

Párhuzamos viszonyok

Bret Easton Ellis regényei és filmes adaptációik

Bevezetés

Miközben ez a munka születik, bemutatásra kerül a legújabb Bret Easton Ellis-adaptáció, az *Informátorok* (Billy Bob Thornton, Kim Basinger és Mickey Rourke főszereplésével).¹ Az az adaptáció, melynél a forgatókönyv megírásában már maga az író is részt vett. Ideje volt.

Huszonkét év telt el az óta, hogy napvilágra került Ellis első regényének, a *Nullánál is kevesebbnek* a filmváltozata (1987), melyet aztán az *Amerikai psycho* (2000) és *A vonzás szabályai* (2002) követték. A *Glamoráma* megfilmesítésén pedig már csaknem egy évtizede dolgoznak, ám az események jelenlegi állása szerint úgy tűnik, ez a film soha nem kerül nagyközönség elé.

3+1 próbálkozás, melyekben „csupán” egy a közös: ELLIS. Az író, aki elérte, hogy az irodalom bekerüljön a show-business sokat bírált körforgásába, akit a dobogó legfelső fokáról taszítottak le és tettek az ideológiák céllövő versenyének keresztútjába. És aki mindebből győztesként tudott távozni.

Munkámban az első három Bret Easton Ellis-regényt és azok filmes adaptációit szeretném bemutatni. Ennek oka nagyon egyszerű. Egyrészt az *Informátorok* megjelenésével aktuálissá vált az eddigi adaptációk elemzése, rendszerbe foglalása és a regényekkel való összehasonlítása. Másrészt pedig azért, mert ismereteim szerint nem létezik ilyen témát feldolgozó munka, mely átfogó képet nyújtana az Ellis-életmű ezen szeletéről és annak interpretációjáról. A regények közül az *Amerikai psycho* látszik a leginkább problematizáltnak, míg *A vonzás szabályai* szinte semmilyen szakirodalommal nem rendelkezik. A filmekről pedig leginkább csak általános jellemzéseket lehet találni, részletes elemzést nem.

Célom, hogy bemutassam, az írott művet és annak filmes változatát összekapcsoló adaptálói eljárások különféle végeredményhez vezethetnek. Vagyis aszerint, hogy az adaptáció mennyire marad hűséges a regényhez, számos kifizetés lehetséges, melyek mellett természetesen más szempontokat is figyelembe kell venni, például a stílust érintő kreatív megoldásokat.

Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy mindhárom film más-más eljárás alapján jött létre, példát hozva így a kölcsönzésre (*Nullánál is kevesebb*), szabad interpretációra (*A vonzás szabályai*) és transzpozícióra (*Amerikai psycho*) is. Az első adaptáció csupán a szereplőket és néhány jelenetsort emelt be a filmbe, teljesen új mondanivalót adva ezzel. A második olyan módon választotta ki a regény elemeit, hogy az eredeti hangulatot és benyomást is megőrizze, a változtatások ellenére is. A harmadik ezzel szemben a lehető legtöbb re-

1 A film hivatalos bemutatójának dátuma 2009. április 24-e.

génybéli eseményt és szereplőt is felhasználta a filmkészítéshez. Szándékom az, hogy megmutassam, nem az írott műhöz való (látszólag) abszolút hűségnek köszönhetően (*Amerikai psycho*) válik jóvá egy adaptáció és nem is a regény elemeinek visszaélésével (*Nullánál is kevesebb*). A folyamat leginkább akkor tud sikeresen működni, amikor a médium adta lehetőségeket felhasználva nem csak az eredeti mű interpretációja történik meg, de önálló, önmagában is helytálló alkotás születik (*A vonzás szabálya*).

Mindezek mellett még kitérek a regények egyes – számomra fontosnak és érdekesnek mutató – jellegzetességeire, valamint a köztük fellelhető kapcsolatokra. Gondolok itt a visszatérő motívumokra és szereplőkre, a narrátorhasználatra, valamint a tér- és időkezelésre.

Munkámban – a szubjektív véleményalkotás lehetőségével élve – objektív képet szeretnék nyújtani a fentebb felsorolt kérdésekről.

NULLÁNÁL IS KEVESEBB

*„Sunset Boulevard, twisting boulevard
Secretive and rich, a little scary
Sunset Boulevard, tempting boulevard
Waiting there to swallow the unwary”
(Sunset Boulevard)*

114 1. A Nullánál is kevesebb és a minimalizmus

Bret Easton Ellis 1985-ben megjelent regényét az amerikai minimalista irodalom klasszikus példájának tartják, nem véletlenül. Ahhoz azonban, hogy lássuk a kapcsolatot, vessünk egy pillantást a kortárs amerikai irodalom minimalizmusára, annak jellemző jegyeire.

A kortárs amerikai irodalomban megjelenő minimalizmus valójában tekinthető mind a posztmodern egyfajta kibővítésének, mind pedig az ellene fellépő izmusnak is; elutasítja a teljesség szemléltetésének lehetőségét, elliptikus ábrázolásmódjával a hangsúlyt a világegyetemről a regény belső univerzumára helyezi. Számára ugyanis nem az a fontos, hogy teljes képként mutasson be egy absztrakt társadalmat, vagy hogy elvont kifejezéseket alkalmazva reflektáljon arra. Az egész helyett a részt, a konkrét egyént lépteti előtérbe, anélkül, hogy annak mélyére hatolna. Még ezen kicsi, összezsugorodott világon belül sem kívánja az információteljesség látszatát kelteni.

A minimalista karakter- és mikrokozmosz-ábrázolás így felszínes marad, mentes mindenfajta bírálattól és értékeléstől. Az alkotás végére nem maradnak nagy, végső kérdések, melyek megválaszolásával közelebb kerülhetnének az esetleges problémákhoz. A minimalizmus ugyanis tudatosan hagyja ki a filozófiát, a hangsúlyt nem az elvont dolgok fölötti elmélkedésre helyezi, hanem a mindennapi konkrét létre. A minimalista fikció ezzel közelebb hozza olvasóját világához, hiszen nem egy távoli, megfoghatatlan univerzumot kínál számára, hanem a valós mindennapokat, hétköznapi emberekkel, hősök nélkül.

Mindez persze csak úgy valósulhat meg, hogy a szerző érzékelhetetlenségbe burkolózva, kizárólag narrátora hangján szólal meg. Ez a narrátor pedig nem omnipotens, még csak nem is akarja a mindentudás látszatát kelteni.

A *Nullánál is kevesebb* a minimalizmus ezen jellemzőiből építkezik, alakítja történetét. Vagyis igazából nincs is klasszikus értelemben vett történet, csak történésfoszlányok. Ablakokat nyitogatunk ki egy adventi kalendáriumon, és reménykedünk, hogy a végére nem leszünk rosszul a sok csokoládétól, ami azért leginkább csak keserű volt, olyan 92%-os kakaótartalommal. Hogy mi a maradék 8%? Mondanám, hogy cukor, de leginkább csak cukorpótló, édesítőszer, amely – néhány pillanatot leszámítva – rosszul végzi a feladatát. Persze lehet, sőt biztos, hogy nem az édességre kéne koncentrálni, hanem az ízharmóniára. Arra, hogy mindaz, amit olvasunk, mennyire összhangban van. Érdekes például, hogy a szex, a drogok és a bulik ellenére sincs ízkavalkád, csak nehezen emészthető falatok.

A puzzle-jellegű könyvekkel ellentétben – ahol a cél az, hogy a történetelemek egymáshoz illesztésével egy teljes képet kapjunk – itt még a regény legelején sem beszélhetünk teljességről vagy egységről. A szaggatott vonalak ugyanis jelzik az elemek határait, és a végén nem marad semmi, amit egymás mellé helyezhetnénk. Mert nincs is mit. Mert Ellis nem az összetartozás erejét hangsúlyozza, hanem azt, hogy senki sem törődik senkivel, pedig igenis néhez egyedül.

2. A Nullánál is kevesebb és testvérei

„kezdek paranoid összefüggéseket felfedezni”²

Ellis regényei – szereplőivel ellentétben – nem állnak egyedül, folyamatosan utalnak egymásra. Érdekes szemügyre venni azokat a hasonlóságokat, melyeket a *Nullánál is kevesebb* későbbi társaival (*Glamoráma*, *Amerikai psycho*) mutat. Itt van például a szubjektum kilétének az elbizonytalanítása, mely jelentősen változtatja az értelmezéseket attól függően, kit képzelünk bele az adott helyzetbe. De ide tartozik még az erőszak iránt fellobbanó érdeklődéstől kezdve, a párbeszéd értelmetlenségén át a visszatérő motívumokig (hidegérzet, ismeretlen leselkedő, a test tükörben való szemlélése) mindaz, amit csak a későbbi regények ismeretében elemezhetünk. Hiszen ahogy Stemler Miklós is említi: „az értelmezések horizontja úgy építi fel a *Semminél is kevesebbet*³, hogy az szinte teljes egészében későbbi társa előzményeként legyen interpretálható.”⁴ Előzmény abból a szempontból, hogy a regény előrevetíti azokat a történeteket, valamint azon szereplők megjelenését, melyek az *Amerikai psycho*, majd a *Glamoráma* kulcskérdései lesznek. Előzmény azért is, mert a *Nullánál is kevesebb* még csupán rejtve utal mindarra az erőszakra, mely csak később bontakozik ki igazán. Ugyanakkor felfogható egyfajta összefoglalásnak, pontosan a már említett motívumok és momentumok együttes szereplése miatt.

2 Bret Easton Ellis: *Nullánál is kevesebb*. (Ford. M. Nagy Miklós) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2005. 145. old.

3 A *Semminél is kevesebb* alatt Stemler a *Nullánál is kevesebb*-et érti.

4 Stemler Miklós: *New York-i éjszakák. Az Ellis-korpusz szilánkjai*. <http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200106/28.html>

Ahhoz, hogy az itt még csak felvillanó vagy kibontakozó, később viszont már kulcsfontosságú, de legfőképp kérdéses jellegzetességeket értelmezhesük, egy pillantást kell vetni a regény „kistestvéreire”, közülük pedig elsőként a nagyobbikra.

2.1. Glamoráma

A regény egyik kulcsmotívuma az állandóan visszatérő hidegérzet („*kezd nagyon hideg lenni*”⁵ állapítja meg Clay, a narrátor, mindjárt az érkezése után), mely tehát már a *Nullánál is kevesebb* elején megjelenik. Ennek a hidegérzetnek sok értelmezése van a *Glamorámán* belül. Először is utalhat arra, hogy onnantól kezdve, hogy a szereplő (narrátor?) úgy érzi, csökkent a hőmérséklet, fázni kezd és látja a leheletét, már nem a könyv valóságában járunk, hanem az ezt követő események csupán egy filmben zajlanak le, a fikción belüli fikcióban (vagy még akár az azon belüli fikcióban – hosszú lehet a sor).

Egy másik interpretáció szerint a hideg valójában a szereplők társadalmon belül bekövetkező elidegenedésének a metaforája – ezt a szándékot azonban Ellis elutasítja. Ő – saját értelmezésével – azt a tábort erősíti, mely szerint ez a motívum csupán egy véletlenszerűen megjelenő, valójában jelentés nélküli eleme a regénynek, ez a lehetőség azonban számomra nem tűnik a leghitelesebbnek. Igazából persze nem lehet pontosan meghatározni a motívum rendeltetését. A lényeg talán ott van, hogy az egész koncepció nem egyedi, egy könyvön belül (*Glamoráma*) megjelenő tényező, hanem egy ötlet, mely jóval hamarabb, már a *Nullánál is kevesebb*-ben is megjelent. Igaz, csupán egyszer, és a későbbi regény olvasata nélkül irrelevánsnak tűnhet, de így igenis felfigyelünk rá. Mit vetíthet elő a hideg érzete egy városban, ahol mindig a hőség uralkodik?

2.1.1. „Bizalom”

Figyel az ég... vagy nem is az, de egy személy talán igen. Persze ez sem biztos. Ez a következő pont, mely egyezést mutat a *Glamorámán* belüli történetekkel. A főhős állandó nyugtalanságát lehet, hogy sok esetben az a furcsa érzés váltja ki, hogy valaki figyel. A titokzatos idegen létezését az éjszakánként megismétlődő anonim telefonok is megerősítik, valamint azok a múltbéli cselekményeket taglaló részek, melyek egy ismeretlen személy jelenlétét jelzik. „*Másnap kint a medencénél volt egy üres cigarettásdoboz. Lucky Strikes. Senki nem dohányzott a családban. Másnap apám új zárat szereltetett az összes ajtóra és kapura [...]*”⁷ A „kukkoló” létének elbizonytalanítása talán még inkább fokozza a feszültséget, és a tényleges válasz hiánya nélkül az olvasó magára

5 Ellis (2005), 11. old.

6 Erre a nyugtalanságra a narrátor számos alkalommal utal a regény folyamán mind a jelen idejű történeteken belül („görcsbe rándul a gyomrom”, „egész komolyan bemajrézok”, „elfog valami rettenetes”, „a történet nyugtalanít” stb.), mind pedig a visszaemlékezésekben („ettől az egésztől nyugtalanság fogott el”, „valahogy szörnyen megrémültem” stb.). Arra azonban, hogy ezt az érzést mi is váltja ki, nem kapunk választ.

7 Ellis (2005), 72. old.

van utalva, melyik lehetőséget választja (a valós veszély lehetőségét vagy az üldözési mánia eluralkodását).

2.1.2. „Itt eltűnhetsz”

Vannak azért az előbb említett két példán túl sokkal jelentősebb, akár a *Glamoráma* ismerete nélkül is fontosnak ítélnélhető kérdések. Ilyen a szubjektum ki-és hollétének kérdése, mely több szinten is észlelhető.

Egyrészt megjelenik a személyek felcserélhetősége („*És valamikor az este folyamán Blair lelép Rippel vagy talán Trenttel, vagy talán Rip lép le Trenttel, vagy Rip lép le a két szőke csajjal, akik Trent mellett ülnek, vagy Blair lép le a két szőke csajjal [...]*”⁸). Aztán itt a kérdés, hogy vajon ki tud pontos információval szolgálni a szereplők hollétééről, melyre talán az a nem is oly’ meglepő válasz, hogy nem a közvetlen családtagok, kislányok, fiúk és nagymamák, hanem az Inquirer-ek, Hollywood Reporter-ek és Variety-k.

Ami viszont a legérdekesebb, az a konkrét szubjektum fikción belüli valós létének a megkérdőjelezése. „– *Téged nem zavart, ahogy minden ok nélkül csak úgy eltűntek a szereplők a filmből? [...] – Aha, de hát így van ez az életben is...*”⁹ Ez már szinte teljesen előrevetíti az egész *Glamoráma* koncepcióját, hiszen a film vs. könyvön belüli valóság határának átjárhatósága, elmosódása mutatkozik meg. Hasonló példa a világok közti átjárhatóságra, amikor Clay egy televízió előtt elhaladva, melyben épp az *Alkonyzóna* című sorozat fut, észreveszi, hogy „*Rod Sterling bámul ránk, és azt mondja, épp most lépünk be az alkonyzónába, és bár nem akarom elhinni, annyira szürreális, hogy tudom, hogy igaz [...]*”¹⁰ Vagy mikor Blair bekapcsolja a tévét, Clay pedig kijelenti, hogy „*kezdődik a 'Másik világ.*”¹¹ Itt az olvasó már nem tudja eldönteni, hogy a fikció mely szintjén zajlik a cselekmény, hogy az említett észrevételek milyen mértékben tudhatók be annak, hogy a narrátor folyamatosan tudatmódosítók hatása alatt van.

A létkérdés azonban leginkább akkor jelenik meg, amikor Clay egy bárban ülve, egy idegen bámulására reagálva közli, hogy „*csak arra tudok gondolni, hogy vagy nem lát, vagy én nem vagyok itt.*”¹² A tény, hogy a szereplő önmagában, önnön létezésében kételkedik, teljesen más interpretációs lehetőségeket nyújt, mintha csak az olvasóban merülnének fel kételyek. Ha Clay nem adna lehetőséget saját létének megkérdőjelezésére, az olvasónak valószínűleg eszébe se jutna negálni azt.

De egyáltalán mit is jelent az ottlét? A testi jelenlétet vagy a szellemi is? Ez a kérdés vissza-visszatér a regényben. „*Úgy érzem, mintha soha nem is lettem volna ott. [...] Úgy érzem, mintha örökké csak itt lettem volna.*”¹³ Vagy megint másutt: „*mintha nem lettél volna ott.*”¹⁴ De: „– *Vissza akarok menni –*

8 Uo. 122-123. old.

9 Uo. 135. old.

10 Uo. 176. old.

11 Uo. 146. old.

12 Uo. 27. old.

13 Uo. 164. old.

14 Uo. 209. old.

mondja Daniel halkan, nagy nehezen. – Hová? – kérdem bizonytalanul. [...] – Nem tudom. Csak vissza.”¹⁵ Ezzel a létkérdés mellett a hely is problematikusává válik. Az pedig, hogy az idő megítélése sem teljesen egyértelmű (lásd az *Időkezelés* fejezetben), abszolút labilissá teszi a fikción belüli valóságot.

2.1.3. „Az emberek félnek belekeveredni”

Ez a regény egyik visszatérő kulcsmondata, és mint olyan, az elsődleges jelentésen túl reflektál a történésekre is, a szereplők tetteire. Mert a *Nullánál is kevesebb*-ben még tényleg félnek. De legalábbis még megvan az a korlát, mely később az *Amerikai psychó*-ban és a *Glamorámában* már teljesen eltűnik.

Itt a főhős még csak fekete-fehér felvételeken nézi végig azt a robbantást, mely a *Glamorámában* az agresszió egyik legélesebb fegyvereként, a hatalom elérését szolgáló eszközként van jelen. És ugyancsak a TV-képernyőn keresztül kapunk betekintést abba a világba, mely majd Patrick Bateman sajátja lesz – akár valós, akár képzeletbeli világot értünk is ez alatt. Clay itt még megteheti, hogy kimegy a szobából, és nem nézi tovább a filmet. Ugyanúgy az ő döntése, hogy szintén a szobát elhagyva nem vesz részt egy tizenkét éves lány megerőszakolásában, mert talán még tudja, mi a helyes, a többiekkel ellentétben, akiken már kezd eluralkodni és felszínre törni az erőszak, ami aztán megállíthatatlanul munkál majd.

„– Mi a helyes? Ha akarsz valamit, jogod van elvenni. Ha akarsz valamit csinálni, jogod van azt csinálni. [...] – De neked nincs szükséged semmire. Neked mindened megvan – mondom. Rip rám néz. – Nem. Nincsen. [...] Nincs amit elveszítsek.”¹⁶ Mert megszerezni valamit ebben a világban nem művészet. Törekedni már csak arra lehet, hogy a lehető legszörnyűbb utakat végigjárva megtalálják a veszteséget.

2.2. *Amerikai psycho*¹⁷

Ahogy a *Glamorámában* kulcsmotívumok köszönnek vissza, úgy az *Amerikai psychó*-ban (mindezek mellett) már teljes mondatok, nagyobb szövegrészek, akár egész bekezdések is. Ezt azért tartom fontosnak megemlíteni, mert viszonylag ritka az olyan eset, amikor az író egy korábbi művéből emel be konkrét szövegrészeket az aktuális regényébe.

2.2.1. Azonosság

A véletlen lehetősége ez esetben nem állhat fenn, hiszen nem csupán egyszeri alkalomról van szó, az *Amerikai psycho* négy fejezete (*Courtneyval az ágyban*, *Smith & Wollensky*, *Valami tévéműsor* és *Sandstone*) is építkezik a *Nullánál is kevesebb* egységeiből, az egyezések pedig gyakran szószerintiek. A

15 Uo. 18. old.

16 Uo. 194. old.

17 A regénnyel később még részletesebben fogok foglalkozni, itt csak azokat a részeket említem, melyek kapcsolatban állnak a *Nullánál is kevesebb*-bel.

különbségek egyedül abból adódnak, hogy mindkét történet narrátora más. Mivel különböző beszédstílussal rendelkeznek, bizonyos módon eltérő világokban élnek és más életfelfogással rendelkeznek, mindketten máshogy reflektálnak a körülöttük zajló történésekre. Míg Clay a szenvtelen minimalista módján szemlélteti a situációt, addig Patrick a márkajelzések rendszerében jelenik meg, ahol már nem az MTV-t nézik, hanem a David Letterman Show-t. Szemléltetésként következzen egy-egy szövegrészlet.

„Blair ágyában fekszem, egy csomó plüssállat van a padlón meg az ágy lábánál, és amikor a hátamra gördülök, valami keményet és szőröset érzek, benyúlok magam alá, és egy fekete plüssmacska az. Ledobom a padlóra, aztán felkelek és lezuhanyozom. Miután szárazra törölöm a hajamat, a derekamra tekerem a törülközőt, visszamegyek Blair szobájába, és elkezdek felöltözni. Blair cigizik és az MTV-t nézi, bár majdnem teljesen le van halkítva.”¹⁸

„Courtney ágyában vagyok. [...] Lehengeredem róla, hanyatt fekszem, s valami keményet érzek magam alatt, amit szőr borít. Benyúlok magam alá, és egy kitömött fekete macska akad a kezembe, melynek valami kék drágakő a szeme, s amit, azt hiszem, az F.A.O. Schwartznál láttam, az első karácsonyi bevásárlókörutamon. [...] Ledobom a macskát a földre, fölkelek, lezuhanyozom. [...] Szárazra dörzsölöm a hajam, majd belebújok egy Ralph Lauren kötösbe, és visszamegyek a hálószobába; hozzálátok az öltözködéshez. Courtney cigarettázik, és a késő esti David Letterman Show-t nézi, de a hangot levette róla.”¹⁹

2.2.2. Tükör által ...változatlanul

119

Az Amerikai psycho történetében a tükrök fontos szerepet töltenek be; „az elbeszélő folyamatosan tükörképét bámulja, ez egyrészt hiúságának jelzője, és annak, hogy ebben a világban csak a külsőségek számítanak, másrészt azonban önazonossága megteremtésének (avagy megőrzésének) kétségbeesett kísérletei is ezek; az identitásteremtés csak a másokban való önmegértésben valósulhat meg, azonban mivel a »másik« csupán egy reprezentáció, így ennek szükségszerűen kudarcba kell fulladnia.”²⁰

Clay is hiába szemléli magát folyamatosan a tükörben, az egyedüli következtetés, amit a folyamat során le tud vonni, csupán külsőségekre irányul: „valóban barnulnom kell”²¹ – állapítja meg, miután már mindenki sápadtnak titulálta, vagy mindentől függetlenül kijelenti, hogy „borotválkoznom kell.”²² A tükörben való szemlélődés tehát itt sem vezet belső önértékeléshez.

18 Ellis (2005), 59. old.

19 Bret Easton Ellis: *Amerikai psycho*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008. 512. old. (a szerző kiemelése)

20 Stemler Miklós: I. m.

21 Ellis (2005), 41. old.

22 Uo. 186. old.

3. Regény és film

Egy – a *Nullánál is kevesebb* kaliberű – regény megjelenése után érthető és várható volt az igény, hogy film készüljön belőle. A kilátások viszont cseppet sem voltak jók. Ellis így emlékszik vissza erre az időszakra: „*Megcsináltam volna az első változatot, ami nagyon közel lett volna a könyvhöz, csak nem tudták volna filmre vinni. Ezt a filmet sosem lett volna szabad nagy stúdióknak elkészítenie, és nem lett volna szabad nagy, csillogó hollywoodi produkciót készíteni belőle, tele sztárokkal és egy nagyon remek videóklip-rendező vezetésével. Egyszerűen csak nem lett volna szabad megcsinálni. Valószínűleg sokkal sikeresebb lett volna, ha hübb maradt volna a könyvhöz, és kisebb költségvetéssel dolgoztak volna. Lehetetlen volt, hogy egy nagy hollywoodi stúdió, melyet azon gyerekek szülei irányítanak, akik a könyvben szerepelnek, őszinte filmet készítsen a regényből. Tehát mindenképp reménytelen volt. Megírhattam volna a tervet, de nem számított volna.*”²³ Így Marek Kaniewska 1987-es filmjéhez a forgatókönyvet nem Bret Easton Ellis írta, hanem az a Harley Peyton, aki nem is sokkal később a *Twin Peaks* című sorozat jó néhány részéhez is hozzájárult, szintén írói minőségben.²⁴

A *Nullánál is kevesebb* – mindazokon a részeken túl, melyek a későbbi Ellis-regényekre utalnak – tartogat érdekes kérdéseket és megoldásokat, melyeket a film sajnos nem mutat meg. Az adaptáció kihagy minden kulcsmomentumot és -mondatot és pusztán sematikus interpretációjává válik a 80-as évekbeli, gazdag, fiatal, amerikai nemzedék kiüresedett életének. Mindez persze csak azt jelenti, hogy a film mondanivalóját tekintve felszínes, adaptációs szempontból viszont nem lehet száz százalékgig rossznak elkönyvelni, hiszen az irodalmi műhöz való hűség nem feltétele az adaptációnak.²⁵

Ha tehát az eredeti mű és a film közti viszonyt akarjuk megnevezni, leginkább a *kölcsönzés* fogalmával illehetjük, hiszen a film csak ötletek szintjén használja az eredeti alkotást, nem célja annak atmoszféráját vagy olvasmányélményét felidézni. Ezért szerepel a film elején, hogy a forgatókönyv „Bret Easton Ellis regénye alapján készült” (Based On The Novel By Bret Easton Ellis), bár saját megítélésem szerint pontosabb lett volna a forgatókönyvet „Bret Easton Ellis regénye ihlette” (Inspired By the Novel By Bret Easton Ellis) kifejezés.

3.1. Kontextus

A regény leginkább az egyén problémájára helyezi a hangsúlyt, figyelmen kívül hagyva annak társadalmon belüli helyét. Egyfajta társadalomkritika azonban megjelenik – a történések puszta felsorolása és a kapcsolatok jellemzése, az egész regény hangneme az, ami kritikának fogható fel. Nincsen azon-

23 Jaime Clarke: An Interview with Bret Easton Ellis. <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>

24 Azért tartom fontosnak megemlíteni ezt a tényt, hogy a későbbiekben elemzett, a filmben megmutatkozó hibák nem a forgatókönyv szintjén jelentek meg, hanem már jóval előbb, a produkciós elképzelésekben.

25 Az adaptációk típusaihoz lásd Vajdovich Györgyi: Irodalomból film. A filmes adaptációk néhány kérdése. In: *Nagyvilág*. 2006/8. 683-686. old.

ban tanulság, hiszen hiányzik az az egyén, csoport vagy réteg, aki/amely igazságot oszthatna.

A film viszont megpróbálkozik ezzel és itt most az adaptáló tudatos döntésére, a mondanivaló megváltoztatására gondolok. Egyrészt szándéka az egyéneken túlmutatni, mégpedig azzal, hogy a közösségi szellemet rákényszerítve kialakítsa benne a baráti összetartozás, de legfőképp az érdeklődés látzatát. Látszatnak nevezem, hiszen minden próbálkozás ellenére az egész még így sem hiteles. Másrészt pedig a főszereplő piedesztálra emelésével, erkölcsi fölényével tanulságot erőltet a történet végére: a szülők sikerén élőködő nemzedék halálra van ítéelve, az egyedüli kiút a drogoktól mentes elme, a nagyvonalú megbocsátás és a szép reményekbe vetett hit.

3.2. Időkezelés

Ebbe a kontextusba helyeződik azon jelen idejű történések sorozata, mely kontrasztban áll az állandóan visszatérő, egymáshoz is kapcsolódó múltbéli eseményekkel. A kettő vizuálisan is elkülöníthető, hisz a visszaemlékezések dőlt betűvel vannak szedve. A cselekmény tehát jelen időben zajlik, ami folyamatosan múltbéli eseményeket idéz fel a narrátorban. Viszont ahogy Stemler is említi, „a múltidézés folyamata (...) az emlékezőt semmilyen lényegien újhoz nem juttatja, csupán mechanikusan megismétli a történéseket.”²⁶ Mindez igaz, de az emlékek szelekciója önmagában is jelentéssel bír és a cél itt nem az, hogy az elbeszélő a múlton keresztül problematizálja saját jelenét. A lényeg a módszerben van: mintha fakó, sárgás képek, régi felvételek jelenítenék meg a családot, mely akkor még mutatott néminemű összetartozást, és a régi házat – mindkettőt mint a múlt elveszett értékeit. Ugyanakkor már ezeken a megkopott felvételeken is érezni a lassan kibontakozó félelmet és bizonytalanságot. Mindennek ellenére azonban mégiscsak a nosztalgia uralkodik ezekben a részekben. Ezt a hangulatot a dalok is erősítik: a *Summer Wind*²⁷ (Nyári szellő) vagy az *On The Sunny Side Of The Street*²⁸ (Az utca napos oldalán) Frank Sinatra előadásában.

A múlt azonban nem csak így, a jelentől tipográfiailag is szeparálva jelenik meg a regényben. A jelen idejű történet vonalát megszakító, de a történet logikai menetét kiegészítő villanások apró ismeretmorzsákkal szolgálnak, melyek vagy reflektálnak a jelen idejű eseményekre (bevilanó kép arról, ahogy Clay és Julian ötödikes korukban, iskola után fociznak) vagy kontrasztot alkotnak azokkal. Talán ezen utóbbiak a legérdekesebbek, mert zömével egy konkrét jelenetsorhoz kötődnek, mégpedig ahhoz, amikor Clay, elkísérve Juliant, szemtanúja lesz „a legrosszabbnak”, a test áruba bocsátásának. Érdekes, hogy a szállodai szobába való megérkezéskor Clay első gondolata, hogy egy ilyenben halt meg a dédapja. Aztán később, mikor kezdetét veszi az aktus (Julian és kliense közt), Julian képe villan be „ötödikből, amint egy focilabdát rugdos egy zöld réten.”²⁹ Majd pedig a szállodai szobát elhagyva egy újabb

26 Stemler Miklós: I. m.

27 Ellis (2005), 149. old.

28 Uo. 167. old.

29 Uo. 179. old.

flashback jelenik meg a múltból, „és bár visszatér ez a kép, többé már nem zavar”³⁰, mondja Clay, és mi már nem tudjuk, hogy vajon a múltbéli képről van-e szó vagy az imént, a szállodai szobában látottakról.

A regény vége felé aztán érdekes dolog történik. A jelen idejű cselekményt a narrátor múlt időben kezdi emlegetni vagy az idő hirtelen átvált jelenről múlt-ra: „Az elutazásom előtti héten egy Los Angeles-i szerző dalát hallgatom a városról. Újra és újra meghallgatom a dalt, csak ezt az egyet, a többi, ami a lemezen van, nem érdekel. Nem mintha olyan nagyon tetszett volna; inkább összezavart és próbáltam megfejteni.”³¹ Ezzel egyfajta visszaemlékezés-jelleget kap a könyv, hiszen úgy tűnik, a narrátor a jövő perspektívájából mesélte el mindazt, amit addig az adott pillanat leírásának véltünk. Felmerülhetne a kérdés, hogy akkor vajon hihetünk-e mindannak, amit mostanáig olvastunk. De nem merül fel, hiszen mindez csak azt mutatja, hogy a történet lezárása nem jelenti a tényleges zártságot. És azt, hogy a jelen (fikció) interpretálása a jövő (valóság) szemszögéből magát a jövőt is alakítja.

Mit kezd az idősíkokkal a film? Majdnem semmit. Lényegében teljesen máshogy kezeli jelen és múlt viszonyát, nem is használ fel egyetlen emlékképet sem a regényből. A múlt megidézése itt inkább csak arra szolgál, hogy elensúlyozza az „in medias res”-kezdést.

A nyitójelenet – mint az nem sokkal később kiderül – egy múltbéli eseményt elevenít fel, konkrétan Clay-ék érettségijét. Ezek a képek a film előrehaladtával folyamatosan értelmet nyernek, a kiindulópontot jelentik, a konfliktusmentes kapcsolatokat szülőik és gyermekeik, valamint a három legjobb barát (Clay, Blair és Julian) között. Hangulatában tehát pozitív nyitást nyújt a film, a jelenet lezárásaként kattant a fényképezőgép, és mi néhány pillanattal szemlélhetjük a három barát mosolygós arcát a kimerevített képen. (Ez a fénykép a film záróképeként is megjelenik, keretet adva ezzel a történetnek.)

Ez után következik a főcím, és a „hat hónappal később” felirattal eljutunk a film jelenébe, de ekkor három fekete-fehér flashback következik egymás után (Clay visszaemlékezése) arról, mi történt abban a hat hónapban (Blair úgy dönt, nem megy egyetemre, Julian kikíséri Clay-t a repülőtérré, Clay rajtakapja Blairt és Juliant az ágyban) – amolyan „gyengébbek kedvéért”-eljárás. Ez véleményem szerint nem volt dramaturgiai szempontból túl átgondolt döntés, hiszen a flashback-eket ráérték volna később is felhasználni. Mindenesetre ezeket leszámítva – a már említett záróképen kívül – nincs több múltra való utalás a filmben, nincs több játék az idővel.

Pedig lehetett volna, akár a regényből kihagyott részek bevonásával, de teljesen újakkal is. Érdekes kontrasztot mutathattak volna a jelen és múlt idejű cselekmények váltakoztatása, akár a színekkel való játék segítségével színes vs. fekete-fehér képekkel vagy az árnyalatokkal, színekkel való játékkal, ahogy azt mondjuk Steven Soderbergh tette a *Traffic* című filmben, ahol a különféle helyszínek más-más árnyalatokban jelentek meg. A cselekmény pörgését (állandó mozgás, flashback-ek) is ellensúlyozták volna a múltbéli képek a hosszú, meleg nyárról, a családról, amit jól alátámaszthatott volna a modern zene és a klasszikusok megszólaltatása. Persze ahhoz más koncepcióra lett volna szükség.

30 Uo. 181. old.

31 Uo. 198. old.

3.3. Narrátor

Most, hogy ismerjük a kontextusban és időkezelésben megmutatkozó különbségeket regény és film között, fontosnak tartom a narrátor személyében és szerepében bekövetkező eltéréseket is felvázolni.

A regénybeli történéseket az egyes szám első személyű, homodiegetikus narrátor, Clay meséli el. Míg itt mindent kizárólag Clay napszemüvegén keresztül láthatunk, aki ez által nem csak a narrátor, hanem egyben a fókuszátor³² szerepét is betölti, addig a filmben egy harmadik személyű, mindent látó narrátort, vagyis kamerát kapunk, mely csupán a film elején néhány alkalommal néz Clay szemével. Mint például abban a flashback-jelenetben, melyben Clay rajtakapja Blairt és Juliant az ágyban. Nem látjuk őt, csak a hangját halljuk. És van még egy jelenet, ahol a kamera a „kukkoló” szemét helyettesíti ugyancsak egy ágyjelenetben (Clay és Blair), csak most egy idegen fickó jelenik meg. A voyeur-jelenetet leszámítva már csak néhány alkalommal láthatunk Clay nézőpontjából: Los Angeles-be való megérkezésekor ugyanis az ő szemével (is) látjuk a várost és az embereket.

A kamera tehát – az említett néhány esetet leszámítva – nem néz senki szemével, így próbálja megmutatni az összefüggéseket (még ha ezek az összefüggések nem is bonyolultak, inkább csak a felszínes tanulságtételhez vezetnek), ami a filmben pont attól lehetséges, hogy lemond a regény elliptikus történetvezetéséről. Ott ugyanis „*a fókuszátor nem különböztet meg vagy nem lát (az értelmezés értelmében) semmit sem. Az érzékelés egyszerűen csak felszedi és perceptuálisan észleli a pillanat vizuális és auditív benyomásait*”³³, nem kapcsolja össze az ok-okozati viszonyokat. Egyik alkalommal például Clay észreveszi, hogy Blair firkálni kezd az asztalra, később azonban, mikor meglátja a „Segíts rajtam” feliratot, az író személyét már nem tudja azonosítani: „*Valaki piros filctollal, gyerekes macskakaparással telefirkálta az asztalt.*”³⁴ Érdekes azonban, hogy néhány órával később Clay talál egy cetlit az autójában, melyen szintén csak két szó (Jól szórakoztál?) szerepel, pont, mint az asztalon. Most viszont már egészen biztos benne, hogy Blair kézírása az.

123

3.4. Kihagyott lehetőségek és egy jó megoldás

*„There’s talk on the street, it’s there to remind you,
that it doesn’t really matter which side you’re on.”*
(Eagles: New Kid In Town)

*„Just direct your feet
to the sunny side of the street”*
(Frank Sinatra: On The Sunny Side Of The Street)

32 Genette-i értelemben narrátor az, aki elbeszéli a történetet, fókuszátor pedig az, akinek a szemszögéből mindezt látjuk. A kettőnek nem kell ugyanannak a személynek lennie, esetünkben viszont a két funkció egybeesik.

33 Zoltán Abádi-Nagy: The narrational function in minimalist fiction. In: *Neohelikon*. XXVII/2. 246. old.

34 Ellis (2005), 123. old.

Ha már a cetlinél járunk, érdemes megemlíteni a kulcsmondatok („Az emberek félnek belekeveredni, Itt eltűnhetsz, Vajon ő is eladó? Bizalom”) üzenetértékét, melyeknek folyamatos ismétlése megteremti az adott jelenetek vagy akár az egész mű hangulatát, a mondatok külön-külön magukba foglalják a regény egyes témáit, együttesen pedig a könyv szlogenjévé válnak. A filmben azonban nem kerülnek be, pedig a különböző felületeken (fal, hirdetőtábla, papírfecnik) való esetleges vizuális megjelenítésük még inkább erősíthette volna jelentésüket.

A regényt végigkísérő, folyamatosan felvillanó mondatokon túl a szövegbe épülő dalszövegek és dalcímek is hasonló funkcióval bírnak (előrevetítik az eseményeket vagy kihangsúlyozzák a már megtörténtekeket), ugyanakkor erősítik a regény intermedialis voltát is. A *New Kid In Town* (Új srác a városban) című dalra eső választás nem véletlen, lényegében Clay története, a fiúé, aki hazaérkezik, az otthoniak pedig kettős érzéssel viseltetnek iránta: egyidejűleg tekintik régi jó ismerősnek és idegennek egyaránt. Nem véletlen az sem, hogy a *Tainted Love* (Romlott szerelem) az után csendül fel, hogy Julian és az idősebb férfi nemi aktusa lezajlott a szállodai szobában és ugyancsak nem meglepő, hogy a *Somebody Got Murdered* (Valakit meggyilkoltak) című Clash-szám és Julian belövése után tényleg találnak egy hullát – egy túladagoltét. Az utolsó bekezdésben említett *Los Angeles* című dal pedig valójában a regény világának metaforája, a képek pedig, melyeket ez a dal Clayből kivált, tekinthetők az olvasó sajátjainak. Amennyiben ő annak érzi őket.

Meglepő, hogy ebből a jól összeválogatott zeneanyagból nem hangzik el semmi sem a filmben. Ez nem jelenti persze azt, hogy a filmzene ne lenne jó. Itt van mindjárt a nyitódal, az *A Hazy Shade Of Winter* (A tél bizonytalan árnya) című Bangles-szám, mely nagyszerűen felvázolja a helyzetet: ha a reményeid el is szállnak, tégy úgy, mintha újra lehetne őket építeni. A *Rock And Roll All Nite* (Rock and roll egész éjszaka) tökéletes nyitánya egy olyan estének, amikor a bulik bulikat érnek, és aminek úgy tűnik, sosem lesz vége. A film végén felcsendülő *Life Fades Away* (Az élet eltűnik) pedig felfogható a Juliannek szóló rekviemként, de az egész filmre való utalásként is.

A regény intermedialitását nem csak a zene jelenléte teremti meg, hiszen mellette megjelenik egy másik médium, a televízió is. A tévénézés mint a passzivitás legkézenfekvőbb eszköze gyakran csak mechanikus tevékenységnek mondható, sőt általában még csak nem is kapcsolható vizuális és/vagy auditív befogadáshoz, mivel csupán kulisszaként funkcionál. A legellentmondásosabb talán az, amikor a szereplők az MTV-re kapcsolnak, de a hangot leveszik, ami egy zenecsatornánál lényegesen rontja az információátadás esélyeit.

Az MTV mellett/ellen aztán megjelennek a „vallásos műsorok” is, melyekben hamis prédikátorok rózsaszín napszemüvegben szuggerálják a nézőket és állítják, a sátán a zenében lakozik.

A film ugyan nem törekszik arra, hogy effajta képek értelmezésére ösztönözze a nézőt, a képernyő mint információértékkel bíró felület viszont szerepet kap. Ezt a filmkészítők úgy oldották meg, hogy a bulik helyszínén több televíziót is elhelyeztek, annyit, hogy akár egy egész falat alkossanak, vagy megtelítsenek egy asztalt. Ezek a képernyőkön különböző összevágott felvételek pörögnek régi filmekből, közvetítésekből, de az adott helyszín esemé-

nyeit is szemléltetik. Így például amikor Clay megérkezik a karácsonyi buliba, a bejárat fölé elhelyezett televíziókban önmagát látja.

Egy másik partin aztán Blair és Clay Juliant keresik, de nem találják őt. Egy tévében viszont egy régi buli felvételei futnak, a képernyőn pedig épp Julian látható. Ezzel, ha a valóságban nem is, de egy másik térben és időben rálelnek.

Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy a film belemegy a tér-idő, valóság-fikció problémájának szemléltetésébe, csupán azt, hogy a felszínes történeten túl azért akadnak érdekes megoldások.

3.5. Szereplők és egymáshoz való viszonyuk

A regény központjában, mint már említettem, Clay áll. Ő az, akivel megérkezőnk egy helyiségbe, és csak addig maradunk, amíg ő is ott van. Ez a Clay olyan, mint a többiek, nem különbözik környezetétől, ebből adódóan nem ítélik felette. Nem is teheti, hiszen valójában még önmagával sincs tisztában. *„Főként fiatal srácok vannak a házban, úgy tűnik, jut belőlük az összes szobába, és mindannyian egyformák: vékony, leburnult test, rövid szőke haj, kék szem, üres tekintet, üres, szenttelen hang, és az jut eszembe, hogy vajon én is pontosan ugyanúgy nézek-e ki, mint ők.”*⁸⁵ És bár a regény végén eljön az a vakító pillanat, amikor Clay végre tisztán látja magát, azt viszont, hogy mit is lát, már nem közli velünk.

Nem úgy a filmben, ahol egy józan ítélőképességű, valójában a megmentő szerepében tetszelgő egyénként jelenik meg, bár kulcsfigurának épp nem mondható.

Ezzel szemben Julian sokkal jelentősebb szerepet kap, lényegében köré szerveződik az egész film történése. Ahogy személyes problémái egyre erőteljesebbé válnak, úgy fokozódik a feszültség, mely Julian hirtelen, de feltételezhető halálában csúcsosodik ki.

Julian szerepe mellett megnő, és a regényhez képest jelentősen megváltozik Ripé is, mindez az alapkoncepcióból adódik, hiszen a pozitív főhősnek kell egy ellenfél, akivel harcolhat. Az viszont, hogy Ripet nem sikerül – mesei szakzsargonral élve – „legyőzni”, meglehetősen gyengíti Clay szerepét. Pedig valószínűleg nem ez volt a szándék.

Míg tehát a regény szereplői csupán járókelők a Clay által bemutatott világban, olyanok, akik besétálnak egy párbeszéd erejéig, majd újra távoznak anélkül, hogy különösebben hatást gyakorolnának, addig a filmben pontos szerepkörrel rendelkeznek. Van a pozitív hős, aki próbálja megmenteni a barátját és volt szerelmével való kapcsolatát, valamint a vele szemben elhelyezkedő destruktív hatású negatív figura. A szerepek pedig nem változnak, nincsenek árnyalatok, csak fekete és fehér van. Ezért marad a nézőben hiányérzet és sok negatív érzés a film végére. Mert lehetett volna ezt jobban is.

A VONZÁS SZABÁLYAI

„Je t'aime je t'aime
Oh oui je t'aime
– Moi non plus
– Oh mon amour
– L'amour physique est sans issue”
(Serge Gainsbourg: Je t'aime... Moi non plus)

1. A vonzás szabályai az „Ellis-családban”

„Érzéketlenítő Állomás” – Úton a Pokolba

Ellis elmondása szerint *A vonzás szabályai* érdekes szerepet tölt be életművén belül, számára ez a regény jelenti az érzékeny pontot, persze nem annak minősége, sokkal inkább az elfogadottsága miatt. Hiszen ha megnézzük az előtte és utána megjelent könyveket (*Nullánál is kevesebb*, *Amerikai pszicho*), azok – a szerző szavaival élve – voltak elég erőszakosak, hogy „gondoskodjanak magukról”. Tehették ezt a szenttelen minimalizmusba bújtatott társadalomkritika és a posztmodern „kultuszregény” pozíciójából. *A vonzás szabályai* azonban leginkább csak negatív bírálatot kapott, mert „az idegesítő kölykök” által elmesélt történet mögött a legtöbben nem látták meg, hogy „éppen a sokkoló effektusok hiánya miatt érzékelhető jobban, ami [...] Ellis művészetének a lényege: az emberi cselekedetek szinte tökéletes motivátlansága.”³⁶

Persze mindez a motivátlanság már nem a minimalista ábrázolásmódon keresztül mutatkozik meg. Ebben a regényben vannak elmélgedések, vagy legalábbis a látszat, hogy a szereplők párhuzamot tudnak vonni konkrét és elvont között, még ha szörnyen sekélyeset is. „Az élet olyan, mint egy gépelési hiba: folyton csak át- meg átírjuk a szavakat benne”³⁷ – állapítja meg Lauren, csak a tanulságot nem tudja levonni belőle. A regény vége felé aztán – mint-ha a tapasztalat során jutott volna erre a következtetésre – kijelenti, hogy „Soha nem fogsz engem megismerni, soha.”³⁸ Vagyis senki nem ismerhet meg senkit, szól a bölcs megállapítás, mintha Ellis egyfajta magyarázatot akarna adni a regény során bemutatott „kapcsolatokra”. Őt ismerve azonban joggal kételkedhetünk.

36 M. Nagy Miklós: *Mert megöltük az összes polipot. Az üresség perverzítése Bret Easton Ellis műveiben.* (2001)

<http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2001&honap=8&cikk=6676>

37 Bret Easton Ellis: *A vonzás szabályai.* (Ford. M. Nagy Miklós) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002. 107. old.

38 Uo. 325. old.

1.1. Intertextualitás és -medialitás

Az intertextuális és -mediális utalások azért érdekesek, mert említésükkor még érezni lehet, hogy az itt már csak felszínesen érintett könyvek³⁹, írók, festők és zenészek igazából valódi értéket képviselnek, csak a szereplők nem tudják ezt felidézni, amolyan „tudtam, de elfelejtettem” módon beszélnek róluk, mintha csak a *Micimackó* szereplői volnának. „– *Mire emlékeztet ez téged? – kérdezem Judytól, távolról szemlélve a képet. Degas-ra? Seurat-ra? Renoirra? A vászonra néz, és azt mondja: – Scooby Doo-ra.*”⁴⁰

A szövegközi utalások ezen túl különböző szerepeket is betöltenek a regényben. Képezhetnek egyfajta tükröt, melyen keresztül az adott események teljesen más árnyalatot kapnak, ilyen például az a rész, melyben Paul asztaltársait szemlélve megállapítja róluk, hogy olyanok, „*mint Macbeth három boszorkánya, csak ők összehasonlíthatatlanul szebbek, és Giorgio Armanit viselnek.*”⁴¹

De jelenthetik mindazt a tudást, amivel a szereplők nem rendelkeznek, és nem is akarnak rendelkezni. Egy értéket, ami nem tud kilépni az akadémikus tudás szerepköréből, ami képtelen beépülni a mindennapokba anélkül, hogy idegenül hangzana narrátor és olvasó számára egyaránt, mert nem más, mint egy szemináriumcím. „*Megkérdeztem tőle, hogy olvasta-e az Üvöltés-t (amiről én csak hallottam valami hibbant szemináriumon, A költészet és az ötvenes évek volt a címe, és megbuktam belőle) [...]*”⁴² Pedig a megismerés tapasztalatán keresztül az említett irodalmi példák képesek lennének megteremteni a háttérrel a szereplők világához. Vagyis ha a szereplők ismernék az adott alkotásokat, tudnák, az általuk leírt világ cseppet sem különbözik az övéktől.

127

1.2. Szereplők és narrátorok

A vonzás szabályai, Ellis második regénye, azt a környezetet mutatja be, ahonnan az író két évvel előtte egy hónapra „kirántotta” előző regényének főszereplőjét, Clayt, aki itt már persze elveszik a vonzás rengetegében, és csupán egyszer kap szót a történetben, a hangja viszont a régi marad: „Az emberek félnek” – szólal meg a maga összetéveszthetetlen módján, majd abba a néhány oldalba, ami a regényen belül jut neki, beletesz mindent, ami a sajátja. Ő még mindig feliratokat szemlél és továbbra is fél, miközben pszichológusát látogatja, és rejtélyes feladványokat kap. És most már visszavágyik Los Angeles-be, mert valószínűleg rájött, hogy az a város sem veszélyesebb bármely másiknál.

Aztán megjelenik Patrick Bateman is – mint a történet egyik főszereplőjének, Seannak a bátyja –, aki itt még nem igazán talált rá saját hangjára, most még csak passzív szemlélődő a Wall Streetről, az uralkodási vágy azonban már benne van.

39 A felszínesen érintett könyv itt érthető szó szerint is, hiszen amikor Lauren egy alkalommal megtalálja postaládájában a *Száz év magány*-t, gondolkodás nélkül megszabadul tőle.

40 Ellis (2002), 70. old.

41 Uo. 42. old.

42 Uo. 120-121. old.

Nem utolsó sorban pedig találkozhatunk Victorral is, a *Glamoráma* bárgyú szépfíújával. Most még csupa arrogancia és önhietség, kezében tartva az írányítást, ez azonban, mint tudjuk, pár évvel később alaposan megváltozik.

Ők hárman azonban csupán epizódszereplői és -narrátorai a történetnek, ahol a vonzalom és taszítás láthatatlan szálán keresztül mindenki összekapcsolható mindenkivel. Ezt hangsúlyozza a narráció is: a történet több szereplő elbeszéléséből bontakozik ki, mindenki a maga szemszögéből mutatja meg az olvasónak azt, amit egy másik szereplő már elmesélt. A cél azonban nem az, hogy a történetfoszlányok kiegészítsék egymást, hiszen leginkább csak el-entmondásokat fedezhetünk fel bennük. Ha van egyáltalán cél, akkor az az, hogy az olvasó megtapasztalja, hogy a narrátor sosem megbízható, az életben semmi sem egysíkú és az ismeretek sosem illeszthetők pontosan egymás mellé. Ez a mondanivalója a könyv elején szereplő Tim O'Brien-idézetnek is, amely – az intertextualitás kérdéséhez visszatérve – szövegközi játékot eredményez azzal, hogy magára az Ellis-műre utal.

A regényben tehát az Ellis-hősök kapnak felváltva hangot, így Lauren, Paul és Sean egyszerre válik a történesek aktív elbeszélőjévé és passzív részesévé. Hangjukban azonban már/még nincs meg az a szenvtelenség, mely a többi Ellis-figura sajátja, bizonyos érzések még megtalálhatók bennük, ők még mutatnak egyfajta viszonyulást a körülöttük zajló történesekhez, nem pusztán kommentátorai azoknak. Persze mindez korántsem utal motiváltságra, a változás igénye mindenkiből kiveszett már, csupán a pótlás mechanizmusa munkál még.

128

Ha a *Nullánál is kevesebb* filmváltozatának esetében azt állítottam, lehetett volna jobban is, akkor fontosnak tartom bemutatni ezt a jobbat is, ami leginkább attól jobb, hogy más. Persze munkám célja nem az adaptációk összehasonlítása. Nem is akarok sorrendet erőltetni, de ami szemmel látható, az szót érdemel.

Elsőként a regény és a forgatókönyv közti párhuzamokra illetve ellentétekre térek ki, majd bemutatom, milyen változtatásokat hajtottak végre a forgatókönyvön, míg megszületett a filmváltozat.

2. Regény és forgatókönyv

Roger Avary szó szerint vehette Sean sokat használt kijelentését, mert „megoldotta” a feladatot. Forgatókönyvével, később pedig a konkrét filmmel elérte, amit addig egyik Ellis-adaptációnak sem sikerült, hogy a maga módján ugyan, de Ellis-hangulatot teremtsen.

Míg a *Nullánál is kevesebb* esetében kölcsönzésről beszélhattünk (a regény és adaptációjának viszonyát illetően), *A vonzás szabályainál* már a *szabad adaptáció* határozza meg a két alkotás közti kapcsolatot. Ennek értelmében az alkotó úgy hajtja végre a módosításokat, hogy azzal az irodalmi alkotáshoz hasonló hatást teremtsen. Ez persze nem jeleneti azt, hogy a szabad adaptáció törvényszerűen jobb eredményt nyújt a kölcsönzésnél, ez csupán a kettő közti különbséget mutatja. *A vonzás szabályainak* adaptációja attól tekinthető jobbnak, hogy ötleteivel és stílusmegoldásaival a regény esszenciáját adja vissza, és közben önmagában is megállja a helyét.

2.1. Kontextus

Ellis regénye az 1985/1986-os tanévben játszódik. Nem meglepő, hogy a Reagani nyolcvanas években megjelenő mű nagy port kavart megbotránkozató campus-ábrázolásával, annak szex-, drog- és alkoholorientáltóságával. A forgatókönyv ezzel szemben már napjainkba helyezi a történetet, számos ponton azonban utal a regényben ábrázolt korra, például a tanári iroda berendezésének stílusával vagy – hogy egy kicsit a filmre utaljak – a felcsendülő zeneszámokkal (The Cure, Blondie, The Go-Go's stb. előadásában). Ellis persze nem operál politikai utalásokkal (nem teszi a film se), társadalmi szatírája más módon, a környezet és az emberek viselkedésének szemléltetésével próbál rámutatni a problémákra. Mert azok itt is vannak, csak a megoldás hiányzik.

2.2. Időkezelés

Mint ahogy azt megszokhattuk, a cselekmény most sem lineárisan bontakozik ki a regényben, a narrátor megtöbbszöröződéséből adódóan folyamatos előre- és hátrautalásokat találunk, melyeknek köszönhetően ugyanaz az esemény akár többször is az elbeszélés tárgyát képezheti. A legtöbb történés valamilyen módon egymásba kapcsolódik, egyedül az ismeretlen narrátor által elbeszélte rész időben való elhelyezése lehet kérdéses, annak ellenére, hogy az író a regény elején jelzi, 1985 őszét írjuk. Az események narrátortól függően vagy jelen, vagy múlt időben vannak megírva, mindez azonban nem követ adott logikát, így következtetéseket sem vonhatunk le belőle.

A forgatókönyv időkezelése annyiban más, hogy az időrendben későbbi események egy keretet alkotva mutatják be a szereplőket, a szituációt és közrefogják a korábbi történéseket. Így már az elején világos a történet kifutása, ami viszont csak a végén bekövetkező ismétlésnek köszönhetően válik egyértelművé. A keret funkciója az által válik összetetté, hogy a benne foglalt egyes jelenetek mindegyike után visszafogorog az idő, hogy ugyanattól a ponttól láthassuk az eseményeket, csak más szemszögéből.

Az egyidejűség szemléltetésére szolgál az a módszer is, melyben osztott képernyőn figyelhetjük két szereplő egymástól független cselekvéssorozatát. A képernyő csak akkor válik újra egységessé, amikor a két ember ugyanazon a helyen, ugyanabban az időben és valóságban tartózkodik, vagyis amikor találkoznak. Így épül fel az a rész, melyben párhuzamosan szemléltethetjük Lauren és Sean tevékenységét addig a pontig, míg nem állnak közvetlenül egymással szemben az iskola folyosóján (58-64. jelenet). Az osztott képernyő azonban betöltheti a valóság-fikció és a két nézőpont közti különbség szemléltetését is, mint abban a jelenetben (75), ahol a Sean és Paul közt létrejövő szexuális kapcsolat kérdőjeleződik meg.

A regényhez hasonlóan a forgatókönyv sem gondolt hagyományos értelemben vett kezdésre és befejezésre, hiszen mindkettőben a mondat felénél kapcsolódunk be a történetbe és egy félbehagyott mondattal lépünk ki belőle.

2.3. Narrátor

A forgatókönyv megtartotta Lauren, Sean és Paul főszerepét, rajtuk és Victoron kívül viszont eliminálta az összes többi narrátort, akik a regényben a

mellékszálakat bonyolították vagy néha beleszóltak a főszál továbbgondolásába. Mindenki saját hangján szólalt meg, a francia cserediák érthető módon franciául, Patrick pedig a maga finomkodó, távolságtartó módján. Mindez azonban a forgatókönyvben nem szerepel, a később öngyilkosságot elkövető lány hangja csupán levelein keresztül hallható.

A legszembeütőbb változtatás, hogy a regény elején beszélő ismeretlen narrátor személye a forgatókönyvben egyértelműen Laurenné válik. Ilyen módon olvadnak egybe karakterek, hogy a lehető legkevesebb szereplőt mozgattva váljon hangsúlyosabbá azok pozíciója. Ezért „gyúrák össze” Vittorio és Conroy személyéből Mr. Lawson-t, és ezért válik Lauren helyenként Roxanne-ne vagy az előbb említett ismeretlen narrátorrá.

Érdekes továbbá az is, ahogy a regényben helyenként megjelenő narrátortváltást a forgatókönyv is felhasználja. Ezekben a nézőpont változatlan marad, csupán az elbeszélő személye módosul. *„Mikor feljebb emeltem a fejét, olyan hálás volt a tekintete, hogy... meg kellett gyorsan csókolnia a száját”*⁴³ – olvassuk a könyvben, majd a forgatókönyvben is.

A nézőpont-változtatás leginkább a már említett keretjelenetekben mutatkozik meg, és bár a legtöbbször kívülről látjuk a szereplőket, sokszor azért az ő szempontjukból szemlélhetünk bizonyos eseményeket.

3. Forgatókönyv és film

Ha összehasonlítjuk Roger Avary 2001. március 3-ával datált forgatókönyv-változatát⁴⁴ a filmmel, sok különbséget fedezhetünk fel. Ennek számos oka lehet. Először is ott vannak a szövegen belüli apró változtatások, melyek azonban leggyakrabban csak a színészek interpretációjából adódnak. Ezekre nem szeretnék kitérni, mert az elemzést illetőleg nem relevánsak, ahogy azok a dramaturgiai szempontból indokolt változtatások sem, melyek az egyes jelenetek sorrendjébe szóltak bele. Ugyancsak nem térek ki – néhány jelentős kivételt leszámítva – a forgatókönyvben szereplő egyes párbeszédok lerövidítésének és változtatásának okaira sem, hiszen ezek leginkább csak a játékidővel kapcsolatosak, a történetet és a mondanivalót nem érintik. Így a továbbiakban csupán a legérdekesebb módosításokról szólok, melyekből szép számmal találunk.

3.1. Gyakorlati okokból történő változtatások

Kis költségvetésű filmről lévén szó (4 millió dolláros produkciós és 2 millió dolláros reklámköltséggel), ezen gyakorlati módosítások nem a büdzsét érintették, inkább az volt a szempont, hogy a koncepció ne essen szét. Így aztán bizonyos részeket töröltek a forgatókönyvhöz képest, hiszen nem csak hogy a történethez nem tartoztak szorosan hozzá, de a néző szemszögéből akár zavarónak, nem odaillőnek vagy feleslegesnek is tűnhettek.

43 Ellis (2002), 211. old.

44 A továbbiakban a forgatókönyvre való összes hivatkozás erre a változatra történik. Elérhetőség: http://www.dailyscript.com/scripts/The_Rules_Of_Attraction.pdf

Ezen szempontokat figyelembe véve kimaradtak az ebédlős jelenetek (35-39), melyekben egymás után láttuk volna a három főszereplőt beszélgetni – mindegyiket saját baráti körében. A kihagyott párbeszédnek múltbéli eseményeket taglaltak, melyek bemutatták az alapszituációt, háttér-információval szolgáltak, ezek azonban feleslegesnek bizonyultak, hiszen a történet folyamán nélkülük is minden világossá válik (Lauren Victort várja, Paul előző kapcsolatából próbál kilábalni stb.).

Más okokból nem kerültek be azok a jelenetek (45-47, 131-134), melyekben Sean bátyja, Patrick szerepelt volna: Sean mindkét alkalommal telefonon hívja testvérét, hogy pénzt kérjen tőle. A forgatókönyvben felvázolt elképzelés szerint Patrick megjelenése utalt volna az *Amerikai psycho* filmváltozatában megismert énjére, sőt az első ötlet szerint maga Christian Bale alakította volna a sorozatgyilkost. Ez az együttműködés azonban nem született meg, Patrick alakját pedig törölték a filmből. Persze más okok is közrejátszottak, például a tény, hogy a Lauren–Sean–Paul szálát, mely a történet fővonalát képezi, mindez nem erősítette volna. Hasonló megfontolásból került ki az a jelenetsor (98-101), melynek központjában a Paul és anyja közti párbeszéd található és a Denton-szülők közelgő válásáról szól. Mivel a szülő–gyerek konfliktus nem problematizált a filmben, és a néző semmit sem tud meg arról, hogyan látja egymást a két fél, teljesen érthető, hogy a végleges változatból mindez kimaradt.

A következő szembetűnő módosítás valószínűleg nem pusztán a történetvezetés szempontjából tűnt fontosnak, hanem a nézőre gyakorolt hatása miatt is. Ez azon jelenetek sorozata (104-107), amikor Lauren nem csak az öngyilkos lány holttestét találja meg, de Seant is rajtakapja Larával. A forgatókönyvben Lauren – miután megtalálta a lányt – nagy sikoltozással átszalad Seanhoz. Még mindig sikít, amikor a fiú ablakához ér, aki, őt észrevéve, szintén sikítani kezd, mire a Sean ágyában fekvő Lara is sikoltozik, Lauren pedig, felfogva, mi történik, elájul. Ez a – leginkább horror-paródiát idéző – rész tökéletesen elvonta volna a néző figyelmét a központi cselekményről, és inkább nevetést váltott volna ki, mintsem döbbenetet. Így aztán a következőképp alakították ki a jelenetsort: Lauren a szobájában találja Seant – világos számára, mi történt. A fürdőszobába rohanva rátalál a lányra, és kétségbeesetten próbálja kihúzni a kádból (bár lehet, hogy csak képzeletben). Nem sokkal később egy magyarázatként szolgáló flashback-megoldásnak köszönhetően láthatjuk az ismeretlen lányt (mindenütt ott volt, ahol Sean is, csak épp észrevétlenül) és ezzel a motivációja (reménytelen szerelem) is világossá válik.

3.2. Belső okokból történő változtatások

3.2.1. Téma és karakterábrázolás

A legérdekesebb változtatások a film mondanivalóját érintették. Avary, elmondása szerint, leginkább társadalmi szatíráként tekint az Ellis-regényre – ez a nézőpont vezethetett oda, hogy filmre vigyenek bizonyos jeleneteket, melyek a forgatókönyvben nem szerepeltek. Ahhoz, hogy megalkossák ezt a mozaikokból összeállított körképet, szükség volt megmutatni, hogy mindenki romlott, nem csak az egyetemen vegetáló fiatalok, hanem szülei és tanárai egyaránt. A kiüresedett élet ugyanis nem függ kortól, nemtől és státusztól sem.

Ezt hangsúlyozandó került be egy jelenet, melyben Mr. Lawson, az egyetem egyik tanára, a jobb érdemjegyért cserébe orális szexre „ösztönzi” Laurert, tudván, hogy kinevezése és házassága ezzel nem kerülhet veszélybe.

A bostoni jelenetben pedig láthatjuk, amint Mrs. Denton és Mrs. Jared gondolkodás nélkül nyeli a pirulákat. Az ő drogjuk nem a kokain, hanem a Xanax és a Vicodine, de hogy közülük melyik is, azt ők sem tudják, hiszen „nem számít”. Miközben tehát a tisztas anyák a Ritz éttermének kellős közepén próbálják elviselhetőbbé tenni életüket, fiaik, Paul és Richard – a közös zuhany után –, George Michael *Faith*-jére (Hit) ugrándoznak az ágyon. Ezzel marad mindenki hű önmagához és környezetéhez.

Érdekes még az orvos szerepének szöveg szintjén történő megerősítése is. Sorainak bővítésével ugyanis még inkább hangsúlyossá vált a már amúgy is abszurd szituáció, melyben az orvos halottnak nyilvánítja a szemlátomást életben lévő elsőévest. Cinizmusát hangsúlyozza, hogy a „tények” felsorolása után („Nincs pulzusa, nem ver a szíve, a pupillái merevek és kitágultak, nem tehetek érte semmit.”) még nyomatékosítja is azokat: „Harry végső búcsút vett. Neve az újság *hátsó* oldalán lesz olvasható” (eredetiben: „Harry’s gone to the big bye-bye. He’s got his name in the papers on the *back side*.”) – sorolja az eufemizmusokat, miközben az orvosi etika teljes csődöt mond.

Világos tehát, hogy a karakterek kialakítása és változtatása nem korlátozódik a forgatókönyvre, a film készítése során felmerülő ötletek érinthetik a végleges ábrázolásmódot, meghatározhatják, hogyan lásson a néző egy-egy szereplőt. Sean Bateman például „érzelmi vámpír”, akinek közönyét csak néhány pillanatra lehet megtörni, érzéseit azonban nem képes kimutatni. Erre játszik rá az a megoldás, amikor az égből aláhulló hópehely rászáll az arcára, majd mikor olvadni kezd, egy gördülő könnycsepp látszatát kelti.

Szintén a film szintjén változik meg Paul alakja is, bár az ő esetében inkább az egységesség válik hangsúlyossá, amit csak a színészi játék tud némiképp enyhíteni. Nem kerül be például az a monológ, melyben önmagán elmélkedve latolgatja a választási lehetőségeket, árnyaltabbá téve ezzel karakterét. A film mindenképp gyengeségét akarja megmutatni, ráhúzza a vesztes szerepét, aki szó szerint elesik, és teljesen összetörve rohan a visszautasítás elől.

A legnagyobb változáson Lara személye esett át, aki a promiszkuitás megtestesítőjeként, önmagát sem kímélve próbál ki mindent és mindenkit. Az ő karakterébe olvad bele a forgatókönyv elején és végén szerepet kapó francia lány személye, akivel Lauren rajtakapja Victort, így a filmben természetesen nem ő újságolja boldogan Laurennek, hogy „Victor visszajött Európából.” Egy utólag hozzáírt jelenetben pedig láthatjuk, amint egy egész focicsapattal távozik. „Rock ’n’ roll.”

3.2.2. Ritmus és tempó

Mint már említettem, a történetek egyidejűségét hangsúlyozó ötlet, a „visszafele játszás” megoldása már a forgatókönyvben is megjelent. Ezzel indul a film, így mutatkoznak be a szereplők. Az eredeti elképzelés szerint azonban ez az eljárás még egyszer megjelent volna, a Világvége-bulin. Ezt a jelenetsort (50-51) azonban törölték, az idő linearitásának megszakítását pedig más módon hangsúlyozták, mint a párbeszédrek reverzibilitásával. Egy hatalmas, ember alakú fáklya égésének visszajátszásával érték el, hogy a következő je-

leneteket a néző ne tekintse folyamatosnak. Ezzel a megoldással (és bizonyos párbeszédék törlésével) lényegesen lerövidítették a jelenetsort, ezzel is feszesen tartva a történet tempóját, miközben az alapkoncepció sem sérült.

Változott az öngyilkossági jelenet (103) is.⁴⁵ Eredetileg hallható lett volna a lány hangja, mely kommentálta volna a cselekvést, és leírta volna az abból fakadó érzéseket egészen az öntudatlanság pillanatáig. Ez végül nem került be a filmbe, a jelenetben nem hangzik el egyetlen szó sem, csak a lány arcán megjelenő reakciót láthatjuk a homályos helyiségben, a vibráló fények közt. Az egyetlen hanghatást a zene szolgáltatja, a helyzetből adódóan az „*I Can't Live If Living Is Without You*” (Nem élhetek nélküled) szól egyre halkabban és elmosódottabban, mintha a haldokló lány fülével hallanánk. Az így leforgatott jelenet nem csak tartalmi szempontból szakítja meg a film ritmusát, látvány- és hanghatása révén is elkülönül a többi résztől.

Szintén a történet ritmusát bontotta volna meg a Sean képzeletében megjelenő, Lauren-fantáziaként megnevezett 84-es jelenet, melyben Laurent látjuk volna egy folyóparton, telített színű képekben. Bár a jelenet sokatmondó kontrasztot alkotott volna az addig látottakkal és az azt követő történésekkel, a film látványvilágától azonban teljesen idegen lett volna.

AMERIKAI PSYCHO

„Nem feltétlenül rajongok a bomló hullákért, de egy rothadó test textúrájában van valami hihetetlen. Láttad már valaha egy kis állat rothadó tetemét? Szeretem a látványát, ahogy szeretem egy fatörzs, egy bogár, egy csésze kávé vagy sütemény közeli képét is. Ha közelről figyeled, meglátod, milyen csodálatos az anyaga, a textúrája.”
(David Lynch: Hogyan fogjunk nagy halat?)

133

1. Regény

Az *Amerikai psycho* (1991) Ellis legtöbbit elemzett és legnagyobb botrányt kavarázó regénye, szakirodalma önmagában nagyobb mennyiséget tesz ki, mint az író összes többi regényéé együttvéve. Megjelenése óta számos tanulmány boncolgatta már különböző szempontok alapján, így én nem is szeretnék túllontúl részletes elemzésbe bocsátkozni. Csupán azokat a jellegzetességeket emelném ki, amelyek nem csak a regény meghatározó jegyei, hanem az adaptációjával való összehasonlításban is fontos szerepet töltenek be.

Míg a *Nullánál is kevesebb*-et tipikusan minimalista alkotásnak tekinthetjük, addig az *Amerikai psycho* leginkább a posztmodern sajátosságait (írónia, intertextualitás, önreflexivitás) használja fel, amit aztán a film tökéletesen figyelmen kívül hagy.

45 Ez a jelenet filmváltozatoként is eltérést mutat, aszerint, melyik országban jelent meg. A francia változatban például nem csak a lány reakciója látható, amint felvágja a csuklóját, hanem a konkrét cselekvés is.

Mint minden Ellis-regényben, itt is helyet kapnak a különféle dalcímek és feliratok, mindezeket pedig új elemként az egyes zenei előadók részletes pályaképei is kiegészítik (ezek egyúttal a katalogizálás mechanizmusát is szemléltetik, melyről a regény kapcsán több helyen is beszélhetünk). Az intertextualitást a regény elején megjelenő Dosztojevszkij-idézet és Miss Jómódor szavai is erősítik. Patrick Bateman ugyanis nemcsak az „egérlyukból” kilépő, önmagát és élete bizonyos történéseit bemutató szereplővel azonosítható, hanem a jó modor, a tökéletes viselkedés álarca mögé bújó embertípussal is.

A regény kezdőmondata – KI ITT BELÉPSZ, HAGYJ FEL MINDEN REMÉNNYEL – nem csak a szövegközi játékot hivatott erősíteni, hiszen a záró feliratként megjelenő NEM KIJÁRAT-tal együtt a regény zárt világára utal, csakúgy, mint a vissza-visszatérő mondatok és a rejtélyesen eltűnedező-megkerülő szereplők. A két felirat tehát keretbe foglalja az *Amerikai psycho* által megfestett képen szereplő alakokat, és nem engedi őket kilépni belőle. Ezzel csődöt mond a szabadság elérését szolgáló mindenfajta szándék, ami egyenes úton vezet a pokolba, vagyis az individuum halálához. „Az *individualitás* ugyanis az *egyén szabadsága, méghozzá azé az egyéné, aki vállalja a másoktól való elkülönöződés felelősségét.*”⁴⁶

A regény világában azonban mindez nem lehetséges, még a csaknem száz oldalas „vallomás” ellenére sem lehet kialakítani a gyilkos profilját. Nincs ugyanis indíték, motiváció. Vagyis hiányzik a kézjegy, amellyel persze csak egy konkrét személyiség rendelkezhet, Bateman pedig nem az. Ő csak pusztán illusztrációja egy identitástípusnak, a nyolcvanas évek yuppie-nemzedékének. Bár ez nem csak rá vonatkozik, mindez az összes többi szereplőről ugyanúgy elmondható. Nincsenek tehát konkrét személyiségjegyekkel rendelkező egyedek, csupán közösségi tulajdonságokat magukon hordozó figurák. A regény világában ugyanis mindenki felcserélhető mindenkivel, senki sem az, akinek látszik, „*a személytelenség, arctalanság pornográfiája tombol*”⁴⁷ – mondja találóan Bán Zsófia, vitába szállnék azonban azzal a kijelentésével, miszerint „*partikularitása, identitása, bizonyossága itt csak a tárgyaknak van, csak a különböző márkanevek (melyek a nyelvhasználatban fokozatosan főnevekké, illetve gyűjtőnevekké nővik ki magukat) ismerhetők fel biztosan, a személyek nem.*”⁴⁸ Ha ugyanis alaposan szemügyre veszünk bizonyos részeket, láthatjuk, hogy néhol, nagyon ritkán már maga Bateman sem biztos egy-egy ruhadarab márkájában, sőt a regény vége felé megtörténik, hogy egy jeleneten belül cserélődik le Ray-Ban napszemüvege Wayfarerre. Mert még ez sem számít, ebben a világban senki és semmi nem rendelkezik identitással, és ahogy Patrick és Marcus közt nem lehet különbséget tenni, úgy az Armani és Comme des Garçons is felcserélhetővé válik.

A fogyasztói társadalom egyénre gyakorolt hatását mi sem szemléltetheti jobban, mint hogy a márkajelzések rengetegének közepette az állandó konzumáció mindennapjai bontakoznak ki, melyekben az étkezés, a szexualitás és a gyilkolás ütemesen váltakozik. A menüsört részletesen megismertető

46 Kékesi Kun Árpád: Az értelem(hiány) keresztútjai. In: *Literatura*, 1996/1. 73. old.

47 Bán Zsófia: Yuppikarusz bukása. Bret Easton Ellis: *Amerikai psycho*. In: *Uő: Amerikáner*. Magvető, Budapest, 2000. 108. old.

48 Uo.

éttermi jeleneteket így a különféle hálósobákban végbemenő szexuális aktók pontos leírása követi, miközben helyenként mindkettő összekapcsolódik a sorozatgyilkos otthoni étkezési szokásaiban. Mintha csak Peter Greenaway filmjének (*A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője*) alternatív verzióját szemlélnénk. Ott persze a Jean-Paul Gaultier tervezte ruhákban még olyan emberek szaladgálnak, akik mind az étkezést, mind pedig a szexualitást élvezni tudják, és ahol a halott emberi test a gasztronómiai alkotás csúcspontjává lép elő. Az *Amerikai psychó*ban ezzel szemben már nem csak az étkezés nyújtotta élvezet tűnik el (mindenki táplálkozási zavarokkal küzd), hanem a testek érintkezése által szolgáltatott öröm is. Ezt próbálja kompenzálni az áldozatok elfogyasztására tett kísérlet (azon kívül, hogy az önmegértés, a válaszkérés szimbólumává is válik), melynek folyamatában mindkét élvezet összekapcsolódik.

Ellis mindeközben úgy mossa össze a valóság és fikció határát, hogy a végén már sem az olvasó, sem maga Patrick Bateman nem tudja eldönteni, mi a valós és mi nem. Az én-tudat tehát fokozatosan átmegy annak tudatába, hogy nincs is „én”, a valóság bizonyossága pedig felszámolódik. Az akció-, horror- és pornófilmek klisérendszerét felvonultató regényben elhangzó Bateman-sztori valójában egy hosszú mozi, ahol még a főszereplő által oly közkedvelt *Patty Winters Show*-ban is folyamatosan váltakoznak a valósnak (tinédzser lányok, akik szexszel fizetnek a drogért) és fiktívnek (gyilkos UFO-k) tűnő témák.

2. Film

135

A regényt kiváltó botrányoknak köszönhetően csaknem tíz év telt el, mire elkészült a filmváltozat is. Ez idő alatt számtalan elképzelés született, és míg a horror- és pornóipar kevésbé kitartó lobbizása folyamatosan mondott csődöt, a feministák átvették az irányítást. Azért ez a túlzás, mert nézőpontom szerint az *Amerikai psycho* adaptációja csak annyira tud hiteles képet adni, amennyire az előző két zsánernek sikerült volna. A társadalomra irányuló képmutató kritika ugyanis sokkal többet mond el az alkotók önteltségéről, mint azokról, akiket látszólag gúnyolnak. Alkotásuk ezzel pusztá önparódiává válik, melyben „*Christian Bale karikatúrisztikus Batemanje elrajzolt pamflet-figura csupán; tehetetlen bábu, akit az alkotónők in effigie fellógathatnak a női nem ellen elkövetett bűntetteiért a multiplex-termek nyilvános kivégzésein, akár a jó Sade márki szalmafiguráját kétszáz éve Aix vásárterén.*”⁴⁹ Süskind után már nem kockáztatják meg, hogy az ártatlanságot pusztító szörnyeteg a kötetet hátrahagyva szabadon távozzon.

Mary Harron és Guinevere Turner az Ellis-regény szószerinti idézésével és a történetfoszlányok gondos egymásután rendezésével, azaz bizonyos értelemben a *transzpozíció* eljárásával mindent áttemel a regényből, csak annak lényegét nem. Ez persze nem az adaptálási módszer hibája, annak ugyanis csak az a szándéka, hogy az irodalmi alkotást a lehető legkevesebb változtatással vigye vászonra. Első látszatra tehát egy valóban hűséges adaptációval

49 Varró Attila: Amerikai pszeudo. In: *Filmvilág*. 2001/2, 49. old.

találjuk szemben magunkat. Hogy ezt szemléltethessem, egy kis időre eltekin-tek az ideológia nevében történő visszaélésektől.

A film mondhatni tökéletesen indít, a nyitóképek abszolút hangsúlyozzák, hogy a látvány alapján nem mindig lehet biztos következtetéseket levonni, hogy a momentum kontextusból történő kiragadása és szemléltetése félreér-tésekhez vezethet. Nagyszerű utalás Ellis világlátására, gondoljuk, miközben az abszolút fehér háttér kontrasztjaként piros cseppek jelennek meg, suhan egy kés, majd pedig... málnaszemek hullnak a hibátlanul aranzsált főétel mel-lé. Még a zene is folyamatosan jut el a feszültségeteremtő kezdőtaktusoktól az optimista vonóshangszerelésig, mi pedig belecsöppenünk a New York-i gaz-dagok csodálatos világába.

A film kvalitásaiban még akkor sem lehet kételkedni, amikor Patrick Bate-man lakását és reggeli rutinját mutatja be. A hatalmas ablakokon beáramló vi-lágosság és a fehér szín dominanciája a tökéletes tisztaságot szemlélteti (a hatás még attól is erősödik, hogy a képek egy sötét, éjszakai jelenetet válta-nak fel), ezt erősíti a fürdőszobai cselekvéssor bemutatása is. Miközben Bate-man lassan eltávolítja arcáról a maszkot, önreflexióinak ad hangot, majd mikor már semmi sincs az arcán, elmékedése végére érve kijelenti: „én egyszerűen nem létezem”. Egyáltalán nem tűnik rossz megoldásnak, hogy ez a regényből ismert belső monológ a film ezen pontján hallható, mert úgy látszik, a karakter kettősségét, pusztá létének bizonytalanságát akarja erősíteni. Csakhogy a film tovább forog, és bár a kontrasztok váltakozása (sötét és világos képek) jól mu-tat a Patrick belső és külső énje közti különbséget, a jelenetek már csak me-chanikusan váltják egymást, nincs összetartó erő.

136

A kohézió szétesését az magyarázza, hogy a jelenetek megmagyarázha-tatlan sorrendben követik egymást, és csak ritkán kapcsolódnak össze. Ez ál-tal szaggattottá válik a történetvezetés, csak fragmentumokat kapunk Patrick mindennapjaiból. Persze ez nem lenne baj, így épül fel a könyv is, a filmkészít-ők szándéka azonban biztosan nem ez volt. A forgatókönyv szintjén még ke-vésbé töredezettnek tűnő történet a vágást követően lett olyan, amilyen. És persze azért, mert Harron és Turner a lehető legtöbb cselekményszálát igye-kezett felhasználni, de egyiket sem tudta rendesen végigvinni. A regényből ki-emelt részeket tehát hiába próbálták lineáris, egymást logikai sorrendben kö-vető jelenetek egymásutánjaként ábrázolni. Ezzel csupán azt a vonalat tudták alátámasztani, miszerint Patrick Bateman lelke mélyén egy pszichopata, aki gondolatban válogatás nélkül gyilkolászik New York utcáin, miközben a valós énje képtelen rendes kapcsolatokat fenntartani és kibújni a mindennapok kör-forgásából. Ami persze igaz, de nem egyedüli igazság, csupán az egyik olda-la annak a sokszögnek, mely Patrick alakját veszi körül a regényben.

Vannak azonban olyan, a regényben egymástól független és fizikailag elkü-lönülő egységek, melyeket sikerült egyidejűsíteni a filmben. Azon részekre gon-dolok, melyekben a hosszabb zenei leírásokat beleillesztették az egyes jelene-tekbe. Ezek Patrick szájából hangzanak el (a regénnyel ellentétben, ahol nem lehet tudni, ki mutatja be az egyes előadók pályaképeit) és a látottakkal kiegé-szülve kontraszthatást eredményeznek. Például a *Greatest Love Of All* (Legna-gyobb szerelem) című Whitney Houston dal részletes bemutatása után nem sokkal Bateman kettővel megnöveli áldozatainak számát. Egy másik jelenetben pedig a szisztematikusan előkészített tetthelyen Patrick Paul Allant gyilkolja, mi-közben a zenelejátszóból vidáman szól egy Huey Lewis and the News-dal.

Alapos cenzúra nyirbálja meg a regényben nagy gonddal és részletességgel taglalt gyilkosságok és közöszlések szemléltetését, a brutális vagy szexuális töltetű események legtöbbször látószögön kívül zajlanak vagy épphogy csak láthatóak. Nincsenek közelképek, hosszú kínzások és vad szexualitás, ami persze érthető, ha azt a szempontot vesszük figyelembe, hogy a film besorolása bánta volna, és ezzel egyenes úton került volna be az X-es, azaz a „csak felnőtteknek” jelzéssel ellátott csoportba. Tulajdonképp a filmben még azt a kevés gyilkosságot sem kellett volna megmutatni, sejtetéssel és hanghatásokkal például sokkal erőteljesebbé vált volna a Batemanben tomboló erőszak. A végeredmény pedig nem hasonlított volna egy B-kategóriájú akciófilmhez. Érthetetlen, hogy a filmet ötletes megoldással nyitó rendező miért nem alkalmazza a történet folyamán máshol is a képzettársítás módszerét és miért zárja rövidre a képzelet-valóság kettősségének szemléltetését. Ezek után már az a párbeszéd se nagyon kompenzálja a film során egyre erősödő hiányérzetet, amely, akárcsak a regényben, Patrick és Evelyn közt hangzik el egy étteremben. „Embertelen vagy” – mondja Evelyn, mire Patrick azt feleli: „Én érintkezésben vagyok az emberiséggel”. Igazán finom utalás, aminek leginkább egy kérdéseket felvető világban van helye, Mary Harronéban biztosan nem. Filmjében *„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”*⁵⁰, ahol minden pontosan az, aminek látszik.

Befejezés

137

Munkámban az első három Bret Easton Ellis-regényt és azok filmes adaptációit mutattam be, az irodalmi alkotások megjelenésének sorrendjében.

A fejezetek felépítése szándékosan mutat különbségeket, hiszen leginkább így tudtam rámutatni az egyes regényeken és adaptációkon belül megjelenő egyedi jegyekre. Az egymástól elkülönülő fejezetek mindegyikében kitértem az adott regény jelentőségére, jellemző jegyeire, valamint filmváltozatának bemutatására. A narrátor kérdése, valamint a tér- és időkezelés minden fejezetben visszatérő téma, ezen kívül azonban más jellegzetességek is megjelentek. A *Nullánál is kevesebb* esetében ez a minimalizmus fogalma, valamint a más regényekkel összefüggésbe kerülő kapcsolatrendszer kérdése. A *vonzás szabályainál* indokoltnak mutatkozott a forgatókönyv intertextusi minőségének a hangsúlyozása, így ebben a fejezetben először a regény és forgatókönyv közti párhuzamokat és különbségeket mutattam be, majd a forgatókönyv és film közti eltéréseket taglaltam. Végül pedig az *Amerikai psycho* regény- és filmváltozatát állítottam egymás mellé (az írott mű posztmodern stílusjegyeit és a mozgókép Ellis-felfogását), rámutatva ezzel a kettő közti különbözőségeire.

Célom az volt, hogy megmutassam a regények egyes – számomra fontosnak és érdekesnek mutatkozó – jellegzetességeit, valamint a köztük fellelhető kapcsolatokat. Ezért szenteltem kiemelkedő figyelmet a *Nullánál is kevesebb*

és testvérei közötti egyezéseknek, hiszen fontosnak tartottam hangsúlyozni, az Ellis-regények kölcsönösen utalnak egymásra, nem állnak egymástól elszigetelten. Ugyanezen okokat figyelembe véve tértem ki *A vonzás szabályai* szereplőinek felvonultatására, különös tekintettel azokra, akik már más regényekben is szerepet kaptak.

Reményeim szerint sikerült bemutatnom, hogy az írott művet és annak filmes változatát összekapcsoló adaptálói eljárások (kölcsönzés, szabad adaptáció és transzpozíció) különféle végeredményhez vezethetnek, hogy az irodalmi alkotáshoz való adaptációs hűség és a stílust érintő kreatív megoldások más és más filmes produktumokat hoznak létre.

Nem utolsó sorban pedig szerettem volna hangsúlyozni, hogy Ellis könyvei megérdemlik, hogy olvassuk őket, hogy figyeljünk rájuk. Pont azért, mert nem kedves, tanulságot hordozó esti mesék lágyan hömpölygő cselekménnyel és szeretnivaló hősökkel. Mert leginkább azt mutatják, ami körülöttünk van – a hétköznapok szürkességéből születő néma borzalmat és felszínességet –, és ezzel kirántanak minket a kellemesen süppedős nyugalomból. Ellis szándéka pedig pontosan ez. „Nem egy cukorkaházat vagy mézeskalácsolóházat építesz, amiből mindenki törhet magának egy darabot, hogy édesnek és szépnek lássa az életet, hogy jobban érezze magát olvasás közben vagy úgy általában. Egy könyv megírása nagyon önző és agresszív dolog. Írsz egy könyvet, kiadod magadból, és ő azt mondja, Olvass el! Olvass el! Olvass el!”

Bibliográfia

- Zoltán Abádi-Nagy: Minimalism vs. Postmodernism in contemporary american fiction. In: *Neohelicon*, XXVIII/1. 129-143.
- Zoltán Abádi-Nagy: The Narrational Function In Minimalist Fiction. In: *Neohelicon*. XXVII/2. 237-248.
- Bán Zsófia: Yuppikarusz bukása. Bret Easton Ellis: Amerikai psycho. In: Uó: *Amerikáner*. Magvető, Budapest, 2000. 103-111.
- Jaime Clarke: An Interview With Bret Easton Ellis. [cit. 2009-05- 07] <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>
- Daniel Cojocaru: *Confessions of an American Psycho.* [cit. 2009-05- 07] http://www.bezinningscentrum.nl/teksten/girard/c/c2007_Cojocaru_Daniel_paper.htm
- Ilse Coppieters: *The Adaptational Process from Novel to Film: The Screenplay as intertext.* [cit. 2009-05- 07] http://www.kuleuven.be/cetra/papers/Papers_1999/Coppieters%201999.pdf
- Bret Easton Ellis: *Amerikai psycho.* (Ford. Bart István) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008.
- Bret Easton Ellis: *A vonzás szabályai.* (Ford. M. Nagy Miklós) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002.
- Bret Easton Ellis: *Glamoráma.* (Ford. M. Nagy Miklós) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000.
- Bret Easton Ellis: *Nullánál is kevesebb.* (Ford. M. Nagy Miklós) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2005.
- Fodor Péter: Hiszem, ha látom. (Bret Easton Ellis: Amerikai pszichó) In: Kucsár-Szabó Zoltán szerk.: *Az esztétikai tapasztalat medialitása.* Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 398-411.
- Kékesi Kun Árpád: Az értelem(hiány) keresztútjai. In: *Literatura*, 1996/1. 61-74.

- M. Nagy Miklós: *Mert megöltük az összes polipot. Az üresség perverzítése Bret Easton Ellis műveiben.* (2001) [cit. 2009-05- 07] <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2001&honap=8&cikk=6676>
- Amy Nolan: *Anorexic Logic on American Psycho.* In: *Bright Lights Film Journal.* May 2007, *Issue 56.* [online] [cit. 2009-05- 07] <http://www.brightlightsfilm.com/56/americanpsycho.htm>
- Pethő Ágnes szerk.: *Köztes képek. A filmbeszélés színterei.* Sciencia Kiadó, Kolozsvár, 2003.
- Will Self: Bret Easton Ellis: The rules of repulsion. In: Uő: *Junk Mail,* Open City Books, New York, 2006. 142-147.
- Stemler Miklós: *New York-i éjszakák. Az Ellis-korpusz szilánkjai.* [cit. 2009-05- 07] <http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200106/28.html>
- Mark Storey: „And As Things Fell Apart“: The Crisis of Postmodern Masculinity in Bret Easton Ellis’s American Psycho and Dennis Cooper’s Frisk. In: *Critique,* 47 (Fall 2005), 57-73.
- Carl Tighe: Sex, satire and sadism. In: Uő: *Writing and responsibility.* Routledge, 2005. 103-115.
- Vajdovich Györgyi: Irodalomból film. A filmes adaptációk néhány kérdése. In: *Nagy Világ,* 2006. augusztus. 678-692.
- Peter Wall: What’s the topic? Self-image and self-presentation. What’s the text? In: Andrew Beck, Peter Bennett, Peter Wall: *Communication studies: the essential resource.* Routledge, 2004. 53-58.
- Varró Attila: Amerikai pszeudo. In: *Filmvilág,* 2001/02. 48-49.

Forgatókönyvek:

- Roger Avary: The Rules Of Attraction. 2001. http://www.dailyscript.com/scripts/The_Rules_Of_Attraction.pdf
- Mary Harron, Guinevere Turner: American Psycho. 1998. http://www.dailyscript.com/scripts/American_Psycho_Harron_Turner.html

Filmográfia

American Psycho

Megjelenési hely: USA

Megjelenési idő: 2000

Gyártó: Lions Gate Films

Producer: Edward R. Pressman, Chris Hanley, Christian Halsey Solomon

Rendező: Mary Harron

Forgatókönyv: Mary Harron és Guinevere Turner

Operatőr: Andrzej Sekula

Szereplők: Christian Bale (Patrick Bateman), Willem Dafoe (Donald Kimball), Jared Leto (Paul Allan), Chloë Sevigny (Jean)

Zene: John Cale

Less Than Zero

Megjelenési hely: USA

Megjelenési idő: 1987

Gyártó: Twentieth Century Fox

Producer: John Avnet, Jordan Kerner, Marvin Worth

Rendező: Marek Kaniévská

Forgatókönyv: Harley Peyton

Operatőr: Edward Lachman

Szereplők: Andrew McCarthy (Clay), Jamy Gertz (Blair), Robert Downey Jr. (Julian), James Spader (Rip)

Zene: Thomas Newman

The Rules Of Attraction

Megjelenési hely: USA

Megjelenési idő: 2002.

Gyártó: Kingsgate Films, Roger Avary Filmproduktion GmbH.

Producer: Greg Shapiro

Rendező: Roger Avary

Forgatókönyv: Roger Avary

Operatőr: Robert Brinkmann

Szereplők: James Van Der Beek (Sean), Shannyn Sossamon (Lauren), Ian Somerhalder (Paul), Jessica Biel (Lara)

Zene: Tomandandy