

Jane Austen- adaptációk

Jelige:

Austen

Humán Tudományi Szekció

2012

Tartalomjegyzék

Adaptációk, médiaidentitás	3
Jane Austen a transzmediális közeg centrumában	7
<i>A Büszkeség és balítélet</i> két adaptációjának összehasonlítása	10
Eltérések a filmes adaptációk és az eredeti elbeszélés között	16
Jane Austen öröksége.....	17
Bibliográfia	22

Jane Austen-adaptációk

Az angolszász örökség mindmáig egyik legtöbbet idézett és legtöbbet vitatott szerzője Jane Austen író, aki kitörve a romantika eszköztárából új műfajt, új világot teremtett regényeiben, megindítva ezzel a női individuum színrelépését a 19. századi irodalmi életben. Austen életműve később táptalajra lelt egy mindinkább transzmediatikus közegben, regényeiben felvonultatott anekdotái és figurái napjainkra is érvényes és aktuális felületekre léptek. Adaptációk sora készül műveiből, hol a teljes elbeszélések színrevitelével, hol a jellegzetes figurák és szituációk kiragadásával, olykor torzítatlan formában, máskor az adott médium kritériumaira szabva.

A dolgozat célja Jane Austen egyik legismertebb regényének, a *Büszkeség és balítélet* című művének összehasonlítása az elbeszélésből készült két audiovizuális adaptációval. Az elemzés során a médiumok közti vándorlás problematikáit illetve a brit író körüli kialakult kultusz színtereit vizsgálom. Először az adaptálás kérdéskörét, illetve az új médiumok identitáskeresésének történetét tekintem át. Ezt követően térek rá a vizsgált elbeszélés adaptációira, stratégiai pontok mentén hasonlítom össze a két audiovizuális mű megoldásait, figyelembe véve, hogy eltérő médiumok eltérő hatásairól és eszköztáráról van szó. A dolgozat kifejezetten az adaptációk összevetését célozza, az irodalmi mű elbeszélői technikáit kevésbé részletezem. Végezetül Jane Austen örökségét tárgyalom.

Adaptációk, médiaidentitás¹

A mozi, mint audiovizuális médium identitástörténetét Gaudreault és Marion vizsgálja, ebben a folyamatban beszélnek ők a „médiumok »három fázisban dinamizálódó kettős születésének« modelljéről.” A terminus azt foglalja magába, hogy miként zajlik a médiumok identitáskeresése a technológiai háttér fejlődésének során. Az első fázis szerint egy újonnan megjelenő kommunikációs technológia kezdetben a „már létező médiumok által betöltött funkciók helyettesítésére szolgál.” Ez egyben a médium első születése, a »kriptomédium« megjelenése. A médiumok esetén is beszélhetünk öntudatra ébredésről, ez az említett modell második fázisa, a „»protomédium« feltűnése”, amikor sajátos, rá jellemző formanyelv

¹ A dolgozat ezen része három tanulmányra hivatkozik:
Bujdosó, 2011, 70-81.
Chatman, Seymour, 1980 (idézi Füzi-Török).
Vajdovich, 2006, 678-692.

kialakításába kezd az új médium. A harmadik fázisban a médium egyedisége már intézményi síkon is elismert, kialakul az „önreflexív médiumidentitás.” Ez utóbbi a médium második születése, „a médium eljövetele”. (Bujdosó, 71-72)

A dolgozatban tárgyalt új médiumok és új médiumfajok a film, a televízió és a televíziós sorozat. Az identitáskeresésnek több állomása vezet formanyelvük, eszköztáruk kialakulásához, legtöbb szállal az irodalmi elbeszélésekhez kapcsolható ez a mechanizmus.

A film és az irodalom kapcsolatának vizsgálatakor a filmtörténet kezdeteihez kell visszanyúlnunk. A film megjelenését követő 1-2 év után a kép mozgásának látványa már nem volt újdonság, így feltámadt az igény arra, hogy a mozgókép történeteket meséljen. Kezdetben az egyetemes kultúra közsímet mítoszaiból merítenek az új médiumok, mint például Krisztus születése, melyből bármely motívumot kiragadva érthetően felépíthető bármilyen történet a néző számára. Az irodalmi művek hű interpretációja az 1910-es évek végén válik tendenciává, gyakori hogy egy adott nemzet saját nemzeti irodalmából visz színre elbeszéléseket. Az irodalmi mű tehát már nem csak ürügy a látványvilág felépítéséhez, maga a film is művészetté válik. Valójában ekkortól beszélünk adaptációról. A hűség fogalom ugyanakkor szubjektív, a történetkövetéshez való igazodás, vagy a megfelelő hangulat megteremtése máig problematikus témakör. Egy regény filmes adaptálásakor bizonyos elemeket ugyan fontos megtartani, de nem lehet érintetlenül átemelni mindent, így leginkább az a cél, hogy az elbeszélés az új közegben is előhívjon a nézőből olyan asszociációkat, melyeket az eredeti elbeszéléshez tud kötni. Azért sem állítható könnyedén párhuzamba a két médium elbeszélő mechanizmusa, mert a film vizualitásából fakadóan másfajta erővel bír, például *in medias res* kezdés esetén azonnal behatárolható a néző számára az adott szereplő külseje, beszédmódja, társadalmi körülményei akár, míg egy irodalmi műben ehhez hosszas leírás szükséges. Eltérő médiumok eltérő kifejezőmódot diktálnak, így nem összekeverendő a hűtlenséggel, ha például kimarad egy-egy jelenet, vagy megváltozik a sorrend. (Vajdovich, 678-680)

A 20. században nemcsak a filmes elbeszélések keresnek támpontokat, az irodalmi klasszikusok folytatásokban való közlése népszerűvé válik az új technológiák identitáskeresésének folyamatában is, így a rádióban, később pedig a televízióban. A folytatásos sorozatok új médiumokba költöztetése gyakran problematikus. A folytatások televízióra való áttételése egyrészt áttörést jelent, a történetek végre megelevenednek a képernyőn, ugyanakkor a médiumbeli különbségek miatt ez gyakran kudarcos megoldás. Ezért kezdenek a televíziós hálózatok saját sorozatok gyártására. Az új médium eszköztára

kultúránként, kontinensenként eltérő irányvonalat mutat, épp ezért érdemes különbséget tenni a fikciós sorozatok szempontjából az amerikai és európai televíziózásban. Előbbi hagyományosan kereskedelmi alapokra épül, piac és fogyasztóorientált, ezért fő célja a szórakoztatás. Az európai az 1980-as évek előtt jórészt állami fenntartású monopólium, ezért az első csatornák közszolgálati funkciókat hivatottak betölteni, feladatuk az „érték- és kultúraközvetítés”, egyfajta „elitista, népművelő, népnevelő” tér megteremtése. (Bujdosó, 74) Ez a szempont kiválóan alkalmazható szépirodalmi művek televízióra adaptálásában. A televízió elkezd saját, folytatásos mini sorozatokkal operálni, alapul irodalmi elbeszélések szolgálnak, hetente sugározva a soron következő részeket. Ezeknek a serial típusú sorozatoknak jellegzetessége, hogy egy befejezett elbeszélés van részekre tagolva, melyben láncszemként kapcsolódnak egymáshoz az epizódok. Az egyes részek végén nyitva marad a történet (cliffhanger), de a végső megoldás előkészítése folyamatosan érződik.

Vajdovich Györgyi egy tanulmánya kutatja a filmre adaptált irodalom körülményeit, az adaptáció rétegeit, vagyis, hogy egy film mennyire képes hű maradni az eredeti elbeszéléshez. Ezen túl megkülönbözteti az adaptáció egyes típusait, mely kategóriáknál már azt vizsgálja, amikor az audiovizuális médium szerzőjének nem feltétlenül áll szándékában az irodalmi mű iránti hűség. Különbő adaptálási módszerekkel szokás élni, a szerzői intenció határozza meg leginkább a választást. Az irodalmi mű kárára végzett torzítások a legtöbb esetben az új médiumra való alkalmazhatóság velejárói, de cél lehet egy teljesen új műalkotás létrehozása is a filmmel, az eredeti mű újraértelmezésével. Vajdovich tehát a szerzői hozzáállásban látja a különbözőséget, két kategóriát vet fel ezt illetően. Interpretációnak nevezi, amikor a filmkészítő tudatosan választja az eredeti mű egy bizonyos vonulatát, a film tudatosan épít ilyenkor az eredeti mű irodalomban betöltött státuszára (például irodalmi klasszikusok esetén), és újabb értelmezési lehetőséget kíván létrehozni, tehát szándékosan akar mást kiváltani a nézőből. Ezzel nem összekeverendő a kölcsönzés, mely egy, az eredeti műből vett ötleten alapszik. Utóbbi nem törekszik az eredeti hangulat megkonstruálására, hűségre, a szerző figyelmen kívül hagyhatja az eredeti mű értékét, még csak nem is akarja azt kiaknázni, ilyenkor általában egy-egy motívum, fordulat, figura megalkotásához szokás több könyvet is felhasználni. Összegezve az adaptáció típusait további négy kategóriát állapít meg. Transzpozíciónak nevezi az eredeti mű pontos követését, míg apró változtatások esetén, amikor ugyanazon hatás elérése a cél az új médiumban is, szabad adaptációról van szó. Bizonyos esetekben tudatos eltérés a szerző szándéka, ekkor az eredeti mű egy motívumát használja, viszont azt a film fő vonulatává teszi, ez esetben beszélünk interpretációról. A forrás ötletbányaként való felfogása pedig kölcsönzésnek minősíthető. (Vajdovich, 684-685)

Amint azt Vajdovich is kiemeli, ezek az elnevezések mind értékítéletet tartalmaznak, arra utalva, hogy az irodalmi műhöz közelebb álló filmalkotás értékesebb. „A film hőskorára vezethető vissza” ez a nézet, „amikor a filmet még nem tekintették művészetnek, így a filmkészítők azzal kívánták művészeti rangra emelni a mozgóképet, hogy igényes irodalmi műveket filmesítettek meg.” (Vajdovich, 686) Épp csak a hűség kategóriáját nem definiálják az előbbieken. A hűség megítélése aszerint változik, hogy a befogadó számára mely elemek pontos adaptálása a fontosabb.

Az irodalmi mű filmre adaptálása összetettebb, mintha csak médiumok közti vándorlásról lenne szó. A két elbeszélési mód között ugyanis szoros kapcsolat van. A film elbeszélői sémáiban sok irodalmi elemet vélhetünk felfedezni, sőt, bizonyos filmes konvenciók kifejezetten az irodalom hatására születtek meg, mint például az egyes szám első személyű elbeszélői nézőpont. Még az is meghatározható, hogy mely irodalmi korszak mely irányzatai voltak hatással a filmes elbeszélés kialakulására. Sokan úgy vélik, a 19. századi regények és drámák elbeszélési megoldásai szolgálnak a filmes adaptációk fő forrásául, hiszen a forgatókönyvírók gyakran újság-, és regényírói gyakorlattal bírtak. Az elbeszélés főbb elemeinek integrálásával kerül átvételre, miszerint a bevezetést, expozíciót bonyodalom követi, majd végkifejlettel zárul a történet. A lineáris cselekményvezetés illetve a hősközpontúság is efféle örökség. A században virágzó novellairodalom mutatja a legtöbb összefüggést a filmi megoldásokkal. A novella cselekménye is tömör, kevesebb szállal operál a történet, kiemelt az alakok pszichológiai részletessége, illetve cél az érzelmi hatás folyamatos előkészítése a bonyodalmakkal, a végső csúcspont felé haladva, akárcsak az egyhuzamban végignézett film esetén.

Ellenpontként Chatman érvelése állítható, aki szerint a film nem tud olyan értelemben leírni mint a regény. Egyrészt a film képtelen fókuszálni, túlzott részletgazdagsága miatt csak bemutat, nem megmutat. Másrészt filmek esetén „lineáris” befogadást alkalmaz a néző, ebben a mechanizmusban fellép az úgynevezett „narratív kényszer”, melynek hatására a funkciótlan részeket is beépíti a cselekménybe, értelemmel ruházza fel ezeket, mint például a szándékos késleltetés technikáját. (Chatman) A narratíva a szöveg egyfajta szerveződését jelenti, mely médiumonként eltérően aktualizálódik: leírva regényként, filmben mozdulatok gyanánt. A narratíva egy fő tulajdonsága a kettős időszerkesztés, vagyis médiumtól függetlenül tartalmazza a cselekmény történéseinek egymásutánját (a történet idejét), és az események szövegbeli bemutatásának idejét (a diskurzus idejét.) Ez a két tulajdonság független egymástól. Épp ezért lehetséges, hogy egy narratíva lefordítható egyik médiumról a másikra.

A következőkben a film alkotta képi részletesség és a regény leírói lehetőségét veti számba a dolgozat, Chatman vizsgálata alapján. Mint azt korábban is említettem, a filmben a részletek nem állításokként tárulnak elénk, csak be vannak mutatva. Épp ezért csak a cselekmény szempontjából jelentőségteljesnek gondolt elemeket vesszünk számításba, és adunk neki értelmet. Részletgazdagsága ellenére viszont a film nem hagy időt az elidőzésre, a „narratív összetevők által kiváltott” kényszer (mint a cselekménybonyolítás) akadályozza ezt meg. A narratív kényszer még a nem-narratív filmek értelmezését is befolyásolja, például állóképek sorozatát látva is késztetést érzünk egy történet megkonstruálására. A regény és a film vizuális részleteket bemutató képessége tehát az „állításban” tér el. Ezzel „szemben áll a puszta megnevezés.” A filmnek csak a szereplő vagy a narrátor által van lehetősége a bemutatott képek magyarázatára, de ez így nem filmi leírás, hanem az irodalmi állító mód alkalmazása. Kritika éri ezért sokszor a szóbeli kommentárt, hisz így kifejtésre kerül az, amit a képeknek önmagukban kellene sugalmazniuk. A filmekben óhajtjuk az események folyamatos menetét, ez médiumi sajátosság. Regény esetén a szavak alapján konstruálja meg az olvasó a mozdulatokat és eseményeket, ezzel absztrakt jeleket követ. A film jelei ikonikusak, tehát „hasonlítanak azokra az eseményekre, melyeket imitálnak,” így az „idő múlásának illúziója is elidegeníthetetlen tőlük.” Az állító, funkciótlan jeleneteket is a temporális egység részeként kezeljük. A befogadói nézőpontot a szereplőkkel való identifikáció is meghatározhatja, például ha addig valamely karakter szempontjából követtük az eseményeket az adott szereplő/esemény hangulata, az ezáltal alkalmazott képkiadvágások mind magukkal ragadhatják a nézőt. (Chatman)

Jane Austen a transzmediális közeg centrumában²

Mint korábban említettem túl azon, hogy a televíziós médium ismert irodalmi elbeszéléseket vesz alapul, közkedvelt a nemzeti kultúra klasszikusainak színrevitele. Ilyen értelemben kerülnek filmvászonra az angolszász örökség darabjai, köztük elemzésem tárgya, Jane Austen írói életműve is. Austen a romantika korában élt és alkotott, de mellőzi írásaiból a korszak teremtette pompázatos világot, új, modern műfajt teremt a hétköznapi élet ábrázolásával. Regényeiben ezzel a jelentéktelenségből jelentőset varázsol elő, a „mikrorealizmus” eszközét használva. (Takács) Az írói hat befejezett regényt hagyott az utókorra, melyekben sorra az

² A dolgozat ezen fejezete két tanulmányra hivatkozik:
Péter, 1996, 47-62.
Takács, 2006.

angol vidéki élet jelenik meg, a mindennapi életet mutatja be végtelen természetességgel. Jane Austen a „hétköznapi apróságokban megjelenő emberi természet bölcs megfigyelője” volt³. (Péter, 48) Meghaladta korát: nem simult bele a romantika áramlatába, regényeiben ironikusan kezeli a kor szentimentális irodalmát. Szereplőikhez saját társasági köréből merít, sok jellemtípusból gúnyt űz, nyelvezetével⁴, intenzív párbeszédeivel megteremti a lélektani regény és a társadalmi szatíra műfaját. Karakterei egy biztonságos ’kis világban’ mozognak, átlagemberek, kiknek határait társadalmi osztályuk keretei képzik. A romantikus hősökre, lázadókra, akik kitörni készülnek eme korlátok közül, „megsemmisülés vár”. Austen biztonságos világa mellőzi a külső tényezőket, pedig az író élete az európai történelem legjelentősebb változásaival esett egybe: a Nagy Francia Forradalommal, a kontinensünket alapjában átformáló napóleoni háborúkkal, és a romantika születésével, mellyel egyben új embertípus, a „modern individualitás” is világra jött. (Takács)

A *Büszkeség és balítélet* (*Pride and Prejudice*) Austen második regénye. Első változatát 1796 és 1797 között írta. Akkori címe *Első benyomások* (*First Impressions*) volt. A később *Büszkeség és balítéletre* keresztelt⁵ regény 1813 januárjának végén került kiadásra⁶. A történet a 18. század Angliájában játszódik, az öt Bennet nővér élete a férjkeresés jegyében zajlik: anyjuk megszállottan próbálja biztosítani számukra a megnyugtató jövőt egy gazdag, jómódú férfiú mellett. Ez a kor tendenciája, a rang, vagy érdek szerinti házasság felülbírálta a szerelemből kötött nászt, hiszen utóbbiból nem lehet megélni.

Elemzésem során a regény elbeszélését céloim összehasonlítani két audiovizuális adaptációval: a BBC 1995-ös televíziós mini sorozatával, illetve egy 2005-ös filmes feldolgozással. A BBC 1995-re már az ötödik televíziós sorozatot készítette a *Büszkeség és balítélet*-ből, viszont legelőször 1940-ben született belőle filmes adaptáció, nagyfilm, az MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) gondozásában. A ’95-ös adaptáció vált a legismertebbé, közel állt az austeni világhoz, karakterekhez, a szakmabéli kritikusi visszhang is elsöprően pozitív véleményt alkotott róla. A BBC-nél tendencia, hogy a brit klasszikusok filmes feldolgozásait bizonyos idő elteltével újraforgatják. A BBC1-es csatorna 1995. szeptember 1-

³ „... zsenialitása éppen abban állt, hogy pontosan tudta, mihez ért, felismerte tehetségének természetét és képességeinek korlátait. Érdeklődési köre ugyanis groteszkül szűkre szabott volt, de ebben a szűk birodalomban olyan magabiztosan mozgott, hogy minden szava hiteles, hogy minden ítélete gazdag emberismeretből fakad. (Péter, 50)

⁴ Jane Austen bravúros nyelvezetét illetően Péter Ágnes így fogalmaz: „a főszereplők erénye a közhelyektől ment fogalmazásmód és bonyolult szintaxis”. (Péter, 61)

⁵ Austenre nagy hatással volt Frances Burney író, állítólag Burney *Cecilia* című regényének utolsó fejezetéből kölcsönözte művéhez a *Büszkeség és balítélet* címet.

⁶ A kiadó először visszaküldte a kéziratot, az író évekig dolgozott még művén mire megjelentették.

jétől október 29-ig, heti rendszerességgel tűzte műsorra 6 részben a *Büszkeség és Balítéletet*, egyenként 50 perces epizódokra bontva. Nézettségi mérések szerint több, mint 10 millió ember követte hétről hétre a történetet, rendkívüli népszerűségnek örvendett a feldolgozás később világszerte is. Joe Wright brit rendező 2005-ben mutatta be a regényből készült 2 órás mozifilm változatot, mely szintén sikeresnek és népszerűnek bizonyult, ugyanakkor a regény világának megidézésében kétségkívül alul marad a BBC sorozatához képest, sok kritika éri.

Az elemzett adaptációk között alapvető médium- és eszköztárbeli különbségek húzódnak, ezek a lehetőségek vagy korlátok határozzák meg leginkább az adaptálási megoldásokat. Mint már említettem, a sorozat esetén serial típusról van szó, a teljes elbeszélés egyenlő hosszúságú részekre van tagolva, folyamatosan előkészítve a végkifejletet. Az epizódok végén ugyan nyitva marad a történet, ezzel megvalósul a következő rész előkészítése, mégis olyan kezdéssel és cselekményépítéssel bírnak, hogy önmagukban is megállják a helyüket. A rendezés is erre törekedett: maradjanak a nézőben elvarratlan szálak, ugyanakkor mégse lógjon a történet a levegőben. A sugárzás feltételei, a rendszeresség illetve a részek közti szintézis megköveteli az epizódok összekapcsolását, és erre a sorozat eszköztára megfelelő. Minden epizód ugyanúgy kezdődik: a szereplők, a regényíró, a rendező, tehát a főbb közreműködők felsorolásával indul, mialatt egy hímző női kezet látunk, jelezvén a kor nőtagjainak fő foglalatosságát. Ezt követően minden esetben megtörténik az adott rész főbb színteréül szolgáló helyszín kijelölése, majd megindul a cselekmény. Az egyenként 50 perces fejezetek zárása is azonos, kimerevedik a történet nyitva maradását szolgáló utolsó képkocka, legtöbb esetben ez egy szereplő kifejező arcát jelenti. Narratológiai szempontból érdekes megoldással dolgozik a sorozat: a cselekmény elbeszélésének ideje adaptációk során egyébként sem esik egybe a történet idejével (regényben jelölt idő), bár ez a műfaj a viszonylag tág terjedelmi keretek miatt közel áll ehhez a megoldáshoz. A film esetében egy 2 órás alkotásról beszélünk, rendkívül sűrített a cselekmény, a regény több eleme, például egyes szereplők, események nem is kapnak helyet benne. Mindez persze médiumspecifikus megoldás, nem írható a film kárára.

Túl ezeken műfajbeli különbséget is kell tennünk a két feldolgozás között. A BBC adaptációja a közszolgálati televíziózás értékrendjén alapszik, a brit kultúra egyik legismertebb klasszikusáról van szó, mely elbeszélés és világkép magában hordozza a 18. századi angliai társadalom hű képét. A népnevelő és kultúraőrző műfaj így korhű helyszíneket, viszonyokat, nyelvezetet, erkölcsöket visz színre, tartva magát ehhez a világrendhez. A film nem kíván ilyen értékeket megszólaltatni, ez esetben egy egészestés mozifilmmel van dolgunk, a pontos műfajt tekintve angol romantikus dráma, bár a tömör

cselekmény és az egymásra sűrűn következő fordulópontok, konfliktusok és komikum miatt romantikus vígjátékként is értelmezhető. A film célja, hogy szórakoztató élményt nyújtson a cselekmény folyamatos bonyolításával, majd végkifejletként egy boldog, beteljesült szerelemmel záródjon a történet, miközben felidézi Jane Austen korát is.

A Büszkeség és balítélet két adaptációjának összehasonlítása

A regényben ábrázolt korszellemet rögtön az első, már-már szállóigévé vált mondat tükrözi: „Általánosan elismert igazság, hogy a legényembernek, ha vagyonos, okvetlenül kell feleség. Ez az igazság oly mélyen bevésődött a vidéki családok lelkébe, hogy ha ilyen ember csöppen a szomszédságukba, rögtön egyik vagy másik leányuk jog szerinti tulajdonának tekintik, még ha nem ismerik is érzéseit vagy nézeteit.” (Austen, 7) Az indítás egy axiómát fogalmaz meg, egyfajta alaptételt, alapigazságot, utal arra a közvéleményre, melynek része az elbeszélő és a közönség. Az író ezzel közösség tapasztalatot teremt meg, nem a szereplőket vagy a cselekményt jeleníti meg kezdő mondatában, hanem egy kollektív nézetet. Ezt követően az olvasó váratlanul egy párbeszédbe csöppen, megismerjük a cselekmény középpontjául szolgáló Bennet család életét. Mrs. Bennet életének célja, hogy jól házasítsa ki öt lányát. A szomszédba költöző gazdag agglegény és a városban állomásozó ezred tisztjei felbolygatják a környék hajadonjainak életét.

A regény a klasszicista szerkesztési elveket követve hármas tagoltságú: az első rész komikus szituációkra épül, az események úgy követik egymást, hogy állandóan növekszik a szereplők közti távolság, félreértések sora teszi lehetetlenné, hogy valaha is összekerüljenek a várható szerelmesek. „A figurák a társasági együttlétek bonyolult” koreográfiájában mozognak. „A második rész az utazások története”, a szereplők új tapasztalatokkal, benyomásokkal gazdagodnak, megismerik önmagukat. A regény főhősnője immáron átlátja az emberi viselkedést, amire később szüksége is lesz. Előtérbe kerül a szereplők belső élete, „az egyébként állandóan tevékeny szereplők itt” többször „gondolataikba merülnek”. A harmadik részben a szereplők mind helyileg, mind az értékrend fejlődését illetően hazatalálnak. (Péter, 56-57) Elemzésem során az írott elbeszélés legfőbb stratégiai pontjait kiemelve vetem össze azokat a tárgyalt adaptációk megoldásaival.

Első pontként szolgál a kezdés. Az audiovizuális médiumok esetén fontosak az első képsorok, helyszínek, az első megszólalók szerepe, egy szóval a hangulat megteremtése és a cselekmény

elindítása. A BBC sorozata hat epizódból áll. Kezdő szekvenciaként ezekben a hímző női kéz látható, utalva a kor nőtagjainak társadalmi szerepére és hatáira, mely elsősorban a házimunka keretei közt zajlott. Érdekes perspektívából nyit a cselekmény: vágázó lovakat látunk, először egy fehér majd egy fekete lovat, utóbbi vezet. Két férfi ül a lovakon, a fehér lovon Mr. Bingley, ő lesz az az úriember, aki megvásárolja a netherfieldi birtokot, a feketén barátja, Mr. Darcy, a történet kiismerhetetlen figurája, a bonyodalmak egyik fő forrása. Darcy óvva inti Bingley-t a vidéki élet harsányságától. Az események későbbi menetéből kirajzolódik, hogy beszédes volt a lovak eltérő színe. Darcy folyamatosan irányítja barátját minden döntésében, sokáig negatív szereplőként jelenik meg. Lovaikon vágáznak, mialatt kürtszó hallatszik, a vadászat motívumai egyben társadalmi státuszukra is utalnak. Öltözetük és tevékenységük kijelöli a kort, kosztümös filmmel van dolgunk, megidéződik a 18. századi Anglia. Szereplőink megtekintik későbbi birtokukat, nagytotállal operál a képkivágás, középen látható a fenséges kastély, a kép két szélét magas fák és az elegáns urak képzik, teljes szimmetriában. Először Bingley szólal meg, szekond plánban láthatjuk, a párbeszéd és tanácstalan arckifejezése egyértelműen bizonyítja, hogy valóban nagy hatással vannak rá Darcy szavai döntéseiben. Elhatározza a birtok megvásárlását, majd megindulnak vágázva a birtok felé, ezzel jelöli a sorozat, hogy valóban övé lesz a terület. Egy utolsó pillantást vethet a néző nagytotállban a festői Netherfieldre, majd ismét a két lovagló férfit látjuk, egy ez idáig új perspektívából. Mindeközben felcsendül a paratextus alatti zene, vidám, játékos hangulatot keltve. A következő kép választ ad a perspektívára: új szereplő jelenik meg, egy fiatal lány, Elizabeth Bennet, az ő szemszögéből látjuk a férfiakat. Arca premier plánban látható, gesztusai beszédesek, mosolyogva nézi a lovasokat. A tekintet összekapcsolja a szereplőket, mi több, megtörténik a szerepek kiosztása, a későbbiekben Elizabeth-en fog múlni a végkifejlet. A lány közeli és pozíciója, hogy tud a férfiak városban létéről, a női kezdeményezés lehetőségét adja meg számára. Ez a rövid jelenet abból a szempontból is kivételes, hogy a szereplők között nem valamifajta párbeszéd, vagy hang teremt összefüggést, hanem a kép, a tekintetek viszonya. Ezzel a képsorral valósul meg a főszerepek kijelölése, megelőlegezve a történetet. A táj festői és csendes, Elizabeth hazaindul, és a regény mintájára megtörténik családja bemutatása.

Joe Wright filmje napfelkeltével indul, zongoraszó és madárcsicsergés hallható, megjelenik a főcím. Az első képen rögtön Elizabeth látható premier plánban, egy könyvet olvas, erről szuperközeli fókuszunk, a lány mosolyog a sorokon. Később látható a könyv címe is, *First Impressions*, ezzel a film beemeli az eredeti elbeszélést, öntükröző mechanizmussal, önreflexivitással van dolgunk. Ugyanakkor egyfajta távolságot is teremt

ezzel a rendező a regénytől, a lány mosolyával véleményt alkot a műről. Váratlanul egy baromfiudvart és itató tavat pillantunk meg, a képet két szélről magas betonfal keretezi, a tó falai. Az itatón betonhíd vezet át, Elizabeth leereszkedik erre a mély hídra, és ezen keresztül indul haza. A kép keretei továbbá baloldaltól egy elvonuló tehéncsorda, jobboldaltól pedig kötélén száradó terítők. A filmben végig nagy hangsúlyt kap a vidéki élet ábrázolása, a regény egyáltalán nem tesz említést állatokról, a sorozat szintén nem.

Az elbeszélés által megidézett korban mindenfajta ismeretség a társasági élet különböző színterein köttetik, a Bennet lányok is egy bál alkalmával ismerkednek meg az új szomszédokkal és annak kíséretével. Az elbeszélés egy közismert elemre épül: két ellentétes társadalmi osztály találkozását mutatja be, az ütközések mentén jelölődnek ki a cselekmény vezérfonalaként szolgáló viszonyok.

A regény cselekménye végig olyan fordulatokkal operál, mely hol közelebb hozza, hol eltávolítja a várható szerelmespárokat. A fő szerelmi szál Elizabeth és Darcy között húzódik, játékos, ironikus diskurzusok készítik elő vonzalmukat. Azonban az információ hiánya és az akadályozók közrejátszása (mely tényező főként a rangbéli különbségekből adódik) késlelteti boldogságukat. Amint azt a regény korábbi címe is mutatja (*First Impressions*), minden esetben az első benyomások tehetnek arról, hogy a szereplők nehézségekbe ütköznek, testi adottságaik gyakorta megbízhatatlan információkkal szolgálnak a belső értékek relevanciáját illetően.

Így történhet meg, hogy a film egyik legfeszültebb jelenetében, mikor is a mindig tartózkodó, kifürkészhetetlen Mr. Darcy megkéri Elizabeth kezét, a lány visszautasítja nagylelkű ajánlatát. Ez a jelenet szolgál elemzésemben a második stratégiai pontként. A sorozatban a lánykérés a regény szerinti helyszínen történik, Darcy fel-alá járkál, leül majd felpattan, nehezen kezd mondandójába. A szereplők szekond plánban láthatók, mimikájuk és testtartásuk szavak nélkül is beszédes: Darcy nem tudja, miként kezdjen el beszélni, Elizabeth pedig kérdően fürkészi zavartságát. A jelenet nyugtalanságát fokozza a szobába behallatszó vidám madárcsicsergés és a férfi erősen hallható, nehéz, egyenetlen légzése közti ellentét. Léptei dobognak a padlón, ez a hanghatás is növeli a zaklatott hangulatot. A tárgyalt rész hangsúlyát egyedül ezek az elemek képezik, nincs zene, illetve hosszú ideig párbeszéd sem. A kamera mozgásával hol a járkáló férfit kíséri, hol a lány kérdő tekintetét mutatja. Dinamikus vágást alkalmaz a rendezés, mely az adott jelenetet nem hosszú beállítással, hanem széttörve, rövid beállításokkal mutatja be, a képsorok értelmét a néző kapcsolja össze. Végül Darcy közelebb lép a lányhoz, és megszólal: „Hiába minden vívódásom, nem használ

semmit. Nem tudom elfojtani érzéseimet.” (00:46:42-00:46:48) Szerelmének megvallása azonban nem épp romantikus, kijelenti, hogy a lány iránt táplált érzelmei saját és családja rosszállását is kivívják, „lealáz engem ez az érzélem”. (00:47:31-00:47:33) A vallomás alatt Elizabeth szája tátva marad, szeme csillog, mintha könnybe lábadna a szerelmes szavak hallatán. A kamera felváltva mutatja a szereplőket, egymás szemszögéből láttatva őket. Ezt követően más irányt vesz a vallomás, Darcy józan esze elleni küzdelemnek nevezi vonzalmát, a lány arca elsápad, csalódottá, dühössé válik. Darcy könyörög, enyhítse szenvedéseit a nő, és legyen a felesége. Elizabeth egy ideig csak néz lefelé, gondolkodik, majd megszólal. Hangja megcsuklik: „Egy ilyen esetben ha jól tudom fölöttébb lekötelezettnek kellene éreznem magam Mr. Darcy, de nem érzem.” (00:47:44-00:47:52) Visszautasítja a férfi ajánlatát, akit láthatóan meglep ez a válasz, sérti büszkeségét.

A filmben a lánykérés jelenete egy templom mögött történik, a szakadó esőben lép Darcy Elizabeth-hez, és azonnal mondanivalójába kezd. A szereplők ezúttal is premier plánban láthatók. Mivel a film esetén sűrített cselekménnyel van dolgunk, így a vallomás is kevésbé körülményes, a férfi gyakorlatilag eldarálja a regényben is olvasható kulcsmondatokat: hogy mennyi minden szól e szerelem ellen. Elizabeth közbeszól, nem érti, miről beszél a férfi, majd Darcy is szavába vág: „Szeretem!” (01:06:19) A lány szája a filmben is tátva marad. A kisebb csöndek alatt fokozza a jelenet hangulatát a szakadó eső zaja. Érdekes elem, hogy míg a sorozat a derűs madárcsicsergés és a férfi zaklatott lélegzésének ütköztetését használta ezen nyugtalanság megteremtéséhez, addig a film esetében csak a zuhogó eső erős hangja hallható, hiányzik a pozitív ellenpont, mint a csicsergés, az eső zaja egyöntetűen negatív, várakozáskeltő hanghatás. Elizabeth válasza előtt szintén a földet fürkészként keresi a megfelelő szavakat, azonban nem tűnik annyira lesújtottnak, vagy csalódottnak, inkább csak cinikus és dühös. Egymás szavát megszakítva jutnak a végső döntésre, megtörténik a visszautasítás, a férfi elmegy, magára hagyva a zuhogó esőben ácsorgó Elizabeth-et. A feldúlt, szomorú szereplő esőben álldogálása közkeletű filmes elem.

A sorozatban Elizabeth nemleges válaszát követően Darcy elviharzik, majd felváltva láthatunk jeleneteket a vívódó párról, egymás szavait hallják gondolataikban, és hangosan kommentálják is véleményüket. Ez a filmtechnikai megoldás a mezőn kívüli hang, amely voice over narrációt alkalmaz, célja, hogy a szereplő gondolataihoz hozzáférhessen a néző. Elizabeth is fel-alá járkál a szobában, zokog, Darcy gyors léptekkel hazatér, dühös és tehetetlen.

Ezután Darcy levelet ír a lánynak, melyben tisztázza az őt ért vádakat, ez a momentum szolgál elemzésemben a harmadik stratégiai pontként. A levél átadása a két adaptációban eltérően történik, a sorozat követi a regényt. Mellékes momentum ugyan, de a film ezen jelenete a technikai megoldás miatt érdekes: Elizabeth meredten néz maga elé, míg a fényviszonyok megváltozása jelzi a nap elmúlását. Ez a motívum arra utal, hogy értelmetlenül, céltalanul telik a lány napja, gondolataiba mélyed, de nem talál válaszokat kérdéseire. Eközben érkezik meg Darcy a levéllel, elmondja a lánynak, hogy magyarázatot ad benne tetteire, de Elizabeth csak mered a tükörbe. Darcy távozásakor eszmél csak fel, a film azt sugallja, hogy a férfi ottléte pusztán látomás volt. Szuperközeli képet kapunk a lány szeméről mielőtt feleszmél, majd premier plánban látható, míg keresi a már távozott (vagy annak gondolt) férfit. Felcsendül közben Darcy hangja, a levél sorait narrálja, mialatt Elizabeth az ablakhoz lép, és nézi, amint a férfi elvágatja lován. A BBC Darcyját látjuk levélírás közben is, itt folytatódik az előbbi váltott képsorú mechanizmus. Filmtechnikai szempontból gyakori megoldás, hogy a levélíró narrátori hangja kíséri a levél elolvasását. A levél egyébként két részből áll: az első résznél a levél szövegét Darcy visszarévedései kísérik, az analepszist filmes eszközzel, egymásra fényképezéssel szemlélteti a rendező. A második részt már a levél átadása után hallhatjuk, Elizabeth olvassa a levelet, az ő visszarévedéseit látjuk, és ugyancsak Darcy hangja szolgál narrátorként. Ezt követően Elizabeth felháborodását is láthatjuk, Darcy narrátori hangjával veszekedve, tehát a levél és az abban leírt magyarázat még mindig nem tett pontot a félreértések végére.

A cselekmény ezt követően tovább bonyolódik, a regény címéhez híven az emberi büszkeség és a helytelen előítéletek folyamatosan késleltetik a boldog végkifejletet. Tetőpontként veszélybe kerül a Bennet család becsülete, de Mr. Darcy közbenjárásával megmenekülnek a szégyentől. A szerelmesek, épp akadályozóik segítségével újra egymásra találhatnak, és a férfi ismét megkéri Elizabeth kezét. Negyedik elemzési pontom következik. Darcy második lánykérése is eltérő a két médiumban. A sorozat a regényt veszi alapul, Elizabeth végre tisztán látja a férfi jellemét, és nem kételkedik többé érzéseiben, elfogadja Darcy kezét. A jelenet megőrzi a kor diktálta merev illemtan elemeit, apró jelekből is érthető a főhősök boldogsága, nem szükséges összeborulás. A jelenet kezdetén szekond plánban láthatjuk a két főhőst, majd premier plánban Darcyt, aki megismétli vallomását, és szintén premierben Elizabeth-et, akinek a hangja megint elcsuklik, de bánja, hogy ez idáig helytelen előítéletei vezették a férfi kapcsán: „Az érzéseim annyira megváltoztak, mondhatnám pontosan az ellenkezőjükre.” (00:41:38-00:41:45) A döntő szavak pillanatában szinte felragyog a boldog lány arca, majd

Darcyt látjuk, aki szólni sem tud. Felcsendül egy ünnepélyes zene, elbeszélve főhőseink boldogságát, a szereplők nem is mondanak egyebet, újra szekond plánban látjuk kettejüket, tovább sétálnak, abban a biztos tudatban, hogy szerelmük beteljesülést nyert. A jelenet alatt végig madárcsicsergés hallható, mint visszaköszönő elem.

A film kissé hatásvadász módszerrel él a második lánykérés során: az álmatlan szerelmesek sétára indulnak, így találkoznak össze váratlanul. Nagytotáltól halad a képkivágás egészen premier plánig, mire a szereplők találkoznak, és Darcy vallomásába kezd. Míg a férfi látható, a képkeret bal szélét a háttal álló Elizabeth elmosódó alakja határolja. Darcy szavaira a lány meg se szólal, de a férfi felveti, hogy talán ezúttal már viszonzza érzéseit: „Ám, hogyha most már másként érez, akkor meg kell mondjam, megigézte testem-lelkem, és szeretem, szeretem, szeretem.” (01:50:23-01:50:36) Az utolsó szó előtt Darcy hangja megcsuklik, a film ezzel jelzi, hogy a mindig pedáns, kimért férfi már nem képes irányítani érzelmeit. Mialatt Elizabeth arcát látjuk, Darcy háttal álló, elmosódó alakja zárja jobbról a képkeretet. Ez a megoldás párbeszéd esetén kedvelt a filmekben: vagy az épp beszélő földre, vagy a mimikájával sokat mondó szereplőre fókuszál a kamera, míg jelöli az említett perspektívával, hogy melyik fél következik. Ezért látszanak csak elmosódva és csak hátulról, míg nem rajtuk van a fő hangsúly. Elizabeth a vallomást követően megcsókolja Darcy kezét, majd összeborulnak a napfelkeltében. Érdekes, hogy a film itt tárgyalt jelenetében is hallható madárcsicsergés, akárcsak az adaptáció elején látható napfelkelte esetén. Ez a megoldás keretet ad a filmnek: míg a film kezdetekor Elizabeth csak mosolyogva olvasta a regényt, addig az elbeszélés végére éppen vele történnek meg az olvasottak, teljesül be szerelme, ugyanúgy a napfelkeltében. A napfény különböző színei erős érzelmi impulzusokat váltanak ki, ezért gyakori filmes eszköz az ilyen természeti jelenségbe helyezett szerelmi jelenet. A fény játéka magával ragadja a nézőt, kiváltképp, hogy a képsor alatt végig ünnepélyes zeneszó is hallható. A kísérő zene a jelenet értelmét és hatását kívánja megerősíteni, asszociációs viszonyt létrehozni a képek és a hanghatás között. Kovács András Bálint tanulmányában így ír a filmzenéről: „Egy jelenetnek teljesen más lesz az érzelmi töltése, sőt a jelentése is a különböző zenékkal, vagy zene nélkül.” (Kovács, 60) Mint láthattuk a BBC sorozata a tárgyalt jelenetekben inkább a természet hangjait használta, a film esetében az érzelmi fokozást a zene konstruálja meg.

Elemzésem ötödik, és egyben utolsó pontja a történetzáró szekvenciákat veti össze. Az alapul szolgáló írott elbeszélést is számba véve ez a rész háromféleképpen jelenik meg: a regényben a narrátor elmondja, mely szereplővel mi történt mindezek után, hogyan élték

tovább életüket. A BBC erre vonatkozó jeleneteket szintén bevág az esküvő képsora alatt, ezzel követvén a regényt. Ezután az ifjú pár hintójához ér, hatalmas az öröm, Elizabeth és Darcy csókjával ér véget a sorozat. A tájból ítélve tél van, az ujjongó násznép hangja mellett ünnepélyes, emelkedett zene szól. A friss házások hintójukba szállnak, Darcy a sorozat egész ideje alatt itt nevet először. Záróképként premier plánban láthatjuk a szerelmeseket, amint legelőször megcsókolják egymást. A kép, mint minden epizód végén, ez esetben is kimerevedik, így zárul a sorozat. Az írott elbeszélés nem tér ki az esküvő menetére, ahogy a film sem, a sorozat viszont teret enged ennek a momentumnak, ezzel teljes a történet. A film záró jelenetében Darcy Mr. Bennettől kéri meg a lány kezét, majd Elizabeth elmagyarázza apjának, hogy félreismerték a férfit. Mr. Bennet nevetésével zárul a film, szekond plánban látjuk dolgozószobája íróasztalánál ülve, az eredeti elbeszélés szerint is itt tartózkodik a legtöbbet a férfi. A szerelmesek megkapják az apai áldást, Elizabeth boldogan fut ki a szobából, a képnek keretet ad két oldalról az ajtófélfá. Ebből a perspektívából közelít a kamera Mr. Bennet felé, aki nevet, és a többi Bennet lány leendő kériéhez szól: most jöhetnek a lányokért, mert most jó kedvében van. Ünnepélyes, derűs zene hallható, ez esetben is megvalósul a boldog végkifejlet.

Eltérések a filmes adaptációk és az eredeti elbeszélés között

A sorozat a legtöbb ponton szabályosan követi az írott elbeszélést, a helyszínek és a karakterek megformálása pontos. A fő eltérés abban ragadható meg, hogy a regény középpontú, főleg Elizabeth perspektívájából láttatja az eseményeket, Darcy érzéseiről csak apróságokon keresztül sejt valamit az olvasó, egyedül a párbeszédéből derülhetne ki bármi is, de Darcy ilyenkor visszafojtja indulatait. A lánykérés diskurzusa, illetve az Elizabeth-nek írt levél hangvétele árul el többet jelleméről, de ez is csekély támpont. A sorozat ezzel szemben több olyan jelenettel is operál, melyben Darcy szemszögéből látjuk az eseményeket, hogy miként fürkészi a lány tekintetét, figyeli őt többször is az ablakból, illetve narratori hangját is halljuk, ahogy Elizabeth vádjai miatt idegeskedik. Ezek a néző számára bizonyossá teszik a férfi érzéseit. Colin Firth alakítása azért is hű Darcy figurájához, mert rezzenéstelen arcán szinte nem, vagy csak alig észrevehetően tükröződnek gondolatai (pedig a színész bevallása szerint sohasem olvasta a regényt). Egyetlen egyszer nevet Firth, mikor az esküvő után a hintóba száll a boldog pár. Ezzel szemben a film Darcy-ja, Matthew MacFadyen többször is nevet, elárulja érzéseit. Persze ez a film sajátja, a cselekménysűrítés miatt kevés

idő van a szerelmesek ismerkedésének apró mozzanatait követni, vonzalmuknak hamarabb nyilvánvalóvá kell válnia a néző számára.

A sorozatban szerepel egy jelenet, melyet sem a regény, sem a film nem említ, talán ez bizonyítja leginkább a férfi főszereplő hangsúlyát ebben az adaptációban. Darcy úszik egyet a birtokán levő tóban, majd ezután vizes ingben hazaindulva, szembetalálkozik Elizabeth-tel. Tekintve, hogy közszolgálati adón sugározták a sorozatot, illetve hogy Austen kora milyen visszafogott illetet diktált, ez a jelenet igazán kirívónak, erotikusnak hathatott. Ugyanakkor azt mondhatjuk, hogy a férfi testének ilyen jellegű megjelenítése eltárgyasítja azt, s ez azért is érdekes elem, mert a legtöbb filmes elbeszélés épp a gyengébbik nemet, a női testet használja efféle tárgyként. A sorozat tehát nem pusztán többet foglalkozik a férfi érzelmi oldalának színrevitelével, hanem mintegy a női vágy tárgyaként is megjeleníti.

Mint már említettem, a filmes adaptáció több ponton is eltér a regénytől. Lazább a nyelvezet, a kor bevett társasági érintkezései felületesebbek. A BBC sorozatától pedig végképp eltér a film: kevésbé korhűek a kosztümök, a Bennet birtok környéke is inkább egy baromfiudvarra emlékeztet, és az illemszabályok is elvesznek olykor, például a Bennet lányok – anyjukkal az élen – állandóan hallgatóznak az ajtó előtt egy-egy fontosabb eseménynél. Mindez viszont betudható a filmi médium lehetőségeinek és eszköztárának, illetve hogy a rendező kissé közelebb kívánta hozni Austen korát a nézők idejéhez és filmekkel kapcsolatos elvárásaikhoz. Adaptációja így mindenképp széles nézői igénytávot képes átfogni.

Jane Austen öröksége⁷

Austen emlékműve leginkább kultúr- és irodalomtörténeti szempontból bír jelentőséggel. A 18-19. század fordulóján, a romantika fénykorában, olyan korabeli írók mint Byron, Scott mellett, egy teljesen új és idegen stílusban, nőként publikálni figyelemre méltó teljesítmény volt. Az író nővérenek írt leveleiből ismert, hogy ő maga sosem volt elégedett írásaival, inkább azonosult volna a kor tendenciáival. A századbéli írók szokása szerint kezdetben Austennek is szerzői név nélkül jelentek meg a művei, a biztos siker és egyfajta szemérmes rejtőzködés is célja volt ezzel. Az elismerés azonban hamar bekövetkezett, habár legkevésbé az író részese lehetett a pozitív fogadtatásból, nem érhetette azt meg. Jane Austen jelentősége

⁷ A dolgozat ezen fejezete a következő tanulmányokra hivatkozik:

Woolf, 1986.

Séllei, 1999.

Séllei, 2006.

Séllei, 2009.

abban áll, hogy megkonstruált egy olyan szabad nyelvezetet és világnézetet, mely sem a kor stílusához nem illeszkedett, sem női író tollából nem fakadhatott korábban. A 18. századig a nők nem voltak a társasági élet szerves részei, ezután kezdtek el összejövetelekre járni, társalogni, illetve pénzt keresni, leginkább írással, klasszikusokat fordítottak vagy esszéket írtak: „A középosztálybeli nő írni kezdett.” (Woolf, 92) A korabeli alkotók egészen a 18-19. századig nem adtak számot műveikben saját lelkiállapotukról, majd a 19. században már kifejlődött annak öntudata, hogy az írástudók számot adjanak érzelmi világukról, ekkor írták meg többen életük történetét is. Woolf szerint ezekből a vallomásokból és önboncolásokból mindig az „szűrhető ki, hogy zseniális művet írni” csak olyan „bámulatos nehézségek árán lehetett”, mint rossz „anyagi körülmények”, vagy hátráltató családi légkör. Austen esetén a közös nappali problematikáját veti fel a tanulmány: az írónőnek a közös nappali helyiségben kellett írnia, nem volt külön dolgozószobája, így „szüntelenül” félbeszakította az írásban valamely családtag megjelenése. Austen ezért és szemérmessége miatt rejtegette kéziratait, itatóspapírral vagy kézímunkával takarta le azokat. Ugyanakkor a történeteiben színre vitt érzékenységet, szereplőinek jellemábrázolását épp a közös nappaliból érkező hatások művelték ki, hiszen állandóan szeme előtt voltak az emberi kapcsolatok. Sok irodalomtörténész foglalkozik Jane Austen életművével, kiváltképp azzal az őszinte egyszerűséggel és tiszta látásmóddal, mellyel mégis életszerű figurákat és szituációkat tudott teremteni műveiben. Woolf szerint Austen úgy írt, hogy egy „tiszta patriarchális társadalomnak a kellős közepén is rendületlenül” ki tudott tartani „amellett, amilyenek a dolgokat” látta, pedig nem volt egyéb tapasztalata „az életről, csak annyi amennyi egy paplakban elfér”. (Woolf, 105, 99) A 19. századi női öntudatra ébredés az irodalomban is gyökeredzik, ezért tekinthető Austen merész hangja fordulópontnak a női írók autonómiáját tekintve. A tanulmány egyenesen Shakespeare-hez hasonlítja Jane Austen teljesítményét.⁸

Miként nyer autonómiát a női író, milyen áramlatok segítik és mi határozza meg ma a nő identitását? Woolf a középosztálybeli nő irodalmi térnyerését a „homogén, patriarchális diskurzusrendszer” (Séllei, 1999, 14) felbomlásától eredezteti, vagyis a modernitás létrejöttétől. A modernitás új intézményei, társadalmi és politikai folyamatai előidéztek a nemek elkülönülését, például azzal, hogy kirekesztették a nőt a választójogból, mely „az autonóm individuum elidegeníthetetlen joga”. (Séllei, 2006, 9) Séllei Nóra Rita Felski

⁸ „Adva van egy nő 1800 körül, aki csak ír, gyűlölet nélkül, keserűség nélkül, félelem nélkül; nem protestál és nem prédikál. Éppen így írt Shakespeare is [...] mindkettejük szelleméből kiégett minden idegen anyag; és ezért nem ismerjük Jane Austent, és nem is ismerjük Shakespearet; és ezért van ott Jane Austen minden szóban, amit csak leírt, és ezért van ott Shakespeare is.”(Woolf, 96)

értelmezését hívja segítségül a modernizmus és a feminizmus összekapcsolásakor. A nők a közélet legtöbb területéről kiszorultak: „a modernitás kortárs elméletei [eleve] férficentrikusak”, a kor kritikai művei is mind férfiak írásai, vagy „a maszkulinitás nyelvi megjelenítésein alapulnak.” A fallocentrikus modern gondolkodásnak csak úgy lehettek a nők is részei, ha „hagyományosan maszkulinnak tartott jegyeket öltöttek magukra.” (Felski, 28, 33) Másfelől viszont érdemes leszögezni, hogy a maszkulin és feminim közti határok inkább dinamikusak, mintsem szilárdak, egy folyamatosan alakuló választóvonalról kell beszélnünk. A 19. századtól a nők is a nyilvános szféra részeivé váltak, „a munkásosztálybeli nők beléptek a tömegtermelésbe és az ipari munkába”. A század második felében „a fogyasztás kultúrájának” térnyerésével tovább mosódtak a nyilvános és személyes szférák határai. A nők ez irányú lépései hamar negatív jelzőket kapcsolnak hozzájuk, mint a színésznők erkölcsstelen élete, vagy a prostitúcióra vonatkozó konnotációk: e két karakter ugyanis „megtestesíti az egész társadalmat strukturáló árucikk-esztétika logikát”. (Felski, 34) Mindezen változásokat „genderspecifikus módon élték meg” a nők, megannyi szerepkörükből (fogyasztó, anya, dolgozó, szerető, olvasó) adódóan számos gyakorlat alakította identitásukat. (Felski, 37)

A nőiség kérdése, a női individuum releváns pozíciójának keresése napjainkban tovább tart. Az autonóm értékek elfogadtatását hangsúlyozandó kiváló felületként szolgál a mozi és a televízió. Az utóbbi években egyre gyarapodik a női tematikájú filmek, sorozatok száma, a feminizmus újabb hullámainak térnyeréseként is értelmezhető ez a folyamat. Vegyük például a *Szex és New York*, vagy a *Született feleségek* szereplőit: megjelennek ugyan elkötelezett családanyák, vagy minduntalan szerelemre vágó hösnők, de az önálló, karriert építő nő típusa is, aki csalódott a társadalom diktálta normákban, így felvértezte magát minden elkövetkező érzelmi töréssel szemben. Az Austen-regények végeláthatatlan újrakiadásai is táplálják valamiképp ezt a folyamatot. Kérdés, hogy miért örvend ekkora népszerűségnek hagyatéka, illetve hogy az újabb adaptációk miként táplálkoznak az elbeszélések nőképéből és hogyan transzformálódnak ezek az elemek idővel.

Azt, hogy Jane Austen sikere, olvasottsága és ismertsége máig töretlen, jelzi az is, hogy nevére szinte egész iparág épül Angliában, regényeinek helyszínei zarándokhellyé váltak. Néhány érdekes példa minderre: Angliában Austen ajándékbolt és fesztivál is létezik. Bathben pedig, ahol az író nő 5 évig élt található a Jane Austen Center. Mivel a 2005-ös film kizárólag Angliában játszódott, így azóta fizetett túrák keretében körbe lehet járni a forgatások helyszíneit is. Ez az úgynevezett Austen túra már régebb óta létezik, szervezett angliai körutak specializálódnak arra, hogy bemutassák miként szemlélte a vidéket az író nő.

Austen életműve egy máig alakuló transzmediatikus közegben mozog, népszerűsége még az internetes világban is mérhető, alakja és figurái memmé váltak. A talán legmeghökkenőbb adaptáció pedig a nemrég hazánkban is ismertté vált könyv, Seth Grahame-Smith 2009-es műve: *Büszkeség és balítélet meg a zombik*. A történetet átdolgozva a Bennet lányok, és a kitűnő zombi gyilkos Darcy harcol az Angliát megszálló élőhalottakkal, habár a választékos nyelvezetet, a részletes jellemrajzokat és a szerelmi szálakat egyes kritikák szerint megőrzi ez a mű is.

Adaptációk sora készül műveiből, több regényének íródott folytatása, életét is megírták sokan regényként, ugyanazt az austeni nyelvezet és iróniát használva a megszövegezésben. A technológiai lehetőségek virágkorában üdvözlí a fogyasztó a legtöbb megfilmesítési megoldást, kiváltképp ha közismert motívumokon alapszik a gyakran ismételt történet. A *Büszkeség és balítélet* esetében *Bridget Jones naplója* is ilyen adaptációnak tekinthető, számos összefüggés található az elsőre látásra idegen elbeszélések között, erre a következőkben láthatunk példákat. A könyv íróóját, Helen Fieldinget a '95-ös adaptáció ihlette, így a történet fő szálára fűzi saját regényét, megírja a klasszikust modern korba ágyazva. Művében említést is tesz a *Büszkeség és balítélet* BBC-s feldolgozásáról. Nem elhanyagolható, hogy a Fielding írása nyomán készült *Bridget Jones naplója* című mozifilm gyártója készítette a *Büszkeség és balítélet* 2005-ös filmes adaptációját is. Bridget Jones ugyanúgy kilátástalannak gondolja a jövőjét, és ugyanúgy keresi az ő Darcyját, az igazit. Az sem véletlen, hogy Jones végzetét szintén Colin Firth játssza, és szintén a Darcy nevet viseli. Fielding elbeszélését Séllei Nóra az úgynevezett „szingliregény” műfaj archetípusának tekinti, tanulmányában e műfaj relevanciáját vizsgálja. A szingliregény „erőtéljes nemi markerekkel rendelkezik”, női műfajnak nevezhető, ezzel felvetődik a kérdés: van-e a műfajoknak neme? Ezt a kérdéskört és a tárgyalt fogalom gyökereit vizsgálva a magas/elitkultúra és irodalom kapcsán is felfedezhetünk efféle 'hovatartozást': „a magaskultúra explicit módon sosem nemesítette magát, a jellegzetesen női műfajok kizárásával [azonban] [...] implicit módon mégiscsak” köti magát valamely nemhez. (Séllei Nóra, 2009) A szingliregény történetét kutatva a regény műfaján keresztül a népszerű irodalom kezdeteihez jutunk. Az angol nyelvű kultúrákban ez az időszak termeli ki magából a középosztálybeli nőt, mint olvasóközönséget, hiszen a 18. század végén erősen megnőtt ebben a rétegben az olvasók száma, mi több, a regényírók jelentős „része is nő volt.” Egyes regényműfajok, mint az „otthonregény”, „etikettregény”, „szerelmes románc” női műfajként jöttek létre, így „a regényt akár nőneműnek is tekinthetjük.” Ebből a közegből születhetett meg a szingliregény, melyet Séllei az austeni etikettregény „leszármazottjának” nevez. Dominic Head a következőképpen nevezi

meg a műfaj fő elemét: „huszonvalahány-éves-nő-együtt-lakik-másokkal-élete-tele-mindenféle-bosszantó-dologgal-amit-jelentősen-csökkenteni-lehetne-a-megfelelő-pasi-megtalálásával” (Head, 2002, 248) Ez a mondat Bridget Jones figurájának szájából is hangozhatna. A szingliregénnyel a regényhős és a nő identitáskeresése zajlik, a feminizmus második hullámának lezajlásával a műfaj egyszerre viszi színre a posztfeminista tudatosságot, illetve ezt ironikusan kezelve, annak ellentmondásosságát is. Fielding művében testet ölt a műfaj legtöbb jellemvonása: az „egyes szám első személyű elbeszélés”, a „naplóformátum”, a rövid fejezetek következtében való mobilis olvashatóság, a szövegezésben való kortárs szleng használata, illetve annak megteremtése is. Ennek az önironikus, posztfeminista, szerelemre vágyó szinglinek az elődje ott rejlik valahol Austen hősnőiben, hiszen egyszerre kíván a hagyományokhoz híven jól és szerelemből férjhez menni, ugyanakkor megjelenik az önálló, autonóm „karriernő” is vonásaiban.

Ami tehát Jane Austen örökségét illeti, azt láthatjuk, hogy igen magas az adaptációk száma az utóbbi években, egy megváltozott gazdasági-társadalmi közegben egyfajta hullámot indítottak el az angol papkisasszony sorai. A dolgozat fő kérdése az volt, hogy van-e valami aktuális „társadalomlélektani” oka ennek a népszerűségnek. A választ a fentiekben kifejtettem, lezárásként Takács Ferenc tanulmánya még egy aspektusra irányíthatja a figyelmünket: „[...] a nosztalgiára tudunk hivatkozni: ezeknek a filmeknek a közös retrózó stílusa, az átgondolt törekvés a korabeli élet látványának a gondos rekonstrukciójára is annak a jele, hogy egy mindörökre tovatűnt állandóság és biztonság világa a tárgya visszarévedésünknek.” (Takács)

BIBLIOGRÁFIA

Austen, Jane: *Pride and Prejudice*. [Magyarul: Jane Austen: *Büszkeség és balítélet*]. Szeged: Könyvmolyképző Kiadó, 2010.

Fielding, Helen: *Bridget Jones's Diary*. [Magyarul: Helen Fielding: *Bridget Jones naplója*]. Ford. Sóvágó Katalin. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.

Büszkeség és balítélet [Televíziós sorozat]. Simon Langton. BBC1, 1995. Hordozó formátuma (DVD).

Büszkeség és balítélet [Film]. Joe Wright, Universal Pictures/Working Title Films, 2005. Hordozó formátuma (DVD).

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

Bujdosó Ágnes: *Televíziós sorozatok, médiumidentitás, műfajtudat*. In: Alföld, Debrecen, 2011/szeptember, 70-81.

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. New York, Oxford, Oxford University Press, 1999 (1980), 5. kiadás, 435-451. [Magyarul: Seymour Chatman: *Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)*.] Ford. Sággy Miklós. In: *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény*. Szeged, 2006, 13-15. [online]. 2006. <http://mmi.elte.hu>.
<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szoveggyujtemeny/chatman/index.html>
Utolsó letöltés dátuma: 2012.12.10.

Felski, Rita: *A modernitás és a feminizmus*. In: Séllei Nóra (szerk.): *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2006, 21-55.

Head, Dominic: *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002. Idézi: Séllei Nóra: *Nem a populáris kultúra, avagy nem és (populáris) kultúra*. In: Alföld, Debrecen, 2009/május, 107–116.
Utolsó letöltés dátuma: 2012.12.24.

Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2009.

Péter Ágnes: *Jane Austen - Büszkeség és balítélet*. In: Kada Júlia (szerk.): *Huszonöt fontos angol regény*. Budapest: Maecenas Kvk. : Lord Kvl. Kiadó, 1996, 47-62.

Séllei Nóra: *Lánnyá válik, s írni kezd- 19. századi angol írónők*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999.

Séllei Nóra (szerk.): *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2006.

Séllei Nóra: *A szingliregény esete, avagy a populáris kultúra neme* [online]. www.arkadia.pte.hu.
http://www.arkadia.pte.hu/magyar/cikkek/sellei_szingliregeny.
(A szöveg egy korábbi tanulmány rövidített és átdolgozott változata: Séllei Nóra: *Nem a populáris kultúra, avagy nem és (populáris) kultúra*. In: Alföld, Debrecen, 2009/május, 107–116.)
Utolsó letöltés dátuma: 2012.12.24.

Takács Ferenc: *Jane Austen-adaptációk- Szerelem és pénz* [online]. 2006/április. www.filmvilag.hu.
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8564.
Utolsó letöltés dátuma: 2012.12.20.

Vajdovich Györgyi: *Irodalomból film*. In: Nagyvilág, 2006/augusztus, 678-692.

Woolf, Virginia: *A room of one's own*. [Magyarul Virginia Woolf: *Saját szoba*.] Ford. Bécsy Ágnes. Budapest: Európa Kiadó, 1986.