

**IX. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia
Kolozsvár, 2006. november 25-26.**

A FÉLSZEMŰ PREPARÁTUM

Film és irodalom viszonya a *Taxidermia* című filmben

szerző:

Horváth Emőke-Ágnes

**Sapientia - Erdélyi Magyar Tudományegyetem
Természettudományi és Művészeti Kar, Kolozsvár
Fotóművészet, filmművészet, média szak - III. évfolyam**

témavezető:

dr. Pethő Ágnes, docens

**Sapientia - Erdélyi Magyar Tudományegyetem
Természettudományi és Művészeti Kar, Kolozsvár
Fotóművészet, filmművészet, média Tanszék - tanszékvezető**

A FÉLSZEMŰ PREPARÁTUM

Film és irodalom viszonya a *Taxidermia* című filmben

A 37. Magyar Filmszemle nagydíját egy filmes adaptációnak ítélte a zsűri. Pálfi György *Taxidermiája*¹ *A fagyott kutya lába* és *A hullámszó Balaton* című Parti Nagy Lajos novellákat használja fel alapanyagként. Az irodalom filmes felhasználását tekintve számos érdekes szempontot vet fel; kiemelten azt, hogy miként játszik termékenyen össze szöveg és kép, illetve hogyan értelmeződik újra egyik a másik által. A film az író két különböző novelláját eltérő módon ragadja meg és olvasztja egybe a családregény irodalmi hagyományának megfelelően.² A történet kiteljesítéséhez, vagyis egyrészt a nagyapa–apa–fiú folytonosság, másrészt pedig a visszaemlékező alaphelyzet megteremtéséhez beiktat egy utólag hozzáírt, napjainkban játszódó cselekménysort. Ebben körvonalazódik a család legifjabb sarjának életútja, amit Parti Nagy Lajossal közösen dolgozott ki a rendező és forgatókönyvíró társa, Ruttkay Zsófia. A végső könyv és film sok szempontból példaértékű. Egyrészt érvényes a hagyományos adaptációkra használt csontváz-metaphora³: Pálfi átveszi a figurákat, az élettereket és a helyzeteket. Másrészt a Parti Nagy novellák eleve filmszerű képi fantázia által meghatározott szövegek, és a *Taxidermia* is helyenként szembetűnően lírai. Irodalom és film oda-vissza „preparáltsága” mondhatnám jellegzetesen posztmodern. Ennek indoklásakor be kell látnom, hogy a posztmodern mibenléte – minden művészeti ág vonatkozásában – a mai napig vitatott és megfoghatatlan. Az én kiindulópontom az, hogy

¹ *Taxidermia* (2006) dráma, Magyarország, **rendezte:** Pálfi György, **forgatókönyv:** Parti Nagy Lajos, Pálfi György, Ruttkay Zsófia, **operatőr:** Pohárnok Gergely, **szereplők:** Koppány Zoltán, Trócsányi Gergely, Stanczel Adél, Hunyadkürthy István, Dengyel Iván, Znamenák István, Nagy Mari, Blaskó Péter, Balkay Géza, Tóth Anita, Eurofilm Stúdió Kft., 90 perc.

² Pálfi a rendezői koncepcióban Thomas Mann írásaira utal. (www.taxidermia.hu) Mégis a film hangulatilag és kimenetelében sokkal inkább rokonítható Nádas Péter *Egy családregény vége* c. írásához. Mindkettőben a fiú nézőpontjából ismerjük meg az eredethez és a hagyományhoz fűződő viszonyt, illetve a család széthullásának és megsemmisülésének történetét a parancsuralom nyomása alatt.

³ Jean Mitry megfogalmazásában az adaptációs folyamat során „minden a »lényegre« redukálódik, vagyis egy csontvázra. A képek [az irodalmi] tartalmat tükrözik vissza [...]; de [annak a filmes] formának a következményei, amely ilyenek alkotta őket [...]” (Nánay, 2000. 23)

noha hiányzik a tisztánlátáshoz szükséges távolság, az bizonyos, hogy a posztmodern tudatvilágát egy válsághelyzet eredményezi. Illetve az, hogy valószínűleg ez még mindig nem az anti-művészet, még mindig nem a végesztétika. A naturalizmus, szürrealizmus, költőiség, a családregegy irodalmias formái, a „rút esztétikája”, az undorító, abszurd és groteszk – mind olyan fogalmak, melyek könnyűszerrel kapcsolatba hozhatók a filmmel. Ezek egyenként vagy kisebb csoportosulásokban igazából már a korábbi filmtörténeti korszakok termésében is kivétel nélkül fellelhetők. A *Taxidermia* sajátsága (és egyben posztmodernitása) abban a mértéktelenségben keresendő, amit pontosan ez a konglomerátum-jelleg ad neki.⁴ Egyszerre summáz, meghazudtol, ellentmond és röhög. Mert ez egy olyan film.⁵

Szemponjtjaim a film mint adaptáció vizsgálatához

Az ellentmondások dacára könnyen azonosíthatóak az adaptációkat hagyományosan tárgyaló tanulmányok kötelező kellékei. Zömük tartalmaz hivatkozásokat csapdákra, előítéletekre és nehézségekre, megemlíti a „könyv jobb volt” szindrómát, illetve film és irodalom ontológiai különbségeit. Már-már klisészerűen narratológiai, tematikai és stilisztikai szempontokat érvényesít, majd érintőlegesen kitér az adott film fogyasztásának szociálpolitikai háttérére. Olvasataim során minduntalan előkerültek olyan kérdések, amelyek valójában minden filmre vonatkoznak és nem adaptációspecifikusak. Ezeket próbáltam kiiktatni, majd valamiféle következetességet létrehozni, ami később támpontul szolgálhatott a kiválasztott film elemzésekor.⁶

A *Taxidermiában* tetten érhető az elmozdulás a hagyományos irodalom-felhasználástól a posztmodern problémafelvetésig. Pálfí megtartja a novellákból leszűrhető cselekmény vázát, és azon túl folyamatosan párbeszédet folytat az eredeti szövegekkel. A Parti Nagy írásokat képi látásmód jellemzi, a filmet pedig poétikus stílus. Emiatt izgalmas az összjátékuk. Mindemellett a *Taxidermia* befogadáselméleti és hermeneutikai adaptációs nézetek tükrében

⁴ Ilyetén a sokszoros felülírást, a palimpszesztszerű rétegződést (Derrida) emelném ki, mint a posztmodern műalkotás kitüntetett jegyét. (V.ö: Tarnay László: A film noir mint a modern(izmus) redukciója <http://www.filmkultura.hu/2005/articles/essays/tarnayvirginas.hu.html>)

⁵ A *Taxidermia* szélsőséges fogadtatásban részesült: némelyek a végletekig dicsérték, mások pedig nagyon elmarasztalták. dr. Igó Látjátok feleim szümtükkel c. mértányolása (www.taxidermia.hu/admin/kritikaolvas.php?id=48&PHPSESSID=1fe5b944d45eb374684784f0829dec6d-12k-) és Jepe *Trash movie – undorító magyarok* c. kritikája (<http://www.cspv.hu/06/84/taxidermia/>).

⁶ Az adaptációkat vizsgáló fejtegetések mára elvezettek ahhoz a sarkított felismeréshez, hogy csak a megfelelő szempont megtalálásának kérdése, hogy minden filmet adaptációnak tekintsünk. Filmek alapjául szolgálhatnak például újsághírek, képregények, nem irodalmi szövegek vagy akár népszerűvé vált dalok. Ugyanígy irodalmi toposzok és motívumkörök. S ha nem jutunk ilyesmi nyomára, akkor is elmondhatjuk, hogy minden fikciós játékfilm nyilvánvalóan egy-egy forgatókönyvet „adaptál”, azaz írás és intertextualitás közvetítésével kerül a nézőhöz – valaminek a származékként. Ebben az esetben nincs okunk az ennyire szélsőséges meglátásra.

is lényeges kérdéseket feszeget. Mit hogyan értelmez az olvasó és a néző? Ugyanaz, a történet szempontjából lényeges elem, milyen hatást vált ki egyikben, illetve a másikban? Hozzáférhetők a film irodalmi forgatókönyve, illetve a képekre bontott forgatókönyv egyes részletei. Egy jelenet kapcsán megpróbálom a filmet és az azt megelőző formákat összevetni.

Ideológia és esztétikum kapcsolata szempontjából lényeges, hogy a *Taxidermia* egy posztkommunista identitást helyez a középpontba. Mi több, egy művészegyéniséget. Az identitásformálási folyamatot olyanként posztulálja, hogy a filmen szimultán vonul végig a jelen és a múlt, a valóság és a történelem, illetve a tapasztalat és a mítosz kettőssége, szembetűnő ellentéteket produkálva. Valójában közösségi emlékezet a Balathony Lajoskéé, mely amellett, hogy magába foglalja a nagyapa, valamint az édesapa korszemléletét is, implikálja az adaptált novellák írójának, Parti Nagy Lajosnak, a film alkotóinak és a nézőknek a tudását az adott korról. A harc érintőlegesen a korabeli politikai, illetve erőteljesen a mostani társadalmi tabukkal szemben vívódik. Ennek eredménye a naturalista hangvétel, az érzékletes stílus és a végletes jelenetek (erotikus fantáziálgatások és beteges praktikák, sportszerű zabálások és az azokat követő „nullázások”, szakszerű boncolások és bravúros öngyilkosság). A visszataszítóban, meghökkentőben megnyilvánuló attrakciót sokan látványhajhász kereskedelmi megfontolásnak tartották, és mint ilyent megvetendőnek.

A komplex jellemek helyett a volt szocialista államokban készülő filmekre még a rendszerváltást követően is jellemző a karakterek terén észlelt szakadék. (Deltcheva, 2005. 200) A bizalmatlanság, a megvetés és a kiábrándulás szerves részei a századvég életérzésének. Ezért a jellemek sarkított ábrázolása értékelhető úgy, mint a karikatúra, a paródia iránti vonzódás jele. A *Taxidermiában* is mindhárom generáció szereplőgárdája polarizált: a jók, de gyengék szemben állnak az erős rosszakkal.⁷ Így Morosgoványi Vendel eltűri a hadnagy úr megalázásait, Balathony Kálmán felesége és barátja garázdálkodásait, majd pedig Balathony Lajos apja zsarnokoskodását. Az irodalmi szinopszisban Pálfi önteremtőknek nevezi hőseit, holott ezek elsődlegesen főleg önpusztítóknak tekinthetők. Az önmegvalósítás vágya mintha örökletesen lenne kódolva beléjük. Mindhárman az érvényesülés óhajával lépnek fel, és igazából ezen igényük kapcsolja őket össze, kovácsolja egy család sarjaivá. Rendre az alázás (a Horty-korszak hamis idillje), a gigantomania (Kádár „fridsider-szocializmusa”, „gulyáskommunizmusa”) és a tökéletességre való törekvés korszakaiban szeretetre, notórius teljesítményekre, valamint felejthetlenségre áhítoznak.

⁷ Ezen kívül a szereplőknek nincs igazi jellemfejlődése a filmben. Ez annak tudható be, hogy a novellák beszámoló és emlékező alaphelyzeteiben kész jellemekként vannak jelen. Az idő múlása pedig csak kvázihaldást eredményez.

Irodalmi alapanyag a filmes kohóban

Az irodalom minden korban egy kultúra tagadhatatlan nyoma. Az eredetkutatás, az identitásformálás alkalmával Pálfi György a vitatott Parti Nagy-novellákhoz nyúl. Az alapanyag történelmileg, társadalmilag és politikailag determinált. Okot ad egymástól nagyon különböző értelmezésekre, akár vitára. A filmből (pontosan a novellákhoz való ragaszkodás miatt) hiányzik a közvélemény. A szereplők (Vendel és Lajos) szinte zárt világukban jelennek meg, vagy környezetük legalább annyira furcsa, mint ők. Nincs közhang, ami értelmezhetné létmódjukat, ezáltal pedig felmutatna egy lehetséges viszonyulást. A rendező részéről nem működik a kényelmesnek mondható szűrő, így a néző nem kap tőle közvetlen segítséget. Az eljárás veszélye, hogy sokan faragatlannak, odadobottnak érzik a látványt, és mint ilyen, jogosnak saját felháborodásukat.

A felvetődő adaptációs kérdések négy pont körül csoportosulnak. Először a novellák mozzanataiban körvonalazódnak olyan események, történetfoszlányok, amelyek önmagukban, megfelelő képi átültetéssel nagyon szuggesztívek és találékonyak. Másodsor, ezek kapcsán kihívás annak a módnak a megtalálása, ahogyan összekapcsolhatók és felfűzhetők a közös, visszaemlékező alaphelyzetű dramaturgiai szálra. Harmadszor, a különböző korokban és helyszíneken játszódó történeteknek, sorsoknak formai átkötés nélkül is kötődniük kell. Végül pedig, negyedszer, a nyelvi bravúrokat a markáns képek és képsorok kompenzálják a filmben.

A megoldási eljárásokra, illetve azok indoklására számos utalást találunk a Pálfi Györggyel készített interjúkban. „A három generáció történetét szkeccsfilmként kezelem, amelyet azonban egy alkotó készít” (Ruttkay, 2004. 13), máshol „a film első részének a Sperma, a másodiknak a Nyál, a harmadik epizódnak a Vér nevet adtuk. Vagyis, a testnedvek tartják össze a filmet, mert az volt a koncepció, hogyan válnak az ember testrészei történetté.”⁸ A rendező elmozdul a történelem felé, ellenben az emlékezet relativizmusából adódóan hangsúlyozza a családi történetírás költői oldalát. Szemlélete alapján a múlt lényege elsősorban nem egy kulturális örökségre vezethető vissza, hanem a múlt félresikerült pillanataira, jelentéktelen apróságaira, oda, ahol az mintha öntudatlanul kiadná magát. A filmben így a fiú egységes szemszögéből megidézett világ olyan, amilyennek lennie kell,

⁸ Olvasható a Magyar Filmszemle hivatalos honlapján megjelenő interjúban. (<http://www.szemle.film.hu/object.0746c3c0-8a28-43a4-997b-96e7a3265289.ivy>) A filmet, akárcsak az embert, a testnedvek tartják össze. A szélsőséges fogalmazás révén ezek a maguk fizikai valóságában jelennek meg. (Dorogman Hédi interjúja, http://www.kontextus.hu/hirvero/interju_2004_1027.html)

amilyenek ismerjük és elfogadjuk. A családregevényes forma eredményezte kontinuitás-diszkontinuitás játék pedig közelebb hozza hozzánk, áthidalja a szakadékokat.

Pálfi egy másik interjúban számol be arról, hogy mennyire jelentett nehézséget a forgatókönyv irodalmias fordulatainak kiiktatása, illetve annak eldöntése, hogy mennyire szerencsés ragaszkodni a Parti Nagy-alapanyaghoz. Megmaradtak azok az elemek, amelyek révén a rendező bizonyos hangulatokat tudott vizualizálni, illetve kerültek a filmbe olyanok is, amelyek a novellából hiányoztak, itt ellenben a kihagyott motívumokat helyettesítik.

Kettő plusz egy megadja a negyediket

A *Taxidermia* öntörvényű világában egy kelet-európai család története körvonalazódik, melyben a rendező vallomása alapján a novella segíti kifejezni azt, amit az elmúlt hatvan évről gondol: a második világháborút követő időszakról, a gulyáskommunizmusról, illetve az utólag csatolt történet révén a máról. A „szubjektív történelemkönyv”⁹ látomásokat és tényeket ötvöz groteszk módon. Morosgoványi Vendel, Balathony Kálmán és Lajos életútja előhívja a pornográfiának, a test visszataszító praktikáinak és későbbi preparálásának határpontjait.

A film hagyományos történetkezelési technikán alapszik. A linearitást, ok-okozatiságot minden lépésben szem előtt tartja. A párbeszéd, történetmesélős forma keretes szerkezetet eredményez. A nyitásban még érthetetlen a jelenbéli kiállítást megvillantó felütés. A zárlatban kiderül, hogy ez a visszaemlékező, illetve narráló alaphelyzetet motiválja a filmben. A történetkezelés e premisszák alapján – egy mára hagyományosnak mondható adaptációfelfogást takar.

Az adaptációkat illetően ez a nézet már a korai filmek kapcsán kialakult. A filmek háttérben gyakran húzódtak irodalmi művek, így értelemszerűen foglalkoztatta az elméletírókat az irodalom filmes felhasználási lehetőségei. Jean Mitry az irodalmi szöveget mint a film koherenciáját megteremtő narratív vázat tartotta számon. Szuggesztív az általa használt csontváz-metaphora. Hasonló Balázs Béla és André Bazin elképzelése is: az irodalmi szöveg „minőségi védjegy” vagy „kincseshánya”. Az adaptálási folyamat alapja a tartalom és a forma dualizmusa, hisz a kulcsmomentum nem más, mint egy műalkotás tartalmának átültetése más formába (szemiotikai transzformáció). Ennek alapján a filmes adaptáció klasszikus fogalma két előfeltevésen alapul. Ezek a következők: elsősorban „mind az

⁹ A megnevezés Pálfi Györgytől származik. (Pálfi rendezői koncepciója, www.taxidermia.hu)

irodalom, mind a film esetében a forma és a tartalom szétválasztható”; másodsorban pedig, „egyaránt képes (mindkettő) ugyanazoknak a tartalmaknak a kifejezésére”. (Nánay, 2000. 26)

Ez a megközelítés többnyire tapasztalati eredetű, de a Hollywood aranykorában készült filmekre érvényesnek tekinthető, noha egyébként számos azonnali buktatót von maga után. Az adaptációt így egyfajta mimézisként értelmező elmélet egyrészt irodalom és film között alárendelői viszonyt sugall; és már-már morális kérdésként tevődik fel az, ahogyan a film „megrövidítette” az irodalmat. Egyébként is, mi adja az irodalmi mű karakterét? Mi az, ami esszenciális és átmenthető belőle (a történet, a karakterek megformálása, a hangulat, a tér-idő viszonyok)? Ez már igazából irodalomértési kérdés. Másrészt pedig, utánzásról lévén szó, központivá válik a hűség problematikája. Csakhogy mivel szemben vizsgáljuk azt? A szöveggel szembeni hűség szintje csak homályosan írható körül. A nézet megállapításait alátámasztja az a tendencia, hogy a magas szintű irodalmat sikertelen filmes kísérletekkel vetik össze, valamint megkülönböztetik a filmre való és a megfilmesítésnél elkerülendő sztorikat.

Morosgoványi élvhajász története *A fagyott kutya lába* c. novellából származik. Az írás egy orvos beszámolója betege kóros képzelgéseiről, valamint „felfokozott és társtalan” szexualitásáról. Pálfi ragaszkodik a szereplő novellabeli státuszához (tartalékos egyenruhaszabó), külső ismertetőjegyéhez (nyúlszájához), lakóhelyének rajzához („keskeny, ablaktalan kamra”), illetve számos érzékletesen körülírt megnyilvánulásához (mosdás a kútvályúban, a gyertyaláng nézegetése, leskelődés a századoslányok fürdéseikor, disznóölés és a kaland, mely a novellában nem, de a filmben halálosnak bizonyul). Érthető módon mellőzi ellenben az orvos alakját, és a vallomásos alaphelyzetet a konkrét megmutatásra cseréli. Kiaknáz a novellában megemlített néhány olyan motívumot, amit filmben nagyon szemléletesen tud érvényesíteni. A forrázóteknőre például már Parti Nagy is hangsúlyt fektet. Ez „a ház leguniverzálisabb bútora”, a család használja ágyként, mosdókádként, ravatalként és bölcsőként egyaránt. A filmben megvalósítja a jelenetek közötti átkapcsolást és vizuálisan is kiteljesedik.

A novella első olvasásra a nyelvi bravúrok, egyedi képek és képzettársítások miatt szinte megfilmesíthetetlennek tűnik. A forgatókönyvírók mégis megtartják vezérfonalát és a központi figurát. Morosgoványi fejtegetéseit olvasva, a novellahős nevetségesnek tűnik és szánmunkon felülkerekedik egyfajta csodálkozás. Képzeletünkben vagy próbáljuk megalkotni a furcsa szereplőt, vagy ellenkezőleg, tagadjuk azt, hogy létezhetne, és csodáljuk a szöveget, illetve az írói képzelet gazdagságát. A filmi befogadás ettől eltérően működik. Szembesülünk a látvánnyal, ami ilyen módon mindenekelőtt undorító. Vannak dolgok,

amikről kényelmesebb nem tudni. És még ha tudomást is szerzünk ezekről, kíváncsiságunkat és voyeurizmusunkat elégíti ki az adott tudás. A konkrét képek azonban legtöbbször nem fogyaszthatók ugyanolyan hidegvérrel.¹⁰

Máris felcsillan néhány félelem az irodalom átültetése kapcsán. Annak ellenére, hogy a rendezők mindegyre előszeretettel nyúlnak irodalmi alapanyaghoz, az adaptációval szembeni ellenszenv „kultusza” a XX. század derekán mélyült, és talán még napjainkban is bizonyos esetekben érezhető. Ennek háttérében néhány könnyen belátható tény húzódik. (Stam, 2005. 3) Mindenekelőtt gondolhatunk a film és irodalom köztudatban ellenségesnek tekintett viszonyára, azaz az egyfajta darwini fennmaradásharcra a kölcsönös (be)építés helyett, az írásos kultúra előítéletére a vizuális művészetekkel szemben, valamint a mindent megmutatásban a *Taxidermia* esetében feltételezhető obszcenításra. Ehhez járul továbbá néhány tévhit az elkészítés egyszerűségére és a befogadás passzivitására vonatkozóan. Mindezt betetőző gyakori érv pedig a tömegművészeti jelleg és a filmi heterogenitást parazitizmusként felfogó szemlélet.

A kulturális hierarchiák legaljára szorul a pornográfia és a hozzá kapcsolt személyek. A konzervatív társadalmi kritikák hajlamosak minden ehhez kapcsolódót betegségnek minősíteni. (Hill–Church Gibson, 2000. 153) Morosgoványi esetében az eltévelyedések jórészt felvállaltan patolgikusak. Ennek ellenére napjaink kvázi-felszabadult gondolkodásmódú világában karaktere egy torzító tükröt tart a társadalom elé, melyben körvonalazódnak határaink, elfojtásaink.

A novellabeli orvos reakciójára Parti Nagy adott ponton a következő utalást teszi: „Mindazonáltal erősen ingerültté tesz az a tény, hogy acut bőrpíromat mit a beteg kérdései fölkeltenek, előle eltagadni nem tudom, [...] holott mi egyébtől nyeri az ő beszámolója érdekességét, mint a hangos mivoltjától, [...] mely resonálja a test néma s közönséges alvilágát.”¹¹ Ez a viszonyulás bizonyos szinten nagyon hasonlít a nézőéhez. Az író úgy teszi érzékletessé, feszültségdússá a novellát, hogy azáltal, hogy feldúlt hőjét nagyon közvetlenül szólaltatja meg, gyakran vált az ő nézőpontjára. Ugyanígy dominál Morosgoványi szemszöge a filmnek róla szóló részében is.

A *hullámzó Balatont* a rendező a történet szintjén teljesen klasszikusan adaptálja, a sztori egyértelműen vázként szolgál. A film két ponton tér el a novellától: az eredetileg vadászlövő fiúból Pálfi preparátormestert formál, illetve a továbbgondolásban beiktatja az apa

¹⁰ Erre utal Susan Sontag, amikor olyan képekre hivatkozik, melyek megtekintéséhez nem járul morális töltet. „Csupán provokálnak: na, elbírod a látványt? Kielégülést jelent, ha valaki képes arcizomrándulás nélkül a képre tekinteni, de ha nem, az is jóleső.” (Sontag, 2004. 46)

¹¹ Idézet Parti Nagy Lajos novellájából. (www.taxidermia.hu)

erőszakos halálát. A Parti Nagy-írásban ez, bár kétszer is történik rá utalás, megmarad hipotetikusnak. Már a novella elején Balathony emlékszik édesanyja intó szavára: „Jössz le onnét, te csacsi, majd tisztára elhízol, és megesznek a macskák.” Ebben a formában természetesen csak szófordulatként hat a kifejezés, és valószínűleg a legtöbb olvasó nem is szentel neki különösebb figyelmet. Döbbenetessé akkor válik, amikor pár oldallal hátrébb a becsben tartott macskák bemutatását követően a visszavonult sportevő mintegy fenyegetőzik: „Ha meg majd szakad [a bőröm], ha egyszer is észreveszem, hogy szakad, akkor lemosdok, kitakarítom magam, és kizárom ennek a Gizikének az ajtót.”¹² Az elszólás nem lelhető fel a filmben. Mi több, a fiú nézőpontja miatt teljesen megszűnik az azonosulás lehetősége az apával, akinek a végzete talán emiatt is csattanószerűen következik be, illetve hiányzik belőle a megnyugvás és a halál-vállalás bármilyen jele. A rezignáltságnak erre a szintjére a *Taxidermiában* csak az ifjú Balathony jut el, így a novellazárlat nyugvópontja az adaptációban lényegesen hátratóldódik.

A *hullámzó Balaton* egy sportoló jellegzetes pályaleírása. Néhány furcsaságot leszámítva teljesen szabályos: kiskorban aggódó szülők, a tehetség felfedezése, edzések sora egyre jobb egyesületeknél, szemmel látható fejlődés, személyes rekordok, versenydíjak, a „sportág” reformálásai. Emellett a belső felismerés, hogy a sportevést Balathony Kálmánnak küldetészerűen kell üzni. És mindez szakzsargonban előadva. A novella betegesen torz világát és szereplőit tehát Parti Nagy teljesen természetesen kezeli; a *Taxidermiában* azonos módon válik valóságosává a zabálóművész életútja.¹³

A világos ívű történetre való egyszerűsítésen túl szem előtt kell tartanunk, hogy a novella valójában tudatfolyamok részletezéséből kerekedik ki. Van egy rendkívüli szereplő, aki személyes számvetés ürügyén emlékszik és mesél. Mégsem szenzációhajhász beszámoló ez. Egyénisége (az előbbi novella főhőséhez hasonlóan) erőteljesen tükröződik a nyelvezetben. Bár látszólag minden információt „átszűr” rajta az író, burkoltan van a szövegben bizonyos tudatosság, elrendezettség. Noha Parti Nagy a választott narrátor révén mindvégig jelzi kívülállóságát, a hangsúlyokon, a feszültségek pontos adagolásán, az iróniába torkolló fekete humoron érezni implikáltságát. A rendező hasonló módon megkísérelti a háttérbe húzódást. A kamera jelenléte többnyire a nem szokványos látószögek miatt érezhető.

¹² Gizike a „tehetsége” miatt lett Balathony Kálmán kedvenc macskája. Neve egyezik a bajnok feleségének keresztnevével.

¹³ Test és szöveg kapcsolatában felbukkan a fétismetaphora. A köztudatban a túlsúlyos ember a mértéktelenség démona. Ebben az esetben ellenben a sportos ambíció mentesíti Balathony Kálmánt mindenféle megvetendő konnotációtól. Az undorodó nézői tekintettől mégsem tud szabadulni.

Gyakran választ az evési, illetve hányási jelenetekhez alsó gépállást, növelve a képek érzékletességét.

Az iróniára lehetőséget adó, néhány leleményesen megválasztott szóval sejtetett novellabeli részeket a film hosszabb jelenetekre bontja. Például Parti Nagy azt írja, hogy bizonyos anyagi érdekek miatt a terhes anyák titkolták állapotosságukat, diagnózisként cisztát vagy miómát állapítottatva meg az orvossal. „... a terhes nők se szívesen igazoltak át, pedig volt erre egy belső rendelet. Hát érthető, ha nem, alig fizettek kalóriapénzt, családos asszonyoknál ez azért számított. Inkább azt mondták, amíg lehetett, hogy ciszta. Vagy mióma.”

A forgatókönyvben az orvos lefizetésének jelenete helyzetkomikumon és irónián alapszik. Míg a novella narrátora oszcillált a megvető elhatárolódás és a túlzott objektivitás között, a könyv nézőpontja határozott. Így néz ki az említett részlet:

„Belső. Sportkórház – szülészet – nappal

Az orvos lehúzza a gumikesztyűt a kezéről. Már Kálmán is bent van a rendelőben, Gizi leszállt az emelvényről. Érdeklődve figyelik a kis üvegben, a folyadékban ücsörgő békát. Várják, mit mond a doktor. Az még mossa a kezét, majd leül az asztalhoz, receptpapírt vesz maga elé, akkurátusan előkeresi a tollát, ránéz a békára, aztán a stopperórára. A béka hirtelen megmozdul és felmászik a létrán. A doktor leteszi az órát, és írni kezd.

Orvos: Akkor, Gizella elvtársnő, átigazolunk a Zöldérthez.

Gizi és Kálmán egymás nyakába esnek örömben.

Orvos: Azért még egyet pisilünk, és vért veszünk, jó?

Átadja a receptet.

Orvos: Gratulálok.

Gizi elkomolyodik, és bökdösni kezdi könyökével Kálmánt. Aki beszélni kezd.

Kálmán: Tudja, doktor úr, lenne egy probléma...

Orvos: Zöldért.

Kálmán: Igen, csak hogy a Gizi, ugye, Konzervos...

Orvos: Zöldért.

Kálmán: Igen, de az másodosztály...

Gizi: Egyáltalán nem fizet kalóriapénzt...

Orvos: Hiába. Rendelet van. Terhes anyáknak át kell igazolni.

Kálmán borítékot tesz az asztalra.

Orvos: Ciszta vagy mióma?

Gizi és Kálmán egyszerre válaszol.

Kálmán: Ciszta!

Gizi: Mióma!

Az orvos fejcsóválva ír a papírra.”

Filmen ebből emlékezetes jelenet kerekedik. Látjuk az orvos engesztelhetetlen, majd megadó arcát és a pár cinkos intézkedését. Tagadhatatlan, hogy a novella egyben politikai pamflet is. A filmre vitt helyzet igazolja, hogy a rendező nem tudta kivonni magát a történelemértelmezés eredményezte enyhe politizálás alól. A gulyáskommunizmusra mintegy elnéző mosollyal tekint. Megbújik a mögött, amit sokan úgy értelmeztek, hogy „a kriminális és extrémális” iránti vonzódás. Másik találó példa erre a kaviárpusztítási demonstráció képsora. A szereplők motivációja a beígért szocsi utazás. Ezért vállalkoznak a megfeszített munkára eltekintve az állapotos asszonyt és magzatát fenyegető veszélyektől.

A filmben *A hullámozó Balaton* in medias res kezdődik, a novella közepén kapcsolódunk be. Pálfi kihasználja, hogy a forgatókönyv a visszaemlékezés pozícióját érvényesíti. Innen pedig szinte azonnali az átkötés a fiú retrospekciójára. Az íráshoz képest felcserélődik kettejük szerepe: a fiú lesz az, aki visszaemlékszik, az apa pedig ennek a visszaemlékezésnek szereplője.

A harmadik élettörténetben művészet és gyilkosság, illetve a különböző erőszakos műveletek kapcsolata tematizálódik. Balathony Lajos beiktatása azáltal, hogy véget vet a film konkrét irodalmi kötődéseinek, mintegy megöli az alapanyagot. És átvitt értelemben a hagyományt is. Ugyanakkor az ő öngyilkossága lesz a saját hallhatatlanságának garanciáján túl a történetek további éltetője. Szemben a korábbi korok önámításával és giccsparádéjával ő képviseli az esztétikumot, az eredendő igényt arra, hogy valamit (egy életérzést) megörökítsen.

A *Taxidermia* naturalizmusa visszás realizmusban gyökerezik. Kiemeli a valóság-hű vonásokat, és sajátos szürrealizmusba fordítja azokat. A konkrét milió, a reális környezet megkettőződik az ösztönök világával. A családtagok deviáns viselkedési formái kivonatai a valóságos megnyilvánulásoknak, ennek a környezetnek az immanenciájában lesznek érvényesek, minthogy ennek erőszakosságát és kegyetlenségét leplezik le. Diagnosztizálják az adott civilizációt. (Deleuze, 2001. 168) A filmben a naturalizmus a halállal és a halálösztönrel telítődik. Lajoska figuráján keresztül jut el a legnagyobb mélységekig, illetve emelkedik ki az öncélúságból.

A néző tudatának konverziói

Azért nem bírjuk nézni az egyes képsorokat, mert beléjük látunk megvetendő, számunkra undorító dolgokat. Nem önmagában az ijesztő, amit Pálfi megmutat, hanem az, amit belélátunk. A test bizonyos praktikái a mindennapi életben nem rémesek, de kulturális képzeink ezekről megkívánják, hogy a közvetlen láttatásukat ellenségesnek érezzük: ezért érthette számos nézőt személyes támadásként a film látványvilága.

A film és általában az adaptációk befogadáselméleti megközelítése néhány, az elemzésben eddig figyelmen kívül hagyott közbelső lépésre hívja fel a figyelmet. A környező világ mindenekelőtt „megmutatkozott” Parti Nagy Lajosnak. Ezt követően az észlelt valóság rajta keresztül irodalmi közegben lecsapódott. Az írott szöveg egy olvasata (a rendezőé), mintegy önmaga ellen fordulva ismét a szó szoros értelmében alakot öltött, filmként. Csakhogy a történet adaptálója és alakítója a rendezőn kívül egy színész is, aki szintén átszűrte az eredeti anyagot. A nézőhöz tehát eleve egy többszörösen értelmezett változat jut el. Végző soron pedig a szöveg kiteljesedésének feltétele az ő nézői közreműködése. Befogadóként ő egészíti ki és aktualizálja, mintegy szabja helyzetre a szöveget.

A vitathatatlan relevancia ellenére nehéz volna ezen az úton megközelíteni a *Taxidemiát*. A befogadó ugyanis egyénített és nem kiszámítható. Szubjektivitása miatt a legtöbb vita tárgytalanná válna. Eredményesek csak akkor lehetnének, ha egy eszményi olvasót és filmnézőt feltételeznénk, teljesen semleges területről (nem irodalmár, nem történész stb.). Az ilyen emberből származtatott képződmény természetesen absztrakció. Kizárólag elméleti síkon érdekes, hogy milyen különbségek adódhatnak a befogadás módjában, a megértésben, ha a néző „kívülállóként” olvasta Parti Nagy primer szövegeit, vagy ha a történetnek/mítosznak kulturális nyomai vannak benne. Másik figyelemre méltó eset lenne, ha az eredeti alapszöveggel soha közvetlenül nem találkozott volna, hanem csakis egy feltételezett korábbi feldolgozás révén ismerné. Adott esetben hogyan módosítaná a film az olvasás előzetes tapasztalatát?

A hermeneutikai elgondolásban a reprezentációs hűség vizsgálata helyett a mediális termékenység válik mérvadóvá. A szemlélet kiindulópontja a két különböző médium közötti átjárás. Marshall McLuhan jelmondata óta a műalkotás „lényegét” maga a médiumspecifikus forma alkotja. Elvileg ez a felismerés kizárja az adaptáció lehetőségét, vagy legalábbis más alapokra helyezi az irodalom filmes felhasználását. Továbbá film és irodalom egyaránt nyitott a kulturális formák előtt. És ha megfontoljuk, a film rendelkezésére álló eszköztár számos olyan elembe bővelkedik, amelyek képtelenné és akár nem kívánttá teszik az irodalom

közvetlen átkódolását. Nem lehet a két szöveg között ekvivalencia. Legfennebb egy adattárat állíthatunk fel, mely diegetikus, témabeli, műfaji vagy formai megfeleléseket számlál. Ez a megközelítés egyrészt elveti a hagyományosan értelmezett hűség elvét, másrészt pedig annak egy másik formáját érvényesíti: éspedig a médium adta lehetőségekkel szembeni hűséget.

A posztmodern konyha

A posztmodern paradigma az adaptációk megítélésén is alakított. A digitális forradalom következtében, a technikai sokszorosíthatóság korszakában a reprodukciónak egészen más vetületei érvényesülnek. A töredékesség élmény, a személyiség komplexitása, illetve kiismerhetetlensége a szerzői intenciót és tudatosságot vonja kétségbe (a szerző hozzájárulása a szelekcióban és a kombinálásban nyilvánul meg). Az irodalmi pretextus és a filmváltozat kapcsolata nem utánzási aktus, hanem dialógus, közöttiség. Az eredetiség fogalma átértékelődik, és a művészek átérzik a követelmény paradox jellegét. Minden előzetes művészeti élményeinkre vezethető vissza, ugyanis korábban – ilyen vagy olyan megközelítésben – de mindent megfogalmaztak már. A hagyomány így, mint múzeum, könyvtár van jelen, az értelmezési lehetőségek pedig tetszőlegesek. Az irodalmi szövegek nyitottak, tovább alakíthatók – toleránsabbak az adaptációkkal szemben, amik mindössze újabb szövegek, részei egy diszkurzív kontinuumnak.

Mindez elvezet a sokszólamúság vagy polifónia gondolatához, és a posztmodern művészetértelmezés kedvelt metaforájához, a palimpszeszthez. Genette struktúrájában egyik szöveg egy másikat generál – végtelen alakítási folyamatban, ahol ismeretlen a tényleges eredet. (Stam, 2005. 27) Lehetőség nyílik két film vagy film és irodalom együttes jelenlétére, a filmhez közeli anyagok (poszterek, előzetesek, interjúk) megjelenítésére, az adaptációk irodalomkritikai, parodisztikus alkalmazására vagy akár a műfaj- és műnemidézésre. Ennek értelmében az irodalom és film felváltva, egymás maszkjaként kommunikál.

A szövegköziség mint tudjuk nem posztmodern találmány, de kétségtelenül csak újabban érvényesül a töredékesség megragadásának lehetséges eszközeként. Adaptálásnál a műfajok, médiumok, tradíciók kollázsát jelenti. Az eredmény pedig egy enciklopedikus, összefoglaló jellegű műalkotás. Film és irodalom egymás tükreiben mutatkozik meg, „ahogyan az egyik médium a másik önreflexiójaként funkcionál e tükörstruktúrában”. (Dánél,

2003. 252) A fordítás átmenetiséget eredményez, hisz a gondolati dinamizmusban a képiség és a narrativitás fogalmi érvényességi területük kiterjesztésével felülíródnak.¹⁴

A *Taxidermia* az a posztmodern pillanat, melyben a véletlen történetalakító szerepével szemben minden a lehető legpontosabban, legkiszámítottabban zajlik. A történet feltartóztathatatlanul tart a fatális lezárás felé. Felismerhető a rendező ironikus és beletörődést színlelő hozzáállása, jelenhez és múlthoz egyaránt.¹⁵ Ez a kollektív identitások és a személyes pszichológiák összjátékán keresztül válik nyilvánvalóvá. A nagy történelmi tabló groteszk mozzanatokkal elevenedik meg. A nemes életcélok szolgálatába kicsinyes, nevetséges és legtöbbször reménytelen eljárásokat állítanak a hősök. Szembetűnő a szürrealis divatja, ami a dokumentarista megfigyeléseket paradox módon látomás-sorozatokkal színezi. „A szürrealizmus nem egy művészi stílus, hanem a valóság tanulmányozásának és felderítésének módja.” – hangoztatja többek között Jan Svankmajer, cseh rendező. A kelet-európai film igazából most fedezi fel újra a szürrealizmust, és használja ilyen minőségben. (Deltcheva, 2005. 219) Az eredmény ebben az esetben a Morosgoványi-Balathony család szarkasztikus leépítése.

A címbe emelt idegen szó jelentése preparálás, kitömés, azaz egy konzerválási mód. Az idő múlására fittyet hányó végtermék az alkotás. Ez nem pusztán Balathony Lajoska művészi hallhatatlanságának eszköze, de az irodalom, a történelem, az élmény továbbélése is. A figura emlékeztet a romantikus lelkekre. Beleütközik a hétköznapi alantasságokba (a rendező gondoskodik róla, hogy az elődök életvitele alapján meglehetősen felnagyítva jelenjenek meg ezek), elfordul tőlük és kialakít egy olyan privát szférát, ami méltóképpen folytatja a nagypapa és az apa különégeit. Valóságcsömöre mellett vonzódik a hallhatatlanság megszerzésének eszményéhez. Elszakadt ugyan a környező világtól, de törekszik arra, hogy visszailleszkedjék a dolgok univerzumába – csak hogy egy általa letisztultabbnak vélt formában. Választott módszere, az önkitömési eljárás mérhetetlenül groteszk. A káosz talaján fogan meg tragikomikus elhatározása, mely során megszületik „a képtelen idő képe”.¹⁶ Balathony Lajoska pedig pontosan ez által teremődik és válik teremtővé. Analóg módon Pálfı is, aki nem pusztán szolgamód „leképez” (értsd filmképet alkot), hanem gondosan átformálja a Parti Nagy novellákat: új jelentésekkel telíti/tömi őket, majd kiállítja a filmes palettán. Továbbá a kiegészítı jelentésrétegeken túl érdekes a szerzıi magatartásjáték. A nézı folyamatosan érzi, hogy a film építkezése együtt vonul annak

¹⁴ A viszony elképzelhető a deleuzi rizóma működésének mintájára, azaz értékhierarchiákat megszüntető módon. (Dánél, 2003. 251)

¹⁵ Pontosán ez a kvázi megnyugvás, a mindent megmutató könyörtelen kamera váltja ki a néző felháborodását.

¹⁶ Dürrenmatt groteszkre adott definíciója. (Balotá, 1979. 54)

rombolásával. A rendező egyrészt hangoztatja, hogy kinevetni és megvetni való a film világa, másrészt ellenben mindvégig megbújik a helyzetek mögött, és a karaktereket tolja előtérbe. Pálfi szerepe az alkotófolyamatban így legalább annyira fontos, mint a kiinduló ötlettel bíró szerzőé, hisz végérvényben a nézővel karöltve ő az, aki létrehoz egy (újabb, merőben eltérő) időtálló formát.

Az irodalom filmmé való preparálásának folyamatában lemorzsolódnak a leírások és a belső monológok nyelvi poénjai, fogásai. Ezt a jelentésképző réteget a vizuális elemek telítettségével kompenzálja a rendező, mikor elsősorban a novellák bőrébe bújtatott képekre koncentrálnak. A számos példa közül: „[disznóölésen] a veres hús [...] csattant ott, és vérzett, és levezett, és könnyezett a sótól” (*A fagyott kutya lába*), „Meggyújt egy gyertyavéget, ha van, és nézi a lángot, olyan közről, mintha csokolózna.” (*A fagyott kutya lába*), „Három nyolcvannál kértem időt, szabályosan, meghajlás, kisterpesz, bal kéz fölemelve, jobb a gyomor fölött.” (*A hullámzó Balaton*), „Na, ülünk kinn, csináljuk a hasi légzést, én ipari munkásnak voltam öltöztetve, a Gizi meg szép matyó népviseletbe, parasztnak.” (*A hullámzó Balaton*) Fordítva, a *Taxidermiában* is érezhető a novellák irodalmisága. Nem kizárólag a családregényes forma révén, hanem a párbeszédnek jelentősége miatt a karakterek és helyzetek rajzában, valamint a poétikus képiség által, amivel átkódolja az irodalmat. A dialógusok megírásánál Pálfi és Ruttkay helyenként szinte szó szerint átvesznek adott passzusokat, illetve kiegészítik ezeket azon szereplők replikáival, akikre a novellákban csak utalás történik.

A rendező intertextuális hódolata nem teljesen tudatos. Noha hivatkozik arra, hogy vannak kedvencei, nem említi olyan rendezői életműveket, amelyek a forgatáson előképként szolgáltak volna számára.¹⁷ Mégis tagadhatatlan a hasonlóság Daneliuc egyes filmjeinek cinikus szemléletével vagy a Kusturica-filmek visszás balkáni világával. Utóbbinál a túlzó társadalomábrázolás a kommunista Jugoszlávia ellentmondásait célozza. A szürrealista képek a világot abszurdításában mutatják meg. A vicces és komor jelenetekben bővelkedő *Macskajaj* (1998) egy népmese modernkori adaptációja, mégis a *Taxidermiához* az *Underground* (1995) hasonlítható leginkább. A film ugyanis Jugoszlávia ötven évét dolgozza fel – szintén a világháborútól napjainkig.¹⁸

Bár nehéz volna bármilyen szempontból is összevetni a két művet, szintén egy magyar író életműve iránti vonzódás eredményeként született egy évvel korábban *A porcelánbaba* (2005). Gárdos Péter rendező Lázár Ervin három novelláján keresztül próbálja egy

¹⁷ Pócsik Andrea beszélgetése az íróval és a rendezővel.
(<http://www.filmkultura.hu/2006/articles/profiles/palfigy.hu.html>)

¹⁸ Emir Kusturicanak a MEDIAWAVE-en olvasható életműképe.
(<http://www.mediawave.hu/romer/kusturica.html>)

faluközösség életét bemutatni. Ő mágia és valóság egyedi összetartozását, a hétköznapi lét varázslatos voltát, illetve az írások ilyenemű furcsaságát ülteti át filmre.¹⁹

Kié a mi?

A történelem elválaszthatatlan az emlékezéstől, az emlékezés pedig az identitástól. Az irodalmi emlékezés összemosza a nosztalgiát és a történelmi éleslátást, illetve intuíciót, hogy felderítse, mi képezi a múltat. Az identitásformálás az egyazon mű minduntalan változó olvasatain révén dinamikus folyamat. A szerzői jogok kérdésköre pedig szinte nevetséges. Ez esetben Parti Nagy Lajos liberálisan állt hozzá írásainak „befőzéséhez”.

Noha az elején nem lelkesedett az adaptáció ötletéért, a forgatókönyvíró páros hamarosan meggyőzte. Mi több, be is vonták a munkába. Az író azt vallja, hogy „kezdettől úgy voltam vele, hogy ez az ő filmjük az én némely szövegem felhasználásával. Nem is tudtam volna, de nem is akartam beleszólni. [...] igazából az érdekel, ők, az alkotók hogyan látják ezeket a szövegeket, mit látnak bele, mit akarnak csinálni belőle.”²⁰ A filmes berkekben is jártas írónak (a MEDIAWAVE-en és a Fényírók Fesztiválján zsűritag, a MMKA Játékfilmes Kuratóriumának tagja) tetszett a végeredmény. A bemutatót követően azt hangsúlyozta, hogy „ez semmiképpen nem az én filmem és nagyon érdekes érzés, amikor az ember azt látja, hogy dolgoznak a szövegei és különféle nézeteket és különféle olvasatokat indukálnak.”²¹

Parti Nagy a nyelv híres manipulátora. Számára ez a hangulatteremtés eszköze, de egyben játéklehetőség is. Megfogalmazásai egyrészt distanciát, másrészt közelséget sugallnak. Novellái élőbeszédszerűségükből nyerik hitelüket. Pálfi főként arra hivatkozik, hogy a novellák hangulata, világszemlélete ragadta meg figyelmét. Zsigerből választotta őket, amikor olyasmiről szeretett volna filmet forgatni, ami igazán fontos neki.²² A két szerző attitűdje ilyenformán nagyon hasonló. A választott művészi kifejező eszközök mögött lecsupaszítva ugyanaz a nézet ismerhető fel, amit *A fagyott kutya lábában* Parti Nagy egy Wittgenstein-parafrázisban fogalmaz meg: „És azt ne higgye senki, [...] hogy amiről nem lehet beszélni, nem arról volna a legtöbb szó a bőrbe meg a szégyenbe varrva.” Hasonlóan, amiről a legtöbb

¹⁹ Forrás: <http://www.szemle.film.hu/object.252215c0-de0e-4140-9886-c4e7015616de.ivy>. Korábbi magyar filmtörténeti példák a hasonlóan egy író több művéből születő filmekre: Makk Károly Déry-adaptációja, a *Szerelem* (1970) és Huszárík Zoltán Krúdy motívumokból összeállított *Szindbádja* (1971).

²⁰ Gergely Edit interjúja Parti Nagy Lajossal. (<http://onagy.zoltan.terasz.hu/index.php?id=1841>)

²¹ Váradi Júlia interjúból. (http://www.radio.hu/index.php?cikk_id=170540)

²² A Szemle hivatalos honlapján olvasható interjúból. (<http://www.szemle.film.hu/object.08D329BB-7D03-4953-B93D-F3506D65212E.ivy>)

rendező szívesebben nem mutat képet, Pálfi minuciózus jelenetet forgat.

Hangoztatja, hogy kacag – de amikor azt teszi, elfordul

Gelencsér Gábor nyelvi-formai és kulturális-történeti szempontból közelít az adaptációkhoz. Megállapításai onnan indulnak ki, hogy a magyar filmtörténet korszakalkotó filmjei lényegében adaptációk. Ezért kívánja tisztázni a modern hazai filmben betöltött szerepüket. Az 1996-os évtől napjainkig tartó időszakot a műfaji útkeresésnek és egy új generáció színrelépésének tartja. Az ezredfordulón induló fiatal csapat tagjairól (Mundruczó Kornél, Török Ferenc, Hajdu Szabolcs, Fliegauf Benedek és Pálfi György) megjegyzi, hogy a cikk megírásának pillanatáig (2005-ig) még egyetlen adaptációt sem forgattak.²³ Szerzői látásmódjuk miatt szintén a hatvanas évek nemzedékéhez hasonlítja őket. A gelencséri jóslat alapján a *Taxidermia* lehet a periódust csúcsonosító alkotás vagy akár az új korszakot nyitó mérföldkő. Ellenben ha nem is vállalkozunk ilyen becslésekre, azt állíthatjuk, hogy kitűnően példázza a magyar film és irodalom termékeny együttélését.

Kiindulva abból, hogy a posztmodern egyén a prótheuszi ember²⁴, akinek identitáshiánya egy paradox törekvéssel egészül ki: az eleve kudarcra ítélt próbálkozás tudatában felkutatni önnön múltját és személyiségét. Eközben – a többarcúsághoz híven – egyszerre elhatárolódní és részt vállalni. Balathony Lajoska egyaránt marad kívül és reked benn a film világában. A *Taxidermia* tételmondata az *így jöttem* alaphelyzet, ami a posztmodern szerzői magatartás folytán az önironikus *így mentem el* alcímre vált át. Ez pedig természetesen nemcsak a főhős sorsával konnotál, hanem a szerzői alapállással is.

Pálfi bátran nyúl a populáris műfajokhoz²⁵: vígjáték, életrajzi-, történelmi-, háborúsfilm, pastiche vagy propagandafilm paródiája stb. Csakhogy a film műfajisága a novellák mintájára költői asszociatív gondolkodásmóddal társul. A stílusokat és stílusirányzatokat, az esztétikai minőségeket és diskurzusformákat felölelő dinamikus háló túlmutat a hagyományos adaptációs eljárásokon. Az irodalomból ismerős „bőrök” (kategóriák) a Pálfi-film „testével” kitömvé posztmodernnek hatnak az identitásfogalom és a történelemkezelés, a művészetfelfogás és az alkotói attitűd, valamint az eredeti

²³ Az adaptációs apály az új hullám korszakára volt jellemző. Kiemelkedő alkotások mégis Fábri Zoltán *Húsz órája* (1965) és Kovács András *Hideg napok* (1966) c. filmje.

²⁴ A mitológiai figurát korábban a barokk szellem is hősévé avatta állhatatlansága, folytonos átváltozásai miatt. (Balotá, 1979. 59) A posztmodern felfogás alapján szintén céltalan az emberi lét, az alakoskodás pedig pontosan ennek abszurdítását és ürességét tükrözi.

²⁵ Bíró Yvette szerint ez lehetne akár a posztmodern definíciója. (Stóhr Lóránt: „Átfűrészelni az emberek életének burkát” <http://www.kontextus.hu/hajdu/sajto/rendez/necropolis/kritika.htm>)

problémafelvetés és annak sajátos elmozdulása miatt. A rendező felvállalja, hogy adaptál, de igazából kifordítja a Parti Nagy novellákat, és sok tekintetben elfordul tőlük.

SZAKIRODALOM

BALOTĂ, Nicolae

1979 *Abszurd irodalom*. Budapest, Gondolat

DÁNÉL Mónika

2003 A tükör és a hasonmás mint az irodalom és a film heterotópiái. In: PETHŐ Ágnes (szerk.): *Köztes képek. A filmelbeszélés színterei*. Kolozsvár, Scientia

DELEUZE, Gilles

2001 *A mozgás-kép*. Budapest, Osiris

DELTCHEVA, Roumiana

2005 Reliving the past in recent east european cinemas. In: IMRE Anikó (szerk.): *East European Cinemas*. New York, London, Routledge: 197-213.

HILL, John–CHURCH GIBSON, Pamela

2000 *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford, University Press

IMRE Anikó

2005 East European cinemas in new perspectives. In: IMRE Anikó (szerk.): *East European Cinemas*. New York, London, Routledge: xi-xxvi.

KIRÁLY Hajnal

2006 *Látni vagy nem látni? Az adaptációk karneváli formáiról*. kézirat

NÁNAY Bence

2000 Túl az adaptáción. In: GÁCS Anna–GELENCSÉR Gábor (szerk.): *Adaptációk*. Budapest, Kijárat

RUTTKAY Zsófia

2004 Így mentem el. Taxidermia. *Filmvilág*. 2: 10-14.

SONTAG, Susan

2004 *A szenvedés képei*. Budapest, Európa

STAM, Robert

2005 Introduction: The Theory and Practice of Film Adaptation. In: *Literature and Film*. Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing: 1-52.

STOJANOVA, Christina

2005 Fragmented discourses: young cinema from central and eastern europe. In: IMRE Anikó (szerk.): *East European Cinemas*. New York, London, Routledge: 213-229.

VAJDOVICH Györgyi

2006 A filmes adaptáció

doktori dolgozat

www.taxidermia.hu

http://www.kontextus.hu/hirvero/interju_2004_1027.html

http://onagy.zoltan.terasz.hu/index.php?id=1841

http://www.szemle.film.hu/object.08D329BB-7D03-4953-B93D-F3506D65212E.ivy

http://www.szemle.film.hu/object.0746c3c0-8a28-43a4-997b-96e7a3265289.ivy

http://www.radio.hu/index.php?cikk_id=170540

http://www.filmkultura.hu/2006/articles/profiles/palfigy.hu.html

http://www.szemle.film.hu/object.252215c0-de0e-4140-9886-c4e7015616de.ivy

http://www.cspv.hu/06/84/taxidermia/

www.taxidermia.hu/admin/kritikaolvas.php?id=48&PHPSESSID=1fe5b944d45eb374684784f0829dec6d - 12k –

http://www.apertura.hu/2006/tel/gelencser/index.html

http://www.filmkultura.hu/2005/articles/essays/tarnayvirginas.hu.html