

## Az adaptáció mint műfaj

### Absztrakt

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

### Szerző

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

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.9>

## Az adaptáció mint műfaj

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

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

Még ha műfajként láthatatlan volt is, a magas és populáris elméletek körében is komoly előzményei vannak az adaptációnak mint olyan kategóriának, amelyet a filmnézők széles körben felismernek. Kathleen Newell mutatott rá arra, hogy amikor 1996-ban és 1997-ben három Henry James-adaptáció követte egymást – *Egy hölgy arcképe* (The Portrait of a Lady. Jane Campion, 1996), *A galamb szárnyai* (The Wings of the Dove. Iain Softly, 1997) és *Washington Square* (Agnieszka Holland, 1997) –, a kritikusok legalább annyira hasonlították mindhárom adaptációt a másik két filmhez, mint az adott film irodalmi forrásául szolgáló James-szöveghez. Adina Hoffman és Jeff Millar kritikáira hivatkozva, amelyek Holland *Washington Square* adaptációját mérik össze Softley *A galamb szárnyai* adaptációjával, Newell arra a következtetésre jut, hogy „az a meggyőződés, hogy két különböző rendező két különböző filmje, amelyek két különböző regényen alapulnak,

összehasonlíthatóak, arról a feltételezésről árulkodik, miszerint a filmadaptációknak nincs saját identitásuk vagy funkciójuk azon túl, hogy egy már fétisként tisztelt irodalmi életmű körüli aurát hozzanak létre és tartsanak fenn”. [4] A kritikákból úgy tűnik, hogy Hoffmann és Millar egyrészt azt feltételezik, hogy létezik egy Henry James-filmműfaj, másrészt pedig azt, hogy ez a műfaj elsődleges hivatkozási keretként alkalmas minden új alkotás értelmezésére és értékelésére. Lawrence Raw más irányból közelíti meg a James-adaptációkat, mégis meglepően hasonló eredményre jut. Raw a James regényein és meséin alapuló filmeket tematikus kettősség mentén osztja két csoportra, ami erőteljesen sugallja a James-adaptációk műfaji státuszát: az egyik csoportot alkotják „azok a filmek, amelyek a nemi szerepek és/vagy a szexualitás konvencióit kérdőjelezik meg, és az önkifejezés új lehetőségeit kínálják mind férfiaknak, mind nőknek”, a másikat pedig „azok, amelyek a jamesi szöveg újkonzervatív olvasatával a házasság, az otthon és a család fontosságát erősítik meg, azt sugallva, hogy a status quo megkérdőjelezése pusztuláshoz vezet”. [5]

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



*Jane Austen magánélete* (Julian Jarrold, 2007)

Az adaptációk egy tágabb rétegéről Sarah Cardwell így értekezik: „a klasszikus regényekből születő adaptációk »műfajának« bármely elemzése során a műfaj meghatározó jellegzetességeit kell előtérbe helyezni”, és „a televíziós adaptációkat és a filmadaptációkat meg kell egymástól különböztetni”. [7] Cardwell állásfoglalása különösen meggyőző annak fényében, hogy Ginette Vincendeau „egy új műfaj” [8] képviselőiként kezeli az örökségfilmeket, amelyek közé olyan művek tartoznak, mint a *Tűzszekerek* (Chariots of Fire. Hugh Hudson, 1981), a *Babette lakomája*

(Babettes gæstebud. Gabriel Axel, 1987) és az *Értelem és érzelem* (Sense and Sensibility. Ang Lee, 1995). Ha valóban beszélhetünk Henry James-műfajról, Jane Austen-műfajról, klasszikusregény-adaptáció műfajról és örökségműfajról, innen már csupán egy apró lépésre van szükség ahhoz, hogy felállíthassunk egy még ezeknél is tágabb műfajt, magát az adaptációt.

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

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

Az adaptáció műfaja nem azonosítandó a klasszikusregény-adaptáció műfajával vagy az örökségfilm műfajával. Egy olyan műfaj, amelybe beletartozik egyszerre az *Elfújta a szél* (Gone with the Wind. Victor Fleming, 1939), a *Drakula* (Dracula. Tod Browning, 1931 és mások), a *Rabszolgaelkek* (Beloved. Jonathan Demme, 1998) és *A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1946; Bob Rafelson, 1981), sokkal rugalmasabb, mint a klasszikusregény-adaptáció műfaja, amelyet al csoportként magában foglal, vagy az örökségfilm műfaja, amelyet nem foglal magában, de amellyel átfedésben van. Jogosan merül fel a kérdés, hogy a filmadaptáció mint műfaj nem túlságosan alaktalan-e ahhoz, hogy használható legyen. Amikor néhány évvel ezelőtt megkérdeztem a hallgatóimtól, hogy mely műfaji konvenciók határoznak meg egy adaptációt adaptációként, három ilyen jelölőt találtak: az adaptációnak egy

regényen, színdarabon vagy történeten kell alapulnia; történelmi környezetben kell játszódnia; és az eleje főcímlistának, de legalábbis a címfeliratnak kurzív vagy Old English betűtípusban kell szerepelnie. Bármennyire is provokatívnak találom ezeket a jelölőket, szinte gyanúsán hajznak a klasszikusregény-adaptáció és az örökségfilm műfajára, az olyan romantikus filmekre, mint például a *Kaméliás hölgy* (Camille) – noha George Cukor 1936-ban rendezett filmje, melyet az MGM Greta Garbo nevével reklámozott, alig említette irodalmi forrását, az „Ifj. Alexandre Dumas regénye és színműve alapján” feliratot a képernyő alján, Zoe Akins, Frances Marion és James Hilton forgatókönyvírók nevei alá rejtette el.

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

Ez részben azért lehetséges, mert a Dumas család példaként való kiválasztása kevésbé önkényes, mint amilyennek tűnik. Mireia Aragay és Gemma López nemrégiben rámutattak arra, hogy „a férfiasság és a nőiesség románcokban ábrázolt fogalmi feldolgozatlan anyagként kötelező érvényűek maradtak a nyugati kultúrában egy önjelölt posztfeminista milióban”.<sup>[12]</sup> Az 1995-ös BBC *Büszkeség és balítélet*-típusú (*Pride and Prejudice*. Simon Langton) adaptációk a régimódi románcokat olyan fantáziaként mutatják be, amire még mindig szenvedélyesen vágnak magukat egyébként posztmodern feministának valló női nézők is. A Helen Fielding 1996-os regényéből adaptált *Bridget Jones naplója* (*Bridget Jones's Diary*. Sharon Maguire, 2001) felerősíti Fielding gondos Austen-áthallásait, míg Colin Firth felbukkanása Mark Darcy, Bridget meglepő udvarlója szerepében rájátszik a regény ironizált Mr. Darcy alakjára, akit az a BBC *Büszkeség és balítélet* ihletett, amelyben szintén Firth alakította Mr. Darcy-t. Aragay és López szerint ezáltal a *Bridget Jones naplóját* „olyan mértékben áthatja egyfajta ironikus kétértelműség”, hogy az lehetővé teszi a női nézők számára, hogy „megkapják a romantikus történet kínálta boldogság utópisztikus ígérletét, ugyanakkor elismerve annak képzeletbeli mivoltát”.<sup>[13]</sup> A gazdasági, pszichológiai és kulturális bőség efféle retró fantáziája már régóta meghatározó jellemzője az örökségfilmnek, amelyet nemzeti utópisztikus románcnak is nevezhetnénk. Ha ehhez a mámorító egyveleghez hozzáadjuk az egyszerre jelen lévő és jelen nem lévő népszerű regény és filmes adaptációjának csábítását, akkor ez képezheti az alapját annak, amit sok néző az adaptáció műfajaként azonosítana.

De a történetnek még nincs vége a női rendezésű romantikus filmmel, amely az ifjabb Dumas-tól és Jane Austentől a BBC *Büszkeség és balítéletén* és a *Bridget Jones naplóján* ível át. Csakúgy, ahogy a

klasszikusregény-adaptációk és az örökségfilm-műfaj középpontjában álló románcok a női hősokeket és értékeket emelik ki, úgy a velük párhuzamban álló kosztümös kalandfilmek [amelyek vonzerejét Brian Taves találóan „a kaland romantikájaként” írja le <sup>[14]</sup>] a férfi hősokeket és értékeket hangsúlyozzák. Ezt a férfiközpontú románcot a férfiak közti kötődés és a hősies fizikai tetteken nyugvó ön- és csoportmeghatározás jellemzik, valamint egy olyan egyszerűbb korba való visszatérés, amelyben a maradéktalan boldogságot nem fenyegette más veszély, mint az intrika, az erőszak és a hirtelen halál. Ez a férfiidill éppoly utópisztikus, mint a *Kaméliás hölgy* nőorientált romantikája, így rendkívül logikus, hogy a két műfaj története kiegészíti egymást. Mindkettő íve ugyanakkor, 1921-ben ér el egy korai csúcspontot, amikor megjelenik az Alla Nazimova- és Rudolph Valentino-féle *Kaméliás hölgy* (Camille, Ray C. Smallwood) és a Douglas Fairbanks-féle *A három muskétás* (The Three Musketeers, Fred Niblo). Mindkét műfaj újra megjelenik az 1930-as évek közepén, ekkor már nagyobb számban, miután a Hays-kódex 1930-as, szigorú érvényesítése elkezdte kifejteni hatását a filmiparra. Guerric DeBona megfogalmazásában a kódex arra kezdte ösztönözni a stúdióvezetőket, hogy műveikkel „a középosztálybeli illendőség légkörét” törekedjenek sugározni Joseph Breen filmcenzor hivatali ideje alatt, „a hollywoodi cenzúra legpuritánabb korszakában”. <sup>[15]</sup> A cenzorok ebben a korszakban kifogásolták az olyan kortárs regényadaptációkat, mint a Theodore Dreiser 1925-ös műve alapján készült *Amerikai tragédiát* (An American Tragedy. Josef von Sternberg, 1931), így további Dreiser-adaptációk helyett *Kaméliás hölgy*-szerű románcok – mint a *Jane Eyre* (Christy Cabanne, 1934) és az *Ahol tilos a szerelem* (The Barretts of Wimpole Street. Sidney Franklin, 1934) – versengtek történelmi kalandfilmekkel – mint a *Kincses sziget* (Treasure Island. Victor Fleming, 1934) és a *Gróf Monte Cristo* (The Count of Monte Cristo. Rowland V. Lee, 1934) – azért, hogy vászonra kerülhessenek. Taves rámutat arra, hogy az ilyesfajta kalandfilmek tökéletesen illeszkedtek a hollywoodi stúdiórendszerbe, mivel „újrahasznosították a történelmi díszleteket, jelmezeket és kellékeket, például a speciális effektusok osztályának sablonos miniatúrjeit, mint a csatajelenetek hajóit, valamint a stúdiók udvarát és a környező ranchokat is fel tudták használni külső helyszíneként” <sup>[16]</sup>. Mind a férfiközpontú kalandfilmeknek, mind a nőközpontú romantikus filmeknek azóta is kitartó rajongótábora van, ahogyan azt azok a párok is tanúsíthatják, akik azon vitatkoznak, melyik filmet nézzék meg a moziban. Emellett mindkét műfaj nyomott hagyott a vegyes műfajú filmekben, amelyek mindkét nemet igyekeznek megszólítani, a *Titanic*-tól (James Cameron, 1997) a *Mr. és Mrs. Smith*-ig (Doug Liman, 2005).



Románc és kalandfilm: Dumas kései örökösei (*Titanic*. James

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

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

Aligha meglepő, hogy a romantikus kalandregényeket még lelkesebben adaptálták a filmvászonra, mint a szerelmes regényeket. George Bluestone 1957-ben kijelentette, hogy „a regény egyre inkább

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

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

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

1. Helyesen azonosították a hallgatóim azt a tulajdonságot, amely a leginkább arra indítja a nézőt, hogy adaptációként nézzen egy filmet: a történelmi környezetet. Azok az adaptációk, amelyeket a legnagyobb valószínűséggel adaptációként adnak el, fogyasztanak és elemeznek, a



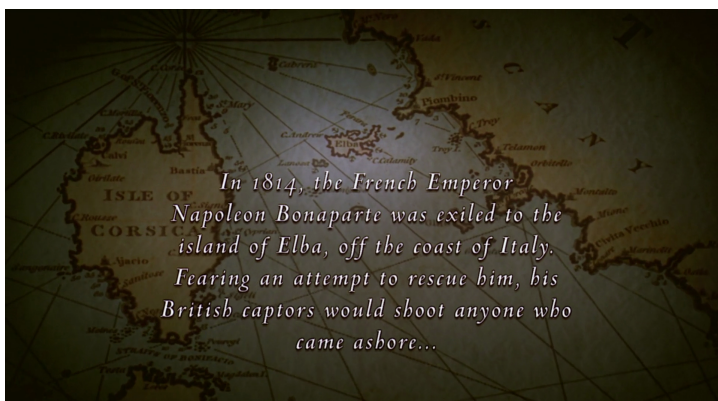
kosztümös filmek, akár klasszikus regény a forrás, mint a *Kisasszonyok* (Little Women. George Cukor, 1933, *Fiatal asszonyok* címmel; Mervyn LeRoy, 1949; Gillian Armstrong, 1994), akár modern, mint a *Vágy és vezeklés* (Atonement. Joe Wright, 2007) esetében. Az adaptáció műfajának a történelmi környezetre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

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

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

3. A történelem ilyesfajta fetisizálása egy még jobban felismerhető fétishez kapcsolódik, amely az adaptációkat adaptációkként azonosítja: ahhoz a megszállottsághoz, amivel a műfaj a szerzőket, könyveket és szavakat közelíti meg. Noha önkényesnek tűnhet hallgatóim válasza, amelyben az adaptációk egyik fő megkülönböztető jeleként a főcímfeliratok stílusát emelték ki, ezzel kétségtelenül egy fontos mozzanatra reflektáltak, mivel az efféle főcímek egyesítik a tekintélyre való törekvést a heraldikus történelem iránti vonzalommal – a gazdagok, a hősök és a befolyásosak történelmével. Minél inkább kívánja magát adaptációként azonosítani egy film, annál valószínűbb, hogy a címében (*Rómeó és Júlia*, eredeti angol címén *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, Baz Luhrmann, 1996; *Frankenstein*, eredeti angol címén *Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994) vagy a főcím fölött feltünteteti a forrásszöveg szerzőjét („Edward Small bemutatja Alexandre Dumas halhatatlan történetét”, az 1934-es *Gróf Monte Cristo* bevezető felirata). És annál valószínűbb az is, hogy kiemelt szerepet kapnak benne a könyvek, akár a cselekményben (így például a szereplők Randolph Henry Ash költő életét és munkásságát tárják fel a *Költői szerelemben* [Possession. Neil LaBute, 2002]), akár – ami még jellemzőbb – a nyitó képsorban. Több olyan problémás adaptációt is, mint *A postás mindig kétszer csenget* (Tay Garnett, 1946) vagy a *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964) szembetűnő könyves képsorok dúcolnak alá a film bevezető képsorai alatt, és nincs olyan filmnéző, aki ne ismerné azt a toposzt, amikor a stáblista varázslatosan lapozódó könyvoldalakon jelenik meg, hogy ezáltal kölcsönözze az adaptációnak a könyv tekintélyét. A filmadaptációk nyitójeleneteiket sokszor inzertekkel alapozzák meg, amelyek a szerzőt nagyszerű könyvéért dicsérik (*A bátorság vörös szalagja* [The Red Badge of Courage, John Huston, 1951]), vagy csupán bevezetik a cselekményt.
4. Ezeknek az inzerteknek a sajátos jellegéből ered még egy utolsó műfaji jelölő. Sok olyan film, amely nem adaptáció, és nem is próbál adaptációnak tenni, inzerteket használ arra, hogy bemutassa a kort és a helyszínt, különösen akkor, ha azok távoliak. A magukat adaptációnak valló filmek inzertjei azonban ezektől egyértelműen elkülöníthetők, mint például az 1948-as *A három testőr* esetében, amelyben a bevezető így szól: „Az Úr 1625. esztendejében William

Shakespeare még nem régóta volt halott, Amerikába még alig érkeztek meg az első telepesek, és Franciaország nyugalma a végéhez közeledett. Egy gascogne-i fiatalember arra készült, hogy elinduljon, és kiforgassa a világot a sarkából”. [24] Ez a bevezető felirat először is emlékezteti a közönséget olyan irodalmi és történelmi eseményekre, amelyeket feltehetően már ismernek – Shakespeare életére, Amerika európai gyarmatosítására –, hogy aztán úgy tegyen, mintha emlékeztetné őket olyasmikre is, amiket valószínűleg sokkal kevésbé ismernek – az intrikákra, amelyek Franciaországot a harmincéves háborúba sodorták –, és végül bemutassa a hőst, D’Artagnant, egy teljesen fiktív karaktert, aki mégis ismerős lesz mindenki számára, aki ismeri Dumas regényét. Fél évszázaddal később Kevin Reynolds hasonlóan vezet be a *Monte Cristo grófját* (*The Count of Monte Cristo*, 2002). A rövid eleje főcím után, amely a film címét *Alexandre Dumas: Monte Cristo grófjaként* adja meg, a film a Földközi-tenger térképét mutatja, középpontjában Olaszország nyugati partjával. A térkép előtt egy felirat olvasható, amely így kezdődik: „1814-ben Napóleon francia császárt az Itália partjaihoz közeli Elba szigetére száműzték”. Annak ellenére, hogy a beállítás végén egy egyértelműen „Elba” feliratú szigetre közelít rá a kamera, a nyitófelirat szükségét érzi, hogy ne csak arra emlékeztesse a nézőket, hogy hol van Elba, hanem még arra is, hogy kicsoda Napóleon.



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

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

Ezt a négy jelölőt, amelyek mindegyike nélkülözhetetlen a magukat adaptációként azonosító adaptációk esetén, szembeállíthatjuk egy olyan vonással, amelyet sokáig tévesen az adaptációk műfaji jelölőjének vélték, mivel a legtöbb romantikus filmben megtalálható, bár a kosztümös

kalandfilmekben alig fordul elő: a forrásszöveg áhítatos tiszteletével. Amikor Richard Lester *A három testőr – A királyné nyaklánca* (The Three Musketeers) és *A négy testőr* (The Four Musketeers) című filmjei megjelentek 1973-ban és 1974-ben, sok kritikusban visszatetszést keltett az erőszak és a bohózat össze nem illő keveréke, a korabeli jelmezek vegyítése a némafilmes bohóckodással és a posztmodern önreflexióval. Pedig ezek a jellegzetességek létfontosságúak voltak az idősebb Dumas adaptációiban már Douglas Fairbanks óta, aki „a jelmezbe bújva olyan karakterként lépett elő, amely egyedülálló módon a sajátja volt”.<sup>[25]</sup> Fairbanks D’Artagnant, Zorrót, Robin Hoodot és a bagdadi tolvajt játssza olyan kosztümös filmekben, amelyek hangsúlyozzák a védjegyévé vált nemtörődömségét, hetyke merészségét, magabiztosságát, humorát – egyszóval amerikai mivoltát. Ahelyett, hogy eltűnne az egyes szerepekben, Fairbanks arra használja a tőlük való távolságát, hogy létrehozza azt a kedélyesen önironikus alakot, amely mindezek felett szabadon lebeg. Az önirónia ugyanezen hagyományát folytatja Allen Dwan 1939-es filmje azáltal, hogy a Ritz testvérekre osztja a három pék szerepét, akik muskétásnak adják ki magukat; Louis Hayward kettős alakítása, aki a nőies XIV. Lajos és férfiasabb, el nem ismert testvére, Fülöp szerepét játssza James Whale 1939-es *A vasálarcosában*; és George Sidney 1948-as *A három testőre*, amelyet olyan musicalként rendeztek meg, melyben a dalok helyét kardpárbajok veszik át. D’Artagnan szerepében mintha Douglas Fairbankset idézné meg Gene Kelly is hanyagul sportos játékaival. Bármennyit köszönhet is a kalandfilmek önironikus hangvétele Fairbanks előadói stílusának, Fairbanks hatása önmagában nem magyarázza azt, hogy ez az önirónia milyen markánsan van jelen a műfajban. Fairbanks alakításai nem adhatnak magyarázatot például az olyan fenségesen nevetséges szereposztásokra, mint Lana Turner Lady de Winter szerepében vagy June Allyson mint Constance. Valaki az MGM-nél ráeszmélhetett, mennyire abszurd a teljes produkció, ugyanis a stúdió Kelly egyik vívójelenetét vette át és ültette be *A fenséges gazfickó* című fiktív némafilmbe az *Ének az esőben* (Singin’ in the Rain. Stanley Donen és Gene Kelly, 1952) nyitójelenetében, hogy a némafilmek alapvető idétlenségét szemléltesse – annak ellenére, hogy az elavult kardpárbaj forrása egy mindössze négy évvel korábban készült hangosfilm volt. Azt a forrásszövegek iránti tiszteletet tehát, amely a BBC adaptációira jellemző, a forrásszövegektől való önironikus távolság hagyománya ellensúlyozza, amely ugyanannyira alapvető az adaptációkban.



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

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

legalábbis legendaként állítja be, ezzel is jelezve azt, hogy bármekkora presztízse van Dumas-nak 1998-ban, kevésbé vonzó, mint Oliver Stone stílusában történelmi csalásokat feltárni.

A film számos anakronisztikus részlete – Lajos király csokornyakkendőjétől Leonardo DiCaprio gyűrött ágynemű alatt játszódoó szerethezés utáni jeleneteiig – azt bizonyítják, hogy a film sokkal inkább a nézők korában gyökerezik, mint 1662-ben. A testőrök sztárszereposztása – Gerard Depardieu, John Malkovich, Gabriel Byrne és Jeremy Irons – feledtet minden olyan érdeklődést a találkozásuk iránt, amit Dumas *A három testőr* folytatásaként megírt, hiszen senki sem gondolja, hogy ezek a sztárok húsz évvel ezelőtt együtt dolgoztak. És ami a legfontosabb: a film az első harmadában titokban tartja, hogy a vasárlarcos férfi a király testvére, így rejtéllyé változtatva azt, amit Allen Dwan 1929-es Fairbanks-filmje, szintén *A vasárlarcos* (*The Iron Mask*) címmel és Whale 1939-es Hayward-filmje már a történet legelején felfedett. *A testrablók támadásától* (*Invasion of the Body Snatchers*. Don Siegel, 1956 és Philip Kaufman, 1978) *A légyig* (*The Fly*. Kurt Neumann, 1958 és David Cronenberg, 1986) a remake-ek sokszor drámai iróniával dolgozzák fel az előzményfilmek központi rejtélyét, mivel a későbbi közönséget, amely feltehetően ismeri a forrásanyagot, már nem fogják megtéveszteni azok a rejtélyek, amelyekkel szemben a szereplők tanácstalanok. A Dumas-t fél évszázaddal később feldolgozó Wallace azonban nyugodtan megfordíthatja ezt a műveletet, és rejtélyt csinálhat a vasárlarcos kilétéből, abban a biztos tudatban, hogy a nézők közül senki sem olvasta a könyvet.

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

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

Amióta a BBC minisorozatai az *Utolsó látogatás* (Brideshead Revisited. Charles Sturridge és Michael Lindsay-Hogg, 1981) és a *Bűszkeség és balítélet* (1995) közötti időszakban a kosztümös románc etalonjává váltak, az adaptációkat nemcsak egyre inkább adaptációként forgalmazzák, hanem a videós értékesítés során is egyre inkább adaptációként csomagolják újra. Ezért az „A & E Literary Classics: The Romance Collection” (2002) mellett, amely a BBC és az Arts and Entertainment televíziós adaptációit tartalmazza az *Ivanhoe*-tól (Stuart Orme, 1997) a *Viktória és Albertig* (Victoria & Albert. John Erman, 2001), megjelent a Warner Bros. „Literary Classics Collection” című gyűjteménye is, amelyben *A zendai fogoly* (John Cromwell, 1937; *Zenda foglya*, The Prisoner of Zenda, Richard Thorpe, 1952), *A három testőr* (1948), a *Madame Bovary* (Vincente Minnelli, 1949), az *Őfelsége kapitánya* (Captain Horatio Hornblower. Raoul Walsh, 1951) és a *Billy Budd* (Peter Ustinov, 1962) szerepelnek. Bár nagyon eltérő a két gyűjtemény elképzelése arról, hogy mitől irodalmi klasszikus egy mű, mindkettő ugyanúgy az adaptációt igyekszik az értékesítés eszközeként felhasználni. Még ezeknél is árulkodóbb a Columbia TriStar „Classic DVD and Book Collection” című gyűjteménye, amely négy adaptációt tartalmaz – az *Egy tiszta nőt* (Tess. Roman Polanski, 1979), a *Kisasszonyokat* (Gillian Armstrong, 1994), az *Értelem és érzelmet* (Ang Lee, 1995) és a *Meggyőző érveket* (Persuasion. Roger Michell, 1995) –, és amely a filmeket a forrásszövegek papírkötésű kiadásával együtt kínálja, a vásárlónak azt ígérve, hogy „ezzel válik teljessé klasszikus DVD- és könyvgyűjteménye”. Függetlenül attól, hogy a filmeket eredetileg elsősorban adaptációként készítették és forgalmazták-e vagy sem, az, hogy adaptációként mindig újra ki lehet őket adni, azt jelzi, hogy a filmipar éppoly élénken érzékeli az adaptáció műfaji potenciálját, mint a szerelemért epekedő posztfeminista, a nosztalgiára vágyó irodista vagy a közönség azon számottevő része, amely nyilvánvalóan kifejezetten azért megy moziba, mert azokra az élményekre vágyik, amelyek egykor a könyvek olvasásához kapcsolódtak.

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

abban áll, hogy láthatóbbá teszi ezt a lehetőséget, és aktívabbá, égetőbbé, elkerülhetetlenebbé teszi. Az összehasonlítások, amelyek minden szövegben tetszőlegesen alkalmazhatók, mivel minden szöveg intertextus, olyan mértékben válnak alapvetővé, amennyire bármely közönség az adaptációt adaptációként éli meg.

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

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

Fordította Vékási Adél

A fordítást ellenőrizte Földváry Kinga

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

## Jegyzetek

1. Altman, Rick: *Film/Genre*. London, BFI, 1999. 238–39.
2. Uo. 16. A szövegben szereplő összes idézet saját fordítás [– *A ford.*]



3. Uricchio, William – Roberta E. Pearson: *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*. Princeton, Princeton UP, 1993. 44, 49.
4. Newell, Kathleen: *What We Talk About When We Talk About Adaptation*. PhD disszertáció, U of Delaware, 2005. 145.
5. Raw, Laurence: *Adapting Henry James to the Screen: Gender, Fiction, and Film*. Lanham, MD, Scarecrow, 2006. 265.
6. Burt, Richard: Becoming Literary, Becoming Historical: The Scale of Female Authorship in *Becoming Jane. Adaptation*, 2008. március, 1.1. 58–62. DOI: <https://doi.org/10.1093/adaptation/apm004>. 58.
7. Cardwell, Sarah: *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester, Manchester UP, 2002. 73.
8. Vincendeau, Ginette (szerk.): *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. London, BFI, 2001. xvii.
9. Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London, Routledge, 2000. 26.
10. Uo. 42. Lásd Todorov, Tzvetan: *Genres in Discourse*. Angolra ford. Catherine Porter. Cambridge, Cambridge UP, 1990. 17. és Jauss, Hans Robert: *Toward an Aesthetic of Reception*. Angolra ford. Timothy Bahti. Minneapolis, U of Minnesota P, 1982. 24.
11. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2006. 139.
12. Aragay, Mireia – Gemma López: Inf(lecting *Pride and Prejudice*: Dialogism, Intertextuality, and Adaptation. In *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Szerk. Mireia Aragay. Amsterdam, Rodopi, 2005. 201–19. 216.
13. Uo. 213.
14. Taves, Brian: *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*. Jackson, UP of Mississippi, 1993.
15. DeBona, Gueric, OSB: Dickens, the Depression, and MGM's *David Copperfield*. In *Film Adaptation*. Szerk. James Naremore. New Brunswick, Rutgers UP, 2000. 106–28. 111, 112.
16. Taves, Brian: i. m. 70.
17. Balio, Tino: *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. New York, Scribner, 1993. 178–80.
18. Andrew, Dudley: *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, Princeton UP, 1995. 116, 150.
19. Bluestone, George: *Novels into Film*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1957. 46.
20. Hutcheon, Linda: i. m. 56–63.
21. Murray, Simone: Materialising Adaptation Theory: The Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly*, 2008, 36.1. 4–21. 7.
22. Rodman, Ronald: Tonal Design and the Aesthetic of Pastiche in Herbert Stothart's *Maytime*. In *Music and Cinema*. Szerk. James Buhler, Caryl Flynn, és David Neumeyer. Hanover, NH, Wesleyan UP, 2000. 187–206. 189, 190.
23. Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana UP, 1987. 73.
24. A filmekből vett idézetekben a pontos jelentés érdekében a fordítás eltér a hivatalos magyar fordítástól. [–*A ford.*]
25. Tibbetts, John C. – James M. Welsh: *His Majesty the American: The Films of Douglas Fairbanks, Sr.* South Brunswick, A.S. Barnes, 1977. 119.
26. Uricchio, William – Roberta E. Pearson: i. m. 195–96., 198.
27. Gelder, Ken: Jane Campion and the limits of literary cinema. In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Szerk. Deborah Cartmell és Imelda Whelehan. London: Routledge, 1999. 157–71. 157.

28. Vincendeau, Ginette: i. m. xi.
29. Hutcheon, Linda: i. m. 139.
30. Uo. 139.
31. McFarlane, Brian: It Wasn't Like That in the Book... In *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Szerk. James M. Welsh és Peter Lev. Lanham, MD, Scarecrow, 2007. 3–14. 3.
32. Bluestone, George: i. m. 198.
33. Stam, Robert: *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. New York, Blackwell, 2004. 175.

## Irodalomjegyzék

- Altman, Rick: *Film/Genre*. London, BFI, 1999.
- Andrew, Dudley: *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, Princeton UP, 1995.
- Aragay, Mireia – Gemma López: Inf(l)ecting *Pride and Prejudice*: Dialogism, Intertextuality, and Adaptation. In *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Szerk. Mireia Aragay. Amsterdam, Rodopi, 2005. 201–19.
- Balio, Tino: *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. New York, Scribner, 1993.
- Bluestone, George: *Novels into Film*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1957.
- Burt, Richard: Becoming Literary, Becoming Historical: The Scale of Female Authorship in *Becoming Jane*. *Adaptation*, 2008. március, 1.1. 58–62. DOI: <https://doi.org/10.1093/adaptation/apm004>.
- Cardwell, Sarah: *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester, Manchester UP, 2002.
- DeBona, Gueric, OSB: Dickens, the Depression, and MGM's *David Copperfield*. In *Film Adaptation*. Szerk. James Naremore. New Brunswick, Rutgers UP, 2000. 106–28.
- Gelder, Ken: Jane Campion and the limits of literary cinema. In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Szerk. Deborah Cartmell és Imelda Whelehan. London: Routledge, 1999. 157–71.
- Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana UP, 1987.
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2006.
- Jauss, Hans Robert: *Toward an Aesthetic of Reception*. Angolra ford. Timothy Bahti. Minneapolis, U of Minnesota P, 1982.
- McFarlane, Brian: It Wasn't Like That in the Book... In *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Szerk. James M. Welsh és Peter Lev. Lanham, MD, Scarecrow, 2007. 3–14.
- Murray, Simone: Materialising Adaptation Theory: The Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly*, 2008, 36.1. 4–21.
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London, Routledge, 2000.
- Newell, Kathleen: *What We Talk About When We Talk About Adaptation*. PhD disszertáció, U of Delaware, 2005.
- Raw, Laurence: *Adapting Henry James to the Screen: Gender, Fiction, and Film*. Lanham, MD, Scarecrow, 2006.

- Rodman, Ronald: Tonal Design and the Aesthetic of Pastiche in Herbert Stothart's Maytime. In *Music and Cinema*. Szerk. James Buhler, Caryl Flynn, és David Neumeier. Hanover, NH, Wesleyan UP, 2000. 187–206.
- Stam, Robert: *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. New York, Blackwell, 2004.
- Taves, Brian: *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*. Jackson, UP of Mississippi, 1993.
- Tibbetts, John C. – James M. Welsh: *His Majesty the American: The Films of Douglas Fairbanks, Sr.* South Brunswick, A.S. Barnes, 1977.
- Todorov, Tzvetan: *Genres in Discourse*. Angolra ford. Catherine Porter. Cambridge, Cambridge UP, 1990.
- Uricchio, William – Roberta E. Pearson: *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*. Princeton, Princeton UP, 1993.
- Vincendeau, Ginette, szerk.: *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*. London, BFI, 2001.

## Filmográfia

- *A bátorság vörös szalagja* (The Red Badge of Courage. John Huston, 1951)
- *A dzsesszénekes* (The Jazz Singer. Alan Crosland, 1927)
- *A galamb szárnyai* (The Wings of the Dove. Iain Softley, 1997)
- *A Gyűrűk Ura* (The Lord of the Rings. Ralph Bakshi, 1978)
- *A Gyűrűk Ura: A gyűrű szövetsége* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring. Peter Jackson, 2001)
- *A Gyűrűk Ura: A két torony* (The Lord of the Rings: The Two Towers. Peter Jackson, 2002)
- *A Gyűrűk Ura: A király visszatér* (The Lord of the Rings: The Return of the King. Peter Jackson, 2003)
- *A három testőr – A királyné nyaklánca* (The Three Musketeers. Richard Lester, 1973)
- *A három testőr* (The Three Musketeers. Allan Dwan, 1939)
- *A három testőr* (The Three Musketeers. Fred Niblo, 1921)
- *A három testőr* (The Three Musketeers. George Sidney, 1948)
- *A légy* (The Fly. David Cronenberg, 1986)
- *A légy* (The Fly. Kurt Neumann, 1958)
- *A nagy ábránd* (La Grande Illusion. Jean Renoir, 1937)
- *A négy testőr* (The Four Musketeers. Richard Lester, 1974)
- *A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1946)
- *A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Bob Rafelson, 1981)
- *A testrablók támadása* (Invasion of the Body Snatchers. Don Siegel, 1956)
- *A vasálarcos* (The Iron Mask. Allan Dwan, 1929)
- *A vasálarcos* (The Man in the Iron Mask. James Whale, 1939)
- *A vasálarcos* (The Man in the Iron Mask. Randall Wallace, 1998)
- *A zendai fogoly* (The Prisoner of Zenda. John Cromwell, 1937)
- *Ahol tilos a szerelem* (The Barretts of Wimpole Street. Sidney Franklin, 1934)

- *Allah kertje* (The Garden of Allah. Richard Boleslawski, 1936)
- *Állat az emberben* (La Bête humaine. Jean Renoir, 1938)
- *Amerikai tragédia* (An American Tragedy. Josef von Sternberg, 1931)
- *Anthony Adverse* (Mervyn LeRoy, 1936)
- *Asszony a lejtőn* (Stella Dallas. King Vidor, 1937)
- *Babette lakomája* (Babettes gæstebud. Gabriel Axel, 1987)
- *Billy Budd* (Peter Ustinov, 1962)
- *Bridget Jones naplója* (Bridget Jones's Diary. Sharon Maguire, 2001)
- *Büszkeség és balítélet* (Pride and Prejudice. Robert Z. Leonard, 1940)
- *Büszkeség és balítélet* (Pride and Prejudice. Simon Langton, 1995)
- *Camille* (Ray C. Smallwood, 1921)
- *Copperfield Dávid* (David Copperfield. George Cukor, 1935)
- *Dorian Gray képe* (The Picture of Dorian Gray. Albert Lewin, 1945)
- *Dr. Frankenstein* (Frankenstein. James Whale, 1931)
- *Drakula* (Dracula. Tod Browning, 1931)
- *Egy hölgy arcképe* (The Portrait of a Lady. Jane Campion, 1996)
- *Egy tiszta nő* (Tess. Roman Polanski, 1979)
- *Elfújta a szél* (Gone with the Wind. Victor Fleming, 1939)
- *Ember vagy szörnyeteg?* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Rouben Mamoulian, 1931)
- *Ének az esőben* (Singin' in the Rain. Stanley Donen és Gene Kelly, 1952)
- *Értelem és érzelem* (Sense and Sensibility. Ang Lee, 1995)
- *Fiatalkisasszonyok* (Little Women. George Cukor, 1933)
- *Frankenstein* (Mary Shelley's Frankenstein. Kenneth Branagh, 1994)
- *Gróf Monte Cristo* (The Count of Monte Cristo. Rowland V. Lee, 1934)
- *Hiúság vására* (Becky Sharp. Rouben Mamoulian, 1935)
- *Ivanhoe* (Stuart Orme, 1997)
- *Jane Austen magánélete* (Becoming Jane. Julian Jarrold, 2007)
- *Jane Eyre* (Christy Cabanne, 1934)
- *Kaméliás hölgy* (Camille. George Cukor, 1936)
- *Kincses sziget* (Treasure Island. Victor Fleming, 1934)
- *Kisasszonyok* (Little Women. Gillian Armstrong, 1994)
- *Kisasszonyok* (Little Women. Mervyn LeRoy, 1949)
- *Ködös utak* (Le Quai des brumes. Marcel Carné, 1938)
- *Költői szerelem* (Possession. Neil LaBute, 2002)
- *Madame Bovary* (Vincente Minnelli, 1949)
- *Mansfield Park* (Patricia Rozema, 1999)
- *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964)
- *Meggyőző érvek* (Persuasion. Dir Roger Michell, 1995)
- *Monte Cristo fia* (The Son of Monte Cristo. Rowland V. Lee, 1940)
- *Monte Cristo grófja* (The Count of Monte Cristo. Kevin Reynolds, 2002)
- *Mr. és Mrs. Smith* (Mr. and Mrs. Smith. Doug Liman, 2005)
- *Négy toll* (The Four Feathers. Zoltan Korda, 1939)
- *Óz, a csodák csodája* (The Wizard of Oz. Victor Fleming, 1939)

- *Őfelsége kapitánya* (Captain Horatio Hornblower. Raoul Walsh, 1951)
- *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913)
- *Quo Vadis?* (Georg Jacoby, Gabriellino D'Annunzio, 1924)
- *Quo Vadis?* (Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca, 1901)
- *Quo Vadis?* (Quo Vadis. Mervyn LeRoy, 1951)
- *Rabszolgaelkek* (Beloved. Jonathan Demme, 1998)
- *Rómeó és Júlia* (Romeo and Juliet. George Cukor, 1936)
- *Rómeó és Júlia* (William Shakespeare's Romeo + Juliet. Baz Luhrmann, 1996)
- *Scaramouche* (George Sidney, 1952)
- *Scaramouche* (Rex Ingram, 1923)
- *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960)
- *Táncrend* (Un Carnet de bal. Julien Duvivier, 1937)
- *Testrablók támadása* (Invasion of the Body Snatchers. Philip Kaufman, 1978)
- *Titanic* (James Cameron, 1997)
- *Tűzszekerek* (Chariots of Fire. Hugh Hudson, 1981)
- *Utolsó látogatás* (Brideshead Revisited. Charles Sturridge és Michael Lindsay-Hogg, 1981)
- *Vágy és vezeklés* (Atonement. Joe Wright, 2007)
- *Viktória és Albert* (Victoria & Albert. John Erman, 2001)
- *Washington Square* (Agnieszka Holland, 1997)
- *Zenda foglya* (The Prisoner of Zenda. Richard Thorpe, 1952)
- *Zongoralecke* (The Piano. Jane Campion, 1993)

© Apertúra, 2022. tél | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/tel/leitch-az-adaptacio-mint-mufaj/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.9>

