

Philip Roth

AZ ÍRÓ SZELLEME

Varró Attila

**ROTH LELKI REJTÉLYEKEL TELI, SZENVEDÉLYES REGÉNYEI AZ EZREDFORDULÓ ÓTA
SORRA CSÁBÍJTÁK ADAPTÁCIÓRA A HOLLYWOODI RENDEZŐKET.**

Amióta csak a 30-as évek nyitányán a nagy amerikai írók Fitzgeraldtól Faulkneren át Odetsig házhoz mentek Hollywoodban, nem csupán művek filmadaptációival, de akár forgatókönyvírói minőségben is szorosra fűzve a kapcsolatot magasirodalom és tömegfilm között, az Álomgyár számára bőséges nyersanyagforrást jelent a becses kortárs klasszikusok kínálata. Legyen szó izgalmas, filmszerű Hemingway-bestsellerekről (*Akiért a harang szól, Az öreg halász és a tenger*) vagy jóformán megfilmesíthetetlen modern szövegbravúrokról (*Lolita, 22-es csapdája, Ötös számú vágóhíd*), Dreiser, Lewis vagy Steinbeck konzervatív stúdió-ideológiákkal radikálisan szembenálló politikai kiáltványairól (*Amerikai tragédia, Arrowsmith, Érik a gyümölcs*) vagy a népszerű hollywoodi zsánerhagyományokba hibátlanul illeszkedő remekművekről (*Meztelenek és holtak, Hidegvérrel, Álom luxuskivitelben, Ragtime*), jóformán minden leendő kötelező olvasmány legkésőbb tíz, de inkább öt éven belül megkapta a maga hollywoodi filmverzióját vegyes színvonalon és változó szerzői érdemekkel – ugyanakkor néhány kivételtől eltekintve (Dos Passos, Wolfe, Salinger) állhatatos következetességgel és többnyire komoly sikerrel. Ez a szimbiózis valahol a 90-es évek derekán szűnt meg látványosan, amikor a kortárs irodalmi kanonizáció által kiemelt Posztmodern Nagy Írók – többnyire 30-as években született – nemzedéke radikális elbeszélésmódjaiknak, metafikciós kísérleteiknek és komplex történeteiknek köszönhetően elveszítették az intellektuális kihívásokra kevésbé fogékony filmipar érdeklődését. A *Meztelen ebéd* 1991-es Burroughs-adaptációját nem követ-

ték John Barth, Thomas Pynchon, Don DeLillo, David Forster Wallace alapműveinek megkésett feldolgozásai, és friss regényeik sem jutottak tovább a stúdiók asztalánál, bármilyen könyveladásokat produkáltak – egészen a 2010-es évek nagy áttöréséig, amikor a *Brief Interviews*, a *Cosmopolis* és a *Beépített hiba* fokról-fokra bevitték a generációt a multiplexekbe, részben azoknak a lépéseknek köszönhetően, amelyeket az ezredforduló táján maguk a szerzők tettek az álomgyári kompatibilitás felé: akár erősebb műfajisággal paranoia-thrillertől retro-noirig, akár közérthetőbb történetekkel.

Az elmúlt harminc évben megjelent kortárs amerikai szépirodalom élgárdája megfilmesítés tekintetében világosan két részre osztható a hagyományosabb elbeszélésmódot követő remekművek csoportjára (Toni Morrison: *A kedves*, Cormac McCarthy: *Vadlovak* vagy akár a *Rövidre vágva* Raymond Carver novellái) és a posztmodern alkotások nehezen adaptálható narratív truvájaira. Akad azonban egy szerző, aki nem csupán minden művésztársánál több regényével szerepel a különféle irodalmi díjak rangsorában és toplisták élén, de ezekből a regényekből egyfajta híd ácsolható a két szélsőség között. Nem csoda, hogy az idén 84 éves Philip Roth mindeddig a legtöbb filmadaptációval dicsekedhet generációjában – már amennyiben ezt érdemnek tekintené az amerikai filmipar iránti mélységes lenézésének következetesen hangot adó író –, amelyeknek már pusztán időbeli eloszlásuk is jelzi a fent említett bizalmi válság több évtizednyi szakadékát. Míg az irodalmi pályáját az 50-es évek végén indító Roth két korai fejlődés-regényét szinte azonnal a *Diploma előtt* után

filmre vitte az ifjú, kertvárosi antihősök szexuális útkeresései iránt feltámadt érdeklődésű Hollywood (*Isten veled, Columbus*, 1969; *A Portnoy-kór*, 1972), az elkövetkező három évtized tizenöt regényét – köztük olyan kiemelkedő művekkel, mint az *A szellem árnyékában*, az *Ellenélet* vagy a *Shylock-hadművelet* – máig nem méltatta figyelemre a filmipar, jobbára éppen a szerző szubjektív próza-kísérletezéseinek köszönhetően. A számos tekintetben nagy vízválást jelentő 1997-es *Amerikai pasztorál* (amelyet többek között a Pulitzer-díj jóvoltából az író fő művének tartanak) óta megjelent tíz regényből ezzel szemben minden *második* eljutott a filmvásznakra, a sort indító *Szégényfoltól* (2003), a *Haldokló állatból* készült *Elégián* (2008), a *Kiégést* feldolgozó *Az utolsó felvonáson* (2014) és a magyar forgalmazásra váró *Dühön* (2016) át egészen az *Amerikai pasztorál* húsz évvel később megszülető filmverziójáig. A 2010-es *Nemezissel* visszavonult Roth írói leköszönésével párhuzamosan divatba hozta nemzedékét Hollywoodban, késői műveivel egyfajta közvetítőszerpet játszva, amelyek egyfelől erős drámai hőseikkel igazi csemegét jelentettek a komolyabb szerepekre vágyó álomgyári állócsillagoknak (ugyan melyik zsánerskatulyából szabadulni igyekvő sztár tudna ellenállni egy fajüldözéssel megvádolt világos bőrű fekete professzor vagy egy baloldali terrorista kislánya után kutató tisztas zsidó apa karakterének?), valamint látványos melodramai helyzetekben bővelkedő nagyjeleneteket kínálnak az Oscar-díjak felé kacsingató íróknak-rendezőknek (írastudatlan takarítónő végzetes szerelme az egyetemi irodalomtanárral, kebelbarát professzor csodás idomú tanítvány-szerelmének mellrákja, haldokló koreai katona visszaemlékezése szuicid főiskolai kedvesére) – másfelől megmutatták a posztmodern irodalmi fellegvárnak, milyen formája piacképes és álomgyár-komfort a személyes, szerzői önkifejezésnek.

KEVÉLYSÉG

Végigtekintve az öt kortárs Roth-mozifilmen, a közös jegyet nem csupán a hagyományosabb elbeszélésmód jelenti, de az író megváltozott viszonya is saját szerzőiségével. Szemben a korai Zuckerman-regényekkel (*A szellem árnyékábantól az Ellenéletig*) egyre

komplexebb, önreflektívabb és szubjektívabb sorozatával a filmes adaptációk kezdetét jelentő Amerika-trilógia (*Amerikai pasztorál*, *Kommunistához mentem felségül*, *Szégyenfolt*) író-alte-regója felhagy saját élete folyamatos önanalízisével – túl hatvanadik életévén, kalandjain és kicsapongásain, valamint egy súlyos műtéten a figyelem inkább a körülötte lévő világra, pontosabban egy-egy kiemelkedő és hasonszórú (bár valamivel idősebb) férfisorstárs életére irányul. Zuckerman csapongó fantáziáját és analitikus elszántságát immár az empátia jegyében mások megértésének eszközeként, nem önmaga elleni fegyverként használja: miközben minél világosabbá próbálja tenni maga számára a különös sorsfordulók mögött húzódó személyes indítékokat, az olvasóknak is értelmezhető rejtélynarratívákat, egyfajta lélekkrimiket kreál. Mitől vált az amerikai pásztori idill ölmelegében élő tüne-ményes, dadogó kislány, szülei szemefénye és szorgos tehénlepény-lapátoló egyszerre csak bombákat robbantató, marxista jelszavakat harsogó kamaszfúriává, majd hová tűnt évekre szerető édesapja elől és mitől változott vallási fanatikus *dzsainává*? Milyen titokzatos traumák és szégyenfoltok rejtőznek a kisvárosi egyetem irodalomtanszékének éléről egy ostoba vád miatt egy csapásra lemondó professzor indulatai mögött és

miért éppen egy takarítónő faragatlan *femme fatale*-jában talál rá öregkora nagy szerelmére? Az Amerika-trilógia elsődleges vonzerejét nem az egyetlen emberi sorson keresztül megírt társadalmi viharjelentések (a 68-as diáklázadások feszültségétől a McCarthy-korszak antikommunista hisztériáján át a Clinton szexbotrány morális pánik-jáig) lenyűgöző ereje és precíz hitelessége adja, inkább az a számos egzaltált enigma, amelyek nem csupán a korosodó Zuckerman regényíróját, de a Roth-olvasókat is mélyen beszippantják az események örvényébe – és a megértés vágya, amelyet immár a mozaik összerakhatóságának ígérete kísér.

Roth valójában nem attól válik izgalmassá a filmvilág számára az ezredforduló, hogy a kortárs Salmon Rushdie-t idézve „életműve utolsó harmadában igazán nagy íróvá válva felhagy posztmodern, introvertált öntömjénezéseivel és a reflektorfényt elfordítja magáról hazájára” – hanem merész fordulata, amellyel a közönség oldalára áll: íróhőse egy másik sors olvasója, értelmezője, egyfajta *adaptatora* lesz. Akárcsak az – ugyancsak az amerikai közelmúltat ironikusan megidéző – *Beépített hiba* magándetek-tívje, Nathan Zuckerman (és Roth) immár konstruál a korábbi művek dekonstrukciói helyett: változatlanul önmaga után nyomoz, saját kríziseit és szorongá-

sait kutatja, csak ezúttal egy sorstárs életének tükrében. Az adaptációkhoz választott művek elbeszélői épp olyan szenvedélyesen vallanak érzelmeikről, mint Portnoy: az idős Zuckerman önnön időskori keserűségével, frusztrációival és csalódásával az Amerikai Álomban ruhazza fel a Svéd homályos alakját (ezért oly fontosak a filmverzióból kimaradt osztálytalálkozó beszélgetések), miként *Az utolsó felvonás* színésze is új életének csalóka vágyálmáival próbálja betölteni szeretőjének ellipsziseit. Roth hősei változatlanul személyes önvallomásokat kínálnak – az író továbbra is szívesen él a Portnoy-féle monológ eszközével, lásd az *Elégia* vagy a *Düh* esetét – a szerzői habarcsot jelentő privát mániák azonban nemcsak alaposan megszűrve, finomítva jelennek meg az adaptációkban (szétforgácsolva az életmű szoros egységét), de olyan adaptátorok is akadnak, akik egész egyszerűen másik csillagot választanak maguknak, háttérbe szorítva a valódi főhőst – legyen az Coixet szerelmes Consuelája vagy McGregor önmagára osztott Svédje, aki mellett Zuckerman statisztaszerepre kényszerül a kurta kerettörténetben.

FÖSVÉNYESÉG

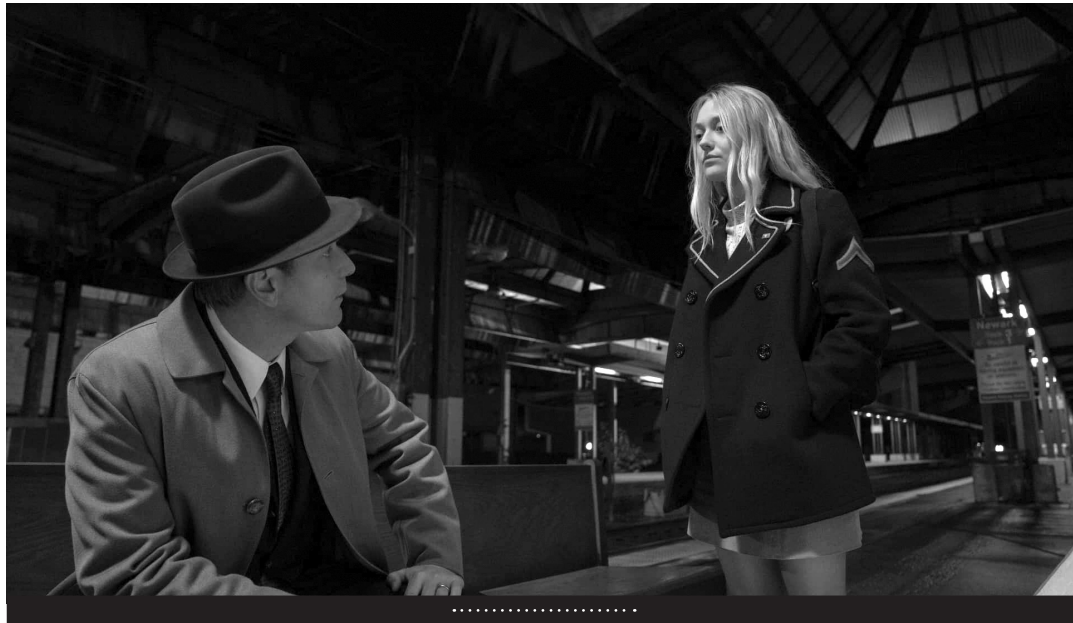
Aligha véletlen, hogy az öt késői műből készült filmadaptáció közül hármat is forgatókönyvíróból lett rendező jegyez (Robert Benton a *Szégyenfoltot*, Barry Levinson *Az utolsó felvonást*

„Nem önmaga elleni fegyverként használja”

(Isabel Coixet: *Elégia*
- Penelopé Cruz és Ben Kingsley)



és James Schamus a *Düh* elsőfilmjét), az idei *Amerikai pasztorál* pedig egy színész, Ewan McGregor rendezői debütálása. Míg Roth önflektív művei még az íróról, mint magánemberről vallottak, ezek a késői regények inkább már magáról az írásról – pontosabban egy életút, egy személyiség adaptálásáról, értelmezéséről és megértetéséről szólnak. Zuckerman belebújik Svéd Levov, a közkedvelt newarki kesztyűgyáros és boldog kertvárosi családapa bőrébe, vagy a hézagos életrajzi információkból felépíti magának Silk professzor fekete múltját; az *Az utolsó felvonás* idős színésze megszállottan próbálja beleképzelni magát



a nála 25 évvel fiatalabb leszbikus csodanő alakjába, hogy megfejtse azt a rejtélyt, miként is válhatott a szeretőjévé, miért költözik össze vele és mit művelhet, amikor nem tud róla; a Kepesh-trilógiát záró *A haldokló állat* irodalomprofesszora hasonló elszántsággal kreál féltékeny sztorikat a csodás Consueláról, aki a buñueli „vágy titokzatos tárgyaként” örületbe kergeti kiismerhetetlenségével és a legszorosabb testi együttléttel sem legyőzhető fényévnyi távolságával. A filmkészítők, még ha nem is hevítik őket szenvedélyes szerzői elszántság, eredendően vonzódnak a megfigyelő és értelmező hősökhöz (elég a DeLillo/Cronenberg *Cosmopolis* tőzsdézseni protagonistája limuzinjában megforduló karneváli szeregre gondolni), Roth pedig pontosan ezt a környezetét szenvedélyesen vizsgáló, lélekboncoló szerzőfigurát kínálja ellenállhatatlan vonzerővel műveiben.

Míg azonban *A Portnoy-kór* pszicháter-díványán még túlradó tudatfolyamos elbeszélés formájában jelenik meg ez a lélekboncolás (amelyet a filmverziót jegyző forgatókönyvíró-zseni, Ernest Lehman sikertelenül próbált képekre konvertálni szürreális vízióktól parodisztikus formavilágig), a pályázáró Nemezis-széria szikár, lényegre törő kisregényei már beérik a bukástörténetek legfőbb állomásait jelentő röpké események, valamint egy-egy fejezetnyi hosszúságban kidolgozott relatív párbeszéd (szilveszteri beszélgetés az *Elégia*ban, ideológiai vita dékán és diák

között a *Düh*ben) szűkmarkúbb módszerével. Jórészt épp ennek köszönhető, hogy a Roth-adaptációk többsége ezekhez a kurta művekhez kötődik, ahol a filmkészítőknek egyrészt nem kellett selejtezniük – az Amerika-trilógiát jellemző – ezernyi így-úgy fontos epizód közül, másrészt egymáshoz kapcsolódó egyéni konfliktusok helyett (lásd a *Szégnyfoltban* elsikkadó vietnámi veterán-vonalat vagy az *Amerikai pasztorál* adaptációjából szórén-szálán eltűnt szerető-szálát) egyetlen alapproblémát bont ki komoly (melo)drámai erővel. Hollywood mégsem nagyon tud mit kezdeni ezzel a takarékosabb Roth-stratégiával: éppen olyan kényszeresen próbálják betölteni a szövegek izgató hiányait, akár az irodalmár/színész hősök az idősebb példaképek vagy fiatalabb szeretők esetében. A három kisregény-feldolgozásból a legsikertelenebb éppen az a következtelen *Az utolsó felvonás*, amely fő bűneként feleslegesen és kínosan próbálja egy betoldott heves veszekedéssel értelmezni a pár szakítását, megfosztva ezzel a női karaktert eredendő enigmatikusságától – míg a hármas legszövegűbb filmje, az *Elégia* kisszámú érdemeit főként annak köszönheti, hogy hozzáírásaival a legkevésbé billenti meg az alapmű kényes egyensúlyát (erre legszebb példa, hogy noha Isabel Coixet rendező nő fontosnak érezte egy aprócska pluszszepizódban világossá tenni Consuela szerelmét

„Megpróbálja maga alá gyűrni női történetét”

(Ewan McGregor: *Amerikai pasztorál* - Ewan McGregor és Dakota Fanning)

a főhős iránt, ezt csupán egy hangtalanul kimondott és pusztán a néző által látott „szeretlek” jelzi), részben pedig annak, hogy társai közül a legbátrabban vállalja fel a mű erőteljes érzelmi hatásait (bár még mindig nem eléggé bátrán, lásd tartózkodását a női kopaszság – akár erotikus – ábrázolásától).

HARAG

A Roth-életművön az öregedéssel és halálfélelemmel párhuzamosan eluralkodó indulatos melodramaiság jelenti a harmadik fontos szempontot az adaptációk szempontjából. Ez az *Amerikai pasztorál* idején felerősödő látásmód, amelyben az író valószínűtlenségig fokozott és többszörösen tetézt érzelmi konfliktusokkal ellenpontozza egyre áramvonala-sabb, világosabb és objektívabb prózáját (szemben a hétköznapi kapcsolati konfliktusokat lázas szubjektivitással felnagyító Portnoy-panaszokkal), egyszerre jelent ellenállhatatlan csábítást és kezelhetetlen (akár végzetes) problémát az adaptátoroknak. Különösen feltűnő ez az írói metamorfózis a korai *Isten veled Columbus* és a tavaly megfilmesített *Düh* között, mivel mindkét történet hasonló situációra épül: egy zárkózott zsidó fiatalember első szerelmére egy szexuálisan domináns, felső osztálybeli leányzó iránt, amelyet a bizalmatlanság és a kisebbrendűségi érzés végül tönkretesz. A korai regény (és korrekt adaptációja) némi derúval és közvetlenséggel

elmesélt párkapcsolati krízisét Roth fél évszázaddal később már olasz nagyope- rákba illő sötét motívumokkal dúszítja fel (titkon szerelmes meleg szobatárs szexu- ális bosszúja, megtévelyedő hentesapa, édesanyának tett eskü a szakításra, halá- los autóbaleset és véres kimenetelű fiú- roham a leánykollégium ellen, valamint az apai elnyomás elől alkoholba, szexbe és öngyilkossági kísérletbe menekülő szomorú szépség – röpke 180 oldalba sűrítve), a „legkisebb hibából szörnyű tragédia” cselekményív mentén kínhalá- lig jutó ifjú bukásának okát pedig immár az elsöprő erejű Harag jelenti.

A 21. századi Roth-adaptációk kivétel nélkül olyan művekhez nyúlnak, ame- lyekben ott munkál valami dühödöt he- vület – majd kivétel nélkül visszalépnek legalább két lépést a filmre vitelénél. Schamus *Dühében* a fent említett mo- tívumok felét egyszerűen kihúzták, így a hős feleannyi sérelem és megaláz- tatás üzemanyagával jut el a végzetes haragból fakadó utolsó hibáig (amely a védett egyetemi fészekből egyenesen a koreai szuronyok közé repíti), megfoszt- va az egész történetet érzelmi hitelétől. Coixet *Elégia*ja már címével is jelzi, hogy a rendezőnőt jobban érdekli az idős férfhős halálfelelméből fakadó kóros érzelmemarad pusztításánál a tökéletes szépség betegségének megváltó ereje: Kepesh vesztébe rohanásának melodrá- mai fináléját lágyra szűrt üdvözülés-tör- ténetté formálja. McGregor az *Amerikai pasztorál*ban épp ellenkező hozzáállás- sal vall hasonló adaptációs kudarcot: miközben precízen kiszemezgeti filmjé- hez az 500 oldalas regény valamennyi érzelmi összecsapását (még akkor is, ha maga a kontextus elsikkadt, lásd az édesanya, Dwan történetének két inci- densre, a kórházi szemrehányásra és a megcsalásra való leszűkítését), sőt a *Szégyenfolt* temetői zárlatát átvéve igazi három-zsebkendős fináléba fordítja a regény keserűen ironikus nyitott befe- jezését – szemérmes politikai korrekt- ségével éppen az egész tragédiát újtjára indító durván melodramai momentu- mot veszi ki a történetből, megfosztva Svéd Levov pokoljárását leglényegétől.

BUJASÁG

„Csókolj meg úgy, ahogy anyut szoktad” – hangzik el a tízéves Merry Levov szá- jából a kérés, amelyet az édesapa előbb egy dühödöt sértéssel elutasít, majd a kislány fájalmát látva mégis teljesít –

élete hátralévő részében büntudat és kétségek között gyötrődve, hogy vajon nem ez a szájrampuszi juttatta négyzere- gyilkosságig és önpusztító szerzeteslé- tig imádot kislányát. Roth regényeinek legkeményebb álomgyári problémáját szexuális merészségük jelenti – főleg mivel az explicit nemiség számos eset- ben szorosan kapcsolódik ahhoz az alapeseményhez, amelyből később a hős önsorsrontása táplálkozik. A *Düh* első randevújának derült égből jött vil- lámszopása a kölcsönautóban, *A haldok- ló állat* érzelmi lavináját indító szexuális játék a véres tamponnal vagy éppen a *Portnoy-kór* gyermekkori pénisztraumái Rothnál azok a bizonyos „apró hibák”, amelyek a férfhős sorsát megpecsételik (lásd még a „spook”-incidenst a *Szégyen- folt* nyitányában vagy a *Kiézés* színpadi rövidzárlatát) – jobb esetben ez a gond megoldható a regények érzékletes leír- sainak diszkrét sejtetésével (*Düh*) vagy csupán verbális formájú megjelenítésé- vel (*A Portnoy-kór*), az *Elégia* és az *Ame- rikai pasztorál* esetében azonban komp- romisszumos megoldás híján maradt az alkotói cenzúra. Amennyiben hiszünk Milan Kunderának és Roth regényírói nagyságát nem sajátos posztmodern írásművészetében, az erkölcsi és társa- dalmi problémák szenvedélyes mégis árnyalt megközelítésében vagy az egyé- nis sorsok és történelmi változások ösz- szekapcsolásában látjuk, hanem abban, ahogy „az amerikai erotika nagy történe- szeként költői módon fogalmazza meg a saját testével szembekerülő Férfi külö- nös magányát”, az *Amerikai pasztorál* el nem csókoló vérfertőző csókjá az egész adaptációt kártyavárként rombolja pad- lóig. Roth az életművén következetesen végigvonul, ám igazán jelentőssé utol- só szakaszában való központi vamp- karaktert Portnoy hegyvidéki Makijától a *Szégyenfolt* analfabéta takarítónőjén át a *Kiézés* „pogány” Pegeenjéig egyfajta primitív őserő képviselőjének ábrázolja, akiben a férfhős szexuális kapcsolatán keresztül legsötétebb és legsebezhe- tőbb oldalával szembesül: az *Amerikai pasztorál*ban ez a karakter történetesen a főhős saját lánya lesz – valamint a kö- vér, dadogós Merry átszexualizált (álom) verzióját jelentő Rita Cohen, „négyes méretű pinájával” –, aki a gyermeki sze- retetnél felkavaróbb vonzalmával olyan végzetes csapdába ejti a Svédet, amely- ből családtagjaival ellentétben képtelen ép bőrrel kiszabadulni.

Míg a regény Svédjét a bűnös csók (azaz az incesztus embrionális verziója) húzza terhével a mélybe, beteljesítve ezzel a szexuális vágyaik mestereiből rabszolgáivá – és ettől *halandóvá* – váló Roth-hősök sorsát, a film Svéd-csavarja pusztán a kérés megtagadásának bűn- tudatához a köti a „legapróbb hiba” la- vinahatását. McGregor hiányzó csókjá a legszebb metaforája a Roth-adaptációk eddigi kudarcának: mivel túl azon, hogy megfosztja az érzelmi tragédiát attól az eredendő szexuális motivációtól (elő- deihez hasonlóan szinte szó szerint kiherélve alpművét), precízen illesz- kedik az életmű egyik fő motívumát jelentő férfi-nő párkapcsolat párhuzam- mába az alapregény-filmadaptátor kap- csolattal. Igen feltűnő, hogy Hollywood mennyire preferálja azokat a Roth-tör- téneteket, amelyek egy instabil (több- nyire idős) férfhős bukásáról mesélnek végzetes (többnyire fiatal) szeretője jóvoltából – noha bőséggel válogat- hatnának a vonzó sztorikészletből az *Összeesküvés Amerika ellen* manapság igen divatos alternatív történelmi fik- ciójától a *Breast* női kebellé változó íróhősének Woody Allen-i rémálmáig, a gyermekbénulás-járványáról szóló *Ne- mezis* Oscarokért kiáltó orvosi drámájá- tól a Kevin Costner életmű méltó bete- tőzését ígérő *The Great American Novel* baseball-epozáig. A filmkészítőket azonban jobban izgatja az a vállalkozás, ahogy a férfialkotó megpróbálja maga alá gyűrni női történetét Merry-től a *Düh* Olivíáján át Peegenig. Ám ezek a filmadaptációk épp úgy nem tudnak mit kezdeni elemi erejű, enigmatikus és egomán alapanyagaikkal, miként főhőseik az ugyanezekre a jelzőkre jo- gosult nőkkel, azokkal a könyörtelen *beldamokkal*, akik minimum Keats óta okozzák mesebeli szépségükkel és va- rázslatos kincseikkel a barlangjukba tévedt hősök vesztét – és inkább meg- futamodnak az író érzéki, renitens és kiismerhetetlen szellemétől.

•
AMERIKAI PASZTORÁL (American Pastoral) – amerikai, 2016. Rendezte: **Ewan McGregor**. Írta : **Philip Roth** regényéből **John Romano**. Kép: **Martin Ruhe**. Zene: **Alexander Desplat**. Szereplők: **Ewan McGregor** (Svéd), **Jennifer Connelly** (Dawn), **Dakota Fanning** (Merry), **Valorie Curry** (Rita), **Peter Riegert** (Lou), **David Strathairn** (Zuckerman). Gyártó: **Lions Gate Film / Lakeshore Entertainment**. Forgalmazó: **Mozinet Kft.** *Feliratos*. 108 perc.