



J.G. BALLARD FILMADAPTÁCIÓK // VARRÓ ATTILA

A VÁSZON HATÁRTALAN GEOMETRIÁJA

BALLARD ADAPTÁCIÓINÁL NEM A REGÉNY, INKÁBB A RENDEZŐ ÍRÓDIK ÁT

Nem igen akad a 20. századi brit irodalom jelentős regényírói között olyan, akinek kevesebb műve került ezidáig megfilmesítésre, mint James G. Ballard-nak: miközben bő fél évszázadnyi munkásságának horderejét esszé- és interjúkötetek hirdetik, műfaji jelentőség terén a modern science-fictionban (írók és kritikusok szerint egyaránt) Philip K. Dick és Heinlein felső körébe tartozik, és az ezredforduló óta mind rangosabb irodalmi díjakkal halmozzák el (még halálát követően is). Formabontó sci-fi történetei többnyire az avantgarde film szűk köreiből bukkanak elő (lásd a *The Atrocity Exhibition* nagyjátékfilmjét 2000-ból), ám ha évtizedente egyszer sor kerül egy fősodorbeli feldolgozásra, abból mindig rendhagyó (vagy akár életpálya-fordító) szerzői alkotás születik: legyen szó Spielbergről, Cronenbergről vagy Ben Wheatley-ről, a kihívásra vállalkozó erős *auteur*-ök adaptációs stratégiájuktól függetlenül áldozatai lesznek a Ballard-regények tudatformáló hatalmának, mintha csak eredendően a „mozivászón határtalan geometriájából” táplálkozna ereje.

A PARADICSOM (A NAP BIRODALMA)
Tekintve, hogy Ballard egész életműve voltaképpen a sanghaji japán internálótáborokban gyerekfejjel eltöltött éveinek újabb és újabb disztópikus világokba helyezett lenyomata (fogsága agyszövetébe égett emlékfoszlányai megszállottan térnek vissza oldalain kiürült úszómedencék kísértethelyeitől elfertőződött sebek bélyegein át a különféle repülőgépes metaforákig), az 1984-es *A Nap birodalma* joggal nevezhető tizenegyedik regényeként is debütümnek. Ballard felnőtté és íróvá válása szoros párhuzamban zajlik a történetben, a 13 éves Jim számára a napról napra rázúduló különleges élmények feldolgozása a rend-

szerezésen, értelmezésen és továbbgondoláson keresztül zajlik, a gyermekkor világos fantáziái helyébe a felnőtt komplex érzelmi összefüggéseit állítva: a túlélésért folytatott küzdelemben eltűnik a hősöket és gonoszokat elválasztó határvonal, a biztonságot nyújtó kauzalitást felváltja a véletlenszerűség és a rejtett emberi motivációk kiszámíthatatlan káosza. Ballard pályacsúcson írt, kísérleti művei az *Atrocity Exhibition*től a *High Rise*-ig nem a szomorú valóságból továbbgondolt fantasztikum kifestőkönnyvei, éppen ellenkezőleg, a mindennapokban megnyilvánuló irracionális és abszurditás klinikai precizitású feltérképezései. Miközben az *A Nap birodalmában* egészen az önéletrajzig távolodik az irracionálístól, egyfajta alkotói eredettörténetet mesél: közérthetően, logikus időrendben, a kézjegyévé vált barokkos hasonlatokat és lázasan csapongó körmondatokat tárgyyszerű leírásokra cserélve, amelyekben egyaránt felismerhetők a *Vizbefúlt világ*, a *High Rise* és a *Super-Cannes* csirái. Már ezért sem olyan meglepő, hogy negyed századnyi mellőzöttség után épp ez a műve hozza meg a nemzetközi (el)ismertséget és az első tömegfilmes adaptációt számára, főként mivel hagyományos vonalvezetésű krónikája precízen illeszkedik egy népszerű műfaji minta, a „háborús coming-of-age” történet kereteibe. Ez a „fegyverek közt gyorsan felnőnek a gyerekek” gondolat ejtette rabul a Pán Péter-szindrómás Steven Spielberget is, aki a *Bíborszín* fiaskója után a kalandfilm kézre állóbb mankóin próbált belépni a filmművészek belső körébe: saját bevallása szerint éppen egy olyan „anti-Pán Péter” történettel, ami az örök gyermekkor csábereje helyett a fájdalom, elkerülhetetlen felnőtté válásról mesél – némiképp saját művészi szintlépésére reflektálva.

Minden klasszikus filmadaptáció egyfajta kolonizáció, amelyben a mozgó-

kép-ipar seregei kisajátítják az alapregényt, kizsákmányolják számukra hasznosítható fabula-javait és hozzáigazítják saját médiumházuk szűzsétörvényeihez. Az *A Nap birodalma* jelképesen is erről a gyarmatosításról mesél a sanghaji táborvilágban, ahol két szuper-nemzet küzd a brit Jim gondolatvilágáért, a tradicionális Japán a maga egzotikus, ám szigorúan keretezett kultúrájával és a futurisztikus Egyesült Államok hatékony technológiai és formatervezett fogyasztói szuperhatalma. Miként a filmadaptáció amerikai csapata, úgy Hollywood hadosztálya is diadalmasan megmenti a kis Jim Ballardot az eseménytelen hétköznapok kisrealizmusa és a nyomor lassú eróziójának nyomasztó terhe alól, drámai felhangokkal dúsított kalandmesét formálva belőle a nyugati nagyközönségének – nem nehéz magunk elé képzelni a lehetséges anime-verzió melodramai kontrasztját passzív, költői szenvedéstörténetével. A fordulatokra, veszélyekre és katartikus nagyotálókra felhúzott álomgyári feldolgozásában Spielberg még szeretett thriller-stratégiájának is talált felülírási lehetőséget (lásd a *Schindler listája* egyetlen regénymondattól felturbózott zuhanyzó-jelenetét vagy a *Hadak útján* aknamezején játszódó csatamén-mentést): a fácáncsapdák kihelyezésének regénybeli rutineseménye a direktor kezében feszült rejtőzködéssé válik a vérszomjas parancsnok elől a rizsföld sarában – a sikeres végrehajtással pedig Jim bekerül az amerikai barakk vonzó otthonába.

Ám hiába a feldolgozás álomgyári ragaszkodása a drámai *coming-of-age* történet kliséihez, a rendező épp az utolsó regényharmadot hanyagolja el adaptációjában (egy újjáélesztési kísérlet szimbolikus jelenetébe sűrítve), ahol Jim kiszakad a tábor megbízható rendjéből és a káoszban átélte helyzetek végérvényesen felnőttet faragnak

belőle. A spielbergi Napbirodalomban a fényes krómacél zsánergépezet mélyén ott lapul a szubverzív ballard-i alapgondolat, a szörnyű fogolytáborok egzotikus mesevilág-mivolta, amely nem csupán szabályozott és védett környezetet nyújt Jim számára, de egyben olyan szuverén, izgalmas Sohaországot, ahol szabadon kiélheti fantáziáját. Lunghua tökéletes origópontja a Ballard-regények „stranger-than-fiction” valóvilágainak: az extrém életanyagból felépített magánmitoszok széthulló édenje, amelynek menedékebe a kamaszodó Jim egyfajta Pán Péterként próbál megbújni a szürke felnőttkor Angliája elől. Spielberg ebben a színes táborvilágban szabadjára ereszteti anarchikus gyermekénjét, buzgón pakolja tele romantikus zsánerklisékkel a *Hid a Kwai folyón*-t idéző táborparancsnoktól Basie ábrázolt hőskaracterén át a himnuszéneklés katartikusnak szánt nagyjelenetéig – híven az alapmű szelleméhez, ellentétben a *Biborszínt* vagy a *Schindler listáját* hatástalanító szerzői giccs-átiratokkal. Érthető, hogy Ballard lelkesen nyilatkozott Spielberg feldolgozásáról, amely kerek szemű csodálattal szemléli az író gyermekkorának kalandos káoszveit (sőt még olyan jellegzetes extremitásokat is felvillant belőle, mint a légitámadásokkal párhuzamosan feltámadó szexuális érdeklődés) – reflektorfénykörbe vonva az egész életművön végigvonuló ellentmondást, amely a kímé-

letlen, mechanikus mikrovilágok mélyén megtalált és elveszített paradicsomokról mesél (akárcsak a spielbergi életműben azóta elszaporodó álomgyár-metáforák Jurassic Parktól Rúzsvároson át a *The BFG* Dahl-adaptációjának Álomországáig).

A PURGATÓRIUM (KARAMBOL)

Míg az *A Nap birodalma* rendezője szigorú szelekcióval azokra a cselekményelemekre szűkítette az alapregényt, amelyek összhangban voltak saját szerzői gondolkodásmódjával (legyen az magán-megszállottság vagy piaci megfontolású vonzódás), David Cronenberg 1996-os Ballard-adaptációja elsősorban épp a forrásmű sajátos statikusságát, eseménytelenségét és ellipsziseit állítja páratlan hűséggel vászonra, hamisítatlan modernista filmváltozatot kerekítve belőle. Ballard 1973-as regénye, a (magyarul szintén megjelent) *Karambol* az író experimentalista korszakának (ami az *Atrocity Exhibition* bizzar fragmentumregényétől a *Vermillion Sands* komplex katalógus-összképbe rendeződő novellagyűjteményén át az *Unlimited Dream Company* onirikus (ön)paródiáig terjed) máig legismertebb művét jelenti, elindítva az író London-trilógiáját (*Concrete Island*, 1974; *High-Rise*, 1975), amelyben globális ökológiai disztópiáit (egy)személyes urbánus apokaliptiszis-mesékre cserélte – saját autóikkal szexben és karambolokban egyesülő gépjárművezetőkkel, egy autópálya-keresz-

teződés betonszigetén ragadt modern Robinson Crusoe-val vagy egy toronyház egymás ellen forduló lakóival. Ebből a sci-fi-trilógiából immár teljesen hiányzik a konkrét fantasztikum, kristályvilágok és fellegszobrázások helyett irracionálitása abból a bizzarr kapcsolatból fakad, ami a modern ember és a funkcionális technológiai környezet között kialakul: a sztrádák, repterek, lakótömbök felülről programozott harmónia helyett valami ismeretlen, ösztönmélyből feltörő, (ön)pusztító megszállottságú lázadást okoznak, ami éppen hogy kiszakítja áldozatait a társadalom szövetéből. A trilógia rejtett fantasztikuma a hősökben tárul fel, akik számukra is meglepő érzékenységgel reagálnak erre a titokzatos technológiai nyomásra és első sokkjait követően önként hozzáidomulnak, újfajta közönségre találva: egyfajta rapid mutáción mennek át, ahol a testi változás (okozza baleseti sérülés, éhezés vagy harci sebek) nem sejtiszintről fakad, inkább a szellemi metamorfózis kísérője – akárcsak a józan észnek ellentmondó viselkedésformák karambolszextől a liftekért folytatott öldöklésig. Ez a modernista sci-fi felfogás, ami a „belső űrben” keresi a tudományos-fantasztikum klasszikus motívumainak megfelelőit (lásd a *Jetée* időutazását vagy a *Solaris* földönkívüli lényeit) nem egyszerűen a víziók, álmok szubjektivitása mögé rejtőzik, hanem a szubjektumban talál rá az ábrázolt irracionális tudományos magyarázatára: a *Karambol* vagy a *High Rise* megértésének tehát alapvető követelménye, hogy világot a valóságot átformáló irracionális motívum logikus végiggondolásának, ne pedig elmebetegség hagyományos vízióiból épített játszótereknek tekintsük.

Cronenberg pontosan érzi és érti ezt az absztrakt „innerspace”-fantasztikumot, sőt eredendően ballardiánus (a jelző létező irodalmi kifejezés) rendező, számos ponton konkrét érintkezést mutatva az író 70-es évekbeli életművével: a debütfilmjét jelentő *Paraziták* a *High Rise* neoprimitív káoszba süllyedő toronyház-komplexumában játszódik, a *Videodrome* tudós-profétája az *Atrocity Exhibition* orvoshősének tanait hangoztatja. Mégis a *Karambol* az egyetlen filmje, ahol pontosan leköveti szabályait, szakítva hajdani bio-horrorjai hónaljparazitáival és tumorgyermekeivel: az Új Hús megtestesült fantasztikuma átadja helyét egy olyan kiüresített, mértani techno-tájképnek, ahol a hétköznapi kör-

„Beléjük komponálja saját személyét is”

(Ben Wheatley:
Toronyház - Tom
Hiddleton)





nyezetben megszokott szex-
vedélyek (ez esetben a szex
és az autóvezetés) transzfor-
málódnak egyszerre vágott
és rettegelt mutációkká egy

külső erő hatására. Cronenberg ráadásul minimalista módon bánik Ballard dekonstruktív szövegével (ellentétben a *Meztelen ebéd*-film extrém szürrealitásával): a lázas körmondatokat dermesztő fényű, szigorúan keretezett képsorokra fordítja, a mű bosch-i tablóit és esztetikus közelképeit statikus kistotalokra redukálja, látványos szex- és erőszak-katalógusainak erős műfajhatásait pusztán utalásokra csupasztítja – saját szerzői ábrázolásmódját alárendelve a szöveg legadekvátabb vizuális megjelenítésének. Míg az írott *Karambol* egyértelműen pornográf regény (mivel a részletesen leírt aktusok szerzői szándéka **többek között** magába foglalja a szexuális izgatást is), a filmváltozat immár nem piaci megfontolásból vesz vissza a képi ábrázolásmódból a maradéktalanul megőrzött szexjeleneteinél, hanem mert az explicit megmutatás ennél a transzgresszív ballardi szexualitásnál megfosztaná nézőit attól az elemi erejű vágytól, amit a szereplők és olvasók átélnek – óhatatlanul is a horror felé billentve a történet mérlegét. Márpedig Ballard „modernista trilógiájának” egyik alapvonása a határvidek szex és borzalom között: a *Karambol* is olyan precízen kalibrált egyensúlyi helyzetben billeg, amelynek sci-fi homályzónájából egyaránt út vezet a szexuális energiák felszabadító édenkertje és az erőszakos halálnekem szörnyű pokla

„Nem szűrő, inkább membrán”

(David Cronenberg:
Karambol - Elias Koteas)

felé – híven tükrözve az író nevét viselő főhős purgatórium-helyzetét.

Legyen szó a *Meztelen ebéd*ről vagy Stephen King-

rémregényről a cronbergi adaptáció mindig szimbiózist keres az alapmű írójával – *exploitation* helyett kölcsönös kielégülést jelentő szexuális aktus, nem csupán két szerző, de szerző(k) és intézmény (ember és gépezet) között. Élvezhetővé, átélhetővé tenni a mozikközönség számára az irodalmi szöveget, ugyanakkor megőrizni a belé kódolt eredeti tartalmat és megfertőzni vele a nézőket: a filmrendező ebben a folyamatban mindössze csatornát jelent – nem szűrő, inkább membrán, ami a képekkel, hanggal, színészi játékkal közvetíti és erősíti rezgéseit. Ballard regénye azonban olyan hihetetlenül egységes és következetes alkotás, ami extrém metafora-rendszerével és precíz szerkezetű, méregerős szerzői látomásával Cronenberg lelkes adaptátorát minden más Cronenberg-adaptációnál eredményesebben formálta saját képére. A rendezőnek ezúttal nincs szüksége hasfalon nyílt vaginába gyömöszölt pisztolyfaloszokra vagy teleportációs kabinokból kimászó óriás ember/géppéniszre, elég egy járóprotézisből kivillanó combszerűlés egy luxusautóban zajló szeretkezés tetőpontján, hogy épp olyan elemi erővel hirdesse a modern technológiából létrejött újfajta nemiség tanait. Techno-gurujának szavai egyfajta önfellexióként jelzik is hajdani bio-horrorja idejétmúltságát („csupán egy durva sci-fi elmélet volt, tesztlésre”), helyébe új,

elvontabb témát, a „szexuális energia átáradásából” fakadó transzformációt állítva (ami a 90-es évek óta közös nevezőjét jelenti szerelmi konfliktusainak *Pillangó úrfitól* a *Gyilkos ígéret*ek homoerotikus gensztersztoriján át a *Veszélyes vágyig*). Cronenberg számára a *Karambol* megfilmesítése vízválasztót jelentett pályáján, átlépést az irracionalitásból a racionalitásba, a test borzalmából a lélek drámájába, ahol a mutációk helyét tetoválások és terápiás grimaszok veszik át: rendezőjének is egyfajta purgatórium, egy radikális műfaj- és szemléletváltás megtisztulása.

A POKOL (TORONYHÁZ)

Noha Ballard harmadik nagy ciklusa – a *Running Wild* 1988-as kisregényének előtanulmány után – csupán a Cronenberg-*Karambol* évében indult, a *Cocain Nights* (1996), *Super-Cannes* (2000) és *Millenium People* (2003) európai luxus-lakóközösségekbe helyezett bűnügyi trilógiáját tulajdonképpen már a *High Rise*-zal megalapozta, nem csupán a rokontéma okán, de jellegét tekintve is. Ezek a sokszereplős, váratlan fordulatokra és lappangó rejtélyekre épülő történetek immár egy komplett mikrotársadalomról (az unalmat önpusztításra váltó felső-középosztályról) nyújtanak utalás látleletet, komplex kulturális utaláshálóval Sherlock Holmes-regényektől Godard-filmekig, a 70-es évek fantasztikus technológiai vízióit szórakoztató krimikre cserélve. Épp ezért logikus választásnak tűnt volna, hogy a 2010-es évek Ballard-adaptációja ebből a posztmodern bűnvilágból kerüljön ki, a brit Ben Wheatley mégis inkább az első csírárt jelentő *High Rise*-ot választotta ötödik játékfilmje, egyben első regényadaptációja forrásul. A 40 emeletes londoni toronyház disztópikus története az alsó és felső szintek között kitérő barbár polgárháborúról egyfelől még tartalmazza a legjobb Ballard-művekre jellemző részletesen kidolgozott jelképrendszert és a szerzői értelmezéseknek kedvező elliptikus cselekményt, ugyanakkor már felmutatja az író ezredfordulós műveinek izgalmakban és eseményekben bővelkedő kalandnarratíváját, pontosabban annak kezdeti jegyeit. Wheatley, akitnek korábbi kisrealista brutálfilmjeiről a *Down Terrace* genszterdrámájától a *Vérturisták* sorozatgyilkos-opuszáig elsőre nem a Guy Ritchie-féle poszt-



modern zsánerjátékok ugranak be mégis ezt a szivárványos stílparádét és ironikus kollázsvilágot érezte alapanyagához illőnek: *Toronyháza* egyfajta szerzői tudathasadás tüneteit mutatja, egyszerű szakítás az eddigi életművel, ami az 1975-ös Ballard regényt újrafoglalmazva beilleszti az író ezredfordulós életművébe és személyes szerzői motívumainak (mint a kortárs Anglia felszíne alatt megbújó Füzember-világ vagy a véráldozatokig jutó genderháború) erőteljes ötvözése az ezektől jobbra idegen alpművel.

Szüntelen küzdelem zajlik a 2016-os *High Rise* falai között, nem csupán az eklektikus látványvilág frontján, ahol kézikamerás dokumentumfelvételek ütköznek álomszerű popvideókkal, a horrorból melodrámba, szexből szatírba váltó zsánerképben és a történet társadalmi rétegei között (Wheatley több ponton kihangsúlyozza az akkortájt születő thatcher-i Nagy Britanniával vonható párhuzamokat), de a történet három főszereplője között is, akik már a regényben is egy művészi önarckép három olvasatát kínálták. Laing középen élő tudós-főhőse egyszerre szembesül földszinti ösztönéjével Wilder („vadabb”) renegát dokumentumfilmese alakjában és szuperegójával a csúcson lakó főépítész, Royal („királyi”) személyében – hogy aztán kiegyensúlyozott, analitikus gondolkodója („egy fejlettebb faj a semleges környezetben”) az elszabadult káoszban választásra kényszerüljön a kegyetlen valóság megszállott krónikása és a magasztos eszméit anyaggá formáló teremtőgénusz végletei között. Túlzott leegyszerűsítés lenne az előbbit a *Kill List* rendezőjének, míg az utóbbit a *Karambol* írójának megfeleltetni, de annyi biztos, hogy a *High Rise* adaptációja a művészi útkeresés agresszív lenyomatát kínálja épp annál a bizonyos határvonalnál, ahol rendezője az eddigi kispályás független filmezésből átléphet a nagyköltségvetésű stúdiófilmek sztárgárdás birodalmába. Ennél a válasznál Ballard 1975-ös belépője egy újfajta univerzumba (modern technológiai tájképeiből a posztmodern korporációs médiavilágába) ideális terepet kínál a rendezőnek is, hogy szemügyre vegye az előtte álló lehetőségeket: a radar alól bombázza tovább szubverzív munkáival a rétegzettségét (miként Cronenberg tette a 90-es évekig) vagy felkapaszkodik a pi-

aci filmgyártás intézményes tetőszintjére, ahol tornyokat emelhet a népek (egykor netán maga is intézménnyé válva, mint Spielberg a 80-as évektől).

Ám nem csak kétféle szerzői út, de kétféle adaptáció is megütközik egymással ebben a háborús pokolban. Amennyiben Ballard évtizedeken át megfilmesíthetetlennek tartott történetét (amellyel olyan rendezők vallottak kudarcot, mint Nicolas Roeg vagy Vincenzo Natali) repetitív metafórákra és költői eszmeftuttatásokra felépített, fejezethosszú leírásaival megfeleltetjük magának az enigmatikus épületnek, az érte folyó birtokháború alsó és felső szintek között a filmes transzformáció alapvető módjairól is mesél: a klasszikus piaci kolonizáció csap össze az alpmű szerzőiségét maradekitalanul érvényesítő szimbiózissal. Wheatley filmjében a Royalt körülvevő igazgatótanács szó szerint kolonizálni próbál („gyarmatosítanunk kell az épületet”): irányítani a káoszt, cenzúrázni a felforgató elemeket (lásd Wilder tervezett lobotómiaját), érvényesíteni saját hierarchikus rendjét és kulturális logikáját – akár a szerző-építész akarata ellenére is, aki házgyári Kubrickként küzd velük művészi szuverenitásáért. Ezzel szemben az öntörvényű földszinti dokumentumfilmese Wilder kézikamerájával rögzíti a motiválatlan, kiszámíthatatlan eseményeket, mind inkább beléjük komponálja saját személyét is: egyfajta szimbiózisba lép az önálló életet élő toronyházzal, elvegyül és feloldódik benne. Wheatley vérbeli posztmodern hozzáállással nem választ alternatívát, inkább szimultán alkalmazza mindkettőt, újabb szintet adva a film stílár, műfaji és narratív eklektikájához (és jócskán hozzáírva az alapregényhez). Hol felesleges személyes motivációkkal magyarázza szereplői működését (lásd az öngyilkos húggal megfejelt Laing bűntudatát Munrow haláláért és Wilder nemi erőszakig fajuló szexuális frusztrációját Charlotte kapcsán) vagy szorosabbra húzza a cselekmény kauzális logikáját (főleg ezt a célt szolgálja a testőr Simmons pluszfigurája), jelentősen csökkentve ezzel az *innerspace* fantasztikum ellipsziseinek erejét (a modern technológiai környezet rejtélyes hatása az emberi pszichére) – hol pedig egy-egy pompásan megválasztott motívumba (mint a tetőtéri parti főúri jelmezbálja, a megerőszkolás után felfalt kutyakonzerv vagy a luxuslift tükörfalai) és kiemelt ballardi szóképhe („a mánia, önimádat és áram-

szünet találkozása”, „saját balesetem építészmeérnöke vagyok”) sűrítve oldalakat ad vissza műfordítói precizitással az alapregényből, miközben híven megőrzi nyitottságát.

Ez a posztmodern szupermarket, amelynek polcairól mindenki ízlés szerint választhat magának saját ABBA-feldolgozást (vonósnegyestől Portisheadig), Tom Hiddleston-imágót (szexisten, pótapa, neopogány pszichopata) és szerzői látásmódot (stilizált álomszerűtől rögbutálig, szimbolikus-tól szatíráig) nem erénye vagy hibája Wheatley adaptációjának, hanem a leglényege, maga a feldolgozás mellérendelő módja is a ballardi üzenet eszközüvé válik: ahogy a toronyház katalizálja a lakóközösség átrendeződését szétzilálva szigorú vertikálisát, úgy növeli Wheatley a szöveg entrópiáját tucatnyi szereplő mozaiktörténetére tördelve a három cselekményszálat, intertextuális és politikai utalásokkal megpakolva és érzéki látványelményekkel túlterhelve (lassított embergép ütközéstől közelképes koponyalékelésen át bravúrosan komponált szexjelenetig). Filmjében maga a szerző (sőt a szerzőiség) is megsokszorozódik, rendezői személyiségek (Wilder/Royal) osztoznak az élettéren alkotói módszerekkel (mint a Wheatley-Jump alkotópáros kooperációjához igazított Laing-Charlotte viszony) és személyes reflexiókkal (a regénybeli mellékalakból központba állított Toby kis professzora valóságot megsokszorozó kaleidoszkópjával a rendező gyermek-alteregója a 70-es évekből). Ha Spielberg filmjében Ballard könyörtelen geometriája feltárta a piaci rendezőben megbújó anarchistát (lásd még *Meztelenek és bolondok*), a *Karambol*al lecsupaszította Cronenberg fantasztikus bio-horrorjait a pusztá drámáig, akkor Wheatleyből előhozta a posztmodern többszörös személyiség-zavarát (mint ezt a tudathasadásos zárlat is jelzi), megmutatva a korábbi művek homogén, kisrealista világi mélyén rejtőző százcú tébolyt. Az író saját bevallása szerint éppen erről szól életműve, a személyes megszállottságokból épített magánmitoszok hatalmáról, amelyek kegyetlen logikáját bármi áron követni kell az önmegvalósításért: filmes feldolgozóit is ezeken a pokolkörökön hajtja végig, hogy az adaptálódás folyamatán keresztül végül rátaláljanak önmagukra. •