

GALÁNTAI LÁSZLÓ

# „A RÉGI CSIBÉSZEK NEM ISMERNEK ENGEM MEG”.

A késő kapitalizmus kulturális logikájáról  
Michel Houellebecq *Elemi részecskék*  
című regényének filmváltozata kapcsán

*Our energy would simply  
prevail. We had all the momentum;  
we were riding the crest of a high  
and beautiful wave.*

*So now, less than five years later,  
you can go up on a steep hill in  
Las Vegas and look west, and with  
the right kind of eyes you can  
almost see the high water mark –  
that place where the wave finally  
broke and rolled back.*

TERRY GILLIAM ÉS TONY GRISONI:  
FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS



**Bevezetés – számadás egy apróságról:  
készült egy sokadik, tömegfilmes ízű  
adaptáció**

■ Avíttas hozzáállás firtatni egy adaptáción hűségét az *eredeti* műhöz. Az irodalom és a film önálló művészeti ágak, más-más kifejezési formákkal, lehetőségekkel, egyszóval egészen eltérő nyelvvel. Felesleges számon kérni a filmen a regényt, ahogy felesleges az örök elégedetlenek kegyét keresni, hiszen néhányan mindig tudni vélik, hogy *a regény jobb volt, mert az az igazi*. Gondolatmenetemet ezért nem is alapozom a hűségelvre, nem fordulok hozzá igazolásul.

A hűségnek azonban számos formája van. Legáltalánosabban azt a kérdést teszi fel a hűségelv, hogy egyáltalán ugyanarról a műről beszélünk-e, illetve van-e értelme ugyanazt a címet használni a két alkotás megjelölésére. Vannak esetek, amikor az adaptációs folyamat felszámolja egy regény sajtószerepét-

Bruno, nyugodjon meg!

**JK**  
2011/8

it, gondolatiságát, mindazt, ami azt a regényt azzá teszi, ami, mindazt, ami megkülönbözteti a tömegtermelés többi darabjától. Ebben az esetben mégis releváns a nagyon tárgyan értett hűségelv kérdése. A Michel Houellebecq méltán díjazott *Elemi részecskék* című regényéből forgatott film ezeket a kérdéseket teszi fel. E film azért tanulságos, mert pregnáns példája a késő kapitalista kulturális ipar működésének, igaz, sok egyéb mellett ez csak egyetlen példa. Érdekessé az teszi, hogy kiváló, a kortárs világ értése szempontjából aktuális regényből készült, de azt egészen elferdítette, erőszakosan ráírva ezzel az eredeti szövegre. A regénytől való eltérés önmagában érdektelen szempont, ahogy érdektelen az is, hogy a regénybeli cselekmény adott elemei megtalálhatóak-e a filmben. Releváns azonban minden szempont, amely Roehler filmjét reflektálatlanul állítja szembe a regénnyel, és látszólag naivan építi fel a maga teljesen ellentétes világát.

Miért érdekes ez? Százával, ipari mennyiségben gyártják az *Elemi részecskék*hez hasonló filmeket, annál ritkábbak viszont az *Elemi részecskék*hez hasonló regények. Houellebecq könyve rendkívül sokrétű mű, a kortárs szellemi élet alapvető kérdéseit érinti. Egyrészt számvetés 1968-cal, az európai történelem utolsó nagy mozgalmával, annak törekvéseivel és bukásának lehetséges okaival – a 68-as nemzedék gyerekeinek szemszögéből. Másrészt a nagy antiutópisták, köztük elsősorban Huxley hagyományát folytató esszéregény, amely nemcsak 68 miatt, eszmetörténeti szempontból jelentős, de nyelvi megoldásait és narrációs technikáit tekintve is izgalmas mű. Elbeszélő prózájába szövi ugyanis a tudományos nyelvet, elérve ezzel az esszéregény műfaji lehetőségeinek határait; ugyanakkor éppen ezzel a száraznak gondolt tudományos nyelvvel képes ironikus hatást kiváltani, amikor is olyan szöveghelyeken kezd az elbeszélő értekezni például az emberi test bomlásáról, ahol az olvasói elvárások szerint szereplői érzelmeiről kellene írnia. Ezzel egyrészt megtöri a befogadói elvárásokat, másrészt olyan avantgárd törekvésekkel létesít kapcsolatot, mint Brecht és a formalisták elidegenítésfogalma. Ezzel csak a regény fontosságának vázlatos szempontjait említettük. A film elemzése során ezekre a kérdésekre, a hagyomány és a narráció kérdéseire visszatérünk.

Dolgozatomban amellett érvelek, hogy felesleges és félrevezető volt azonos címmel forgalmazni a filmet, mert a film és a regény ebben az esetben – két külön világ.

A stáblista maga nem is használja az *Adaption* szót, *Nach dem Roman von Michel Houellebecq*, írja diplomatikusan. Adaptációnak nevezi viszont a filmet a *Frankfurter Allgemeine Zeitung*,<sup>3</sup> ekként hivatkozik rá a *The New York Times*<sup>2</sup> és az *Arte*<sup>3</sup> online filmes adatbázisa is. Nem járt el másképp a magyar recepció sem. A *Filmtett* óvatosan adaptációs kísérletet említ,<sup>4</sup> a *Filmvilág* határozottan adaptációt mond,<sup>5</sup> de ez a legkevesebb az egész film félreolvasása mellett (pl. abszurd tragikomédiának nevezi), és adaptációként tárgyalják a *Filmkultúra*<sup>6</sup> kritikusa is.

Az elemzés során banális jelenetek, apró, jelentéktelennek látszó eltérések kerülnek majd elő, amelyek olykor fonákul hatnak saját világukból kiragadva, hasonlatosan a slágermagyarázatokhoz, amelyekben egynyári dalok szövegeit elemzi valaki elméleti apparátussal. De most ez nem cél. Ezekre az apró különbségekre ugyanis egészen más világok épülnek – ennek megmutatása e dolgozat célja.

Az effajta elemzéseket általában a túlértelmezés vádjával illetik, amelynek szokásos alapja, hogy részleteket ragad ki a filmből, és e részleteknek sokszor elsöre talán meglepően nagy jelentőséget tulajdonít. Ám egy művészeti alkotás minden eleme, bármiféle szerzői intenció ellenében is, azonnal a végtelen szemiozis terébe kerül, és alávetetik a jelölés elcsúszásaiban dinamikus folyamatának.

Az elemzés során a közlés minden csatornája egyformán releváns, legyen szó a jelenet terének megválasztásáról, a képek fényeléséről, a világításról vagy a nonverbális gesztusokról. Ezek annál fontosabbak, mivel jelentésük és jelentőségük elsöre nem tudatosul a befogadóban, csak érvényesül, az információközlés tehát rejtett és ennyiben ideologikus marad.

A filmből németül idézem majd azon szövegrészeket, ahol jelentősége van az eredeti szövegnek, másutt ezt nem tartom meg. A testvérek közül Michel a fontosabb szereplő, róla több szót ejtek. A regény vele kezdődik, és munkájának megvalósulásával zárul. Houellebecq könyve esszéregény, így a kutató kiemelt helyet kap benne mint a történet egyetlen ágense a passzív szereplők között. Mivel Roehler német környezetbe helyezte filmjét, így a regény és a film szereplőjének megkülönböztetése nevük írásmódjával is lehetséges – Michel és Michael.

## Houellebecq és Roehler műve, Michel és Michael

■ „*Man muss die Welt nicht verstehen, man muss sich in ihr nur zurechtfinden.*” – citálja mottóként a film Albert Einsteint, aki A tudós, A gondolkodó szerepét tölti be a modern európai kultúrában a közbeszéd szintjén. Tekintélye megkérdőjelezhetetlen. Messzire vezet, több egyszerű aforizmánál, hogy ez az idézet a nyitó inzerthez, kiemelt helyre került. A felvilágosodással kezdődő folyamatra utal, amelyet az egységes világkép széthullásaként, a tudományok specializálódásaként, a szakstúdiumok kialakulásaként szokás leírni. Nincs többé nagy rendszer, a világ működését átlátó és leíró teória, csak speciális eset, részlet és részleges megismerés. Erre utal a folytatás is. Michael Djerzinskit látjuk, amint felmondólevelét gépeli. Arról ír, hogy vissza kell térnie eredeti kutatási tárgyához, amit először a világ legbelső összetartójának (*was die Welt im Innersten zusammenhält*), majd eleminek (*Elementaren*) nevez. A gyanús műveletekkel foglalatосkodó alkimistától az irodalmáron, a nyelvészen át a legmodernebb részecskegyorsítóval dolgozó atomfizikusig minden tudós álma ez, az arany, a világképlet, a tökéletes nyelv, a tovább nem osztható részecske. „*Die Wahrheit ist wie Elementarteilchen. Die ist nicht weiterteiligbar.*” A cseppben a tenger, az atomban az univerzum, az önmagába forduló kör, a tökéletes kristály – hosszan sorolhatnánk, régi mítosz. Houellebecq könyve nem vitatja el ezt az erőfeszítést Micheltől, ellentétben a filmmel. Michel alakjának egészen más a tétje a regényben: tudósként azt keresi, amit Rorty nyomán megváltó igazságnak nevezhetünk. Magánemberként – e kettő természetesen nem is választható el – a 68-as nemzedék gyermeke, ebben a helyzetben találja magát szembe magányával, érzelmi ürességével, a fogyasztói társadalommal – a fogyasztói társadalomban. Ezt a megváltó igazságot az emberi társadalom és az ember mint biológiai értelemben vett faj (termékeny utódok létrehozására képes egyedek csoportja) esszenciális megváltoztatásában, jelenlegi létformájának kiiktatásában találja meg, ezzel jut el a regény egy disztópiához.

Roehler filmjében a szereplők egyéni jelentőségű élettörténetüket élő típusok vagy még inkább közhelyes karakterek. Michelből a világtól elvonult tudós lesz, aki a világképleten dolgozva észre sem veszi kolléganője rajongását – ez régi típus az emberi gondolkodásban, egyik összövege az anekdota a gödörbe eső Thalészról. Annabelle-lel való újbóli találkozásáig szűz marad. Semmi sem marad abból az önként választott, élhetővé tett magányból, amelyben Michel él, amelyben képtelen a közeledésre, amely szüleinek öröksége, ugyanakkor korántsem egy túlkoros kamasz szerencsétlenkedése. Michael *visszamegy az életbe*, ott megtalálja régi szerelmét, és boldogan élnek a tengerparton. Ez egy jól bejártott hétköznapi narratíva, egyszerű, otthonos, a világban való tájékozódáshoz elengedhetetlenül szükséges, de semmi köze Houellebecq könyvéhez. Alátámasztja ezt, ahogy a rendezés Michael és Annabelle szeretkezését megmutatja. Mielőtt a párra fährtolna a kamera, közelképet kapunk a tudós levett szemüvegéről, amely már az asztalon hever. Ez önmagában elég lenne az egyszerű szimbolikához, de a szemüveget ki is emelik előtte: az a felismerés tárgya Michael és Annabelle között. Michael tehát végre megszabadult a tudósléttől, hogy átadhassa magát a szerelemnek. A problémás szexualitásból fakadó

elfojtás teremti meg a vulgárfreudista motivációt Michael kutatásaihoz, amelynek ki-futását a film egészen egyszerűen elhallgatja, helyette az elnyert Nobel-díjjal a szak-mai siker teljességét kínálja az immár magánéletében is révbe ért tudósnak. A re-gényben erről szó sincs. Michael nem egy szerencsétlen, örök kamasz, hanem a meg-váltó igazságot, a nagy tudományos megoldást kereső kutató, akinek munkája végül egy *Szép új világ*-típusú antiutópiához vezet. Ezzel azt az állítást is teszi, hogy a szenvedés, a nemértés az emberlét sajátja, ennek kikapcsolása, felszámolása csak egy poszthumán disztópiában lehetséges. Ezzel nem is lehetett volna ellentétebbet állítani, mint a film tette a záró képsorok autóreklámjával. A kellemetlen disztópia helyett az utolsó inzert tudományos felfedezésként állítja be a különféle konfliktu-sok és a sexualitás közötti elemi összefüggést, mintha latens formáival együtt nem lenne ez köztudott, régóta kutatott téma.

Egészen másfajta az a hagyomány, amellyel a film és a regény rokonságot tart, amelyben előfeltevéseikkel, narrációjukkal, történetészövésükkel benne állnak. A film távról ugyan, de mozgósítja a jól bejáratott, biztonságos élet és a kaland dilemmáját, ezt legjobb formájában sokak mellett André Gide írta meg – de ő csak a példa miatt em-lítették. Ez a kérdés merül fel, amikor Michael otthagyja kutatásait, és ezt következetesen végig is viszi a film, amennyiben a félénk tudós kilép az életbe laboratóriumának steril világából, hogy gyermekkori szerelmével meg se álljon a napsütötte tengerpartig. Ez igen távol áll a regény által mozgásba hozott hagyománytörténetől, amelynek hívó-nevei Sartre, Huxley és a francia új regény, illetve annak egyik kortárs örököse, Jean-Philippe Toussaint. Sartre az emberközi viszonyok undorral társuló eldologiasodása, az élet értelmetlenségének tapasztalata és az értelem abszurd keresésének rossz közérzete miatt kötődik ide. Huxley *Szép új világ*ának relevanciája a regény esetén nem lehet kér-déses, a filmben teljesen irreleváns – annak ellenére is, hogy egy flashback-jelenetben Bruno leemeli a polcról. Semmi nem kapcsolja Roehler művét ahhoz a paradoxonhoz, amely a disztópia poszthumán emberi társadalmának tökéletességéből árad, ezt filmje egyszerűen elhallgatja. Szemléletes példája ez annak, hogy hiába kerül elő egy könyv direkt módon, nem ez létesít élő kapcsolatot a hagyománnyal. A francia új regény nar-rációját idézik a próza lassulásai, a hétköznapi apróságok részletező, értekező leírásai (pl. bevásárlás, kedvenc áruházak), és ez köti a regényt Toussaint aprólékosságával, semlegességével abszurdá váló, értekező kisregényvilágához is.

Houellebecq és Roehler műve egészen más befogadói pozíciót kínál a nézőnek. A film a klasszikus, hollywoodi elbeszélés hagyományát tartja, a plánozást a beállítás-ellenbeállítás szervezi. Tökéletesen biztosítja ezzel a nézői azonosulást Michaellel, a szemüveges tudóssal, aki elnyeri végül szőke szerelmét. Ez az elbeszélésmód ön-maga nyomainak eltüntetésével bevonja nézőjét saját világába, és megteremti a vágy-teljesítő azonosulás lehetőségeit. A könyv, ahogy erre már utaltunk, elidegenítő nar-rációval él, egyszerre kapcsolódik az elidegenítés formalista és brechti fogalmához. Egyrészt olvasója figyelmét magára a nyelvre irányítja a különböző nyelvi regiszte-rek, beszédmódok keverésével, a latin nevezéktan váratlan alkalmazásával, másrészt ezzel ki is zökkenti befogadóját az olvasás folyamatából, tárgyilagossá és intellektu-álissá teszi az elbeszélést.

Beszédes a film és a regény viszonya a halálhoz. Bruno a filmben az elmeosztá-lyon, nagyapja halála kapcsán kezd beszélni az emberi tetem bomlási folyamatáról, az élettelen testből táplálkozó rovarok érkezési sorrendjéről. A hely, a szituáció, Bruno vigyorgása – amelyen a pszichiáter meg is lepődik – legalábbis egy zaklatott ember, erősebb megfogalmazásban egy elmebeteg víziójává teszi ezt. Ami a regény-ben a halál iszonyata, a semmi rettenete, a vég előtt tudattal rendelkező test bomlá-sának képe, ami az olvasót kimért, tudományos, értekező prózájával önmaga halan-dóságának kényelmetlen gondolatára emlékezteti, az itt egy zaklatott ember beszéde

lesz, ami a pszichiátrián, terápiás szituációban hangzik el – vagyis nyugodtan kizárható. Az Houellebecq-regény egy olyan civilizációt ábrázol, amely már képtelen betölteni mindenkori funkcióját, vagyis képtelen az értelemadásra és ehhez kapcsoldóan a halálra adott válaszra. Éppen az a csőd esik itt elfojtás alá a helyszín és a szituáció megválasztásával. Bruno, nyugodjon meg! – el is hangzik a doktornő szájából arra a gondolatmenetre, amit e regényben a sokszor emlegetett higgadt, tárgyilagos értekező próza közölt, latin nevezéktannal teljessé tett groteszk iróniájával. Nem egyszerűen arról van szó, hogy ezt az eszmefuttatást a filmes elbeszélésbe simítja az adaptációs folyamat, hiszen mégsem szakíthatja meg a történetet egy némafilmes inzerttel, hogy helyet biztosítson regénybeli szövegeknek. Az említett helyszín és a szituáció átírja a gondolatot, hiába hangzik el azonos szavakkal, elveszi annak életét, mondjuk ki: meghamisítja azt. A pszichiáter maga lép elő a film világának társadalmi szubjektumává, a halál intézményesített elfojtásának letéteményesévé. A rendezés Bruno beszéde alatt élhetne flashbackkel, ahogy teszi a nagymama halálának elbeszélésekor. Ez azonban kiragadná ezt a kellemetlen gondolatot a kórház steril teréből. Más miatt érdekes az a flashback, amelyet Bruno nagymamájának balesetéről látunk. Bármennyire tragikus eseményt mutatnak nekünk, a múlt sárgára fényelt képei mégis (a nagymama mint pozitív emlék miatt) itt adnak egységes keretet annak a nosztalgianak, ami igazán nem lelhető fel a regényben, ami élesen elválasztotta a szeretett nagymamák emlékét az érzélgős múltidézésről, különösen ami 68-at illeti.

Hozhatnánk még példákat. A sátánista szekták és a 68-as mozgalom összefüggésének kifejtése szintén kimarad a filmből, ami ebből átkerül, az semmiféle kapcsolatot a kettő között nem teremt, szerencsétlen véletlenné és poénná alakítja azt. Semmit nem őriz meg a film abból a morális kétségbeesésből, amely a kortárs humán tudományokban éppen divatos történeti vizsgálattal igyekezik bizonyítani a másik iránti törődés legalább elméleti létezését. A legfontosabb szempontokat azonban, a hagyományhoz, a nyelvhez, a narrációhoz való teljesen eltérő, olykor kifejezetten ellentétes viszonyt áttekintettük.

Oskar Roehler filmje nem adaptáció, hanem valami egészen más, nevezzük üres palimpszesztnak. Ráír az eredetire, el is tünteti azt, kiragadja saját hagyománytörténetéből, hogy azt közhelyes panelekkel helyettesítse. Üres ez a palimpszeszt, mert önmagában hiába is kapargatnánk, a regény olvasása nélkül soha nem ismernénk fel az *Elemi részecskék*et.

## ■ JEGYZETEK

1. Oskar Roehler hat Houellebecq's „Elementarteilchen“ adaptiert.  
<http://www.faz.net/s/Rub070B8E40FAFE40D1A7212BACEE9D55FD/Doc~E930519B0169641B193FBE32B88703C4B~ATpl~Ecomon~Scontent.html>. A letöltés ideje egységesen: 2011-01-12.
2. <http://movies.nytimes.com/movie/346094/Elementarteilchen/overview>
3. <http://www.arte.tv/de/Interviews/1114596.html>
4. Roehler adaptációs kísérlete, a regény címét megőrző film nagy vonalakban követi az houellebecqi narráció vonalát, azzal a különbséggel, hogy a történetet áthelyezi Németországba, illetve befejezésül egy pozitív, moralizáló, fabulisztikus megoldást talál, elvetve a regénybeli kilátástalanság, a teljes pesszimizmus gondolatát. - <http://www.filmnett.ro/cikk/1159/szex-pszichoanalizis-avagy-mikent-boldoguljunk-az-életben-oskar-roehler-elementarteilchen-elemi-reszecskek>
5. Ezek a nem éppen vidám gondolatok fűzik össze két testvér, a német filmes adaptációban: Bruno és Michael, egyébként – Brutus és Michel ellentétes amplitúdóval mozgó életét.  
[http://www.filmvilag.hu/xereses\\_aktcikk\\_c.php?&cikk\\_id=8955&gyors\\_szo=%257Celemi%257Cr%25E9szecsk%25E9k&start=0](http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=8955&gyors_szo=%257Celemi%257Cr%25E9szecsk%25E9k&start=0) (A regényben is Bruno az egyik testvér neve, nem Brutus, de ez most esetünkben lényegtelen. – G.L.)
6. Ezt az ökonómiára buzdító belátást mindenestre nem osztotta a filmes adaptációra vállalkozó Oskar Roehler, egyebek mellett Az érinthetetlen (Das Unberührbare) és az Agnes és fivérei (Agnes und seine Brüder) című opusok alkotója, aki egészen az Elemi részecskékig Independent-rendezőként könyvetetett el a közönség körében.  
<http://www.filmkultura.hu/regi/2007/articles/films/elemi.hu.html>; továbbá Oskar Roehler (Az érinthetetlen. Ágnes öcsénk) amint elolvasta a könyvet, azonnal tudta, hogy filmet csinál belőle, holott a nihilisztikus-szatirikus ellentüpe adaptálása nem tűnt egyszerű feladatnak.  
[http://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/reviews/berlin\\_2006.hu.html](http://www.filmkultura.hu/regi/2006/articles/reviews/berlin_2006.hu.html)