

Turi Dániel

Hollywood által homályosan? A tudat válságának megjelenítése Philip K. Dick prózájának adaptációiban

Absztrakt

A dolgozat a Philip K. Dick írásaiból készült adaptációkat vizsgálja abból a szempontból, mennyire jelennek meg bennük az adaptált műveknek az emberi tudatról levont következtetései. A dolgozat tézise szerint a klasszikus hollywoodi narratívát alkalmazó adaptációkban általában veszendőbe mennek e konklúziók. Hosszabb elemzésre kerül Richard Linklater *Kamera által homályosan* című, a szerző álláspontja szerint a regényhez szemléleti horizontjához legközelebb álló adaptációja, mégpedig abból a szempontból, hogy az egyes formanyelvi eszközök (köztük az élszereplős filmnek a rajzolt animáció textúráját kölcsönző rotoscoping-technika) hogyan teremtenek meg egyfajta „dialektust”, és hogyan viszonyul ez a Dick-regényhez.

Szerző

Turi Dániel.

1988-ban született Baján. 2007-től a SZTE bölcsészettudományi karán tanul, jelenleg a filmelmélet és filmtörténet, illetve irodalomtudomány szakirányok hallgatója. Kedvenc rendezője: David Cronenberg.

E-mail címe: ronnierocket44@gmail.com

Hollywood által homályosan? A tudat válságának megjelenítése Philip K. Dick prózájának adaptációiban

Philip K. Dick amerikai író a huszadik századi sci-fi történetének egyik legfontosabb alakja. Munkássága jelentős hatással volt Hollywoodra: a hollywoodi filmekben gyakran jelentkeznek általa preferált témák, és természetesen nagyszámú Dick-adaptáció is készült. Az első ilyen Ridley Scott *Szárnyas fejvadásza* volt, melynek jogait Dick még életében adta el, de bemutatóját már nem érthette meg. A jelen írás második felében elemzésre kerülő *Kamera által homályosan* Richard Linklater 2006-os rendezése. Ezen a két művön kívül számos más adaptáció készült az USA-ban a műveiből; ezek közös tulajdonsága, hogy mindegyikük a klasszikus hollywoodi narratívát követő alkotás. Dick kis számú, nem sci-fi tematikájú regénye a szerző körül kialakult kultuszban csekély szerepet játszik, illetve eddig a filmművészet érdeklődését is sokkal kevésbé keltette fel: egyetlen ilyen műből készült adaptáció a *The Confessions of a Crap Artist* című regényt vászonra vivő francia film, a *Confessions d'un Barjo* (jóllehet a *The Confessions...* is egy sci-fi íróról szól).

Egy irodalmi mű filmadaptációja nem lehet az alapul vett mű pontos filmnyelvre fordítása, mely alapján a néző egyértelműen visszakövetkeztethet annak nyelvezetére és hangulatára. Már csak azért sem, mert az irodalom által használt nyelv és a filmnyelv alapvetően másfajta közléseket tesz; mindkét közlésforma bír olyan dimenziókkal, amilyenekkel a másik nem. ^[1] Ha megváltoztatjuk egy elbeszélő mű stílusát, nyelvezetét, akkor az már egy másik mű lesz, ezért érzelmi hatása, értelmezési lehetőségeinek tere is megváltozik. A filmadaptáció egy másik, egy irodalmi műből kölcsönzi szereplőit, helyszíneit, szüzséjét, de a nyelvezetet, amelyen mindezt közli, nem emelheti át a regényből, hanem a saját eszközeivel meg kell teremtenie azt. A közlésnek keretet adó médium megváltoztatásával tehát szükségszerűen egy olyan új mű születik, mely az értelmezési lehetőségeknek és a potenciálisan kiváltott érzelmi hatásoknak más skáláját vonultatja fel, mint az eredeti mű. Amikor szövegűségről beszélünk, akkor tehát az irodalmi szöveg lehetséges interpretációi közül kiválasztunk egyeseket, és azok érvényesülését vizsgáljuk a filmben.

Az is fontos kérdés, az adaptáció milyen „mélyen” merít a műből, mennyire érinti azokat a témákat, problémákat, amelyeket az alapul vett mű feldolgoz. Különösen releváns ez egy olyan irodalmi mű esetében, amely – ahogy Dick prózája teszi – attraktív kaland- vagy bűnügyi narratíván keresztül veti fel az emberi tudatra vonatkozó kérdéseit. A Dick-szövegek jellegzetes történetalakítása a filmadaptációkat alapvetően két lehetőség elé állítja: kizárólag a fordulatos szüzsé megfilmesítésére törekednek, vagy mindezt a regény filozófiai kérdésfelvetéseinek vállalásával teszik.

A szöveghűség vizsgálata bizonyos korlátokkal lehetséges, az irodalom és a film lehetőségeinek figyelembevételével. Kevésbé számon kérhetők egy adaptáción a szöveg stiláris jegyei: egy film hű vagy kevésbé hű a szöveghez például a humor meglelte szempontjából, de az adaptációban megjelenő humor konkrét jellegét már kevésbé lehet hasonlítani a szövegéhez, hiszen két különböző médium nyelvébe, illetve hagyományaiba helyezkednek.

Más elemek, például szereplők, helyszínek összehasonlításánál sem árt óvatosnak lenni: egy regényben és a belőle készült filmben egyaránt azonosíthatjuk egy szereplő bizonyos („belső”) tulajdonságát; de azt is figyelembe kell venni, hogy a regény és a film mediális lehetőségei mások, más módon viszik színre ezt a tulajdonságot, másképpen szituálják a szereplő személyiségének egészével való összefüggéseiben.

Ez az írás azt vizsgálja, hogyan viszonyultak eddig ezek az adaptációk ahhoz a dilemmához, mely a Dick műveiben fellelhető, korábban említett kettősségből fakad (attraktív történetalakítás – „tudatregény”), majd bővebben kitér a *Kamera által homályosan*-ra, mely túlnyomórészt nem a fordultatos cselekményre összpontosít. Továbbá ezt az adaptációt abból a szempontból elemzem, hogy az miként teremti meg egy specifikus „dialektust”, és hogyan viszonyul az a regényhez, formanyelvi eszközeinek milyen funkciói lehetnek.

Dick meglehetősen monomán író: regényei nagy részében nagyon hasonló problémákat jár körül, ami megkönnyíti a különböző műveiből készült filmadaptációk összehasonlítását. Bár elbeszéléseinek cselekményét a jövőbe helyezi, kortárs problémákat feszegetnek írásai. Ilyen kérdések a valóság relativitása, az ember realitásérzékének elvesztése a különböző médiumok által felkínált valóságok között. Az aktuális problémákat úgy írja le jövőbeli környezetben, hogy ami az ő korában tendencia és részlegesen érvényesülő jelenség, az a fiktív jövőben valamilyen technológiai hatás következtében totálisan megvalósul. Például míg a jelen emberének valóságérzete módosul, vagy sérül bizonyos technológiai médiumok hatására, addig Dick számos hőse valamilyen (bizonyos dicki jövőekben népbetegségnek számító) pszichózis, tudatbefolyásoló eszköz vagy – gyakran fantasztikus hatású – drog hatására az érzékelése, a gondolkodása és az emlékezete épségét elvesztett személlyé válik, aki a lehetséges valóságokat egyformán életszerűnek, és így nem hierarchizálhatónak érzékeli. Legtöbb művében pesszimista világképet vázol fel, ahol az egyén kiszolgáltatott az érzékelését befolyásoló és torzító hatalmaknak, a valóság nem kitapintható, minek következtében a választás lehetősége sem valós.

Dick műveinek legtöbb adaptációja a klasszikus hollywoodi narratív sémákat követi, ami a film pusztán mediális sajátosságainál erősebben korlátozza azt, hogy mi és hogyan kerülhet megjelenítésre. Ez önmagában nem jelentené okvetlenül azt, hogy implicit módon ne érvényesülhessenek a filmbe az adaptált mű kérdésfelvetései, lehetséges interpretációi. Sőt, az is tartható álláspont, hogy bizonyos Dick-művek cselekményei változtatás nélkül egyszerűen nem működnének filmen. Ahogy például a *Total Recall* rendezői székére eredménytelenül pályázó David Cronenberg megállapította az alapul szolgáló novellával kapcsolatban, az „semmit sem old meg úgy, ahogyan egy filmnek meg kell oldania.”^[2] Az is belátható, hogy Dick-adaptációkat

szöveghűség szempontjából összehasonlítani problematikus, mivel egyrészt különböző hosszúságú, így egészestés játékfilmre különböző módosításokkal, betoldásokkal és elhagyásokkal adaptálható művekről van szó, másrészt Dick adaptált művei igen változó sűrűséggel tartalmaznak sci-fi tematikát, tehát a különböző filmek készítői számára másmilyen mértékben merült fel egyes elemek megtartásának vagy elhagyásának dilemmája. Mi tehát az a szempont, ami alapján kijelentem, hogy a legtöbb adaptáció nem, vagy csak igen korlátozott mértékben szöveghű?

Az adaptációk szöveghűségének vizsgálatakor kiemelten fontos szempont az, hogy az adaptált Dick-mű hőse milyen változásokon esett át a vászonra kerüléskor, illetve jellemének, állapotának az eredeti műben megfigyelhető változásai megtörténnek-e a filmbéli karakter esetében. Dick azt vizsgálja, hogyan változik meg, értelmeződik át az emberi tudat bizonyos körülmények között, így következtet a tudat bizonyos jellemzőire. Emellett gyakran a valóság kiismerhetetlensége okán szorongó karaktert alkot művei főhőséül. Emellett fontos az átértelmeződő valóság ábrázolásának módja is.



Az emlékmás (Total Recall. Paul Verhoeven, 1990)

Mit hagynak tehát ki, vagy módosítanak a hollywoodi Dick-adaptációk az eredeti műből? Verhoeven *Az emlékmás* (1990) című filmjéről elmondható, hogy a feldolgozott novellán kívülről is beemel dicki elemeket a történetbe, pl. a marsi mutáns közösség ábrázolása tipikusan ilyen. Azonban a sztorit úgy formálja át, hogy megfeleljen a kalandfilmmel kapcsolatos elvárásoknak. A novella végén lévő, a történetet az irrealitás egy újabb fokára emelő csattanó helyett a filmben egy olyan végkifejletet kapunk, ahol a rend helyreáll, és a feltáruuló újabb és újabb valóságok köre végre bezárul. A novella esendő főhőséből egy megingathatatlan akciófigura lesz a filmben, aki magabiztosan hatol végig a számára kijelölt extrém világ akadálypályáján. Az a nagyon is életközeli cselekményelem, hogy barátnője saját életének nyugalmaért cserbenhagyja a főhőst annak identitásválsága idején, a filmben egy kém-történetbe illő fordulatra cserélődik: a nő valójában a férfit szemmel tartó ügynök, akit a főhősnek testi erővel kell semlegesítenie.



Különvélemény (Minority Report. Steven Spielberg, 2002)

A *Különvélemény* (2002) főhőse korát és személyiségét tekintve egyaránt át van formálva a regényhez képest. Míg a novellában a főhős által levont konklúzió az, hogy a fennálló paradoxon megtörhetetlen, és az egyén ki van neki szolgáltatva, addig ez a filmben a nagyon népszerű (és felszínes) „választhatsz”- üzenetre cserélődik. A novella visszataszító külsejű, önálló életre vagy akár a konstruktív gondolkodásra képtelen prekognitívokból Steven Spielberg adaptációjában emberi külsejű lények lesznek, akik közül az egyik még értelmes kommunikációra is képesnek bizonyul.

A szövegtől való eltérés legszélsőségesebb példája a Dick-adaptációk közül a *Next – A holnap a múlté* (2007) című film, mely – a marketing és a stáblista szerint is – Dick *Az aranyember* című novelláján alapul, de a közös vonások szinte kimerülnek abban, hogy az elbeszélés és a film is tematizálja a jövőbelátást. A novella egy disztópiát vázol fel, ahol az ember kegyetlenül, a darwini evolúciós elvek szenvtelen betartásával felszámolja a sorra kialakuló konkurens mutáns alfajokat, de kudarcot vall, amikor szembekerül a címszereplő lényvel, aki ugyancsak szenvtelen, képtelen az érzelmekre, csak a jövőbelátó képessége által célszerűnek ítélt utat követi gépiesen. A *Next* ezzel szemben a jelenkorban játszódó könnyed thriller egy rokonszenves, jövőbelátó férfi főszereplésével, aki terroristákkal veszi fel a harcot. Így ez a film még kölcsönzésnek is csak bajosan nevezhető, Dick nevének valószínűleg csupán a marketingben volt szerepe.

A *Fizetség* című novella hőse kakukktojás az eddig említett adaptált művek főszereplői között. Jelleméről a novellában sem tudunk meg sokat, és problémájának magánéleti vonatkozásai sem kerülnek elő oly módon, mint a *Total Recall* (1990) alapjául szolgáló novellában. Azonban ha jellemét nem is, de a problémájának pszichikai vonatkozásait részletesen megismerjük a novellában gyakori belső monológokból, így a novellából készült *A felejtés bére* (2003) rendezőjére, John Woo-ra jellemző erős akcióorientáltság, a dinamizmus előtérbe állítása mégis a szöveghűség rovására megy: nem kapunk igazi tudást arról, milyen folyamat zajlik le a főhős tudatában. A belső monológ alkalmazása a filmen persze nem a legelegánsabb eszköz, így ennek a lehetőségnek a kihagyása érthető. A filmet látva mégis egyértelmű, hogy Woo sokkal tudatosabban háttérbe szorítja a tudat válságának tematikáját a filmben lévő akció dinamizmusával szemben, ^[3] mint amennyire azt a film mediális sajátosságai eleve szükségessé teszik.

A *Második változat* című novellából készült *Screamers – Az elhagyott bolygó* (1995) című film főhőse is hasonló a novellához, ugyanakkor a novellával ellentétben nem egyedül vándorol a háború sújtotta planétán, hanem együgyű és extrovertált beosztottjával, aki komikumával oldja a történet

baljósságát. Ez a változtatás talán az – egyébként elég unalmas és néhány következetlensége miatt is kritizálható – film pozitívumaként is felfogható: a vicces fiú meghal az egyik fordulat bekövetkezésekor, így azt a hiányosságot, hogy a film akcióorientáltsága miatt nem tudja megfelelő súllyal elélni tárni a főszereplőn a fordulat után úrrá levő döbbenetet és szorongást, azzal ellensúlyozza, hogy hasonló sokkéményt okoz egy derűs szereplő kiiktatásával, és azzal, hogy ezután kizárólag a zárkózott, szikár főszereplőre összpontosít.

Az azonos című novellából készült *Az imposztor* (2002) című film nem változtat radikálisan a főhős jellemén, de annak tudati folyamatairól fizikai veszélyeztetettségére és az utána folyó hajszára helyezi a hangsúlyt (ami igaz *A felejtés bérére* is), így a végső, hűen adaptált fordulat – a főszereplő azonosságának átértelmeződése – nem igazán hatásos. A film ezen kívül a thriller-narratíva feszültségét sem tudja meggyőzően tartani. [4]

A legtöbb Dick-adaptáció tehát elsősorban a kalandos történetre összpontosít, a fordulatokat tartja a leginkább használhatónak az alapul vett műből, a valóságnak a történet során történő átértelmeződését a thrillerre jellemző csavarként adaptálja, a művek bűnügyi narratíváját az akció felé viszi el.

Linklater egy olyan regényt filmesített meg, mely Philip K. Dick egyik legszemélyesebb, leginkább életrajzi ihletésű műve, hiszen az író életében is szerepet játszottak azok a problémák és az a közeg, melyeket a regény színre visz.

A Kamera által homályosan (2006) néhány drogos cimbora életébe vezet be, akik Bob Arctor, a díler körül csoportosulnak. Bob azonban nem egyszerű drogkereskedő és -fogyasztó: kettős ügynök, aki a kábítószeres társaságot figyeli, és időnként jelentést is tesz munkájának eredményéről. Főnöke nem ismeri az ő személyazonosságát és Bob sem az övét, mivel találkozásaik során mindketten egy maszkafander nevű alkalmazottaságot viselnek, mely felismerhetetlenné teszi külsejüket. [kép 14.: Kamera által homályosan (A Scanner Darkly). R.: Richard Linklater, 2006] Bob persze a maszkafanderes Fred képében saját magáról is jelent. Az általa fogyasztott kábítószer, a halálról elnevezett H-anyag azonban fokozatosan megőrjíti, és egyre kevésbé van tudatában annak, hogy Bob Arctor drogkereskedő és az őt megfigyelő beépített ember valójában egy és ugyanaz a személy. Elméje hamarosan ennél is jobban megbomlik, és magatehetetlen emberi ronccsá válik, aki kizárólag mások utasításai szerint cselekszik. Bob azonban egy általa nem ismert, jól kigondolt terv áldozata: az őt foglalkoztató ügynökség kitervelte, hogy bejuttat valakit a drogot termelő, magát rehabilitációs központokat működtető szervezetnek feltüntető Új Út ültetvényeire. Oda azonban csak olyanok juthatnak be, akik valóban széthullott személyiségű drogosok, akiket az Új Út rehabilitációs klinikáiról küldenek ki dolgozni. Ebben a tervben közreműködik Donna Hawthorne, akit a történet elején Bob barátnőjeként ismertünk meg, de valójában ő Fred ügynök főnöke is, akinek jelentést tesz. Az elbeszélés mellékszálai számos drogos sorsát mutatja be. Köztük a kezelhetetlen valóság elől tragikomikus téveszmékbe, majd öngyilkosságba menekülő Jerry-ét, illetve a barátai ellen nevetséges, minden racionalitást nélkülöző összeesküvést szövő, őket a rendőrségen saját magával együtt feldobó Barrisét. A regény hangvétele ironikusabb Dick legtöbb

prózájánál, és a tudat manipulálhatóságának tematikája mellett jelentős szerepet kap benne a társadalomkritika is.



Waking Life (Richard Linklater, 2001)

A film legszembetűnőbb formanyelvi eszköze a rotoscoping-technika. Linklaternek a *Kamera által homályosan* a második filmje, melyben ezt az eljárást alkalmazza. E technika révén az előszereplős film rajzolt animáció hatását kelti. Első, ezzel a technikával készült filmjében, a *Waking Life*-ban (2001) egy fiatal fiú azt a képességet sajátítja el, hogy befolyásolhatja saját álmait. A *Waking Life* megjelenítési technikája inkább 2-D-s, manuálisan alkotott animáció illúzióját kelti, melyben többnyire konstans háttér előtt mozognak a szereplők, akiket esetenként a többiekől a sajátos rajzolási technika különít el. Ez a megjelenési mód az álom világát állítja szembe az ébrenléttel, mely nincs jelen a filmben; így megteremtődik egyfajta feszültség, mely a nyilvánvalóan létező, de el nem érhető másik világ, az ébrenlét, illetve – a film végére a főszereplő fiú csapdájává váló – álom ellentétén alapul.

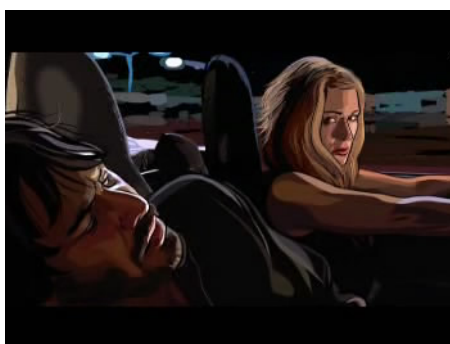
A *Kamera által homályosan* felvételi technikája annyiban különbözik ettől, hogy a kézzel rajzolt animáció helyett 3-D-s számítógépes animáció benyomását kelti, illetve nem különíti el az egyes szereplőket és tárgyakat megjelenési módjuk alapján; minden objektum ugyanannak a manipulációnak van alávetve. A *Waking Life*-ban az a jelenség, hogy egyes szereplők megrajzolási stílusa eltér, és ebből e szereplők jellemvonásaira is következtetni lehet, megerősíti egyfajta álomlogikának, az álmodó főszereplő szubjektív nézetének jelenlétét a narrációban. Ezzel szemben a *Kamera által homályosan* az érzékelést egységesen és egyenletesen eltorzító megjelenítési módja azt sugallja, hogy a valóság hiányos, szűrt érzékelése mögött nem egy megfigyelő szubjektum egyéni tulajdonságai, hanem valamiféle törvényszerűség áll. Míg a *Waking Life*-ban a feszültség az álomvilág és a főszereplő által el nem érhető valóság között teremtetődik meg, addig a feszültség a *Kamera által homályosan*-ban a mediatizált emberi valóság és az elérhetetlen abszolút realitás között jön létre.

Az ismert színészek szerepeltetése, az, hogy előszereplős filmekben már tucatszor látott sztárok arcát látjuk rajzolt formában a filmvásznon, megerősíti azt a tudatot, hogy a rajz nem az elsődleges

produktum, hanem a fényképezett valóság lenyomata. De az előszereplős film is csak másolja a valóságot, tehát amit látunk, az már a másolat másolata. A rotoscoping-technika utal arra a Dick-regényből levonható következtetésre, hogy a valóság nem elérhető számunkra, csupán annak egy bizonyos médium által közvetített és következképpen torzított képe. Ez a technika a nézőponti bemutatás eszközeként megteremti a drogos látásmódját, akinek az érzékelése eltér a drogoktól nem befolyásolt emberétől. Ugyanakkor mind a regényben, mind a filmben a „drogos” egyben a technikai és mediális protézisekhez kötött ember metaforája, jóllehet a művek egyik lényeges feszültség forrása a társadalom droghasználókra és „tisztákra” való kettéosztottsága. Mindez kikezdi azt az értelmezést, mely szerint az ábrázolt tudatállapotot olyasmihhez hasonlíthatjuk, ami az embernek természetsszerűen sajátja.

Másrészt önreflexió is ez a megoldás, amely a filmnek a valóságghoz való viszonyára kérdez rá. Kifejezheti azt is, hogy e film nem lép fel a valóságábrázolás igényével, vagy hogy nem célja a valóságérzet illúziójának felkeltése, illetve hogy a film médiumának valóságábrázoló potenciálja mindig technikai sajátosságok által behatárolt.

Mindezek mellett a rotoscoping-technika erősen stilizálja is az ábrázolt környezetet, ahogy a kontrasztos fekete-fehér színek és a sajátos világítástechnika a noirban. A film számos egyéb narratív eleme alapján is rokonítható a noir műfajával. Bob Arctor kezdetben tudatában van kilétének és kettős szerepének, de fokozatosan identitásválság lesz rajta úrrá, később személyisége meghasad, végül döntésképtelen, csak mások utasításait végző szellemi ronccsá válik: tehát az aktivitástól a teljes mértékű passzivitás felé halad. Ebben közreműködik egy női karakter, a femme fatale-szerű Donna Hawthorne, aki félrevezeti, manipulálja a főszereplőt. A film noir képi világát a maga idejében különleges világítástechnika, árnyékos felületek jellemezték, míg a legtöbb műfaj ebben az időszakban a realiztikus világítást alkalmazta; továbbá a noirok készítői a fekete-fehér filmnél maradtak akkor is, amikor a színes technika kezdett elterjedni. ^[5] Hasonló módon különítik el a rotoscoping-technika szembetűnő sajátosságai a *Kamera által homályosan*-t a kortárs előszereplős játékfilmekről, emellett a noirhoz hasonlóan a filmben ezzel az eszközzel ábrázolt környezet stilizált, ami szintén a noir-jelleget erősíti.



Kamera által homályosan (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006)

A főszereplő fokozatos passzívvá válása és a vele szexuális kapcsolatban lévő női karakter ebben

játszott szerepe megtalálható a regényben is, és Donna Hawthorne alakja valóban sokszor a femme fatale-t jellemző szituációkban tűnik fel. A sorsrontó női karakter visszatérő elem Dick egész életművében: a *Csordulj könnyem, mondta a rendőr* című regénye a főhős passzivitását fokozó és azt kihasználó nőalakok egész sorát vonultatja fel; ők jelzik a főszereplő férfi útjának különböző stációit; a történet szinte minden fordulatót olyan női karakterek idézik elő, akik a főhőst manipulálják, vagy akiktől a főhős függ. Linklater tehát olyasmit emel be a filmbe, ami nem pusztán a *Kamera által homályosan*-nak, hanem Dick műveinek általában fontos védjegye, világának lényeges összetevője.

A bűnügyi film narratív logikájának érvényesülése miatt a film elbeszélésének időbeli rendje különbözik a regényétől: hátrébb került Barris árulása; csavarként a film utolsó fél órájára hagyták ezt az eseményt, mely komikus voltával még megdöbbentőbbé teszi az utána következő valódi fordulatot, Donna kilétének és a Bob megvezetésére irányuló tervnek a kiderülését. A noir-narratíva követésének tudható be az is, hogy az ironikus és a tragikus hangnem közül a film végére az utóbbi jut érvényre: a főhős bukását drámaian ábrázolja, szánalmassága helyett a regénynél egyértelműbben tragikus áldozattá válását emeli ki, és a zenehasználat is ezt erősíti meg. Emellett míg a regényben az ironia egy olyan létállapotot jellemez, amelybe az ember természetszerűen bele van kényszerítve, a filmben a – kevésbé rejtett – gúny és a humor egyes szereplők jellemábrázolásának eszköze.

Az elbeszélésmód azonban alapjában véve nincs alárendelve a bűnügyi film műfajiságának. Ezt mutatja az is, ahogyan Bob Arctor személyiségének felbomlását ábrázolták. A bűnügyi film a *Dr. Caligari*tól a *Psychón* keresztül a *Harcosok klubjái*g előszeretettel alkalmazza a mentális betegségek által teremtett álvalóságok lelepleződését mint a történet legfőbb fordulatót, mely csak a film végén következik be. A *Kamera által homályosan* azonban nem él ezzel a megoldással, helyette a megőrülés folyamatát elemző szemmel követi végig, jóllehet Linklater műve ennek ellenére bűnügyi filmként is működőképes, mely két fordulatot – egy ironikusát és egy megrendítőt – is tartalmaz.

Dick regényeiben fontos feszültségforrás a különböző terek, térélmények ütköztetése. Ezek közül a legújyszerűbb a virtuális valóság ábrázolása: ilyen az unatkozó Mars-kolonizálók által „belakott” virtuális Barbie-babaház a *Palmer Eldritch három stigmájában*, az élet és halál közt lebegő emberek számára fenntartott kísérteties virtuális világ az *Ubik*ban; de a virtuális valóság egy formájának tekinthető a *Total Recall* alapjául szolgáló novellában ábrázolt mesterséges emlékezet is.

A Dick-adaptációk szöveghűségét aszerint is lehet vizsgálni, hogy a terek konfliktusa hogyan kerül megjelenítésre a filmben. Ezen elv szerint a *Total Recall* kevésbé szöveghű adaptáció, mivel míg az alapjául szolgáló novellában a feszültség forrása az egyes valóságok felülírása a főszereplő fejében lévő mesterségesnek hitt, de valóságosnak bizonyuló emlékek által, addig a film nagy részében egyetlen tér elemeinek részletezése kerül előtérbe.



Szárnyas fejvadász (Blade Runner. Ridley Scott, 1982)

A *Szárnyas fejvadász*ban fontos eszköz a térkezelés a vizuális megjelenítésben, illetve a térben való utazás a narratívában. A főhős olyan androidokkal kerül szembe, akik az űrből érkeztek a Földre, amely „a világtérben otthonos ember alvilágává vált.” [6] A film sötét óriástotáljai hatásosan érzékeltetik a földi városok reménytelenségét.

A könyvben ábrázolt tér egy bizonyosa formája azonban kimarad a film világából: ez a virtuális valóság tere. A regényben fontos szerepet játszik a mercerizmus nevű vallás, melynek hívei egy kis fekete doboz segítségével, egy virtuális valóságra csatlakozva részesülnek vallásos élményben, így élik át az „empátiát”. Az androidokat a regényben az is elválasztja az embertől, hogy képtelenek részt venni ebben a vallásos gyakorlatban. A filmből kimarad ez a tematika, ez is közrejátszik abban, hogy az androidok ott sokkal emberibbek, kevesebb dolog választja el őket a Föld városainak reményvesztett lakóitól. És bár a film is épít vallási motívumokra, nem kap benne szerepet oly mértékben a hit, illetve annak megkérdőjeleződése, amely szintén fontos elem több Dick-regényben, így az *Álmodnak-e az androidok...*-ban is.

A *Kamera által homályosan* viszonylag csekély mértékben tartalmaz sci-fi tematikát, így ebben a regényben a különféle terek ütköztetése is kevésbé szembetűnő. Ez a problematika nem a technológia által megteremtett mesterséges térérzet kapcsán jelenik meg, hanem a droghasználó megváltozott tudatállapota kapcsán. A regény részletesen kitér a H-anyagnak a tudatra kifejtett hatására, egyrészt a külső narrációban, másrészt a főszereplőnek az orvosaival folytatott párbeszédében; ezek a leírások tartalmazznak olyan részleteket, melyek a teret leíró, a térre vonatkozó kifejezéseket használnak. Utolsó találkozásukkor Bob/Fred orvosa a bal és a jobb félteke kóros versengéseként írja le az ő állapotát, melynek következtében „mintha az agya egyik féltekéje tükröben látná a világot” és „a balból jobb lesz, és ezzel mindaz jár, amit ez sugall. És még azt sem tudjuk, mi ez a minden. Mit jelent fordítva látni a világot. Topológiaiilag a balkezes kesztyű jobbkezes kesztyű, amit áthúztak a végtelenen.” [7] A térrel kapcsolatos anomáliáknak tehát olyan jelentőségük van, ami túlmutat magán a térérzékelésen, és a gondolkodás struktúrájának egészére van hatással. A beszélgetés további részében az orvosok Bob/Fred érzékelését olyannak írják le, amit nem lehet vizuálisan modellezni, csakis papíron, matematikailag, a topológia eszközeivel. A tér három dimenziójában nem jeleníthető meg, ahogy ő lát. A film nem fejt ki igazán részletesen ezt a problémát, inkább a nézői képzeletet célzó aspektus kerül előtérbe a beszélgetés filmbeli

változatában: az, hogy milyen következményekkel jár az állapota a főszereplő életére nézve, maradandó-e vagy sem.



Kamera által homályosan (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006)

A regényben és a filmben is előfordul a megfigyelés jelensége: Fred a drogosok házában felszerelt kamerákon keresztül figyeli saját magát, Bobot. Az jelzi az örület eluralkodását tudata felett, hogy egy idő után képtelen lesz felfogni, hogy a képernyőn látott kétdimenziós alak azonos vele. Nem vizuális mivoltában fogja fel a képen látott Bobot, hanem abban a minőségében, amelyben különbözik tőle, abban, hogy szerepjátékának és a törvénynek is a másik oldalán van. Ily módon a főszereplő meghasadt érzékelése a kétdimenziós felület és a háromdimenziós tér szembeállításának a narratívába való beépülésével jelenítődik meg, míg a regényben erről a heterodiegetikus bemutatás értesít.



Kamera által homályosan (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006)

A regény leginkább sci-fi tematikába sorolható eleme az egyes ügynökök által viselt maszkafander. Ez az eszköz a filmben oly módon vizualizálódik, hogy használója számára egy külön mikroteret hoz létre. Amikor a film elején Bob beszédet tart egy társaság számára, néha látjuk a maszkafander által eltakart igazi alakját is; ekkor a szereplő egy külön sötét térben látható a néző számára. A maszkafanderből szabályozhatja azt is, hogy a körülötte lévőekkel, vagy csak rádióan elérhető felettesével kommunikáljon. A hangnak és látványnak ez a manipulációja leválasztja őt a térről, és a maszkafander külső felületének vizualizálása – különböző emberek egymás mellett montázsszerűen felvillanó, másodpercenként változó arc- és testrészletei – szét is szabdalja a teret

a megfigyelő számára, hiszen egymás mellett nem megfigyelhető látványelemeket gyűjt egybe. Ha ezt az elemet a narratívával vetjük össze, ez analóg lehet a főszereplő kettős életével és személyiségének megbomlásával is.



Kamera által homályosan (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006)

A regény valóságának szabályszerűségében törést jelenthet az az elem, hogy az Új Út ültetvényein folyó üzelmek csupán kiégett drogosok felhasználásával leplezhetők le. A regénnyel szemben támasztott valószínűségi előfeltevések olvasás közbeni módosítására van szükség ahhoz, hogy hihetővé váljon az, hogy ez a hely kizárólag éppen ezzel az etikailag elítélhető és praktikus szempontból is rendkívül problematikus módszerrel felderíthető. Ha Bob elméje teljesen tönkrement, nincs már a múltját rendszerezni tudó személyisége, sőt emlékezete sem, miben különbözik bármely ott dolgozó drogostól? Hogyan működhet egykori felettesei „kamerájaként?” Egyfajta – Dick prózájától korántsem idegen – vallásos áldozathozatalra való utalásnak is tekinthető, hogy a küldetés csak egy ember teljes tönkretétele árán hajtható végre. Az ültetvények tehát egyfajta transzcendens térnek is tekinthetők, melyeknek felderítéséhez bizonyos tudatállapot szükséges.



Kamera által homályosan (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006)

A filmben is vannak olyan elemek, amelyek hasonlóan fejezhetnek ki: az egyenletesen zöld és sík ültetvény látványát még jobban megerősíti a rotoscoping-technika sematizáló hatása, ezen kívül a helyet a dialógusok során is tárgyalt hegyek határolják, melyek eltakarják a horizontvonalat, így elkülönítik az ültetvényt a térben. Ezen kívül a főszereplő a drogültetvényt leplező gabonátáblában

dolgozva egyik pillanatban látja, másokban nem látja a kék virágokat, melyekből a H-anyagokat készítik. Az ültetvény tere tehát a filmen is abnormálisan működik a kinti világ teréhez képest – ez egy újabb sci-fibe illő eszköz létét sejteti, de mivel ez nincs kifejtve, a jelenség misztikusabb marad, és következtetni enged valamiféle a regényben is impliciten meglévő, a transzcendensre vonatkozó tartalomra, mely utalásrendszer kibontásához a *Kamera által homályosan* túl Dick életművének átfogóbb tanulmányozása lenne szükséges.



Kamera által homályosan (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006)

A rotoscoping-technikán kívül feltűnő, bár lokális formanyelvi elem az, hogy néha gondolatbuborékokban látjuk egyes szereplők gondolatait. Ez a megoldás a történet komikusabb szereplőihöz, Jerry-hez és Barrishez kötődik. A regényben ennek a megfelelője, hogy az ezekkel a szereplőkkel történő dolgokat a regény gyakran meséli el anekdotikus hangnemben, szemben azzal a komolyabb, jóllehet a történet előrehaladtával és a főhős fokozatos megőrülésével párhuzamosan egyre ironikusabbá váló hangnemmel, amivel Bob Arctorról beszél. A gondolatbuborékoknak emellett az lehet a funkciója, hogy elkülönítsen két valóságréteget a drogfüggők gondolkodásán belül: a hallucinációét és a pusztá képzeletét. A hallucinációk formanyelvileg el nem különített módon és a szereplő látószögéből kilépve jelennek meg, a fantáziaképek viszont gondolatbuborékokban, jelezve ezzel azt, hogy ezek azok a képzetek, amelyekről még az őket kreáló szereplő is tudja, hogy nem valóságosak, jóllehet komoly érzéseket keltenek benne.



Kamera által homályosan (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006)

A film egyedi lokális formanyelvi eszköze még a gyorsított felvétel, melyet egy alkalommal látunk, amikor Barris és Jerry egy drog alapanyagait (egyszerű háztartási cikkeket) szerzik be. Ez lehetne elidegenítő eszköz, hiszen az emberi érzékszervekre nem jellemző észlelési módot közvetít, és így a néző nehezen tud azonosulni az így felkínált nézőponttal.

Ez a formanyelvi megoldás azonban nem a semmiből érkezik, hanem szervesen kapcsolódik a film egészét átható felvételi módhoz. A film permanensen egy mesterséges, nem emberi észlelési móddal ruházza fel nézőjét, hiszen a rotoscoping-technika által a rögzített valóság és a rajzolt animáció határán álló képen kell követnie az eseményeket. A gyorsított felvételt a képet alsó és felső harmadánál metsző csíkokkal látjuk, mintha egy egyébként normális sebességgel rögzített filmbe tekerne bele valaki, mintha például egy térfigyelő kamera felvételét pörgetnék gyorsan előre. Az, hogy ebbe a nézőpontba van a néző belehelyezve, megerősíti azt a hasonlatot, ami már a regény, illetve a film címében is benne van: a droghasználónak, illetve a jelenkor általa metaforikusan megjelenített emberének az észlelése hasonlatos a kameráéhoz, hiszen médiumokhoz, kérdőjeles, előre mesterségesen megkonstruált valóságokhoz kötött. Végül maga Bob Arctor is egy „kamera” lesz, ahogy azt – a filmben Westaway ügynökként, megváltozott tevékenységi körrel szereplő – Mike töprengése kifejezi: „A holtak, (...) akik látnak, még ha nem is értik, miért: ők a mi kameráink.” [8]

A Dick-műveknek a filmadaptációk szempontjából legproblematisabbnak bizonyult része az a pesszimista világlátás, mellyel a szerző az emberi kiszolgáltatottságot, a megismerés határait és a döntési szabadság látszólagosságát ábrázolja. A Linklater-film jellemábrázolása a szereplők magatehetetlenségére, világról alkotott torz képére, az általuk helyesen nem észlelhető világnak való kiszolgáltatottságra helyezi a hangsúlyt, ezáltal átvéve ezt a látásmódot.



Kamera által homályosan (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006)

A valóság relativizálódása és elérhetetlensége tetten érhető a film fokalizációjában is: amikor a hallucináló Jerry-t látjuk, nem kapunk olyan beállítást, mely alapján kiderülne, hogy valójában nincsenek óriási rovarok vagy egy idegen lény a környezetében. Mivel az ábrázolt személy számára a hallucináció az egyetlen elérhető valóság, a néző is kénytelen kizárólag ezt érzékelni. A hallucinációkat a film kiterjeszti Jerry szemszögén kívülre is, a rémlátomásokat bemutató legtöbb beállítás nem szubjektív plán, sőt maga Jerry is látható rajtuk. A regényben ennek az a megfelelője,

hogy Jerry hallucinációi úgy vannak elmesélve, mintha a valóságban történnének. A többi eseményhez képest való irrealitásból és a szereplők kábítószeres állapotából kiderül, hogy ezek nem valóságos történések, de nincs függő beszéd, „Jerry azt képzelte, hogy...”, ennek megfelelően a film sem különíti el formanyelvileg a hallucinációt a valóságtól.

Az életrajzi ihletettség is fontos jellemzője a regénynek, az életrajzi körülményeket a szerző a mű epilógusában le is írja, felsorolva azon ismerőseinek nevét, a halálát okozta, vagy akiknek egészségében kárt tett a drog, köztük saját magát is. A film a végén, a stáblista előtt szó szerint idézi a regény utószavát, és azt is közli, milyen emberek emlékének ajánlja Dick a történetet, így megőrizve annak személyességét, összefüggését Dick életével.

Amikor az eddigi megfilmesítésekhez hasonlítjuk, fontos szempont, hogy ez az adaptáció nemcsak a rendezői megközelítésben tér el az eddigiektől, hanem a kiválasztott Dick-mű is különbözik néhány dologban az eddig megfilmesítettektől. A többi adaptált regény vagy elbeszélés viszonylag távoli jövőbe helyezett történetet mesél el, különleges képességű személyek, földönkívüliek, csodálatos és veszedelmes technológiák között játszódik. A *Kamera által homályosan* jóval takarékosabban bánt a sci-fi ötletekkel és sablonokkal. A cselekményt a viszonylag közeli jövőbe helyezi, a helyszín nem tér el a mai amerikai kertvárosok világától. A fiktív drognak, a H-anyagnak sincs fantasztikus hatása, nem utaztat az időben, vagy juttat alternatív valóságokba, mint több, a szerző által kitalált drog, csupán megőrül tőlük a fogyasztójuk. A legszigorúbb értelemben vett tudományos-fantasztikus elemnek csupán az ügynökök által használt, az azonosságot elrejtő maszkafander tekinthető. Nincs olyan, a történet szempontjából nem létfontosságú, de az ábrázolt világ hangulatának érzékeltetéséhez fontos fantasztikus elem a regény valóságában, amit ki lehetne hagyni, és amit az eddigi rendezők közül Scott ki is hagyott.

Azonban Dick hasznosítja sci-fiben való jártasságát és rutinját. Egyes dialógusokban a szereplők különös kitalált disztópiákat vázolnak fel, Jerry hallucinációi is sci-fibe illő elemeket tartalmaznak. Az előbbi dialógusok nem kerültek bele a filmbe, valószínűleg a központi cselekményszálhoz képest alárendelt funkciójuk miatt, de a groteszk hallucinációs jelenetek változtatások nélkül kerülnek adaptálásra. Így van a filmben olyan elem, amely hasonló hatást válthat ki, mint a regény sci-fire jellemző hatáskeltő eszközei, nyelvezete. Ezen kívül a film már felütésénél („mostantól hét évnnyire a jövőben”) megragadja azt a kettősséget, hogy Dick a jövőbe helyezve a saját világunkra reflektál. Ez a jövő, mely nincs időponthoz kötve, örökösen hét évnnyire van a nézőtől, időben nem lokalizálható, hanem a túlzásoknak, a tendenciák abszolutizálásának a birodalma.

Elmondható tehát, hogy bár a műfajiságnak való megfelelés és a könnyebb érthetőség érdekében illetve terjedelmi okok miatt néhány dolog megváltozik a filmben a regényhez képest. Linklater filmje azonban átveszi a regény fontos témáit, és a lényeges történetelemek megtartásával és a formanyelvi eszközök kreatív alkalmazásával közelebb kerül a dicki következtetésekhez az emberi tudat manipulálhatóságáról, mint amire a klasszikus hollywoodi filmnyelv intézményes korlátai miatt, melyek meghatározzák az egyes műfaji filmek világértelmezéseit, ezidáig képesnek bizonyult. [9]

Egy film esztétikai értékének persze nem mércéje a szöveghűség. Egy Dick-feldolgozás esetében mindenesetre érdemnek tekintendő, ha átment az eredeti műből valami olyat, ami más adaptációkban bizonyos hollywoodi hagyományokhoz és elvárásokhoz való alkalmazkodás miatt veszendőbe megy.

Jegyzetek

1. Seymour Chatman: What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa). In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Szerk. Leo Braudy és Marshall Cohen. Oxford University Press, 1999, 5. kiadás, 435-451.
2. Serge Grünberg: Biohazard – Beszélgetés David Cronenberggel 2. Ford. Ádám Péter. *Filmvilág* 2004/2., 40.
3. Roger Ebert, 2003, *Paycheck*.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20031224/REVIEWS/312240305/1023> (Utolsó letöltés: 2009.04.24.)
4. Keith Phipps, 2002, *Impostor*. <http://www.avclub.com/articles/impostor,20556/> (Utolsó letöltés: 2009.04.24.)
5. David Bordwell, Janet Staiger és Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. Routledge, London, 1999, 76.
6. Tilmann J. A, 2004, Orcus neontüzeiben. In Philip K. Dick, *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal*. Budapest, Agave könyvek, 209.
7. Philip K. Dick, 2005, *Kamera által homályosan*. Ford. Pék Zoltán. Budapest, Agave könyvek, 182.
8. Philip K. Dick, 2005, *Kamera által homályosan*. Ford. Pék Zoltán. Budapest: Agave könyvek, 229.
9. Judit Hess Wright: Genre Films and the Status Quo. In *Film Genre Reader*. Szerk. B. K. Grant. Austin, University of Texas Press. 1986

Irodalomjegyzék

- Bordwell, David - Staiger, Janet - Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*. Routledge, London, 1999.
- Chatman, Seymour: What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa). In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*

- . Szerk. Leo Braudy és Marshall Cohen. Oxford University Press, 1999, 5. kiadás, 435-451.
- Dick, Philip K.: *Kamera által homályosan*. Ford. Pék Zoltán. Budapest, Agave könyvek. 2005.
- Dick, Philip K.: *Kamera által homályosan*. Ford. Pék Zoltán. Budapest: Agave könyvek. 2005.
- Ebert, Roger: *Paycheck*. 2003.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20031224/REVIEWS/312240305/1023>
(Utolsó letöltés: 2009.04.24.)
- Grünberg, Serge: Biohazard - Beszélgetés David Cronenberggel 2. Ford. Ádám Péter. *Filmvilág* 2004/2., 40.
- Phipps, Keith: *Impostor*. 2002. <http://www.avclub.com/articles/impostor,20556/> (Utolsó letöltés: 2009.04.24.)
- Tilmann J. A: Orcus neontüzében. In Philip K. Dick, *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal*. Budapest, Agave könyvek, 2004. 209.
- Wright, Judit Hess: Genre Films and the Status Quo. In *Film Genre Reader*. Szerk. B. K. Grant. Austin, University of Texas Press. 1986

Filmográfia

- *A felejtés bére* (Paycheck. John Woo, 2003)
- *Az emlékmás* (Total Recall. Paul Verhoeven, 1990)
- *Az impostor* (Impostor. Gary Fleder, 2001)
- *Confessions d'un Barjo* (Jérôme Boivin, 1992)
- *Dr. Caligari* (Das Kabinett des Doktor Caligari. Robert Wiene, 1920)
- *Harcosok klubja* (Fight Club. David Fincher, 1999)
- *Kamera által homályosan* (Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006)
- *Különvélemény* (Minority Report. Steven Spielberg, 2002)
- *Next - A holnap a múlté* (Next. Lee Tamahari, 2007)
- *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)
- *Screamers - Az elhagyott bolygó* (Screamers. Christian Duguay, 1995)
- *Szárnyas fejvadász* (Blade Runner. Ridley Scott, 1982)
- *Waking Life* (Richard Linklater, 2001)

© Apertúra, 2009. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2009/tavasz/turi/>

