

Sélei Nóra

## **Az adaptáció mint újrakódolás: A francia hadnagy szeretője könyvben és filmvászonon<sup>1</sup>**

Az elbeszélő prózai szövegek (általában regények, olykor elbeszélések<sup>2</sup>) filmadaptációi többnyire vegyes fogadtatásban részesülnek, aminek az az elsődleges oka, hogy ha a néző ismeri a regényváltozatot, „azt” akarja újra látni a filmvászonon, azaz a filmadaptáció értékelésekor a néző egyértelműen az adaptáció alapjául szolgáló szépirodalmi szöveget, pontosabban – még ha ennek nincs is mindig tudatában – a regénynek a saját maga által létrehozott olvasatát hasonlítja össze azzal, amit a filmvászonon lát. A pusztán nyelvviségen alapuló szépirodalmi szöveg olvasásakor ugyanis – és ezt szokták pszichológusok az olvasás mellett egyik fő érvként felhozni – az olvasó elképzeli a szépirodalmi szöveget, létrehoz egy „saját mozit”, amelynek a létrehozott film mint végtermék nyilvánvalóan nem felelhet meg, és még kevésbé felelhet meg minden egyes olvasó saját mozijának, hiszen ahány olvasó, annyiféle formában jelenik meg az a képzeletbeli film. Christian Metz ezt úgy fogalmazta meg, hogy „az olvasó nem mindig az ő filmjét fogja látni, mivel ami megjelenik előtte az adott filmben, az valaki másnak a képzeletvilága” (idézi: McFarlane 1996, 9).<sup>3</sup> A képzeletvilágba kivetített vizuális történet (a saját mozi) azonban csak egyik eleme az olvasó szöveg- és egyúttal filmértelmezésének: az értelmezés ezen túlmutat, márpedig a néző ennek a komplex értelmezérendszernek a keretében hoz ítéletet a filmadaptáció sikeréről vagy sikertelenségéről.

A filmadaptációk ezen, az elbeszélő prózai szövegeket és azok szubjektív értelmezését alapul vevő olvasói–nézői fogadtatásának létezik kritikai megfelelője is: a „hűségkritika”, amelynek az a lényege, hogy a filmadaptáción a szépirodalmi szöveghez való hűséget kéri számon. Ez meglehetősen reflektálatlan kritikai viszonyulás az irodalmi szöveg és a film kulturális kódjainak különbségéből fakadó problémákhoz, így nem meglepő, hogy az elmúlt évtizedekben a hűségkritikát kikezdte a filmkritikai gondolkodás. Annak ellenére, hogy – mint

---

<sup>1</sup> Az MTA DAB 2017. évi *DAB Plakett díjat* elnyerő kutató előadása.

<sup>2</sup> Viszonylag rövid terjedelmük ellenére olykor elbeszéléseknek is lehet filmadaptációjuk, akár nagyjátékfilm is. Példa rá Alfred Hitchcock *Madarak* (*The Birds*) című 1963-as filmje vagy Nicolas Roeg *Ne nézz vissza!* (*Don't Look Now*) 1973-as filmje, melyek egyaránt Daphne du Maurier-elbeszélésen (*The Birds*, 1952.; *Don't Look Now* 1970) alapulnak.

<sup>3</sup> A tanulmányban szereplő angol nyelvű idézetek magyar változatai a szerző fordításai.

Thomas Leitch rámutat – a filmadaptációk értelmezése kétféleképp is az irodalmi szöveget szokta meghatározónak tekinteni: egyrészt a filmadaptációk bizonyos kanonizált szerzők köré rendeződnek, ekképp teremtve szerzőközpontú elvárásrendszert a filmadaptációkkal szemben is, másrészt az irodalmat az adaptáció okaként és forrásaként fogják fel (Leitch 2009, 3), a kortárs filmadaptáció-kritika radikálisan elmozdult erről az álláspontról, és az irodalmi és filmszövegek egymáshoz való viszonyát sokkal összetettebb módon vizsgálja.<sup>4</sup> Erre azért van szükség, mert mint Füzi Izabella és Török Ervin összefoglalja, „[m]ivel az adaptációk nem az »eredeti« szöveget adaptálják, hanem annak egy értelmezését, és mivel ezen értelmezés is a nézők számára jelek által kodifikálva közvetítődik, egy szöveg adaptációja többszörös áttételt jelent” (Füzi–Török 2007).

Az adaptációkritikai elmozdulás ekképp többféle okra vezethető vissza. Az egyik az a belátás, hogy minden adaptáció – akár csak az olvasó saját olvasata – egyúttal elengedhetetlenül értelmezés is, a másik pedig egy médiumtechnikai probléma: az, hogy az irodalom és a film kódjainak jelentős része nem feleltethető meg egymásnak, mi több, nemcsak nem vihetőek át közvetlenül egyik médiumból a másikba, hanem le sem lehet őket „fordítani” a másik médium „nyelvére”. A film és az irodalom közötti különbségre a verbalitás és a vizualitás ellentétpárjával szoktak rámutatni, ez a viszony azonban összetettebb, hiszen a film nemcsak vizualitás, mi több, a nyelviség, annak beszélt nyelvi formája nyilvánvalóan jelen van a filmekben is (még akkor is, ha beszélt nyelvként egyúttal hangzása is van, aminek külön jelentései is lehetnek)<sup>5</sup>.

Kétségtelen azonban, hogy a film kódrendszere sokkal összetettebb a nyelviségnél, azonban a vizualításra sem szűkíthető. Mint ezt Füzi és Török összefoglalja, a beszélt nyelven túl „[a] filmi kifejezőeszközöket négy nagy csoportba szokás sorolni, melyek más és más médiumokkal érintkeznek: a **mise-en-scène** (szó szerint: »színpadra tétel«: díszletezés, világítás, színészi játék, maszk és kosztümök), a **képi kompozíció** (mise-en-cadre, keretezés, látószög, plánuméret, mélység hatás), a **szerkesztés** (mise-en-chain: vágás, egymáshoz illesztés) és a **hang és kép** különböző (szinkron, aszinkron, párhuzamos, ellenpontos) viszonyait jelölő eszközök csoportja.” (Füzi–Török 2007) Ebből következően az irodalmi szöveg és a film között sokrétűbb összefüggésrendszer áll fenn, mint amelyet a hűségkritika sejtetni enged, és ezért új alapokra kellett helyezni a filmadaptáció-kritikát.

<sup>4</sup> A továbbiakban a teljesség igénye nélkül fogom felvázolni ezt a kritikai paradigmaváltást, elsősorban azokra a kérdésekre és fogalmakra koncentrálva, amelyeket a példaként megvizsgált filmadaptáció elemzésében használok.

<sup>5</sup> Hadd utaljak röviden erre a kérdésre: nem mindegy, hogy melyik színész hangját halljuk, azt a színészi hangot miképp érzékeljük és értelmezzük, ami – és ez újabb (át)kódolási problémát vet fel – szinkron esetében még markánsabban jelenik meg.

Brian McFarlane mindmáig meghatározó – mert a hűségkritikát kikezdő – monográfiája tekintette át először rendszerszerűen a korai, még strukturalista Roland Barthes által azonosított elbeszéléstechnikai elemeket abból a szempontból, hogy mi történik velük az adaptálás folyamán. McFarlane transzferábilis és non-transzferábilis (azaz átvihető és nem átvihető) csoportba sorolta a barthes-i narratológiai fogalmakat, ezzel megnyitva az utat az olyan gondolkodás előtt, amely nem a szöveghez való hűséget tekinti a filmadaptációk mércéjének, merthogy magában kérdésfelvetésben benne rejlik az az előfeltevés, hogy a szöveghűség a mediális kódcsere miatt eleve lehetetlen. McFarlane szerint a cselekmény a leginkább transzferábilis elemek közé tartozik (McFarlane 1996, 23), márpedig a cselekményre ismer rá a néző legkönnyebben a filmben is (és az elbeszélő próza olvasásakor is ez a legpriméribb élmény), ugyanakkor hozzá kell tenni, hogy már magának a cselekménynek a filmre vitelekor is komoly döntéseket kell hozni mind magát a cselekményt, mind pedig annak átkódolását illetően. Az adaptációkra leginkább alkalmasnak tűnő 19. századi realista regények esetében is szelektálni kell ugyanis a szöveg cselekményelemei között (lehetetlennek tűnik egy több száz oldalas regény minden cselekményelemének filmre vitele), ami – ha a néző olvasmányemlékeiben fontos szerepet játszanak a kihagyott cselekményelemek – már eleve „másik mozit” hoz létre az olvasónézőéhez képest. Szintén fontos különbség az irodalom és a film között, hogy míg az adaptáció alapjául szolgáló elbeszélő próza esetében – bár sok esetben létrejön az elbeszélés tere a leírások alapján – nem szükségszerű, hogy az olvasó a cselekmény minden pontján leírást kapjon a térről, a filmvászonon elkerülhetetlen a vizualitás *állandó* jelenléte: minden tér apró részletekbe menően meg van határozva, még akkor is, ha adott esetben üres tér jelenik meg a filmvászonon, ugyanis az üres térnek szintén minden eleme meg van vizuálisan határozva, és ekként ennek a térnek is – afféle nulla morfémaként – jelentése van.<sup>6</sup>

McFarlane a elbeszélő próza lényegét adó elemét, a narrációt elemzi leg-részletesebben (McFarlane 1996, 11–19), és arra a következtetésre jut, hogy a leggyakoribb narrációs módok nem vihetők át a filmvászonra, legyen az akár első személyű elbeszélés, akár harmadik személyű, mindentudó narráció. A szintén harmadik személyű, de korlátozott narráció egyik formáját, a nézőpont-technikát tartja leginkább átvihetőnek a filmre (McFarlane 1996, 19), amivel én vitatkoznék, ugyanis bár meg lehet teremteni a elbeszélő próza nézőpont-technikájához hasonló filmes technikát, az efféle filmes nézőpont-technika alkalmazására csak nagyon ritka esetben kerül sor, mert speciális filmi világot hoz

---

<sup>6</sup> Az üres tér egyik leghíresebb filmes példája Peter Brook hatrészes sorozatból álló hat órányi *Mahabharata*-rendezése (1989), amely egy kilenc órás színházi előadáson alapult, és amelyből aztán létrehoztak egy három órányi játékfilmet is.

létre.<sup>7</sup> A narráció módja – és annak filmre vihetősége – azért kulcskérdés az adaptációk esetében, mert az elbeszélő prózának alapvető szervező eleme az elbeszélés módja, hiszen annak következtében jön létre maga a nyelvi közlés: az olvasó kizárólag a narráció – és ezáltal egyfajta nézőpont, sokszor specifikus hangnemmél is rendelkező nézőpont<sup>8</sup> – által cselekménybe rendezett történetet olvas: a cselekmény kizárólag megjelenített, közvetített történetként létezik még akkor is, ha bizonyos elbeszéléstípusok annyira természetesnek és ezért láthatatlannak (transzparensnek) tűnnek, hogy úgy tűnik, mintha nem is lenne narráció, nem is lenne közvetítettség. Hasonlóképp érezzük sokszor láthatatlannak a filmek esetében a kamerát, az operatőri munkát, valamint a vágásokat, pedig elsősorban ez a két elem határozza meg film mediatisációját, azaz azt, ahogy a filmbéli narráció – és narratíva – létrejön. Márpedig ha ennyire alapvető az irodalmi és a filmes szöveg létrejöttében a narráció, és azok – még ha olykor transzparensnek tűnnek is – alapvetően eltérnek egymástól, és az irodalmi narrációs módok nem vihetők át a filmvászonra, akkor be kell látni, hogy nem is várhatjuk el „ugyanazt” a szöveget a filmadaptációtól, mint az adaptáció alapjául szolgáló irodalmi szövegtől.

Ennek következtében a kritikusok újragondolták az adaptáció alapjául szolgáló irodalmi szöveg és a film viszonyát, felszabadítva az adaptációt a hűségkritikában rejlő elvárástól, amely szerint az irodalmi szöveg a mércéje az adaptációnak. Linda Hutcheon, a posztmodern meghatározó elméletirója teljesen új alapokra helyezte az adaptációk újragondolását (Hutcheon 2007), amennyiben elvetette azt a felfogást, hogy azért, mert az irodalmi szöveg hamarabb keletkezett, értékbeli elsőbbségének és referenciaértékének is kell lennie; kijelentette, hogy azért, mert a filmadaptáció valamiből eredeztethető, attól még nem derivatív jellegű, valamint számtalan olyan fogalmat vezetett be, amelyek értelmezési játéka hozzák az adaptációkat. Interszemiotikus transzpozíciónak tekinti őket, transzmutációnak vagy átkódolásnak, parafrázisnak, egy másik szemiotikai rendszerbe való le- vagy átfordításnak, kreatív értelmezésnek és el-

<sup>7</sup> A filmes nézőponttechnika alkalmazására kiváló példa Nemes Jeles László 2015-ös filmje, a *Saul fia*, amely éppen ezért a filmes megoldásért – illetve ennek radikálisan új filmnyelvet teremtő hatásáért – kapott Oscar-díjat. A filmet ismerők számára azonban az is egyértelmű, hogy ez a filmes technika rendkívül zárt világot teremt a néző számára (minden, amit a néző a filmben lát, a főszereplő szemszögéből jön létre, semmivel nem látunk többet, mint ő, aminek ebben a filmben funkciója, jelentése van), ami azonban csakis bizonyos célokra – és leginkább csak művészfilmekben – alkalmazható.

<sup>8</sup> Jane Austen regényeinek adaptációi népszerűségük ellenére ezért bizonyulnak nehéz feladatnak, mert bár a cselekményt könnyen filmre lehet vinni, a jellegzetes austeni narrátori hangot, annak a szereplővel való azonosulástól a humoron és irónián keresztül olykor szarkazmusba hajló hangnembeli változatosságával együtt már sokkal nehezebb megvalósítani filmes eszközökkel.

vagy átsajátításnak, intertextuális újraírásnak és palimpszesztnek (Hutcheon 2007, 8–21). Ezen fogalmak mindegyikében közös az a szemlélet, hogy az irodalmi szövegre nem úgy kell tekinteni, mint ami abszolút hivatkozási pontként szolgál a filmadaptáció számára, ugyanakkor mindegyik fogalom részben másfajta kapcsolatot tételez az irodalmi szöveg és az adaptáció között.

A két – az irodalmi és a filmes – szöveg közötti kapcsolat újradefiniálása révén létrejött egy újfajta adaptációértelmezésre alkalmas tér, amelyet Andrew Dudley nyomán Füzi Izabella és Török Ervin „keresztelésnek” nevez, és amelyet kölcsönhatásként, összjátékként írnak lenne. ennek az a lényege, hogy „az adaptáció megőrzi az eredeti szöveg egyediségét, nem akarja kisajátítani, inkább egyfajta összjátékot és párbeszédet kezdeményez vele” (Füzi–Török 2007). Ebben a párbeszédben pedig jelentős szerepet játszik a két médium sajátosságai közötti különbség, ezért Dragon Zoltán a mediális törésvonal fogalmát vezette be az adaptációkritikába; ezzel a fogalommal „azt a virtuális törésvonalat kíván[ja] jelölni, amely az egyes médiumok specifikumai által megszabott határon történő áthágás következtében jön létre. Amikor irodalom és film kapcsolódik össze az adaptáció ürügyén, akkor két teljesen különböző specifikum-halmaz találkozik, melyek dialógust alakítanak ki egymással. E dialógus csakis a mediális határok áthágása révén alakulhat ki, de ugyanezen áthágásból táplálkozva működhet eredményesen. A két (vagy több) mű így egy különleges, mediális határokon átívelő túllépő intertextuális kapcsolatba kerül egymással, melyek ütközőpontja, vagyis a mediális törés virtuális vonala, egyfajta intermediális térként értelmezhető.” (Dragon 2011, Bevezetés)

Ezeknek az adaptációfelfogásoknak a következtében és ezen adaptációkritikai fogalmaknak a használatával a filmet – akkor is, ha adaptáció – le lehet választani az irodalmi szövegről olyan értelemben, hogy nem kell – és nem is szabad – „az irodalmi szöveget” számon kérni rajta, mert az adaptáció önmagában is megálló filmes szöveggé válik, amelynek megvan a maga belső logikája, rendszere és szemioitikája. Ez a szemlélet ugyanakkor nem jelenti azt, hogy az adaptáció alapjául szolgáló irodalmi szöveg mint értelmezési szempont teljesen eltűnik az adaptációkritikából. Épp ellenkezőleg: továbbra is bele-szűrődik a filmes szöveg értelmezésébe, annak egyik – de nem kizárólagos – rétegét jelenti. Ebből a szempontból nézve – azaz a hűségelvet elvetve – viszont az is elfogadhatóvá válik, ha egy adaptáció akár a szöveg egyébként transzferábilis elemeit is megváltoztatja: például a cselekményt, és nemcsak a többnyire elkerülhetetlen szelektálás révén, hanem az sem tűnik az irodalmi szöveggel szembeni tiszteletlenségnek (merthogy az irodalmi szöveg már nem rendelkezik elsőbbséggel és autoritással a filmes szöveg felett), ha akár ki is bővítik a

cselekményt, hozzá is írnak, mert ezeket a változtatásokat újraírásnak, átírásnak, azaz tágabb értelemben vett értelmezésnek lehet tekinteni.<sup>9</sup>

Mi több, bizonyos típusú szövegek esetében a cselekmény átírása akár éppen a mediális átkódolásból adódó nehézségekre is megoldást jelenthet. Jó példa erre John Fowles 1969-ben írt, immár klasszikus, neoviktoriánus és egyúttal posztmodern regénye, *A francia hadnagy szeretője* (*The French Lieutenant's Woman*), melynek 1981-ben készült el a filmadaptációja<sup>10</sup> Karel Reisz rendezésében, Meryl Streepel és Jeremy Ironszal a két főszerepben. A forgatókönyvet a Nobel-díjas drámaíró, Harold Pinter írta, az operatőr pedig a két másik filmjéért<sup>11</sup> is Oscar-díjban részesülő Freddie Francis volt. *A francia hadnagy szeretője* azért érdekes adaptációkritikai szempontból, mert jellegzetes posztmodern narrátorának rendkívül sokoldalú a szerepe a regényben. A posztmodernre jellemző, a szövegben markánsan jelem lévő önreflexív narrátor, aki rendszeresen kommentálja saját narrátori szerepét, valamint a saját maga szötte történet alakulását: mit miért csinál, miképp csinálhatná másképp. Játszik a narratívával, a narratíva konvencióival, melynek legemlékezetesebb eleme, hogy a regénynek két befejezése van, és az olvasó sem tudja eldönteni, melyik az „igazi”. A narrátor önmagát is többféleképp pozicionálja: hol a viktoriánus realista nagyregény mindentudó – és egyúttal transzparens – narrátorának szerepét ölti magára, aminek következtében az olvasó könnyen bele tud feledkezni a teremtett viktoriánus világba, hol pedig a posztmodern regény állandóan

<sup>9</sup> Az Ang Lee rendezte Jane Austen-adaptáció, az *Értelem és érzelem* (1995), amelynek forgatókönyvét Emma Thompson jegyzi (aki a filmbeli Elinort is játssza), például sokszorosára bővíti a regényben szinte csak a két nővérenek statisztáló harmadik lány, Margaret szerepét: Margaret filmbeli alakja előrevetíti a 19. század végén megjelenő nőalakot, az „új nőt”, ekként harmadik modellt mutatva a két nővér mellé, akiket – ahogy a cím is sugallja – az egymás mellett párhuzamosan létező felvilágosodás és a szentimentalizmus két középponti kategóriájával lehet leírni. Nicolas Roeg filmje, a *Ne nézz vissza!* (1973) pedig nemcsak kibővíti az eredeti narratívát, hanem át is írja számos elemét (pl. hogy hal meg a főszereplő pár kislánya, miért vannak Velencében, miképp s hol kezdődik a történet stb.).

<sup>10</sup> A filmet összesen 29 díjra jelölték, melyből kilencet meg is kapott (<http://www.imdb.com/title/tt0082416/awards>). Öt Oscar-díjra jelölték; két Golden Globe-ra, ebből a női főszereplőnek járó díjat megkapta, a forgatókönyvért nem; 11 BAFTA-díjra jelölték, ebből három lett díjazott: a legjobb női főszereplő, a zene és a hangeffektusok. A végül nem BAFTA-díjazott kategóriák között volt a forgatókönyv is (ahogy az Oscar-jelölések között is szerepelt), illetve az operatőri munka is, azonban mind a forgatókönyv, mind pedig az operatőri munka kapott más díjakat. Ezt a két kategóriát azért emelem ki, mert a film általam értelmezett megoldásai elsősorban a forgatókönyvhöz és az operatőri munkához kapcsolódnak.

<sup>11</sup> Mindkét film regényadaptáció; az egyik egy klasszikuson: D.H. Lawrence: *Sons and Lovers* című regényén alapul, a másikon, a *Glory*nak a szerzője Lincoln Kirsten.

reflektáló narrátorának szerepében tetszeleg, ekként épp ellenkező hatást érve el: a narratori önreflexiók következtében az olvasó elkerülhetetlenül tudatában lesz annak, hogy amit olvas, az fikció, ennek pedig az az eredménye, hogy az olvasó kibillen az önfeledt olvasásból, a belefeledkezésből, és önmaga is reflektáló olvasóvá válik.

A narrátor szerepének további, a fentiekkel összefüggő rétegei is vannak: „*A francia hadnagy szeretőjének* narrátora reprodukálja a tekintélyt (a viktoriánus regényíró) diskurzusát: azzal indít, hogy erőfeszítéseket tesz arra, hogy tekintélyre tegyen szert, majd ezt követően megpróbálja megtagadni saját tekintélyét, és átruházni azt az olvasóra, miközben azonban továbbra is kézben tartja a narratívát, majd a tekintély disszimulálása révén a narratív szerződés kifinomultabb fázisába lép, ezúttal az értelmezői hatalom illúziójába csábítva az olvasót” (Bényei 1995, 136). Ez a narratori stratégia pedig látszólag „nem más, mint a szöveg értelmezhetőségének, az olvasóval szembeni nyitottságának, több jelentést kínáló lezáratlanságának (ha úgy tetszik titokzatosságának) előtérbe helyezése” (Bényei 1992, 113), ami egyúttal a szöveg saját történetmeselési stratégiájának az allegóriájaként is tekinthető (Bényei 1995, 137). Ha ezt a nyilvánvalóan non-transzferábilis, mert a szerepeit rendszeresen váltogató narrátort és összetett narrációs módot át akarja valaki tenni a film nyelvére – amennyiben beláttuk az elméleti áttekintés alapján, hogy a narráció alapvető mind az irodalmi szöveg, mind pedig az adaptáció szempontjából –, akkor valódi átkódolásra, valódi adaptációra van szükség: meg kell találni azt a filmes megoldást, amellyel át (avagy le) lehet fordítani a film nyelvére ezt az önreflexivitás és transzparencia között váltakozó, és egyúttal az olvasó-nézőt is kritikussá-értelmezővé csábító narrátort, és ennek a megoldásnak a megtalálása kulcskérdése az adaptációnak még akkor is, ha nem „a regényt” akarjuk látni a filmvászonon.

Van azonban a regénynek egy másik rétege is, amelyik sokszoros szállal kötődik az irodalmi szöveg specifikus kódjaihoz, és ekként filmre vitele csakis a szó szoros értelmében vett adaptációként: újrakódolásként képzelhető el. Ez a réteg a posztmodern *pastiche*<sup>12</sup>: az a vonása a regénynek, hogy nemcsak a narátor jelenik meg olykor a viktoriánus regény mindentudó narrátoraként, hanem ezáltal a szöveg megidézi, újratekinti a viktoriánus regényt, annak számtalan aspektusát is. A regény olykor szinte szociológiai pontosságú, de fikcióként megjelenő képet ad a kor társadalmáról, osztályairól, rétegeiről, életmódjáról, beszédmódjáról, intézményesült vagy éppen intézményesülőben lévő diskurzusmódjáról (például a darwinizmusról), erkölseiről. Teszi ezt úgy, hogy a klasszikus cselekményelemeken túl (mint például a románcos történet vagy a gazdag iparos-kereskedő jövendő após és a nemesi háttérrel rendelkező,

---

<sup>12</sup> A *pastiche* jelentése az írásban: nem parodisztikus célú stilisztikai utánzás, utánézés.

ekként úriember, azaz az após szemszögéből dologtalan láblógatónak látszó jövőendő vő és az általuk képviselt életmód és erkölcsök találkozása) stilisztikai bravúrral fel- és megidézi – *pastiche*-ként használja – a *viktóriánus nagyregény* beszédmódját is, amelyre rátesz még egy irodalmi metaréteget: a regény nemcsak megidézi stilisztikailag, hanem a fejezetmottókban szó szerint is idézi az angol kulturális identitás egyik magját képező 19. századi – elsősorban viktóriánus – irodalom számtalan szerzőjét és művét (többek között Thomas Hardy, Charles Darwint, Jane Austent – akinek a *Meggyőző érvek* című regénye részben Lyme Regisben játszódik, ahol *A francia hadnagy szeretője* is – Alfred Tennyson, Matthew Arnoldot, de kevésbé ismert szerzők és népdalok is megjelennek a mottókban és a szövegekben).

A posztmodern *pastiche*-nak azonban van egy posztmodern eleme is: az pedig épp az újrateemtett viktóriánus nagyregénybe való belefeledkezés ellenében hat, akárcsak az önreflexív posztmodern narrátor. A regény szövetébe ugyanis beleszövődnek a huszadik század végi reflexiók szempontjai is, „felhasítva” a „viktóriánus” regényt. Megjelennek a regény *keletkezésének* idejét tükröző elemek, többek között szociológiai, történettudományi, kultúra- és tudománytörténeti megjegyzések kortárs, azaz huszadik századi perspektívából, egyes, például a 12. fejezet elején egymás mellé kerül egy Tennyson és egy Marx-mottó, szövegbeli diszkurzustörést hozva létre; vannak anakronizmusok (pl. a legszigorúbb erkölcsű szereplőt, aki saját világrendjét másokra is rá akarja erőltetni, náci kápoként azonosítja a szöveg), metalepszisek (a narráció szintjei közötti átlépések: az önreflexív posztmodern narráció észrevétlenül csúszik át a viktóriánus *pastiche*-ba), minek következtében a regény szövege a közös kulturális tudást alapul véve rendszeresen összekacsint az olvasóval. A posztmodern *pastiche*-nak azonban mindkét alapeleme: a posztmodern szövegjáték éppúgy, mint a *pastiche* mélyen az irodalomban *mint kódrendszerben* eredeztethető, azaz – akárcsak a önreflexív posztmodern és a transzparens viktóriánus narrátor esetében ebből a szempontból is átkódolásra, mediális átsajátításra van szükség az adaptáció során.

Mindkettőre zseniális megoldást talált a film. A narratori funkciók átsajátítására a fogatókönyv – illetve Harold Pinter forgatókönyvíró – találta meg a megoldást. A posztmodern narrátor kommentálói szerepét helyettesítendő hozzáírt egy párhuzamos narratívát a regény cselekményéhez, amely adekvát megfelelője a regény metaszintjének. A regény szövegét író narratori megjegyzéseket a filmkészítéssel mint cselekményszállal helyettesítette, ami lehetőséget ad számtalan narratori funkció filmes átkódolására. A film kezdő jelenete magával a filmkészítéssel kezdődik: a tér először kaotikus, majd fokozatosan, a csapó megjelenésével nyilvánvalóvá válik, hogy heterogén térbe léptünk, amelyben egyszerre van jelen a filmkészítés és a készített film tere, a viktóriánus tengerpart és a huszadik századbeli technika. A sminkes még egy utolsót igazít a



filmbeli színésznőt, Annát és a filmbeli szereplőt, Sarah-t alakító Meryl Streep arcán, aki belenéz a tükörbe, ami a film egyik önreflexív gesztusaként is értelmezhető, abban a pillanatban ugyanis nem világos, hogy Streep még Anna vagy már Sarah, és a karakterváltás egyúttal a film két cselekménye és elbeszélői rétege közötti metalepszist is jelzi. Fokozatosan kilépnek a huszadik századi elemek a filmből: a sminkes és a kellékes autó is, a néző pedig belép a kizárólag viktoriánus narratíva diegetikus terébe.

A filmkészítés azonban nem csak keretként jelenik meg a filmben (ahogy sokszor a narrátori hang keretezi a filmet, az elején és a végén megjelenve<sup>13</sup>). Ez a metaszint mindvégig jelen van, elsősorban a két főszereplő révén (Jeremy Irons játssza a színészt, Mike-ot és a készülő filmbeli Charlest), akik között egy, a regényhez – és a filmbeli filméhez – hasonló szerelmi szál fűződik. (a regényben/filmbeli filmben az eljegyzés után lesz a Jeremy Irons- és Meryl Streep-karakter egymásba szerelmes, a filmkészítés cselekményében mindketten házasok, de éppen a film készítése hozza őket közel egymáshoz). A filmbeli próbák és azok előkészületei során azonban a két főszereplő átveszi a regénybeli narrátor posztmodern, metakommentári szerepét is: ők azok, akik a kortárs szempontból rácsodálkoznak például a viktoriánus korszak kettős szexuális erkölcsére, amely a nők számára teljes erkölcsi és szexuális tisztaságot ír elő, miközben a decens viktoriánus úriembernek Londonban – a kortárs történet-tudomány korabeli statisztikákat feldolgozó következtetése alapján – átlagban heti 2,17 szexuális aktusra volt lehetősége prostituáltakkal.

A két főszereplő, illetve a próbafolyamatok átveszik regény metalepsziseinek a feladatát is: a filmkészítés cselekményszála egyik filmkockáról a másikra vált át a filmbeli film cselekményszálára. Az efféle váltások közül kettő emelek ki: az egyik esetben többször is elpróbálja Anna és Mike Sarah és Charles azon jelenetét, amikor Sarah elcsúszik az erdőben, és Mike felemeli, ami egyúttal az egyik erotikus kisugárzású jelent is. A metalepszis motiváltan van felépítve: mindaddig, amíg csak próbálnak, és részben kívülről nézik önmaguk próbáját, nem élik bele magukat a szerepbe, de mihelyt karakterük átalakul a filmbeli film karakterévé, megtörténik a narratív sík átlépése: az elesés pillanatában még Annát és Mike-ot látjuk a próba „civil” (huszadik századi) ruháiban és a szállásuk terében, a felemelés pillanatában azonban már viktoriánus ruhát öltve, az erdei környezetben (1. és 2. kép). Ennél még sűrítettebben van jelen a síkok egyidejűsége a film egyik zárójelenetében (merthogy a filmnek is több befejezése van, de itt a két befejezés a két narratív szint egymást feszítő lezárása), amikor a filmkészítés végét ünneplő partin Mike Anna után megy annak öltözjébe, azt gondolva, hogy ott találja, de helyette már csak a nő ikonikus vörös parókája fogadja. A szobába lépve Mike meghallja egy autó

---

<sup>13</sup> Példa rá Jane Campion új-zélandi rendező *Piano (Zongoralecke)* című 1992-es filmje.

ajtájának csapódását: nyilvánvalóan Anna távozik, Mike utána szól, azonban nem a filmbeli színész nevét kiáltja utána, hanem a filmbeli karakter nevét, Sarah-t, ezzel összesűrítve a két cselekményszálat, és egyúttal saját szerelmi narratívájuk ambivalens, egyszerre fiktív és valós mivoltát is.



1. kép. A próbajelenet (részlet a filmből)



2. kép Síkváltással átlépés a viktoriánus narratívába (részlet a filmből)

A regény adaptációjának – mint fentebb jeleztem – másik nagy technikai kérdése a regény önreflexív, (ön)tudatos irodalmiságának, *pastiche*-jellegének, allúzióinak, idézéses jellegének átkódolása, lefordítása a film kódjaira és nyelvére, ráadásul annak kettősségében: úgy is, ahogy a transzparensnek látszó viktoriánus, mindentudó narráció révén létrejön, de úgy is, ahogy posztmodern narráció felnyitja a viktoriánus narratívát a stílusutánczás és allúziók révén. A filmadaptáció erre is kiváló, műfajspecifikus, vizuális megoldást talál. A „természetes” viktoriánus világot mind a festészeti, mind a viktoriánus témájú filmek hagyományát megidéző képekkel idézi meg. Szinte klisé- és katalógus-szerűen járja végig a néző a viktoriánus zsánerképek világát: a tengerparti kisváros mindennapi utcaképét, a borostyánnal befuttatott vidéki házat, London kereskedelmi- és iparnegyedét („civilizált” formájában is, de az urbánus viktoriánus világ nyomorát: a tizenkét órai munka után a gyárból elcsigázottan kiözönlő kiszigerelt nőalakok tömegével, de a kocsmái életet és a prostitúciót is), a vidéki bukolikus idillt, a viktoriánus szobabelső és életkép különféle változatait, olykor szinte képpé, festménnyé kimerevítve, ezzel megidézve a vizuális-festészeti hagyományt, amelynek alapján – mediatizált formában – vizuálisan elképzeltük a viktoriánus világot.

Ezeket a zsánerjellegű – stilisztikai hatású, így vizuális *pastiche*-nak tekinthető – képeken túl van a filmnek egy olyan rétege is, amelyik a regénybeli idézetekhez, allúziókhoz hasonlóan konkrét vizuális szövegeket idéznek meg. A leggyakoribb referenciapont a viktoriánus képzőművészet legmeghatározóbb festészeti iskolájának, a preraffaelita festészetnek a képeire, stilisztikai megoldásaira, színeire való közvetlen utalás. A preraffaeliták vizuális megidézése azért is motivált a filmben, mert a regényben is megjelennek: a regény híres kettős lezárásának (avagy le nem zárásának) egyik változata az, hogy Charles a preraffaeliták modelljeként talál rá a szeme elől évekre eltűnt Sarah-ra. A filmben tematizált cselekményelemként azonban nem jelennek meg a preraffaeliták: a filmben van egy újabb síkváltás: amikor Charles rátalál Sarah-ra, minden azt sugallja, hogy nem évek, hanem több évtized is eltelt (miközben alig öregszenek) két találkozásuk között. Sarah a filmváltozatban nem a festők modelljévé, hanem maga is alkotóvá válik, mégpedig az angol romantikus (férfi) alkotói hagyomány ikonikus színterén, az angol romantikus költők (Wordsworth és Coleridge) Tóvidékén, ekként birtokba véve azt saját alkotása tereként (és ez az a tér, amelyben Mike-nak el kell engednie a filmkészítés záró partija után Sarah/Annát is).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> A filmben használt angol tereknek is megvan a maguk kulturális jelentése, ami önmagában külön tanulmányt érdemelne. Csak rövid megjegyzésként: a film másik, viktoriánus, azaz a filmbeli filmben játszódó szála a késő viktoriánus regényirodalom ikonikus helyszínét idézi meg a szál zárójelenetében: Charles és Sarah egy csónakban átevez-

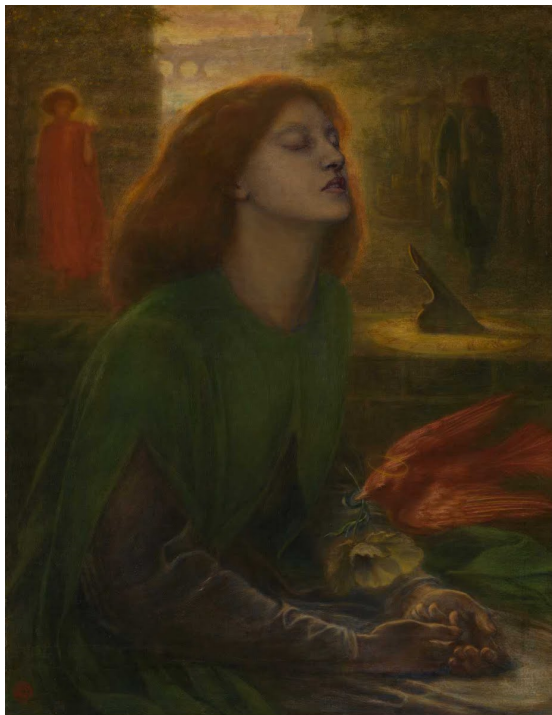


3. kép. Dorset Doodle

Míg tehát a film kiiktatja a cselekményszázból a preraffaelita festőket, a vizuális idézetek révén markánsan vissza is hozza őket: a film *mise-en-scene*-jei, beásai, jelenetezései, színhasználata, és nem utolsósorban az operatőri munka következetesen a preraffaeliták vizuális világára épül. Ennek legfeltűnőbb eleme – nem véletlenül, mert szinte minden preraffaelita festményen is megjelenő – dús, vörös hajú, a századvégi *femme fatale*-t megelőlegező nőalak, a preraffaelita festészeti hagyományra jellemző mély zöld színekkel, amelyek különös kontrasztot alkotnak a hatalmas vörös hajkoronával (csak egy példaként ld. 4. és 5. kép).

---

nek Thomas Hardy valós (Dorset) és egyúttal fikcionalizált (a Hardy-regények Wessex) terének egyik legmarkánsabb geológiai képződménye, a Dorset Doodle alatt (3. kép).

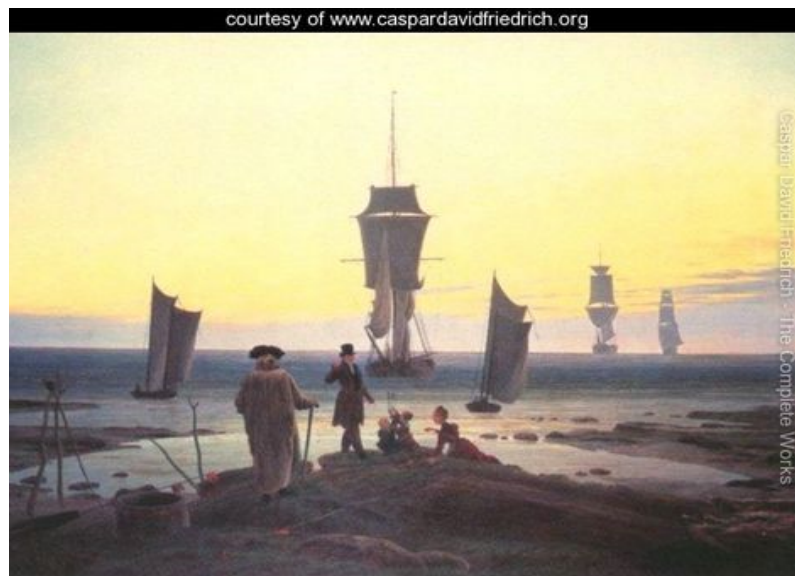


4. kép. Dante Gabriel Rossetti: Beata Beatrix



5. kép. Részlet a filmből

A preraffaelita festészeti hagyomány azonban csak az egyik rétegét képezik a vizuális allúziórendszernek: megjelenek a német romantikus festő, Caspar David Friedrich is, amikor Charles a szerelme utáni hasztalannak tűnő vágyakozás éveit éli, és Friedrich képei is az elérhetetlennek tűnő utáni vágyakozásként értelmezhetők, ez a képe pedig az idő múlásáról is szól (6. és 7. kép).



6. kép. Caspar David Friedrich: Az életkorok



7. kép. Részlet a filmből

Szintén jelentéssé vizuális allúzióként jelenik meg a filmben Jacques Joseph Tissot francia, de a korabeli Angliában annyira ismert, hogy angolosított névvel (James Tissot) is rendelkező festőnek az angol viktoriánus kornál könnyedebb, szabadabb, frissebb világa is. Épp egy olyan pillanatban, amikor Sarah számos normát megszegve, szinte nyilvánosan randevúra hívja Charlest, miközben a két kép közötti színbeli kontraszt arra is utal: a két világ alaptónusa nem feleltethető meg pontosan egymásnak (8. és 9. kép).



8. kép. Jacques Joseph Tissot: A télikertben



9. kép. Részlet a filmből

*A francia hadnagy szeretője* tehát olyan adaptáció, amely sokszoros tükrözéssel játszik az eredeti szöveg számtalan, posztmodern irodalmi *pastiche*-mivolta miatt filmre közvetlenül átvihetetlen rétegével, nem adva fel annak összetettségét. Épp ellenkezőleg, egy vizuálisan utalások révén megsokszorozott térrel játszik, amely megidézi – a mediális törés révén létrejött térben – az irodalmi alapszöveg allúziós és metafikciós jellegét is, azt azonban a szó szoros értelmében vett adaptálással, átkódolással lefordítja a filmes és a általában a vizuális kultúra nyelvére, ekként mutatva meg hogy akár a cselekmény radikális átírása révén is olyan filmes szöveg jöhet létre, amely megidézi az alapjául szolgáló irodalmi művet, azt megőrzi saját hypotextusaként, utalásai referenciapontjaként, palimpszesztszerű lenyomataként, ugyanakkor átformálja a film nyelvére, és egyúttal a filmet is belehelyezi egy markáns vizuális hagyományrendszerbe. Azaz épp olyan módon tud működni a film, mint a regény – csak a film, a vizualitás kódrendszerén belül, annak nyelvi-szemiotikai logikáját követve.

#### **Hivatkozások:**

- Bényei Tamás. A megkörnyékezett kritikus (John Fowles *A francia hadnagy szeretője* című regényéről). In: *Esendő szörnyeink és más történetek*. JAK-füzetek 67. Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992. 90–114.
- Bényei Tamás. Seduction and the Politics of Reading in *The French Lieutenant's Woman*. *Hungarian Journal of English and American Studies* Vol.1. No.2. (1995): 121–140.
- Dragon Zoltán. *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa*. Szeged: Americana eBooks, 211.
- Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. London: Jonathan Cape, Pan Books, 1987 [1969].
- Fowles, John. *A francia hadnagy szeretője*. Ford. Gy. Horváth László, Kiss Zsuzsa. Budapest: Árkádia, 1983.
- Füzi Izabella, Török Ervin. *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. 2007.  
[http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/intermedia/index04.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/intermedia/index04.html)
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone to the Wind to Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2009.
- McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon, 1996.
- Reisz, Karel, rendező. *The French Lieutenant's Woman*. Juniper Films, 1981.