Henry Lefebvre kritikái viszonyulása Francastel, Goldmann és mások szociológiai eszméihez útmutatóként szolgálhat a filmművészeti kutatások számára is. Ernst Bloch konkrétan-utopisztikus dimenziója az egyedi ember egzisztenciájáról nem érdektelen a művészetek számára sem. Miroslav Krleža Podravski motivi című írása és az 1952. évi írókongresszuson elhangzott beszéde értékes adalékok a művészetszociológiához, és így a filmszociológiához is. Csak azt a szellemi potenciált említettük, mely a hazai filmszociológia szempontjából jelentős.

<sup>9</sup> Henry Lefebvre: Marks i Engels o estetici. Marksizam u umetnost, Belgrad, 1972. 53. o.

<sup>10</sup> Georg Lukács: Die Eigenart der ästhetischen, Luchterhand, Band 12.

## Rezime

### Film, televizija i književnost

#### Napomene o filmskom i televizijskom stvaralaštvu i ekranizaciji književnih dela

Polazeći od Hajdegerove definicije umetnosti — izraz života čoveka — autor polazi u istraživanje biti vizuelnog doživljaja literature. Težnja da se slika sveta interpretira u intenzitetu umetničkog doživljaja ljudske sudbine, približava i prožima iskustva raznih umetnosti.

Tema studije je, znači, interdisciplinarnog karaktera: estetika, filozofija, sociologija, istorija umetnosti i druge nauke nude svoj prilaz, a pojavom filma i televizije tema a priori dobija multimedijalne dimenzije.

Odnos filma i televizije s jedne i (šire shvaćene) literature s druge strane, jedno je od najzbudljivijih pitanja. Neke njihove reperkusije razrađuje autor, druge se daju naslutiti. Determinante filmskog i televizijskog stvaralaštva (longitudinalno — ne zaustavljajući se kod današnjice, već preteći njihov mogući razvojni put), sociološka istraživanja na polju filmske umetnosti i televizijskog stvaralaštva, koristeći se analogijom i pozivajući se na stavove marksističke estetike, upoređivanje književnih, filmskih i televizijskih žanrova, njihov međusobni uticaj, kao i praktični primeri njihovog uspešnog (i bezuspešnog) prilagođavanja jeziku drugog komunikacionog medija, te problem prenošenja književnih dela na mali ili veliki ekran — to su pitanja koja određuju logičku osu studije.

Završno pitanje — Da li su film, televizija, književnost, muzika u nas na pragu novih iskustava, ili su ti nagoveštaji samo još na papiru? — mada zvuči retorično, postavljeno je sa namerom i u madi da se na njega dobije zadovoljavajući odgovor.

## *Summary*

### Film, television and literature

Comments on the creative work and the film adaptation of literary works

Starting from Hajdeger's definition of art — the expression of the human life — the author searches for the essence of the visual experience of literature. The aspiration for interpreting the image of the world with the intensity of the artistic experience of human destiny brings closer and permeates different arts.

The subject of this paper is of interdisciplinary character: aesthetics, philosophy, sociology, history of arts and other sciences offer different approaches, with the appearance of the of film and television the subject a priori gets multimedial dimensions.

The relationship of film and television on one side and literature (in its broader sense) on the other side is one of the most exciting questions. The author gets down to some repercussions of these questions, for the others a premonition can be felt. Questions that determine the logical axis of this paper are the following: the determining features of the creative work on film and TV (a longitudinal approach — not stopping at the present, but following the possible way of development), sociological research in the field of the artistic work on film and television, using the analogy and referring to the Marxian aesthetics, comparing the genres of literature, film and television, also their mutual influence and the examples of the successful or unsuccessful adaptation to the language of the other media of communication, and finally the adaptation of literary works on film and television.

The final question — Are the film, television, literature and music on the threshold of new experiences, in our country, or are those indications only on paper? — sounds rhetorical though, is put this way with the specific intention to get a satisfactory answer.

*E. A.*