

Hungarológiai Közlemények 2014/---. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2014/---. Faculty of Philosophy, Novi Sad

MATUSKA ÁGNES

Szegedi Tudományegyetem, BTK
Angol-Amerikai Intézet, Angol Tanszék
magnes@lit.u-szeged.hu

MEDIATIZÁLT VILÁGOK TEREMTÉSE

Shakespeare drámák aktualizációjának kérdése két filmes adaptációban¹

A dolgozat Richard Loncraine 1996-os III. Richárdjának és Kenneth Brannagh 2000-es adaptációjának, a Lóvátett lovagoknak a példáin vizsgálja, hogy a művek milyen eszközökkel igyekeznek megszólítani a mai közönséget, ebben milyen szerepet játszik a reprezentációk mediatizált voltának hangsúlyos bemutatása, a második világháborúhoz kapcsolható médiapropaganda kérdésének tematizálása és a Shakespeare drámák jellemző metadramatikus elemei filmes kódolásának lehetősége. Az érvelés a filmadaptációkban megjelenő közönségbevonó technikákat részben a késő Tudor-kori morális játékok mókamesterének, a Vice-nak az intrikáiban gyökerezeti, és bemutatja a morális játékok, a Shakespeare drámák és a Shakespeare filmes adaptációk között fellelhető párhuzamokat, amelyek a játékként és valóságként is definiálható mediatizált világok létrehozásában a közönség szerepére és felelősségére apellálnak.

Kulcsszavak: Shakespeare, filmadaptáció, közönségbevonás, aktualizáció, metadráma, keretezés, III. Richárd, Lóvátett lovagok

Tomán Máriának

“Fiction, I suggest, not only inscribes but also influences customary knowledge insofar as it enlists desire.” [A fikció nem pusztán leírja, de befolyásolja is a hétköznapi tudást, ha a vágyat képes megszólítani.]

Catherine Belsey

Bevezetés és megvezetés: mit tegyünk, ha egy középkori mókamester játékba lendül?

Az első Erzsébet-kori, színjátszás céljára épült színházépület, a Theatre 1576-os megnyitása előtt nagyjából tíz évvel jelent meg nyomtatásban Ulpian Fulwell angol reneszánsz költő és drámaíró *Like Will to Like* című műve. A darab a protestáns interlúdiumok hagyományát követte, és egy olyan színházi logika szerint íródott, amely sok szempontból a shakespeare-i színház elődjének is tekinthető, többek között a közönséggel kialakított, nyílt

¹ A tanulmány megírása idején a szerző Bolyai János és Fulbright kutatói ösztöndíjakban részesült.

kapcsolat szempontjából, amelynek leglátványosabb megnyilvánulása a játék közönségének vagy az egyes nézőknek a közvetlen megszólítása. A *Like Will to Like* címe egy közmondás, jelentése nagyjából a „madarat tolláról, embert barátjáról” szólásunknak felel meg. A teljes cím szerint az ismert szentenciát az ördög mondja a bányásznak: *Like Will to Like, saith the Devil to The Collier* – a kiegészítés azonban nem csak azt szolgálja, hogy a bányász és az ördög feketeségében, szenes képében rejlő hasonlóság még véletlenül se sikkadjon el. Arra is felhívja a derék közönség figyelmét, hogy a bűnösök nyilvánvalóan az ördöggel cimborálnak, és a darabban megjelenő első szereplő, Nichol Newfangle, az ördög megbízottja, aki gazdája parancsára a velük hasonszőrűek csapatába többek között egy korrump bányászt verbuvál, Tom Colliert. Nichol Newfangle a korabeli morális játékok Vice-nak nevezett mókamestereihez hasonlóan központi szereplője és mozgatórugója a cselekménynek. Jellemző módon ennek a mókamester-típusnak a tagjai, akik bolondos és ördögös jegyeket egyaránt magukon viseltek, dramaturgiai szempontból is kiemelkednek a többi szereplő közül, amit mi sem példáz jobban, mint az a tény, hogy az általában 5 tagú utazó társulatok játékát könnyítő szerepösszevonási táblázatok egyedül a Vice-ot játszó színészre nem osztanak egyéb szerepet, külön, központi figuraként kezelik. Ez így olvasható az idézett dráma címlapján található szerepösszevonásokat mutató leírásban is.

A *Like Will to Like* Prológussal kezdődik (a szerepösszevonási táblázat itt a Prológust is akkurátusan besorolja az egyik színész szerepei közé), aki a darab közmondásos címét Ciceróra hivatkozva is hitelesíti, és a közönségnek bejelenti: a darab során az erényesek felemelkedésének és a bűnösök bukásának leszünk a szemtanúi. Arról is igyekszik a közönséget megnyugtatni, hogy a szórakozás és a móka, amelyben részünk lesz, nem holmi buja játékot szolgál, hanem a komoly tartalmat édesíti² – más szóval a darab morális üzenetét csomagolja tetszetős formába. Az első szereplő, aki a prológus után, tehát a valódi játék nyitásaként a színpadra penderül nem más, mint maga Nichol Newfangle, a Vice. A közönséggel való évődésre kihegyezett bő harminc sornyi mondókáját azzal kezdi, hogy a közönség egy tagjának a kezébe nyom egy stafétabotot, mintegy megosztva a jelenlévőkkel mókamesteri posztját, és egyéb Vice-ok belépését is visszhangozva nevet egy nagyot, majd a darab címét idézve a közönséget és saját magát összetartozónak nevezi, és megteremti azt a helyzetet, hogy a nézőknek csak két választási lehetősége legyen. Az egyik, hogy elfogadják a felkínált pozíciót és részt vesznek a játékban – amely félő, hogy korrump, hiszen a Vice vezényletével zajlik, aki már a darab kezdetén a közönség megnyerésekor sem áallja hangsúlyozni, hogy a hasonló hasonlóhoz húz. A másik lehetőség, hogy a közönség stafétabotot és játékban való közösségvállalást egyaránt megtagadva mókáról és morális üzenetről is lemarad. Ekkor azonban talán már késő is kihátrálni, hiszen a darab zajlik, a botot a kiszemelt áldozat már minden bizonnyal el is fogadta, és a többiek is kíváncsian várják, milyen mókában lesz részük Nichol Newfangle jóvoltából – feltehetőleg keveset törődve azzal a gonddal, hogy a Vice játékában való bűnrészesként őket esetleg éppen a Nichol Newfangle-lel az imént kötött barátságukról fogják felismerni. A nézők ugyanis minden bizonnyal nem a gonoszsággal kívánnak azonosulni, hanem a játék részesei szeretnének lenni. Számos értelmező hangsúlyozza, hogy a darab azért hozza ilyen helyzetbe a közönséget, hogy egyértelműen fel tudja ismerni és meg tudja tagadni a Vice által megtestesített gonoszt. A megtagadás azonban itt és hasonló esetekben, amikor a morális üzenetet is magába foglaló játékot egy kétes erkölcsű mókamester irányítja, nem csak hogy nem kézenfekvő, de

² A prológus 28–29. sorában például olvashatjuk: „To please all men is our author’s chief desire, / Wherefore mirth with measure to sadness is annexed” – ahol a *sadness* jelentése a komoly tartalomra (nem pedig szomorúságra) vonatkozik; ezt hivatott ellensúlyozni a vidámság és a tréfa.

játékrontó is lenne. Lássuk előbb a játékot, a morális tanulságokat ráérünk levonni később, ehhez viszont nem visszakozhatunk.

Ulpian Fulwell drámájának nyitójelenetével egy színdarab aktualitásának azt az aspektusát kívántam illusztrálni, amelyet a továbbiakban két filmes Shakespeare-adaptáció példáján vizsgálok. Jan Kott *Kortársunk Shakespeare* című monográfiájának 1965-ös megjelenése óta kapott különös hangsúlyt a kérdés, vajon valóban kortársunk-e még Shakespeare. A kérdés megválaszolásában csak áttételesen vizsgálom, hogy maguk a Shakespeare-drámák lehetnek-e kortársaink olyan értelemben, ahogy Fulwell drámájának korabeli közönsége bevonódik a darab világába és elkapják a stafétabotot, azaz a darabok kötődnek a közönség jelenéhez, valós életéhez, és személyes felelősségére apellálnak, morális dilemmák felvetésével. Konkrétabban az érdekel, hogy két mai, kortárs filmes adaptáció szerint mitől válhat számunkra aktuálissá a Shakespeare dráma; a drámák által megjelenített kérdések közül, vagy azok mai újragondolásán keresztül mi szólíthatja meg a 21. század fordulóján Shakespeare globális közönségét. A két választott filmben az aktualizáció látványos módon ott követhető nyomon, ahogy a filmek a 2. világháborút, illetve az azt megelőző, nyomasztó társadalmi légkört tematizálják, és a háború kontextusát a shakespeare-i cselekmény kontextusává teszik. A 21. század fordulóján természetesen nem csak Shakespeare, de már a világháború is a múlté, az adaptációk szerint azonban potenciálisan mindkettő kortársunk, mégpedig előbbi az utóbbin keresztül.

A két példán azt kívánom bemutatni, hogy bár a világháború tematizálása, és ennek segítségével egy nem shakespeare-i, és számunkra aktuális(abb) kontextus felvázolása a két filmben hasonló gesztus, a látszólag párhuzamos formai megoldások alapvetően eltérő funkciókat szolgálnak, a közönség megszólításában pedig más-más stratégiát követnek.

III. Richárd: koramodern és posztmodern média- és propagandagépezetek

Shakespeare III. Richárdja Glosterként a dráma elején a közönség megszólításában a késő-középkori Vice-októl ismerős stratégiát követi. A *Like Will to Like* mókamesteréhez, Nichol Newfangle-höz hasonlóan ő az első szereplő, aki színpadra lép, és hosszú monológjában, melynek nincs más fültanúja, mint a darab közönsége, megteremti a játékteret; döntésével, hogy gazember lesz, beindítja a dráma cselekményének gépezetét.³ Gloster személyének a Vice-hagyományból ismerős metadramatikus jellegét rendezéstől függően láthatjuk többé vagy kevésbé hangsúlyosnak, nevezetesen azt, hogy nem csak szereplőként, de rendezőként is részt vesz az események irányításában, és a dráma cselekményét – legalábbis a dráma végkifejletéig – kívülállóként manipulálja. A darabban azonban szövegszerűen is létrejön a Vice és Gloster között a kapcsolat, amikor a protagonista Vice-ként parafrázálja saját szerepét a 3. felvonás 1. színében, szintén csak a közönség által regisztrált *félre* megjegyzésében. Vas István magyar fordításából, kontextus híján, kényszerűen kimarad a Vice-ra tett utalás: „Így, mint a megszemélyesített Bűn, / Egy szóval

³ A magyar fordítástól eltérően az angol szöveg azt az értelmezést is lehetővé teszi, hogy Glosternek nincs más lehetősége, ezért kénytelen gazemberré válni, ugyanis a sors által arra determinált, hogy gazember legyen: „I am determined to prove a villain (1.1.30).

két jelentést hirdetek”.⁴ Az angol eredetiben konkrét dráma vagy drámák nevesített (Gonoszságnak, Bűnnek nevezett) Vice-szereplőjével történik az önazonosulás: „Like the formal Vice, Iniquity, / I moralise two meanings in on word”.⁵ Egy szóval két jelentést hirdetni – ez nem kizárólag a bűnös, de a játékos (bár Gloster esetében ezzel együtt nyilvánvalóan velejéig rosszindulatú) manipulációra is vonatkozik, és a bűnös allúziók ellenére egy ilyen tevékenység nem csak a rendező-mókamesterekéhez lesz hasonlítható, de a költőkéhez is, akik szintén a nyelv inherens játékoságára, a szavak többértelműségére építenek.

Ami könnyen megvalósítható színpadon, nevezetesen a közönség közvetlen megszólítása és bevonása a darab eseményeibe, a személyes érintettségünkre való apellálás, annak megfelelője a filmnyelvben egyenesen tabunak számít, bár lehetséges: ez a kamerába való közvetlen belenézés, ami a médium átlátszatlanságának közvetett elismerése is egyben. A *III. Richárd* filmes adaptációinak hagyományában – a szereplő Vice-hagyományait is tovább görgetve – a tabu szinte már konvenció számba megy. Laurence Olivier 1955-ös adaptációja a rendező-színész hírneve miatt sokak számára ismerős lehet, azt azonban kevesen tudják, hogy a 20. században újjáéledt hagyomány, melyet Loncraine *III. Richárdja* is követ, amikor Gloster a filmes közönséget megszólítva, hosszan a kamerába nézve avat be bennünket fondorlatos terveibe, nem Olivier-től, hanem egy John Barrymore nevű színpadi és némafilmes Shakespeare színésztől ered. Barrymore emlékezetes *III. Richárd* alakításából ránk maradt egy monológ egy 1929-ben készült, sztárokat és sztárelőadások részleteit bemutató hangosfilmen is.⁶ Attól azonban, hogy *III. Richárd* farkasszemét néz a kamerával, mi, filmes nézők még korántsem érezzük azt, hogy feltétlen személyes érintettségünk lenne a Rózsák háborúja vérzivataros, intrikáktól terhes korával kapcsolatos kérdésekben. Loncraine filmjében a dráma aktualitását sokkal inkább az a kontextus hivatott biztosítani, amelybe a cselekményt behelyezi: egy olyan fiktív Britanniába, amelyben már javában érződik a második világháború előszele, Richard pedig fokozatosan egy fasiszta diktátorra nő ki magát. Hogy megvizsgálhassuk, mit is közvetít magáról a Loncraine-féle Shakespeare-adaptáció, és hogyan igyekszik saját közönségét megszólítani, először érdemes végiggondolnunk, hogy Shakespeare darabja milyen viszonyba állítja magát saját közönségének társadalmi valóságával, és hogy pozicionálja az általa létrehozott színpadi játék világát ahhoz a kontextushoz képest, amelyben ezt a játékot a korabeli közönsége értelmezte.

A színháziasság, a színházi játék mint a közönség valóságával sajátos viszonyba lépő elem nem csak Shakespeare műveiben, de a kortársak drámaiban is központi kérdés. A *III. Richárd*-ban a mesterjátékos, Gloster viszont a színjáték negatív oldalát testesíti meg, aki a színlelés mestereként műveli az átverés, a félrevezetés és a hatalmi manipuláció játékát. A többi szereplőhöz képest kiemelkedően invenciózus, és sikert sikerre halmoz: felismeri, hogy politikai intrikáival úgy képes irányítani az eseményeket és mindenkinek olyan arcot mutatni, hogy önmagát – páratlan mutatványként – nyomorékból királyként teremtsé újjá. A mutatvány kivételes nagyságát annak ellenére sem lehet vitatni, hogy az események egy ponton kicsúsznak az irányítása alól, mint maga is bevallja a 4. felvonás 2. színében:

⁴ A Shakespeare drámák magyar fordításait az 1988-as összkiadásból idézem. A *III. Richárdot* Vas István, a *Lóvátett Lovagokat* Mészöly Dezső fordította. Az angol idézetekhez az Arden-kiadást használtam. A *III. Richárd* angol nyelvű idézeteinek forrása az Anthony Hammond által szerkesztett 1981-es változat.

⁵ Két olyan moralitás is ránk maradt az 1560-as évekből, amelyekben a Vice szereplő neve a Gloucester által is emlegetett Iniquity. Egyik a nyomtatásban 1565-ben megjelent *King Darius*, másik az 1560-as *Nice Wanton*.

⁶ A *III. Richárd* filmtörténetéről bővebben lásd: FREEDMAN 2007; 47—71.

„Megölni bátyját, aztán házasodni! / Kétes módszer! De oly mélyen vagyok / A vérben, hogy bűn bünt vonszol magával”. Bár saját korában maga a darab az úgynevezett Tudor-mítosz megerősítését szolgálta, és I. Erzsébetet impliciten a Rózsák háborújának véget vető, békét hozó uralkodóház letéteményeseként mutatja be, ez a tény nem ad feltétlenül megnyugtató magyarázatot arra a képre, amelyet a dráma a hatalom működésének logikájáról, a politikai manipulációról és az uralkodást biztosító propagandáról fest. Bár látjuk, hogy a Gloster által felépített világ pusztán az uralni kívánt alattvalóknak vetített látványos show, nem feltétlenül olvashatunk ki a játékból ennél megnyugtatóbb alternatívát – ehhez az értelmezéshez járulnak hozzá a darabban Margit királyné keserű megnyilatkozásai is: a szereplők közül ő az egyetlen, aki Richárdhoz hasonlóan képes kívülről szemlélni az eseményeket, és átlát a manipulált, festett valóság kulisszáin, mint ezt Erzsébet hercegnéhez intézett, színpadi allúziókkal teletűzdelt beszédéből is kiolvashatjuk, melyben a hercegnét így szólítja a 4. felvonás 4. színében: „...festett királyné vagy csupán, / ... Vig címlapja egy szörnyű színdarabnak”, majd később „álkirálynénak”, „színpadi maskarának” nevezi. Annak ellenére tehát, hogy a dráma végére a trónharcok a legitimnek bemutatott uralkodó hatalomra lépésével zárulnak, a hatalom működésének mibenlétéről, az uralkodó legitimitásának több szempontú bemutatásáról, a propagandáról, a társadalmi valóság színházias manipulálásának lehetőségéről, valamint a színházi és a politikai lét hasonlóságairól mégis sokat tudhatott meg a közönség.⁷

Loncraine filmje pontosan ezt a szálát szövi tovább, és mivel a mostani századforduló közönsége számára politika és propaganda szervesen összefügg a modern hadviseléssel és a háborúk globális, különböző médiumok általi közvetítésével, a filmben telitalálat Gloster fasiszta diktátorként való bemutatása, aki hatalmát részben a modern médiumok tudatos használatával teremti meg, és mindenképp azzal tudja fenntartani. A világháborús allúziók tehát mindenekelőtt a díszlet felvázolásában segítenek, az aktualizáció inkább a háború, a politika és a médiumok szoros összefüggésének bemutatásában valósul meg. Kezdő monológjának első felét Richárd a könnyeden mulatozó udvari közönségnek, mikrofonba mondja, és még mielőtt hirtelen vágással, már vizelés közben a saját tükörképének folytatná kegyetlen terve szövegetését, a kamera nagyközeliben mutatja a száját és a mikrofont, megszüntetve minden külső valóságot, és csak azt hagyva meg, amelyet az emberhez köthető mivoltától megfosztott, viszolyogtató száj a mikrofonba mesél. Tudjuk, hogy a mese csúf lesz, Richárd viszont, nem meglepő módon, önelégülten veszi tudomásul a valóság általa megfestett és reprezentált képét. A koronázási ünnepség bemutatása színes képkockákkal kezdődik, a kép azonban egy idő után fekete-fehérre vált, és az új királyt látjuk, amint privát vetítőtermében hosszasan játszatja le magának az ünnepség filmes közvetítését. Megválasztásakor nagyközönség előtt is látványosan megtervezett kulisszák előtt tűnik föl, mikrofonja előtt integetve – itt a leginkább egyértelmű a fasiszta propagandagépezettel való párhuzam. A mediális reprezentáció mint a valóság irányíthatóságának eszköze a grandiózus, nyilvános felvonulásokon túl is megjelenik: Richard feltesz egy könnyed kis számot

⁷ A kérdéssel részletesen foglalkozik David Scott Kastan általában a történelmi, konkrétan pedig a II. Richárd kapcsán „Proud Majesty Made a subject” című, rendkívül izgalmas könyvfejezetében, amelyben bemutatja, hogy az uralkodók színpadi megjelenítése hogyan vetette fel az uralkodók eleve színpadias, játszó, tehát potenciálisan hamis voltának lehetőségét, valamint a legitimálás szükségességét, azt, hogy a közönség (akár színházi nézőkről, akár alattvalókról van szó) az uralkodót hitelesnek tekintse. Kastan a korabeli színházellenes vitairatok kontextusába ágyazza érvelését, és foglalkozik azzal a kérdéssel is, hogy Shakespeare királynője, I. Erzsébet mennyire tudatosan használta fel hatalma kiépítésében a propaganda szolgálatába állított színpadias reprezentáció eszközeit (KASTAN 1999).

gramofonján, majd unottan pörgeti a fényképeket, amelyek parancsának hű kivitelezéséről, Hastings haláláról szolgáltatnak számára bizonyítékot. Korábban szintén fényképeket, szép csomagba kötve, és Clarence szemüvegét kapta meg bizonyítékkul, hogy öccsét meggyilkolták – Clarence-t ugyanis korábban amatőr fotósként láthattuk, aki viszont naivitásában, Richárddal ellentétben, nyilvánvalóan képtelen volt felismerni a fotókban, vagy általában a mediális reprezentációban rejlő valóságteremtő erőt. A filmben tematizált médiumok sorának említései – fotózás, mikrofon segítségével közvetített hang, gramofonos hangfelvétel, telegráf, fekete-fehér filmfelvétel – azt a fontos belátást sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy saját mediális lehetőségeivel tudatosan játszó, szélesvásznú nagyjátékfilmet nézünk.⁸ A film ráadásul egy olyan rendező munkája, aki korábban reklámok százait rendezte, a reklámpropaganda és a kép viszonyát tekintve igazi nagymester, és bizonyára tökéletesen tisztában van azzal, hogyan kell a filmkockákkal való játékon keresztül egy közönséget orránál fogva vezetni. Loncrain filmje önmaga és saját közönsége viszonyának kialakításához figyelemre méltó stratégiát választ: rögtön a film nyitójeleneteiben, Gloster kezdő monológját megelőzve populáris filmes műfajok egész sorának megidézésével édesgeti magához a nézőket: a reklámfilmek sajátosan békés derengését (Edwárd walesi herceget látjuk ülni íróasztalánál, rajta Lady Anna arcképe, hű kutyája a lábánál hever, a kandallóban pattog a tűz) egy akciófilmben illő jelenet rázza meg (a szobába betör egy tank, majd a gázmaszkja mögül a *Csillagok háborújából* ismert Dart Vaderként szuszogó Gloster jelenik meg, hogy hatalmas gépfegyverropogással ellenpontozza az iménti reklámba illő derút), majd musicalbe vált a szín (az udvar elegáns népe táncol, nevetgél, kristálycsillárok szórják a ragyogást, és Stacey Kent énekesnő éneklí Marlowe „Jöjj velem légy kedvesem” kezdetű költeményének jazzes feldolgozását⁹), sőt a komédia könnyed műfaja is felbukkan (Rivers gróf, akit a közönség Chaplin alakjának megformálásáról ismerhet, az örökifjak sima humorával évődik a légikisasszonnyal, miközben látjuk leszállni a gépről).¹⁰ Loncraine tehát saját médiumára is folyamatosan reflektál, a filmes médium lehetőségeinek tárházát varázsolja elének, és bár ezzel a gesztussal azt a lehetőséget is megteremti, hogy kirajzolódjanak Richárd, mint a modern médiumokra támaszkodó diktátor és önmaga, mint a széles tömegeket megnyerni igyekvő populáris nagyjátékfilm szándékai és eszközei közötti párhuzamok, két egyéb hasonlóságra is fényt vet. Egyrészt emlékeztet bennünket arra, hogy a Shakespeare drámában Gloster színházias magatartásának kritikája nem feltétlenül jelentett egyet a színház intézményének vagy médiumának kritikájával, sőt, inkább annak potenciális erejét fitogtatta, de legalábbis a színháziasság társadalmat át- meg átszövő jellegét mutatta be, akár csak a Globe feltételezett mottója, amely szerint *Totus mundus agit histrionem*, azaz: az egész világ színházadit játszik.¹¹ Másrészt pedig az a mód, ahogy Loncraine a filmje elején önreflexív módon keresi a nagyközönség kegyét, nagyban hasonlít a *Like Will to Like Vice* szereplőjének csábításához

⁸ Donaldson a filmes Shakespeare-adaptációkban megjelenő media-allegóriákat a Shakespeare drámák metateatralitására vezeti vissza: szerinte a filmkészítők Shakespeare-t tekintik elődjüknek, és magát a Shakespeare-szöveget médiumközi kritikának olvassák (DONALDSON 2002; 245).

⁹ A vers angol címe: *The Passionate Shepherd to His Love*. Magyarul Szabó Lőrinc fordításában ismert.

¹⁰ Hasonló filmes műfajokkal jellemzi a film kezdő jeleneteit Barbara Freedman (FREEDMAN 2007; 66). Jared Johnson is foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy Loncraine felvállalja a tömegmédiumokkal, a mainstream filmekkel való rokonságát – Laurence Oliver *III. Richárdjával* szemben, amely a filmes médium és az adaptált Shakespeare dráma esztétikai felsőbbrendűségét egyaránt posztulálja (JOHNSON 2004; 44–59).

¹¹ Bár a Shakespeare-értelmezések hagyománya szempontjából meghatározó a mottó, nem tudhatjuk, hogy valóban létezett-e (STERN 1997; 122–127).

is, aki a közönségben *egyszerre* kelti fel a közlegő darab iránti érdeklődést, és tudatosítja bennük a részvétel felelősségét. Ha tálcán is kínálják számunkra a médium (a Vice esetében a morálisan kétes figura által generált színházi játék, Loncraine esetében pedig a vállaltan populáris játékfilm) kritikáját, maguk ellen is beszélnének, ha teljes elutasításra sarkallnák a közönséget, ráadásul logikájukat követve az elutasítás még egyáltalán nem garantálhatja, hogy a dráma és a film által is hangsúlyozottan mediatizált valósághoz képest lenne radikális alternatíva. Az alternatívát a közönség szerepének implikálása adja, azaz a tény, hogy a közönség gyakorolhatja kizárólagos jogkörét, és a játékba – akár Nichol Newfangle, akár Gloster, akár Loncraine játékáról van szó – saját funkciójának tudatában szállhat bele, hiszen erre maga a médiumot manipuláló játékmester emlékeztet bennünket.¹²

Bármennyire is sok szálon köthető ördögös rokonaihoz, a Vice mint fő manipulátor teljesen nem eliminálódhat a dráma végeztével, hiszen a játékosság megtestesítőjeként a színpadi médium előfeltétele. Így Loncraine médiumokat manipuláló filmjében Richárd, a médiaguru-diktátor sem bukhat akkorát, mint Shakespeare drámájában, amelyben a csata előtti jelenetben lelkiismerete marcangolásától szétesik a korábban irigyelni valóan tudatos személyisége, és ezen már legfeljebb csak keveset szépít, hogy másnap büszkén áll ki a csatában igazáért. A moralitások végén gyakran azt találjuk, hogy a Vice nevetve lovagol el az ördög hátán a pokolba – hogy egy következő darabban ismét csak nevetve bukkanjon fel újra. Loncraine filmje hasonló logikájú digitális montázssal (a sorban újabb filmes médium!) zárul: Richárd, miután Richmond lelövi, nevetve esik a háta mögött örvénylő pokol tüzébe, közben pedig a huszas évek kabaréit idéző dal szóló: „I’m sitting on Top of the World”, Al Jolson 1926-os előadásában. A film azt is sejteti velünk, hogy Richmond több szempontból is felnőtt a hatalom átvételének feladatához, ismeri hatalom és médium közötti összefüggéseket: most ő tekint olyan öntudatosan a kamerába, és néz kihívóan ránk, a közönségre, ahogy korábban csak Gloster tette.

Lóvátett lovagok: a keretezés színpadi és filmes variációi

A második vizsgálni kívánt Shakespeare-adaptáció alapjául szolgáló drámának szintén része, hogy a darab saját közönségével való viszonyát is a cselekmény témái között egyengesse, és ezáltal felvesse saját maga relevanciájának, vagy akár aktualitásának kérdését. A Lóvátett lovagok egyik központi motívuma a művészi fikció és a valóság viszonya, illetve ahogy Carroll fogalmaz: a darab gyümölcsöző értelmezését eredményezi, ha úgy olvassuk, mint a retorika, a poétika és a képzelet megfelelő alkalmazásairól szóló vitadrámát (CARROLL 1976; 8). A cselekmény tulajdonképpen ennek a témának a különböző variációira van felfűzve, és a közönségnek folyamatosan felajánlja az előadott komédiára, mint a retorika, poétika és képzelet szüleményére, valamint az annak alkalmazhatóságára való

¹² Ezt a funkciót sajátosan hangsúlyozta a *III Richárd* Tompa Gábor 2008-as rendezésében, melyben Richárd saját királlyá választását egy színpadon zajló, élő televíziós show-ban ejtette meg, és a show szünetében nem csak azt a tágabb kontextust láthattuk, amelyben a politikai szemfényvesztés zajlott, hanem a TV-közvetítés szünetében közbeiktatott reklámot is, amely magát a Kolozsvári Állami Magyar Színházat propagálta egy angol nyelvű reklámban, arra utalván, hogy bár a leendő király médiamanipulációiról kialakulhatott a véleményünk, maga az üzenet a színház, és egy konkrét társulat hasonló, bizonyos szempontból szintén propagandisztikus játékan keresztül közvetítődik hozzánk. A propaganda értelmezésének átfogó, nem feltétlenül negatív jelentéséről lásd: AUERBACH—CASTRONOVO 2014.

reflexió lehetőségét. Ezt szolgálja például az a három betétdarab, amelyeket hagyományosan számba szokás venni a darab értelmezésekor. Az első ilyen jelenetben a lovagok hierarchikus és folyton bővülő néző-szereplő szintekbe rendeződve, egymást kihallgatva értesülnek arról, hogy mindannyian megszegték a fogadalmukat, amely szerint a tudománynak szentelik magukat három évig, és közben távolról kerülik a nőekkel való érintkezést is; a másodikban a lovagok orosz ruhában, „muszka módra” öltözve udvarolnak választott hölgyeiknek. Ezek a betétdarabok számukra azért érnek fájdalmas véget, mert a játék közönsége kegyetlen, és nem úgy működik együtt, mint ahogy azt a játékosok remélnék: az első esetben eleve nem kívánatos a közönség jelenléte, a másodikban pedig a hölgyek ahelyett, hogy megcsodálnák a maszkjátékot, a játékosok számára váratlanul maguk is maszkos játékba kezdenek, ezzel hiúsítva meg a lovagok tervét. Bár megtapasztalhatták, hogy a sikeres játék lefolytatásában a közönségnek kulcsfontosságú szerepe van, a harmadik betétdarabban ennek ellenére maguk a lovagok válnak kegyetlen, nem együttműködő közönséggé, és gúnyos megjegyzéseket tesznek a kilenc hőst megtestesíteni igyekvő előadás szerény képességű, de igen lelkes szereplőire. Ebben a komédiában tehát egyik drámán belüli dráma sem teljesül be, és nem is ér jó véget. Ha a drámán belüli drámákat a költői fikció, az imaginárius világ allegóriáiként olvassuk, akkor azt kell látnunk, hogy a meghiúsult befejezés okai szintén a költői fikció valamilyen formái. Az első betétdarab esetében a lovagok esztétizáló színleléséről a végső leplet (Biron hazugságáról) nem egyszerűen a társadalmi ranglétra ellenpólusán elhelyezkedő két tenyeres-talpas szereplő rántja le, hanem két olyan figura, akik felismerhető komikus drámai típusok (sőt ezen belül azonosíthatóan a Commedia dell' Arte) képviselői: ¹³ egyikük a bohóc, másik pedig a vidéki bugris. A második betétdarab egy „ellenjáték” miatt hiúsul meg – itt sem az történik, hogy maga a valóság mint a drámai illúzió ellentéte törné össze a fikció művészien kidolgozott világát. A harmadik betétdarabban ugyanakkor valami ehhez hasonlóra, tehát a valóság fikcióba való betüremkedésére történik utalás: a lovagok és a hölgyek játékához, az udvar idilli elszigeteltségéhez képest kívülről érkezik a francia királylány apjának halálhíre – egyes értelmezők szerint maga a Halál érkezett a parkba, hogy az addigi tobzódó, illúzió és valóság között finoman egyensúlyozgató világot egy mozdulattal lesöpörje a színről. Ez a gesztus a drámai szintek között is váltást eredményez: nem csak a harmadik betétdarab végkifejletét akasztja meg, hanem egyben a Shakespeare komédiáit is. Közvetlenül a darabot záró, rejtélyes jelentésű dalok előtt maga Biron is reflektál a helyzetre: „A vége nem szabályos színdarab. Nincs ásó-kapa... Jancsi, Julcsa vár még.” Hogy a boldog egymásra találás a kiszabott egy éves penitencia után megtörténik-e vagy sem, nem tudhatjuk, de az biztos, hogy ebben a darabban lemaradtunk róla. A közönség elgondolkodhat, minek is tekintse ezt a játékot, és hogy egyáltalán mit gondoljon komikus játék és valóság viszonyáról azok után, hogy az előbbi az utóbbival szemben alulmaradni látszott, egy kulcsot azonban kap az értelmezéshez. Bironra (aki korábban nagyszerű mókamesternek mutatkozott), azt a feladatot róják ki, hogy a lehető legkegyetlenebb közönséget, a kórházak haldokló betegeit próbálja megnevetetni, így bizonyítván a komikus játék erejét. Biron értetlenkedésére Rosaline a következő magyarázatot adja:

Így kell a gúnyos szellemet letörni,
Ha elkapatta sok silány kacaj,
Mi bambáktól bolondoknak kijár.
Egy tréfa sikere a hallgató
Fülében rejlik, nem az élcelő
Nyelvén terem. Azért ha nagybeteg,
Ki már saját hörgésétől süket,
Meghallja léha tréfád – rajta! Folytasd:

¹³ A darab kvartó kiadásában így is szerepelnek (Carroll 1976; 28).

Szeretni foglak e hibáddal együtt.
De hogyha másképp üt ki: hagyd a mókát!
Majd úgy hiába keresem hibádat
S örömmel üdvözlöm az új Biron.

A feladat, Biron kivételes mókamesteri képességei ellenére, nem kecsegtet túl sok sikerrel. Érdekes módon azonban Rosaline számára egyáltalán nem maga a siker a fontos, hanem a vállalkozás, a próbatétel, más szóval a komikus játék mágikus transzformációs képességébe vetett hit, az, hogy elvileg akár lehetséges a mutatvány, hogy a játék nem ragad meg a maga zárt, illuzórikus világában, hanem sikerül kitörnie, és a halál torkában is megneveteti közönségét, ha az is meghallja a tréfát, „ki már saját hörgésétől süket”. Ám mint a fenti idézet elején olvashatjuk, a döntés joga a közönségé: a „tréfa sikere a hallgató / Fülében rejlik, nem az élcelő / Nyelvén terem”. Ha másképp üt ki, hagyjuk a mókát. Shakespeare darabja ugyan nem azzal végződik, hogy a játék teremtőerejét ünnepli, az elvi lehetőségét megmutatja, valamint azt is, hogy végeredményben nálunk van a labda: a sikeres végkifejlet, a tréfa sikere a mi játékba vetett hitünk nélkül eleve meg sem valósulhat.

A dráma maga tehát nem oldja meg, csak felveti a darab aktualitásának kérdését – a korabeli közönséget sem győzködi arról, sőt a műfaj szabályait megszegve szinte elbizonytalanítja, hogy valódi kortársuk a darab. Ezzel szemben a Brannagh-féle adaptáció egyszerre vállalja anakronisztikus voltát és kívánja saját közönségének kulturális örökségét idézve aktualizálni mondandóját azáltal, hogy a 30-as évek filmes musicaljeinek, és ugyanezek egy-két évtizeddel későbbi, filmes változatainak a műfaji konvencióit követi, másrészt pedig a Shakespeare-dráma metadramatikus színtéződését követve megfejeleli a szinteket még eggyel, mégpedig egy olyan kerettel, amely a harmincas évek végét idéző BBC világhíradók közvetítéseinek formai jegyeit reprodukálja a fekete-fehér, pattogó filmkockákkal, a kissé recsegő hanggal, a bemozdó jellegzetes hanghordozásával és fogalmazásmódjával, valamint a sajátos vágásokkal. Érdekes módon a film kerete, mint a film gyártásának történetéből Jacksontól megtudhatjuk, utólag adódott hozzá, miután az elővetítések közönsége nem igazán tudta eldönteni, mit is kezdjen a művel, mennyire vegye komolyan a karaktereket és a történetet (JACKSON 2007; 30). A világhíradós keret tehát azt a funkciót hivatott betölteni, hogy a lovagok által megteremtett fiktív álmvilágot a közlő, majd berobbanó világháború hűsbavágó realitásával ellenpontozza, mégpedig úgy, hogy valódi dokumentarista felvételeket is beilleszsen abba a hírközlő montázsba, amely az udvari idillen kívül zajló életről tudósít, és amelyben a lovagok a penitencia egy éve alatt kötelesek részt venni, megszakítva addigi musical-életüket. Meglehetősen ironikus, hogy Brannagh filmje első változatának közönsége arra panaszkodott, hogy nem tudja eldönteni, mennyire vegye komolyan a látottakat, ha figyelembe vesszük, hogy az adaptáció alapjául szolgáló Shakespeare-dráma talán legfőbb, központi kérdése önmaga, mint komikus fikció helyének, súlyának, jelentőségének keresése. Hogy a nézőket a világháborús keret mennyire nyugtatta meg, és adott-e választ arra, hogyan kell kezelni a filmet, nem tudhatjuk pontosan (a film egyébként nem aratott osztatlan sikert sem a nagyközönség, sem a kritikusok körében), láthatjuk viszont, hogy Brannagh adaptációjában, csakúgy mint Loncraine-éban, nem is annyira a háborúra való utalások hozzák a mai közönséghez közel a cselekményt. Sokkal inkább a múltat, de a valóságot is közvetítő médiumok kérdésének tematizálása (és egyben a film önreferenciája) aktualizálja a mondottakat, és a ránk, mint a reprezentációkat legitimáló közönségre való apellálás tudatosíthatja érintettségünket. Brannagh esetében azonban a hozzáadott keret hatása visszafelé sül el: ahelyett, hogy a nézők megkapnák a lehetőséget, és maguk dönthetnének arról, mennyire kívánnak részt venni a film által bemutatott fikció legitimálásában (mint ahogy legalábbis formálisan, a *Like Will to Like* elején is elutasíthatta a stafétabotot a közönség Vice-által megszólított tagja), Brannagh adaptációja megteszi a lépést

helyettünk, amikor a világháború végét bemutató képek során a fekete-fehér színesbe vált. Látszatra az történik, hogy a múltat közvetítő korabeli film médiuma hirtelen átvált a valóságba, a musical-hangulat visszatértét regisztrálva azonban ennek az ellenkezője pereg a szemünk előtt: a háborút bemutató dokumentarista kockákat is bekebelezi a hollywoodi álmvilág, és felülírja az ebben a műfajban kihagyhatatlan, bár a shakespeare-i drámából kiáltóan hiányzó happy enddel.

Végezetül egy olyan anekdotát szeretnék felidézni, amelynek tanulsága, hogy a drámai játék funkciója és szépsége részben pontosan a közönség számára aktuális értelmezés létrejöttének irányíthatatlan volta. Schandl Veronika meséli könyvében, hogy a *III. Richárd* egy 1947-es budapesti produkcióját a Nemzeti Színház néhány évvel később, 1955-ben gyanútlanul felújította (SCHANDL 2009; 16—19). Arra senki nem számíthatott, hogy pár év leforgása alatt a társadalomban lezajlott változások miatt a felújított darabban bemutatott tirannust, a diktatórikus rendszert és a megtévesztést szolgáló propagandagépezetet a közönség saját világának elemeivel fogja azonosítani. A váratlan bakit felismerve alig tudták a hivatalos kritikusok lépten-nyomon hangsúlyozni, hogy a darab Shakespeare korában íródott, ráadásul egy még távolabbi múltat jelenít meg, a huszadik század közepének Magyarországról nézve egy legendás múlt ködébe vesző, a jelenben tehát nem aktualizálható világot idéz fel. A derék kritikusoknak majdnem mindenben igazuk volt, csak abban nem, hogy az aktualizálás, és egyben a Shakespeare drámák kortárssá tétele nem az ő jóérzésükön múlik, hanem végső soron a közönségén – aki ha úgy dönt, és alkalom adtán jónak látja, be fog szállni a játékba. A Shakespeare-ipar által generált játékokat talán abból a szempontból mindenképp érdemesnek tarthatja a figyelmére, hogy belőlük nem csak a saját valóságáról, hanem a saját valósága létrejöttének, alakításának és alakíthatóságának lehetőségeiről, módjairól is értesülhet. Sőt, ha megszólítva érzi magát, ezeket a lehetőségeket, mint a *III. Richárd* 1955-ös magyar közönsége nem sokkal később, maga is megragadhatja.

Kiadások

SHAKESPEARE, William (1988): Összes drámái. Európa Könyvkiadó, Bp.

SHAKESPEARE, William (1981). King Richard III. Szerk. Anthony Hammond. London, Methuen.

FULWEL, Ulpian (1974): An Interlude Entitled Like Will to Like Quod the Devil to the Collier. = Four Tudor Interludes. Szerk. J.A.B. Somerset. Athlone Press, London, 128—164.

Irodalom

AUERBACH, Jonathan—CASTRONOVO, Russ (2014): Tizenhárom tézis a propagandáról. Apertúra, 2. <<http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/auerbach-castronovo-tizenharom-tezis-a-propagandarol/>> (2014. június 3.)

CARROLL, William C. (1976): The Great Feast of Language in *Love's Labour's Lost*. Princeton University Press, Princeton.

DONALDSON, Peter Samuel (2002): Cinema and the Kingdom of Death: Loncraine's *Richard III*. Shakespeare Quarterly, 2, Summer. 241—259.

FREEDMAN, Barbara (2007): Critical junctures in Shakespeare screen history: the case of *Richard III*. = Shakespeare on Film. Szerk: Russel Jackson. Cambridge University Press, Cambridge, 15—34.

JACKSON, Russell (2007): From play-script to screenplay = Shakespeare on Film. Szerk: Russel Jackson. Cambridge University Press, Cambridge, 47—71.

JOHNSON, Jared. The Propaganda Imperative: Challenging Mass Media Representations in McKellen's *Richard III*. *College Literature*, 4, Fall. 44—59.

KASTAN, David Scott (1999): *Shakespeare after Theory*. Routledge, New York.

SCHANDL, Veronika (2009): *Socialist Shakespeare Productions in Kádár-Regime Hungary*. Edvin Mellen Press, Lewiston.

STERN, Tiffany (1997): Was *Totus Mundus Agit Histrionem* ever the motto of the Globe Theatre? *Theatre Notebook*, 3. 122—127.

Creating mediated worlds: actualization in two film adaptations of Shakespeare

The paper deals with Richard Loncraine's *Richard III* (1996) and Kenneth Branagh's *Love's Labour's Lost* (2000), focusing on the tools of audience involvement employed by the movies, and the function of mediated representations, the question of media propaganda related to WW2, as well as the possibilities of cinematic reproduction of the characteristic metadrama of Shakespearean plays. The argument contextualizes techniques of audience involvement in late Tudor morality plays and the intrigues of the character-type known as the Vice, and draws parallels between morality plays, Shakespeare's dramas and their film adaptations regarding their way of creating mediated worlds, which may be interpreted both as playworlds or real worlds. Additionally, the parallels between the explicit thematization of the role and the responsibility of the audience in sanctioning these worlds is also explored.

Key terms: Shakespeare, film adaptation, audience involvement, actualization, metadrama, framing, *Richard III*, *Love's Labour's Lost*