

BOKA LÁSZLÓ

Imagináció, perspektíva, mediális fölüírás

Gondolatok egy Örkény-egyperces rövidfilmes adaptációja kapcsán

boka.laszlo@abtk.hu

ORCID: 0000-0003-2596-3658

HELIKON

Imagination, Perspective, Medial Overscription. Thoughts
on an István Örkény ‘One Minute Short Story’ Adaptation

Abstract

In the recent discourse of literature and film studies, there has been a noticeable improvement in the assessment and valuing of literary film adaptations over the last two decades. The situation was not so rosy in the previous century. For decades, the main criterion for measuring the film against a major literary work has been its relevance to the text that inspired it, its faithfulness to the plot and, more generally, its complexity in terms of the means of expression. The paper provides a brief overview of the types/models of film adaptations, in particular those that can be applied to animation or animated adaptations, after which the author offers a case study, a comprehensive analysis of an animated cartoon based on a ‘one minute story’ by one of the best-known 20th century Hungarian writers. The analysis draws on lessons from literary, film and image theory, as the short film in question shows the interaction of the verbal and the visual in a broad sense in a self-reflexive way, while the original short story focuses on subjectivity, the possibilities of perspective shifting and the role of comparison in self-understanding.

Keywords: intermediality, animated short film, medial overscription, István Örkény, perspective shifting and self-imaging.

Helikon 70 (2024) 1

DOI: 10.57226/Hel.2024.1.6

A közelmúlt irodalom- és filmkritikai diskurzusának elméleti kifinomultsága ellenére az adaptáció összetett kérdéskörét tárgyaló nemzetközi és hazai szak tanulmányok nem egy ízben megrekedtek a hűségelv vagy az adaptációs modellek és rétegek problematikájánál, adaptálható és nem adaptálható szétszálazásainál, illetve a két (vagy több) médium sajátos közléseszközei, formanyelve nyújtotta korlátozottság(ok) kérdésköreinél. Különösen hangsúlyos ez film és irodalom viszonylatában, ahol a fiatalabb, technikai médium – mint e tanulmányok is taglalni kényszerültek – sokáig hátrányból indult, az animációs vagy rajzfilmes adaptációk pedig még ennél is marginalizáltabb helyzetbe kerültek. Folyamatosan cáfolni kényszerültek ugyanis azt a makacsul meggyökerezett olvasói/nézői beidegződést, miszerint afféle másodlagos kulturális termékek, utánzatok, s e vélt másodlagosság vagy létmódból fakadó hátrány éppúgy tétéleződött a szépirodalom, mint a „tiszta”, művészi film ideálja felől.

A jelentős irodalmi alkotáshoz mért mozgókép legfőbb mérési szempontja évtizedekig az öt „megihlető” szöveghez való rangbéli idomulás, a cselekményhez való hűség s általában is a kifejezési eszközökre vonatkoztatott komplexitás lett. Miközben az első kettő már kódoltan is negatív értékítéletet takart (hiszen a filmet csak egy másik médium függvényében méltatta), javarészt kizárta az alternatív értelmezési rétegek lehetőségét is, korlátozva a mindenkori rekontextualizációt. E duális relációban ráadásul két, függetlennek gondolt jelrendszer mentén elemezték verbális és vizuális viszonyát (és többnyire kizárólag ezt a szempontot). E csapdahelyzet szívósságát jól érzékelteti, hogy Brian Boyd még néhány éve is az adaptation studies „örökös problémájaként” azonosította a hűségelvhez való ciklikus vissza-visszatéréseket, Mary H. Snyder pedig ugyanezt a „megfeleléskényszert” az adaptációs elméletek és a filmes adaptációs gyakorlat egyesítése legfőbb akadályának nevezte.¹ Számosan talán ezért is gondolhatták úgy, hogy az adaptációs kérdések teoretikus kerete (az egyre precízebb gyakorlati vizsgálatok, narratív szintek és tipológiák ellenére) vajmi keveset változott az 1950-es évek óta.² Komolyabb elmoz-

¹ Vö. Brian BOYD, „Making Adaptation Studies Adaptive”, in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, szerk. Thomas LEITCH, 587–606 (New York: Oxford University Press, 2017), doi: 10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.34; Mary H. SNYDER, „Adaptation in Theory and Practice: Mending the Imaginary Fence”, in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, 101–115, doi: 10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.6.

² Míg az 1970-es években az irodalom- és filmtudományok jellemzően külön-külön domináltak, az adaptáció pedig periferikus, lenézett alkategóriaként szerepelt csak egyes kutatások körében, a '80-as és főleg a '90-es években megnőtt az érdeklődés az adaptáció iránt. Számos aspektus, narratív réteg és modell ekkortól került fokozatosan beazonosításra, kidolgozásra. Vö. Kamilla ELLIOTT, *Theorizing Adaptation* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 6–10, doi: 10.1093/oso/9780197511176.001.0001.

dulás talán csak az utóbbi két évtizedben érezhető, amikor egy tágabb, vizualitáselméleti, a média és a közösségi kommunikáció által is radikálisan átalakított keretrendszerben, illetve a hatások és a közönség összetett, globális hálózatára, filmes szokásokra is figyelve halványodni kezdett a „másolat” utánérző attitűdje.³

Bár a két kódrendszer eltéréseinek és hasonlóságainak problematikája mentén ezen összevetések elsősorban a relációban álló szöveg és a (mozgó)kép önálló jellemvonásait érintették, fokozatosan azt is hangsúlyozták, hogy a jó adaptáció elsődlegesen önértékű, autonóm alkotást hoz létre, illetve, hogy azok az adaptációk számítnak sikeresnek, amelyek törekednek arra, hogy egyéni ötletekkel kerüljenek közelebb a kiindulópontnak választott szövegvilág hangulatához, feltárulkozó dinamikája sokrétűségéhez. Az új évezred első éveitől mind az irodalomtudomány, mind a film-„studies” viszonyulása pozitív irányban változott az irodalmi adaptációkkal kapcsolatosan. Az ezt megelőző évtizedekre tehető elméleti megközelítések már arra a sokféle, sokszor hibrid irányra és nézőpont-kavalkádra mutattak rá, amelyek felől az adaptációs folyamatokat érvényesen láttatni lehet. Ezek révén a művek természetszerűleg átalakulhatnak, akár más szövegek szövegfelületeinek, idézeteinek, összeolvadásainak és inverzióinak kereszteződését is láttatva. A mediális sajátosságokon belüli narratológiai elképzelések ugyanakkor arra is felhívták a figyelmet, hogy az adaptációk – miközben elválaszthatatlanul beágyazódnak a befogadás folyamatába – mindig intertextuálisak és palimpszesztusszerűek, vagyis felülírhatók, de függenek is a (kulturális) emlékezetünktől és korábbi szövegek vagy műnemek ismeretétől. James Naremore ezért az adaptációt az *ismétlés* általános elméletének részeként javasolta tanulmányozni, összekapcsolva az újrahasznosítás, az újraalkotás és az újramondás minden más formájával, hiszen „lényegében mindig a mód változik, ahogyan egy történetet elének tárnak”.⁴ Patrice Pavis pedig – ugyan elsődlegesen színházi viszonylatokban, de – „a szöveg nyersanyaggá történő *visszaalakítása*” kategóriájába sorolta az adaptáció kérdéskörét.⁵

³ Mindehhez erőteljesen járult hozzá legalább két irányból érkező problematizálás is. Az első a posztstrukturalista elméletek felől mutatott rá, hogy az irodalmi szöveg lényegéhez rendelt „állandó”, „stabil” jelentés és érték korántsem állandó, a második, a mediális adottságok hangoztatott kötöttségei helyett ezek vonzerejét fedezte fel a művelődéstudományok (cultural studies) ihletésére.

⁴ James NAREMORE, szerk., *Film Adaptation*, Rutgers Depth of Field Series (New Brunswick: Rutgers University Press, 2000).

⁵ Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFAI Magdolna (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 172–191.

A szakirodalom terminusbősége (a megfilmesítés, filmre vitel, filmes változat, feldolgozás, átültetés, átvitel, átkódolás, transzformáció, fölülírás, hozzáigazítás, kölcsönzés stb. kifejezések mellett) az utóbbi évtizedekben előszerepettel él a fordítás analógiájával is, hiszen az – Ricœur szerint is – mindig az idegen megismerésére, egyfajta sajátta tételre irányul.⁶ Fordítani annyit tesz, mint magyarázni, vagyis „magyarítani”, adott esetben régebbi időkből korszerűsíteni, aktualizálni. Túl a már említett számonkéréseken és rossz beidegződéseken, „vizualizált pótlékjellegeken”, érdemes az etimológiákra is emlékeztetni. Egy választott filmforgatókönyv (vagyis a képletes „szcénához”, hagyományos „színrevitelhez” használt filmes szcenárió) nyilván csak érzékelteheti, de sohasem adhatja vissza az irodalmi mű hatásának egészét. Mindez nem esztétikai, hanem technikai lehetetlenség. A latin *ad aptare* nemcsak alkalmazást, alkalmazkodást, megfelelést jelent, nem is csupán egy mű „előnyös” átalakítását, más célra történő felhasználását, hanem egy meghatározott igényű közönség ízléséhez, igényeihez való átformálást is. Ez pedig nyilvánvalóvá teszi, hogy a rendezői-értelmezői szabadság a rendszerint korlátozott időtartam mellett is akár korlátlan számú interpretációs variánsban manifesztálódhat az idők során. Az irodalmi-filmes adaptációs viszonyok mentén többen ezeket próbálták meg modellezni, csoportosítani az utóbbi évtizedekben.

Dudley Andrew háromféle adaptációs viszonyt különböztetett meg irodalmi mű és film között már a nyolcvanas években.⁷ Ezek a *hűségre törekedő transzformáció* [fidelity of transformation], az *átalakítás/keresztkezés* [intersection] és a *kölcsönzés* [borrowing]. Geoffrey Wagner úgy vélte, az, amit Andrew s mások átalakításnak/keresztkezésnek neveznek, az leginkább film általi *kommentárként* értelmezhető. Ez ugyanis leginkább az a köztes szint, ahol a formális hűségelvtől elszakadva egy önállóságra törekvő film(forgatókönyv) nem transzpozícionál, de nem is pusztá nyersanyag, ötletnek tekinti a forrásművet. Michael Klein és Gillian Parker szerint is egy „köztes”, a végletektől mentes szint válhatott sikeres adaptív technikává a 20. század angol-szász piacán, amely, miközben megtartotta az elbeszélés struktúrájának lényegét, újra is értelmezte (pontosabban kisebb vagy akár jelentékenyebb

⁶ *Az értelmezés világa* című könyv kapcsán a fordító Lajosi Krisztina az olasz szójátékra (*traduttore – traditore*) utalva láttatta az értelmező helyzetét. Az adaptálást választó rendező, akárcsak a fordító, óhatatlanul traditore, vagyis áruló, csaló is lesz: ügyes traditore, aki az átültetés folyamatának labirintusában óhatatlanul belátja, hogy mindig több úton is célba lehet érni. Vö. Wolfgang Iser, *Az értelmezés világa*, ford. LAJOSI Krisztina (Budapest: Gondolat Kiadó, 2004), 201.

⁷ Dudley ANDREW, „Adaptation”, in Dudley ANDREW, *Concepts in Film Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1984), 454–455.

módon lerombolta és ezáltal újraértelmezte) azt.⁸ Hans-Thies Lehmann ugyanígy három különböző kategóriát (*metaforikus, scenografikus és eseményyszerű* adaptációkat) különböztet meg. A hazai értekezők közül Pethő Ágnes négyféle adaptációs modellt különít el (*föülírás, hipertextuális viszony, változat, valamint a fordításként leírt narratológiai megközelítés*),⁹ Vajdovich Györgyi szintén négy módozatban (*transzpozíció, szabad adaptáció, interpretáció és kölcsönzés*) látja leírhatónak az irodalmi adaptációk eljárásait.¹⁰ Kérdés persze, hogy a közismerten irodalmi alanyanyagból dolgozó olyan rendezők filmjei, mint Wim Wenders vagy Stanley Kubrick besorolhatók-e ilyen kategóriákba. E hármas-négyes felosztások leginkább többnyire irányjelzők, amelyeket egy-egy új alkotás könnyen kimozdíthat, vagy legalábbis ötvözheti e tipológiák jegyeit. Miközben bizonyos történetek jobban kínálkoznak az adaptációra, mint mások, az eredményre termékeny felülírásként s eleve intermedialis alkotásokként tekinthetünk, hiszen a médiumok nem egyszerűen „összeadódnak”, hanem transzformálják és ki is mozdítják egymást, megkérdőjelezve akár magát a médiumspecifikusságot is.¹¹ A *Gondolatok a pincében* című Örkény-novellát termékenyen játékba hozó 2009-es animációs kisfilm, amelyről alább szó lesz, miközben véleményem szerint az önértékű irodalmi adaptációk sorát gazdagítja, önreflexív módon az intermedialis együtthatókra is erőteljesen felhívja a figyelmet, s e termékeny összjátékban tematizálja a perspektíva, a képzelet, a tükör vagy éppen az imagináció, az egyén önértékelésének fontos kérdésköreit.

Mielőtt erre rátérünk, érdemes visszatérni a bevezetőben említett, „kifejezési eszközökre vonatkozó komplexitás” kérdésére, mely különös fénytörést mutat a rajzfilm/animáció esetén. A klasszikus játékfilm a legutóbbi évekig hazai viszonylatokban is már-már beláthatatlan mennyiségben fordult oda szépirodalmi klasszikusokhoz, amelyeket a kulturális emlékezet szerves részeként kívánt más médiumban megmutatni. A motivációk a legkülönbélebbek lehettek, a biztos kasszasikertől a politikai megrendelésekig, az egyéni

⁸ Michael KLEIN és Gillian PARKER, szerk., *The English Novel and the Movies* (New York: Frederick Ungar Publishing, 1981), 9–10.

⁹ PETHŐ Ágnes, „Filmvászonra vetített irodalom: Az adaptáció mint mediális föülírás?”, in PETHŐ Ágnes, *Múzsák tükre: Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, 99–108 (Csíkszereda: Pro-Print, 2003), 100–107.

¹⁰ VAJDOVICH Györgyi, „Irodalomból film: A filmes adaptációk néhány kérdése”, *Nagyvilág* 51, 8. sz. (2006): 678–692.

¹¹ DÁNÉL Mónika és SÁNDOR Katalin, „Intermedialitás”, in *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR GÁBOR Tamás és TAMÁS Ábel, 283–287 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), https://real.mtak.hu/85786/1/Intermedialitas_DM_SK.pdf.

ambícióktól és olvasatok, látásmódok kreatív megmutatási vágyától a mű tágabb körben való népszerűsítéséig, egy Nobel- vagy más rangos irodalmi díj fénykörében való sütkérezéstől a napi pedagógiai célokig. Az *aranyember* (Gertler Viktor, 1962), az *Egri csillagok* (Várkonyi Zoltán, 1968), a *Pál utcai fiúk* (Fábry Zoltán, 1969) s más klasszikusok után a sor az utóbbi években olyan regényekkel folytatódott, mint a *Sátántangó* (Tarr Béla, 1994), a *Sorstalanság* (Koltai Lajos, 2005), a *Rokonok* (Szabó István, 2006) vagy *A nagy füzet* (Szász János, 2013) és *A fehér király* (Alex Helfrecht, Jörg Tittel, 2016). Filmklasszikusnak számít a *János vitéz* is (Jankovics Marcell, 1973), amely az első, egész estés magyar animációs rajzfilmként mára szintén beépült a kollektív emlékezetbe. Csakhogy míg a játékfilmekkel szemben mindent a „nagy” regénynek való megfelelés és a kultikus tisztelet határozott meg, e rajzfilm esetében a kritika látványosan kiemelte a rendezői erényeket és az illusztrálás originalitását.

E ponton két dologra szükséges emlékeztetni. Egyrészt arra, hogy az animációt (ehhez képest is) sokan nem tekintették eredendően önálló műfajnak a mozgóképes területen sem, hiszen definíciója önmagában is azt mutatta, hogy nem esztétikai, tartalmi, hanem kizárólag technikai jellegű megfogalmazásból ered. Másrészt a nevében egyfajta teremtetést ígérő, önálló kategóriaként az animáció kettős eredetre vezethető vissza, hiszen nemcsak a filmhez, hanem az időből kiemelt és mozdulatlanságra ítélt állóképhez is erőteljes szálak fűzik. A filmből nyerte életre kelésének technikai feltételét, de mindvégig megőrizte az állóképnek azt a vajdó igényét is, hogy megteljen „animával”, lélekkel. Hogy a mintázott, festett, rajzolt valóság megmozduljon s megszólaljon. Ha csak a rajzfilmes/animációs eljárás mód szintjén vizsgáljuk mindezt, akkor is egyértelművé válik a kiválasztott technikának a jelentősége, amelynek használatával bármilyen mondandó (üzenet) a leginkább adekvát módon s a választott dramaturgiának megfelelően kódolható.¹² A helyzet némiképp bonyolódik, ha irodalmi adaptációról is beszélünk, hiszen itt a narratíva és a techné már előzetes elvárásrendhez is kapcsolódik. Egy adott irodalmi szöveg más

¹² Egyedi animációs filmek bő kínálata áll rendelkezésre magyar viszonylatokban is. Cakó Ferenc álomszerű történeteit alulról világított, üveglapon mozgatott homokgrafikák sorozatából készítette (*Hamu*), Békési Sándor az antik görög figurális vázarajzokra építő, papírkivágásos technikát alkalmazott (*Vázák meséi*), Rófusz Ferenc pedig – talán legismertebbként – egy légy bolyongását annak szemszögéből ábrázolta, a környező világ aprólékos, naturálisan rajzolt képeinek sorozatával (*Légy*). Ugyanígy említhetők Orosz István eredeti filmfelvételeken és fényképeken alapuló rajzfilmjei vagy Varsányi Ferenc pixillációs technikájú, tehát élő szereplőket animációval mozgató filmjei. Az egészestés, animációt is hasznosító rajzfilmsikerek közt említendő a kultikussá lett *Macskafogó* (1986), illetve a *Ruben Brandt, a gyűjtő* (2018).

médiumba való sikeres transzponálását illusztrálhatja Dargay Attila révén Fekete István *Vukja*, Fazekas Lúdas Matyija, Gémes József révén Arany *Daliás időkje*, Jankovics révén Arany *Toldija* s Madách *Az ember tragédiája* című műve. A „nagyság” azonban sok esetben gátló tényezőnek számított itt is. Dargay a *Csongor és Tünde* el nem készített animációs verziójáról így nyilatkozott:

Volt egy nagy álmom [...]. Másfél évig dolgoztam rajta. Készen voltak a figurák [...]. Olyasmit próbáltam megteremteni ezekkel az alakokkal, amit csak az animáció tud. Beleszerettem Vörösmarty szövegébe, a teljes mű azonban nem fért el egy filmben, márpedig Vörösmartyt nem lehet megrövidíteni. Így nem lett a filmtervből semmi.¹³

A filmes adaptálás célja – amint azt McFarlane is hangsúlyozta – az, hogy „másfajta jelzés- és befogadói rendszer segítségével olyan érzelmi reakciókat váltson ki, amelyek felidéznek a néző emlékezetében az eredeti szöveget anélkül, hogy megsértenék azt”.¹⁴ Csakhogy az alábbi példában azon ritka esetek egyikével találkozunk, amikor nem kell „felidézni” semmit – a teljes novella szövege ugyanis elhangzik a rövidfilm során.¹⁵ Nem hagyományos dramaturgi feladattal van tehát dolgunk, ami óhatatlanul rövidít és lényegre tör, esetleg kifogásolhatóan szelektál (és persze már a szöveggönyvi szinten is egyfajta előzetes interpretációt készít elő). Az ihletül szolgáló irodalmi alkotás belső kohéziója itt cseppet nem sérül, a hangsúlyokat azonban egészen más módon, nem a felhasznált nyersanyag primer szintjén, hanem a befogadói, nézői oldalon lehet és kell keresni. A filmet rendezőként és animátorként is Tóth Roland jegyzi, aki a forgatókönyvet is írta. Operatőre Rittgasser István, a zenei aláfestéshez Bényei Tamás komponált zenét, amit a Hot Jazz Band révén hallhatunk, a narrátor, akinek hangján halljuk a történetet: Kern András. A Magyar Mozgóképek Közalapítvány által is támogatott film¹⁶ számos hazai és nemzet-

¹³ BÁRSONY Éva, „Művészet vagy biznisz? Beszélgetések rajzfilmrendezőikkel”, *Filmvilág* 8. sz. (1984): 4–10, 6, https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6342.

¹⁴ MCFARLANE, *Novel to Film*, 21.

¹⁵ Az írás mint (fel)hangzás, mint (f)elolvasás itt a megidézés és jelenvalóság értelmezői kettősét, egyfajta konstitutív utólagosság és elevenné tétel, vagyis a jauss-i értelemben használt „színre vitt irodalmi hermeneutika” alaphelyzetét juttathatja eszünkbe.

¹⁶ A Kecskemétfilm Ltd. által jegyzett produkciót a Magyar Mozgóképek Közalapítvány, a Concorde Filmalap, valamint a FilmJUS Egyesület is támogatta, de az egykori Oktatási és Kulturális Minisztérium (OKM) is feltűnik a támogatók között. Vö. <https://www.kecskemétfilm.hu/filmek/rovidfilm/gondolatok-a-pinceben>

közi fesztiválon szerepelt, a YouTube-ra 2013-ban került fel, linkje a videó-megosztó portálon: <https://www.youtube.com/watch?v=-23ATDkEML4>.

Az irodalmi szöveg keletkezési háttéranyagából néhány fontosnak ítélt mozzanatot említek csupán. Az *Egyperces novellák* (1968) Örkény István talán legkedveltebb rövidprózai kötetének címe, a benne foglalt írások a hivatalos, irodalomtörténeti álláspont szerint is magyar viszonylatokban műfajteremtőnek számítanak. A tárcanovellák típusába sorolható szövegeket a kritika „a műfajfogalom jelentéseivel ruházta föl, s ezzel kodifikálta azt a leleményt, azt a paradox játékot, melyet Örkény elbeszélői világa, formanyelve mellett műfaja elnevezésére is kiterjesztett.”¹⁷ Rendszerint csak egy-két oldalas, néha mindössze pár sorból álló, példázatszerű – groteszk, abszurd, legtöbbször humoros vagy elgondolkodtató – novellákról van szó, váratlan csattanóval. A történetekre jellemző, hogy többségük úgy indul, mintha újsághír vagy valamilyen hétköznapi pillanatkép lenne, ami aztán groteszk *fordulatot* vesz. Mintha a történet csak a gangon hangzana el két szomszéd beszélgetésében, vagy a Lukács-fürdő gőzében beszélgetők indítanak el a hétköznapi, egyszerű sztorit, ami aztán bonyolultabb egyéni, társadalmi, olykor történelmi sorsképletekre utal. Thomka Beáta az egyperceseket a fabularitás eltérő mértéke alapján csoportosította, megkülönböztetve *dialógusos rövidtörténeteket*, *parabola-paródiákat* és *poétizált egyszerű formákat*.

Használati utasítás című, lényegében az *Egyperces novellák* előszavának tekinthető írásában Örkény maga fogalmaz úgy, hogy e szövegek „rövidségük ellenére is teljes értékű írások”,¹⁸ ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a címadásnak kardinális a szerepe egypercesei esetében. „Fontos, hogy a címekre ügyeljünk. A szerző rövidségre törekedett, nem adhatott hát semmitmondó fölíratokat. Mielőtt villamosra szállnánk, megnézzük, milyen jelzésű a kocsi. E novelláknak éppily fontos tartozékuk a cím.”¹⁹ Feltételezhetjük, hogy ha az irodalom- és műfajtörténeti háttérrel nem is szükségszerűen, ez utóbbi sorokkal az Örkény-szövegeket adaptálók is tisztában vannak.

¹⁷ THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és műfaja* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1986), 141.

¹⁸ ÖRKÉNY István, „Használati utasítás”, in ÖRKÉNY István, *Egyperces novellák*, szerk., s. a. r. RADNÓTI Zsuzsa, Négyeskönyv 1, 5 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1987), 5.

¹⁹ Uo.

Gondolatok a pincében

A labda egy betört ablakon keresztül leesett az alagsori folyosóra. Az egyik gyerek, a házmesterék tizennégy éves kislánya, lebecsgette. Szegénykének a villamos levágta a fél lábát, s boldog volt, ha labdát szedhetett a többieknek.

Az alagsorban félhomály terjengett, de azért feltűnt neki, hogy egy sarokban megmozdult valami.

– Cicus! – szólt oda a falábú házmesterkislány. – Hát te hogy kerülsz ide, kiscicám?

Fölkapta a labdát, s ahogy csak tudott, elsietett vele.

Az öreg, csúnya és rossz szagú patkány – őt nézték cicának – meghökken. Így még nem beszélt vele senki. Eddig csak utálták, szénnel hajigálták, vagy rémülten elmenekültek előle.

Most jutott eszébe először, hogy milyen más lett volna minden, ha történetesen cicának születik.

Sőt – mert ilyen telhetetlenek vagyunk! – mindjárt továbbszötte ábrándjait. Hát még ha falábú házmesterkislánynak születik?

De ez már túlságosan szép volt. Ezt már el sem tudta képzelni.²⁰

„Örkény már pályája elején is írt olyan novellákat, amelyek egy-egy szituáció ellentmondásosságára alapozódtak, és a mozzanatszerű cselekmény paradoxitásához groteszk hangnemet kapcsoltak”.²¹ Az egypercesekben ezen túl is fontos, hogy többségük fordulatra épít, ugyanakkor a szöveg végül nem kínál biztos megoldást a felvetett problémára, csak kérdéseket tesz fel, az értelmezés tereiben némiképp az olvasók társszerzői aktivitását szorgalmazza.

A novellában a szubjektivitás, a lehetőségek, a viszonyítás áll a középpontban. A tragikus sorsú, együttérzést keltő, falábú házmesterkislány, ha nincs is kirekesztve a labdázó gyerekek közt, de adottságainál fogva periferikus helyzetben van. Nem lehet részese a játéknak, csupán kívülről figyeli azt. Élete azonban így is vágyálom lehet mások számára, ha mindezt más perspektívából láttatjuk. Ez a konkrét novella legfőbb dramaturgiai trükkje. A „szénnel dobált” patkány nem dönthetett arról, hogy csúnya, bűdös patkánynak születessen-e, ám számára csodálatosnak tűnik, ha valaki félreértésből ugyan, de cicusnak szólítja, s még inkább, ha elképzei, hogy ő maga más bőrébe is

²⁰ ÖRKÉNY István, „Gondolatok a pincében”, in ÖRKÉNY, *Egyperces novellák*, 206.

²¹ SZIRÁK Péter, „»Mi mennyi?«: Örkény »egypercesei«”, *Kortárs* 51, 11. sz. (2007): 94–110, 94.

bújhatna. Számára a cicus-lét is már-már felfoghatatlan, elérhetetlen messzeséget, állapotot jelent. (A szöveg tudatosan nem macskát használ, hanem becézett, vagyis dédelgetett, szeretett kedvencre utal, amit a birtokrag is megerősít.) A falábú kislánynak való születés mint opció pedig már egyenesen elképzelhetetlen. Az elképzelés, az imagináció és általa az átalakulás lehetősége e ponton válik kardinálissá.

Minden művészeti ág más-más módon, de elbeszéléseket kínál az életünk elképzeléséhez. A létezés legkülönbözőbb nehézségeire, aggályaira nyelvi, képi, zenei s más formákban adnak lehetséges válaszokat, nyújtanak kapaszkodókat ön- és világértelmező leírások formájában, miközben fiktív terekben, egymásba érő dialektusaikban különféle tudatállapotok, identitásváltozatok megtapasztalása, *metamorfózisok* átélése is lehetségessé válik. Adódik a kérdés, hogyan lehet egy patkány gondolatait, elvágyódását érvényesen megmutatni? A kisfilm egyértelműen legnagyobb erénye, önértékének záloga az, ahogyan a patkány képzeletében végbemenő folyamatok képi ábrázolhatóságára megoldást talál. A novellában ugyanis ez az a pont, ahol a történet szinte filmre vágyik. A mediális eljárás mód, a képzelet megmutatására kiöltött megjelenítési forma ugyanakkor az önreflexivitás fontos eszköze is.

Ha „csupán” a szöveg narratív rétegeit nézzük, ami egy adaptáció esetében a kiindulópont, jól látható, hogy az alaptörténet már-már banális, a novella ritmusa nyugodt, nincsenek benne dialógusok, csak a kislány szólal meg (s értelemszerűen nem kap választ a kérdésére), semmi akciódússág nem jellemzi a cselekményt, érzelmi töltöttsége viszont mindvégig meghatározó. A narratív ív²² mondhatni ki sem épül, az egyes mondatok mint szövegegységek, önálló tényközlések átlagosak, semmilyen grammatikai-stilisztikai különlegességet nem ígérnek, *fordulat* azonban így is van: egy félreértés akasztja meg s indítja el a történet lényegi részét, biztosít másfajta megközelítési módot. A dramaturgiai váltás is ehhez kapcsolódik, az alaphelyzet kislányra vonatkoztatott érzelmi töltetét átfordítva egy másik (rosszabb helyzetben lévő, netán mellék-?) szereplőre. A stabilnak hitt olvasói helyzetfelmérés, amit fabula-szinten a befogadó hozott létre feltételezések és következtetések révén, a tényállásokat szervező szűzsé szintjén alapvetően meginog, megváltozik a fel-

²² Szemes Botond a narratív ív leírását hasonló kritériumok alapján – akciódússág, szövegritmus, érzelmi töltöttség – vizsgálja, részben saját modellt felállítva, alkalmazva a háromféle eredményt Krúdy-, illetve Kosztolányi-novellák esetében. Fontos azonban megemlíteni, hogy Szemes 1400 szónál rövidebb szöveget nem von vizsgálat alá. Lásd SZEMES Botond, „Az ív segédegységei: A cselekmény felépítésének pszichoanalitikus olvasata Szindbád és Esti Kornél történeteiben”, *Helikon* 69 (2023): 471–494, doi: 10.57226/Hel.2023.3.7.

kínált új nézőpont függvényében. E nézőpont már a patkányé, akit főszereplővé léptet elő az, hogy úgy gondolja, hozzá beszéltek.

Az eseménysorok cselekménnyé formálása (az elhangzó információk narrátori adagolása a valószínűsíthető logikai kapcsolatok alapján) ha látszólag triviális is, megkerülhetetlen, mert ehhez képest következhet csak váltás, ez adja a narratív fordulat lehetőségét. A film médiumában a linearitás megváltozik, a hangsúly nem a megszólításból adódó félreértésre helyeződik. A filmben 1'01"-nél láthatjuk első ízben a patkány körvonalait, amikor a szöveg még csak ott tart, hogy megtudjuk, a villamos levágta a kislány fél lábát. A következő húsz másodpercben a nézők számára evidenciává válik, hogy a labdáért lebecsülő, majd elsiető kislány tanúja valójában egy patkány.



A novella eseménysorában a kislánynak csak az tűnik fel, hogy a sarokban megmozdult valami, de azt a cicájának gondolta, így vele együtt az olvasók is kénytelenek egy ideig ezt hinni. A narrátorhoz mérten a film vizuálisan tehát megelőzi, mintegy ki is oltja a novella leglényegesebb mozzanatát, ami az alapszituáció feszültségterét megképezi a későbbiekben. A kisfilm rendezői olvasata viszont nem ezt tartja kardinálisnak, a késleltetés a képi médiumban eleve nehezebben is lenne megoldható, helyette a valós főszereplő, a patkány perspektívájából mért történet és az ő „szemén át” való láttatás együttese lesz az ábrázolandó legfőbb feladat. Hiszen őt *nézték* cicának. A cicának-nézés, az átváltozás, illetve a mentális folyamatok ábrázolásához (az önmagát előbb ci-

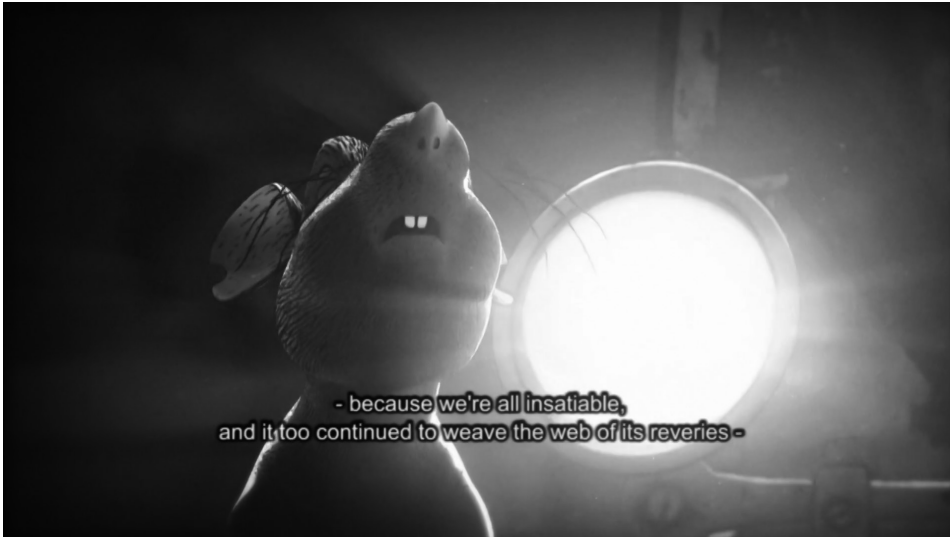
cussá, aztán kislánnyá képzeléséhez) a rendező úgy választ megoldást, mint aki pontosan tudja, hogy az elmúlt évszázad során a kölcsönös gyanakvás és irigység legalább annyira jellemezte az irodalom és film kapcsolatát, mint a kölcsönös megtermékenyítés, az adaptációs dialógusuk elsődleges színtere azonban „nem az irodalom és nem is a film, hanem a képzelet világa”.²³

A film olyan helyzetet teremt tehát, ami egyértelmű többlet, hiányzik a novellából, de egyáltalán nem sérti meg annak belső szerkezetét, miközben önreflexív módon magára a médiumra (a filmre, a mozi világára mint a megmutatás sokféle lehetőségét kínáló „álmogyárra”) irányíthatja a figyelmet. A megoldás a pince padlózatán felfordítva álló (véltetőleg szerelésre váró) bicikli lesz, amelynek pedáljára ugorva megfordul a kerék s a dinamó révén felvillan annak lámpája: ez lényegül át olyan fényforrássá, vetítővé, reflektorrá, amelynek fényében a patkány önnön árnyéka átlényegülhet, átalakulhat, amelyben önmagát szemlélheti.



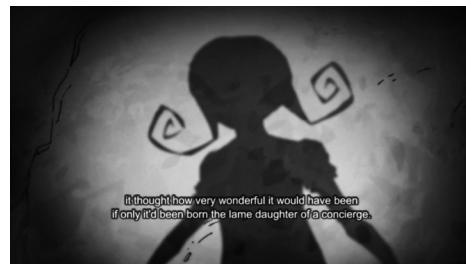
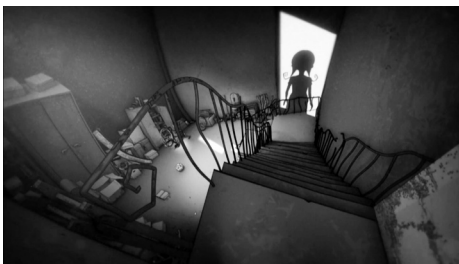
A szöveg legfőbb mondanivalójának, az etikai, erkölcsi aspektusok paradoxális helyzetére történő figyelemfelhívásnak a rétege (milyen nézőpontból, kihez mérten kirekesztett vagy szánandó valaki) itt látványosan kiegészül az imagináció, a tükör-lét, az önértelmezés fajsúlyos kérdéseivel. A forgó kerék és a vetítővé váló biciklilámpa óhatatlanul a régi filmvetítő mozigép analógiáit mozgósítják. Amint kialszik a fény, lassan leáll a kerékpár forgó kereke, szó

²³ PETHŐ, *Múzsák tükre*, 104.



szerint leáll az álomgyár, a szöveg pedig oda kulminál, hogy „[d]e ezt már el sem tudta képzelni”. A zárómondat a kisfilmben így a művészetek adta imaginációs tér képzetét, s a fikció teremtette világokban az önmegismerés, az önfelismerés módozatait hívja elő, a művészetek egyik alapvető funkciójára, az átlényegülésre, a lehetséges *énekekre* és teremtett világokra figyelve, túl a novellaszövegben mozgósított parabolisztikus (elvonatkoztató és sűrítő) effektusokon.

Mindez ugyanakkor a kisfilmnek keretes szerkezetet is ad, hiszen a történet elején a pinceajtó kinyitásakor a kislányt a beáramló fény árnyékában látjuk állni, s e megrajzolt világ a fény-árnyék kettőst idézi újra a patkány mentális képeinek ábrázolásakor is.



A fontos különbséget a természetes, illetve a mesterséges fény jelentheti, ami viszont valóság–álom, valóság–képzelet tengelyére is épít, miközben a kint–bent, a fent–lent átvitt értelemben a magasztos–alantas vagy a szeretni való és a félhető mélyrétegeit mozgósítja. Ez az árny(ék)világ olyan kreatív többletté lesz, ami látszólag ütköztet, mégis inkább összeköt. A pince szót nem mozgósítja egyszer sem a szöveg, két ízben is *alagsort* használ, a novella címében ugyanakkor nagyon is tudatosan szerepel. A kislány kisiet e térből, az alagsor sötét, ijesztő helyszínéről. Az ok (akár fabula szinten is) csak feltételezhető. Egyfelől a már említett szeretetéttség és megfelelni vágyás, a közösséghez tartozás, a labdázó fiúkhöz való mielőbbi visszatérés s a vele szembeni elvárások miatt, hogy ne várokoztassa meg társait, másfelől egy természetesnek mondható gyermeki félelem okán is, amit a sötét, pincyszerű hely és annak árnyai okozhatnak. Ami egy gyermek számára félelmetes, az a patkány számára menedék, természetes otthon. Ami mégis e két világot összeköti, az a kínzó szeretetéttség s az elvágyódás. A közösségbe való befogadásra vágyás a kirekesztettséggel vagy egyenesen az üldözöttséggel szemben, s addig is az álom vagy a fantázia, a képzelet révén a kiszakadás, az elvágyódás párhuzamos valóságokba. Az ábrándjait továbbszövő öreg patkány és a sorsába talán beletörődött, bár bizonyára azzal folyamatosan küzdő falábú kislány története egy pillanatra találkozik, hiszen mindketten kívülről, kívülről szemlélik csupán az eseményeket. Az egyre többre és többre vágyás lehetőségében viszont („mert ilyen telhetetlenek vagyunk”) a többes szám általánosítja a címet: nem csupán a kislány sorsát képzeljük el, nem egyszerűen a patkány gondolataival (s mentális képeivel) találkozunk, hanem önmagunkéval, önmagunk képzeletbeli tükör általi szemlélésével is. A kialvó biciklilámpa a filmen belüli film végét jelenti, a vágyálmokból faló felébredést, s a (legalábbis ideiglenes) helyzet- és önfogadást. Az Örkény által kiemelten fontosnak mondott címadás a mozzanatszerű cselekmény paradoxalitásának, groteszk jellegének köszönhetően viszont (a fent–lent, a fény–árnyék kettős, de akár a „világ–vakság” párhuzamok mentén is) a *Gondolatok a könyvtárban* groteszk inverzvé teszi az elbeszélést.

Robert Stam arra hívja fel a figyelmet egyik írásában, hogy az adaptációs viszonyok elemzésekor alapvető hiba a filmet monomédiaként kezelni.²⁴ A filmnek nemcsak a hangsáv segítségével, hanem a képi és az akusztikus információk ütköztetésével is lehetősége van az elbeszélői modalitások kifejezésére. Pethő Ágnes hasonló megállapításra jut, miközben meggyőzően érvel

²⁴ Robert STAM, „Introduction”, in *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*, szerk. Robert STAM és Alessandra RAENGO, 3–22 (Malden: Blackwell, 2004), 9.

amellett is, hogy nem csupán a mozgóképi alkotások nem „vegytiszták”, hanem az irodalom (az olvasókhöz eljutó klasszikus értelmű szöveg) sem homogen közegként kerül elénk.²⁵ Bármilyen mozgóképi önmagában is már multimedialis diskurzusként írható le, amelyen belül eltérő kodifikációk, különböző közlési rendszerekhez tartozó jelek „sajátos módon *ötvöződnek*”.²⁶ Az irodalmi adaptációk ennél is összetettebb módon, hibrid szöveggént érzékelt mozgóképként válnak a befogadás tárgyaivá. Ráadásul, míg az állókép logikai kifejezőkészsége nyilvánvalóan korlátozottabb, az animáció és a mozgóképi nemcsak rögzít valamit, hanem érvel is, hallat is, sugall is, hangulatot is kelt, nyilvánvaló ábrázolási metódusain, illetve eleve technikai médiumból adódó stiláris módozatain és formáin túl. Ami egy rajzfilm esetében eleve hatványozott, hiszen az elrugaszkodik a valóságtükrözés képi alapfunkciójától, a reprezentációtól. Itt a rajzolt formák önmagukban is már értelmezések, olvasatok, *képzetek*. Olvasatai annak, ahogyan valaki a falábú kislányt és annak copfjait vagy bicegését, az öreg, csúf és rossz szagú patkányt megálmodja és elénk varázsolja, s persze fontos jelentéssel bíró dramaturgiai eszközök is, ahogyan az elemi cselekményszálakat (például a labda pincébe történő leesését) a nézők elé tárja, vagy éppen elhallgatja, nem mutatja meg, nem tartja azt fontosnak.

A szövegben egy betört ablakon át kerül az alagsorba a labda – az animációs kisfilmben nem látjuk, de halljuk, amint éppen most törik be az ablak. A kisfilmben csak 0’48”-nál szólal meg a narrátor, addig viszont a képi és hanghatások már irányt mutatnak, korhangulatot árasztanak, segítenek elhelyezni a történetet térben és időben. A zenei aláfestés – műfajának köszönhetően – a két világháború közötti időszakba kalauzol, de a képi megoldások terében később a bicikli s főként annak dinamója is némiképp időlokátorrá lesz. A kameramozgás révén a szekvenciális képek (elsötétülő, fekete képkockák és fénytől áradó, zajos külső képek) nem csak egy bentről kifelé történő láttatásmódot, az eseményeket csak megfigyelő nézőpontot rögzítenek (már előrevetítve a címből kikövetkeztethető pince – és az ott élők – perspektíváját), hanem a hagyományos celluloidos filmszalagra is utalnak, sötét-világos képkockákként azokat mintegy előttünk „vetítik.”

²⁵ „Az irodalom, akár csak a film, szintén nem monomediális művészet: a nyelv mint médium többek között jelentkezhethet hangzásként, beszédként, írásképként és retorikus-trópusos képszerűségként (és akkor még nem is vontuk be a gyakran jelenlevő illusztrációk jelentésmeghatározó szerepét vagy a könyv materialitásának élményét). A mediális vetületeiben értelmezett irodalom és a hibrid szöveggént érzékelt mozgóképi relációinak megragadhatósága tulajdonképpen az irodalom és film intermedialis viszonyának kulcskérdése (lenne).” Vö. PETHŐ, *Műzsák tükre*, 104.

²⁶ Uo., 75.



Ugyanez a kép megismétlődik, lebegőbbé, ám erőteljesebbé válik a film végén. Minderről természetesen nincs szó, nem is lehet az Örkény-szövegben. Az a maga sajátos ökonómiájával eleve nem tér ki részletekre, nincs szó benne a pinceajtó kulcslyukán át beáradó fényről, sem a kislány öltözetéről, fizikai tulajdonságairól.

E szövegi „hiányokat” szükségszerűen pótolni kell, miközben a líraiságot, a tragikumot vagy az iróniát nem lehet közvetlen „transzponálással”, hanem csak a film médiumában kialakult megfelelőkkel érzékeltetni. A narratív alapviszonyok természetesen fedésben maradnak, a profi narrátor sok mindent megold, de a mediális különbségek jelentősek, a dramaturgiát pedig a rendezői szándék is módosítja, amely révén az adaptáció itt átalakít, keresztez, fölülír. A kislány egészalakos árnyéka után annak „lényegi ismertetője”, művégtaggal kiegészített fél lába mutatkozik meg közeli képben. A szöveghely eldöntetlenségi helyeit (például, hogy ez a bal vagy a jobb láb-e) a képi médiumnak szükségszerűen meg kell oldania.



A szöveg által csak utalásszerűen kibontott melodráma ráadásul – Linda Williams elnevezésével élve – eleve testműfaj.²⁷ A testcentrikusság ebben egyfelől arra utal, hogy a melodráma elbeszélésének középpontjában a szereplők teste áll, másfelől ezzel összefüggésben arra is, hogy ez a nézőre is erős testi hatást gyakorolhat. Ahol a szöveg késleltetéssel él, a képi ezt „megelőzi”, a hangsúlyokat tudatosan máshová, a vizualitással való játékra helyezi, a befogadás pedig – bármilyen közhelyszerű is – a médium narratívaszervező képességének és az alkotói elgondolásoknak lesz kitett, miközben kulturális együtt-hatóknak, általános képelméleti szentenciáknak is a befolyása alatt áll.

²⁷ Linda WILLIAMS, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, *Film Quarterly* 44, 4. sz. (1991): 2–13.

Ezekben pedig Mitchell posztstrukturalista képelmélete szerint is különböző „kódok, diszkurzív konvenciók”, illetve „érzékelési és kognitív módozatok” kombinálódnak.²⁸

Az egyperces angol nyelvű feliratozása következtében az animációs filmadaptáció valós és fordított ekphrasziszként is értékelhető lesz, azt fordítja át, amit a narrátor (a novella szövege alapján) „szó szerint” mond, ugyanakkor azt is, amit éppen látványként érzékelünk.²⁹ A narrációként hallható (s a feliratozásban írásképként olvasható) szöveg, valamint a látható képi világ együttes percepciója sajátos helyzetet teremt, de a tárgyalt adaptáció intermedialis viszonyként is leírható a filmen belüli vetítés szimbolikus megjelenítése, tematizálása okán.³⁰ A kisfilm „technikai” létmódját már csak emiatt is a hangsúlyos *közöttiség* jellemzi, mert a két médium találkozási formái, narratív tényezők játékaként, dialógusaként rögzül a befogadókban.

A kisfilm tehát miközben teljes egészében megtartja az alapjául szolgáló Örkeny-szöveget, annak legfőbb erényéből, a sarokkőnek választott félreértésből és következményeiből részben a hangsúlyt magára a médiumra, a mediális megjelenítésre, a képzelet szó szerinti képi világára helyezi. Elképzelni valamit emberi tulajdonság – Freud szerint is. A képze(le)tek valaminek (például nem jelenlévő helyzeteknek, eseményeknek, állapotoknak, érzékszervi észleléseknek) a mentális reprezentációi. Valami meghatározatlan, totálisan idegen dolog képzelete nem is lehetséges. Egy kijelentés megértése létrehozhatja a megfelelő helyzet vagy „képzet képzetét”, képi kifejeződését. Nyíri Kristóf *A gondolkodás képelmélete* című tanulmányában azt igazolja, hogy a mentális képek sokkal inkább dinamikus, mintsem statikus jellegűek.³¹ Hasonlóan dinamikusak az álmokképeink is. „Képekben, képszerűen álmodunk” – írja Foucault egy korai írásában, jelezve, hogy különös jelentőséget kell tulajdonítanunk az álmok, a képzelet és a fantáziaképek közötti

²⁸ W. J. Thomas MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1994), 95.

²⁹ A film stáblistájából nem derül ki, kinek köszönhető az angol nyelvű feliratozás, esetleg hogy a film Szőlőssy Judit korábbi, 2007-es kötetét használja-e, de az angol szöveg alagsor helyett csak pincét („cellar”) használ, a cicust „kitty” formában, a falábú kislányt „lame daughter”-ként fordítja. Mindez elfogadható, a zárómondat viszont némiképp több az eredetnél: „couldn’t even imagine it in earnest” – ami azt jelenti: *komolyan* (vagy őszintén) el sem tudta képzelni.

³⁰ Szűkebb értelemben akkor beszélhetünk intermedialitásról, amikor egy médium figurációként jelenik meg egy másik médiumban, és ez reflexív módon magára a médiumra irányítja a figyelmet. DÁNÉL és SÁNDOR, „Intermedialitás”, 283.

³¹ NYÍRI Kristóf, „A gondolkodás képelmélete”, in *Kép, beszéd, írás*, szerk. NEUMER Katalin, 264–278 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2003), 266.

szoros kapcsolatnak.³² Az 1954-es *Dream, Imagination and Existence* [Álom, imagináció és létezés] című esszéje arra is felhívja a figyelmet,³³ hogy a pszichoanalízisnek némileg sikerült ugyan közelítenie a távolságot képek és jelentés között, az értelmes kifejezés képzeletbeli dimenziója azonban mindig „kizáródik”, és a jelentésnek sikerül elrejtőznie a képben. Szerinte erre kell visszaterelnünk a figyelmünket, elszakadva a szemantikus értelmezés és az asszociációk leegyszerűsített játékának a fogságától, amelyet „egy átlagos pszichoanalitikus ülésen játszanak le.”³⁴ Foucault azt állítja, Freud nem vette észre, hogy az álom több mint pusztán képek rapszodikus egymásutánja – az a tapasztalat egy sajátos formája, „egy imaginárius tapasztalás”,³⁵ amit nem lehet kimeríteni pszichológiai analízissel. A foucault-i képzelet antropológiája szerint ezt a döntő fontosságú (ébren vagy álomban eszközölt) imaginárius tapasztalást maguk a létezésünk alapvető kérdései indukálják, olyanok, mint a „hogyan lettem azzá, ami vagyok, és miért szenvedek attól, hogy az vagyok, ami vagyok?”

Aligha kell magyarázni, hogy mindez az Örkeny-novellában és annak adaptációjában miért kap kiemelten fontos szerepet. James Miller éppen Foucault írása kapcsán figyelmeztetett:

Fontos, hogy minden *kép* [image] rendelkezik egy saját dinamikus erővel, ahogyan az is, hogy más egy tér morfológiája, amikor tágas, fényes, és amikor a játékba hozott tér bebörtönző, sötét és fojtogató. A képzeletbeli világnak megvannak a maga törvényei, sajátos struktúrái és a kép valamivel több mint a jelentés közvetlen beteljesülése. Saját sűrűsége van, és a törvények, amelyek irányítják, nem pusztá szignifikáns javaslatok [propositions].³⁶

³² Eredetéről annyit érdemes itt megjegyezni, hogy a fiatal Foucault, 1953 végén segített Jacqueline Verdeaux-nak lefordítani Ludwig Binswanger 1930-as, *Traum und Existenz* (Álom és létezés) című munkáját, majd bevezetőt is írt hozzá, ám valójában csak kiindulópontként használta a szóban forgó pszichiátriai munkát mindannak a kifejtéséhez, amit a *képzelet antropológiájá*ként határozott meg.

³³ Michel FOUCAULT, „Dream, Imagination and Existence”, in *Dream and Existence: Michel Foucault and Ludwig Binswanger*, szerk. Keith HOELLER, Studies in Existential Psychology and Psychiatry, 31–80 (New Jersey: Humanities Press, 1993).

³⁴ Uo., 33.

³⁵ Uo., 34.

³⁶ James MILLER, „Michel Foucault: The Heart Laid Bare”, *Grand Street* 39 (1991): 53–64, 57, doi: 10.2307/25007478.

A *Gondolatok a pincében* címe szerinti két tagja (a gondolat révén az imagináció, a pince révén pedig a tér morfológiája, s mindkettő együttes láttatása) egyaránt hangsúlyossá válik az animációs adaptációban, amely a mozgókép mint szöveg létmódja szerint is rétegzett fölülírásként, mediális kölcsönzésként és termékeny alkalmazásként is olvasható. Ahogyan „Örkény egyperceseit akár a zártabb novellaforma és a rövidtörténetek nyitottabb szerkezete közötti – termékenynek mondható – ingázás formulájával”³⁷ írhatjuk le, úgy vizuális és verbális összetett viszonyában is ez a kreatív játék lesz az, amely az animációs kisfilmet önértékű alkotásként érdemesnek mondja a kritikai észrevételre. Ebben pedig nem a szöveg és nem is a film lesz külön-külön a figyelem elsődleges konceptuális-perceptuális tárgya, hanem sokkal inkább az ötvöző folyamat egésze, amelyben a megértés történik.

— HELIKON —

³⁷ SZIRÁK, „»Mi mennyi?«...”, 95.