

Földvály Kinga

„Brush up your Shakespeare”

**Shakespeare-adaptációk műfaja négy *Makrancos hölgy*
tükrében**

Szerző

Földvály Kinga 1974-ben született Budapesten. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán szerzett angol és magyar nyelv és irodalom szakos diplomát, majd 2005-ben doktori fokozatot a Reneszánsz és Barokk Angol Irodalom Doktori Programon. 2003 óta a PPKE Angol Tanszékén tanít.

Email: foldvarykinga@freemail.hu

„Brush up your Shakespeare”

Shakespeare-adaptációk műfaja négy *Makrancos hölgy* tükrében

A Shakespeare-adaptáció helye az irodalom- és filmkritikában

Az Oscar-díjak között külön szobrocska illeti a legjobb adaptált forgatókönyv szerzőjét, tehát az adaptáció a filmszakma legrangosabb fórumain is elismert jelenség, melyet nemcsak meg lehet, de meg is kell különböztetni az eredeti forgatókönyvektől. Az adaptációk közül pedig a huszadik századi filmipar termésének jelentős része kapcsolódik valamilyen formában Shakespeare életművéhez, akinek szerepe kultikus (Dávidházi 1989), és sokkal inkább meghatározó az előadóművészetek összes ágában, mint bármely más alkotóé. Ezrekre rúg a televíziós és filmfeldolgozások száma, melyek valamilyen formában Shakespeare nevéhez köthetők. Ráadásul a filmművészet összes műfajában készültek adaptációk; nem csupán színházi felvételek vagy művészfilmek, klasszikus tragédiák és vígjátékok, hanem musicalek, tini-komédiák és akciófilmek alkotói is nyúltak Shakespeare-hez, néha csak ötletért, de gyakran saját alkotásukba átemelve egy-egy darab központi problémáját, vagy olykor a teljes cselekményt megőrizve dolgozták fel új köntösben a drámákat.



Rómeó és Júlia, vagy amit akartok (Szerelmes Shakespeare.

Shakespeare in Love. John Madden, 1998)

Kétségtelen, hogy a reneszánsz korában a történet eredetisége önmagában nem képviselt értéket: a

rendelkezésre álló anyagból mindenkinek jogában állt válogatni és saját képére formálni azt. André Bazin szintén azt állapítja meg, hogy az adaptáció mint módszer mindig is jelen volt a művészetekben, ahogy a reneszánsz festészet is visszanyúlt a gótikus szobrászathoz, de ettől még nem kérdőjelezzük meg Giotto vagy Michelangelo nagyságát. Ráadásul nem csupán technikai kölcsönhatásokat találunk egyes korszakok és alkotók között, hanem ennél sokkal nyilvánvalóbb a tematikai kölcsönzések jelenléte, ami egészen a XVIII. századig nem számított plágiumnak, csupán az ismert téma új feldolgozásának, amivel az egyes alkotók kitűnhettek az előttük járó tömegből (Bazin 2002: 81-82).

Tehát végső soron azt is állíthatjuk: ahogy Shakespeare nyúlt a mitológiához és az ókori irodalom klasszikusaihoz, úgy nyúl a mai filmgyártás – igény szerint – Shakespeare-hez, hogy aztán a modern kor igényeihez igazítva vetítse a filmvászonra vagy a televízió képernyőjére. Ezt a hozzáállást példázzák Sally Wainwright szavai, aki a BBC új Shakespeare-sorozatában *A makrancos hölgy* szövegkönyvét írta, és egy interjúban a következőkkel védi a modern feldolgozást:

Riporter: Vajon az emberek a Shakespeare-utalások kedvéért fogják megnézni a filmet?

Sally Wainwright: Remélem. Ők azok, akiknek valójában készül a film – azok, akiket érdekel, hogy mit hoztunk ki belőle, de nem olyan sznobok, hogy azt mondanák: „Ezt nem volna szabad”, mert persze állandóan ezt halljuk. [...] Shakespeare ugyanígy dolgozott. *A Makrancos hölgy* egy korábbi, *Egy makrancos hölgy* című darabból vette. Az asszony-szelídítés műfaja népszerű műfaj volt annak idején, a tizenhatodik században. (BBC Online)

Shakespeare életműve tehát szabad préda, és bárki bármit tehet a drámái révén ismertté vált témákkal? Úgy tűnik, ez a helyzet, tehát a szakrális tisztelet, mely nevét övezte, már elmúlt, de vonzereje megmaradt, és mind a mai napig arra inspirál filmalkotókat, hogy próbára tegyék erejüket valamelyik darabbal. Ennek eredményeként időről időre a filmművészet remekművei közé számító alkotások is születnek, a mennyiségi termelés eredménye azonban az, hogy az elkészült filmek minősége is erősen változó. A konzervatív kritikai visszhang nem is feltétlenül támogatja ezt az újrafeldolgozási kedvet, a legradikálisabb adaptációk megítélésében tehát egymással homlokegyenest ellenkező vélemények ütköznek.

A két szék között viszont mégis a pad alá eshet a Shakespeare-adaptáció mint olyan, ha a filmes szakma nem tartja értékes filmnek, a Shakespeare szakma pedig nem tartja Shakespeare-nek ezeket a műveket, bármennyire igaz, hogy a közönség immár bő évszázada teszi le a voksát amellet, hogy 'Shakespeare filmen' igenis van és igenis legyen továbbra is. Azt kell látnunk azonban, hogy ez a kategória bármilyen elemzés vagy csoportosítás esetén tulajdonképpen irreleváns, és nem segíti az egyes művek egyedi megítélését, értékeinek felismerését és azok megfogalmazását.



Hol van itt Shakespeare? (Micsoda srác ez a lány. She's the Man. Andy Fickman, 2006)

Ha a Shakespeare-drámák alapján készült filmeket mind Shakespeare-adaptációnak tekintjük, a sokszínű felhozatalból nem könnyű megtalálni a csoport közös vonásait: az adaptáció mint keret szemmel láthatólag annyira rugalmas, hogy szinte meghatározást sem tűr, azon kívül, hogy egy korábbi mű új feldolgozása, általában új műfaj vagy médium keretein belül, de a felhasználás szabályai, megjelenési formái a végtelenségig tágíthatók. A Shakespeare-adaptáció egyértelműen irreleváns kategória, amikor például Laurence Olivier *Hamletjét* (Laurence Olivier, 1948), és Baz Luhrmann *Rómeó + Júliáját* (*Romeo + Juliet*. Baz Luhrmann, 1996) hasonlítjuk össze, nem beszélve arról, ha ehhez hozzátesszük Andy Fickman *Micsoda srác ez a lány* (*She's the Man*. Andy Fickman, 2006) című tinikomédiáját, mely a *Vízkereszt* igen lazán értelmezett feldolgozása.

De találunk-e további al-kategóriákat a Shakespeare-adaptáción belül, és ha igen, melyek azok? Ha klasszikus tematikus alapokon kategorizált műfajokról beszélünk, akkor ennek a felvetésnek első pillantásra nincs értelme – miért tartozna más műfajba egy-egy alkotás, mint amibe az eredeti dráma tartozott? A kérdés azonban abban a pillanatban értelmet nyer, amint egymás mellé helyezzük ugyanannak a drámának több adaptációját, hiszen számos esetben még az egyszerű műélvezetre vágyó mozilátogató is érzi, hogy más közönségnek készültek, más stílusjegyeket és filmtechnikai eszközöket használnak, és igen gyakran más hozzáállással nyúlnak az eredeti drámai szöveghez. Véleményem szerint az egyetlen olyan rendszer, mely értelmezi az adott filmalkotások helyét és értékét, kizárólag az adaptáló, befogadó műfajban már korábban is meglévő csoportok, a műfajok rendszere lehet, melyekbe az adaptált művek szükségszerűen illeszkedni fognak.

Ha tehát nem tartozunk a közönségnek abba a speciális, ám feltehetően igen kis létszámú szegmenséhez, akik a Shakespeare-kultusz nyomait keresik a filmben, akkor befogadás-élményünk sokkal inkább múlik a filmes műfajon, mint bármi más, attól függően, hogy milyen közönség igényeit kívánja kielégíteni a rendező, tehát milyen réteg ismert és kedvelt műfajában kíván újat alkotni. Ráadásul a filmes műfaj az, ami meghatározza az új film terjedelmét és a szöveg kurtításának mértékét is, a választott helyszínt, időt, kosztümöt és nyelvi stílust, valamint számos

egyéb tartalmi és formai részletet. A tinikomédia biztosan modern szöveget fog alkalmazni, fiatalított szereplőgárdával és kortárs helyszínnel, ahol a szereplők ruhái felismerhetően aktuális divatot tükröznek. A kosztümös tömegfilm viszont kötelező jelleggel a múltba (vagy legalábbis távoli, egzotikus helyszínhez) nyúl vissza, látszólag megőrzi a Shakespeare-szöveget, de ha egy kicsit is törekszik a kasszasikerre, akkor legalább helyenként feltűnés nélkül egyszerűsíti a dialógusok nyelvét, színész és néző dolgát könnyítendő. A filmsorozat pedig még egy szempontból kötött: minden résznek azonos időkorlátok közé kell illeszkednie, hogy a megrendelő csatorna műsorszerkezete könnyebben be tudja fogadni a standard formájú programokat.

A műfaji besorolással párhuzamosan pedig még egy fontos szempont, a befogadói elvárások közt legtöbbször megjelenő „hűség” kérdése alapján egy újabb dimenziót is használhatunk adaptáció-elemző mátrixunkban. Linda Costanzo Cahir az adaptációk (az ő szavával élve: fordítások) három csoportját különbözteti meg: szöveghű (literal), hagyományos (traditional) és radikális (radical) feldolgozásokat. Az első csoportba tartoznak azok a művek, melyek az eredeti könyv cselekményét és szövegét tartják szem előtt, annak kizárólagos jelentőséget tulajdonítanak, és azt a lehető legteljesebb mértékben igyekeznek visszaadni. A második csoportba tartozó filmek szintén megőrzik az eredeti mű legfőbb vonásait, annak cselekményét, helyszínét, stílusjegyeit, de a rendező által fontosnak ítélt részleteket már átalakítanak a film saját világának megteremtése érdekében. A harmadik csoportba pedig azok a művek kerülhetnek, melyek szakítanak a hűségre való törekvéssel, és saját világot teremtenek, ezáltal értelmezve is az eredeti szöveget. (Cahir 2006: 16-17)

A két mérce együtt segíthet ítéletet alkotni a filmek értékéről, hiszen csak saját rendszerén belül mérhető az alkotás, és ha egy radikális adaptációt a szó szerinti feldolgozás követelményrendszerével mérünk, nem csupán hozzá nem értésről teszünk tanúbizonyságot, hanem szükségszerűen csalódnunk kell a filmben. Ugyanígy kár hagyományos feldolgozáson számon kérni az aktualizált időt és helyszínt vagy a formabontó technikai megoldásokat. Minden műfajnak megvan a maga helye, ideje, és közönsége – minél egyértelműbb a film műfaja, annál népesebb – és ha az adott csoport elvárásainak megfelel, akkor már elvégezte küldetését.

Műfajok az Erzsébet-kori színpadon és a filmművészetben

Összevetve az Erzsébet-kori színházat a huszadik századi művészeti ágakkal, nyilvánvalóvá válik, hogy a reneszánsz színház társadalmi feladatát mára leginkább mozi vette át. Nem véletlenül használom a filmművészet helyett a mozi szót, hiszen Shakespeare színházának elsődleges funkciója az a populáris szórakoztatás volt, ami társadalmi korlátok és választóvonalak nélkül szólt mindenkihez; amiben minden réteg és osztály talált kedvére valót.

A két korszak és művészeti ág hasonlóságait nem csak funkciójukban találjuk, hanem műfaj-elméletük is alapjaiban megegyezik. Bár egyik területen sincs általános érvényű definíció, a

fogalom meghatároz(hat)atlansága is sokat elárul. A reneszánsz színházra és a modern filmművészetre is jellemző, hogy az alkotó vagy a terjesztő azért használ általános, mindenki által közérthető műfajneveket a reklámokban, hogy a közönséget segítse a tájékozódásban, és a jellemzően széles választékból a számára leginkább megfelelő szórakozás kiválasztásában. Természetesen ez a választási lehetőség a mennyiségi termelés megjelenésével vált különösen fontossá, amikor már adott helyen és időben nem csupán egy-egy előadás volt műsoron, hanem alkotók és produkciók tömkelege. Az Erzsébet-korban a tragédia-komédia-királydráma hármasa bőven elegendő volt erre az iránymutató szerepre, a huszadik századi moziban pedig a vígjáték-musical-dráma-horror-thriller-akciófilm a leggyakrabban használt kategóriák (bár meghatározásuk alapja eltérő), függetlenül attól, hogy például a dráma történelmi vagy kortárs történetet dolgoz fel, adaptált vagy eredeti forgatókönyv, nemzeti, családi vagy egyéni tragédiát dolgoz fel.



A film noir jellegzetes képvilága (Hamlet. Laurence Olivier, 1948)

Ezzel párhuzamosan (elsősorban némi távlatból visszatekintve) a kritikus szemlélő további, árnyaltabb műfaji kategóriákat is talál. Így a regényes színművek csoportját (Dowden 1875), valamint Shakespeare életművének másik különleges műfaját, a probléma-színművet csupán a XIX. század végén határozta el a többi vígjátéktól a Shakespeare-kritika (Boas 1896). A filmművészetnek hasonló retrospektív műfaja például a film noir, melynek létét, vagy legalábbis műfaj voltát éppen azért vonja kétségbe számos elemző, mert a közönség tudatában ez a kifejezés nem létezett a műfaj virágzása idején. Témái, meghatározó stílusjegyei, képi világa, az alkalmazott technikai megoldások és az egyértelműen behatárolható virágkor viszont a film noirt az egyik legkönnyebben meghatározható műfajjá teszik, csakúgy, mint ahogy a probléma- vagy a regényes színművek létét sem szokás a modern kritikában megkérdőjelezni. Ráadásul a fim noir jegyeit könnyen felismerjük más vagy kevert műfajú filmekben is, hiszen az alkalmazott kamera- és világítástechnika például Laurence Olivier *Hamletjében* nyilvánvalóan a film noirt idézi.

A többirányú (tudományos és laikus) meghatározás kényszere azóta is rányomja bélyegét a

kritikára, hiszen a műfajelméleti írások mind a műfaj definíciójának nehézségeivel kezdődnek. Rick Altman műfajelméleti összefoglalása kiválóan illusztrálja, hogy a műfaj fogalma szinte mágikusan sokrétű, és a film életútjának minden állomását befolyásolja, az alkotástól a műsorra tűzésen át a nézői elvárásokig és a befogadásig. (1999: 14). Bizonyos műfajokat stílusjegyek (film noir, melodráma), másokat témák (pl. western, krimi) vagy a médium (musical), ismét másokat a célközönség neme vagy életkora (családi vígjáték, tinikomédia) alapján határozzuk meg. Ezek a műfajnevek nem mindig teljesen azonosak a közönség saját elnevezéseivel, de általában könnyen beazonosíthatók (a közönségben mindig is meglévő spontán kategorizáló hajlamot használta alapul néhány évvel ezelőtt az RTL Klub önreklámja, mely a „tankos-romantikus-mutánsos-partraszállós-cowboyos”, és hasonló lényegre törő meghatározásokat gyűjtötte csokorba).

Természetesen nem volt ez másként az Erzsébet-kori színpadon sem; elég, ha csak Polonius szavaira gondolunk, aki a vándorszínészek repertoárját próbálja felsorolni a Hamlet második felvonásában: „mindegy nekik, tragédia, komédia, történeti, pásztori, víg-pásztori, historico-pásztori, tragico-historiai, tragico-comico-historico-pásztori mű; helyegység vagy korlátlan színváltozás” (*Hamlet* 2.2.: 377.).



Az akcióhőst is érhetik meglepetések (Hamlet. Franco Zeffirelli, 1990)

Ezeknek a laikus műfaji kategóriáknak egy része oly mértékben szubjektív, hogy semmilyen gyakorlati értékkel nem bír, hiszen ki tudná megjósolni vagy feltérképezni, hányféle szándékkal és milyen hozzáállással fog a nagyközönség megnézni egy-egy filmet? Zeffirelli *Hamletje* például az olvasni rest középiskolásnak elsősorban Shakespeare-dráma, még hozzá az egyetlen és autentikus változat, anélkül, hogy észrevenné a film eszköztárának befogadást manipuláló jelenlétét, vagy megkérdőjelezné a nyomtatott szöveg és a filmvásznon látható műalkotás azonosságát. A Zeffirelli-filmeket, például a *Rómeó és Júliát* (*Romeo and Juliet*. Franco Zeffirelli, 1968) vagy a *Napfivér, Holdnővért* (*Fratello Sole, Sorella Luna*. Franco Zeffirelli, 1972) ismerő és kedvelő néző már ennél többet talál a filmben: észreveheti a szerzői stílusjegyeket, a látvány szépségét, mely itt gyakran magasabb rendű a szöveghűségénél. Ugyanez a film egy konzervatív irodalmi műveltséggel

rendelkező nézőnek viszont nem több, mint olcsó popularitást hajszoló látványos közönségfilm – ő már tudatában van az eredeti szövegből kihagyott szakaszoknak, az átrendezett jeleneteknek, esetleg fel is háborodik a királynő és Hamlet ödipális találkozásán, és nem érti, miért nincs a Szellemen páncél, nem beszélve felemelt sisakrostélyról, ha konkrét szöveghelyek utalnak ezek jelenlétére. Egészen más hatást fog viszont tenni a film Mel Gibson rajongóira, akik kíváncsiságból (vagy akár véletlenül) ültek be kedvenc hősük legújabb filmjére, és meglepetéssel vagy akár csalódottan állapítják meg, hogy az akcióhős néha tehetetlen is tud lenni. De még tovább mehetünk fiktív néző-szemlénkben: ha találunk olyant, aki figyelemmel kíséri a különféle Hamlet-feldolgozásokat, bizonyára az ő befogadás-élménye is különbözni fog az előbbiektől, és esetleg azt eredményezi, hogy a dráma értelmezésében Hamletnek új arcát fedezi fel, egy más típusú hőst, aki már nem a Laurence Olivier vagy Derek Jacobi által megformált intellektuális lény, hanem tevékeny, aktív karakter, akit annál jobban szorít mozgásterének kényszerű szűkülése.

A végtelen befogadói paletta természetesen nem jelenti azt, hogy nincsen egy-egy adott film értékelésében számtalan állandó elem, melyek függetlenek a befogadói tudattól és tudatosságtól vagy a befogadás körülményeitől. Mégis valamivel számot kell adni azokról a különbségekről, melyek egy-egy darab filmfeldolgozásai között időről időre megjelennek, és a közönség más-más rétegét megszólítva helyenként egymással homlokegyenest ellenkező értelmezéseket eredményeznek.

A műfajok használatánál azt is érdemes szem előtt tartani, hogy – mint a fentiekből logikusan következik – különbség van erős és gyenge műfaj között, ahol előbbi a nyilvánvaló kötöttségekkel és hagyományokkal rendelkező műfajt, utóbbi pedig a tágabb, kevésbé kötött, az egyéni alkotói szabadságnak nagyobb teret engedő műfajt jelenti. Király Jenő erre vonatkozó megállapítása azért is tűnik hasznosnak, mert az egyes filmekről alkotott értékítéleteinket is segít indokolni:

Az erős műfajban az is nagyot alkothat, aki a gyenge műfajban nem lenne képes jelentős alkotásra. Kézen fogva vezeti a hagyomány, s ha nincs szerteágazó, eredeti miliőismerete, megmarad a lehetősége, hogy bőven merítsen a műfaj tárházából és tovább gondolja a benne foglaltakat. (1998: 84)

A makrancos hölgy esete a műfajokkal

A fenti műfajelméleti töprengések illusztrációjaként az alábbiakban egy Shakespeare-komédia, *A makrancos hölgy* négy változatát szeretném összevetni, melyek a huszadik század második felének négy meghatározó és a laikus mozilátogató számára is könnyen felismerhető filmes műfajában készültek. Az első film a *Kiss Me Kate* (*Csókolj meg, Katám!* 1953, George Sidney rendezésében, Cole Porter zenéjével), mely az ötvenes évek világszerte kedvelt műfajában, musicalben dolgozta fel makrancos Kata történetét. A második és talán a legnépszerűbb film Franco Zeffirelli *A makrancos hölgye* (*The Taming of the Shrew*. Franco Zeffirelli, 1967), Elizabeth Taylor és Richard Burton legendás alakításával. Néhány évtizedet átugorva, az ezredforduló tinikomédiái között találjuk a *10 dolog, amit utálok benned*

(*10 Things I Hate About You*. Gil Junger, 1999) című, az eredeti drámához meglehetősen laza, de felismerhető kapcsolódási pontokkal rendelkező Gil Junger-filmet, Julia Stiles főszereplésével. A legújabb változat címe ismét *A makrancos hölgy* (*ShakespeaRe-Told – The Taming of the Shrew*. David Richards, 2005) a BBC új Shakespeare-sorozatában, Sally Wainwright szövegével, David Richards rendezésében, melyet a Hallmark csatornán láthattak a tévénezők.

Ha a szerzőknek és főszereplőknek ezt a névsorát nézzük, először is felmerül a kérdés: a négy közül kettőnek ismert alkotói névsora (George Sidney és Cole Porter; Franco Zeffirelli) nem teszi-e a filmeket műfaji film helyett inkább szerzői filmmé? Zeffirelli esete mindenképpen figyelemre méltó: közismert Shakespeare-rajongása miatt a 'Shakespearelli' ragadványnevet is megkapta (Cartmell 2000: 212), hiszen az adaptációk valóban legalább annyira Zeffirelli kézjegyét viselik magukon, mint Shakespeare-ét, és ezek a közös szerzői jegyek leginkább a nagyközönség igényeinek tett engedményekben mutatkoznak. Ilyen közös pont a szöveg erős húzása (30-35-37% a három Shakespeare-filmmél), amire Lewis Grossberger a *Vogue*-ban már úgy utal, hogy „a vágás nem ollóval, hanem baltával történt” (Pilkington 1994: 165); valamint a szöveget háttérbe szorító látvány, ami miatt Zeffirellit gyakran csak felkapaszzkodott díszlet- és jelmeztervezőnek tekintik a kritikusok (Pilkington 1994: 164).



Zeffirelli Olaszországa: egyszerre piactér, karnevál és templomi menet. A makrancos hölgy (The Taming of the Shrew. Franco Zeffirelli, 1967)

Valójában azonban a szerzői film jegyeit a megfilmesíteni kívánt darab *választásán* érjük tetten, hiszen nem véletlen, hogy az olasz rendező számos opera- és színházi rendezés után éppen ezekkel a drámákkal indult el a filmek világába. Az általa megfilmesített Shakespeare-drámák, *A makrancos hölgy*, a *Rómeó és Júlia*, valamint a *Hamlet* (Franco Zeffirelli, 1990) közül éppen utóbbi lett a legkevésbé népszerű, ami talán nem véletlen: Helsingör dán város, nem olasz, ahol a rendező otthonosan mozgott volna. Zeffirelli maga így vallott egy interjúban készülő *Rómeó és Júliá*járól: a film „egyben dokumentumfilm is lesz a korszakról... Ismerem a *Rómeó és Júliát*, és még mennyire ismerem Olaszországot!” (Pilkington 1994: 165) Az olasz téma és háttér adja a lehetőséget, hogy a

Zeffirellire jellemző olasz piac a harsány kofákkal, széles gesztusokkal és száradó ruhával, a templom és a karnevál mind helyet kapjon a filmfeldolgozásokban.

Bizonyos értelemben ugyanez a helyzet a legtöbb film-szerzővel: saját műfajt teremtenek, melyet egy idő után az ő nevük fémjelez, de szerző és műfaj elválaszthatatlanok egymástól. Barry Keith Grant azzal a megállapítással hidalja át a szerző és a műfaj dominanciája közötti távolságot, hogy az ötvenes években népszerű szerző-elmélet az európai művészfilmeket elemezve voltaképpen a filmek tartalmi vonásairól a vizuális és formai jegyekre tette át a hangsúlyt, ez pedig Hollywood kontextusában egyenértékű a műfaji filmmel. (Grant 2007: 59)

Ahhoz, hogy az adaptációk új, megváltozott műfaját valóban értelmezni tudjuk, elsőként természetesen a kiindulási műfajt kell pontosan meghatározni, ami *A makrancos hölgy* esetében nem tűnik bonyolultnak, hiszen egyértelműen a vígjáték műfajába tartozik, azon belül pedig nem a finomkodó *commedia erudita*, hanem sokkal inkább a harsány vásári komédia elemei fedezhetők fel benne. Shakespeare életművében a korai vígjátékok közé soroljuk, melyekre az összetett szerkezet és sokszínű jellemábrázolás helyett a hangos szópárbaj, gyakori fizikai kontaktus és pajzán tréfák jellemzőek. A téma a házasság, de még nem az érett Shakespeare-drámák hagyományainak megfelelően, ahol a tipikus komédia-szerkezet a szerelmesek útjában álló akadályokkal kezdődik, majd ezek leküzdésével az utolsó jelenetben a házassághoz jut el. *A makrancos hölgy* cselekményének mellékszála valóban ezt a vonalat követi, Bianca és Lucentio kapcsolata pontosan ilyen akadállyal indul: a lány nem fogadhat udvarlókat addig, amíg házsártos nővére nem megy férjhez, az apja által kiválasztott udvarlók pedig egyébként sem kíváncsiak számára. Lucentio tehát álruhában kénytelen ostromát megkezdeni, nem csupán Bianca családjával, hanem saját apjával is dacolva.

A másik szál azonban, amely a címből és a kidolgozás arányaiból is egyértelműen a fő cselekmény, már a dráma közepén eljut az esküvőhöz, ám ez az esküvő egyáltalán nem tűnik a vígjátéki konfliktus feloldásának. Ellenkezőleg, szinte tragikus fordulatnak érzékeljük, hiszen Kata megaláztatása olyan mértéket ölt, hogy a közönség szimpátiáját is kezdi elnyerni, annak ellenére, hogy a dráma első felében ő testesítette meg a komikus akadályt, akit a legjobb lenne mindenestül eltüntetni az ifjú szerelmesek útjából. Nem véletlen, hogy az eredeti dráma nem is mutatja az esküvőt a nyílt színen, hanem csak egy szolga, Grumio tudósít az eseményekről. (Mint látni fogjuk, a filmváltozatok fele viszont nem tudott ellenállni a helyzet adta drámai lehetőségnek, és színre vitte az esküvői jelenetet.) Érvelhetünk azonban úgy is, hogy a valós érzelemre alapuló kapcsolat, tehát az ideális házasság csupán a dráma legvégére születik meg Kata és Petruchio között, ráadásul ebben a jelenetben két friss házaspárral ünnepelnek együtt, akik szerepe ellentétükkel hangsúlyozni a Kata-Petruchio pár példaértékű kapcsolatát. A darab konklúziójaként a megszeliült Kata szinte tanmeseszerűen foglalja össze az asszony feladatát és szerepét a házasságban, megerősítve, hogy valóban az ő története állt a középpontban.

A tanmese azonban furcsa, életidegen és meglehetősen természetellenes, főleg ha modern feldolgozást szeretnénk készíteni a darabból, hiszen manapság ki tudná komolyan venni ezt az

asszonyi megalázkodást? Akkor kerül csupán minden a maga helyére, ha a teljes eredeti drámát vesszük figyelembe, vagyis a kerettörténetet is, amelyben Huncfut Kristóf (Christopher Sly), részeg üstfoltozó számára adják elő a megszelídített asszony történetét. Mindezt pedig olyan módon, hogy a darab kulcsszava a látszat, a feltételezés: amit látunk, az valamilyen átvitt értelemben tükrözi saját történetünket.

Sajnos azonban a helyzet nem ilyen egyszerű, és a keret nem csupán rendezői döntés nyomán hiányzik egy-egy előadásból, mivel az eredeti Shakespeare-dráma textológiaiilag komoly problémákat vet fel, melyekre meggyőző választ máig sem talált a kritika. A hitelesebbnek tekintett *The Taming of the Shrew*, vagyis *A makrancos hölgy* (1623, Folio kiadás) címet viselő szöveg kerete töredékes, csupán az előjáték és az első felvonás közben egy rövid közjáték maradt fenn, de a keret ezután eltűnik – kérdés, hogy színpadi előadásban ez hogy valósult/valósítható meg? Ezért amelyik rendező fontosnak tartja a keretet, általában a kényelmesebb *The Taming of a Shrew*, tehát *Egymakrancos hölgy* (1594) szövegváltozatot használja, amely kevésbé hiteles, de szépen lekerekíti a történetet, levonja a tanulságot, és ezzel az egész színdarabot mintegy metaszínházzá varázsolja.

A metadráma színpadi megvalósítása nem könnyű feladat, de színpadról filmvászonra átültetni a keretet még összetettebb probléma; az önmagát tükröző műfaj megteremtéséhez a metaszínházat metafilmmé kellene átalakítani, ami létező filmművészeti jelenség, de leginkább a posztmodern művészfilmek világára jellemző. Az 1950-es évek musicaljei között azonban jó néhány dolgozott hasonló metafilm-szerű elemekkel, így például az *Ének az esőben* (*Singing in the Rain*. Stanley Donen – Gene Kelly, 1952) -, a musical műfaja tehát nem tűnik idegennek a metafilm számára. Ennek oka nem csupán a műfajban meghonosodott hagyomány, hanem magának a musicalnek az a jellegzetessége is, hogy természetéből adódóan vannak benne éles váltások a valósághű narráció és a nézőt ebből kizökkentő, dalban elmondott jelenetek között. A dalbetétek hagyományosan az elfojtott vágyak kifejezésének eszközei a műfajon belül (Grant 2007: 47), márpedig vágyakról bőven van szó *A makrancos hölgy*-ben, mely lényegét tekintve a két nem dominanciáért vívott harcát állítja a néző elé. Olyan műfajról van tehát szó, amelyben a nézői elvárások nem sérülnek, ha további elidegenítő elemeket iktat be a rendezés, hiszen a műfaj önmaga sem állítja, hogy a valóság hű tükre. Mint a későbbiekben látni fogjuk, a négy változatból valóban a *Kiss Me Kate* használja ki legjobban a metadráma eszközeit, bár Huncfut Kristófnak nyoma sincs a történetben.

Hol érhető tetten a műfaj?

Mielőtt a filmek tartalmi jegyeit megvizsgálánk, már számos árulkodó formai jegy segít annak megállapításában, hogy milyen filmes műfajra számíthatunk – így történik ez akkor is, amikor a moziműsorból választ magának ki-ki esti szórakozást. Ilyen tulajdonság a játékidő, mely a négy film közül kettőnél a két órát közelíti meg (Zeffirelli 117 perc, Sidney 110 perc): tehát ezek egész estét betöltő nagyjátékfilmnek készültek, a közönség tűréshatárát figyelembe véve. A két újabb film viszont csupán 93 (Junger) illetve 90 perc (Richards): előbbi a fiatal közönség igényeit vehette alapul, utóbbi a tévéfilmsorozat műsoridejét nem kívánta túllépni, és a könnyű esti szórakozásra

másfél órát elegendőnek tartott. Gil Junger elsősorban televíziós (sorozat)rendező volt a *10 dolog* előtt és után is, tehát az emészthető műsoridő nem ismeretlen fogalom számára. A BBCOne sorozatnak szintén minden darabja belefér a 90 perces keretbe, ezzel is sugallva, hogy az eredeti drámák hossza nem volt meghatározó szempont a szöveg húzásakor.

A műfajnak laikusok számára is könnyen felismerhető jele a játékidőn kívül a **főszereplő** vagy valamely alkotó neve, az a húzónév, ami a célközönséget megtalálja, és a moziba csábítja, és ami minden reklámkampánynál erősebben befolyásolja az adott film műfaji megítélését. Így a *Hamlet* et Mel Gibson jelenléte más műfajba helyezi, mint amikor Laurence Olivier, Derek Jacobi, esetleg Ethan Hawke a címszereplő; a közönség magával hozott, korábbi előadások alapján kialakított sablonjaival is mér minden új filmet.



Csókolj meg, Katám! Újra együtt a hollywoodi álmopár.

A makrancos hölgy (The Taming of the Shrew. Franco Zeffirelli, 1967)

A makrancos hölgy négy változatánál sincs ez másképp, hiszen a *Kiss Me Kate* műfaja már a negyvenes-ötvenes évek musical-sztárjai, Kathryn Grayson, Howard Keel, Ann Miller és a zeneszerző, Cole Porter nevéből is egyértelmű. A legsikeresebben azonban Franco Zeffirelli választotta főszereplőit, Elizabeth Taylort és Richard Burtont, akiknek személyével a bulvárpletyka is életre kelt a filmvásznon. Zeffirelli tudatosan kombinálta a kétféle sztár vonzerejét: Elizabeth Taylor, a hollywoodi filmcsillag hírnevét és szépségét hozta magával, Richard Burton pedig a kor legismertebb brit Shakespeare-színészeként hódította meg a színház és televízió közönségét. Burton *A makrancos hölgy* előtt már tíz Shakespeare-dráma legfontosabb szerepeit játszotta el; 1964-es *Hamlet*-alakítását egyik kritikusa így jellemezte: „Egyike a legnagyobb színészeknek, pályája csúcán, az egyik legnagyobb szerepben” (Burton website). A rendező ezeket a befogadói elvárásokat tovább erősíti: amikor a részeg Petruchio borgőzös álomba merülve egy shakespeare-i dalocskát dúdol, sajátos módon nem ebből a drámából, hanem a *Vízkereszt vagy amit akartok*-ból halljuk Feste búcsúdálát: „Mikor én még gyerek voltam, / Zúg a zápor, hujjahaj...” (*Vízkereszt* 5.1.: 895). Elizabeth Taylornak ezzel szemben *A makrancos hölgy* volt az

első (és tudomásom szerint egyetlen) Shakespeare-szerepe. A legendás szépségű, de viharos temperamentumú Taylorra és hasonlóan szenvedélyes ötödik férjére tökéletesen illett a dráma két főszerepe; megdöbbentő módon a forgatás közben ők maguk is megtapasztalták, hogy művészet és élet egymást tükrözik. Zeffirelli és Burton is feljegyzte, hogy a zárójelenetben, az önként megalázkodó Katát Taylor olyan őszinte érzéssel és meggyőző erővel játszotta el, a korábban színpadi hagyománynak tekintett ironikus kikacsintás nélkül, hogy Petruchiót játszó férjét is meghatotta (Zeffirelli 1986: 216).

A kilencvenes évek tinédzserei számára hasonló húzónév lett Julia Stiles, aki tinikomédiák, lány-vígjátékok főszereplője, tehát jelenléte ebből a darabból is azt csinál; közben pedig Shakespeare nevével saját hírnevét is megalkotja (a *10 dolog, amit utálok benned* volt az első Shakespeare-adaptáció, amiben szerepelt; ezt követte a *Hamlet* [Michael Almereyda, 2000] és az *O* [Tim Blake Nelson, 2001], egy Othello-feldolgozás, valamint egy off-Broadway *Vízkereszt* a Central Parkban). Heath Ledger, Joseph Gordon-Levitt és a többi tizenéves sztár neve is leginkább ez után a film után vált híressé, tehát a Shakespeare-történet bevált – ennek a filmnek viszont még nem a sztárok vagy Shakespeare neve, hanem a műfaj hozta a közönségét.

Az ezredforduló fiatal, leginkább egyedülálló városi középosztálybeli közönségének pedig Shirley Henderson neve csengethet ismerősen a *Hamish Macbeth* (1995-1997) televíziós detektívsorozatról, a *Trainspotting*-ből (Danny Boyle, 1996) vagy a Bridget Jones-filmekből (*Bridget Jones naplója* [Bridget Jones's Diary. Sharon Maguire, 2001], *Bridget Jones: Mindjárt megőrülök!* [Bridget Jones: The Edge of Reason. Beeban Kidron, 2004]). Az ő imázsa nem a Liz Taylor-féle lélegzetelállító szépség, hanem inkább a csúnyácska, kiszámíthatatlan, de határozott egyéniséggel rendelkező és érvényesülni akaró városi szingli – kitűnő választás, ha ennek a rétegnek szól a film. Feltehetően ugyanez a fiatal női közönség alkotja Rufus Sewell rajongóinak táborát is, bár ő már Shakespeare-en és egyéb klasszikus adaptációkon edzett neves színész, aki a BBC *IV. Henrikében* (*Performance – Henry IV*. John Caird, 1995), valamint Kenneth Branagh *Hamletjében* (Kenneth Branagh, 1996) is megalapozta hírnevét.

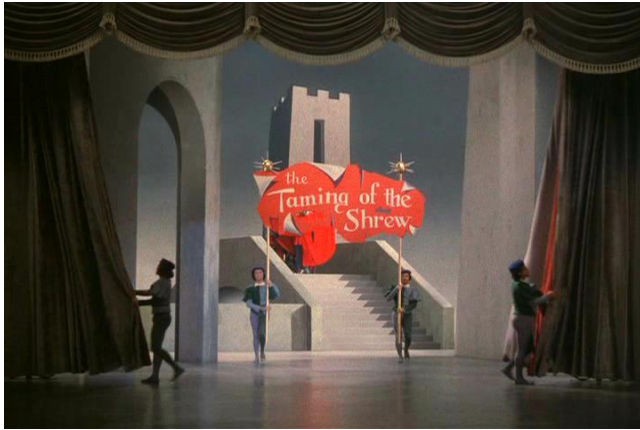
Az adaptáló műfaj határozza meg tehát, hogy milyen hosszú lehet az új verzió, hogy kiket fogunk a filmvászonon látni, milyen társadalmi szerepekben és milyen **helyszínen**. Ezért természetes, hogy mivel a *Kiss Me Kate* musical, a helyszín Amerika, ráadásul Hollywood, a művészet világa (a zenés-táncos jelenetek minden más musicalből kilógnak, de itt a metadramatikus környezet indokolja a jelenlétüket). Egy másik, a harmincas évektől népszerű amerikai műfaj is jelen van azonban: az úgynevezett „screwball-comedy”, melyet szoktak „dilinyós” vígjátéknak fordítani, bár a műfaj jóval összetettebb, mint amit ez a név sugall (az angol szó a baseballban csavart, tehát kiszámíthatatlanul pattogó labdát jelent). Van, aki szerint ez valójában „szex-komédia szex nélkül” (Screwball comedy film); a történet középpontjában általában romantikus szál fut, bár eleinte a főszereplő pár ellenségesen viselkedik egymással, gyakran társadalmi különbségek miatt (a férfi áll lejjebb a ranglétrán); általában álruha vagy valamilyen titok is lapul a romantikus felszín mögött (a *Kiss Me Kate*-ben a gengszterek szerepe). A műfajon belül külön csoportot képeznek az újraraházasodó párok komédiái, akik a válóper után ébrednek rá, hogy mégis egymáshoz tartoznak – így válik érthetővé

a *Kiss Me Kate* szereplőinek kapcsolatrendszere is.

Zeffirelli filmje kosztümös tömegfilm szerzői elemekkel: látványos színekavalkád, lakomák, tömegjelenetek, „autentikus” olasz helyszín, zene- és színvilág, életöröm, aminek személyes indíttatásairól már ejtettünk szót. A *10 dolog, amit utálok benned* ezzel szemben tinikomédia, tehát a helyszín amerikai középiskola, baseball és pomponos lányokkal, ahol minden diák autóval közlekedik (Pat Verona a többenél ócskább ronccsal), és a multikulturális társadalmi jelenségek is megjelennek, bár visszafogottan (nem ezen van a hangsúly, és a film nem kívánja felkavarni a néző kedélyét). A legújabb feldolgozás pedig, a BBCOne *Shakespeare-Told* sorozatának darabja valódi kortárs sorozat, kortárs helyszínnel és idővel; szereplői a sajtó ismert hősei: politikusok, vezető tisztségviselők, akiknek a magánéletéről szeretünk hallani, és akikről el tudjuk képzelni, hogy az érzelmeiket alá tudják rendelni az érdekeiknek, de természetesen happy endingre szükség van, hiszen ezért nézzük elsősorban az esti sorozatokat.

A kontextusok és a kiválasztott műfajok szemszögéből nézve a vágóasztalt, a legizgalmasabb kérdés *A makrancos hölgy* esetében a **keret**, Huncfut Kristóf története, melyet szemmel láthatólag mind a négy filmváltozat kihagy. Közelebbről megvizsgálva azonban az egyes filmeket a keretnek vagy a metadramai funkciónak bizonyos elemei mégis megjelennek, ezáltal árnyalva a fő cselekményszál értelmezését.

Mint korábban arról már volt szó, a dráma kerete több szempontból problémás, részben mivel töredékes (vagy nem teljesen autentikus), másrészt viszont az adaptáló műfaj is nehezíti a megjelenítését, hiszen a színház a színházban könnyebben elképzelhető úgy, hogy a kerettörténet szereplői egyszerűen a nézőtéren foglalnak helyet, és beolvadnak a közönségbe, anélkül, hogy ez komolyabb dramaturgiai problémákat okozna. A mozi a moziban vagy film a filmben viszont már jóval összetettebb technikai megoldásokat igényelne, és a folyamatosan jelenlévő, de a bevezetés után már néma elsődleges közönség a fő cselekménytől mindenképpen elvonná a figyelmet. A dráma eredeti témája azonban, a látszat és a feltételezés világa, csak úgy kerülhet központi helyre, ha létezik valamilyen eltávolító-elidegenítő keret, melyben a látottakat ki-ki magának tudja értelmezni.



*Színház a színházban. Kiss Me Kate (Csókolj meg, Katám!
George Sidney, 1953)*

A leginkább metadramai megoldást a legkorábbi változat, a *Kiss Me Kate* találja meg. Mivel az adaptáló műfaj, a musical a legkevésbé érzékeny a valóság-hű ábrázolásra, hiszen a zenés-táncos betétek mindenképpen kizökkentik a nézőt a hétköznapiak hitt/hihető cselekményéből, a film saját keretet készít a Shakespeare-dráma köré. Így a darab tanmese-jellege sértetlenül megmarad, és a kerettörténet szereplői (akik természetesen azonosak a tanmesét eljátszó musical-színészekkel) saját színpadi példájukból tanulva vonhatják le a férfi és nő társadalmi szerepére vonatkozó tanulságot. Ráadásul a musical a musicalben – a színpad fizikailag is zárt világában – azt is megengedi az asszonyszelídítő főhősnek, hogy az eredeti reneszánsz vásári komédia eszközeivel is dolgozzon, és például nyílt színen elfenekelje asszonyát, aki a művészi produkció érdekében nem is tehet sokat ez ellen.



*Az úri sorba jutott csavargó – Huncfut Kristóf és Petruchio
sorsa egybemosódik. A makrancos hölgy (The Taming of the
Shrew. Franco Zeffirelli, 1967)*

Zeffirelli viszont egészen más módon csempészi be a keret elemeit filmjébe, ezáltal rejtett jelentésrétegeket is megjelenítve, mint arra Kenneth S. Rothwell rávilágít (1999: 130-33). Kerettörténet nincsen, mert a lehető legszélesebb közönségre törekvő filmnél feltehetően nem is

működne; a nagyközönség elandalító mesére, szépségre és boldogságra vágyik a képernyőn, nem összetett szerkezetű, gondolkodásra készítő metadramára. A Paduába érkező Lucentio viszont az elsők között egy közszemlére ketrecbe zárt részeges és egy bortolvaj alakjával találja magát szemközt, a két alak tehát éppen azokért a vétkekért bűnhődik, melyekért Huncfut Kristófot is kihajították a kocsmából, és amiért az árokban lelte az éjszaka. Ennél még fontosabb azonban, hogy Huncfut vétken kívül tulajdonképpen a figurája is jelen van a filmben, Petruchio alakjába olvasztva. Az eredeti Shakespeare-dráma főhőse csak modortalan, de nemes ifjú, aki apja halála után saját örökségéhez méltó vagyont keres párnak; birtoka talán elhanyagolt, de szó sincs nyomorgó, csavargó életéről. Az esküvői színjáték és az utána következő megaláztatások sorozata is érzésünk szerint inkább az asszonyt szelídítő mutatvány része, nem pedig a hősszerelmes valódi arca. (Erre utal több szöveghely is, melyekből kiderül: tudatosan megformált szerepet látunk.) Zeffirelli Petruchiója viszont lyukas harisnyában, szedett-vedett ruhában érkezik, olyan részeg, hogy alig áll a lábán, több mondata ironikussá válik, így amikor a drámában az „Addig nem alszom, míg meg nem lelem” (*Makrancos* 1.2.: 104) szavakkal rögvest lánykérőbe indul, a filmben ellenkezőleg: borgőzös álomba merül.



Az első pillantás a hárpiára (és viszont). A makrancos hölgy (The Taming of the Shrew. Franco Zeffirelli, 1967)

Ezek a jellemzők azonban, valljuk be, a Shakespeare-drámát nem, vagy csak felszínesen ismerő nagyközönség számára semmilyen többletjelentést nem hordoznak, sőt, inkább az eredeti darab jelentését torzítják el. Az operatőri technikának azonban egy visszatérő fogása időről időre tudatosítja a legfontosabb jelentéselemet: a látszat, a feltevés keretét. Katát több ízben veszi a kamera premier, sőt superplánban, amikor csak a szemét látjuk, ami részben arra is utalhat, hogy temperamentuma fenyegetően magasodik minden más szereplő fölé, de az egészen közeli képsorok ennél árnyaltabb hatást is keltenek. Egyszerre leselkedünk rá a közönség soraiból, és egyszerre leselkedik ő valamelyik másik szobában zajló eseményekre, meg persze a közönségre is. A résnyire nyitott ajtó, az óvatosan táruló zsalugáter és a titokzatos pillantás mind azt sugallja, hogy megfigyelés megfigyelői vagyunk, szemtanú szemtanúi, ebben a formában tehát máris megszületett egy metadramatikus távolság a cselekmény és a moziközönség között, miközben a

kamera Katával azonosulva szemléli a körülötte levő világot. Ez a nézőpont, mely már a film kezdetétől megmutatja, hogy a háрпиának is vannak érzései, társul a Petruchiót Huncfuttal ötvöző képekkel, így a darab vége talán könnyebben elfogadható, hiszen nem a diadalmas férfi sovinizmus győzelmét ünnepeljük, hanem az okos és érzelemben gazdag asszony szuverén döntését, ami nem jelent megalázkodást sem (a szenvedélyes csók után Kata ismét kerekét old, és a hajsza folytatódik).

A következő fontos döntés, mely a rendező és a forgatókönyvíró kezében van, a **szöveg** kezelését érinti. Shakespeare szavai még modern fordításban sem könnyűek a huszadik századi közönségnek, nemhogy a tizenhatodik század végének nyelvezetében. Ha viszont Shakespeare neve a fő húzóerő, szabad-e feláldozni a szöveg archaikus csengését? Ismertebb daraboknál, így a *Rómeó és Júliánál* vagy a *Hamletnél* ez kevésbé lehet probléma, hiszen azoknak a drámáknak a szövegét a közönség műveletlen része is éppen eléggé ismeri ahhoz, hogy követni tudja a történetet. Mi a helyzet azonban a kevésbé ismert darabokkal? Mint látni fogjuk, a négyféle *Makrancos hölgy* négyféleképpen bánik a shakespeare-i szöveggel, mindig az adaptáló műfaj hagyományainak megfelelően, és összhangban azzal a korszakkal, melybe a cselekményt helyezi.

A *Kiss Me Kate* kerettörténete csak visszhangozza az eredeti drámát, és bizonyítja, hogy az élet a művészetet, a művészet pedig az életet tükrözi, itt tehát nem várhatunk, és nem is találunk szövegszintű párhuzamokat, csupán a konfliktus hasonló, de még azt is a maga képére formálta az ötvenes évek Amerikája. A veszekedő művészpár nem házasság előtt, hanem válás után találkozik újra, mindketten új kapcsolatban, bár mindketten nosztalgiával emlékeznek még az együtt töltött időkre. Mindketten sikeresek, bár nem annyira, mint ha együtt lennének, találkozásuk célja ezért elsősorban üzleti jellegű: egy közös előadás színrevitelére próbálja rávenni volt kedvesét a színész-rendező. Az előadás az előadásban sokszorosan önmagát tükröző metaszínház: a *Kiss Me Kate* című musical ugyanis arról szól, hogy egy musical társulat előadja a *Kiss Me Kate* című musicalt, mely a *makrancos hölgy* feldolgozása, tehát a színpadon már shakespeare-i a cselekmény és a dialógus.



Asszonyszelídítés nyílt színen. Kiss Me Kate (Csókolj meg, Katám! George Sidney, 1953)

Musicalról lévén szó, az egyébként zavaróan régies költői szavak dalbetétként tökéletesen megtalálják a helyüket a filmvásznon is, ráadásul a fülbemászó dallammal éppen ezekre emlékszük

legtovább a néző, tehát a rendező kettős célt ér: egyszerre lesz kézzelfoghatóan shakespeare-i az előadás, és eközben a musical kerettörténete modern marad, tehát a kortárs közönség számára maximálisan elfogadható. De a dalbetéteken kívül is rendkívül kreatívan használja Shakespeare szavait a forgatókönyvíró: függetlenül attól, hogy az eredeti drámában kinek a szájából hangzottak el, így például Lucentio egy rajongó sorát Bianca három kérője osztja el egymás közt, de van, ahol Petruchio esküdözik Bianca szavaival ártatlanságáról. Hasonlóan játszik a cselekmény is az eredetivel: a színpadi Katát játszó Lili Vanessi művésznő ugyanúgy éhen marad, és fizikai fájdalmakat kell kiállnia [10], de hangos csókkal a locsogó Bianca száját fogja be a főhős, nem Katáét. (Zeffirelli az esküvői jelenetben veti be ugyanezt, amikor Kata megpróbál nemet mondani.) Ezen kívül is tele van a darab kisebb-nagyobb kikacsintásokkal Shakespeare felé, a leghíresebb jelenet viszont akár a huszadik századi film- és színháztörténet jelképe is lehetne. A két gengszter, akik kártyaadósságot behajtani jöttek, búcsúzóul ezt a tanácsot adják a rendezőnek: „Brush up your Shakespeare, start quoting him now”, vagyis „Kezdd Shakespeare-rel mindjárt, idézd, ahogy bírod” – és garantált a siker. Az asszonyszelídítő vígjátékban természetesen igaz lesz a jóslat, visszatér a színházhoz a temperamentumos sztár, és a záró képsorok kiemelik az egymásra talált párt a színházból, jelezve, hogy színpadon kívül is összetartoznak. Egyébként a műfajok pastiche-szerű ötvözéséhez, illetve az (ön)ironikus utalásokhoz szemmel láthatóan jó érzéke volt a rendezőnek, mert a Shakespeare-életművön kívül a filmek világára is több ponton utal. Lili Vanessi új vőlegénye egy texasi marhabáró, aki western-paródiaszerűen megérkezik kedveséért Stetson kalapban és egy longhorn taxival.



Az anakronisztikussá vált western-idill. Kiss Me Kate (Csókolj meg, Katám! George Sidney, 1953)

Franco Zeffirelli látszólag az olasz reneszánsz világába kalauzolja a nézőt, valójában azonban a 60-as évek lázadó ifjúsága ugyanígy jelen van a filmvásznon és a konfliktusban, mint majd egy évvel később a *Rómeó és Júliá*ban vagy 1972-ben az Assissi Szent Ferenc életét feldolgozó *Napfivér, Holdnővér*ben. Zeffirelli természetesen szintén ismerte, és a végsőig kihasználta a Nino Rota zseniális kísérőzenéjében rejlő lehetőségeket, de a Shakespeare-szöveget inkább a dialógusban használta, mint a dalbetétekben. A stáblistában a forgatókönyvírók neve után apró betűkkel egy meglepő köszönetnyilvánítás áll: „Köszönettel William Shakespeare-nek, aki nélkül híján lettek volna a szavaknak.” Bár pontosabb lett volna talán úgy fogalmazni, hogy akinek a dialógusaiból

válogattak, nemcsak azért, mert az eredeti szövegnek mindössze harminc százaléka maradt meg a filmben, hanem azért is, mert sok helyen a tizenhatodik századi szöveg nehéz vagy avult szavait is modern szinonimák helyettesítik. Ez az enyhén könnyített Shakespeare-szöveg ismét jól tükrözi a szerzői szándékot és az adaptáló műfajt: a kasszasikerre pályázó kosztümös tömegfilmet, mely egy színes távoli világba ragadja magával a nézőt, és úgy vonja bele a játékba, hogy közben magára vagy saját világára ismer.



A megalázkodás kerete az irodalomóra – Kat önként feladja korábbi domináns szerepét. 10 dolog, amit utálok benned (10 Things I Hate About You. Gil Junger, 1999)

A tinikomédiák közönségére viszont, a fentiekkel ellentétben, Shakespeare neve nem feltétlenül hat húzóerőként, hiszen a középiskolás korosztálynak az ő életművében testesül meg a szenvedés netovábbja, nem beszélve arról, hogy az egymással rímelő vagy versbe szedett sorok kizárólag könnyűzenében elviselhetők. A *10 dolog, amit utálok benned* nem is küzd az eredeti szöveggel, mindössze Lucentio egy sorát őrzi meg: „I burn, I pine, I perish” – „Égek, szenvedek” (*Makrancos* 1.1.: 97). Az érzelem hevességét költőiségként illusztrálni még hihető, bár enyhén komikus, de más célból nem fér el a költői nyelv egy ilyen filmben. Azok a szereplők, akik még időről időre shakespeare-i nyelven szólalnak meg (Michael és Mandella), kilógnak az iskola mikro-társadalmából, és általában kirekesztettek vagy nevetség tárgyai. Nem meglepő tehát, hogy a közönség számára legnehezebben elfogadható női megalázkodás is egy szonettben rejtőzik, bár itt – néhány kritikus szerint sajnálatos módon (Henderson 2006: 197) – már Shakespeare nyelve helyett saját invenciójára támaszkodott a forgatókönyvíró.



Patrick Verona, a nehézfiú. 10 dolog, amit utálok benned (10 Things I Hate About You. Gil Junger, 1999)

Az idézett egy sor kivételével a szöveg teljes mértékben a korszakhoz és a kontextushoz illeszkedik, tehát az ezredvég amerikai elit középiskolájának tinédzsereihez. A korszak az ezredforduló Amerikája, melyben a küzdelem nem annyira a nemek között, mint inkább a bontakozó egyéniség és a társadalom elvárásai között zajlik, a családban és a korosztályban kivívott önállóság és a kamaszkorosztály testi-lelki gátlásai pedig csak bonyolítják az életet. Mindezt tovább árnyalják a nevelésszerűségi vált szülői erőfeszítések, de jelen van a drog és a bűnözés is, bár a filmvásznon megjelenő fiatalok inkább meg nem értett lázadók, mint valódi bűnözők.

Ezek után nyilvánvaló, hogy nem csak a szavakat, hanem a cselekményt is erősen fazonírozni kellett, hogy illeszkedjen ebbe a környezetbe, hiszen a házasság mint központi probléma nem lehet reális konfliktus forrása, így Patrick Verona eszközei a lányszelídítésben is korlátozottak, és inkább az iskolai csínytevés terén mozognak. Kat nem éhezik és nincs bezárva, mindössze egy csókot tagad meg tőle Patrick (de azt is inkább nemes szándéktól vezérelve). A verekedés helyét paintball-játék veszi át, mindenféle fenyegető elem híján, de a játék vége valódi egymásra találás a szénabálában, ami erősen idézi Zeffirelli képsorait. Sajnálatos módon a drámai feszültség is gyakran a vágóolló áldozatául esik, és a nagy megalázkodás beszéde sem szerez olyan mértékű meglepetést, mint akár az eredeti drámában, akár Zeffirellinél, de mindent összevetve a film hű önmagához és céljaihoz, ráadásul kasszasikerrel bizonyította, hogy Shakespeare életműve tálalható a mai ifjúság számára is, természetesen megfelelő körítéssel.



Zeffirelli után szabadon – a testi fenyítés helyét játék vette át.

*A makrancos hölgy (The Taming of the Shrew. Franco
Zeffirelli, 1967)*

Ugyanezt éri el a BBCOne *Makrancos hölgye*, mely a kortárs brit társadalomba helyezi a cselekményt. A főszerepben egy ambiciózus politikus nőt látunk, a háttérben pedig a társadalom minden visszasságát, a látszat alapján működő osztálytársadalom maradványait, melyben egy konzervatív politikusnak még mindig jobb egy botrányos életű lecsúszott arisztokratával összeházasodnia, mint egyedülállóként. A célközönség is a korszak karriert és magánéletet összehangolni próbáló fiatal felnőtt rétege, és a szöveggönyvet az ő igényeikhez igazította Sally Wainwright. Nem bíz semmit a véletlenre; a *10 dolognál* hübb marad a cselekményhez, még hozzá leginkább azokon a pontokon, melyek a vitatott eredeti szövegváltozatok mindegyikében megtalálhatók. Kate megaláztatásai között szerepel tehát a fizikai megterhelés, az alvás, élelem és ruha megvonása; asszonyi alázatosságát pedig szintén a nap-hold felcserélésével kell bizonyítania, valamint egy férfi kollégáját szűzies nőként kénytelen dicsérni. A dialógust viszont átírja Sally Wainwright és nagyrészt modern környezetre alkalmazza (az alvásmegvonás után még szex-megvonás is következik: a nászéjszakán Petruchio szinte megerőszakolja újdonsült feleségét, de amint észreveszi, hogy Kate-ben felébredt iránta a vágy, meggondolja magát, arra hivatkozva, hogy még nem elég kedves hozzá). A televíziós műsoridő érdekében tett engedmény, az erős húzás eredménye, hogy ez a film szintén megvált a felesleges részletektől, amitől a mellékszál szereplői színtelenebbek, kapcsolataik rendszere azonban kuszább lesz.



Az első találkozás a lehangzó Katherine Minolával.

A makrancos hölgy (ShakespeaRe-Told – The Taming of the Shrew. David Richards, 2005)

Ennél is radikálisabb változás, ami nem csupán a jellemábrázolást, hanem a teljes darab értelmezését is befolyásolja, hogy mielőtt bármi mást megtudnánk a családi háttérrel, kiderül, hogy Katherine Minola politikai karrierje miatt érdekében állna a férjhezmenetel. Bianca még egyáltalán nem szeretné elsietni az elköteleződést, és csak unalmas kérését próbálja lerázni azzal, hogy majd nővére után ő is férjhez megy. Ennyiben tulajdonképpen a Zeffirelli-irányt követi (ott Bianca szerepe már az első pillanattól kezdve rendelkezik kevésbé pozitív árnyalatokkal, feltűnően kacér, és bár Lucentio iránti érzései őszintének tűnnek, az is nyilvánvaló, hogy a színpad mögött nem mindig olyan szende szűz, mint a fiú előtt), a film végére pedig meglehetősen ellenszenvenessé válik, és mire Katherine bevallja, hogy vannak érzései, Biancáról kiderül, hogy neki nincsenek.

Petruchio ábrázolása szintén problémás, és véleményem szerint kissé aláássa a film pozitív megoldását is. Az a tény, hogy lecsúszott, eladósodott nemes, aki ráadásul modortalan és csak anyagi helyzete rendezéséhez keres gazdag feleséget, még talán nem is megy messzebbre a korábbi filmfeldolgozásoknál. Ráadásul igen hamar megmutatja emberi arcát, amikor mindezt bevallja Katherine-nek, szemmel láthatólag őszintén, és mintha érdekein érzelmei felülkerekedtek volna. Az asszonyszelídítés sem okoz problémát, hiszen a dráma fő motívuma a nemek harca a dominanciáért, itt pedig valóban ez történik, nem elég a helyzet érdekből történő elfogadása, Petruchio teljes behódolást kíván feleségétől. Az esküvői jelenet, amikor női ruhában, kifestve és részegen érkezik, bármilyen megalázó Katherine számára, még szintén beleférne ebbe a folyamatba, ha előtte és utána nem hangozna el, hogy Petruchio személyiségének valós mélységeibe engedett bepillantani, amit ő őszinteségtől hajtva nem óhajt eltakolni. Az infantilis, biszexuális és magatartásproblémás férj, aki legjobb barátja szerint sem fog megváltozni, legalábbis elgondolkodtató. A film műfaji besorolását azonban segíti, hiszen ezzel is egyértelművé válik: a központi figura Katherine, akinek saját konfliktusával kell megküzdenie: össze tudja-e egyeztetni karrierjét érzelmeivel, esetleg családjával? Ebből a szempontból tehát a 2000-es évek tipikus városi női filmjét kapjuk, természetesen happy endinggel: az utolsó képkockákon a háromgyermekes

család a Downing Street 10 előtt áll büszkén, tehát Katherine Minola bizonyította: lehet valaki sikeres nő és családanya is egyben.



Petruchio árnyoldalai. A makrancos hölgy (ShakespeaRe-Told – The Taming of the Shrew. David Richards, 2005)



Happy ending: a modern nő életének két pólusa – karrier és család – összeegyeztethető. A makrancos hölgy (ShakespeaRe-Told – The Taming of the Shrew. David Richards, 2005)

Összegzésül tehát megállapíthatjuk, hogy a négy film összevetésekor a Shakespeare-film szükséges de semmiképpen nem elégséges kategória. Szükséges, mert nézők és alkotók is számon tartják, és ahogy a tizenkilencedik századi színjátszás, úgy a huszadik századi filmművészet is próbakőnek használja a bárd életművét. Az egyes filmalkotások elemzésére viszont célszerűbb filmes műfajokban elhelyezni a műveket, jelen esetben egy musical, egy kosztümös tömegfilm, egy tinikomédia és egy (kissé szappanszagú) televíziós sorozat darabját. A szöveghűség mércéjén minden felszínessége ellenére Zefirelli az egyetlen, aki hagyományos feldolgozást készített, a

másik három film domináns elemei miatt mindenképpen a radikális adaptációk közé sorolható, a helyszín, a korszak vagy a cselekmény átalakítása révén. Az azonban nem lehet véletlen, hogy Zeffirelli filmje, minden kritika ellenére, máig is a legnépszerűbb a négy adaptáció közül, mivel ez az egyetlen, amelyet az alkotók kézjegye személyiséggel ruházott fel. A műfaji film a nézőtől kevés szellemi munkát követel, de ennek fejében a katartikus élményekkel is fukaron bánik – talán ez valódi népszerűségének titka.

Irodalomjegyzék

- Altman, Rick: *Film/Genre*. London, BFI Publishing, 1999.
- Bazin, André: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 2002.
- Boas, Frederick S.: *Shakespeare and his Predecessors*. London, 1896.
- Cahir, Linda Costanzo: *Literature into Film. Theory and Practical Approaches*, Jefferson, NC & London, McFarland, 2006.
- Cartmell, Deborah: 'Franco Zeffirelli and Shakespeare'. In *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Szerk. Russell Jackson. Cambridge University Press, 2000. 212-21.
- Dávidházi Péter: „Isten másodszülöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest, Gondolat, 1989.
- Dowden, Edward: *Shakespeare: A Critical Study of his Mind and Art*. London, 1875.
- Grant, Barry Keith: *Film Genre. From Iconography to Ideology*. London & New York, Wallflower, 2007.
- Henderson, Diana E.: *Collaborations with the Past. Reshaping Shakespeare across Time and Media*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2006.
- Király Jenő, *Mágikus mozi*, Budapest, Korona Kiadó, 1998.
- Pilkington, Ace: 'Zeffirelli's Shakespeare'. In *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*. Szerk. Anthony Davies és Stanley Wells. Cambridge University Press, 1994. 163-79.
- Rothwell, Kenneth S.: *A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television*. Cambridge University Press, 1999.
- Shakespeare, William: *A makrancos hölgy*. Ford. Jékely Zoltán. In *Shakespeare összes drámái*, II. *Vígjátékok*, Budapest, Európa, 1988.
- --: *Hamlet*, ford. Arany János, In *Shakespeare összes drámái*, III. *Tragédiák*, Budapest, Európa, 1988.
- --: *Vízkereszt vagy amit akartok*, ford. Radnóti Miklós és Rónay György. In *Shakespeare összes drámái*, II. *Vígjátékok*, Budapest, Európa, 1988.
- Zeffirelli, Franco: *Zeffirelli*. New York, Weidenfeld & Nicholson, 1986. Idézi Diana E. Henderson: *Collaborations with the Past. Reshaping Shakespeare across Time and Media*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2006. 185.

Internetes hivatkozások:

- The Official Richard Burton Website
(<http://www.richardburton.com/tv.htm> 2007. 07.12.)

- BBC Online: Sally Wainwright-interjú
(<http://www.bbc.co.uk/drama/shakespeare/tamingoftheshrew/writer1.shtml>; 2007. 04. 05.)
- Screwball comedy film on Wikipedia
(http://en.wikipedia.org/wiki/Screwball_comedy; 2007. 07.12.)

(Az angol nyelvű irodalomból idézett szövegrészeket, ahol másképp nem jelöltem, saját fordításomban közlöm. A Shakespeare-idézetek után zárójelben a rövid cím, a felvonás és jelenet száma, valamint az általam használt kiadás oldalszáma áll.)

Filmográfia

- *10 dolog, amit utálok benned* (*10 Things I Hate About You*. Gil Junger, 1999)
- *A makrancos hölgy* (*ShakespeaRe-Told - The Taming of the Shrew*. David Richards, 2005)
- *A makrancos hölgy* (*The Taming of the Shrew*. Franco Zeffirelli, 1967)
- *Hamlet* (Laurence Olivier, 1948)
- *Hamlet* (Franco Zeffirelli, 1990)
- *Kiss Me Kate* (*Csókolj meg, Katám!* George Sidney, 1953)
- *Micsoda srác ez a lány* (*She's the Man*. Andy Fickman, 2006)
- *Szerelmes Shakespeare* (*Shakespeare in Love*. John Madden, 1998)

© Apertúra, 2007. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2007/nyar/foldvary-brush-up-your-shakespeare-shakespeare-adaptaciok-mufaja-negy-makrancos-holgy-tukreben/>

