

MÁTÉ Zsuzsanna

Szegedi Tudományegyetem
Juhász Gyula Pedagógusképző Kar, Művészeti Intézet
Szeged, Magyarország
mate.zs@vnet.hu

AZ INTERMEDIALITÁS HERMENEUTIKAI SAJÁTOSSÁGAI RÓL – MADÁCH IMRE AZ *EMBER* TRAGÉDIÁJA ÉS JANKOVICS MARCELL ANIMÁCIÓS RAJZFILMJÉNEK KÖLCSÖNVISZONYA ALAPJÁN

Jankovics Marcell *Az ember tragédiája* című animációs rajzfilmje Madách fő művének adaptációja, ám emellett az irodalmi szöveg továbbgondolásával és egy jelentéstelítő médiumköziségbe való helyezéssel már egy szuverén, autonóm műalkotást teremtett. A madáchi irodalmi műalkotás monumentalitását magába tömörítő, intermedialis animációs film „áldomdramaturgiája” nem csupán illusztrálja és adaptálja a hypotextust mint eredet, hanem újra is értelmezi azt. Ily módon egy komplex, folytonos változásban lévő „közlésalakzatot” hoz létre, a szó-kép-zene intermedialitásában, a közlési csatornák összeszövődése által. E folyamat jelentéstelítéssel jár együtt, melynek eredményeképpen számtalan szimbólum, groteszk képi elem kerül a hypotextus mellé, annak értelmezési lehetőségeit kitágítva, „hermeneutikai feltölthetőségét” telítve.

Kulcsszavak: intermedialitás, hermeneutika, hermeneutikai tevékenység, verbális/vizuális/auditív médiumok, transzformáció, transzmedialitás, adaptáció, animációs film, Madách Imre, *Az ember tragédiája*, Jankovics Marcell.

A műalkotás önmagában is egyfajta megértés, sőt, Dilthey óta, ahogy azt Gadamer is hangsúlyozza, a művészet az „életmegértés organonjaként szolgál” (Gadamer 1984, 329). Minden műalkotás egy rá jellemző – vizuális és/vagy verbális és/vagy auditív – mediális és sajátos formanyelvvel közvetíti az élet, a világ megértését. A gadameri hermeneutikában a megértés megértése, így a műalkotás megértése esetében az értelmezés mércéje, hogy mi az alkotás értelemtartalma, mire „gondol” az alkotás (Gadamer 1984, 226), és ehhez a

műalkotással folytatott dialógus során, a „kérdés-válasz” dialektikájában jutunk közelebb (Gadamer 1984, 198–203, 207–217). Ugyanakkor a megértett értelem-összefüggés állandóan bővül a már megértettek másként-értése irányába, mivel a „megértés nem pusztán reprodukáló, hanem mindig alkotó viszonyulás”, és mindig másképp értünk, amikor megértünk (Gadamer 1984, 211). A hermeneutikai tevékenység „teljesítménye” alapvetően egy másik „világból” származó „értelem-összefüggés áthozatala saját világunkba”. Ez az áthozatal történhet fordítás, tolmácsolás, magyarázás és értelmezés formájában (Gadamer 1990, 11), valamilyen megértést és alkalmazhatóságot eredményezve. A közlésmódok minden mediális különbsége ellenére, a gondolkodás és a nyelv egysége, a megértés, az értelmezés és az alkalmazás egysége a hermeneutikai tevékenység alapja a gadameri felfogásban, melyből az következik, hogy elsősorban a megértés nyelvisége vezérli a megérteni szándékozót (Gadamer 1984, 264, 279–283).

Mint minden ember, hermeneutikai tevékenységet folytat a művész is, amikor egy, a világban és/vagy szubjektuma relációjában jelen lévő, valamilyen (tárgyi, fogalmi, mentális, stb.) létezőt önmaga számára értelmez, megért, majd alkotótevékenysége során, a megmutatás, az ábrázolás és/vagy a kifejezés révén a saját művészi világának nyelvén létrehoz egy autonóm műalkotást; ily módon közvetítve lét- és világértelmezését, valamely verbális, vizuális, auditív vagy ezek kombinációjának médiumán keresztül. Mindemellett egy különös hermeneutikai tevékenységet folytat az a művész, aki számára ez a létező egy másik művész alkotása, majd ennek megértése nyomán egy újabb értelmezést, azaz egy műalkotás megértésének a megértését hozza létre egy már saját műalkotás formájában, szubjektív megértését mintegy tárgyiasítva. A megértés megértésének (egy adott műalkotásnak) egy már másik műalkotásban való rögzítettségét pedig sokszor egy másfajta médiumban, vagy különböző médiumok komplexitásában közvetíti számunkra. Ennek során az alkotó egyrésztől értelmezője az eredeti alkotásnak, melyet transzformál, ugyanakkor ennek az értelem-összefüggésnek, a megértés megértésének is szuverén átváltoztatója egy a – premédiumhoz képest – már egy másként létező műalkotás gyakran másfajta médiumára. Az újonnan létrejött műalkotás ontológiai státusa átalakul: egyrésztől az értelmezett és egyben transzformált alkotás létének gyarapítója, létfolyamatának mozgásban tartója a kölcsönviszony által, és magának a kölcsönviszonynak is a fenntartója, a művészetközi kapcsolatháló láncszemeként. E kölcsönviszonyban mindkét alkotás veszít önmaga autonómiájából, mégpedig az interjelenség révén, a kölcsönös létben-tartás és egymás gyarapítása javára. Azonban a már újonnan létrejött műalkotás a saját autonómitására is igényt tart, így létrejötté során e kölcsönviszonyt mintegy tudatosan formálja, és az értelmezett műalkotáshoz képest különböző fokú distanciát alakít ki, melynek során az illusztráció műfa-

ja áll legközelebb a transzformált alkotáshoz, míg a kölcsönzés a legtávolabbi tehető. Ezen teoretikus téziseimen (Máté 2016, 7–12, 154–158) alapul jelen tanulmányom, melyben Madách Imre *Az ember tragédiája* drámai költeménye és Jankovics Marcell animációs rajzfilmje intermedialitásának néhány hermeneutikai aspektusát gyűjtöm egybe, a két alkotás kölcsönviszonyában.

Madách *Tragédiája*, a kisebb könyvtárnyi terjedelmű kritika- és értelmezéstörténet, a hullámokban felerősödő Madách-kultusz mellett egy egyedülállóan gazdag művészetközi kapcsolati hálót hozott létre az elmúlt több mint másfél évszázadban. A madáchi mű második, „tetemesen javított”, véglegesnek tekinthető szövegformája megjelenésétől – az ezzel szinte egy időben (1863-ban) született Than Mór *Ádám az úrben* című illusztratív olajfestményétől – kezdve szinte töretlenül tekinthető az a különböző művészeti ágakban és számos műalkotásban megvalósuló transzformációs folyamat, mely a madáchi mű képzőművészeti, irodalmi, színházi, zenei és filmes feldolgozásait, így az illusztrációkat, a „hű” és a „szabad” adaptációkat, a különböző újraalkotásokat és a kölcsönzéseket egyaránt magába foglalja. 2013-ban megjelent Madách-monográfiám *Százötven éve Az ember tragédiája „bűvöletében”* című fejezetében ismertettem ezt a művészetközi hálót, a madáchi *Tragédia* hatására más művészeti ágakban létrejött jelentősebb műalkotások gyűjteményét. Ezen belül néhány jelentős könyvillusztráció-sorozatot részletesen is elemeztem, így Zichy Mihály, Buday György és Kass János illusztrációit; az 1883-as Paulay Ede által rendezett színházi ősbemutatót idéztem fel az eredeti *Rendezőpéldány és Sűgőkönyv* alapján, valamint az első irodalmi, elfeledettnek tekinthető továbbírást, Czóbel Minka *Donna Juanna* című misztériumjátékát hasonlítottam össze a madáchi drámai költeménnyel (Máté 2013, 242–288). Majd a *Tragédia* zenei feldolgozásait vettem sorra, kiemelten elemeztem Dohnányi Ernő *Cantus vitae (Az élet dala)* című, 1941-ben előadott szimfonikus kantátáját és Ránki György 1970-ben bemutatott, igen modern felfogású, „összművészeti elrendezésű” operaváltozatát (Máté 2015, 7–20). A *Tanulmányok* folyóirat 2017/1-es számában pedig korunk műfajára, az animációs filmre kitekintve Kass János *Dilemma* című animációs rövidfilmjét hasonlítottam össze az inspiratív forrással, a madáchi *Tragédiával* (Máté 2017, 137–149). Jelen írásomban Jankovics Marcell animációs rajzfilmje és a madáchi *Tragédia* kölcsönviszonyának hermeneutikai sajátosságait gyűjtöm egybe, mely összegzés a fentebb felsorolt összehasonlításaim, a művészetközi hálót bemutató empirikus elemzéseimen alapul, valamint az animációs rajzfilm egyik korábbi elemzésén. Ez az írásom 2018-ban a *Palócföldben*, Jankovics Marcell-lel készült interjú szomszédságában (Képiró 2018, 26–35) jelent meg, melyben a rajzfilm legfőbb adaptációs sajátosságait mutattam be, azt, hogy a *Tragédia* keretszíneit egy jól körvonalazható szimbólumrendszerbe helyezi a filmrendező, a törté-

nelmi színeket pedig a korra jellemző igényesen kivitelezett művészettörténeti kontextusba, míg a filozofikumot illetően a hermetikus filozófiai analógiák, a mikro- és makrokozmosz közötti megfelelések mellett a poláris (pozitív-negatív) világszerkezetre és az erkölcsi kérdésekre teszi a hangsúlyt. A rajzfilmet „szabad adaptációnak” tekinthetjük elemzésem alapján, mivel a szöveg- és a történet-hűség, a *Tragédia* szellemiségének, atmoszférájának vizuális megjelenítésén túl szinte minden színben található több olyan mozzanat, mely a képek nyelvén beszél tovább a történetet. Ez a narratív jellegű ’továbbrajzolása’ és egyben továbbgondolása a madáchi műnek különösen a keretszínekben érvényesül egy egyetemes szimbolikaalkalmazás révén, valamint a londoni és a falanszter-színben az aktualizálás miatt válik erőteljessé (Máté 2018, 13–25).

Mindenekelőtt feltehető a kérdés: Madách *Az ember tragédiája* című drámai költeményének több mint másfél évszázada meglévő, a különböző művészeti ágakban érvényesülő hatásának, a számtalan műalkotásban rögzült transzformációk nagy számának mi az oka? Témánk felől megválaszolva, először is a madáchi drámai költemény hatványozott hermeneutikai természete, hermeneutikai feltölthetősége és interpretatív nyitottsága jelölhető meg, mely önmagában hordozza a produktív és intermediális megközelítések számtalan lehetőségét (Máté 2013, 24–152). További okként egy másik lényeges sajátosságát emelhetjük ki a *Tragédiának*, mégpedig azt, hogy nyelviségére egy igen nagy fokú mediális kevertség a jellemző. Már az első szintől a verbalitás médiumán belül a vizualitás és az auditivitás az alapvető jellemzője. Ha csak a színek elején, és gyakran közben is található zárójelbe illesztett szerzői utasításokat olvassuk át, látható, hogy többségükben a látvány leírása, a fény erősségének, milyenségének jelzése, a mozgásformák, valamint a legkülönbözőbb hanghatások megjelölése egyaránt szerepel benne. A *Tragédia* verbális médiumán belüli intenzív mediális kevertség – a különböző vizuális és auditív jelenségek leíró jellegű vagy jelenlétüket jelző bevonása és a dialógusoknak a nézésre, hallásra és más érzetekre való utalásai révén – az a másik sajátosság, mely a madáchi műből kiinduló intermediális műalkotások gazdag művészeti hálózatának generálója. McLuhan megállapítását látszik igazolni ez a mediális kevertség, miszerint „egy médium tartalma mindig egy másik médium” (McLuhan 1964, 23).

A *Tragédia* valamely képző-, zene-, színház-, vagy (animációs) filmművészeti transzformációját létrehozó alkotók különös tisztelettel viszonyultak a madáchi drámai költeményhez mint hypotextushoz, és néhányuk neve mára szinte összekapcsolódott a madáchi művel, így például Zichy és Kass Jánosé a képzőművészeti *Tragédia*-illusztrációik révén; míg más művészek – a színházrendező Paulay Ede (Máté 2013, 263–271), a zeneszerző Dohnányi Ernő és Ránki György (Máté 2015, 7–20), valamint Jankovics Marcell – életművük

egyfajta összegzésének tartották a *Tragédia* (különböző) szabadságfokú adaptációját, transzformációját. A madáchi fő mű intermediális hálójának kiemelkedő kezdete – az 1883-as Paulay-féle színházi ősbemutató és az 1887-es Zichy-féle teljes illusztrációsorozat – összekapcsolódott a 19. század utolsó harmadában a vizualitás, a látvány, a kép egyre növekvő felértékelődésével, mely folyamatban a 20. század második felére, ahogy azt többek között Gombrich is jelezte, a vizualitás lassan átveszi az írott szó helyét (Gombrich 1978, 123). Bár ez még nem történt meg teljes mértékben, ám ha csak a szó-kép-zene médiumköziségű *Tragédia*-adaptációk (a színházi, opera- és filmfeldolgozások) hypotextus-csökkentő arányainak kezdő és jelenlegi végpontját nézzük, láthatjuk a tendenciát, hogy először 61%-ra rövidült a madáchi eredeti szöveg az 1883-as Paulay-féle ősbemutatón (Máté 2013, 268), majd végül Jankovics animációs filmjében már kevesebb, mint a harmadára csökkent a hypotextus. Jankovics Marcell 1983-ban készítette el a szöveggönyvet, a közel hatórányi drámai költemény szövegét 105 percnyi dialógusra rövidítette, miáltal az elmélkedő monológokat kihagyta, inkább a párbeszédet emelte be a film szöveggönyvébe. „Engem is meglep, milyen jól húztam meg a szöveget annak idején: nincs benne üresjárat, nincs hiányérzet, ugyanakkor hagy helyet a cselekménynek és a továbbgondolásra” – nyilatkozott erről a rendező (Csanda–Laik 2011). Valóban, a *Tragédia* szövegének értelemegésze nemcsak hogy nem sérült meg, hanem, ahogy az alkotójának szándékában állt, egy koherens interpretációt, egy vizuális magyarázatot is adva, segítette a madáchi irodalmi műalkotás teljesebb megértését (Jankovics 2012). Ez a magyarázat a képek nyelvén egyrészt tömörítette mindazt, ami az irodalmi szöveg el nem hangzó részeit tartalmazta, akár a színszimbólika, akár a vizuális áthallások, transzformációk vagy a szimbólumok révén. Másrészt számos vonatkozásban túl is lépett a szövegen, továbbgondolta, ’továbbrajzolta’ azt, így néhol szinte folytatta az adott történetet. Közel huszonhárom évet vett igénybe a monumentális rajzfilm elkészítése. A filmalkotói folyamat 1988-ban kezdődött, a számtalan pályázat lebonyolítása, az anyagi források megteremtése, a filmkészítés több mint két évtizede alatt végbement technológiai változások miatt is – e film magában rejtje a magyar animációs filmkészítés technikatörténetét, a kézi fázisrajzoktól a számítógépes munkáig – a gyártási folyamat 2011-ig tartott. A Szinetár Miklós által rendezett, 1969-ben készült tévéfilm-változat (melyben Lucifert Mensáros László, Ádámot Huszti Péter, Évát pedig Mór Marianna játszotta) szövegű adaptációja után 2011. december 8-án került a mozikba *Az ember tragédiája* második filmváltozata, az animációs film műfajában, Jankovics Marcell életműösszegző alkotásaként, azóta számos hazai és nemzetközi rangos díj birtokosaként.

A madáchi drámai költemény mediális kevertsége miatt különösen alkalmas a filmnyelvi átvivésre, miként százharmincöt éven át töretlen volt színházi

megjelenítése is, mivel a színelőadások a történelmi Magyarország mellett a világ számos nagyvárosát is behálózták (Enyedi 2010). A filmnyelv lehetősége éppen az, hogy egyidejű érzéki hatások sokféleségével közvetít nagy hatású, komplex élményeket, amelyekben a konkrét fizikai ingerek és az emberi érzelmek éppúgy helyet kapnak, mint a gondolatok (Bíró 2001, 20). A képpel, a hanggal és a zenével, a gesztussal, a mozgással, a fényelosztással és a ritmussal (stb.) a különböző jelenségek olyan vonatkozásait, összetettségét hozza a befogadó élményvilágába, amelyre a nyelv, a verbalitás csak igen bonyolult és hosszadalmas körülírásokkal lenne képes. A film, a huszadik század „hetedik művészete” „szintetikus, más művészetek kifejezőeszközeit integráló”, intermedialis jellegű művészet (Pethő 2002, 18). Az animációs film, a „hét és feledik művészet” pedig szintén egy köztességben, a film és a képzőművészet határán van, azaz hatványozottan intermedialis műfaj. A madáchi irodalmi mű, valamint a film és a képzőművészet hatványozott médiumköztességében lévő animációs film, azaz Jankovics Marcell animációs rajzfilmje így joggal nevezhető – Kloepfer kifejezését alkalmazva – transzmediális műalkotásnak (Kloepfer 1999, 43), mely elnevezés ma már egyre gyakoribb az opera, a film és az adaptált irodalmi mű szemiotikai és narratológiai vizsgálataiban (Bene 2014, 169–173). Az animációs rajzfilm olyan illúziót kelt a nézőben, mintha az egymástól kismértékben eltérő rajzos képkockák sorozatából összeálló történésben a szereplők megelevenednének vagy élnének; mindezt a képzőművészeti statikus és térbeli elemek (vonal, mező, tér, szín) és a filmes, dinamikus és időbeli elemek (rendezés, forgatás, vágás, mozgás, hangoztatás, zenei aláfestés) vegyítésével éri el. Amíg a film a valódi mozgást jeleníti meg, addig e sajátos műfaj, a filmművészet „mesevilágának” varázsa éppen a mozgás „illúziójának” megteremtésében áll (Margitházy 2002).

Jankovics „transzmediális” alkotásának nagyszerűsége éppen abban rejlik, hogy az animációs rajzfilm valamennyi különleges jellemzőjét optimálisan tudja működtetni. Például a *Tragédia* egyik szerkezeti sajátossága – miszerint a 15 színből 11 szín Ádám álomképe az emberiség történelmének egy időszakából – nemcsak indokoltta, hanem ideálissá is tette a képzőművészet és a film határán álló animációs film műfajában való megjelenítését. Maga a rendező, Jankovics Marcell így nyilatkozott erről: „A darab maga is egy álomutazás, az álom dramaturgiáját követtem, ami látszólag kaotikus, pedig nagyon is szigorú rendszere van. A sűrítés vagy tömörítés, amelyre az animáció is képes, jellegzetes álomtechnika. Ha lehet valaki filmesben álomszakértő, akkor én annak tekintem magam” (Jakab Aponyi 2011). A madáchi irodalmi műalkotás monumentalitását magába tömörítő, intermedialis animációs film „álomdramaturgiája” nem csupán illusztrálja és adaptálja a hypotextust, hanem újra is értelmezi, újraalakítja, újraformálja azt. Egy komplex, folytonos változásban lévő „közlésalakzatot” hoz létre,

a szó-kép-zene intermedialitásában, a közlési csatornák összeszövődése által. E folyamat jelentéstelítődéssel jár együtt, melynek eredményeképpen számtalan szimbólum, groteszk képi elem kerül a hypotextus mellé, annak értelmezési lehetőségeit kitérítve, „hermeneutikai feltölthetőségét” telítve. Jankovics képei-
nek dinamikája az álmok különleges folyamatát és absztrakt szerkezetét követve mintegy a működésüket is bemutatják, az álmokképek örökké mozgásban lévő vizuális formáit, alakváltozásait egy állandó metamorfózisba helyezve, de mégis mindvégig megtartva a hypotextushoz való kötöttségüket és relevanciájukat.

Az animációs rajzfilm legfőbb kifejezőeszköze, a vizuális nyelv, a képi ábrázolás mellett a madáchi szöveg verbalitását olyan remek szinkronhangok szóllatják meg, mint például Molnár Piroska (a Föld szellemét) vagy Szilágyi Tibor (az Urat). A vizuális-verbális együttlevőséghez társul a zene, mely a kép és szöveg együttes hatásának érzelmi tónusát fokozza, és a jelenetek hangsúlyozását, kiemelését szolgálja, motivikusságában pedig strukturális összekötő elem. A zenei aláfestést Sály László szerkesztette, miközben saját művei is helyet kaptak az afrikai és a görög népzene, valamint a klasszikus zene nagyjai, így például Bach, Berlioz, Debussy, Ravel, Liszt Ferenc, Wagner, Rimszkij-Korszakov, Muszorgszkij mellett, hogy csak néhányat említsek. A műegésztt átfogó, meghatározó, gyakran ismétlődő zenei motívumként, funkcionalitásában a fájdalommal, valamint a halállal kapcsolatos jeleneteket Mozart *Rekviemjének* két tétele, a *Lacrimosa* és a *Dies irae* köti össze.

A szó, kép, zene egymást sajátos módon egészíti ki, a néző számára komplex esztétikai élményt nyújtva, nem lépve át a befogadhatóság határát. Ám kétségkívül, nem könnyű Jankovics alkotásának befogadása, így akár többszöri megnézést igényel, éppen a film dinamikussága, gyors pergése miatt. Mivel a különböző médiumok impulzusainak feldolgozása igen összetett befogadói koncentrációt igényel, a konkrét fizikai, érzéki (vizuális és auditív) ingerek érzékelése, észrevése mellett a fogalmi beszédet is fel kell dolgoznia, s mindezeket túl a mediális kevertséggel együtt járó jelentés-pluralitás észrevése is időigényes. Másrészt egy különleges befogadói tapasztalatban is részesít az animációs rajzfilm, mivel megtapasztalhatjuk, hogy milyen természetes módon közlekednek gondolataink a kép és a nyelv, a vizualitás és a verbalitás között, és milyen hangulat- és érzelembefolyásoló ereje van a zeneiségnek. A szó-kép-zene viszonyok, a különböző médiumok együttlevősége és szinkretikus jellege a feszült dinamikusság mellett egy igen erőteljes tömörséget is kölcsönöz az animációs filmnek. Mivel e médiumok nem csupán egymás mellett vannak, hanem épp annyira egymásra is hatnak. A különböző médiumok érintkezése, egymásra vetülése többfajta relációt hoz létre. A legalapvetőbbek, amikor a különböző médiumok egy analogikus megfelelésbe állíthatóak, miáltal egy bizonyos dolognak egy másik

médiumban való átvivése és megmutatkozása révén egyrészt illusztráló (de nem csupán a madáchi szöveg pusztá illusztrációját adó) és adaptív, értelmező-magyarító-hangsúlyozó, illetve fordító-tolmácsoló funkciót töltenek be. Azaz alapvetően egy hermeneutikai viszonyba állíthatóak maguk a médiumok is. Az animációs film az életre keltést a mozgás illúziójának megteremtésével hozza létre, a mozgás és a mozdulatlanág, az életre keltés és az élettelenne tévés két pólusa között, a sík és a tér elemeit vegyítve a mozgás és a filmművészet elemeivel. Az adaptált irodalmi mű szövege (a madáchi hypotextus megrövidített és hallott szövege); az animációs film mozgásillúziója, technikai megoldásai, valamint annak képzőművészeti látványvilága (a fázisrajzok által például a freskók, a szobrok, a domborművek, a kódexminiaturák, a rézkarc, képregénystílus stb. megjelenítései), valamint a zene intermedialitásában, művészetköziségében egy teljes mértékben autonóm és egyben összművészeti műalkotást hozott létre a rajzfilm megalkotója, egyfajta szuverén 'szabad adaptációt'.

Jankovics Marcell az egyes színeket gazdag szimbólumrendszerrel, valamint az adott kornak megfelelő művészet- és művelődéstörténeti utalásokkal, illetve arra valamilyen módon jellemző – a korszak ábrázolási konvencióiból, vagy mediális technikáiból származtatott – stílusjegyekkel jelenítette meg, szinte enciklopédikus teljességgel. A rajzfilmrendező és grafikus rendkívül széles művelődéstörténeti, szimbólumkutató, kultúrtörténeti, mitológiai ismeretanyagát szinte észrevétlenül beépítette a *Tragédiáról* készült animációs filmjébe. Úgy véli, a művészetnek hasznosnak kell lennie, máskülönben nincs értelme: „Kezdetől fogva úgy gondoltam, hogy a művészet, mint olyan, hasznos. És hogyha nem hasznos, haszontalan” (M. Tóth–Kiss 2014). Ezt a hasznosságot, a madáchi mű éltetése, népszerűsítése mellett, többek között annak három jelentéshorizontjának – egyetemes, történeti és aktualizált – megerősítésében és kitágításában véltem felfedezni (Máté 2018, 13–25). Az irodalmi műalkotás filozofikus témája egy univerzalista igényű világmagyarázat, értelemadás és értelemkeresés, lét- és önértelmezés. Anyaga: az egymást kritizáló, egymással szembeálló filozófiai eszmék és gondolatok történelmi dimenziókba helyezése. A madáchi mű egyaránt szól a teremtésről, az emberről, a történelmi korokról; a különböző eszmerendszerek alakulástörténetéről, szembekerülve a megvalósulásukkal; valamint az emberi lét értelméről, miközben alapvető létfilozófiai és erkölcsi, egyetemes és egyben aktualizálható kérdéseket tesz fel minden olvasójának (Máté 2013, 90–113). Hasonlóképpen Jankovics Marcell animációja, adaptációként megőrizve a madáchi hypotextus e jellemzőit, s gazdagítva azt egy vizuális interpretációval, képes még tovább tágítani ezen alapvető filozofikus, egyetemes és történeti horizontokat egy autonómmá formált műalkotás irányába, termékeny dialógusban maradva a madáchi eredeti szöveggel, miál-

tal annak minden egyes gondolatát kitágítja a különböző médiumok köztességében, új és eredeti látásmódokat kínálva a transzformálás révén. Így például a hypotextus egyik rejtett minőségét, az ironikus látásmódot (S. Varga 2007, 461–480) az animációs film még hangsúlyozottabbá teszi, mivel jó néhány groteszk, abszurd vagy naturalisztikus képi elemmel tágítja azt, ezzel direkttebbé téve a Van és a Kell közötti szakadékot, az értékrelativizmust és a Van uralmát. Például ilyenek a római orgia egyes jelenetei, Tankréd bevonulása, a prágai szín párhuzamos vágásai, ahol Keplert és Borbálát felváltva láthatjuk, és a tudós csillagász patetikus hitvallását hallhatjuk, miközben felesége más férfival szerelmeskedik; vagy a londoni szín számtalan jelenete, és még folytathatnánk a felsorolást. A hypotextustól leginkább eltérő ironikus képsor az, amikor az Úr szállóigévé vált utolsó mondatát halljuk. A rendező mintha olvasta volna Eco tanácsát: „Az elhasznált vagy elidegenedett közhely vagy úgy győzhető le, hogy szétszedjük a kommunikatív formát, amelyen alapul, vagy úgy, hogy ironikusan viszonyulunk hozzá és így szabadulunk meg tőle” (Eco 1998, 315). Ám, ha nem is olvasta, mégis, mintha mindkét ecói tanácsot, a szétszedést (szavakra, hanglejtésekre, verbális és vizuális elemekre bontva) és az iróniát is megfogadná a rendező a *Tragédia* szállóigévé és bizony elhasználttá vált utolsó mondata kapcsán. A „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” elhangzásakor az Úr ikonikus alakja átvált a konstantinápolyi szín eretneküldöző pátriárkájává, majd a következő egyre gúnyosabban hangzó „küzdj” szónál – a Keplert megalkuvásra kényszerítő – Rudolf császárt láthatjuk, aztán a még cinikusabban hangzó „bízva bízzál” szavaknál a Dantont lefejeztető Robespierre-t, s gyors egymásutánban az óriáskereket is beindító londoni mutatványost és a Falanszter öreg tudósát. Ily módon, verbalitás és vizualitás kettősségében az Úr utolsó mondata, ennek a médiumköziségnek az erőteljes elkülönбöződésében, és ezáltal egy éles feszültségben mutatkozik meg. Összességében az utolsó mondat kimondása, az auditivitás szintjén a gúnyos, cinikus és lassú hanglejtés párosulva a pergő látvánnyal (az Ádám csalódásait okozó figurák portréjával) egy olyan ironikus minőséget hoz létre, mely határozottan megkérdőjelezi az utolsó mondat – írott formájú – jelentéstartalmát, élesen szembekerülve azzal. Az írás elkülönültsége a beszédétől a kimondás révén és vizualitás köztességében megjelenő irónia a negatív katarzist erősíti fel, nem enged teret a ’minden rendben lesz’ megnyugtató érzése kialakulásának a befogadóban. A Madách jelene óta eltelt másfél évszázad történelmi rémtettei a rajzfilmalkotó számára nem adnak okot a „bízva bízzál” transzcendentált közvetítésére. A kimondott mondat alatti képsorozat, az egyes színek tartamára – visszafelé történő – utalásrendszere és a gúnyos kimondás éles feszültséget teremt a hypotextus írott mondatával. A Van világának olyan aktuális hatalomgyakorlóit vagy travesztikus alakjait vonultatja fel a rendező, akik

a műegész során hozzájárultak a valamely ádami „szent eszme” valóságban való eltorzításához, annak ellentétessé válásához, ahogy a mutatóványos vagy a szóra-kozott tudós is a művészet és a tudomány eltorzulásához, értékcsökkentéséhez; azaz Ádám kiábrándulásaihoz. Az animációban az utolsó szó joga nem az Úré, hanem az első emberé, a síró Ádámé, az élet-küzdelem rezignált kimondásával: „A cél halál, az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdés maga.”

Jankovics Marcell a szimbólumokkal az egyetemesség horizontját tágítja, a történeti dimenziót pedig a művelődés- és művészettörténeti utalásokkal teljesíti ki (Máté 2018, 13–25). A művészettörténet ismert narratívájából a művészetnek mint médiumnak a közvetítő (stílus és hordozó) közegeit helyezi funkcióba, néhány ikonikus alkotás mellett. Autonóm módon olyan filozofikus problémakört is érint a *Tragédia* szövegét továbbgondolva, konkrétan az élet és a művészet kapcsolatát, melynek során a műalkotás és az élet (mint a valóság) két tartományának elhatároltságát oldja fel: azaz az alkotások és az életesemények egymásra vetülnek, kölcsönösen egymásból formálódva és egymásba alakulva. Néhány példát kiemelve a sok közül: az egyiptomi piramisok csodálatos építményeit, egyes köveit a rabszolgák agyondolgoztatott meggömbült és lassan kővé vált testéből formázza. A görög színben ennek inverzét láthatjuk: a vázafestészet vörös és fekete alakjai életre kelnek, majd ki is törik e vázát, talán a görög kultúra hanyatlását jelezve; a római szarkofágok domborművein a római légiók masíroznak, ahogy a gladiátorok is harcra kelnek a mozaikpadlók statikusságát dinamikus mozgássá változtatva, majd abból háromdimenziós alakokként emelkednek ki. Vagy a Római Birodalom pusztulását oly módon érzékelteti a rendező, hogy a palota falain a vakolat folyamatosan repedezik, a freskó fájának virágairól hullanak a virágszirmok, a szoborszerű szereplők fokozatosan töredezettebbek lesznek. Valamennyi jelenetben a közvetítő médiumot (piramis köve, váza, szarkofág, mozaik, freskó, szobor) teszi meg a rendező a képsorozat narratív részévé. A másik különlegessége e kreatív megoldásoknak az, amikor az animációs film műfajára jellemző alaptulajdonságokkal játszik az alkotó, azzal, hogy miképpen válik az élettelen (freskó, szobor, mozaik) élővé, ugyanakkor más jelenetekben pedig éppen fordítva történik, az élő lesz élettelenné, így például a piramis kövei (említett) esetében vagy a londoni jelenetben a mesterlegény szerelme bábbá alakul, vagy az Úr-színben Ádám megsemmisülését élettelen úrhajóvá alakulásaként szemlélhetjük. Visszatérve az egyes korokra jellemző mediális stílusokhoz: a konstantinápolyi szín arany háttere, színpadias beállításai a kódex-miniatúrákra emlékeztetőek; a prágai szín rézkarctechikájába ékelődnek a párizsi szín forrongó tömegjeleneteit kísérő kék-fehér-piros örvénylő tusrajzai; a londoni szín színes, képregénystílusú jelenetei néhol fekete-fehérbe váltanak. S egyben megindul egyfajta időutazás is, kilépve Madách jelenéből,

egyre erőteljesebbé válik az egyetemesség és a történelmi horizont mellett az aktualizáltság horizontja, mely ugyan többször is visszatér a filmben, azonban innentől a lehangsúlyosabb. Egy óriáskereket választ a rendező egyfajta időgépként, átíelve a Madách jelene óta eltelt másfél évszázadot. A különböző történelmi traumák is megelevenednek, mely képsorban – Jankovics Marcell kommentárjaiból idézve – „az ördög megmutatja legördögibb arcát”, Leninként, Hitlerként, Sztálinként (stb.). A madáchi irodalmi szöveg haláltáncjelenetének továbbgondolását, a 20. századot átfogó történelmi tablót, az óriáskeréken a semmibe forgó alakokat így kommentálja az alkotó:

Eddig Madách, innentől Jankovics! Ahogy én válogattam a szereplők között, akik itt sorba fognak jönni majd. [...] Vannak köztük nem létezőek, filmekből előléptek és vannak köztük a művészetből, tudományból és vannak köztük tudatformáló politikai és közszereplők. Vannak köztük jók és rosszak és az egészet, sajnos, egy olyan szellemiség irányítja, ami inkább emlékeztet a haláltáncra. [...] A keréken felvonultatottak sokféle, – egy kiháló népcsoport, egy magyar találmány, férfívá operált nő, megölt politikusok, túlsúlyos kamaszok, a fiú, aki a magyar zászlóval beburkolva áll a rendőrségi sorfallal szemben. A jegesmedve zárja a sort. Az ő pusztulása mutatja, mi vár a mi világunkra az általános felmelegedéssel (Jankovics 2012).

Szavakkal szinte lehetetlen leírni azt a vizuális élmény- és hatásimpulzus-halmazt, melyet az első színtől kezdve tapasztalhatunk az animációs film nézésekor: a formák és színek transzformálódását, a legkülönbözőbb dimenzióváltásokat, a ritmusos, áttűnéses képi mozgásokat, képi ötleteket és bravúrokat, a rendező vizuális fantáziájának gazdag manifesztációját. A befogadó részéről komoly szellemi energiát és erőfeszítést kíván e film nézése. Egyik oldalról egy olyan vizuális kompetenciát feltételez, melynek alapeleme a látvány képi üzenetének azonnali érzékelése s egyúttal megértése, másrésztől komoly szövegmegértési kompetenciát is feltételez: a megélését és megértését e folytonos változásban lévő, a szó-kép-zene intermedialitásban létrejött műalkotásnak. Az értelmezés, a megértés fokozatai nyilvánvalóan függenek a befogadó művelődéstörténeti háttértudásától, különösen megnyilvánul ez a szimbólumok vizuális megjelenítésében és a madáchi szöveghez való társításában. Azonban, ha ez a háttértudás nincs meg, ennek a filmnek a különlegessége éppen az, hogy ezt a tudásanyagot közvetíteni is képes. A befogadás hermeneutikai tapasztalata felől a különböző médiumok szinkretikus együttlevősége, egymásra vetülésének folyamata dinamikus. Különbözőségük, idegenségük egymásnak feszülése révén lehetőséget adnak – Lachmann kifejezését alkalmazva – egy „szemantikai szinkretizmusra”,

mely a különböző médiumok állandó mozgása, egymásra hatása, átváltozása és analóg vagy feszült együttlevősége miatt, egy folytonossá tett instabilitásban, a jelentés pluralitásaként is funkcionál (Lachmann 1995, 273).

Jankovics Marcell egy olyan kultúr-, művelődés- és művészettörténeti vonatkozásokkal bír, egyben összművészeti alkotást teremtett, amelynek megszületését nemcsak a *Tragédia* hermeneutikai és esztétikai sajátosságai tették lehetővé, hanem éppúgy a mai korunk dinamikus és egyben instabil jellege. Korunkban, ebben a kaotikus, folyton szétbomló térben relevánsnak érezzük ezt az animációs filmet, éppen folytonossá tett átváltozásai révén, miként dinamikája és meglepő dimenzióváltásai okán kiválóan illeszkedik felgyorsult napjainkhoz. Mindemellett az animációs rajzfilm napjaink fiatal generációja számára a madáchi drámai költemény megtartó erejeként is funkcionál. Míg a madáchi szöveget már jól ismerő befogadók számára, a rajzfilm esztétikai hatását tekintve nem mellékes egy újabb tényező megjelenése, mégpedig a madáchi irodalmi alkotás és a Jankovics-féle animációs rajzfilm intermedialis kapcsolatrendszerének a felfedezése, a két műalkotás közötti viszony felfejtésének esztétikai öröme. Az intermedialitás az irodalmi és a nem irodalmi műalkotás között, mely itt az egy médiumból való kimozdulásként, kimozdításként értelmezett, jól megfigyelhetően együtt jár a jelentésformálódással (Pethő 2002, 8) és egy kölcsönössé tehető jelentésgazdagodással és jelentéspluralitással, ahogy azt Lachmann „szemantikai szinkretizmus” fogalma is jelzi. Így egy olyan összetett esztétikai hatásfolyamatot is indukál e köztesség, a madáchi szöveg és a Jankovics-féle rajzfilm kölcsönviszonya, mely a verbális-vizuális-audiális, illetve mindezek kombinációiban létrejövő észleleteket izgalomban, feszültségben, oszcillációban tartja. Jankovics animációs filmjének nézője egy különleges befogadói státusba kerül, hiszen a madáchi (nem könnyű) szövegértés mellett „valódi” látással (Gadamer 1994, 161) is bírnia kell, mivel a hosszú, csaknem két és fél órás rajzfilm hatásában elképesztő mennyiségű információ-, impulzus- és élményáradattal, meggondolandó gondolatokkal telíti befogadóját. Ez az animációs film éppen erre a valódi látásra tanítja minden nézőjét, ebben rejlik az egyik – alkotói szándéktól is vezérelt – hasznossága, azontúl, hogy egy lenyűgöző alkotásként tovább élteti Madách klasszikus művét, a fiatal generáció számára is élvezetes módon.

Irodalom

- Bene Adrián. 2014. Transzmedialitás és narrativitás. *Létiink*, 44 (1): 169–173.
- Bíró Ivett. 2001. *A hetedik művészet*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Csanda Mária – Laik Eszter. 2011. Rajzfilmek, jelképek, kultúra egy életen át: Interjú Jankovics Marcellel. *Irodalmi Jelen*, júl. 6.
- Eco, Umberto. 1998. *A nyitott mű*. Budapest: Európa Kiadó.

- Enyedi Sándor. 2010. *Tragédia a színpadon 125 év: Bibliográfia*. Budapest: Madách Irodalmi Társaság.
- Gadamer, Hans-Georg. 1984. *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford., utószó Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat.
- Gadamer, Hans-Georg. 1990. *Hermeneutika*. In *Filozófiai hermeneutika*, szerk. Bacsó Béla. 11–28. Budapest: FTIK.
- Gadamer, Hans-Georg. 1994. *A szép aktualitása*. Budapest: Magvető.
- Gombrich, Ernst Hans 1978. *A látható kép*. In *Kommunikáció II*, szerk. Horányi Özséb. 123–141. Budapest: Közgazdasági és Jogi Kiadó.
- Jakab Aponyi Noémi. 2011. Megrajzolt álomutazás. Jankovics Marcell: Az ember tragédiája. *Irodalmi Jelen*, dec. 19. <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1527/megrajzolt-alomutazas-jankovics-marcell-az-ember-tragediaja> (2018. máj. 4.)
- Jankovics Marcell. 2012. *Beszélgetés Jankovics Marcellel „Az ember tragédiája” című rajzfilm alkotójával a Beregszászi Főiskolán*. (https://www.youtube.com/watch?v=impAA_AKbyE (2017. nov. 10.)
- Képiró Ágnes. 2018. Interjú Jankovics Marcell-lel. *Palócföld*, 64 (2): 26–35.
- Kloepfer, Rolf. 1999. Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie. In *Kino-(Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Mecke, Jochen–Rolloff, Volker hrsg. 23–46. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Lachmann, Renate. 1995. A szinkretizmus mint a stílus provokációja. *Helikon*, 41 (3): 266–277.
- Margitházy Orsolya. 2002. Az animációs film története. *Filmtett*, szept. 15. <http://www.filmtett.ro/cikk/1426/az-animacios-film-tortenete-4-1> (2018. máj. 4.)
- Máté Zsuzsanna. 2013. *A bölcsélet átlényegülése esztétikumká – középpontban Madách Imre Az ember tragédiája című művével*. Szeged: Madách Irodalmi Társaság.
- Máté, Zsuzsanna. 2015. *On the musical impact of Madách's The Tragedy of Man*. In *Madách, Smetana, Dvořák, Janáček. Tanulmánykötet*, szerk. Dombi Józsefné, Asztalos Bence. 7–20. Szeged: Szegedi Tudományegyetem, Juhász Gyula Pedagógusképző Kar, Művészeti Intézet.
- Máté, Zsuzsanna. 2016. *Transformations of Literary Texts: Comparative and Hermeneutic Studies on the Intertextual and Intermedial Relations in Some Major Works of Dante, Imre Madách and Béla Balázs*. Szeged: Madách Irodalmi Társaság.
- Máté Zsuzsanna. 2017. Kass János Dilemma című filmje és Az ember tragédiája. *Tanulmányok*, 54 (1): 137–149.
- Máté Zsuzsanna. 2018. Adaptáció, autonómítás és intermedialitás Jankovics Marcell Az ember tragédiája című animációs filmjében. *Palócföld*, 64 (2): 13–25.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: New American Library, Times Mirror.
- Pethő Ágnes. 2002. *A mozgókép intermedialitása, A köztes lét metaforái*. In *Képvitelek: Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, szerk. Pethő Ágnes. 17–60. Kolozsvár: Scientia Kiadó.
- Tóth Éva, M. – Kiss Melinda 2014. *Magyar alkotói portrék II. Animációs mozgóképtörténet II*. Budapest: Typotex Kiadó.
- Varga Pál, S. 2007. *Történelem és ironia. 1861 Madách Imre: Az ember tragédiája*. In *A magyar irodalom története II. (1800-tól 1919-ig)*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András. 461–481. Budapest: Gondolat.

Žužana MATE

HERMENEUTSKE OSOBINE INTERMEDIJALNOSTI – NA OSNOVU UZAJAMNOG ODNOSA ČOVEKOVE TRAGEDIJE IMRE MADAČA I ANIMIRANOG FILMA MARCELA JANKOVIČA

Animirani film Marcela Jankoviča *Čovekova tragedija* je adaptacija glavnog dela Madača, ali je ujedno i suvereno, autonomno umetničko delo koje je nastalo daljnjim razvijanjem tog književnog dela, kao i njegovim prenosom na nove medijske platforme. Intermedijalni animirani film monumentalnog Madačevog književnog dela je urađeno kroz dramaturgiju „snova”. Film ne samo da ilustruje i adaptira izvorni tekst, nego mu daje i novo značenje. Nastaje jedna kompleksna formacija koja je stalno u pokretu, dok se intermedijalizam pojavljuje pomoću komunikacijskih kanala reči, slika i muzike. Tokom ovog procesa nastaju i nova značenja. Kao rezultat, pored izvornog teksta se vidimo i mnoge simbole, groteskne elemente raznih slika, što proširuje mogućnosti interpretacije, upotpunjujući „hermeneutsko upotpunjavanje”.

Ključne reči: intermedijalizam, hermeneutika, hermeneutički proces, verbalni/vizualni/auditivni mediji, transformacija, transmedijalizacija, adaptacija, animirani film, Imre Madač, Čovekova tragedija, Marcel Jankovič.

Zsuzsanna MÁTÉ

HERMENEUTICAL CHARACTERISTIC OF INTERMEDIATION BASED ON THE RELATION BETWEEN *THE TRAGEDY OF MAN* WRITTEN BY IMRE MADACH AND ANIMATION OF MARCELL JANKOVICS

Marcell Jankovics's animated film titled *The Tragedy of Man* is in fact the adaptation of Madách's main work, however, besides this, with the further thinking of the literary text, and placing it into set of mediums resulting a saturation of meanings he has already created a sovereign, autonomous piece of art. The “dramaturgy of dreams” within the intermedial animated movie including the magnitude of Madách's literary work not only illustrates and adapts the hypotext, but it even offers a related re-interpretation to it. As a result, by means of the intertwining of communication channels, it creates a complex, ever-changing formation of statements within the intermediality of text-image-music. This process is accompanied by a saturation of meanings, resulting the emergence of countless symbols and grotesque images to match the hypotext, thus extending its interpretative modalities, fulfilling its “ability to be filled up”.

Keywords: intermediation, hermeneutics, verbal/visual/audible mediums, transformation, transmediation, adaptation, animation, Imre Madach, *The Tragedy of Man*, Marcell Jankovics.













