

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

177. szám

GERENCSÉR PÉTER

Kötelezők, másodkézből

A JÓKAI-REGÉNYEK FILMES ADAPTÁCIÓI

Az irodalomtörténet gyakran dorgálta meg Jókai Mór regényeit vargabetűiért, a narratíva szigorú ok-okozati láncolatának fellazításáért, illendő hát egy Jókai-tanulmányt is elkalandozással indítani. Nevezetesen Clement Greenberg *Avantgárd és giccs* című esszéjével, melyben az amerikai esztéta radikálisan szembeállítja a kevesek számára befogadhatónak ítélt progresszív művészetet a közönségorientált tömegkultúrával. A szerző kétségtelenül elitista nézőpontja szerint az avantgárd célja „meglelni az ösvényt, amelyen a kultúrát [...] mozgásban lehet tartani”, míg a giccs „kifosztja” és „felhígítja” a magaskultúrát, profitot hajhászva állítja elő „a népszerű regényíró figuráját”.¹ Greenberg írása – kiskarikított dichotómiája ellenére – abban revelatív, hogy magyarázatot kínál az érték és a siker diszharmóniájára: a tömegközönség megszólíthatóságának előfeltétele az újszerű formák és nézőpontok kerülése, az emocionális hatások kizsákmányolása, ezzel szemben a konvenciósertések szükségszerűen szabnak határokat az esztétikailag értékesnek tekintett avantgárd piaci népszerűségének. Úgy vélem, a greenbergi fogalom pár termékeny módon hasznosítható a Jókai-értés ellentmondásainak megragadásához.

Jókai regényei és az azokból készült filmadaptációk többszörösen (esztétikai, funkcionális, mediális, kereskedelmi szempontból) a magasművészet és a tömegkultúra metszéspontjában állnak, de korántsem tisztázott, hogy milyen fokig sorolhatók az egyik, illetve a másik oldalhoz. Ha a magaskultúrához való tartozás egyik legjobb fokmérőjének a középiskolai kötelező irodalmi olvasmányokat tekintjük, Jókai kétségkívül a magaskulturális kánon része, ugyanakkor a Jókai-filmek statisztikailag is igazolható módon népszerűek, ami viszont a greenbergi oppozíció alapján a giccs körébe sorolná azokat. Most akkor a magasművészet vagy a tömegkultúra körébe tartoznak? Szépirodalmi alkotásokról vagy bestsellerírói lektűrökről van szó? Presztízsfilmekről vagy szórakoztató tömegfilmekekről? Mit kell érteni Jókai népszerűségén, az irodalmat vagy a filmet, vagy mindkettőt egyaránt? Milyen változtatások mentek át a Jókai-regények a filmes adaptálások során?

Úgy tűnik, az irodalomtörténet és a filmtörténet – nem is annyira látens módon – azt sugallja, hogy Jókai regényeivel, illetve a regényeiből készült filmekkel valami baj van, mert egyaránt fintorgással fogadja azokat. Ami az irodalmat illeti, a Gyulai Pál által megképzett, majd Péterfy Jenő által megszilárdított domináns értelmezői hagyomány a realista ábrázolásmódot számonkérve Jókai műveit korszerűtlennek ítéli, és szembeállítja vele Kemény

¹ Clement Greenberg: *Avantgarde és giccs*, in: Józsa Péter (szerk.): *Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok*. Közgazdasági és Jogi, Budapest, 1978, 95, 98, 99.

Zsigmond magasabbra taksált prózáját.² Filmes téren pedig az utóbbi évtizedben megjelent három magyar nyelvű adaptációelméleti és -történeti munka meglehetősen visszafogottan foglalkozik Jókaiával. Könyvében Sággy Miklós egyszer sem említi Jókai nevét, csak a magasművészethez sorolt filmes átiratokkal foglalkozik, Király Hajnal és Gelencsér Gábor összefoglalói pedig röviden reflektálnak a Jókai-adaptációkra.³ Gelencsér éppen a Greenberg által az avantgárdhoz kötött innováció hiányával indokolja tárgyalásuk mellőzését: „nem vizsgálja azokat [a filmeket], amelyek a jelentés és a forma szempontjából nem újítoak. Jellegzetesen ebbe a körbe tartoznak a klasszikus irodalmi művekből készült szórakoztató funkciójú filmek”.⁴ Önmagában is beszédes mindhárom munka elitista nézőpontja, melynek látókörén kívül esik a „klasszikusként” és „kötelezőként” elkönyvelt Jókai, így a regényeiből készült filmeket alig tették tudományos kutatás tárgyává. Ezek után tanulságos, hogy Paár Ádámnak a Jókai-adaptációkra fókuszáló áttekintő szövege nem tudományos folyóiratban, hanem egy olyan médiumban, blogon látott napvilágot,⁵ mely éppúgy magával hozza a populáris nyilvánosság – és az effajta nyilvánosságtól való akadémikus ódzkodás – kontextusát, mint Jókai regényeinek eredeti megjelenési helye, a hírlapi tárcarovat.

Dávidházi Péter kultusztörténeti könyvében, melyet éppen egy Jókai-idézetrel nyit, világított rá arra, hogy a kultusz nem igényli az olvasást, vallásos retorika használatával eleve értékesként tételez egy (élet)művet, és olyan állításokat fogalmaz meg róla, melyek tudományosan ellenőrizhetetlenek.⁶ Dávidházi nyomán monográfiájában Szilasi László mutatta ki, hogy Jókai regényeit a kultikus befogadasmód uralja, és még a kritikai megközelítés is „belül marad a cáfolni kívánt paradigmán”, mivel apologetikus szándék vezérli.⁷ A Jókai-kultusz tovább öröklődik a filmes változatokban, a vallásos tisztelettel övezett szerző presztízisének meglövogolásával, a regényíró „szent témáinak” feldolgozásával, ami kitűnik *Az utolsó budai basa* című elbeszélés 1963-as filmváltozatában a narrátori előszó kultikus beszédmódjából. Ugyanakkor a kultuszhoz tapadó nem-olvasás nemcsak metaforikusan, hanem szó szerint is értendő. Hansági Ágnes 2001 áprilisában kérdőívek önkéntes kitöltésével vizsgálta, mennyire ismeretesek a fiatalok körében a Jókai-művek. A válaszadók szinte kizárólag azokat a műveket említették, melyekből készültek filmváltozatok, és első helyeken következetesen a legnépszerűbb adaptációkkal rendelkező regényeket nevezték meg (*A kőszívű ember fiai*, *Az arany ember*, *Fekete gyémántok*).⁸ Ugyanakkor a kutatásban részt vevők olyan műveket is Jókai-alkotásként azonosítottak, melyeknek nem ő a szerzője, ám ezeknek is jellemzően volt

² Gyulai Pál: *Újabb magyar regények*, in: Uő: *Válogatott művei*, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 172–197; Péterfy Jenő: Jókai Mór, in: Uő: *Válogatott művei*, Szépirodalmi, Budapest, 1962, 241–266.

³ Sággy Miklós: *Az irodalomra közelítő kamera. XX. századi magyar irodalmi művek filmes adaptációi*, Kalligram, Budapest, 2019; Király Hajnal: *Könyv és film között. A hűségelven innen és túl*, Koinónia, Kolozsvár, 2010; Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*, Kijárat, Budapest, 2015.

⁴ Gelencsér Gábor, i. m., 21.

⁵ Paár Ádám: *Jókai a moziban: Adaptációk öt politikai rendszerben*, in *Filmvilág Blog* 2019. 03. 14. https://filmvilag.blog.hu/2019/03/14/jokai_a_moziban (utolsó letöltés: 2020. 06. 27.)

⁶ Dávidházi Péter: „Isten másodszülöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Gondolat, Budapest, 1989, 5.

⁷ Szilasi László: *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Osiris–Pompeji, Budapest, 2000, 45.

⁸ Hansági Ágnes: *A kánon egyszólamúsítása. A Jókai-precedens és a magyar romantika kánonja az ezredfordulón*, in *Irodalomtörténeti Közlemények* 2003/2–3, 293–296.

filmes változatuk: *A fekete város* (Mikszáth Kálmán), *Ida regénye* (Gárdonyi Géza), *Őzvegy és leánya* (Kemény Zsigmond), *Árvízi hajós* (nem létező mű, de a *Kárpáthy Zoltán* egyik epizódja) stb. Hansági abban összegezte a kutatást, hogy „Jókai tehát bizonyosan az aktív kánon része, ami azonban [...] semmi esetre sem jelenti egyúttal azt is, hogy a regényeket könyvformában olvassák”.⁹ Vagyis a Jókai-művek gyakorlatilag nem a regényekből, hanem a filmekből ismertek, a kánon elsajátítása nem olvasással történik, hanem másfél órás filmnézéssel spórolják meg a kötelezőnek tekintett irodalmi művek, sőt akár a „kötelezők röviden” típusú zanzák elolvasását. Tanulságos, hogy a kérdőívek kitöltői nem mecseki szénbányászok, hanem újonnan felvett bölcsészhallgatók voltak, akik frissen kerültek ki a középiskolából, így feltételezhető, hogy a nem humán beállítottságúak körében még inkább kimutatható volna, hogy Jókai művei a filmekből ismertek. Mielőtt azonban elitista göggel a kötelező olvasmányok és a honi „alpműveltséghez” sorolt művek széles körben divatozó nem-olvasásán kezdenénk csámcsogni, rögtön hozzá kell tenni, hogy az utóbbi évtizedek Jókai-diskursusának egyik alaptapasztalata az, hogy a professzionális olvasás, az irodalomtörténet sem ismeri kellőképpen Jókai szövegeit, és a kultikus attitűd folytatásaként a készen kapott paneleket anélkül visszhangozza, hogy tapasztalati ellenőrzésnek vetné alá saját állításait. Fried István Jókai elhanyagolt kései korszakát tanulmányozva mutatott rá a regények világképének változásaira, a hasadt szubjektum reprezentációjára és a regényepoétika modernizációjának lehetőségeire, illetve arra, hogy a Jókai által alkalmazott populáris regisztert az irodalomtörténet alul-representálta, így „az ismeretlen Jókai” még feltárára vár.¹⁰ A regényei árnyékában maradt novellák vizsgálata is új fénytörésben láttatja a romantikus mesemondóként felcímkézett Jókait, ami végső soron abban összegződik, hogy az irodalomtörténetnek le kell számolnia saját sztereotípiáival Jókaiival kapcsolatban.¹¹

A Jókai-adaptációk – szó szerint – *láthatóan* azért játszanak jelentékeny szerepet a XX. századi Jókai-értésben, mert az olvasástól rugalmasan elszakadó nagyközönség számára ezek mediálják, közvetítik a regényeket, így azok már eleve másodkézből származnak. Mielőtt a filmváltozatok funkcionalitását és a médiumváltások okait részletesebben szemügyre vennénk, az áttekinthetőség érdekében szükséges lajstromba szedni a Jókai-filmeket.

Némafilmes korszak	Horthy-korszak	Kádár-korszak
1915: <i>Szegény gazdagok</i> (Walter Schmidthässler)	1935: <i>Az új földesúr</i> (Gaál Béla)	1957: <i>Melyiket a kilenc közül?</i> (Szóts István)
1916: <i>Mire megvénülünk</i> (ifjabb Uher Ödön)	1936: <i>Az aranyember</i> (Gaál Béla)	1959: <i>Szegény gazdagok</i> (Bán Frigyes)
1917: <i>Fekete gyémántok</i> (Carl Wilhelm)	1938: <i>Fekete gyémántok</i> (Vajda László)	1962: <i>Az aranyember</i> (Gertler Viktor)
1917: <i>Az elátkozott család</i> (Carl Wilhelm, feltehetően nem fejezték be)	1938: <i>Szegény gazdagok</i> (Csepreghy Jenő)	1963: <i>Az utolsó budai basa</i> (Mamcserov Frigyes)
	1941: <i>Sárga rózsza</i> (György István)	1964: <i>Rab Ráby</i> (Hintsch György)

⁹ Hansági Ágnes, i. m., 278.

¹⁰ Fried István: *Öreg Jókai nem vén Jókai. Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben*, Ister, Budapest, 2003; Fried István: *Jókai Mórról másképpen*, Lucidus, Budapest, 2015.

¹¹ Hansági Ágnes – Hermann Zoltán (szerk.): *A kispőzsa nagymestere. Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról*, Tempevölgy, Balatonfüred, 2018.

1917: <i>A szerelem bolondjai</i> (Carl Wilhelm)	1964: <i>A kőszívű ember fiai</i> (Várkonyi Zoltán)
1917: <i>A gazdag szegények</i> (Carl Wilhelm)	1966: <i>Egy magyar nábob</i> (Várkonyi Zoltán)
1917: <i>Halálítélet</i> (Emil Justitz)	1966: <i>Kárpáthy Zoltán</i> (Várkonyi Zoltán)
1918: <i>Az aranyember</i> (Korda Sándor)	1968: <i>Sárga rózsza</i> (Zsurzs Éva)
1919: <i>Fehér rózsza</i> (Korda Sándor)	1971: <i>A vasrács</i> (Rényi Tamás)
1919: <i>A lélekidomár</i> (Garas Márton)	1973: <i>És mégis mozog a föld</i> (Hajdufy Miklós)
1920: <i>Névtelen vár</i> (Garas Márton)	1974: <i>A bolondok grófja</i> (Vámos László)
	1976: <i>Fekete gyémántok</i> (Várkonyi Zoltán)
	1976: <i>A lócsei fehér asszony</i> (Maár Gyula)
	1978: <i>Mire megvénülünk</i> (Horváth Ádám)
	1979: <i>A nagyenyedi két fűzfa</i> (Bán Róbert)
	1981: <i>Névtelen vár</i> (Zsurzs Éva)
	1984: <i>Szaffi</i> (Dargay Attila)
	1988: <i>Az új földesúr</i> (Lányi András)
	1989: <i>Erdély aranykora</i> (Horváth Z. Gergely)

A fenti lista nem tartalmazza *A cigánybáró* számtalan zenés filmváltozatát (1927, 1935, 1954, 1962, 1975), melyek alig többek lefilmezett operett-előadásoknál, és nem szerepeltettem a rendszerváltás után készült csekély számú feldolgozást sem (*Szigetvári vértanúk*, 1996, Horváth Z. Gergely; *Melyiket a kilenc közül?*, 2006, Takács Vera). A korpuszból nem foglalkozom a *Szaffi*-val, mivel animációs filmként egészen más filmtörténeti kontextust igényel. Önmagában is sokatmondó, hogy mely műveket és hányszor adaptálták, milyen műfajokat kedveltek, milyen időszakokban szaporodtak el az adaptációk, de a hiányok is éppígy jelzésértékűek. A katalógus alapján döntően Jókai nagy történelmi narratíváiból születtek feldolgozások, a novellákat kevésbé favorizálták, de ha igen, akkor azok is történelmi témaként artikulálódtak (*Az utolsó budai basa*, *A nagyenyedi két fűzfa*). Ennek nyomán a mozgóképek Jókairól a „történelmi regények” szerzőjének képét alakították ki, még akkor is, ha például *Az arany ember* kevésbé illeszthető be ebbe a kétségtelenül nehezen definiálható műfajba. *Az arany ember* mellett a *Fekete gyémántok*at adaptálták a legtöbbször, mindkettőt három alkalommal, ám az első ismert, 1915-ös Jókai-film alapján a *Szegény gazdagoknak* is három változata volt. A romantikusnak tekintett elbeszélések és a nagyepikai hősök iránti vonzódást tanúsítják a mellőzött művek is, mivel Jókai kései, a századforduló nemzetközi irodalmával is párbeszédképesnek tartott művei kívül kerültek a filmgyártás horizontjára. Az adaptációk tehát a romantikus múltidézésre vágyó közönséget célozták meg potenciális nézőként. *A Melyiket a kilenc közül?* 1957-es változata tematikailag, terjedelmében, elkészítésének idejében, financiálisan és stílárisan is zárványt képez. A vallásos-néprajzi ihletésű rövidfilm-változat Szóts István személyes ambíciója volt már 1943-ban is, és miután az 1956. október 24-re

tervezett forgatást a „sajnálatos események” elsodorták, a rendező saját pénzéből fejezte be a munkát, de annak autentikus, realistának tekintett díszlete is szemben áll a Jókai-filmek hagyományos *mise-en-scène*-jével.¹² 1990 után a politikai-gazdasági kontextus miatt a nagy költségvetésű romantikus múltfilm műfaji elavulásával magyarázható a Jókai-adaptációk hiánya, bár a múltfilm igényét a *Honfoglalás* (1996, Koltay Gábor) premierje iránti várakozás és a kritikai sikertelenség ellentmondásosan mutatja.

A Jókai-filmeknek három, időben jól elhatárolható hulláma volt, de ezen időszakok sem tekinthetők egységesnek. Az első hullám a tízes évek második felére tehető, nem függetlenül a világháborús importkorlátozás miatti filmgyártási konjunktúrától, de a forradalmi időszakot követően gyorsan lehanyatló magyar filmipar a Jókai-adaptációkat is folytathatatlaná tette. A második, korántsem ilyen intenzív korszak maga öt filmjével az 1930-as évek második felére esik, a Horthy-kor visszafogott érdeklődésének egyik oka, hogy az időszak a vígjátékok és melodramák iránt mutatott fogékonyságot. 1945 után a koalíciós időszak és a Rákosi-korszak természetéből teljesen kiszorultak a Jókai-filmek, ami abból a szempontból érthető, hogy ez a periódus ideológiailag hadban állt a feudális nemesség pozitív, romantikus reprezentációjával, az „úri világgal”, így a „plebejus” hősokeket (*Ludas Matyi*, 1949), illetve a kritikai realizmusként értelmezett Mikszáth- és Móricz-adaptációkat részesítette előnyben (*Beszerce ostroma*, 1948; *Különös házasság*, 1951; *Forró mezők*, 1948; *Úri muri*, 1949; *Rokonok*, 1954). A Jókai-adaptációk harmadik hulláma és egyúttal virágkora az 1960–80-as évekre esik, amikor húsz filmváltozat született. A korszak belülről mediálisan is differenciált, amíg a hatvanas években a mozifilmek domináltak, utóbb egyre inkább a kisebb költségvetésű tévéfilmek és televíziós sorozatok felé tolódott el a hangsúly, az 1989-es *Erdély aranykora* pedig már egyértelműen a hanyatlás jele. A továbbiakban részletesebben vizsgálom meg ennek a három korszaknak az ismérveit. Amíg az adaptációelméleteket – ha lehetséges egyáltalán koherens elméletéről beszélni – George Bluestone 1957-es *Novels into Film* című munkájától fogva a '90-es években elterjedő dialógusközpontú megközelítésekig konokul a hűségelv tartotta fogságban, vagyis az, hogy az adaptáció mennyiben „örizte meg” az „eredeti” mű „szellemét”, addig a következőkben a regények és a filmek összemérését csak első, bár szükséges lépéscsőfoknak tekintem, de elsősorban az adaptációk funkcionalitásának hátterére kérdezek rá.

A korábban mondottak alapján a Jókai-adaptációk többsége a „történelmi film”, a „múltfilm” vagy az „örökségfilm” nem egyszerűen megragadható műfaji képletébe tagozódik be. Ennek folytán gyakorta éppúgy a hiteles múltat keresték benne, mint a regények XIX. századi kritikussai, noha már Jókai Mór epitheton ornansa, a „nagy mesemondó” is a fiktív jegyeket sugallja, mert úgy hangzik: a „nagy lódfító”. Király Jenő egy nagyobb közösség képviselői szerepével ruhazza fel a régmúltba helyezett történelmi filmet: „A túl közeli múlt nem a történelmi film tárgya. A privát közelmúltat a nosztalgiafilm ábrázolja, a történelmi film a kollektív-nyilvános távolmúltat.”¹³ Jóllehet Jókai számára *Az arany ember* vagy a *Fekete gyémántok* a közelmúltat jelentették, de a XX. századi filmnézőnek már a történelmi múltat reprezentálták. Király a historizmus funkciói között említi a „legitimációs funkciót” (a történelemben keresett önigazolást), a „kompenzatórikus funkciót”, melyben „nagy szerepet játszik a távoli, hősi múltba visszatekintő szemlélet (pl. Jókai a szabadságharc bukása után)”, az ezópusi ket-

¹² Szóts István: *Ember a havasokból*, in *Filmvilág* 1990/1, 48–57.

¹³ Király Jenő: *A történelmi film fogalma és típusai*, in *Filmkultúra* 1985/10, 7.

tős kódolásra utaló „chiffre-funkciót”, a múlt példája alapján tette buzdító „felszólító funkciót”, a „menekülési funkciót” (bár Király nem ad magyarázatot arra, hogy ez az eszképzizmus miben különbözik a „kompenzációtól”), valamint az „expresszív funkciót”.¹⁴ A filmkritika szinte következetesen az örökségfilm keretében tárgyalta a Jókai-adaptációkat, noha a népszerű *Az arany ember* sokkal inkább a személyes meghasonlás eszképzista műveként fogható fel. A „legszabályosabb” történelmi műnek talán csak *A kőszívű ember fiai* tekinthető, mely ugyan családtörténetként indul, de a család a klasszikus eposzok mintájára egy egész nemzettel azonosítódik. E film kapcsán így lamentált a történelmi film paraklétszi szerephagyományáról Lukácsy Sándor: „Minden közösségnek kell egy romantikus mesélő, andalító, ríkató, nagyálmú; a franciák Hugót iktatták be ebbe a szerepbe, mi Jókait fogadtuk el [...] Mert a romantika többnyire őriz magában valami gyermeket és naivat.”¹⁵

Amint arra máshol rámutattam,¹⁶ a tízes évek hazai némafilmes térképén a történelmi film funkciója a legitimáció és az eszképzizmuson túl az emancipáció volt, nevezetesen az, hogy magának a filmnek a médiumát általa „nemesítsék meg”, a filmet az irodalommal egyenértékű művészeti formaként fogadtassák el. A tízes évek hazai filmelméleti gondolkodásának egyik sarkalatos pontját képezte, hogy német és francia mintára a filmet ki kell szabadítani addigi alacsony státuszából, és szórakoztató „szennyfilmek” helyett kulturális, népművelő profilt kell szabni neki. A médium nimbuszának emelését klasszikus irodalmi művek adaptálásával, ezen keresztül oktatási, kultúráközvetítő és képviselési funkcióval igyekeztek megvalósítani. Körmeny Ékes Lajos a médium instrumentális felfogása mellett érvelt: „igen fontos kultúrérdekek fűződnek ahhoz, hogy az a szükséglet ne lelkiismeretlen üzletszerűséggel nyerjen kielégítést, hanem a lehetőség legmesszebbmenő határáig tapintatosan – szinte észrevétlenül – felhasználtassék a tömeg művelésére és helyes szellemi irányítására.”¹⁷ A történelmi filmekhez szükséges nagy narratíva technikai feltételei is a tízes évek közepén stabilizálódtak, lehetővé téve a hosszabb, többtekerces filmek vetítését. Döntően tehát a filmes médium felemelésének programja adta meg a lökést az 1910-es évek második felének Jókai-adaptációihoz, amit az antant országokból származó filmek behozatali korlátozása is előmozdított. A történelmi filmek mintáját a dicső antik múltra emlékeztető olasz kosztümös filmek, az úgynevezett „peplum” eposzi műfaja (*Trója bukása*, 1911; *Quo vadis?*, 1913; *Cabiria*, 1914), ezek amerikai háziasításai, illetve a francia könyvadaptációk (*Nyomorultak*, 1913) szolgáltathatták. A korabeli kritika az első ismert Jókai-filmet, a *Szegény gazdagokat* (1915) kultikus nyelv keretében dicsérte („Jókai drága fantáziájának gyermekei, az emelt homlokú hősök, a szelid hősnők és a zord démonok életre keltek”), a *Mire megvénülünk* kapcsán (1916) a tematikai megmagyarosodást és a történelmi levegőt emelték ki („Régmúlt idők szokásait, régi urak örömét és búját epedő szerelmesek sóhaját a legtisztább magyar miliőben tüneményes káprázattal varázsolja elének a mozi vászna.”), míg *Az aranyember* (1918) az *aemulatio* (vetélkedés) büszke hangjait is előhívta („méltán sorakozik a külföldi filmgyárak nagy attrakciói sorába”).¹⁸ A némafilmes korszak vizsgálatát megnehezíti, hogy két mű (*Mire*

¹⁴ Király 1985: 8–9.

¹⁵ Lukácsy Sándor: *Várkonyi Zoltán: A kőszívű ember fiai*, in *Filmvilág* 1965/8, 9–10.

¹⁶ Gerencsér Péter: *Az irodalmi népiesség hagyományozódása az 1910-es évek filmadaptációiban*, in *Irodalomtörténet* 2019/4, 425–427.

¹⁷ Körmeny Ékes Lajos: *A mozi*. Singer és Wolfner, Budapest, 1915, 75.

¹⁸ *Színházi Élet* 1915/11, 1.; *Pesti Hírlap* 1917. január 13., 8.; *Mozihét* 1918/51.

megvénülünk, Az aranyember) kivételével valamennyi Jókai-film megsemmisült (vagy lap-pang).

A Horthy-korszak amúgy is lassan ébredező filmipara nem folytatta a tízes évek adaptációs lendületét, újabb feldolgozások csak a hangosfilm időszakában születtek. Ennek legfőbb oka az volt, hogy a hollywoodi modellt másoló magyar filmipar kereskedelmi beállítottsága a minél nagyobb profit elérésére törekedett, így a széles tömegigények kiszolgálása érdekében a szórakoztató tömegfilmek gyártását tartotta szem előtt. Közelebből a *Hyppolit, a lakáj* (1931), majd a *Meseautó* (1934) óriási közönségikere lebegett az alkotók szeme előtt, így újra meg újra ezt a képletet ismételték. Csak az 1930-as évek végétől jelentek meg a szórakoztató funkciót képviselő vígjátékok mellett más szerepet is betöltő „komolyabb”, azaz a magaskultúrához sorolt műfajok, a *Meseautó* rendezője, Gaál Béla két Jókai-művet is adaptált (*Az új földesúr, Az aranyember*). Hirsch Lajos, e filmek producere láthatóan a „szent” szerzőhöz méltó kultikus beszédmódot működtette, amikor egy interjúban arról beszélt, hogy „az íróhoz csak méltó formában lehet hozzányúlni, a kivételes magyar zsenit csak méltó keretek között szabad a közönségnek szervírozni”.¹⁹ Nem csoda, hogy a kritika örömmel szemlélte az amerikai lapokat, „amelyek hasábokat írnak az elragadtatás hangján” az Egyesült Államokban is bemutatott *Az aranyemberről*.²⁰ A magyar film korabeli általános eltolódása az operettszerű ábrázolásmódtól a dráma és a realista konvenciók felé a *Fekete gyémántok* és a *Sárga rózsza* ekkori változataiban is megfigyelhető, de ezek – már csak műtermi felvételeik révén – sem érték el Fejős Pál és Szóts István autentikusabbnak tartott munkáinak szintjét. Jókai legrealistábbnak tartott alkotásából, a *Sárga rózsából* készült 1941-es adaptáció pusztábrázolásában inkább a népszínmű, mintsem Geörg Höllering móríci ihletésű *Hortobágyának* (1936) követője, de még így is jobban őriz valamit a puszta néprajzi ábrázolásából, mint az 1968-as végletekig sterilizált operettváltozat.

A Jókai-adaptációk igazi aranykora az 1960-as években érkezett el. A Kádár-korszak művelődéspolitikája az 1956-os forradalom után kifejezetten intézményes elhatározás keretében ösztönözte a pedagógiai célú filmadaptációkat, melyek kulturális missziójuk mellett nagyrészt a népszórakoztatás funkciójával bírtak. A kakuktkojásnak számító Szóts-féle *Melyiket a kilenc közül?* után (mely szigorúan nem is tekinthető a Kádár-éra részének) a harmadik hullám nyitódarabja a *Szegény gazdagok* 1959-es változata volt. Ösztönzést adhattak ehhez a románcos történeteivel rokon Dumas korabeli francia adaptációi is. Amíg ez a filmváltozat még felismerhetően kapitalizmus- és burzsoáziaellenes, mivel a gazdagok romlottságának és a szegények kizsákmányolásának marxista-leninista ideológiáját visszahangozza, a későbbi Jókai-filmek jóval kevésbé tartalmaztak aktuálpolitikai áthallásokat, elvégre a kádári paternalizmus az életszínvonal-emelkedésért és a szórakoztatásért cserébe apolitikus magatartás kialakítását, a közéleti kérdésektől való elfordulást várta el állampolgáraitól. Látványosan kiütközött ez abban a libikóka-hatásban, hogy a Jókai-filmek konjunktúrájával párhuzamosan visszaszorultak a korábban szorgalmazott Mórícz-adaptációk, a 2006-os Szabó István-féle *Rokonok*-adaptációig mindössze két Mórícz-film készült (*Égi madár*, 1957; *Árvácska*, 1976), a „kritikai” megközelítés egyre inkább kikerült a mainstream közönségfilmből. Mint Gelencsér Gábor megjegyzi, a '60-as években már a kalandot állították előtérbe, és „ideológiai

¹⁹ *Színházi Élet* 1936/45., 45.

²⁰ *Színházi Élet* 1935/23., 46.

helyett piaci szempontok érvényesülnek”.²¹ Noha a lehetőség bőven megvolt benne, *Az aranyember* 1962-es változatából teljességgel hiányzott a kapitalizmuskritika, nem alakították át a színlelt vadkapitalizmus vagy a társadalmi mobilitás filmjévé sem, de a természetbe visszavonuló Timár Mihály eszképzimusa adekvát a befelé forduló, a vidéki nyaralókba hát-ráló kádári kisember bezárkózásával.

A korabeli Jókai-filmek funkciói összetettek, az eszképzimusz, az oktatási segédanyag mellett a filmipar felzárkóztatásának és a nemzetépítésnek a szolgálatába szegődtek. Ezek az adaptációk felfoghatók a hatalmas költségvetésű, történelmi tematikájú hollywoodi nagyepikai látványfilm domesztikálásaként is, melynek új hullámát a *Ben-Hur* 1959-es változata, vagyis éppúgy a nemzetközi peplum katalizálta, mint a tízes években. A szélesvásznú mozi-film teremtette meg az attrakciók Jókaiját, ezekhez a '60-as évekbeli közönségvonzó szuper-produkciókhoz sorolható *Az aranyember*, *A kőszívű ember fiai*, az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán*, kialakítva a „spektákulum társadalmának” hazai válfaját. Sándor Iván korabeli kritikájában egyértelműen utalt a nyugati attrakciók „öngyarmatosító” (Alexander Kiossev fogalma) utánzására, amikor a háziasítást méltatta („annyi próbálkozás után végre elkészült egy magyar szuperfilm. Miben hasonlít a nyugatiakra? Abban, hogy látványos, színes eszközökkel szórakoztatni akar.”), Kürti László *A kőszívű ember fiai* kapcsán az attrakció mellett szállt síkra („A romantikus hős igényli a látványos megnyilatkozást. A kicsinyes takarékoság ebben az esetben műfaji vétség”), hasonlóan Fenyő Istvánhoz („S mindez megfilmesítve, szélesvásznú, mélytűzű színekkel, elsőrangú kiállításban, legkiválóbb színészeink parádés alakításaival!”).²² Dacára annak, hogy ezek a filmek szórakoztató tömegfilmként értelmeződtek, kulturális szempontból a nemzetépítés misszióját is betöltötték, ami szélesebb nemzetközi tendenciába illeszkedett. Nikolina Dobрева hívta fel a figyelmet arra, hogy az 1960-as években a szocializmus hivatalos internacionalista ideológiájával szemben a közép-európai és balkáni országok a nemzeti büszkeség fényezése és a történelmi kontinuitás megteremtése érdekében mindannyian készítettek nemzeti múltból választott heroikus filmpozsokat.²³ A nemzet mitologizálására és a történelmi tablókra alkalmas Jókai-filmek mellett a magyar termésből különösen a nézői azonosulást a jó/rossz képlet alapján megkönnyítő *Egri csillagok* (1968) kínált erre lehetőséget. A románoknál Sergiu Nicolaescu filmpozsai (*Dákok*, 1967; *Vitéz Mihály*, 1970), a szlovákoknál a *Jánošík* (1963) című betyárfilm látta el a nemzetépítő funkciót, míg a lengyeleknél a magyarhoz nagyon hasonló státusza volt a történelmi filmnek (*A kislovag*, 1969; *Özönvíz*, 1974), de ide sorolhatók a Heimatfilm elágazásaként az osztrák Sissi-filmek (1955, 1956, 1957) is. A dicsőséges(sé szépített) történelmi múlt imaginárius menedéket is jelentett a jelen előtt.

A korszak Jókai-adaptációinak további funkciója az oktatási anyag szemléltetése volt. A *Köznevelés* 1963-ben világosan megfogalmazta, hogy „[i]rodalomtanításunk így is újabb il-

²¹ Gelencsér Gábor, i. m., 196.

²² Sándor Iván: *Jókai regényei filmen*, in *Film, Színház, Muzsika* 1966/51.; Kürti László: *Jókai regénye filmen*, in *Film, Színház, Muzsika* 1965/14., 18.; Fenyő István: *A Nábob és a Kárpáthy Zoltán filmen*, in *Kortárs* 1967/3., 500.

²³ Nikolina Dobрева: *Eastern European Historical Epics: Genre Cinema and the Visualization of a Heroic National Past*, in Imre, Anikó (szerk.): *A Companion to Eastern European Cinemas*. Wiley-Blackwell, Malden, 2012. 344–365.

lusztrációs lehetőséghez jutott”,²⁴ míg *Az utolsó budai basa* filmváltozata „irodalmi képeskönyv” gyanánt címkézte fel magát. Amíg a tízes években Jókai által igyekeztek a film kulturális státuszát emelni, addig a hatvanas években a film által Jókait népszerűsítették. A Jókai-befogadásnak ez a „képi fordulata” nyilvánvaló összefüggésben áll a regényíró nehézkesnek ítélt, a középiskolások számára kihívást jelentő nyelvével, valamint a nagyregények divatjának hanyatlásával, a rövidülő szövegek tendenciájával, amely előbb életre hívta Bródy Sándor Jókai-átdolgozásait, utóbb pedig a „kötelezők, röviden” műfaját. A film illusztratív használatába bele volt kódolva, hogy megteremtse az „ikonoklaszták” ellentétes csoportját, akik szerint Jókait nem szép dolog filmen olvasni. Amint azt a korábban idézett Hansági-kutatás is alátámasztja, az adaptációk idővel már nem is annyira oktatási segédletet képeztek, hanem helyettesítő feladatot láttak el, a filmnézés gyakorta nem az olvasás mellé, hanem annak helyére lépett. A filmnek a regénnyel szembeni hierarchikusan alacsonyabb státusza nem annyira az adaptációk „másodlagosságában”, hanem a magyar kultúra irodalomcentrikus voltában gyökerezik. Ez a beállítottság a kultúraközvetítést és a nemzet reprezentációját elsődlegesen szövegek feladatának tulajdonítja, mert a film médiuma Magyarországon nem tudott olyan rangot kivívni, mint az Egyesült Államokban.

A harmadik adaptációs hullámon belül a hetvenes évektől – a kibontakozó gazdasági nehézségek következtében is – a nagy költségvetésű szuperproduktióktól a kisebb befektetésű filmek felé tolódott el a hangsúly, ezzel együtt mediális áthelyeződés is megfigyelhető. A mozival rivalizáló televízió elterjedésével a széles vásznú látványfilmek helyét a rövidebb terjedelmű tévéjátékok (*A vasrács, És mégis mozog a föld, A bolondok grófja, A nagyenyedi két fűzfa*), néhány esetben pedig a televíziós sorozatok (*Mire megvénülünk, Névtelen vár*) foglalták el. Ennek következtében – bár már a hatvanas évek is használt költségkímélő megoldásokat – a látványos díszletek, a grandiózus szereplőgárda még az olyan monumentálisnak szánt produkciókból is eltűnt, mint az utolsó, Várkonyi Zoltán rendezte Jókai-adaptáció, a *Fekete gyémántok* (1976), az *Erdély aranykora* pedig ezek hiányát fapados eszközökkel, külső narrátor alkalmazásával, metszetek, veduták és állóképek használatával próbálta kompenzálni. Nyilvánvalóan az a filmtörténeti kontextus is közrejátszott a Jókai-adaptációk divatjának lecsengésében, hogy amíg a hetvenes évek a mától való elfordulás időszaka volt, a ’80-as években az érezhető (világ)politikai dinamika következtében önvizsgálatként már a közelmúlt vagy a jelen, nem pedig a távoli múlt tartott érdeklődésre számot.

Jóllehet az eredeti műhöz való hűség (vagy szebben fogalmazva: az ekvivalenciaelv) az adaptációk csak egyik és nem is feltétlen legfontosabb aspektusát jelenti, röviden ki kell térni a médiumváltás egy elkülönülő sajátosságára. Az irodalomtörténet, előbb Hansági Ágnes, majd Szajbély Mihály révén csak az utóbbi évtizedekben kezdett reflektálni a Jókai-regények mediális aspektusaira, nevezetesen arra, hogy a művek eredetileg hírlapokban tárcaként, nem pedig könyvekben jelentek meg, a könyv csak másodlagos médium volt.²⁵ Ennek a látásmód elhanyagolható szempontnak az a következménye, hogy a heti adagokban határidőre szállított szövegrészletek összevethetőek voltak az adott lapban megjelenő aktuális hírek kontextusával (például a *Fekete gyémántok* cselekménye a korabeli panamákkal), gyakorta Jókai szenzációra és egzotikumra épülő szövegei is a hírekből származtak, és az elit (a kevesek) ál-

²⁴ L. I.: *Az Aranyember – új magyar film*, in *Köznevelés* 1963/3., 83.

²⁵ Hansági Ágnes: *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Ráció-Tudomány, Ráció, Budapest, 2014. Szajbély Mihály: *Jókai Mór*, Kalligram, Pozsony, 2010.

tal olvasott könyvekkel szemben a sokak által lapozott újság mint tömegmédiium Jókai népszerűségét is elősegítette. A kulturális hierarchiában azonban a könyv médiumának éppúgy nagyobb volt a tekintélye az újsággal szemben, ahogyan a XX. században a könyvnek a filmmel szemben. A felfüggesztett elbeszélésmód révén az üzletember Jókai az olvasói visszajelzések alapján a sikert piaci szempontból is tesztelhette, kialakítva a közönségkutatás, az elégedettségmérés „paleolit” formáját, és anyagilag is érdeklében állt minél hosszabbra nyújtani az elbeszélést. A szétszabdalt szövegek révén Jókai regényeinek szerkezeti aránytalanságai, elkalandozásai is kevésbé tűntek fel, mert a tárca a befejezetlen epizódok apoteózisa volt az egész felett. A filmadaptációk annyiban követték a tárcarovatok kulturális státuszát, hogy a tömegközönséget jobban elérő médiumban népszerűsítették Jókait, bár a technológiai determinizmus szokásos csapdájához vezetne, ha a könyvet eleve a „tipográfiai elme” rendezett, lineráris, reflexív kulturális médiumaként, a mozit és a televíziót pedig a szétszórtság, az akció, az emocionalitás és a szórakoztatás médiumaként tételeznénk, ahogyan a McLuhanisták teszik.²⁶ A hűség szempontjából a Jókai-regények szerialitásához, a „folyt. köv.” logikájához a szappanopera formája illetet volna a televízióban, ezzel szemben a Jókai-adaptációk – még ha praktikus okokból több részletben is vetítették – nem darabokban, hanem eposzi hosszúságban kerültek a közönség elé. Ez lehetetlenné tette a filmben a nézői visszajelzések alapján történő módosításokat, amire az epizodikus formával együtt jellemző módon a hatvanas évek történelmi filmjeinek ragyogó paródiája, a *Gyula vitéz télen-nyáron* (1970) című posztmodern médiafilm reflektált. A filmek csak néhány esetben, és érthetően főként a televízióban követték valamelyest a szerialitást (az *És mégis mozog a föld* három, a *Mire megvénülünk* és a *Névtelen vár* hat epizódból állt), de egyes filmeket sorozatként és mozifilmként is szét-, illetve összevágtak. Még lényegbevágóbb azonban a terjedelmi korlátok miatti rövidítés, mert az adaptációkból Jókai szövegeinek egyik legfőbb ismervét, a(z) (el)kaland(ozás)okat tüntették el, kiegyenesítették vagy rosszabb esetben értelmezhetetlenné tették a narratívát (az *Erdély aranykora* például a filmidő első 25 percében lerendezi a regény felét). Mivel az eposzi szuperprodukciók a lélektanilag megalapozott, célorientált, hősközpontú és okozatiságra épülő úgynevezett „klasszikus hollywoodi elbeszélésmód” felé való orientálódást igényelték,²⁷ ez a dramaturgia szükségszerűen ellentmondásba került Jókai regénypoétikájával, a lélektani motiváció Gyulai-Péterfy duó által kifogásolt hiányával, a bonyolult szerkezettel, a központi cselekmény gyakori hiányával, az epizodikussággal és a több hős köré épülő narratívával. Az eredeti történetek kiegyenesítésével, részek elhagyásával, hézagos meséléssel az elbeszélést Gyulai Jókai-kritikájához idomították, a filmek így egyfajta „javított kiadásokká” váltak, de Jókai műveit csak érdemi veszteségekkel lehetséges hollywoodi elbeszéléssé alakítani. Röviden: amit nyertek a vámon, azt elvesztették a réven.

Ezen a ponton lehetséges visszatérni az avantgárd és a giccs greenbergi dichotómiájához. Amennyiben a Jókai-filmek egyik célja az irodalmi illusztráció volt, az eleve nem kedvezett a szabad adaptációknak, a formai újításoknak, a konvenciók kimozdításának, mert a hűtlenség apokrifnek minősült. Mégis létezik néhány olyan változat, amely alternatívát képez, a *Rab Ráby* tévéváltozatában például II. József pozitív hangsúlyokat kap, *A lócsei fehér asszony* nem

²⁶ Lásd: Neil Postman: *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Viking Penguin, Methuen, 1985.

²⁷ Lásd: David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996, 169–216.

hatások” „csorbítják a mű belső igazságát”.³² Fenyő István az *Egy magyar nábob* és *Kárpáthy Zoltán* kapcsán a „társadalmi harcokat valóban mozgató osztályerők és kollektív politikai törekvések fellazult, némiképp felszínessé vizenyősödött felvonultatását” kárhoztatta bírálataiban.³³ Nemes Nagy Ágnes a *Mire megvénülünk*-ből a kalandot hiányolta, és kiterjesztve azt a „megfilmesítési szokásokra”, Jókai kisarkításáról beszélt.³⁴ Kulcsfontosságú ebből a szempontból Almási Miklós 1967-es írása,³⁵ mely címéül a *Kárpáthy Zoltán* filmváltozatának magas nézettségi számaival választotta, de e piaci sikerrel szembeállította a minőséget, és „a magasabb művészi igényeket tápláló, filmkultúrában, művészi-közéleti igényben fejlettebb nézőréteg és a »csak mozizni« szerető publikum” szükségszerű szétválásáról írt. Almási szerint „a szuperfilm mindenkire szól, de csak látszólag, mert kilúgozza azt a felfelé törekvést, izlésátalakító szándékot, mely filmművészetünk »nézőnevelésének« egyik legvonzóbb eredménye volt”, és attól tartott, hogy a Jókai-filmek nézője nem lesz nyitott a szerzői filmekre: „az *Egy magyar nábob*tól nem vezet út a *Hideg napok*, a *Tízezer nap* típusú filmek felé, mert a néző úgy érezheti, végre megérkezett a nagy művészet otthonába”. Az idézett kritikák retorikája, az „elszegényítés”, a „kisarkítás”, az „elvizenyősödés” és a „kilúgozás” feltűnő hasonlóságot mutat azokkal a metaforákkal, a „kifosztással” és a „felhígítással”, amivel Clement Greenberg illetve a giccset, „amely a valódi kultúra megromlott és akademizált utánczatait használja nyersanyagul”.³⁶

Mindez választ is kínál arra, hogy a kritika miért utasította el a Jókai-adaptációk többségét. Azért, mert ha körülírásokkal is, a giccs keretében tárgyalta azokat, ami viszont a tömeges elérésének és a népszerűségnek az aranyfedezete. A jókais távolságtartással, humorral és gúnnyal szemben ezek a filmek gyakran ábrázolták patetikus színészi játékkal a nemesség életformáját, így kritika helyett megerősítettek, idealizáltak bizonyos magatartásformákat. Ennek kitüntetett példája az *Egy magyar nábob* filmváltozatában Kárpáthy János vad tánca, mely Jókainál az üvöltözésben és ivászatban élvezetét lelő reformkori mágnások parlagi, műveltség nélküli életstílusának szatírája, ám a film nézője számára könnyen követendő mintául kínálkozhatott. Valami nagyon hasonlóra utalt kitűnő esszéjében Almási Miklós is, amit érdemes egy picit bővebben idézni: „A jelenet *szándékolt* jelentése – Jókainál és Várkonyinál egyaránt – az öreg életformájának, kedélyes barbarizmusának kritikája: innen, erről a mélypontról indult el a középnemesség, hogy egyszer majd az ország vezérlője lehessen. Csak-hogy már a jelenet megfogalmazásánál, és még inkább annak nézőtéri újrafogalmazásában dolgozni kezd a néző »elvárása«: mást lát és élvez a néző, és más marad a kép szándéka. A publikum az öreg »virtusának« lesz foglya [...] A nézőben e gesztus hatására elmosódik minden kritikai fenntartás, az a sztereotíp kezd működni, melyet száz év óta ápol a »jókais« szemléletmód: egy beleváló magyar urat lát, azt a gesztust, melyet ez a sztereotíp, mint a »magyaros virtus« ideáltípusát őrizte.”³⁷ A filmnéző ezen értelmezésével pedig a Jókai-filmek konzerválnak egy feudális világot, mintát adnak a mindenkori Don Quijotéknak meg a „ha-

³² Sas 1977: 12–13.

³³ Fenyő 1967: 502.

³⁴ Nemes Nagy Ágnes: *Jókai Móric bánata*, in *Filmvilág* 1979/5., 52–53.

³⁵ Almási Miklós: 4 332 325. in *Kritika* 1967/10., 33–36.

³⁶ Greenberg 1978: 98.

³⁷ Almási 1967: 34.

gyományörző” ökörsütéseknek és várjátékoknak, ahol újraélhetik a sohasem volt, szép új múltat.

Ezzel szemben a hatvanas évek progresszív, illúzióromboló filmművészete éppen ezeknek a „történelmi filmeknek” a kritikája, az antitézise volt, azok konvencióit forgatta ki. Amíg Jancsó Miklós alkotása, a *Szegénylegények* (1965) greenbergi fogalommal avantgárdként ragadható meg, addig a Jókai-adaptációkat a magaskultúra képviselői láthatóan leértékelték. Az említett Kárpáthy János-jelennel példázható „romantikus” történelemábrázolással szemben Jancsó filmjei az „antiromantika” körébe tartoztak (és most itt tudatosan utalok a hatvanas évek Jancsó körüli nevezetes vitájának fogalmi ellentétpárjára).³⁸ Még egyszer idézve Almásit, a Jókai-regények filmek révén történő elsajátításával „a néző úgy érezheti, végre megérkezett a nagy művészet otthonába”. Ne feledjük: Greenbergnél a giccs nem szimmetrikusan a magaskultúra ellenpólusa (mint ahogyan az elitnek ellenpólusa a népi), hanem szoros szimbiózisban áll vele, annak felvizezése, hamis utánzása. Hasonlóan ahhoz, mint amikor a *Sorstalanság* 2002-es Nobel-díja után tömegek vásárolták fel Kertész Ákos regényeit és a kertészeti szakkönyveket, hogy velük a magaskultúrához tartozásukat igazolják. A Jókai-adaptációkat azonban ellentétesen ítélte meg a kritika és a tömegközönség: amíg a magaskultúra (az „avantgárd”) alacsonynak tekintette, a tömegkultúra (a „giccs”) magasművészetnek. *„Dzsidgirdilen – It’s the real thing”*.

³⁸ Bíró Yvette: *Szegénylegények*, in *Filmvilág* 1966/1., 1–5.; Rényi Péter: *Antiromantika? – Különvélemény a Szegénylegények ügyében*, in *Filmvilág* 1966/4., 1–5.