



J. M. COETZEE-ADAPTÁCIÓK

Nincs fízta lap

ÁRVA MÁRTON

A DÉL-AFRIKAI ÍRÓ ÁLTAL TEREMTETT VILÁGBAN A „CIVILIZÁCIÓ” HATÁRVIDÉKÉN CSAK SAJÁT BARBÁRSÁGUNKRA ISMERHETÜNK RÁ.

Ha figyelembe vesszük, hogy a klasszikus vadnyugati képzeletvilágban a nemzetalapítás feltétele a „meghódításra váró” földeken „portyázók” hősiességének kiűzése, lemészárlása és rabigába kényszerítése, akkor nem nehéz belátni, miért tekintik a westernt a posztkoloniális filmelmélet szerzői „imperialista stílusú kalandfilmnek”. A modern európai népek és az általuk felsőbbrendűként kijelölt patriarchális-kapitalista társadalmi rendszer birodalmi terjeszkedése hasonló értékpólusok mentén rendeződik mintázatokba az észak-amerikai „frontier” alapmítoszaiban, mint a más földrészek megszállását feldolgozó történetekben. A nyugati gyarmatosító tevékenységgel összefonódó modern fogalmi rendszer és világnézet ugyanis kontextustól függetlenül egyetemesnek tartja saját kulturális, vallási, gazdasági, nemi, szexuális és bőrszín alapú hierarchiait, illetve az ezek mentén megfogalmazott „történelmi fejlődés” gondolatát. És ha a gyarmatosító nézőpontjából egyetlen „igaz civilizáció” létezik, akkor az ennek ellentétét jelentő „barbárok” szerepét éppúgy betölthetik sziú indiánok, amazóniai, illetve uráli őslakosok vagy Afrika színesbőrű népcsoportjai.

Így fordulhat elő, hogy noha alig akadt filmkészítő, aki a dél-afrikai születésű John Maxwell Coetzee fél évszázada formálódó virtuóz szépirodalmi munkásságának valamelyik tételét filmre vigye, a kevés vállalkozó szellemű alkotó a legkülönbözőbb földrajzi régiókból érkezve vett magához egy maréknyi western-motívumot, ame-

lyeken keresztül a gyarmati ellentétek kérdéskörét megközelítette. A Nobel-díjas író filmre adaptált regényei a rasszista szegregációt intézményesítő dél-afrikai apartheid-rendszer (majd annak bukása) közegében születtek. A domináns nyugati piac nyomása, illetve a hazai cenzorokkal folytatott csatározások miatt azonban a konkrét helyi események realista megjelenítése helyett inkább a stilizált világépítés jellemző rájuk. Coetzee ezen szövegei ugyan a telepes-lét konfliktusaival foglalkoznak, de a cselekményességnél jóval nagyobb hangsúlyt fektetnek a gyarmati jellegű viszonyok feltárására, és a szigorúan vett valóságrepresentáció helyett allegorikusan közelítik meg a dél-afrikai történelmi realitások (bizonytalan és ellentmondásos) tanulságait.

Ennek fényében talán nem is olyan meglepő, hogy máig nincs dél-afrikai filmkészítő által jegyzett Coetzee-adaptáció, ellenben *A semmi szívében* (1977) egy Spanyolországban forgató francia-belga rendezőt ihletett meg, *A barbárokra várva* (1980) egy Marokkóban forgató, olasz-amerikai koprodukcióban dolgozó kolumbiait, a *Szégyen* (1999) pedig egy ausztrál-dél-afrikai koprodukcióban dolgozó ausztrált. Az elkészült filmek mindegyike ráerősít az alapregények western-áthallásaira, legyen szó a történelmi és hatalmi mozgásokról, a tárgyi világról vagy a zabolátlan tájakról. Ugyanakkor az adaptációk átveszik azt az aligha western-kompatibilis hóstípust is, melyet Stephen Watson találóan nevezett „tiltakozó gyarmatosító elmének”. Ezek

a főszereplők olyan ellentmondásos, tépelődő értelmiségi figurák, akik bár elutasítják az imperialista ideológiát, mégis élvezik a gyarmati viszonyok által biztosított privilégiumokat. Olyan progresszív fehér elnyomók, akik szenvednek a helyiek kizsákmányolásának történelmi terhétől, mégsem képesek megszabadulni tőle és harmonikusabb kapcsolatot kialakítani a leigázottakkal. Marion Hänsel, Ciro Guerra és Steve Jacobs filmváltozatai ennek megfelelően roncsolják, módosítják és kiforgatják a klasszikus western birodalmi toposzait, a szánerkeztetés felől inkább a szerzői víziókra fogékony nemzetközi fesztiválizálás irányába mozdulva (mindhárom adaptáció premierjét A-kategóriás nemzetközi filmfesztiválon tartották).

PISZTOLYPÁRBAJ HELETT LÉTKRÍZIS

A semmi szívében, *A barbárokra várva* és a *Szégyen* regényhármása állomásonként rajzolja meg a gyarmati hatalom erőzóját az uralkodó népcsoport képviselőinek szemszögéből. Míg az első munka a meghódított területeken lévő izolált farm és az ott élő „vénlány” elméjének szétzilálását követi a 20. század kezdetén, a következő egy pontosan meg nem nevezett Birodalom határvidékére kalauzol, ahol az ideológiai és katonai válság már kollektív léptékű, és a megszállók uralmának gyengülését sejteti. A sorban az utolsó mű pedig már beazonosíthatóan a dél-afrikai apartheid végét követően játszódik, ahol a feketék felszabadulása kelt pánikot a fehér kisebbség körében. Coetzee ezen szövegei azt vizsgálják, milyen pszichológiai folyamatok és milyen fajta mentalitások társulnak az említett történelmi viszonyok között kialakult társadalmi pozíciókhoz. Vagyis mit él át, mire gondol és mire vágyik az, aki nem kerülheti el, hogy az „imperialista stílusú” rendszer bizonyos szerepeit magára vegye. A szerző leírásai lenyűgözően széles skálát fognak át, és a fókuszuk a test legintimebb, apró rezdüléseitől az emberi létezés iránt közzömbös, roppant természeti környezet változásaiig terjed. A középpontban mégis rendre olyan – traumákkal terhelt – emberi viszonyok állnak, melyek a nagyobb léptékű hatalmi kölcsönhatásokra rímelnek. *A semmi szívében* főhőse egy „főnöknek” nevezett telepes lánya, aki az atyai uralom mindenható-

ságától megundorodva a farmon szolgáló feketékkel keresne közösséget, de mivel ez fenntarthatatlannak bizonyul, annyira elszigetelődik, hogy végül már csak olvasmányélményeiből táplálkozó vad fantazmagóriáival képes körülvenni magát. *A barbárokra várva* egy előretolt helyőrségben szolgálatot teljesítő bíró szubjektív elbeszélése, aki elkötelezett az általa képviselt Birodalom és a szomszédos nomád népek közti béke fenntartása mellett, de miután sem vérszomjas katonai feletteseire, sem a fogolyként elhurcolt „barbár” lányra nem tud érdemben hatással lenni, azt is megbánja, hogy egyáltalán jelen van a Birodalom által provokált, de mindkét félre nézve káros összetűzések idején. A *Szégyen* ötvenes éveiben járó fehér egyetemi professzorát pedig a saját szexuális vadászterületének tekintett városi közeg és egy traumatikus látogatást követően az immár fekete földművesek számára is otthonként szolgáló vidék egyaránt kiveti magából. Coetzee ezeknek a magukat

haladó szelleműnek tartó, de a nyugati kultúrhagyomány és a gyarmati rendkereteit érdemben továbbra sem megkérdőjelező főhősöknek az élményeit az elhúzódó mentális, érzelmi, illetve fizikai szenvedéssel vagy leépüléssel hozza kapcsolatba. *A semmi szívében* Magdája napló-szerűen rögzíti tépelődését és zaklatott benyomásait, melyek a vonzódás és a félelem zavarba ejtő kettősségét mutatják apja, illetve a farmon szolgáló Hendrik és Anna irányában is. A regény következetesen szubjektív szemszöge és nyilvánvaló ellentmondásai miatt ráadásul jóformán eldönthetetlen, melyik epizód Magda delíriumos képzelgésének szüleménye, mi idézet valamelyik általa olvasott viktoriánus románcból és mi „valós” történés. Így a regénybeli Magdának nem egyszerűen „megbomlik az elméje”, hanem – ahogy a szöveg többször is öntudatosan utal rá – a főszereplő léte is csak a szövegfoszlányokból visszakövetkeztethető, vagyis eleve kép-

lékeny fikció. Mindenesetre az apa lelövése és sokkoló fizikai agóniája, illetve a haláleset nyomán a patriarchális rendet felváltó káosz is kitüntetett elemei a regénynek. Hasonlóképpen kerül párhuzamba a lelki/erkölcsi és a testi meggyötörtség *A barbárokra várva* bírójának esetében is, aki kezdetben csak elborzad azon, hogy a határvidékre küldött Joll ezredes és felfegyverzett csatlósai mondvascinált indokokkal végeznek kínvallatásokat az ártatlan nomádokon, de miután hantgot ad egyet nem értésének, maga is nyilvános botozások és egyéb fájdalmas tortúrák áldozatává válik. Ennek a regénynek a főhőse a legkevésbé rabja az európai gondolatvilágnak, és inkább a sivatag helyi kultúráit kutatja. Azonban ahogy a „barbárokkal” való érintkezését, úgy az ásatásai során előkerült írások tanulmányozását is kudarcok árnyékolják be, így kálváriáját követően kénytelen visszatérni korábbi helyére a Birodalom peremén. A *Szégyen* David Lurie-ja a bíróval ellentétes utat jár be: a zaklatási ügye

„Eleve képlékeny fikció”

(Marion Hansel:
Por – Jane Birkin és
John Matshikiza)



utáni kegyvesztettséget még könnyen viseli, a lánya farmján azonban ismeretlenek megerőszakolják, lányát pedig megerőszakolják. Az elhúzódo testi felépülést követően kezdődnek valódi lelki megpróbáltatásai: az ő családját ért atrocitások fényében szembeesül (megrendült) privilégiumaival, és rádöbben, hogy ő maga is rutinos bántalmazó. A romantikus költészeti professzorában azonban még ez sem ébreszt kíváncsiságot az eurocentrikus szemlélet alternatívái iránt, mindössze a készülő Byron-operája főszerepét adja át az alter-egóként érthető szoknyavadász költőtől egy idősebb női szeretőnek.

A sokszor esszéisztikus, szubjektív, vagy a szövegszerűséget posztmodern gesztusokkal kihangsúlyozó regényekből mindhárom adaptáció akkurátusan kiszűri a leginkább cselekményesnek nevezhető részeket, és csak kisebb hangsúlyváltásokat eszközölve építik fel a filmes elbeszélést. Ugyanakkor – és a birodalmi harcok emlékét felidéz, lélegzetelállító tájképek ellenére – a filmváltozatok is a főszereplők fájdalomának bemutatását helyezik az előtérbe. Marion Hänsel (egyedüli európai születésű adaptátorként) a nem-nyugati kultúrák helyett a nők alávettségére fűzi fel telepés-drámáját. *Por* (*Dust*, 1985) című adaptációja Magda örülettel fűtött vívódásaiként értelmezi a szöveg egymással összeütközésben lévő valóságsszintjeit, és ezt képíleg is

megjeleníti, többnyire világosan elválasztva a regényben még összecsúsztató objektív és szubjektív jeleneteket. A rendre szülő-gyerek kapcsolatokat kutató belga rendező az apja figyelméért hiába küzdő és a visszautasításba belebolonduló Magdára koncentrált, így a filmet Jane Birkin kopár szobákban elszavalt – elképzelt – monológjai és a karakter álomképei tagolják. A filmváltozat tehát élesen szembeállítja a belső/érzelmi zaklatottság és a külső/fizikai konfliktus (Magda féltékenységeben megöli a szolgálólánnyal kikezdő apját) képsorait, és végül kérdésessé válik, hogy a főhősön mentális szétcsúsztása visszhangozza a gyarmati farm erőszakos pusztulását, vagy fordítva. Hasonlóképpen tagadja meg *Ciro Guerra* 2019-es *A barbárokra várva* filmje a határvillongások bemutatását, inkább a főszereplő áldozati szerepét kihangsúlyozva. A regényhez híven jótékony ellipszisek fedik a kínzások és a barbárok elleni hadjárat jeleneteit is, a név nélküli bírónak azonban Coetzee főhősénél is egyértelműbben avanszál kisé túlkoros krisztusi figurává, aki előbb hiába prédikál az idegenek elfogadásáról, később zilált hajával és fehér lenvászon ruhájában járja végig passióját, hogy erkölcsileg megváltsa a központi irányítás idegenellenes üzenetének naivan bedőlő lakosságát. De ez a morfondírozó-önmarcangoló hangvétel még a legkevésbé lírai adaptációt is megkísérti. *Steve Jacobs*

„Látványosan elkülönítve erkölcs és gonoszság ellenpólusait”

(Ciro Guerra: *A barbárokra várva* – Johnny Depp)

Szégyen-filmje (*Disgrace*, 2008) ugyan kínosan ügyel arra, hogy az alapregény szinte minden eseményét filmre vigye, így az exozicció szédítő sebességgel rohog végig több mellékszálon és -szereplőn is. Az ausztrál rendező arra mégis bőven hagy időt, hogy a saját bűne által (Lurie tekintélyével és pozíciójával visszaélve erőszakol meg egy diáklányt) ezúttal meg sem ingatott professzor (John Malkovich) két – a regényben csak félmondatokkal jelzett – jelenetben is megtorpanjon, és könnyekben kitörve nyugtázza, hogy immár a fehérek élete is olyan törékeny, mint az évszázadokon keresztül jogfosztott őslakosoké vagy a gazdájuk által elhagyott állatoké.

TERMÉKENY TÁJ, MEDDŐ FÉRFIAK

A történelmi jelentőségű társadalmi mozgások következményeinek egyéneken történő tanulmányozása azonban nemcsak a testi-lelki szenvedés, hanem a szexuális vágyak tekintetében is látványosan megnyilvánul Coetzee műveiben. Az allegorikus regények ráadásul olyan gyarmati toposzokat hívnak elő, melyek a föld és a test, illetve egyének és népcsoportok retorikai párhuzamára épülnek. Ella Shohat és Robert Stam gondosan összegyűjtötték ilyen gyakran visszatérő motívumokat *Unthinking Eurocentrism* című sokat idézett munkájukban a „felsőbbrendű hódítók megtermékenyítésére váró szűzföldtől” az „erőszakos fekete férfiakat megregulázó, becsületese telepesekig”. Az ilyen toposzok legtöbbszörében a nemi erőszak válik a gyarmatosítás metaforájává, és ezzel a kulturális hagyománnyal Coetzee gyakran provokatív módon játszik el, a domináns csoportok „jogos behatolásának” képzetét a fehér büntudattal, az elnyomottak függetlenségét pedig a válaszcsoport mozzanatával vegyítve. Mindhárom szóban forgó regényben szerepel olyan hatalmi helyzetben lévő, középkorú fehér férfi, aki fiatal nem-fehér lányok „oltalmazását” (vagyis a felettük történő uralkodást) az irányukban tett, többé-kevésbé erőszakos szexuális közeledés révén fejezi ki. *A semmi szívében* „főnöke” a hűséges szolgálta, Hendrik ifjú feleségét viszi ágyba, amikor Hendrik a földet dolgozik. *A barbárokra várva* agg bírója előbb még elbizonytalanodik hajdan mohó férfiaságában, de végül megkívánja a kegyelméből befogadott



„barbár” lányt. A *Szégyen* irodalomtánára pedig szokás szerint „gazdagító élményekre” vadászik a kampuszon, amikor kiveti a hálóját egy tétova diákra. Az ilyen módon visszaigazolt uralmat azonban *A barbárokra várva*ban az idegen lány távozása, *A semmi szívében* és a *Szégyen* esetében pedig a fekete szereplők által elkövetett erőszak ellenpontozza: a „főnök” halála után Magda képtelen fizetséget adni a szolgálóknak, így Hendrik végül dühösen ráveti magát. Lurie professzor lányát, Lucy-t pedig a szomszédjában földhöz jutó fekete férfi egyik rokona és annak társai erőszakolják meg. Ezek a megrázó jelenetek érthető módon Coetzee munkáit a feminista kritika keresztüztüzebe vagy éppen a Dél-Afrikai Emberi Jogi Bizottság elé juttatták (ez utóbbi a *Szégyen* rasszista sztereotípiáit vizsgálta, de végül nem ítélte el). A megnyugtató morális igazodási pontok hiánya pedig a progresszív és reakciós tendenciák ütközése által jellemezhető, zavaros időszakokban készült adaptációk politikai kérdésfelvetéseiről is sokat elárul.

A *Por* nőközpontú filmváltozata pont tíz évvel követ olyan filmeket, mint a *Stepfordi feleségek* vagy a *Jeanne Dielman*, melyek a nyugati feminista mozgalmak második hullámának gondolatait a népszerű kultúrába csempészve problematizálják a háztartáson belüli elnyomó struktúrákat. A konzervatív 80-as évek neokoloniális közegében viszont a házasság elutasítása és a patriarchális uralommal történő szembefordulás céljai ellentmondásosnak látszanak. A filmváltozat *A semmi közepén*hez képest ugyan visszafogottan utal Magda szexuális frusztrációira és kielégíthetlenségére, zaklatottsága egyik legfőbb okára, vizuális kompozíciói révén mégis jóformán a néző arcába vágja a problémát. A nyitókép ugyanis a „terméketlen szűzföld” toposzát vetíti rá a rideg messzeséget kémlelő nő kamerának hátat fordító alakjára. Ez ugyanaz az elhagyott táj, melyen a színesbőrű szolgáló a film második felében határozottan áttör, mielőtt ténylegesen megrontaná a hősnőt. Magda víziója ráadásul a fekete és fehér testek esztétikus összeolvadásáról, majd Hendrik iránti sóvárgása éles kontrasztban áll a nemi erőszak visszataszító képeivel. Hänsel munkája így a kiegyensúlyozottabb

életre törekvés lehetősége helyett inkább a megrekedtséget rögzíti, ami Magda helyzetét nőként és gyarmatosítóként is jellemzi. Az adaptáció el is hagyja azt a hosszabb szövegrészt, melyben Magda kövekből kirakott jellel igyekszik kapcsolatot teremteni a farm felett elhúzó repülőgépek pilótáival, és az idő megállását jelző óra premier plánja után az apját újfent boldogan kiszolgáló vénkisasszony képevel zár. A *Szégyen* adaptációja ezzel szemben azt visszhangozza, ahogy a kétezres években a globális popkultúra és szabadkereskedeleim ünneplését a 9/11 utáni paranoia váltja fel. Míg Coetzee alapregénye gondosan egymásra rímelteti Lurie professzor és a fekete fiúk rémtetteit, végigkövetve a fehér férfi fájdalmas számvetését liberális humanista ideáival és az apartheid utáni történelmi újrakezdés lehetőségeivel, a filmváltozat a John Malkovich játszottá főhős egyéni drámáját kiemelve idézi fel a „fekete veszedelem” száz évvel korábbi rasszista irodalmi hagyományát. Lucy Valerie Graham tanulmánya szerint az erőszaktevő feketéről szóló történetek kifejezetten alkalmasak voltak az elnyomó rendszer népszerűsítésére Dél-Afrikában, míg a fehérek által elkövetett erőszak feldolgozása hivatalos tiltásra került. Jacobs adaptációja ehhez hasonló módon billenti meg az arányokat: az erőszakos jelenetekhez „primitív” afrikai hangszerelést társít, és még egy kolduló fekete járókelő képét is fenyegetőnek mutatja a klaszszikus zene és irodalom révén felmagasztalt fehér molesztálóval szemben. A *Szégyen* így a „történelmi adósságukat” büntetlenül behajtó öslakosok veszályára figyelmeztet, záróképen a teleges-western kifordított toposzával, az immár fekete földműves által felépített új házzal, ami baljósan néz farkasszemet a végtelen fennsíkon Lurie teherbe esett lányának farmjával.

Mindezek fényében beszédes a legfrissebb Coetzee-adaptáció, *A barbárokra várva* szemérmessége. Ciro Guerra ugyanis teljesen kihagyja a filmből a bírót erotikus kalandjainak szálát, a pajzán fantáziákat szépelgő folklorisztikus álomképekre, a hatalmi pozíciójából ideig-óráig kibillenő bírodalmi férfi portréját pedig egy olyan makulátlan bölcsére cserélve, aki nemcsak ellentart a militarizált macsó világ

támadásának, hanem talán egyenesen impotens is. Míg a regény hőse egy jóformán magatehetetlen vak és mozgássérült lány teste felett rendelkezik, a film mindössze azt a mosdatás-jelenetet veszi át, melyben a bírót a fiatal „barbár” lábát szorongatva alszik el, a lány pedig kacéran kineveti az idősebb férfi ernyedtségét. Ez a visszafogott hozzáállás már csak olyan trivialisok miatt is problémásnak tűnhet, mint hogy éppen a film bemutatása után kerültek nyilvánosságra a rendezőt és a Joll ezredest alakító Johnny Deppet ért abúzus-, illetve családon belüli erőszak-vádak. De ennél is lényegesebb, hogy így az – egyébként kifogástalanul kivitelezett és a három közül a legkevésbé „papírízű” – adaptációban elhalványodik a Coetzee-regények alap gondolatát jelentő elbeszélői bűnrészesség motívuma. Guerra értelmezése az észak-afrikai helyszín és a kelet-ázsiai mellékszereplők (a „barbár” lányt Gana Bayarsaikhan mongol színész nő alakítja), illetve a többféle hatást elegyítő aláfestő zene révén a filmnek is elvont, allegorikus tónust ad. Ezáltal a világ bármely pontján értelmezhetővé teszi a 2010-es években fellendülő populista hatalmak agresszív idegengyűlöletének, illetve hazug ellenségkép-gyártásának parabolikus kritikáját. Ugyanakkor a hatalmi viszonyok tükrét is magában rejtő szexuális szál elkendőzése és Mark Rylance alakítása tovább egyértelműsíti a már említett krisztusi karakter jóságos ártatlanságát, látványosan elkülönítve az erkölcs és a gonoszság értékpólusait. Az immár teljesen ártalmatlannak tetsző főszereplő így azt a benyomást keltheti, hogy ő maga független az erőszakos határmenti konfliktusoktól, vagyis mintha üldözött és megszálló szembenállását sajátos erkölcsi magaslattól szemlélné. Ez a megoldás csalóka módon feledtetni el a nézővel, hogy maga a bírót is a gyarmati rend évszázados egyenlőtlenségei miatt engedheti meg magának, hogy kényelmes irodájából értekezzen „letűnt kultúrákról”, és néhány kiválasztott „barbárt” olykor a szárnyai alá vegyen. Márpedig – ahogy ezt Coetzee művei következetesen hangsúlyozzák – nincs tiszta lap és nincs ártatlan megfigyelői pozíció: az önvizsgálat aligha kiiktatható a történelem rémségeivel történő szembenézés folyamatából. •