



RUTH RENDELL A MOZIBAN // ROBOZ GÁBOR

ANTIHŐSÖK KRÓNIKÁI

RUTH RENDELL (1930-2015) NEM ÚJÍTOTTA MEG AZ ANGOL BŰNÜGYI IRODALMAT, DE SALLANGMENTES PRÓZÁJA ÉS LÉLEKTANI HITELESSÉGE MIATT FIGYELEMRE MÉLTÓ SZERZŐ.

Az bevett szokás, hogy egy tévés krimisorozat címébe belefogaladják az adott ügyeket felderítő nyomozó nevét, az viszont említésre méltó kivétel, az viszont szerző nevével teszik. A tavaly elhunyt Ruth Rendell pedig pontosan ilyen nagy becsben tartott alkotója a bűnügyi irodalomnak: a krimijeivel és pszichothrillereivel befutott angol író az 1987 és 2000 között sugárzott szériával (*The Ruth Rendell*

„Feltűnően hasonlít az eredetire”

Claude Chabrol:
Szertertás
(Sandrine Bonnaire és Isabelle Huppert)

Mysteries) abban a megtiszteltetésben részesült, hogy több tucat regényét adaptálták a kisképernyőre, a mozinézők számára azonban kevésbé ismert a neve. Miután újságíróból a hatvanas évek közepén regényíróvá avanszált, Rendell fél évszázados karrierje során lehenygerlő termékenységgel ontotta magából a könyveket: a krimiszerzőknél szinte kötelezőnek tekinthető saját nyomozó (Wexford felügyelő) történetei mellett közel harminc önálló regényt és számos novelláskötetet is jegyez, némelyiket a „sötétebbik oldalát” képviselő Barbara Vine álnéven. Mindezt ráadásul úgy, hogy kötetei nem a bűnügyi irodalom mellőzött ponyváiként végezték, sőt már pályája elején sikert aratott Amerikában is, bár műveinek mozifilmes feldolgozásai azóta is csak Európában készültek. (Ugyanakkor sokatmondó érdekesség, hogy Christopher Nolan még a *Batman: Kezdődik!* előtt tervezte a *The Keys to the Street* című Rendell-regény adaptációját, a forgatókönyvet állítólag meg is írta, de végül félretette a filmtervet, mondván, témája miatt túlságosan hasonlítana a korábbi munkáira.) Az író hosszú pályája során bezsebelte a zsáner összes fontos kitüntetését, ráadásul 1996-ban az abszolút csúcst is meghódította: átvehette a Brit Birodalom Rendjének parancsnoki kinevezését, és egy évvel később bárónővé szentelték.

Egy ekkora megbecsültségnek örvendő szerző – akitől magyar nyelven tucatnyi kötet olvasható – természetesen nem kerülhet el a sorsát, és a Rendell-brand időtállóságáról árulkodó tény,

hogy a nyolcvanas-kilencvenes évek viszonylagos dömpingje után még az elmúlt évtizedben is születtek mozgóképes adaptációi a regényeinek. A feldolgozások listáját áttekintve hamar feltűnhet, hogy az író szövegeinek megfilmesítéséhez valamivel kedvezőbb terepnek bizonyult a tévés közeg, a fent említett sorozat mellett több önálló tévéfilm kötődik a nevéhez. Még annak fényében is, hogy az angoloknál komoly hagyománya van az irodalmi művek tévére adaptálásának, némiképp meglepő, hogy az országban egyetlen mozifilm sem készült Rendell műveiből, cserébe azonban olyan rendezők csaptak le a regényeire, mint Chabrol, Miller, Ozon és Almodóvar.

BIZTONSÁGI JÁTÉK

Nem csak azért kevésbé váratlan fordulat, hogy Chabrol adaptálta Rendellt, mert az íróhoz hasonlóan futószalagtermelésre berendezkedett filmkészítő eleve gyakran forgatott regények alapján. Az új hullám nagy öregje köztudottan fojtott hangulatú, hitchcocki ihletésű, kisrealista bűnfilmekkel betonozta be a nevét, és amellett, hogy *A bagoly kiáltásával* elkészítette a brit írónővel rokonítható Patricia Highsmith egyik regényének feldolgozását, hetvenes évek táján két Rendell-regényt is vászonra vitt. Az *A Judgment in Stone*-ból már 1986-ban is készült egy kanadai mozifilm, amely a láthatatlanság sorsára jutott, míg *A szertertás* címre átkeresztelt 1995-ös Chabrol-változat az Arany Oroszlán-jelölésig vitte.

Az író egyik legismertebb történetében egy jómódú család házvezetőnő fogad fel vidéki otthonába, azt azonban egyikük sem sejti, hogy a negyvenes nő milyen titkot őrizget. Mint az a pszichothriller műfajában bevett stratégiának számít, Rendell gyakran vá-





lasztott főhősnek a társadalom periferiájára szorult, különböző okoknál fogva zaklatott karaktereket, de odáig ritkán ment el, hogy vérfagyasztó eszelősökről írjon. Ezzel együtt az *A Judgment in Stone* főhőse szélsőséges eset: a nő

írástudatlan, és már a könyv elhíresült nyitómondata („Eunice Parchman azért ölte meg a Coverdale családot, mert nem tudott se írni, se olvasni.”) elárulja, frusztrációja milyen mértékig elhatalmasodik rajta. Rendell szokásához híven rövid, körülbelül kétszáz oldalas regénye karakterközpontú történetet mesél el részletezően felépített jellemekkel és apró gesztusokkal. Az imént említett indítás után sejtethetően arra fókuszál, hogy bemutassa, a főhős milyen stációkon keresztül jutott el a könyv végi mélységig, és hogy titka miként maradhatott rejtve a környezetében.

Chabrolnak rutinos adaptáció-készítőként nem lehetett nehéz dolga a regénnyel: az alig néhány szereplőre koncentráló és csak kevés helyszínen játszódó történetet szinte egy az egyben átírhatta forgatókönyvvé. Persze a rendező, akárcsak a többi Rendell-mozifilm alkotója, áttette hazájába a cselekmény helyszínét, és hiába a forrásmű szűkös terjedelme, az adaptációknál kötelező sűrítéssel ezúttal is felhívította egy kicsit a szöveget. Ugyan közel két órás játékidő, kiesik szinte minden fontos háttérinformáció, kezdve a főhős múltjával vagy a kulcsszerepet játszó ba-

„Tényleg a saját képére formál”

Pedro Almodóvar:
Eleven hús
(Angela Molina)

jelzi. A film ugyanis elhagyja a regény ominózus nyitómondatát, és csak akkor nézhetjük valódi thrillerként, ha az előzetes ismereteink alapján erre számítunk: *A szertartás* szinte a legvégéig lomha, fojtott feszültségű drámának tűnik, Chabrol csak a végén zajló, jó érzékkel levezényelt lövöldözéssel lepi meg a nézőt, amire aztán rákontráz a végefőcímet tartalmazó fordulattal.

A rendező 2004-ben hasonló karakterű és ambíciójú adaptációval erősítette meg az író iránti nagybecsülését, *A koszorúslány* azonban már filmként is sejteti a nyitásban (egy lány eltűnéséről szóló híradórészlettel), hogy valamilyen thrillerhez van szerencsénk. Rendell ezúttal egy különös románc sztoriját meséli el, ahol a nővéreivel és az anyjával élő huszonéves szépfiú belehabarodik egy esküvőn megismert lányba, akiről aztán kiderül, hogy csak laza kapcsolatot ápol a valósággal, és egészen sajátos elképzelései vannak az igaz szerelemről. A koszorúslány ugyanis meg van róla győződve, hogy újdonsült párjával ők Árész és Aphrodité emberi utódai, és különleges kapcsolatukat csakis azzal szentesíthetik egymás számára, ha mindketten megölnék valakit (mindegy, kit) a másik kedvéért.

rátnó vallásmániájával és házasságával (a két negyvenes nő a filmben néha éretlen kamaszlány duónak tűnik), de a legnagyobb eltérést nem a kevésbé árnyalt karakterrajz

telen, mint Rendell szövege – a lényegét tekintve ezúttal is hű a forrásműhöz, befogadásánál az egyetlen igazi kérdés az, hogy képesek vagyunk-e komolyan venni és feszülten nézni ezt a bárgyú történetet.

Nem Chabrol volt az egyetlen francia, akinek megakadt a szeme Rendell munkásságán: Claude Miller – Truffaut egykori asszisztense és gyártásvezetője – karrierje utolsó harmadában a magyarul *Lopott élet* címen olvasható regényből forgatta le pályája sokadik adaptációját. *A Betty Fisher és a többiek* (az eredetiben *Tree of Hands* című könyv második mozis feldolgozása) alapjául szolgáló történet a megfilmesített Rendell-szövegek közül talán a legizgalmasabb és a leginkább időt álló, egy különösen meredek kiinduló helyzettel. A címszereplő Betty sikeres egykönyves író, aki magányosan neveli a kisfiát, amikor azonban a gyerek egy kórházi vizsgálat után váratlanul meghal, az elmebeteg nagymama segítő szándékkal ellop a lányának egy fiút, aki feltűnően hasonlít az eredetire. A regény másik két szálán megismerünk egy huszonéves fiatalembert, aki szolgáiban szerelmes ledér barátnőjébe (az elrabolt fiú anyjába), illetve egy gazdag nő elcsábításából élő svindlert, és a szálak a klasszikus thrillerdramaturgia révén végül összefonódnak.

Chabrolhoz hasonlóan Claude Miller is olyan iparosként dolgozott, aki érzékeny volt a lélektani konfliktusokra, az emberi elme sötétebb tartalmainak

feltárására, és komoly rutinjával ideális feladat volt számára egy kisrealista bűnügyi történet megfilmesítése. Chabrollal szemben azonban a *Betty Fisher...*-t rögtön feszültségteljes jelenettel indítja: a főhős nő gyerekkori traumáját bemutató könyvbéli nyitásra még rá is erősít, és ezt követően minden szálon úgy fokozza a feszültséget, ahogy az a műfajtól elvárható. Itt-ott átalakítja egy kicsit egyes karakterek viszonyát, és kénytelen egyszerűsíteni a regény különösen kidolgozott háttérét, egyúttal sokszor szóról szóra idézi a könyvből, sőt a lassabb nézők kedvéért minden új szál elé beszúr egy inzertet arról, kinek a történetét fogjuk látni. Miller gyakorlatilag tálcán kínálva kapta a félreértéseken alapuló dramaturgiát, a stabil szerkezetet és a kristálytisza motívációkkal ellátott hőszöveget, rendezői szakértelmével pedig formai játékoktól mentes, szabálykövető thrillert forgatott.

FRISS LÁTÁSMÓD

Rendell könyvei kompakt cselekményekkel és aprólékos jellemrajzaikkal kézenfekvő választásnak bizonyultak a filmvilág megbízható iparosai számára, két esetben azonban szerzői alkotókat is megihlettek. François Ozon közel harminc éves karrierje során többféle stílust és dramaturgiát kipróbált már, tisztelgett Fassbinder és Waters előtt, forgatott melodramát és komédiát, ráadásul az adaptációk terén is gyakorlottnak számít, *Az új barátnő* című legutóbbi munkájához ugyanakkor tényleg csak inspirációként használta Rendell szövegét. A 2014-es film alapjául egy néhány oldalas novella szolgál, amely nem több egy dramaturgiai csavarral megspékelt ötletnél: egy darabig azt hisszük, hagyományos megcsalás-sztorit olvasunk, de aztán megértjük, hogy valami más van a háttérben. A főhős nő ugyanis véletlenül rányit egy baráti házaspár férfi tagjára, amikor az éppen női ruhát visel, innen kezdve pedig azt követhetjük nyomon, egyre bensőségesebb kapcsolatuk hogyan jut el a brutális fináléig.

A rövid szöveg önmagában nyilvánvalóan nem lett volna elég egy játékfilm forgatókönyvéhez, így Ozon épp a többi Rendell-adaptáció íróival ellentétes stratégiát használt. Sokkal jobban kidolgozta a főhős nő karakterét és kapcsolatát a cselekmény elején életét vesztő gyerekkori barátnőjével (aki korai haláláig mindig mindenben sikeresebb volt

nála), illetve magával a megözvegyült férjjel, aki a címben jelzett szerepet veszi fel. A rendező az alapötlet mellett részben a dramaturgiai ívet is áttemeli Rendelltől, de saját leleménye, hogy a történetet érzelmileg komplex (melo) drámává formálja, ahol sokáig kérdés, a főhős nő pontosan hogyan is vonzódik „az új barátnő”-höz, milyen szerepet is tölt be az életében, sőt lényegében ugyanezek a dilemmák vethetők fel a férfi oldaláról is. Ozon már korábban is bizonyította, hogy különösen érzékeny a gender-problémák iránt – a novella már csak ezért is optimális választás volt számára –, és témájával, illetve a hangnemekveveréssel valami hasonlót valósít meg, mint spanyol rendezőkollégája néhány évvel korábban.

1997-ben ugyanis kiderült, mi történik, ha az írónőt nem egy tisztességes iparos, hanem egy lángelkű szerző ismerteti meg a filmnézőkkel, ekkor jelentkezett ugyanis Pedro Almodóvar az *Eleven hús* című Rendell-adaptációjával, még a *Mindent anyámról* előtt. Az azonos című regény nyitójelenetében egy rajtaütésről olvashatunk, ahol a zsaruk egy nőt akarnak megmenteni egy nemi erőszaktevőtől, és az akció során a tettes véletlenül lelövi az egyik rendőrt, aki élete hátralévő részére toloszékba kerül. A cselekmény egy időbeli ugrást követően azt mutatja be, hogy a börtönből szabadult, jócskán zavart elméjű tettes hogyan kerül közelebbi kapcsolatba az egykori rendőrrel, aki azóta teljesen más életet él a barátnőjével, sőt memoárt is írt eddigi tapasztalatairól. Ahogy általában, Rendell ezúttal is nagyon kevés szereplőt rajzol meg, és az érzelmileg éretlen, barátok és munka nélkül vegetáló főhős alakján keresztül hamar világossá teszi, nagyjából hová fog kifutni a történet.

Almodóvar olyan lazán kezelte a *Live Flesh*, mintha csak egy véletlenszerűen a kezébe került könyv lett volna, amiről eszébe jutott egy komplett film. Az alap helyzetet ugyan megtartotta, de még ezt sem teljesen szövegűen, és egy öt fős melodramát forgatott (itt-ott váratlanul érkező komikus pillanatokkal), amelyben szinte minden főszereplő egyenrangúnak tekinthető. Almodóvar a fent említett két zsaru, az egyikük felesége, a kis híján megerőszkolt nő és a tettes figurája között sűrű viszonyrendszert teremtett, aminek köszönhetően a regény lassan csordogáló, kiszámítható cselekménye jóval fordulatosabb lett. Mindez termé-

zetesen a rendezőtől megszokott hangulatbeli váltásokkal, édes-bús betétdalokkal és nagy érzelmekkel előadva, ráadásul Almodóvar a Franco-diktatúra Madridjába helyezte (a könyvhöz képest nem csak a helyszín miatt új) nyitójelenettel és a lezárás felszabadultabb közegére való utalással halvány társadalmi háttérrel is adott a történetnek. Az *Eleven hús* tehát inkább Almodóvar-film, mint Rendell-adaptáció: tankönyvi példája annak, mi történik, ha egy nagy formátumú rendező tényleg a saját képére formál, sőt akár csak kiindulópontnak használ egy írott szöveget.

Ha a mai műfajélményeink vagy esetleg a negyvenes-ötvenes években publikált Jim Thompson-pszichothrillerek után kerülnek a kezünkbe, Ruth Rendell szövegeit olvasni olyan, mint keménypornó után Emmanuelle-filmekben keresni az örömet. Az író nő általában puritán stílusú, de a teljesen sóltan ponyváknál azért többet nyújtó szövegei komótos tempójú, egy mai olvasónak kevés igazi meglepetést tartogató történeteket rejtenek. Ezek a két-háromszáz oldalas regények leginkább azok érdeklődésére tarthatnak számat, akik a szinte láthatatlan kisemberek, a mentális és szociális nehézségekkel küzdő, mindkét értelemben antihősök fullasztó levegőjű történeteire kíváncsiak. Az író nő sallangmentes stílusa és lélektani érdeklődése a nála valamivel korábban indult Patricia Highsmith-szel rokonítja, és nem nagy merészség megkockáztatni, hogy ha Rendell előbb kezdi regényírói pályafutását, a rendezőnek az *Idégenek a vonaton* mellett az ő egyik könyve is felkelti a figyelmét.

Pusztán az életmű megfilmesített tételeit végigolvasva is belátható, Rendell miért (volt) annyira népszerű a rendezők körében: tiszta motívációjú karakterekről írt feszes szerkezetű történeteket, többnyire kevés szereplőt mozgatott kevés helyszínen, és gyakran valamilyen emlékezetes alapötletre építette a regényeit. Nem véletlen, hogy ezek az írások inkább találtak otthonra a televíziós környezetben, és hogy a mozis adaptációk túlnyomó része a tévéfilmes esztétikát idézi. Rendell történetei csak akkor érvényesülnek igazán a nagyvászonon, ha egy ízív-vérgig szerzői alkotó nyúl hozzájuk, aki úgy átszabja a forrásként szolgáló történetet, hogy alig ismerünk rá. •