

## Ellis-adaptációk

1 Bret Easton ELLIS,  
*Királyi hálószobák*,  
ford. M. NAGY  
Miklós, Európa  
Könyvkiadó,  
Budapest, 2012, 9.

2 Vö. VAJDÓVICH  
Györgyi, *Az adaptá-  
ció dilemmái* =  
PETHŐ Ágnes  
(szerk.), *Köztes  
képek. A filmelbe-  
szélés színterei*,  
Scientia Kiadó,  
Kolozsvár, 2003,  
295–296.

3 VAJDÓVICH Györgyi,  
*Irodalomból film. A  
filmes adaptációk  
néhány kérdése*,  
Nagyvilág, 2006/8.,  
15.

„Készítettek rólunk egy filmet.”<sup>1</sup> Ez a kezdőmondata a *Nullánál is kevesebb* folytatásának, a 2010-ben megjelent *Királyi hálószobák* c. regénynek. Ellis első művének sikerére való tekintettel várható volt, hogy előbb-utóbb megfilmesítik. Ez 1987-ben meg is történt, Marek Kanievcska rendezésében. Clay huszonöt évvel később elhangzó mondatában joggal vélhetjük felfedezni a sértődöttség jeleit. Ellis egy interjúban kitér a film keletkezésének körülményeire is, és hangsúlyozza, hogy hiba volt a könyvét megfilmesíteni – legalábbis abban a formában. Ő ugyanis írt volna egy forgatókönyvet a filmhez, amely nem rugaszkodik el ennyire a könyvben írottaktól. Megengedhetetlennek és elképzelhetetlennek tartotta, hogy egy nagy, csillogó hollywoodi stúdió, amit azon gyerekek szülei irányítanak, akik a könyvben szerepelnek, őszinte, hiteles filmet készítsen a regényből.

Ez a paradox helyzet kétségkívül megköveteli, hogy említésre kerüljenek az adaptációk működésének lényegi elvei. Az első és legfontosabb, mely a laikus befogadónál örök dilemma, hogy az adaptáció nem feltételezi az irodalmi műhöz való hűséget. A filmadaptációknál gyakran visszatérő probléma a regény kódolt nyelvezetének film általi dekódolása. Az írott szövegek és azok filmes adaptációjánál elengedhetetlen megjegyezni azt a tényt, hogy két különböző médiumról van szó. A rendelkezésre álló eszközkészlet mindkét esetben más és más. Ha már összehasonlításról van szó, szerencsésebbnek tartom a regényt a film forgatókönyvével, sem mint magával a filmmel összevetni. Ezért szerette volna maga Ellis megírni az említett forgatókönyvet, törekvését azonban nem támogatták.

Az adaptáció „hűsége” tehát általában relatív. Az irodalmi kifejezőmód lehet a felelős az eltérő szempontok kialakulásáért. Egy irodalmi mű nézőre gyakorolt hatása mögött különböző elemek húzódnak meg, s ezek némelyike átültethető a film médiumába. Ilyen például a cselekmény felépítése, az egyes jelenetek egymásra épülése, a szereplők megtartása stb. Mások azonban nem transzponálhatók, mivel az adott médium sajátos kifejezőmódjához kötődnek.<sup>2</sup> Vajdovich Györgyi egyik tanulmányában az adaptációk rétegeivel, típusaival, valamint a „hűség” kérdéskörével foglalkozik. Megállapítja, hogy egy szöveg adaptálásának több összetevője is van, mint pl. az események és azok sorrendjének a rekonstruálása, a karakterek visszaadása és nem mellesleg az olvasó fejében megjelenő látványvilág felelevenítése.<sup>3</sup> A hűség fogalmát bonyolult megfelelő-



en értelmezni, hiszen megítélése aszerint változhat, hogy az illető befogadó számára mely elemek pontos adaptálása a fontosabb. Az irodalmi adaptációk működésének hatékonyabb megértéséhez elkerülhetetlen szakirodalom Király Hajnal doktori disszertációja, mely ezekhez keres elméleti alternatívákat, valamint az intermedialitás és a médiumelmélet kérdéseivel foglalkozik.<sup>4</sup> Témái olyan fogalmak, mint a hűség, a fordítás, az interpretáció, az adaptáció mint külön műfaj, vagy az egymásra kölcsönösen ható kép és szöveg diskurzusa, az intertextualitás problémája, a film mint jelrendszer.

A *Nullánál is kevesebb* filmes adaptációja nem hozta meg a várva várt sikert. Kicsit keményebben fogalmazva: ritkán részesül egy adaptálás ennyire egyhangú, negatív kritikai fogadtatásban, mint a *Less Than Zero*. A két médium közös pontját talán csak a cselekmény erőszakos voltában és a szereplők neveiben vélhetjük felfedezni. A legszembeütőbb különbség az, hogy az irodalmi Clay hajlamos a biszexualitásra, kokaint szív és mindenki iránt közömbös, ugyanakkor szinte semmire nem tud nemet mondani. A filmbeli Clay tulajdonképpen egy fehér lovagként jelenik meg, aki elutasítja a drog minden egyes formáját, szereti a barátnőjét, törődik a barátaival, és ami a legjobban szemet szúr: mindenre nemet tud mondani.

A regény a társas kapcsolatokra és az egyén problémájára helyezi mondandóját. Szárazon felsorakoztatja, jellemzi a pusztai történéseket – mindenféle értékítéletek, következtetések, igazságok és tanulságok nélkül. A film azonban pont az ellenkezőjével próbálkozik: a kölcsönös érdeklődést és a baráti összetartozást ábrázolja. Deisler Szilvia az alábbi módon fogalmaz: „a főszereplő piedesztálra emelésével, erkölcsi fölényével tanulságot erőltet a történet végére: a szülők sikerén élőszködő nemzedék halálra van ítélve, az egyedüli kiút a drogoktól mentes elme, a nagyvonalú megbocsátás és a szép reményekbe vetett hit.”<sup>5</sup> A tanulmány hangsúlyt fektet továbbá az idősíkok kezelésének tisztázására is. Megállapítja, hogy a regény végén a jelen idejű cselekményt az elbeszélő múlt időben kezdi emlegetni, vagy az idő hirtelen átvált jelenről múltra. Ezzel tulajdonképpen visszaemlékezés-jelleget kap a könyv, azt a látszatot kelti, hogy a narrátor a jövő nézőpontjából meséli el a történéseket. „...a történet lezárása nem jelenti a tényleges zártságot. És azt, hogy a jelen (fikció) interpretálása a jövő (valóság) szemszögéből magát a jövőt is alakítja.” A film ezeket az idősíkokat másként kezeli. Nem használja fel a regénybéli emlékfoszlányokat, a múltat sajátos módon – mondhatni eszközkészletéhez mérten – kezeli. Ez alatt érthető a nyitójelenet, mely Clay és társai érettségi ünnepségét idézi fel, a múlt felhőtlen boldogságát, amikor még minden kapcsolat a „helyén” volt. A „hat hónappal később” felirat jelzi a jelenbe lépést, majd szintén múltbeli eseményt próbál felidézni a fekete-fehér jelenetsor – ezek konkrétan Clay visszaemlékezései –, de az idő múlását fejezi ki még a blankolás (fekete kép kimerevítése) is. Ezeken kívül azonban nincs más múltat felidéző eljárás, nem játszik az idővel a film.

4 KIRÁLY Hajnal, *Könyv és Film között. A hűségelven innen és túl*, Koinónia, Kolozsvár, 2010.

5 DEISLER Szilvia, *Párhuzamos viszonyok*, Partitúra, 2009/1., 121.

6 „A szex, drog és rock and roll – ez minden, amit az eszem és a testem kíván. A szex, a drogok és rock and roll valóban nagyon jók.”

További fontos kérdés az összehasonlításnál a narrátor szerepe. A regényben egyes szám első személyű, homodiegetikus narrátor van jelen. Mindent Clay tekintetén keresztül látunk. A filmben azonban ez nincs így. Nem is lehet, hiszen a kamera szelektál. A kamera szemzőgéből látunk, és csak azt látjuk, amit elének tár. Egyfajta külső fokkalizáció működik: kívülről látjuk a szereplőket és az eseményeket. Előfordul azonban egy-két kivétel a filmben, amikor a kamera Clay szemével próbálja közvetíteni a látottakat. Gondoljunk csak arra a jelenetre, amikor visszaemlékezik az elmúlt hat hónapra, és mutatja, amint rajtakapta Blairt és Juliant az ágyban. Összességében azonban külső szemlélőként, semleges módon közvetíti a történeteket a film, melynek az a célja, hogy rávilágítson az amúgy sem bonyolult összefüggésekre, és hogy a már említett tanulságot minden néző le tudja vonni.

A regény vezérmotívumai, kulcsmondatai közül az adaptációban egyet sem használnak fel. „Az emberek félnek belekeveredni, Itt eltűnhetsz, Bárcsak ő lenne eladó” és az egyéb ismétlődő szerkezetek a filmben nem kapnak szerepet, holott a regényvilág hangulatát a legjobban ezek tükrözik – az állandó ismétléssel pedig az ironia funkciója is érzékelhető. Hogyan oldja meg a film az intermediális elemek beépítését? A zenei megoldások tekintetében szintén nem a regényben említetteket (*New Kid in Town*, vagy *Somebody Got Murdered*) veszi alapul, hanem más dalokkal operál: a nyitódal pl. a *Hazy Shade of Winter* (A tél bizonytalan árnya), az elszállt remények és az esetleges újrakezdés lehetőségét vetíti elének, a *Rock and Roll All Nite* (Rock and roll egész éjszaka) című nóta pedig hűen tükrözi a véget nem érő bulik és szórakozások éjszakáit. A film végén a *Life Fades Away* (Az élet eltűnik) dal pedig bátran értelmezhető egy szószerinti Julianra utalásként, a züllött, önmagát a drogok által a halálba hajszoló fiatal életének egyfajta tanulságtételeként is.

A zenei plakátokat és posztereket megtartotta a film. A '80-as évek zenei palettájának nagyjai felsorakoznak ezeken, de nem feledkeznek meg a könyvben oly sokat idézett Elvis Costello-ról sem, valamint egy rövid ideig egy „Sex, drugs, rock and roll” poszter is látható. Az Ian Dury által írt 1977-ben kiadott dal a későbbiekben a fiatal generáció szlogenjévé is vált – ez indokolhatta a filmben kerülését is. A dal a megjelenése után azonnal sikereket könyvelt el: a lemezt 19000 példányban értékesítették néhány nap alatt, azonban a nyilvánosság és a sajtó is erősen kritizálta a dal szövegét: „Sex and drugs and rock and roll / is all my brain and body need / sex and drugs and rock and roll / is very good indeed.”<sup>6</sup> Azért bízunk benne, hogy valójában tényleg a mélyebb zenetörténeti utalás miatt került bele a filmben, és nem pusztán a befogadó felé intézett, explicit módon kifejezett allegorikus olvasatot akarja elének tárnai, valami ilyesféle értelmezésben: „Hát igen: ezek a fiatalok a szex, a drog és a rock and roll mámorában élnek – és mi ezt akarjuk bemutatni a kedves nézőnek.”

Az intermediális elemek közé tartozik még a regényben a televízió, az MTV állandó jelenléte. Hogyan kezeli a film ezt a mozzanatot?

Nem pusztán a videóklipek jelennek meg, hanem a bulik különböző helyszínein rengeteg televízió van elhelyezve, s ezek különféle jeleneteket vetítenek régi filmekből, klipekből és nem mellesleg az adott helyszín képeit is mutatják. Így láthatja Clay is önmagát az egyik bulin elhelyezett képernyősokaságon. Vagy amikor épp Juliant keresik – mert általában eltűnik –, akkor őt is egy képernyőn pillantják meg –, így keveredhet össze a tér és idő, valóság és fikció a regényben.<sup>7</sup> És akkor itt térjünk ki néhány sor erejéig Julian karakterére. Érdekes, hogy a filmben sokkal jelentősebb szerepet kap, mint a regényben. Tulajdonképpen róla szól a film, az ő problémáit igyekszik rendbe hozni Clay és Blair. A leginkább pozitív kritika, ami a filmet érte, az pont a Juliant játszó Robert Downey Jr. alakítása. Talán ezért válik ő a főszereplővé: rendkívül hitelesen játszotta a leépülő karaktert, a züllött, drogos életvitelt és szenvedést. Mivel az életrajzi háttér boncolgatását sosem tartottam szerencsésnek, így most is csak érdekességként említeném meg, hogy tíz évvel később a színész többször is börtönbe került, súlyos drog- és alkoholproblémái miatt. Ha ebben a kontextusban nézzük meg Robert Downey Jr. alakítását, még hitelesebbnek tűnhet Julian szerepe. Ez mindenképp jó szerepválasztás volt, valóban egy plusz pont a filmnek.

Végezetül az adaptációhoz talán csak annyit, hogy igazat kell adnunk a Bret Easton Ellis által mondottaknak, mely szerint a film hitelét veszti, ha pont azok készítik el, akikről ő ír a könyvben. Az események ismeretében és kerek harminc év távlatában bizonyára nagy érdeklődés kísérne egy újabb feldolgozást, egy újabb adaptációt, de ezúttal az Ellis által írt forgatókönyv alapján.

## A másik filmadaptáció

A *Nullánál is kevesebb* esetében egyáltalán nem volt meglepő, hogy a regény megjelenése után két évvel már filmre is vitték, hiszen az MTV-regénynek kikiáltott alkotásról sejteni lehetett, hogy ez előbb-utóbb bekövetkezik. Az *Amerikai Psycho* ügyében azonban már más helyzet állt elő. A regény körül kialakult botrányoknak, feminista tüntetéseknek és az író t ért támadásoknak köszönhetően majd' tíz év telt el, mire elkészítették annak filmadaptációját. A filmjogokkal rendelkező producer egyáltalán nem tervezett semmiféle éjszakai műsoridős, izgalmas sorozat beindításával – holott a regény minőségai alapján bátran belevághattak volna akár egy ilyen zsánerbe is –, hanem sokkal inkább a látványos moziverziót szorgalmazta, melynek köszönhetően évekig nem talált stúdióra. Végül az a Mary Harron nevezetű rendező jött a képbe, aki rokonszenvezett bizonyos feminista csoportokkal, és aki kiváló biztosíték volt egy politikailag korrekt adaptáció elkészítésére. Így aztán a regényben ábrázolt fiktív világ helyett a filmalkotás önmaga paródiájává vált. „Harron és író-társa, Guinevere Turner méltónak bizonyult az elvárásokhoz, és határozosan kasztrálta a kezükbe adott alapművet: filmjük mindössze lapos

8 VARRÓ Attila,  
*Amerikai pszeudo*,  
Filmvilág, 2001/2.,  
49.

9 DEISLER, I. m., 135.

10 Vö. FODOR Péter –  
L. VARGA Péter, *Az  
eltűnés könyvei*.  
*Bret Easton Ellis*,  
Prae.hu, Budapest,  
2012, 127.

társadalmi szatírája a rég elvérzett '80-as éveknek, amely egyetlen felülnézeti képre korlátozza az alapmű komplex vetületi ábráját.”<sup>8</sup>

A 2000-ben megjelent *Amerikai pszichó* első megtekintése után azt vélhetjük felfedezni, hogy a film hűséges maradt a könyv fontosabb mozzanataihoz. Az alkotók azon szembeütő erőszakos törekvése rajzolódik ki, mely azt akarja elérni, hogy a legminimálisabb változtatásokkal filmesítsék meg az irodalmi alkotást. Az adaptációk ideológiai működését, a hűségelv kérdését és számos, a témát érintő problémakört már elemeztem a dolgozat korábbi részében, nem mellesleg felsorakoztattam a témával foglalkozó érdemi munkák, könyvek és tanulmányok néhány darabját, így nem tartom szükség-szerűnek ezen kérdések újbóli megvitatását. Deisler Szilvia idézett tanulmányában kiváló megállapításra jut: „Mary Harron és Guinevere Turner az Ellis-regény szövszerűségi idézésével és a történetfoszlányok gondos egymásután rendezésével, azaz bizonyos értelemben a transzpozíció eljárásával mindent áttemel a regényből, csak annak lényegét nem.”<sup>9</sup> Nézzük meg ezt a kijelentést egy kicsit közelebbről, gyakorlati kontextusba ágyazva.

A film egy *in medias res* eszközzel indít, melyből már első pillanásra rendkívül sok következtetést le tud vonni a néző. Gondoljunk csak a fehér háttér előtti piros cseppekre és a késre, mely nyilvánvalóan sokak szemében a vérre és a gyilkosságokra utal, majd a hirtelen megjelenő málnadarabok a szemet gyönyörködtető ételen. Mindehhez hozzájön még a filmes médiumot meghatározó eszköz, a zene és a hangnemekkel való játék. Patrick Bateman hosszú monológjai, reggeli rutinja, az állandó tökéletességre való törekvése kiválóan jeleníti meg a regényben szereplő hős mindennapjait, a karakter kettősségét, létének bizonytalanságát. Kiválóan illesztették be a regényből jól ismert, hosszú zenei leírásokat is az egyes jelenetekbe. Bemutatásra kerül pl. egy Whitney Houston-dal (*Greatest Love Of All*), vagy emlékezetesre sikerült az a jelenet is, amikor Bateman Paul Allan meggyilkolását készíti elő, miközben a zenelejátszóból egy *Huey Lewis and the News*-dal hangzik el, amit leendő áldozatának a regényből ismert módon mutat be.

Fodor Péterék szerint kétféle értelmezési mód alakulhat itt ki, mely visszamutat a regényszöveg befogadási dilemmájára is: az egyik szerint párhuzamokat lehet felfedezni Bateman tettének elkövetési módja (pl. a zenei kommentárok nyelvhasználata vagy a bútorok és a padló betakarása) között, a másik viszont a bestialitás és a lány könnyűzene össze nem illését érzékelteti inkább.<sup>10</sup> Fontos azonban hangsúlyozni azt is, hogy általában olyan részeket emelnek ki a könyvből, ami azt a látszatot kelti, hogy Bateman csakis kizárólag egy pszichopata, aki válogatás nélkül gyilkolászik – ami így, ebben a formában túlságosan egyoldalú képet fest a szereplőről. Alaposan cenzúrázták a regényből ismert gyilkosságokat, agresszivitást és a szex-jelenetek szemléltetését, mellőzték a közelképeket és a hosszadalmas kínzásokat. Azért, hogy elkerülje a korhatáros besorolást, nyilván érthető ez a húzás, de ezt is meg lehetett volna oldani a képzet-

társítás adta lehetőségekkel, amit a rendező a nyitójeleneten kívül sehol máshol nem alkalmaz – gondoljunk csak az esetleges hanghatásokra, sejtetésekre és nem utolsósorban a képzelet-valóság kettőségét is kiszorítja a műből.<sup>11</sup> Arra, hogy ez mindenki számára világossá váljon, csak a könyv elolvasása után adatik lehetőség.

Ahogy említettem, az adaptáció valóban arra törekszik, hogy minél pontosabban emelje ki a szerzőpárosnak tetsző részeket – és pontosan ezzel az önkényességgel és a politikai korrektségre való törekvéssel van a legnagyobb gond. Párhuzamként példának hozhatnánk *A bárányok hallgatnak* sikerét kiváltó mozzanatokot, mely pont ezeket az eszközöket tűzte ki céljául és ennek volt köszönhető a diadala. Mary Harronék pontosan ezen törekvések kezére játszanak rá azzal, hogy egy adott ideológia nevében minden egyediségétől megfosztják célpontjukat, hogy saját igényeikhez szabhassák azt. „Bateman lázas, expresszív belső monológjai, a katalógus-szerű felsorolások és apokaliptikus víziók között megcsillanó őszinte önvallo-mások átadják a helyüket egy szájbarágós, képi közhelyekkel operáló vizuális világnak, amely a megnyirbált közösüléseknek és kimaradt kínhaláloknak köszönhetően nem sokban különbözik a korabeli szappanoperák derékhatától.”<sup>12</sup>

Meg kell azonban jegyezni azt is, hogy nem lehet teljes mértékben hibáztatni Mary Harront, Bateman nihillista történetét ugyanis megfilmesíthetetlennek tartották. Ellis cselekményben szegény, minimalista és posztmodern prózája mindennemű filmadaptáció számára komoly, már-már lehetetlen feladatot jelent. Gondoljunk csak a Marek Kanievska által rendezett *Less Than Zero* adaptációra, mely már akkor, 1987-ben igazolta ezt az állítást. Voltak azonban pozitívumok is, ilyen volt pl. a Juliant játszó Robert Downey Jr. alakítása, és itt is párhuzamot lehet vonni az *Amerikai Psycho* filmre vitt változatával: a főhóst, a Batemant alakító Christian Bale ugyanis szintén egy rendkívül jól etalált választás. A megnyirbált történet ellenére zseniálisan adja vissza a yuppie-világ dúsgazdagját, a beszámíthatatlan sorozatgyilkost, és kiválóan tükrözi a pszichopata kettős én karakterét. És nem elhanyagolható az a tény sem, hogy itt szintén a színész első filmjei egyikéről beszélünk, csakúgy, mint Robert Downey Jr. esetében, ráadásul úgy emelkedik ki a produkcióból, hogy olyan művészekkel dolgozott együtt, mint pl. Willem Dafoe, Reese Whitterspoon, vagy Jared Leto.

Bret Easton Ellis ebben a forgatókönyvben sem tudott szerepet vállalni, ezért talán nem is csoda, hogy ez a film ugyanúgy nem adja vissza az Ellis-világot és annak utaláshorizontjait, kódrendszerét, mint az életmű legelső adaptációja. Azért tartom fontosnak ezt hangsúlyozni, mert a szerző az *Informátorok* című regényének adaptálásában, a forgatókönyv megírásában már maga is részt vett. Az, hogy ez milyen eredményeket hozott, már egy következő dolgozat témája kell, hogy legyen, ahol már bátran lehetne vállalkozni a regény és forgatókönyv komplexebb összevetésére.

Vajon ennyi év távlatában sor kerül-e az általam elemzett könyvek újbóli adaptálására és a szerző bevonására? Bízunk benne! Nem

11 DEISLER, I. m.,  
137.

12 VARRÓ, I. m., 49.

13 Bret Easton ELLIS,  
*Amerikai Psycho*,  
ford. BART István,  
Európa, Budapest,  
2016, 376.

mellesleg a mára már természetesnek és hétköznapiak tudható CGI-technikák amik már annak idején is működtek, csak jóval magasabb költségvetésű produkciókat feltételeztek és egyéb korszerű megoldások alkalmazásával a húsz és harminc évvel ezelőtti esetlegesen „megoldhatatlan” feladatok is könnyen megoldhatóvá válnának. Bár, nyilvánvalóan már akkor sem ezen múlt.

Ahhoz vagyok szokva, hogy mindent olyanformán képzeljek magam elé, ahogyan a filmekben szoktak történni a dolgok, akármire gondolk is, valahogy mindig olyanná alakul, mintha filmvásznon látnám, s ilyenkor mindig szinte hallok is a kísérőzene hömpölygését...<sup>13</sup>

**Imaginary friend**, digitális grafika, 2017

