

**Streitmann Ágnes**

**Hódolat vagy paródia?**

**Posztmodern Shakespeare-filmadaptációk az ezredvégen**

**Szerző**

**Streitmann Ágnes** Doktori hallgató az ELTE Reneszánsz és barokk angol irodalom programjában.

Kutatási terület: filmadaptáció, Shakespeare filmek az 1990-es években, a Shakespeare filmek helye a modern populáris kultúrában. E-mail: [agnesstreitmann@yahoo.com](mailto:agnesstreitmann@yahoo.com)

## Hódolat vagy paródia?

### Posztmodern Shakespeare-filmadaptációk az ezredvégen

Shakespeare helye az irodalmi kánonban az újragondolások, újrafelfedezések komplex történetének eredménye. Drámáinak kisajátítása a magas, illetve a populáris kultúra által minden korban más és más formát öltött, mint ahogy Shakespeare, a kulturális ikon is más és más szerepet töltött be egy adott történelmi korban az éppen aktuális kulturális érdekektől függően, melyeket különböző történelmi, társadalmi változások formáltak. (Megemlíthetjük itt a színház és a könyvkiadás területén végbemenő változásokat, az egyre erősödő középosztály bizonytalan kulturális státuszát, a nacionalizmus és a kolonializmus változó arculatát, az angol irodalom tudománnyá válását, végül a tömegmédia korának beköszöntét.)

A 20. század utolsó évtizedében, amikor a Shakespeare-film reneszánszának lehettünk tanúi, számos olyan posztmodern Shakespeare-film született, mely izgalmas példája annak, hogyan sajátítja ki, alakítja át a hollywoodi film – egy tömegszórakoztatást célzó médium – a shakespeare-i drámát, milyen ambivalens viszony fűzi Shakespeare-hez, a magas kultúra emblemikus alakjához. Vizsgálódásom középpontjában tehát az áll, hogy ezek az adaptációk, sajátos „shakespop” jelenségek (Lanier 2002: 17) – melyeket, mint azt maga a terminus is sugallja, a magas és a populáris kultúra közötti feszült, de nagyon is produktív kölcsönhatás jellemez – milyen művészi eszközöket alkalmazva aktualizálják az eredeti Shakespeare drámákat, a hódolat és/vagy paródia nyelvét használják-e, valamint hogyan viszonyulnak az ezredvégi posztmodern kultúrához, melynek termékei.

### Látványközpontúság és sokszínűség – Shakespeare Hollywoodban

A XX. század végén a Shakespeare filmek addig példátlan áradatának lehettünk tanúi. Túlszárnyalta a 40-es és 60-as évek kiemelkedő korszakát, amikor olyan jeles filmművészek alkottak, mint Orson Welles, Laurence Olivier, Akira Kurosawa, Franco Zeffirelli, Peter Brook, Grigorij Kozincev. Az adaptációk jelentős része a belépőjüket fektetett pénzt behozta, és figyelemre méltó kritikai visszhangot keltett. Az új Shakespeare-kritikai irányzatok inkább ünnepelték a „látványos sokszínűséget”, mint siránkoztak a szöveghűség és művészi integritás hiánya miatt. A sokszínűség fogalmát azonban érdemes egy kicsit körbejárunk.

Igaz, hogy a 90-es évek Shakespeare-filmadaptációinak választéka bőséges: az inkább művészfilmmek tekinthető *Prospero könyvei* (*Prospero's Books*, Peter Greenaway, 1991), az *Ahogy tetszik*

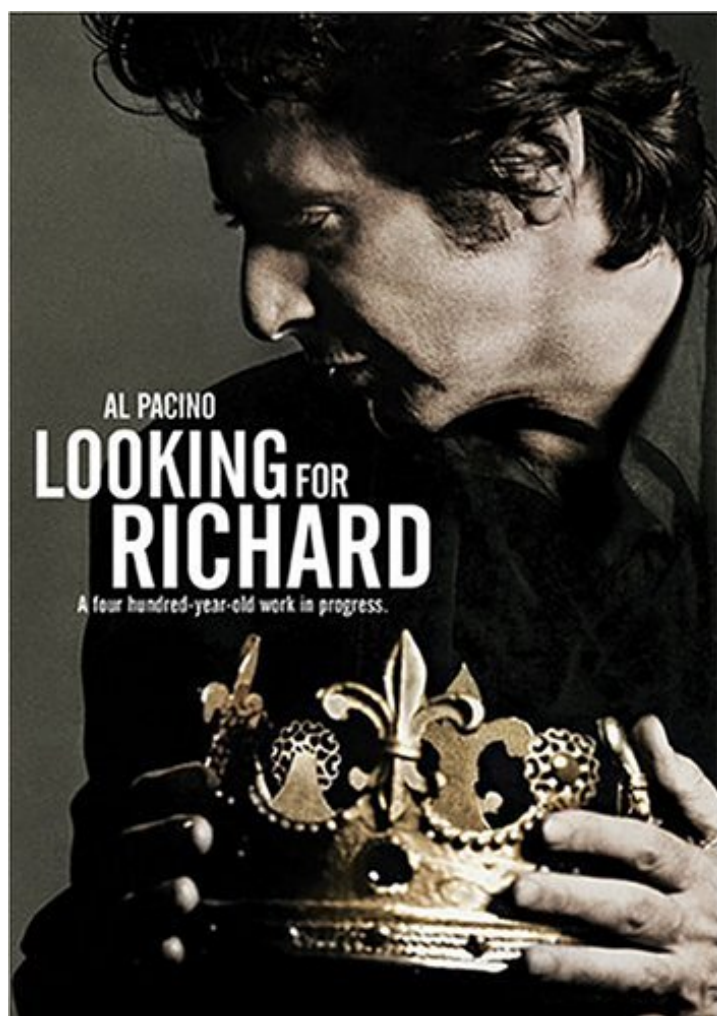
(*As You Like It*. Christine Edzard, 1992) és a *Szentivánéji álom* (*A Midsummer Night's Dream*. Adrian Noble, 1996) mellett igazi sikerfilmek is születtek. Hogy csak néhányat említsünk: Kenneth Branagh-tól az *V. Henrik* (*Henry V*. Kenneth Branagh, 1990), *Sok hűhó semmiért* (*Much Ado About Nothing*. Kenneth Branagh 1993), Richard Loncraine-től a *III. Richard* (*Richard III*. Richard Loncraine. 1995), Oliver Parkertől az *Othello* (Oliver Parker, 1995), Baz Luhrmanntól a *William Shakespeare's Romeo+Juliet* (Baz Luhrmann, 1996), Michael Hoffmantól a *Szentivánéji álom* (*A Midsummer Night's Dream*. Michael Hoffman, 1999), Julie Taymortól a *Titus* (Julie Taymor, 2000), Michael Almeyerdától a *Hamlet* (Michael Almeyerd, 2000). Ezeken a műveken kívül, melyek a Shakespeare-drámák úgynevezett direkt adaptációi, készültek olyan „metafilmek” is, melyek azt kutatták: milyen helyet foglal el Shakespeare a mai kor kulturális képzetében. Al Pacino *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996) és Branagh *In the Bleak Midwinter* (Kenneth Branagh, 1995) című filmje ebbe a kategóriába sorolható. Akadtak azután olyan filmek is, melyek igen „messze estek a fától”: Gil Junger *10 dolog, amit utálok benned* (*10 Things I Hate About You*. Gil Junger, 1999) és Tim Blake Nelson *O* (Tim Blake Nelson, 2001) című filmje csak alapötletként használja fel Shakespeare-t (Az előbbi *A makrancos hölgyre*, az utóbbi az *Othellóra* épül). A legsikeresebb Shakespeare-film, John Madden *Szerelmes Shakespeare-je* (*Shakespeare in Love*. John Madden, 1998) pedig olyan fikció, mely több Shakespeare-dráma cselekményét ötvözi.



*Adrian Noble filmes adaptációja egy színházi előadás zártságát, intimitását idézi. Számos utalást láthatunk olyan híres gyerekfilmekre, mint az Alice csodaországban, az Óz, a nagy varázsló és az ET. Szentivánéji álom. (A Midsummer Night's Dream. Adrian Noble, 1996)*



*A film elején a király fekete köpenybe burkolózva jelenik meg: a félreérthetetlen posztmodern utalás Darth Vader baljós alakját idézi a Star Wars című filmből. V. Henrik. (Henry V. Kenneth Branagh, 1990)*



*Pacino alkotása filmes esszé arról, mit jelent Shakespeare a 20.század végén. E célból különféle stílusokat, műfajokat ollóz össze: dokumentarista stílusban, kézi kamerával készített utcai interjút, színházi előadásról, színházi próbákról készült felvételeket, fényképeket stb. Looking for Richard (Al Pacino, 1996)*

Habár ezek a filmek mind különböző „újrarendelések” az eredeti drámáknak – más és más stílusjegyeket hordoznak, eltérő rendezői koncepció formálta őket -, egy bizonyos szempontból ugyanazokat a sajátosságokat jelenítik meg, és egy csoportba tartoznak: mindegyik a hollywoodi mainstream film érezhető hatását mutatja, bár különböző mértékben; és persze vannak kivételek. Jelentős részük nagy hollywoodi stúdiókban készült; rendezőik előszeretettel idéznek populáris filmműfajokból és konkrét filmekből, népszerű nemzetközi sztárokkal dolgoznak, és főleg egy fiatal, „trendi” tömegközönséget céloznak meg, az ő ízlésvilágukat igyekeznek kielégíteni, a populáris filmkészítés legújabb technológiáit használva. Ezzel a jelenséggel függ össze, hogy a Shakespeare-művészfilm ritkaságnak számít manapság, míg Orson Welles, Grigorij Kozincev, Akira Kurosawa számára még ez volt a bevett forma.

## Intertextualitás és inkongruitás

Kenneth Branagh *V. Henrik*-filmadaptációja az első a 90-es évek sikeres Shakespeare filmjeinek sorában, és Branagh az a rendező, aki a populáris, hollywoodi típusú filmek világát megnyitotta a Shakespeare-filmfeldolgozások előtt. A közönségfilmek műfaji kellékeit kreatívan felhasználva fáradhatatlanul keresi az újabb és újabb módokat, hogy a klasszikus drámákat élvezetessé és fogyaszthatóvá tegye. Kezére játszanak ebben napjaink posztmodern stílusának sajátosságai is – az intertextualitás, a stíluseklektika, a játékosság – hogy csak néhányat említsünk. Fontos azonban leszögeznünk, hogy e nagyon is bátran alkalmazott posztmodern esztétikai sajátosságok ellenére Branagh alapvetően konzervatív és tradicionális. Filmjei „hűséges” adaptációk, de ez nem szöveg-hűséget jelent, hanem azoknak a konzervatív értékeknek az elismerését, amit hagyományosan Shakespeare-hez társítanak (például a hűség, a rend, a hierarchia, a hazafiság, a katonai erények, a tekintélytisztelet). Filmjeit vizsgálva azonban felmerül a kérdés, mihez is hű igazából Branagh: az eredeti Shakespeare-drámához, avagy a hollywoodi ideológiához, ami szintén konzervatív és tradicionális? A *Sok hűhó semmiért* filmváltozatában például kihúzza mindent, ami egy hollywoodi romantikus komédiát elronthat: azokat a részeket, amelyek Claudiót rossz színben tüntetik fel, utalásokat a szexualitásra, a házasságtörésre, a férfiak nők iránti bizalmatlanságára. „Megtisztítja” a drámát, a veszélyes nyelvezetű részeket törli, és így valójában megfosztja a filmet a dráma erotikus energiáitól, ironikus felhangjától.



*A Sok hűhó semmiért című film elején Don Pedro és csapata lóháton érkezik, szilaj vágásban a dombon át – egyértelműen A hét mesterlövész jeleneteit idézve. (Much Ado About Nothing. Kenneth Branagh 1993)*

Bár kétségtelen, hogy Branagh munkássága, főleg pedig az *V. Henrik* sikere volt az, ami elindította a 90-es évek Shakespeare-film áradatát, az utána következő rendezők közül többen is jóval messzebbre jutottak a felfedező úton. Ezek a művészek, az eredeti Shakespeare-drámát

nyersanyagként, „subtext”-ként használják, hogy az így készülő művészeti produktumban – mint a különböző elemek keveredéséből és egymásra hatásából intertextuális módon felépülő alkotásban – megjelenítsék ezredvégi vízióikat. Ezek a filmek nemcsak azért izgalmasak, mert formailag, stilisztikailag eltérnek a realizmus normáitól – a posztmodern irányába -, hanem mert megkérdőjelezzik a shakespeare-i dráma konzervatív konstrukcióit is. A XX-XXI. század fordulója számos olyan problémát vet fel, amelyek egy átmenetinek érzett kor szorongásából fakadnak. Shakespeare drámái is ilyen századfordulós, „korszakváltásos” közhangulatban születtek, így kiválóan alkalmasak arra, hogy felhasználják őket e problémák megfogalmazására, és esetleg a válaszok forrásai is lehetnek. Az előbb említett filmek közül több is a Shakespeare-dráma és az ezredvégi válságtémák – erőszak, drogfogyasztás, a család válsága, szexuális torzulások, tömegkommunikációs túlterhelés, a virtuális világ eluralkodása a valóság fölött stb. – komplex kölcsönhatására épül.



*Az egyik legszellemesebb posztmodern jelenet Almereyda Hamlet jében a „Lenni vagy nem lenni” monológ, amelyet a rendező egy videotéka akciófilmrészlegében forgatott. Hamlet (Ethan Hawke) mormolva járkal le s fel az erőszakos jeleneteket sugárzó TV készülékek között. Hamlet (Michael Almereyda, 2000)*



Az intertextualitás a posztmodernizmus egyik jellegzetes vonása. A posztmodern fogalmát, mely a múlt század utolsó negyedében a kultúráról folyó diskurzusban megkerülhetetlenné vált, igen nehéz meghatározni. „A legcélszerűbb, ha nem úgy közelítjük meg, mint specifikus témák, eszmék vagy stílusjegyek által meghatározott irányzatot, hanem mint egyfajta viszonyulást a különböző formákat öltő kultúrákhoz, tradíciókhoz.” (Lanier 2002: 17) A posztmodern művész előszeretettel lépi át a határt hagyományok, műfajok és formák között. Számára mind a magas, mind a populáris kultúra stílusok és utalások hatalmas gyűjteménye, melyekből egyenlő arányban meríthet, éskedve szerint keverheti az össze nem illő elemeket, többnyire azzal a céllal, hogymegkérdőjelezze a magas művészet privilegizált helyét. Nem véletlen, hogy a paródia, a pastiche, és a groteszk a posztmodernizmus kedvelt kifejező eszköze.

A paródiát gyakran azon az alapon különböztetik meg a satírától, hogy mire irányul. Röviden összefoglalva azt mondhatjuk, hogy a satíra társadalmi vagy politikai szokásokat gúnyol ki bizonyos burkoltan jelenlevő etikai mércét alapul véve, míg a paródia egy műfaj vagy műalkotás formai tulajdonságait állítja szembe egy bizonyos stílus dekorum követelményével. Don Harris szerint a paródia egy transzformációs folyamat. Az ő meghatározásában „a paródiát egy adott műfaj, művészeti alkotás disztinktív formai jegyeihez való hasonulás és azoktól való eltérés közötti ingadozás jellemzi. A paródia megismétli az eredeti alkotás szókincsét, szintaxisát vagy stílusát, míg más komponenseket manipulál, és így komikus inkongruitást hoz létre, mely fő ismertető jegye”. (Lanier 2006:178) A pastiche, melynek meghatározására később bővebben kitérek, a paródiára is jellemző össze nem illő formai elemek keverésén alapul, de a gúny, a komikum eleme nélkül.

Shakespeare kisajátítása a populáris kultúra által – vagyis a „shakespop” – olyan kulturális jelenség, mely természeténél fogva magában hordozza az inkongruitást. Benne pop-imidzsek, stílusok, műfajok keverednek Shakespeare-t mint kulturális ikont meghatározó minőségekkel. Nem véletlen, hogy a paródia és a pastiche számára a shakespop termékeny talajnak bizonyult.

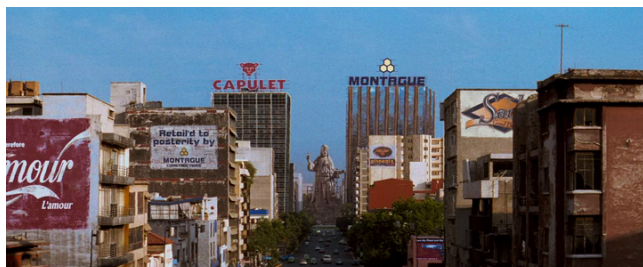
A 90-es évek közepe után készült Shakespeare-filmek nagy része előszeretettel használja a paródia, a pastiche, és a groteszk transzformációs eszközeit. Hogy kitaláljuk, milyen jelentéseket hoznak létre ezek a transzformációs folyamatok az adaptációkban, meg kell fejtenünk, kit vagy mit céloznak: Shakespeare-t, a kulturális ikont, a kortárs populáris kultúrát vagy a XX. század végi shakespop jelenséget? Baz Luhrmann *William Shakespeare's Romeo+Juliet* című adaptációja és Julie Taymor *Titusa* a shakespop-hibriditás tipikus példái, és mindkét rendező a paródia, a pastiche, a groteszk stílus eszközeivel formálta át az eredeti drámákat.

## Tisztelet és paródia

Baz Luhrmann adaptációja, a *William Shakespeare's Romeo+Juliet* (1996) a filmes shakespop történetében kulcsfontosságú alkotás. Valójában a XX. századi populáris kultúra utalásainak tömör kivonata, tipikusan posztmodern produktum: Luhrmann hangsúlyozottan használja a



multikulturális nagyvárosok ifjúsági kultúrájának imidzseit, valamint azt a fajta „eklektikus vizuális stílust, szaggatott vágást, »örjögő« kameramozgást és hip-hop zenét, melyek leginkább a popzenei tévécsatornák (MTV) videoklipjeit idézik.” (James N. Loehlin 2000: 123) A film gyakorlatilag újraépíti a Shakespeare-drámát a populáris filmműfajokra való utalásokból: a spagettiwesternek, az akciófilmek, a szappanoperák és a tinédzserfilmek elemeiből alkot sosemvolt világot, melynek különös hangulatát paródiával és giccsbe hajló szentimentalizmussal átítatott jelenetek váltakozása adja.



*Luhrmann élvezettel keveri a kereszténység motívumait az ezredvégi nagyváros antiutópisztikus képeivel. William Shakespeare's Romeo+Juliet (Baz Luhrmann, 1996)*

Luhrmann ambivalens viszonyulása a shakespeare-i forráshoz az egész filmet végigkíséri. Alapvető rendezői magatartása a tisztelet. Maga a cím – *William Shakespeare's Romeo+Juliet* – is Shakespeare szerzői tekintélyét hangsúlyozza. Luhrmann a szöveg nagy részét megtartja, a fiatal szerelmeseket pedig újra és újra kimenekíti Verona Beach harsány, nyughatatlan világából, és egy áttetszően tiszta, zajtalan közegbe helyezi őket; Romeo és Júlia szerelmét a víz, e csendes, átlátszó, időntúli őselem szépségével társítja a szerelmi jelenetekben.

Másrészt amikor csak teheti, szellemes intertextuális utalásokkal ássa alá Shakespeare kulturális tekintélyét, és a filmet a paródia irányába tolja el. Shakespeare erősen retorikus, figuratív nyelvezetét teljesen kisajátítja, és lefordítja a modern média nyelvére, az elveszett költészetet hatásos látványelemekkel helyettesíti.

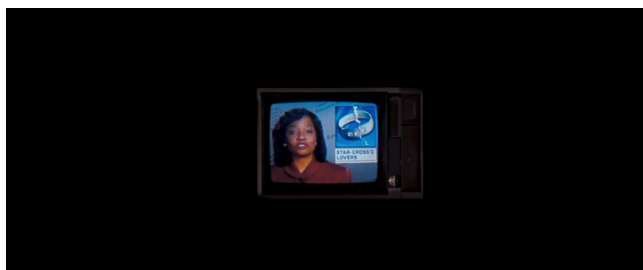


*Romeo és Júlia szerelmének tisztaságát Luhrmann újra és újra a víz szimbolikájával, e csendes, átlátszó, időntúli őselem megjelenítésével kapcsolja össze. William Shakespeare's Romeo+Juliet (Baz Luhrmann, 1996)*

Jó példa erre az a jelenet, amikor Lady Capulet próbálja Júliát meggyőzni, hogy menjen hozzá a daliás Párishoz, és egy szellemes vizuális metafora helyettesíti Shakespeare költői metaforájának

szépségét. A drámában Lady Capulet Párist magasztalja, aki „szép szerelmes könyv”, és „Még szebb lesz kötetben.” (I.iii. 98-104). A filmben ennél a jelenetnél egy magazin borítója jelenik meg, melyről egy jóképű, önelégült Dave Paris nevezetű fiatalember mosolyog le ránk, mint az „Év partija”.

A tisztelet és a paródia vegyítésének jó példája a prológos előadása kétféle módon. Először egy afroamerikai televízió-bemondónő recitálja őszinte banalitással, egyhangú, közömbösen udvarias stílusban, azután Pete Postlethwaite, egy jól ismert Shakespeare-színész (Lőrinc barátot játssza a filmben) komoly, ünnepélyes hangon megismétli. Eközben a vásznon gyors, szaggatott ritmusban erőszakos jelenetekkel teli filmkockák követik egymást, melyeken rendőrségi helikopterek és rohamkocsik tűnnek fel, és az egymásra unalomból lövöldöző fiataikorú bandákat próbálják ellenőrzés alatt tartani.



*A prológst kétféle előadásmódban halljuk: először egy televízió-bemondónő recitálja egyhangú, közömbösen udvarias stílusban, azután egy jól ismert Shakespeare-színész komoly, ünnepélyes hangon megismétli. William Shakespeare's Romeo+Juliet (Baz Luhrmann, 1996)*

A film tobzódik a felforgató, a shakespeare-i drámát önmagából kiforgató jelenetekben: Romeo és barátai a bálról egy TV-show-ból értesülnek, miközben egy Globe Theatre nevű biliárdteremben játszanak. Mab-királynő hallucinogén tablettá lesz Mercutio számára, a patikáriustól Romeo nem mérget, hanem drogot vesz, és még sorolhatnánk. De ahogy a film pereg, egyre inkább az lesz a benyomásunk, hogy a paródia tárgya itt nem is annyira Shakespeare, a kulturális ikon, hanem az erőszakkal teli, szenzációhajász, média által irányított ezredvégi társadalom. Verona Beach egyfajta nagyvárosi antiutópia: sokfajú, multikulturális társadalom, ahol a hivalkodó gazdagság mellett jelen van a nyomorúságos szegénység, és az utcákat ellepi az erőszak. A romantikus, idilli jeleneteket gyakran durván megszakítja egy-egy erőszakos képsor bevágása: amikor Júlia esdekelve kéri az éjszakát, hogy hozza el neki Romeót (III.ii.1-13), elragadtatott arca hirtelen eltűnik, és helyette Romeo eltorzult, véres arcát láthatjuk, amint autójával Tybaltot üldözi. A nászéjszaka utáni hajnali jelenetben (III.v.1-36) a kamera az ifjú szerelmesek diszkrét meztelenségét mutatja, aztán egy hirtelen vágás, és máris Tybalt golyószaggatta testét látjuk, Romeo pedig borzadva ébred.

Luhrmann nagy gusztussal keveri a kortárs giccs divatos kellékeit a kereszténység, a reneszánsz művészet, a középkori lovagi kultúra és udvari szerelem motívumaival, jelképeivel, így adva

érzékletes képet Verona Beach mesterséges, hivalkodó, rikító világáról. Krisztus képet látunk Tybalt ingén a verekedés-jelenetben, a túlméretezett automata fegyvereket Mária-kép díszíti. A Capulet-ház firenzei palota, amelyet az álarcosbálra karácsonyi égőkkel díszítenek fel, és fémdetektorokat láthatunk a kapunál. A kriptajelenetben Romeo gyertyák és kék fényű neonkeresztek százai között halad végig, miután belép a templomba, ahol Júlia fekszik. Abban a pillanatban, hogy Júlia is meghal, megszólal Wagner *Trisztán és Izolda*-jából „Izolda szerelmi halála”, mely a szerelmeseket a mitikus múlttal kapcsolja össze, és arra utal, hogy nincs helyük ebben a világban.



*Luhrmann élvezettel keveri a kortárs giccs kellékeit a kereszténység, a reneszánsz művészet, a középkori lovagi kultúra és udvari szerelem motívumaival. William Shakespeare's Romeo+Juliet (Baz Luhrmann, 1996)*



*A bálon Romeo középkori lovagnak öltözik, Júlia pedig Botticelli-angyalnak; ezek a jelmezek olyan kulturális múlttal társítják a szerelmeseket, mely védelmet nyújt számukra Verona Beach érték nélküli világában. William Shakespeare's Romeo+Juliet (Baz Luhrmann, 1996)*

A film sivár, reduktív jelenettel ér véget. A Capulet- és Montague-szülők, miután kiszálltak limuzinjaikból, megdöbbenve állnak, idegenül, elveszve a templom előtt, és nem mozdulnak egymás felé. Csak nézik, amint gyermekeik letakart tetemeit a hordágyon berakják a mentőautóba. Ezeket az utolsó pillanatokat a TV is közvetíti, és a fiatalok halála egy hírműsor szenzációja lesz. Romeo és Júlia tragikus szerelmét kiárusítják, médialátványosságot csinálnak belőle. Az epilógus zárószavait ugyanaz a bemondónő olvassa fel, aki a film elején a prológust, ugyanolyan tárgyilagos, közömbös hangon.

Luhrmann adaptációja egy tipikusan posztmodern technika, a pastiche jegyeit hordozza. „A

pastiche-nak sok közös vonása van a paródiával, mégis külön kell tőle választanunk. „A pastiche, mint a paródia, egy konkrét stílus utánzása, egy stílus-maszk viselése, beszéd egy halott nyelven. De a paródiával ellentétben ez egy semleges utánzás, a paródia rejtett szándéka nélkül, szatirikus impulzus, nevetés nélkül. Megfoszt minket attól az élménytől, hogy létezik valami normális, amihez képest amit ábrázolunk komikus. Röviden, a pastiche üres paródia.” (Fredric Jameson 1998: 5)

## Az erőszak mint szórakozás – Julie Taymor: Titus

Bár Julie Taymor filmje, a *Titus* (2000) nem a hollywoodi mainstream filmet, hanem az európai művészfilmet, azon belül is Fellini alkotásait tekinti referenciapontnak, sok közös vonást mutat a populáris Shakespeare-filmadaptációkkal. Tipikus posztmodern stíluskeverék lenyűgöző képi világgal. A szürreális, látomásszerű alkotásban a fasiszta, a futurista és az ókori Róma képi világa dominál, de hangsúlyos szerepet játszanak a XX. század végi „gót metál” ifjúsági szubkultúra stílusjegyei is. Ezeket az utalásokat, látványelemeket fűzi fel Taymor egy témára, és az erőszak időtlenségéről, azaz örök időszerűségéről mesél hátborzongatóan szép, stilizált képi nyelven. Az ókori amfiteátrumnak – mint az erőszak archetipikus színházának – megidézése a film elején és végén, a császárválasztás jelenetének átalakítása fasiszta tömeggyűléssé a hírhedt Kolosszeum-tér előtt (amelyet Mussolini építtetett 1939-ben), az amfiteátrum helyszínének megválasztása – a horvátországi Pula római kori amfiteátrumáról van szó, melynek ülőhelyeit Taymor horvát statisztákkal töltötte fel, akik megélték a szerbek és horvátok közötti véres harcokat – mind az emberiség 2000 éves történelmének erőszakkal teli aktualitására utal.



*A császárválasztás jelenetét – mely a Mussolini által építtetett hírhedt Kolosszeum-tér előtt játszódik – Taymor fasiszta tömeggyűlésként ábrázolja. Titus (Julie Taymor, 2000)*

A dráma erőszakos jeleneteinek hangsúlyosan teátrális, performatív jellege is hozzájárult ahhoz, hogy Taymor a *Titus*-ból filmes adaptációt készítsen, és kifejezze állásfoglalását, kritikáját a kortárs médiával szemben, mely az erőszakot gyakran mint szórakozást tálalja. Ahogy Taymor maga is

nyilatkozta: „A darab közvetlenül a mi korunkhoz szól. Ahhoz a korhoz, amikor a közönséget a média naponta traktálja szexbotrányokkal, kiskorú bandák által elkövetett nemi erőszakkal és hírességek gyilkossági tárgyalásainak részleteivel. A mi szórakoztatóiparunk arra törekszik, hogy minél aprólékosabban, élethűbben tálalja a gyilkosságokat, a nemi erőszakot és mindenféle gázságot.” (Eileen Blumenthal, Julie Taymor 1995:183))

A nyitójelenetben egy középosztálybeli család konyhájában vagyunk, ahol egy kisfiú katonáival játszik a konyhaasztalon. Az ártatlan szórakozásnak induló háborúsdi azonban pillanatok alatt átlépi a játék határait, egyre vadabb lesz, mindenütt ételmaradék, ketchupos katonák, és az elszabadult káoszt a televízióból jövő egyre bántóbb, fülsértőbb zaj kíséri, mely rajzfilmek, akciófilmek erőszakos jeleneteit idézi. Innen, a valós életben zajló gyermeki játék világából a fiú átkerül egy valósnak tűnő, de valójában a fantázia világában létező ókori amfiteátrumba, ahol Titus légiója menetel, mintha rémisztő, óriási játék katonák keltek volna életre. A fiú ettől kezdve a fiatal Lucius szerepét játssza, Titus unokája lesz, és velünk, a láthatatlan moziközönséggel együtt nézi végig mindazokat a borzalmakat, amiket nagyapja és annak ellenségei elkövetnek.



*A fiatal Lucius, aki Titus unokája a filmben, velünk, a láthatatlan moziközönséggel együtt nézi végig mindazokat a borzalmakat, amiket nagyapja és annak ellenségei elkövetnek. Titus ( Julie Taymor, 2000)*

Titus fő ellenségei a gótok királynője és két megmaradt fia. Taymor kiaknázza a „gót” terminus asszociációs lehetőségeit, és az eredeti dráma törzsi szereplőit az 1980-as, 90-es években divatos „gót-metál” szubkultúra karakteres jegyeivel ruházza fel. Chiron és Demetrius ennek megfelelő ruhát viselnek, és gót-metál rockzenére őrzöngenek. Zene- és videójáték-függőségük szoros összefüggésben áll; mondhatni: oka és következménye a látott és az elkövetett szörnyű kegyetlenkedéseknek. Nem felelősségteljes, morálisan gondolkodó felnőtt férfiakként viselkednek, hanem mint éretlen gyerekek, akik örömet lelik állatok kínzásában, megölésében. „Amikor meggyalázzák és megcsonkítják Laviniát, szinte megmámorosodnak saját ördögi találékonyságuktól: kegyetlen tréfát űznek áldozatukból”, és egyre jobban belemelegednek szörnyű játékukba. (Pikli Natália 2000: 53) Ez a jelenet – melyben a szellemesség és kegyetlenség,



nevetés és szenvedés a végső határokat feszíti – annak a groteszk látásmódnak tipikus példája, mely mind a drámát, mind a filmet uralja.



*Tamora két fiának, Demetriusnak és Chironnak a videojátékoktól és a punk-rock zenétől való függősége mintegy érzéketlenné teszi őket brutális tetteik következményei iránt. Titus (Julie Taymor, 2000)*

A lakomajelenet, mely szintén a rémisztő és a mulatságos feloldhatatlan ellentétére épül, a kortárs horror műfaj hagyományosan véres látványosságait parodizálja. Chiron és Demetrius meggyilkolásának csendes, hátborzongató jelenete után a vásznon két szép süteményt látunk hűlni a nyitott ablakban, miközben fehér muszlinfüggönyöket lebegtet felettük a lágy szellő. A két egymást követő jelenet, a vértől csöpögő horror és egy női konyha-magazin címlapját idéző hétköznapi idill komikus inkongruitása már előre vetíti Titus utolsó entrée-ját, amelyben – mint vendégszerető házigazda – vidám szakácsnak öltözik. Amikor Taymor felkérte Anthony Hopkinst, hogy játssza el Titus szerepét, felmerült, hogy Hannibal Lecternek, Hopkins egyik leghíresebb szerepének (*A bányák hallgatnak*, 1991) bizonyos jellemvonásait bele kellene építeni a szerepbe. A lakomajelenet végül is teljes mértékben kiaknázza Titus és a pszichopata kannibál karaktere között fellelhető párhuzamokat. Bár egyikük fogyasztója, a másik pedig felszolgálója az általa meggyilkolt emberek húsának, Titus ugyanolyan nagy gusztussal beszél a küszöbön álló lakomáról, mint Hannibal, aki élvezettel mesélte el egyik gasztronómiai élményét, amikor is egy áldozata máját lóbabbal és finom Chiantival fogyasztotta. Hopkins Titusa Lecter figurájának két megnyilvánulási formája között ingadozik: az egyik a csendes, hátborzongatóan eltökélt gyilkos, a másik az abszurdul komikus, idiotisztikus kannibál séf, aki büszkén, boldogan jár-kezel vendégei között. (Lanier 2006: 179) Ez a groteszk megközelítés lehetővé teszi Taymornak, hogy megakadályozza a néző azonosulását a bosszúállóval, hogy a bosszú kielégülést nyújtson számára, vagyis mindazokat a reakciókat, amelyeket a hagyományos horrorfilmek váltanak ki. Habár teljes mértékben kiaknázza a horror műfaj nyújtotta lehetőségeket, egyidejűleg meg is tagadja, parodizálja őket.



*Titus mint vendégszerető házigazda vidám szakácsnak öltözik, aki büszkén, boldogan jár-kezel vendégei között. Titus ( Julie Taymor, 2000)*

Az erőszak megjelenítésének ez az ambivalens megközelítése elárulja Taymor kritikus állásfoglalását az egész kortárs popkultúra fiatalokra gyakorolt potenciálisan negatív hatásával szemben, és felhívja a figyelmet a felnőtt társadalom ez irányú felelősségére is. A lakomaasztalon zajló véres dráma felidézi azt a ketchupos-véres öldöklést, amit a kisfiú, vagyis a fiatal Lucius játszott a konyhaasztalon. Taymor – úgy látszik – szereti a szimmetrikus elrendezést, hiszen nemcsak az „erőszak mint szórakozás”, valamint az „erőszak mint brutális valóság” motívumok foglalják keretbe a filmet, hanem az amfiteátrum-szimbólum is. A film elején ide, az erőszak színházába kerül a kisfiú a konyha ismert, biztonságos világából, és a film végén innen menti ki Aaron és Tamora gyermekét, akivel együtt indul el a hajnali derengésben egy szebb jövő felé. Bár ez a befejezés kissé szentimentálisnak tűnik, Taymor ezt publikusan is vállalta. „Úgy éreztem, szükségünk van erre a kicsinyke reménysugárra a film végén, hiszen egy új évezred küszöbén állunk.” (Taymor 2000: 35)

## Konklúzió

Annak ellenére, hogy a paródia, a pastiche és a groteszk nem kizárólagos látásmódok a 90-es évek Shakespeare-filmjeiben, elmondhatjuk, hogy számos adaptáció esetében kaptak fontos szerepet az ezredvég morális problémáinak megfogalmazásában. Ahogy azt az előbbi két Shakespeare-filmadaptáció vizsgálata során láttuk, az említett stílusok mélységesen ambivalensek „határátlépésükben”. Egyrésztől élvezettel dekonstruálják, fordítják visszájára a shakespeare-i drámát és sértik meg Shakespeare „nagyságát”, másrésztől ugyanolyan élvezettel gúnyolják ki azokat a módszereket, amelyekkel Shakespeare-t oly gyakran népszerűsítik, „korszerűsítik” egy „trendi” fiatal közönség számára. Ezeknek a filmes shakespeare-hiprideknek fontos helyük van a shakespeare-i kultúrtörténetben. Egyrészt mert azokat a pop-imidzseket, motívumokat, műfajokat használják, amelyek a mai közönség műveltségének fontos részét képezik, és Shakespeare-nek új jelentőséget adnak a tömegkultúra fogyasztóinak tudatában, másrészt mert minden egyes adaptáció új Shakespeare-t ad nekünk, hozzátesz valami értékeset ahhoz a kulturális folyamathoz, mely a shakespeare-i életművet újra és újra átalakítja, újragondolja, az adott korhoz igazítja. A Shakespeare-film megélte első száz évét, belépett a következő évszázadba, és semmi jelét nem tapasztaljuk, hogy a filmes interpretációk száma csökkenne. Hogy ez a provokatív együttműködés



## Irodalomjegyzék

- Lanier, Douglas: *Shakespeare and Modern Popular Culture*. New York, Oxford University Press, 2002. 17.
- Lanier, Douglas: Will of the People: Recent Shakespeare Film Parody and the Politics of Popularization. In *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Szerk. Diana E. Henderson. Oxford, Blackwell Publishing Ltd., 2006. 178.
- Loehlin, James N.: These Violent Delights Have Violent Ends: Baz Luhrmann's Millennial Shakespeare. In *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*. Szerk. Mark Thornton Burnett, Ramona Wray. London, Macmillan Press Ltd., 2000. 123.
- *Shakespeare összes művei*. Budapest, Helikon Kiadó Kft, 1992.
- Jameson, Fredric: Postmodern and Consumer Society. In *The Cultural Turn*. New York, Verso, 1998. 5.
- Blumenthal, Eileen - Taymor, Julie: *Playing with Fire: Theatre, opera, film*. New York, Harry Abrams Publisher, 1995. 183.
- Pikli Natália: The Crossing Points of Tears and Laughter. *The Anachronist*. 2000. 53.
- Taymor, Julie: In interview with Alan Cummings. *Interview*. 2000/1. 35.

## Filmográfia

- *Hamlet* (Michael Almeyda, 2000)
- *Sok hűhó semmiért* (*Much Ado About Nothing*. Kenneth Branagh 1993)
- *Titus* (Julie Taymor, 2000)
- *V. Henrik* (*Henry V*. Kenneth Branagh, 1990)
- *William Shakespeare's Romeo+Juliet* (Baz Luhrmann, 1996)

© Apertúra, 2007. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2007/nyar/streitmann-hodolat-vagy-parodia-posztmodern-shakespeare-filmadaptaciok-az-ezredvegen/>

