

POLINA RYBINA

Sűrités – lepárolva

A filmadaptációk emlékezeti modelljei

BEVEZETÉS

Napjaink médiakörnyezetében az irodalom (pontosabban az irodalmi elbeszélés) különféle kiterjesztett formákban van jelen, melyek egyike a filmadaptáció. Az adaptációk bizonyos értelemben valamely irodalmi (vagy más) forrás emlékének többretegű hordozói. A közönségnek a klasszikus szöveg különböző közvetítéseivel fűződő emlékei egymással párhuzamosan léteznek, amelyek versengenek egymással és keresztezik egymást, miközben átfogó, többdimenziós élményt hoznak létre. Mihelyst az olvasók nézővé válnak (vagy fordítva), a sűrités területére lépnek – a sajátos narratív világokhoz kapcsolódó gondolatok, képek és érzések területére.

Astrid Erl *Memory in Culture* [Emlékezet a kultúrában] című kötetében azt olvashatjuk a sűritésről, hogy „kétségtelenül ez az irodalom legfőbb jellemzője”:¹ „Az irodalmi formák, például a metafora, az allegória, a szimbólum és az intertextusok egyik fő hatása a különböző szemantikai mezők kis térben történő összekapcsolása és egymásra helyezése”.² Az irodalomról a képernyőre való váltás, azaz a filmadaptáció alkalmat ad arra, hogy folytassuk a gondolatmenetet: miként gondolható el a már eleve sűritett irodalmi emlékezet filmes sűritése?

Mihail Jampolszkij *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film* [Teiresziasz emlékezete: Intertextualitás és film] (1998) című művében vizsgálja azt az igényt, hogy a már ismert narratívák töredezett elemeit újrásűritsük vagy felidézzük. A szövegek ideális olvasója nem különbözik Teiresziasztól: az „emlékezet sötétjében” a képek „elszakadnak kontextusukból, új kombinációkat alkotnak, egymásra rakódnak vagy megtalálják, ami közös bennük.”³ Az olva-

¹ Astrid ERL, *Memory in Culture* (London: Palgrave Macmillan, 2011), 145, doi: 10.1057/9780230321670.

² Uo.

³ Mikhail JAMPOLSKI, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film* (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1998), 3, doi: 10.1525/9780520914728.

só vagy a néző a kultúra több különálló képét egyesíti a szövegben aktív résztvevőként. Jampolszkij hangsúlyozza továbbá, hogy az emlékezet kulcsszerepet játszik ebben a folyamatban, ahogyan az emlékek aktiválásának vagy megszüntetésének különböző módjai is, s megjegyzi, hogy „nagyreszt az újdonság és a hagyomány dinamikus fúziója felel az új jelentések létrehozásáért. A jelentés előállítása voltaképpen az emlékezetnek ebből a »harcából« és annak leküzdéséből következik.”⁴

Ez a dinamika abban érhető tetten, hogy az új narratívák (irodalmi művek filmváltozatai, filmek alapján készült videójátékok stb.) képesek arra, hogy a korábbiakról alkotott képünket formálják, majd felváltsák, miközben új, kontextusfüggő jelentéstartalmakat kényszerítenek rájuk. Két dolgot vehetünk észre, amikor az adaptációs folyamat során az emlékezeti modelleket figyeljük meg: ahogy a régi és az új variációk párhuzamosan együtt élnek az emlékeztünkben, és ahogy az új kitörli a régít a felejtés során.

Jelen tanulmány két metaforára – a palimpszesztre és a hálózatra – fókuszál, amelyek segítenek megérteni, hogy a filmadaptációk nézői hogyan dolgozzák fel a már ismert narratívákat különféle audiovizuális médiaformátumokban. Ezek a metaforák explicit és implicit módon is jelen vannak a kortárs adaptációs tanulmányokban, és egyaránt kapcsolódnak az egyéni és a kollektív emlékezet szintjeihez. Mindkét metafora egy adott szint sajátja: a palimpszesztmetafora az egyéni szerves emlékezté, a hálózati metafora pedig a kollektív.

A *hálózati modell* azért különösen figyelemreméltó, mert a folyton növekvő hálózati struktúra lehetővé teszi, hogy az adaptációra úgy gondoljunk, mint – Jorge Luis Borges képével élve – „elágazó ösvények kertjére”, ahol fennáll a veszély, hogy mellékvágányra tévedünk, és szem elől tévesztjük a főutat. A szöveg új miliőhöz való adaptálása olyannyira előtérbe helyezi a kontextust, hogy a közönségnek új és ismeretlen területekre kell merészkednie, nem pedig követni a klasszikus elbeszélések már ismert útvonalaait. Ebben az írásban a *Rómeó és Júlia* különböző filmes feldolgozásai azt mutatják be, hogy a váratlan kontextusok hogyan készítenek olyasmire emlékezni, amiről sosem tudtunk, és olyan helyekre eljutni, ahol sosem jártunk. A *Rómeó és Júlia* adaptációi feltárják, hogy a hálózatok hogyan segítik elő a megélt tapasztalaton túllépő *prosztetikus* [prosthetic] *emlékezet* (azaz a valósággal való kapcsolatteremtés módjainak) működését. A tanulmány tézise szerint az adaptációk befogadása közben két alapvető emlékezeti modell (a már említett palimpszeszt- és hálózati modell) működik. A hálózati modellt különösen

⁴ Uo., 9.

megvilágítja a prosztetikus emlékezet fogalma. A kiterjesztett hálózat részét képező adaptációnak különleges kulturális funkciója van: úgy készítet emlékezésre és prosztetikus módon való átérzésre, hogy közben ismerős történetek kényelmére hagyatkozunk.

PALIMPSZESZTEK, HÁLÓZATOK ÉS ALAKVÁLTOZATAIK

A *palimpszesztmodell* különösen releváns, ha a néző már ismeri az elbeszélést valamilyen más médiumból (például ha a film megtekintése előtt olvasta a regényt, vagy ha különböző színészeket látott már ugyanabban a szerepben). A kapcsolatteremtés ilyen formája feltételezi, hogy több szöveg is aktívan jelen legyen a tudatunkban, a korábban látott, olvasott, félig megőrzött, félig elfelejtett, félig felidézett szövegeket pedig összehasonlítva egymás mellé helyezzük.

Linda Hutcheon *A Theory of Adaptation* [Az adaptáció elmélete] (2006; 2012) című kötetében az *ellenőrző palimpszeszt* metaforát használja a már ismert történetek filmváltozataihoz való nézői viszonyulás sajátosságainak leírására. Szóhasználata pontos, egyben mégis metaforikus, mivel azt állítja, hogy az adaptációkat a korábbi művek *kísértik* [haunted],⁵ az adaptációk átélésének öröme pedig *megkettőzött öröm* [doubled pleasure].⁶

Az adaptációk megkettőződése *gazdagító* [enriching],⁷ az alkotás és érzékelés aktuális kontextusaihoz való ragaszkodása pedig saját *aurával*⁸ ruhazza fel. Az adaptációk konceptualizálásának más módjai is feltűnnek itt-ott Hutcheon szövegében, potenciális eszközök és irányító metaforák széles skáláját teremtve meg. A palimpszesztmetafora például nemcsak a tapasztalat többretegűségét és gazdagságát feltételező stabil konstrukció, hanem az olvasás/nézés modellje is, amely az észlelés folyamatában a felejtéshez és a törléshez kapcsolódik. Az új rétegek (új adaptációk) nemcsak régi történeteket vagy e történetek korábbi befogadásait juttatják a közönség eszébe, hanem azt is, hogy már nem emlékszik a történetre, a korábbi befogadásra, az első benyomásra, az első olvasásra, a narratív világgal való első találkozásra. Ennyi kulturális sűrítés esetében vajon mit állíthatunk teljes bizonyossággal a saját első olvasatunkról?

⁵ Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation* (London–New York: Routledge, 2006, 2012), 25, doi: 10.4324/9780203957721.

⁶ Uo., 116.

⁷ Uo., 139.

⁸ Uo., 6.

A narratívával való első találkozás felidézhetetlenségének nosztalgikus változatát mutatja be Hutcheon *A Gyűrűk Ura* és a *Harry Potter*-regények rajongói kapcsán: „Most, hogy a filmekből már tudom, hogy néz ki egy ellenséges ork vagy egy kviddicsmeccs, félek, többé már nem leszek képes felidézni, milyennek képzeltem őket először, olvasás közben.”⁹ A néző palimpszesztikus kapcsolatteremtése tehát nyereséggel és veszteséggel is jár.

A palimpszesztmodell magyarázó potenciálja a korlátozott számú változattal – így a nem-mesterséges intelligencia számára is hozzáférhető – rendelkező történetek kapcsán tárul fel. Ha például Denis Villeneuve *Dűne: Első rész* című filmjét (2021) úgy nézzük meg, hogy előtte láttuk David Lynch *Dűnéjét* (1984), akkor az előbbi tágasabb tudati térben bomlik ki, így a néző képes lesz arra, hogy zsonglórködjön a különböző verziókkal, és egyszerre tegye magáévá ugyanannak az elbeszélői világnak a különböző reprezentációit. A gyerekes és érzelmes új Paul Atreides (Timothée Chalamet) a néző emlékezetében együtt él Kyle MacLachlan visszafogottabb és férfiasabb főhősével, Max von Sydow Liet-Kynes-je paradox módon ragyog át Sharon Duncan-Brewster fekete harcosnőjén, a Lynch változatában Sting által játszott Feyd alakja pedig ott kísért Austin Butler 2023-as alakításában (*Dűne: Második rész*).

Hutcheonnal ellentétben Robert Stam *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* [Irodalom filmen nézve: Realizmus, mágia és az adaptáció művészete] (2005) című kötetében sokkal inkább a palimpszesztmetafora szociokulturális lehetőségeinek kiterjesztésére összpontosít; azt vizsgálja, hogy a többretegűség fogalma alkalmazható-e az időbeliségre és az identitásra. A „palimpszesztszerű idő”¹⁰ például olyan eszköz a történelmi és kulturális tapasztalatok elemzésére, amelyben a különböző korszakok (őslakos, gyarmati és posztkolonális) jellegzetességei párhuzamosan vannak jelen a mindennapi életben. Stam a portugál-brazil rendező, Ruy Guerra *Erendira* című filmjét állítja középpontba (melynek forgatókönyvét a kolumbiai regényíró, Gabriel García Márquez jegyzi): a palimpszesztszerű, egymásra rétegződő időbeliségek elgondolásán keresztül bizonyítja, hogy a latin-amerikai tapasztalat „transztemporális, trópusi senkiföldjén”¹¹ zajlik. A palimpszesztszerű identitás fogalma segít abban, hogy tudatosítsuk, milyen szerepet játszik a többszörös, az összetett és a hibrid az önmegértés és az önreprezentáció kialakításában. A brazil író és zenetudós, Mário de Andrade példászerűen jeleníti

⁹ Uo., 29.

¹⁰ Robert STAM, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (Malden–Oxford: Blackwell Publishing, 2005), 346.

¹¹ Uo.

meg az identitás önmeghatározó komplexitásának ezt a fogalmát: „Származása révén egyszerre őslakos, afrikai és európai, iskolai tanulmányai révén francia, a zene iránti szeretete miatt pedig olasz”.¹² Ezeknek a komplexitásoknak a tudatosítása még fontosabbá válik, ha a filmadaptációkra gondolunk. A palimpszesztikus nézői tapasztalat a tárgyalt témák hibriditásával párosul – a múlt és a jelen paradox módon vagy ellentmondásosan él egymás mellett, és az identitások keveredése az öröklött és a megszerzett, a valós és az újragondolt identitásokat ötvözi.

A kapcsolatteremtés egy másik típusát *hálózati emlékezetmodell*nek nevezhetjük. Ezt évszázadnyi hosszú archetipikus narratívákra alkalmazzuk, amelyek feldolgozása a nem-mesterséges intelligencia számára lehetetlen. A narratív hálózatok a kollektív emlékezet birodalmába tartoznak. A vámpír-, Dracula- vagy Nosferatu-történetek évszázadok óta velünk vannak, és a kortárs kultúrában is számtalan médiaformátumban léteznek, amelyeket jómagam nem mernék visszarétegezni vagy lebontani.¹³ Hatalmas kulturális archívumról van szó, amely sokkal nagyobb annál, mint amit egy ember képes megőrizni emlékezetében. Az adaptációk itt a prosztetikus emlékezet eszközei, segítségükkel a közönség olyan történekekkel is megbirkózik, melyek összességét aligha tudná valaha is elolvasni, megnézni vagy egybefogni.

A hálózati metafora számos, mára már klasszikussá vált adaptációelméleti munkában felbukkan. A narratológus Brian McFarlane *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* [Filmre vitt regény: Bevezetés az adaptáció elméletébe] című kötetében a hálózati metaforát vizsgálva az adaptációs folyamat során működő „személyes és forgatókönyvírói kapcsolatok szövevényes hálózatáról”¹⁴ ír. A hálózat létrehozása McFarlane narratológiai nézőpontja szerint az eredeti és a végső szöveg közötti szövegváltozatok közbelépéseinek folyamata. Hutcheonnál viszont a szövegek „rizomatikus hálózatosodása”¹⁵ a Genette-féle hipertext (1982) szinonimája, amely újabb megközelítést tesz lehetővé az adaptáció mint az intertextualitás egy típusának konceptualizálásához.

Az adaptációs folyamatban a szövegek közti rizómákkal kapcsolatos elképzelések több irányból is rendkívül gyümölcsözőnek bizonyultak. A rizomatikus

¹² Uo., 328.

¹³ Lásd pl. John Edgar BROWNING és Caroline Joan PICART, szerk., *Dracula in Visual Media: Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921–2010* (Jefferson: McFarland & Company, 2011).

¹⁴ Brian MCFARLANE, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 35.

¹⁵ HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, 56.

hálózati struktúrákat tárgyalja Simone Murray *The Adaptation Industry* [Az adaptációs ipar] (2012), Kate Newell *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization* [Az adaptációs hálózatok bővítése: Az illusztrációtól a regényesítésig] (2017) és Lissette Lopez Szwydky *Transmedia Adaptation in the Nineteenth Century* [Transzmediális adaptáció a 19. században] (2020) című munkájában. Murray számára a hálózatépítés az adaptációk körül zajló folyamatokat jellemzi, miközben az általunk ismert szövegeket alakítja. Az adaptációs iparági hálózatokra és azok konkrét szereplőire (szerzők, producerek, filmrendezők, könyv- és filmkritikusok, könyvvásárok és filmfesztiválok szervezői) összpontosít, előtérbe helyezve a résztvevők státuszának jelentőségét, piaci versenyképességüket, a különböző adaptációhoz kapcsolódó eseményeknek tulajdonított presztízsszintet, „a könyv- és filmipari szereplők alkukészségét”.¹⁶ Lopez Szwydky, miközben szintén a hálózati metafora ipari dimenzióját kutatja, részletesen kifejti, hogy a 19. századi szerzők karrierje „hogyan függött az azonnali és a jövőbeli láthatóságot célzó adaptációk hálózatától”.¹⁷ Ugyanakkor Szwydky nemcsak az adaptációs tevékenység ipari oldalára összpontosít, hanem egy szövegközpontúbb aspektusra is, beleértve az ismert cselekmények és jellegzetes vonásaik végtelen újrahasznosítását a médiaplatformokon keresztül. Emlékeztetve az olvasókat a távoli olvasás (Moretti) gyakorlatára, Szwydky arra hívja fel a figyelmüket, hogy „terjesszék ki a jelentést a szövegek és utalások kiterjedt hálózatára”,¹⁸ közben pedig „kövessék nyomon, hogy a legfontosabb szövegek hogyan mozognak évszázadokon keresztül”.¹⁹

Murrayvel és Szwydkyvel ellentétben Newell a hálózatépítés mechanizmusait tárgyalja az ismert narratívák befogadása során. Egy adott mű adaptációs hálózata alatt „az adott műért felelős és az adott mű által generált szövegek összességét” érti.²⁰ Newellt az foglalkoztatja, hogy az egyes adaptációk mivel járulnak hozzá „egy adott mű hálózatának kialakulásához: a narratív pillanatok, referenciapontok és ikonográfia széles körű listájához, amely az egymást követő adaptációs aktusok révén kapcsolódik egy adott műhöz”.²¹ Ez

¹⁶ Simone MURRAY, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation* (London–New York: Routledge, 2012), 139, doi: 10.4324/9780203807125.

¹⁷ Lissette LOPEZ SZWYDKY, *Transmedia Adaptation in the Nineteenth Century* (Columbus: Ohio State University Press, 2020), 20, doi: 10.2307/jj.3919390.

¹⁸ Uo., 14.

¹⁹ Uo., 18.

²⁰ Kate NEWELL, *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization* (London: Palgrave Macmillan, 2017), 2, doi: 10.1057/978-1-137-56712-3.

²¹ Uo., 8.

a leltár a szöveg gazdag kulturális életének kreatív eredménye, amikor bizonyos elemek újra és újra, variációkkal ismétlődnek meg, míg kiemelt narratív vonásokká nem válnak. Newell rámutat, hogy a közönség az adaptációkon keresztül megtanulja felismerni, hogy mi „számít”²² egy adott műben.

A Roland Barthes-ot követő McFarlane nyomán Newell az *Óz, a nagy varázslót* (1939, rendező: Victor Fleming, L. Frank Baum 1900-ban megjelent *Óz, a csodák csodája* című regénye alapján) és annak hálózatát²³ vizsgálva megfigyeli, hogy bizonyos elemeknek (melyeket Barthes *kardinális funkció*nak nevez²⁴) a szöveg bármely változatában meg kell maradnia ahhoz, hogy egy már ismert történet változataként azonosítható legyen. Newell számára az azonos elemek ismétlése iránti megszállottság „kevésbé a szükséges sűrítésről szól, mint inkább a tanult ihletről, hogy mi az, ami fontos egy műben”.²⁵ A népszerű elbeszélések számos átdolgozása és a hálózatépítés mögött az ihlet begyakorlása áll. Tetszetős elképzelés, hogy az ihletet régi történetek átdolgozása során lehet elsajátítani. Ha az eredeti mű meghatározó elemei megmaradnak, akkor az adaptált elbeszélések számtalan irányba elkalandozhatnak, „többféle lehetséges narratív pályát” nyitva meg.²⁶

Az adaptációk lendületet adnak az ihletnek, ám egyúttal takarékosak is: lehetővé teszik az alkotók számára, hogy kedvelt cselekményeikkel foglalkozzanak, méghozzá úgy, hogy e cselekmények legódarabjait kínálják összerakásra és átrendezésre. Ennek megfelelően a mű (egy film, egy illusztráció) vizuális esztétikája révén egy hálózat csomópontjaként jelöli meg magát – de mindezt csavarral teszi, figyelmeztet Newell. Egy elemet lényeginek ismerünk fel, mert egy hálózat számos szövegében megismétlődik, így pedig nem szükséges teljes egészében megismételni azt – egy utalás is elég a néző számára. Az adaptáció ikonográfiája nem rögzített, a közönség pedig kész elfogadni a helyettesítéseket, cseréket, pótlásokat és elmozdulásokat. A közönség keresni kezdi az ilyen elemeket egy adott szövegen belül. Az adaptációk befogadói

²² Uo., 9.

²³ Filmes és televíziós adaptációk (*The Wiz [A Wiz, 1978]; Return to Oz [Visszatérés Oz földjére, 1985]; Tin Man [A Bádogember, 2007]; Oz the Great and Powerful [Óz, a hatalmas, 2013]; Emerald City [2017]*), irodalmi feldolgozások (Gregory Maguire: *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West [A boszorkány: A Gonosz Nyugati Boszorkány élete és kora, 1995]*), videó- és társasjátékok, színpadi változatok és vidámparkok.

²⁴ Roland BARTHES, „Bevezetés a történetek strukturális analizésébe”, ford. SIMONFFY Zsuzsa, in *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán és SÍKLAKI István, 378–397 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1988).

²⁵ Uo., 10.

²⁶ Uo., 9

tapasztaltak: előre tudják, mit kell nézniük, és hogyan élvezhetik újra ugyanazt, mégis másképp. Newell úgy fogalmaz, hogy „a közönség nem elégszik meg azzal, hogy egy művet csak egyetlen iterációban és médiumban tapasztaljon meg”.²⁷

A hálózat metaforája nemcsak azt jelöli, hogy mennyi mindenre emlékszünk, hanem azt is, hogy a hálózat egyes csomópontjai kulturálisan mennyire produktívak, milyen hatékonyan áramlik az információ bizonyos hálózati csatornákon, és hogy a nézők milyen messzire képesek eljutni egy ismerős narratívából kiindulva.

Ebben az írásban rendkívül fontos az olykor teljesen ismeretlen kulturális vagy történelmi kontextus és az ebbe átültetett, már ismert irodalmi elbeszélés összekapcsolása. A kontextus ismeretlensége és kiszámíthatatlansága egy adaptációban a prosztetikus emlékezet fogalmával ragadható meg. Alison Landsberg szerint

a prosztetikus emlékezet a személy és a múlt történelmi narratívája közötti kapcsolódási ponton jön létre egy olyan tapasztalati helyszínen, mint például egy mozi vagy egy múzeum. Az érintkezésnek ebben a pillanatában olyan tapasztalat keletkezik, amely révén a személy belehelyezi magát a nagyobb történelembe. A folyamat során a személy nem egyszerűen történelmi elbeszélést fog fel, hanem személyesebb, mélyebben átélt emléket vesz át egy olyan múltbeli eseményről, amelynek valójában nem volt részese. Az így létrejövő prosztetikus emlékezet képes alakítani a személy szubjektivitását és viselkedését.²⁸

Landsberg azt vizsgálja, hogy a történelmi események (mint például a rabszolgaság és a holokauszt) tömegkulturális reprezentációja milyen hatással van az emlékezetre, lehetővé téve a közönség tagjai számára, hogy kapcsolatba kerüljenek olyan érzéki, affektív és testi tapasztalatokkal, amelyeket nem éltek át. Mások emlékei – a közvetítés révén – „saját” protézisemlékeinkké, kulturális „művétagjainkká” válnak.²⁹ Landsberget az ilyen emlékek azon potenciálja érdekli, mely együttérzést, társadalmi és kulturális felelősségvállalást teremt, valamint politikai nézetek alakítását vagy előmozdítását eredményezi.

²⁷ Uo., 15–16.

²⁸ ALISON LANDSBERG, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University Press, 2004), 2.

²⁹ Uo., 20.

Az adaptációkat ebben az írásban olyan szövegeknek tekintjük, amelyek az emlékezet hálózati modelljéhez kapcsolódnak, és – a hálózatokon keresztül – a klasszikus szövegek kisajátításával gazdagítják a közönség ismereteit a váratlan kulturális és történelmi összefüggésekről.

RÓMEÓK, JÚLIÁK ÉS ALAKVÁLTOZATAIK

A filmek különféle verbális és audiovizuális szövegekből inspirálódnak a *Rómeó és Júlia* (1597) újrahazsnosítása során, és nem mindig Shakespeare művét tekintik kiindulópontnak. A 20. században a filmvásznon új életre kelt tragédia (számos Shakespeare-darabhoz hasonlóan) egy olasz és több francia novellában (Matteo Bandello, Luigi da Porto) felbukkanó történet adaptációja, s ebben különösen fontos szerepet kapott Arthur Brooke *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562) című, Pierre Boaistuau változatának fordítása nyomán készült elbeszélő költeménye. A legnépszerűbb és legismertebb filmes olvasatok azért tekinthetők e hálózat legbefolyásosabb csomópontjainak, mert rendkívül termékenynek bizonyultak a kulturális iparban, és különféle hagyományokat teremtettek és kínálnak fel a *Rómeó és Júliát* feldolgozó filmek számára.

A George Cukor (1936) stúdióban játszódó Veronájával szemben a cselekményt a valóságos Veronába helyező olasz rendezők, Renato Castellani (1954), Franco Zeffirelli (1968) és Carlo Carlei (2013) filmjeinek viszonylag kis „aggregátumára” a brit irodalmi remekmű olasz újragondolásának példájaként tekinthetünk. Castellani filmje arra tesz kísérletet, hogy felidézze a néző emlékezetében Luigi da Porto és Masuccio Salernitano novelláit, potenciálisan megváltoztatva az eredeti és a származtatott szövegek dinamikáját. Ebben az írásban egy másik „aggregátum”, a *West Side Story* általi ihletettséggel áll a középpontban: a kontextus radikális megváltoztatása a szerelmi történet háttérében álló összetett társadalmi konfliktusok hangsúlyozását teszi lehetővé ifjúsági bandák közötti szembenállások (Abel Ferrara: *China Girl* [1987]) vagy egymással versengő üzleti birodalmak ábrázolásán keresztül (Baz Luhrmann: *Rómeó + Júlia* [1996]). Hogy még összetettebbé és politikailag relevánssá tegye, André Cayatte *Veronai szerelmesek* (*Les Amants de Véronne*, 1949) című filmje a háború utáni Olaszországba kalauzolja a nézőket, Júliát, azaz Georgiát pedig egy fasiszta bíró lányaként jeleníti meg, míg Jiří Weiss *Rómeó, Júlia és a sötétség* (*Romeo, Julie a tma*, 1960) fiatal zsidó nőként mutatja be a lányt, akit 1942-ben egy prágai diák (Rómeó) rejteget a Gestapo elől. Peter Ustinov

Romanoff és Júlia (1961) című filmje a hidegháborús összefüggéseket, a Los Angelesben játszódó *Rómeó és Jewel* (2006, rendező: Charles T. Kanganis) című zenés (hip-hop) film a faji és osztályalapú konfliktusokat, a *R#7* (2021, rendező: Carey Williams) című *screenlife movie*³⁰ pedig a közösségi média használatának különféle módjait hangsúlyozza.

Harold Bloom *Shakespeare: The Invention of the Human* [Shakespeare: Az ember feltalálása] (1998) című művében a tragédiáról írva kétszer használja az „emlékezés” kifejezést, méghozzá a következő kontextusokban: „Amikor a darabra gondolok [...], az emlékeimben elsőként nem a tragikus végkifejlet, a pompásan eleven Mercutio vagy a Dajka jelenik meg. Rögtön a középpont, a II. felvonás II. jelenete, a szerelmesek közötti szenvedélyes párbeszéd jut eszembe”;³¹ „[a] nézők vagy olvasók leginkább talán a Rómeó és Júlia egyetlen beteljesedett éjszakája utáni hajnali dalra emlékeznek”.³² Bár nem tudjuk, mire emlékszik a mindenkori színházi néző vagy olvasó, egyértelmű, hogy a tragédia olyan mélyen kapcsolódik a kulturális emlékezetben a „romantikus szerelem ünnepléséhez”,³³ hogy szinte minden történet, amely a bimbózó szerelem tragikus akadályairól szól, elkerülhetetlen párhuzamba állítást von maga után. De, miként Tony Howard *Shakespeare’s Cinematic Offshoots* [Shakespeare filmes elágazásai] (2007) című cikkében rámutat, nemcsak a romantikáról és a nemzedéki viszályról alkotott képeket őrizzük meg a műből, hanem a „társadalmi gyűlölet”³⁴ képeit is.

A tragédia kisajátításakor a nemzetközi filmművészet sikerrel termeli ki a különböző társadalmi kontextusokkal kapcsolatos emlékeinket, hogy aztán az erőszak és a társadalmi gyűlölet típusait, fajtáit, változatait és fokozatait vizsgálja, amelyeket ezek a kontextusok mozgósítanak. A családi viszály újrahasznosítása olyan információáramlást hoz létre, amely a politikai és társadalmi instabilitásra, az etnikai és faji konfrontációkra, a háborús tapasztalatokra, a

³⁰ [Olyan filmes műfaj, mely fotókon, videókon, közösségi médián belüli üzenetváltásokon stb. keresztül beszél el a cselekményt – a ford.]

³¹ Harold BLOOM, *Shakespeare: The Invention of the Human* (New York: Riverhead, 1998), 90.

³² Uo., 101.

³³ Uo., 90.

³⁴ Tony HOWARD, „Shakespeare’s Cinematic Offshoots”, in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, szerk. Russell JACKSON, 303–323 (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), doi: 10.1017/CCOL0521866006.018. Howard fejezetében a következő adaptációkat említi meg: *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (Falusi Rómeó és Júlia, 1941; r. Valerien Schmiedel, Hans Trommer), *Veronai szerelmesek*, *Romanoff és Júlia*, *Romeo, Júlia és a sötétség*, *Kako su se voleli Rome I Julija?* (1966, r. Jovan Živanović), *West Side Story* (1961, r. Jerome Robbins, Robert Wise), *Panic Button* (1964, r. George Sherman, Giuliano Carnimeo), *The Punk* (1993, r. Michael Sarne; Gideon Sams regénye alapján), *Tromeo és Júlia* (1996, r. Lloyd Kaufman).

vállalati háborúkra, sőt a pornófejedelmek közötti csatározásokra (*Tromeo és Júlia*) emlékezteti a közönséget. Az adaptáció a kontextus megváltoztatásáról szól, ám fontos hangsúlyozni, hogy mindezt kiszámíthatatlanul teszi: a *Rómeó és Júlia* igen termékenynek bizonyult az erőszak filmes reprezentációiban, háttérbe szorítva a narratíva romantikus részét, ezzel jelentősen eltolva kulturális figyelmünket. A hálózat, eltávolítva minket az irodalmi eredetiek emlékezetétől, a prosztetikus történelmi emlékezet területén lép működésbe.

A továbbiakban négy, a tragédia hálózatába tartozó, az 1940-es, az 1960-as és az 1980-as években bemutatott filmet, továbbá egy, a *Rómeó és Júliához* első pillantásra kevésbé kapcsolódó sorozatot (2021–2022) vizsgálom meg: bemutatom, hogy e változatok hogyan visznek minket különböző utakra az új kontextusok történelmi és kulturális sajátosságai között. Három meghatározó epizódot (1. az első találkozás Capuleték táncos multságán, 2. az erkélyjelenet, 3. a haláljelenet a tragédia zárófelvonásából) kiválasztva megvizsgálom, hogy ezek a vizualizációk milyen módon kapcsolódnak az eredetihez fűződő emlékeinkhez, milyen módon tolják el elvárásainkat és hogyan gazdagítják a hálózatot további képekkel és témákkal.

André Cayatte *Veronai szerelmesek* című filmje a tragédiával ellentétben prologussal kezdődik, ám itt a néző figyelmét a családi viszályról a muranói üvegyártásra irányítja: megismerhetjük a 15. századig visszanyúló hagyományt, a gyártási folyamatban rejlő veszélyeket és az üvegfúvók muranói letelepedésének okait. A shakespeare-i helyszínekről átváltunk a háború utáni Olaszország tájaira, szembenézünk annak közelmúltjával, miközben végig kapcsolatban maradunk a tradicionális művészetekkel és kézművességgel. A tragédiát lazán követő film a hálózat része: a két szerelmes korabeli elbeszélésébe beágyazódik egy *Rómeó és Júlia*-forgatás. A forgatás részben Velencében, részben Veronában zajlik, amely, ahogy a producer mondja, „romokban áll” („dans les ruines”). A producer a forgatáshoz elkér egy „reneszánsz ágyat” („un lit Renaissance”) egy, a fasiszta múltja miatt visszavonultan élő volt bírótól. Az események keveredése megmutatja a nézőknek (akik közül sokaknak ma már nincs személyes élménye a háborúról), hogy milyenek lehettek a háború utáni tapasztalatok. Ebben az esetben néhány szereplő (például a volt bíró és háztartása) számára megállt az élet, míg a fiatalok és az ambiciózus forgatócsoport igyekeznek továbblépni. A múlt összefonódik a jelenel, és nem kapunk végleges választ arra, hogy a múltbeli tapasztalatok hogyan integrálhatók a jelenbe, hogy a jelen képes-e feldolgozni a múltat. Amikor a filmproducer azt állítja, nem ő tehet arról, hogy Verona romokban áll, Maglia ex-bíró (Louis Salou) megkérdezi: „Hát Shakespeare volna a hibás?”

(0:19:02) Bár a producer nemleges választ ad, a kérdés rámutat, hogy a kollektív bűnösség kérdése milyen jelentős és fájdalmas e történelmi tér számára, és mennyire elveszettnek érzi magát az egyén a háború utáni időszak kontextusában.

A *Veronai szerelmesek* az erkélyjelenetbe sűríti az első találkozást. Ebben a változatban Angelo (Serge Reggiani) és Georgia (Anouk Aimée) akkor látják egymást először, amikor két filmsztár dublőröként vesznek részt az erkélyjelenet felvételén. Az epizód azért különösen lenyűgöző, mert Angelót váratlanul éri, hogy az erkélyen meglátja a fiatal szépséget, hiszen arra számított, hogy a sztárral, Bettina Verdivel fog találkozni, akinek a kedvéért elvállalta a forgatást. A szerelmesek halálára szintén a forgatáson kerül sor, miközben a film két meghatározó motívumára – a társadalom posztfasiszta deformálódására és a hagyományos művészetek mindenkori jelentőségére Olaszországban – utal. Angelo, akit Georgia mentálisan labilis, háborús traumát elszenvedett nagybátyja, Amedeo (Marcel Dalio) lő le, eljut a filmstúdióba, hogy elbúcsúzzon „Júliától”. Georgia a holttestére borul, és közben sírva felkapja a törött üveget, majd felvágja az ereit. Az üveg egyszerre törékeny és veszélyes keretbe foglalja a háború utáni nyomorúság történetét, kétségbeejtő (bár színpadias) személyes helyzetükön keresztül mutatva be a nézőknek az egykori fasiszták és gyermekeik otthonát és lelkét.

Jiří Weiss 1960-as *Rómeó, Júlia és a sötétség* című cseh filmdrámájában, amely Jan Otčenášek Shakespeare által ihletett novellája alapján készült, elvárásainkat a címben szereplő két név irányítja. Ezért tűnik jogosnak a két kulcsjelenet keresése: a cseh Rómeó és Júlia első találkozására nem a bálban kerül sor, hanem egy lakásban, amelyet éppen elhagyott a kétgyermekes zsidó család, akik aznap reggel, a parancsnak engedelmességgel a vasútállomásra mentek (hogy aztán, a néző feltételezése szerint, koncentrációs táborba vigyék őket). Hanna (Daniela Smutná), a kabátján Dávid-csillagot viselő Júlia azonban ellenszegül, a gimnazista Pavel (Ivan Mistrík) pedig elbújtatja a padláson. A házuknak belső udvarra néző, hosszú erkélyei vannak (Hanna szerint valamelyikről lemászva elkerülhetné a katonákat, ám Pavel ezt nem engedi). Mivel Hanna az emeleten van, Pavel minden alkalommal, amikor felmegy a lépcsőn, újra és újra eljuttatja az erkélyjelenetet. Hanna halálára a színpadon kívül kerül sor, amikor kirohan a bujkálókra vadászó katonákkal teli utcára. A *Rómeó, Júlia és a sötétség* betekintést nyújt a háborús körülmények között az életet átható sokféle „sötétségbe”. Az idősebb nemzedék és félelmei ösztönzik Hannát spontán és végül végzetes döntésére. Az ismert tragédián kívüli konfliktusok nem kevésbé tűnnek tragikusnak, beleértve az ellenséggel való együtt-

működést, a bizalmatlanságot és a kölcsönös gyanakvást. Így a hatvanas évekbeli film visszatekint a háborús konfliktusokra és a reménytelen szerelmi történetre, a nézők számára pedig protézisszerű emlékeket kínál, melyek elősegítik a kérdéseik megfogalmazását, továbbá az együttérzést is ösztönzik.

A klasszikus elbeszélés következő két változata az ábrázolt korszakok konstruált és elképzelt aspektusait vizsgálja. Peter Ustinov *Romanoff és Júlia* (1961) című, a képzeletbeli Concordiában játszódó filmje a szovjet nagykövet fia, Romanoff (John Gavin) és az amerikai nagykövet lánya, Júlia (Sandra Dee) első találkozását mutatja be a Concordi Köztársaság elnöke (Peter Ustinov) által adott diplomáciai fogadáson. A hidegháború korszakának kliséit (például a lehallgatások, Amerika és Oroszország egymás utáni kémkedése, vagy amikor a szovjet nők szabadidejükben *A mangántermelés Kelet-Szibériában* című statisztikát olvassák) szellemesen feldolgozó film a párbeszédék segítségével parodisztikusan játszik a nézőnek a találkozási jelenettel kapcsolatos elvárásaival:

Romanoff: [...] Az emberek szerint az ég kék. Az ég gyakran zöld, narancssárga, fekete és bíbor. Akárcsak te!

Júlia: Bíbor?

Romanoff: Bámulatos! (0:28:25)

Az erkélyjelenetben csak Romanoffot látjuk, aki úgy hiszi, nincs esély a szerelmükre, ezért arra készül, hogy agyonlövi magát. Concordia elnöke, a katonák és a szovjet kém összegyűlnek az erkély alatt, hogy lebeszéljék Romanoffot az öngyilkosságról. A kémnek azzal sikerül meggyőzni a fiút, hogy idézni kezdi Romanoff és Júlia korábban kihallgatott bensőséges szerelmi beszélgetését: „A félhomályban hallgatóztam, és gyorsírással lejegyeztem szavaid” (1:27:15). A hidegháborús szerelmi viszony komikus ábrázolása ehhez hasonló szokatlan fordulatokat sző a klasszikus elbeszélés legemlékezetesebb jeleneteibe. E kontextus szempontjai eltolják az epizód szerkezetét, meghatározó motívumait és felhangjait. A korszak paranoiája komikus színezetet kap Ustinov filmjében, miközben arra készíti a nézőt, hogy reflektáljon azokra a félelmekre és kétségekre, melyek látszólag nem az eredeti szöveg részei; hogy prosztetikusan megtudja, mitől tarthattak a szerelmesek a politikai feszültségek idején.

A *Romanoff és Júlia* táncjelenete a történet végére került, így a film a megbékélés és a harmónia hangulatával zárul. Concordia elnöke (aki a tragédia hercegére vagy ügyes bábjátékosra emlékeztet) összegzi az eseményeket, amelyek ezúttal happy enddel végződnek, majd a nyilvánvalóan szimbolikus nevet

viselő országban – Concordia – hagyja szereplőit. Azáltal, hogy a zárójelenetben átveszi az ellenőrzést az elbeszélői világ felett, az elnök ironikus, állásfoglalást visszautasító perspektíváján keresztül szűri át az egész történetet.

Abel Ferrara *Kínai lány* (1987) című filmje mindhárom kulcsjelenetet az 1980-as évek Manhattanjébe helyezi. Tony (a *West Side Story* Rómeójának neve) Little Italyből és Tye (Sari Chang) a kínai negyedből a képzeletbeli³⁵ olasz és kínai ifjúsági bandák harcának háttérében játssza el a tragédiát (újabb utalás a *West Side Story* Jets és Sharks nevű bandáira). A cselekménynek ezt a képzeletbeli, álomszerű hangulatát teremti meg a nyitóepizód, amelyben Tony (Richard Panebianco) idősebb testvére, Alby (James Russo) végignézi, ahogy a D’Onofrio pékséget egy Canton Garden nevű kínai üzletté alakítják át. Az átalakítás éppen az ő családi pizzériájával szemközt zajlik, a film pedig Alby fantáziálásával kezdődik arról, hogy milyen események játszódhattak volna le, ha a szomszédos közösségek versenye a rivális bandák harcává alakul át.

A táncjelenetek képi világának álomszerűsége (egy 1987-es diszkóklubban) stilizált kameraszövegekre, valamint bőr és farmer sötét színpalettájára épül. A töprengő „Rómeó”³⁶ és a rejtélyes Tye a diszkó homályában találkoznak, első táncuk pedig a tömeg hirtelen és teátrális kettéosztódásával, „mire” és „őkre” válásával zárul. A buli köde felszáll, a konfliktusok feltárulnak. „Nem Kínában vagyunk” (halljuk Tye barátjától) – ám nem is Olaszországban, tehetjük hozzá, a film fő témája pedig az, hogy a fiatalok a szívük szerint szeret-hessenek. De ez a filmes feldolgozás is az ősi tragédiából merít, ami újfent végzetesnek bizonyul. Az esőben játszódó rövid erkélyjelenet során a főszereplők randevút beszélnek meg, és ez fogja őket – találkozások sorozatán át – egyenesen a halálba vezetni. A zárójelenetben a fiatal pár, akiket végül mindkét banda magára hagyott, a kínai negyedben sétálgat, ahol kiszúrja őket Tsu Shin (Joey Chin), a legkiszámíthatatlanabb és legerőszakosabb bandatag, majd két lövéssel végez velük. A záró képsorok a járdán fekvő, még mindig egymás kezét szorító két holttesttel újabb vizuális adalékot kínálnak a hálózathoz – ez a szerelmesek történetének egyik felejthetetlen befejezése. A néző úgy érzi, hogy nem a nyolcvanas évek második felébe, hanem az évtized álom-

³⁵ A film megjelenésének éve a filmes képzelet már többször is megfordult a kínai negyedben – a *Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl* című filmtől (Letört bimbók, 1919, r. D.W. Griffith) Roman Polanski *Kínai negyedéig* (1974) és Michael Cimino *A sárkány éve* (1985) című filmjéig.

³⁶ Tony a nevet a banda egyik tagjától, Merkúrtól kapja, aki később újabb becenevet aggat rá (Gandhi).

világába került, amit a filmzene is alátámaszt a diszkódallamokkal és Paul Hipp *Midnight for You* című dalának hangzásvilágával.

A legutóbbi utazást, amelyet e dolgozat szerzője a *Rómeó és Júlia*-adaptációs hálózaton keresztül tett meg, a *Snowdrop* című dél-koreai sorozat (설강화, 2021–22, rendező: Jo Hyun-tak) szervezte, amely egy dél-koreai angol szakos hallgató, Eun Yeong-ro (akit egy K-pop sztár, Jisoo alakít) és egy észak-koreai ügynök, Lim Soo-ho (Jung Hae-in) romantikus kapcsolatának történetét mutatja be. Az 1987-es júniusi demokráciamozgalom idején, Szöulban játszódó sorozat (egy erőszakos túszjejtéssztori) első epizódja kapcsolatot teremt a klasszikus narratíva nézői emlékezetével. Noha nem állítjuk, hogy a szerelmespár története a shakespeare-i narratívára emlékeztet, azt kívánjuk bizonyítani, hogy a sorozatban az ősnarratívával való játék következetes és gazdagító a hálózat számára. Az első epizód cselekménye a Hosu Női Egyetem kollégiumában játszódik, ahol a tehetős diákok szívességeket (több telefonbeszélgetést, a késések miatti falazást) kérnek egy jóval kevésbé tehetős telefonos lánytól, Bun-októl, aki ezekért cserébe viszonzást vár:

Bun-ok: Ha ennyire sajnálsz, megtennél nekem egy szívességet?

Eun Yeong-ro: Mi lenne az? Csak mondd meg. Bármit megteszek.

Bun-ok: Szerezd meg nekem a *Rómeó és Júliát* angolul.

Eun Yeong-ro: Angolul?

Bun-ok: Miért? Meglep, hogy angol kiadást akarok, amikor még csak nem is vagyok egyetemista?

Eun Yeong-ro: Nem erre gondoltam. Még az angol szakosok sem igazán olvassák. Tudod, hogy van ez. Nem is olyan jók angolból. Holnap adok neked egy példányt. Nemrég vettem.³⁷ (0:43:37–0:44:20)

A tragédia a hatalmi viszonyokról, a tudáshoz való hozzáférésről és ezen keresztül a jobb életkörülmények megteremtéséről szóló diskurzusokhoz kapcsolódik. Nem csoda, hogy amikor Bun-ok végül megkapja a könyvet, nem olvasni látjuk: késő esténként titokban sétálgat az üres kollégiumi folyosókon a könyvvel, miközben a gazdag diákoktól elcsent előkelő ruhákat viseli. A *Rómeó és Júlia*, miként a jobb cipők és szoknyák, státuszszimbólummá válik.

Bun-okkal szemben a tragikus cselekmény főszereplője Eun Yeong-ro: ő és Lim Soo-ho az uralkodó elit képviselőinek gyermekei a két Koreában. Nem lehet, és nem is szabad összejönniük. A sorozat és a tragédia kölcsönösen gazdagítja egymást. A koreai Rómeó az ablakon keresztül mászik be a kollégium-

³⁷ A bilibili.tv-n bemutatott változat feliratai.

ba, és az egyetem padlásán rejtőzik el, Júlia bátyja pedig Lim Soo-ho közbenjárásával hal meg, összetört szülei pedig rettegnek, hogy fiuk után a lányukat is elvesztik. De ez csupán egy a tucatnyi párhuzam közül, és a sorozat messzire viszi a nézőt az eredetitől, miközben az 1987-es politikai felfordulás fiktív részleteit ábrázolja. A sorozat történelemtorzítása az egyik leggyakrabban tárgyalt téma a filmkritikákban (melyek „a sorozat betiltását követelő”³⁸ online petíciót is megemlítették), ez pedig felveti a fikció és a tényszerűség közötti egyensúly és a közönség erre adott reakciójának kérdését. A képzelt és a „valós” közötti különbségtétel nehézsége a prosztetikus emlékezetmunka része, az adaptációk pedig mind az irodalmi tényeket, mind a történelmi igazságokat újrendezik.

KONKLÚZIÓ

Henry Jenkins *Convergence Culture* (2006) című könyvében olyan médiaközönségről ír, amely „szinte bárhová képes elmenni, hogy megtalálja hőn áhított szórakozását”.³⁹ Igaz, Jenkins ezt a közönség vándorló magatartásával kapcsolatban említi, vagyis hogy több médiaplatformon keresztül keresi kedvenc tartalmait, s a gondolatmenet legfontosabb meglátása a szórakozás keresésével és a közönség sodródásával kapcsolatos. Az adaptációk az ismerőség ígéretével foglyul ejtik a nézőket, hogy aztán mégis munkára késztessek a képzeletüket – arra, hogy valami ismeretlenhez és szokatlanhoz alkalmazkodjanak.

A filmadaptációknak fontos kulturális szerepe van, mivel ismeretlen kontextusok protézisszerű emlékeit kínálják fel a befogadóknak, akik figyelmüket az irodalmi fikcióról a filmes „valóságokra” irányítják. Ezek a valóságok komoly kérdéseket vetnek fel, amelyekről a nézők nem függetleníthetik magukat, azt gondolva, hogy az adaptáció csak egy újabb módja annak, hogy emlékkutatást tegyenek például Shakespeare-hez. A fent elemzett *Rómeó és Júlia*-adaptációkban a figyelemváltás mechanizmusait vizsgáltam: azt, hogy a közönségnek hogyan kell megbirkóznia a bonyolult háborús és háború utáni valósággal, valamint a kollektív és egyéni felelősség témáival a klasszikus tragédia újragondolásának élvezete közben. Az adaptáció voltaképpen ilyen váratlan emlékkuta-

³⁸ Sun-hwa DONG, „Premature to Accuse JTBC drama Snowdrop of ‘distorting history’: experts”, *The Korea Times*, 2021.09.12, https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2021/12/688_320282.html.

³⁹ Henry JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York–London: New York University Press, 2006), 2–3.

zásra hív egy olyan társadalmi kontextusban, amelyről keveset tudunk, mégis szükségét érezzük, hogy felkeressük azt.

Fordította: *Major Ágnes*

(RYBINA, Polina. „Condensation Recondensed: Memory Regimes in Film Adaptation”. *Transcr[é]lation* 1, 1. sz. [2022]: 1–19. doi: 10.5206/tc.v1i1.15167.)

— HELIKON —