

ADAPTÁCIÓELMÉLETI APÓRIÁK SÜSKIND ÉS TYKWER *PARFÜMJÉNEK* TÜKRÉBEN

SOMOGYI GYULA

Mind a medialitás-, mind az adaptációelméletekben többször fogalmazódott meg az a premissza, hogy az irodalom és a film médiumai alapvetően összemérhetetlenek, még annak ellenére is, hogy mindkét művészi kifejezési forma sokat merített a másiktól több mint egy évszázados közös történetük során. Például közismert Friedrich Kittlernek az a nézete, hogy manapság „az irodalom egyedüli komolyan veendő modern kritériuma annak strukturális megfilmeshetetlenlensége”,¹ vagy sok posztstrukturalista és dekonstruktív gondolkodó — Roland Barthes, Michel Foucault, J. Hillis Miller, vagy W. J. T. Mitchell — ír arról, hogy a nyelv és a kép lefordíthatatlan egymásra, hangsúlyozva az *ut pictura poesis* évezredek elvének megszakadását. Voltaképpen ez a problémakör eredményezi az adaptációelmélet paradoxonát: sokan állítják, hogy a szavak és a képek, azaz az irodalom és a film, lefordíthatatlanok egymásra, másrészt

¹ Friedrich Kittler, *Optikai médiumok* (Budapest: Ráció, 2005), 16.

ennek némileg ellentmond az, hogy a legtöbben elismerik a film formai, műfaji, narratív, kulturális és történeti kapcsolatát a regénnyel.²

Ezzel a problémával szembesült az adaptációelméletet megalapozó kötet, George Bluestone 1957-es *Novels Into Film* című kötete is,³ amely a regényt a konceptuális, a nyelvi, a diszkurzív, a szimbolikus, és a képzelet fogalmaihoz kapcsolta, és jelezte, hogy az idő az alapvető formatív elve, míg a filmet az észleléshez, a vizualitáshoz, a bemutatóshoz, a szó szerintihez, a konkrét vizuális látványhoz kapcsolta, s a teret adta meg strukturáló kategóriaként (Elliott, 2). Fontos megjegyezni emellett azt is, hogy Bluestone az elsők között volt, akik jelezték, hogy a film nagyban hatott a modernista regényformákra — ellipszis, időbeli fragmentáltság, többszörös perspektíva, stb. (Elliott, 4) — s a regény XX. század közepén megfigyelhető válsága, vagy a cselekmény felől a tudat, a nyelv problematikája, vagy a metafiktív formák felé fordulás nagy valószínűséggel a filmnek volt köszönhető.⁴

Linda Hutcheon jelzi azt az adaptáció elméletéről szóló könyvében, hogy a regények és a belőlük készült filmek közös nevezője a történet lesz, hiszen a filmváltozatok ezt adaptálják formálisan különböző módokon (Hutcheon, 10). A narratíva-elméletekben alapvetően két nézőpont alakult a fabula és a szűzsé viszonyáról.⁵ 1) Az egyik tábor szerint a történet nem válhat el „a medializációjának materiális módjától” (Marcus, 14) — ezt képviseli Jean Mitry, vagy Gérard Genette — így az adaptáció szerintük nem lehetséges, a legjobb esetben is csak inspirációról, vagy reszimbolizációról beszélhetünk. E szkepszis alapján azt is gondolhatnánk, hogy az adaptáció alapvetően lehetetlen vállalkozás, hiszen — ha sikerül is képekre átültetni a szavakat — a végeredmény akkor is egy másodlagos, derivatív alkotás lesz (Hutcheon, 2), amire idegenkedéssel néznek az irodalomtörténészek és —kritikusok.⁶ 2) A másik tábor szerint a fabula elválasztható az elmesélés módjától, azaz médiafüggetlen — ezt vallják Roland Barthes, Paul Ricoeur, Algirdas Greimas, vagy Seymour Chatman — így az szabadon visszaadható egy másik művészeti ág specifikus eszközeivel. Ezt a véleményt osztják olyan filmesztéták és -kriti-

² Kamilla Elliott, „Novels, Films and the Word/Image Wars”, in *A Companion to Literature and Film*, szerk. Robert Stam, és Alessandra Raengo (Oxford: Blackwell, 2004), 1.

³ George Bluestone, *Novels into Film* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1957).

⁴ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), 53.

⁵ Millicent Marcus, *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993), 14.

⁶ Deborah Cartmell, szerk. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (Oxford: Blackwell, 2012), 3.

kusok, mint André Bazin (Cartmell, 5-6), vagy Christian Metz (Hutcheon, 3) és sokan mások. Az adaptáció tehát lehetséges, ha megfelelően nyúlunk az alapanyaghoz és pontosan tisztában vagyunk az egyes médiumok egyedi jelölő-mechanizmusaival, amelyek nem fordíthatóak közvetlenül egymásba (Marcus, 16).

Ha az elvi lehetőség meg is van, akkor egy újabb elméleti és praktikus dilemmával találjuk szembe magunkat, mégpedig azzal, hogy az adaptáció legyen-e hű az eredeti szöveghez, s ha igen, mennyire, netalán rugaszkodjon el tőle teljesen. Az irodalomtörténészek és -kritikusok felől nyilván a szöveghez való hűség a kívánatos elv, hiszen a kanonizált, „szent és sérthetetlen” szöveggel azért nem lehet bármit büntetlenül megtenni. Ezzel a normává szilárdult elvvel⁷ mindössze annyi a probléma, hogy ezek az olvasatok csak a saját szövegről alkotott koncepciójukat akarják viszontlátni a filmben,⁸ nem pedig egy önálló művészi alkotást, amely csak merít a szövegből. Ezek szerint a filmadaptáció egy olyan intertextus szerepét játssza, amely arra szolgál, hogy rajta, mint egy ablakon keresztül, a forrásszöveget pillanthassuk meg (Leitch, 30).

Ezért is éri manapság egyre több negatív megjegyzés a hűség-elvű adaptációkat és a hűség-elvű kritikát, mondván, hogy az eredeti szöveghez való hűség nem szabad, hogy az egyetlen döntő kritérium legyen az adaptációk létrehozása során (Hutcheon, 6), hiszen a hűség-elv korántsem az egyetlen lehetséges kapcsolat szöveg és film között.⁹ Mások egyenesen azzal érvelnek, hogy a szöveghűséget egy az egyben el kell vetni, hiszen az adaptációnak pont az a lényege, hogy egy új műalkotás jön létre, s csak így szabadítható fel a történet az irodalmi szöveg és a szerző béklyóitól (Cartmell, 8).

A hűség kérdése nemcsak a produkció, hanem a recepció felől is felmerül, ugyanis az adaptációelmélet két egymással versengő ága látszik kialakulni, amit Sarah Cardwell Komparatív és Nem-komparatív módszernek hív.¹⁰ A Komparatív módszer mélyén Cardwell szerint a hűség elvet találjuk, amely azonban nem kívánatos, hiszen a legtöbbször az effajta olvasatok kimerülnek a szöveg és a film közötti különbségek számba vételében, és pusztán az irodalom film feletti diadalát igazolják vissza (Leitch, 17). Sze-

⁷ Thomas M. Leitch, „Literature vs. Literacy: Two Futures for Adaptation Studies”, in *The Literature/Film Reader*, szerk. James M. Welsh, és Peter Lev (Lanham: Scarecrow, 2007), 17.

⁸ Brian McFarlane, „It Wasn't Like That in the Book...”, in *The Literature/Film Reader*, 6.

⁹ David L. Kranz, „Trying Harder: Probability, Objectivity, and Rationality in Adaptation Studies”, in *The Literature/Film Reader*, 80.; Leitch, *Literature vs. Literacy*, 32.

¹⁰ Sarah Cardwell, „Adaptation Studies Revisited: Purposes, Perspectives, and Inspiration,” in *The Literature/Film Reader*, 51.

rinte a Komparatív módszert magunk mögött kell, hogy hagyjuk, hiszen a Non-komparatív paradigma eljárásai az eredetivel való összehasonlítás helyett inkább a film művészi és kulturális kontextusát, valamint annak mediális sajátosságait vizsgálja. Lát-ható ez alapján tehát, hogy az összehasonlító irodalomtudományt is megalapozó komparatív szemlélet már kitermelte az antitézisének az adaptációelméletben. Én mégis azt gondolom, hogy mind a Komparatív, mind a Nem-komparatív eljárásokban helye lehet a filmadaptációk elemzésében: a legjobb, ha a két megközelítést egymást kiegészítő módszerekként képzeljük el.

A továbbiakban arról fogok beszélni, hogy milyen effektusokat és bonyodalmakat eredményez az, ha mind az irodalmi szöveg, mind a mozgóképek egy olyan motívumot (szagokat, illatokat) tesz meg érdeklődésének középpontjává, amely mindkét rokon médiumban csak komoly erőfeszítések árán reprezentálható, és amelynek érzékelésében, befogadásában nem elsősorban az elme, hanem a *test* vesz részt. Ebben a kutatásban leginkább Patrick Süskind *A parfüm: Egy gyilkos története* (1985)¹¹ című regénye és annak Tom Tykwer rendezésében 2006-ban elkészült — véleményem szerint rendkívüli — adaptációja lesz majd a segítségemre.

Patrick Süskind leghíresebb regénye, *A parfüm*, 1985-ben jelent meg, s hamarosan meg is alapozta a szerző hírnevét. Egy olyan írói/forgatókönyvírói személyiséggel kell számolnunk Süskind esetében, aki Umberto Ecohoz hasonlóan középkori és modern kori történelmi-filozófiai tanulmányokat folytatott, ennek okán a történelmi téma és a történelmi hitelesség, vagy éppen hűség, fontos szerepet játszik a regényben. A szerző egy 18. századi gonosztevő, Jean-Baptiste Grenouille apokrif történetét írja meg, akinek a nevét már elfeledtük, „mert zsenialitása és egyetlen becsvágya olyan területre korlátozódott, amely nem hagy nyomot a történelemben: a szagok illékony birodalmára.” (Süskind, 7) *A parfüm* tehát egy olyan érzékről szól, amelynek a megjelenítésére sem az irodalomnak, sem a mozgóképeknek nincsen közvetlen módja: a szaglásról.

Azt a korszakot idézi fel a regény a francia történelemben, amelynek világát ismerhetjük Racine, Voltaire, Rousseau, vagy akár még Balzac műveiből is, azonban a narrátor leszögezi, hogy ezek a művek egyvalamiről valószínűleg némák maradnak: „Akkoriban, amikor történetünk játszódik, a városokban számunkra, mai emberek számára szinte elképzelhetetlen bűz uralkodott.” (Süskind, 7) Grenouille narratívája tehát visz-

¹¹ Patrick Süskind, *A parfüm: Egy gyilkos története* (Budapest: Partvonal, 2010).

szahelyezi az orrot a történelem folyamába, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan Alain Corbin *Le Miasme et la jonquille* című könyve tette 1982-ben, amely könyv véleményem szerint valószínűleg hatott Süskindre a szöveg megalkotása közben. Corbin „szagtörténetet” ír, azt kutatva, hogy a városokból hogyan sikerülhetett száműzni a nehéz és veszélyes szagokat 1750 és 1880 között.¹² Ha végigtekintünk a gondolkodás történetén, akkor azt láthatjuk, hogy a modernitás kezdetétől a szaglás mint érzék fokozatosan leértékelődött,¹³ mivel a testiséghez, a szexualitáshoz és az állatiassághoz van köze (Corbin, 6) — ahogy Terrier atya fogalmaz a regényben: az orr „minden szervek legalantasabbika” (Süskind, 18). S egyébként is, Descartes után elsősorban a látás vette át a megismerés legfőbb eszközének szerepét.¹⁴ Immanuel Kant a szaglást az ízlelés mellett a szubjektív érzékek egyikeként írja le, azaz „az általuk kínált képzet inkább az élvezet képzete, mint a külső tárgy megismerése”.¹⁵ Az 1798-as *Pragmatikus érdekű antropológiájában* Kant arra is utal, hogy ez „a leghálátlanabbik és látszatra legnélkülözhetőbbik szervi érzék” (Kant, 66), így esztétikai ítéletek szempontjából elhanyagolható a szerepe (Corbin 7, 229).

Nem éri meg az élvezet kedvéért kiművelnünk, vagy egyenest kifinomulttá csinálnunk; hisz több tárgya van az undornak (kivált, ahol sok a nép), mint amennyi kellemetességgel ez az érzék szolgálni képes, és az általa nyújtott élvezet, ha abban gyönyörűségünket akarnánk lelteni, sohasem lehet több futó, pillanatnyi élvezetnél. [Kant, 66]

Jelzi a königsbergi filozófus azt is, hogy „a szagokat képtelenség leírni, hacsak nem a valamely más érzékkel való hasonlatosság révén (ahogy a zenét a színek játékaként), példának okáért, az ízek segítségével, hogy valaminek, mondjuk, savanyú, édes, erjedt szaga van.” (Kant, 66 j. 116). Míg Kant leértékeli a szubjektív érzékeket, s kiemeli az illatok illékonyágát, addig alig több mint egy évszázaddal később Marcel Proust pon-

¹² Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination* (New York: Berg, 1986), 4, 229.

¹³ Constance Classen, David Howes, és Anthony Synnott. *Aroma: The Cultural History of Smell* (London: Routledge, 1994), 3.; Corbin, *The Foul and the Fragrant*, 6.

¹⁴ Martin Jay, „Scopic Regimes of Modernity”, in *Vision and Visuality*, szerk. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988).

¹⁵ Immanuel Kant, *Antropológiai írások* (Budapest: Osiris, 2005), 60, 64.

tosan ezekhez az érzékekhez köti majd a személyes emlékezet esszenciáját és felidéző erejét a madeleine-epizódban.

De mikor a régmúltból többé már semmi se marad, az élőlények halála után, a dolgok pusztulása után, egyedül az íz és az illat élnek még tovább sokáig, törekenyebben, de elevenebben, anyagtalánabbul, szívósabban és hívebben mindennél — mintha csak lelkek volnának, amelyek idézik, várják, remélik, minden egyének romjai felett, s amelyek moccanás nélkül tartják majdnem megfoghatatlan harmatjukon az emlék óriási épületét.¹⁶

Ahhoz persze, hogy Proust leírhatta ezeket a mondatokat, nagy valószínűséggel az is hozzájárult, hogy Kant ideje óta a városokból száműzték a legkellemetlenebb szagokat (Classen, Howes és Synnott, 81), és a különböző illatosító szerek és parfümök a szélesebb közönség számára is elérhetővé váltak.

Süskind számára, Kanthoz hasonlóan, azonban a szagok „nem hagy[nak] nyomot a történelemben” (Süskind, 7), így a megőrzés, az archiválás problémává válik. Grenouille története is ott vesz fordulópontra, amikor találkozik egy fiatal lány testének különleges illatával, s ezután már nem lesz elég számára az ellenállhatatlan illatok emléke, hanem kényszeresen meg akarja azokat őrizni tárgyiasult formában is. Grenouille számára a legtokéletebb illatok hordozói női testek lesznek, azonban itt a női test egyáltalán nem az erotikus vágyak, inkább egyfajta gyűjtői rögeszmék tárgya: „Nemcsak a birtoklási vágy fűtötte [Grenouille-t]: lelki nyugalma függött tőle.” (Süskind, 42) A főszereplő problémája az, hogy ezek az illatok vajon elválaszthatóak-e az élő testtől és megőrizhetőek-e esszenciájukban. Grenouille esetében az etika és az esztétika radikálisan elválak egymástól, hiszen a szagoknak a begyűjtése csak a női testek elpusztításával lehetséges: „Tartósítani kellene. El kellene venni belőle az illékony-ságát, anélkül hogy karakterét elveszítené [...]. [Grenouille úgy döntött, hogy] Parfümöt fog készíteni a művészet összes szabályai szerint, amelyben a központi illat a fal mögötti lányé lesz.” (Süskind, 197)

Érdeemes a regény esetében szemügyre venni a nyelv és a szagok viszonyát. Süskind regénye az antihős nyelvhasználatát a szagemlékek túlcsondulásaként képzei el,¹⁷ más-

¹⁶ Marcel Proust, *Az eltűnt idő nyomában I. Swann* (Budapest: Európa, 1961), 69-70.

¹⁷ „[T]alán egy fél óra elteltével végre kinyöszörögte a »fa« szót. Mintha fűlig telítődött volna fával, mintha már a torkáig érte a fa, mintha a hasa, a torka, az orra is túltelítődött volna a fával, valósággal

részt jelzi a nyelv elégtelenségét a szagok hihetetlen változatosságának megnevezésére (Classen, Howes és Synnott 3).¹⁸ Mindezek ellenére a szagok világa nyelvként strukturalódik Grenouille számára.¹⁹ A regény részben megcáfolja azt a nézetét, mely szerint az illatok „nem hagy[anak] nyomot a történelemben” (Süskind, 7), hiszen a parfümök nevei pont ilyesfajta nyomok lesznek, amelyek egy katakretikus aktussal nevet adnak az illatok egy bizonyos kombinációjának. Kérdés marad persze, hogy az illat ismeretében és a nyelv elégtelenségének feltételezése nyomán hogyan lehetséges beszélni ezekről az illatokról. A parfümkészítő Baldini így fogalmazza meg benyomásait az *Ámor és Psziché* parfümről:

A parfüm undorítóan jó volt. [...] egy fikarcnyit sem volt közönséges. Abszolút klasszikus volt, kerek és harmonikus. És mégis megragadóan új. Friss, de nem vásári. Virágra emlékeztet, de nem szirupos. Mélysége volt, pompás, hűsége, pazarló, sötétbarna mélysége — de nem volt túlterhelve vagy túlcicomázva sem. [...] derűs karaktere van, kedves, mint egy melódia, felvidítja az embert... [Süskind, 65]

kiöklendezte a szót. [...] Még napok múlva is hatalmában tartotta az intenzív illatélmény, és ha túl erősen tört fel belőle az emlékezés, igézőn motyogta maga elé: »fa, fa.« (Süskind, 28-29)

¹⁸ „Másképpen viszont a nyelv használatos szavai hamarosan kevésnek bizonyultak ahhoz, hogy segítséggel az összes, szaglásával megkülönböztethető dolgot külön névvel illesse.” (Uo., 29) „[E]z a groteszk viszony a szagok gazdagsága és a rájuk illő kifejezések szegényessége között megingatta Grenouille bizalmát a nyelv egészének értelmében” (Uo., 30). „Próbált hasonlatokat keresni, de itt minden hasonlat csődöt mondott” (Uo., 43). Grenouille-hez hasonló következtetésre jut az illatokról szóló kritikai diszkurzus is: „[S]cents are notoriously difficult to describe or evoke through language. There are no adequate words to describe the character of most perfumes” (Classen, Howes és Synnott, 186). Emiatt nem is annyira a parfümök illatának pontos leírására törekszenek a reklámok, hanem az általuk kiváltott hatás érzékeltetésére: „Perfumes have therefore been advertised less through words than through images, making perfume ads the forerunners of modern image-based advertising.” (Uo., 187)

¹⁹ „Tízezer, százezer sajátos, egyéni szagot gyűjtött össze és tartott örökké készenlétben, olyan felismerhetően, olyan önkényesen, hogy nemcsak úgy emlékezett rájuk, ha újból megszagolta a hozzájuk tartozó tárgyakat, hanem ha visszaemlékezett valamire, érezte a szagát is, sőt mindezeket túl a fantáziájában újjáélesztette és összekeverte a szagokat, de úgy, ahogyan azok a valóságban nem léteztek. Mint ha csak feltalált volna egy illat-szótárt, amelynek segítségével tetszés szerint alkotott illatmondásokat [...]. Tehetségét leginkább egy zenei csodagyerekéhez hasonlíthatnánk, aki a melódiákból és harmóniákból kiokoskodik a hangok ábécéjét, és teljesen új melódiákat és harmóniákat komponál” (Süskind, 30). Classen, Howes és Synnott jelzi, hogy az illatok Joris-Karl Huysmans *A különében* is nyelvként metaforizálódnak (Classen, Howes és Synnott, 86-87), így a két regény között párhuzamot vehetünk észre.

A parfümök esztétikájának, hasonlóan a borkóstolás nyelvéhez, úgy látszik, hogy része a tudattalan hatásmechanizmus,²⁰ az emocionális válasz (Classen, Howes és Synnott, 2),²¹ az elragadtatottság, a hallucinatorikus emlékfelidezés, a narratívaként való megjelenítés, nyelvileg pedig a hasonlatok, vagy a metaforikusság:

Baldini lehunyta a szemét, és a legfenségebb emlékek tolultak fel benne. Láta önmagát fiatalemberként este a nápolyi kertekben; látta magát egy fekete hajú asszony karjaiban, és látta egy csokor rózsa sziluettjét az ablakpárkányon, hús esti szellőtől körüllegyezgetve; hallotta a felriasztott madarak énekét és egy távoli kikötői kocsmá zaját. Valaki azt suttogta a fülébe: szeretlek, s ő érezte, hogy a gyönyörtől égnék mered karján a szőr. [Süskind, 90]²²

A regényben ezzel az elragadtatottsággal párhuzamosan — ezt nevezi Baldini „ítélkezésnek” (Uo., 65) — egy másik diszkurzus is megjelenik, amelyet jobb szó híján analitikus megközelítésnek nevezhetnénk — ez Baldini szerint a „szaglás” (Uo.) —, amely a mérésről, a matematizálásról, a formulákról, a képletekről szól egy jól kiszámítható hatás érdekében.²³ Grenouille — aki a többi emberrel ellentétben teljesen szagtalan (Uo., 14), tehát identitása a világ szemében nehezen rögzíthető, ezért nyugtalanít minden szereplőt a közelsége — tökéletesen tisztában azzal, hogy az egyes illatkombinációk milyen hatással vannak az emberekre, így ösztönösen képes meggyőző szagokat előállítani az egyes élethelyzetek uralására (jelentéktelenség, aszertivitás, részvétel-

²⁰ „Az illatnak meggyőző ereje van, erősebb a szavaknál, pillantásoknál, érzelmeknél és akaratnál. Az illat meggyőző erejét nem lehet elhárítani, mert az illat lélegzetünkkel együtt kerül a tüdőnkbe, betölt, elborít, és nincs ellenszere.” (Süskind, 87)

²¹ „Mert az emberek behunyhatják szemüket a nagyság előtt, a szörnyűség előtt, a szépség előtt, fülüket is eldugaszolhatják a dallamok vagy a hízogó szavak elöl. De az illattól nem menekülhetnek. Mert az illat a lélegzet testvére. Vele együtt lopakodik be az ember testébe, nélküle nincs élet, nem lehet kikerülni. És az illat közvetlenül a szívbe hatol, és ott határozottan dönt vonzalomról és megvetésről, undorról és kedvességről, szerelemről és gyűlöletről. Aki ura a szagoknak, az uralkodik az emberi szívek fölött is.” (Uo., 158)

²² A film Baldini emlékeit a vásznon is megjeleníti, a sötét laboratórium helyett valóban a kertet látjuk, zenét és operaáriát hallunk néhány ihletett pillanat erejéig: <https://www.youtube.com/watch?v=WYhDHvzsVEE>.

²³ „Ha mármost Baldini megbízta valami új illat előállításával, akár zsebkendőparfümről, akár illatzacskóról, akár sminkről volt szó, Grenouille már nem az üvegcséket és porokat szedte elő, hanem egyszerűen asztalhoz ült, és leírta a képletet. Megtanulta, hogyan lehet a parfümötlet és a kész parfüm közötti utat a képlet előállításának útjával kibővíteni. Neki persze ez kerülő út volt. A világ — vagyis Baldini — szemében azonban előrelépés.” (Süskind, 97)

tés, undor, stb. — Süskind, 186-88). Kudarcát, vagy tragédiáját — már ha nevezhetjük így a könyv/film végén a halálát — pontosan az okozza, hogy fő műve, az angyali illat, amit „áldozatos” munkával előállított, soha nem lehet sajátja: „az álarc alatt nem volt saját arca, csak tökéletes szagtalansága” (Süskind, 245).

A filmnyelvnek kétségtelenül nincs könnyű dolga egy ilyesfajta textuális alapanyaggal. Talán ennek is volt köszönhető, hogy a regény filmadaptációja csak két évtizeddel a regény megjelenése után készült el Tom Tykwer rendezésében, akinek *A lé meg a Lola* (1998), vagy a *Felhőatlasz* (2012) fűződik még a nevéhez. Az adaptáció elkészültét az is nehezítette, hogy Süskind nézete szerint csak Stanley Kubrick, vagy Miloš Forman tudta volna megfelelően színre vinni a történetét,²⁴ és mivel a két kult-rendező nem vállalkozott a regény feldolgozására, ezért a szerző sokáig megtagadta másoktól a megfilmesítés jogait, így csak az ezredforduló után érkezett el az idő arra, hogy vászonra vigyék a történetét.

A szagok, illatok képi megjelenítésének nehézsége mellett a producer, Bernd Eichinger egy másik gondot jelzett az adaptáció elkészítésének folyamatában: „a főszereplő szinte alig szólal meg. Egy regényíró képes lehet ezt kompenzálni, de ez a filmekben nem lehetséges, hiszen a közönség csak a beszédén keresztül képes megérteni egy szereplő lényegét.”²⁵ Emiatt a Grenouillet játész színészre, Ben Whishawra több teher hárult, hiszen a szerepet szinte kizárólag a testével, a gesztusaival, a mimikájával, a hallgatásával, a tekintetével, az orrával kellett eljátszania. Ezt ellensúlyozandó, a film megtartotta a regény narrátori hangját, így az események folyását John Hurt narrációja könnyíti meg.

Galántai László találóan fogalmazta meg, hogy Tykwer filmjében

minden a főszereplőről és az érzéki élményről szól, még ha a sokszor a textúrákig hatoló látvány nem váltható is szagokra. Folyamatosan keres valamit a főszereplő, amit nem kaphat meg, folyamatosan keres valamit a kamera, amit nem mu-

²⁴ Stephen Applebaum, *Perfume: How a Director Filmed the Unfilmable Novel*, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/perfume-how-a-director-filmed-the-unfilmable-novel-430133.html>.

²⁵ Constantin Film, és Bernd Eichinger, *Perfume: The Story of a Murderer — Production Notes*, <http://www.webcitation.org/5lw6dP2bD>.

tathat meg, mert mindkettő jellegénél fogva megragadhatatlan: a nagy élmény ellenáll az életnek, az illat ellenáll a kamerának.²⁶

Nyilván nem véletlen, hogy Thomas Elsaesser és Malte Hagener a mozit a különböző érzékek analógiájára elgondoló könyve a szaglást szinte teljesen figyelmen kívül hagyja, azonban Anne Paech szerint a film történetében több kísérlet született arra, hogy a mozgókép e fogyatékoságát valahogyan kiküszöböljék — tegyük hozzá, nem sok sikerrel.²⁷ Tykwer nem is kapcsolódott ezekhez a kísérletekhez, hanem a film hagyományos eszközeivel, a képekkel, a hangokkal és a zenével oldotta meg a problémát.

Míg a regény a városok döglletes bűzét okozó szagok katalógusával kezdődik, addig a film hasonlóan visszataszító dolgok egymás mellé montírozásából alakít ki egy regény-nyelv rokon abjekt esztétikai tapasztalatot. Tykwer arra tett kísérletet, hogy egy hihetően mocskos és bűdös várost alkosson meg, s ehhez a filmes hagyomány számos alkotásából merített, például az *Amadeus*, a *Twist Olivér*, a *A pokolból*, a *Vidocq*, vagy a *Nyomorultak* című filmekből.²⁸ A filmhez tartozó „Így készült” videókból kiderül, hogy törekedett a rendező arra is, hogy a városkép mellett a ruhák és a testek is e periódus sajátosságait árasszák magukból. Bár Tykwer tagadja, hogy a kamera metaforikus szaglószervvé változna a film során, mégis élt azzal a lehetőséggel, hogy ezt a párhuzamot kibontsa, például amikor a kamera kifejezetten Grenouille orrának útját követi. Szintén kísérleteztek a készítők azzal, hogy az illatokat a képek mellett a zene nyelvén is sejtessék és kifejezzék.

Süskind „illat-szótárát” és „illat-mondatait” (Süskind, 30), a szaglás nyelvszerűségének tapasztalatát Tykwer — az orrot már az első filmkockákban főszereplővé avató adaptációja — képekkel és montázsokkal, azaz a filmnyelv „kép-szótárával” és „kép-mondataival” helyettesíti. A film egy paradigmaticus jelenete pont az lesz, amikor a gyermek Grenouille megszagol egy letört faágat, majd egy falevelet, végül egy almát, a tárgyakat ezután egymás mellé rakja a földre, majd a kamera az kisfiú orrára és az ud-

²⁶ Galántai László, *Egy asszony illata: Tom Tykwer, Parfüm — egy gyilkos története*, <http://www.filmkultura.hu/regi/2007/articles/films/parfum.hu.html>.

²⁷ Thomas Elsaesser, és Malte Hagener, *Film Theory: An Introduction Through the Senses* (London, Routledge, 2010). Anne Paech, *Das Aroma des Kinos Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino*, http://www.filmportal.de/sites/default/files/EBD16B727A094212B735E2E26A42331A_mat_paech_aroma.pdf. Köszönöm Füzi Izabellának, hogy felhívta a figyelmemet ezekre a szerzőkre és szövegekre.

²⁸ Jay Holben, *Deadly Scent*, <http://www.webcitation.org/5lxEEJCTZ>.

varban álló almafára fókuszál — így érzékíti meg a film, hogy az ifjú zseni elméjében összeállt az első „illat-mondat”.

De mégis hogyan függnék össze a tanulmány elején elővezetett adaptációelméleti fejtegetések a (szövegben és vásznon megjelenő) testekkel, (leírhatatlan - reprezentálhatatlan) illatokkal és a parfümkészítéssel? Annak ellenére, hogy az illatokkal sem az irodalom, sem a film médiuma nem boldogul igazán, hiszen azok nyelvi, vagy képi formában megjeleníthetetlenek, úgy gondolom, hogy komoly analógiát vehetünk észre a regényadaptálás és a parfümkészítés folyamatai között. A regény és a film ezáltal magáról az adaptálás folyamatáról is beszélnek, amely egyszerre kell, hogy tanúságot tegyen a szöveg eredendő tapasztalatáról (elragadtatottság), illetve szükséges az is, hogy ezt a hatást egy jól körülírható eszközrendszerrel lehetőleg reprodukálja (matematizáció). Az illatok Süskind *Parfümjében* a testekből származnak, s Tykwer számára maga a regény lesz az a szövegtest, amelyből ki kell nyerni az esszenciát, amely persze jóval többet jelent pusztán a cselekmény kisajtolásánál. Ha a jellegzetes illatok (képek) megvannak, már csak annyi a teendő, hogy kombináljuk őket egymással és megalkossunk belőlük egy előre jól behatárolható hatású „illat-mondatot”, azaz *parfümöt*.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Applebaum, Stephen. *Perfume: How a Director Filmed the Unfilmable Novel*. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/perfume-how-a-director-filmed-the-unfilmable-novel-430133.html>.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1957.
- Cardwell, Sarah. „Adaptation Studies Revisited: Purposes, Perspectives, and Inspiration.” In *The Literature/Film Reader*, szerkesztette James M. Welsh és Peter Lev. Lanham: Scarecrow, 2007.
- Cartmell, Deborah, szerk. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2012.
- Classen, Constance, David Howes és Anthony Synnott. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London: Routledge, 1994.

- Corbin, Alain. *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. New York: Berg, 1986.
- Elliott, Kamilla. „Novels, Films and the Word/Image Wars.” In *A Companion to Literature and Film*, szerkesztette Robert Stam és Alessandra Raengo. Oxford: Blackwell, 2004.
- Elsaesser, Thomas, és Malte Hagener. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. London, Routledge, 2010.
- Galántai László, *Egy asszony illata: Tom Tykwer, Parfüm — egy gyilkos története*. <http://www.filmkultura.hu/regi/2007/articles/films/parfum.hu.html>.
- Holben, Jay. *Deadly Scent*. <http://www.webcitation.org/5lxEEjCTZ>.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Jay, Martin. „Scopic Regimes of Modernity.” In *Vision and Visuality*, szerkesztette Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988.
- Kant, Immanuel. *Antropológiai írások*. Budapest: Osiris, 2005.
- Kittler, Friedrich. *Optikai médiumok*. Budapest: Ráció, 2005.
- Kranz, David L. „Trying Harder: Probability, Objectivity, and Rationality in Adaptation Studies.” In *The Literature/Film Reader*, szerkesztette James M. Welsh és Peter Lev. Lanham: Scarecrow, 2007.
- Leitch, Thomas M. „Literature vs. Literacy: Two Futures for Adaptation Studies.” In *The Literature/Film Reader*, szerkesztette James M. Welsh és Peter Lev. Lanham: Scarecrow, 2007.
- Marcus, Millicent. *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- McFarlane, Brian. „It Wasn't Like That in the Book...” In *The Literature/Film Reader*, szerkesztette James M. Welsh és Peter Lev. Lanham: Scarecrow, 2007.
- Paech, Anne. *Das Aroma des Kinos Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino*. http://www.filmportal.de/sites/default/files/EBD16B727A094212B735E2E26A42331A_mat_paech_aroma.pdf.
- Proust, Marcel. *Az eltűnt idő nyomában I. Swann*. Budapest: Európa, 1961.
- Stam, Robert és Alessandra Raengo, szerk. *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Süskind, Patrick. *A parfüm: Egy gyilkos története*. Budapest: Partvonal, 2010.
- Tykwer, Tom. *Parfüm: Egy gyilkos története*. Constantin Film, 2006.
- Welsh, James M., és Peter Lev, szerk. *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Lanham: Scarecrow, 2007.