

Apertúra

FILM-VIZUALITÁS-ELMÉLET

[XVII. évfolyam, 2. szám]



MŰFAJ ÉS ADAPTÁCIÓ

2022 ^{TÉL}

[IMPRESSZUM]

Felelős szerkesztő / Chief Editor
FÜZI IZABELLA

Szerkesztők / Co-Editors
MATUSKA ÁGNES
TÖRÖK ERVIN

Szerkesztőasszisztensek / Editorial Assistants
HUSZÁR LINDA
KOTHENCZ-TÖRÖK KATALIN

Webmester / Web Designer
GERE ZSOLT

Tördelőszerkesztő / Layout Editor
SPITZER FRUZZSINA

Kiadja a Pompeji Alapítvány (Szeged).

Apertúra is published by Pompeji Alapítvány.

ISSN 1787-7245

Kiadó neve: Pompeji Alapítvány
(székhelye: 6722 Szeged Egyetem u. 2.)

Kiadásért felelős személy: Dr. Füzi Izabella

Szerkesztésért felelős személy: Dr. Füzi Izabella

A szerkesztőség címe / Mail Address:

Apertúra

Szegedi Tudományegyetem BTK

6722 Szeged, Egyetem u. 2.

aperturafolyoirat@yahoo.co.uk

A címlapon: Billy Wilder: *Kettős kárigény* (Barbara Stanwyck és Fred MacMurray)

A hátsó borítón: Mike Mayhew: *Deadpool #21* (Mike Mayhew alternatív borítóképe, Marvel Comics, 2016)

apertúra KÖNYVEK

Megvásárolhatóak az Írók Boltjában és közvetlenül a kiadótól

www.apertura.hu/konyvek



TARTALOM

AJÁNLÓ.....	5
FÖLDVÁRY KINGA	6
Műfaj és adaptáció	
VARRÓ ATTILA	21
Sötét átjárók: Film noir adaptációk a 40-es évek nyitányán	
ZSÁMBA RENÁTA.....	47
Amnéziás szabadság S.J. Watson <i>Mielőtt elalszom</i> című domestic noirjában	
LUBIANKER DÁVID	63
Remake-esztétika: Francia rendezők kortárs amerikai önremake-jei	
GYURIS NORBERT	82
A kozmikus horror filmadaptációja: Cthulhu és a szimuláció	
SIPOS NIKOLETT	99
Médiumok harca: A <i>Trónok harca</i> és a transzmedialitás	
KLING ÁDÁM MÁRTON.....	113
Shakespeare újratöltve – Adaptációk a DC és Marvel képregényeiben	
MATUSKA ÁGNES.....	131
Vágyunk varázslatos tárgya. Kenneth Branagh: <i>Lóvátett lovagok</i> – komédia a musicalszínpadon	
THOMAS LEITCH	157
Az adaptáció mint műfaj	

TABLE OF CONTENTS

KINGA FÖLDVÁRY	6
Genre and adaptation	
ATTILA VARRÓ	21
Dark Passages: Film noir adaptations in the early 40's	
RENÁTA ZSÁMBA.....	47
Domestic Noir and Amnesiac Freedom in S. J. Watson's <i>Before I Go to Sleep</i>	
DÁVID LUBIANKER	63
Remake esthetics: Contemporary American auto-remakes by French directors	
NORBERT GYURIS	82
The Film Adaptation of Cosmic Horror: Cthulhu and Simulation	
NIKOLETT SIPOS	99
A Game of Media: Transmediality and <i>Game of Thrones</i>	
MÁRTON ÁDÁM KLING.....	113
Shakespeare Revamped – Adaptations in DC and Marvel Comics	
ÁGNES MATUSKA	131
The magical object of our desire. Kenneth Branagh's <i>Love's Labour's Lost</i> – comedy on the musical stage	
THOMAS LEITCH	157
Adaptation, the Genre	

[AJÁNLÓ]

A műfaji kategóriák és az adaptáció egyaránt meghatározó szerepet játszanak az irodalomban éppúgy, mint a vizuális kultúrában, a két témakör vizsgálata mégis ritkán találkozik egymással, éppen ezért az *Apertúra* jelen száma arra tesz kísérletet, hogy átfogó elemzések és szűkebb fókuszú esettanulmányok segítségével felvillantson néhányat műfaj és adaptáció lehetséges kapcsolódási pontjaiból. A számban olvasható tanulmányoknak, de a szám egészének sem célja, hogy a két fogalom eredetét vagy történetét azok teljességében tárgyalja; az itt közölt elemzések sokkal inkább azt kívánják illusztrálni, hogy a jelenségek közös vizsgálata hányféle módon gazdagíthatja a kulturális folyamatok összefüggéseiről való tudásunkat. Műfaj és adaptáció összefüggéseit vizsgálhatjuk egy-egy konkrét, irodalmi vagy más forrásra, akár előző vizuális alkotásra, történelmi vagy életrajzi eseményekre épülő mű kapcsán, legyen az új – adaptált – mű nagyjátékfilm, televíziós sorozat vagy képregény. Tágabb fókuszú elemzésekkel egy-egy műfaj irodalmi gyökereit feltárva arra is fény derülhet, hogy mely korszakokban milyen műfajok fordultak előszeretettel az adaptált forráskönyvek felé, de egyetlen műre fókuszáló esettanulmányok is szolgálhatnak tanulságokkal a jelenségek egészét illetően.

.....
A számot szerkesztette Földvály Kinga.



[SZERZŐ]

FÖLDVÁRY KINGA Műfaj és adaptáció

Földvály Kinga a PPKE Angol-Amerikai Intézetének oktatója, fő kutatási területe Shakespeare és a reneszánsz irodalom, a kortárs brit irodalom, valamint az angolszász vizuális és populáris kultúra. Shakespeare-drámák filmadaptációiról szóló monográfiája *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos: Shakespeare in Genre Film* címen 2020-ban jelent meg a Manchester University Press gondozásában. E-mail: foldvary.kinga@btk.ppke.hu

[absztrakt]

Bár műfaj és adaptáció egyaránt a filmesztétika alapfogalmai közé tartozik, az elméleti szakirodalomban a filmes műfajok, valamint a filmadaptációk kutatása hagyományosan ritkán találkozik egymással. A tematikus szám ezért arra vállalkozott, hogy a két jelenség közötti kapcsolódási pontokra világítson rá esettanulmányok segítségével. Jelen tanulmány a fogalmak közös vizsgálatának lehetőségeit veti fel, kiemelve az ilyen kettős fókuszú kutatások hasznát az adaptációkutatás és a műfajelméletek szempontjából, valamint egyúttal a szám bevezetőjéül is szolgál.

Although genre and adaptation are both key terms of film aesthetics, we can hardly find research that shows an interest in cinematic genres and film adaptations at the same time. The current thematic issue of the journal therefore intends to point out meeting points between the two phenomena with the help of case studies. This article investigates the possibilities of a joint examination into the two terms, emphasising the advantages of such dual-focus research, both from the viewpoint of adaptation studies and genre theories; at the same time, the article also serves as the introduction to the thematic issue.

Ha a filmesztétika leggyakrabban használt alapfogalmait szeretnénk megtalálni, a műfaj és az adaptáció is jó eséllyel a befutók között szerepelne, hiszen a műfaji kategóriák már Arisztotelész *Poétikája* óta segítenek a műalkotások osztályozásában, az adaptáció jelensége pedig szintén egyidős lehet az emberiséggel, de legalábbis az ókori irodalom óta jól ismerjük azt az izgalmat, amit az elmúlt korokból ránk maradt történetek újbóli elbeszélése okoz szerzőnek és befogadónak egyaránt. Nem meglepő, hogy az irodalomban és a társművészetekben bevett fogalmak és az általuk leírt jelenségek a kezdetektől fontos szerepet kaptak a filmgyártásban és a filmesztétikában is, a két témakör vizsgálata mégis ritkán találkozik egymással. Az *Apertúra* jelen száma éppen ezért arra tesz kísérletet, hogy átfogó elemzések és szűkebb fókuszú esettanulmányok segítségével felvillantson néhányat műfaj és adaptáció lehetséges kapcsolódási pontjaiból. Sem ennek a rövid bevezetőnek, sem a szám egészének nem célja, hogy a két fogalom eredetét vagy történetét azok teljességében tárgyalja; az itt közölt tanulmányok sokkal inkább azt illusztrálják, hogy a jelenségek közös vizsgálata hányféle módon gazdagíthatja a kulturális folyamatok összefüggéseiről való tudásunkat.

Bármennyire hétköznapi fogalmakról van szó, a két vizsgálati terület összekapcsolása mégis szolgálhat újdonságokkal, még ha nem is képes teljes mértékben lebontani a hagyományosan más érdeklődésű szakemberek által eltérő módszertannal végzett kutatások között húzódó válaszfalakat. Az átjárás hiánya részben abból a természetes okból ered, hogy a kétféle kutatásban nem csupán a nézőpontok, hanem a vizsgált filmek köre is jelentősen eltér. Az adaptáció kifejezés hallatán elsőként irodalmi művek filmfeldolgozásai juthatnak eszünkbe, ezek közül pedig kiemelten az angolszász klasszikusok, Shakespeare-től Jane Austenen át a Brontë nővérek életműve számít szinte kötelező megmérettetésnek a feltörekvő rendezők számára, annak ellenére, hogy ezek a filmek sokkal inkább kritikai és művészi elismerést, nem pedig anyagi sikert hoznak alkotóik számára (a Shakespeare-filmek visszafogott kasszasikereiről részletesen ld Paterson 2013). De a klasszikus irodalmi művek adaptációi között is kiemelt figyelmet kapnak a színész-rendező-óriások, Laurence Olivier, Franco Zeffirelli, Orson Welles vagy Kenneth Branagh művészfilmjei, melyeken inkább a rendező egyéni stílusát, nem pedig zsánerjegyeket szokás vizsgálni, de ha vannak is a filmekben fel- és elismert műfaji elemek (többek között Olivier *Hamlejtje* vagy Welles *Macbeth*-adaptációja is erős noir-jegyeket használ, Kenneth Branagh pedig a *Lóvátett lovagok*ból készített musicalt, utóbbival Matuska Ágnes tanulmánya foglalkozik részletesen), ezek a műfaji jegyek a legjobb esetben is másodlagos szerepet kapnak az értelmezésben. Az elméleti szakirodalomban a filmes műfajok kutatásával a műfajelmélet iránt érdeklődő esztéták vagy egy-egy zsáner rajongói foglalkoznak előszeretettel, míg az adaptációkutatás sokáig az irodalmárok szabadidős tevékenysége volt, akik a szakmailag jobban elismert filológiai-textológiai munka mellett, gyakran az oktatásban szerzett tapasztalataikat hasznosítva (és általában irodalmi művek oktatásának színesítésére) igyekeztek az adaptációkat tudományos módszerekkel is megközelíteni. Mára az adaptációkutatás bekerült a kanonizált diszciplínák közé, de az elmúlt évtized vizsgálódásai egyre inkább az adaptáció során bekövetkező médiumváltás, különösen pedig az új média szerteágazó formái felé fordultak, így a műfaji keretek vizsgálata ismét háttérbe szorulni látszik. Eközben azonban a filmgyártásban az adaptált forgatókönyvek száma nem csökken, és a kortárs filmművészet továbbra is előszeretettel használja az előző korszakokból örökölt műfaji kereteket, tehát a két jelenség vizsgálatának létjogosultsága nem kérdéses.



Noir-*Macbeth* (Orson Welles 1948)

Az ilyen irányú kutatás járulékos haszna lehet az a felismerés, hogy a kulturális örökség megőrzése és továbbadása nem csupán a magaskultúra és a kulturális intézmények privilégiuma; az öröklött kulturális javak áthagyományozódása legalább ilyen intenzitással zajlik az alacsonyabb presztízsű médiumokban és intézményekben. Az adaptációk műfaji elemei iránti érzékenység arra is felhívja a figyelmet, hogy a klasszikus irodalmi művek nem kizárólag független alkotók művészfilmjeiben kerültek a filmvászonra, hiszen a *Pygmalion* klasszikus filmváltozatánál (Leslie Howard, Anthony Asquith, 1938) vagy a *Makrancos hölgy* legnépszerűbb játékfilmfeldolgozásánál (The Taming of the Shrew. Franco Zeffirelli, 1967) egy bizonyos korosztályban ugyanolyan sokan, ha nem többen ismerik a két dráma musical-változatát, a *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) vagy a *Csókolj meg, Katám!* (Kiss Me Kate. George Sidney, 1953) címen elhíresült feldolgozásokat, a fiatalabb generáció körében pedig ugyanazon drámák középiskolai tinivígjáték-változatai váltak kultuszfilmmé. Előbbire jó példa *A csaj nem jár egyedül* (She's All That. Robert Iscove, 1999), utóbbira a *10 dolog, amit utálok benned* (10 Things I Hate about You. Gil Junger, 1999), csakúgy, mint Jane Austen *Emma* (*Spinédzserek* [Clueless. Amy Heckerling, 1995]), vagy Nathaniel Hawthorn *Skarlát betű* című regényeinek (*Könnyű nőcske* [Easy A. Will Gluck, 2010]) tinifeldolgozásai. Készült a kanonizált irodalmi művek alapján bollywoodi stílusú musical, noir thriller, de zombi-horror-vígjáték is, Shakespeare életműve pedig már önmagában elegendő alapanyagot szolgáltatott zsáneradaptációk alkotóinak, akik a filmtörténet kezdeteitől napjainkig a műfajok teljes palettáját bevetették, a klasszikus westerntől a sci-fin át a gengszterfilmig. De a műfaji jegyek sokszor abban is láthatóan segítenek, hogy az

irodalmi műként esetleg komolyabb elemzőkészséget igénylő, a magaskultúrába pozicionált alkotások filmadaptációi a filmes médiumhoz jobban igazodó, filmszerűbb, a nagyközönség számára könnyebben befogadható alkotássá formálják a művet. Kazuo Ishiguro regényei közül a Booker-díjas *Napok romjai* Merchant-Ivory adaptációja (*The Remains of the Day*. James Ivory, 1993) a romantikus cselekményszálat erősíti fel, részben a történelmi háttér és még inkább a regény összetett narrációs technikáinak rovására. *A Ne engedj el* (*Never Let Me Go*. Mark Romanek 2010) pedig a science fiction elemeket állítja a középpontba, szintén a románcsal kombinálva, de a sci-fi-elemek felerősítésével a film az első pillanattól szükségtelenné teszi azt a finom metafikciós játékot, ami a narráció sorai között olvasva vezet rá bennünket a szereplők klónvoltára. Míg a regényben az olvasóban és a szereplőkben is szinte észrevétlenül tudatosul, hogy miért is olyan különleges a sorsuk, a film nyitó képkockáin egyértelművé válik a néző számára, hogy egy futurisztikus társadalom gépszerű klónjaival van dolgunk, realista értelmezésükre esélyt sem kapunk.

Kétségtelen, hogy a műfaj és adaptáció közötti kapcsolódási pontok egy része felszínes és véletlenszerű, ahogy a fenti felsorolásból is látható, számos adaptáció rendelkezik műfaji jegyekkel, anélkül, hogy ennek bármi köze volna adaptációváltáshoz. Mégsem véletlen, hogy bizonyos filmes műfajok előszeretettel nyúlnak egy-egy irodalmi műfaj vagy irodalmi korszak terméséhez, máskor pedig az irodalmi műfaj népszerűsége táplálkozik bizonyíthatóan a filmes rokonságból. Az adaptáció folyamata és annak eredményeinek beható vizsgálata viszont maga a műfaj definíciójával, de még inkább a műalkotás műfaji jegyeinek beágyazottságával kapcsolatban is elgondolkodtató felismeréseket hozhat. Ha szemügyre veszünk olyan eseteket, amikor azonos forrásműből több adaptáció is készült, számos példát találunk arra, hogy az újabb adaptációk különféle műfajokba helyezik a forrásművet, és az új műfaji keret a mű egészének stílusát, hatását, jelentését is befolyásolni képes. Ha ismét Shakespeare életművéhez fordulunk például, nyilvánvaló, hogy a tragédiák alapján nem csupán a joggal várható romantikus drámák készültek, hanem például Oliver Parker 1995-ös *Othello*-adaptációját erotikus thriller címkével dobták piacra, de ugyanígy készült a dráma karaktereinek vagy a konfliktus kulcselemeinek felhasználásával westernfilm (*Jubal*. Delmer Daves, 1956), női film (*A férfiak nem istenek* [Men Are Not Gods. Walter Reisch, 1936]), zenés melodráma (*All Night Long*. Basil Dearden, 1962) és középiskolai dráma is (*O*. Tim Blake Nelson, 2001). A *Rómeó és Júlia* egyaránt inspirált zombifilmet (*Eleven testek* [Warm Bodies. 2013, Jonathan Levine]) és musicalt (*West Side Story*. Jerome Robbins, Robert Wise, 1966; Steven Spielberg, 2021) és animált családi vígjátékot (*Gnómeó és Júlia* [Gnomeo and Juliet] Kelly Asbury, 2011).

Bár a továbbiakban az adaptáció mibenlétéről több szó esik majd, mindenképpen fontos megjegyezni, hogy a műfaj mint olyan meghatározása sem problémamentes. Azon túl, hogy a műfaj valamiféle kategóriát, közös tulajdonságokkal rendelkező művek csoportját jelöli, nehéz több konkrétumot felsorolni róla. A legtöbb műfaj elsősorban narratív elemek alapján ismerhető fel, de számos műfajt legalább ilyen erőteljesen azonosít egy-egy jellegzetes helyszín (a Vadnyugat vagy egy távoli galaxis), visszatérő karakter (cowboy, zombi, gengszter, szerelmes tinédzser), a célközönség (gyerekfilm, női film), de a film noir esetében például még az atmoszféra és a stílus is felmerül műfaji jegyként. (A műfajok elemeinek rendszerbe foglalására és leképezésére izgalmas kísérletet tesz Gerdelics Miklós az *Apertúra* 2011. tavaszi számában.) A műfajokat egyértelműen használja a filmipar is, a hollywoodi stúdiórendszer kifejezetten a jól bevált

sémák ismétlésére épült, de használják a nézők és a kritikusok is, bár a három csoport nem feltétlenül ugyanazokkal a kategóriákkal operál. Erre jó példa a fent használt „dráma” kifejezés, ami leginkább a köznyelvben fordul elő, időnként a művészfilm szinonimájaként, máskor a tragikus végkimenetelű történetekre utalva, de néha mindössze a társadalmi kérdéseket is boncolgató, a szórakoztatás helyett inkább az elgondolkodtató, felkavaró, nem happy enddel végződő cselekmények összefoglaló elnevezéseként. Ha ehhez még hozzátesszük a dráma irodalomtudományi jelentését (a drámai műnem műfajok felett álló kategóriáját), nyilvánvaló válik, miért beszél más nyelven gyártó, néző és kritikus – miközben mindegyik képes azonosítani és az általa ismert kategóriákban elhelyezni az egyes műalkotásokat.

A filmgyártásban tehát szemmel láthatólag nincs éles határvonal az adaptációs érdeklődés és a műfaji keretek használata között, a kritika azonban a mai napig más megközelítésben tárgyalja a két kérdést. A műfaji filmet jellegzetesen a szerzői film ellenpólusának tekintjük, és a műfaji sémára felhúzott közönségfilmek meghatározó elemeit inkább a hollywoodi stúdiórendszerből kikerült filmek halmazában keressük, mint azok esetleges irodalmi forrásaiban. Az adaptációkutatás pedig gyakran nem a filmesztétika, hanem az irodalomtudomány felől közelít a filmekhez, ennek megfelelően a hagyományos adaptációelméletek fókuszában mind a mai napig a szöveghűség problémája áll, nem filmesztétikai vagy technológiai kérdések, és különösen nem a filmipar szerkezetére és üzleti modelljére vonatkozó vizsgálódások, melyek a zsánerfilmek értelmezésénél viszont óhatatlanul előkerülnek. A kétféle műalkotás ráadásul más kritikai célközönséget szólít meg, hiszen az irodalmárok számára egy adaptáció fontosságát szinte kizárólag az irodalmi forrásmű jelentősége határozza meg. Ennek eredményeképpen az adaptációkutatók hajlamosabbak kitartó figyelemmel követni olyan feldolgozásokat, melyek a filmes szakmában visszhangtalanok maradtak azért, mert a narratíva, sőt, a szöveg tiszteletével indokolható filmtechnikai kompromisszumokat kötöttek. Az irodalmi érdeklődésű adaptációkutató viszont ritkán szentel figyelmet olyan zsánerfilmeknek, melyekben a domináns műfaji keret felülírja a forrásműben meghatározó jelentőségűnek tekintett narratív vagy stílusjegyeket. Margaret Jane Kidnie arra is felhívja a figyelmet, hogy még azok a kortárs adaptációkutatók is – köztük Linda Hutcheon és Julie Sanders –, akik hangsúlyozzák az adaptáció szükségszerűen palimpszesztjellegét, és felismerik, hogy az adaptációs folyamatban eredetként funkcionáló művek is gyakran korábbi adaptációk eredményei, hiába igyekeznek eltávolodni a szöveghűségen alapuló kritikától, ha továbbra is feltételezik az eredeti és az adaptáció egyértelmű megkülönböztethetőségét, valamint a kettő közötti nyilvánvaló, szándékos és elismert kapcsolatot (Kidnie 2009: 4).

A fentiekből is remélhetőleg nyilvánvaló, hányféle haszonnal jár, ha megpróbáljuk áthidalni a műfaj és adaptáció elemzése közötti szakadékot és kapcsolatot keresni a két jelenség között. Igaz, első látásra azok az óvatos asszociációk, melyekkel egymás mellé állíthatjuk őket, inkább formai vagy funkcionális rokonságnak tűnnek, mintsem a két fogalom lényegét érintő kapcsolatnak. Ennek ellenére fontos hangsúlyozni, hogy mind az adaptáció, mind a műfaj már önmagában is egynél több műalkotás létét feltételezi, tehát a műalkotást egyik sem elszigetelt jelenségnek tekinti, hanem hatások és eredők kapcsolatrendszerében létező, más alkotásokkal érintkező hálózati csomópontnak. Az adaptáció egy korábban keletkezett, forrásnak, előzménynek vagy eredetinek tekintett mű új környezetbe, médiumba vagy értelmezési kontextusba való alkalmazását, és ezáltal egy új, másodlagos, de legalábbis keletkezését tekintve későbbi mű létrehozását jelenti. A műfaj pedig olyan csoportot feltételez, melynek tagjai között számos

lényegi hasonlóság van, ami az alkotástól a befogadásig és a kritikai értelmezésig az egyes művek teljes életútját meghatározza.

Ezért is jelentős például az adaptációkutatásnak az az iránya, mely Gilles Deleuze és Félix Guattari *Capitalisme et Schizophrénie* című közös művének második kötete, az *Ezer fennsík* (Mille Plateaux, 1980) nyomán egy úgynevezett rizomatikus modellt lát megvalósulni az adaptációs folyamatokban. (Amint arra Kling Ádám is utal itt közölt tanulmányában, Shakespeare-adaptációkra Douglas Lanier alkalmazta elsőként a modellt, ld. Lanier 2014, de Gyuris Norbert elemzésében is megjelenik, hogy az adaptáció egy rizomatikus elrendezést mutató szöveghálózat részeként értelmezhető.) Bár már Linda Hutcheon is utal az adaptációs folyamat hálózatos elemeire, elmélete mégis az egy forrásmű – egy származtatott mű világosan felismerhető kapcsolatára épül. A rizomatikus modell viszont többek között azt is bizonyítja, hogy az adaptáció a legkritikábban tekinthető csupán két szerző és mű légtérben lejátszódó párbeszédének, hiszen minden egyes kreatív alkotás mögött számos, nem centralizált hálózatként leírható hatás- és kapcsolatrendszer húzódik. Egy ilyen hálózatban pedig az adaptált mű műfaji jegyei kapcsán ugyanúgy láthatóvá válnak a tágabb műfaji keretek, mint az esetleges irodalmi forrásmű szerzőjének egyéb művei és azok adaptációi. A kortárs adaptációelmélet egyik legjelentősebb szerzője, Thomas Leitch egyébként *Az adaptáció mint műfaj* című, magyarul most először megjelenő tanulmányában ugyanezre a horizontális vagy szinkrón kapcsolatrendszerre hívja fel a figyelmet, melyet a kritika is referenciaként használ, és a befogadó is érzel, amikor egy adott szerző különböző művei alapján készült filmadaptációk között fedez fel hasonlóságokat, még akkor is, ha az adaptációk rendezői részéről meg sem fogalmazódott ilyen kapcsolódási szándék.

Bár a vizsgált művek és az alkalmazott elméleti háttér, illetve módszertan szempontjából a tematikus számban közölt tanulmányok igen sokfélék, sokszínűségük éppen azt illusztrálja, hogy műfaj és adaptáció kapcsolatai milyen sokrétűek, és az egyes szűkebb vagy tágabb fókuszú esettanulmányok rávilágítanak arra, hányféle megközelítés vezethet el bennünket ezeknek a kapcsolatoknak a feltérképezéséhez. Tanulságos lehet megvizsgálni egy-egy konkrét – adaptált forgatókönyvön alapuló – film műfaji elemeit, ahogy ezt Zsamba Renáta vagy Gyuris Norbert teszi tanulmányában, mivel az ilyen vizsgálat során felszínre bukkanhatnak azok a folyamatok, melyek akár a forrásműként szolgáló irodalmi vagy filmalkotás egyes elemeit vagy azok jelentőségét, láthatóságát módosítva helyezik műfaji keretbe, és értelmezik műfaji filmként az adaptált alkotást. De az egyetlen műre fókuszáló esettanulmányok mögött is kirajzolódik az a kettős műfaji keret, mely egyfelől a forrásmű, másfelől az adaptált műalkotás egyedi jegyeiben ölt testet, és hívja fel a figyelmünket arra, milyen mértékben határozzák meg a műfaji jellegzetességek az alkotói folyamat teljességét. A műfaji háttér ismerete nélkül könnyen eshetünk abba a tévedésbe, hogy szerzői jegynek tekintünk egy-egy – a szerzői életműben ismétlődő, akár eredeti megoldásnak tűnő – elemet, míg a műfaji eredet feltérképezésével arra is fény derülhet, hogy az adott alkotó életműve milyen módon helyezkedett bele egy már meglévő műfaji hagyományba. Ha pedig a műfaji hagyományba való illeszkedésről beszélünk, azt is fel kell ismernünk, hogy ez a hagyománykövetés már önmagában egyfajta adaptációs folyamatnak tekinthető, hiszen ilyenkor is egy – legalább gondolatban – meglévő (már létező, felismerhető) műfaji narratívát vagy eszköztárat alakít az új, még elbeszélésre váró történet igényeihez.

Ha vállaljuk a veszélyt, hogy a végletekig tágítjuk az adaptáció fogalmát, akár feltehetjük azt a kérdést is: mitől kezdve tekinthetünk valamit adaptációnak, tehát mikor kezdődik az adaptáció folyamata? Talán ugyanabban a pillanatban, amikor az alkotás, hiszen a műalkotás létrejöttéhez vezető ötlet, elképzelés vagy bárhonnán nyert inspiráció koherens és befogadható formára való alakítása alapjaiban hasonló, ha nem is teljesen megegyező folyamat azzal, ami a már meglévő mű új médiumba való igazításakor történik. De a filmgyártás folyamatában különösen izgalmas ez a kérdés, hiszen ha szigorúan vizsgáljuk a mozgóképes filmalkotásokat, akkor mindegyik rendelkezik olyan írott forrásművel, melytől materiális valójában és mediális jegyeiben különbözik, de melynek lényegi elemeit átveszi és saját médiumára alkalmazza. Ez az eredeti, vagy legalábbis elsődleges forrásmű pedig nem más, mint maga a forgatókönyv.

A forgatókönyv sajátos, sőt, egyenesen liminális státuszára már több írás is utalt az *Apertúra* korábbi számaiban (ld. különösen a 2020. téli számot), Füzi Izabella például Balázs Bélát idézve állapítja meg a következőt:

Még inkább, mint a dráma esetében, melynek befogadója a 17. század óta már nemcsak a néző-, hanem az olvasóközönség is, a forgatókönyvet sajátos átmenetiség jellemzi: irodalmi eszközökkel, de filmben gondolkodik, mint alkalmazott alkotás önmagán túlra mutat. Balázs szerint azonban csak akkor válik irodalmi műfajjá, ha nem veszíti el önállóságát, amennyiben »magában zárt, különálló, teljes irodalmi műként« olvassuk. (Füzi 2020)

A forgatókönyv azonban esetenként igenis olvasható ilyen önálló és különálló irodalmi műként is, bár kétségtelen, hogy a filmhez képest máig sem érte el azt a státuszt és népszerűséget, mint a nyomtatott dráma a színpadon előadott drámához képest. Ettől függetlenül számos kortárs filmsiker forgatókönyve jelent meg könyv formájában is, nyilván elsősorban üzleti céllal, hogy mintegy franchise-zá bővítse a sikeres vállalkozást. Járulékos hatása ezeknek a könyvként megjelenő szövegeknek az is, hogy lehetővé teszik az olvasó számára a forgatókönyv és film kettősének, vagy adaptált forgatókönyv esetében a könyv, forgatókönyv és film hármásának összehasonlítását, sőt, egyenesen erre invitálják az olvasót. Az emeletes tortán pedig már csak hab, hogy egyre több online adatbázisban találunk sokezer nyilvánosan elérhető filmforgatókönyvet, méghozzá szerzői jogi okokból nem feltétlenül azok végső változatát, pedig a forgatás során még a hivatalosan véglegesnek tekintett változathoz képest is történhetnek elmozdulások a pillanat szülte improvizációk és rendezői utasítások következtében – a szöveg és a műalkotás egysége tehát nem csupán az adaptációkutató, hanem akár a rajongó kíváncsi pillantása előtt is könnyen szétforgácsolódhat.

A kategóriák közötti elmosódó határvonalakat kiválóan mutatja, hogy akár az Amazon, a Book Depository vagy más hasonló online könyvruház kínálatában böngészünk, a „screenplay” vagy „script” keresőszavakra rengeteg találatot kapunk, de ezek között ömlesztve szerepelnek modern és klasszikus drámák, melyeket valamikor megfilmesítettek, mellettük eredeti filmforgatókönyvek kiadásai, sőt, színészek naplóival, forgatási fotókkal és egyéb paratextusokkal bővített, a rajongókat megszólító kiadványok is. Még a valódi forgatókönyvek esetében is kétséges azonban, hogy a gépelt kéziratból nyomtatott könyvig tartó útjuk során a szöveg tördelésén túl milyen egyéb formai vagy tartalmi változtatásokat eredményezett rajtuk a kiadói szerkesztés, nem beszélve arról az alapvető kérdéstről, hogy mennyiben nevezhető forgatókönyvnek egy olyan kiadvány, melyet a filmgyártásban megszokott kézirat formátumtól eltérő méretű és

szerkesztésű, könyvként prezentált és előállított, esetenként a film alapjául szolgáló irodalmi műre kísértetiesen emlékeztető borítóval, kereskedelmi céllal hoztak létre. Akár önálló műalkotásnak tekintjük tehát a kéziratos forgatókönyvet, akár nem, egyértelmű, hogy lényegét tekintve intermediális tárgy, mely a filmes médium létrehozásának előzetes lenyomata, és a fent említett kereskedelmi termékekkel való lényegi rokonság mellett alapvető funkcionális különbséget is mutat, hiszen azokból már csak jogi okokból sem jöhet létre újabb filmtermék. Simone Murray a kortárs „adaptációs iparág” intermediális szereplőjeként definiálja a forgatókönyvírókat (Murray 2012), és Thomas Leitch tanulmánya is említi Murray egy korábbi munkáját (Murray 2008), azt emelve ki a szerző megállapításai közül, hogy bizonyos korszakok és műfajok milyen mértékben felülreprezentáltak az adaptációkutatások fókuszában. Leginkább a tizenkilencedik század és a modernizmus anglofón irodalmi kánonja, valamint egyes népszerű műfajok, így a történelmi regény és a fantasy ugyanis háttérbe szorítja a kortárs irodalom adaptációit, de ugyanez a műfaji dominancia az adaptációkutatásban is elfedi az irodalom határterületein mozgó egyéb jelenségek, például az irodalmi díjak hatását az alkotói folyamat egészére (Murray 2008: 7).



Könyv, film, forgatókönyv összehangolt külsővel (Mario Puzo *A Keresztapa* című regényének borítója, Francis Ford Coppola filmváltozatának plakátja, és a jegyzetekkel ellátott forgatókönyv az Amazon.com kínálatában)

A forgatókönyv önálló műként való vizsgálata viszont felhívja a figyelmet az adaptációk szerzőségének problematikájára is, ami szintén nem független a műfaji kérdésektől. Lubianker Dávid tanulmánya rámutat az amerikai stúdiórendszernek arra a sajátosságára, hogy a rendező szerepe az alkotói folyamat során erősen csökken, különösen az európai művészfilmes környezethez képest. A remake és különösen az önremake-jelenség példáján a tanulmány felhívja a figyelmet arra a problémás kapcsolatra, de legalábbis definíciós nehézségre, ami nem csupán remake és adaptáció, hanem remake és a műfaj mint olyan között feszül, hiszen adaptáció, remake és műfaj egyaránt definiálható úgy, mint öröklött, hagyományos vagy

előismereteink alapján előre látható fordulatokat tartalmazó narratíva újragondolása, melynek vonzerejét nagy részben az ismert és az újszerű, a kiszámítható és a váratlan tartalom közötti termékeny feszültség adja. A tanulmány arra is rávilágít, hogy a transznacionális önremake-ek, melyek a vizsgált művek esetében francia filmeknek az eredeti rendező bevonásával készült amerikai remake-jei, jellegzetesen szerzőifilm-jellegüket háttérbe szorítva, és a hollywoodi stúdiórendszerben, valamint a globális filmpiacon is értelmezhető műfaji jegyeket bevonva próbálnak érvényesülni a méretben jóval kiterjedtebb, de a kínálat sokszínűsége miatt sokkal kevésbé fókuszált piacon. A transznacionális önremake-ek tehát egyszerre megőrzik eredeti „szerző”-rendezőjüket, de az újraalkotás folyamatában csupán társszerzői szerepre kárhoztatják, és ezáltal is rávilágítanak arra, hogy a filmgyártásban a szerzőség kérdése milyen mértékben különbözik a köztudatban élő/köznyelvben használt szerző fogalmától/hatókörétől/szerepétől. Az adaptált forgatókönyv alapján készült remake-eknél pedig még egy szinttel összetettebb lesz az a folyamat, mellyel egy narratíva már kész kerethez igazodik, miközben mégis újként próbálja eladni/definiálni önmagát.

A remake, mely tekinthető az adaptáció egy sajátos alfajának is – bár egyes elméletirők megkülönböztetik a kettőt egymástól –, valójában a hagyományos adaptációelméletek egyes hiányosságaira is felhívja a figyelmet, amikor rávilágít, hogy az adaptáció nem feltétlenül transzmediális folyamat, tehát eredeti és új alkotás között nem szükségszerű a médiumváltás, bármennyire a „könyvből filmvászonra” típusú elemzések domináltak a korábbi évtizedek adaptációkutatásában. A transzmedialitás mint olyan sem egyszerűen médiumváltást jelent a kortárs elméletirők számára, a jelenség Henry Jenkins által megfogalmazott definíciója és ennek továbbgondolása, a transzmedialitásnak az adaptációtól való megkülönböztethetősége, a transzmediális történetmesélés sajátosságai állnak Sipos Nikolett tanulmányának fókuszában, aki a *Trónok harca* univerzum példáján keresztül vizsgálja a jelenséget, külön hangsúlyozva a nyolcévados televíziós sorozat nyomtatott forrásmű nélküli utolsó három szériájának definíciós nehézségeit. Az eredeti nélküli másolat problematikája pedig elvezet a szimulákrum-elmülethez is, amit Gyuris Norbert jár körül tanulmányában a 2005-ös *Cthulhu* hívása (The Call of Cthulhu. Andrew Leman) kapcsán.

De ha a fenti idézet alapján Balázs Béla szerint a forgatókönyvet is lehet végső soron irodalmi műfajnak tekinteni, Thomas Leitch *Az adaptáció mint műfaj* című tanulmányának enyhén provokatív érvelése a műfaj és adaptáció fogalmainak összekapcsolódását a másik irányban viszi el a végletekig. Leitch megállapításai azért is különösen izgalmasak, mert a szerző nem csupán a kortárs adaptációelmélet meghatározó alakja, hanem a műfaji filmekről is számos jelentős tanulmánya forog közközen (több munkája is felbukkan a számban közölt egyes tanulmányok hivatkozásai között, írásai a bűnügyi filmről, a remake-ekről egyaránt megkerülhetetlen forrásművek). Ahogy a fentiekben azzal a gondolattal játszottunk el, hogy a műfaj film alkotása, a műfaj mint keret alkalmazása már önmagában adaptációnak tekinthető, Leitch éppen ennek ellenkezőjével érvel, amikor az adaptáció műfajként való értelmezhetőségére tesz kísérletet, és nem kevesebbet állít, mint azt, hogy egy-egy mű adaptációvolta nem csupán a befogadók és kritikusok számára, hanem gyakran már az alkotói folyamatban tetten érhető módon megjelenik. A tanulmány arra hívja fel a figyelmet, hogy az adaptált művek a filmekben használt inzertektől kezdve számos olyan jelölőt használnak, melyek segítségével még a forrásművet nem ismerő nézők is adaptációként tudják őket azonosítani.

WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET

Adaptációs identitás (*Rómeó és Júlia*. Baz Luhrmann, 1996)

Leitch is felsorol számos olyan adaptációt, melyek címükbe is beemelik az irodalmi forrásmű szerzőjét, ezáltal funkcionálnak az adaptációs műfajra utaló szövegbeli jelölőként (érdekes módon a legismertebb filmek, így a *Bram Stoker's Dracula* és a *William Shakespeare's Romeo + Juliet* magyar változata is kihagyja a szerző nevét a címből, és csupán *Drakula*, illetve *Rómeó és Júlia* címen került forgalomba). Gondolatmenetét folytatva akár azt is felvethetjük, hogy bizonyos művek címe nem a szerző nevével, hanem más, adaptált művekhez való hasonlósággal hangsúlyozza ugyanezt. Előfordul ugyanis, hogy a cím egyszerre utal adaptációs háttérre és műfaji környezetre, de legalábbis a hasonló műfajú, már látványos kritikai vagy közönségsikert hozó művekkel való asszociáció szándékára. Az elmúlt évek nagy sikerű detektív sorozatait szemlélve például feltűnhet a címek közötti hasonlóság: miközben a sorozatok hangsúlyozzák adaptált eredetüket azáltal, hogy kortárs környezetbe helyezett művekben is az eredeti, esetenként több évtizeddel korábbi szereplők neveit használják, címükben egyszerre próbálnak sorozatidentitást alkotni, tehát egyszerűsíteni, és egyúttal karakteradaptációként is funkcionálni. (A karakteradaptáció mint sajátos műfaj és egyben adaptációs forma hagyományos jegyeivel és kortárs népszerűségével részletesebben Jeremy Strong foglalkozik 2021-ben megjelent tanulmányában.) Így lesz a Sir Arthur Conan Doyle *Sherlock Holmes kalandjai*, *Sherlock Holmes újabb kalandjai*, *Sherlock Holmes visszatér*, illetve *Sherlock Holmes emlékiratai* és számos más, önálló regényként megjelent mű, köztük *A sátán kutyája* alapján készült BBC-sorozat címe egyszerűen *Sherlock*; a francia Maurice Leblanc hasonlóan sikeres sorozata, az *Arsène Lupin kalandjai* és számos további regény és novelláskötet főhősének kortárs változata röviden *Lupin*. Talán hasonló döntés állhat a J. K. Rowling Robert Galbraith álnéven írt detektívregényeiből készült sorozat címadása mögött is: bár a könyvek eredetileg *Kakukkszó*, *Selyemhernyó*, *Gonosz pálya*, *Halálos fehér* és *Zavaros vér* címen jelentek meg, a regények alapján készült BBC-adaptációk címe azonban ismét egyetlen név: *Strike*, a detektív főszereplő vezetékneve. Nehéz nem észrevenni, hogy

ezáltal a sorozat egyszerre helyezi magát a *Sherlock* és a *Lupin* műfaji környezetébe, miközben a Harry Potter sorozat máig ható népszerűségét meglovagolva a sztárszerző regényeinek adaptációjaként is próbál megjelenni, ezáltal nem csupán krimisorozatként, hanem irodalmi előzményekkel rendelkező krimisorozatként pozicionálva magát.

Visszatérve Leitch állítására, az adaptáció műfajként való leírása különösen izgalmas annak fényében, hogy egészen más irányból közelíti meg az adaptációk kérdését, mint például Linda Hutcheon sokat idézett monográfiája, mely szerint az adaptáció „korábbi művek szándékos, elismert és kiterjedt revizitációja” (Hutcheon 2006: xiv). Ezt az állítást időközben más irányból is érte kritika, többek között az újmédiában megjelenő adaptációs jelenségek vagy a már említett, Douglas Lanier által rizomatikus adaptációként leírt modell tükrében, hiszen a forrásműből felhasznált tartalom gyakran nem teszi ki az új mű terjedelmileg jelentős részét, még gyakrabban semmilyen explicit utalás nem foglalkozik vele, sőt, időnként az inspiráció hatásmechanizmusa még az alkotó részéről sem feltétlenül tudatos (többek között ezzel a jelenséggel foglalkozik Eric S. Mallin 2019-es monográfiája a Shakespeare-adaptációk kapcsán). Ezért fontos Leitch azon megállapítása, mely szerint egy-egy mű adaptációként való értelmezése láthatóan független attól, hogy a néző/befogadó ismeri-e a forrásművet, esetleg tisztában van-e a forrásmű létevel és az új mű adaptált eredetével, hanem látszólag jelentéktelen, apró jelölők észrevételével tesz különbséget eredeti és adaptált mű között. Természetesen mondhatjuk azt is, hogy nincs jelentősége annak, hogy ezeket a műveket adaptációként vagy eredeti, új műként nézzük-e (és nyilvánvaló, hogy a közönség soraiban lesz mindkét típusú nézőre példa), de a tapasztalat és Leitch saját kutatása is azt igazolja, hogy máshogy értékelünk egy olyan művet, amelyet képzeletben egy többé vagy kevésbé ismert, esetleg csak feltételezett, elvárt, hipotetikus eredeti mellé helyezünk a befogadás során.

Az általános elméleti kérdéseken túl az adaptációs folyamat, illetve a filmalkotás és a műfaji jegyek egymáshoz való viszonyát vizsgálhatjuk egy-egy konkrét zsáner adaptációs tendenciáin vagy adaptált forrásokhoz való viszonyán keresztül is, mint erre több tanulmány szerzője is kísérletet tesz a számban. Adaptáció és műfaj kapcsolatára például kifejezetten érdekes példákat vet fel a noir, mely már legnagyobb népszerűsége idején is megosztotta a kritikusokat, részben azzal a kérdéssel, hogy egyáltalán műfajnak tekintendő-e, vagy csak stílusnak, esetleg formai jegyek összességének, de a noirra jellemző sötét tónusok értelmezése, azok eredete/funkciója legalább ilyen kitartóan foglalkoztatja a kutatókat. Nem véletlen, hogy a számban két tanulmány is a film noirhoz kapcsolódik, részben annak gyökereit, részben utóéletét és hatását vizsgálva. Varró Attila tanulmánya a noir eredetét áttekintve érvel amellett, hogy az irodalmi adaptációs háttéren túl a filmek közötti tematikus kapcsolat is egyértelműen műfaji csoportként értelmezi a film noir kategóriát. Zsamba Renáta dolgozata pedig a noir egy kései leszármazottját, a magyar szakirodalomban még meg sem honosodott domestic noirt vizsgálja, és az otthoni környezetben, női főszereplővel dolgozó alműfaj egy ismert példáján keresztül mutatja be, milyen lehetőségei lehetnek az áldozatszerepbe kényszerített nőnek a sorsa feletti kontroll visszaszerzésére. A domestic noir mint jelenség azért is különösen érdekes, mivel a noir hagyományosan kifejezetten a férfi identitás problémájára fókuszált, és egészen a közelmúltig egyértelműen a férfi-műfajok közé sorolódott. Kétségtelen, hogy a klasszikus noir-művek szereplői között mindig is fontosak voltak a nők, elsősorban a femme fatale, a tárgyiasított, sematizált női mellékszereplő talán legismertebb típusa. A domestic noir viszont bizonyítja, hogy bár a társadalmi szereposztásban

továbbra is jellemzőbb nőkre osztani az áldozat szerepét, az új alműfaj tanúsága szerint az elszigetelt, elnyomott vagy akár bántalmazott szereplőnek is van szándéka és korlátozott mértékben lehetősége is arra, hogy visszaszerezze saját élete fölött a kontrollt. Így a két tanulmány mintegy átível a noir történetén a kezdetektől napjainkig, egymást megerősítve bizonyítják a műfaj – sőt, műfajcsoport – irodalmi kapcsolatait, valamint azt, ahogy a műfaj története során az új társadalmi-kulturális környezetre reflektáló új variációk kialakulásával is megőrizte azokat a központi elemeit, melyek a sokszínű halmaz tagjait egymással összekötik.

A noir ráadásul különösen izgalmas példa az emlékezet motívumának központi szerepére, hiszen elsősorban az identitással, identitásvesztéssel, belső és külső hatásokra töredékessé váló, de a memóriában nyomot hagyó kérdésekkel foglalkozik. A férfi főszereplők örülete, a női főszereplő áldozatszerepe mind az emlékezet eszköztárával dolgozva kerül a narratívák középpontjába. Zsamba Renáta tanulmányában az amnézia mint az emlékezet ellentéte – vagy hiánya – ezért különösen fontos, sőt, szimbolikus jelentőségű, csakúgy, mint az írás szerepe, hiszen az írás motívuma metafikciós elemnek is tekinthető, magára a műre és annak műfajára, valamint a műalkotás folyamatára, az alkotás aktusára is reflektál, és annak identitásképző erejét hangsúlyozza. A filmadaptáció pedig ugyanezt a metajelleget erősíti azáltal, hogy a naplórírást videónaplóra módosítja, tehát a film láthatóan saját mediális környezetébe ágyazza és mozgóképes formában adaptálja azt a motívumot, ami a regényben írott formában kapott szerepet.

Az emlékezet és annak hiánya azonban nem csupán a domestic noir műfajának vagy más múlt felé forduló műfajoknak, így a westernnek fontos eleme, hanem egy újabb kapocsnak is tekinthető műfaj és adaptáció között. Bizonyos értelemben a műfaj és az adaptáció is az emlékezet hagyományozódásának sajátos módja: mint minden, ami előzményre épít, az adaptált mű is nosztalgiával, a megőrzés és felidézés szándékával tekint egy korábbi műalkotásra. Akár azért, mert annak üzenetét, formai vagy tartalmi elemeit találja továbbra is értékesnek, akár mert a korábbi formát érzi elavultnak, a múlt és jelen közötti ingázás ugyanúgy egyértelmű jellemzője az adaptációnak, mint a kísérletezés, megújítás, a hagyománnyal való szembefordulás. Mindennek érdekes színt ad, amikor a felhasznált művek vagy műfajok bármelyike (akár a forrás, akár a célproduktum) már önmagában is nosztalgiát idéz, és az emlékezetet kiemelt témaként kezeli, de a szimulációelmélet, melyre Gyuris Norbert tanulmánya alapozza *A Cthulhu hívása* címen kiadott rövid némafilm-értelmezését, szintén az adaptáció lényegével kapcsolatban gondolkodtatja el az olvasót.

A fentiekhez hasonlóan az egyedi példából kiindulva mutat rá átfogó elméleti kérdésekre az a tanulmány, melyben Kling Ádám a kortárs vizuális kultúrában szintén meghatározó szerepet játszó médiummal, a képregénnyel foglalkozik. A tanulmány illusztrálja azt a sokszínűséget, ami a befogadói attitűdökben tükröződik a shakespeare-i életmű és életrajz elemeiből adaptált képregény-narratívákban, a kanonikus szerző iránti tisztelettől a tekintélyt megkérdőjelező paródiáig, melyek mindegyike mégis hozzájárul a Shakespeare-kultusz (ld. Dávidházi) fennmaradásához. Az életrajzból és életműből egyaránt merítő képregények vizsgálata azonban nem csupán módszertanában kapcsolódhat a filmadaptációk elemzéséhez, hanem fontos elméleti kérdésekre is felhívja a figyelmet. Ilyen központi kérdés lehet a műfaj és médium kölcsönhatása – milyen mértékben befolyásolja az adaptált alkotás műfaji jegyeit a választott médium, illetve mennyiben hasonlít egymáshoz a műfajváltás folyamata és az olyan adaptációs folyamatok,

melyek médiumváltással is járnak? Az írott szövegből adaptált, vizuális elemeket is használó médiumok irányába történő elmozdulás mindenképpen felveti a szerzőség (így az egyéni és csoportos szerzőség) problémáját, de az életrajz mint forrásmű a filmgyártás egyik népszerű kliséjét, az „igaz történet alapján” frázist is felidézi (ennek a mindenre alkalmazható címkének szintén Thomas Leitch szentelt egy teljes fejezetet *Film Adaptation and Its Discontents* című monográfiájában, ld. Leitch 2007: 280-303.).



Nagy emberek magánélete életrajzként tálalva (*Színház a világ*. Kenneth Branagh 2018)

De ugyanilyen érdekes kérdés az életrajzi filmek viszonya az adaptáció fogalmához és egyben a műfaji keret kérdéséhez is. Tekinthető-e egyáltalán műfajnak az életrajzi film, ha lényegéből fakadóan ellenáll minden általánosításnak, hiszen ahány élet, annyiféle narratíva, stílus, hangulat, fordulat, karakter szükséges az egyes művek megalkotásához? Másfelől, tekinthető-e adaptációnak az a folyamat, melynek forrása egy élet, eredménye pedig egy olyan műalkotás, melynek szereplői nem osztoztak a valós életeseményeken, hiszen az alkotók hivatásos színészek segítségével jelenítik meg valamely többé-kevésbé ismert történelmi személy életének részét vagy egészét? Leitch egyértelműen bizonyítja, hogy a magukat legautentikusabbnak tekintő, szinte már dokumentumfilm-eszközökkel dolgozó filmek is valamilyen dokumentált, legtöbbször nyomtatásban is elérhető, tehát szerkesztett forrásokra támaszkodva alakítják ki forgatókönyvüket, tehát már ebben az értelemben is tekinthetők adaptációnak (nem beszélve a forgatókönyv mint intermediális adaptáció fent már említett kérdéséről). Bár sajátos módon a nézők gyakran inkább dokumentumként, a valós életrajz ismert eseményeihez viszonyítva ítélik meg őket, közelebbről megvizsgálva a műfajt, azt is láthatjuk, hogy ugyanolyan jól körülhatárolható narratív sablonokkal, tipikus megoldásokkal dolgozik a filmeknek ez a csoportja is, mint bármely más, a köztudatban is fikciós eredetüként élő műfaj. A válogatás és elrendezés helyenként erősen manipulatív alkalmazásától sem visszariadva, az életrajzi filmek leggyakoribb fókuszja a hírnév megszerzéséhez vezető út, jellegzetes hőse a magánélet és közélet ellentmondásaiban vergődő

celebritás, esetleg láthatjuk a pálya végét, a testi-szellemi hanyatlást (*Iris – egy csodálatos női elme* [Iris. Richard Eyre, 2001]), de a legritkábban esetben látjuk például a hírnévhez vezető sokéves munkát, a tanulást, kitartást, szorgalmat, hiszen ezek kevés izgalmat ígérnek a filmvászonon. A művészek életéről szóló filmek emellett rendszeresen élnek azzal az eszközzel, hogy az adott alkotó ismertebb műveit is adaptálják a szerző életrajzába, egyfelől a narratíva középpontjában álló művész alkotói módszerét illusztrálják, másfelől hogy a kevésbé látványos hétköznapiakból összeálló élettörténetnek valamilyen drámai struktúrát kölcsönözzenek, de leginkább abból a bulvárpletyka iránti érdeklődésből, amivel az átlagember a híres művész műhelyébe és magánéletébe való bepillantásra vágyik. Élet és életmű közötti kapcsolatot ráadásul a legtöbb esetben mindenféle bizonyítékot nélkülöző módon teremtenek ezek a művek, ahogy ezt láthatjuk a Shakespeare életéről szóló filmekben (*Szerelmes Shakespeare* [Shakespeare in Love, John Madden, 1998]; *Anonymous*, Roland Emmerich, 2011; *Színház a világ* [All is True, Kenneth Branagh, 2018]), de Shakespeare mellett Jane Austen és más angolszász klasszikusok magánéletét is gyakran tárgyalják fiktív elemekkel dúsított életrajzi filmek (*Jane Austen magánélete* [Becoming Jane, Julian Jarrold, 2007], stb).

Nehéz volna tehát általános és örökérvényű igazságokat megfogalmazni akár az adaptáció, akár a műfaj, különösen pedig a vonatkozó elméleti szakirodalom kapcsán, de az bizonyos, hogy nem véletlenül soroljuk mindkettőt a megkerülhetetlen filmesztétikai fogalmak közé. Ahogy ebben a bevezetőben is láthattuk, bármelyik hasznos önmagában is egy-egy adott mű értelmezésénél, de közös vizsgálatuk jelentősen gazdagítja az elemzést, valamint a két kategóriáról való elméleti ismereteinket is. Mindkét kifejezés a kultúratudományok kezdeteitől kiemelt fontosságúnak tartott jelenségre utal, de műfaj és adaptáció is annyiféle alakváltozatban létezik, hogy rendkívül hatékonyan ellenállnak a kizárólagos és mindenre kiterjedő definíciós törekvéseknek. Ezzel egyidőben azonban alkotók, kritikusok és befogadók is úgy viszonyulnak hozzájuk, mint annak idején Potter Stewart, az amerikai Legfelsőbb Bíróság bírójának a pornográfiára utaló híres ítéletében: „felismerem, ha látom” – a számban közölt tanulmányok pedig talán hozzásegítik az olvasót ahhoz, hogy műfaj és adaptáció kevésbé szokványos formáiban is felismerje a láthatót, még akkor is, ha ezáltal a felismeréskor alkalmazott kategóriáit újra meg újra finomhangolni kényszerül.

Bibliográfia

Dávidházi, Péter (1990): „Isten másodszülöttje”. *A Magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest, Gondolat.

Deleuze, Gilles és Félix Guattari (1980): *Mille Plateaux*. Paris, Éditions de Minuit.

Füzi, Izabella (2020): „Filmet írni”: Karinthy és Molnár Ferenc kinemaszkeccsei. *Apertúra*, 15.2.

Gerdelics, Miklós (2011): Műfajok elemeinek virtuális térképe – Az IMDb alkalmazhatósága a filmelméletben. *Apertúra*, 6.3.

Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. London és New York, Routledge.

Kidnie, Margaret Jane (2009): *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. London és New York, Routledge.

Lanier, Douglas (2014): Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value. In *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. Szerk. Alexa Alice Joubin és Elizabeth Rivlin. New York, Palgrave Macmillan, 21–40.

Leitch, Thomas (2007): *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Leitch, Thomas (2008): Adaptation, the Genre. *Adaptation*, 1.2. 106–20.

Mallin, Eric S. (2019): *Reading Shakespeare in the Movies: Non-Adaptations and Their Meaning*.

Cham, Palgrave Macmillan.

Murray, Simone (2008): Materialising Adaptation Theory: The Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly*, 36.1. 4–21.

Murray, Simone (2012): *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. London és New York, Routledge.

Paterson, Ronan (2013): “Box Office Poison?” *Shakespeare in Southern Africa*, 25:1. 13–29.

Sanders, Julie (2006): *Adaptation and Appropriation*. London és New York, Routledge.

Strong, Jeremy (2021): Character Adaptations: Recurrence and Return. *Adaptation*, 14.1. 109–135.

Filmográfia

10 dolog, amit utálok benned (10 Things I Hate about You. Gil Junger, 1999)

A csaj nem jár egyedül (She's All That. Robert Iscove, 1999)

A férfiak nem istenek (Men Are Not Gods. Walter Reisch, 1936)

All Night Long (Basil Dearden, 1962)

A makrancos hölgy (The Taming of the Shrew. Franco Zeffirelli, 1967)

Anonymous (Roland Emmerich, 2011)

Cthulhu hívása (The Call of Cthulhu. Andrew Leman, 2005)

Csókolj meg, Katám! (Kiss Me Kate. George Sidney, 1953)

Drakula (Bram Stoker's Dracula. Francis Ford Coppola, 1992)

Eleven testek (Warm Bodies. Jonathan Levine, 2013)

Gnómeó és Júlia (Gnomeo and Juliet. Kelly Asbury, 2011)

Hamlet (Laurence Olivier, 1948)

Iris – egy csodálatos nő elme (Iris. Richard Eyre, 2001)

Jane Austen magánélete (Becoming Jane. Julian Jarrold, 2007)

Jubal (Delmer Daves, 1956)

Könnyű nőcske (Easy A. Will Gluck, 2010)

Lóvátett lovagok (Love's Labour's Lost. Kenneth Branagh, 2000)

Lupin (Netflix, George Kay és François Uzan, 2021-)

My Fair Lady (George Cukor, 1964)

Napok romjai (The Remains of the Day. James Ivory, 1993)

Ne engedj el (Never Let Me Go. Mark Romanek 2010)

O (Tim Blake Nelson, 2001)

Othello (Oliver Parker, 1995)

Othello (Orson Welles, 1952)

Pygmalion (Leslie Howard, Anthony Asquith, 1938)

Rómeó és Júlia (William Shakespeare's Romeo + Juliet. Baz Luhrmann, 1996)

Sherlock (BBC, Stephen Moffat és Mark Gatiss, 2010-2017)

Spinédzserek (Clueless. Amy Heckerling, 1995)

Strike (BBC, Michael Keillor et al, 2017-)

Szerelmes Shakespeare (Shakespeare in Love. John Madden, 1998)

Színház a világ (All is True. Kenneth Branagh, 2018)

West Side Story (Jerome Robbins, Robert Wise, 1966; Steven Spielberg, 2021)

[SZERZŐ]

VARRÓ ATTILA Sötét átjárók: Film noir adaptációk a 40-es évek nyitányán

Varró Attila a *Filmvilág* szerkesztője, egyetemi tanár és műfordító. 1998 óta a *Filmvilág* filmművészeti folyóirat szerkesztőségének tagja, képszerkesztő, majd rovatvezető. 2000 óta tanít óraadóként filmtörténetet, műfajelméletet és filmelemzést különböző felsőoktatási intézményekben (ELTE BTK Filmtudomány Tanszék, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Metropolitan Egyetem), valamint műfaji és forgatókönyvírói alapismereteket a Budapest Film Akadémián és a WERK Akadémián. Huszonöt éve jelennek meg filmes tárgyú publikációi, elsősorban a *Filmvilágban*, emellett a *Metropolisban*, *Filmtettben*, *Prizmában* és az azóta megszűnt *Mozinet* magazinban; szerzőként részt vett a *Filmrendezőportrék* (Osiris, 2003), a *Grindhouse* (Mozinet, 2007), a *Zsánerben* (Mozinet, 2009), a *Horrorfilm* (Filmanatómia, 2015), a *Sci-fi* (Filmanatómia, 2016), a *Korszakalkotók* (Prizma, 2013), a *Kino Latino* (Prizma, 2020) kötetekben, önálló kötete *Kult Comics* címen jelent meg (Mozinet, 2007). Számos bűnügyi regényt fordított (*Harcosok klubja*, *Öld meg Cartert*, *Angyalszív*, *Közel a tűzhez*, *Amerikai vér*), valamint televíziós szinkronokat írt klasszikus hollywoodi bűnfilmekhez (*Hosszú álom*, *Meggyónom*, *Asszony a tóban*, *Kétségtelenül indokolt*, *Gyilkosság*).

[absztrakt]

A tanulmány három amerikai bűnügyi regény és klasszikus hollywoodi filmfeldolgozásuk összehasonlításával kívánja bizonyítani, hogy a 40-es évek stúdiófilmjében létrejött egy olyan egységes – és a gyártási rendszerben tudatosan reprodukált – tematikai csoport, amely a bűnügyi filmekben belül a korábbi két alpműfajjal szemben nem a hivatásos nyomozóra (krimi) vagy hivatásos gengszterre (gengszterfilm), hanem a bűnelkövetésbe saját hétköznapi világából belecsábult átlagember alakjára épült. Az összehasonlító elemzés tárgyául választott három regény a krimin (*A máltai sólyom*), a gengsztertörténeten (*Magas Sierra*) és a bűnmelodráman (*Dupla vagy semmi / Kettős kárigény*) keresztül mutatja meg a film noir mint műfaj közös vonásait, amelyek egyfelől megkülönböztetik a bűnügyi társműfajoktól, másfelől egy jól felismerhető, konzisztens történetcsoportot alkotnak. Valamint rámutat arra, hogy ezek a vonások markánsabban vannak jelen az irodalmi alpművekben, szembefordulva saját műfaji sémáikkal, így tehát a film noir elsősorban a bűnügyi műfajok egységes szemléletű irodalmi dekonstrukciójának stúdiófilmes környezethez való adaptálásából jött létre.



[abstract]

By presenting a comparative analysis between three American crime novels and their classical Hollywood film adaptations, the essay argues for film noir as a genre based on similar thematic elements – and the product of a generic practise in Hollywood –: a genre with its focus placed on ordinary people committing crime to satisfy their desires, contrary to the detective-based mysteries and the gangster films on professional criminals. The three significant crime novels represent three distinct genre approaches to crime film (*The Maltese Falcon* – mystery; *High Sierra* – gangster story; *Double Indemnity* – crime melodrama) but they transform them in a very similar way creating a consistent group: by sharing these similarities and differing from other popular crime genres, the three film adaptations can be regarded as a basis for a new genre named retrospectively 'film noir'. The essay points out that these distinctive features play a more significant and subversive role in the original novels than in their adaptations, so first of all, film noir was born of a common literary approach deconstructing crime genres – by adapting this approach to the standards of Hollywood filmmaking in the 40's.

Nehéz egy irodalmi műfajcsoporton belül két olyan homlokegyenest eltérő zsánert találni, mint a hard-boiled és a noir bűnügyi történetek – mintha csak Chuck Norris és Dustin Hoffman játszaná ugyanazt a főhős-szerepet egy 70-es évekbeli paranoia-thrillerben. A skála egyik szélén vérbő erőszak-történetek, kőszívű, sziklaöklű macsó hőssel és gépfegyver-ropogás ritmusára szerkesztett leszámolás-narratívával, a másik szélén szívszorító bűnmelodramák, a bűntudat szorításában vergődő kisemberekkel. Aktív és passzív protagonisták, akcióorientált és lélekboncoló történetek, macsó diadalok és vénuszcsapdák, szadizmus és szenvedés, könyörtelen sikersztorik és búskomor bukásmesék – az összehasonlítás antonímák takaros listájából áll. A 30-as években népszerűvé váló kétféle markáns zsánerrevízió ellentétes oldalról támadta meg a századelő bűnügyi alapműfaját jelentő *whodunit* detektívtörténetet: a hagyományos rejtélymegoldó narratíva helyett a bűnök elkövetésére és/vagy megtorlására koncentráltak, intellektuális élmények helyett az akciók izgalmát vagy a melodráma pátoszáat kínálták olvasóiknak, a szentvelen objektív stílust lángoló indulatokra vagy parázsló szenvedélyekre cserélték a prózájukban (előszeretettel használva első személyű elbeszélőt). A *Black Mask* ponyvamagazin élgárdája (Carroll John Daly, Raoul Whitfeld, Paul Cain, Dashiell Hammett) és a bűnügyi újságírás világából érkező noir-írók (James M. Cain, William Riley Burnett, Daniel Mainwaring; Graham Greene) a 40-es évek elején berobbanó következő generáció főalakja, Raymond Chandler – Hammettre használt – szavaival élve „kivitték a gyilkosságot a velencei vázákból az utcákra, ahová tartozik”¹ – ám egész más elképzelésük volt arról, hogy *kikhez* tartoznak ezek a gyilkosságok: a nagyformátumú modern kalandhősökhöz vagy az esendő, hétköznapi emberekhez.

Elsősorban ezért jelent komoly problémát, ha a bűnügyi filmek műfaj-történeti vizsgálatánál összemossák egymással ezt a két különböző világot, amikor az irodalmi hatások szerepét vizsgálják a 2. világháború Hollywoodjában. Mára filmtörténeti közhelynek számít, hogy az álmogyári bűnügyi filmek a 40-es évek első felében előszeretettel fordultak a rémálmok felé: egy időben az egzotikus mesevilágú gótikus horrorfilmeket felváltó kortárs (gyakran urbánus) környezetbe helyezett Val Lewton-ciklussal és az úgynevezett gázláng-melodramák thrillerbe forduló sötét románcaival, a krimik is feketébb árnyalatot vettek fel egyfajta direkt reakcióként a háborús évek általános szorongásaira. Ekkorra Hollywood már bőséggel válogathatott divatos bűnügyi írókból, akik ontották magukból a paranoiával, bűntudattal és mániával színültig telt regényeket: Cornell Woolrich (*Fantomnő* [Phantom Lady, 1942]), David Goodis (*Sötét átjáró* [Dark Passage, 1946]), Dorothy B. Hughes (*Magányos helyen* [In a Lonely Place, 1947]), William Lindsay Gresham (*Rémálmok sikátora* [Nightmare Alley, 1946]), Kenneth Fearing (*A Nagy Óra* [The Big Clock, 1946]) kiváló művei azonban sokban különböztek mindkét típusú revizionista előzményüktől. Műfaji tekintetben fényévekre állnak a keményöklű ponyvakrimiktől: leginkább pszichothrillereknek nevezhetők, amelyek a *Postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice, 1934), a *Magas Sierra* (High Sierra, 1940) vagy a *Tolvajok, mint mi* (Thieves Like Us, 1937) 30-as évekbeli szikár dokumentarizmusát és szűkszavú lélektani realizmusát barokkos pompájú, már-már rémregényekbe illő tébolykrónikáig fokozták/torzították. A világháború korai éveiben készült hollywoodi film noirok (amelyeket a szakirodalom gyakorta protonoirként foglal csoportba, ezzel utalva a *Kettős kárigény* [Double Indemnity. Billy Wilder, 1944] mérföldkövét megelőző születésükre) azonban még nem ezekből a tálcán kínálgató „fekete” művekből táplálkoztak: a film noir irodalmi gyökerei azokhoz a 30-as évekbeli bűnügyi regényekhez nyúlnak

1 Raymond Chandler: *The Simple Art of Murder*. New York, Vintage Books, 1988. 14.

vissza, amelyeknél – legyenek akár *hard boiled* krimik vagy noirsztorik – még nem tündököl teljes fényében a Woolrich-iskola noirérzékenysége (azaz a film noirt a bűntudat, elidegenedés, paranoia alapján egységbe foglaló elképzelés vonásai), mégis látványosan felmutatják egy friss és rendhagyó műfaji képződmény alapvonásait.

Szembetűnő, hogy a klasszikus noirok szinte kivétel nélkül irodalmi adaptációk² – amelyek ráadásul az esetek többségében oly híven ragaszkodnak az alapművükhöz,³ hogy a filmtörténet által kiemelt és felmagasztalt vonásaik akár egy irodalmi zsánerforradalmat is ünnepelethetnének. Ez a tény nem csupán a szerzőiség tekintetében vet fel izgalmas problémákat, de a noir vitatott státuszát (műfaj, korstílus, formanyelv, szenzibilitás) tekintve is elég komoly, mondhatni döntő érveléssel szolgál az első mellett. Akár tematikai műfajnak tekintjük, a krimi és a gengszterfilm mellé sorolva, akár hatáscentrikus műfajként (lásd vígjáték, horror, pornó) egyfajta bűnmelodrámnak tekintve szembeállítjuk a feszültségkeltő thrillerekkel, a „korai” film noirok – amelyek alapján a francia kritikusok 1946-ban arra a felismerésre jutottak, hogy „az amerikaiak is készítenek sötét filmeket”⁴ – egyaránt az alapregényeknek köszönhetik „sötét” (azaz noir) jelzőjüket. Mindazok a tulajdonságok, amelyekre az elkövetkező bő tíz évben a film noirral foglalkozó francia és amerikai szerzők felhívták olvasóik figyelmét, nem annyira tematikai motívumok, mint inkább esztétikai, filozófiai ismérvek: az erkölcsi ambivalencia, lélektani megközelítés, elidegenedés, szorongás és bizonytalanság csupa olyan vonás, amely nyugodt szívvel elmondható a világháború idején és szorosán utána készült hollywoodi filmek jelentős részéről műfajtól függetlenül (a *Különös eset* [The Ox-Bow Incident. William Wellman, 1943] lincs-westernjétől a *Hetedik áldozat* [Seventh Victim. Mark Robson, 1943] okkult horrorján át Orson Welles 1948-as *Macbeth*-adaptációjáig).

Az első noirválogatások filmjeinek túlnyomó többségéről ugyanakkor kijelenthető, hogy olyan regényeket dolgoznak fel, amelyek között igenis felfedezhető tematikai rokonság, noha egymástól számos téren markánsan eltérő íróktól származnak (nehéz lenne közös szerzőtáborba sorolni a *Black Mask*-os Hammettet, a *Gyilkosok* alapnovelláját jegyző Hemingwayt és a brit Graham Greene-t). Összevetve ezeket a noiradaptációkat – híres vagy mára elfeledett – alapműveikkel világosan látszik, hogy a 40-es évek nyitányán rövid idő alatt számos olyan jelentős bűnügyi film készült a hollywoodi nagystúdióknál, amelyeket markáns *tematikai* (azaz a történet elemeire, motívumaira vonatkozó) jegyek kötnek össze. Ezekből az alapfilmekből egy jól körülhatárolható és meglehetősen népes filmkorporusz határolható le a korabeli hollywoodi termésből, amely nem csupán azzal érdemli ki a műfajstátuszt, hogy felmutat néhány állandó tematikai alapmotívumot, de azzal is, hogy betölt egy átsító úrt a bűnügyi műfajok rendszerében. Mivel a tömegfilmes műfajok többségével ellentétben a film noir kategóriáját nem a gyártási rendszer, a stúdióvilág határozta meg, hanem egy utólag teoretikusok által létrehozott kategória, ezért a mai napig számos megközelítése létezik: akár csak a hat vak ember és az elefánt híres buddhista kóanjában, mindenki saját fogást talál rajta, amely alapján teljes képet alkothat magának. A filmcsoport

2 David Bordwell *The Case of film noir* című esszéjében 20 százalékra becsüli az adaptációk arányát a „noir thriller” teljes készletében, amely abban az esetben helytálló becslés lehet, ha „noir thrilleren” a noirok és thrillerek összesített halmazát értjük. David Bordwell - Janet Staiger - Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. London, Routledge, 1985. 76.

3 Még ha töredékére is csökkentik a cselekményt, mint Abraham Polonsky tette a *Gonosz erejében* Ira Wolfert *Alvilág* (*Underworld*, 1950) című regényével, vagy akciókkal dúsítyák fel, mint Orson Welles a *Ha meghalok, mielőtt felébrednék* (*If I Die Before I Wake*, 1938) című Sherwood King-krimitt *A sanghaji asszony* esetében.

4 Jean-Pierre Chartier: Les Américains aussi font films noirs. *La Revue du Cinema*, 1946/2.1.11, 69.

létrejöttében kiemelkedő szerepet játszó három filmalkotás és alapregényük összehasonlító elemzése azonban világosan bizonyítja, hogy – hasonlóan azokhoz a történetelemekre épülő zsánerekhez a műfaji palettán,⁵ mint például a western, science-fiction, háborús film vagy éppen a társműfajoknak tekinthető krimi és gengszterfilm – a 40-es évek elején létrejött egy olyan egységes filmcsoport a hollywoodi filmben, amely beilleszthető a tematikus műfajok csoportjába.

A máltai sólyom (The Maltese Falcon, 1930, 1931, 1941)

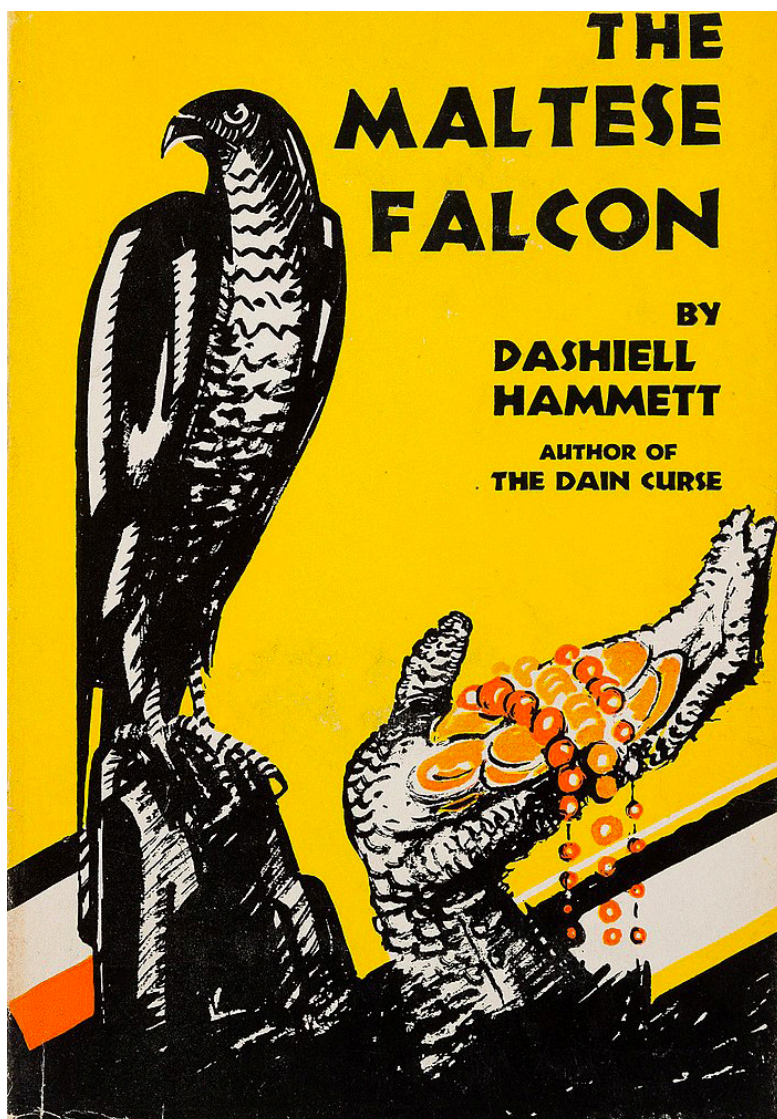
Dashiell Hammett második regénye, amely 1930-ban jelent meg, számos lényeges ponton eltér a 20-as évek vérbeli *hard boiled* történeteitől – bár Hammett több *Black Mask*-novelláját is felhasználta hozzá, és a kész regény is megjelent a magazinban négy részben (jelezve, hogy ezek az eltérések nem voltak olyan feltűnőek, hogy a műfaj meghatározó kiadványának szerkesztői úgy érezték volna, kilóg az olvasótábortól elvárt történetek közül). Az író megőrzi a ponyvaműfajból a keményöklű, cinikus magánnyomozó alakját, a rideg és könyörtelen „ember-embernek-farkasa” világnézetet és a szenvtelen, szikár elbeszélésmódot, amely semmit nem árul el a szereplők belső világából, pusztán néhány külső megfigyelésből enged következtetni érzelmeikre. Hiányzik azonban a *Véres aratásban (Red Harvest, 1929)* csúcsra járatott elkeseredett társadalombírálat, a *Black Mask*-hagyományok egyik legfőbb motívumát jelentő sötét amerikai alvilág összetett hierarchiájával és szigorú törvényeivel, valamint a Continental Op-novellák könyörtelen nyomozásnarratívája. Ez utóbbi teszi igazán különlegessé a regényt: *A máltai sólyom* egy olyan klasszikus detektívtörténet, amelyben valójában *nem* zajlik érdemi detektív munka.

Nyomozóként Sam Spade a cselekmény során csupán megkésve követi az eseményeket: az eredmények az ölébe hullanak, nem pedig felderítés során jut el hozzájuk, kétségtelenül csavaros esze és ravasz trükkjei pusztán azt a célt szolgálják, hogy a pillanatnyi helyzetekben ne váljon a Gutman-banda újabb áldozatává vagy a rendőrség bűnbakjává. Az antagonistát jelentő Gutman önszántából fedi fel kiletét előtte, amikor felkeresi ajánlatával; Joel Cairo csatlakozásával a kövér műgyűjtőhöz csak akkor szembesül, amikor a fináléban együtt fogadják a saját lakásában; az egyetlen klasszikus felderítő elem (a hiányzó újságcikkből rájön a La Paloma és Jacoby szerepére az ügyben) pedig teljesen feleslegesnek bizonyul: a hajót addigra felgyújtják, és a halálosan sebesült kapitány maga viszi el hozzá a sólyomszobrot Brigid utasítására. Szinte már paródiába illő, hogy a regényben elvéve felbukkanó verekedések – amelyek a *hard boiled* sztorikban nélkülözhetetlenek a főhős sikeréhez – mennyire értelmetlenek (legfeljebb erődemonstrációként szolgálnak): Cairo az önként visszaadott pisztoly birtokában mégiscsak átkutatja az irodát, a folyosón lefegyverzett Wilmer nyomban visszakapja Gutmantól a két stukkert, hogy aztán a fináléban saját főnöke fossza meg tőlük, amikor Spade javaslatára bűnbakot csinálnak a „kis kopóból”. Ugyanakkor Spade-et többször kijátsszák, hol elkábítják, hol hamis címre küldik, mialatt újabb fordulat zajlik le a történetben, amelybe nincs beleszólása. Valljuk be őszintén, Philip Marlowe vagy Mike Hammer a cipőjét sem törölné egy ilyen inkompetens kollégába.

A mérleg másik serpenyőjébe mindössze egyetlen nyomozati eredmény kerül, amely azonban jelentőségével feledteti a főhős inkompetenciáját, egyben a *Máltai sólyom* mint detektívtörténet

5 A műfajok két alapvető csoportjáról, a tematikai és a hatásműfajokról bővebben lásd a *Mémgépek és motorok* fejezetet (Varró Attila: *Az önző mémek, Filmvilág*, 2019/9. 27-34.)

másik kiemelkedően formabontó vonását jelenti, markáns műfaji módosítást eredményezve. Amikor a klasszikus krimik kötelező elemét jelentő végső megoldásra sor kerül az utolsó jelenetben, és a főhős leleplezi társa gyilkosát – akinek megtalálása elvileg az egész detektívtörténet elsődleges motivációját jelenti –, Spade mindössze egyetlen tény tud felhozni Brigid, a gyilkos *femme fatale* ellen, kicsikarva belőle a négy szemközti vallomását. Ennek a sorsdöntő információnak azonban nem a „nyomozás” során jutott birtokába, hanem az első pillanattól, Archer hullájának megtalálásától tudott róla: a társa a szoba jöhető gyanúsítottak közül csakis a nőnek hagyta volna, hogy éjjel egy sötét sikátorban közvetlen közlelől lelője, miközben még a felöltőjét sem gombolja ki, hogy elővegye a saját pisztolyát. Mivel amikor Spade a végén rendőrkézre adja Brigidet, akkor sem rendelkezik egyetlen konkrét bizonyítékkal sem a nő ellen,⁶ a regény fő nyomozása egyfelől már az áldozat megtalálásakor eredményesen lezárult, másfelől a regény utolsó oldalaira sem járt sikerrel. Hammett a létező összes módon megfosztja a *Máltai sólymot* a krimik meghatározó műfaji vonásaitól, miközben látszólag tálcán kínálja őket: noha vitathatatlanul nyomozó főhőslelől szóló bűnügyi történettel van dolgunk, a zsáner beazonosításához ki kell zárni a krimit a gyanúsítottak köréből.



A máltai sólyom első kiadása

6 A *Máltai sólyom* esetleges folytatása minden bizonnyal egy bírósági tárgyalással indulna, ahol egy dörzsölt védőügyvéd pillanatok alatt felmenteti Brigidet az ellene felhozott közvetett bizonyítékok elégtelensége alapján.

A nyomozásnarratíva felszámolásánál jóval fontosabb műfaji bizonyítékot jelent a főhős motivációja: pontosan miért is nem adja fel Brigidet már az első éjjel, amikor a rendőrség bekopogtat hozzá, hogy megvádolja saját társa meggyilkolásával. Az újabb haláleset – a követett Thursby megölése – önmagában semmit nem változtat a helyzetén (vagy vele is a nő végzett, vagy valaki ismeretlen, akinek semmi köze a társa halálához), a felbecsülhetetlen értékű sólyom pedig csak fejezetekkel később kerül a képbe. Csábító lehetőségnek számít a *Máltai sólyom* egyfajta rendhagyó gengsztertörténetnek tekinteni, ahol a cinikus, erkölcstelen antihősünk (a „szőke sátán”, ahogy Hammett nevezi) tulajdonképpen a nagy zsákmány érdekében játssza ki egymás ellen az alvilági szereplőket és a hatóságot – végül a jól megérdemelt műfaji bukásfináléban hoppon maradva. Ez a megközelítés ráadásul precízen beilleszti Sam Spade-et a két másik Hammett klasszikus, a *Véres aratás* névtelen „Continental Op”-hőse és az *Üvegkulcs* (The Glass Key, 1930) Ed Beaumont-ja mellé, akik saját személyes céljuk elérésére ugrasztják össze a korrupt hatalmi játszmák résztvevőit – és mind módszereiket, mind pedig céljukat tekintve nem sokban különböznek a hivatásos gengszterektől. Spade-et előszeretettel tekintik félig nyomozó, félig bűnöző figurának, nem csak azért, mert magánnyomozó lévén eleve a törvény és bűnözés határsávjában tevékenykedik – ennél erősebb érv, hogy nem rendelkezik olyasféle magasabb rendű erkölcsi kóddal, mint Philip Marlowe romantikus idealizmusa vagy Mike Hammer lángoló politikai elkötelezettsége: amikor áthágja a szabályokat, azt csakis pillanatnyi saját érdekből teszi (hazugságokkal félrevezetni a zsarukat, elárulni a megbízóval kötött alkuját, fedezni egy gyilkost). A gengszterfilmek két alapmotivációja, a gazdagság és a hatalom azonban nem elégséges magyarázat Spade tetteinek magyarázatára: utóbbi fel sem merül, az előbbi pedig csak fokozatosan, a regény közepétől ragadja magával a főhőst.

Ebben a tekintetben a mű negyedik fejezete a legfontosabb áruló nyom: Spade még nem tud a madárról, de már gyanúsítja a rendőrség Archer megölésével, amikor felkeresi Brigidet új búvóhelyén. Eleinte pusztán a nő valódi mozgatórugóira kíváncsi (eljátszva, hogy cseppet sem hibáztatja a nőt az éjjeli eseményekért): bár már tudja, hogy ő a gyilkos, kíváncsi rá, vajon miért végzett ügyfelük a társával – miután azonban szembesül vele, hogy Brigid nem csak hazugságokkal tömi, de ráadásul a saját hazugságainak foglya („maga se tudja, mit akar”), az első dühroham után váratlanul úgy dönt, mégis segít megbízójának. Látszólag csupán ki akarja csalni tőle a maradék pénzét, mielőtt feladja (elveszi az utolsó ötszáz dollárját, anélkül, hogy később bármilyen módon felhasználná a nő érdekében), valójában azonban már itt elárulja magát: Brigid O’Shaughnessy *femme fatale*-ja bizony őt is rabul ejtette sötét vonzerejével.

– A hazugság csak az elmondás módjában volt, nem abban, amit mondtam – Elfordult, merev tartása ellazult – Az én hibám, hogy nem tud hinni nekem.

Spade elvörösödött, zavartan a földet nézte: - *Most kezd veszélyes lenni* – motyogta.⁷

Miközben minden egyes újabb találkozásukkor egyre növekszik a fekete madárért ígért összeg, ezzel párhuzamosan a személyes kapcsolat hőfoka is emelkedik, hiszen Brigidnek a szex jelenti az egyetlen fizetőeszközt. A következő alkalommal lezajlik az első csók („A testemmel vegyem meg? - Meggondolom.”), a harmadik találkozó végén pedig Spade lakásában lefekszenek egymással („Ujjai végigszántottak a lány hátán. Szeme sárgán égett.”)

⁷ Dashiell Hammett: *A máltai sólyom*. Budapest, Európa Kiadó, 1967. 31. (Lénárt Edna fordítása, kiemelés tőlem.)

Ez az elvörösödött arctól sárgán égő szemig tartó ív (valamint a végkifejlet szakítása) viszi egyforma távol a *Máltai sólyom* műfaji narratíváját a krimitől és a gengszterfilmtől, egy harmadik tematikát középpontba állítva, amely a 30-as évek nyitányán még sem a bűnügyi irodalomban, sem a bűnfilmben nem számított önálló zsánernek. Akárcsak számtalan klasszikus noisztoriban *A postás mindig kétszer csenget-től* (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1946) a *Gyilkosokon* (The Killers. Robert Siodmak, 1946) át a *Fegyverbolondokig* (Gun Crazy. Joseph H. Lewis, 1950), az archetipikus *femme fatale* vonzereje ezúttal is törvényszegésre csábít egy férfihőst, aki pontosan tisztában van azzal, hogy saját vágya(i) érdekében bűn(öke)t követ el. Hammett mindkét kötelező noirvonást mélyen a felszín alá rejti, jóval a zsánerkategória megszületése előtt. Egyfelől Spade-nek *tudnia kell*, hogy a nő gyilkos, különben nem követne el bűnt azzal, hogy a leleplezése helyett cinkosává válik a sólyom megszerzésében (egyszerűen csak segítene a vágyott nőnek). Másfelől egy erős érzelmi motivációnak, azaz egy *szenvedélynek* kell irányítani a tetteit (amely végül a boldogság kulcsa helyett majd a veszteség okozója lesz) – nem pedig a klasszikus gengszterérdekeknek vagy a detektívstorik igazságszolgáltatásának. A belső szenvedélyből (legyen az szexuális szomj, féltékenység vagy bosszúvágy) elkövetett bűntény (sikkasztástól csaláson át gyilkossáig), amely magában hordozza büntetését: ez a műfaji magja azoknak a bűnügyi történeteknek, amelyek a 40-es évek elején távolról sem számítottak újdonságnak az amerikai tömegfilmben. Akkor szaporodtak fel azonban annyira, hogy önálló és egységes csoportként felragyoghattak a krimik, gengszterfilmek és thrillerek mellett, egyfajta melodráma-beszüremkedésként a bűnügyi film sűrű szövetébe.

Szemben a Hammett-karriert indító *Véres aratással* (amelyből a korabeli Hollywood csupán egy bizarr gengszterkomédiát tudott kihozni, *Roadhouse Nights* [Hobart Henley, 1930] címen), az *Üvegkulcsból* és a *Máltai sólyomból* egyaránt készült egy-egy verzió a 30-as évek első felében, majd a 40-es évek nyitányán. Az *Üvegkulcs* esetében a két feldolgozás műfaji tekintetben szinte semmiben nem tér el: híven a regényhez az 1935-ös Frank Tuttle és az 1942-es Stuart Heisler-verzió is egy detektív szerepbe kényszerült kvázi-gengszter (egy kisváros politikai életét mocskos eszközökkel irányító pártvezér első embere) sikeres nyomozástörténete. Az alapregényben és adaptációiban egyaránt bravúrosan keverednek el a krimi és gengsztertörténet alapvető motivációi (bűnfelderítés / leszámolás az ellenséges bandával) és módszerei (tanúk megtalálása / tanúk elhallgattatása; bizonyítékok szerzése / bizonyítékok megsemmisítése; kivallatás / megfélemlítés). Beaumont nemcsak tisztázza főnökét a gyilkosság vádja alól, leleplezve a valódi tettet, de mintegy mellékesen felszámolja a hasonlóan gengsztermódszerekkel dolgozó rivális csoportot pár héttel a választások előtt – még hozzá meglehetősen aljas, közvetett eszközökkel (a leleplező cikkekre készülő újság főszerkesztőjét öngyilkosságba kergeti felesége elcsábításával, a gengsztervezért pedig saját tökrészeg pribékjével öleti meg, elültetve benne a gyanút, hogy főnöke elárulta). Noha mindkét adaptáció végrehajt kisebb-nagyobb módosításokat a Hammett-szövegen (például Tuttle kihagyja a feleség-elcsábítást; Heislernél pedig szerelmi kapcsolat szövődik a főhős és a főnökét kihasználó *femme fatale* között), és a regény nyers agresszióját is eltérő módon adják vissza, alapvetően megőrzik mindazt a műfaji kísérletezést a két alapvető bűnzsáner keresztezése terén, ami a regényt korának kiemelkedő *hard boiled* művévé teszi.

Akárcsak a *Véres aratás* híres „blood simple”-motivációja (a névtelen főhős a regény egy pontján beismeri, hogy a gengszterbandák felszámolását már nem elsősorban a fizető megbízás, mint inkább saját elfajuló vérszomja vezérli) vagy Sam Spade kettős vonzalma a végzet asszonyához

és a kincset érő madárhoz, az *Üvegkulcs* hősénél is személyes szenvedély lapul egyre sötétebb (bűn)tettei mögött: barátságánál is szorosabb érzelmi kötődése főnökéhez (amely akár homoszexuális szerelemként is értelmezhető), jóformán vak hite a férfi ártatlanságában (még akkor sem hiszi el bűnösségét, amikor bevallja neki), és életét is kockára tévő lojalitása bőven elegendőnek bizonyul a noir-férőhős skatulyához. Műfaj történeti tekintetben Hammett két legfontosabb művében⁸ nem csak elmosza a korábban határozott határokat a krimi- és gengsztertörténet között – miközben *Black Mask* kortársai vagy a krimi (Carroll John Daly: *Race Williams*-sztorik), vagy a gengszterleszámolásokat (Paul Cain: *The Fast One*) durvították kőkeményre –, de felvázolja bennük egy harmadik bűnzáner körvonalait is. Spade és Beaumont kétféle megközelítés a 40-es években kivirágzó film noir jellegzetes főhőseihez: az első a detektívműfaj hősies nyomozójának, a második a hivatásos gengszter-antihősnek transzformációja aktív, céltudatos és rendíthetetlen karakterből olyan csapdahelyzetű protagonistává, akit világos agya helyett sötét szíve irányít.

Ennek fényében különösen tanulságos az 1931-es és az 1941-es *Máltai sólyom* filmfeldolgozás összevetése, amelyeket az utókor megítélése szerint egy világ választ el egymástól, miközben a történetük tekintetében meglepően hasonlítanak egymáshoz. Kétségtelen, hogy Roy Del Ruth *pre-code*, azaz a Hays-kódex bevezetése előtt készült adaptációja (főszerepben Richard Cortez irritáló macskajancsijával) és John Huston örök klasszikusa a halhatatlan Bogarttal színvonal tekintetében egy lapon sem említhető. A páratlan színészi alakítások, atmoszférateremtés és az *Aranypolgár* vizuális hatását magán viselő stílus Huston filmjét méltán helyezi Hollywood csúcsteljesítményei közé, de azt a rangot, amelyet bő fél évszázada a film noir bölcsőjeként vívott ki magának, erőteljesen megkérdőjelezi adaptáció-mivolta. Nem csupán arról van szó, hogy az író-rendező Huston kiváló érzékeléssel mindössze minimális változtatásokat eszközölt Hammett dialógus-központú szövegén – így a történetben megnyilvánuló (szerzői) érdemei főként a regényíróra illelnek; ennél jóval fontosabb, hogy a szövegnek nincs olyan jelentős noirvonása, amely *ne* lenne jelen az 1931-es elődben. Noha a Del Ruth-adaptáció forgatókönyve több ponton eltér a regénytől, mint a későbbi változat,⁹ és a Huston által szinte teljesen megtartott intenzív szubjektivitással is szakít néhány ponton (olyan eseményeket megmutatva a nézőknek, amelyek Spade tudomásán kívül zajlanak, lásd Brigid dugipénzét vagy Cairo felfedezését), de mindazok a történeti elemek, amelyek Spade figuráját noir-főhőssé teszik, hiánytalanul megvannak Del Ruth feldolgozásában is. Sőt két – e tekintetben fontos – epizódot megőriz a Hammett-műből Hustonnal ellentétben: Brigid lakásának átkutatását a szex után, majd levetkőztetését a hiányzó ezerdolláros miatt (ahol Gutman aljas kis trükkje szembesíti a Spade-Brigid párost a közöttük lévő feloldhatatlan bizalmatlansággal). Ráadásul egy hozzáírt kurta jelenettel kihangsúlyozza, hogy Spade *kezdetől tisztában volt* a társa gyilkosának személyével: a tetthelyen beszél egy kínai szemtanúval, aki látta a gyilkosságot, és pontos személyleírást ad Brigidről (ám mivel a dialógus kínai nyelven zajlik, a néző csak a végén tud megismerkedni a tartalmáról).

8 Az *Átok* (*The Dain Curse*, 1930) és a *Cingár feltaláló* (*The Thin Man*, 1934) közelebb áll a hagyományos detektív-történetekhez, bár az első a gótikus rémregények, a második a screwball-komédiák jegyeivel ötvözi.

9 Például az elején felrajzol egy szerelmi háromszöget Spade, Archer és Archer neje között, utóbbinak a későbbiekben is fontosabb szerepet szánva; minimálisra redukálja a Spade-et fenyegető zsaruk szerepét; a végén megöleti Wilmerrel Gutmant.



Roy Del Ruth: *A máltai sólyom* (Una Merkel és Ricardo Cortez)

A műfaj történet (akárcsak a művészettörténet bármely ága) előszeretettel köti a zsánertörténetet egy-egy ikonikus remekműhöz, amely zseniális innovációival utánpótlás tömegét eredményezi: az 1941-es *Máltai sólyom* azonban minden műfaji újításon osztozik a tíz évvel korábbi változattal, azon egyszerű okból, hogy mindkét film meglehetősen híven – bár eltérő színvonalon és más látványvilággal körítve – követi a Dashiell Hammett alapművet. Egyetlen olyan pont van, ahol az 1941-es feldolgozás eltér mind a regénytől, mind az 1931-es filmtől, még hozzá épp a noir egyik alapvető vonását, a bukásfinálét illetően.¹⁰ A film noir tematikus motívumai között kiemelt szerepet játszik az értékvesztéssel (halál, börtön, téboly) társuló bűnhődés a történet végén: a bűnbe csábulás zsoldja a veszteség valamely formája. Huston forgatókönyvének – Shakespeare *Vihajából* átvett – leghíresebb mondata, amely a legvégén hangzik el („The stuff that dreams are made of” – „amiből az álmok vannak”) akár a film noir szlogenje is lehetne: a vágyak csupán ólomból vannak, súlyuk végül a mélybe húzza a vágyaiért bármire képes hőst. Míg Hammett az utolsó oldalon visszahelyezi a szerelméről lemondó Spade-et korábbi közegébe, a hú titkárnő és a szerelmére áhító víg özvegy körébe, Bogart Spade-je a záró képsoron elindul lefelé (a mélybe), követve a szó szerint és átvitt értelemben is rács mögé került Brigidet. Ez a mondat, valamint a *femme fatale* arcára vetülő, sólyomlábat mintázó liftrács-árnyék, ha nem is fogható a későbbi klasszikus noir-befejezések elsöprő fatalitásához, mindenképp sötétebb tónust ad a Hammett-regénynek, mint a Del Ruth-verzió hozzáírt zárójelenete Brigid cellájánál (amelyben Cortez szemmel látható büntudatát és bánatát némiképp ellensúlyozza egy friss kinevezés az

10 Eltekintve attól, hogy Huston cenzurális okokból nem teszi olyan egyértelművé az első szexet, mint a *pre-code* verzió: a kamera inkább jelentőségteljesen kinéz az ablakon a sötét és baljós utcára.

ügyészi hivatal nyomozói posztjára). Huston Spade-jét ha nem is az egyetemes magány várja a földszinten, egyaránt elvesztette a nőt és a pénzt, a későbbi noirhősök két markáns motivációját.



John Huston: *A máltai sólyom* (Humphrey Bogart és Mary Astor)

Az 1941-es *Máltai sólyom* befejezésének negatív színezete a vágyálmok csalóka mivoltával való szembesülésből fakad, egyfajta tömegfilmes kritikájaként az Amerikai Álomnak: hasonlóan a Kis Cézárak korábbi *rise-and-fall* történeteivel és eltérően azoktól az egzisztencialista árnyalatú noir-végkifejeletektől, amelyek a sors végzetes hatalmát (*A postás mindig kétszer csenget*), a magányt és elidegenedést (*Gyilkosok, Kísért a múlt* [Out of the Past. Jacques Tourneur, 1946]) állítják középpontba. Huston fináléja éppen úgy a *femme fatale* elvesztéséből farag unhappy endet, akár a *Kettős kárigény* (szintúgy a nő alakjába sűrítve a szexuális és nyereségvágyat), amit a konkrét dialógusok egyértelműen bizonyítanak a zárójelenetben, ahol Spade arról beszél Brigidnek, miért adja vonzalma ellenére rendőrkézre:

(regény:) - Kicsit sem szeretted? Nem szeretsz? – *De, azt hiszem, szeretlek.* Na és?... Velem nem járathatod a bolondját.

(film:) – Már látom, hogy nem szeretsz. – Én nem iratkozom fel a balekok sorába.

később:

(regény:) – Mi van a másik serpenyőben? Semmi több, mint az, hogy talán szeretsz és *talán én is szeretlek.*
– Te tudod – mondta a lány - hogy szeretsz-e vagy sem. – Nem tudom. *Elég könnyű beléd szeretni.* – Mohón nézte a lány haját, lábát, aztán ismét a szemét. – De mit számít ez? *Mondjuk, szeretlek.* Mi van akkor? Lehet, hogy *egy hónap múlva vége...*

(film) – A másik oldalon csak egy dolog van. Mindössze annyi, hogy talán szeretsz és *talán én is szeretlek.*
– Azt csak tudnod kell, hogy szeretsz vagy sem? – *Azt hiszem, igen.* Lehet, hogy lesz *egy-két rossz éjszakám*, ha bevisznek, de majd elmúlik.¹¹

Noha Huston egyértelműen visszavesz Hammett szerelmi vallomásából, a végkifejlet bukása szempontjából ez nem sokat számít: a regényíró és filmrendező szemében *egyaránt* az a fontos, hogy Spade szereti a nőt, de nem bízhat benne, és kénytelen saját védelme érdekében lebuktatni (a főhős egyéb érveket is beletesz a mérleg egyik serpenyőjébe, de a szakmai etika vagy a renomé érezhetően jóval kevesebbet nyom a döntésénél a latban). A kiszolgáltatottság nem univerzális szinten vagy filozófiai értelemben, pusztán a férfi-nő viszonyban jelenik meg, a „balekság” formájában, ahogy Sara Paretsky krimiíró nő találóan állítja a regény méltatásában: „Hammett olyan rémisztőnek találta a veszélyes női szexualitást, hogy meg kellett semmisítenie”.¹² Itt találkozik egymással a *Black Mask*-magazin *hard boiled*-tradíciója és a film noirok fatalitása: Spade beismeri, hogy a szenvedély erősebb nála, de van annyi ereje, hogy fájó szívvel leszámoljon vele, elkerülve a *nagyobb* bukás veszélyét – hogy a *femme fatale* börtönbe juttatja vagy végez vele.

Magas Sierra (High Sierra, 1940, 1941)

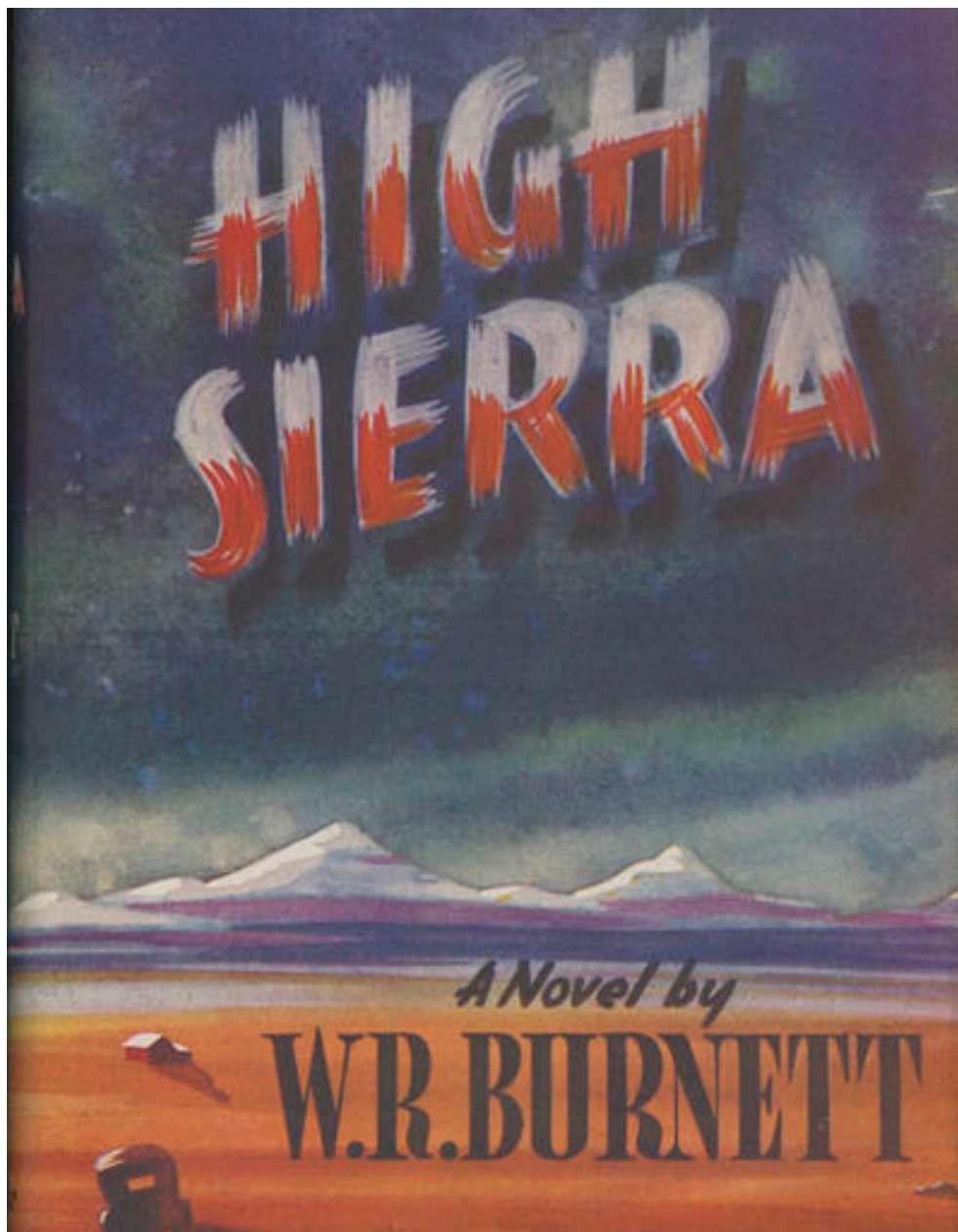
Nem csupán a legfőbb noirikonnak számító Bogart jelenléte köti össze a *Máltai sólymot* és a fél évvel korábban bemutatott *Magas Sierrát*: már a hasonlóképp metaforikus cím (a High Sierra-hegység csúcsán a főhős eleinte alig kap levegőt, végül az életét veszti) is jelzi, ismét a csalóka vágyak vezette bukástörténet játssza a valódi főszerepet. A történetért felelős W.R. Burnettnél kevés írónak köszönhet többet a klasszikus amerikai bűnügyi film: nem csupán a gengszterműfaj mérföldkövét jelentő *Kis Cézár* (Little Caesar. Mervyn LeRoy, 1931) 1929-es alapregényét jegyzi, de az *Aszfaltdzsungel* (Asphalt Jungle. John Huston, 1950) nagy klasszikusa, és a *Senki nem él örökké* (Nobody Lives Forever. Jean Negulesco, 1946) sötét szélhámos-filmje (sőt az egyik korai revizionista western, az 1932-es *Law and Order* is) az ő regényéből készült. Az 1940-ben írt *Magas Sierra* alapján készült Raoul Walsh-remekmű (amelyet ugyancsak John Huston adaptált filmre) mára a gengszter-noir műfajkeverék egyik legfontosabb alapfilmjét jelenti, amelynek legfőbb oka, hogy Burnett regénye révén elsőként került pozitív főhősként a 30-as évek „vidéki gengszter”-figurája hollywoodi nagystúdió filmjébe.¹³

11 Kiemelés tőlem.

12 Sara Paretsky: Introduction to *The Maltese Falcon*. London, Folio Books, 2000.

13 Öt évvel a szegénysori *Dillinger* és tizenöt évvel a B-filmes *rural gangster*-ciklus (*Baby Face Nelson, Pretty Boy Floyd, The Bonnie Parker Story*) előtt, amelyek változatlanul aljas antihősként ábrázolták a címszereplő bűnözőket.

Ezek a bűnözők több szempontból homlokegyenest eltértek a 30-as évekbeli gengszterfilmek nagyvárosi szervezett bűnözőitől, inkább tekinthetők a westernfilm-banditák utódainak: vidéki kisvárosokban merész (bank- és ember)rablási akciókkal, rajtaütésekkel biztosították a nomád életmódjukhoz szükséges – nem túlzottan komoly – pénzüsszegeket; pár fős csoportokban dolgoztak, és ami a legfontosabb, nem tartoztak egy szigorúan hierarchizált bűnszervezethez. Ez a „rural” alvilág inkább emlékeztet a későbbi terrorista sejtekre: tagjai más csoportoktól függetlenül, jóformán elszigetelten működtek, alkalmi kapcsolatban állva a bűnözés intézményrendszerével (orgazdák, informátorok, hamisítók), egyaránt távol a törvényes társadalomtól és a politikai/gazdasági hatalommal mind inkább összefonódó bűnöző-nómenklatúrától. Burnett főhőse, az életfogytiglani börtönbüntetéséből különleges kegyelemmel szabadult Roy Earle nem csupán karaktervonásait tekintve illeszkedik ebbe a táborba, a regény több ponton kitér rá, hogy a Dillinger-banda oszlopos tagja volt (a film ezt kihagyja) – mint ilyen, a 30-as évek végére már kihalófélben lévő állatfajnak számított: utolsó volt az utolsók közül.



A Magas Sierra első kiadása

Roy Earle alakja hasonló viszonyban van a klasszikus gengszterfilm bűncézáraival, mint Sam Spade a klasszikus detektívfilmek nyomozóival: perifériára szorult kishal, aki csak magára számíthat, ugyanakkor nem kötik az intézményes „kollégáira” vonatkozó szabályok (legyenek azok hatósági vagy maffiatörvények). Elsősorban ezért számít revízióknak a figurája, sőt minden további rendhagyó vonása – amelyektől noirhősnek nevezhető – alapvetően ebből fakad. Burnett ráadásul háttérbe szorítja a klasszikus gengszterfilmek fő motivációját jelentő hatalom- és bírvágyat: Roy búcsúnak szánt akciója egyfelől kényszerű szakmai kötelezettség (a szabadulását elintéző régi nagymenőnek tartozik vele), másfelől a pénzre csak azért van szüksége, hogy beteljesítsen egy hétköznapi álmot, amely a börtönben töltött évek alatt ejtette rabul – visszatérni az egyszerű vidéki élet örömeihez, ahol az élete egyetlen felhőtlen időszakát jelentő gyermekkort töltötte.¹⁴ Ez a személyes szenvedély Roy „máltai sólyma”, és takaros *femme fatale*-t is kap hozzá, aki jócskán eltér a későbbi Phyllisektől, Kitty-ktől és Kathie-ktől – mindössze ennek a hiú ábrándnak a fényében válik a noir hírhedt nőalakjává. Velma, a dongalábú, butuska farmerfruska Roy szemében nem egyszerűen jelképe az elveszett tanyasi ártatlanságnak, de a bűnöző konkrétan belelátja gyerekkori szerelmét. Miután a megoperált lány hátat fordít neki egy nőcsábász ficsúr kedvéért, a férfinak nem marad más, mint a korábbi gengszterélet az – egyébként lojális és őszinte – könnyű nőcske („moll” a korszak terminológiájában), Marie mellett. A Huston-Walsh páros ezt a hamisítatlan noirmotívumot (a végzetessé vált nagy álmot) jócskán felülírja a bombasztikus fináléval, jóformán az egyetlen jelentős eltérésként az alapregénytől. Burnettnél Earle a történet végére belefárad a menekülésbe, és miután búcsút vesz a buszra ültetett Marie-től, lendületét veszítve és elárvulva egyszerűen hagyja magát csapdába ejteni a magashegyi hágón, ahol hamarosan végez vele a rendőrség:

Egy percig kábultan maga elé bámult, majd imbolyogva kimászott a sziklafalba ütközött kocsiból és próbált nem nézni az út mentén tátongó szakadék felé. Hatalmas szikla zuhant az aszfaltra felülről, szétzúzva a kocsit bal első kerekét. – Hát ennyi volt – mondta Roy. – Végem van. Kár, hogy nem a másik irányba tért le a kocsi az útról, akkor már nem lenne több bajom a világgal.¹⁵

A filmverzióban ezzel szemben egy mozgalmas autós üldözés után a hajtűkanyarokkal szabdalta hegyi úton, Earle elbarikádozza magát egy „sziklaerdőben”, ahol hosszú órákon át sakkban tartja üldözőit, mialatt Marie értesül az egérfogóról, leszáll a buszról és odasiet, majd az elszabadult közös kutya kicsalja menedékéből a férfit, célpontként az időközben hátába került mesterlövésznek, aki végez vele. Noha a film sztorija végig híven megőrizte a Burnett-regény noirlogikáját, a csúcsponton elrugaszkodott tőle a korabeli műfaji elvárások kedvéért, hogy előbb hagyományos aktív gengszterhőssé (lásd a *Scarface* [Howard Hawks, 1932] csapda fináléját), azután látványos melodrámahőssé nemesítse a szerencsétlen, passzív vesztesalakot – aki halálával végre „dobbantott” csapdaéletéből és végleg „szabad... szabad!” lett.

A *Magas Sierra*, akárcsak Raoul Walsh másik híres korabeli gengszterfilmje, a *Megszállottság* (*White Heat*, 1949), lezárását tekintve közelebb áll a korai gengszterfilm látványos, hiperaktív fináléjához, mint a későbbi noir klasszikusok kétféle bukásához: a passzív, beletörődő szembesüléshez a végzetel (lásd a Svéd halálát a *Gyilkosokban*, a Kubrick-féle *Gyilkosság*

14 Ez utóbbira a filmfeldolgozás csak meglehetősen homályos utalást tesz egy röpké látogatással volt otthonában, ahonnan sietve távozik, amint felismerik benne a hírhedt gengsztert.

15 W.R. Burnett: *High Sierra*. Zomba Books, 1984. (saját fordítás).

[The Killing, 1956] lebukását, a *Terelőút* [Detour. Edgar G. Ulmer, 1945] apatikus utolsó sétáját az országút szélén vagy a *Nő a kirakatban* [Woman in the Window. Fritz Lang, 1944] telefonhívását) vagy a reménytelen, céltalan meneküléshez (lásd a *Kettős kárigény* hősnének utolsó métereit az ajtó felé, a *Fegyverbolondok* mocsári csapdáját vagy a *Kísért a múlt* rendőri úttorlasz-zárlatát). Sokatmondó párhuzam kínálkozik a másik Burnett-klasszikus, az *Aszfaltdzsungel* John Huston adaptációjának fináléjával, amely ugyancsak mozgalmasabb a regénybeli haláljelenetnél (amely ágyban, párnák közt zajlik, nem egy autós száguldás végén), azonban tűzharcok és üldözések helyett csupán hiábavaló menekülés a vágyott, gyermekkori múltba – vissza a tanyára, a fekete csikóhoz –, akárcsak Roy kudarcra ítélt kísérlete, hogy Velma révén felelevenítse fiatalkori vidéki éveit. Burnett mindkét regényében a főhős elfogadja a nála nagyobb erők ítéletét, inkább elkerülhetetlen büntetésnek, mintsem romantikus „szabadulásnak” tartva a halált – beletörődésük legfőbb oka, hogy a bűntény elkövetése (egy luxusszálloda, illetve egy bankszéf kifosztása) olyan végzetlavinát indít el, amely egyre kíméletlenebb csapdába szorítja, kiszipolyozva belőle az ádáz gengszterenergiákat.

A noir-szakirodalomban¹⁶ gyakran felemlegetett véletlen mint narratív elem szinte példátlan méretet ölt a *Magas Sierra* regényében, annyi valószínűtlen balszerencsével, amelyekből még úgy is bőven marad a filmadaptációban, hogy Huston a történet hihetősége érdekében visszavett belőlük. Ilyen például az éjjeli őr lelövése, ami pánikba ejti a beépített embert, aki később elárulja Earle-t: a filmben egyszerű gondatlanságként jelenik meg a rablók részéről, akik nem számoltak az érkezésével; míg a regényben pontosan kiszámolták az időintervallumot, amikor nem kell tartani az őről, a férfi azonban *kivételesen* eltért a megszokott körjáratától. Míg a klasszikus gengszterfilmekben a balszerencsés véletlennek legfeljebb epizódszerep jut a főhős bukásában (lásd az acéllemezről lepattanó golyót, amely végez a Sebhelyesarcú imádott húgával), a Burnett-regényben és filmadaptációjában a komor pech-széria fokról-fokra felőrli Roy ellenállását, beszorítva őt a noir emblematikus „sötét sarkába”, ahol sorra érik a váratlan csapások. Ezen a téren a *Magas Sierra* sokkal inkább *A postás mindig kétszer csenget* irodalmi örökségét viszi tovább, mint a *Kis Cézárét* – Walsh filmadaptációját egyik jelentős és korai előfutárává téve a noir gyakran méltatott végzetdramaturgiájának.

Látható tehát, hogy Walsh *Magas Sierrája* mindkét hangsúlyos noirvonását (a kisember-hős bukása és a könyörtelen véletlenek) a Burnett-regénynek köszönheti, amely még úgy is látványos revíziót jelent a korábbi gengszterfilmekhez képest, hogy mérsékeli az alapmű radikalitását, engedményeket téve a korabeli álomgyári elvárásoknak. Hasonló a helyzet a film rendhagyó *femme fatale*-figurájával is: Velma vidéki fruskája Burnettnél nem csupán üresfejű, de kifejezetten hidegszívű teremtés (a filmből kihagyott jelenetben, amikor a család megtudja, ki udvarolt a lányuknak, csak annyit jegyez meg a gyógyulását segítő férfiről, hogy akár meg is ölhetne volna az éj leple alatt), aki csupán eszközt lát Roy-ban, hogy megszerezze az imádott férfit és a vágyott jövőt magának. Érdekes összevetni, hogyan számol be nagyapjának a főhős házassági ajánlatának visszautasításáról a regényben és a filmben – míg az első esetben Roy bosszújától félti az életét, a másodikban elkeseríti, hogy vissza kellett utasítania a férfit:

16 Bővebben magyar nyelven: Kovács Patrik: Karambol a végzettel (*Filmvilág*, 2018/6. 38-42.; Kovács András Bálint: Sötét filmek (*Filmvilág*, 2000/6. 4-10.; Pápai Zsolt: Temetési csokrok (*Filmvilág*, 2016/10. 28-34.)

(regény) „Roy borzasztóan festett, egészen megrémültem tőle. Teljesen kifordult magából... borzasztóan nézett ki: mint aki mindjárt meg akar ölni... Fogd csak meg a kezem, teljesen hideg és tele vagyok libabőrrel. Remélem, nem gyűlölt meg, a végén még valami rosszat tesz...”

(film) „Jól tudom, milyen sokat tett értem Roy. De hát nem szeretem... nem szeretem!” (zokogva a nagypapa nyakába borul)

Velma alakja egy hagyományos bűnügyi karaktertípus szerzői átírata: egyfajta markáns kifordítása a korabeli gengszterfilmek „jó útra tért bűnöző”-típusában központi szerepet játszó „rendes lány”-karakternek – aki később több híres film noirban a *femme fatale* ellenpólusaként jelenik meg (lásd a *Kísért a múlt* Ann-Kathy párosát vagy a *Kettős kárigényben* a Lola-Phyllis duót). Míg a 20-as, 30-as évek népszerű alvilági melodramáiban az özikeszemű, tisztalelkű leányzó csábítja át a gengszterhőst a becsületes életbe, addig Burnett Velmája épp hogy megfosztja a becsületes életbe vágyakozó Royt ettől az esélytől. Walsh filmadaptációja megőrzi ezt a *fatale*-funkciót, de nem festi olyan sötétre – beéri egy kedves, de butácska csitri megrajzolásával, akit teljesen megszédít a sikeres műtét utáni szebb élet. Akárcsak Hammett a *Máltai sólyomban* a magánnyomozót, úgy Burnett *Magas Sierrája* a gengsztert fosztja meg következetesen a bűn világában betöltött szilárd szakmai szerepkör minden támaszától. Ahelyett, hogy a főhősök saját sorsuk kovácsaiként jelennének meg, inkább a könyörtelen végzet többszörös áldozatai – munkájuk kudarcok sorozatából áll, szerelmük „baleksággal”¹⁷ fenyegeti őket, álmaik ellenük fordulnak.

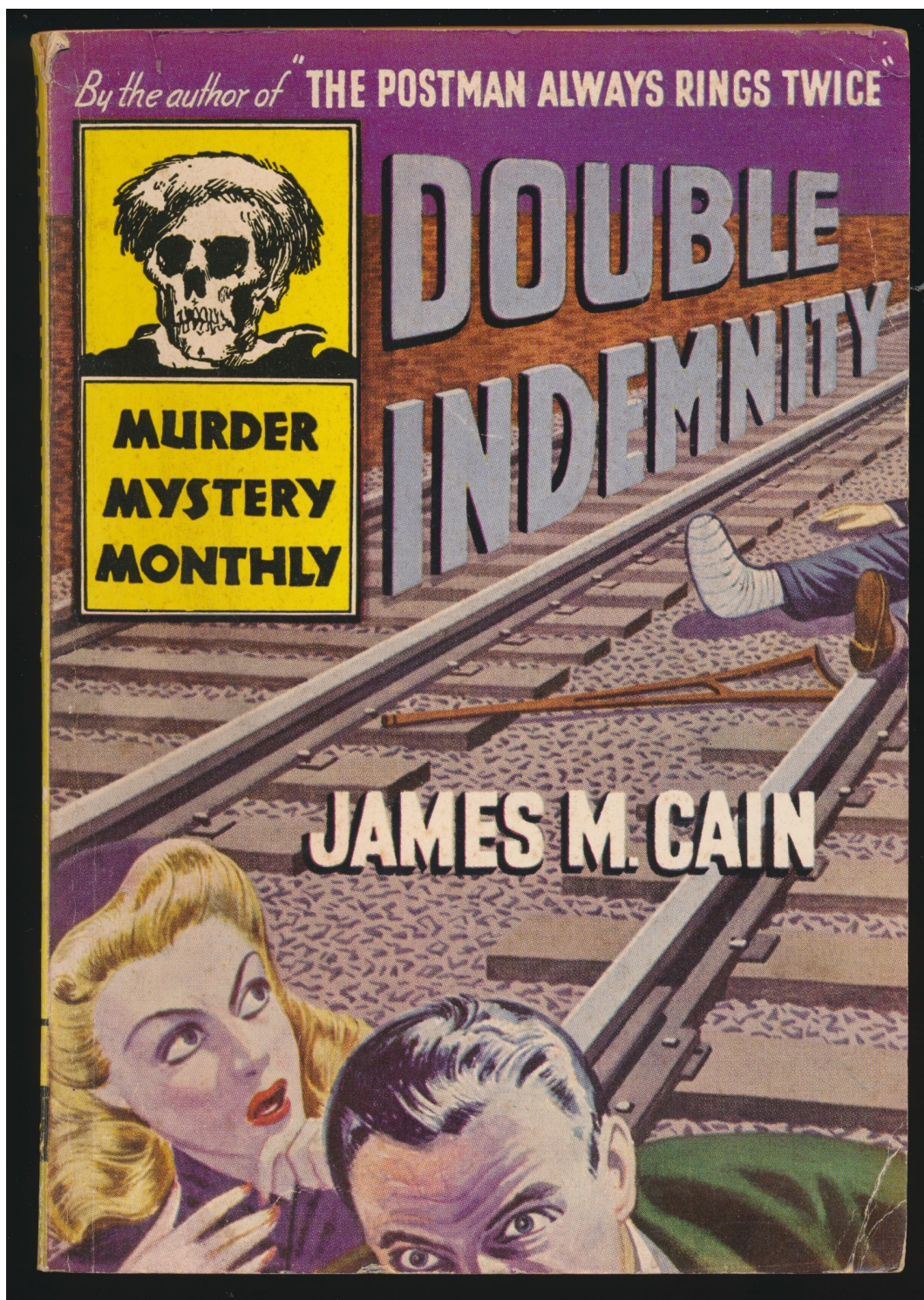
Dupla vagy semmi (1936) / Kettős kárigény (1944)¹⁸

Míg Dashiell Hammett detektívregényeiben a nyomozó hagyományos alakját festette sötétebb színekre, saját nyers vágyai áldozataként, a bűnüldözés során a bűnelkövetés ösvényeire letérve, Burnett pedig a klasszikus „Kis Cézár”-gengszterhőst alakította kíméletlen, hataloméhes profi bűnözőből hiú ábrándjainak kiszolgáltatott, megfáradt, elidegenedett bűn-szakmunkássá, addig a 40-es évek noirthullámában legjelentősebb irodalmi szerepet betöltő James M. Cain nem a már megszilárdult bűnzásánerek revíziójával hozott új árnyalatot a műfaji palettára, hanem a romantikus melodráma felől közelítette meg a bűnügyi tematikát. Már első publikált novellájában felsejlenek azok a vonások, amelyek később *A postás mindig kétszer csenget* (1934) és a *Dupla vagy semmi* (1936) kisregényeinek elképesztő bestseller-sikerét eredményezték. Az ironikus címet viselő *Pastorale*-ban (1928) egy hegyvidéki léhűtő a csinos ifjú feleség kedvéért megszervezi az idős férj megölését: ráveszi egy brutális cimboráját, hogy rabolják ki az öreget, a bűntárs a tettenéréskor végez a férjjel, heccből lefejezi, majd beszakad egy jeges folyóba a szörnyű bizonyítékkal együtt. Miután a hatóságok a halott gyilkos számlájára írják az egész büntényt, a főhős büntetlenül megszerzi, amire vágyott, ám egy részeg éjszakán a kocsmában eldicsekszik tetteivel és rendőrkézre kerül. Nem csak a novella legfőbb kuriózumát jelentő elbeszélői stílus (Cain egy helyi *hillbilly*vel mesélteti el a sztorit, faulkneri hitelességgel visszaadva sajátos nyelvezetét) révén lógott ki a korabeli ponyvamagazinok kínálatából – a

17 Nincs még egy oly gyakran előforduló kulcsszava, pontosabban szófordulata a noir főhőseinek, mint a „making a sap/sucker of me”.

18 A *Double Indemnity* magyar címe három verzióban ismeretes: a klasszikus *Gyilkos vagyok* címet manapság egyre több helyen felülírja a szó szerinti *Kettős kárigény* (bár talán helyesebb lenne *Dupla kártérítésnek* fordítani), miközben az Európa Kiadónál megjelent regényfordítás a három közül legszerencsésebb *Dupla vagy semmi* címet viseli.

kisember-történet igazi újdonsága, hogy a keményöklű nyomozók és véreskezű gengszterek kalandmeséit felváltja benne a hétköznapi aljasság és kegyetlenség. A szerző későbbi sikeres kisprózáiban sem hagyott fel ezzel a történetmodellel: a *Kisbaba a jégsekrényben* (The Baby in the Icebox, 1933) híres novellájában a benzinkutat üzemeltető hűtlen férj egy kiéheztetett tigris segítségével kíván megszabadulni nejétől, ám ő reked a fenevaddal az égő házban és szörnyű véget ér, a *Sikkasztó* (The Embezzler, 1938) több epizódban megjelent kisregényében pedig egy vidéki bank megbízott vezetője szeret bele az enyveskezű főpénztáros bájos feleségébe, majd beleegyezik, hogy segít a nőnek elsimítani a büntényt a közös új élet reményében – ám végül lebukik.



A Dupla vagy semmi első kiadása

Mindkét műből még a 30-as években készült filmverzió, főként annak köszönhetően, hogy erkölcsileg egyikben sem található kifogást a korabeli Hays-cenzúra: az *Amint veti ágyát* (She Made Her Bed. Ralph Murphy, 1934) megőrizte a megcsalt, ártatlan feleséget főhősként, csupán a méltó büntetéssel sújtott álnok férj foglalkozását cserélte oroszlánszelídítőre; a *Pénz és nő* (Money and the Woman. William K. Howard, 1939) esetében pedig nem történik valódi bűntény (az elbeszélés hőse pusztán egy ravasz trükk segítségével saját pénzével pótolja az elsikkasztott összeget), sőt házasságtörésre sem kerül sor (a csinos asszonyka szemérmesen visszautasítja a szexuális közeledést). Ezekhez a bűntörténetekhez képest *A postás mindig kétszer csenget* kegyetlen férjgyilkosságig fajuló, megszállott héjanásza a benzinkutas-feleség és a befogadott csavargó között (csúcspontján a bestiális szeretkezéssel a férj hullája mellett) vagy a *Dupla vagy semmi* szenvedélyes házasságtörő viszonya a kárbeclő főhős és a szociopata *femme fatale* között olyan tabusértő történeteknek számítottak, amelyeket egyszerűen nem lehetett némi húzással cenzúrabaráttá csonkítani – a menthetetlen bűntények ugyanis mindkét műben a főhőshöz kapcsolódnak, aki saját kezével végez a nemkívánatossá vált férjjel, hogy megkapja a nőt és a pénzt. A világháború alatt Hollywoodra boruló háborús árnyék kellett hozzá, hogy 1944-ben a Paramount Pictures nagystúdiója merészen megpróbálkozzon egy kis költségvetésű B-film erejéig a két Cain-botránykönyv közül a szelídebbel¹⁹ – majd a film kirobbanó sikerével igazi mérföldkő lett a noir történetében. Nyomában elszabadult a hasonló történetmodellt követő sötét bűnügyi melodramák áradata, középpontban a bukásra ítélt kisember-hősökkel, az elvakult vágyakat megtestesítő *femme fatale*-okkal és a szenvedélyből elkövetett hétköznapi bűntényekkel.

Legyen szó olyan klasszikus, műfajszilárdító korai film noirokról, mint a *Kísért a múlt*, a *Nő a kirakatban*, a *Gyilkosok*, az *Átverés* (Criss Cross. Robert Siodmak, 1947) vagy a *Terelőút*, a különféle férjihősöket (magánnyomozó vagy öregedő kishivatalnok, sofőr vagy bokszoló) szorosán összeköti a Cain-regények protagonistáinak kívülálló civilstátusza és feltartóztatatlan zuhanása a bűn mind mélyebb örvényeibe. A gyilkossá váló átlagember tematikája mindazonáltal nem a film noir forradalmi tettét jelentette a klasszikus Hollywoodban: a 30-as évek közepétől népszerű témája lett a gótikus monstrummeséket kiszorító kortárs rémfilmeknek, amelyekben a hétköznapi élet számtalan alakjáról derült ki, hogy borzalmas bűntényekre képes. Ezek a filmek gyakorta protagonista-pozícióba emelték emberarcú szörnyeiket, akár megőrizték a természetfeletti motívumot (Dr. Jekyll orvostól a farkasemberré vált hősökig), akár nem. (A *Gyilkosságok az állatkertben* [Murders in the Zoo. A. Edward Sutherland, 1933] történetében egy állatbefogással foglalkozó féltékeny férj egy mamba segítségével megszabadul szerelmi riválisától, krokodilok elé löki a hűtlen asszonyt, majd menekülés közben egy boa ketrecébe ragad és az óriáskígyó végez vele.) A legérdekesebb darabok esetében pedig egyenesen megduplázzák a bűnelkövető-főhőst a Dr. Caligari-történeteséma modernizálásával. (Az *Őrüлт szerelem* [Mad Love. Karl Freund, 1935] és a *Fekete péntek* [Black Friday. Arthur Lubin, 1939] esetében egyaránt nehéz eldönteni, ki a történet valódi főhőse, a zseniális orvos, aki saját sötét vágyai szolgálatába állítja bábként mozgatott páciensét, vagy az utóbbi, akin eluralkodik a testébe költöztetett gonosz gyilkos.) A Cain-modell újdonságértéke nem abban rejlett, hogy

19 Miközben a durvább *Postásból* addigra már két filmadaptáció is készült Európában, előbb Franciaországban a lírai realizmus egyik markáns képviselőjeként *Az utolsó forduló* (Le dernier tournant. Pierre Chenal, 1939) címen, majd az olasz neorealizmus egyik előfutáraként *Megszállottság* (Ossessione. Luchino Visconti, 1943) címen.

gyilkossá tette az átlagpolgárt, hanem abban, hogy a bűnelkövető főhős közös nevezőre került az olvasókat jelentő hétköznapi emberekkel, elsősorban – bár nem kizárólag – a motiváció tekintetében.

Míg a horrorhősök, akik a társadalom megbecsült tagjaiból váltak üldözött és/vagy megbűnhődő gonosztevőkké, téboly hatására követték el bűntetteiket (akár egy természetfeletti átok, orvosi kísérlet vagy eredendő lelki torzulás következtében, *A postás mindig kétszer csenget* csavargója és a *Dupla vagy semmi* biztosítási ügynöke gyilkossága mögött olyan motiváció áll, amellyel könnyen azonosulhat bármelyik hétköznapi néző: a házasságtörő szerelem csábítása. Cain ezt a társadalom által stigmatizált szenvedélyt állítja a történet fókuszába, a szexuális vágy alakjában, amelyet Frank Chambers esetében végzetesig fokoz, Walter Neffnél pedig hozzárendel két másik sóvárgást, a pénzéhséget és a bizonyítási vágyat – de nem az a fontos, milyen belső hév hajtja a bűnbe a noir-főhőst, hanem az, hogy bármennyire is szeretne ellenállni neki, bármilyen nyilvánvaló számára, hogy helytelenül cselekszik (szemben a hivatásos gengszterrel vagy a horror örültjeivel), egyszerűen *tehetetlen* ellene. Ez a teljesen hétköznapi és minden nézőben ott lappangó vágy/bűntudat dichotómia a noir-főhős alapvonása, Neff szavaival élve a *Dupla vagy semmi* második fejezetéből:

Egy szakadék szélén álltam, onnan kukucskáltam a mélybe és közben azt hajtogattam magamban, hogy tűnés innen, de gyorsan, és soha ne is gyere vissza. Ezt mondogattam, de közben csak ácsingóztam tovább és hiába igyekeztem elhúzódni, a másik felem feszt közelebb araszolt...²⁰

Kétségkívül hangzatos filmelméleti állítás a film noir népszerűségét a 40-es évek francia egzisztencializmusának kulcsfogalmához kötni,²¹ *műfaji gyökereinek* azonban vajmi kevés köze van az elidegenedéshez, az egyetemes létbizonytalansághoz vagy a Camus-féle abszurd emberhez, mindezek csupán ráakódtak az évtized során egyes kiemelkedő alkotók révén, akik szerzői szemléletmódja közel állt ehhez a filozófiához.²² Mint egységes tematikai vázra épülő bűnügyi zsáner, a film noir egyszerűen a hétköznapi emberekben elfojthatatlanságig fokozódó bűnös vágyak tömegfilmes megtestesülése – mivel a nagyközönség számára az elérhetetlen dolgok megszerzése utáni sóvárgás sokkal tudatosabb és általánosabb motiváció bármiféle egzisztencialista szorongásnál: noha Camus *Közönyét* *A postás mindig kétszer csenget* ihlette, a két mű mint bűnügyi történet közé egyáltalán nem tehető műfaji egyenlőségjel.

Az erőteljes azonosítási törekvés rejlik a két Cain-alapregény stiláris sajátosságai mögött is: a szerző tömören, világosan és közérthető módon fogalmaz, akárcsak a filléres ponyvamagazinok *hard-boiled* novellái, miközben ragaszkodik a szubjektív nézőponthoz: az olvasó egyetlen röpke jelenetre sem szakad el a főhősöktől, akik első személyben mesélik el történetüket.²³ Korai regényeiben Cain még nem használja azt a lázas, látomásos szubjektivitást, amely majd a Cornell Woolrich-iskola egyik fő vonása lesz, de a *Dupla vagy semmi* fináléjában már ez a

20 James M. Cain: *Dupla vagy semmi*. Ford. Uram Tamás. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007. 21.

21 Bővebben lásd: Pápai Zsolt: Az abszurd hős születése. *Filmvilág*, 2016/9. 22-28.

22 E tekintetben érdemes összevetni Billy Wilder és a szerzőiséggel aligha vádolható Tay Garnett Cain-adaptációját: a hasonló sztori és közös irodalmi eredet ellenére markánsan eltérő feldolgozások egyik leglátványosabb különbsége éppen az utóbbiból hiányzó egzisztencialista noirszenzibilitás.

23 A *Dupla vagy semmi* esetében ráadásul egy írott vallomás formájában, amelyet Billy Wilder egy az egyben átvesz flashback-keretnek, csupán hangfelvételre cseréli.

mára közhelynek számító jellegzetesség is felsejlik: a Dél-Amerikába tartó hajó fedélzetén rémálomba illő rituáléval készül az összetört, kiüttlán és mindenét elvesztett főhős, hogy végleg megháborodott bűntársnőjével a cápák közé vesse magát. Billy Wilder adaptációja – híven a szerzőre jellemző cinikus/kesernyés realizmushoz – még nem veszi át a kisregény erőteljes szubjektivitását, melodramai tébolyfinálóját: Orson Welles, Fritz Lang, Edgar G. Ulmer túlfűtött formalizmusa kell ahhoz, hogy a noirhoz hozzácsapódjon ez a járulékos vonás (a főhős körül rémálommá torzuló való világ), majd egymásra találjanak a következő irodalmi generáció bűnügyi remekműveivel. Legyen szó a *Sötét átjáró* formabontó szubjektív kamerás nyitányáról, a *Fekete angyal* rejtélymegoldó flashbackként szolgáló delíriumjelenetéről vagy *A sanghaji asszony* tükörlabirintus-finálójáról, a Cain-regény filmverzióból kimaradt zárlata előfutárát jelenti annak a későbbi noirtrendnek, amely a nézői azonosulást végletekig fokozva egyenesen a főhős háborgó elméjébe helyezi a befogadót.

Billy Wilder filmverziója nem csupán az érett noirok számos későbbi éldarabjára jellemző álomszerű befejezéstől fosztja meg a Cain-adaptációt, de a regény intenzív szubjektivitását is több ponton kikezdi a hagyományos feszültségteremtés kedvéért, amely – jócskán túlnyúlva a bűnügyi thrillerek határán – a klasszikus hollywoodi zsánerek egyik legnépszerűbb sajátossága akár westernben (*Délidő*, [High Noon. Fred Zinneman, 1952]), akár sci-fiben (*Láthatatlan ember*, [The Invisible Man. James Whale, 1933]) vagy akár komédiában (*A nagy sztori* [His Girl Friday. Howard Hawks, 1940]). Ez a hatásfokozás nem merül ki néhány hozzáírt thriller-momentumban (mint amilyen a döntő pillanatban nem induló autó vagy az egyetlen szemtanú irodai találkozása Neff-fel) – két pluszjelenetben eljut a hitchcocki suspense bevetéséig is. Míg a *Dupla vagy semmi* végig szigorúan ragaszkodik a főhős jelenlétéhez a cselekmény minden pillanatában (elvégre Neff meséli el a történetét), addig a *Kettős kárügyben* a biztosítási nyomozó Keyes látogatásakor a kamera elszakad a narrátorhőstől és pluszinformációval látja el a nézőt (Phyllis gyanútlanul közeledik a lakáshoz a folyosón), amelyet követően újabb feszültségforrást jelent, hogy Neff mikor szerez tudomást az ajtaja mögött lapuló nőről; a fináléban pedig már a főhős érkezése előtt Phyllis lakásában vagyunk és látjuk, ahogy a karosszéke párnája alá rejtja a revolvért. Hasonlóan a *Máltai sólyom* szerelmi szenvedélyéhez és a *Magas Sierra* véletlendramaturgiájához, a hollywoodi filmverzió ezúttal is inkább tompít a regény noirszínezetén, mintsem erősítene rajta, ráadásul teszi ezt formai és tartalmi téren egyaránt.

A legnagyobb változást ugyanis a Cain-regényhez képest a Wilder-film fináléja jelenti, amelyet az író-rendező teljesen átírt Raymond Chandler közreműködésével. A *Dupla vagy semmi* főhősének bukása egyfelől egy vereségét elismerő, passzívvá vált bűnös beletörődő vallomásából fakad (míg a filmbeli Neff még halálos sérüléssel is megpróbál elmenekülni), másfelől ezt a vallomást nem bűntudat, félelem, bosszú vagy kérkedés motiválja, hanem egy *második* szenvedélyes szerelem, ezúttal a meggyilkolt férj lánya, Lola iránt. Míg a filmverzióban Phyllis egyeduralnokként tölti be a *femme fatale* szerepét, sőt saját kezűleg végez a főhőssel (amit nem sok noir-kollégánje mondhat el magáról), addig a regényben a „rendes lány” Lola válik akaratán kívül a végzet asszonyává Neff számára, aki annyira belehabarodik, hogy inkább hóhérekre adja magát, nehogy a lánynak egyetlen éjszakát rendőrségi őrizetben kelljen töltenie. Akárcsak a *Magas Sierra* gengszterhőst, a gyilkossá vált biztosítási ügynököt is a közös élet idillje iránt táplált csalóka ábránd ítéli pusztulásra – ez a jövő ugyanis épp oly összeegyeztethetetlen sötét múltjával, akár a *Kísért a múlt*, a *Gyilkosok*, a *Konfliktus* (Conflict. Curtis Bernhardt, 1945) vagy

akár *A postás mindig kétszer csenget* főhőse esetében. Noha Neff végül elkerüli a tárgyalást – miután a biztosítási cég saját presztízse érdekében futni hagyja –, a Phyllisszel közös jövő olyan borzalmas lehetőségnek tűnik számára, hogy inkább a cápákat választja.²⁴



Billy Wilder: *Kettős kárigény* (Barbara Stanwyck és Fred MacMurray)

Habár a *femme fatale*-figurát a szakirodalom²⁵ többnyire a férfihős romantikus szenvedélyét viszonzatlanul hagyó, sőt rútul kihasználó vampként kezeli, nem egy klasszikus noirban találkozhatunk olyan heves – sőt tébolyult – szerelemmel a végzet asszonya részéről, amely akár saját pusztulását is okozhatja: ilyen Kathie alakja a *Kísért a múltban* („Nem érdekel, ha menekülnöm kell, csak veled lehessenek”), az *Angyalarc* (Angel Face. Otto Preminger, 1952) címszereplője, de még *A postás mindig kétszer csenget* Corája is ide sorolható. Phyllis Nirdinger a férfitrágójából táplálkozó pókasszony klasszikus példája, akitől Cain még némi patológus

24 Az öngyilkosság azon szubverzív motívumok közé tartozott a korabeli Hollywoodban, amelyeket a Hays-kódex szigorúan tiltott.

25 Bővebben magyar nyelven: Roboz Gábor: Minden fekete (*Filmvilág*, 2016/11. 26-29.); Kovács András Bálint: Sötét filmek (*Filmvilág*, 2000/6. 4-10.); Pápai Zsolt: Temetési csokrok (*Filmvilág*, 2016/10. 28-34.)

vonást sem sajnál: miután egy parkban csapdába csalta és kis híján megölte a főhóst, a hajón játszódó zárlatban így vesz búcsút tőle:

Eljött az idő, Walter... hogy találkozam a vőlegényemmel. *Az egyetlen szerelmemmel.* Egyik éjjel levettem magam a tattedélzetről. Akkor majd érezni fogom, ahogy a jeges ujjai apránként beférkőznek a szívembe.²⁶

Egészen más a helyzet Phyllis Dietrichsonnal: szintúgy kelepcebe csalja és ráló Neffre, ám az utolsó pillanatban Wilder megfordítja a szokásos képletet egy szenvedélyes szerelmi vallomás búcsújával:

Sosem szerettelek, Walter, se téged, se más. Velejéig rohadt vagyok, kihasználtalak, ahogy mondtad. Csak ennyit jelentettél nekem... *egy perccel ezelőttig*, amikor nem tudtam másodjára rád lőni. Nem hittem, hogy ez megtörténhet velem... nem kell, hogy higgy nekem, csak ölelj magadhoz!²⁷

Walter ezek után durrantja közvetlen közléről hasba egy „Viszlát, bébi” kíséretében – akárcsak Sam Spade, inkább leszámol (volt) szerelmével, mintsem hogy „a balekot játssza” egy nő mellett, akinek soha sem lehet biztos a szándékaiban. Nem kimondottan tragikus románcba illő befejezés ez, sokkal inkább vall egy babája arcába grapefruitot nyomó közellenségre, akit semmiféle gyengéd érzelem nem tart vissza attól, hogy a saját bőrét mentse. Ellentétben a romantikus melodramákkal, a film noir műfaja nem a szerelmi kapcsolatok dinamikája (egyenlősége vagy kölcsönössége) körül forog, csak és kizárólag a bűnbe torkoló férfivágy érdeklí, amely nem is feltétlenül egy nőre (vagy férfira, lásd a *Gilda* vagy az *Üvegkulcs* esetét) irányul: a *femme fatale* inkább mutatós metaforája – akárcsak a máltai sólyom – az ólomból öntött álmoknak, mintsem kizárólagos vagy elsőszámú tárgya.²⁸

Amennyiben a film noir meghatározása felé nem az 1946 óta szüntelenül újabb és újabb egyéni filmlistákat eredményező filmtörténet, hanem a 40-es évek hollywoodi össztermése felől közelítünk, napnál is világosabb, hogy a sötét filmek minden különösebb probléma nélkül lefednek egy olyan közös történelemeken osztozó filmcsoportot (azaz egy *tematikus műfajt*), amely a filmgyártás intézményi rendszerében korábban nem kaphatott önálló címkét, mivel egyetlen olyan időszak sem volt a 40-es éveket megelőzően, amikor a közönség fokozott érdeklődése kiváltott volna egy egységes filmpiaci reakciót a gyártók részéről. Horrorfilmek készültek a Universal zsánerszilárdító mérföldkövei előtt, miként a gengszterfilmet sem a Warner Brothers találta fel a hangosfilm hajnalán, a Dracula-Frankenstein pár és a *Kis Cézár-Közellenség-Sebhelyesarcú* triumvirátus pusztán ráébresztette a filmstúdiókat az adott zsánertematika tömeges gyártásában rejlő piaci lehetőségekre. A film noir esetében is számos bűnelkövető és megbűnhődő átlagemberhősre épülő bűnügyi melodráma készült a 20. század első évtizedeiben (gondoljunk akár a *Bűn és bűnhődés* 1935-ös Peter Lorre-féle filmverziójára). Ez a zsánereképződési folyamat azonban – ellentétben a gengszterfilmmel, de hasonlóan a westernhez – nem esett át egy olyan markáns ciklusképződési fázison, amikor egy adott stúdió rövid idő alatt nagyobb számú darabot készít egy műfajból. Sőt, nagyjából harminc évig megmaradt a filmkritika és filmelmélet kategóriájának,

26 James M. Cain: *Dupla vagy semmi*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007. 156.

27 Kiemelés tőlem.

28 „A film noir férfihőse végső soron önmaga áldozata” – írja Kovács András Bálint a noir és a *femme fatale* kapcsolatát illetően. Sötét filmek – Film noir és modernitás. *Filmvilág*, 2000/6. 4-10.

ahol a stúdiófilm világával ellentétben a résztvevők sokkal kevésbé hajlandók vagy szorulnak rá a konszenzusra (inkább a nézeteltérések és viták tartják életben).²⁹

Az elmúlt bő fél évszázad definíciós problémái alapvetően két forrásból fakadnak. Egyrészt a filmstúdiók tudatos, piaci csoportképzése híján nem alakult ki olyan objektív korai kánon, mint a legtöbb korabeli tematikus zsáner esetében – a kritikusok számára pedig izgalmasabb volt egyszerű tematikai rokonság kimutatása helyett esztétikai/ideológiai értelmezésekből létrehozni egy közös nevezőt, amely azonban minden értelmezőnél eltérő, gyakorlatilag ellehetetlenítve a kategória objektív definiálását. Másfelől ugyanazok a társadalmi okok, amelyek a korabeli közönséget kiemelkedően fogékonnyá tették a saját lelkükben rejtőző bűnös vágyak és az életüket irányító társadalmi szabályok közötti feloldhatatlan ellentmondásra, a piacérzékeny Álomgyár számos egyéb – köztük nem bűnügyi – műfaját is módosították. A 40-es években sorra készültek sötét krimik (*A máltai sólyom*, *Gyilkosság, édesem* [Murder, My Sweet. Edward Dmytryk, 1944]), sötét thrillerek (*Fantomnő* [Phantom Lady. Robert Siodmak, 1944], *Holtan érkezett* [D.O.A. Rudolph Mate, 1949]), sötét horrorok (*Macskaemberek* [Cat People. Jacques Tourneur, 1942], *Hetedik áldozat*) és sötét westernek (*Különös eset, A Sierra Madre kincse* [The Treasure of the Sierra Madre. John Huston, 1948]), azaz olyan zsánerfilmek, amelyek mai kifejezéssel élve érzékenyek/nyitottak voltak az elidegenedés, kilátástalanság, tehetetlenség életérzésére. Ezekre épp olyan jellemző *lehetett* az expresszívebb filmstílus (lásd a Val Lewton-rémfilmek árnyékvilágát, John Brahm kosztümös thrillereit vagy a *Különös eset* táborúzfényű éjjeli jeleneteit), mint az intenzív szubjektivitás narratív eszközei (lásd a flashback-keret alkalmazását a *Fekete péntek* sci-fi horrorja, a *Zombival sétáltam* [I Walked with a Zombie. Jacques Tourneur, 1943] vudu-rémfilmje vagy a *Különös vakáció* [Strange Holiday. Arch Oboler, 1945] náci disztópiája esetében). Amikor a kortárs szakirodalom egyfajta esernyőfogalomként „noirszenzibilitásról” beszél, tulajdonképpen egy korstílust ért alatta, amely azonban túlnyúlik egy nagyjából egységes látásmódú vagy törekvésű szerzői csoport filmkorpuszán (miként a Nouvelle Vague játékos öntörvényűsége is tetten érhető a korabeli francia tömegfilmekben a *Riói kalandtól* *Barbarellán* át a *Kantár a nyakonig*) – határai olyan rugalmasak, hogy jóformán a végtelenségig tágíthatóak időben és térben egyaránt.

Ezzel szemben egy tematikus műfaj viszonylag szilárd keretekkel rendelkezik, elsősorban azért, mert megvannak a maga nézői igények által működtetett szabályai. Miként a fantasztikus műfajok megkülönböztetésében elsődleges szempontot jelent, hogy a befogadó számára milyen módon indokolják a fiktív történetben felvonuló irracionális elemeket – tudománnyal (sci-fi), mágiával (fantasy) vagy egyszerűen sehogyan (mese) –, vagy a románcok csoportokra oszthatók a központi témájukat jelentő szerelmi kapcsolatok végkimenetele szerint, úgy a bűnügyi történeteknek is van egy közös műfaji logikája, amely a főhős személyén és a vele való azonosuláson alapul. Nem mindegy, hogy a néző nyomozóként találkozik egy bűnténnyel (krimi), gonosztevéként merül el az alvilágban (gengszterfilm) vagy saját, hétköznapi közegében szembesül a bűnelkövetés következményeivel, ahol kalandként (thriller) vagy drámaként (noir) éli meg a bűnt. A 30-as évek noirirodalma épp annak köszönhetette kirobbanó közönségsikerét, hogy újfajta bűnelkövetőt állított a középpontba, és a realista megközelítésre szavazott a kaland *larger-than-life* irrealitása helyett: hősei még akkor is esendő kisemberek voltak, ha netán gépfegyverrel kezükben keresték

29 Bővebben erről: Varró Attila: Kettős árnyék (*Filmvilág*, 2016/11. 29-34.)

a kenyerüket (*Magas Sierra, Tolvajok, mint mi, Bérgyilkos*). A 40-es évek első felében ezeknek a rendhagyó regényeknek a korabeli álomgyári auteurs által készített adaptációi jelentették a kiindulópontját és későbbi kemény magját egy friss műfajnak, miután sikerüket szinte azonnal másolatok serege követte. A *máltai sólyom* kasszasikere megindította a keményöklű, de érzelmeiknek kiszolgáltatott magánnyomozó-filmek hullámát (élen a *Gyilkosság, édesem*, a *Hosszú álom* [The Big Sleep. Howard Hawks, 1945] és az *Asszony a tóban* [Lady in the Lake. Robert Montgomery, 1947] Raymond Chandler-adaptációkkal). A *Magas Sierra* bemutatása után alig egy éven belül készült el a *Nagymenő* (The Big Shot. Lewis Seiler, 1942) Bogarttal, a *Merénylet* (This Gun for Hire. Frank Tuttle, 1942) Alad Laddal és a *Johnny Eager* (Mervyn LeRoy, 1942) Robert Taylорral, csupa kiütkeresésbe belepusztuló, magányos gengszterrel a főszerepben. A *Kettős kárigény* tekintélyes bevételei pedig az összes stúdiót ráállították a hasonló történetesémát követő bűnfilmekre. A két emblemikus Cain-adaptáció között eltelt bő másfél évben tucatnyi, mára klasszikusnak tekintett film készült erre a noir kaptafára³⁰ – ennél jóval kevesebb film is elég volt a 30-as évek elején a gengszterfilm „megszületéséhez” vagy a 70-es évek elején a katasztrófafilm műfajjá válásához.³¹

Szerencsére a számtalan noirértelmezés két legszélsőségesebb verziója – az ezernyi filmre tetszőlegesen kiterjeszthető szenzibilitás és a legszorosabb keretet felállító tematikus zsáner – minden további nélkül összeegyeztethető (ellentétben a film noir mint korstílus koncepciójával,³² amely egészen más szempontokra épül, mint a műfajiság). Tekintve, hogy a noirszenzibilitás képviselői szerint kiterjedhet számos műfajra, tematikától függetlenül (annak idején már Raymond Borde és Étienne Chaumeton is öt hangulati tényezőben foglalta össze a film noir lényegét: ambivalens, álomszerű, erotikus, kegyetlen, különös), minden további nélkül elfogadható az az állítás, hogy miként készültek a 40-es években noirszenzibilis horrorok és westernek, úgy készülhettek *noirszenzibilis film noirok* is – és ez az állítás távolról sem redundáns. A tematikai zsáner kínálatában akadnak a noirérzékenység feltételeit bőséggel kielégítő alkotások (*Nő a kirakatban, Kísért a múlt, Terelőút*) és olyanok is, amelyek egyszerűen a melodramatikus hatásmechanizmus felől ragadják meg a témát (mint *A postás mindig kétszer csenget* vagy a *Konfliktus*) – mint ahogy a Chandler-adaptációk között is akad kifejezetten noirérzékeny krimi (*Gyilkosság, édesem*), némiképp noirérzékeny krimi (*Hosszú álom*) és cseppet sem noirérzékeny krimi (*Asszony a tóban*). Ráadásul ez a konszenzus megkíméli a téma későbbi kutatóit attól a fáradságos kötelező körtől, hogy nyakatekert magyarázatokkal próbálják közös nevezőre hozni a *Fekete angyal* (Black Angel. Roy William Neill, 1946) és a *Fekete péntek*, a *Sötét sarok* (Dark Corner. Henry Hathaway, 1946) és a *Sötét tükör* (Dark Mirror. Robert Siodmak, 1946), a *Halál csókja* (Kiss of Death. Henry Hathaway, 1947) és a *Csókolj halálra* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955) egymástól számos tekintetben markánsan eltérő bűnügyi filmjeit. A 30-as évek bűnügyi irodalmi revíziójának hatásvizsgálata és a legsikeresebb műveikből készült 40-

30 Lásd: *Nő a kirakatban, Gyanúsított* (The Suspect, 1944), *Konfliktus, Terelőút, A nagy Flamarion* (The Great Flamarion, 1945), *Mildred Pierce* (1945), *Hangover Square* (1945), *Álca* (Decoy, 1946), *Gyilkosok* (1946), *Fekete angyal* (1946).

31 A *disaster movie* néven önálló műfajjá vált csoport ugyanúgy rendelkezett korábbi szórványos előzményekkel, de az *Airport* (1970) hatalmas sikere kellett hozzá, hogy azután a *Poszeidon katasztrófa* (Poseidon Adventure, 1972), a *Pokoli torony* (Towering Inferno, 1973) és a *Földrengés* (Earthquake, 1974) elindítsa a nagyipari futószalagot: ezzel együtt a 70-es évek összes hollywoodi katasztrófafilmje sem éri el azt a számot, mint amennyi „bűnös kisember”-noir készült csak a 40-es évek közepén.

32 Bővebben lásd Paul Schrader: Notes on Film noir. *Film Comment*, 8.1 (1972. tavasz), 8-13.

es évekbeli adaptációk összehasonlító elemzése egyértelműen bizonyítja: az amerikaiak nem csak sötét filmeket tudtak csinálni, de egy sötét műfajt is teremtettek – még ha ennek akkoriban nem is voltak tudatában.

Bibliográfia

- Bordwell, David: The Case of Film Noir. In David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. London, Routledge, 1985. 72-77.
- Burnett, W.R.: *High Sierra*. London, Zomba Books, 1984
- Cain, James M.: *Dupla vagy semmi*. Ford. Uram Tamás. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007.
- Chandler, Raymond: *The Simple Art of Murder*. New York, Vintage Books, 1988.
- Chartier, Jean-Pierre: Les Américains aussi font films noirs. *La Revue du Cinema*, no.2, 1946.1.11. 69.
- Hammett, Dashiell: *A máltai sólyom*. Ford. Lénárt Edna. Budapest, Európa Kiadó, 1967.
- Kovács András Bálint: Sötét filmek. *Filmvilág*, 2000/6, 4-10.
- Kovács Patrik: Karambol a végzettel. *Filmvilág*, 2018/6, 38-42.
- Pápai Zsolt: Temetési csokrok. *Filmvilág*, 2016/10, 28-34.
- Pápai Zsolt: Az abszurd hős születése. *Filmvilág*, 2016/9. 22-28.
- Paretsky, Sara: Introduction. In Dashiell Hammett: *The Maltese Falcon*. London, Folio Books, 2000. 9-19.
- Roboz Gábor: Minden fekete. *Filmvilág*, 2016/11, 26-29.
- Schrader, Paul: Notes on Film noir. *Film Comment*, 1972 tavasz (8.1), 8-13.
- Varró Attila: Az önző mémek. *Filmvilág*, 2019/9, 27-34.
- Varró Attila: Kettős árnyék. *Filmvilág*, 2016/11, 29-34.

Filmográfia

- A láthatatlan ember* (The Invisible Man. James Whale, 1933)
- A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. Roy Del Ruth, 1931)
- A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941)
- Amint veti ágját* (She Made Her Bed. Ralph Murphy, 1934)
- A nagy sztori* (His Girl Friday. Howard Hawks, 1940)
- Angyalarc* (Angel Face. Otto Preminger, 1952)
- A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1945)
- A sanghaji asszony* (The Lady from Shanghai. Orson Welles, 1947)
- A Sierra Madre kincse* (The Treasure of Sierra Madre. John Huston, 1948)
- Aszfaltdzsungel* (Asphalt Jungle. John Huston, 1950)
- Asszony a tóban* (Lady in the Lake. Rogert Montgomery, 1947)
- Átverés* (Criss Cross. Robert Siodmak, 1947)
- Az üvegkulcs* (The Glass Key. Frank Tuttle, 1935)
- Az üvegkulcs* (The Glass Key. Stuart Heisler, 1942)
- Bűn és bűnhődés* (Crime and Punishment. Josef von Sternberg, 1935)
- Csókolj halálra* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955)
- Déliidő* (High Noon. Fred Zinneman, 1952)
- Fantomnő* (Phantom Lady. Robert Siodmak, 1944)
- Fegyverbolondok* (Gun Crazy. Joseph H. Lewis, 1950)
- Fekete angyal* (Black Angel, Roy William Neill, 1946)
- Fekete péntek* (Black Friday. Arthur Lubin, 1939)
- Gilda* (Charles Vidor, 1946)
- Gyilkos vagyok / Kettős kárigény* (Double Indemnity. Billy Wilder, 1944)
- Gyilkosok* (The Killers. Robert Siodmak, 1946)
- Gyilkosság* (The Killing. Stanley Kubrick, 1956)
- Gyilkosság, édesem* (Murder My Sweet. Edward Dmytryk, 1944)
- Gyilkosságok az állatkertben* (Murders in the Zoo. Edward Sutherland, 1933)
- Halál csókja* (Kiss of Death. Henry Hathaway, 1947)
- Hetedik áldozat* (Seventh Victim. Mark Robson, 1943)
- Holtan érkezett* (D.O.A. Rudolph Mate, 1949)
- Hosszú álom* (The Big Sleep. Howard Hawks, 1945)
- Johnny Eager* (Mervyn LeRoy, 1942)

Kis Cézár (Little Caesar. Mervyn LeRoy, 1931)
Kísért a múlt (Out of the Past. Jacques Tourneur, 1946)
Kocsmái éjszakák (Roadhouse Nights. Hobart Henley, 1930)
Konfliktus (Conflict. Curtis Bernhardt, 1945)
Különös eset (The Ox-Bow Incident. William Wellman, 1943)
Különös vakáció (Strange Holiday. Arch Oboler, 1945)
Macbeth (Orson Welles, 1948)
Macskaemberek (Cat People, Jacques Tourneur, 1942)
Magas Sierra (High Sierra. Raoul Walsh, 1940)
Merénylet (This Gun for Hire. Frank Tuttle, 1942)
Nagymenő (The Big Shot. Lewis Seiler, 1942)
Nő a kirakatban (Woman in the Window. Fritz Lang, 1944)
Őrült szerelem (Mad Love. Karl Freund, 1935)
Pénz és nő (Money and the Woman. William K. Howard, 1939)
Sebhelyesarcú (Scarface. Howard Hawks, 1932)
Senki nem él örökké (Nobody Lives Forever. Jean Negulesco , 1946)
Sötét átjáró (Dark Passage. Delmer Daves, 1947)
Sötét sarok (Dark Corner. Henry Hathaway, 1946)
Sötét tükör (Dark Mirror. Robert Siodmak, 1946)
Terelőút (Detour. Edgar G. Ulmer, 1945)
Törvény és rend (Law and Order. Edward L. Cahn, 1932)
Zombival sétáltam (I Walked with a Zombie. Jacques Tourneur, 1943)

ZSÁMBA RENÁTA

Amnéziás szabadság S.J. Watson

Mielőtt elalszom című domestic noirjában

[SZERZŐ]

Zsámberenata egyetemi adjunktus, az egeri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Anglisztika és Amerikanisztika Intézetében tanít angol-amerikai irodalmat és kultúrát. Fő kutatási területei a 20. századi angol és amerikai bűnügyi irodalom, valamint a kortárs magyar krimi.

[absztrakt]

A domestic noirban, ahogy S. J. Watson regényében és annak filmadaptációjában is, a női szereplők az ágencia új formáját demonstrálják: a huszonegyedik századi középosztálybeli otthonokban a háziasszonyok aktív résztvevői saját életüknek, értően elemzik saját viktimizációjukat, és alternatív eszközökkel küzdenek a változtatás érdekében. A jelen tanulmány Carisa R. Showden feltevésére alapoz, vagyis arra, hogy a női ágencia a bántalmazó kapcsolatokban is kifejlődhet, olyan helyzetekben, ahol talán a legkevésbé számítnak rá. A regény és a film is kiemelt figyelmet tulajdonít a viktimizáció és az ágencia kapcsolatának, azonban a két szöveg eltérő stratégiákat alkalmaz annak bemutatására, hogy az amnéziás főhős, Christine Lucas hogyan küzd egy önazonos és független szubjektum újraalkotásáért.

Female characters demonstrate new forms of agency in domestic noir as it is exhibited in the novel of S. J. Watson: in middle-class homes of the twenty-first century, housewives are active participants of their own lives and ably interpret their own victimization against which they fight with alternative strategies in the hope of making a change. The present paper relies on Carisa R. Showden's hypothesis which holds that female agency can develop in situations where it is the least accounted for, such as in violent relationships. The novel as well as its film adaptation give special attention to the relationship between female agency and victimization, although the two texts apply different strategies to illustrate how the amnesiac protagonist, Christine Lucas, fights for the (re-)construction of a conscious and independent self.

„Nincs több büntudat. Nincs több bánat. Nincs több háború. Mostantól szabad vagy” – jegyzi meg Ben diadalittasan az amnéziában szenvedő Christine-nek S. J. Watson *Mielőtt elalszom* (2011) című bestsellerének filmadaptációjában, amely *Amnézia* (*Before I Go to Sleep*, Rowan Joffe, 2014) címmel került a mozikba Magyarországon. Watson regénye a negyvenhét éves Christine Lucas történetét meséli el, aki London egyik külvárosában él, Mike-kal, aki a volt férjnek, Bennek adja ki magát. Christine anterográd amnéziában szenved, minden egyes napon úgy ébred, hogy az agya törli az előző nap összes emlékét, vagyis nem tudja, hogy ki ő valójában, hol dolgozott, vagy egyáltalán van-e családja. Christine egyes szám első személyű narratívájából azonban kiderül, hogy a jelenlegi állapota egy baleset következménye, minden jelennel és múlttal kapcsolatos emlékét az amnézia következtében a férjének hitt volt szeretője, Mike kontrollálja. A fent idézett sorokat Ben, vagyis Mike a film egyik zárójelenetében intézi Christine-hez, miközben a nő videókamerájából kitörli azokat a felvételeket, amelyeket Christine a megelőző három hétben rögzített. A kérdéses jelenet egy szállodai szobában zajlik egy reptér mellett, ahová a pár elvileg azért érkezett, hogy a házassági évfordulóját megünnepelje, azonban a lehangelő környezet láttán Christine gyanakodni kezd. Mike arra kéri Christine-t, hogy próbáljon meg visszaemlékezni arra a pillanatra, amikor legutóbb együtt voltak ugyanebben a szállodai szobában. Annak ellenére, hogy Christine amnéziája meggátolja az információ hosszú távú memóriában való raktározását, elfelejtett emlékei közül mégis beugrik az a pillanat, amikor Mike ugyanabban a szobában bántalmazta. Ekkor a félelemtől vezérelve menekülni szeretne, de Mike útját állja, majd ezt követően elveszi tőle a videókamerát. A szóban forgó jelenet csak egy a sok közül, amely az emlékek és az emlékezet kontrollálását helyezi előtérbe, és ez az, ami a regényben és filmben is meghatározza a hatalmi pozíciót.



Nincs több emlék, nincs több bánat

Mike megjegyzése a kontrollal és szabadsággal rendelkező férfi nézőpontjából egyértelműen ironikus, hiszen a szabadság, ahogy Carisa R. Showden fogalmaz, azokat a körülményeket jelenti, amelyek a cselekvést az egyén számára lehetővé teszik (2011: ix), ám az amnéziában szenvedő fél esetében a kettő kölcsönösen kizárja egymást, hiszen az emlékezet elvesztése olyan függési viszonyt hoz létre, amelyben az amnéziás beteg gondoskodásra és irányításra szorul, nincs választása, és képtelen az irányítást visszaszerezni saját élete felett. Christine helyzete tágabb értelemben nők millióinak sorsát idézi meg több évszázadra visszamenőleg, valamint a huszadik századi feminista törekvések nézeteit is visszhangozza. Simone de Beauvoir *A második nem* című könyvében azzal érvelt, hogy a női ágencia a férfiéhoz képest csak másodlagos lehet, és kizárólag a nő férfihoz való kapcsolatának függvénye. Beauvoir szerint az ágencia egy adott helyzetben történő választás lehetőségét jelenti, amely az emberi lét egyik megnyilvánulása. A nőket azonban megfosztották ettől a kiváltságtól, mivel a társadalmi konvenció a férfiakat az értelem, a racionalitás és a logika képességével, míg a nőket a természettel, a sérülékenységgel és a racionalitás hiányával azonosította. Tehát a tudatos cselekvés képessége „a férfi habitusában keresendő, abban a viselkedési mintában, amelyet a piacgazdaság ideális típusával azonosítottak: a férfi az az autonóm szereplő, aki független, és kizárólag a saját erkölcsi és szociális helyzetéért felel” (Evans 2013: 51-52.).

Showden monográfiája, a *Choices Women Make* (2011), behatóan elemzi a házasságon belüli erőszak és a női ágencia, más szóval a cselekvési képesség kapcsolatát. A szerző részben azt kifogásolja, hogy „habár a szubjektum legfeministább elmélete bizonyos mértékben a társadalmi konstrukcionizmuson nyugszik, ez az elmélet gyakran egy modernista középpont megtartására összpontosít, a szubjektum esszenciájának ideáljára támaszkodik a konstrukción túl” (2011: x). Véleménye szerint „az ágencia feminista megközelítésében szinte feloldhatatlan feszültséget okoz az a félelem, hogy a szubjektum fogalmának legalább egy félig esszencialista meghatározása nélkül az ágencia, amely a feminista törekvések alapvető eleme, elveszik” (2011: x). Az ágencia modernista koncepciójának hagyományos felfogása szerint még egy konstruált szubjektum is szükségét érzi annak, hogy felszabadítsa magát. Azonban meglátása szerint bármilyen esszenciális kategóriára való törekvés sikere kétségbe vonható, amennyiben számításba vesszük a nők közötti különbségeket és a társadalmi nemi identitás (gender) politikai természetét (2011: x). Szerinte az ágencia koncepcióját csak akkor érthetjük meg igazán, ha a cselekvést végző individuumot azokkal a feltételekkel együtt vizsgáljuk, amelyek számára az önértelmezést megteremtik (2011: ix). Az ágenciát nem a szabadság vagy az autonómia (egyéni törekvések és alkati adottságok) szinonimájaként értelmezi, mivel csak a két koncepció együttes érvényesülése teremtheti meg az egyén számára a cselekvés képességét, ezért az ágenciát egyrészt mint folyamatot, másrészt mint képességet határozza meg, melyek az egyén időbeli és kapcsolati körülményei hatására változnak (2011: ix). Showden úgy gondolja, hogy „a cselekvésre való képesség megítélésének problémája a szubjektíváció fogalmának ellentmondásosságából fakad, az egyén vagy áldozat, aki képtelen a saját helyzetét tisztán látni, vagy hős, aki egyénileg vagy segítséggel képes saját magát felszabadítani” (2011: x). A szerző szerint az ágencia éppen a két pólus közötti átmenetben található, és úgy véli, hogy a cselekvés képessége a strukturális determinizmus és az önrendelkezés közötti térben mozog (2011: x). „Az ágencia az ellenállás egyik formája, abban az értelemben, amely a cselekvő egyén számára előnyös módon teremti meg és rendezi újra az életkörülményeket, illetve azoknak a

feltételeknek átfogó megértéséhez járul hozzá, amelyek egyrészt a cselekvést korlátozzák, másrészt az adott helyzeteknek megfelelő reakciókat eredményezik” (Showden 2011: xi).

Bár Showden könyve messze túlmutat ennek a tanulmánynak a fókuszán, hiszen elemzésének jelentős részét az empirikus kutatások eredményei határozzák meg, a már fentebb említett kritikai észrevétel, melyet a bántalmazó kapcsolatokról írt második fejezetében fejt ki, s amely a jelen elemzésnek is az egyik pillére, azon a tézisen nyugszik, hogy az ágencia és a viktimizáció egymással kölcsönhatásban lévő, és korántsem egymást kölcsönösen kizáró kategóriák (2011: 38). A domestic noirban, így Watson könyvében és annak filmadaptációjában is meghatározó motívumként jelennek meg a női áldozatok cselekvési képességének lehetőségei és annak korlátai, azonban a regény és a film eltérő stratégiákat alkalmaz ennek ábrázolására.

A domestic noir, amely a bűnügyi irodalom egyik legújabb és jelenleg talán a legnépszerűbb műfaja az angolszász országokban, a 2010-es években robbant be a könyvpiacra és ezt követően a filmiparba. A legismertebb szerzők könyvei – Gillian Flynn *Holtodiglan* (2012), Paula Hawkins *A lány a vonaton* (2015), Susan Harrison (írói neve A. S. A. Harrison) *A néma feleség* (2013) vagy Liane Moriarty *Hatalmas kis hazugságok* (2014) című regénye – a kiadást követően egyaránt bestsellerek lett, majd ezt követően Flynn és Hawkins regényeinek filmadaptációi (Harrison regényéből is várható film) és a Moriarty könyvéből készült HBO sorozat igazi világsikert hozott. Steve John Watson, akit S. J. Watson szerzői néven ismert meg a közönség, 2011-ben adta ki a *Mielőtt elalszom* című domestic noirját, amely a fenti szerzők könyveihez hasonlóan hatalmas sikert aratott az azonos című filmadaptációjával együtt. Ennek ellenére Watson regényét a kritikai recepció a fentebb említett szerzőkkel ellentétben meglehetősen elhanyagolta annak ellenére, hogy a domestic noir sikertörténetének egyik első állomása volt.

A műfajt a brit regényíró, Julia Crouch keresztelte domestic noirnak 2013-ban, miután a bűnügyi irodalom palettáján nem talált olyan kategóriát, amelybe saját könyvei beleillettek volna. A névadó akkor egy rövid blogbejegyzésben úgy fogalmazott, hogy a domestic noir a női sorsot és a nők elleni erőszakot nem a külvilág ismeretlen démonaiban, hanem az otthoni terekben szemlélteti. Abból a feminista nézőpontból indul ki, hogy az otthon nem feltétlen melegséget és biztonságot jelent a nők számára, hanem épp ellenkezőleg, a ház kihívásokkal és veszélyekkel teli hely a benne élők számára. Az első komolyabb műfajkritika 2018-ban jelent meg Laura Joyce és Henry Sutton szerkesztésében a következő címmel: *Domestic Noir. The New Face of 21st Century Crime Fiction*. A kötetben szereplő tanulmányok messze túlmutatnak Crouch rövid műfajleírásán, a domestic noir helyét a bűnügyi irodalom hagyományainak és műfaj történetének mentén, sokszor komparatív elemzéseken keresztül definiálják. A domestic noir a nő nézőpontjából ábrázolja azokat a témákat, amelyek a női szerepekkel és léttel szoros egységet alkotnak: család, anyaság, gyerekek, szerelem, szex és árulás. A helyszín kiemelt figyelmet érdemel, az otthoni terek és az életmód legalább annyit elárulnak a szereplőkről, mint a tettek és a szavak. A regények azt az alapvetést ássák alá, hogy az otthon a biztonság és a menedék jelölője. Az otthon egyszerre változhat ketreccé, kínzókamrává vagy az érzelmi zsarolás börtönévé (2018: vii). Fiona Peters szerint maga a kontroll, illetve a szereplők kontrollhoz való viszonya kulcsfontosságú szerepet játszik a műfajban: „a szereplők kétségbeesett menekülése a kontroll elől, illetve más szereplők határozott kontrollálása” (2018: 14).

Mivel a domestic noir a bűnügyi irodalom műfajainak szerteágazó labirintusában még keresi a saját útját, gyakran találkozunk azzal a jelenséggel, hogy a kritika két másik nagy műfaj, a krimi és/vagy a thriller alá sorolja. Mivel a krimi vagy bűnügyi regény már önmagában is gyűjtőfogalom, amely a benne foglalt műfajok teljes arzenálját lefedi, a domestic noir besorolása krimiként nem melléfogás. Ennek ellenére, ahogy Peters is fogalmaz, ezzel a gesztussal egy feltörekvő műfajt jól látható határvonalak nélküli olvasztótégelybe dobunk, vagyis a krimi és a thriller közötti különbséget¹ többek között azért is fontos meghatározni, hogy az egyik műfaj ne olvadhasson föl reflektálatlanul a másikban (2018: 12). A domestic noir és a klasszikus thriller között húzóódo választóvonal kijelölésénél elsősorban azt a közeget szükséges megvizsgálni, amelyben a történetek mozognak. A klasszikus thriller világát, például Richard Condon *A mandzsúriai jelölt* (1959) című könyve és John le Carré regényei esetében, különösen *A kém, aki bejött a hidegről* (1963) című könyvben nem az intim, otthoni szféra, hanem a kémek, nagyvállalatok, politikai rendszerek és az árulás határozza meg (Peters 2018: 13). Más kérdés azonban, hogy a thriller egyes alkategóriái, mint az 1940-es években feltörekvő házassági- és amnézia-thriller, például Patrick Hamilton *Gas Light* (1938) című thrillerje, vagy Graham Greene *A félelem minisztériuma* (1943) és Margery Allingham *Traitor's Purse* (1941) című regényei, vagy más bűnügyi irodalmi irányzatok, mint a noir krimi, vagy a noir thriller mennyire befolyásolják a domestic noirként címkézett szövegeket, vagyis a műfaji határokon átívelő elemek mennyire formálják át akár a régi, akár az új műfajokat. Ahogyan az elmúlt harminc-negyven év kutatásai is bizonyítják, lehetetlen letisztult műfajokról beszélni vagy a populáris irodalom regiszterében szaporodó műfajokat statikusnak nevezni. Thomas Leitch (2020) a *The Typology of Detective Fiction* (1966) című Todorov-tanulmányt olvasta újra ahhoz, hogy bebizonyítsa, Todorov megállapításai nemcsak idejétmúltak a mai kritikai diskurzusban, de logikai buktatókat is tartalmaznak. Leitch tanulmánya többek között azt kifogásolja, hogy Todorov figyelme kizárólag három divatos műfajra koncentrált – a whodunit (klasszikus detektívregény), a klasszikus thriller és a suspense-regény műfajokra – ezzel is kizárva számos más népszerű trendet, például a pszichológiai thrillert, de az egyes műfajokon belül jelentkező változatokat is figyelmen kívül hagyta. Ahhoz viszont, hogy feltérképezzük a domestic noir egyéb műfajokhoz való viszonyát, nem mellőzhetjük az irodalmi hagyományok és a műfaj történeti előzmények sokszínűségét, hiszen a segítségükkel árnyaltabb kép rajzolható, amely a szigorú korlátok kijelölése nélkül a domestic noirt párbeszédbe hozza más trendekkel.

Habár ez a tanulmány nem adhat pontos képet minden egyes irányzat jellegzetességéről, a teljesség igénye nélkül azokat a modelleket és műfajokat szándékozom megemlíteni, amelyek Watson könyvében és annak filmadaptációjában is tetten érhetőek. Így a női gótika, a „whodunit”, a házassági és az amnéziathriller, valamint a noir és a pszichothriller modelljeit és stílári elemeket ötvözte a szerző ahhoz, hogy a modern, középosztálybeli otthonokban rejtőzködő, de átlagosnak látszó szörnyűségekről, a nők félelmeiről és kiszolgáltatott helyzetükről szóljon. A reménytelennek, sőt halálosnak ígérkező körülmények azonban alternatív megoldást kínálnak

1 Fiona Peters Val McDermid brit krimiszerzőt idézi, aki szerint a krimi mindig is baloldali, míg a thriller jobboldali politikai nézeteket vallott. McDermid definíciója szerint – amit a kritikusok többnyire szkeptikusan fogadnak, hiszen műfajok közötti határvonalak nem definiálhatók egy végtelenségig leegyszerűsített keretben – a krimi kritikusan szemléli a status quo-t, gyakran olyan társadalmilag és/vagy politikailag marginalizált karaktereket szólaltat meg, mint például a bevándorlók, prostituáltak, szegények, öregek, és a nincstelenek. A thriller ezzel szemben konzervatív értékekre koncentrált, talán azért, mert a fenyegetés, amely a műfajban magától értetődő, maga a felfordult világ, annak az érzése, hogy az egyént a számára fontos dolgoktól fosztják meg (Peters 2018:12-13).

az amnéziában szenvedő Christine Lucasnak, ami ha végleges megoldást nem, a változtatás lehetőségét mindenképp előidézi. A regény narratíváját Christine amnéziája kontrollálja, és épp ez a mentálisan kiszolgáltatott állapot alapozza meg a cselekvőképesség lehetőségét és stratégiáját a regényben.

A klasszikus krimivel ellentétben a domestic noirban nem a bűnténynek a nyomozás narratíváján keresztül megvalósuló racionális megoldásán és rekonstruálásán van a hangsúly, hanem a jelenen, az események láncolatán és a karakterek pszichés állapotán. Watson könyve azonban másképp pozicionálja a múlt és jelen kapcsolatát, hiszen a Christine betegségét okozó, múltban elkövetett bűntett legalább annyira fontos szerepet játszik a filmben ábrázolt jelen időszakájában és a főhős valódi identitásának helyreállításában, mint az aktuálisan megtörténő események. Míg a klasszikus krimiben a bűntett története, vagyis a múlt (Todorov 1966: 44) elsőbbséget élvez a jelennel szemben, amelyet a nyomozás folyamata határoz meg, a thrillerben éppen a jelenben zajló akció kerekedik felül a múltbeli eseményeken, és a múltba tekintést a várakozás váltja fel (47). Az 1940-es években felfutó amnézia-thriller elbeszélési szerkezete azonban egyforma jelentőséget tulajdonít a jelenben és a múltban történt bűncselekmények felderítésének. Ezekben a történetekben az amnézia elválaszthatatlan a nyomozástól, az emlékezés képességének visszaszerzése a cselekmény nélkülözhetetlen elemévé válik kifejezetten azért, hogy a titkokra, rejtélyekre és bűncselekményekre fény derüljön. A múlt felidézésének meghatározó szerepe azonban abban áll, hogy a főhős kivédje a jelenben rejtőzködő veszélyeket (Stewart 2006: 60). Míg a klasszikus krimiben az események ok-okozati összefüggését a detektív logikai érvelés mentén rekonstruálja, a thrillerben rekonstrukció helyett a linearitás lép életbe, vagyis a főhős az eseményeket olyan sorrendben kényszerül értelmezni, ahogyan azok megtörténnek, de egy-egy fontos részlet felidézése itt is elengedhetetlenné válik a történet megoldásában és lezárásában. Az amnéziában szenvedő szereplőknél ez a modell megtörik, és a nyomozást végző karakter szerepe a teljes zavarodottságban testesül meg; ez főleg azokban a szövegekben látható, ahol a szemantikus és az epizodikus memória az autobiografikus memória elvesztésével párosul (Stewart 2006: 64-65.).

Christine helyzete a múlt század amnéziában szenvedő detektívjeire reflektál, mint például Margery Allingham Mr. Championjára, akinél az emlékezés kényszere egyfajta rémálommá is válik. A nyomozó érzi, hogy valamit tennie kellene, de nem tudja pontosan, hogy valójában mi is az, ami célravezető volna. Azonban meg kell különböztetni a férfi és női detektív figuráját, illetve az amatőr női detektíveket és az átlagos nőket, mivel a múlt század klasszikus detektívregényeihez képest „a női ágenciának új típusait ismerjük meg a domestic noirban, olyanokat, amelyek a nők pillanatnyi helyzetében leginkább célravezetőek lehetnek” (Waters-Worthington 2018: 201). Ellentétben Agatha Christie Miss Marple-jével vagy Dorothy L. Sayers és Margery Allingham felső középosztálybeli amatőr női detektívjeivel, akik vagy a saját karrierjükkel, az ismerőseikkel vagy egy kihívást jelentő bűntény megoldásával foglalkoznak, „ma a középosztálybeli otthonokban átlagos feleségek és háziasszonyok saját viktimizációjukat vizsgálják és értelmezik” (2018: 202).

Amennyiben a szubjektív nézőpontot, a félelmet, a kirekesztettséget és a főhős szerepeinek sokszínűségét vizsgáljuk, tagadhatatlan, hogy a domestic noir, így Watson regénye is, sokat merít a noir thriller stílárus jegyeiből. Annak ellenére, hogy a noir egyébként is szoros kölcsönhatásban áll a thrillerrel, a noir előtag Lee Horsley értelmezésében, ebben a szóösszetételben még nagyobb

hangsúlyt tulajdonít a thrillerben már megszokott elemeknek, mint például a túlzott félelem érzése, a félelemkeltés, a szorongás, a feszültség és a főhős sebezhetősége (2001: 8). Horsley *The Noir Thriller* (2001) című monográfiája a noirt inkább rugalmas kategóriaként, mintsem különálló műfajként kezeli. Véleménye szerint, a noir krimire – amely történetileg az amerikai keménykrimi, más szóval ‘hard-boiled’ iskolából merítkezett a két világháború között – vagy film noirra jellemző klasszikus stíláriis jegyek egyáltalán nem merítik ki az úgynevezett noir vízió lehetőségeit, ezért a könyvében olyan brit és amerikai szövegeket elemez a klasszikus korszaktól a neo-noirig, amelyek a noir kritikai apparátusát gazdagítják (Horsley 2001: 7). Talán nem véletlen, hogy épp a noir és a thriller egymás mellé rendelésében véli felfedezni azokat az irányokat, amelyek számára a noir kategóriáját új alapokra helyezhetik. Horsley meghatározásában a noir elsősorban a szubjektív nézőpontot, a főszereplő folyamatos szerepváltásait, a főhős és társadalom közötti végzetes kapcsolatot (amely az elidegenedésében és bekerítésében érhető tetten) jelenti, továbbá azokat a módozatokat, amelyekben a noir társadalmi és politikai kritikát is képes megfogalmazni (2001: 8).

Alain Silverhez és Elizabeth Wardhoz csatlakozva, Horsley is a főszereplő karakterábrázolását helyezi a középpontba, mind a noir krimiben, mind a film noirban, ami két fontos szempontra hívja fel a figyelmet: az egyik „a főhős szubjektivitásának ábrázolása – pontos és pontatlan észlelései, lelkiállapota, vágyai, szorongásai és kényszerképzetek –, a másik a főhősre kiszabott szerepek jellege, vagyis hogy milyen mértékben válik a főszereplő áldozattá, nyomozóvá, vagy bűnössé” (2001: 8). A noir karakterei komplexek és kétértelműek, a főhős könnyedén lépi át a szerepek között meghúzódnó határokat, az áldozat egyaránt lehet bűnöző és nyomozó, vagyis ezekben a történetekben ritkán tapasztaljuk, hogy a meghatározó szereplőknek egyetlen fix identitásuk van. A domestic noir, mintha a hiányzó láncszem lenne a noir történetében, a női karakterek sokszínűségét, lehetőségeit és korlátait szemlélteti a klasszikus noir és elsősorban a film noir hagyományaival szemben, ahol a női karakterek vagy marginális szerepet játszanak, vagy szörnyszerű, negatív (*femme fatale*) karakterként jelennek meg.²

A domestic noir tehát megtartva a szubjektív nézőpontot, a főhős lelki gyötrelmeit és pszichés problémáit tartja szem előtt a klasszikus krimi racionalitásával szemben. A női karakterek felismerik és értelmezik azt a függésen alapuló viszonyt, amelyben élnek, és alternatív módszerekkel próbálnak küzdeni ellene, ami egyidejűleg a stabilnak hitt identitásukat is felülírja. A törekvés az autonómiára egy olyan állapot megszüntetését célozza, amely egy hosszan tartó pszichés és/vagy fizikai szenvedés következménye. A domestic noirban a szenvedés mint központi motívum elengedhetetlen feltétele a női cselekvőképességnek, a regények többsége pedig többnyire az elkövetők megbüntetésével és tetteik brutális megtorlásával zárul.

A női sors, tapasztalat és ágencia kérdéseinek ábrázolásában a regény a filmmel ellentétben inkább a múltba tekint, szinte ugyanazokat a problémákat visszhangozza, amelyek a nők életét és önállósodási törekvéseiket jellemezték a tizenkilencedik századtól kezdve. Christine mindennapos küzdelmét és megpróbáltatásait a naplóján keresztül ismeri meg az olvasó, amelyet az orvosa, Dr. Nash kérésére kezd el írni. A regény nyitó fejezete Christine belső

² Julie Grossmann *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir* című 2009-es monográfiája épp ezt a hagyományos kritikai megközelítést kérdőjelezi meg, könyvében a film noirban megjelenő női karakterek sokszínűségéről, valamint a *femme fatale* fogalmának újraértelmezési lehetőségeiről értekezik.

monológjával indul, ami a tudattalanul ébredő karakter dezorientáltságát hangsúlyozza. A főszereplő számára, ahogy az olvasó számára is, egy ismeretlen történet veszi kezdetét, amely az amnéziás főhős nézőpontjából rekonstruálja a múltat és értelmezi a jelent. A reggeli ébredést követő zavarodottságot először Ben, majd Dr. Nash igyekszik orvosolni egy rövid találkozás során, amikor visszaadja Christine-nek a naplóját, amelyet a nő a megelőző három héten keresztül írt. Ekkor kezdődik el Christine valódi története, a napló írása és olvasása egyrészt az identitásának folytonosságát teremti meg, másrészt a közelgő veszélyekre is figyelmezteti, még akkor is, ha az amnéziája miatt nem feltétlen bízik saját ítélőképességében.

Dr. Nash instrukciója szerint Christine feladata, hogy minden egyes napról, a kezeléséről, a benyomásairól, az érzéseiről és bármilyen emlékről, ami eszébe jut, feljegyzéseket készítsen. A bejegyzésekből azonban világossá válik, hogy a napi eseményeken túl, az írás tevékenysége a vártnál több régi emlék felidézését indítja be, így a napló átjárást biztosít a múlt és a jelen között. Annak ellenére, hogy a napló több idősíkot köt össze, az első pár naplóbemjegyzésben a múlt eseményei nagyobb hangsúlyt kapnak, és ez nem véletlen, hiszen a múltból felidézett fájdalmak és veszteségek idézik elő a jelenben bekövetkező eseményeket. Az írás egyrészt a pszichoterápia egyik formájaként – az orvos és a beteg közötti képzeletbeli beszélgetés alakjában –, másrészt a nyomozás egyik eszközeként jelenik meg a regényben. Az emlékezés képessége egy koherens narratív identitás felépítését teszi lehetővé, ezen felül pedig segít felidézni azt a napot, amikor Christine-t baleset érte. Az írás olyan mértékben stimulálja Christine emlékezetét, hogy a főhős szerepe észrevétlenül elmozdul az áldozattól a nyomozó felé. Az áldozat azon törekvéseiben, hogy önnön elméje és emlékei felett visszaszerezze az irányítást, a női cselekvőképesség jeleire ismerünk, még akkor is, ha ez a cselekvőképesség az amnézia miatt korlátozott.

Watson könyvében az írás tevékenysége és a női lét élménye szorosan összefonódik. Christine naplója a domestic noirból jól ismert témákat boncolgatja: az elnyomott külvárosi háziasszony élete, szexualitás, házasság és anyaság. A napló Christine lelkének legintimebb mélységeibe ad betekintést, őszintén vall az érzelmeiről, magatehetetlenségéről, a börtönszerű otthonban eltöltött napjairól, de legtöbbször a fiáról és az anyaszerepről, aminek minden egyes percét kétségbeesetten igyekszik felidézni. A regényben az írás aktusa mintha egy filmet indítana el Christine fejében, ahol villanásszerűen ugranak be az emlékképek. A felidézésnek ezt a fajtáját a szakirodalom FBM-nek, „flash bulb memory-nak”, vagyis vakuemlékezetnek nevezi (Groes 2016: 23), amely meglepően élesen és tisztán képes felidézni a passzívnak hitt és érintetlenül tárolt önéletrajzi emlékeket. Ezekon a villanásokon keresztül ébred rá Christine arra is, hogy a balesetet megelőzően komoly szakmai karriert futott be, sikeres író volt és doktori fokozatot is szerzett angol irodalomból. Az emlékek feltörését követően azonban Christine mindig bizonytalan, Mike-tól vár segítséget és megerősítést ahhoz, hogy bízhatson magában. Mike azonban vagy hazudik, vagy csak részigazságokat oszt meg Christine-nel, miközben arra hivatkozik, hogy a teljes igazság csak fájdalmat okozna neki: „A kép egyik pillanatról a másikkra eltűnt. Kinyitottam a szemem ... Ez igaz? Tényleg írtam egy regényt? ... A napló az ölemből leesett a földre. Lehet, hogy igaz? Ben erről reggel nem mondott semmit. Hogy író voltam. ... azt mondta nekem, hogy titkárként dolgoztam, amikor a baleset ért” (Watson 2014: 112). Amikor Christine kérdőre vonja a férfit, válaszként három mondatot kap: „Hagyd ezt. Képzeldsz. Ennyi az egész” (117). Bár Christine igyekszik annak a gondolatnak ellenállni, hogy Mike tudatosan manipulálja az emlékeit,

lassanként mégis ráébred, hogy az a passzív, tehetetlen és képzetlen nő, akivel azonosulnia kellene, egy fiktív modell, amelyet a férje talált ki számára.

A Christine valódi foglalkozását övező hallgatás a tizenkilencedik század fordulóján megjelenő tudatos és alkotóvággal rendelkező nő miatti félelmet idézi, aki, ahogy Elaine Showalter fogalmaz, „ha sikereket ért el akár az irodalomban, akár valamilyen művészeti területen, csak úgy tehette, hogy felrúgta azokat a hagyományokat, amelyekben nevelkedett és hátat fordított az alárendeltség konvencionalitásának” (1977: 225). A regény zárófejezetében, ahogy Christine magatehetetlenül megkötözve ül egy széken Mike-kal szemben, gondolatai ismét visszatérnek ahhoz a tradicionális női szerephez, amelyet a szeretője szerint feltétel nélkül vállalnia kellett volna: „Mondani akarok valamit, de nem tudom kinyitni a szám... A két kezem a hátam mögött, és a lábaim a szék alatt szintén össze vannak kötözve ... Mindig is ezt akarta ... Hogy ilyen legyek. Néma és tehetetlen” (Watson 2014: 446).

Christine nézőpontjából az írás tevékenysége egyszerre jelenti a patriarchális kontrollal szemben tanúsított engedetlenséget, amit titokban kell tartani, és – Sally Ledger szavaival élve – az individuum felszabadítását (1997: 27). Christine bűntudata Charlotte Perkins Gilman *A sárga tapéta* (1892) című novellájának névtelen női narrátorára emlékeztet, aki az írással szintén morális határokat hág át, és akinek a szorongásaiban Christine is osztozik: „Belülről bezártam az ajtót. Ez a napló szigorúan bizalmas. Titokban írom. Hallom a férjem minden mozdulatát... Ha feljön az emeletre, elrejttem a naplót. ... Nem szabad megtudnia, hogy naplót írok. Sem azt, hogyan jutottam hozzá” (Watson 2014: 49). Az írással kapcsolatos félelmek később is visszatérnek Christine gondolataiba: „Nagyon ideges voltam, de nem tudom, hogy miért. Mintha valami tiltott vagy veszélyes dolgot műveltem volna a naplóval” (107).

Christine naplója a házasságában megélt kontroll és elnyomás elleni lázadást jelenti, ami a szabadságot és a függetlenséget vívhatja ki számára, bár egy amnéziás beteg esetében ennek az állapotnak teljes megélése szinte lehetetlen. A napló írása és újraolvasása folyamatosan újrateremti az ágencia lehetőségét, azonban Christine állapota meglehetősen leszűkíti a számára elérhető eszközök alkalmazását és a helyváltoztatás szabadságát. Dr. Nash és egy régi barát, Claire nélkül nem képes az emlékei felett visszanyerni az irányítást és a káoszban rendet tenni. A segítő karakterek azonban nem lehetnek ott a történet befejező részében, ahol a főhős életveszélyes helyzetbe kerül. Diane Waters and Heather Worthington úgy véli, hogy a domestic noirban a női főszereplő aktivitása saját maga vagy a családja védelmében olyan szinteket érhet el, ami önmaguk vagy a környezetük számára destruktív hatással lehet (2018: 210). Ahhoz azonban, hogy a múlt rejtelseire fény derüljön, nem logikai következtetésre, hanem a főhős aktív részvételére van szükség. A regénynek a filmhez hasonlóan szállodai szobában játszódó zárójelenetében a főhős aktív és passzív szerepei összeolvadnak, Christine-nek itt kell szembesülnie azokkal a veszélyekkel, amelyek a naplóírásból eredően folyamatosan fenyegették. Mike brutalitása ellen Christine képtelen védekezni, mégis a félelmet pillanatnyi bizonyosság váltja fel, a múlt emlékei már nem szorulnak külső megerősítésre, kristálytisztá halmazként állnak össze a fejében. A lángokba borult szobában, Christine eszméletvesztését megelőző utolsó mondatai ezért nem feltétlen a kudarc élményét, hanem a megnyugvást, az önfeladás és az erre adott reakciónak a tudatosítását érzékeltetik:

A fiamra gondolok. [...] Aztán Benre gondolok. A férfire, akihez hozzámentem, és akit elfelejtettem. [...] El akarom mondani neki, hogy most, a játszma végén végre emlékszem rá. [...] És – igen – arra is emlékszem, hogy szerettem. És tudom, hogy most is szeretem. [...] Aztán lassan elsötétül minden. Nem kapok levegőt. [...] Számomra nincs happy end. Eddig sem volt, és nem is lesz. Most már ezt is tudom. De nem bánom. Már ezt sem bánom. (Watson 2014: 451)

A regényből készített filmadaptáció a domestic noirban központi szerepet játszó témáknak legalább annyi figyelmet szentel, mint a regény, ugyanakkor kísérletet tesz arra is, hogy a műfaj határait feszegesse, és játékba hozza a kontroll, emlékezet és a high-tech eszközök kapcsolatát, amely az áldozat cselekvési lehetőségeinek új aspektusát is felvillantja. Robert Stam szerint „az adaptációk a forrásszövegeket vitalizálják, hiszen egy jóval szélesebb intertextuális dialógusba helyezik el őket. Az adaptáció ebben az értelemben kevésbé lesz az eredeti szöveg felélesztésére tett kísérlet, mintsem beágyazódás egy élénk dialogikus folyamatba” (2000: 64). Ezzel a megközelítéssel a regény és a filmadaptáció kapcsolata megszabadul attól a kritikai konvenciótól, amely az irodalmi szöveg felsőbbrendűségét hangoztatja és az adaptáció szövegűségét kéri számon. A két alkotás így egymással párhuzamosan és egymással kölcsönhatásban lévő szöveggként is elemezhetővé válik anélkül, hogy hierarchikus viszonyt állítanánk fel forrás és adaptáció között.

A filmben a naplót egy videókamera váltja fel, amelyre Christine rövid monológok formájában rögzíti az emlékeit. A napló helyettesítése videókamerával nemcsak praktikus – az írásban rögzített belső gondolatokat aligha lehetett volna másként filmvászonra vinni –, hanem eredeti megoldás is, amely egyúttal egy tágabb kontextusba helyezi a film szövegvilágát, hiszen az emlékek kontrollálásában már nemcsak az emberi tényezők és olyan külső memóriát tároló eszközök játszanak szerepet, mint a napló és a fényképek, hanem a komolyabb technológia is. A film így egyszerre szólítja meg a hagyományos társadalmi nemi szerepekből eredő házassági traumákat és brutalitást a középosztálybeli külvárosi otthonokban, valamint a digitális amnéziából³ fakadó identitás- és emlékezetkrízist, amelyekben az elszigeteltség érzése és az amnéziás állapot akár jellegzetes tünetként is értelmezhető.

A film a médium kontrollálásából eredő hatalom egyenlőtlen megosztásának kérdéseire összpontosít. A dominancia technológiai formákban testesül meg: a férj fotókat használ arra, hogy egy képzeletbeli múltat fabrikáljon a feleség számára, amíg a neuropszichológus Dr. Nash telefonon instruálja Christine-t, hogy miként kezdjen el az identitása után nyomozni. Az amnézia miatt az áldozat nem ismeri saját élettörténetét, passzívan internalizálja azt a narratívát, amelyet a hatalmi pozícióban lévő férfi karakterek, elsősorban Christine férje hozott létre a számára. A film nyitójelenete azonnal fókuszba hozza a női lét, elszigeteltség és emlékezet relációit egy technológiailag meghatározott környezetben. A kamera Christine-t mutatja, ahogy egy férfi mellett ébred furcsa, zavart állapotban, egy idegen világban, ahol az egyetlen referenciapont a fürdőszoba falán található fényképek, amelyek az életéből kizárólag a férjének hitt Mike-kal közös pillanatait ábrázolják. A fényképek hitelességének és eredetének kérdése a regényben is megjelenik, azonban a fotók csak ebben a vizuális szövegtérben képesek életre kelni és meghatározó szerepet játszani a főszereplő hiányzó identitásának felépítésében. Christine identitása összeolvad a fotókon látott emlékekkel, hiszen a képeken látható alak és a valódi

3 Bővebben lásd lentebb.

énje között nem tud különbséget tenni. Sebastian Groes azt vallja, hogy „az emlékek nem feltétlen jelentik azokat a dolgokat, amelyeket értelemszerűen mi irányítunk: gyakran az emlékek kontrollálnak bennünket, és ezzel együtt meghatározzák a viselkedésünket és azt, hogy hogyan tekintünk magunkra” (2016: 17). Christine identitásformálása a filmben egyértelműen a technológiai médiumtól függ, amely a fotók esetében egy gondosan összeválogatott képi halmazból áll. Ezért elengedhetetlen azt a kérdést megvizsgálni, hogy ki vagy mi irányítja ezt a médiumot, és ki válogatja a fotókat, amelyekből az amnéziás főhős az emlékeit és a korábbi életét visszanyerhetné.



Ébredés

A film első dialógusában Ben (Mike) narratívája tárgyiasítja Christine-t és egy előre beállított modellt alkot, amelyhez Christine-nek igazodnia kell: a valóság férfi olvasatában Ben Christine férje; a nő a balesete óta nem emlékszik semmire, az emlékeit az agya csak egy napig képes tárolni. A női emlékezetet ebben az esetben tehát a férfi diskurzusa uralja, amelynek hitelessége megkérdőjelezhetetlen, hiszen a fotók a valóság lenyomatai, azt a múltat ábrázolják, amit a feleség elfelejtett. Christine számára csak egyetlen lehetséges kiút mutatkozik, hogy saját identitását megtalálja: naponta rögzítenie kell az eseményeket, amivel egyrészt a másnap tudatlanul ébredő énjét próbálja helyzetbe hozni, másrészt az előtte álló veszélyekre tudja saját magát figyelmeztetni. A kamerára rögzített felvételek azonban csak töredékesen tudják visszaadni a regényben feltörő emlékeket. A videókamera nem helyettesíti a naplóirásból eredő intimitást és introspekciót; a hangsúly elsősorban a folyamatos félelemre és Mike fenyegető magatartására helyeződik.

A kamera napi szintű használata a filmi világ szövegéből kilépve a digitális eszközök emberi emlékezetre gyakorolt hatására és az ebből eredő aggályokra is rávilágít.⁴ A fentebb is említett

⁴ Fűzi Izabella *A képernyő és a filmvászon hibridizációja: a videóchat és a videószelfi játékfilmes idézése* című tanulmánya arra hívja fel a figyelmet, hogy „[a] kortárs filmek mai történeteibe már egyre megkerülhetlenebb

digitális amnézia terminust a Kaspersky Lab nevű cég alkotta meg 2015-ben, amely azt a jelenséget magyarázza, amikor egy emlék vagy információ külső memóriába történő feltöltés után feledésbe vész, mert a gép tárol és emlékszik helyettünk is (Finley, Naaz, Goh 2018: 170). Habár a kutatók meg tudják határozni, hogy „a belső emlékezetünkben mennyi információt raktározunk el a digitális készülékek jelenlététől függetlenül, az elsősorban válaszra váró kérdés az, hogy a belső emlékezet rendszeres igénybevétele nélkül az új információ befogadásának képessége fokozatosan sorvad-e” (2018: 170). Finley, Naaz és Goh könyve Andrew Hoskins *Archive me! Media, memory, uncertainty* című tanulmányát idézi, amelyben a szerző arra figyelmeztetett, hogy

az emberi és digitális memória összefonódásának növekedése az emlékezetünk feletti kontroll számítógépes hálózatokra való átruházásának potenciális veszélyeihez vezet, amelynek olyan kétes következményei lehetnek, mint a magánélet és biztonság elvesztése, a spontaneitás és az emberi emlékezet képiséma-alkotás visszafejlődése, és az emlékezet önmagunktól való elidegenedése. (2018: 171)



Digitális amnézia

Christine amnéziája túlmutat a filmi szövegen, az individuális szint globális jelenségekhez kapcsolódik, amelyek során a digitális eszközök nélkülözhetlenné válnak az önmeghatározásban. Ugyanakkor a film ironikusan is reflektál a digitális memória mindennapos gyakorlatára abban a jelenetben, amikor Christine az egyik technológiai médiumban tárolt emléken keresztül jut el egy másik médiumban tárolt emlékhez. Az emlékek hitelességének megállapítása azonban mégis

azoknak az online kommunikációs technikáknak a beemelése, amelyek nemcsak a karakterek, hanem a nézők mindennapjait is alakítják. Ez annak a következménye, hogy a mozgóképkészítés, -közvetítés, -terjesztés privilégiuma már nem korlátozódik a filmkészítőkre, hanem a mindennapi élet fontos eszközévé vált” (Füzi 2021). Ebben a megközelítésben Christine napi szintű videófelvevételei a videóblog, videószelfi világ méretű népszerűségére is reflektálhatnak.

kizárólag a szubjektumon és annak belső (epizodikus és önéletrajzi) emlékezetén múlik. Ez az eset a fent említett fényképekhez kapcsolódik. Christine minden egyes nap a fürdőszobában rögzíti a felvételeit, fotókkal a háttérben. Amikor egyszer az előző napi videót nézi, arra lesz figyelmes, hogy a felvétel pillanatában teljesen más fényképek voltak a háttérben, mint az adott reggel. Christine azonnal rájön, hogy az eltávolított fotók a saját fotói voltak, amelyeket korábban a férje dolgozószobájában elrejtve talált. Bár nem tudja biztosan, hogy a falon függő fotók eredetiek vagy manipuláltak, arra mindenképp ráeszmél, hogy a nap mint nap látható fényképek a férje róla alkotott történetét alapozzák meg, amiből viszont a saját története hiányzik. Következésképpen a filmben az áldozat cselekvőképessége a technológiai médiumokban tárolt emlékek feletti kontroll megszerzésén múlik, mert ezek a tartalmak határozzák meg a szabadság mértékét is. Ahhoz azonban, hogy Christine a korábbi énjéhez hasonló önazonos és független szubjektumként újraalkossa magát, értenie kell a médium szakaszos és fragmentált természetét, amely megszüri és torzítja az információt.

Dr. Nash a regényhez képest a filmben dominánsabb karakterként jelenik meg, aki minden egyes reggel felhívja telefonon, és elmondja neki, hogy Christine amnéziás, a kezelése alatt áll, majd utasítja, hogy mikor mit csináljon, és használja a kamerát. Habár Dr. Nash egyértelműen Christine felépüléséért küzd, azért, hogy Christine képes legyen a valódi identitását felidézni, funkcióját tekintve mégis hatalmi figura, a kontrollal és tekintéllyel rendelkező férfit testesíti meg, akinek Christine kénytelen engedelmeskedni. Christine a múltjával és a jelenével kapcsolatban elsősorban technológiai adatok formájában kap információt: fotók, videó és telefonhívás formájában. A médiumnak vagy információs csatornának azonban mindig van torzító hatása: a kívánt információt vagy üzenetet jelnek hívjuk, amelyet torzítás vagy zaj módosíthat (Shannon 1998: 447). Ahhoz, hogy a csatornán vagy médiumon átszűrt információt értelmezni tudjunk, képesnek kell lennünk arra, hogy különbséget tegyünk jel és zaj között. Vagyis Christine kénytelen a szükségtelen vagy hasznavehetetlen információkból a hasznosat megtalálni, ugyanakkor a helyzetét nyilvánvalóan megnehezíti a társadalmi és az információs elszigeteltség, az állandó egyedüllét a házban. Az elszigeteltség érzése, amit a külvárosban elhelyezkedő ház csak súlyosbít, kiemelt szerepet játszik a filmben, ahogy a regényben is. Habár a külső terekről vagy a pontos helyszínről egyáltalán nem esik szó egyik szövegben sem, a regényben Christine többször kommentálja a házban megélt mindennapjait:

A falra szerelt írotáblára pillantok, amit Ben megmutatott, mielőtt elment. [...] Eltűnődöm, mi lenne, ha ki tudnám olvasni az egymásra írt szavakat, ha ezzel a szónaptárral visszamehetnék az időben, és felfejthetném a múltam elfeledett rétegeit, aztán rájövök, hogy ha sikerülne is, nem mennék vele sokra. Semmi mást nem találnék, mint két-három szavas üzeneteket, listákat, a vásárolni való élelmiszerek nevét, az elvégzendő házimunkákat. *Valóban ebből állna az életem?* – hasít belém újra a gondolat. *Ennyi volnék?* (Watson 2014: 26)

A film az izoláltság érzését egyrészt külső, másrészt Christine belső perspektívájából szemlélteti. A kamera gyakran mutatja kívülről a házat olyan szögben, mintha az egyetlen ház lenne az egész környéken, és hasonlóan gyakran mutatja Christine mindennapjait is, ahogy Ben az írotáblához vezet, amely a napi tennivalókat sorolja, vagy azt, amikor Christine céltalanul bolyong a szobák között.



Rituálék

A ház idővel azonban kegyetlen börtönné alakul, ahol halálos veszély és szenvedés vár a női áldozatra. A titok, amelyet Christine amnéziája rejt, a ház fekvése, a közelgő veszély, az erőszakos és drámai események árán kiderített igazság az úgynevezett külvárosi gótika műfajában is megtalálható, melynek ismert példája Anne Rivers Siddons *The House Next Door* (1978) című regénye, ahol a legátlagosabbnak tűnő házak és szomszédok a legrémisztőbb titkokat őrzik. A magányosan álló külvárosi ház a korai gótikus regényekből ismert kísértetkastélyra emlékeztet, ahol a kegyetlen férfi főszereplő kínozza és gyöttri a rabul ejtett nőt, de az elszigetelt ház magányos lakóival a horror műfajnak is kedvelt helyszíne, ahogy Alfred Hitchcock Daphné du Maurier *Rebecca* (1938) című gótikus regényének 1941-es filmadaptációja is illusztrálja.



Ellopott életek

A ház ábrázolásában az egyes gótikus jegyek kiaknázása a film előnyére válik, a házban uralkodó sötétség, Christine menekülési kísérlete és Mike agresszív közbelépése az utolsó jelenetek egyikében nemcsak a feszültséget fokozza, de gyakorlatilag megsemmisíti Christine összes próbálkozását az emlékek és a technológiai médiumok kontrollálására. Úgy tűnik, hogy minden korábbi erőfeszítés hiábavaló volt, Christine másnap reggel úgy ébred, hogy nem emlékszik semmire.

A regénnyel ellentétben a film utolsó jeleneteiben egy aktívabb és agresszívebb Christine-t ismerünk meg, aki az életét is képes volna feláldozni saját szabadságáért és azért, hogy a valódi családját visszakapja. A már többször említett szállodai jelenetben Christine nem passzív szemlélője az eseményeknek: amikor Mike brutálisan bántalmazza, visszatámad, majd elmenekül a helyszínről. A film gyakorlatilag azzal a jelenettel véget is érhetne, amikor Christine a mentők megérkezésekor, egy újabb videófelvételen megfogadja, hogy többé nem hagyja soha senkinek, hogy elvegye az életét. Amíg a regényben az író egy bizakodó és az eszméletvesztést követően emlékezni képes főhőssel zárta a történetet, a film utolsó jelenete felülírja ezt az optimizmust. „A filmadaptációk gyakran újabb eseményeket adnak a történetekhez” (Stam 2000: 72), aminek számtalan oka lehet. Christine történetét ehhez képest továbbírja a film. A kórházban ébredést követően Christine csak a fiát ismeri fel, és Claire vörös hajszínén kívül semmi másra nem emlékszik. Ez az érzelmileg túlfűtött jelenet talán felülírhatja mindazt a feszültséget, amit a film Christine küzdelmein keresztül folyamatosan fenntartott, a néző talán még megkönnyebbülést is érezhet, hogy a főhős szenvedései véget értek régi-új családjá visszaszerzésével. Azonban a film mégsem ennyire optimista, a tény, hogy Christine szinte semmilyen emléket nem tud a kórházban felidézni, akár kétségbe is vonhatja a kamerára rögzített fogadalmát, az amnéziás állapot időbeni meghatározatlanságát és a tudatos cselekvés képességének fenntartását.

S. J. Watson *Mielőtt elalszom* című domestic noirja és annak filmadaptációja a női lét huszonegyedik századi kihívásait tárja fel. Mindkét műben kiemelt figyelmet kap a nők ellen elkövetett családon belüli erőszak, és ennek következtében fókuszba kerül a női narrátor zavart mentális állapota is. A történet a műfajban megszokott témák felderítésén túl a női ágencia lehetőségeire és annak korlátaira összpontosít, azonban a regény és a film más megközelítésben vizsgálja a viktimizáció és a tudatos cselekvés képességének kapcsolatát. Míg a regény elsősorban a múltba tekint ahhoz, hogy a nők helyzetét és autonómiára törekvését szemléltesse, a film aktívabban kapcsolódik a modern lét kihívásaihoz. Amíg az amnéziában szenvedő főhős számára a regényben a naplózás és a folyamatos önreflexió teremti meg az ágencia lehetőségét arra, hogy Christine Lucas megírassa saját koherens történetét, addig a filmben a digitális eszközök és emlékezet feletti kontroll megszerzése a tét. Ahogy Showden is fogalmaz, a tudatos cselekvés képessége egyszerre jelenti a döntési lehetőségek mérlegelését és magát a döntéshez való jogot (2011: ix). A bántalmazott nők esetében nem annyira a kudarc-siker dialektikája határozza meg a cselekvés képességének a mértékét, mint inkább annak a felismerése, hogy az abúzus tudatosítása milyen módon katalizálja az ellenállást, az öngondoskodást, és a meghozott döntések fényében a szabadság mértékét. Ahogy a domestic noirban, úgy Watson regényében és a filmes narratívában sem a megnyugtató lezárás a cél, ahol a női főszereplő áldozatból hőssé válik, mint inkább az áldozat saját viktimizációjának felismerése, valamint az időbeli körülményektől függően az erre adott válaszoknak és ellenállásnak az ábrázolása.

Bibliográfia

- Crouch, Julia (2013): *Genre Bender*. Julia Crouch. URL: <http://juliacrouch.co.uk/blog/genre-bender>; 2021.09.25.
- Evans, Mary (2013): The Meaning of Agency. In *Gender, Agency, and Coercion*. Szerk. Sumi Madhok, Anne Phillips and Kalpana Wilson. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 47-63.
- Finley, Jason R., Farah Naaz, Francine W. Goh (2018): *Memory and Technology. How We Use Information in the Brain and the World*. Cham, Switzerland, Springer.
- Füzi Izabella: A képernyő és a filmvászon hibridizációja: a videóchat és a videószerzői játékfilmes idézése (*Remélem, legközelebb sikerül meghalnod* □, *FOMO - Megosztod és uralkodsz, Szép csendben*). *Apertúra*, 2021. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2021/nyar/fuzi-a-kepernyo-es-a-filmvaszon-hibridizacioja-a-videochat-es-a-videoszerzoi-jatekfilmes-idezese/>
- Groes, Sebastian (2016): Metaphors of Memory. In *Memory in the Twenty-First Century. New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and Sciences*. Szerk. Sebastian Groes. Basingstoke, Palgrave Macmillan. 16-26.
- Grossmann, Julie (2009): *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Horsley, Lee (2001): *The Noir Thriller*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Joyce, Laura, Henry Sutton (2018): *Domestic Noir. The New Face of 21st Century Crime Fiction*. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan.
- Joyce, Laura (2018): Introduction to *Domestic Noir*. In *Domestic Noir. The New Face of 21st Century Crime Fiction*. Szerk. Laura Joyce és Henry Sutton. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 1-7.
- Ledger, Sally (1997): *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester, Manchester University Press.
- Leitch, Thomas (2020): The Many Pasts of Detective Fiction. *Crime Fiction Studies*, 1.2, 157-172.
- Peters, Fiona (2018): The Literary Antecedents of Domestic Noir. In *Domestic Noir. The New Face of 21st Century Crime Fiction*. Szerk. Laura Joyce és Henry Sutton. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 11 – 25.
- Shannon, Claude E. (1998): Communication in the presence of noise. In *Proceedings of the IEEE*, 86. 2. 447-457.
- Showden, Carisa R. (2011): *Choices Women Make. Agency in Domestic Violence, Assisted Reproduction and Sex Work*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Showalter, Elaine (1977): *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton, Princeton University Press.
- Stewart, Victoria (2006): *Narratives of Memory. British Writing of the 1940s*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Stam, Robert (2000): Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In *Film Adaptation*. Szerk. James Naremore. New Brunswick, Rutgers, 54-76.
- Todorov, Tzvetan (1966): The Typology of Detective Fiction. In uó: *The Poetics of Prose*. [1977] Ford. Richard Howard, Cornell University Press, 42–52.
- Waters, Diane és Heather Worthington (2018): Domestic Noir and the US Cozy as Responses to the Threatened Home. In *Domestic Noir. The New Face of 21st Century Crime Fiction*. Szerk. Laura Joyce és Henry Sutton. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 199-218.
- Watson, J. S. (2014): *Amnézia*. [2011] Budapest, Athenaeum.

Filmográfia

- A lány a vonaton* (The Girl on the Train. Tate Taylor, 2016)
- Amnézia* (Before I Go to Sleep. Rowan Joffe, 2014)
- Hatalmas kis hazugságok* (Big Little Lies. Jean-Marc Vallée, 2017)
- Holtodiglan* (Gone Girl. David Fincher, 2014)

LUBIANKER DÁVID

Remake-esztétika: Francia rendezők kortárs amerikai önremake-jei

[SZERZŐ]

Lubianker Dávid 1997-ben született Budapesten. 2019-ben szerzett szabad bölcsész diplomát az ELTE BTK alapszakán, ahol filmelmélet és filmtörténet szakirányon tanult. 2021-ben végzett az ELTE BTK filmtudomány mesterszakán. Kritikái és tanulmányai a *Filmvilág* folyóiratban, az *Apertúra Magazin* és az *Új Bekezdés* online felületein jelentek meg. 2019-ben diákzsűritagként vett részt a 16. Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál szervezésében. Jelenleg az ELTE BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója. Kutatási területe az amerikai transznacionális (ön)remake.

[absztrakt]

Az írás az eredeti francia filmekből készült kortárs transznacionális amerikai önremake-eket vizsgálja a bennük egyszerre érvényesülő globalizációs és személyes jellemzők ellentétei alapján. Célja a transznacionális önremake-ek speciális jelenségének magyarázata és elhelyezése az amerikai, globális filmkultúrában, kitérve gyártási, forgalmazási és filmnyelvi sajátosságaikra. Egy kiválasztott eredeti francia film, *A 13-as* (13 Tzamenti. Géla Babluani, 2005) és transznacionális önremake-párja, *A 13-as* (13. Géla Babluani, 2010) filmpéldáinak összehasonlító elemzésén keresztül kerül bemutatásra, hogy a remake miként hagyja el az eredeti film lokális, francia társadalmi vonatkozásait, és erősíti meg a történet globálisan is könnyen értelmezhető műfaji jegyeit, miközben hű marad az eredeti filmhez és gyakran alkalmazza annak visszatérő filmnyelvi megoldásait. Ennek a kétféle szándéknak a hibriditásából erednek a transznacionális önremake-ekben egyszerre érvényesülő speciális európai jellemzők és globális kulturális kölcsönhatások feloldhatatlan ellentétei, melyeknek köszönhetően a transznacionális önremake-ek gyakran részesülnek negatív kritikai fogadtatásban, a globális közönség szűkebb rétegeit szólítják meg, és jellemzően a másodlagos piacokon képesek érvényesülni.

In my article, I examine contemporary transnational American auto-remakes based on French originals, analyzing the contrasts between globalization and personal characteristics prevailing in them. My goal is to explain and place the special phenomenon of transnational auto-remakes in the global American film culture, covering their production, distribution, and film language specifics. I will present a comparative analysis between an original French film, *13 Tzamenti* (Géla Babluani, 2005) and its transnational auto-remake pair, *13* (Géla Babluani, 2010) to demonstrate how the remake leaves the local, French social aspects of the original film and reinforces its globally easily interpreted genre features while remaining true to the original film and often applying its recurring film language elements. Thereby I demonstrate that due to the irreconcilable contrasts between the special European characteristics and global cultural interactions that are also noticeable in the analyzed film, transnational auto-remakes are often negatively criticized, reach narrower segments of the global audience and are typically able to prevail in secondary markets.

DOI

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.4>

Bevezetés

Az utóbbi években egyre több teoretikus vizsgálta a szerteágazó remake-jelenséget. A remake-ek - más néven újrafilmek - egy korábbi létező film újraforgatott verziói. A területen unikálisnak számítanak azon alkotások, melyeknek eredeti és új változatát is ugyanaz a rendező készítette. Ezeket önremake-eknek nevezzük, melyek kapcsán még a remake-elméleten belül is kevés kutatás született. Mindazonáltal az önmagában is izgalmas kérdéseket felvető önremake-jelenséget tovább árnyalják ezen filmek transznacionális változatai, mely esetekben az eredeti filmek rendezői új kulturális és gyártási környezetben készítik el újrafilmjeiket.

Annak ellenére, hogy kutatásuk csak az utóbbi évtizedekben vált népszerűvé a teoretikusok körében, a remake-ek egyidősek a filmtörténettel. Már a Lumière fivérek alkotásait is gyakran újra feldolgozták, megismételve azok korábban létező narratíváit.¹ A valódi remake-ek meghatározása mégis problémás, mivel pusztán narratív ismétlődéseik alapján a műfaji filmek, irodalmi újraadaptációk és egyes folytatások is hasonló alakzatokat vehetnek fel. Constantine Verevis azokat a filmeket tekinti valódi remake-nek, melyek (1) egy korábbi forgatókönyvön alapulnak, (2) egy már létező film új verziói, vagy (3) nyíltan vállalják, hogy (valamilyen mértékben) korábbi film(ek) felhasználásával készültek.² Mindazonáltal a definíció nem veszi figyelembe egyes folytatások remake-ként való értelmezését. A filmes folytatások jellemzően egy korábbi film forgatókönyvén alapulnak, karaktereinek történetét folytatják, tehát nyíltan vállalják, hogy felhasználják a korábbi filmeket. Egyes esetekben pedig még azok történetvázát is megisméttlik [*Másnaposok 2.* (The Hangover Part II. Todd Phillips, 2011); *Vakáció* (Vacation. John Francis Daley, Jonathan Goldstein, 2015)], így a korábbi filmek új verzióinak tekinthetők. A remake-ek pontos definíciójában tehát ki kell emelni, hogy a remake: egy alapjául szolgáló eredeti film vagy forgatókönyv nyílt vagy leplezett új verziója, de nem folytatása az eredeti alapmű történetének, vagyis a remake fogalma a narratív ismétlődésen túl a kötelezően filmes előzmény adaptálásának meghatározásával írható le.

Ennek ellenére alapos filmelemzések nélkül gyakran meghatározhatatlan, hogy adott filmek irodalmi újraadaptációnak vagy remake-nek tekinthetők az esetleges korábbi filmváltozatok tükrében. Olyan irodalmi klasszikusok, mint Louisa May Alcott *Kisasszonyok* (*Little Women*) című regénye számos filmfeldolgozást értek meg. Mindazonáltal Alcott művének azonos című 1949-es feldolgozása a korábbi 1933-as filmváltozat új színészekkel, színesben, de snittről snittről újraforgatott egyértelmű remake-je, míg a 2019-es újrafeldolgozás alapvetően máshogy közelít az irodalmi alapműhöz, így újraadaptációnak tekintendő. Az önremake-ek esetében azonban fel sem merül, hogy a filmeket újraadaptációkként vizsgáljuk, még akkor sem, ha egyébként rendelkeznek irodalmi vagy egyéb adaptációs alapokkal. Hiszen az önremake-et készítő rendezők képtelenek teljesen elvonatkoztatni az eredeti filmtől, mivel már azokat is ők maguk rendezték, míg más remake-rendezők megtehetik, hogy teljesen figyelmen kívül hagyják vagy egyszerűen meg sem nézik az újrafilmjük alapjául szolgáló korábbi mozgóképes alkotás(oka)t.

1 Varró Attila: A remake-ről – avagy játszd újra, Sam! Az önző remake. *Filmtett*, 2002.02.15. URL: <https://www.filmtett.ro/cikk/1430/az-onzo-remake/>; 2021.04.01.

2 Verevis, Constantine: *Film Remakes*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006. 1-2.

Az önremake a különböző teoretikusok kategóriáiba is egyértelműen beilleszthető. Druxman elkülöníti az *álcázott (disguised)* remake-eket, egy előzetes alkotás minimálisan megváltoztatott vagy új címmel ellátott adaptációit, a *közvetlen (direct)* remake-eket, mint az önremake-ek is, melyek nyíltan vállalják, hogy egy korábbi mű remake-jei, valamint a *nem-remake-eket (non-remakes)*, melyek egy korábbi alkotás címén, de attól teljesen eltérve, új történettel készülnek.³ Greenberg ehhez képest a remake textuális összefüggéseire támaszkodva alkotja meg saját kategóriáit. Az *elismert, közeli (acknowledged, close)* remake az eredeti filmhez minél hűbb adaptációkat jelent, mint a snittről snittre vagy kevés változtatással újraforgatott legtöbb önremake, az *elismert, átalakított (acknowledged, transformed)* remake esetében viszont a karakterek és a tér-idő elhelyezés változhat, de az eredeti mű tudatosan előtérben marad, ahogy az a transznacionális önremake-eknél is tapasztalható, míg az *el nem ismert, álcázott (unacknowledged, disguised)* remake-ek kisebb-nagyobb változtatásokon esnek át az eredeti filmekhez képest, de a közönség elől elrejtik remake-voltukat.⁴ Leitch saját kategorizációjában az *újradaptációkat (readaptation)* is remake-nek tekinti, melyek a korábbi filmváltozatok figyelmen kívül hagyásával az eredeti irodalmi műveket adaptálják újra. További kategóriái alapján a *korszerűsítések (update)* korábbi szöveghű adaptációk újra-értelmezései, az *homage-ok* pedig korábbi filmeknek állítanak emléket, tisztelettel viszonyulnak adaptációjuk tárgyához, melyek mögé rendelik magukat, míg az *igazi remake-ek* modernizálják eredetijüket, tudatosan hangsúlyozva azok jelentőségét.⁵ Ezek alapján az önremake leginkább *igazi (true)* remake, mivel igen valószínűtlen, hogy egy rendező a többi kategóriában meghatározott mértékben újraértelmezze eredeti filmjét, ugyanakkor az alpművek modernizációjára sem kerül feltétlenül sor minden önremake esetében.

Mivel a filmtörténet során a transznacionális adaptációk célja mindig is a művek új társadalmi közegbe való beillesztése volt, ezáltal is kedvezve az új közönségnek a lehetséges bevételek maximalizálása érdekében, így különös döntés az önremake-ek esetében az eredeti külföldi rendezők bevonása az új produkciókba. Loock szerint ugyanakkor az amerikai stúdiórendszer konvenciói még a rendező személye ellenére is olyan meghatározóak a remake-készítésben, hogy az eredeti alkotók alkalmazása sem jelent kockázatot a producerek számára, akiknek ráadásul külön szerzői jogdíjat sem kell fizetniük az önremake-ek után.⁶ Lucy Mazdon kiemeli, hogy ez az adaptációs folyamat „egy szélesebb körben működő kultúrák közötti interakció és kölcsönhatás”⁷ eredményeként értelmezhető, melyben a transznacionális önremake igazi anomáliának számít⁸ speciális helyzete és ellentmondásossága miatt. Az európai nemzeti filmkultúrák eredeti alkotásainak amerikai stúdiórendszerben készült önremake-jei alapvetően változnak meg az új gyártási és kulturális kontextus elvárásainak hatására, mivel globális

3 Druxman, Michael B.: *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury, NJ, A. S. Barnes, 1975. 13-15.

4 Greenberg, Harvey Roy: Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in Always. In *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Szerk. Horton, Andrew; McDougal, Stuart Y. Berkeley, University of California Press, 1998. 115.

5 Leitch, Thomas M.: Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly*, 1990/3. 18. 142-145.

6 Loock, Kathleen: Remaking *Funny Games*: Michael Haneke's Cross-cultural Experiment. In *Transnational Film Remakes*. Szerk. Smith, Iain Robert; Verevis, Constantine. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017. 184-185.

7 Mazdon, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London, BFI, 2000. 1–2.

8 Lecomte, Guillaume: Same Player, Shoot Again: Géla Babluani's 13 (Tzemeti), Transnational Auto-Remakes, and Collaboration. In *Adaptation considered as a collaborative art. Process and Practice*. Szerk. Cronin, Bernadette; MagShamhráin, Rachel; Preuschoff, Nikolai. London, Palgrave Macmillan, 2020. 222.

közönségigényeket kell kiszolgálniuk, ami az internacionális forgalmazásból és az amerikai közönség etnikai összetettségéből is adódik. Az „amerikanizált” verziók a szélesebb közönség számára „idegennek” ható nemzeti eredetjükhez képest internacionálisan is „hazainak” érződnek, miközben rendezők „speciális európai ízt” kölcsönözve a produkcióknak, megkülönböztetik azokat a hollywoodi tucatmoziktól.⁹

Az Egyesült Államokban készült transznacionális remake-ek gyakran vesznek alapul francia eredeti filmeket, melyek száma a 80-as évektől kezdve nő meg ugrásszerűen.¹⁰ A francia filmművészet ugyanis gazdag filmtermése és filmtörténeti jelentősége miatt is kiemelkedő. A transznacionális önremake-ek szűkebb halmazában is a francia eredetiből készült alkotások vannak túlsúlyban. Lachman 1935-ben, Litvak 1937-ben, Duvivier pedig 1941-ben készített francia eredetijéből amerikai önremake-et, a 80-as évektől kezdve pedig Vadim és Veber 1988-ban és '89-ben, majd a szintén francia Sluzier dolgozta fel újra holland-francia-nyugat-német koprodukcióban készült eredeti filmjét 1993-ban, amit Poiré önremake-je követett 2001-ben. A sort Babluani folytatta 2010-ben, majd Azuelos zárta 2012-ben. Ezzel szemben Franciaország után német eredeti filmekből készül a legtöbb angol nyelvű önremake. Németországból viszont csak Oswald, Wisbar, Marton, Herzog és Schweiger készített amerikai önremake-et, míg más országokból kizárólag egy-két példa említhető, mint a spanyol Lelio, a dán Børnedal, a holland Maas, a belga Van Looy, a norvég Moland, az osztrák Haneke vagy a brit Hitchcock és Campbell.¹¹

Mindeközben az önremake-ek hű adaptációkként számos textuális megoldásukkal erős filmnyelvi hasonlóságokat, szoros viszonyt ápolnak az ugyanazon rendezők által jegyzett korábbi alkotásokkal, ezáltal ambivalenssé téve a kulturális adaptációs folyamatot, melyben az önremake-ek speciális helyet foglalnak el. Jelen írás eme kettősség ambivalenciáinak hátterére kíván magyarázatot adni, hogy miként lehetséges az eredeti filmek személyességének megőrzése a globalizáció trendjeinek kiszolgálása közben.

Az írás a francia filmekből készült amerikai önremake-ek egy kortárs példáját vizsgálja, ezáltal relevánsabb képet kapva a globalizálódó filmvilág transznacionális remake-készítési sajátosságairól, a fokozódó kulturális kölcsönhatásokról. Babluani *A 13-as* (13 Tzameti, 2005) című eredeti francia filmje és kortárs amerikai önremake-jének összehasonlító elemzése során vizsgáljuk az eredeti francia filmek nemzeti identitását globalizáló, „amerikanizáló” trendeket, gazdasági, gyártási vonatkozásokban, a filmnyelvi változások, valamint az önremake-ekben érvényesülő európai hatások szempontjai alapján. Az elemzés Verevis saját *ipari (industrial), filmnyelvi (textual)* és *kritikai (critical)* vizsgálati kategóriáiból¹² kiindulva, de azokat kiegészítve külön fejezetekben tárgyalja a kiválasztott filmpárok (1) gyártási, bemutatási sajátosságait, (2) kritikai fogadtatását, (3) forgalmazási, produkciós változásait a filmplakátok elemzésén és a műfaji jegyek megerősödésén keresztül, valamint (4) filmnyelvi változásait a bennük érvényesülő interkulturális, speciális európai hatáskapcsolatok alapján.

9 Uricchio, William: Nation, Taste and Identity: Hollywood remakes of European originals. *Groniek Historisch Tijdschrift*, 1999. 146. 51-61.

10 Mazdon: i. m. 1-2.

11 A felsorolt transznacionális önremake-ek részletes adatai a megtalálhatók a tanulmány végi filmográfiában.

12 Verevis: *Film Remakes*.

Ezek kifejtésén keresztül magyarázatot kaphatunk a speciális európai hatásaikkal szűkebb közönségrétegeket megszólító és másodlagos piacokat kihasználó transznacionális amerikai önremake-ek sajátosságaira. A kulturális és időbeli távolsága alapján meghatározott transznacionális remake-ek globális „hollywoodi brandje”¹³ ugyanis alapvetően szemben áll ezekben a filmekben a visszatérő rendezők eredeti alkotásainak közeli hatásai által értelmezett önremake-ek személyességével. Az eltérő gyártási körülmények során „globalizált” önremake-ek történetei gyakran megváltozott stílusuk és tematikus elemeik ellenére mégis magukon őrzik rendezőik eredeti filmjeinek egyes visszatérő „lokális” jellegzetességeit, filmnyelvi megoldásait. A francia filmekből készült kortárs amerikai önremake-ek ezáltal képesek új, speciális szintet vinni a hollywoodi filmkínálatba, különlegességekként megjelenni a rétegeket megszólító másodlagos piacokon.

A remake-ek gyártási sajátosságai

Melis Behlil vizsgálatai alapján az amerikai producerek által stabil befektetésnek tartott remake-ek alkalmasak a filmkínálat bővítésére, a profit maximalizálására és a közönség figyelmének stabil fenntartására.¹⁴ Björn Bohnenkamp, Ann-Kristin Knapp, Thorsten Hennig-Thurau és Ricarda Schauerte a remake-készítés gazdasági oldalát előtérbe helyező empirikus kutatómunkájukban az 1999 és 2011 között amerikai moziforgalomba került remake-eket vizsgálva megállapították, hogy a remake-ek jellemzően kevesebb bevételt hoznak eredeti filmjeiknél, mindazonáltal elkészítésük kevesebb anyagi kockázattal jár más (eredeti) filmekhez képest.¹⁵ Victor Ginsburgh, Pierre Pestieau és Sheila Weyers szintén hasonló eredményre jutottak a remake-eket eredeti filmjeikkel összehasonlító kutatásukban. Megállapították, hogy az újrafilmek jellemzően kisebb anyagi hasznot hoznak és kritikai minőségben is alulmaradnak eredetijeikkel szemben.¹⁶ A statisztikák alapján tehát a remake-ek általánosan kevés, de biztos hasznot hozó befektetések, melyek esztétikai minőségükben sem kiemelkedőek. Ezek alapján felvetődhet a kérdés, hogy a csekély anyagi kockázaton túl milyen egyéb okok állhatnak a jelentős remake-kínálat háttérében, valamint a transznacionális önremake-ek sajátos halmaza hogyan illeszkedik ebbe a gyártási struktúrába.

A 13-as produkciós háttére

Az egyre globalizálódó filmipar egyes alkotásai gyakran különböző kulturális kölcsönzések, együttműködések eredményeként készülnek. A domináns amerikai filmkultúra képes saját eszközkészletével világszerte eladható, globális filmprodukciókat létrehozni, a különböző nemzeti filmgyártások saját, helyi viszonyokhoz kötött történeteit is a maga képére formálni, ezáltal (többek között) „Európa meséit amerikai tucatmozikká alakítani”.¹⁷ A transznacionális

13 Behlil, Melis: *Hollywood Is Everywhere. Global Directors in the Blockbuster Era*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006. 98-100.

14 Forrest, Jennifer; Koos, Leonard R.: Reviewing Remakes: An Introduction. In *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. Szerk. Forrest, Jennifer; Koos, Leonard R. Albany, State University of New York Press, 2002. 4.

15 Bohnenkamp, Björn; Knapp, Ann-Kristin; Hennig-Thurau, Thorsten; Schauerte, Ricarda: When does it make sense to do it again? An empirical investigation of contingency factors of movie remakes. *Journal of Cultural Economics*, 2015/1. 39. 15-41.

16 Pestieau, Pierre; Ginsburgh, Victor; Weyers, Sheila: Are Remakes Doing as Well as Originals? A note. *CREPP Working Papers*, 2007. május. URL: <http://www.crepp.ulg.ac.be/papers/crepp-wp200705.pdf>; 2021.01.20.

17 Holden, Stephen: Get Rich (If You're Lucky) or Die Trying. *The New York Times*, 2011. október 27. URL: <https://>

remake-ek amerikanizálása általánosnak tekintett tendencia nemcsak a kortárs, hanem a mindenkori amerikai filmiparban is. A megváltozott kulturális környezet új gyártási, bemutatási és forgalmazási szisztémát is hoz magával, ami más (és potenciálisan nagyobb) célközönséget, eltérő marketingstratégiát és ezáltal a filmmel szemben támasztott más igényeket, új elvárásokat jelent a remake számára az eredeti filmhez képest, mely változások textuális eltéréseket is eredményeznek. A különböző gyártási feltételek megváltoztatásával, mint az amerikai helyszíneken való forgatás, a film kreatív feladatainak rábízása amerikai szakemberekre vagy az ismert sztárok szerepeltetése mind lényeges tematikus változásokat eszközölnek az eredeti történetekhez képest.



Géla Babluani filmrendező

Ez figyelhető meg Géla Babluani tengerentúli önremake-jének történetében is, melyen elsősorban az amerikai sztár-szereplőgárda befolyása érezhető. A *13 Tzamenti* a filmkészítő családból származó, Grúziából Franciaországba érkező rendező első egész estés játékfilmje volt, egy alacsony költségvetésű, kevés helyszínen, Franciaország vidéki részén játszódó, fekete-fehér, bűnügyi arthouse film, melynek főszerepét a rendező testvére, George Babluani vállalta, jobbra ismeretlen európai karakterszínészek közreműködésével, míg a remake gyártási struktúrája egy professzionálisabb, nagyobb volumenű produkciót ígért. A címet *13-ra* rövidítő újrázás már sokkal magasabb költségvetéssel¹⁸ gazdálkodhatott, a történet helyszínét az USA-ba, többek között Ohio és New York nagyvárosaiba helyezte, valamint színes nyersanyagra forgott. A produkciót

www.nytimes.com/2011/10/28/movies/13-with-sam-riley-and-jason-statham-review.html; 2021.01.01.

18 Lecomte: i. m. 226.

olyan jelentős sztárokból és ismert színészekből álló szereplőgárda erősítette, mint Jason Statham, Mickey Rourke, Ray Winstone, Michael Shannon, 50 Cent és Alexander Skarsgård, ahogy a főszerepben is a rendező testvérét a *Control*-lal (Anton Corbijn, 2007) frissen hírnevet szerzett brit Sam Riley váltotta, valamint a forgatókönyvet eredetileg is jegyző rendező ezúttal Greg Pruss társíróval kiegészülve írta a szkriptet. Így gyártási környezetét tekintve a remake egyértelműen az amerikai produceri és stúdiórendszer intézményes filmiparának terméke a nemzeti filmtámogatási rendszerben készült eredeti alkotással szemben. A két film bemutatási, forgalmazási stratégiája mégsem tér el merőben egymástól.

Guillaume Lecomte tanulmányában alaposan rendszerezi a filmek bemutatóit, fesztiválszerepléseit, fogadtatásukat és útjukat a szélesebb közönség felé. A *13 Tzametí* premierjére a 2005-ös Velencei Nemzetközi Filmfesztiválon került sor, ahol Babluani elnyerte a legjobb elsőfilmes rendezőnek járó Luigi De Laurentiis díjat, majd számos nemzetközi fesztiválszereplés után Amerikában is bemutatkozott az alkotás a Sundance Filmfesztiválon, ahol a nemzetközi dráma kategória zsűri nagydíját sikerült elnyernie. A sikeres fesztiválszereplések és kritikai elismerés következtében a Palm Pictures meg is vásárolta a film disztribúciós jogait, ezzel elhalászva a lehetőséget a szintén érdeklődő Morabito Pictures elől, akik végül a remake-készítési jogokat szerezték meg. Ezt követően számos független produkciós cég csatlakozott társgyártóként a produkcióhoz, melynek terjesztési jogait a nagy amerikai filmstúdió, a Paramount Pictures vásárolta meg. A remake, elődjéhez hasonlóan, szintén fesztiválszereplésekkel igyekezett elismerést szerezni, de a 2010-es South by South-West Fesztiválon való versenyprogramon kívüli premierje, jobbra visszhangtalan fogadtatása és a negatív kritikák után a Paramount a többnyire másodvonalbeli akciófilmek és független külföldi produkciók amerikai moziforgalmazására szakosodott Anchor Bay Entertainmentnek adta el a terjesztési jogokat, akiknek kifejezetten a profiljába vágott a karrierjük csúcán jócskán túl járó egykori akciósztárokat felvonultató transznacionális remake. Mindazonáltal a film 2011. október 28-ára időzített limitált, vagyis csak néhány moziban nyitó amerikai premierjét követően kevesebb mint két héttel, november 8-án már DVD- és Blu-ray forgalmazásban is megjelent, így a remake útja az amerikai közönséghez elsősorban az otthoni terjesztésre korlátozódott.¹⁹

Kritikai fogadtatás

A *13-as* remake fogadtatása kapcsán az amerikai kritikusok előszeretettel hangoztatták negatív véleményüket, ami általánosítható tendencia az újrafilmek értékelése során. John DeForce a *Hollywood Reporter* online hasábjain hiányolja az eredeti alkotás titokzatosságát és feszültségét,²⁰ V. A. Musetto pedig a *New York Post*tól egyszerűen feleslegesnek tartja a remake-et a szerinte jól sikerült eredeti film után,²¹ ahogy a *New York Times* kritikusa, Stephen Holden is az eredeti film intenzitását és paranoid rémálomszerűségét, metafizikai olvashatóságát állítja szembe a remake rossz rajzfilmszerűségével,²² miközben Rob Humanick a *Slant Magazine*-tól egyenesen

¹⁹ Uó: 224-229.

²⁰ DeForce, John: 13: Film Review. *The Hollywood Reporter*, 2011. október 27. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/review/13-film-review-254280>; 2020.01.01.

²¹ Musetto, V.A.: Hollywood remake's second-rate. *New York Post*, 2011. október 28. URL: <https://nypost.com/2011/10/28/hollywood-remakes-second-rate/>; 2020.01.01.

²² Holden: i. m.

kijelenti, hogy a 13 valódi példája annak a trendnek, miszerint a remake-ek ötlettelenségből született ambíciótlan tévedések.²³

A remake-ekkel kapcsolatban gyakran nyersen fogalmazó kritikák jellemzően az eredetiséget és frissességet hiányolják a filmekből, melyeknek az eredeti filmjeikkel való összehasonlítás próbáját is ki kell állniuk. Ez a probléma még inkább hangsúlyos az önremake-ek esetében, ahol az eredeti filmek és remake-jeik között a szokásosnál is szorosabb a kapcsolat. Az önremake-ek rendezői nyilvánvalóan erősen kötődnek az eredeti filmekhez, alaposan ismerik azok gyártási viszonyait, textuális vonásait, szerkezetét és formai megoldásait. A transznacionális amerikai produkciók levezenylésekor viszont gyakran olyan gyártási struktúrába kerülnek, ahol a domináns amerikai filmkultúra és a közönségigények nyomatékosabb figyelembevételével, a magasabb költségvetés előnyei és az ezek által támasztott anyagi elvárások mind befolyásolják a transznacionális remake-ek elkészítését, mely filmeket a kritikusok is jellemzően előítélettel fogadják, negatívan értékelik.

Uricchio Romy van Krieke kutatására hivatkozva gyűjti össze a holland filmkritikusok általában az európai, illetve amerikai filmekre használt leggyakoribb jelzőit, melyek alapján előbbieket „artisztikus, autentikus, színpadias, depresszív, innovatív, intellektuális, eredeti, lélektani, realista, reflexív, kifinomult, lassú, nyitott befejezésű, szubjektív” filmként írják le kiemelve kulturális és nemzeti identitásukat, míg a hollywoodi filmek kapcsán a kritikusok az „akció, sebesség, nagy költségvetés, klisék és sztereotípiák, kommersz, happy end, infantilis, marketing-kiszámíthatóság, produkciós érték, hazafias, szentimentális, speciális effektek, sztárok, felszínesség és szenzációhajhász” kifejezéseket emelik ki leggyakrabban,²⁴ ezzel téve jól érzékelhető különbséget a nemzeti európai és amerikai stúdiófilmzés között. Az általánosságban megfogalmazott sajátosságokkal ugyanakkor a transznacionális remake-ek és azok kritikai jellemzései is jól leírhatók.

Daniel Herbert amerikai sajtóvisszhangjuk alapján vizsgálta a transznacionális remake-eket és megállapította, hogy az újrafilmek kritikai fogadtatása jellemzően negatív, és elmarad az eredeti filmekével szemben. Ezen felül kutatásai alapján az amerikai kritikusok a sztárok, a rendezők és a műfajok szerepét emelik ki, és ezek nyomán határozzák meg leginkább a transznacionális remake-eket, illetve ezek szerepét az amerikai filmkultúrában.²⁵ Korábban már Verevis is kifejtette hasonló meglátásait,²⁶ Herbert azonban további problémákat vet fel a téma kapcsán. A transznacionális remake-eknek a bennük szereplő sztárok identitására gyakorolt hatására kérdez rá, egyes szerzők/alkotók találkozására a transznacionális remake-ekkel, külön kiemelve az önremake-ek és a Hollywoodban alkotó európai rendezők szerepét, valamint a remake-ek egy meghatározható filmműfajhoz való igazodásának eseteire tér még ki.²⁷

23 Humanick, Rob: Review: 13. *Slant Magazine*, 2011. október 26. URL: <https://www.slantmagazine.com/film/thirteen-5868/>; 2021.01.01.

24 Uricchio: i. m. 57.

25 Herbert, Daniel: The Transnational Film Remake in the American Press. In *Transnational Film Remakes*. Szerk. Smith, Iain Robert; Verevis, Constantine. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017. 210-224.

26 Verevis: *Film Remakes*. 145-6.

27 Herbert: i. m. 220-221.

A transznacionális önremake-ek vizsgálata alapján a sztárok és a különböző brandek szerepe mérvadó a remake-gyártásban. A sztárszínészek identitása változatlan marad a remake-ekben. Saját profiljukhoz illő szerepeket vállalnak, melyeket még inkább hozzájuk illővé formálnak az amerikai produkciók, egyenesen rájuk építve az új filmet vagy kiemelve benne jelentőségüket. Miközben az eredeti rendezők forgatókönyvírói-rendezői minősége redukálódik, szerepük jellemzően csökken, sokkal inkább a produkciók levezénylésére korlátozódik, mintsem korábbi víziójuk újbóli megisméltésére, ugyanakkor filmnyelvi megoldásaikban továbbra is felfedezhetők korábbi személyes hatások és európai stílusjegyek. Az új gyártási feltételek viszont a tematikus elemek megváltozásához, ezáltal a műfaji jegyek felerősödéséhez is vezetnek az eredeti nemzeti támogatási rendszerben készült alkotások nemzetspecifikus társadalomtudatosságának elhagyásával, így szólítva meg egy szélesebb internacionális közönséget, univerzálisan is befogadhatóvá, könnyen érthetővé téve az alkotásokat a jól ismert műfajokhoz való igazodásukkal.

Forgalmazási sajátosságok: plakátmarketing és műfajiság

A transznacionális remake-ek és az eredeti filmek között meghatározó kulturális távolság, valamint ipari és forgalmazási különbségek kézenfekvő szemléltető eszközei az alkotások moziplakátjai. Az eredeti francia filmek lokális, nemzetspecifikus, társadalomtudatos témáit és megoldásait felváltó globális műfaji minták bemutatására érdemes tehát közelebről megvizsgálni az alkotásokhoz készült eredeti poszttereket is, a filmek és remake-jeik részletes összehasonlító elemzéseinek bevezetésével, azok vizuális interpretációiként. A moziplakátok ugyanis jelentős szerepet töltenek be a filmek forgalmazásában és marketingkampányában, hiszen az átlag mozinéző rajtuk keresztül kerül először kapcsolatba a hirdetett produkcióval. A posztterek nemcsak a legfontosabb információkat (az alkotás címét, bemutatásának időpontját, a főbb készítőik nevének felsorolását) tartalmazzák az adott produkcióról, hanem a történetek egyes tematikus elemeinek célzott bemutatásával a filmek stílusát, hangulatát is képesek kifejezni, valamint műfaji jegyeiket is kihangsúlyozzák. Rick Altman a műfaji elemek megszilárdulásának folyamatáról szóló tanulmányában a műfaji mintázatok gazdasági előnyeit a közönséggel való kommunikáció és a gyártási folyamatok leegyszerűsödésével magyarázza. Előbbiekben a műfaji terminusok bevezetését Altman éppen a filmreklámok közelebbi vizsgálatával támasztja alá. A különböző moziplakátok stiláris jellemzőinek példáján keresztül állapítja meg, hogy ha a posztterek konkrét fogalmakkal, megnevezésekkel nem is, de közvetetten rendszeresen utalnak a promotált alkotás műfajára, jellemzően még több műfajt is felidéznek, ezzel próbálva minél szélesebb közönséget megszólítani,²⁸ ami az erős ipari kötődésű transznacionális önremake-ek esetében egy hatványozottan jelentkező alkotói cél is.

A következőkben Géla Babluani francia rendező saját korábbi filmjének és a belőle készült amerikai transznacionális önremake-nek a poszttereit kívánom a rajtuk megjelenő szereplők, környezetük és tárgyi világuk ábrázolásán, valamint a különböző feliratokon, reklámszövegeken keresztül összehasonlítani, ezáltal képet kapva azokról a produkciókat jellemző elemekről, melyeket a marketinganyagok tervezői a legfontosabbnak ítélték a közönség elsődleges megszólítása szempontjából. Ezen eltérések mentén nemcsak a különböző kulturális környezetben készült filmek saját közönségükkel való kommunikációja, hanem a remake-ek műfaji jegyeinek felerősödési folyamata is jól vizsgálható az eredeti filmek nemzeti kötődéséhez képest, bevezetve

28 Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 1999/3 – Műfajelmélet. 12-33.

az egyes alkotásokban textuálisan jelentkező műfaji elemek meghatározását is, valamint azt a tendenciát, miszerint az eredeti alkotások realizmusigényét a remake-ekben sokkal inkább a műfaji valóságosság, azaz a valóság helyett kizárólag a műfaji keretek között elfogadott történetek valószínűsége írja felül.

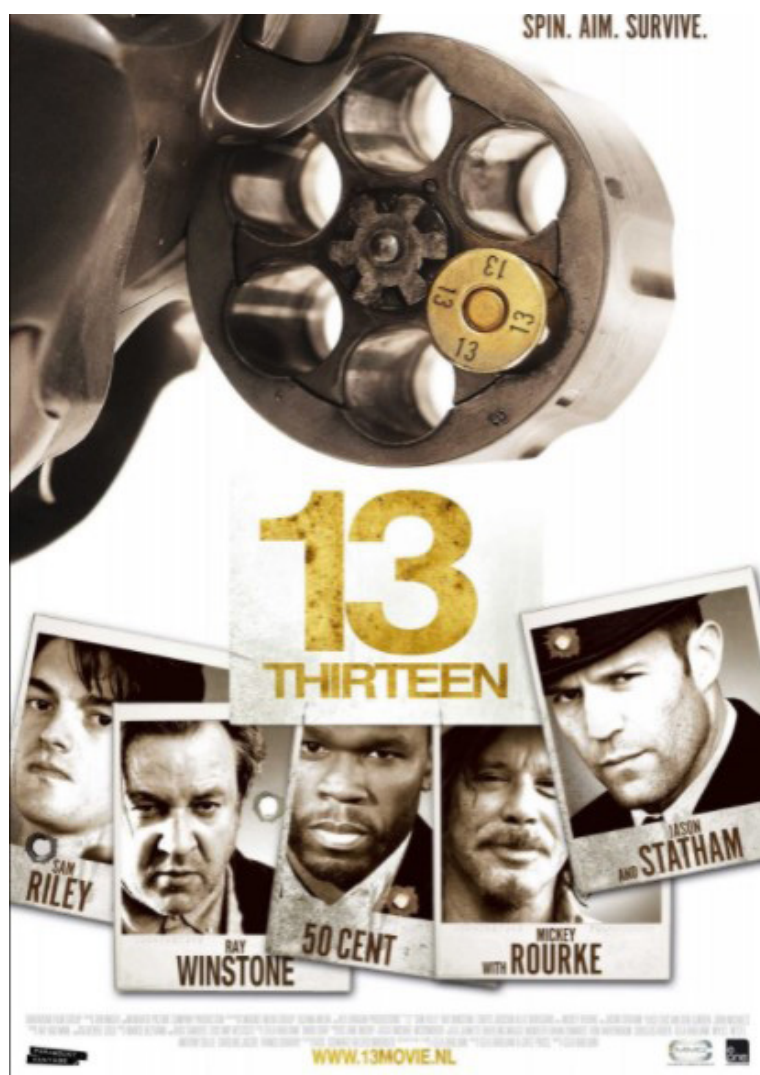
A 13-as

Géla Babluani *A 13-as* (2005) című francia filmjében egy naiv fiatal fiú felveszi egy maffiaügyekbe bonyolódott halott férfi identitását, hogy pénzt szerezhessen, viszont közben olyan alvilági körökbe kerül, ahol hamarosan az életéért kell küzdenie. Az eredeti film és annak önremake-je (2010) ugyanazon történet két különböző értelmezéseként olvasandók, és ezek a filmbeli változások a két film poszterén szintén látványosan megmutatkoznak az azokon megjelenő szereplők és tárgyi világ, valamint a színhasználatuk alapján.



A 13-as
(Géla Babluani, 2005).
Moziplakát

A francia eredeti moziplakátján egyetlen homályba vesző férfiarc látható a többszörösen megjelenő, balszerencsésnek tartott 13-as szám háttérben. A címet jelentő 13 vérszjósó ködös szürke formában tölti ki a kép jelentős részét, míg a szám az előtérben a hős sorsára utaló vérvörössel kiírva duplán is látható. A számjegyeket ugyanis a betűvel kiírt *tzameti* kifejezés követi, ami grúz nyelven szintén 13-at jelent. A film ezzel már címében is felhívja a figyelmet főszereplője (és rendezője) grúz származására, a történet bevándorláspolitikai olvasatára. A minden valószínűség szerint a film főszereplőjéhez tartozó arcból kizárólag a szem környéke látszik egyértelműen, élesen, a karakter vonásainak többi része árnyékos, homályos, ahogy a hős a cselekményben is elvesz a borongós bűnügyi környezet és a szociális kilátástalanság ködében. Ezen felül a történet rémálomszerűsége is reflektálódik a filmhez hasonlóan fekete-fehér színeket alkalmazó kísérteties plakáton. A sötétszürkés kép legnagyobb részét a valamivel világosabb árnyalattal kiemelt, széthulló, „sérült” 13-as szám tölti ki. A szám a történet halálos kimenetelű oroszulett-viadalának 13 résztvevőjére utal, ehhez mérten a rajta látható vérfoltokként is értelmezhető absztrakt elmosódások, az 1-es számjegyen található golyó ütötte lyuk, illetve a 3-as felső részének széthullása a karakterek sérüléseinek, végső, halálos kimenetelének képi megfogalmazása. Erre utal továbbá a poszter jobb alsó sarkában a földre hullott fegyver és töltények, illetve az egyébként fekete-fehér poszteren vörös színnel kiemelt filmcím és a rendező hasonlóan megjelenő neve, melyek piros színükkel egyértelműen a kontrasztos szürkességbe burkolódzó véres világot hivatottak ábrázolni.



A 13-as
(Géla Babluani, 2010).
Moziplakát

A remake hasonlóan minimalista posztere elődjével ellentétben azonban nem a fekete, hanem a fehér színt emeli ki és teszi meg háttéréül. Ezúttal számos szereplő, még a kevés játékidővel rendelkező mellékkarakterek arcképei is felkerültek a plakátra, ami egyértelműen ki is emeli az ezen figurákat játszó ismert színészek neveit. Olyan sztárok feltűnése mellett, mint Jason Statham vagy a rapper 50 Cent nem is meglepő, hogy éppen a főszerepet alakító, ámbár kevésbé ismert Sam Riley kissé háttérbe és a partvonalra kerül híres kollégáival szemben. A nagynevű sztárok által megformált mellékkarakterek szerepe az eredeti film történetéhez képest a remake plakátján és történetében is egyaránt jelentősebb. A jobbára akciófilmekből ismert nevek kiemelése pedig egészen más színben tünteti fel a produkciót és más közönségigényeket támaszt. Az akció és bűnügyi filmes elemek a poszter teljes felső részét kitöltő hatlövetű pisztolyon keresztül is tovább erősödnek. Itt a korábbi plakáthoz képest a fegyvernek és nem az áldozatoknak jut jelentősebb szerep, amit az is megerősít, hogy a remake poszterén a feliratok a vért jelképező vörös szín helyett arany színben pompáznak, ami a viadalon elnyerhető pénzre utal. A pisztoly tárjában látható, 13-as számmal jelölt töltény is arany színű, továbbra is kiemelve az eredeti film történetéhez és plakátjához képest, hogy a vérre menő küzdelem borzalmi helyett a hangsúly ezúttal az erőfeszítések árán kiérdemelt gazdagság halálos csábításán van, ezzel összhangban a plakát háttérének fehérsége is a korábbi sötétséghez képest a végső megváltásra és megtisztulásra utal.

Az eredeti film főhőse, Sébastien családjával Grúziából emigrált Franciaországba, ahol rossz munkalehetőségek mellett, szegénységben, napról napra kényszerülnek élni egy apró lakásban. A rossz anyagi körülmények és szociális háttér a család dinamikáját is meggyengítik. A futtában megejtett, rövid közös étkezések alatt mesterkéltné tömondatokra szorítókozó dialógusok hangzanak el Sébastien és szülei között. A főhős kapcsolata apjával különösen elhidegültnek látszik, amit egymás folyamatos elkerülése is alátámaszt: Sébastien hazaérkezésekor az apja mindig éppen távozóban van, csak futó pillantásokat vetnek egymásra. A családi bizonytalanság mellett Sébastien munkájában is kilátástalansággal találkozik. Ácsként dolgozott egy elszegényedett, drogfüggő férfinak, aki nem tudja kifizetni őt, így az alvilági kapcsolatokkal rendelkező főnök túladagolása és halála után Sébastien elkeseredésében átveszi a halott férfi helyét egy titokzatos alvilági oroszrulett-versenyen, amiről ekkor még semmit sem tud. Innentől kezdve a szociális kilátástalanságból kiutat kereső bevándorló fiú egy titokzatos és horrorisztikus világban találja magát, ami a maga rémálomszerűségében, ismeretlen alakjaival és fekete-fehér, gyakran kizárólag a szereplőket kiemelő, a háttérrel és a környezetet teljesen homályba, feketébe borító, erős kontrasztokra épülő képi világgal megtámogatott valóságabsztrakciójával a főhős elveszettségéből fakadó lelki folyamatainak ábrázolásaként is olvasható, ami hangsúlyosan megjelenik a történet lezárásában is. A film utolsó képkockáján ugyanis a képmező szélére komponálva Sébastien halott arca látható, amint egy mozgó vonat ablak melletti üléséről mintha kinézne a mellette sebesen elsuhanó tájba, miközben az ablakon reflektálódott tükörképe is homályosan látható a képmező közepén. Ez az utolsó kép egyszerre tükrözi a film álomszerűségét a főhős arcának ablakon való homályos megkettőződésével, ahogy az álomkép elhomályosulva verődik vissza a kinti tájról, valamint a mozgó vonatnak köszönhetően, az ezáltal még halálában is mobilis főszereplő utal a bevándorlók kényszerű, tehetetlen mozgására, valamint az eközbeni kilátástalanságára.

Mivel az eredeti film már címében jelezte történetének bevándorláspolitikai olvasatát, a remake esetében a műfajosodási folyamat már az eredeti *13 Tzameti* cím csupán *13*-ra való redukálásával elkezdődik. Ennek a társadalmi vonatkozásnak a helyét az újrafilmben műfaji mintázatok vették át. Már a remake nyitánya, a viadal csúcspontját előrevetítő flash-forward jelenet is klasszikus thrillerelemként fokozza a suspense-hatást, míg a szereposztás és az akciók mértékének növekedése az akciófilm műfajához közelíti a remake-et. Az eredeti film műfajkavalkádjában még megjelentek olyan noirelemek, mint a világitástechnika és a dezorientálódó főhős, aki idővel feladja a menekülést, és a viadalon való részvételbe is beletörődik. A horror műfaja a rémálomképekben jelentkező folyamatos félelemkeltő hatásban volt tetten érhető, valamint a film bűnügyi filmes alapját a thriller műfaja szolgáltatta, a suspense jelentőségével és a thriller akciómechanizmusának, a műfaj „menekülő ember” altípusának a cselekmény utolsó harmadában való jelentkezésével a történetben. A remake ezek közül a thrillerelemekre koncentrálnak erősíti a műfaji hatást, az eredeti film cselekményét szorosan követő történet éppen thrillerelemekben leggazdagabb utolsó harmadában bővül a legtöbb új jelenettel.



A 13-as (2005)

A remake szereplőinek motivációkkal és háttértörténettel való gazdagítása után maga a viadal mindkét filmben közel azonos módon, hasonló plánozási technikával, a jelenetek sorrendjének, struktúrájának pontos megtartásával épül fel, azzal a lényegi különbséggel, hogy az eredeti film fekete-fehérben megjelenő, kontrasztos jellegét, az erőszak horrorisztikus stilizálását egy sokkal földhözragadtabb, realiztikusabb környezet és valódi hús-vér szereplők (nem pedig

rémálomképszerű alakok) vették át. A viadal lezajlása után az eredeti filmnél kifejtettebben láthatjuk Vince menekülését a pénzzel. Külön jelenetek mutatják be az eredeti film 850 eurós nyereségéhez képest jelentősen magasabb 1,3 millió dolláros díj elrejtésének, majd újbóli megkeresésének történetét, ahogy a fokozódó tétet követően Vince a rendőrség elől is menekülni kényszerül, a kihallgatása során nem célja segíteni a rendőri munkát, mint az eredeti filmben tette azt a bűnözők rendszámának megadásával, hanem minden hatalomtól és szervezettől tartva csak saját képességeiben bíz, míg ügyeskedései ellenére el nem éri végzetet, amit ugyanakkor lelki megtisztulása előz meg.

Ezek alapján is jól látható, hogy Babluani önremake-jében műfaji formákra cserélte eredeti filmje társadalmi kötődéseit, metaforikus jellegét, hogy az eredeti filmhez képest jobban érvényesülő thriller- és akcióelemeknek adjon több teret. Ez a folyamat jellemzi számos európai bűnügyi film, különösen a nordic noir amerikai remake-jét is. A remake-ek vizsgálata viszont erős ipari kötődésük miatt gyártási tényezőik alapján is történhet, melyek fontos részét képezik a transznacionális remake-ek forgalmazási körülményei, különösen a marketing-kampányokban nagy szerepet betöltő moziplakátok. Az ezek alapján bemutatott, majd a filmek textuális jellemzőinek összehasonlító elemzése során megmutatózó műfajosodási folyamatok után további vizsgálati szempontokat vetnek fel a filmek történetét és karaktereit érintő változások. A filmek közötti kulturális távolság ellenpólusaként az önremake-ek szoros alkotói összhangban mesélik újra történeteiket az eredeti rendezői víziók és látásmódok újbóli érvényesítésével. Ez az egymásnak jobbra ellentmondó kettősség állhat a filmek gyakori elmarasztalásának, negatív fogadtatásának hátterében is.

Filmnyelvi változások: karakterek, történet és hatáskapcsolatok

Az önremake-ek alapjául szolgáló francia eredeti filmekre általánosan jellemző, hogy olyan hősöket szerepeltetnek, akik elvesztették kapcsolatukat a külvilággal, egy számukra idegen környezetbe kerültek, ami hatással van rájuk és a történetek végére megváltoztatja őket. Ezzel ellentétben a remake-ek szereplői rendre érvényesülnek a számukra idegen, új világokban is, azok adottságait kihasználva képesek adaptálódni az új szituációkhoz és megismerni, a maguk képére formálni a környezetet. A remake-ek klasszikusabb hősszerepekhez jobban igazodó karakterei erkölcsileg is megtisztulnak a könnyebb nézői azonosulás érdekében, valamint célirányos aktivitásukkal kiszolgálják a filmek cselekményközpontú történetvezetését az eredeti francia alkotások karakterközpontúságával szemben.

Mindezek ellenére az önremake-ek számos, elsősorban filmformai jegyet vesznek át, illetve tartanak meg az eredeti alkotásokból, melyeket igyekeznek az új kulturális környezethez adaptálni, miközben az európai filmes hatáskapcsolatokat erősítve speciális ízt képesek kölcsönözni a remake-eknek. Kovács András Bálint David Bordwellre utalva összegzi az olyan klasszikus művészfilmes hatást erősítő formajegyeket, mint az epizodikus szerkesztés, késleltetett exozicció, karakterközpontú történetvezetés, a határidő mint időbeli motiváció hiánya, szubjektivitás, önreflexió, véletlenek szerepe, az ok-okozatiság fellazítása, szimbolizmus, az időrend radikális manipulációja vagy a nyitott befejezés,²⁹ melyek nemcsak az eredeti filmekben, hanem különböző

29 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980.* Budapest, Palatinus, 2008. 86.

mértékben, klasszikusabb cselekményépítésük és karakterábrázolásuk ellenére az amerikai önremake-ekben is gyakran meghatározók.

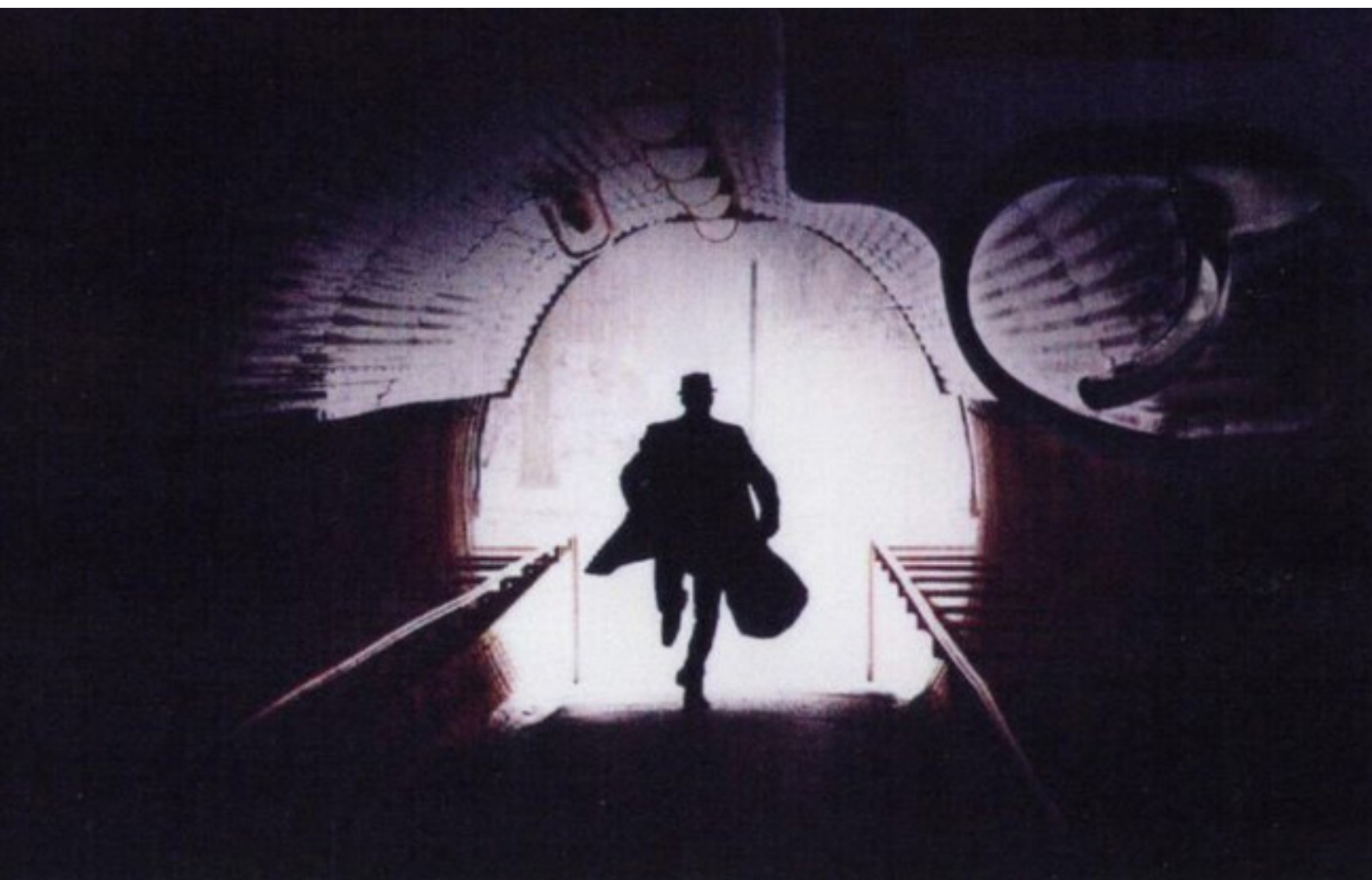
A *13-as* eredeti francia változatának karakterközpontú, szubjektív nézőpontú története egy számára ismeretlen világba kerülő, abból hiába szabadulni próbáló főhőst mutat be. Sébastien véletlenül szerez csak tudomást a pénzszerzés lehetőségéről, nem önszántából vesz részt a halálos viadalon, folyamatosan a szökési lehetőségeket keresi, de minden alkalommal kudarcot vall. Végül megnyeri a mérkőzést, és sikerül elmenekülnie is, de a pénznyereményének hazaküldése után nem sokkal mégis elkapják és megölik.

Mindezekhez képest a remake egy sokkal cselekményorientáltabb narratívát épít fel, amiben a főhős és a viadalon részt vevő mellékszereplők is motivációkkal, valódi háttérrel ruházódnak fel. Az események mind a viadal és egy egyértelmű csúcspont felé haladnak, amit a remake az eredeti filmből hiányzó flash-forward nyitójelenettel alapoz meg. Ebben a főszereplő és ellenfele egymás fejéhez pisztolyt szegezve látható a kép elsötétülését követően eldördülő lövés előtt, így fokozva ezzel a későbbi jelenetek feszültségét, a folyamatos suspense fenntartásával. Ezt követően a három élesen elkülönülő egységre (a viadalhoz vezető útra, a viadalra és a menekülésre) osztható cselekmény továbbra is epizodikusan épül fel a nagyobb egységeken belül is, de ezúttal a főszereplő életének körkörös ismétlődő eseményei, otthoni élete és munkahelye váltakozó bemutatása helyett a viadal ismert akciósztárok által játszott résztvevőinek mellékszálait követhetjük felváltva nyomon, ahogy a Jason Statham által játszott Jasper elhozza a bátyját a kórházból, a Mickey Rourke megformálásában életre kelő Jeffersont a börtönből „szabadulva” egy ládába zárva, postai csomagként adják fel, hogy aztán a viadalon kézbesítsék, valamint a Vince Ferro névre átkeresztelt főszereplő fiút is láthatjuk szerető családjá körében, haldokló édesapja kórházi ágya mellett. Így a hős motiválttá válik a viadalon való önkéntes részvételre, hogy a nyereménnyel fedezhesse apja életmentő műtétét.

Mindezek után az önremake szintén epizodikus, körökre osztott viadala az eredeti filmben látottakkal közel azonos módon épül fel, a színes nyersanyagtól és az új (sztár)színészekről eltekintve szinte beállításról beállításra megegyezik azzal. A rendőrség fel-felvillanó nyomozásának háttérszála is mindkét film szerkezetébe hasonló módon épül be, fokozva az alvilági bünszervezet mitikuságának, jelentőségének mértékét. Ezen jeleneteknek hatása a remake esetében mégis kisebb, mivel itt maguk a bűnözők is bemutatásra kerülnek, az eredeti film teljes titokzatosságával szemben, ami a film álomszerűségének és erős suspense-hatásának is az alapját képezte.

A remake főhőse, Vince középosztálybeli amerikai családból származik, apja betegsége, az orvosi költségek fedezése a legfőbb útjába kerülő akadály, amit le kell győznie a történet során. A szegénységgel, rossz szociális háttérrel vagy a bevándorlók életének nehézségeivel nem kell megbirkóznia. Rátermettségét bizonyítja a viadalon való részvétellel, adaptálódik az újonnan megjelenő világ szabályaihoz és legyőzi a nehézségeket, miközben végig apja megmentése motiválja. A történet lezárására erkölcsileg is megtisztul, amikor a pénz hazaküldése után az üres táskák kitöltésére egy fehér játékbáránnyt vásárol, ezzel szimbolikusan is kifejezve ártatlanságát, megtisztulását, valamint kilépését a bűnös alvilágból, ahova már kezdetben is tiszta szándékkal vezérelve lépett be. Sorsa ugyanakkor a remake történetében is halállal végződik, a záróképen mégsem Vince-t láthatjuk, hanem gyilkosát, a pénzt ellopni szándékozó Jaspert, aki nem tudja, hogy a megszerzett táskában valójában csak a fehér báránnyt tartalmazza, így az utolsó képkockából

kisétálva egy nyitott alagút fehérségbe vezető képével záródik a film, ezzel szimbolizálva a túlvilágot, a megtisztuláshoz vezető utat, a megváltást.



A 13-as (2010) záróképe.

A remake ugyanakkor elődjéhez hasonlóan nem tesz említést a különböző lezáratlanul maradt narratív szálakról. Nem derül ki, hogy a rendőrségnek milyen szerepe volt az ügyben, sikerült-e elkapniuk a bűnözőket, az alvilági szervezet tagjai sem bűnhődnek meg. Az eredeti történet elliptikussága a metaforikusságán és az álomszerűsége túl a karakterekben is jelentkezett, akiről csak kevés információ derült ki. Ezzel szemben az önremake bemutatja ugyan, hogy a különböző versenyzők hogyan jutnak el a bajnokságra, de ezzel gyakran csak még több kérdést vet fel, mint amennyit megválaszol. Jefferson karaktere jó példa erre, akinek története a börtönből történő szabadulása és postai küldeményként való utazása után az elrejtett vagyonának megemlékezésével, majd megmenekülésével folytatódik, mégsem tudjuk meg, ki ő valójában, igazat mondott-e a vagyonáról és mi történik vele a küzdelem után, valamint hogy karaktere miért volt olyan fontos a versenyt szervező alvilági szervezetnek, hogy nagy nehézségek árán is szó szerint odarendeljék a bajnokságra. Ahogy a bűnszervezet háttéréről sem derül ki semmilyen konkrétum, noha jól láthatóan profi, a legfelsőbb körökbe is elérő bűnözőkről van szó.

Konklúzió

A transznacionális önremake-ek a hagyományos hollywoodi filmstílus cselekményorientáltságát hangsúlyozzák és motivált, erkölcsileg megtisztuló hősöket szerepeltetnek az eredeti filmek karakterekre fókuszáló történeteikhez és közel sem feddhetetlen jellemű szereplőikhez képest. Az önremake-ek rendezői mégis számos ponton nyúlnak vissza valamilyen mértékben korábbi alkotásaik európai filmekre jellemző, klasszikus művészfilmes hatást keltő megoldásaihoz, melyek újbóli alkalmazása által az önremake-ek különleges helyet foglalnak el az amerikai filmkínálatban.

Az önremake-készítésnek ez a speciális, ambivalens módja mégis kérdéseket vet fel a gyártó filmkultúrák, a rendezők munkássága és a konkrét filmek textuális mintázatai kapcsán is. Hollywood és az amerikai filmipar domináns szerepe a filmművészetben olyan globalizációs törekvésekhez, trendekhez vezet, melyek megnyilvánulásait is jól példázzák a transznacionális önremake-ek, miközben azok európai rendezői képesek kultúrák közötti kölcsönhatásokat érvényesíteni a filmnyelvben. A transznacionális önremake-ekben érvényesülő ellentétpárok mégsem feloldhatóak. A remake-ekben egyszerre jelennek meg a globális filmkultúra és az eredeti filmek visszatérő lokális hatásai. Az újrafilmekben a műfaji mintázatok erősödnek meg, miközben gyakran érvényesülnek bennük az eredeti filmek társadalomtudatosságát kifejező filmnyelvi megoldások és rendezők saját eredeti filmjeinek személyessége. Mindezek hatására a transznacionális önremake-ek csak a globális közönség szűkebb köreit képesek megszólítani és jellemzően negatív kritikai fogadtatásban részesülnek. A vizsgált gyártási sajátosságok, valamint az önremake-ek textuális jellemzői és az amerikai filmiparban betöltött különleges helyzetük kapcsán felvetül tehát annak a lehetősége is, hogy ezeket a filmeket gyártóik eleve rétegeknek szánva, főként a másodlagos piacokra készítik.

A kritika és a közönség konszenzusa alapján egyértelműen kevésbé minősítésnek bélyegzett alkotások mégis állandó jelleggel, egyre nagyobb számban kerültek bemutatásra az elmúlt évtizedekben. Ezen mechanizmus működésének feltérképezése pedig segítheti, illetve árnyalhatja a globális filmművészet kulturális körforgásainak megértését. Ezen felül az önremake-ek alkotói önreflexivitása, valamint a gyártási formulák és a műfajok ismétlődései kapcsán is további gazdag vizsgálati szempontokat, elemzési lehetőségeket kínálnak egy még kevésbé kutatott területen, miközben a remake-ek nemcsak egyidősek a filmkészítéssel, de ezen filmek kultúrákon átívelő internacionális adaptációs hálójukkal a globalizálódó filmkultúra szerves részeit is képzik.

Bibliográfia

Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 1999/3 – Műfajelmélet. 12-33.

Behlil, Melis: *Hollywood Is Everywhere. Global Directors in the Blockbuster Era*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

Bohnenkamp, Björn; Knapp, Ann-Kristin; Hennig-Thurau, Thorsten; Schauerte, Ricarda: When does it make sense to do it again? An empirical investigation of contingency factors of movie remakes. *Journal of Cultural Economics*, 2015/1. 39. 15-41.

DeForce, John: 13: Film Review. *The Hollywood Reporter*, 2011. október 27. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/review/13-film-review-254280>; 2020.01.01.

Druxman, Michael B.: *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. Cranbury, NJ, A. S. Barnes, 1975. 13-15.

Forrest, Jennifer; Koos, Leonard R.: Reviewing Remakes: An Introduction. In *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. Szerk. Forrest, Jennifer; Koos, Leonard R. Albany, State University of New York Press, 2002.

Greenberg, Harvey Roy: Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in Always. In *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*. Szerk. Horton, Andrew; McDougal, Stuart Y. Berkeley, University of California Press, 1998.

Herbert, Daniel: The Transnational Film Remake in the American Press. In *Transnational Film Remakes*. Szerk. Smith, Iain Robert; Verevis, Constantine. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017. 210-224.

Holden, Stephen: Get Rich (If You're Lucky) or Die Trying. *The New York Times*, 2011. október 27. URL: <https://www.nytimes.com/2011/10/28/movies/13-with-sam-riley-and-jason-statham-review.html>; 2021.01.01.

Humanick, Rob: Review: 13. *Slant Magazine*, 2011. október 26. URL: <https://www.slantmagazine.com/film/thirteen-5868/>; 2021.01.01.

Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest, Platinus, 2008.

Lecomte, Guillaume: Same Player, Shoot Again: Géla Babluani's 13 (Tzameti), Transnational Auto-Remakes, and Collaboration. In *Adaptation considered as a collaborative art. Process and Practice*. Szerk. Cronin, Bernadette; MagShamhráin, Rachel; Preuschoff, Nikolai. London, Palgrave Macmillan, 2020.

Leitch, Thomas M.: Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly*, 1990/3. 18.

Loock, Kathleen: Remaking Funny Games: Michael Haneke's Cross-cultural Experiment. In *Transnational Film Remakes*. Szerk. Smith, Iain Robert; Verevis, Constantine. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.

Mazdon, Lucy: *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London, BFI, 2000.

Musetto, V.A.: Hollywood remake's second-rate. *New York Post*, 2011. október 28. URL: <https://nypost.com/2011/10/28/hollywood-remakes-second-rate/>; 2020.01.01.

Pestieau, Pierre; Ginsburgh, Victor; Weyers, Sheila: Are Remakes Doing as Well as Originals? A note. *CREPP Working Papers*, 2007. május. URL: <http://www.crepp.ulg.ac.be/papers/crepp-wp200705.pdf>; 2021.01.20.

Uricchio, William: Nation, Taste and Identity: Hollywood remakes of European originals. *Groniek Historisch Tijdschrift*, 1999. 146. 51-61.

Varró Attila: A remake-ről – avagy játszd újra, Sam! Az önző remake. *Filmtett*, 2002.02.15. URL: <https://www.filmtett.ro/cikk/1430/az-onzo-remake/>; 2021.04.01.

Verevis, Constantine: *Film Remakes*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.

Filmográfia

...és Isten megteremté a nőt (And God Created Woman. Roger Vadim, 1988)
 A 13-as (13. Géla Babluani, 2010)
 A 13-as (13 Tzameti. Géla Babluani, 2005)
 A férfi, aki túl sokat tudott (The Man Who Knew Too Much. Alfred Hitchcock, 1934)
 A két dandár (L'équipage. Anatole Litvak, 1935)
 A lift (De lift. Dick Maas, 1983)
 A sötétség határán (Edge of Darkness. Martin Campbell, 2010)
 A sötétség pereme (Edge of Darkness. Martin Campbell, 1985)
 Az eltűnés sorrendjében (Kraftidioten. Hans Petter Moland, 2014)
 Az ember, aki túl sokat tudott (The Man Who Knew Too Much. Alfred Hitchcock, 1956)
 Control (Anton Corbijn, 2007)
 Der Dämon des Himalaya (Andrew Marton, 1935)
 Dermesztő hajsza (Cold Pursuit. Hans Petter Moland, 2019)
 Dressed to Thrill (Harry Lachman, 1935)
 Éjféli játszma (Nattevagten. Ole Bornedal, 1994)
 Éjjeliőr a hullaházban (Nightwatch. Ole Bornedal, 1997)
 És Isten megteremté a nőt (Et Dieu... créa la femme. Roger Vadim, 1956)
 Fährmann Maria (Frank Wisbar, 1936)
 Felejthetetlen utazás (Head Full of Honey. Til Schweiger, 2018)
 Fiatal asszonyok (Little Women. George Cukor, 1933)

Funny Games (Michael Haneke, 2007)
Furcsa játék (Funny Games. Michael Haneke, 1997)
Gloria (Sebastián Lelio, 2013)
Gloria Bell (Sebastián Lelio, 2018)
Gyilkos felvonó (Down. Dick Maas, 2001)
Hajnali mentőakció (Rescue Dawn. Werner Herzog, 2006)
Három szökevény (Three Fugitives. Francis Veber, 1989)
Honig im Kopf (Til Schweiger, Lars Gmehling, 2014)
I Was a Criminal (Richard Oswald, 1945)
Jöttünk, láttunk, visszamennénk (Les visiteurs. Jean-Marie Poiré, 1993)
Kéjlak (The Loft. Erik Van Looy, 2008)
Kis Dieter repülni akar (Little Dieter Needs to Fly. Werner Herzog, 1997)
Kisasszonyok (Little Women. Greta Gerwig, 2019)
Kisasszonyok (Little Women. Mervyn LeRoy, 1949)
Köpenicki kapitány (Der Hauptmann von Köpenick. Richard Oswald, 1931)
La couturière de Lunéville (Harry Lachman, 1932)
Loft (Erik Van Looy, 2008)
LOL (Lisa Azuelos, 2012)
LOL: Zűrös kamaszok (LOL (Laughing Out Loud) ®. Lisa Azuelos, 2008)
Lydia. (Julien Duvivier, 1941)
Másnaposok 2. (The Hangover Part II. Todd Phillips, 2011)
Négybalkezes (Les fugitifs. Francis Veber, 1986)
Nyom nélkül (The Vanishing. George Sluizer, 1993)
Nyomtalanul (Spoonloos. George Sluizer, 1988)
Reszkess, Amerika! (Just Visiting. Jean-Marie Poiré, 2001)
Storm Over Tibet. (Andrew Marton, 1952)
Strangler of the Swamp. (Frank Wisbar, 1946)
Táncrend (Un carnet de bal. Julien Duvivier, 1937)
The Woman I Love. (Anatole Litvak, 1937)
Vakáció (Vacation. John Francis Daley, Jonathan Goldstein, 2015)

GYURIS NORBERT

A kozmikus horror filmadaptációja: Cthulhu és a szimuláció

[SZERZŐ]

Gyuris Norbert (1973) a PTE Anglisztika Intézetének oktatója, angol-amerikai irodalmat és populáris kultúrát tanít. *A vénember lábnyoma* (2011) című könyv szerzője. Fő kutatási területei a kortárs amerikai irodalom és populáris kultúra, sci-fi, szimulációelmélet.

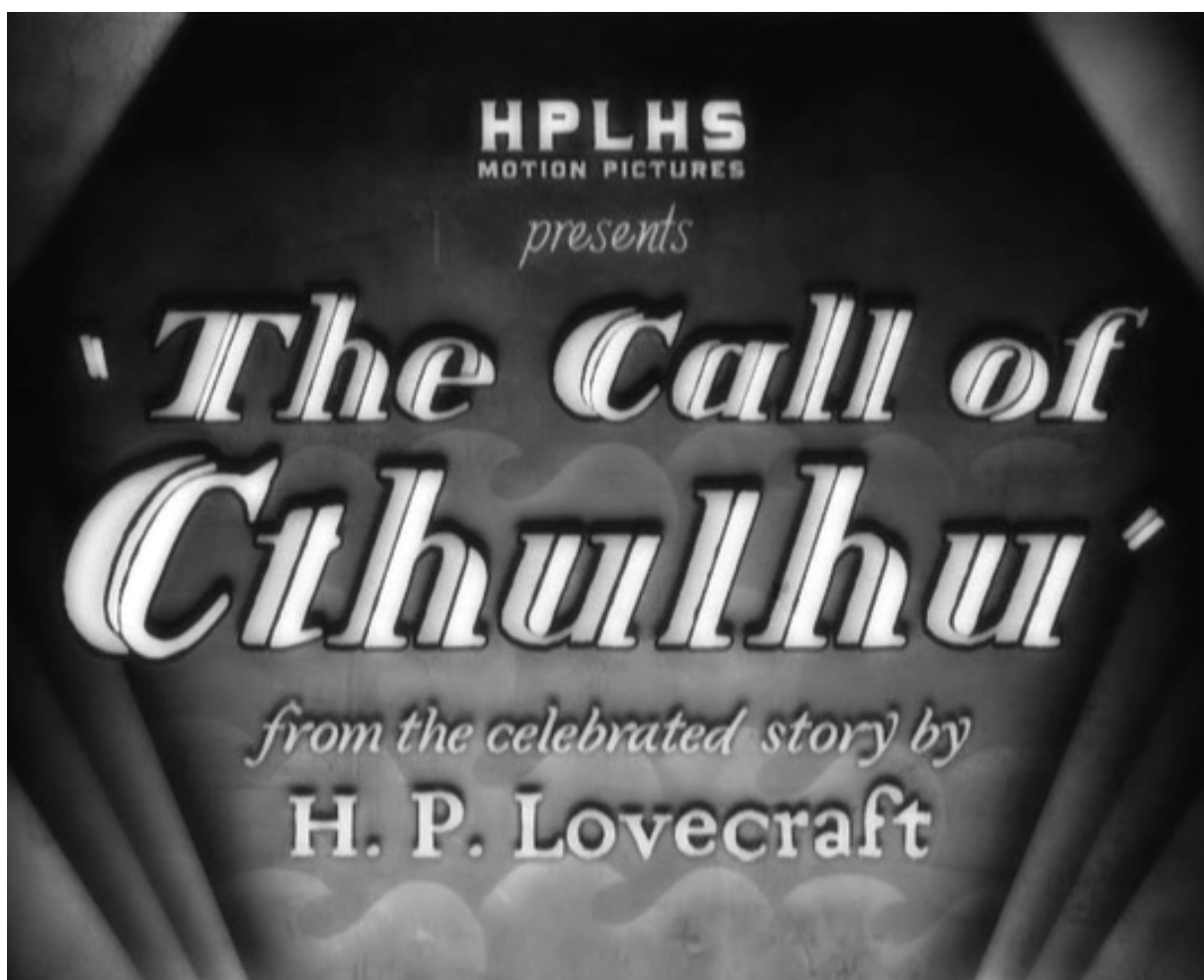
[absztrakt]

Andrew Leman *The Call of Cthulhu* (2005) című filmje¹ felkínálja azt a lehetőséget, hogy a filmadaptációs teóriákat a szimulációelmélet felől közelítsük meg. A film olyan modellekre alapozott képi és tematikus világot hoz létre, amely a kozmikus horror zsánerjegyeit egy látszólag Lovecraft-korabeli, huszadik század eleji, klasszikus, fekete-fehér némafilm formájában alkalmazza. A visszafejthető modellek segítségével a kozmikus horror főbb lovecrafti motívumai bontakoznak ki a filmből: a forrásként szolgáló novella szövege; Lovecraft világának kozmikus, istenszerű lényeknek fiktív ontológiája (Cthulhu-mítosz); és a rettenet alapjául szolgáló egzisztencialista nihilizmus.

Andrew Leman's *The Call of Cthulhu* (2005) is an ideal choice of film to reveal how film adaptation theory can be approached and reassessed by simulation theory. By digital means, the film creates an iconic and thematic world by models that are characterized by the generic traits of cosmic horror in a seemingly early twentieth-century, black and white, silent movie that corresponds to the technical givens available for H.P. Lovecraft's contemporary filmmakers. The available models that make up the simulated ontology of the film unveil the most important motifs of the Lovecraftian universe: the text and textuality of Lovecraft's short story "The Call of Cthulhu", the fictitious bestiary of the cosmic "Great Old Ones" called "Cthulhu-mythos" and the existentialist nihilism behind the ubiquitous madness permeating the texts of the weird and the cosmic horror story.

¹ A filmet Magyarországon nem forgalmazták, a magyarított címe Lovecraft novellájának címével megegyezik (*Cthulhu hívása*), de a film a könnyebb megkülönböztethetőség kedvéért végig az eredeti angol címmel szerepel a tanulmányban (*The Call of Cthulhu*).

Ha a filmadaptáció és a zsáner közötti kapcsolat újraértelmezését egy szimulációs rendszerben vizsgáljuk, Andrew Leman *The Call of Cthulhu* (2005) című filmjének kezdőjelenete ikonikus kiindulópontnak kínálkozik. A főszereplő Francis a film kezdőjelenetében egy 1920-as évekre tehető elmebetegintézetben a pszichológiai kezelés részeként elmeséli orvosának a történetet, majd a filmet keretező jelenet filmvégi részében átnyújtja orvosának a saját és nagybátyja jegyzeteit, amelyek kéziratos formában Howard Phillips Lovecraft *Cthulhu* hívása című novellájából tartalmaznak idézeteket. A jelenet felvezetéseként a főszereplőnek Van Gogh *Csillagos éj* című festményét ábrázoló puzzle-ját kell kiraknia, de az utolsó darab helyre illesztésénél hezitál, végül pedig nem fejezi be a mozdulatot, a puzzle-darabot a kép mellé, az asztalra helyezi. A fekete-fehér film a huszadik század húszas éveinek technikai megoldásait digitális támogatással kínálja fel, miközben Lovecraft novellájának adaptációját nyújtja. A film kezdetétől fogva nyilvánvaló, hogy nem a szöveg sematikus átültetéséről, hanem a történelmi korszak technológiai és kulturális értelemben vett korhű megjelenítéséről és Lovecraft kozmikus horrorjának szimulációjáról van szó, ahol a kirakós játék minden egyes darabja különálló modellként szolgál, az adaptáció során a helyére kerül, végül azonban a puzzle befejezetlen marad. Leman filmje azt tűzi ki célul, hogy a kozmikus horror adaptációjaként és a szimulációs stratégiából adódó meghatározatlanságként definiálja újra a zsáner és a Cthulhu-mítosz filmes átdolgozásában rejlő lehetőségeit. Ha a rendelkezésre álló lehetőségek szerint felfejtjük azokat a szöveg-, történelem- és filmtechnikai modelleket, amelyek a film szimulációs szövetét generálják, megmutatkozik, hogy a kozmikus horror és általában a zsánerfilmek milyen stratégia során válnak hiperreális médiummá az adaptáció során.



The Call of Cthulhu (Andrew Leman, 2005)

1. Szimuláció és filmadaptáció

Az adaptációk, és ez alól a filmi szöveg sem kivétel, elsősorban utalnak arra az előzetesen már meglévő szövegre, amelyet feldolgoznak, átírnak, vagy új kontextusba helyeznek. Az adaptáció kifejezés etimológiája önmagában felveti az eredeti és a másolat problémáját. A latin eredetű szót az „ad-” előtag, amely irányt jelöl ki („felé”, „irányában”, „össze”) és az „aptare” ige alkotja, amely leginkább alakítást, átméretezést, átszabást, megfeleltetést jelent. Az adaptáció azonban nem csak az etimológia szintjén feltételezi, hogy van egy eredeti alapanyag (forrás), ami transzformáción esik keresztül, és egy új formában vagy stílusban, átszabva, átdolgozva, újként és a régi emlékezeteként egyszerre tölti be a szerepét. Tom Gunning a film szignifikációs sémáját a peirce-i indexikus jel gondolatára alapozza, amely a jel és az általa kijelölt tárgy viszonyát határozza meg. Ez a viszony a tárgy reprezentációjára épül, ami Charles Peirce formális logikára támaszkodó szemiotikai rendszerének triádisztikus felosztásában ennek megfelelően ikonikus, indexikus vagy szimbolikus lehet. (Goudge 1965: 52) Habár az ikonikus és a szimbolikus jelként felfogott film is produktív elméleti táptalaj lehet, különösen a kultúratudomány filmelméleti hatásának szempontjából (Elliott 2003: 576), az adaptáció alapvetően arra a stratégiára épül, amelyben a film különböző módon hívja fel a figyelmet, idézi meg vagy helyezi új kontextusba a feldolgozott alkotást. A filmadaptáció amellett, hogy interpretálja is a forrásszöveget, alapvetően indexikus jelként viselkedik, mint például a lábnyom, a golyó ütötte lyuk, a napóra, a szélkakas és a fotó; ezek a jelek közvetlen fizikai kapcsolatban állnak a jel és a jelentése (jelölő és jelölt) között, vagyis a fenti jelek binárisan megfeleltethetők az általuk jelentett dolgoknak, más szóval egyértelműen meghatározzák a jelentést: a láb mozgását, a golyó erejét, a nap mozgását, a szél irányát, illetve a tárgyakról visszaverődő fényt (Gunning 2007: 30). Legyen az alkotóelv akár „a mindmáig uralkodó, strukturalista beállítottságú adaptációkritika háromszintű kritikarendszerét” (Dragon 2010: 40) tükröző transzpozíció (szöveghű verzió), kommentár (interpretációs szándékú, kismértékű változtatás) vagy analógia (az eredetivel csak lazább kapcsolatban álló reflexió) (McFarlane 1996: 10), a filmes adaptáció az eredetiből transzferál ahelyett, hogy az eredetit transzferálná (McFarlane 1996: 50), más szóval, ha a forrás ismert, a film az adaptáció során elsősorban inkább kölcsönöz és átvesz az eredetiből, nem pedig átalakítja azt. Az adaptáció sokféle dimenziója több trópus együttállásaként fogható fel, többek között lehet fordítás, olvasat, párbeszéd, transzmutáció, transzfiguráció vagy jelentésképzés (Stam 2000: 62), ez a dialogikus viszony azonban mindig valamilyen relációra utal, vagy viszonyítási pontot feltételez. Az adaptációt bármilyen szempontból is közelítjük meg, kiemelt jelentőségű, hogy a fogalom valamihez – forráshoz, diskurzushoz, szövegek hálózatához stb. – képest definiálja saját magát, kijelöl egy viszonyítási pontot, amely referenciaként működik, miközben a referencialitásnak számos más módja is létezik az indexikus kapcsolaton kívül (Doane). A film médiumspecifikusságának meghatározó vonása a kamera előtt lévő (pro-filmic) képek és a film képei közötti egzisztenciális viszony, amely a szimbolikus dimenziót is idézi, ha a nyelvhez folyamodik, ugyanakkor a „film kikerülhetetlenül magába foglalja az ikonicitással való keveredést” (Doane).

Az adaptáció a lineáris, forrás/újraírás rendszerében mindig reakció, másodlagos és utóidejű, de még ha egy rizomatikusan elrendeződő hipertextuális szerveződési mintát mutató szöveghálózat elemének vesszük, akkor is vannak meghatározott kapcsolódási pontjai, amelyek más szövegekhez kötik. „Ha a forrás és adaptáció ellentétpárját alkalmazzuk, az eleve temporális

és ideológiai hierarchiát feltételez, ami alapvetően behatárolja az elemzés lehetőségeit. Ezzel ellentétben a dialógus szövegeket aktivizál, hogy szimultán jelenléttel fedjék fel azokat a pontokat, amelyek egymást kölcsönösen működtetik”. (Dragon 2010: 29) Ezek a hipertextusként felfogott szöveghálózati kapcsolóelemek teszik lehetővé, hogy az adaptáció egyáltalán azonosítható legyen, vagyis ha az adaptáció működésének a lényegét keressük, akkor ezek a kapcsolatok – vagy pontosan egyes kapcsolatok hiánya – megkerülhetetlen tényezőnek tűnnek. A műfaji filmben és a zsáneradaptációban ez különösen hangsúlyos, ezek a kötőelemek alapvető fontosságúak, mivel segítenek elhelyezni az adott alkotást a zsáner szövegei között. Ezek a kapcsolatok a legerőteljesebb viszonyítási pontokként szolgálnak a horrortól a románcig terjedő, legváltozatosabb műfajokat magába foglaló skálán, és alapvető stílusjegyeket, cselekményszálakat, motívumokat, hatalmi viszonyokat stb. ölelnek fel, amelyek modellként szolgálnak a korábbi, sőt, a jövőbeli, a zsáner szabályait alkalmazó művek közötti navigációban. A meglévő műfaji sémák adaptációjaként a műfaji modellekre épülő zsáneradaptáció elmélete ezért a szimulációelméletben gyökerezik, amely felismeri, hogy az eredeti (forrás) és a másolat, a szimuláció mögött megbújó, esetenként azonosítható, néha beazonosíthatatlan modellek és végső esetben az önreferenciális szimulárium olyan hiperrealitást alakít ki, amelyben nem az eredetihez kötődő viszony és nem a másolat másodlagos, többé-kevésbé tökéletes utánzatjellege a mérvadó, hanem a szimuláció során létrejövő felület. (Baudrillard 1994: 13) Ezt a hiperreális felületet – ami a jelen esetben a Cthulhu-mítosz kozmikushorror-zsánerének az egyik filmszöveg-képviselője – a zsáner meghatározó szövegek, modellek, minták, algoritmusok alakítják ki, és önmaga is modellként szolgál a további szimulációk, vagyis a zsáner szövegeinek jövőbeli fejlődése, mutációja és gyarapodása során.

Az adaptáció során a baudrillard-i szimulációs elmélet modellekre alapozott szervezőelve a szövegek közöttiségre fókuszáló forrásmű és a feldolgozás közötti bináris viszonyt és az új mediális formában megjelenő, az eredetivel csak távolabbi kapcsolatban álló szövegek megjelenését is képes leírni. „Az adaptáció egy entitás struktúráját és funkcióját változtatja meg úgy, hogy alkalmasabb legyen tovább élni és sokasodni az új környezetében.” (Cahir 2006: 14) Ennek a gyakran merőben új kontextusba transzponálásnak a feltétele, hogy az eredeti toposz, motívum, teljes alkotás (entitás) építőelemeit az azokat felépítő modellek rekontextualizálása eredményezi, így kerülnek új strukturális környezetbe és változnak meg a funkciók. A Cthulhu-mítosz esetében a lovecrafti világépítésből ismert modellek nem csak számos filmes feldolgozásban jelennek meg, de az újmédiában is generatív elemnek bizonyulnak, például a számítógépes játékokban is népszerű elemként, általában végső megoldásként pozicionálják magukat. A rekontextualizáció során a feldolgozás így maga mögött hagyhatja a formális variációk kötöttségeit, amelyek jellegük miatt a forrásszöveg és a derivált szöveg közötti kapcsolatokat érintik. Francesco Casetti szerint mélyebb összefüggés figyelhető meg az adaptáció intertextuális adottságain túl: amikor adaptáció vagy transzformáció történik, nem csupán a szöveg strukturális – formális és tartalmi – jellegzetességei alakulnak át, hanem a szöveg és a kontextusa között dialogikus viszony létesül. Ennek megfelelően az adaptáció elsősorban újrakontextualizációra épül. (Casetti 2004: 83) Ennek az új kontextusba transzponálásnak, vagyis modellekből (forrásszöveg) táplálkozó szimulációnak az alapja azoknak a szöveg- és stílári modelleknek a felismerése, amelyeket az adaptáció alkalmaz, miközben gyakran merőben új megjelenési formákat hoz létre. A Cthulhu-mítosz transzmediális viselkedésére a legjobb és legegyszerűbb példa talán a *Wizard*

101 (KingsIsle Entertainment, 2008) többszereplős valós idejű szerepjátékban (MMORPG) egy „Call of Khulhu” nevű speciális varázslat, amelyet a játékosok varázslótanonc avatárjai használhatnak az egymás elleni harcban. A varázslat alapvetően a lovecrafti karakterre épül, a mélyből emelkedik fel alaktalan fekete felhőként, majd végül Cthulhu csápos, szörnyszerű alakját veszi fel és lecsap az ellenfélre. Már az újrairt név is mutatja, hogy a rekontextualizáció során a novella és a videójátéknak a modellek folyamatos finomhangolásán alapuló ergodikus kiberszövege (Aarseth 2001: 231) közötti intertextuális kapcsolat elhanyagolható, és alapvetően a felismerhetőség, valamint az evokatív jelleg miatt a modell lesz az, ami összeköti a fiktív mitologikus szereplő legfőbb jellemzőit (hatalom, nemezis, csápok, erő) és a játék szimulált, hiperreális varázslatát.

Az adaptáció a szimulációs rendszerben a modellek mindent átható jelenlétére épül, „a modellek globális körforgásának s a különbségek szimulált generálásának ad helyet”. (Baudrillard 1996: 162) Ennek egyik legtisztább példája a szövegadaptációk kimeríthetetlen műfaji és mediális sokszínűsége, erre Robert Stam egyenesen a kannibál metaforáját használja, amikor emellett érvel, hogy a regény és a film következetesen kannibalizálja a műfajokat és a médiát. A regény a fejlődésének stációi során új narratív formába integrálja a későbbi stiláris, formai és tematikus alkotóelemeit, sorozatosan kölcsönvesz a társművészetekből és hibrid regényformákat eredményez. (Stam 2001: 61) Már ebben a stratégiában is felfedezhetők a nyomai a modellek által kialakított valóságnak, de a film sajátosan gazdag nyelvével „ezt a kannibalizmust csúcsra járítja”, amely az érzékekre összetett módon hat. Emiatt a film a legvégsőig nyitott az irodalmi és képi szimbolizmusra, a kollektív reprezentáció változatos típusaira, ideológiákra, esztétikai sokszínűsége, végső soron a kultúra bármely szegmensére. (Stam 2001: 61) Ha a film készítése során felmerülő nyilvánvaló technikai és gyártástechnológiai szimulációs eljárásokat most nem is vesszük figyelembe – amelynek utolsó felvonásaként a CGI gyakorlatilag teljesen egy bináris kódon alapuló, virtuális közegbe helyezte a film mediális összetevőit (Prince 1996: 27) –, akkor is kijelenthető, hogy a film ideális terepe a modellekre épülő „valóságnak”, ahol a jelentések folyamatos összjátéka a médiumot magát átható, szimulációs stratégiának köszönhető. „Minden készen áll, hogy színre léphessen a szó kibernetikus értelmében vett szimuláció, más szóval ezeknek a modelleknek mindenféle manipulációja (lehetséges forgatókönyvek, szimulált helyzetek létrehozása, stb.), de már semmi sem különbözteti meg ezt az irányítói manipulációt magától a valóstól...” (Baudrillard 2014: 412) A film amalgámként működő médiuma a modellek generatív hatásainak az összessége, amelyek az adaptáció során – különösen egy adott zsánereken belül – még jobban érvényesülnek. A modellek folyamatos újrairása, eltűnése és újra felhasználása hozza létre azt a háttérben meghúzódó, folyamatosan változó és mutálódó spektrumot, amely forrásként szolgál a zsánereken azonosításához: a horrorfilm és ezen belül a kozmikus horror motívumai is rögtön felismerhetők, így jól beazonosíthatóan meghatározzák a film hovatartozását. Adaptáció esetében a forrásszöveg sűrű információs hálózatot alkot, rengeteg olyan verbális utalást, amelybe a filmadaptáció szövege belekapaszkodhat, amit felerősíthet, figyelmen kívül hagyhat, esetleg alá is áshat vagy átalakíthat. (Stam 2000: 68) A „szimulációt a modell elsőbbsége jellemzi” (Baudrillard 1996: 173), és ezek a modellek azok, amelyek a forrásszövegben is megtalálhatók; valójában a dialogikus viszony nem a szövegek között húzódik, hanem a forrás és az adaptáció modelljei közötti egyezőségen vagy éppen azok különbözőségén alapul.

2. A kozmikus horror és a Cthulhu-mítosz

A kozmikus horror tipikusan Lovecraft nevéhez fűződik, művei és a felhasznált elemekre épülő feldolgozások, újraírások és a „lovecraftinak” nevezett új narratívák speciális részét alkotják a horror műfajának. David Punter Lovecraft prózáját a horrorisztikus hatás köré szervezett szövegek összességének írja le, amelynek szervezőelve és legfőbb világszervező stratégiája a Cthulhu-mítosz „istenekből és démonokból álló kimeríthetetlen tárháza”, amely végzetes következményekkel jár az emberi fajra nézve. (Punter 2004: 143) Lovecraft szövegeinek ontológiai alapja ezeknek a kozmikus, emberi léptékkel értelmezhetetlenül „hatalmas és rosszindulatú” szörnyeknek az emberi civilizációval szimultán univerzuma, amely „minden várakozás ellenére a szereplőket és az olvasót egyaránt szakadékba taszítja”. (Punter 2004: 144)

A névadó Cthulhu mellett több tucatnyi, emberi időfelfogás szerint halhatatlan, így isteni státuszú „Nagy Öreg” és „Öreg Lény” népesíti be Lovecraft fiktív kozmikuslény-univerzumát, amelyek a burke-i és a kanti fenséges fogalmai szerint az alaknélküliség, a végtelen kiterjedés és az emberfeletti erő megtestesülései, így aláássák a szubjektum énkonstrukcióját és a nyelv reprezentációs képességét. (Ralickas 2007: 364) A többé-kevésbé explicit módon leírt mitikus lények közül talán a következők a legismertebbek: az őskáoszt reprezentáló, alaktalan, folytonosan lüktető, vak és intelligencia nélküli Azathoth; a tér és az idő ura, a párhuzamos világok közötti kapuk őre, Yog-Sothoth; a polimorf, az emberiséget végső örületbe kergető „kúszó káosz”, Nyarlathotep; a homályba burkolózó ördögi jelenség, a fekete kecske alakot öltő, ezernyi ivadékával körülvelt anyaiszten, Shub-Niggurath; és végül az alakváltó Cthulhu, aki rettegést és örületet kelt óriási termetével és rémisztő, csápos külsejével. „Ezek a sokat emlegetett szörnyek... valójában abszolút közönyösek; az egyes ember – sőt az egész emberi faj – semmiféle jelentőséggel nem bír számukra. És persze éppen ez bennük az iszonyatos; sokkalta iszonyatosabb, mint bármiféle szimpla gonosz lélek a keresztény kultúrkör naivan kétosztatú hiedelemvilágából.” (Kornya 2019: 7)

A Cthulhu-mítosz szörnyeinek ugyanakkor – a Lovecraft-szövegekből és a későbbi számos, az eredeti textuális mítoszra ráépülő másodlagos, spin-off ontológiák jellegéből adódó – jellegzetes tulajdonsága a meghatározatlanság. Ez a végső definiálatlanság a szörnyeket a megismerhetetlenség és a folyamatos alaki és koncepcióbeli mutáció irányába mozdította el. Ennek a kiindulópontja valószínűleg a detektívtörténetektől egészen a horrorig terjedő széles skálán alkotó August William Derleth alakja (Callaghan 2012: 109), aki Lovecraft tanítványaként a mester halála után a Cthulhu-mítosz számos eredeti szörnyét új kontextusba helyezte, a lovecraftinál gyengébb minőségű szövegekbe írta át, és ötvözte Lovecraft jegyzetei alapján saját elképzeléseivel az 1945-ben megjelent, „posztumusz együttműködésként” aposztrofált (Punter 2004: 109) *The Lurker at the Threshold* című novelláskötetében.

A Cthulhu-mítosz Lovecraft körülbelül húsz évig tartó munkássága után jelentős mutációkkal vált a populáris kultúrában a kozmikus horror egyik legproduktívabb bestiáriumává. A mítosz vég nélküli, jelenleg is tartó, változatos mediális formákra kiterjedő újraírásában jelentős szerepet kap Lovecraft legsikerültebb történeteinek klausztrófob, fojtogató jellege és a szövegek visszatérő eleme, a rémálom. „Az ismétlődés és az elkerülhetetlen végzetszerűség különös módon tovább élt Derleth és mások munkáiban, sőt, a »lovecrafti stratégia« [...] mindmáig fennmaradt, és

a Cthulhu-mítosz továbbra is úgy burjánzik a gótika testén, mint egy beteg, de lenyűgöző daganat.” (Punter 2004: 144) A fiktív mítosz lényeinek töretlen népszerűsége többek között abban gyökerezhet, hogy az istenszerű idegenek ábrázolják az univerzumról alkotott tudományos és racionális alapokon nyugvó elképzelést, és olyan hatalommal szembesítenek, amely annak ellenére, hogy a lények külső tulajdonságaik során milyen pusztítóan ellenszenvesnek tűnnek, illetve mennyire elképzelhetetlenek a jórészt antropomorf vagy földi léptékekkel értelmezhető idegenekkel benépesített sci-fi világokban, valójában tökéletesen közömbösek a földi lépték iránt. A Cthulhu-mítosz idegenjeinek hatalma abból fakad, hogy minden földi mértéket – és a sci-fi történetének megszámlálhatatlan szörnyét – meghaladóan olyan lényekként népesítik be az univerzumot, amelyek jellemzően mindenféle emberléptékű koncepciónak ellenállnak, és nullára redukálják az ember mozgásterét.

Lovecraft kozmikus horrorjának egyik alapvetése, hogy a földi civilizáció kiszolgáltatott egy párhuzamosan létező, felfoghatatlanul hatalmas erőnek egy közös univerzumban, és ez végül örületbe kergeti az embereket. Az örület a lovecrafti metafizika rendszerében az egyetlen logikus és értelmes reakció a létezés horrorisztikus és borzalmas élményére. (Goho 2009: 12) Az *Árnyék Innsmouth fölött* című novella csaknem tökéletes lenyomatát adja annak a metafizikai kényszerből eredő örületnek, amellyel a véges, emberi korlátok közé szorított szubjektum a horrorisztikus lények végtelen potenciáljával szembesül:

Ekkor itta be szemem a legszönyörűbb és legfélelmetesebb látványt, amely szerteszt szaggatta önuralmam utolsó foszlányait, s rohanást, nyűszítve kergetett a sötétben tatóngó kapualjak és halszemekkel bámuló ablakok közé, a csontvázukra csupaszított szellemutcsák néma, lidérces útvesztőjébe. Mert közelebb érve rádöbentem, hogy a holdsütötte habok a zátony és a part között távolról sem üresek. A tajtékos tengervíz szinte forni látszott; úszó alakok hemzsegték benne tömegével, mint vetésben a sáskák, mint üszkös húsban a nyüvek. Az egész szörnyűséges horda a város felé tartott, s noha egyetlen kurta pillanatra láttam őket csupán, még ilyen messzeségből is hideglelős borzadály ütött ki rajtam; mert a hullámból ki-kibukkanó fejek és karok összetartozása teljességgel lehetetlennek tűnt, hacsak nem tételezünk fel oly idomtalan testi torzulásokat, melyeknek végiggondolásától az emberi elme visszahököl. (Árnyék: 154-155.)

A tengerből kavargva előtörő lények ereje az ábrázolás pontatlanságából, a leírhatatlanságból ered, amely a lovecrafti kozmikus horror egyik meghatározó retorikai elemeként a reprezentálhatatlan reprezentációs kényszerének paradoxonára (Kneale 2006: 10) épül. A novellában számos névvel megtalálhatók, „vízi népek” (Árnyék: 127), „mélytengeri szörnyek” (164) és „mélységglakók” (171) megnevezéssel is szerepelnek, és a megjelölések sokasága is hozzájárul a meghatározhatatlanságnak ahhoz a szöveg atmoszférájába kódolt, szinte kézzelfogható, félelemmel vegyes rettenetéhez, amelyet a lovecrafti szörnyek pusztá látványa generál. A látvány és az ok-okozati összefüggések közötti hiátusban a szubjektumnak a logikába, a rációba, illetve a világot értelmes, felfogható és fogalmakkal leírható, rendszerezhető egységbe vetett hite rendül meg, miként a novella végkifejlete is a narrátor teljes mentális összeomlásával végződik.

Innsmouth árnyéka ránk borul és menedéket ad... kiűszünk az Ördögzátonyhoz, ahol kapu nyílik az időtlen hazába... alábukunk a tenger homályába, elnyelnek minket a sötétben tatóngó szakadékok... odalent, a vak óceán fenekén megleljük majd a halál nélkül Y'ha-ntheleít, a roppant oszlopokat meg a hínárfátylas

boltíveket... és ott fogunk élni a mélységlakók között, ősi dicsőségben pompázva... amíg a csillagok állása kedvezőre fordul... és azután is, mindörökké. (Árnyék: 171-172.)

A főszereplő a kisvárost elárasztó hal- és békaszerű, az emberekkel közösülő, a szexualitást és a humán szaporodási mintákat alapjaiban felforgató (Joshi 2018: 45) idegen faj horrorisztikus élményétől megbomlott elmével a tenger mélyén képzelet el közös életét az örültek házából megszőktetett unokatestvérével. Az örület a narrátor irracionális gondolkodási mintájában éri el tetőpontját: az olvasó számára egyértelmű, hogy a tenger alatti városban, Y'ha-ntheleiben, amely a halhatatlan mélytengeri istenek egyik lakóhelye, az ember sem fizikailag, sem biológiailag nem képes életben maradni, vagyis a főszereplő a traumatikus élmény miatt elvesztette minden kapcsolatát a valósággal.

Lovecraft a kozmikus horror modelljét a természet ember által ismert és elfogadott törvényeinek az érvénytelenségével és az ebből eredő kognitív káosszal azonosítja, amikor a „valódi rémtörténetet” (*true weird tale*) definiálja. (Lovecraft 1938: 10) A *Supernatural Horror in Literature* [Természetfeletti horror az irodalomban] című tanulmánykötetében a kiindulópontot az emberiség legősibb és leghatalmasabb félelme, az ismeretlentől való félelem jelenti. (Lovecraft 1938: 10) A környezeti hatások során létrejövő valóságkonceptió az emberi megismerés alapja, a megismerhetetlen és a természetfeletti miatti félelem a vallás és a babona melegágya, amelyet a „földönkívüli, ismeretlen hatalom miatti megmagyarázhatatlan félelem” (Lovecraft 1938: 10) táplál. Lovecraft prózájában a gyakran visszaköszönő vallásos-babonás szekták vagy kultusz miatt a szubjektum identitástorzulása összekapcsolódik a társadalom szociális viszonyainak áthelyeződésével (Ralickas 2007: 371), amelynek alapja a racionalitás megsemmisülése, a logikai keretek tökéletes pusztulása: „azoknak a rögzített természeti törvényeknek a kudarcra vagy baljós felfüggesztése, amelyek egyedüli védőernyőt jelentenek a felfedezetlen világűr démonjainak káoszt eredményező támadásával szemben”. (Lovecraft 1938: 10)

A megérthetetlen és a felfoghatatlan az univerzális kiszolgáltatottság érzetét kelti, ami a Cthulhu-mítosz lovecrafti szövegeiben felbukkanó szekták irracionális hitrendszerére épülve törvényszerű és logikus válasz az irracionális istenszerű lények feltételezett létezésére, mert a „Nagy Öregeket halandó szem még sosem látta”. (*Cthulhu*: 187) A „degenerált” és „tudatlan” szektatagokat a karteziánus nézőpont teljes hiánya jellemzi, akik „megdöbbenő makacssággal ragaszkodtak visszataszító hitük központi eszméihez”. (*Cthulhu*: 186) Ennek a hitrendszernek a középpontjában Cthulhu és a Nagy Öregek visszatérése áll, ami a Cthulhu-mítosz későbbi, huszadik századi szövegeiben ikonikussá váló, Lovecraft novellájában a fiktív szerző, Alhazred *Necronomicon*-jában olvasható „hírhedt vitatott versre” utal: „Meghalni nem halhat meg az, / Mi örökkéig áll, / Számlálatlan korok során / Enyészik – a Halál.” (*Cthulhu*: 189) Az emberi mércével mérhető idő szempontjából halhatatlan idegenek olyan hatalommal bírnak, amelyet a bálványimádás során irracionális módon, „velőtrázó sikolyok” „tébolyult ordítózás” (184), „démoni üvöltözés” (185) közepette véráldozattal kell kiengesztelni a „borzalom fekete bugyraiban” (184), a babonás-vallásos hit örült rituáléiban: „A lángok övezte monolitot tíz faállvány vette körül szabályos közökben, ezekről lógtak fejfelé az eltűntként bejelentett, védtelen telepések ocsmányul megcsonkított holtteste. A bitók körén belül őrzöngött és bömbölt a bálványimádók serege; a tüzes gyűrű és a tetemek gyűrűje közötti végeérhetetlen bacchanálián...” (*Cthulhu*: 185-186) Az eseményeket a novella *Legrasse felügyelő beszámolója* című része ismerteti, ami

egyértelműen kijelöli a detektív alakjában megbúvó teleologikus racionalitást, a megoldatlan rejtélyt racionális okokkal magyarázó karteziánus nézőpontot, amely a szertartást úgy látja, mintha „pestisbűzös szélvihar tombolna a pokol bugyraiból”. (*Cthulhu*: 185) Lovecraft kozmikus horrorjának egyik meghatározó és visszatérő eleme a racionális episztemológia kudarca: a kauzális kapcsolatok felderítését megcélzó nyomozás hiábavaló, a végső válasz az emberi megismerés határain túl helyezkedik el.

A Cthulhu-mítosznak Lovecraft *Cthulhu* hívása című, a *Weird Tales* magazin hasábjain 1928-ban megjelent novellája az eponim kozmikus lény ikonikus reprezentációja, amely legteljesebben ebben a történetben mutatkozik meg, és Lemman filmje ezt a narratívát szinte változtatás nélkül veszi át, mint textuális modellt. A *dombormű* című fejezetben a főszereplő-narrátor, Francis Wayland Thurston a nagybátyja, „a szemita nyelvek kérdemesült oktatója” (*Cthulhu*: 174), Angill professzor balesetnek tűnő, 1926-ban bekövetkező halála után a hagyatékban rábukkan egy kutatás dokumentációjára, amely egy „rettenetesen ijesztő”, „csökevényes szárnyakkal felruházott, groteszk, pikkelyes testen csápokkal ellátott” (*Cthulhu*: 175) alakot ábrázoló domborművet is tartalmaz. A „kézírásos jegyzetekből” (175) kiderül, hogy a professzor felfigyelt az „1925 tavaszán fellépő tömegpszichózis és üldözési mánia” (176) világméretű jelenségére. A novella *Legrasse felügyelő beszámolója* című fejezetében egy bálványimádó szekta nyomaira bukkanó New Orleans-i detektív nyomozását követik végig a dokumentumok. Legrasse és a csapata rajtaüt a szektán és megtudja, hogy az emberáldozat a halhatatlan, mélyben szunnyadó Nagy Öregeknek szól, akiket istenként tisztelnek. A szektatagok egy „tapadós, zöldesfekete” (182) kőből faragott, a hagyatékban talált reliefhez hasonló alakot ábrázoló bálvány körül, pogány szertartás keretében félik az istenséget: „R’lyeh házában álmodva vár ránk a halott Cthulhu”. (187) Legrasse a szobrot, „amelynek semmi köze nem volt az evilági ásványtanhoz és geológiához” (182), elviszi az amerikai régésztsársulat éves konferenciájára, és megtudja, hogy egy eszkimókutató hasonló szobrot talált az egyik bennszülött településen, de ez a kaland a fél szemébe került. Az *Őrület a tengerből* című, harmadik fejezetben Thurston elutazik Ausztráliába, ahol egy ugyanilyen szobrot talál egy ismeretlen sziget mellett hajótörést szenvedett hajó múzeumi raktárba került tárgyai között. Az egyetlen túlélő, az út alatt megöszülő Johansen nyomát követve Norvégiában már csak a tengerész özvegyével tud találkozni, aki átadja neki a néhai férj angolul írt naplóját. A naplóból kiderül, hogy Johansen járt Cthulhu szigetén, és a társai a szigeten lelték halálukat egy emberfeletti, szavakkal leírhatatlan szörny karmai közt: „A dolgot lehetetlenség volt leírni – nincs az a földi nyelv, amelynek szavai lennének az elképzelhetetlen, bömbölő örületnek ilyen mélységeire, a kozmikus rendnek és az anyag törvényeinek e gyalázatos tagadására.” (199) A történet Thurston szavaival zárul, miszerint a halála esetén abban bízik, hogy „végrendeletem végrehajtói kellő előrelátásról tesznek tanúságot, és nem engedik, hogy emberi szemek elé kerüljön”. (201)

3. A *The Call of Cthulhu* mint szimulákrum

A *The Call of Cthulhu* szimulációs stratégiával készült, amely a technikai-technológiai, mediális meghatározottság mellett a film alkotóelvét is érinti. A *The Call of Cthulhu* a fekete-fehér némafilm olyan másolata, amely ebben a formában soha nem létezett, csak a többi kortárs filmes technológiai és stíluselemre épül, és a szimulákrum önreferenciális logikáját követi, amely szerint a „szimulákrum nincs viszonyban semmiféle realitással” és „önmaga tiszta szimulákruma”.

(Baudrillard 1996: 165) Leman digitális formátumban hozzáférhető filmje olyan adaptáció, amely úgy tesz, mintha elveszett volna a digitalizálással feljavított eredeti kópia, azzal a különbséggel, hogy itt soha nem is volt olyan film, amelyre a feldolgozás épülhetett volna. A *The Call of Cthulhu* szervezőelve az, hogy a digitális formátumban (DVD) megjelent film a húszas évek némafilmjének álcáját magára öltő Lovecraft novellaadaptáció, amelyről már néhány kocka után feltételezhető, hogy a film egy digitálisan felújított változata. Ez azonban csak látszat, az avatott szem már a film forgalmazója, a HPLHS Motion Pictures láttán gyanút fog, a „filmstúdió” Észak-Amerikát mutató földgömbje fölött pedig egy HPLHS feliratú zeppelin úszik át jobbról balra. Közben megjelenik az 1984-ben szerepjátékosok alapította Howard Phillips Lovecraft Historical Society mottója: „Ludo fore putavimus” (kb. „játéknak gondoltuk”). A film a korszak elvárásai szerint a stáblista rövidített verziójával indul, miközben drámai szimfonikus zene szól, a hangminőség pedig arra enged következtetni, hogy a hangsávot is digitális utómunkával javították fel. Végül a rendező neve alatt újabb árulkodó jel tűnik fel archaizált betűtípussal, miszerint a film a HPLHS filmjeinek „Mythoscope” technológiájával készült, és római számokkal a gyártás éve is kivehető. Habár a film már az elejétől nyílt lapokkal játszik, az avatatlan szem átsiklik ezeken a részleteken, és a stíláriis jegyekből azonnal a huszadik század elejének filmes jegyei alapján azonosítja a film történeti kontextusát.



„Játéknak gondoltuk”

A film a keletkezésének kontextusában is a szimulált adaptáció modellalapú rendszerét követi. Andrew Leman neve összeforrt a HPLHS filmes szövegeivel, nem csak a *The Call of Cthulhu* rendezője, de a makettekért, a díszletért és a bábokért is felelt a film elkészítése során. Emellett a szintén a Mythoscope szimulációs eljárásával készített *The Whisperer of Darkness* című film forgatókönyvét is jegyzi, amely Lovecraft *Suttogás a sötétben* című novellájának a feldolgozása, illetve a *The Testimony of Randolph Carter* rendezője és forgatókönyvírója, amely Lovecraft 1919-es, több filmes feldolgozást megért *Randolph Carter vallomása* című novellájának adaptációja. A *The Call of Cthulhu* több díjat is kapott 2006 és 2008 között (Eerie Horror Film Festival, Another Hole in the Head, Vuze, Avignoni Fesztivál), ezek nagy része az újszerű adaptációs technikát díjazta. Ennek a technikának a fantázianeve a HPLHS Mythoscope rendszere, amely a lovecrafti kozmikus horrort alkalmazza korhű látvány- és hangzásvilággal a mozivászonra. A társaság Mythophone néven Lovecraft-ihletésű zeneműveket is kiadott a paródiától a pastiche-ig széles skálán mozogva: *A Shoggoth on the Roof* (2005), *A Very Scary Solstice* (2003), *Carol of the Old Ones*, *An Even Scarier Solstice* (2006), *Live at the Gilman House* (2011) és *Dreams in the Witch House: A Lovecraftian Rock Opera* (2013). A szimulációs stratégia jól követhető: Lovecraft világának hangulatát és tematikáját átültetni a kortárs film- és zeneiparba, és bekapcsolódni a kulturális termelésbe Lovecraft műveinek adaptációjával, újírásával vagy teljesen új művek alkotásával, amelyek digitális eljárással megidéznek a húszas-harmincas éveket és a kozmikus horror lovecrafti univerzumát. A CGI alkalmazásával a filmi szöveg maga mögött hagyja a film indexikus jellegéből adódó mimetikus tulajdonságait, és a szöveget egy gyökeresen új mediális alkotássá alakítja át. (Constantinides 2010: 20) Ennek a tartalmi és stiláris modellel (forrásmintákkal) generált, szimulált mitikus CGI-világnak a filmek esetében kifejezetten hangsúlyos részét alkotja a szimulációs jelleg: a lovecrafti témákra olyan képi szűrő kerül, amely lehetővé teszi, hogy egy soha nem létezett forrásműre épülő másolat vagy adaptáció szerepében mutatkozhasson be a film, ami a *The Call of Cthulhu* esetében különösen érvényes, ugyanis a lovecrafti mítosz a huszadik század elejére is jellemző filozófiai háttérrel idézi fel egy visszafejthető modell formájában.

A film egyik legjelentősebb visszafejthető modellje az egzisztencialista nihilizmusra és a filozófiai pesszimizmusra támaszkodik. A pesszimizmus a filozófiával egyidős és párhuzamos története során az irodalmi művek széles skálájával alakította a filozófia fejlődését (Sexton 2019: 90), mely Hérakleitosztól Jean-Jacques Rousseau-n, Arthur Schopenhaueren, Søren Kierkegaard-on, Friedrich Nietzsche-n keresztül Albert Camus-ig számos filozófiai és művészeti ágban bontakozott ki, miközben a létezés abszurditására, a szabadság és a boldogság összeegyeztethetlenségére, az emberi élet feletti kontroll hiányára, az értelemben és az értelmezhetőségbe vetett hit képtelenségére vagy az ebből táplálkozó szorongásra hívta fel a figyelmet. A *Cthulhu* hívása mottója is a kilátástalanságra és az emberi faj jelentéktelenségére hívja fel a figyelmet, és a *The Call of Cthulhu* is ezt a tematikus mintát veszi kiindulási alapnak, erre a modellre épít: „Nagyon is elképzelhető, hogy valamely roppant Hatalmak vagy Lények életben maradtak, még azokból a távoli időkben, amikor az értelem talán más formákban öltött testet, olyan formákban, amelyek eltűntek a világból az emberiség hajnala előtt, s amelyekről csupán a költészet és a mondák őriztek meg futó emlékképeket, isteneknek, szörnyeknek, mitikus lényeknek nevezve őket.” (*Cthulhu*: 173) Az idézet a publicista, regény- és novellaíró Algernon Blackwoodtól származik, aki a huszadik század első felének meghatározó weird fikciós szerzője volt. Az adaptáció mögött

meghúzódo tematikus és stiláris, hangulati stb. modelleket és mintákat alkalmazó szerzők egyikeként Blackwood is a tizenkilencedik század végi, huszadik század eleji, meghatározó spekulatív fikció alműfajában, a weirdben alkot maradandót a szövegeivel, amelyek a zsáner kötelező elemét, a természetfeletti horrort fogalmazzák újra. A weird egyik fő motívuma az alműfajra jellemző csápos lények megjelenése, ellentétben a sci-fi és a fantasy leginkább antropomorf vagy jellemzően humanoid jegyekkel is rendelkező ellenfeleivel szemben. (Miéville 2009: 510-516.) A weird az ezredforduló környékén többek között Ted Chiang, China Miéville, Jeff VanderMeer szövegeiben „new weirdként” éled újra a folyamatos memetikus regeneráción, kölcsönzésen, kisajátításon, másoláson és alkalmazáson keresztül (Nyikos 2020: 116), ami a generikus modellek (klisék és minták) elsődleges, meghatározó szerepét, valamint állandó produkcióját és szüntelen visszatérésének jelentőségét mutatja. Az egzisztenciális nihilizmus az egyik ilyen alapvető modellje a lovecrafti hagyománynak, a zsáner puzzle-jének egyik darabja, amely csaknem kihagyhatatlan kelléke a lovecrafti rémtörténet tovább élésének.

A film a főszereplő kutatómunkáját követi nyomon, amely részben a halott professzor már elvégzett kutatómunkájának a rekonstrukciója, de a pesszimista felhangot még meg is tetőzi a novellában nem szereplő kerettel, az elmegyógyintézetben játszódó pszichoterápiás jelenettel. Az örület számos formában megjelenik a film jeleneteiben, amelyek hűen követik a novella narratív fonalát (a Cthulhu látványától percek alatt megőszülő és végül a rettenetesbe belepusztuló tengerész alakjában, Cthulhu lakhelyén a tengerészek fejvesztett menekülésében, a szektatagok atavisztikus, megszállott viselkedésében). Végül a film utolsó kockáin a Lovecraft-szöveg kézírásos formája kap értelmező szerepet, ami a novellát a megtalált (és gyakran elkallódó) kézirat toposzának metafikciós tulajdonságaival ruházza fel, amely visszatérő elem Jonathan Swifttől (*Gulliver utazásai*) kezdve J.R.R. Tolkienen keresztül (*A Gyűrűk Ura*) Italo Calvinóig (*Ha egy téli éjszakán az utazó*). A film a *Cthulhu* hívása ikonikus első bekezdését egy olyan szimulált textualitás részévé teszi, amely egyszerre tisztelgés az eredeti novella szövege előtt és reflexió a film önnön derivatív jellegzetességére, amely elhelyezi a filmes szöveget a lovecrafti kozmikus horror tradíciójának szöveghálózatában: „A legirgalmasabb dolog a világon, azt hiszem, az, hogy az emberi elme képtelen kapcsolatot teremteni a különálló események között.” (*Cthulhu*: 173) A humán kognitív képességek alkalmatlanok a világ tökéletes megértésére, a világ részletei között rejtőző összefüggések racionális egyberendezésére, vagyis a világ pontos modelljének megalkotására, a puzzle teljes képpé formálására. A kozmikus horror átfogó, a zsáner általános jellemzőinek modelljeiből felépülő hálózat példaként Edgar Allan Poe *Az Usher-ház vége* című novellájában is megjelenik a jól ismert lovecrafti idézet egyik előzetes modellje: „Vissza kellett térnem ahhoz a ki nem elégítő konklúzióhoz, hogy míg egyfelől kétségtelenül léteznek szimpla természeti objektumoknak olyan kombinációi, melyeknek ily hatalmuk van érzéseink felett, addig másfelől e hatalom analízise azok közé a vizsgálódások közé tartoznék, melyek túlhaladják elménk mélységeit.” (*Usher*: 217) Ez a folyamatosan visszatérő gondolati séma vagy motívum a kozmikus horror egymást kannibalizáló szövegei közötti kapcsolatot példázza, és az adaptáció és az inter- és hipertextuális szöveghálózat modellekre épülő struktúráját mutatja: az egzisztenciális nihilizmus modelljét már Lovecraft is készen veszi át más szövegekből, és a *The Call of Cthulhu* is inzertek formájában építi be a *Cthulhu* hívásából származó idézeteket a film szövegébe, miközben a megértés kudarcából eredő örület kozmikushorror-modellekre épülő szövegei közé sorolja magát.

The most merciful thing in the world,
I think, is the inability of the human
mind to correlate its contents.

... say the piecing together of
... such

„A legirgalmasabb dolog a világon, azt hiszem, az, hogy az emberi elme képtelen kapcsolatot teremteni a különálló események között.”

A film képi világa kiteljesíti R'lyeh, Cthulhu nyugvóhelye fizikai terének kognitív módon feldolgozhatatlan működését, amely az egzisztenciális nihilista kételyt és a racionálisan értelmezhető fizikai térkonceptió kudarcát a lovecrafti modellek puzzle-darabjai közé sorolja. A tengerészek a földi gravitáció és topológia fizikai állandóinak ellenálló térrel találkoznak a szigeten, amikor Cthulhu előbukkan a föld alól: „... a kapuszörny lassan, félelmetesen nyílni kezd. Az őrült, prizmás torzulásban teljesen természetellenes módon, átlósan mozgott, mintha a fizika és a fénytán minden törvényét a feje tetejére állították volna.” (*Cthulhu*: 198-199.) A tér szerveződése egy ismeretlen és megismerhetetlen, földöntúli igazsággal magyarázható csak, amely a racionális világnézet összes geometriai törvényét felülírja. (Nyikos 2020: 142) A film irracionális fizikai viszonyokkal, abszurd módon – természetesen digitális trükkal – szimulálja a következő jelenetet, amelyben az egyik tengerész egy tömör falnak látszó szakadékba zuhan: „... a pokoli falaknak egy olyan szöge nyelte el, amelynek tulajdonképpen nem lett volna szabad léteznie; hegyesszögnek látszott, ám rendelkezett a tompaszögek minden sajátosságával.” (*Cthulhu*: 199) Mi lehetne nyugtalanítóbb a szubjektum valóságérzékelése számára, mint az, ha a hiperbolikus geometria betüremkedését tapasztalja az euklideszi világunkba? – teszi fel a kérdést a matematikus, amikor Lovecraft szövegét olvassa. (Hull 2006: 11) A nemeuklideszi geometria, amely maga mögött hagyja hagyományos racionális euklideszi rendszer párhuzamosságra és szögekre vonatkozó, logikus alapokra helyezett érzékelésünkre és a világ fizikai törvényszerűségeinek a belátására vonatkozó bizonyosságát, az ember ismeretszerzési alapvetéseit rengeti meg: „Bizonyos »megértés« oly módon keletkezik, hogy a folyamatot antropomorfizáltuk, »ismertté« tettük: az

ismert csak az emberi kényszerrel összefüggő erőérzet megszokása miatt ismert.” (Nietzsche 1998: 94) A megértés korlátai a R'lyeh fizikai törvényeire alapozott valóság megragadásának a kudarcából fakadnak. A tengerészek Cthulhu kozmikus világával szembesülve megőrülnek vagy életüket vesztik az idegen, euklideszi szabályokkal nem leírható világban, és ennek oka az, hogy legyőzhetetlen hatalommal szembesülnek: „A tudásvágy mértéke a faj hatalomakarása növekedésének mértékétől függ: valamely faj annyi valóságot ragad meg, amennyin csak úrrá lehet, amennyit csak uralma alá tud hajtani.” (Nietzsche 1998: 66) A valószerűtlen és mégis megtapasztalt, azonban a szokásos kognitív eljárásokkal leképezhetetlen törvényszerűségek az R'lyeh-jelenet egzisztenciális nihilizmusban és a filozófiai pesszimizmusban gyökerező kilátástalansága miatt kerülnek a kozmikus horror kitüntetett modelljei közé a film és a novella tetőpontján.



„... a pokoli falaknak egy olyan szöge nyelte el, amelynek tulajdonképpen nem lett volna szabad léteznie”

Cthulhu alakja a film tetőpontjának központi motívuma, amely paradox módon az ábrázolás technikájából adódóan marginalizálódik. Ez a marginalizáció elsősorban a szörny megjelenítésére vonatkozik, alig található olyan kocka, amelyen Cthulhu teljes alakban látható lenne, elsősorban

a testének részletei tűnnek fel, ekkor is csak villanásnyi időre, illetve többször is csak mozgó árnyék formájában látható. Mindez főleg a kétezres évek elejének filmtechnológiai kontextusában figyelemreméltó: ekkorra a földönkívüli és földi CGI-szörnyek olyan arzenálja áll rendelkezésre, amely a hajszálpontos, precíz és nagyfelbontású megjelenítésnek köszönhetően kiszolgálja a legapróbb részletekre is kiterjedő (nézői és gyártói) igényeket. A „vizuális és kulturális másság” metaforájaként (Benczik: 212) Cthulhu hagyományos stop-motion technikával animált teste az ábrázolás kifinomultsága szempontjából nem tudja felvenni a versenyt a high-tech szörnyek CGI-ábrázolásával. Miközben a film Cthulhuja technikai értelemben marginalizálódik a pixelpontos ábrázolás nagyfelbontású képélményére alapozott, a sci-fi horror zsánerének maximálisan megfelelő vizuális eksztázis elérése szempontjából, azon szörnyek közé tartozik, amelyek „figyelmeztetnek, rámutatnak valamiféle veszélyre”. (Limpár 2021: 5) Ez a veszély a lovecrafti egzisztencialista nihilizmus és a kozmikus horror metszéspontjában található, és az emberi lépték kozmikus jelentéktelen, abszolút értékén marginális pozíciójára reflektál. Ebből a szempontból a szimulált, modellekre – és ebben az esetben Leman saját kezűleg gyártott bábmodelljeire – épülő, ugyanakkor digitálisan renderelt szörny akkor a leghatásosabb, ha a lehetőségekhez képest a háttérben marad, mert a meghatározhatatlanság, a reprezentálhatatlanság, a leírhatatlanság metaforájaként tudja legjobban sejtetni a kozmikus horror legfontosabb jellemzőit anélkül, hogy a tökéletesen pontos megjelenítésre törekedne.

A *The Call of Cthulhu* tudatosan a szimulációs stratégiával, az eredetijét vesztett másolat felől közelíti meg a szörnyábrázolást, mert a némafilmek sajátos története megkönnyíti az elveszett eredeti toposzának vagy modelljének a felhasználását. A harmincas évek elejéig gyártott filmeknek csak körülbelül tíz százaléka maradt fenn: a filmgyártáskor alkalmazott kezdetleges technológiából adódó anyagfáradás, a tárolási körülmények, a jogi anomáliák, a különböző okok miatt megsemmisült raktárkészletek és a kis számban elkészült kópiák mind hozzájárultak ahhoz, hogy a korszak filmjeinek nagy része megsemmisült. (Pierce 1997:13) Az egyik legkorábbi szörnyábrázolás, amely fennmaradt és modellként szolgálhat Cthulhu esetében, az 1933-as *King Kong*. A fiktív történeti hűség miatt Cthulhu reprezentációja azonban még Kongénál is kezdetlegesebb, akár a mozgástechnikát, akár a filmvásznon eltöltött időt vesszük figyelembe. Lovecraft egyik legismertebb szörnye úgy van jelen a filmben, hogy a lehető legkevésbé látható: a stop-motion miatt az animált szörnybáb mozgása darabos, a fekete-fehér technika miatt valószerűtlen, miközben az életlen fókusszal megjelenített Cthulhu kevés játékidőt is kap. A digitálisan szimulált némafilm paraméterek miatt – paradox módon – Cthulhu mind tematikai, mind technikai szempontból marginalizált helyzetbe kerül abban a filmi szövegben, amelynek a főszereplője. Ennek az oka elsősorban az, hogy miközben a film a másolat álcáját veszi magára és egy látszólag eredeti szörnyábrázolást vesz hivatkozási alapnak, erodálja a határt az eredeti és a másolat kategóriái között, amiért a szimulációs stratégia a felelős. A szimuláció közben elveszik az a kettősség, amely bármely adaptáció alapjául szolgál: a *The Call of Cthulhu*ról, mint filmadaptációról kiderül, hogy nincs filmelőzménye, így önreferenciális jellé válik.

4. Konklúzió

A *The Call of Cthulhu* a kozmikus horror számos modelljét átveszi, adaptálja, és új kontextusba helyezi, ehhez pedig a szimuláció stratégiáját alkalmazza. A film alapvető modelljei közé tartozik az intertextuális kapcsolat a forrásszöveggel, Lovecraft novellájával. A film szinte változtatás

nélkül transzferálja a *Cthulhu* hívásának narratíváját saját filmi szövegébe, és ezzel jól elemezhető és egyértelmű dialóg viszonyba kerül a lovecrafti szövegmodellel. A film modelljei, amelyekből felépíti a szimuláció segítségével a szöveget, a novella szövegmodelljéből, illetve a húszas évek filmjeinek stiláris jegyeiből építkeznek. A modellek akár a puzzle darabjai alkotják a szimulált filmadaptációt, de mindig van olyan modell, ami kicsúszik az interpretációból, vagy azért, mert nem található meg (szimulákrum), vagy pedig azért, mert nem lehet a helyére rakni. A lovecrafti kozmikus horrorban a hiányzó darabot az egzisztenciális nihilista kétely miatti félelem hátráltatja, a főszereplő (és vele együtt az olvasó) nem meri a helyére tenni a hiányzó puzzle-darabot, mert azzal el kellene fogadnia kiszolgáltatottságát egy olyan hierarchikus rendszerben, amelynek a kognitív megértése a világról alkotott képének gyökeres átfogalmazását, egyes részleteinek a teljes eltörlését kívánják meg. Lovecraft a következőképpen fogalmaz: „...egy napon sor kerül majd a szerteágazó tudás mozaikköveinek összeillesztésére, s ez a valóságnak oly rémületes távlatait fogja megnyitni, hogy vagy eszünket veszítjük a kinyilatkoztatástól, vagy a halálos világosság elől egy új sötét kor békéjébe és biztonságába menekülünk.” (*Cthulhu*: 173)

Leman filmje az egzisztenciális nihilizmust és az emberi faj kozmikus jelentéktelenségét egy olyan rendszerbe foglalja, amely a szimulákrum tulajdonságait mutatja. A film azt a látszatot kelti, mintha egy 1920-as években gyártott *Cthulhu*-feldolgozás technikai, stiláris és tematikus jellegzetességeit vonultatná fel, miközben egy soha nem létezett eredeti forrásfilm digitális formájú újrakiadásaként egyszerre lesz önreferenciális hivatkozás saját magára, és a kozmikus horror modelljeiből építkező szimulákrum, amely csatlakozik a lovecrafti univerzum változatos mediális formákat kialakító modelljeihez, hogy a zsáner későbbi adaptációihoz lehetséges modellként álljon rendelkezésre: „Ki tudhatja, mi vár ránk? Ami egyszer fölmerült, az újra alászállhat, és ami egyszer elsüllyedt, az újra a felszínre emelkedhet.” (*Cthulhu*: 201)

Bibliográfia

- Aarseth, Espen (2001): Virtual Worlds, Real Knowledge: Towards a Hermeneutics of Virtuality. *European Review*, 9.2. 227–232.
- Bencsik, Vera (2021): Az apokaliptikus etikája: a túlélés, emberség és másság morális dilemmái Richard Matheson *Legenda vagyok* című regényében és filmváltozataiban. Limpár Ildikó (szerk.): *Rémesen népszerű – szörnyek a populáris kultúrában*. Athenaeum, 209-233.
- Baudrillard, Jean (1994): *Simulacra and Simulation*. Ford. Sheila Faria Glaser. Michigan, The University of Michigan Press.
- Baudrillard, Jean (1996): A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I*. Szeged, Ictus, 161-193.
- Baudrillard, Jean (2014): Szimulákrum és sci-fi. Ford. Gyuris Norbert. *Filológiai Közlöny* 2014.4. 411-416.
- Bould, Mark et al. (2009): *The Routledge Companion to Science Fiction*. New York, Routledge.
- Casetti, Francesco (2004): Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses. In Stam és Raengo, 81-91.
- Cahir, Linda Costanzo (2006): *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson, McFarland.
- Callaghan, Gavin (2012): Elementary, My Dear Lovecraft: H. P. Lovecraft and Sherlock Holmes. *Lovecraft Annual* 6, Hippocampus Press, 199–229.
- Constandinides, Costas (2010): *From Film Adaptation to Post-Celluloid Adaptation: Rethinking the Transition of Popular Narratives and Characters across Old and New Media*. New York, Continuum.
- Dragon, Zoltán (2010): *Tennessee Williams Hollywoodba megy*. Szeged, Americana eBooks. <https://ebooks.americanaejournal.hu/books/tennessee-williams-hollywoodba-megy/>
- Doane, Mary Ann (2012): Az indexikus és a médiumspecifikusság fogalma. Ford. Fűzi Izabella. *Apertúra*, 2012 tavasz. <https://www.apertura.hu/2012/tavasz/doane-az-indexikus-es-a-mediumspecifikussag-fogalma/>
- Elliott, Kamilla (2003): *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge UP.

- Goho, James (2009): What Is 'the Unnamable'? H. P. Lovecraft and the Problem of Evil. *Lovecraft Annual* 3, Hippocampus Press, 10–52.
- Goudge, Thomas A. (1965): Peirce's Index. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, 1. 2, Indiana University Press, 52–70.
- Gunning, Tom (2007): Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 18.1. 29-52.
- Hull, Thomas (2006): H.P. Lovecraft: A Horror in Higher Dimensions. *Math Horizons*, 13.3, Mathematical Association of America, 10–12.
- Joshi, S. T. (2018) Why Michel Houellebecq Is Wrong about Lovecraft's Racism. *Lovecraft Annual*, 12, Hippocampus Press, 43–50.
- Kiss, Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc (szerk.) (1996): *Testes könyv I.* Szeged, Ictus.
- Kneale, James (2006): From Beyond: H. P. Lovecraft and the Place of Horror. *Cultural Geographies*, 13. 106–26.
- Kornya, Zsolt (2019): A New England-i remete öröksége. *Howard Philips Lovecraft összes művei III.* Szukits, 5-11.
- Limpár, Ildikó (2021): Előszó. Limpár Ildikó (szerk.): *Rémesen népszerű – szörnyek a populáris kultúrában.* Athenaeum, 5-12.
- Lovecraft, Howard Phillips (2019): Cthulhu hívása. Ford. Kornya Zsolt. *Howard Philips Lovecraft összes művei III.* Budapest, Szukits, 173-201.
- Lovecraft, Howard Phillips (1938): *Supernatural Horror in Literature.* Feedbooks. <http://www.feedbooks.com/book/234.epub>
- McFarlane, Brian (1996): *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation.* Oxford, Clarendon.
- Miéville, China (2009): Weird Fiction in Boulder, Mark et al.: *The Routledge Companion to Science Fiction.* New York, Routledge, 510–516.
- Nemes, Ernő (szerk.) (2000): *Edgar Allan Poe összes művei.* Szeged, Szukits Könyvkiadó.
- Nietzsche, Friedrich (1998): *Az értékek átértékelése.* Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Holnap.
- Nyikos, Dániel (2020): *The Uncanniness of Unspeakable Anxieties in Weird Fiction.* Szeged, Americana eBooks.
- Poe, Edgar Allan (2000): Az Usher-ház vége. Ford. Babits Mihály. In Nemes Ernő: *Edgar Allan Poe összes művei.* Szeged, Szukits, 217-230.
- Pierce, David (1997): The Legion of the Condemned - Why American Silent Films Perished. *Film History* 9.1. Indiana University Press, 5–22.
- Prince, Stephen (1996): True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory. *Film Quarterly*, 49.3. 27–37.
- Punter, David és Glennis Byron (2004): *The Gothic.* Blackwell Publishing.
- Ralickas, Vivian (2007): 'Cosmic Horror' and the Question of the Sublime in Lovecraft. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 18.3 (71), 364–398.
- Sexton, Jared (2019): Affirmation in the Dark: Racial Slavery and Philosophical Pessimism. *The Comparatist* 43, 90–111.
- Stam, Robert, és Alessandra Raengo (szerk.) (2004): *A Companion to Literature and Film.* London, Blackwell, 81-91.
- Stam, Robert (2000): Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation in James Naremore (szerk.): *Film Adaptation.* New Brunswick, Rutgers.
- Tézsola Ervin, Galamb Zoltán (szerk.) (2019): *Howard Philips Lovecraft összes művei III.* Budapest, Szukits.

Filmográfia

The Call of Cthulhu. (Andrew Leman, 2005)

King Kong (Merian C. Cooper és Ernest B. Schoedsack, 1933)

SIPOS NIKOLETT

Médiumok harca: A *Trónok harca* és a transzmedialitás

[SZERZŐ]

Sipos Nikolett a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának harmadéves hallgatója. 2019-ben szerzett középiskolai tanári diplomát a Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Karán angol nyelv és kultúra tanára és magyartanár szakon. Jelenleg a Pannon Egyetem Angol-Amerikai Intézetében dolgozik tanársegédként. Kutatásában a transzmedialitás jelenségét vizsgálja spekulatív fikciós univerzumokban, középpontban a *Trónok harcával*. E-mail: siposniki94@gmail.com

[absztrakt]

George R.R. Martin *A tűz és jég dala* című regénysorozata az elmúlt évtizedben óriási népszerűsége tett szert, amelyhez nagyban hozzájárult az HBO által készített *Trónok harca* című sorozat is. Annak ellenére, hogy a regények és az adaptáció is a narratíva szerves részét képezik, és szoros kapcsolatban állnak egymással, a témában született kutatások nagy része külön-külön vizsgálta a két médiumtípust (Lowder, 2012; Battis, 2015; Carrol, 2018), és nem tért ki arra, hogy milyen kapcsolatban áll egymással a regénysorozat és az ebből készült adaptáció. Tanulmányomban felvázolom a *Trónok harca* univerzum működését, és Henry Jenkins elméletét használva rámutatok arra, hogy a *Trónok harca* egy igazi transzmediális narratívaként is érthető.

George R.R. Martin's *A Song of Ice and Fire* became one of the most successful fantasy stories of the last decade, which is partly due to the huge popularity of the HBO adaptation called *Game of Thrones*. Although the novels and the adaptation are also integral parts of the narrative and are closely connected, most of the academic research was concentrating on the two types of media separately (Lowder, 2012; Battis, 2015; Carrol, 2018), and did not touch upon the special relationship of the epic fantasy saga and the television show. This paper outlines how the *Game of Thrones* universe works and proves that, based on Henry Jenkins' theory, *Game of Thrones* is a true transmedia narrative.

Annak ellenére, hogy a fantasy manapság igencsak nagy népszerűségnek örvend, a 20. század végéig csak egy szűk réteg kedvelt műfajának számított – később azonban egyre nagyobb teret nyert mind az olvasók, mind a filmkedvelő közösség körében. A műfaj szélesebb körben való elterjedésének egyik legfőbb mozgatórugója a Peter Jackson által készített *A Gyűrűk Ura* adaptáció (2001–2003), illetve *A hobbit* (1937) történetének megfilmesítése (2012–2014) volt. Mindamellet, hogy Jackson két trilógiája hozzájárult Tolkien műveinek (újra)felfedezéséhez, a hangulatáról, képi világáról és rendkívüli technikai megoldásairól híres trilógia és annak későbbi előzményfilmjei azokat a nézőket is megszólították, akik korábban nem vallották magukat a fantasy kedvelőinek, ezáltal pedig nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a műfaj populárisvá válhasson. Nem szabad azonban elfeledkeznünk J.K. Rowling *Harry Potter* könyvsorozatáról (1997–2007) és a szövegekből készült filmadaptációkról (Columbus et al., 2001–2011) sem, melyek mind a gyermekek, mind a felnőtt korosztály körében szintén nagyban elősegítették a fantasy műfajának népszerűvé válását, ma már pedig egy egész generáció vallja úgy, hogy felnőtté válásukban óriási szerepet játszott a történet (ld. Lauer és Basu 2019). Idesorolható még a szintén fiatalabb korosztályt megcélzó Philip Pullman *Az Úr sötét anyagai* (1995–2000) trilógiája, illetve az ebből készült sorozatadaptáció (*His Dark Materials*, Hooper et al., 2019–); Andrzej Sapkowski *Vaják* elbeszélései és a belőlük készült, számos médiaplatformon megjelenő feldolgozások (legyen az film, sorozat, képregény vagy akár videójáték), vagy Leigh Bardugo *Grisa*-trilógiája (2012–2014) és az ebből készült Árnyék és csont (*Shadow and Bone*, Almas et al., 2021–) című sorozat is. Az előbb említett narratívák mind azt bizonyítják, hogy a fantasy kilépett a korábbi szűk keretek közül, és sikerült megszólítania egy szélesebb közönséget.

George R.R. Martin *A tűz és jég dala* című, egyelőre befejezetlen regénysorozata szintén a legsikeresebb fantasy-művek közé sorolható, melynek az HBO által készített adaptációja felforgatta a televíziózás történetét: a csatorna legnépszerűbb sorozataként a *Trónok harca* azzal vált híressé, hogy kilépett az addig létező szabályok hatóköre alól. A főszereplőnek titulált Ned Stark halála az első évadban óriási sokként hatott a nézőkre, azonban ez csak egy volt a sok meglepetés közül – a rajongóknak számos általuk kedvelt karakter halálával kellett szembesülniük az évadok során. Emellett azonban a sokszor brutális, és végletekig erotikus jelenetek, illetve a technikai megoldások (mint például a nemlétező lények, helyszínek, vagy a grandiózus csatajelenetek ábrázolása), az egyes főszereplők helyett több kiemelt szereplővel dolgozó színészgárda (*ensemble cast*) alkalmazása és az ebből adódó kiszámíthatatlan cselekmény mind hozzájárult ahhoz, hogy a *Trónok harca* korszakalkotó sorozatként vonuljon be a történelembe (Koblin 2019).

Amellett, hogy a történet az egész világon ismertté vált, és sokan minden idők legjobb sorozatának tartják, narratívájának alakulását tekintve rendkívül különlegesnek mondható. Az epikus fantasy-sorozat első kötete 1996-ban jelent meg *Trónok harca* címmel. Az eredetileg háromrészre tervezett történet nagy része a Hét Királyságban játszódik, középpontjában pedig két főbb konfliktus áll: az egyik a Vastrónért folytatott küzdelem a legfőbb uralkodói házak sarjai között, a másik pedig a közelgő tél, amely az éhínség és a pusztulás lehetősége mellett még a kihaltak hitt mitikus ellenségek, a Mások közeledését is jelenti. Martin regényei nem sokkal megjelenésük után óriási népszerűségre tettek szert a fantasy-rajongók körében, az igazi áttörést azonban a 2011-es, HBO által készített adaptáció jelentette, amely az író számára meghozta az igazi világsikert. A sorozat készítői, David Benioff és D.B. Weiss azonban a forgatás során

egy komoly problémába ütköztek: *A tűz és jég dala* története az eredeti elképzeléstől eltérően (Martin jelenlegi tervei szerint) hétkötetesre duzzadt, melynek utolsó megjelent része az ötödik, a 2011-es *Sárkányok tánca*. A rajongók által régen várt hatodik kötetet az író a mai napig nem fejezte be, így a sorozat hatodik évadának tervezésekor a készítőknél úgy kellett folytatniuk a sorozatot, hogy az adaptáció alapjául szolgáló művet még nem ismerhették. Annak ellenére, hogy Martin korábban felvázolta az általa tervezett cselekmény főbb pontjait, hogy Benioff és Weiss az eredeti történethez híven fejezhessék be az immáron világsikerű sorozatot, a rajongók többsége erőteljesen kifogásolta az utolsó évadok minőségét. A legtöbb kritika az elnagyolt történetvonalakra, a karakterek személyiségének eltorzítására és a történet ellenében a vizuális elemekre fektetett túl nagy hangsúlyra irányult, mindezek ellenére azonban kijelenthetjük, hogy a *Trónok harca* minden idők egyik legsikeresebb televíziós sorozatának tekinthető, filmtörténeti hatása pedig a mai napig érzékelhető.



Ned Stark lefejezése a sorozatban

Azzal, hogy Benioff és Weiss abba a különleges helyzetbe került, hogy előbb kellett befejezniük az adaptációt, minthogy a sorozat végének alapjául szolgáló művek megíródtak volna, egy

érdekes helyzet jött létre, hiszen az utolsó három évad a (még meg nem jelent) hatodik és hetedik kötethez képest elsődleges szerepet tölt be. Beszélhetünk-e azonban transzmediális történetmesélésről egy olyan narratívauniverzum esetében, amely eredetileg regénysorozatként indult, és csak később bővült ki az adaptációnak köszönhetően? Tanulmányomban kísérletet teszek arra, hogy röviden felvázoljam a *Trónok harca* univerzum működését, és választ adjak az előbb feltett kérdésre.

A transzmedialitás és a transzmediális történetmesélés

Bár a transzmedialitás eredete régre nyúlik vissza (lásd Homérosz *Odüsszeiáját*, a középkori Jézus-történeteket vagy akár Dante *Isteni színjátékát*), maga a kifejezés csak a 20. század végén jelent meg a szakirodalomban. A fogalmat Marsha Kinder használta először 1991-ben megjelent *Playing with Power* című könyvében, ahol egy adott médiatartalom különböző médiaplatformokon való megjelenéseit az intertextualitással és a fogyasztói társadalommal állítja összefüggésbe: minél több platformon jelenik meg ugyanis egy adott kulturális objektum, annál több fogyasztásra ösztönzi majd a rajongókat. Kinder külön kiemeli a transzmedialitás gyermekekre gyakorolt hatását, akik például a különböző játékgépeken keresztül (melyeket arra használhatnak, hogy eljátsszák az adott történetet) kis koruktól fogva arra vannak kondicionálva, hogy fogyasztóvá váljanak, eközben azonban létrehozhatják saját személyes narratívájukat.

Ide sorolható még Mary Celeste Kearney munkássága is, aki arra használja a fogalmat, hogy „leírja az USA-beli rádiójátékok, az *A Date with Judy* (1941) és a *Meet Corliss Archer* (1943–1956) kiterjesztését novellákká, filmekké, televíziós programokká és képregényekké”¹ (Evans 2011: 21). A transzmedialitás fogalmát később Henry Jenkins fejlesztette tovább *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* (2006) című könyvében, ahol a transzmedialitásra nem általános jelenségként tekint, hanem a transzmediális *történetmesélést* helyezi a középpontba. Jenkins a transzmediális történetet úgy határozza meg, mint egy számos médiaplatformon kibontakozó narratívát, „amelyben minden egyes szöveg egyedi és értékes módon járul hozzá az egészhez” (Jenkins 2006: 97–98.). Az ilyen történetek egyik fő jellegzetessége, hogy „mindegyik médium azt csinálja, amihez a legjobban ért” (Jenkins 2006: 98). Míg a szövegolvasás lehetővé teszi az olvasó számára, hogy mélyen azonosulni tudjon egy-egy adott szereplővel, a filmek és a sorozatok a vizualitás hangsúlyozásával egy egészen újfajta élményt hoznak létre. A videójátékok mindennek egy sajátos ötvözetét teremtik meg – amellyel, hogy a játékosok könnyedén elmélyülhetnek az adott narratívában, és egy sokkal részletesebb képet kapnak a fikciós világról (melyhez nagyban hozzájárul a vizuális elemek jelenléte), adott esetben akár saját döntéseket is hozhatnak az általuk irányított karaktereken keresztül. Jenkins szerint a transzmediális történetek másik fontos jellemzője, hogy mindegyik médium önállóan működik, önmagában is élvezetes, emellett pedig belépési pontként szolgál a történetuniverzumba. Amennyiben ezek a feltételek nem teljesülnének, ez a célközönség beszűküléséhez vezetne, és megakadályozná a rajongói tábor növekedését. Annak ellenére, hogy az alkotások egyetlen médiumban is élvezeti értékkel bírnak, a különböző platformok közötti átjárás elmélyíti a befogadó történetről alkotott tudását, és ezzel (egyfajta öngerjesztő folyamatként) arra inspirálja a rajongókat, hogy még több ismeretre tegyenek szert az adott történetuniverzummal kapcsolatban. A játékkészítő Neil Young ezt additív megértésnek (*additive*

1 Itt és a szöveg többi részében minden idegen nyelvű idézet a saját fordításom.

comprehension) nevezi: minden új „szöveg” új információkat ad hozzá az adott narratívához, és ezáltal arra ösztönöz minket, hogy felülvizsgáljuk a fikcióról alkotott értelmezésünket (Jenkins 2006: 127). Mindez szorosan kapcsolódik Marsha Kinder felfogásához, ugyanis a rajongók csillapíthatatlan tudásvágya egyre több fogyasztást eredményez, ami a médiacégeket érdekeltté teszi abban, hogy a növekvő bevétel érdekében még több melléknarratívát hozzanak létre.²

Jenkins szerint a transzmedialitás terjedésének egyik legfőbb gyakorlati oka, hogy a mai szórakoztatóipar horizontálisan integrált, azaz a különböző médiaszektorokban ugyanaz a cég érdekelt, ami elősegíti a tartalom médiumok közötti áramlását (Jenkins 2006: 98). Az eltérő médiumtípusok azonban más-más méretű rajongói bázissal rendelkeznek, így egy jó transzmédia franchise kihasználja a médiumtípusok közötti különbséget, és ezzel egy szélesebb piacot hoz létre a narratívának.³ Annak ellenére, hogy a fogyasztói társadalom számára a transzmediális történetek népszerűsítése rendkívül kedvező lenne, hiszen még több fogyasztást generálna, nem minden narratíva képes transzmediálissá válni. Ahhoz, hogy létrejöhessen a több platformon való megjelenés, szükség van egy komplex, enciklopédikus világra, amely arra inspirálja a befogadókat, hogy minél több ismeretre tegyenek szert az adott univerzumból, emellett pedig elég részletes ahhoz, hogy több melléknarratíva születhessen belőle – nem véletlen, hogy a legtöbb ismert transzmediális narratíva a high fantasy műfajába tartozik, amely jellegzetesen egy komplex, részletgazdag világot tár elénk. Mindez ahhoz az érdekes jelenséghez vezet, hogy „az egész többet ér, mint a részek összessége” (Jenkins 2006: 104), hiszen az adott narratíváról megtudható ismerethalmaznak már része az a tudás is, amelyet a befogadók maguk következtettek ki a rendelkezésükre álló információdarabkákból.

Marie-Laure Ryan Jenkins-szel szemben a transzmedialitást narratológiai nézőpontból vizsgálja. *Transmedial Storytelling and Transfictionality* című tanulmányában a transzmedialitás két pólusát különbözteti meg: a „hógolyó” hatás esetén egy történet növekvő népszerűsége során új és új verziókat hoz létre különböző médiaplatformokon (Ryan 2013: 363). Ebbe a kategóriába sorolható például a *Harry Potter* vagy *A gyűrűk ura*, melyek bár regényekként indultak, később film- és videójáték-adaptáció is készült belőlük (ibid). A transzmedialitás másik fajtája újabb keletű jelenség:

olyan rendszer képviseli, amelyben egy adott történet kezdettől fogva több különböző médiaplatformon bontakozik ki. A történetvilágok kereskedelmi franchise-zá válnak, fejlesztők célja pedig az, hogy rávegyék a nyilvánosságot, hogy minél több különböző médiát fogyasszanak (ibid).

Erre kiváló példa a Jenkins által szintén részletesen tárgyalt *Mátrix*, amelyet a Wachowski testvérek a kezdetektől fogva egy transzmediális projektként képzeltek el, melyben az egyes elemek mind-mind egyedi módon járulnak hozzá a történethez.

2 A jelenség kiválóan megfigyelhető az elmúlt évtizedek franchise-kultúrájában is – a 2000-es évektől kezdve ugyanis ahelyett, hogy a filmkészítők újabbnál újabb ötletekkel rukkolanának elő, egyre több a folytatásos történet, illetve a régebbi filmek újrafeldolgozása.

3 Példaként említhető a népszerű *Vaják* franchise, amely eredetileg Andrzej Sapkowski lengyel író tollából született meg 1990-ben, majd pedig a belőle készült videójátékokkal vált ismertté. Ezek közül az első, a 2007-ben megjelent *The Witcher* óriási sikerre tett szert a játékkedvelők körében, ezáltal pedig hozzájárult a könyvek népszerűségének növekedéséhez is. Sapkowski *Vaják*-elbeszélései közül az első angol nyelvű fordítás 2000-ben jelent meg a *Chosen by Fate: Zajdel Award Winners Anthology* kötetben, majd ezt követte a 2008-as *Blood of Elves (Tündevér)* kötet, amely valószínűleg már a 2007-es játék népszerűségén felbuzdulva jelenhetett meg. Ezt tovább tetézte a 2019-ben debütált, Netflix által készített *Vaják* című sorozat, amely végképp világhírt hozott a történet számára.

Ryan szerint a transzmediális történetmesélés különböző szövegeit nem más, mint a történetvilág tartja össze, amely egy állandó és egy dinamikus komponensből áll (állandó komponens például a különböző fajok, a főhősök, a folklór, bizonyos helyek, természeti törvények vagy különböző szabályok, míg dinamikus komponens lehet egy olyan fizikai vagy mentális esemény, ami valamilyen változást hoz a világba) (Ryan 2013: 364). Ryan tanulmányában kitér a transzfikcionalitás fogalmára is, amely nem más, mint a „fiktív egységek vándorlása különböző szövegek között, mely szövegek akár ugyanahhoz a médiumhoz is tartozhatnak, amely gyakran az írott narratív fikció. A transzmediális történetmesélés a transzfikcionalitás speciális esetének tekinthető – transzfikcionalitásnak, amely különböző médiumokon keresztül működik” (Ryan 2013: 365-366.).

Tanulmányának végén Ryan részletesen kifejti a transzmediális projektek népszerűségének hat lehetséges okát. Az első ok nem más, mint a marketingfogás, a transzmedialitás ugyanis lehetőséget teremt a fejlesztőknek arra, hogy minél több terméket hozzanak létre, és ezáltal több profitot generáljanak. Ide tartozik még a kísérletezés öröme, a közösségépítő szerep, a testreszabható időkeret, vagyis, hogy a használók annyi időt tölthetnek el egy adott világban, amennyit csak szeretnének; a letölthető média lehetősége (a fogyasztók ugyanis ma már bármikor hozzáférhetnek az adott epizódokhoz vagy játékokhoz) és a kognitív befektetés megtérülése: minél több időt szánunk arra, hogy létrehozzunk egy történetvilágot, annál kevésbé szeretnénk elhagyni azt.

Lisbeth Klastrup és Susana Tosca Ryan-hez hasonlóan a *The Maester's Path* című *Trónok harca* médiakampány vizsgáló kutatásuk során a jelenség leírásakor szintén a transzmediális világokat helyezték középpontba, melyek véleményük szerint három dimenzióban léteznek: a *mythos* mint a világ története és legendája, a *topos* mint a világ földrajzi és történelmi helyzete, és az *ethos* mint a karakterek erkölcsi kódexe (Klastrup és Tosca 2014 : 297).

A tanulmány következő részében Jenkins szempontjai alapján vizsgálom a *Trónok harca* transzmedialitását, ugyanis bár az itt felsorolt elméletek közül mindegyik hozzájárul a transzmedialitás általam használt értelmezéséhez, Jenkins elmélete a legalkalmasabb arra, hogy megvizsgáljuk a különböző médiumok között lévő kölcsönhatást.

A Trónok harca univerzum

Annak ellenére, hogy a *Trónok harca* sokak számára csak könyvsorozatként és televíziós show-ként létezik, az HBO-adaptáció sikerének köszönhetően Martin narratív univerzuma óriási méretet öltött, ma már pedig talán jelenségeként is beszélhetünk róla, amely a 2010-es évek egyik uralkodó narratívájaként szinte mindenhol jelen volt (Hughes 2019). A közösségi oldalak hemzsegték a sorozatból kiszakított mémektől és idézetektől, az epizódok heti rendszerességű bemutatása pedig hozzájárult ahhoz, hogy a sorozat részeinek kibeszélése mind az online, mind pedig a valós világban egyfajta közösségi program legyen. A *Trónok harca* története azonban egészen a kilencvenes évek elejéig nyúlik vissza, amikor a fantasy még egy sokkal kisebb közösség kedvelt műfajának számított.

A tűz és jég dala regénysorozat története 1991 nyarán kezdődött, amikor George R.R. Martin egy science fiction regényen dolgozott. Írás közben azonban eszébe jutott egy jelenet, amelyben egy

fiatal fiú, Bran végignéz egy kivégzést, majd társaival rémfarkas-kölyköket talál a hóban (Gilmore 2014). Az ötlet annyira megtetszett az írónak, hogy elkezdte tovább építeni a narratívát, az így megírt fejezet pedig végül a *Trónok harca* első fejezetévé vált. Ekkor Martin még úgy gondolta, hogy *A tűz és jég dala* trilógiaként fog megjelenni, a történet viszont a számos szereplő és a hozzájuk tartozó cselekményszálak szerteágazó jellege miatt sokszorosára duzzadt. Az első kötet 1996-ban jelent meg *Trónok harca* címmel, amely annak ellenére, hogy mára világhírűvé vált, a publikáláskor csak a fantasy-rajongók körében aratott nagy sikert. Az 1999-ben megjelent második kötet, a *Királyok csatája* azonban *New York Times* bestsellerré vált, a *Kardok vihara* (2000) megjelenése után pedig Martin egyre több telefonhívást kapott Hollywoodból azzal a kéréssel, hogy megfilmesíthessék könyvsorozatát, hiszen Peter Jackson 2001-ben debütált *A Gyűrűk Ura* adaptációja óriási sikereket aratott (Gilmore 2014). Annak ellenére, hogy a filmstúdiók Jackson győzelmén felbuzdulva úgy gondolták, Martin művével létrehozhatják majd a saját fantasy-adaptációjukat, az író úgy vélte, művét lehetetlen megfilmesíteni:

Azt mondtam, lehetetlen. Tolkien trilógiája nagyjából olyan hosszú, mint a *Kardok vihara*. Nekem sokkal több karakterem, sokkal több helyszínem és sokkal több mindenem van, így lehetetlen megfilmesíteni [...]. Így minden ajánlatra nemet mondtam, de elkezdtem gondolkodni: az egyetlen módja, hogy megcsináljuk, a televízió – de nem a CBS vagy az NBC, mert ez [a történet] túl szexuális, túl erőszakos, túl komplikált. Egyedül olyasvalaki tudná megcsinálni, mint az HBO. (Gilmore 2014).

A regények megfilmesíthetetlenége mellett szólt még az is, hogy *A tűz és jég dala* regénysorozat számos fokkalizátorral dolgozik, akik mind a történet főszereplőiként működnek, és mindegyikük szubjektív nézőpontja erősen befolyásolja az olvasó történetről alkotott képét. Az első kötetben kilenc, a másodikban tíz, a harmadikban tizenkettő, a negyedikben tizenhárom, míg az ötödikben már tizennyolc olyan szereplő van, akik saját fejezetekkel rendelkeznek, ezáltal a cselekmény rendkívül árnyalttá válik. Martin ötlete azonban végül valósággá vált – nem sokkal később a történet két rajongója, David Benioff és Dan B. Weiss azzal a szándékkal keresték fel az írókat, hogy elkészítsék *A tűz és jég dala* sorozatadaptációját az HBO-nál (Martin 2012: 5). Egy hosszú beszélgetés után a szerző áldását adta a projektre, ezzel pedig a *Trónok harca* a 21. század egyik leghíresebb fantasy-története lett.

Mivel *A tűz és jég dala* a sorozat készítésekor a fantasy-közösségen kívül nem volt annyira ismert, a sorozat alkotói úgy döntöttek, hogy létrehozzák a sorozatot népszerűsítő médiakampányt, amely felhívja az emberek figyelmét a készülő adaptációra. A sorozat első évada 2011 áprilisától júniusig futott az HBO-n, a *The Maester's Path* című médiakampány pedig 2011. február 28-án indult útjára. A koncepció egy kvízzjáték keretein belül valósult meg, mely online és offline elemekkel is rendelkezett, a feladványok megoldásához pedig nem volt szükség háttérismeretekre (Klastrup és Tosca 2014: 296). A játék alatt a résztvevők megoszthatták eredményeiket az általuk használt közösségi oldalakon, mint a Facebook és a Twitter, ami hozzájárult a sorozat hírének terjedéséhez. A kampány egy másik érdekessége, hogy mind a könyvekből, mind a sorozatokból táplálkozik: az egyik feladat részeként Los Angeles és New York utcáit büfékocsik lepték el, ahol az érdeklődők kipróbálhatták Westeros híres ételeit, amelyeket Martin szövege inspirált. Bár az ételek és a büfékocsik nem képezik a narratíva részét, mégis fontos szereppel bírnak – amellyel, hogy marketingfogásként sok nézőt csábítottak a sorozathoz, hozzájárultak ahhoz, hogy a játékban résztvevők részesei lehessenek Westeros világának.

BASED ON *FIRE & BLOOD* BY GEORGE R.R. MARTIN



HOUSE OF THE DRAGON

FIRE WILL REIGN

HBO

A Sárkányok háza promóciós posztere

Az HBO-show végül óriási sikereket ért el: a *Trónok harca* minden idők egyik legsikeresebb televíziós sorozatává vált, amely epizódonként 25 millió nézőt számlált (Hughes 2019). Amellett, hogy a rajongók a különböző közösségi oldalakon minden rész után megoszthatták véleményüket az epizódokról, a brit *Sky Atlantic* televíziós csatorna létrehozott egy sajátos aftershow-t is. A 2011 és 2019 között futó *Thronecast* 10-60 perces epizódjainak középpontjában a sorozat színészeivel és a történet rajongóival készített interjúk álltak, amelyek újabb jelentésrétegekkel járultak hozzá az epizódokhoz, ezáltal tehát a műsor egyfajta paratextuális jelenségként is érthető (Palatinus 2014).

A David Benioff és D.B. Weiss által készített adaptáció szorosan Martin regényein alapult, azonban az ötödik kötet (*Sárkányok tánca*, 2011) volt az utolsó, amit felhasználhattak, hiszen a hétrészesre tervezett könyvsorozat utolsó két része a mai napig nem jelent meg. A készítőik így végül a Martin által felvázolt főbb cselekményszál alapján fejezték be a történetet, a kérdés pedig, hogy vajon az író változtat-e majd valamit a narratíva alakulásán, a mai napig rejtély maradt.⁴

Annak ellenére, hogy az emberek nagy része a *Trónok harca* hallatán ma már főleg a sorozatra és *A tűz és jég dalára* gondol, nem szabad elfeledkeznünk az univerzum többi médiainkarnációjáról sem. Ugyancsak Westeros világában játszódik a 2015-ben megjelent *A hét királyság lovagja* című kötet, amely három korábban megjelent novellát foglal magába (*A kóbor lovag*, *A felesküdt kard* és *A rejtélyes lovag*). A történet a későbbi V. Aegon Targaryen király gyermekkori kalandjait meséli el Ser Duncannel, a Magas lovaggal. Ide sorolható még három, magyarul eddig meg nem jelent novella, amelyek a *Trónok harca* eseményei előtt több száz évvel játszódnak, és a Rhaenyra Targaryen hercegnő és mostohaanyja, Alicent királynő közötti viszályról és annak eredetéről szól (*The Princess and the Queen*, 2013; *The Rogue Prince, or, the King's Brother*, 2014; *The Sons of the Dragon*, 2017). Az utolsó Westeros világában játszódó kötet a 2018-ban megjelent *Tűz és Vér*, amely a kontinens Targaryen királyainak históriáját meséli el. A *Trónok harca* sikerein felbuzdulva az HBO úgy döntött, hogy ebből a történetből is adaptációt készít, amely várhatóan 2022-ben fog debütálni *Sárkányok háza* címmel.

A fantasy-univerzum részét képezi még a 2014-es *A tűz és jég világa: A Trónok harca és Westeros ismeretlen históriája* című gazdagon illusztrált kötet is, amely részletesen bemutatja a Hét Királyság történetét. A szigorúan vett kánonba tartozó műveken kívül ide tartoznak még az azonos címmel megjelent képregények, egy térképgyűjtemény (*The Lands of Ice and Fire*, 2012), szakácskönyv (*A Feast of Ice and Fire*, 2012), társas- és kártyajátékok, podcastek, illetve számos videójáték, melyek közül a leghíresebbek a Cyanide által készített *A Game of Thrones: Genesis* (2011), illetve a Telltale Games által megálmodott epizodikus *Game of Thrones* (2014).

A Trónok harca mint transzmediális narratíva

Amikor a *Trónok harca* világáról gondolkozunk, felmerülhet bennünk a kérdés: tekinthető-e a *Trónok harca* a transzmediális történetmesélés egyik példájának, amennyiben a belőle készült televízió-show gyakorlatilag egy adaptáció? Ebben az esetben pedig mi a helyzet az utolsó három évaddal, amelyek nem a meglévő történetet dolgozzák fel, hanem a Martin által felvázolt

⁴ Az író *Not a Blog* című blogján többször is kitért arra, hogy folyamatosan dolgozik a hatodik kötet, a *Winds of Winter* szövegén, azonban több rajongó is arra a végkövetkeztetésre jutott, hogy Martin talán soha nem fejezi be könyvsorozatát.

narratívát viszik képernyőre, amely még meg sem íródott? Hogyan illeszkednek ebbe a keretbe a történetből készült játékok, a Martin által írt előzménytörténetek, a rajongók által kreált fan fictionök vagy akár a történetből készült képregények?

Annak érdekében, hogy megválaszolhassuk ezeket a kérdéseket, elsősorban definiálnunk kell az adaptáció és a transzmediális történetmesélés fogalmát. Linda Hutcheon *A Theory of Adaptation* című könyvében három szempontból közelíti meg az adaptációt:

Elsőként, formális egységként vagy termékként, az adaptáció egy bejelentett és átfogó transzpozíciója egy adott munkának vagy munkáknak. [...] Másodsor, mint egy *alkotási folyamat*, az adaptáció aktusa mindig magába foglalja a (re-)intepretációt és azután a (re-)kreációt [...]. Harmadsor, a recepció folyamatának nézőpontjából nézve, az adaptáció az intertextualitás egy formája: az adaptációkat (*mint adaptációk*) palimpszesztusként érzékeljük olyan más munkákról való emlékeinken keresztül, amelyek variált ismétléseken át rezonálnak (Hutcheon 2006: 7-8.).

Ezzel szemben a transzmedialitás (Jenkins fogalma szerint) abban tér el az adaptációtól, hogy egy adott narratíva több különböző platformon bontakozik ki, és mindegyik platformon létrejövő történet hozzáad a már létező egészhez, és nem ugyanazt a történetet meséli el, ahogy az adaptáció. Jenkins azonban nem tér ki arra, hogy maga az adaptáció gyakran egyfajta transzmediális aktusként jön létre, hiszen a legtöbb esetben az adaptált mű és a belőle készült adaptáció nem ugyanazon a médiaplatformon jön létre. Michael Graves szerint

Bár a transzmediális történetmesélés és az adaptáció több platformot magába foglal, a meghatározó különbség a történetmesélő formák között a narratív transzpozíció tulajdonságaiban és a történetmesélésben használt narratív kiterjesztésben központosul. Míg az adaptáció magába foglalja egy létező történet átértelmezését egy másik platformon, a transzmediális történetmesélés együtt jár egy kiterjedt történet különböző részeinek különböző médiaplatformokon való terjesztésével (Graves 2016: 2).

Graves azonban tanulmányában kitér arra, hogy az adaptációt és a transzmediális történetmesélést hagyományosan binárisan értelmezték, azonban a franchise történetmesélés komplikáltabbá teszi a helyzetet: „a transzmediális történetmesélés és az adaptáció közötti határvonal porózus: a szövegek oda-vissza mozognak attól függően, hogy milyen a producerek közötti összehangoltság” (Graves 2016: 2). A 21. században népszerűvé váló franchise-ok megjelenésével tehát az adaptáció és a transzmediális történetmesélés közötti határvonal átjárhatóvá vált. A *Trónok harca* esetében szintén megfigyelhető, hogy nem beszélhetünk sem tiszta adaptációról (mivel az utolsó három évad nem rendelkezik adaptált szöveggel), sem pedig színtiszta transzmediális történetmesélésről (amennyiben a regények és a sorozatok közötti kapcsolatot vizsgáljuk). Az első évadok szinte egy az egyben Martin könyveinek cselekményére támaszkodtak, azonban ahogy David Benioff és D. B. Weiss egyre több helyen eltért az eredeti szövegtől, az apró különbségek óriásivá nőttek ki magukat, így a történet egy új verziója jött létre. Annak ellenére, hogy ezzel még a sorozat megfelelne Hutcheon adaptációdefiníciójának, mint „szándékos, bejelentett, és kiterjesztett revizitációi korábbi munkáknak” (Hutcheon 2006: xiv), a sorozat utolsó három évada azzal, hogy túllépett az eredeti szövegen, elszakadt az adaptáció klasszikus definíciójától, és átlépett a transzmediális történetmesélés területére. Ezt még tovább bonyolítja majd a regénysorozat két következő kötete, a *The Winds of Winter* és *A Dream of Spring*, amelyek Martin bevallása szerint több helyen is el fognak térni a sorozat befejezésétől (ld. Martin 2019),

annak ellenére, hogy ő maga vázolta fel az HBO-show készítőinek a cselekmény főbb szálait, hogy Benioff és Weiss az író művéhez hűen fejezhessék be az adaptációt.

Beszélhetünk-e tehát a „történet befejezéséről”? A különböző internetes fórumokon a rajongók között óriási viták folynak arról, hogy a könyvek vagy a belőlük készült sorozat *jobb* – sokan annyira elégedetlenek voltak Benioff és Weiss befejezésével, hogy egy petíciót is indítottak annak érdekében, hogy az HBO újraforgassa az utolsó évadot (O’Neil 2019). Annak ellenére azonban, hogy a könyv és az adaptáció közötti harc feltehetőleg egy örökös vita marad az olvasók és a nézők között, sem a *Trónok harca*, sem pedig más narratívák esetén nem beszélhetünk médiumok harcáról. A különböző platformon megjelenő történetek ugyanis nem hierarchikus módon helyezkednek el egymáshoz képest, sokkal inkább ugyanazon narratíva különböző módon való megközelítéseiként értelmezhetők. Amennyiben az egyik médium népszerűsége növekedni kezd, ezzel nem a másik médium(ok) ellen dolgozik, sokkal inkább arra sarkallja a fogyasztókat, hogy megismerkedjenek a többi médiummal is, ezáltal inkább támogatják, mintsem „kioltják” egymást. *Mivel* az HBO által készített *Trónok harca* egy újfajta változatát hozta létre a Martin által kitalált történetnek, és a saját szabályai szerint zárta le azt, így a *sorozat* véget ért – azonban az HBO változatát nem tekinthetjük egyfajta „mesternarratívának” csak azért, mert előbb ért el a történet végére, mint Martin regényei. Ugyanígy a könyvekről sem feltétlenül állíthatjuk azt, hogy elsődleges szerepet töltenek be a sorozathoz képest: bár alapjául szolgáltak az HBO adaptációjának, amely sokáig igyekezett hűen követni a könyvek cselekményét, az apró változtatások később óriási különbségekhez vezettek.⁵ A kérdésről Martin a következőképp nyilatkozott: „Hány gyermeke volt Scarlett O’Harának? A regényben három. A filmben egy. A való életben egy sem: egy fikciós karakter volt, sohasem létezett. A sorozat a sorozat, a könyvek a könyvek; két különböző elbeszélése ugyanannak a történetnek” (Martin 2015).

Mindannak ellenére, hogy a *Trónok harca* transzmedialitásának egyik legérdekesebb kérdése a könyvek és a sorozat közötti kapcsolat, a történetuniverzum több olyan összetevőből is áll, amelyek szintén hozzájárulnak transzmediális voltához. Ide tartozik például a sorozat népszerűsítésére megalkotott *The Maester’s Path* című 2011-es médiakampány, mellyel kapcsolatban Zoë Shacklock kifejti, hogy

míg a transzmediális történetmesélés szigorú teoretikusai, mint Evans, amellet érvelnének, hogy a »The Maester’s Path« nem tartalmaz jelentős narratív struktúrát, és így nem lehet igazi transzmediális történetmesélés, mindaz, amit hozzátesz a Westeros megértéséhez – egy világhoz, ami ugyanannyira fontos a narratívában, mint a cselekmény működése –, megfelel Jenkins »önálló és értékes« kritériumának. (Shacklock 2015: 267).

A *The Maester’s Path* egyik érdekessége, hogy mind a könyvek, mind pedig a sorozat világából táplálkozott – míg a New York és Los Angeles utcáit ellepő büfékocsik és ételek esztétikumukban az HBO adaptáció hangulatára hajaztak, a recepteket Martin regényei inspirálták (Shacklock 2015: 266). A médiakampány tehát szintén egy önálló paratextusként működik, és létrehozta azt, amire kevés narratíva képes: átlépi a történet és a való világ közötti határvonalat, és ezáltal közel hozza Westeros kis darabját az olvasók és nézők számára.

5 Ezt az elméletet természetesen tovább fogja árnyalni a könyvsorozat következő kötete, melynek kéziratán Martin több mint tíz éve dolgozik, illetve az ezután következő utolsó regény is.

Mindazzal együtt, hogy a *Trónok harca* eredetileg nem egy transzmediális narratívának készült (ellentétben például a Wachowski-testvérek *Mátrix* sorozatával, melyet Ryan a „hógolyó”-hatás egyik példajaként említ), annak köszönhetően, hogy az adaptáció túllépett a regénysorozat narratíváján, a jelenség egyik mintapéldájává vált. A regénysorozat és a belőle készült televíziós show kapcsolatát vizsgáló tanulmányok nagy része azonban ahelyett, hogy a két médium kölcsönhatását és együttes működését vizsgálná, a közöttük lévő különbségekre fektette a hangsúlyt (Shacklock 2015: 263). A különbségek egy része főként a castingnak köszönhető, a karakterek egy része ugyanis a könyvben sokkal fiatalabb, mint az adaptációban: Daenerys Targaryen *A tűz és jég dala* első kötetében 13, Arya Stark 9, Sansa Stark 11, Bran pedig 7 éves, míg a sorozatban Daeneryst 17, Aryát 11, Sansát 13, Brant pedig 10 éves gyermekeként ábrázolják, így a problematikus jelenetek sokkal befogadhatóbbá váltak a nézők számára. A különbségek a karakterek kinézetében is megjelennek, hiszen néhányukat sokkal vonzóbbnak ábrázolták a sorozatban, mint a könyvben. Ezen karakterek közé tartozik például Tyrion Lannister, aki a regényekben egy fehér hajú, fekete szakállú szörnyetegként jelenik meg, akinek a feje túl nagy a testéhez képest, egyik szeme zöld, a másik fekete, a Feketevízi csata során pedig az egész orrát elveszíti. Daario Naharis szemeihez illő kékre festett szakállal és hajjal és arany színű bajusszal jelenik meg, míg Ramsay Boltont Martin csúnya, nagytestű férfiként ábrázolja – a sorozatban azonban mindhárom karakter vonzó férfiként jelenik meg. Vannak emellett olyan változások is, amelyek erősen beleszólnak a történet alakulásába, és egészen megváltoztathatják a könyvek kimenetelét a sorozatéhoz képest, ami szintén hozzájárul ahhoz, hogy a sorozatot egy teljesen önálló világgént értelmezzünk.

Ahogy arra már korábban kitértem, Henry Jenkins úgy határozza meg a transzmediális történetet, mint egy számos médiaplatformon kibontakozó narratívát, „amiben minden egyes szöveg egyedi és értékes módon járul hozzá az egészhez” (Jenkins 2006: 97–98.). A *Trónok harca* esetében a könyvek és a sorozat ugyanannak az alapparratívának különböző változatait mutatják be, a játékok azonban egy új cselekményszálát adnak hozzá az univerzumhoz. Míg a sorozatban Catelyn Stark cselekményszála a Vörös Nász után véget ér, a könyvekben Kőszívű Hölgyként tovább alakítja a karakterek sorsát; a könyvekben a Stark gyermekek mindegyike varg, azaz képes arra, hogy farkasának bőrébe bújjon, a *Varjak lakomája* kötet pedig óriási hangsúlyt fektet a Dorne-ban játszódó cselekményszálra. Ezek az eltérések (amelyek csak egy kis részét képezik annak a számos különbségnek, ami a két narratíva között keletkezett) tehát mind egyedi és értékes módon alakítják az univerzum történetét, és ezáltal több alternatív valóságot hoznak létre.

Jenkins azon kritériuma, mely szerint „mindegyik médium azt csinálja, amihez legjobban ért” (2006: 98), szintén jellemző a *Trónok harca* univerzumra. A regénysorozatban alkalmazott narrációs technika, melyben a fejezetek egy-egy nézőpontkarakteren keresztül fókuszálódnak, lehetővé teszi, hogy az olvasók mély betekintést nyerhessenek a szereplők lelki világába, megértsék a szereplők döntései mögött húzódó motivációkat. A sorozat ezzel szemben egyfajta vizuális kielégülést is nyújt a nézőknek – a könyvben leírt helyszínek pontos ábrázolása, illetve a Fal, a Mások és a sárkányok valóságos megjelenítése pedig mind hozzájárulnak ahhoz, hogy a nézők eszképzizmusként élhessenek meg egy-egy epizódot. A Telltale Games által készített *Game of Thrones* játékok a két élmény ötvözeteként egy harmadik tapasztalatot hoznak létre. Az Androidra, iOS-re, Windowsra, OS X-re, PlayStation-re és Xbox-ra készült *point-and-*

*click*⁶ kalandjátékban a szereplők részesei lehetnek Westeros világának az általuk irányított karaktereken keresztül, akik az északi Forrester házhoz tartoznak. A játékosok a különböző kalandok során önálló döntéseket hozhatnak, amelyek mind kihatással vannak a Forrester ház jövőjére. A *Game of Thrones* szoftver érdekessége, hogy mind a könyvekből, mind pedig a sorozatból inspirálódott: a Forrester házat például az HBO adaptáció egyáltalán nem említi, azonban a *Sárkányok táncában* szóba kerül, mint az északi házak egyike; a történet híres szereplőit azonban már a sorozat színészeiről mintázták, hangjukat pedig szintén az adott karaktert játszó színészekről kölcsönözték.

Jenkins harmadik feltétele, miszerint a transzmediális történetekben mindegyik médium önállóan működik, emellett pedig belépési pontként szolgálhat a történetuniverzumba, szintén mindegyik változatra igaz. A könyvek és a sorozat önmagukban is élvezetesekek, és egyik sem követeli meg a befogadótól a másik ismeretét. A 2011-ben debütáló *Trónok harca* nagyon sok könyvrajongót csábított a képernyők elé, azonban maga is hozzájárult a regények népszerűsítéséhez. Bár a könyvek ismerete jelentősen megkönnyíti a narratíva követését, a rajongók szerint érdemesebb az adaptációval kezdeni a történettel való ismerkedést, hiszen ezáltal a számos nézőpontkarakterrel felvonultató epikus regénysorozat sokkal érthetőbbé és könnyebben emészthetővé válik. A *Trónok harca* univerzumba tartozó könyvekkel, képregényekkel és játékokkal ugyanez a helyzet: egyikhez sem feltétlenül szükséges a többi változat ismerete, viszont mindegyik képes arra, hogy felkeltse a nézők, olvasók és játékosok figyelmét, és egyfajta belépési pontként szolgáljon Westeros birodalmába.

Mivel az HBO által készített adaptáció egy olyan befejezést hozott létre a történet számára, ami ezidáig nem létezett (hiszen a könyvek narratívája még mindig lezáratlan), a *Trónok harca* Marie-Laure Ryan elméletéből kiindulva a transzmedialitás „hógolyó” hatás kategóriájába sorolható. A *Tűz és jég dala* narratívája eredetileg csak a könyvek keretei között létezett, az adaptációnak és a különböző médiumokon megjelenő variációknak köszönhetően azonban a „hógolyó” lavinává vált, méretében és kiterjedésében pedig már nem egyenlő a kiindulásként szolgáló könyvekkel. Az újonnan felbukkanó elemek (sorozatadaptáció, videójátékok, képregények) mindegyike hozzáadott valamit a *Trónok harca* világához, így pedig egy sajátos folklórt hoztak létre – a folyamatnak azonban nincs egy meghatározható iránya, a *Trónok harca* univerzum ugyanis bármelyik irányból megismerhető, hiszen a különböző platformokon megjelenő variációk egymáshoz képest nem hierarchikusan helyezkednek el, hanem kiegészítik egymást, emellett pedig több irányba is elvihetik a befogadót. A könyvek és az adaptáció kapcsolatát illetően a narratíva transzmedialitását tovább hangsúlyozza, hogy az HBO által készített sorozat nem tekinthető egyszerű adaptációnak, hiszen a sorozat készítői több helyen is eltértek az eredeti történettől, ezáltal pedig egy saját verziót hoztak létre, amely alapjaiban mégis megegyezik a Martin által kitalált történettel: az utolsó három évad viszont áttemeli a sorozatot a transzmediális történetmesélés területére – egészen addig pedig a sorozat egy transzmediális adaptációként érthető. A regénysorozat további két kötete, a *Winds of Winter* és *A Dream of Spring* nagy valószínűséggel további különbségeket fog szülni a két narratíva között, hiszen ahogy a karakterek sorsa másképp alakult a könyvekben és a sorozatban, úgy az elsőként aprónak

6 Az ún. „kattintós”, *point-and-click* játékok lényege, hogy a játékosok a képernyő pontjaira kattintva irányítják a karaktereket és a narratíva alakulását.

tűnő különbségek a lavinahatásnak köszönhetően egészen másféle irányba terelhetik majd a regénysorozat végkifejletét.

Bibliográfia

- Evans, Elizabeth (2011): *Transmedia Television. Audiences, New Media, and Daily Life*. New York, Routledge.
- Gilmore, Mikal: George R.R. Martin: The Rolling Stone Interview. *RollingStone*, 2014.05.08. URL: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/george-r-r-martin-the-rolling-stone-interview-242487/>
- Graves, Michael (2016): Transmedia Storytelling, Adaptation, and the Reversing of *Justified*. *Adaptation* 10.1. 1-17.
- Hughes, Sarah: *Game of Thrones*: How It Dominated the Decade – Then Lost Its Way. *The Guardian*, 2021.10.01. URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/dec/30/game-of-thrones-best-tv-2010s>
- Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge.
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York, New York University Press.
- Kinder, Marsha (1991): *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley, University of California Press.
- Klastrup, Lisbeth és Tosca, Susana (2014): *Game of Thrones*. Transmedial Worlds, Fandom, and Social Gaming. In *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Szerk. Ryan, Marie-Laure és Thon, Jan-Noël. Lincoln, University of Nebraska Press, 295-314.
- Koblin, John: 'Game of Thrones' Changed TV. Let Us Count the Ways. *The New York Times*, 2021.10.07. URL: <https://www.nytimes.com/2019/04/05/arts/television/game-of-thrones-television.html>
- Lauer, Emily és Basu, Balaka (szerk.) (2019): *The Harry Potter Generation. Essays on Growing Up with the Series*. Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Martin, George R.R. (2012): Preface: From Page to Screen. In *Inside HBO's Game of Thrones*. Cogman, Brian. San Francisco, California, Chronicle Books.
- Martin, George R.R. (2015): The Show, the Books. *Not A Blog*, 2021.11.23. URL: <https://grmm.livejournal.com/427713.html>
- Martin, George R.R. (2019): An Ending. *Not A Blog*, 2021.11.23. URL: <https://georgermartin.com/notablog/2019/05/20/an-ending/>
- O'Neil, Luke (2019): *Game of Thrones* petition: more than 1 million fans demand season eight remake. *The Guardian*, 2022.02.14. URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/may/16/game-of-thrones-petition-got-season-8-remake>
- Palatinus, David Levente (2014): The King is Dead; Long Live the – Celebrity? – Television, Discourse, Participation. *CST Online*, 2021.10.06. URL: <https://cstonline.net/the-king-is-dead-long-live-the-celebrity-television-discourse-participation-by-david-levente-palatinus/>
- Ryan, Marie-Laure (2013): Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34.3. 361-388.
- Shacklock, Zoë (2015): "A reader lives a thousand lives before he dies": Transmedia Textuality and the Flows of Adaptation. In *Mastering the Game of Thrones. Essays on George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire*. Szerk. Battis, Jen és Johnston, Susan. Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015.

Filmográfia

Trónok harca (Game of Thrones. David Benioff, D.B. Weiss et al., 2011-2019)

KLING ÁDÁM MÁRTON

Shakespeare újratöltve – Adaptációk a DC és Marvel képregényeiben

[SZERZŐ]

Kling Ádám Márton 1993-ban született Szekszárdon. Jelenleg az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájában a Modern Angol-Amerika Irodalom és Kultúra doktori alprogram PhD-hallgatója. 2017 óta aktív tagja az ELTE-n alakult EASPop (English and American Studies Popular Culture Research Group) kutatócsoportnak. Kutatási területe: Shakespeare és a kora újkor ábrázolása képregényekben. Email cím: 08dkliada@gmail.com

[absztrakt]

Az alábbi tanulmány képet nyújt a választott Shakespeare témájú képregény-feldolgozások által alkalmazott adaptációs technikákról, és kitér az adaptációk általános vizsgálata során felmerülő problémákra és az azokkal kapcsolatos legújabb elméletekre. Emellett választ kínál arra, pontosan hogyan és miért jelenik meg a Shakespeare-mítosz mint kulturális jelenség, és milyen mértékben kerül bővítésre a Marvel és a DC képregényekben, melyek populáris műfajként egyre népszerűbbek, és eleve globális közönség számára készülnek.

This paper provides a detailed analysis on the adaptation techniques that are used within the selected Shakespearean comic book narratives, and discusses ongoing problems and recent findings within the field of adaptation studies. It will do so while explaining how and why the cultural phenomenon of the Shakespeare Myth is presented and expanded in the increasingly popular genre of Marvel and DC comic books, which reach a global audience.

I. Bevezetés

William Shakespeare és kortársainak szellemi öröksége tovább él és gazdagodik, részben az újabb és újabb adaptációknak köszönhetően. Az angol kora újkori szerzők életrajzával és irodalmi műveinek feldolgozásával, újragondolásával nemcsak a színpadon vagy a filmvásznon, de a kortárs képregények lapjain is találkozhatunk. Napjaink egyik jól ismert írója, a brit származású Neil Gaiman kiemelt szerepet tölt be William Shakespeare, valamint a kora újkori Anglia irodalmának és kultúrájának bemutatásában. Habár a DC/Vertigo kiadó égisze alatt megjelent (és 75 számot megélt) *The Sandman* (1989-1996) sorozat által vált igazán ismertté a képregényírók berkeiben, a közel egy évtizeddel később kiadott, nyolcrészes képregényszériának, a *Marvel 1602*-nek (2003-2004) és számos spin-off-történetének is érdemes figyelmet szentelnünk.¹ Az utóbbi limitált sorozat egy olyan alternatív valóságban játszódik, amelyben a képregény szerzői újraalkotják a késő Erzsébet-kori és kora Jakab-kori Angliát, egyesítve azt a Marvel-univerzummal és annak közismert figuráival. A *Marvel 1602* világában az olvasók újfent találkozhatnak kedvenc superhőseikkel, többek között a már ikonikussá vált Pókemberrel, az X-Men csapattal és a *Fantasztikus Négyes* szereplőivel, ám ezúttal egy teljesen új megközelítésben, egyfajta shakespeare-i köntösbe burkolva. Az említett adaptációk által az olvasók nemcsak részletes betekintést nyerhetnek a Shakespeare korabeli populáris kultúrába, hanem megfigyelhetik annak a 21. század popkultúrájára gyakorolt hatásait is. Fontos megjegyezni, hogy az alkotók egyrészt figyelembe veszik és tiszteletben tartják a történelmi tényeket, másrészt a saját maguk által alkotott narratívájukhoz, alternatív univerzumukhoz igazítják a kora újkorról feltételezett ismereteket és a legendás szerzőt övező mítoszokat.

Az alábbi tanulmány nemcsak az újfajta adaptációs technikákat hivatott bemutatni a DC és a Marvel adott művein keresztül, hanem arra is kísérletet tesz, hogy megválaszolja, pontosan miért és milyen kontextusban tűnik fel William Shakespeare és szellemi munkássága az elemzendő anyagokban. A képregény, mint adaptációs felület és médium, képes különösen részletgazdag portrét festeni a 16-17. századi Angliáról, kiemelve és értelmezve annak legfontosabb kulturális jelenségeit. Mindeközben fő alkotórészeinek, vizuális és szöveges építőelemeinek együttes alkalmazásával feldolgoz, értelmez és újragondol olyan irodalmi műveket, mint a *Szentivánéji álom*, *A vihar*, *Macbeth* vagy akár Christopher Marlowe *Doktor Faustus*a. A fent említett, Neil Gaiman és társai által alkotott műveket elemezve megállapíthatjuk, hogyan képes a képregény mint médium egy teljesen egyedülálló, többszörösen összetett adaptációt létrehozni, valamint azt is megfigyelhetjük, hogy az elmúlt 25-30 évben hogyan alakult át az adaptációs trendek, főként a rajzolt elbeszélések terén és a shakespeare-i feldolgozások kapcsán. A továbbiakban az is leszögezendő, hogy ebben a tanulmányban a Shakespeare-mítosz fogalmát mindazon történetek összességéként határozzuk meg, amelyek magukba foglalják Shakespeare-t bármilyen formában, mint irodalmi és kulturális jelenséget.²

1 A negyedszázados *Sandman*-sorozat jól ismert, és szakirodalmi szempontból számtalanszor feldolgozták már (lásd például Limpár, Ildikó (2019): *Theatre within the Graphic Novel about Theatre: Neil Gaiman's Concept of the Artist in His 'A Midsummer Night's Dream'* *HJEAS*, 25.2. 279-296.) Ezért e tanulmány a *Sandman* utáni adaptációk shakespeare-i kánonba való illeszkedését és az attól való elmozdulásokat is vizsgálja.

2 A Shakespeare-mítosz és -kultusz kapcsán sok vonatkozó szakirodalom létezik. Lásd példaként bővebben: Jonathan Bate: *The Genius of Shakespeare* (1998) című írását.

II. Adaptáció és képregény

A képregények részletes elemzése előtt elengedhetetlen azt tisztázni, hogy pontosan milyen értelemben használjuk az adaptációt mint fogalmat, és hogy milyen problémák merülnek fel, miközben definiálni, kategorizálni próbáljuk ezeket. Elsőként, hogy a későbbiekben jobban megérthessük a vizsgált művekben alkalmazott módszereket, különbséget kell tennünk a „klasszikus” és a modernebb szemléleten alapuló adaptációelméletek között. Julie Sanders (2005: 18) az adaptációkat egyfajta kiegészítő kommentárként és az eredeti forrás bővítményeként határozza meg. Ebben az esetben a keletkezett termék nemcsak kibővíti az adaptált művet, de sok esetben teljesen új nézőpontból mutatja be. Példaként Tom Stoppard drámáját, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* című *Hamlet*-átdolgozást hozza fel, amelyben a shakespeare-i tragédia történetét a két említett mellékszereplő szemszögéből dolgozza fel a kortárs drámaíró. Habár a fő fókusz áttevődik Hamletről Rosencrantz és Guildenstern karakterére, a Stoppard-féle feldolgozás mégis megtart egyfajta szöveghűséget és a 16. századi dráma közvetlen közelében marad. Sanders (2005: 19) szerint ez a módszer közelebb hozza a kortárs közönséget a klasszikus szövegekhez, hiszen ismét relevánssá és érthető teszi azokat az adaptáció által. Ebből látszólag az következik, hogy a létrehozott új alkotás célja a feldolgozott forrással való egyértelmű asszociáció megteremtése és az aktualizálás. Ez a klasszikusnak vagy kánonorientáltnak tekinthető szemlélet, ahogy ezt a tanulmány is demonstrálni fogja, olykor felismerhető egyes adaptációkban, így a *The Sandman* sorozat Shakespeare-központú számaiban is. Azonban ez a típusú átdolgozási technika nem minden esetben magától értetődő vagy egyáltalán működőképes, amint ez a későbbiekben számos Marvel-képregény kapcsán is kiderül, hiszen egy adaptáció meglétét és sikerességét nem feltétlenül a kánonhoz való, sokszor görcsös ragaszkodás határozza meg.³ Ez kiváltképpen érdekes olyan eseteknél, ahol a szerzők több művet próbálnak egyidejűleg feldolgozni egyetlen narratíván belül. Tipikusan igaz ez azoknál a műveknél, amelyek a drámaíró életrajzát (is) adaptálják. Ezt nem csak képregények, de például filmek esetében is megfigyelhetjük, azonban hely és idő hiánya nem teszi lehetővé, hogy a jelen tanulmány az összes erre vonatkozó kutatást kifejtse, így inkább a képregényadaptációk vizsgálatára összpontosít.

Linda Hutcheon, aki egyszerre utal termékként és folyamatként az adaptáció kifejezésre, szintén egy klasszikus, kánonhoz ragaszkodó szemléletet képvisel *A Theory of Adaptation* (2006) című könyvében. Az ő elméletének értelmében egy adaptáció besorolását leginkább az határozza meg, hogy milyen módon és mekkora mértékben vonja be az adott alkotás a célközönséget a keletkezett termék fogyasztásába, értelmezésébe. Hutcheon (2006: 22) három fő kategóriát, úgynevezett „befogadási módot” jelöl ki, amelyek az „elbeszélői mód” (írott irodalom), a „bemutatói mód” (filmek, színpadi előadások) és a „részvételi mód” (videójátékok) elnevezést kapják.⁴ Hutcheon sajnos nem tér ki részletesen a képregényre mint sajátos médiumra, pedig a képregény mint lehetséges adaptációs médium és terület ebben a rendszerben rögtön kivételként, egyfajta homokszemként jelenik meg az elméleti gépezetben. Természetéből és alapvető működéséből adódóan a három felsorolt mód keresztmetszetében foglal helyet. Elbeszélői, mert szöveges

3 A főként az 1990-es és 2000-es évekre tehető korábbi adaptációelméleti attitűd a forrásszöveget helyezi a hierarchia legmagasabb pontjára, és az úgynevezett „fidelity” (hűség) elvén alapul.

4 Hutcheon ezeket „modes of engagement-nek” nevezi.

elemekkel is kommunikál. Bemutat, hiszen a szöveg mellett képek segítségével is párbeszédet folytat az olvasóval. Bevonja a célközönséget, hiszen a képi és szöveges elemek összhangját értelmezve kell dekódolnia az olvasónak a képregény lapjain látottakat, olvasottakat. Mivel Hutcheon könyvében kerüli a képregényekről való elmélyült gondolkodást, így ez a probléma nem merül fel az elméletben, de a tanulmány szempontjából kulcsfontosságú. További akadályt jelent a már említett, klasszikus kánonorientált hozzáállás, amelynek értelmében a könyv írója kizárja az előzmény-, folytatás- és paródiajellegű feldolgozásokat, ugyanis a saját elmélete alapján nem képes ezeket az adaptációk halmazában értelmezni.

Mivel Sanders és Hutcheon klasszikus teóriái csak részlegesen vagy egyáltalán nem alkalmazhatóak a tanulmányban elemzendő adaptációk esetében, ezért egy merőben más, lényegesen nyitottabb értelmezési rendszerben kell megvizsgálnunk Gaiman és társainak Shakespeare-feldolgozásait. Erre a problémára nyújt remek megoldást a Douglas Lanier által is használt rizomatikus elmélet. A rizomatikus modell nem csupán megszünteti az alá- és fölérendeltségi, hierarchikus viszonyt a forrásmű/művek és a keletkezett termékek között, de elrugaszkodik a már idejélmúlt kánonközpontú szemléletektől is. Lanier (2014: 27) egy olyan újfajta kánont helyez előtérbe, amely már nem korlátozódik Shakespeare műveire, viszont tartalmazza mindazon kulturális erők és termékek összességét, amelyek azt mint kulturális jelenséget megalkotják. Így a már decentralizált, kanonikus szövegek egy nagyobb hálózat részévé válnak, amely egyben magába foglalja a shakespeare-i allúziók, feldolgozások és újragondolások sokaságát (Lanier 2014: 29). Ilyen értelemben bármely adaptáció, amely például Shakespeare életét hivatott bemutatni, nem korlátozódik kizárólag az író által írt művekre. Az itt elemzett képregények is egy ilyen hálózat részét képezik, amiről majd később lesz szó a tanulmányban.

Hogy tisztább képet kaphassunk arról, hogyan is működik Lanier elmélete a gyakorlatban, vegyünk alapul néhány olyan példát, ahol shakespeare-i forgatókönyvet használtak az alkotók. A hét évadot megélt *Kemény motorosok* (*Sons of Anarchy*, Kurt Sutter, 2008-2014) című amerikai sorozat, amelyből készült képregényes feldolgozás is, a *Hamlet* modernkori átíratásként került a televíziók képernyőjére. Az alkotók a shakespeare-i dráma helyszínét és karaktereit megváltoztatva bár, de megtartották a forrásmű karaktereinek fő vonásait és az alapcselekményt. A 21. századi Charming (California) felváltja Dániát mint helyszínt, és a tragikus főhős szerepét egy motoros banda fiatal alvezére, Jackson 'Jax' Teller (Charlie Hunnam alakításában) veszi át, akit ugyancsak kísért apjának tragikus halála. Miután fény derül apja gyilkosának kilétére, Jax lassú és könyörtelen bosszút forral, ugyanúgy, mint a dán herceg, és végez a vélt elkövetővel, a motoros banda vezérével, hogy aztán átvehesse a helyét. Habár a sorozat javarészt megőrzi a 16. századi dráma történetét, az amerikai kontextus által mégis átalakítja és kiegészíti a shakespeare-i alapcselekményt. A kvázi herceggént bemutatott motoros banda alvezére több évad leforgása alatt hajtja végre a bosszúját, miközben számos egyéb külső fenyegetéssel is leszámol. A széria hét évada során Jax nemcsak édesapját, de édesanyját, a feleségét és a legjobb barátját is elveszíti, mielőtt maga is áldozatává válik elkerülhetetlen végzetének. Az utolsó epizód a főhős tragikus halálával végződik, azonban az emléke tovább él vérszerinti fiai és fogadott testvérei, a motoros banda tagjai révén. Annak ellenére, hogy a sorozat nem szóról szóra idézi vissza a forrásművet, mégis kötődik a Shakespeare-adaptációk hálózatához, hiszen hűséges marad a *Hamlet* szellemi örökségéhez.

A kérdés továbbra is fennáll, hogy vajon hova sorolhatjuk az olyan alkotásokat, amelyeket előzményeknek, folytatásoknak és paródiáknak nevezünk? Lanier (2014: 30) erre a problémára is megoldást talál az általa használt elmélet segítségével, ugyanis bármely alkotás, amely tovább gazdagítja, gyarapítja Shakespeare-t mint kulturális képződményt, szöveghűségétől függetlenül részét képezi az adaptációk, allúziók, újragondolások rizomatikus, nem hierarchizált hálózatának. Ennek értelmében egy olyan széria, mint a *Kill Shakespeare Vol. 5* (2017), amely Rómeó és Júlia tragédiáját folytatja, vagy egy olyan paródia, mint a *Much Ado About Deadpool* (2016), amely parodizálja többek között a *Hamlet* és a *Lear király* történeteit is, egy olyan rizomatikus hálózat részévé válnak, amely ugyanúgy tartalmazza a címben jelzett művek eredeti, shakespeare-i változatát is. A kérdés, amit innentől fel kell tennünk, tehát az, ahogy Lanier (2014: 33) is sugallja, hogy mégis milyen módon változtatják meg és bővítik ki ezek az új művek azt az egyre növekvő és fejlődő kulturális formációt, amit „Shakespeare-ként” tartunk számon.

III. A szuperbárd a *The Sandman* sorozatban

Habár William Shakespeare történetben betöltött szerepének mértéke és karakterének ábrázolási módja egyik képregényről a másikra változik, személyének jelenléte mégis kulcsfontossággal bír az adott művek esetében. Mindamellet, hogy a narratíva időbeli és földrajzi elhelyezkedéséről ad értesítést, valamint az irodalmi és kulturális háttérrel tájékoztat, az író karakterének megjelenése egyfajta minőségjelzőként is szolgál az olvasóközönség számára. A Neil Gaiman által megírt és Charless Vess (valamint Michael Zulli) által megrajzolt *The Sandman* sorozat Shakespeare-központú számaiban, az azonos témájú Marvel-képregényekkel ellentétben, még a klasszikus elméletekre épülő adaptációk jellemző vonásait fedezhetjük fel.⁵ Habár az Erzsébet-kori drámaíró figurája összesen csak három alkalommal tűnik fel a hetvenöt részes szériában, mégis fontos szerepet tölt be a képregényt övező mitológiában. Különböző mértékben, de Shakespeare és a címszereplő Álom, más nevén Morfeusz, kölcsönösen hatnak egymás életére. A főszereplővel való találkozás után William Shakespeare a képregényszéria talán legjelentősebb jellemfejlődésén megy keresztül, ugyanis a hírnévszerzés rögzös útján elindulva felfedezi önmagát és önmaga határait, miközben arra is ráésszel, hogy a szakmabeli sikerei milyen személyes áldozatokat követelnek tőle. Eközben Álom arra a következtetésre jut, hogy képtelen megváltozni, hiszen a drámaíróval ellentétben ő nem emberi lény, hanem egy állandó univerzális jelenség, az álmok megtestesítője.

Shakespeare szakmai életéről, írói és színészi pályafutásáról számos történelmi forrás árulkodik. A családi életéről, személyiségéről vagy akár a szakmán kívül eső emberi kapcsolatairól azonban elenyészően keveset tudunk. Mivel ilyen típusú feljegyzések szinte egyáltalán nem állnak rendelkezésünkre, ezért a képregény készítőire hárul a feladat és a felelősség, hogy a látszólag homályba vesztett történeteket felfedjék a hiányzó életrajzi adatok pótlásával.⁶ Ennek következtében válhat Shakespeare egy amerikai szuperhőshöz hasonló legendás figurává, akinek nemcsak az emberfeletti képességeit és dicsőséges tetteit csodálhatjuk meg, hanem szemtanúi lehetünk az őt ugyancsak meghatározó belső konfliktusoknak és emberi hibák sokaságának. Nick Katsiadis (2015: 70) szerint Shakespeare karaktere „romantikus hőssé”, vagy, ahogy

5 Jelen tanulmányban a *The Sandman* inkább kiindulópontot jelöl, amely segít a későbbi képregények értelmezésében.

6 Ez a „hiány” szolgál alapjául a nagyon népszerű életrajzi filmeknek is. Lásd bővebben Földváry Kinga *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos: Shakespeare in Genre Film* (2020) című könyvében.

korábban fogalmaz, „hősies álomszövővé” (67) alakul át Neil Gaiman háromrészletes narratívája alatt. Megszületik tehát a szupererővel rendelkező, ugyanakkor mégis esendő „szuperbárd” személye, aki az álmok erejét használva alkot.

Minden klasszikus amerikai képregényhős pályafutásának része valamilyen formában egy saját, személyre szabott eredettörténet. Ez egy olyan bevett szokást jelöl, amely alól a Gaiman-féle szuperbárd sem képezhet kivételt, így tehát Shakespeare hősies átalakulása az említett DC-sorozat tizenharmadik számában veszi kezdetét, amely a *Men of Good Fortune (The Sandman #13)*, magyar fordításban az *Egyszer fenn, egyszer lenn* alcímet kapja. Az olvasóközönség megismerkedik a fiatal, ámde kissé bizonytalan Will Shaxberd személyével. Mint minden képregénybeli szuperhős, a szuperbárd is kettős identitással rendelkezik, egy civil személyiséggel, ami jelen esetben Will Shaxberd, és egy szuperhős alteregóval, ez az átalakulás utáni, mindenki által ismert Shakespeare lesz, akinek karaktere itt még teljesen kiforratlan, ahogyan azt a beszédstílusában és a kinézetében is jelzik a képregény készítői. Az ikonikus Shakespeare, akit kopaszodó fejjel és pennával ábrázol a híres Droeshout-féle portré az *Első Főlió* (1623) elején, még csak nyomokban fedezhető fel, hiszen ő maga még átalakulás alatt van. A jól ismert William Shakespeare helyett az írói képességeiben még kételkedő és a színházi pályafutása hajnalán lévő férfit figyelhetünk meg, akit még a kortársai is kemény kritikával illetnek. A történet helyszínéeként szolgáló londoni kocsmában megjelenik kontrasztként kollégája és egyben legnagyobb riválisa, Christopher „Kit” Marlowe, aki a *Doktor Faustus* megírását követően már hírnevet szerzett magának, és így felhatalmazást érez arra, hogy a fiatal Shaxberd éppen aktuális művét, a *VI. Henrik 1. részét* bírálja. Itt érdemes megjegyezni Neil Gaiman sajátos írói humorát, amivel leginkább a Shakespeare-tudományban jártas közönség felé kacsintgat, hiszen a Marlowe által bírált királydráma napjainkban már Shakespeare és Marlowe közös műveként van jegyezve (lásd bővebben Pollack-Pelzner 2017). A képregény egyértelművé teszi, hogy a fiatal Will igenis tehetséges, de sajnos önbizalomhiányban szenved, ami majdnem a színházi pálya elhagyására készíti. Azonban, ahogy az alcím is sugallja, Shaxberd sorsa jobbra fordul, miután egy természetfeletti támogatóra lel a képregény címszereplőjének, Álomnak a személyében. Az álmok ura egy látszólag fausti szerződést kínál a drámaírónak, amelynek következtében képes lesz „új álmokkal feltüzelné az emberek elméjét” (Gaiman és Zulli 1990: 13)⁷. Ez a sorsdöntő találkozás indítja be a Shakespeare-ré történő átalakulást. A külső, természetfeletti beavatkozásnak köszönhetően megváltozik a sorsa, miközben a siker és a halhatatlanság magányos ösvényére lép. Castaldo (2004: 99) szerint Shakespeare nemcsak Álom egyfajta emberi másává változik, de egyúttal a képregényíró, Neil Gaiman szimbolikus tükörképe is lesz. Gaiman párhuzama a kora újkori drámaíróval, hogy mindketten tisztában vannak az írói hivatás árnyoldalaival, hogy pontosan milyen nehézségekkel jár az álmok formálójának lenni. A képregény a shakespeare-i narratíva előrehaladásával még erőteljesebben érzékelteti, hogy géniusként élni legalább annyira átok, mint amennyire áldás.

A *Szentivánéji álom (The Sandman #19)* alcímet viselő fejezetben tér vissza az immáron Shakespeare néven ismert karakter, aki Anglia legsikeresebb drámaírójává válva, a színésztársulata kíséretében érkezik meg az angliai Sussex dombjaira. Az előző részben elindult metamorfózis itt már teljes mértékben végbement, és a szuperbárd már az emberiség álmainak élő közvetítőjeként

7 A másképp nem jelölt idézeteket saját fordításban közlöm.

jelenik meg. Szemmel láthatólag egy olyan Shakespeare-t kap az olvasóközönség, aki nem csupán külső megjelenésében, de beszédében is sokkal határozottabb, hiszen már országszerte ismert és ünnepeelt drámaíróvá nőtte ki magát. A már ikonikus külsővel rendelkező, kopaszodó férfi színésztársait rendreutasítva egyértelműen jelzi, hogy mennyire otthonosan és magabiztosan mozog a színházi szférában, és hogy nem akad kihívója a szakmán belül. Képességeinek első komoly próbatételeként, mint kiderül az éppen aktuális képregényből, két színdarabot köteles megírni és átadni természetfeletti támogatójának, hogy teljesítse a látszólag fausti szerződésbe foglalt feltételeket. A paktum első részeként a Lordkamarás Embereinek elő kell adniuk legújabb színdarabjukat, a *Szentivánéji álmot*, a sussex-i lankákon egy különleges közönségnek, amelynek soraiban ott találjuk az álmok urát és a tündérek teljes királyságát. Az előadás előtt fény derül Shakespeare sikerének árára és az írói hírnév árnyoldalára. A szakmai sikerért a szuperbárd a szabadságával fizet meg. Minél többet használja a képességeit, hogy álmokból új drámákat alkothasson, annál távolabb kerül a valóságtól, az emberiségtől, mindazoktól, akik közel állnak hozzá. Shakespeare, ahogyan saját fia, Hamnet megállapítja, már kizárólag a saját maga által teremtett színdarabok fantáziavilágában él, aminek következtében elhanyagolja még a családját is: „Nagyon eltávolodott tőlünk, Tommy. Mintha igazából soha nem is volna velünk. Mintha mindig másutt járna. És a világon mindenből történeteket fabrikál. Én annyira sem vagyok valóságos számára, mint műveinek szereplői” (Gaiman és Vess 2010: 75.). Mielőtt átnyújtaná a színésztársának Tompor jelmezét, közeli felvételek sorozatával nyomtatékosítják a képregény készítői az ifjú Hamnet csalódását. Ahogyan azt a megjelenő kritikus hang is jelzi, William Shakespeare feláldozza a szabadságát, emberi mivoltát, sőt még a tulajdon fiát is annak érdekében, hogy teljesítse a szerződésben foglalt kötelezettségeit, és egyúttal elérje a kitűzött szakmai célt. Nem sokkal a színpadi előadás után be is következik a tragédia, ahogyan azt a képregény utolsó lapján lévő gyászjelentés is megjegyzi, ugyanis Hamnet még abban az évben, 1596-ban, 11 éves korában meghal. Kemény árat fizet a szuperbárd a szakmai sikerért és a halhatatlanságért. Fia elvesztése hamleti módon kísérti Shakespeare-t élete végéig, ahogyan azt a történet befejező részében megfigyelheti az olvasó is.

Ha az előző két képregény a karakter eredetét (*The Sandman #13*) és erejének teljét, fénykorát (*The Sandman #19*) jelölte, akkor az elkövetkező rész a hős történetének végjátékát, avagy halálát hivatott elmesélni. Neil Gaiman Shakespeare-trilógiájának utolsó fejezete, amit stílusosan *A vihar* (*The Sandman #75*) névre keresztel, már egy öszülő és felettébb boldogtalan drámaíró mutat be, aki, bár elért karrierje csúcsára, mégsem élvezheti maradéktalanul munkájának megérdemelt gyümölcsét. A képregénysorozatot lezáró, epilógusként is szolgáló számban az olvasó lehetőséget kap arra, hogy betekintsen a színpad mögé, ezáltal megismerve az igazi, álarcok nélküli William Shakespeare-t. A történet a szuperbárd gondolataiba és lelkivilágába kalauzolja el a közönséget. A szerződésben foglaltak alapján a *Szentivánéji álmot* leadását követően a drámaíró még köteles egy színdarabot készíteni támogatójának, az álmok urának, hogy végérvényesen teljesítse a rászabott feladatot. Néhány álomszerű vízió segítségével és kikérve lánya, Judith és felesége, Anne Hathaway, valamint őszinte barátja, Ben Jonson véleményét, megszületik az állítólagos végső mű, amely *A vihar* címet kapja. A képregény narratívájában most először válik az író elméje nyitott könyvvé. Az olvasó szemtanúja lesz az utolsó shakespeare-i románc születésének. Shakespeare múltbéli hibáinak következményei itt ütköznek ki igazán. Fia elvesztése után mindent megtesz, hogy megvédje lányát, Judithot a

világ számos veszélyétől, beleértve a potenciális vőjelöltektől. A már ikonikus, kopaszodó fejjel ábrázolt férfin egyértelműen látszanak az öregség és a fáradtság jelei, amelyek leginkább gyorsan romló egészségi állapotában és melankolikus hangulatában nyilvánulnak meg. Barátja, Ben Jonson szerint azonban Shakespeare még nem áll készen, hogy befejezze irodalmi pályafutását és végleg nyugdíjba vonuljon: „Bármit is mondtam a *Periklészről*... te egy született drámaíró vagy, Will. A véredben és a csontjaidban van. Biztos vagyok benne, hogy csak a halál hideg keze ragadhatja ki a kezedből a pennát és a tintát” (Gaiman és Vess 1996: 16). Jonson hízelgő kijelentése ellenére, a drámaíró arcáról tisztán leolvasható, hogy elfáradt, és nyugalomba vonulását fontolgatja. Ebben a jelenetben a képregény készítői kontrasztként helyezik el Ben Jonson karakterét, pontosan úgy, ahogyan azt Kit Marlowe esetében tették az első fejezetben.⁸ Jonson, aki fizikailag sokkal impozánsabb és fittebb személyként van ábrázolva, mint idősebb kollégája, tele van energiával, fiatalos arroganciával és persze rengeteg ambícióval. Vele szemben Shakespeare egy már-már megtört, majdnem kiégett figuraként tűnik fel. Az ellentétek felnagyítása persze nem véletlenül történik meg, hiszen Neil Gaiman és rajzolója, Michael Zulli vélhetőleg együttérzést szeretne kelteni az olvasóban Shakespeare karaktere iránt. Habár a szuperbárd nem hal meg közvetlenül a képregény lapjain, ez a fejezet mégis kétségkívül előrevetíti a hős halálát, mivel egyfajta szimbolikus hattyúdalként, végső próbatételként szolgál.

Habár az utolsó fejezet jelentős figyelmet fordít a végső dráma elkészülésének körülményeire, a történetben Shakespeare karakterének fejlődése és útjának befejezése kapja a fontosabb szerepet. A szuperbárd rájön, hogy az Álommal megkötött, látszólag fausti természetű szerződés ellenére sem volt soha a természetfeletti erők pusztá eszköze vagy passzív szolgája. Mindig is aktív formálója volt önnön végzetének, habár a ráruházott hatalom terhekkel és áldozatokkal járt. William Shakespeare végül a szuperképessége nélkül, kizárólag a saját tudását használva fejezi be élete munkáját. Végső találkozásuk során az álmok fejedelme burkoltan bevallja, hogy az író mindent felülmúló akarateréje és páratlan írói tehetsége mindig is jelen volt, ő csak kinyitott egy ajtót Shakespeare elméjében. Utóbbi volt az a szupererő, amely segített az álmok összegyűjtésében és azok irodalmi művekké való átalakításában. Castaldo (2004: 109) szerint a vele született zseni-intellektus és a ráruházott álomformáló képesség együttes használatával emelkedhetett ki Shakespeare a kortársai közül. Miután szupererejét hátrahagyva, saját szavaival megírja *A vihar* epilógusát, a történet utolsó paneljeiben leteszi a pennát, ezzel is jelezve irodalmi pályafutásának a végét. Fiktív karakteréhez, Prosperóhoz hasonlóan elhagyja varázseszközeit, és nyugdíjba vonul, hogy végre élvezhesse a családi otthon kényelmét. Shakespeare spirituális útjának befejezése a *The Sandman* sorozatzáró számában nemcsak a címszereplő és a kora újkori író találkozásának tanulságát vonja le, de egyúttal Neil Gaiman alkotói számadásának is tekinthető, ahogy Shakespeare tükrében látja önmagát.

IV. Shakespeare a Marvel-univerzumban

Shakespeare karakterének sajátos, képregénybeli feldolgozása után Neil Gaiman a *Marvel 1602* elnevezésű minisorozatban tér vissza a kora újkori Anglia világába, ezúttal Andy Kubert grafikusművész társaságában. Habár a történet ismét a shakespeare-i korban játszódik, a

⁸ Peter Kirwan (2014: 12) szerint az olyan figurák, mint Ben Jonson vagy Christopher Marlowe egyfajta kontrasztként jelennek meg a drámaíró karaktere mellett a Shakespeare életrajzával foglalkozó művekben (lásd bővebben az 1998-as *Szerelmes Shakespeare* és a 2011-es *Anonymus* című filmeket).

drámaíró maga nem bukkan fel a nyolcrészes széria lapjain. William Shakespeare szellemének jelenlétét mégis különféle képi és szöveges allúziók segítségével jelzik a képregény alkotói. Rögtön az első szám borítóképén egy árnyalakot láthatunk, ahogyan az éjszaka közepén a Nonsuch-palota felé közeledik. A rejtélyes személyt, akit csak hátulról figyelhetünk meg, kopaszodó fejjel, Tudor-korabeli nyakfodorral és földig érő köpennyel ábrázolja a rajzoló. A férfi alakja kísértetiesen hasonlít a már korábban említett Droeshout-portrén megjelenő idősödő Shakespeare figurájára. Az illusztráción szereplő férfi sziluettje vélhetően az Erzsébet-kori drámaíró szellemét hivatott megidézni, ahogyan belép a Gaiman és Kubert által alkotott fiktív világba. A talár az árnyalak igazi kilétét a Prológusban felbukkanó színészhez hasonlóan fedi el. Utóbbi a színházi előadás elején bukkan fel, hogy bejelentse az éppen aktuális darab kezdetét.⁹ Habár később kiderül, hogy a rejtélyes férfialak valójában a királynő egyik hűséges tanácsadóját, Doctor Stephen Strange személyét rejt, és nem William Shakespeare-t, a sorozat első számának borítóképe mégis okos marketingstratégiának bizonyul, hiszen kihasználja a shakespeare-i „márka” nyújtotta előnyöket. Lanier (2007: 94) szerint a kora újkori drámaíró arca, amire ő „nyitott jelzőként” is utal, egy adott termék minőségét hivatott hangsúlyozni, jelenjen meg az akár egy tejtermék dobozán vagy egy képregény, a *Marvel 1602* borítóján. A szóban forgó illusztrációt leszámítva, Shakespeare alakja a sorozatban máshol nem jelenik meg, de szellemének jelenléte mégis fellelhető a különböző drámáira utaló képi és szöveges allúziókon keresztül.

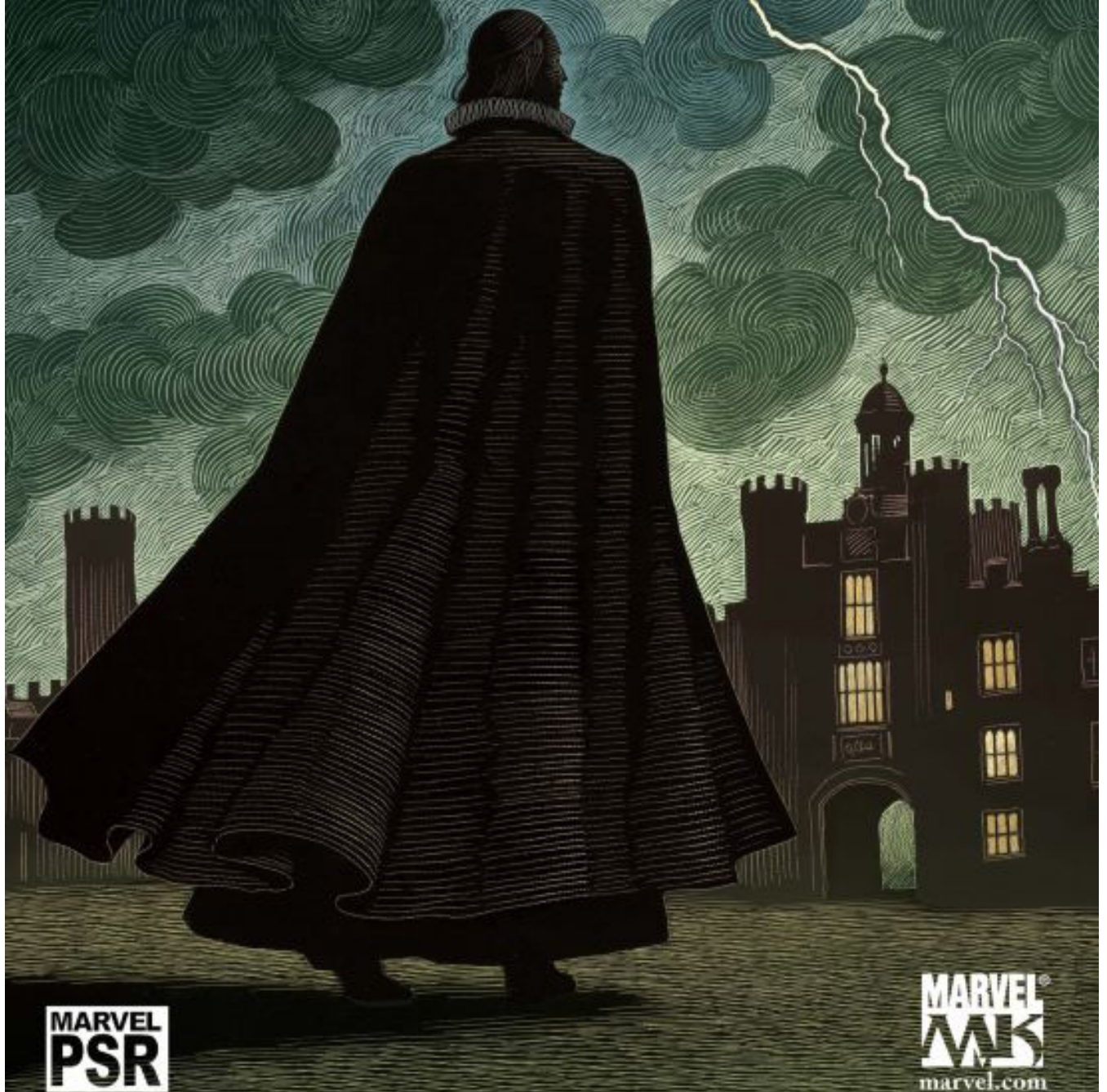
A *Marvel 1602*-vel ellentétben két spin-off sorozatban azonban ismét felbukkan a drámaíró személye valamilyen mértékben és módon. Az *1602 – Fantastick Four* (2006-2007) és az *1602 – Witch Hunter Angela* (2015) című képregények narratívájában Shakespeare kiemelt szerepet tölt be. Ezekben a történetekben nem az események aktív résztvevőjeként jelenik meg, hanem sokkal inkább a fennálló körülmények elszenvedőjeként van jelen. A Peter David által írt és Pascal Alixe által rajzolt *1602 – Fantastick Four* bevezetésében az ikonikus drámaírót elrabolják egy gonosz külföldi báró, Otto von Doom parancsára. Mielőtt teljesíthetné a báró által rábízott feladatot, amely egy epikus színdarab megírására vonatkozik, Shakespeare-t megmenti a gonosztevő fogságából a Fantasztikus Négyes hajójának legénysége. A szuperhősökből álló felfedezőcsapat magával viszi a kora újkori író az Atlantisz felé vezető útjukra, mielőtt mindnyájan visszatérnének Angliába. Peter David saját spin-off sorozatában Shakespeare karaktere lesz a történet elsődleges humorforrása. A figura humoros mivolta nemcsak a többi szereplővel való interakciójában nyilvánul meg, de gyakran a vizuális ábrázolásban is, amikor a veszélyesnek tűnő pillanatokban (például az emberrablási kísérlet alatt) a pánik és értetlenség kifejezése ül ki az arcára. A *The Sandman*ben bemutatott verziójával ellentétben, a drámaíró karaktere itt nem megy keresztül semmilyen látványos jellemfejlődésen. Az ötödik rész végén, a megélt, veszélyes kalandok ellenére is, ugyanaz a komikusan esetlen, de mégis végletekig lelkes William Shakespeare marad, akinek, mint kiderül, szüksége van egy hölgy professzionális tanácsaira, hogy folytathassa írói tevékenységét.

9 Tiffany Stern szerint, aki Heywood *Four Prentices of London* című drámáját hozza példának, a Prológus hagyományosan egy hosszú, fekete köpenybe burkolva jelent meg a színpadon. A Prológust gyakran fehérre festett arccal és színes bajusszal, néha a fején babérmagokkal jelenítették meg, ezáltal emlékeztetve a közönséget, hogy a Prológus személytelen figura, csupán színpadi fikció, aki félúton van egy koldus és egy tanult ember között. (Stern 2009: 113-114.)

NEIL GAIMAN • ANDY KUBERT • RICHARD ISANOVE

1602™

PART ONE



1602 (2003) #1

MARVEL
MK
marvel.com
MARVEL.COM

Scott McKown: *Marvel 1602 #1* borítóképe (Marvel Comics, 2003)

Az *1602 – Fantastick Four* alkotóinak azonban nem az a célja, hogy kigúnyolják vagy pusztán nevetség tárgyává tegyék az ikonikus drámaíró karakterét. Peter David a látottak alapján inkább egyfajta humoros kritikát fogalmaz meg azokkal a kutatókkal, szakértőkkel szemben, akik a történelmi tényeket és bizonyítékokat tagadva megkérdőjelezik William Shakespeare szerzőségét. Az alkotók álláspontját többek között a képregény cselekményének kiindulópontja is jelzi. A történet kezdetén Shakespeare éppen a *Macbeth* főpróbáját tartja I. Jakab jelenlétében, ami azt feltételezi, hogy már megírta és bemutatta műveinek jelentős részét a kora újkori közönség előtt. Peter David ironikusan kritizálja az anti-stratfordistákat és azokat az állításaikat, amelyek például hamisan Sir Francis Bacont vagy Christopher Marlowe-t jelölik meg a shakespeare-i művek szerzőjeként. A történetben elhangzó, szándékosan „félreidézett” Shakespeare-szövegrészek és a női múzsa bevonása is ezt a célt szolgálják. A drámaíró humoros mivoltát azonban nem csak a poénos szöveges interakciók, de a karakter képi megjelenítése is megerősíti. Az alkotók számos alkalommal egymást követő képregénypanelek segítségével emelik ki, valamint nagyítják fel Shakespeare nevetséges arckifejezéseit és ügyetlen viselkedését, valahányszor egy számára váratlan és veszélyes szituációba keveredik, például az elrablása pillanatában. Habár ez a fajta karakterábrázolás látszólag gúnyosnak tűnik, mégsem a lejáratás a képregény célja. Az alkotók egyszerűen felhívják az olvasók figyelmét arra a tényre, hogy Shakespeare mégiscsak egy idegen a Marvel-univerzum színpompás világában. A férfi esetlenségét azért emelik ki, hogy egyrészt megkülönböztessék őt a többi fiktív szereplőtől, másrészt hogy humanizálják a karakterét, hiszen ő nem egy hős ebben a történetben. Az alkotók tehát, miközben a Marvel-hősök és -gonosztevők világába helyezik, képi és szöveges humor segítségével megfosztják Shakespeare-t a kultikus, „szuperbárd” státuszától.

Kieron Gillen és Marguerite Bennett az *1602 – Witch Hunter Angela* című minisorozatban egy új szemszögből közelíti meg a kora újkori író figuráját. Ebben a képregényben Marlowe bukása által emelkedik fel Shakespeare a saját ikonikus státuszába. Kit Marlowe, akit a címszereplő boszorkányvadász és társa a későbbiekben leleplez, fausti alkut köt egy természetfeletti erővel, hogy halhatatlanná válhasson. Miután gonosz cselszövéseire fény derül a cselekmény utolsó fejezetében, az addig kellemes, fiatalos arccal ábrázolt író lángoló szemű, villás nyelvű ördöggé változik. Átalakulását követően Marlowe egyfajta korrupt másává változik Shakespeare-nek, akit itt már a rá jellemző ikonikus külsővel (és szimpatikus szerénységgel) ismerhetünk meg a cselekmény során. Mielőtt a gonosztevőt végleg száműznék a boszorkányvadászok tornyának tömlöcébe, Sera, a címszereplő társa lecsapolja Kit Marlowe vérének a Vasember nevű kínzóeszközzel. Ez a mágiával telített vér lesz a későbbiekben az a speciális tinta, amivel William Shakespeare megírhatja legújabb művét, a *Szentivánéji álmot* a képregény utolsó oldalán, hogy megörökítse Angela hősiessége áldozatát, melynek során a címszereplő magára vállalta a Tündérr királynő¹⁰ átkát, ezáltal megmentve Angliát a „faustiak” halálos fenyegetésétől. Az előző spin-offhoz hasonlóan, Shakespeare itt is kap egy női partnert Sera alakjában, aki segít neki egyik leghíresebb drámájának megírásában - amellett, hogy közben mégis a *The Sandman* sorozatban megismert superbárd alakjához marad közelebb. Habár ebben a rajzolt elbeszélésben is csak korlátozott időre bukkan fel, a drámaíró jelenléte mégis nélkülözhetetlenné válik a teljes cselekmény szempontjából.

10 A Tündérr királynő itt olyan kifejezést takar, ami egyszerre utal Edmund Spenser verses eposzára és I. Erzsébet alakjára. Lásd Louis Montrose elemzését a *Representing the English Renaissance* (1988) című írásában.

MARVEL
LIMITED SERIES
1 of 5

DAVID • ALIXE • LIVESAY

1602

FANTASTICK FOUR™



Leinil Francis Yu: 1602 – *Fantastic Four* #1 borítóképe (Marvel Comics, 2006)

1602

WITCH HUNTER ANGELA



Stephanie Hans: 1602 – *Witch Hunter Angela* #1 borítóképe (Marvel Comics, 2015)



Mike Mayhew: *Deadpool #21* (Mike Mayhew alternatív borítóképe, Marvel Comics, 2016)

A kora újkori író egy újabb változatát ismerhetjük meg a *Deadpool #21* (2016) lapjain, az Ian Doescher által írt *Much Ado About Deadpool* (Sok hűhó Deadpoolért) című parodisztikus melléktörténetben. Igaz, Deadpool története nem része a *Marvel 1602* széria által bevezetett narratíváknak, mégis ugyanazt a shakespeare-i hagyományt követi, amit az előzőleg vizsgált Marvel-képregények is bemutatnak, ezáltal ismét hidat teremtve két különböző kor populáris kultúrája között. Az elbeszélésben William Shakespeare karakterét azért idézik meg az alkotók, hogy rögtön meghaljon Deadpool keze által, aki ezért büntetésből „átveszi” a drámaíró szerepét, és fogságba esik a shakespeare-i szereplők által lakott képzeletbeli világban. A címszereplő antihős akaratán kívül Shakespeare-ré válik, miközben megismerkedik az írói szakma viszontagságaival. Magát az átváltozást képi és szöveges formában is jelöli a képregény: Deadpool, megtartva eredeti jelmezének színeit és jelképeit, kora újkori stílusú ruhára váltja a modernkori kosztümjét. Beszédstílusa szintén megváltozik, hiszen innentől kezdve a shakespeare-i nyelvezetet, ötös jambust kénytelen használni, valahányszor megszólal, vagy beszélgetést kezdeményez a történet többi szereplőjével, beleértve többek között olyan figurákat, mint Lear király körmönfont lányai, az öreg Hamlet bosszantó szelleme vagy Prospero, a segítőkész könyvtáros. Utóbbi lesz az egyetlen olyan karakter, aki ahelyett, hogy akadályozná a főhőst, segít neki megszökni a shakespeare-i álomcsapdából. „Köszönetem jó uram: Egy viharnyi bajtól óvott meg” (Doescher és Oliveira 2016: 61). Jutalmul Prospero túléli Deadpool véres ámokfutását, melynek során minden más közismert shakespeare-i drámaszereplő holtan végzi az ötrészes „színpadi előadás” lezárásával.

Miközben a korábban vizsgált képregények javarészt felépítik a „szuperbárd” személyiségét, addig Doescher a humoros narratíva bevezetőjében meggyilkolja Shakespeare-t a címszereplő segítségével, ezzel elindítva a drámaíró hősies alakjának szisztematikus dekonstrukcióját. Deadpool, aki kétségkívül teljesen megbízhatatlan és őrült narrátor, William Shakespeare méltatlan helyettesévé válik egészen addig, amíg meg nem szökik a képzeletbeli színpadi előadásról. Ismételten egy olyan szituációban találjuk magunkat, amelyben a képregény alkotói látszólag poén tárgyává változtatják Shakespeare szellemi örökségét, holott valóban újfent humorosan kritizálnak egy általuk nevetségesnek tekintett teóriát és jelenséget. Doescher a *Much Ado About Deadpool* ötfelvonásos történetében arra a posztstrukturalista irodalomkritikai meglátásra utal ironikusan (még ha látszólag nagyon felületesen is), mely szerint a „szerző halott”, ezért a képregényben szereplő Shakespeare-t „megöli”, azaz kiiktatja a történet alakításából.¹¹ Shakespeare távozása után a narratíva, Deadpoolnak hála, totális káoszba fullad, eszetlen vérfürdővé válik. Így Shakespeare-paródia köntösébe burkolják a képregény alkotói azt az álláspontjukat, hogy bizony szükség van a szerzőre, hiszen a jelenléte elengedhetetlen a művek értelmezésének és feldolgozásának szempontjából.

Shakespeare figurájának életre keltése mellett a színpadi darabjainak értelmezésére és újragondolására is sort kerítenek Gaiman és társai. Ezt a saját stílusuk megtartásával, különféle vizuális és szöveges utalások segítségével teszik meg. Habár a képregények különböző mértékben és módon adaptálják az általuk választott shakespeare-i műveket, azok beillesztése mégis jelentősen átalakítja az adott történetek cselekményét. Amellett, hogy egy sokkal

11 A képregény humorosan kifigurázza azt a közismert posztmodern gondolatot, amely Roland Barthes *A szerző halála* (1967) című esszéjében jelenik meg. Barthes egy olyan értelmezési módot javasol az irodalmi művek kapcsán, amelynek során a szerző életrajzát és szándékát végérvényesen figyelmen kívül kell hagyni az elemzés során.

személyesebb, karakterközpontú történetet alkot a drámaíró életének bemutatásával, a *The Sandman* két közkedvelt Shakespeare drámát dolgoz fel: a *Szentivánéji álmom* és *A vihar* szövegét. A választott színdarabokat azonban csak részben dolgozzák fel a képregény alkotói. Mindkét színpadi darabból kiemelnek bizonyos jeleneteket, például Puck csínytevését vagy Kalibán bemutatását, és szóról szóra beillesztik az eredeti művekből a saját narratívájukba, ezáltal változatlan formában, de mégis más kontextusba, értelmezési rendszerbe helyezve őket. A *The Sandman* a drámák bemutatását illetően szigorúan hűséges marad a shakespeare-i szöveghez, abban változtatást nem alkalmaz. Ebből arra a következtetésre juthatunk, hogy az említett képregénysorozat vizsgálta számaiban a drámák feldolgozásai mint Shakespeare-adaptációk sokkal inkább illeszkednek a klasszikus, Sanders és Hutcheon által is használt kánonorientáltabb elméletekhez. Azonban, ha olyan adaptációként vizsgáljuk őket, mint a drámaíró életét is bemutató művek, akkor már belesimulnak a Lanier-féle rizomatikus elméletbe, ahol megszűnik az adaptált művek és az adaptáció közötti hierarchikus viszony. Lanier logikája alapján tehát azt mondhatjuk, hogy a Shakespeare-jelenségen belül egymás mellett helyezkednek el a szerzőről szóló és a szerzőtől származó történetek, információk és művek. Ez a laza Shakespeare-asszociáció teszi lehetővé, hogy egy kalap alá vegyük az életrajzi történeteket a drámák adaptációival.

A *Marvel 1602* és spin-off sorozatainak vizsgálata során már valamivel könnyebb dolgunk akad, hiszen azok olyan sokszorosán összetett adaptációknak bizonyulnak, amelyeket csak a rizomatikus modellen keresztül tudunk értelmezni. Gaiman és Kubert nyolcrészes sorozatában nem egy konkrét Shakespeare-dráma kerül feldolgozásra, hanem sokkal inkább a kor szellemének bemutatása, amelynek elengedhetetlen kulturális része Shakespeare irodalmi munkássága. A készítőik nemcsak a Marvel-univerzum és a történelmi, Erzsébet-kori Anglia világát ötvözik egymással,¹² de - és talán ez a legfontosabb - párbeszédet is kezdeményeznek a kora újkori és a mai populáris kultúra között. A sorozat a boszorkányság, a boszorkányhisztéria és a liminalitás fogalmainak újragondolása mellett mutatja be Shakespeare-t különféle vizuális és textuális utalások segítségével. A két legszembetűnőbb shakespeare-i allúziót a sorozat ötödik és hetedik számában találhatjuk meg. A *Marvel 1602 #5* a képregényeket író és azokat rajzoló Gaiman és Kubert kapcsolatát Prospero és Ariel viszonyára emlékeztető viszonyként ábrázolja, míg a *Marvel 1602 #7*-ben feltűnő Doctor Strange levágott feje a *Macbeth* egyik hasonló jelenetére, a próféciát közlő jelenésre tesz utalást. Az első allúzió esetében a két képregénykészítő kilép egy képzeletbeli színpadra, a cselekményen kívül eső fehér térbe, hogy megbeszéljék a történet további alakulását. A második utalás Stephen Strange élettelen fejét mutatja több panelen keresztül, ahogyan egy *Macbeth*-be illő, profetikus üzenetet hagy hátra az élőknek. Ezek az önreflexív, metadramatikus elemek egyfajta kiszólásoként is működnek (nemcsak a *Marvel 1602*-ben, de a többi vizsgált képregény esetében is), melyek bevonják a közönséget a képregény cselekményének értelmezésébe. A Shakespeare-drámákra történő utalások ezt az értelmezést segítik elő.

A két spin-off, az *1602 – Fantastick Four* és az *1602 – Witch Hunter Angela* is hasonló trendet követve vonultatja fel a shakespeare-i utalásokat. Utóbbiban Kieron Gillen és Marguerite Bennett alkotói párosa elsősorban Marlowe *Doktor Faustus* drámáját és Edmund Spenser *A tündérlirálynő* című eposzát dolgozza fel, de a mű érintőlegesen mégis foglalkozik a drámaíró

12 Flemming (2008) ezt a heterotópia bahtyini kifejezéssel magyarázza. Ilyen esetekben történelem és fikció egyesülésére kerül sor.

karakterével és a *Szentivánéji álom* keletkezésének történetével. Az első spin-off esetében Peter David és Pascal Alixe átiratában közvetlenül a drámaíró szájából kapunk utalásokat a műveire, számos humorosan félrecitált shakespeare-i idézet formájában. Az egyik legtalálóbbs komikus példa talán a széria ötödik részében hangzik el: „Tollat! Országomat egy tollért” (David és Alixe 2007: 10). Az ehhez hasonló helytelen idézetek nemcsak a *III. Richárdra*, de számos egyéb ismert darabra, többek között a *Macbeth*-re és *A viharra* is utalnak. A helyzet komikumát csak erősíti, hogy egy másik karakter, Evans úrnő az egyetlen, aki képes helyesen visszaidézni az eredeti művek szövegét. A spin-off képregények összességében a saját módszerükkel hódolatukat fejezik ki a drámaíró felé. Aprónak tűnő, de annál jelentősebb allúziókkal ugyancsak hozzájárulnak a Shakespeare nevével fémjelzett egyedi kulturális jelenség gyarapodásához és továbbadásához. A Shakespeare-jelenség, amely a Shakespeare-kultuszhoz hasonlóan hatalmas kutatási terület, nem kizárólag az adaptációkat foglalja magába, habár ezek fontos részét képezik, hanem szélsőséges értelemben akár a drámákra vonatkozó szakirodalmat is. Ugyancsak fontos leszögezni, hogy a szakirodalommal szemben a képregény-feldolgozások önálló, kreatív fikciónak minősülnek, így a tanulmány az utóbbiak vizsgálatára korlátozódik.

Habár Ian Doescher *Much Ado About Deadpool* című rajzolt elbeszélése kakukktojásként jelenik meg az elemzésben, hiszen nem hivatalos része a *Marvel 1602* képregényeknek, mégis méltó módon folytatja azt a trendet, amit Gaiman és társainak művei indítottak. Az ötfelvonásos történet szintén nem egy konkrét mű feldolgozásaként funkcionál, hanem sokkal inkább egyfajta „Shakespeare-összesként” neveteti meg olvasóját. Cselekménye során felvonultatja a bárd tragédiáinak és komédiáinak legismertebb szereplőit, helyszíneit és jeleneteit. Míg az öreg Hamlet király szelleme és Lear király lányai a shakespeare-i nyelvezetet használva beszélnek Deadpoolhoz, addig utóbbi a saját modern popkulturális tudását felhasználva válaszol nekik. Így történhet meg az, hogy egy párbeszéden belül találkozik Hamlet király monológja a *Star Wars* filmekkel. Miközben az elhunyt dán király kísértete bosszúért kiált, a címszereplő azon tűnődik, hogy vajon a George Lucas-féle erő-szellem miért jelent meg előtte: „Ez egy messzi, messzi galaxis?” (Doescher és Oliveira 2016: 30). Ez a képregényből kiragadott példa egyrészt szemlélteti a két kor populáris kultúrája közötti humoros interakciókat, másrészt utalást tesz Ian Doescher másik híres Shakespeare-projektjére, a *William Shakespeare’s Star Wars* sorozatra, amelyben a szerző kora újkori színdarabokra változtatja az ismert hollywoodi filmek forgatókönyvét. A *Much Ado About Deadpool* alkotói nemcsak Shakespeare műveinek jelenlétét demonstrálják a mai populáris kultúra termékeiben, hanem azt is, hogy azok milyen interakcióba lépnek egymással, amikor találkoznak egy adaptáción belül.

V. Konklúzió

Összegezve az eddigieket: a tanulmány azt vizsgálta, hogy William Shakespeare alakja és szellemi munkássága milyen formában és milyen mértékben került megjelenítésre, feldolgozásra és újragondolásra a választott képregények narratíváján belül. Annak érdekében, hogy pontosabb képet kaphassunk az elemzett művekről és működési elveikről, meg kell határoznunk a shakespeare-i adaptációk között betöltött helyüket és funkciójukat. Mint kiderült a *The Sandman* és a *Marvel 1602*, valamint azok spin-off történeteinek elemzése során, az újfajta adaptációk és az általuk alkalmazott technikák világosabban értelmezhetőek egy progresszívebb adaptációelmélet keretein belül, így a Lanier által is használt rizomatikus modell értelmezési rendszerében. Habár

a DC kiadó tulajdonában lévő *The Sandman* esetében még fellelhetők a klasszikus elméletek, legfőképpen a kánonorientált, szöveghűséget megőrző irányzatok nyomai, mégis a Marvel által kiadott képregényekkel karöltve sokkal inkább illeszkednek a rizomatikus felfogás alapelveihez, ahol a feldolgozott mű/művek és a keletkezett adaptációk között megszűnnek a hierarchikus, alá-fölérendeltségi viszonyok. Bár vizuális és szöveges technikáik módját és céljukat tekintve jelentősen eltérnek egymástól a vizsgált művek, mégis felelhető bennük számos közös pont is, többek között a drámaíró személye, valamint szellemi öröksége iránt tanúsított tiszteletük. A maga ambivalens módján még Ian Doescher Deadpool-története is követi ezt a hagyományt. Miközben párbeszédet indítanak a kora újkor és a modern kor populáris kultúrái között, Gaiman és kortársai értelmezik, feldolgozzák és újragondolják a képregényeken keresztül az általuk választott irodalmi műveket, ezáltal is bővítve Shakespeare-t mint kulturális jelenséget.

Bibliográfia

- Bate, Jonathan (1998): *The Genius of Shakespeare*. London, Picador.
- Castaldo, Annalisa (2004): No More Yielding than a Dream: The Construction of Shakespeare in The Sandman. *College Literature*, 31.4. 94-110.
- David, Peter és Pascal Alixe (2006): *1602 – Fantastick Four #5*. New York, Marvel Comics.
- Doescher, Ian és Bruno Oliveira (2016): Much Ado About Deadpool. in *Deadpool #21*. New York, Marvel Comics, 25-91.
- Földváry, Kinga (2020): *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos: Shakespeare in Genre Film*. Manchester, Manchester University Press.
- Gaiman, Neil és Charles Vess (1990): *The Sandman #19*. New York, DC Vertigo.
- Gaiman, Neil és Charles Vess (1996): *The Sandman #75*. New York, DC Vertigo.
- Gaiman, Neil és Charles Vess (2010): Szentivánéji álom. Ford. Totth Benedek. In *Sandman, Az Álmodó Fejedelme 3.: Álomország*. Debrecen, Cartaphilus Kiadó, 62-87.
- Gaiman, Neil és Michael Zulli (1990): *The Sandman #13*. New York, DC Vertigo.
- Gaiman, Neil és Michael Zulli (2010): Egyszer fenn, egyszer lenn. Ford. Totth Benedek. In *Sandman, Az Álmodó Fejedelme 2.: A Babaház*. Debrecen, Cartaphilus Kiadó, 114-138.
- Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge.
- James, Fleming (2008): Incommensurable Ontologies and the Return of the Witness in Neil Gaiman's *1602*. *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 4.1 <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v4_1/fleming/>.
- Katsiadis, Nick (2015): Mytho-Auto-Bio: Neil Gaiman's *Sandman*, the Romantics and Shakespeare's *The Tempest*. *Studies in Comics*, 6.1. 61–84.
- Kirwan, Peter (2014): You have no voice! *Shakespeare Bulletin*, 32.1. 11-26.
- Lanier, Douglas (2007): Shakespeare: Myth and Biographical Fiction. In *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Szerk. Robert Shaughnessy. Cambridge, Cambridge University Press, 93–113.
- Lanier, Douglas (2014): Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value. *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. Szerk. Alexa Alice Joubin és Elizabeth Rivlin. New York, Plagrave Macmillan, 21–40.
- Limpár, Ildikó (2019): Theatre within the Graphic Novel about Theatre: Neil Gaiman's Concept of the Artist in His 'A Midsummer Night's Dream'. *HJEAS*, 25.2. 279-296.
- Montrose, Louis Adrian (1988): 'Shaping Fantasies': Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture. In *Representing the English Renaissance*. Szerk. Stephen Jay Greenblatt. Berkeley, University of California Press, 31–64.
- Pollack-Pelzner, Daniel (2017): The Radical Argument of the New Oxford Shakespeare. *The New Yorker*, www.newyorker.com/books/page-turner/the-radical-argument-of-the-new-oxford-shakespeare.
- Sanders, Julie (2005): *Adaptation and Appropriation*. New York, Routledge.
- Stern, Tiffany (2009): *Documents of Performance in Early Modern England*. Cambridge, Cambridge University Press.

MATUSKA ÁGNES

Vágyunk varázslatos tárgya. Kenneth Branagh: *Lóvátett lovagok* – komédia a musicalszínpadon

[SZERZŐ]

Matuska Ágnes a Szegedi Tudományegyetem Angol Tanszékének docense, az angol irodalom és kultúra valamint a tolmács- és fordítóképző programokban tanít. Kutatási területe a koramodern és Tudor-kori angol dráma, különös tekintettel a különböző játékhagyományok közötti rituális-mimetikus átmenetre. Az *Apertúra* szerkesztőségi tagja. Monográfiája *Vice Device: Lear's Fool and Iago as Agents of Representational Crisis* címmel 2011-ben jelent meg.

[absztrakt]

Dolgozatomban Kenneth Branagh 2000-es Shakespeare-adaptációján keresztül vizsgálom meg azokat a diskurzusokat, amelyek Shakespeare kulturális értékét és a Shakespeare-adaptációkon számon kérhető funkciókat boncolgatják. Az elemzett film negatív kritikai fogadtatásán keresztül felvázolom azokat a kritériumokat, amelyek mentén Branagh művét sikerületlennek találhatjuk. A kudarc okát legtöbb kritikus abban vélte megtalálni, hogy az adaptált Shakespeare-drámát és a musical műfaját alapvetően összeegyeztethetetlennek látták, illetve abban, hogy az elkészült mű sem a Shakespeare-rel, sem a musical műfajával kapcsolatos kívánalmaknak nem tesz eleget, legfeljebb úgy, hogy egyfajta populáris igényt céloz meg. Rámutatok ugyanakkor arra is, hogy az eredeti Shakespeare-darab sem feltétlenül követi a saját műfajának követelményeit, és számos olyan dilemmát eleve felvet, amelyek Branagh adaptációjában is megjelennek – ez egyrészt a komikus műfaj iránti rajongás, másrészt pedig a műfaj létjogosultságának, értékének megkérdőjelezése, illetve a műfajhoz kapcsolódó „csoda” élményre való reflexió, valamint a közönség szerepe a csoda létrejöttében.

Through the analysis of Kenneth Branagh's adaptation of *Love's Labour's Lost*, the paper looks at discourses dealing with Shakespeare's cultural value, and the possible functions of a Shakespeare-adaptation. The analysis of the negative opinion most critics had about the film reveals criteria based on which Branagh's adaptation may be considered to be a failure. Frequent opinions include the idea that this Shakespearean play is incompatible with the genre of the musical, and that the adaptation in the end does not meet the standards either of a Shakespeare-adaptation, or as a musical, perhaps only through serving the taste of a popular audience. The author also points out that the original Shakespeare play does not necessarily follow the requirements of its genre, and thus it raises a number of dilemmas that are also present in Branagh's adaptation: on the one hand, the fascination with the comic genre, on the other, the questioning of the genre's *raison d'être* and value, and the reflection on the experience of “wonder” or “miracle” associated with the genre, as well as the role of the audience in the creation of the miracle.

„Itt a Bárd, hol a Bárd?”

Dolgozatomban Kenneth Branagh *Lóvátett lovagok* (*Love's Labour's Lost*, 2000) című filmadaptációját vizsgálom.¹ A mű körüli vita legizgalmasabb részének azt találom, hogy számos szálon kapcsolódik a Shakespeare-kultusz diskurzusához. Erre utalok a szakasz címben: a fordulatot („Bard, Bard, who's got the Bard”) Douglas Lanier Shakespeare-adaptációkról szóló áttekintő cikkéből kölcsönzöm, amelyben felhívja a figyelmet arra a legitimáló erőre, amely a „Shakespeare” névben rejlik. Terence Hawkes *Meaning by Shakespeare* című művét idézve rámutat, hogyan kardoskodnak saját igazuk mellett Shakespeare-kutatók generációi azzal a technikával, hogy bemutatják: ha a Shakespeare szövegeket sikerül végre helyesen kontextualizálni, akkor nem csupán saját véleményük, de világlátásuk is igazolást nyer. Remélhetjük-e, hogy Shakespeare-értelmezésünkben többet teszünk, mint azt, hogy a szerzőt az oldalunkra állítva a saját igazunkat bizonygatjuk? Két olyan anekdotával szeretném a kérdést felvezetni, amelyek jól illusztrálják azokat a kurrens dilemmákat, amelyek Shakespeare kulturális státusza körül felmerülnek.

Egy bő évtizeddel ezelőtt egy nemzetközi Shakespeare-konferencián Tompa Gábor *III. Richárd* rendezéséről adtam elő, és a nyitójelenetben látható, Fortunát megtestesítő allegorikus, dominának öltözött nőalakról, valamint arról a jelenetről mutattam színpadképeket, amikor Gloucester megrendezi saját megválasztását, hogy látszólag vonakodva, a nép akaratának engedve foglalhassa el vágyott helyét a trónon. Tompa rendezésében egy propagandisztikus politikai tévéműsor megkomponálását kíséreltük végig: színpadra került, ami jellemzően színpad mögött történik, a hatalmi manipuláció színházi aspektusai leplezetlenül megmutatkoztak, a koronázási jelenetben pedig a ribanc-Fortuna tette Richárd fejére a koronát. Bár a rendezést sok szempontból telitalálatnak éreztem, és a képek láttán a beszélgetés résztvevői elismerően bólogtak, meglepett egy brit kollégám, egy nemzetközi hírű Shakespeare-kutató megjegyzése, amely szerint végtelenül szerencsések vagyunk a saját színházi közegünkben, hogy rendezőink ennyire szabadon bánhatnak Shakespeare-rel, mivel nem kötik őket bénító kulturális elvárások, mint náluk. Utólag már jobban értem a szavaiban rejlő melankóliát. Belátom ugyanis, hogy Tompa *III. Richárdja* Shakespeare kapcsán vagy Shakespeare segítségével szabadon beszélhetett arról, ami leginkább érdekelte – értelmezésemben többek között a különféle közönségek eltérő szándékú befolyásolása és ennek médiumai, például a reklám, a politikai tévéműsor, a film vagy a színház. Ez a darab – a magyar közegben előadott színpadi adaptációkhoz hasonlóan – nem feltétlenül futott bele abba a vitába, hogy a színpadra állított mű vajon (még) Shakespeare-e; értékeit és gyengeségeit a kritika a hazai diskurzusnak megfelelően aszerint ítélte meg, hogy színházként milyennek látta, az adott közönség számára mennyire érezte hitelesnek, nem pedig aszerint, hogy mennyire sikerült megjelenítenie azt, amit feltételezhetően „Shakespeare lényegének” tarthatnánk.² Az angolszász világban viszont árnyaltabb a helyzet. Azon túl, hogy

1 Köszönöm szerkesztőtársaimnak, Földváry Kingának, Füzi Izabellának és Török Ervinnek, valamint Kiss Attilának és az anonim olvasómnak, hogy a dolgozat korábbi változatát véleményezték. A végeredmény hibáiért szerzőként egyedül vagyok felelős.

2 Lásd pl. Jászay kritikáját, amely leginkább a színészi játék színvonalát kifogásolja (2008), vagy Cseicsner (2008)

a kulturális javak tőzsdéjén Shakespeare páratlanul magas árfolyammal rendelkezik, a nevéhez kapcsolódó presztízs és esztétikai érték valós kulturális súllyal, mondhatjuk, hatalommal képes felruházni használóját – lásd például az olyan intézményeket, mint a Royal Shakespeare Company, a Shakespeare's Globe, az Arden Shakespeare sorozatot gondozó Bloomsbury kiadó vagy a Folger Shakespeare Institute. Brit kollégánóm melankóliája talán érthetőbb innen nézve: abban a közegben szigorúbb szabályok szerint alakul azoknak a jelentéseknek a formálása, amelyek „Shakespeare-t” értelmezik, beleértve a színházi adaptációkat is, annak ellenére, hogy az említett intézmények is felvállalnak egyfajta politikai felelősséget a kirekesztés ellen.³

A másik történetet egy amerikai Shakespeare-kutató kollégám osztotta meg. Oktatóként jellemzően olyan hallgatókat tanít, akik családjukban elsőként kerültek egyetemre. Dilemmája a Shakespeare-órákkal kapcsolatban akörül forog, hogyan tudja egyszerre fenntartani a hallgatókban a kulturális hagyomány megismerésére irányuló kíváncsi lelkesedést, felmutatni nekik az értékeket, de egyben kialakítani bennük azt a kritikai érzékenységet, amely a hagyomány megkérdőjelezhetőségére irányul. Mivel az általa említett felsőoktatási kontextusban Shakespeare a tudásnak, a kultúra nemes hagyományának és a társadalmi felemelkedés lehetőségének a metaforája, úgy érzi, nem akkor szolgálja leghitelesebben a hallgatókat, ha mindenképpen azt próbálja bemutatni, hogy Shakespeare értékessége történeti konstrukció, ideológiakritikai eszközökkel könnyen hitelteleníthető, és a kapcsolódó kritikai hagyomány alapján akár egy szemfényvesztő, „Itt a Bárd, hol a Bárd?”-típusú hatalmi játszma tétjének is olvasható.

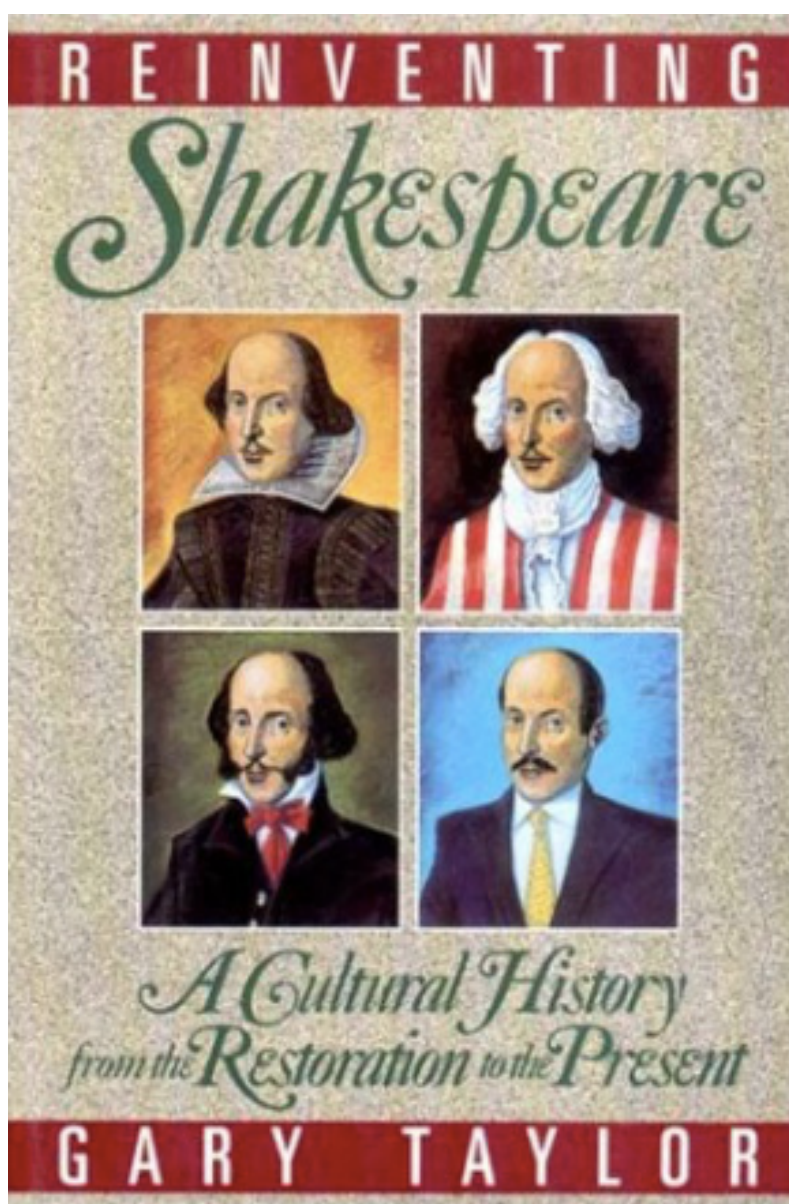
A két anekdota kontextusai (Shakespeare-adaptáció, illetve Shakespeare oktatási vagy kutatási intézményekben betöltött helye) azoknak a legfontosabb diskurzusoknak a forrásai, amelyek Shakespeare társadalmi helyét alakítják és fenntartják. Oktatási környezetben Shakespeare jellemzően a kulturális érték forrása, az elme művelésének indikátora. A színházi anekdota pedig azt az elvárást példázza, amely angolszász környezetben a Shakespeare-adaptációkkal szemben egészen az utóbbi évtizedekig reflektálatlanul felmerülhetett, és egyben kapcsolódik a Shakespeare magaskulturális státuszát fenntartó oktatási kontextushoz. A „Shakespeare-filmek” példája jól illusztrálja a helyzetet: bár filmelméleti szempontból a terminus számos szakember szerint elhibázott (Quinn és Kingsley-Smith 2002:165, idézi Severn 2013: 454), a kategóriába tartozó műveket előszeretettel alkalmazzák oktatási környezetben, különösen az irodalmi mű illusztrálására. A kategóriához kapcsolódó akadémiai diskurzust jellemzően olyan kutatók alakították, akik Shakespeare-fókuszú kutatói és oktatói tevékenységük kiterjesztése révén kezdtek filmekkel foglalkozni, így filmelemző munkájuk leginkább a Shakespeare-filmadaptációkra korlátozódott. Az sem meglepő, hogy az így kialakult filmes kánon, amely értelmezésükben a filmes műfajok között egy sajátos csoportot alkot, olyan művekből áll, amelyek összeegyeztethetőek a „Shakespeare” kategóriával, és jellemzően jelentős művészi presztízzsel rendelkező *auteur* rendezők művei (pl. Laurence Olivier, Orson Welles vagy Franco

véleményét arról, hogy a rendezés nem veszi számba kellőképpen a helyszín adottságait, illetve azt, hogy nem elég invenciózus a modern médiatechnika alkalmazásában.

3 Az a gesztus, amellyel a Globe-to-Globe befogadta a globális Shakespeare-előadásokat 2012-ben a Londoni Olimpia rendezvénysorozatának részeként, egyszerre értelmezhető nyitásként és appropriációként (az angol szakirodalomban – főleg az adaptáció-elméletben az „appropriáció” kifejezés nem annyira negatív, mint magyarul a „kisajátítás” terminus). Ha nem érezzük divatjamúltnak, hogy jóindulatú értelmezést adjunk, akkor felfoghatjuk úgy is, hogy a fesztivál, globális társadalmi befolyásánál fogva, ami kultúrtörténeti helyzetéből adott, olyan teret és láthatóságot biztosít a globális kultúra periferiáján lévő előadásoknak, amelyekhez egyébként jellemzően nem juthattak volna hozzá. A kérdésről lásd: Lanier 2014: 23.

Zeffirelli). Az olyan műveknek, amelyek nem jelölhetők a „Shakespeare” és a „magasművészet” címkékkal, eszerint a logika szerint nincs is egyértelmű helyük a kánonban. Figyelemreméltó tény az is, hogy ezek a művek jellemzően Shakespeare tragédiáinak vagy királydrámáinak a feldolgozásai.⁴ Ebben a diskurzusban központi kérdés marad az, ami a fentebb idézett *III. Richárd* rendezés és közönsége számára felszabadítóan irreleváns, csakúgy, mint a nem angolul előadott Shakespeare-adaptációk többségének esetében, akár filmről, akár színelőadásról van szó: mennyire „Shakespeare”? Ahol viszont releváns a kérdés, ott az implicit értékrend szerint minél inkább az, annál értékeesebb a mű. De ki dönti el, mi legyen a „shakespeare-i” tartalom?

A valamiféle „shakespeare-i esszenciában” való hit rendkívül makacs dolognak bizonyul, attól függetlenül, hogy mibenlétének változásait a kritikátörténet feldolgozta, így például Gary Taylor (Taylor 1989), aki azt vizsgálta meg, hogy egyes korok hogyan „találták fel” a maguk számára Shakespeare-t újra és újra.



Shakespeare-t az egyes korok újra és újra a saját képükre találták fel

⁴ Fontos mérföldkő ennek a nézetnek a revidálásához Földváry Kinga nemrégiben megjelent monográfiája (Földváry 2020), amely kifejezetten zsánerelemes Shakespeare-adaptációkat vizsgál.

A textológiai kutatások forradalma arra is rámutatott, hogy a fennmaradt szövegváltozatok, amelyek a hagyomány szerint a shakespeare-i jelentés legfőbb forrásai, nem teszik lehetővé az autentikus, végső szöveg megalkotását (Marcus 1998). A forráskutatás ráadásul nyilvánvalóvá tette, hogy Shakespeare drámái jellemzően számos és sokféle, szóbeli és írott hagyományból merítenek, a kulturális rétegek teljes spektrumából, amelyek között klasszikus szerzőket, korabeli gondolkodókat és történelmi műveket, szerelmes históriákat, népi játékhagyományokat vagy liturgikus drámát egyaránt találunk. Shakespeare-en mégis Shakespeare-t szokás számon kérni, nem azt, hogy mennyire autentikus például Ovidius-értelmezése, azt pedig végképp nem, hogy az olcsó nyomtatványokban megjelenő szövegek „esszenciáját” mennyire sikerül közvetítenie feldolgozásaiban, amikor például populáris pamfletet használ forrásként. Ehelyett elfogadjuk: forrásait eszközként kezelte és használta. Elsődleges feladatának nem azt gondolhatta, hogy a felhasznált hagyományokat, szóbeli és írott szövegeket fenntartsa, újragondolja, bár áttételesen ezt megtette – ellentétben azzal az elvárással, amelyet jellemzően Shakespeare-adaptációkon kérünk számon. Hogy Shakespeare mit tarthatott elsődleges feladatának, nehéz megmondani, de nem is biztos, hogy fontos. Tény azonban, hogy a közönség tetszését nem hagyhatta figyelmen kívül, az egzisztenciáját biztosító intézményeket ugyanis a korabeli show-bizniszben résztvevő vállalkozók leleménye és a fizetőképes színházlátogatók tartották fenn.

Shakespeare-adaptációk és az adaptáció tárgyának problémája

Kenneth Branagh 2000-ben megjelent filmje, a *Lóvátett lovagok* (Love's Labour's Lost. 2000) tehát egy olyan kontextusban jelent meg, amelyben Shakespeare jellemzően a tanultságnak, a műveltségnek az indikátora, a Shakespeare-filmadaptációk ítései pedig leginkább Shakespeare-kutatók. Bár a film műfaját magyarul „romantikus vígjátékként” határozták meg,⁵ a főcímben szereplő műfajmegjelöléssel („a romantic musical comedy” – azaz romantikus, zenés komédia) a magaskultúrához kapcsolódó Shakespeare-diskurzus mellett a rendező egy másikat is felajánl a film értelmezéséhez, nevezetesen a musicalét.



A film műfajmegjelölése a főcímben, az ismert amerikai termék betűtípusával

5 Lásd: <https://port.hu/adatlap/film/tv/lovatett-lovagok-loves-labours-lost/movie-18521>

Selling Shakespeare to Hollywood című monográfiájában Emma French rámutat, hogy Branagh Shakespeare-adaptációi esetében a magas és alacsony kultúrához kapcsolódó regiszterek kombinációja visszatérő elem, és jelentős mértékben hozzájárult ahhoz, hogy Shakespeare a hollywoodi piacon kelendő áruvá váljon (French 2006: 64). Mivel Shakespeare-nek és a musicalnek is megvan a rajongótábora, a kettő házasítása önmagában ígéretes lehetett – a musical műfaj újjáéledésével párhuzamosan [például Woody Allen 1996-os filmje, *A varázsige: I Love You* (Everyone Says I Love You) vagy a 2002-es *Chicago* (Rob Marshall)]. A közönség viszont nehezen tudott boldogulni Branagh gesztusával: a pozitív szakmai fogadtatás jórészt elmaradt, csakúgy, mint a kasszasiker. Részben ennek ellenére, részben pedig pontosan a jellemzően negatív, nem ritkán pedig kifejezetten rosszindulatú kritikai fogadtatás miatt Branagh adaptációját (egyszerre musical és Shakespeare-komédia) mégis figyelemre méltó műnek találhatjuk, különösen annak a tanulságnak a fényében, amelyet az azóta eltelt két évtized kritikai nyújtanak, és amelyekből kirajzolódnak az adaptációból hiányolt implicit értékek. Mielőtt Branagh adaptációjának fogadtatására rátérnék, szükségesnek látom, hogy egy kitérővel felvázoljak néhány jellemzőt, amelyek az adaptációk sajátosan shakespeare-i kérdését a fenti anekdotákon túl tovább árnyalják.

Az adaptációkkal foglalkozó diskurzus alaphelyzete egyfajta paradoxon: míg az adaptáció feltételezi az eredetit, a kiindulópontot, amelyhez hasonlítania, vagy amire utalnia kell, hogy a két mű között megteremtődhessen a kapcsolat, nyilvánvalóan nem lehet azonos az eredetivel. Miután viszont egy új műről van szó, amely egy másikra utal, rendre felmerül az eredetihez való hűség kérdése, különösen olyan kontextusokban, ahol az eredeti kivételes kulturális státusszal rendelkezik.⁶ Azokra a filmadaptációkra, amelyek hangsúlyosan Shakespeare-adaptációkként reprezentálják magukat, különösen vonatkozik a jelenség: mivel az adott kontextusban „Shakespeare” jelenik meg központi értéként, ezeket a műveket az értelmezők jellemzően aszerint vizsgálják, mennyire voltak képesek a „shakespeare-i esszenciát” megjeleníteni.⁷ Arra a kérdésre, hogy miben is található meg az adaptálandó dolog feltételezett „lényege”, a kézenfekvő válasz: a szövegben.⁸ Könnyen belátható ugyanakkor, hogy nem tudunk egyszerre hűek lenni mindenhez, amit a szövegből (és a szöveg más szövegekhez való viszonyából) olvasunk ki: például a történethez, a dilemmák árnyalt bemutatásához, a nyelvezethez, a dialógusok teljességéhez, a koramodern közönségben keltett asszociációkhoz, a korabeli színházi logikában kibomló jelentésrétegekhez vagy ahhoz a viszonyhoz, amely az adott művet a korabeli irodalmi vagy színházi konvenciókhoz képest jellemezte. És akkor még nem is említettük a szövegváltozatok, -romlások, társszerzők vagy interpretációs nehézségek problémáját. Ennek ellenére - pontosan a szerző (Shakespeare) kulturális státusza miatt - az adaptációs helyzet olyan érzelmeket generál, amelyek tudományos vitákba csatornázódva is inkább azokról az értékekről

6 A kérdéssel kapcsolatos egyik alaplátványt számítt Leitch 2003-as cikke, amely szerint az eredetihez való hűség kérdését tárgyalni adaptációkritikai szempontból inadekvát.

7 Ezzel a tendenciával ellentétben, pontosan a Shakespeare-recepció globális jellegénél fogva nagy hagyománya van az olyan adaptációknak is, amelyek a domináns Shakespeare-olvasatoknak ellenállva a Shakespeare-t éltető diskurzusok ideológiáját kérdőjelezzik meg, és ezen keresztül kísérlék meg a saját helyüket is újraírni. A jelen tanulmány keretei nem teszik lehetővé, hogy ezzel az egyszerre évszázados és kétségkívül kurrens kérdéssel itt foglalkozzam. Egy figyelemreméltó, kortárs és aktuális kísérletet említenék: Keith Hamilton Cobb rendező az *Othello* értelmezései és befogadás-története kapcsán járja körül azt a kérdést, hogy a 21. századi Amerikában mit is lehet vagy érdemes vele kezdeni. A projekt honlapja: <https://untitledothello.com>.

8 Erről bővebben lásd: Lanier 2014, különösen 21-22.

szólnak, amelyeket a vitapartnerek Shakespeare-ben vélnek megtalálni, és amelyeket védeni kívánnak – illetve találhatják magukat olyan furcsa helyzetben is, mint az a Shakespeare-oktató, aki ugyan látja, hogy a „Shakespeare” név mára egy sajátos kulturális intézménnyé nőtte ki magát, amely különféle társadalmi értékek csatornájaként vagy éppen igazolásaként működik, de ezeknek egy részével maga is egyetért, sőt, akár szenvedélyesen hisz bennük.⁹ Sokunkra lehet jellemző, hogy esetenként úgy érezzük, a számunkra legfontosabb kulturális kincseknek Shakespeare az egyik legnagyobb szerűbb megtestesítője, legyen szó a világlátás árnyaltságáról, lenyűgöző nyelvi és szellemi leleményről, vesébe látó pszichológiai tudásról, emberi és társadalmi alapkérdések egyszerre lényeglátó és humoros boncolgatásáról, fájdalmainkkal és dilemmáinkkal való bátor szembenézésről, erkölcsi nagyságról, a kulturális hagyomány színes spektrumának páratlanul kreatív újragondolásáról vagy éppen a játék által megidézhető varázslatos csodáról. Mivel Shakespeare a lelkesedésünk forrásává válik (a hagyomány fősodra is ekként öröközte át), ha egy adaptáció nem a saját interpretációnk szerint való középponti értékeket domborítja ki, máris hiányérzetünk támad, illetve felmerül a vád, hogy az értelmezés éppen a lényegét véti el.

Bár különböző dolgokat érthetünk a shakespeare-i „lényegen”, ami évszázadok óta sokféle irányú inspirációs forrásként szolgál, a művek interpretációi nyomán kibomlott szellemi munka, amelyben generációk legnagyobb gondolkodói is részt vettek, már önmagában csodát, páratlan értéket hozott létre. Valószínűleg jó irányba tapogatózunk tehát, ha a művek, illetve Shakespeare mint fogalom (azaz a duzzadó diskurzus) páratlan inspirációs erejét vesszük szemügyre. Douglas Lanier az értelmezések és adaptációk során létrejövő „Shakespeare” kapcsán a hagyomány radikális kreativitását említi – mint cikke zárásában kiemeli, Shakespeare kulturális ereje mindig is ebben rejlett (2014: 36).

Innen nézve az a hajtóerő, amely egy adaptációs filmrendezőt vagy egy Shakespeare-kutatót a pályán tart, nagyon hasonló lehet. Sokak számára meghatározó szempont a Shakespeare-adaptációs diskurzusban az, ami nem csak a shakespeare-i jelentésnek tulajdonít központi szerepet, hanem Shakespeare-ben az inspiráció potenciális forrását látja. A hagyomány értéke itt nem pusztán abban rejlik, hogy a jelentést továbbítja, hanem azt, hogy megmutatja és fenntartja a hagyomány (Shakespeare) inspirációs erejét. Ezzel a véleménnyel olyan kritikusok is egyetértenek, mint például Catherine Belsey, amikor a következőket mondja Shakespeare hollywoodi térnyerésével kapcsolatban: „Ez vajon nem azt sugallja, hogy van Shakespeare drámáiban valami különleges – hogy érdemes őket újraírni? Cseppet sem értek egyet azokkal a kulturális materialistákkal, akik szerint csupán azért gondoljuk, hogy Shakespeare különleges, mert ebbe a hagyományba nőttünk bele [*because we've all been indoctrinated*]” (Hall és Nel 2007).

Adaptációs szempontból továbbgondolva Belsey véleményét, az a kérdés merül fel, hogy megelégszünk-e a drámák különlegességének gondolatával mint inspirációs forrással, vagy pedig az adaptációktól az eredetinek gondolt különlegesség reprodukcióját várjuk el. Az utóbbi esetben nem a létrejövő új mű belső koherenciája, azaz az adaptáció integritása a tét, hanem az, hogy annak (vélt) szándéka szerint mi az elsődleges célja: az eredetit kívánja-e reprezentálni, vagy sem. Bár a kívánalmat meddőnek, irrelevánsnak, sőt értelmezhetetlennek is tarthatjuk (lásd a

⁹ A magyar Shakespeare-kultusz történetéről, sajátosságairól lásd: Dávidházi 1989. Dávidházi monográfiájának angol nyelvű változatát a romantika Shakespeare-kultuszáról a nemzetközi Shakespeare-kutatás is úttörő munkaként tartja számon: Dávidházi 1998.

shakespeare-i eredeti körüli, fentebb vázolt vitát), mégis rendre felmerül, Branagh musicaljének fogadtatása pedig jól illusztrálja a jelenséget.

Különösen explicit a kérdés taglalása Friedman Branagh 2000-es adaptációjáról írt kritikájában (Friedman 2004), sőt még inkább Friedman két évvel korábbi cikkében, amit referenciaként megad (Friedman 2002), és amelyben fontosnak találja az adaptáció és a reprezentáció közötti különbségtételt. Ebben színházi Shakespeare-előadások kontextusát alapul véve egy egészen sajátos adaptációdefinícióval hozakodik elő. Tudomásul veszi, hogy egy színházi előadás nem lehet a nyomtatott drámaszöveg „hiteles” reprezentációja, és egyetért azzal a gondolattal, hogy nincs ideológiától mentes mediáció. Egyetértőleg idézi Worthent (1997: 21), amikor arról beszél, hogy egyetlen előadás sem magát a szöveget közvetíti nem mediatizált, vagy hűen mediatizált, vagy hűtlenül mediatizált módon, mégis ragaszkodik hozzá, hogy különbséget tegyünk azok között az előadások között, amelyek a dialógust, az események szekvenciáját és a színpadi cselekményt jelentősen megváltoztatva önálló, új műveket hoznak létre („an adaptation”), és azok között, amelyek a shakespeare-i drámának az előadásai („a performance of a Shakespeare play”) (Friedman 2002: 34).¹⁰ Ez az igény egyrészt abból a már említett feltételezésből táplálkozik, hogy a shakespeare-i dráma legfontosabb eleme a szöveg (a gyakori értelmezés szerint a dialógusok és a cselekmény), másrészt pedig abból az implicit gondolatból, hogy ezekben az elemekben eleve, interpretációtól függetlenül benne rejlik valami olyasmi, amit érdemes számon kérni, mivel reprezentációja – mint a shakespeare-i „lényeg” közvetítése – önmagában értéket hordoz.

Célkeresztben a shakespeare-i komédia és a musical közös metszete

A fenti szempontokat figyelembe véve a *Lóvátett lovagok* musicaladaptációjával Branagh szándékai első ránézésre meglehetősen ambivalensek. A 90-es években a rendező úgy bukkant fel, mint a Shakespeare-filmek új fénykorát hozó alkotó (Földváry 2020: 418-19.), 1996-os *Hamlet*-adaptációja pedig hangsúlyosan abból a diskurzusból kívánja az erényeit meríteni, amely szerint a shakespeare-i lényeg a szövegben rejlik – mint Severn (2013: 462) kiemeli, Branagh *Hamlet*-jét úgy reklámozták, hogy a film a „teljes szöveg” adaptációja. Ehhez képest radikális váltást jelent, hogy a *Lóvátett lovagok* musical a szöveget jelentősen megvágja,¹¹ számos emblematikusnak tartott jelenetet, dialógust klasszikus musicalekből ismerős számokkal helyettesít, látványosan szakít tehát a szöveg elsőbbségét hirdető hagyománnyal, amelyet korábban maga is követett. Ráadásul az önmagukat expliciten Shakespeare-adaptációként pozicionáló filmek kontextusában rendkívül szokatlan módon egy filmes műfajjal, a musicallel azonosítja magát. Egyrészt tehát Shakespeare avatott közvetítőjeként tünteti fel magát, másrészt viszont azzal, hogy az adaptáció műfajának a musicalt választja, szembe megy két Shakespeare-rel kapcsolatos elvárással is:

10 Míg Friedmannál az autentikus Shakespeare színpadra vitele alapvetően kívánatos, mivel az eredeti megőrzése implicit értéket hordoz, Wray kritikájában (2002: 171-172) az értéktulajdonítás ennek pontosan a fordítottja: szerinte Branagh ott hibázik, hogy a musical műfaját a 30-as évek alapján megpróbálja újra létrehozni (*re-create*), ahelyett, hogy a sikeres, kortárs zenés-táncos filmek mintájára átdolgozná a formát (*a contemporary reworking or appropriation of the musical form*). Eszerint az elvárás az, hogy Shakespeare-hez legyen hű a szerző, a műfajt viszont alakítsa a kornak megfelelően.

11 Severn (2013: 454) szerint Branagh a szöveg kétharmadát vágja ki, Eggert szerint (2003) a felét. Érdekes tény ebben az összehasonlításban, amelyben Branagh-t sokan a vágás miatt marasztalják el, hogy Zeffirelli, a „klasszikus”, „autentikus” művészfilmek rendezője egyharmadára vágja meg a szövegeket.

popkulturális kontextusba helyezi a cselekményt, és a szöveg mellett vagy akár azzal szemben a látványt hangsúlyozza. Mint musical, számos olyan formai jegyet vonultat fel (betétdalok, szóló és páros tánc, tánckar, jellegzetes kameraállások, a musical 20-as 30-as évekbeli fénykorát idéző kosztümök, tárgyak és enteriőrök), amelyek szintén musicaladaptációként azonosítják. Branagh ezúttal látszólag nem a dialógusokkal azonosított szövegben, hanem valami másban véli megtalálni azt a „Shakespeare”-t, amit közvetíteni kíván. Az alábbiakban ennek a kérdésnek a kibontásához azt vizsgálom, mi található a shakespeare-i komédia, illetve konkrétan a *Lóvátett lovagok*¹² és a musical mint műfaj keresztmetszetében. Bemutatok néhány olyan fő szempontot, amelyek miatt a kettő házasítása alapján Branagh filmjét többen elhibázottnak érezték, és vázolok egy fontos kontextust, amely Shakespeare és a musical kombinációjának értelmezését jelentősen befolyásolja. Végül kitérek azokra az adaptációs megoldásokra is, amelyek miatt figyelemre méltónak láthatjuk a művet, és amelyek árnyalják azt a kérdést, hogy mi minden lehet az adaptáció tárgya egy Shakespeare-dráma kapcsán.

A filmmel foglalkozó kritikák túlnyomó része úgy találta, hogy az elkészült adaptáció sikertelensége pontosan abból következett, hogy a végeredmény sem musicalnek, sem Shakespeare-adaptációnak nem felelt meg. Van, aki szerint a kettő eleve nem összeegyeztethető. Jellemző példának vehetjük Kelli Marshall (2005) cikkét, amely már címében és szakaszcímekben is azt hangsúlyozza, hogy Branagh a musical műfaját félreértette, de egyben azt is sugallja, hogy létezik olyan konszenzus, amely előírja, mit is kellett volna Branagh-nak tennie, hiszen Shakespeare szövege adott, és ennek a szabályszerűségeit figyelembe kell venni.¹³ Marshall szerint Branagh leginkább ott véti el a musical előírásainak követését, hogy nem formálja meg a központi karaktereket, a musical sztárjait, nem integrálja megfelelően a dalbetéteket a cselekménybe, és olyan színészeket alkalmaz, akik énekes-táncos szerepek eljátszásához nem elég tehetségesek.¹⁴ Ráadásul, ha musicalt kívánt rendezni, eleve kudarcra ítélte magát: azon túl, hogy idejélmúlt műfajt próbál feltámasztani, amennyiben hangsúlyozottan a 30-as évek musicaljét kívánja reprodukálni; a darabválasztás is elhibázott, hiszen egyrészt Shakespeare leggyengébb darabjainak egyikéről van szó, másrészt különösen nagy hangsúly van benne a szövegen, tehát a sok vágás és számos jelenet zenei betétekkel való lecserélése nem teszi lehetővé a szöveg megfelelő közvetítését. Friedman (2004) konkrétan úgy látja, hogy a darab szerkezete egyszerűen szembemegy azokkal a jellemzőkkel, amelyeket Branagh az amerikai filmes musicalből importál. Ennek legjelentősebb példaként említi, hogy a komédiában a hölgyek szó szerint és metaforikusan is elutasítják az urakkal való táncot, ami ellentétes azzal

12 Shakespeare *Love's Labour's Lost* komédiája magyarul két címmel is ismert. Tanulmányomban a Mészöly Dezső-féle fordítást használom. Branagh adaptációját Mészöly címmel *A lóvátett lovagok*ként ismerhette meg a magyar közönség. Rákosi Jenő fordításában a cím: *A felsült szerelmesek*. A Mészöly-féle cím magyarul ráadásul egy musicalplakáton jelent meg először, és a darabot magyar közönség előtt sikerrel játszották musicalként több változatban. Lásd: <https://madachszinhaz.hu/szindarab/lovatett-lovagok>.

13 Hasonlóan fogalmaz Wray (2002: 176) is, amikor úgy érzi, hogy Branagh nem képes egyszerre újragondolni a shakespeare-i eredetét, és tiszteletben tartani annak integritását. Marshall cikkének címe: *„It Doth Forgeth to do the thing it should”: Kenneth Branagh, Love's Labour's Lost and (Mis)Interpreting the Musical Genre*. Az egyik szakasz cím pedig Branagh akaratát állítja szembe a shakespeare-i szöveggel: *„Will Shakespeare's Text, vs. Kenneth Branagh's Will*”. Branagh mindkét elképzelés szerint rosszul reprezentálja a shakespeare-i eredetét, azonban nem tudhatjuk, mit ért Wray a szöveg integritásán, illetve mire gondol Marshall, amikor a (konkrétan tételezett) shakespeare-i szöveget Branagh akaratával állítja szembe.

14 Lentebb idézem Severn érveit, amelyek megkérdőjelezik Marshall véleményét. Azért is különös, hogy Marshall egyfajta realizmust kér számon az adaptáción, mert a musical mint műfaj gyakran kifejezetten a természetellenességére, megcsináltságára, teatralitására emlékezteti a nézőt.

az alapvető kíváncsisággal, hogy a musicalben a párok egyrészt együtt is táncoljanak, másrészt pedig egyesüljenek a darab végén. A shakespeare-i darab a frigyét, a beteljesülést megtagadja, de legalábbis felfüggeszti (erről az alábbiakban részletesebben szöveg), Friedman szerint viszont ez a logika nem egyeztethető össze a musical műfaji követelményeivel („the generic requirements of the musical trump the logic of Shakespeare’s play”). Friedman (2004: 136) szerint Branagh csak az eredeti mű kárára tudja a musical hagyományait követni azáltal, hogy a film eseményeit kommentáló fekete-fehér híradós keretben a párok mégiscsak egymásra találhatnak („...it does so at the expense of the film’s connection to the original work”).

Branagh tehát ezekből a nézőpontokból egyik hagyományt sem követi jól, illetve ha valamelyiket követi, akkor azt a másik hagyomány sínyli meg. A nézőpontok esetlegességét ugyanakkor nem nehéz belátni. A példák alapján a kritikusok akkor jelenthetik ki, hogy a film rosszul adaptálja a műfajt vagy a darabot, ha úgy érzik, nem felel meg az általuk fontosnak ítélt értékeknek, amelyeket a műfajban vagy a darabban alapvetőnek és lényegesnek találnak. Severn (2013) kifejti, hogy az adaptáció kritikusai jellemzően Altman alapművére hivatkoztak, amikor a musical karakterjegyeit kérték számon Branagh adaptációjában, és bár Altman kategóriái sok szempontból hasznosak, valójában az általa kiválasztott korpusszal kölcsönösen igazolják egymást, és a korpusból kiszorult példák – mondjuk a kánon szempontjából klasszikusnak tartható *Óz, a csodák csodája* (The Wizard of Oz. Viktor Fleming, 1939) – akár azt az alapvetést is megkérdőjelezhetik, hogy szerelmes „pár nélkül nincs musical”.¹⁵

Branagh műve többekben azért keltett különös ellenérzést, mert hangsúlyosan látványos műfajba, a musicalbe ültette át a darabot. A szöveg kontra látvány dichotómiánál maradván szeretném bemutatni, hogy Branagh adaptációja a Shakespeare-értelmezések hagyományában milyen (nem csak metaforikus értelemben véres) vitához is kapcsolható. A dilemma a fentiek alapján már ismerős: azt a félelmet példázza, amelyben Shakespeare a (magas)kultúra letéteményese, de a populáris kultúra közegének médiumai és műfajai meghamisítják a lényegét.

Stílus vagy tartalom, érzelem vagy nyelv, test vagy szöveg?

A kérdéskört Katherine Eggert (2003) bontja ki az ezredfordulón készült két, nagy-britanniai kötődésű Shakespeare-adaptáció kapcsán, amelyek közül egyik az itt elemzett *Lóvátett lovagok*. Cikkének felütéseként vázolja a 19. század második felét jellemző amerikai Shakespeare-recepció kontextusát, korabeli gondolkodókat idéz, és leír egy halálos áldozatokat is követelő zavargásba torkolló esetet. Eggert felvázol egy olyan brit-amerikai ellentétet, amelyben a Shakespeare-recepció az intellektuális felfogóképesség egyfajta lakmuspapírává válik, és amelyben az amerikaiaknak azért van szüksége a látványra, mert kulturális gyermekkorukat élik, és a bárd nyelvét egyszerűen képtelenek megérteni. A költészet shakespeare-i magaslataihoz felérni képtelen amerikaiak irodalomellenes és esztétikaellenes hozzáállásukkal megfosztják a brit magaskultúrát legnagyobb erényétől, a költői nyelvtől, és csak úgy tudnak Shakespeare-rel mit kezdeni, ha a rasszista minstrel-produkciók vagy a pantomimek látványos akrobatikájába ágyazzák. Az idézett halálos összecsapás is ezt a konfliktust illusztrálja. 1849-ben a kor két híres színészének, az amerikai Edwin Forrestnek és a brit William Macreadynek *Macbeth*-előadásai egyszerre futottak két New York-i színházban. A két színész a két stílust, a két

15 „no couple, no musical” (Altman 1987: 103, idézi Severn 2013: 455)

világot testesítette meg: a testileg is izmos, határozott gesztusú Forrest látványos színházat csinált, a klasszikus képzésben részesült Macready pedig ékesen közvetítette a shakespeare-i poézist. A két színész eltérő játéktípusa és Shakespeare-értelmezése fokozatosan egy nyílt ellenségeskedésbe torkollott. A társadalmi-kulturális ellentét kirobbanásakor, az Astor Place összezsupálásban nagyjából 10-15 ezer munkás és a katonaság csapott össze a Macready darabjának otthont adó színház előtt, és bár Forrest támogatói közül huszonhárman meghaltak, Eggert szerint hosszú távon ő nyerte a színházi háborút: Macready iszkolt vissza Britanniába, és hamarosan nyugdíjba vonult, Forrest pedig, a képzetlen színész, akinek „intellektuális képessége nem ért fel addig, hogy felfogja, mit is játszik” (Moody 1958: 38, idézi Eggert 2003: 74), még hosszú karriert futott be. A populáris, testi, látványos Shakespeare nyert a költészet kifinomultságával szemben.

Nem nehéz kitalálni, hogy egy ilyen dichotómiába illesztve Branagh zenés-táncos, látványos elemekkel telített és a szöveget (a költői nyelvet!) alaposan megvágó musicaladaptációja, ha fejre áll, akkor sem tud jól kijönni a versenyből, hacsak nem vagyunk képesek elvonatkoztatni attól az elképzeléstől, hogy a Shakespeare-által képviselt értéket kizárólag a Bárd költészetével azonosítjuk. Ennek a nézőpontnak a híján úgy vélhetjük, hogy az Atlanti-óceán hagyományos értékeket képviselő oldaláról jöve Branagh elárulja a magaskultúrát – amit éppen neki kellene képviselnie –, ráadásul a pénz és a hírnév reményében, miután nyilvánvalóvá vált, hogy a globális piacon az amerikai logika érvényesül. Eggert egyrészt kihallja Branagh adaptációjából a nosztalgiát a letűnt, dicső korszakok iránt, amikor még nem merült fel, hogy egyszer majd nem a brit hagyomány fogja meghatározni a Shakespeare-recepciót, ráadásul Shakespeare sokak számára már nem is a költészetével lesz azonos. Másrészt pedig kihallja a filmből azt az ideológiai-esztétikai felsőbbrendűséget is, amely szerint az értékek autentikus forrása mégiscsak odaát, az óceán keleti partján van. Értelmezésében Eggert szövege kizárja Branagh részéről az autentikus megszólalás lehetőségét: hibázna, ha a költészetet ünnepezné, hiszen a globális közönség erre nem kíváncsi, ráadásul brit arrogancia nélkül ezt eleve meg sem tehetné, de hibázik azzal is, hogy populáris babérokra tör ahelyett, hogy a magaskulturális értékek utolsó bástyáit védené, és a profit reményében behódol az amerikai giccsnek, még akkor is, ha az amerikai giccs esetenként maga is „klasszikus” státuszra emelkedik. Így értelmezi Eggert azt az interjúrészletet, amelyben Branagh elmagyarázza a film díszleteit: azoknak az amerikai egyetemeknek az „Oxbridge” stílusát elevenítették meg, amelyek az óvilági hangulatot igyekeztek reprodukálni – amit a musicalek világában elképzelt egyetemek is koppintanak, és végül Branagh adaptációjában a nosztalgia (vagy a nosztalgia paródiájának) tárgyává válnak. Más szóval: már a századfordulón alapított amerikai egyetemek is csak utánózni tudták az Oxbridge „eredeti” historikumát, és bár az utánzat képes volt inspirációként szolgálni és megelevenedni az amerikai musicalben, mégiscsak távol áll az óvilági, eredeti értéktől, és pusztán giccs marad.

Mivel Shakespeare és a musical viszonylatában a konszenzus szerint az előbbi képviseli a magaskultúrát, az utóbbi pedig az alacsonyot, a kritikusok nagy része nem is egészen tudta eldönteni, hogy Branagh viszonya a musicalhez (annak képi világával, stílárís és strukturális jegyeivel együtt) a rendező szándéka szerint ironikus-e vagy sem, illetve ha elsősorban nem is ironikus, a közönség osztozhat-e a rendező rajongásában, vagy ezt a rajongást eleve

kellemetlennek vagy bizarrnak érzi.¹⁶ Számos rosszmájú kritikusban megfogalmazódott az is, hogy Branagh sokkal inkább saját magát (és Nagy-Britannia letűnt birodalmi státuszát) kívánta (re)pozicionálni, mint Shakespeare-t adaptálni.

Shakespeare vajon követte-e a műfaji konvenciókat?

Ha máshogy zsonglörködünk a darab és a musical jellemzőivel, számos olyan konstellációt is találhatunk, amelyek alapján Branagh megoldásai nem csupán védhetőek, de szellemesek, beleértve a musical műfajának választását. A *Lóvátett lovagok* Shakespeare-komédiának központi eleme a drámán belüli drámák sorozata, a játékon belüli játék. A kritikai hagyomány három ilyen betétdarabot tart számon, amelyek közül mindhárom valamiféle zavarodottsággal végződik, illetve megszakad; lelepleződik a játék, és a végkifejlet rendre meghiúsul. A lovagok szonettjelenetében, amely során egymást kihallgatják, egymást le is leplezik; a lovagok maszkjátéka során, amikor az urak álruhát öltve szórakoztatják a hölgyeket, a hölgyek is maszkot öltenek, és ezzel az urakat megviccelve összezavarják őket az udvarlás során; a Kilenc Vitéz jelenetben pedig először az urak szurkálódó megjegyzései zavarják a műsort, amelyekkel a színészek szerény képességein élcelődnek, majd az előadást a francia királylány apjának halálhíre végképp felfüggeszti. Végül a darab híresen elmaradó boldog végkifejletét helyettesítve a félbemaradt betétdarab folytatása és a Shakespeare-komédia a zárásban összeolvadnak.

Branagh adaptációjában a betétdarabokat musical-betétek helyettesítik, és mint a musicalben általában, itt is beágyazott előadásként, metafikciós referenciaként funkcionálnak. Innen nézve egyáltalán nem megalapozatlan, sőt kifejezetten leleményes megoldás a darab metadrámái betétjeit klasszikus musicalszámokra cserélni: Branagh egy strukturális hasonlóságot használ ki, amikor a betétdarabok dialógusai helyett a darabban betöltött metadrámái funkciójukat „adaptálja” egy olyan műfajba (a musicalbe), ahol konvencionálisan hasonló szerepet töltenek be a zenés-táncos betétek.¹⁷

Mint fentebb említettem, Branagh kritikusai közül többen úgy látják, hogy a *Lóvátett lovagok* musicaladaptációja eleve kudarcra van ítélve amiatt, hogy a musicalben a párok egyesülnek, ebben a komédiában viszont nem. Ez a shakespeare-i komédia ugyanis a párok romantikus egyesülésének reményét konvencionálisan valóban nem teljesíti be, sőt önmagára – a közönséget provokálva – egyfajta sikerületlen komédiaként utal. A lovagok közötti mókamester szerepét betöltő Biron kerek-perec kijelenti: „A vége nem szabályos színdarab: / Nincs ásó-kapa... Jancsi, Julcsa vár még. / A nőkön múlt, hogy mégse víg a játék.” A beteljesületlen metadrámái betétek ennek fényében a befoglaló komédia befejezetlenségét előlegezik meg. Ha tehát Branagh adaptációját musicalként azért kárhozzatjuk, mert nem követi a műfaj kívánalmait, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az eredeti Shakespeare-darab szándékolatlan tér el saját műfajának hagyományától. Felvetődik a kérdés, hogy ezért vajon eleve elhibázott műnek kell-e

16 Wray számos olyan kritikust idéz, akik szerint Branagh musicaladaptációja kínos vagy éppenséggel szurreális (2002: 174).

17 Ezzel szemben, némileg kiábrándító módon, Branagh maga is kifejti, miért tartotta érdemesnek a prózai és a zenés műfajok vegyítését, de leginkább azokra az érvekre apellál, amelyek szerint valami annál jobb, minél inkább „shakespeare-i”: a dallamok Shakespeare-nél megérik a pénzüket („Give Shakespeare a run for his money”), idézi Marshall (2005:84), illetve mivel Shakespeare is alkalmazott dalokat és táncokat a színpadon, a zene szerepeltetése az adaptációban shakespeare-i szellemiséget képvisel („Shakespearean in spirit”), idézi Wray (2002:173).

tartanunk, vagy értelmezzük inkább az alapján, amit a hagyományhoz való viszonyáról mond, és ami által azt a kérdést feszegeti, hogy a közönség miként viszonyul (esetleg erős érzelmi szálakkal) ugyanehhez a hagyományhoz?

A szokatlan zárás ellenére ugyanis Shakespeare-nél számos műfaji elem felbukkan a darabban. Megjelennek például hagyományos komikus szereplőtípusok (a hősszerelmesek, a falusi bunkó, a bohóc, az extravagáns külföldi) és komikus fordulatok (elcserélt levél, ismertetőjegyek, identitások összekeveredése, megtévesztő szándék megtévesztéssel való leleplezése), a szöveg pedig bővelkedik szójátékokban és nyelvi sziporkákban. Shakespeare komédiája tehát követi is, meg nem is követi saját műfajának konvencióit, és ahol a hagyománytól vállaltan eltér, ott a közönség szerepe kerül előtérbe: elfogadja-e a közönség, ha a műfajra vonatkozó egyes kívánalmi nem teljesülnek? Esetleg reflektál-e a saját elvárásaira?

A közönség játékhoz való viszonya

A kérdéssel kapcsolatban két pontot szeretnék felvázolni, amelyeket Branagh adaptációjának értelmezésében lényegesnek tartok. Az egyik az a tény, hogy Shakespeare drámáiban visszatérő elem a közönség szerepe a játék fenntartásában. A másik pedig, hogy a *Lóvátett lovagok* musicaladaptációja leleményesen kapcsolja össze a közönség szerepét a problémás műfaj kérdésével. Ami az első pontot, a közönség szerepének shakespeare-i tematizálását illeti: Shakespeare-nél nem csak a prologusokban vagy az epilógusokban bukkan fel a kérdés, amelyekben konvencionálisan is megfogalmazódhat, hogy a közönség nagyvonalúságára is szükség van a darab sikeréhez – itt a legismertebb példák az *V. Henrik* prologusa, illetve a *Szentivánéji álom* és a *Vihar* epilógusa, ahol a darabok a színház közönségét közvetlenül megszólítva kérik a játékban való együttműködésre. Shakespeare több darabjában szemlélteti is a kifejezetten ellenséges, nem együttműködő közönség viselkedését, a *Szentivánéji álomban* a mesteremberek előadása kapcsán, amelynek egyik legnagyobb iróniája, hogy az udvar közönsége gúnyt űz a színészek igyekezetéből, holott az udvar közönségét játszó társulati tagok (Shakespeare színészei) ugyanúgy rászorulnak a közönség jóindulatára, mint a drámán belüli dráma előadói. A *Lóvátett lovagokban* szintén az úri közönség ércelődik a színészként tapasztalatlan előadók jószándékú igyekezetén, és egy másfajta, újabb előadói konvenciót kérnek rajtuk számon, amikor a mesterségbeli tudást hiányolják.

Sok más jelenettel együtt Branagh ezt a jelenetet is kihagyja az adaptációból, megtartja ugyanakkor a közönség és a megkérdőjelezhető betétdarab – illetve a közönség és az általában vett előadás – viszonyának témáját. A közönség szerepének és a műfaj sikerületlenségének kérdését a musicalben egy emlékezetes jelenetben kapcsolja össze. A komikus, alsóbb néprétegeket képviselő szereplők az elcserélt levél rejtélyét boncolgatják, majd hirtelen dalra fakadnak és táncra perdülnek. Bár a mozgásuk kifejezetten ügyetlen, a felismerhető musicalelemeket idéző koreográfiájuk pedig mulatságosan darabos, a jelenet célja túlmutat azon, hogy pusztán az ügyetlenségük váljon a közönséget szórakoztató látvánnyá. A jelenetben legalább annyira meghatározónak érzem a csapat tagjainak önfeledtségében kedves játékát, amellyel kedvelt műfajukat éltetik, mint azt, hogy a betétben musicalszínészekként (szerepük szerint) lelkes, ám csapnivaló, és ezáltal komikus teljesítményt nyújtanak. Ebben a jelenetben a táncosok nem csupán komikus látványként, hanem kifejezetten a musical aktív, rajongó közönségeként vannak

bemutatva, az ő közönségük pedig eldöntheti, hogy ez a tény (vagy a műfaj iránt érzett saját rajongásuk) rehabilitálja-e a sajátos, szigorú értelemben véve sikertelen, amatőr musicalbetétet.



Amatőr musicalrajongók koreográfiája

Hasonló kritika felróható Branagh adaptációjával szemben is, nevezetesen az, hogy saját maga és színészei meggyőzőbb teljesítményt nyújtanak, ha a musical rajongóiként nézzük őket, mint akkor, ha musicalszínészek előadói csúcskészségeit kérjük számon rajtuk. A kritika szinte kéjesen ismételte a musical táncosainak ügyetlenségére vonatkozó megjegyzéseket, esetenként egy cikkben belül háromszor is felbukkan a téma (pl. Marshall 2005), hiába nyilatkozta Branagh, hogy úgy döntött, a koreográfiában megengedett lehet egyfajta nyersesség.¹⁸ A megbocsátóbb kritikusok szerint – bár valóban nem észbontóan káprázatosak – semmi különösebb gond nem volt Branagh táncosaival.¹⁹ Ennél a vitánál azonban izgalmasabb számomra az a tény, hogy Branagh az említett jelenetben a musicallel kapcsolatos elvárásoknak szándékosan nem tesz eleget, legalábbis ami a tökéletesre csiszolt, csodás látványt illeti. Bár a koreográfia esetlenségében is látványos, az előadók saját szempontjai, a musical iránti rajongásuk kerül előtérbe – csakúgy, mint Shakespeare-nél a Híres Vitézek jelenet amatőr előadói esetében. A fenti példában a rendező egy olyan zenés-táncos jelenetet illeszt az adaptációba, amely az eredetiben nyilvánvalóan nincs benne, ezzel viszont két olyan témát is továbbvisz, amelyek Shakespeare-t is érdeklik: egyik a műfaji konvenciók látványos figyelmen kívül hagyása, a másik pedig az (esetleg sikerületlen) mű státusának kérdése – amelyről a közönség hivatott dönteni.

18 Branagh azt állította, hogy megengedettnek tartott egy bizonyos fokú nyersséget („a certain rawness”) az énekes és táncos számokban. Green (2008: 82) idézi a produkciós iroda kiadványát.

19 Severn (2013: 473) kivételként két olyan véleményt idéz, amelyek szerint a színészek nem kimagasló tánctehetségének az adaptáción belül sajátos funkciója és jelentése van, lásd Grant (2012) és Nardo (2008). Utóbbi szerint a musical színészei ugyanúgy eljártsszák, hogy ők Fred és Ginger, mint ahogy a shakespeare-i eredetiben az urak eljártsszák a petrarcai szerelmes szerepét, ezáltal hangsúlyozva a jelenetek fikcionalitását.

A szempontok ugyanakkor árnyalódnak, mivel megképződnek darabon belüli és a darabon kívüli, aktív és passzív, a játékban részt vevő és ehhez túlságosan sznob, illetve jóindulatú és gonoszkodó közönségek is.

A műfajhoz fűződő ambivalens viszony: komédia, musical, eszképzizmus

A fentiekben arra hoztam példákat, hogy egy mű megítélésénél fontos szempont a műfaji konvenciókhoz fűződő viszony, és a kérdéssel Shakespeare és Branagh egyaránt foglalkozik. Meglátásom szerint mindkettőt érdekli az is, hogy választott műfajuk – komédia, illetve musical – a konvenciók követésétől vagy elvetésétől függetlenül eleve megkérdőjelezhető, és a kérdést a saját eszközeikkel tematizálják is. Mivel mindkét műfaj vonzereje részben egyfajta könnyedségben, de legalábbis a könnyedség látszatának megteremtésében rejlik, a műfajok hierarchiájában hagyományosan eleve könnyűnek ítéltetnek. Amennyiben a színházi játék illúziója alulmarad a realitással szemben, úgy a komédia könnyedsége sem tudja felvenni a versenyt a tragédia súlyával. Ami pedig a musicalt mint a zenés-táncos látványvilágot megteremtő műfajt illeti, sokak szemében a nyelv, a költészet komolyságával szemben marad alul – mint Eggertnél fentebb láttuk.

Amint Dawson fogalmaz a Shakespeare-komédiák recepciótörténetével kapcsolatban: a komédiával szembeni előítélet szerint míg a szenvedés valós, a nevetés triviális, és a boldog végkifejlet csupán a vágyaink kivetítése. A vágyakozásban való elmerülést hiú élvezetnek hisszük az igazi művészettel szemben, amelyről úgy gondoljuk, hogy kemény munkával jár (Dawson 1986: 231). Innen már csak egy lépés, hogy a komédia és a musical műfaját eleve az eszképzizmus vádjával illessük, hiszen egyik sem hajlandó tudomásul venni azt, amivel szembeállíthatók: a korántsem olyan könnyed vagy játékos valóságot.

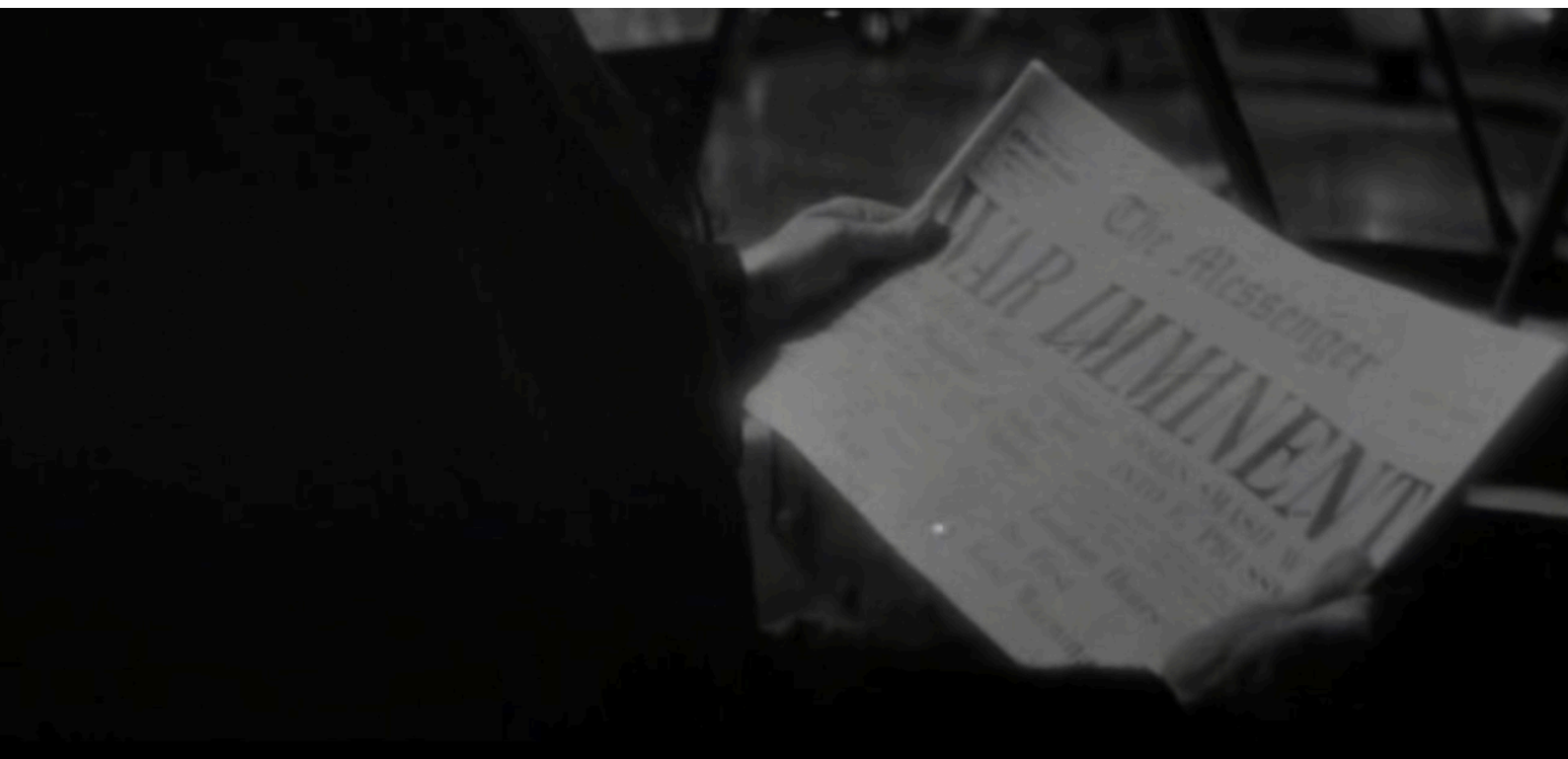
A komédia és a musical mint a műfajok hierarchiájában alsóbbrendű (eszképzista, a valóságtól elrugaszkodott) formák kérdésével tehát meglátásom szerint Branagh és Shakespeare egyaránt foglalkozik. Ebben a kontextusban különös jelentőséggel bír, hogy Shakespeare a *Lóvátett lovagok*ban több olyan gesztust is tesz, amelyekkel kifejezetten a darab választott műfajának létjogosultságát kérdőjelezi meg. Azon túl, hogy ez a komédia nem követi a komédia műfaji hagyományának egyik legfontosabb elemét, és a darab végén a várva várt négyszeres frigy nem jön létre, a darabban folyamatosan meg is kérdőjeleződik minden, amit a vágy, a fantázia, a játék (és tág értelemben a költői képzelet) hoz létre – legnyilvánvalóbban azáltal, hogy a metadrámai betétek és a darab is megszakad, lelepleződik, és egy magasabb szintű realitásnak rendelődik alá.²⁰

Azon túl, hogy a saját műfajához való viszonyát boncolgatja, Shakespeare komédiája a költői nyelv és a költői képzelet helyes és helytelen felhasználásairól is szól (Carroll 1976: 8), egyes kritikusok szerint (Elam 1984, idézi Carroll 2009:10) egyenesen egyfajta nyelvi elragadtatás jellemzi, aminek hiperbolikus volta a humor folyamatos forrása. A nyelvhez és a műfajhoz való ambivalens viszony tematizálásán túl megjelenik a darabban a színházi médium iránti rajongás és kritika is. Montrose (1977: 531) úgy látja, hogy a darab karakterei a teatralitás megszállottjai,²¹

²⁰ A kérdésről részletesen írok egy másik cikkemben (Matuska 2014: 146-161.).

²¹ "The characters in *Love's Labour's Loss* are obsessed with performances."

bár a három betétdarabbal maga a dráma egésze is ekként olvasható. Igaz tehát, hogy Branagh a szöveget radikálisan megvágja, és a betétdarabokat musicalbetétekkel helyettesíti, a műfaj iránti rajongást viszont – amit akár a forma fetisizálásaként is olvashatunk – megőrzi, csak éppen saját műfajába helyezi át. Mondhatjuk, nem a shakespeare-i szöveget élteti tovább, így nem azt adaptálja, amit általában Shakespeare-nek gondol a hagyomány, hanem annak önreflexív, ambivalens rajongását a saját műfaja, valamint tágabb értelemben a színház és a nyelv iránt. Branagh a musicalt mint performatív műfajt élteti, de ide sorolhatjuk akár a Shakespeare-adaptációt is, mint problémás, mégis létező kategóriát. A rajongás tárgyának megkérdőjelezését a darabban a konvenciótól eltérő zárás, a rendre megghiúsuló betétdarabok teszik lehetővé, és az, hogy a darab ugyanazokra a retorikai és performatív hagyományokra támaszkodik, amelyeknek parodisztikus bemutatását nyújtja. Branagh-nál hasonló a helyzet: ugyanezt a funkciót szolgálja az adaptációban a fekete-fehér híradós keret. A film legelső filmkockái úgy teremtik meg a musical diegetikus terét, hogy hírt kapunk a fenyegető háborúról, ám Navarra királya és barátai úgy döntenek, hogy elvonulnak a világtól, esküjükkel saját szabályrendszerű közösséget, egy mikrovilágot hoznak létre, a Navarrai Akadémiát, és szellemük művelésében kívánnak elmerülni.



A musicalnek teret adó helyszínen figyelmen kívül hagyják a háború fenyegetését

Mint a hírolvasó narrátori hangtól megtudjuk, céljuk, hogy megmutassák a világnak: az élet több, mint fegyverek és háborúzás. A musicalnek helyszínt adó udvar világa tehát eleve a háború közelgő valóságát szándékosan figyelmen kívül hagyó szigetként jön létre. A második világháború kontextusába helyezett musical képes megidézni a Shakespeare-nél megjelenő, költői invenciót közvetítő formákat, a színházat, a komédiát, amelyekkel szemben az illúzió, az eszképzizmus vádja az eredeti darabban felmerül. Branagh-nál tehát csakúgy, mint Shakespeare-nél, maga

a komédia, illetve a musical mint műfaj kérdőjeleződik meg, mint a valóságtól elrugaszkodott forma, amellyel szemben fikciós volta miatt, illetve a fikciós műfajokon belül pedig a hierarchiában betöltött helye miatt eleve felmerül a vád, hogy értéktelen.²² Branagh vállaltan közvetíti azt az ambivalenciát, amelyet Shakespeare felvet saját műfajával szemben, mint illuzórikussága, eszképzismusa miatt megkérdőjelezhető, a közönség számára mégis vonzó, a rajongás tárgyául szolgáló formát.

Jól illusztrálja, és a fikciós világok színtézésében árnyaltan mutatja be a helyzetet az adaptációban az a jelenet, amikor a lovagok önmaguk számára bevallják, hogy szerelembe estek. Szól a háborús híradás, ám Biron leveszi a fülhallgatóját, kiszakítva magát a külvilágból, és látjuk, ahogy az akadémia felesküdt tagjai egytől-egyig szerelmi ábrándozással töltik az időt.



Biron a háborús híradás követése helyett szerelmi ábrándozásba merül

Ami az ő választásait illeti: először az akadémia háborús valósággal szembeni mikrokozmosza mellett döntöttek. Itt bár esküjüket megszegve szerelembe estek, a háborús külvilággal szemben most egy másik alternatívával azonosulnak, ez viszont kevésbé eszképzista, hiszen nem egyszerű döntés, inkább a vágy parancsának való engedelmesség eredménye, amely egy mélyebb önismeretet is feltételez.²³ Az eskü által létrehozott mikrokozmosz nem bizonyult fenntarthatónak – a szerelmükről ábrándozó lovagokat bemutató jelenetsor végén a királyt a falra szögezett eskü szövege józanítja ki.

22 Mint Severn is megjegyzi, miután Shakespeare drámája is reflektáltan „kudarc” a saját műfaja szempontjából mint komédia, úgy ha Branagh adaptációja nem követi jól a musical műfaji jellegzetességeit (tehát musicalként „kudarcnak” olvasható, mint sok kritikusa láttatja), attól még nem kell kudarcnak tekinteni adaptációs szempontból. Severn pastiche-ként olvassa Branagh musicaljét, és a drámában és az adaptációban is a felhasznált hagyományok és utalások szellemes keveredésére teszi a hangsúlyt.

23 A lovagok ugyanis ekkor szembesülnek azzal, hogy nem volt megalapozott a terv, amit akadémiájukkal meg szerettek volna valósítani. Carroll úgy fogalmaz, hogy az urak a vágyukat remélték egyfajta merev tudásban szublimálni (Carroll 2009, 7), de az események során kénytelenek belátni, hogy a világtól elzárt akadémia fenntarthatatlan.



A király a falra szögezett eskü és a háború szorításában

Az adaptáció tehát a musical eszképpista terét végül az eskü által létrehozott zárt világ illuzórikussága és a háború valósága között teremti meg.

A csoda megteremtésének műfajai: komédia, musical...

Branagh tehát közvetíti a közönség számára azt az ambivalenciát, amelyet Shakespeare is fenntart a darabjában: a műfaj megkérdőjelezhető mint fikciós forma és mint populáris forma, ráadásul a darab és a musical is bizonyos szempontból eltér a műfaji konvencióktól. *A Lóvátett lovagok* sikertelen komédia, amennyiben a sikeresség feltételének gondoljuk a párok egyesülését a boldog végkifejletben, Branagh adaptációja pedig sikertelen musical, amennyiben elfogadhatatlannak tartjuk, hogy a musical egyes elemeit nem képes felmutatni (például a színészek briliáns tánctudását), illetve más elemeket parodizál vagy túloz. Branagh ráadásul fenn is tartja a Shakespeare-kultuszt, de meg is kérdőjelezi, mert nem a hagyományos értelemben vett szöveg felől közelít, azaz nem feltétlenül a dialógusokat adaptálja, hanem például a metadramai elemek funkcióját vagy a saját műfajával szembeni ambivalenciát.

Ami az így előállt helyzetet felülírja, az a populáris forma iránti vágy és rajongás, amely természete szerint, akárcsak a szerelem, irracionális. Beláthatjuk, hogy ami iránt rajongunk, annak értéke megkérdőjelezhető, de attól még követhetjük a vágy parancsát. Ráadásul már Shakespeare-nél is megképződött a magaskultúra alappilléreinek, a műveltségnek, az önmaga tudását roppant módon komolyan vevő tudósságnak a szisztematikus aláaknázása: nem csak a lovagok akadémiájának efemer volta miatt, hanem a tanultságot képviselő szereplő, a derék iskolamester és a lelkész álműveltségének paródiáján keresztül és a túlzásba fordulóan kifinomult költői beszéd, a „Euphuism” retorikai hagyományának kifigurázásával.²⁴ A felsőbb regiszter tehát Shakespeare darabjában ugyanúgy megkapja a magáét, mint Branagh-nál, és mindkettőben megképződik a párhuzam a szerelem és az alantas forma iránti vonzódás között, amely egy emlékeztető jelenetben a darabban és a filmben egyaránt megfogalmazódik.

24 A Euphuism-jelenségről lásd Stróbl 2020: 240-243.

Az arisztokrata uraknak a kevés önismereten alapuló esküjüket kellett felrúgni ahhoz, hogy átadják magukat a szerelem sodrásának. Velük párhuzamosan szerelembe esnek a darabban az alsóbb, póriasabb – és ezáltal hagyományosan hangsúlyosan komikus szereplők is, bár akad egy kis kavarodás akörül, hogy Jutkának, a parasztlánynak egyszerre két udvarlói is jut. Egyik lovagja, a hóbortos spanyol Don Armado tökéletesen megfogalmazza a szerelem dilemmáját, amit kiterjeszthetünk arra az ambivalens rajongásra is, amit Shakespeare a komédia, Branagh a musical, a közönség pedig a musicalbe illesztett Shakespeare-adaptáció iránt érezhet.²⁵ Olvashatjuk az idézetet az „alantas”, ámde megmagyarázhatatlanul csodálatos dolog vagy személy iránti rajongás metaforájaként:

...bevallom neked, hogy szerelmes vagyok, és mert a katonát lealacsonyítja, ha szerelmes, persze alacsonyrangú leányzóba vagyok szerelmes. Ha kiállhatnék párbajra vonzódásom szeszélyével és ez megszabadítana a megvetendő rá gondolástól, foglyul ejteném a vágyat, és elcserélném valamelyik francia udvaronccal egy újdívatú bókért” (1.2).

Vajon fel tudná venni a versenyt a vágy valóságával a bármennyire is előkelőnek számító újdívatú bók felszínessége? Az idézet nem ezt sugallja, hanem az ellenkezőjét. Paradox módon az előbbit kell követni, éppen a vágy valóságossága miatt, attól függetlenül, hogy amire irányul, esetleg alantas vagy éppenséggel illuzórikus. Az adaptációban az idézetet követő jelenetet is musicalbetét követi: Don Armado az „I’ve got a kick out of you” refrénű dalt énekl, amelyben megfogalmazódik, hogy a szerelem nem csak irracionális vonzódással, hanem megmagyarázhatatlan transzformációval is együtt jár. Hogy ez a transzformáció a szerelmes élménye szintjén az egész univerzum átrendeződését jelenti, abban a képben nyer vizuális megfogalmazást, amikor a szám végén Don Armado egy váratlan gegben felrúgja a holdat.



Don Armado felrúgja a holdat

25 Green szerint az adaptáció rájátszik arra a feszültségre, amely a shakespeare-i magaskultúra és az alacsony státuszú hollywoodi műfajok között érezhető (Green 2008:85). A magas/udvari és populáris/népi kultúra keveredéséről Shakespeare drámáiban és a korban lásd Pikli 2022.

A musical mint egykor rendkívül népszerű és csodált műfaj indokolt választás lehet egy shakespeare-i komédia adaptációjának esetében abból a szempontból is, hogy mindkettőben benne rejlik a csoda, akár egyfajta földöntúli varázs ígérete. A komédiát elsősorban rituális gyökerei révén köthetjük a földöntúlihoz, a csodához,²⁶ ám a lehetetlen, a csoda a musicalben is jellemzően megtörténik, a cselekmény fordulatainak és/vagy a színészek képességeinek köszönhetően. A közönséget lenyűgöző varázslat létrehozása viszont egyben a komolyság, de legalábbis a hétköznapi valóság feladását is követeli, és innen már csak egy lépés, hogy a műfajt a fent kifejtettekkel összhangban illuzórikusnak, eszkéapistának gondoljuk.

A shakespeare-i komédiákról szóló monográfiájában Kent Cartwright a műfaj központi, meghatározó elemének látja a csoda megjelenítését, amelynek nemcsak a szereplők, hanem a közönség is – kétkedő, zavarodott, ámuló vagy elbűvölt – szemtanúja és átélője. A musicalek esetében is gyakran esik szó a közönségre gyakorolt csodás hatásról, egyrészt a lélegzetelállítón parádés táncos számok kapcsán, másrészt pedig amiatt, hogy a szereplők akár a legváratlanabb pillanatokban is dalra fakadhatnak, és legyen bármekkora gondjuk vagy bajuk, a zenei betét valami csodás új perspektívát nyit, amelyben a nehézség átlényegül.²⁷ Ezt lehet akár a brechti elidegenítésként is értelmezni, mint Stacey Wolf teszi (idézi Severn 2013: 464), de – pontosan *non sequitur* volta miatt - ugyanez az elem, tehát a próza zenei betétbe váltása egyben a varázslat letéteményese. Bár D.A. Miller is a prózai és a zenei részek minden integráció ellenére áthidalhatatlan szakadékát hangsúlyozza, ebben látja a kettő kombinációjából kibomló varázslatos hatást is: a kettő közötti váltás nyilvánvalóan lehetetlen, mégis megtörténik, ez pedig a karaktereket és a közönséget egyaránt megigézi (Severn 2013: 463). Az utóbbi működés, mint a csoda potenciális megvalósulása (a prózai részek váratlan zenébe fordulása), ugyanakkor kevésbé nyilvánvaló, mint a táncosok káprázatos mesterségbeli tudása. Mint Green fogalmaz a musicalek klasszikus táncosainak kivételes teljesítménye kapcsán: a „musical elhitei velünk, hogy a lehetetlen valóságos” (Green 2008: 78). Astaire és Rogers valóban úgy táncoltak, mint amit tőlük a 30-as évekből musicalekben látunk, Branagh musicaljének kritikusai közül viszont csak egészen kevesen bocsátották meg azt, hogy táncosai a hollywoodi klasszikusok nyomába sem érnek. Nehéz igazságot tenni: ha valaki a már-már emberfeletti tánctudásban látja a musical lényegét, és ettől várja, hogy a darab elbűvölje, és ezáltal részesülhessen a csodában, az kétségkívül csalódik Branagh musicaljének láttán. Érdemes azonban egyéb lehetőségeket is számba venni, mivel a csoda lehetőségével nemcsak Branagh foglalkozik, hanem az adaptált shakespeare-i dráma is, sőt azzal kifejezetten, hogy a közönségnek milyen szerep juthat, ha a darabból hiányzik a boldog végkifejlet, ami a komédiákban gyakran a csoda megvalósulásával (elmaradása tehát a csoda elmaradásával) egyenértékű.

26 Bishop monografikus munkában fejt ki azt a meglátását, amely szerint a shakespeare-i színház (részben a középkori, rituális játékból hagyományozódott örökségéből kifolyólag) központi eleme a közönséget lenyűgöző csoda, a *wonder* (Bishop 1996). A terminus Cartwright (2021) művében is a fontos szerepet tölt be. A jelenség egyrészt a cselekményben bemutatott, megmagyarázhatatlan vagy varázslatos eseményekre vonatkozik, de elválaszthatatlan attól a hatástól, amelyet a közönségben kivált. Cartwright a csodának ezt az értelmét a megbocsájtás megmagyarázhatatlan voltával és felszabadító hatásával is kapcsolatba hozza, amit *miraculous*-nak nevez.

27 Severn részletes leírást ad arról a vitáról, amely a musicalek kapcsán a zenei betétek integrációja körül alakult ki, hiteltelenítve azt a kritikát, amely szerint Branagh rosszul adaptálja a műfaj elemeit. Míg a harmincas évekből musicalek a cselekménnyel nem indokolják, miért adnak elő énekes-táncos számokat a szereplők (pl. egy musical előadását próbálják), a 40-50-es években elkezdtek erre törekedni. Idézi Altmant (1984: 115), aki kifejti, hogy az efféle realizmusra való törekvés a musical műfajától eleve idegen (Severn 2013: 462).

Olvasatomban Branagh a csodát a látvány és a narratíva szintjén is megvalósítja, kihasználja ugyanis, hogy a musical konvenciói lehetővé teszik a valóság és a képzelet vagy az álom közötti átmenetet. Mondhatni, a csoda potenciális forrását a musical műfaji jellegzetességeiben találja meg. A kérdés az, hogy a közönség mennyire osztozik Branagh rajongásában, és az elmaradó táncos-atlétikus bravúrok helyett vagy ellenére örömmel fogadja-e a diegetikus világot nagyvonalúan figyelmen kívül hagyó musicalfordulatokat, mint például azt, hogy a hölgyek a palotából egy sátorba kiszorulva hirtelen pazar berendezésű uszodában találják magukat, és a semmiből előbukkanó népes (arany fürdőruhás-fürdősapkás) szinkronúszó tánckarral kiegészülve, esztétikus formációkba rendeződve múlatják az időt, nyilvánvaló tudatában annak, hogy felső kameraállásból gyönyörködtető látványt nyújtanak.



A hölgyek uszodai formációja

Nézőként felszabadítóan hatott rám az a tény, hogy a musical során az illogikus, csodálatos, vállaltan irreális jelenetek ellenére folyamatosan fel vagyok szólítva a játék elfogadására és fenntartására annak érdekében, hogy az ne omoljon össze. Az adaptáció itt is a shakespeare-i megoldásra rímelő eszközzel él: míg a szokatlan zárású darab végén nyilvánvaló, hogy a közönség szerepe fenntartani, sikerre vinni a komédiát, az adaptáció a musical iránti rajongás és a szerelem párhuzamba állításával invitálja a közönséget arra, hogy szentesítse a művet.

Az adaptáció egyik csúcspontjának látom azt a jelenetet, amikor a lovagok lelepleződnek egymás előtt; kiderül, hogy az esküt megszegve szerelembe estek, majd a shakespeare-i szövegben felbukkanó „heaven” a zenei betétet elindító végszavá válik, és a lovagok az „I’m in Heaven” klasszikus dallamára, annak rendje és módja szerint felemelkednek a magasba, a csillagokkal borított kupolabelső alatt átszellemülten, levitálva keringenek. A jelenet amellet tanúskodik, hogy a csoda lehetséges, a szerelem, a rajongás új dimenziókat nyit a szerelmesnek, az új dimenzió,

a csoda pedig nem csak a levitáció és a zenei betét kiáradó dallama által válik nyilvánvalóvá, hanem úgy is, mint a musical műfajában eleve kódolt lehetőség.



A lovagok levitációs jelenete

Amennyiben a nem konvencionális zárást helyezzük előtérbe, a csodás elemekben bővelkedő musical megoldásaival szemben az adaptált shakespeare-i eredeti – bár tobzódik nyelvi leleményben és metadrámai elemekben – kivételesen szűkmarkúan méri a csodát, olyannyira, hogy még az is felmerül: a csoda itt meg sem történik. A harmadik betétdarabot, amellyel a jóra való pór nép igyekszik a nemeseket szórakoztatni, a királykisasszony apjának halálhíre szakítja meg, kijózanító és torokszorító ellenpontját nyújtva az udvari játékok hangulatának. Ez véget is vet az udvarlásnak. Cartwright a darabot a nem-megbocsátás komédiájának olvassa, amelyben a hölgyek részéről elmarad az a gesztus, amely a bűnösök és az áldozatok javára egyaránt misztikus módon írja át a múlt bűneit. Olvasatában a boldog végkifejlet a *Lóvátett lovagokban* azért marad el (illetve helyeződik a darabon kívülre), mert a hölgyek nem tudják elnézni az urak korábbi, komolytalan viselkedését, ahogy Biron is megjegyzi a fenti idézetben. A dráma végén az urak elmennek leróni a hölgyek által kiszabott büntetésüket, és a közönség legfeljebb csak reménykedhet abban, hogy a várt frigyek megvalósulnak, ha ez a remény egyáltalán releváns maradhat a darab végeztével.

Két mozzanatot azonban érdemes észben tartanunk. Az egyik a darab zárása, a másik pedig egy olyan szakasz a szövegben, amely a közönség felelősségét firtatja a komédia beteljesítésében. A darabot lezáró két szonett a maga módján önmagában képes misztikus hangulatot idézni,²⁸ megidézve az évszakok körforgását, a természet kiáradó erejét, a halál, a tél utáni újjáéledés rituális ciklikusságát – ami legalább annyira kötődik a komikus hagyományhoz, mint a párok

28 Carroll úgy látja, hogy a darabot lezáró szonettekben megvalósul a művészet és természet dialektikus összefonódása. Értelmezésében a darab korábbi vitái végig ennek az ideálnak a megteremtését célozzák (Carroll 1976: 10).

egyesülése. (A szonettekben ráadásul kakukkiókákön keresztül arra is történik utalás, hogy a természet erejéhez hasonlóan a szerelem kiáradása sem feltétlenül szorítható be intézményesített keretek közé, azaz házassági párkapcsolatba.) Ez tehát szintén egy olyan elem a darabban, amely a műfaj megkérdőjelezése ellenére mégiscsak a komédiához kapcsolja a drámát, de hangsúlyosan lehetővé teszi a közönség számára, hogy reflektálhasson arra a vágyára, amely a műfaj konvencionális beteljesülését várja el. A darabban a mókamester szerepét is eljátszó Bironra választott párja, Rozalinda azt a penitenciát szabja ki, hogy haldoklók közé menjen, és ott, a halál torkában próbálja a közönséget vicceivel jókedvre deríteni. A feladat szinte lehetetlen, bár ha létezik olyan jelölt, aki sziporkázó leleményeivel egy kicsit is esélyesnek számíthat, az éppen Biron. A megpróbáltatásban az a különös, hogy Rozalinda számára a viccek sikere nem feltétele a próbatétel sikerének – sikerül vagy nem, Bironnak egy évig kell próbálkoznia, utána jöhet a frigy. Rozalinda ráadásul azt is megfogalmazza, hogy a vicc célba érése, azaz sikere nem a vicc mesélőjének felelőssége, hanem a közönségé. Ezzel nemcsak Bironról veszi le annak terhét, hogy komikus színészként mindenképp sikerrel kell járnia (az őszinte igyekezet önmagában elég), hanem a darab nem konvencionális zárását is új megvilágításba helyezi. Ha a komédia sikere valóban a közönségen múlik, akkor vajon a közönség hajlandó-e elfogadni, és az elfogadással sikerre vinni egy olyan komédiát, amely nem a hagyományos módon teljesíti be a műfajhoz kapcsolódó vágyat? Továbbgondolva Cartwright véleményét, miszerint ebben a komédiában a csoda nem valósul meg, azt mondhatjuk, hogy míg a cselekményben a csoda valóban elmarad, a darab a megbocsátás varázslatos gesztusát látványosan a közönségre ruházza.²⁹

... show-business

Branagh adaptációjának zárása nem vállalta fel ugyanezt a veszélyt, a szerelmesek boldog egymásra találása a darabban nem, de a filmben megtörténik. A film híradós keretének fekete-fehér filmkockáiban végigkísérhetjük a lovagok penitenciájának éveit, amelyek ezúttal a második világháborúval esnek egybe, amelynek végén mindenki megtalálja boldogságát. A beteljesülés létjogosultságát a shakespeare-i eredeti cselekmény alapján megkérdőjelezhetjük, a filmhíradós keret megoldása viszont adaptációs szempontból azért találó, mert, mint fentebb érveltem, a drámához hasonlóan a kiszínezett, költői, komikus játékot a tények, a rideg valóság, a halál fekete-fehér kegyetlenségével állítja szembe. Ahogy Shakespeare darabjában egyszerre ünnepli és kérdőjelezi meg a komikus fikciót, úgy Branagh is párhuzamosan láttatja a musicalt a rajongás tárgyaként és a valóságtól elrugaskodott, komolytalan műfajként.³⁰ Más szóval: a dráma a játék folyamatos megakasztásával, leleplezésével és felfüggesztésével bagatellizálja a fikciós műfajokat, mégis apellál a közönség együttműködésére a műfaj fenntartásában. Ehhez hasonlóan a film a háború folyamatos megidézésével bagatellizálja saját műfajának központi elemeit, a romantikus musical-betéteket, amelyekhez, mint a csoda megvalósulásának lehetőségeihez, a musical iránt rajongó közönség ragaszkodik.

29 Erről bővebben lásd: Kettlich és Matuska (2013) és Matuska (2016).

30 Wray (2002: 173) kifejezett negatívumként, az adaptáció hibájaként olvassa, hogy a lovagok a második világháború árnyékában a románc felé fordulnak, mert ezáltal felmerül, hogy viselkedésük felelőtlen. A dilemma azonban már az eredeti drámában is felmerül, és mint fentebb érvelek, magát a műfaj egészét kérdőjelezi meg.

Amikor a háború végén, a győzelem napján a párok boldogan egymás nyakába borulnak, a fekete-fehér keret is színesbe vált át. Az adaptált darabbal ellentétben Branagh itt a közönség helyett hozza meg azt a döntést, hogy a komédia és a musical világát fenn kívánja tartani – ez a választás viszont a film fogadtatásán (legalábbis ami a nagyközönséget és a kritikusok zömét illeti) nem segített. Egy ilyen Shakespeare-re és egy ilyen musicalre a közönség nem volt vevő. A megbocsátó kritikusok egyike, Douglas Green osztozik Branagh Shakespeare és musical iránti rajongásában, amit Susan Sontag *camp* fogalmával értelmez, és amely meglepő módon alkalmazható az eredeti Shakespeare-darab esztétikumhoz való viszonyára is. Az eredeti komédia túlesztétizált mivolta kritikai közhely. Ezt a véleményt, ha az adaptáció kritikusai egyáltalán kitérnek rá, úgy építik be gondolatmenetükbe, hogy emiatt adaptálhatatlannak találják a szöveget, vagy eleve a dráma hiányosságát látják benne.³¹ Párhuzamosan azzal, amit fentebb a Shakespeare-dráma logikájának adaptációjaként értelmeztem a szöveghűséggel szemben (Branagh és Shakespeare is a „könnyed” fikciós műfajok iránti rajongását ütközteti azok kritikájával), Green értelmezésében is magának a problémának az adaptációjáról van szó, hiszen a *camp* a világ esztétikai olvasata, amely a stílust, a játékost, a komolyságellenest ünnepli – és ezt Shakespeare-nél és Branagh-nál egyaránt hangsúlyosan megtaláljuk (Sontag 1966: 287-288., idézi Green 2008: 87). Azok a szembeállítások, amelyek Eggert idézett cikkében a brit kontra amerikai Shakespeare-értelmezéseket jelölték, ahol a tartalmat stílussal, a nyelvet érzellemmel és a szöveget testekkel helyettesítik (2003: 74), Green nézőpontjából a *camp* segítségével nem csupán revideálhatják az amerikai oldalt, hanem a shakespeare-i eredetiben már eleve dilemmaként vetik fel a kérdést. A dilemmát az dönti el, hogy a lovagok, Don Armado vagy akár Branagh mintájára vállaljuk-e az elragadtatott szerelmi rajongást, azt kockáztatva, hogy ezáltal nevetségessé válhatunk.

Branagh musicaljének legtöbb kritikus, mint fentebb említettem, megbocsáthatatlannak tartotta a táncos koreográfiák színvonalát, ám a jóindulatú értelmezők sem találták a betéteket lenyűgözőnek, egyetlen kivételtől, a harmadik betétdarabot helyettesítő, minden szereplőt bevonó számtól eltekintve, amelyben egy énekesként is elismert színész, Nathan Lane a *There's no business like show business* című számot éneкли.³²



There's no business like show business

31 Marshall fent idézett cikke szerint (2005: 83) ez az egyik leggyengébb, szöveg szempontjából pedig legsűrűbb (*language-rich*) Shakespeare darab, amit a mozivásznonra adaptálni eleve nem kecsegtető választás.

32 Lásd Severn 2013: 472.

Branagh választása tökéletes, amennyiben a színház iránti önironikus és egyben felszabadítóan csodás lelkesedést is adaptációs gesztusként tudjuk értelmezni. De egyben úgy is olvashatjuk a számot, mint az adaptáció logikájának kulcsát. Branagh a fikciós műfajok fenntartására irányuló vágyat a fikció létjogosultságának megkérdőjelezésével tartja fenn, és filmjében – a cikk elején idézett színházi példához hasonlóan – nem Shakespeare-t és a musicalt, hanem a csoda iránti vágyat és a színház iránti rajongást adaptálta, amelyhez ragaszkodik, és amelyben a csoda – ha a közönség vágyával is találkozik – időről időre megvalósul.

Bibliográfia

- Altman, Rick (1987): *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana UP.
- Bishop, T.B. (1996): *Shakespeare and the Theatre of Wonder*. Cambridge, Cambridge UP.
- Carroll, William C. (1976): *The Great Feast of Language in Love's Labour's Lost*. Princeton, Princeton UP.
- Carroll, William C. (2009): "Introduction" to *Love's Labour's Lost*. In *New Cambridge Series*. Szerk. William C. Carroll. Cambridge: Cambridge UP.
- Cseicsner Otilia (2008): Gyula, Fesztiválváros, Shakespeare-hagyomány. *Prae*, 2008.08.07. <https://www.prae.hu/article/1300-gyula-fesztivalvaros-shakespeare-hagyomany/>
- Eggert, Katherine (2003): Sure Can Sing and Dance: Minstrelsy, the Star System, and the Post-postcoloniality of Kenneth Branagh's *Love's Labour's Lost* and Trevor Nunn's *Twelfth Night*. In *Shakespeare the Movie, II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video and DVD*. Szerk. Richard Burt és Lynda E. Boose. London, Routledge, : 72–88.
- Elam, Keir (1984): *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*. Cambridge, Cambridge UP.
- Földváry Kinga (2020): *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos: Shakespeare in genre film*. Manchester UP.
- Földváry, Kinga (2020): Shakespeare és a film. In *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma az 148-as évektől az 1640-es évekig*. Szerk. Kiss Attila és Szőnyi György Endre. Budapest, Kijárat Kiadó, 417-421.
- French, Emma (2006): *Selling Shakespeare to Hollywood: The Marketing of Filmed Shakespeare Adaptations from 1989 into the New Millennium*. Hatfield, University of Hertfordshire Press.
- Friedman, Michael D. (2002): In Defense of Authenticity. *Studies in Philology*, 99. 1. 33-56.
- Friedman, Michael D. (2004): „I Won't Dance, Don't Ask Me”: Branagh's *Love's Labour's Lost* and the American Film Musical. *Literature/Film Quarterly*, 32. 2. 134-143.
- Grant, Barry Keith (2012): *The Hollywood Film Musical*. Chichester, Wiley-Blackwell.
- Green, Douglas E. (2008): Branagh's *Love's Labour's Lost* and the Return of the Hollywood Musical: Song of the Living Dead. *Shakespeare Bulletin*, 26.1. 77–96.
- Hall, Karen and David Nel (2007): Attention to Language: An Interview with Catherine Belsey. *Limina*. 13.
- Jászay Tamás (2008): „Akár egy kutya”. *Revizor Online* 2008.07.06. <https://revizoronline.com/hu/cikk/597/shakespeare-iii-richard-gyulai-varszinhaz-es-kolozsvari-allami-magyar-szinhaz-iv-shakespeare-fesztival-gyula>
- Kettnc, Karen és Matuska Ágnes (2013): Robin pajtás seprűje és a játék ontológiája a Szentivánéji álomban. In *Ki merre tart? Shakespeare Szegeden 2007-2011*. Szerk. Kiss Attila és Matuska Ágnes. Szeged, JATEPress Kiadó, 125-138.
- Lanier, Douglas M (2014): Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value. In *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. Szerk. Alexander Huang és Elizabeth Rivlin. New York, Palgrave, 21-40.
- Leitch Thomas (2003): Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism* (Special Film Issue Part Two: New and/or Neglected Approaches To Understanding Moving Images), 45.2. 149-171.
- Marcus, Leah S. (1998): *Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton*. New York, Routledge.
- Marshall, Kelli (2005): „It Doth Forget to Do the Thing It Should”: Kenneth Branagh, *Love's Labour's Lost* and (Mis)Interpreting the Musical Genre”. *Literature Film Quarterly*, 33.2. 83–91.
- Matuska Ágnes (2014): Mediatizált világok teremtése: Shakespeare-drámák aktualizációjának kérdése két filmes adaptációban. *Hungarológiai Közlemények*, 45.3.146-161.
- Matuska Ágnes (2016): „Totus mundus...” : A színház-metaphora középkori és reneszánsz elemei

Shakespeare drámáiban. In *Emlékkonferencia. Shakespeare 400. Szabadtéri Játékok 85.* Szerk. Herczeg Tamás. Szeged, Szegedi Szabadtéri Játékok és Fesztivál Szervező Kht, 21-29.

Nardo, Anna K. (2008): *Playing with Shakespeare's Play: Branagh's Love's Labour's Lost.* *Shakespeare Survey*, 61.13–22.

Pikli Natália (2021): *Shakespeare' Hobby-Horse and Early Modern Popular Culture.* London - New York, Routledge.

Quinn, James and Jane Kingsley-Smith (2002): *Kenneth Branagh's Henry V (1989): Genre and Interpretation.* In *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film.* Szerk. Claire Monk és Amy Sargeant. London, Routledge, 163–75.

Severn, John R. (2013): *Interrogating Escapism: Rethinking Kenneth Branagh's Love's Labour's Lost.* *Shakespeare Bulletin*, 31.3.453-483.

Sontag, Susan (1966): *Notes on „Camp”.* In uó: *Against Interpretation.* New York, Dell, 275-92.

Stróbl Erzsébet (2020): *John Lyly.* In *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma az 148-as évektől az 1640-es évekig.* Szerk. Kiss Attila és Szőnyi György Endre. Budapest, Kijárat Kiadó, 240-243.

Taylor, Gary (1989): *Reinventing Shakespeare: A Cultural History, from the Restoration to the Present.* New York, Weidenfeld and Nicolson.

Worthen, William B. (1997): *Shakespeare and the Authority of Performance.* Cambridge, Cambridge UP.

Wray, Ramona (2002): *Nostalgia for Navarre: The Melancholic Metacinema of Kenneth Branagh's Love's Labour's Lost.* *Literature/Film Quarterly*, 30.3.171-178.

[SZERZŐ]

THOMAS LEITCH Az adaptáció mint műfaj

Thomas Leitch egyetemi tanár a Delaware-i Egyetem angol tanszékén, filmkutató. Kutatási területei közé tartozik Alfred Hitchcock munkássága, az adaptációelmélet, a krimi és a narratológia. Legfontosabb monográfiái és szerkesztett kötetei: *The History of American Literature on Film* (Bloomsbury Press, 2019); *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (Oxford UP, 2017, szerkesztett kötet); *A Companion to Alfred Hitchcock* (Wiley-Blackwell, 2011, szerk. Thomas Leitch és Leland A. Poague); *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ* (Johns Hopkins UP, 2007); *Crime Films* (Cambridge UP, 2002).

[absztrakt]

A tanulmány ahelyett, hogy a filmes és televíziós adaptációkat a hozzájuk felhasznált irodalmi forrásszövegek kontextusában vizsgálná, egy másik kontextust javasol az adaptációk befogadására és elemzésére: az adaptációt mint műfajt. Leitch az ifjabb és az idősebb Alexandre Dumas adaptációihoz – a maskulin történelmi kalandfilmekhez és a nőies romantikus filmekhez – kapcsolódó hollywoodi hagyományokat vizsgálja és négy, mindkét hagyományban közös műfaji jelölőt azonosít, amelyek révén egy adott adaptáció nagyobb valószínűséggel lesz adaptációként felismerhető még a forrást nem ismerő közönség számára is, valamint egy antijelölőt, amely az ifjabb Dumas hagyományához tartozó adaptációkhoz kapcsolódik, de az idősebb Dumas-hoz nem. A tanulmány azzal zárul, hogy valamennyi hollywoodi műfaj számára az adaptációt javasolja műfaji keretként.

Instead of considering film and television adaptations in the context of the source texts they are adapting, this essay proposes another context for their reception and analysis: the genre of adaptation itself. Focusing on the Hollywood traditions of masculine adventure and feminine romance associated respectively with adaptations of Alexandre Dumas père and fils, it identifies four genre markers common to both traditions that make it more likely a given adaptation will be perceived as an adaptation even by an audience that does not know its source, and one antimarker associated with adaptations in the tradition of the younger Dumas but not the elder. The essay concludes by proposing adaptation as a model for all Hollywood genres.

Valahányszor csak adaptációkutatók összegyűlnek, újra és újra felmerül a kérdés, hogy milyen alternatívát találhatnánk az adaptációelmélet egy figyelemre méltóan tartós modelljére, az egy-az-egyben esettanulmányra, amely egyetlen regényt, színdarabot vagy történetet tesz a filmadaptáció kiváltságos kontextusává. Ez az esszé egy új modellt javasol azáltal, hogy az adaptációt más kontextusba helyezve azt olyan önálló műfajként határozza meg, amely saját szabályokkal, eljárásokkal és szövegbeli jelölőkkel rendelkezik, amelyek ugyanolyan erőteljesen formálnak egy adott adaptációt, mint bármely állítólagos forrásszöveg.

Meghökkenítőnek tűnhet az érvelés, hogy az irodalmi művek filmes adaptációi önálló műfaj alkotnak, amikor oly kevés tudományos érdeklődés fordult a műfaj felé. Rick Altman *Film/Genre* című kötetének műfaji indexe az „akciótól” a „zombiig” nyolcvanöt különböző műfaj sorol fel,¹ azonban sem az „adaptáció”, sem pedig az „irodalmi adaptáció” nem szerepel köztük. Könnyen belátható, hogy miért, hiszen az adaptáció nem illeszkedik felismerhetően Altman műfaj-meghatározásába: „Ha a filmes szakma nem határozza meg és a nagyközönség nem ismeri fel, akkor nem lehet műfaj, mert a filmműfajok definíciójuknál fogva nemcsak tudományosan levezetett vagy elméletileg megalkotott, hanem a szakma által hitelesített, a köztudatban élő kategóriák”.² Amennyiben az adaptáció valóban műfaj, ezidáig javarészt láthatatlan műfajként elkerülte a legtöbb szemlélő figyelmét, talán azért, mert már a huszadik század első évtizedében is fontos erőként volt jelen az amerikai filmiparban, amelynek termékeivel/alkotásaival ez az esszé is foglalkozik, amikor „a filmipar szereplői azt igyekeztek elérni, hogy a filmet a magasabb presztízsű szórakozásokkal kapcsolják össze, mint például a Broadway színházi előadásaival” azért, hogy „elhatárolódjanak az olcsó szórakoztatástól”, és „előre eladhassák [termékeiket] a mozitulajdonosoknak és a közönségnek”.³

Még ha műfajként láthatatlan volt is, a magas és populáris elméletek körében is komoly előzményei vannak az adaptációnak mint olyan kategóriának, amelyet a filmnézők széles körben felismernek. Kathleen Newell mutatott rá arra, hogy amikor 1996-ban és 1997-ben három Henry James-adaptáció követte egymást – *Egy hölgy arcképe* (The Portrait of a Lady. Jane Campion, 1996), *A galamb szárnyai* (The Wings of the Dove. Iain Softly, 1997) és *Washington Square* (Agnieszka Holland, 1997) –, a kritikusok legalább annyira hasonlították mindhárom adaptációt a másik két filmhez, mint az adott film irodalmi forrásául szolgáló James-szöveghez. Adina Hoffman és Jeff Millar kritikáira hivatkozva, amelyek Holland *Washington Square* adaptációját mérik össze Softley *A galamb szárnyai* adaptációjával, Newell arra a következtetésre jut, hogy „az a meggyőződés, hogy két különböző rendező két különböző filmje, amelyek két különböző regényen alapulnak, összehasonlíthatóak, arról a feltételezésről árulkodik, miszerint a filmadaptációknak nincs saját identitásuk vagy funkciójuk azon túl, hogy egy már fétisként tisztelt irodalmi életmű körüli aurát hozzanak létre és tartsanak fenn”.⁴ A kritikákból úgy tűnik, hogy Hoffmann és Millar egyrészt azt feltételezik, hogy létezik egy Henry James-filmműfaj, másrészt pedig azt, hogy ez a műfaj elsődleges hivatkozási keretként alkalmas minden új alkotás értelmezésére és értékelésére. Lawrence Raw más irányból közelíti meg a James-adaptációkat, mégis meglepően hasonló

1 Altman, Rick: *Film/Genre*. London, BFI, 1999. 238–39.

2 Uo. 16. A szövegben szereplő összes idézet saját fordítás [– A ford.]

3 Uricchio, William – Roberta E. Pearson: *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*. Princeton, Princeton UP, 1993. 44, 49.

4 Newell, Kathleen: *What We Talk About When We Talk About Adaptation*. PhD disszertáció, U of Delaware, 2005. 145.

eredményre jut. Raw a James regényein és meséin alapuló filmeket tematikus kettősség mentén osztja két csoportra, ami erőteljesen sugallja a James-adaptációk műfaji státuszát: az egyik csoportot alkotják „azok a filmek, amelyek a nemi szerepek és/vagy a szexualitás konvencióit kérdőjelezik meg, és az önkifejezés új lehetőségeit kínálják mind férfiaknak, mind nőknek”, a másikat pedig „azok, amelyek a jamesi szöveg újkonzervatív olvasatával a házasság, az otthon és a család fontosságát erősítik meg, azt sugallva, hogy a status quo megkérdőjelezése pusztuláshoz vezet”.⁵

A Jane Austen-adaptációkról szóló kritikák még ennél is szembetűnőbben hajlanak arra, hogy az egyes szerzők műveiből készült adaptációkat műfajként vizsgálják. Julian Jarrold *Jane Austen magánélete* (Becoming Jane, 2007) című filmjét Richard Burt helyesen nem egy Austen-regény adaptációjaként, hanem olyan „történelmi fikcióként” jellemzi, amelynek cselekménye „nyilvánvalóan Austen *Büszkeség és balítéletét* tükrözi”,⁶ több kritikus azonban mégis korábbi Austen-filmekkel hasonlította össze, azokat műfajként kezelve. Még azok a nézők is, akik tisztában voltak vele, hogy a film nem igaz történet alapján készült, azt kérdezték, hogy olyan megindító és szórakoztató-e, mint a *Büszkeség és balítélet* 1995-ös televíziós adaptációja, amelyet Simon Langton rendezett a BBC-nek, vagy legalább mint Patricia Rozema *Mansfield Parkja* (1999), amely szintén elmosta az Austen magánélete és munkássága közti határvonalat.



Jane Austen magánélete (Julian Jarrold, 2007)

5 Raw, Laurence: *Adapting Henry James to the Screen: Gender, Fiction, and Film*. Lanham, MD, Scarecrow, 2006. 265.

6 Burt, Richard: *Becoming Literary, Becoming Historical: The Scale of Female Authorship in *Becoming Jane*. *Adaptation*, 2008. március, 1.1. 58–62. DOI: <https://doi.org/10.1093/adaptation/apm004>. 58.*

Az adaptációk egy tágabb rétegéről Sarah Cardwell így értekezik: „a klasszikus regényekből születő adaptációk »műfajának« bármely elemzése során a műfaj meghatározó jellegzetességeit kell előtérbe helyezni”, és „a televíziós adaptációkat és a filmadaptációkat meg kell egymástól különböztetni”.⁷ Cardwell állásfoglalása különösen meggyőző annak fényében, hogy Ginette Vincendeau „egy új műfaj”⁸ képviselőiként kezeli az örökségfilmeket, amelyek közé olyan művek tartoznak, mint a *Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*. Hugh Hudson, 1981), a *Babette lakomája* (*Babettes gæstebud*. Gabriel Axel, 1987) és az *Értelem és érzelem* (*Sense and Sensibility*. Ang Lee, 1995). Ha valóban beszélhetünk Henry James-műfajról, Jane Austen-műfajról, klasszikusregény-adaptáció műfajról és örökségműfajról, innen már csupán egy apró lépésre van szükség ahhoz, hogy felállíthassunk egy még ezeknél is tágabb műfajt, magát az adaptációt.

Bár Steve Neale az adaptációt nem tekinti műfajnak, a műfaj-meghatározásokról szóló intelmei különösen hasznosak lehetnek számunkra, csakúgy, mint Altman útmutatásai. Neale elismeri, hogy minden megnyilatkozást műfaji normák keretein belül értelmezünk, de figyelmeztet, hogy „az érv, miszerint a műfaj egy mindenütt jelenlévő, a diskurzus minden elemét átszövő jelenség, figyelmen kívül hagyja vagy eltörli a különbséget a viszonylag formulaszerű, viszonylag kiszámítható, viszonylag konvencionális esetek és azok között, amelyek nem formulaszerűek, kiszámíthatóak vagy konvencionálisak”⁹. Majd Tzvetan Todorovot és Hans Robert Jausst idézve megállapítja: „a műfajok éppen azért képesek »az olvasók számára ‘elváráshorizontként’ és a szerzők számára ‘írásmodellként’ működni«, mert »intézményként léteznek«”.¹⁰ Az kétségtelen, hogy az adaptációkat egymás mellé állítva bizonyos közös elemeket ki tudunk emelni belőlük – a kérdés az, hogy ezeket az elemeket szándékosan használják-e a filmkészítők, illetve felismerik-e az adaptációkat kedvelő nézők.

A legjobb kérdést, amivel az adaptáció műfajként való meghatározásának kényes problémájába belefoghatunk, Linda Hutcheon fogalmazza meg: egy adott film milyen jellemzőinek köszönhető az, ha a nézők adaptációnak tekintik? Hutcheon szerint „az adaptáció mint adaptáció egy olyan műveletet igényel, melynek során a művet ismerő közönség fogalmi oda-vissza ingázik a már ismert és az éppen befogadott mű között”.¹¹ Amennyiben sok filmnéző hajlandó az adaptációkat adaptációként felismerni és ezt az intertextuális játékot játszani, akkor az adaptációkban lenniük kell olyan szövegszintű jelölőknek, amelyek mint adaptáció azonosítják be őket, az olyan szövegbeli jelölők mintájára, mint amelyeket például a film noirral vagy romantikus vígjátékokkal társítunk. Azt a kérdést félretéve, hogy a televíziós adaptációk műfaji jelölői mennyiben különböznek a játékfilmekétől, milyen szövegbeli jellemzők miatt fog a nagyközönség egy adott filmre adaptációként tekinteni? Mármint feltéve, hogy az adaptáció eredeti forrását nem ismerő közönség nem figyelte felt a forrásra a stáblistában, a film mely jellemzői miatt képes mégis adaptációként azonosítani azt?

7 Cardwell, Sarah: *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester, Manchester UP, 2002. 73.

8 Vincendeau, Ginette (szerk.): *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. London, BFI, 2001. xvii.

9 Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London, Routledge, 2000. 26.

10 Uo. 42. Lásd Todorov, Tzvetan: *Genres in Discourse*. Angolra ford. Catherine Porter. Cambridge, Cambridge UP, 1990. 17. és Jaus, Hans Robert: *Toward an Aesthetic of Reception*. Angolra ford. Timothy Bahti. Minneapolis, U of Minnesota P, 1982. 24.

11 Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2006. 139.

Az adaptáció műfaja nem azonosítandó a klasszikusregény-adaptáció műfajával vagy az örökségfilm műfajával. Egy olyan műfaj, amelybe beletartozik egyszerre az *Elfújta a szél* (Gone with the Wind. Victor Fleming, 1939), a *Drakula* (Dracula. Tod Browning, 1931 és mások), a *Rabszolgaelkek* (Beloved. Jonathan Demme, 1998) és *A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1946; Bob Rafelson, 1981), sokkal rugalmasabb, mint a klasszikusregény-adaptáció műfaja, amelyet alcsoportként magában foglal, vagy az örökségfilm műfaja, amelyet nem foglal magában, de amellyel átfedésben van. Jogosan merül fel a kérdés, hogy a filmadaptáció mint műfaj nem túlságosan alaktalan-e ahhoz, hogy használható legyen. Amikor néhány évvel ezelőtt megkérdeztem a hallgatóimtól, hogy mely műfaji konvenciók határoznak meg egy adaptációt adaptációként, három ilyen jelölőt találtak: az adaptációnak egy regényen, színdarabon vagy történeten kell alapulnia; történelmi környezetben kell játszódnia; és az eleje főcímlistának, de legalábbis a címfeliratnak kurzív vagy Old English betűtípusban kell szerepelnie. Bármennyire is provokatívnak találom ezeket a jelölőket, szinte gyanúsán hajznak a klasszikusregény-adaptáció és az örökségfilm műfajára, az olyan romantikus filmekre, mint például a *Kaméliás hölgy* (Camille) – noha George Cukor 1936-ban rendezett filmje, melyet az MGM Greta Garbo nevével reklámozott, alig említette irodalmi forrását, az „Ifj. Alexandre Dumas regénye és színműve alapján” feliratot a képernyő alján, Zoe Akins, Frances Marion és James Hilton forgatókönyvírók nevei alá rejtette el.

Nem könnyű feladat kinyerni egy olyan műfaj alapszabályait, amelynek ezernyi alakváltozata lehet. Az adaptációk teljes egészére vonatkozó általánosítások helyett ezért a mezőnyt most csupán a Dumas családra terjesztem ki: az adaptációműfajjal kapcsolatos megfigyeléseimet egyrészt azokra a filmekre alapozom, amelyek az ifjabb Dumas szellemében készültek, vagyis azokra a romantikus filmekre, amelyek Dumas 1848-as *Kaméliás hölgy* című regényéből, illetve a belőle készült 1852-es színdarabból merítenek, másrészt azokra, amelyek az idősebb Dumas regényein alapulnak – *A három testőrön* (1844), a *Monte Cristo grófján* (1845–46) és a *Bragelonne vikomt* (1847) harmadik részén, *A vasálarcos férfin*. Lehet, hogy nevetségesen önkényes döntésnek tűnik, hogy a nézők számára adaptációként felismerhető adaptációk műfaját az ifjabb Dumas hagyományából mindössze az ifjabb és idősebb Dumas két hagyományáig bővítem. Pedig már ez a két hagyomány is bőséges alapanyagot nyújt az adaptáció mint műfaj elméletbe foglalásához.

Ez részben azért lehetséges, mert a Dumas család példaként való kiválasztása kevésbé önkényes, mint amilyennek tűnik. Mireia Aragay és Gemma López nemrégiben rámutattak arra, hogy „a férfiasság és a nőiesség románcokban ábrázolt fogalmai feldolgozatlan anyagként kötelező érvényűek maradtak a nyugati kultúrában egy önjelölt posztfeminista miliőben”.¹² Az 1995-ös BBC *Büszkeség és balítélet*-típusú (Pride and Prejudice. Simon Langton) adaptációk a régimódi románcokat olyan fantáziaként mutatják be, amire még mindig szenvedélyesen vágnak magukat egyébként posztmodern feministának valló női nézők is. A Helen Fielding 1996-os regényéből adaptált *Bridget Jones naplója* (Bridget Jones's Diary. Sharon Maguire, 2001) felerősíti Fielding gondos Austen-áthallásait, míg Colin Firth felbukkanása Mark Darcy, Bridget meglepő udvarlója szerepében rájátszik a regény ironizált Mr. Darcy alakjára, akit az a BBC *Büszkeség és balítélet* ihletett, amelyben szintén Firth alakította Mr. Darcy-t. Aragay és López

12 Aragay, Mireia – Gemma López: Inf(lecting *Pride and Prejudice*: Dialogism, Intertextuality, and Adaptation. In *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Szerk. Mireia Aragay. Amsterdam, Rodopi, 2005. 201–19. 216.

szerint ezáltal a *Bridget Jones naplóját* „olyan mértékben áthatja egyfajta ironikus kétértelműség”, hogy az lehetővé teszi a női nézők számára, hogy „megkapják a romantikus történet kínálta boldogság utópisztikus ígérletét, ugyanakkor elismerve annak képzeletbeli mivoltát”.¹³ A gazdasági, pszichológiai és kulturális bőség efféle retró fantáziája már régóta meghatározó jellemzője az örökségfilmnek, amelyet nemzeti utópisztikus románcnak is nevezhetnénk. Ha ehhez a mámorító egyveleghez hozzáadjuk az egyszerre jelen lévő és jelen nem lévő népszerű regény és filmes adaptációjának csábítását, akkor ez képezheti az alapját annak, amit sok néző az adaptáció műfajaként azonosítana.

De a történetnek még nincs vége a női rendezésű romantikus filmmel, amely az ifjabb Dumas-tól és Jane Austentől a BBC *Büszkeség és balítéletén* és a *Bridget Jones naplóján* ível át. Csakúgy, ahogy a klasszikusregény-adaptációk és az örökségfilm-műfaj középpontjában álló románcok a női hősöket és értékeket emelik ki, úgy a velük párhuzamban álló kosztümös kalandfilmek - amelyek vonzerejét Brian Taves találóan „a kaland romantikájaként” írja le¹⁴ - a férfi hősöket és értékeket hangsúlyozzák. Ezt a férfiközpontú románcot a férfiak közti kötődés és a hősiesség fizikai tetteken nyugvó ön- és csoportmeghatározás jellemzi, valamint egy olyan egyszerűbb korba való visszatérés, amelyben a maradéktalan boldogságot nem fenyegette más veszély, mint az intrika, az erőszak és a hirtelen halál. Ez a férfiidill éppoly utópisztikus, mint a *Kaméliás hölgy* nőorientált romantikája, így rendkívül logikus, hogy a két műfaj története kiegészíti egymást. Mindkettő íve ugyanakkor, 1921-ben ér el egy korai csúcspontot, amikor megjelenik az Alla Nazimova- és Rudolph Valentino-féle *Kaméliás hölgy* (Camille, Ray C. Smallwood) és a Douglas Fairbanks-féle *A három muskétás* (*The Three Musketeers*, Fred Niblo). Mindkét műfaj újra megjelenik az 1930-as évek közepén, ekkor már nagyobb számban, miután a Hays-kódex 1930-as, szigorú érvényesítése elkezdte kifejteni hatását a filmiparra. Gueric DeBona megfogalmazásában a kódex arra kezdte ösztönözni a stúdióvezetőket, hogy műveikkel „a középosztálybeli illendőség légkörét” törekedjenek sugározni Joseph Breen filmcenzor hivatali ideje alatt, „a hollywoodi cenzúra legpuritánabb korszakában”.¹⁵ A cenzorok ebben a korszakban kifogásolták az olyan kortárs regényadaptációkat, mint a Theodore Dreiser 1925-ös műve alapján készült *Amerikai tragédiát* (*An American Tragedy*, Josef von Sternberg, 1931), így további Dreiser-adaptációk helyett *Kaméliás hölgy*-szerű románcok – mint a *Jane Eyre* (Christy Cabanne, 1934) és az *Ahol tilos a szerelem* (*The Barretts of Wimpole Street*, Sidney Franklin, 1934) – versengtek történelmi kalandfilmekkel – mint a *Kincses sziget* (*Treasure Island*, Victor Fleming, 1934) és a *Gróf Monte Cristo* (*The Count of Monte Cristo*, Rowland V. Lee, 1934) – azért, hogy vászonra kerülhessenek. Taves rámutat arra, hogy az ilyesfajta kalandfilmek tökéletesen illeszkedtek a hollywoodi stúdiórendszerbe, mivel „újrahasznosították a történelmi díszleteket, jelmezeket és kellékeket, például a speciális effektusok osztályának sablonos miniatűrjeit, mint a csatajelenetek hajóit, valamint a stúdiók udvarát és a környező ranchokat is fel tudták használni külső helyszíneként”¹⁶. Mind a férfiközpontú kalandfilmeknek, mind a nőközpontú romantikus filmeknek azóta is kitartó rajongótábora van, ahogyan azt azok

13 Uo. 213.

14 Taves, Brian: *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*. Jackson, UP of Mississippi, 1993.

15 DeBona, Gueric, OSB: Dickens, the Depression, and MGM's *David Copperfield*. In *Film Adaptation*. Szerk. James Naremore. New Brunswick, Rutgers UP, 2000. 106–28. 111, 112.

16 Taves, Brian: i. m. 70.

a párok is tanúsíthatják, akik azon vitatkoznak, melyik filmet nézzék meg a moziban. Emellett mindkét műfaj nyomott hagyott a vegyes műfajú filmekben, amelyek mindkét nemet igyekeznek megszólítani, a *Titanic*-tól (James Cameron, 1997) a *Mr. és Mrs. Smith*-ig (Doug Liman, 2005).



Románc és kalandfilm: Dumas kései örökösei (*Titanic*. James Cameron, 1997)

Az ifjabb Dumas-hoz kötődő családi románcoknak talán erősebb az irodalmi jellege, mint azoknak a kalandrománcoknak, amelyek az idősebb Dumas művei nyomán születtek. De egészen más egy adaptációt adaptációként felismerni és élvezni, mint irodalmi adaptációként kategorizálni. A valóságban az irodalmi megjelölésre vonatkozó elképzelések elfedték a kalandfilmek jelentőségét az adaptáció műfajában. Tino Balio meghatározása szerint a presztízsfilm, amely „messze a legnépszerűbb gyártási irányzat” volt Hollywoodban az 1930-as években, nem más, mint „nagy költségvetésű különleges kiadás, amely egy előre eladott művön, gyakran egy »klasszikuson« alapul, és a legnagyobb sztárokhoz van alakítva”. A *Motion Picture Herald* 1936. augusztus 15-i cikke alapján Balio négy olyan forrást azonosít, amelyek a leggyakrabban szolgálnak a presztízsfilmek alapjául: „tizenkilencedik századi európai irodalom”; „Shakespeare-drámák”; „Nobel- és Pulitzer-díjas szerzők bestseller regényei és befutott Broadway darabjai”; és „életrajzi és történelmi témák, amelyeket eredeti művekből vagy ismert szerzők könyveiből, színdarabjaiból vettek”.¹⁷ Ehhez az összegzéshez még egy fontos mozzanatot hozzátehetünk: azt, hogy *A dzsesszének* (*The Jazz Singer*. Alan Crosland, 1927) sikerét követő néhány évben Hollywood irodalmi források iránti rohamos kereslete nagyrészt a színdarabok iránti igény volt, mivel azok egy-egy esti szórakozásként könnyen megfilmeshetők voltak, ellentétben a regényekkel, amelyeket csak sűrítés és átdolgozás után lehetett volna a vászonra vinni.

17 Balio, Tino: *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. New York, Scribner, 1993. 178–80.

Dudley Andrew felfigyelt egy tendenciára az 1930-as évek francia filmgyártásában, mely a „körúti vígjátékoktól és könnyed musicalektől a komoly drámákig a színdarabok teljes repertoárjának” adaptációjáról a későbbi „regényesztétikára” váltott át. Utóbbi az 1930-as évek második felének költői realizmusához kapcsolható, ami egyaránt jellemző olyan adaptációkra, mint a *Ködös utak* (Le Quai des brumes. Marcel Carné, 1938) és az *Állat az emberben* (La Bête humaine. Jean Renoir, 1938), és az eredetileg is filmvászonra szánt filmekre, mint a *Táncrend* (Un Carnet de bal. Julien Duvivier, 1937) és *A nagy ábránd* (*La Grande Illusion*. Jean Renoir, 1937).¹⁸ Az 1930-as évek legnépszerűbb hollywoodi adaptációi hasonló fejlődést követnek, a színdarabok adaptációjától a regények adaptációja felé mozdulva, bár ezt a mintát elfedte az, hogy az ekkori regényadaptációk jelentős része nem közvetlenül regényekből, hanem azok színpadi átdolgozásaiból merítette anyagát. Számos korai hangosfilm-regényadaptáció valójában korai hangos színmű-adaptáció volt, kezdve a szörnyfilmekről, mint a *Drakula*, a *Dr. Frankenstein* (Frankenstein. James Whale, 1931), az *Ember vagy szörnyeteg?* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Rouben Mamoulian, 1931), a romantikus filmekig, mint a *Hiúság vására* (Becky Sharp. Rouben Mamoulian, 1935), az *Asszony a lejtőn* (Stella Dallas. King Vidor, 1937), a *Büszkeség és balítélet* (Pride and Prejudice. Robert Z. Leonard, 1940) és természetesen a *Kaméliás hölgy*, amelyet Dumas saját regényéből dolgozott át a színpadra. Ezzel szemben a *Gróf Monte Cristo* (1934), *A három testőr* (The Three Musketeers. Allan Dwan, 1939) és *A vasálarcos* (The Man in the Iron Mask. James Whale, 1939) mind egyenesen regényből került a filmvászonra – leszámítva legalábbis a forgatókönyvet mint elengedhetetlen közvetítő eszközt.

Aligha meglepő, hogy a romantikus kalandregényeket még lelkesebben adaptálták a filmvászonra, mint a szerelmes regényeket. George Bluestone 1957-ben kijelentette, hogy „a regény egyre inkább elkezdett visszahúzódní a külső tettől a belső gondolkodás, a cselekménytől a jellem, a társadalmi valóságtól a pszichológiai valóság felé”.¹⁹ Ennek hatására mind a mai napig a regényekről és a filmekről szóló tanulmányokat beárnyékolja az a feltételezés, hogy a regények pszichológiai irányultságuk miatt alapvetően alkalmatlanok a filmes adaptációra. Ez a feltételezés, amelyet Hutcheon nemrégiben öröndetes módon hatékonyan cáfolt,²⁰ önkényesen figyelmen kívül hagyja azt a körülményt, hogy Bluestone kifejezetten a modern és posztmodern regényekről beszél, nem pedig a regényekről általában; hogy soha semmilyen társadalmi csoport nem panaszkodott arról, hogy a regények színpadi adaptációiban ez a pszichológiai orientáció elveszhet; és hogy a regények számos olyan, filmes adaptációba könnyedén átültethető dolgot könnyebben valósítanak meg, mint a színdarabok, amitől jóval könnyebben ültethetők át a filmvászonra. Azt a széles, festői panorámát, amely a *Monte Cristo grófjához* szükséges, például mind a regényírók, mind a filmkészítők könnyebben képesek megidézni, mint a drámaírók és a színházi díszlettervezők, akik jóval korlátozottabb eszköztárral rendelkeznek. Hasonlóképpen, egy kardpárbajt is könnyebb megjeleníteni írásban vagy a vásznon, mint egy színházi előadónak minden egyes előadáson újra és újra eljátszani. Még a Royal Shakespeare Company leggrutinósabb tagjai is, akik képzésük részeként tanultak kardvívást is, bizonyára megkönnyebbülten hallanák, hogy a több tucatszor, estéről estére ismétlődő, megkoreografált viadaluk helyett csupán egyszer elég lenne azt filmre venni.

18 Andrew, Dudley: *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, Princeton UP, 1995. 116, 150.

19 Bluestone, George: *Novels into Film*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1957. 46.

20 Hutcheon, Linda: i. m. 56–63.

Amikor a hollywoodi stúdiók az 1930-as évek közepén a drámaadaptációkról elkezdtek áttérni olyan regények megfilmesítésére, amelyeknek addig nem voltak színpadi átdolgozásai, a forrásként választott regények jellemzően valami olyat nyújtottak, amit a színdarabokban nehéz lett volna találni: lélegzetelállító akciójeleneteket (*Kincses sziget*), zsúfolt társadalmi tablókat (*Copperfield Dávid*, George Cukor, 1935), egzotikus helyszíneket (*Allah kertje* [The Garden of Allah, Richard Boleslawski, 1936]) vagy mindhármat egyszerre (*Anthony Adverse*, Mervyn LeRoy, 1936). Mielőtt a stúdiók elkezdtek volna összekapcsolni ezeket az erősen dinamikus, maszkulin elemeket a románcok lélektani, nőiesebb elemeivel az olyan filmekben, mint *A zendai fogoly* (The Prisoner of Zenda, John Cromwell, 1937), a *Négy toll* (The Four Feathers, Zoltan Korda, 1939) és legfőképpen az *Elfújta a szél*, a harmincas évek hollywoodi filmesei gyakran könnyebben adaptálható forrásként tekintettek a történelmi kalandregényekre, mint a színpadra korábban át nem dolgozott romantikus regényekre.

Ezért is fontos egyenlő súllyal figyelembe venni azokat a különböző elemeket, amelyek az idősebb Dumas és az ifjabb Dumas hagyományaiban egyaránt felbukkannak, amikor az adaptáció műfajának szövegbeli jelölőit vizsgáljuk. Az esszé a továbbiakban négy ilyen jelölőt elemez – négy olyan elemet, amely arra ösztönzi a filmnézőket, hogy az adaptációkat adaptációként érzékeljék, még akkor is, ha semmit sem tudnak a forrásaikról –, valamint egy anti-jelölőt, egy látszólag kötelező elemet, amelynek hiánya annál inkább meglepő.

1. Helyesen azonosították a hallgatóim azt a tulajdonságot, amely a leginkább arra indítja a nézőt, hogy adaptációként nézzen egy filmet: a történelmi környezetet. Azok az adaptációk, amelyeket a legnagyobb valószínűséggel adaptációként adnak el, fogyasztanak és elemeznek, a kosztümös filmek, akár klasszikus regény a forrás, mint a *Kisasszonyok* (Little Women, George Cukor, 1933, *Fiatal asszonyok* címmel; Mervyn LeRoy, 1949; Gillian Armstrong, 1994), akár modern, mint a *Vágy és vezeklés* (Atonement, Joe Wright, 2007) esetében. Az adaptáció műfajának a történelmi környezetre helyezett rendkívüli hangsúlyát még tovább fokozza egy Simone Murray által azonosított vakfolt. Murray szerint amiatt, hogy „az adaptációelmélet hagyományosan a tizenkilencedik századi és a modernista anglofón irodalmi kánonra fordította a legtöbb figyelmet”, és „a kultúratudomány mindig is inkább a nyilvánvalóan »populáris« műfajokat vizsgálta, mint amilyen a romantikus regény, a ponyva, a krimi, a western vagy a képregény”, kevesebb figyelem fordult „azokra a folyamatokra, amelyek révén a kortárs szépirodalmat alkotják, kiadják, forgalmazzák, irodalmi díjakra értékelik és adaptálják”.²¹ Azok a kortárs regényírók, akiknek műveit a legtöbbször és a legsikeresebben adaptálták, gyakran pontosan történelmi regényírók vagy fantasy-szerzők: az előbbiek közé tartozik például Henryk Sienkiewicz az 1895-ös *Quo Vadis*-szal (Lucien Nonguet és Ferdinand Zecca, 1901; Enrico Guazzoni, 1913; Georg Jacoby és Gabriellino D’Annunzio, 1924; Mervyn LeRoy, 1951) és Rafael Sabatini az 1921-es *Scaramouche*-sal (Rex Ingram, 1923; George Sidney, 1952), az utóbbiak közé pedig J. R. R. Tolkien az 1954–55-ös *A Gyűrűk Urával* (The Lord of the Rings, Ralph Bakshi, 1978; Peter Jackson, 2001–03), valamint J. K. Rowling az 1997–2007-es *Harry Potter* sorozattal, amelynek 2001 óta megjelent filmadaptációi egymás után döntötték meg a bevételi rekordokat.

21 Murray, Simone: Materialising Adaptation Theory: The Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly*, 2008, 36.1. 4–21. 7.

2. A kosztümös filmek kitüntetett szerepe az adaptációk körében szorosan kapcsolódik egy másik műfaji jelölőhöz. Azok az adaptációk, amelyek felhívják a figyelmet adaptációvoltage, klasszikus zenét kapnak aláfestésül, még akkor is, ha az a korszak, amelyből a zene származik, eltér attól, amelyben a történet játszódik. Kulcsszerepet játszik ebben Herbert Stothart, aki az MGM alapításától egészen 1949-ben bekövetkezett haláláig a stúdió legtermékenyebb zeneszerzője volt. Stothart Dorothy-t és Totót az Óz, a csodák csodájában (The Wizard of Oz. Victor Fleming, 1939) Schumann *Hazatérő vidám földműves* című darabjával mutatta be, a *Büszkeség és balítéletet* (Robert Z. Leonard, 1940) Smetana *Eladott menyasszonyával* festette alá, Garbo kaméliás hölgyét Weber *Felhívás keringőre* című darabjával, a *Dorian Gray képe* (The Picture of Dorian Gray. Albert Lewin, 1945) elátkozott hősét pedig Chopin d-moll prelűdjével azonosította, és Csajkovszkij *Rómeó és Júlia nyitányfantáziáját*, amelyet egyszer már felhasznált Cukor 1936-os *Rómeó és Júliájában* (Romeo and Juliet), újrahasznosította A három testőr (The Three Musketeers. George Sidney, 1948) D'Artagnan és Constance közti jeleneteiben. Ronald Rodman „Stothart adaptációs munkamódszerét” találóan pastiche-ként azonosítja, és kiemeli, hogy a „pastiche segítségével a zene” az adott film „narratívájának részévé tud válni”.²² Ugyanilyen fontos azonban az is, hogy a jól ismert klasszikus művek idézése vagy az azokra való utalás arra készíti a nézőket (pontosabban hallgatókat), hogy a filmadaptáció történéseit az adaptáció konkrét forrásművétől független kulturális objektum kontextusában értelmezzék, még akkor is, ha ez sérti Claudia Gorbmannek a hollywoodi stúdiórendszer korszak filmzenéjére vonatkozó hét alapelvből a másodikat: „a zene nem arra való, hogy tudatosan halljuk”.²³

A Merchant Ivory Productions és a BBC televíziós adaptációinak producerei elkerülik ezeket a könnyen felismerhető klasszikus betéteket, helyettük Richard Robbins vagy Carl Davis klasszikus jellegű pastiche zenedarabjait használják fel. A beazonosítható történelmi korszakok, valamint úgy általában a történelem felértékelésének szeretete, illetve a helyszínek, időpontok és időtartamok meghatározására való törekvés az irodalom és a történelem tiszteletteljes összevonását sejteti, amely az adaptáció műfajának kulcseleme. Ez az összevonás magától értetődően központi szerepet játszik a nemzeti múltat ünneplő örökségfilmekben, de ugyanennyire tetten érhető az olyan adaptációkban is, mint a *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), amelyek azért fordulnak a múlt felé, hogy azon keresztül megértsék a jelent. Ezek a filmek jellegzetes vagy sorsfordító történelmi pillanatok idealizált példáit mutatják be, így fetiszizálják a történelem eszméjét azáltal, hogy a történelmet nem átfogó társadalmi, politikai vagy gazdasági erők konfliktusaiban, hanem néhány egyén lélektanilag motivált cselekedeteiben határozzák meg.

3. A történelem ilyesfajta fetiszizálása egy még jobban felismerhető fétishez kapcsolódik, amely az adaptációkat adaptációkként azonosítja: ahhoz a megszállottsághoz, amivel a műfaj a szerzőket, könyveket és szavakat közelíti meg. Noha önkényesnek tűnhet hallgatóim válasza, amelyben az adaptációk egyik fő megkülönböztető jeleként a főcímfeliratok stílusát emelték ki, ezzel kétségtelenül egy fontos mozzanatra reflektáltak, mivel az efféle főcímek egyesítik a tekintélyre való törekvést a heraldikus történelem iránti vonzalommal – a gazdagok, a hősök és a befolyásosak történelmével. Minél inkább kívánja magát adaptációként azonosítani egy film, annál valószínűbb, hogy a címében (*Rómeó és Júlia*, eredeti angol címén *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, Baz Luhrmann, 1996; *Frankenstein*, eredeti angol címén *Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994) vagy a főcím fölött feltünteteti a forrásszöveg szerzőjét („Edward

22 Rodman, Ronald: Tonal Design and the Aesthetic of Pastiche in Herbert Stothart's Maytime. In *Music and Cinema*. Szerk. James Buhler, Caryl Flynn, és David Neumeyer. Hanover, NH, Wesleyan UP, 2000. 187–206. 189, 190.

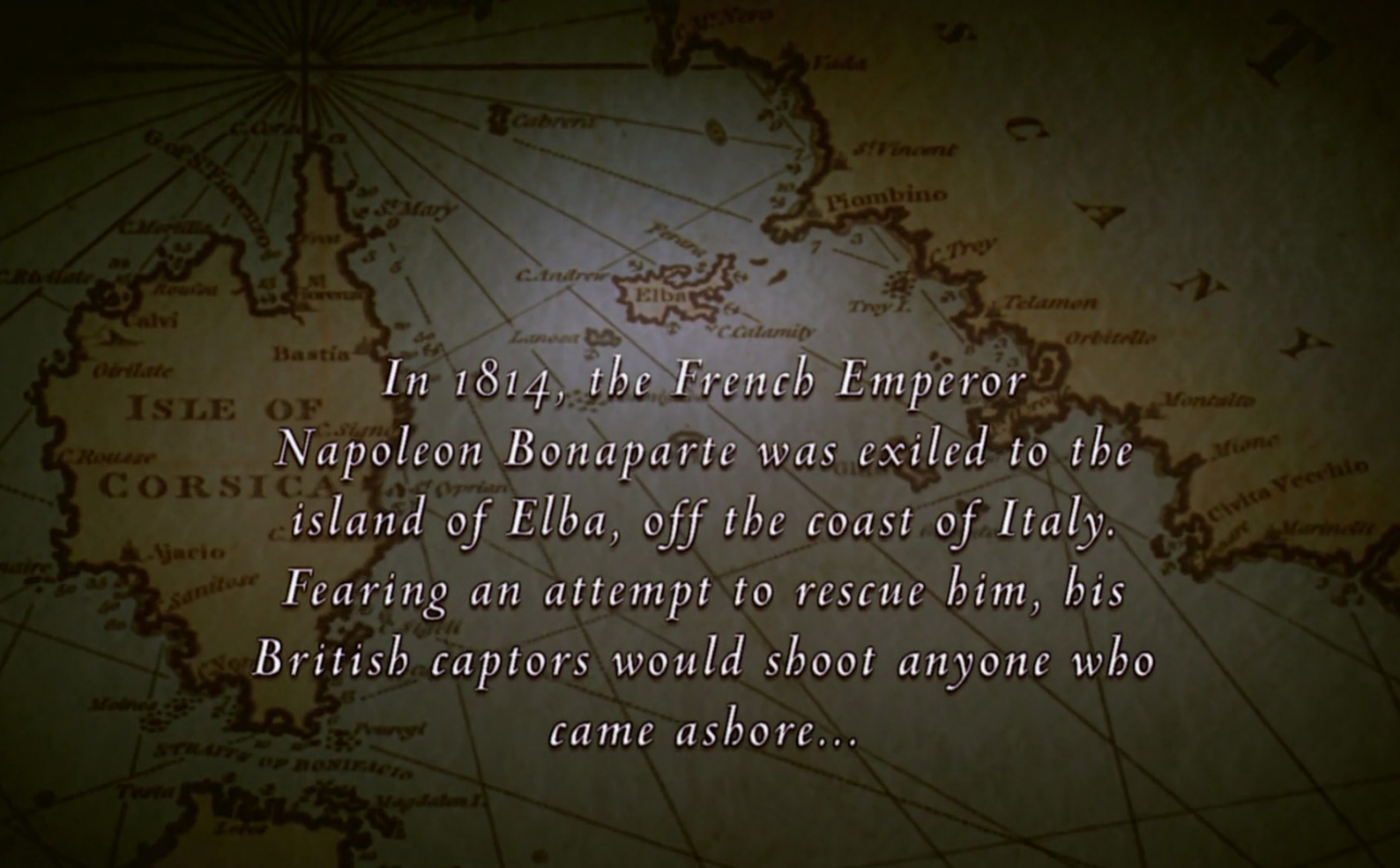
23 Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana UP, 1987. 73.

Small bemutatja Alexandre Dumas halhatatlan történetét”, az 1934-es *Gróf Monte Cristo* bevezető felirata). És annál valószínűbb az is, hogy kiemelt szerepet kapnak benne a könyvek, akár a cselekményben (így például a szereplők Randolph Henry Ash költő életét és munkásságát tárják fel a *Költői szerelemben* [Possession. Neil LaBute, 2002]), akár – ami még jellemzőbb – a nyitó képsorban. Több olyan problémás adaptációt is, mint *A postás mindig kétszer csenget* (Tay Garnett, 1946) vagy a *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964) szembetűnő könyves képsorok dúcolnak alá a film bevezető képsorai alatt, és nincs olyan filmnéző, aki ne ismerné azt a toposzt, amikor a stáblista varázslatosan lapozódó könyvoldalakon jelenik meg, hogy ezáltal kölcsönözze az adaptációnak a könyv tekintélyét. A filmadaptációk nyitójeleneteiket sokszor inzertekkel alapozzák meg, amelyek a szerzőt nagyszerű könyvéért dicsérik (*A bátorság vörös szalagja* [The Red Badge of Courage, John Huston, 1951]), vagy csupán bevezetik a cselekményt.

4. Ezeknek az inzerteknek a sajátos jellegéből ered még egy utolsó műfaji jelölő. Sok olyan film, amely nem adaptáció, és nem is próbál adaptációnak tünni, inzerteket használ arra, hogy bemutassa a kort és a helyszínt, különösen akkor, ha azok távoliak. A magukat adaptációnak valló filmek inzertjei azonban ezektől egyértelműen elkülöníthetők, mint például az 1948-as *A három testőr* esetében, amelyben a bevezető így szól: „Az Úr 1625. esztendejében William Shakespeare még nem régóta volt halott, Amerikába még alig érkeztek meg az első telepések, és Franciaország nyugalma a végéhez közeledett. Egy gascogne-i fiatalember arra készült, hogy elinduljon, és kiforgassa a világot a sarkából”.²⁴ Ez a bevezető felirat először is emlékezteti a közönséget olyan irodalmi és történelmi eseményekre, amelyeket feltehetően már ismernek – Shakespeare életére, Amerika európai gyarmatosítására –, hogy aztán úgy tegyen, mintha emlékeztetné őket olyasmikre is, amiket valószínűleg sokkal kevésbé ismernek – az intrikákra, amelyek Franciaországot a harmincéves háborúba sodorták –, és végül bemutassa a hőst, D’Artagnant, egy teljesen fiktív karaktert, aki mégis ismerős lesz mindenki számára, aki ismeri Dumas regényét. Fél évszázaddal később Kevin Reynolds hasonlóan vezeti be a *Monte Cristo grófját* (The Count of Monte Cristo, 2002). A rövid eleje főcím után, amely a film címét *Alexandre Dumas: Monte Cristo grófjaként* adja meg, a film a Földközi-tenger térképét mutatja, középpontjában Olaszország nyugati partjával. A térkép előtt egy felirat olvasható, amely így kezdődik: „1814-ben Napóleon francia császárt az Itália partjaihoz közeli Elba szigetére száműzték”. Annak ellenére, hogy a beállítás végén egy egyértelműen „Elba” feliratú szigetre közelít rá a kamera, a nyitófelirat szükségét érzi, hogy ne csak arra emlékeztesse a nézőket, hogy hol van Elba, hanem még arra is, hogy kicsoda Napóleon.

Az adaptációktól eltekintve leginkább a némafilmek alkalmaznak ilyesféle inzerteket, amelyek sajátosan kettős szerepet töltenek be: egyszerre új információt mutatnak be, illetve illusztrálnak egy olyan szöveget, amely legalább néhány néző számára biztosan ismerős. Ezt mulattatóan szemlélteti Rowland V. Lee *Monte Cristo fia* (The Son of Monte Cristo, 1940) című hangosfilmje, amelyben a palota börtönét egy oda nem illő, de a képernyőn mégis lelkiismeretes pontossággal megjelenő „A palota börtöne” felirat mutatja be. Aligha meglepő, hogy a közönség tájékoztatása és emlékeztetése közötti feszültség az adaptációkban szereplő inzertek használatának egyik legfőbb oka, hiszen, ahogy Hutcheon rámutat, ugyanez a feszültség jellemzi magukat az adaptációkat is.

24 A filmekből vett idézetekben a pontos jelentés érdekében a fordítás eltér a hivatalos magyar fordítástól. [– A ford.]



*In 1814, the French Emperor
Napoleon Bonaparte was exiled to the
island of Elba, off the coast of Italy.
Fearing an attempt to rescue him, his
British captors would shoot anyone who
came ashore...*

Emlékeztető a történelmi háttérre (*Monte Cristo gróffa*. Kevin Reynolds, 2002).

Ezt a négy jelölőt, amelyek mindegyike nélkülözhetetlen a magukat adaptációként azonosító adaptációk esetén, szembeállíthatjuk egy olyan vonással, amelyet sokáig tévesen az adaptációk műfaji jelölőjének vélték, mivel a legtöbb romantikus filmben megtalálható, bár a kosztümös kalandfilmekben alig fordul elő: a forrásszöveg áhítatos tiszteletével. Amikor Richard Lester *A három testőr – A királyné nyaklánca* (*The Three Musketeers*) és *A négy testőr* (*The Four Musketeers*) című filmjei megjelentek 1973-ban és 1974-ben, sok kritikusban visszatetszést keltett az erőszak és a bohózat össze nem illő keveréke, a korabeli jelmezek vegyítése a némafilmes bohóckodással és a posztmodern önreflexióval. Pedig ezek a jellegzetességek létfontosságúak voltak az idősebb Dumas adaptációiban már Douglas Fairbanks óta, aki „a jelmezbe bújva olyan karakterként lépett elő, amely egyedülálló módon a sajátja volt”.²⁵ Fairbanks D’Artagnant, Zorrót, Robin Hoodot és a bagdadi tolvajt játssza olyan kosztümös filmekben, amelyek hangsúlyozzák a védjegyévé vált nemtörődömségét, hetyke merészségét, magabiztosságát, humorát – egyszóval amerikai mivoltát. Ahelyett, hogy eltűnne az egyes szerepekben, Fairbanks arra használja a tőlük való távolságát, hogy létrehozza azt a kedélyesen önironikus alakot, amely mindezek felett szabadon lebeg. Az önironia ugyanezen hagyományát folytatja Allen Dwan 1939-es filmje azáltal, hogy a Ritz testvérekre osztja a három pék szerepét, akik muskétásnak adják ki magukat; Louis Hayward kettős alakítása, aki a nőies XIV. Lajos és férfiasabb, el nem ismert testvére, Fülöp szerepét játssza James Whale 1939-es *A vasárlarcosában*; és George Sidney 1948-as *A három testőre*, amelyet olyan musicalként rendeztek meg, melyben a dalok helyét kardpárbajok veszik át. D’Artagnan szerepében mintha Douglas Fairbankset idézné meg Gene Kelly is hanyagul

25 Tibbetts, John C. – James M. Welsh: *His Majesty the American: The Films of Douglas Fairbanks, Sr.* South Brunswick, A.S. Barnes, 1977. 119.

sportos játékával. Bármennyit köszönhet is a kalandfilmek önironikus hangvétele Fairbanks előadói stílusának, Fairbanks hatása önmagában nem magyarázza azt, hogy ez az önirónia milyen markánsan van jelen a műfajban. Fairbanks alakításai nem adhatnak magyarázatot például az olyan fenségesen nevetséges szereposztásokra, mint Lana Turner Lady de Winter szerepében vagy June Allyson mint Constance. Valaki az MGM-nél ráeszmélhetett, mennyire abszurd a teljes produkció, ugyanis a stúdió Kelly egyik vívójelenetét vette át és ültette be *A fenséges gazfickó* című fiktív némafilmbe az *Ének az esőben* (Singin' in the Rain. Stanley Donen és Gene Kelly, 1952) nyitójelenetében, hogy a némafilmek alapvető idétlenségét szemléltesse – annak ellenére, hogy az elavult kardpárbaj forrása egy mindössze négy évvel korábban készült hangosfilm volt. Azt a forrásszövegek iránti tiszteletet tehát, amely a BBC adaptációira jellemző, a forrásszövegektől való önironikus távolság hagyománya ellensúlyozza, amely ugyanannyira alapvető az adaptációkban.



Louis Hayward Douglas Fairbanks szerepében és szellemében (*A vasárlarcos*. James Whale, 1939)

Ebből következik, hogy bár azt feltételezhetnénk, egy adaptáció és annak forrásszövege közötti bensőséges kapcsolat központi szerepet játszik az adott film adaptációként való felismerésében, néhány fontos tekintetben ez a bensőséges kapcsolat valójában irreleváns. William Uricchio és Roberta E. Pearson tanulmánya arról, hogy a Vitagraph 1907–10-es felső kategóriás filmjei miként jelzik „a filmipar szándékos kísérletét arra, hogy a médium presztízsét emelje a kulcsfontosságú, hivatásos értelmezői közösségek és a kulturális reprodukció intézményei körében”, a következő megállapítással zárul: „erre a szöveghez való meglepően kismértékű kötődés is elegendő volt ... Ezek a találkozások aligha váltottak ki többet a kulturális alak vagy szöveg egyszerű felismerésénél”.²⁶ Hat évvel később Ken Gelder rámutatott, hogy Jane Campion *Zongoralecke* (The Piano, 1993) című filmjével „kitartóan olyasféle elemzések foglalkoztak, amelyek »irodalmiként« igyekeztek megjelölni, annak ellenére, hogy valójában nem adaptáció volt”.²⁷ Számos kritikus, aki feltehetően tisztában lehetett volna ennek ellenkezőjével, olyan műfaji jegyeket ismert fel a *Zongoraleckében*, amelyek adaptációként jelölték a filmet, ezáltal háttérbe szorítva azt a tényt, hogy a film valójában független minden, az Üvöltő szeleknél közelebbi irodalmi forrásszövegtől. Ennek ellenkezője az, amikor egy adaptáció könnyen csorbíthatja adaptációs státuszát azáltal, hogy a cím szerinti forrásszöveghez való kötődését a valóságnál jelentéktelenebbnek tünteti fel. Randall Wallace 1998-as *A vasálarcos* (The Man in the Iron Mask) című Dumas-adaptációja például kivágja Dumas nevét az eleje főcímből azzal az egyszerű módszerrel, hogy csupán a film címét jeleníti meg a film elején. A film egy fekete képernyővel és narrációval indul. „Bár a történet nagy része legenda csupán – mondja Jeremy Irons hangja –, ennyi legalább tény és való: amikor a lázadó franciák lerombolták a Bastille-t, a nyilvántartásban erre a titokzatos bejegyzésre akadtak: »A 64389000-es számú rab – a vasálarcos férfi.«” A bejegyzés szövege már feliratként is megjelenik a képernyőn, régies betűtípussal, amit egy rövid bevezető jelenet követ, amelynek csúcspontjaként egy villánásra megpillantjuk a címszereplőt, mielőtt megjelenik a főcímfelirat. Az egész bevezetés, amely nem tesz említést Dumas regényéről, ügyesen kivágja a könyvet mint felesleges közvetítőt, és a filmet közvetlenül történelemként, vagy legalábbis legendaként állítja be, ezzel is jelezve azt, hogy bármekkora presztízse van Dumas-nak 1998-ban, kevésbé vonzó, mint Oliver Stone stílusában történelmi csalásokat feltárni.

A film számos anakronisztikus részlete – Lajos király csokornyakkendőjétől Leonardo DiCaprio gyűrött ágynemű alatt játszó szeretkezés utáni jeleneteiig – azt bizonyítják, hogy a film sokkal inkább a nézők korában gyökerezik, mint 1662-ben. A testőrök sztárszeropoztása – Gerard Depardieu, John Malkovich, Gabriel Byrne és Jeremy Irons – feledtet minden olyan érdeklődést a találkozásuk iránt, amit Dumas *A három testőr* folytatásaként megírt, hiszen senki sem gondolja, hogy ezek a sztárok húsz évvel ezelőtt együtt dolgoztak. És ami a legfontosabb: a film az első harmadában titokban tartja, hogy a vasálarcos férfi a király testvére, így rejtélyé változtatva azt, amit Allen Dwan 1929-es Fairbanks-filmje, szintén *A vasálarcos* (The Iron Mask) címmel és Whale 1939-es Hayward-filmje már a történet legelején felfedett. *A testrablók támadásától* (Invasion of the Body Snatchers. Don Siegel, 1956 és Philip Kaufman, 1978) *A légyig* (The Fly. Kurt Neumann, 1958 és David Cronenberg, 1986) a remake-ek sokszor drámai iróniával

26 Uricchio, William – Roberta E. Pearson: i. m. 195–96., 198.

27 Gelder, Ken: Jane Campion and the limits of literary cinema. In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Szerk. Deborah Cartmell és Imelda Whelehan. London: Routledge, 1999. 157–71. 157.

dolgozzák fel az előzményfilmek központi rejtélyét, mivel a későbbi közönséget, amely feltehetően ismeri a forrásanyagot, már nem fogják megtéveszteni azok a rejtélyek, amelyekkel szemben a szereplők tanácstalanok. A Dumas-t fél évszázaddal később feldolgozó Wallace azonban nyugodtan megfordíthatja ezt a műveletet, és rejtélyt csinálhat a vasálarcos kilétéből, abban a biztos tudatban, hogy a nézők közül senki sem olvasta a könyvet.

Ginette Vincendeau kijelentette, hogy „az Értelem és érzelem nem nézhető Jane Austen ismerete nélkül, még egy olyan néző számára sem, aki egy sort sem olvasott a regényből”.²⁸ A jelen esszében azonosított adaptációs műfaji jelölők ellenben azt mutatják, hogy még azok a nézők is, akik semmit sem tudnak egy adott film névleges forrásáról, pusztán a műfaji konvenciók alapján képesek azt adaptációként azonosítani, valamint azt, hogy az adaptációk – függetlenül attól, hogy mennyire hűségesen vagy szabadon kezelik a forrásukból vett anyagot – tetszés szerint elfedhetik vagy kidomboríthatják adaptáció voltukat. A közönségnek az adaptáció műfaji konvencióira vonatkozó ismeretei végső soron függetlenek attól, hogy tudnak-e az adott forrásszöveg által alkotott, az előbbtől alapjaiban eltérő kontextusról.

Abból kiindulva, hogy Hutcheon milyen jelentőséget tulajdonít az „adaptáció adaptációként való” nézésének,²⁹ e műfaji jelölők elemzésében szükségszerűen a műfaj befogadását, nem pedig előállítását hangsúlyoztam. Az azonban bizonyára nyilvánvaló, hogy az adaptációk készítői hosszú évek óta tudatosan alakítják ezeket a műfaji jelölőket. Ha már egyszer kialakultak, a jelölőket be lehet illeszteni például egy olyan filmbe, mint a *Monte Cristo fia*, hogy azt – meglehetősen indokolatlanul – konkrét Dumas-regény folytatásaként lehessen eladni. Az 1940-es *Büszkeség és balítélet*ben Adrian jelmezei, amelyeket hosszan kritizáltak amiatt, hogy nem voltak korhűek, Walter Plunkett *Elfújta a szél* jelmezeit idézik, csakúgy, ahogy a film főcíme is az *Elfújta a szél* mintájára a szereplőket nem történetbeli jelentőségük, hanem otthonuk szerint kategorizálja. Ezek az áthallások arról tanúskodnak, hogy az MGM az irodalmi adaptáció újonnan presztízserértékű műfaján keresztül kívánta összekapcsolni a két meglehetősen különböző filmet.

Amióta a BBC minisorozatai az *Utolsó látogatás* (Brideshead Revisited. Charles Sturridge és Michael Lindsay-Hogg, 1981) és a *Büszkeség és balítélet* (1995) közötti időszakban a kosztümös románc etalonjává váltak, az adaptációkat nemcsak egyre inkább adaptációként forgalmazzák, hanem a videós értékesítés során is egyre inkább adaptációként csomagolják újra. Ezért az „A & E Literary Classics: The Romance Collection” (2002) mellett, amely a BBC és az Arts and Entertainment televíziós adaptációit tartalmazza az *Ivanhoe*-tól (Stuart Orme, 1997) a *Viktória és Albertig* (Victoria & Albert. John Erman, 2001), megjelent a Warner Bros. „Literary Classics Collection” című gyűjteménye is, amelyben *A zendai fogoly* (John Cromwell, 1937; *Zenda foglya*, The Prisoner of Zenda, Richard Thorpe, 1952), *A három testőr* (1948), a *Madame Bovary* (Vincente Minnelli, 1949), az *Őfelsége kapitánya* (Captain Horatio Hornblower. Raoul Walsh, 1951) és a *Billy Budd* (Peter Ustinov, 1962) szerepelnek. Bár nagyon eltérő a két gyűjtemény elképzelése arról, hogy mitől irodalmi klasszikus egy mű, mindkettő ugyanúgy az adaptációt igyekszik az értékesítés eszközeként felhasználni. Még ezeknél is árulkodóbb a Columbia TriStar „Classic DVD and Book Collection” című gyűjteménye, amely négy adaptációt tartalmaz – az *Egy tiszta nő* (Tess. Roman Polanski, 1979), a *Kisasszonyokat* (Gillian Armstrong, 1994), az

28 Vincendeau, Ginette: i. m. xi.

29 Hutcheon, Linda: i. m. 139.

Értelem és érzelmet (Ang Lee, 1995) és a *Meggyőző érveket* (Persuasion. Roger Michell, 1995) –, és amely a filmeket a forrásszövegek papírkötésű kiadásával együtt kínálja, a vásárlónak azt ígérve, hogy „ezzel válik teljessé klasszikus DVD- és könyvgyűjteménye”. Függetlenül attól, hogy a filmeket eredetileg elsősorban adaptációként készítették és forgalmazták-e vagy sem, az, hogy adaptációként mindig újra ki lehet őket adni, azt jelzi, hogy a filmipar éppoly élénken érzékeli az adaptáció műfaji potenciálját, mint a szerelemért epekedő posztfeminista, a nosztalgiára vágyó irodista vagy a közönség azon számottevő része, amely nyilvánvalóan kifejezetten azért megy moziba, mert azokra az élményekre vágyik, amelyek egykor a könyvek olvasásához kapcsolódtak.

Mi az, ami miatt a filmnézők egy adaptációt adaptációként néznek? A műfaj szövegbeli jelölőinek felsorolása nem lenne teljes annak indoklása nélkül, hogy azok hogyan teszik a műfajt piacképesé és vonzóvá. Az adaptáció mint műfaj vonzereje kétségtelenül szélesebb körű, mint a korábbi idők és korábbi értékek iránti egyszerű nosztalgia. Hutcheon leírása arról a jellegzetes módról, amelyben az adaptáció befogadásának alapélménye „fogalmi [ingázás] a már ismert és az éppen tapasztalt mű között”,³⁰ általánosabb kategóriára utal: egy adaptáció adaptációként való megtekintése vagy olvasása arra hívja fel a közönség tagjait, hogy próbára tegyék előfeltevéseiket – nemcsak az ismert szövegekről, hanem a saját magukról, másokról és a világról alkotott olyan elképzeléseikről, amelyeket a szöveg közvetített – az adaptáció által táplált új elképzelésekkel és az általa ösztönzött új olvasási stratégiákkal szemben. Általánosabb szinten azt a fogalmi ingázást, amelyet Hutcheon az adaptációk olvasóinak vagy nézőinek tulajdonít, természetesen minden műfaj kiváltja, a westernről a musicalig. Még ennél is általánosabb szinten ez történik minden mű olvasása vagy nézése során, mivel bármely könyv elolvasása, bármely festmény megnézése, bármely színdarab vagy film megtekintése lehetővé teszi a közönség számára, hogy a könyvekkel, festményekkel, színdarabokkal vagy filmekkel kapcsolatos korábbi tapasztalatok által kialakított feltételezéseket új normákkal és értékekkel mérje össze. Az adaptáció mint műfaj különlegessége abban áll, hogy láthatóbbá teszi ezt a lehetőséget, és aktívabbá, égetőbbé, elkerülhetlenebbé teszi. Az összehasonlítások, amelyek minden szövegben tetszőlegesen alkalmazhatók, mivel minden szöveg intertextus, olyan mértékben válnak alapvetővé, amennyire bármely közönség az adaptációt adaptációként éli meg.

A különböző közönségek természetesen különböző módon reagálnak erre a kihívásra. Néhányan eleve elutasítják majd az új feldolgozást a Brian McFarlane által emlékezetesen összefoglalt panasz valamelyik változatával: „A könyvben nem így volt”.³¹ Néhányan hagyják, hogy az új szöveg háttérbe szorítsa a régit. Mások finomabb vagy árnyaltabb összehasonlító értékelésekre fognak hangsúlyt fektetni. Mások kontextuális okokat fognak keresni az általuk leginkább szembetűnőnek vagy problematikusnak tartott változásokra. Megint mások arra használják majd az új szöveget, hogy azzal mind a régi szöveget, mind saját olvasási szokásaikat és magát a szövegkoherencia eszményét is felülvizsgálják.

Az a döntés, hogy ki hogyan éli meg az adaptációt adaptációként, végső soron a közönség egyes tagjain múlik. Döntéseiket azonban mindig befolyásolni fogja az az intézményi kontextus,

30 Uo. 139.

31 McFarlane, Brian: It Wasn't Like That in the Book... In *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Szerk. James M. Welsh és Peter Lev. Lanham, MD, Scarecrow, 2007. 3–14. 3.

amely egy adott adaptációt és általában az adaptációkat elérhetővé teszi és akként azonosítja számukra. Akár az MGM reklámozstálya prezentálja az 1949-es *Madame Bovaryt* („Bármilyen legyen az, amivel a francia nők bírnak ... Madame Bovarynak több volt belőle!”), akár Bluestone metsző elemzése, amelyben a filmet „förtelmesnek” ítéli,³² akár Robert Stam összehasonlító kritikája a Flaubert-adaptációkról, amely az MGM-filmben „egyfajta esztétikai mainstreaminget” talál, ami Flaubert műveire ártalmas,³³ akár osztálytermi beszélgetés a filmről, amelyet egy tanár jelölt ki azért, hogy a könyv könnyebben feldolgozható legyen, akár egy könyvtári olvasócsoport vagy filmklub, vagy a Warner Bros. gyűjteménye, a Literary Classics Collection, a közönségben mindig meglesz a vágy, hogy a filmet romantikus fantáziáik, kulturális nosztalgiájuk, esztétikai értékrendjük vagy ezek kombinációja szerint helyezték kontextusba, úgy, hogy az lehetővé tegye számukra, hogy engedjenek az ellenállhatatlan vágy eszképiista fantáziájának, amelyet a kulturális tőke szentesített és biztosított. Nincs egyetlen meghatározott kontextus, és ezért nincs egyetlen konkrét reakció sem, amelyet az adaptáció mint adaptáció tapasztalata előírna. Mivel azonban az adaptáció eleve olyan közönséget feltételez, amely minden új szöveget a korábbi szövegek kontextusában tapasztal meg, az adaptáció méltán tekinthető nem csupán műfajnak, hanem Hollywood legfőbb műfaji keretének, amely mintául szolgál az összes többi számára.

Fordította Vékási Adél

A fordítást ellenőrizte Földváry Kinga

[A szöveg eredeti megjelenési helye: Thomas Leitch: *Adaptation, the Genre*. *Adaptation*, 2008. szeptember, 1.2. 106–20. DOI: <https://doi.org/10.1093/adaptation/apn018>.]

Bibliográfia

- Altman, Rick: *Film/Genre*. London, BFI, 1999.
- Andrew, Dudley: *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, Princeton UP, 1995.
- Aragay, Mireia – Gemma López: *Inf(lecting) Pride and Prejudice: Dialogism, Intertextuality, and Adaptation*. In *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Szerk. Mireia Aragay. Amsterdam, Rodopi, 2005. 201–19.
- Balio, Tino: *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. New York, Scribner, 1993.
- Bluestone, George: *Novels into Film*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1957.
- Burt, Richard: *Becoming Literary, Becoming Historical: The Scale of Female Authorship in Becoming Jane*. *Adaptation*, 2008. március, 1.1. 58–62. DOI: <https://doi.org/10.1093/adaptation/apm004>.
- Cardwell, Sarah: *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester, Manchester UP, 2002.
- DeBona, Gueric, OSB: *Dickens, the Depression, and MGM's David Copperfield*. In *Film Adaptation*. Szerk. James Naremore. New Brunswick, Rutgers UP, 2000. 106–28.
- Gelder, Ken: *Jane Campion and the limits of literary cinema*. In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Szerk. Deborah Cartmell és Imelda Whelehan. London: Routledge, 1999. 157–71.
- Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana UP, 1987.
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2006.
- Jauss, Hans Robert: *Toward an Aesthetic of Reception*. Angolra ford. Timothy Bahti. Minneapolis, U of Minnesota P, 1982.
- McFarlane, Brian: *It Wasn't Like That in the Book...* In *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Szerk. James M. Welsh és Peter Lev. Lanham, MD, Scarecrow, 2007. 3–14.

32 Bluestone, George: i. m. 198.

33 Stam, Robert: *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. New York, Blackwell, 2004. 175.

- Murray, Simone: Materialising Adaptation Theory: The Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly*, 2008, 36.1. 4–21.
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London, Routledge, 2000.
- Newell, Kathleen: *What We Talk About When We Talk About Adaptation*. PhD disszertáció, U of Delaware, 2005.
- Raw, Laurence: *Adapting Henry James to the Screen: Gender, Fiction, and Film*. Lanham, MD, Scarecrow, 2006.
- Rodman, Ronald: Tonal Design and the Aesthetic of Pastiche in Herbert Stothart's Maytime. In *Music and Cinema*. Szerk. James Buhler, Caryl Flynn, és David Neumeyer. Hanover, NH, Wesleyan UP, 2000. 187–206.
- Stam, Robert: *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. New York, Blackwell, 2004.
- Taves, Brian: *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*. Jackson, UP of Mississippi, 1993.
- Tibbetts, John C. – James M. Welsh: *His Majesty the American: The Films of Douglas Fairbanks, Sr.* South Brunswick, A.S. Barnes, 1977.
- Todorov, Tzvetan: *Genres in Discourse*. Angolra ford. Catherine Porter. Cambridge, Cambridge UP, 1990.
- Uricchio, William – Roberta E. Pearson: *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*. Princeton, Princeton UP, 1993.
- Vincendeau, Ginette, szerk.: *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. London, BFI, 2001.

Filmográfia

- A bátorság vörös szalagja* (The Red Badge of Courage. John Huston, 1951)
- A dzsesszénekes* (The Jazz Singer. Alan Crosland, 1927)
- A galamb szárnyai* (The Wings of the Dove. Iain Softley, 1997)
- A Gyűrűk Ura* (The Lord of the Rings. Ralph Bakshi, 1978)
- A Gyűrűk Ura: A gyűrű szövetsége* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring. Peter Jackson, 2001)
- A Gyűrűk Ura: A két torony* (The Lord of the Rings: The Two Towers. Peter Jackson, 2002)
- A Gyűrűk Ura: A király visszatér* (The Lord of the Rings: The Return of the King. Peter Jackson, 2003)
- A három testőr – A királyné nyaklánca* (The Three Musketeers. Richard Lester, 1973)
- A három testőr* (The Three Musketeers. Allan Dwan, 1939)
- A három testőr* (The Three Musketeers. Fred Niblo, 1921)
- A három testőr* (The Three Musketeers. George Sidney, 1948)
- A légy* (The Fly. David Cronenberg, 1986)
- A légy* (The Fly. Kurt Neumann, 1958)
- A nagy ábránd* (La Grande Illusion. Jean Renoir, 1937)
- A négy testőr* (The Four Musketeers. Richard Lester, 1974)
- A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1946)
- A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Bob Rafelson, 1981)
- A testrablók támadása* (Invasion of the Body Snatchers. Don Siegel, 1956)
- A vasálarcos* (The Iron Mask. Allan Dwan, 1929)
- A vasálarcos* (The Man in the Iron Mask. James Whale, 1939)
- A vasálarcos* (The Man in the Iron Mask. Randall Wallace, 1998)
- A zendai fogoly* (The Prisoner of Zenda. John Cromwell, 1937)
- Ahol tilos a szerelem* (The Barretts of Wimpole Street. Sidney Franklin, 1934)
- Allah kertje* (The Garden of Allah. Richard Boleslawski, 1936)
- Állat az emberben* (La Bête humaine. Jean Renoir, 1938)
- Amerikai tragédia* (An American Tragedy. Josef von Sternberg, 1931)
- Anthony Adverse* (Mervyn LeRoy, 1936)
- Asszony a lejtőn* (Stella Dallas. King Vidor, 1937)
- Babette lakomája* (Babettes gæstebud. Gabriel Axel, 1987)
- Billy Budd* (Peter Ustinov, 1962)
- Bridget Jones naplója* (Bridget Jones's Diary. Sharon Maguire, 2001)
- Büszkeség és balítélet* (Pride and Prejudice. Robert Z. Leonard, 1940)
- Büszkeség és balítélet* (Pride and Prejudice. Simon Langton, 1995)
- Camille* (Ray C. Smallwood, 1921)

Copperfield Dávid (David Copperfield. George Cukor, 1935)
Dorian Gray képe (The Picture of Dorian Gray. Albert Lewin, 1945)
Dr. Frankenstein (Frankenstein. James Whale, 1931)
Drakula (Dracula. Tod Browning, 1931)
Egy hölgy arcképe (The Portrait of a Lady. Jane Campion, 1996)
Egy tiszta nő (Tess. Roman Polanski, 1979)
Elfújta a szél (Gone with the Wind. Victor Fleming, 1939)
Ember vagy szörnyeteg? (Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Rouben Mamoulian, 1931)
Ének az esőben (Singin' in the Rain. Stanley Donen és Gene Kelly, 1952)
Értelem és érzelem (Sense and Sensibility. Ang Lee, 1995)
Fiatal asszonyok (Little Women. George Cukor, 1933)
Frankenstein (Mary Shelley's Frankenstein. Kenneth Branagh, 1994)
Gróf Monte Cristo (The Count of Monte Cristo. Rowland V. Lee, 1934)
Hiúság vására (Becky Sharp. Rouben Mamoulian, 1935)
Ivanhoe (Stuart Orme, 1997)
Jane Austen magánélete (Becoming Jane. Julian Jarrold, 2007)
Jane Eyre (Christy Cabanne, 1934)
Kaméliás hölgy (Camille. George Cukor, 1936)
Kincses sziget (Treasure Island. Victor Fleming, 1934)
Kisasszonyok (Little Women. Gillian Armstrong, 1994)
Kisasszonyok (Little Women. Mervyn LeRoy, 1949)
Ködös utak (Le Quai des brumes. Marcel Carné, 1938)
Költői szerelem (Possession. Neil LaBute, 2002)
Madame Bovary (Vincente Minnelli, 1949)
Mansfield Park (Patricia Rozema, 1999)
Marnie (Alfred Hitchcock, 1964)
Meggyőző érvek (Persuasion. Dir Roger Michell, 1995)
Monte Cristo fia (The Son of Monte Cristo. Rowland V. Lee, 1940)
Monte Cristo grófja (The Count of Monte Cristo. Kevin Reynolds, 2002)
Mr. és Mrs. Smith (Mr. and Mrs. Smith. Doug Liman, 2005)
Négy toll (The Four Feathers. Zoltan Korda, 1939)
Óz, a csodák csodája (The Wizard of Oz. Victor Fleming, 1939)
Őfelsége kapitánya (Captain Horatio Hornblower. Raoul Walsh, 1951)
Quo Vadis? (Enrico Guazzoni, 1913)
Quo Vadis? (Georg Jacoby, Gabriellino D'Annunzio, 1924)
Quo Vadis? (Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca, 1901)
Quo Vadis? (Quo Vadis. Mervyn LeRoy, 1951)
Rabszolgalelkek (Beloved. Jonathan Demme, 1998)
Rómeó és Júlia (Romeo and Juliet. George Cukor, 1936)
Rómeó és Júlia (William Shakespeare's Romeo + Juliet. Baz Luhrmann, 1996)
Scaramouche (George Sidney, 1952)
Scaramouche (Rex Ingram, 1923)
Spartacus (Stanley Kubrick, 1960)
Táncrend (Un Carnet de bal. Julien Duvivier, 1937)
Testrablók támadása (Invasion of the Body Snatchers. Philip Kaufman, 1978)
Titanic (James Cameron, 1997)
Tűzszekerek (Chariots of Fire. Hugh Hudson, 1981)
Utolsó látogatás (Brideshead Revisited. Charles Sturridge és Michael Lindsay-Hogg, 1981)
Vágy és vezeklés (Atonement. Joe Wright, 2007)
Viktória és Albert (Victoria & Albert. John Erman, 2001)
Washington Square (Agnieszka Holland, 1997)
Zenda foglya (The Prisoner of Zenda. Richard Thorpe, 1952)
Zongoralecke (The Piano. Jane Campion, 1993)

@apertúra

FILM-VIZUALITÁS-ELMÉLET

