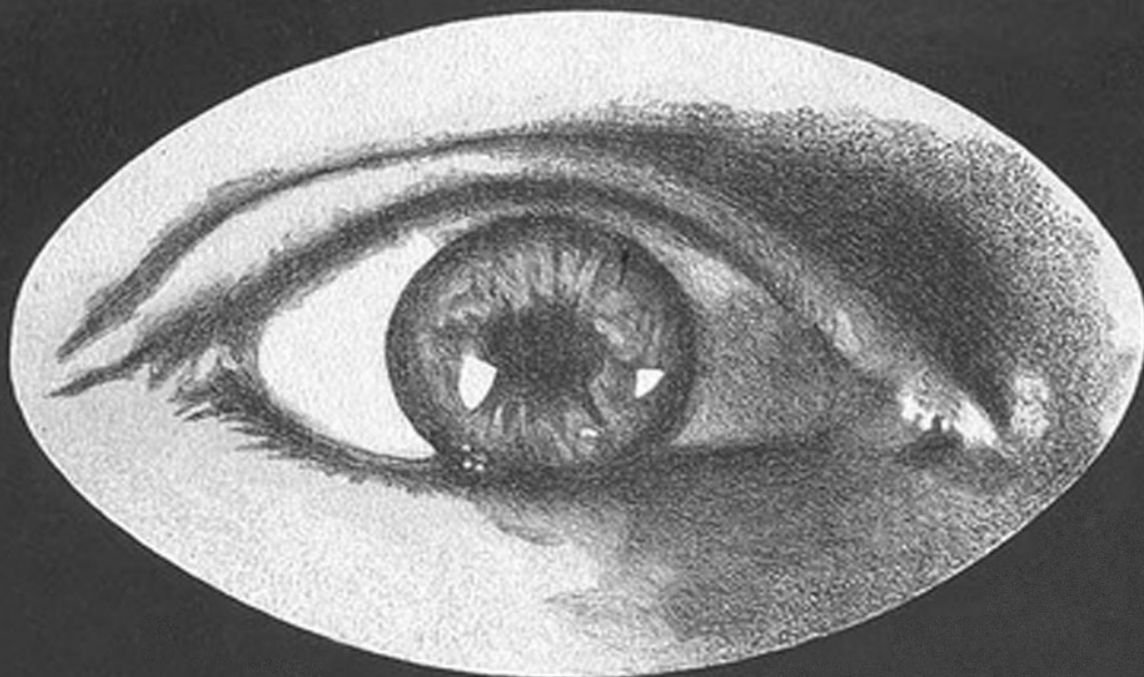


FILMSZEM

2014

Filmtudományi online folyóirat - IV. évfolyam 1. szám



Irodalom a vásznon



FILMSZEM IV./1.

Irodalom a vásznon



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

IV. évfolyam 1. szám - TAVASZ
(Online: 2014. Március 15.)

Felelős kiadó: Farkas György

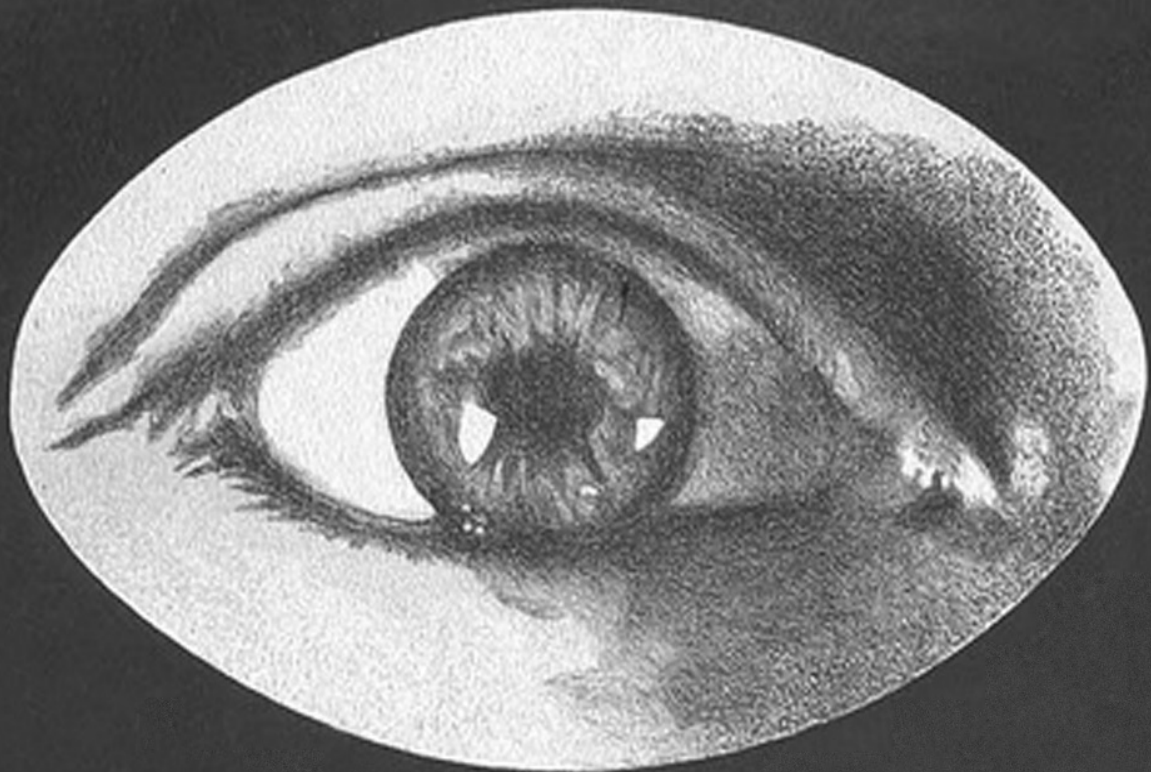
Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Bevezető	5
Gelencsér Gábor: (Ei)múlt idő - Az ötvenes évek-filmek irodalmi háttere	6-16
Farkas György: Amikor a töltőtoll kamera - Mészöly Miklós írásai és a filmes látásmód kérdései	17-23
Borbély Zsuzsa: Női-férfi szerepek és a család - Jane Austen <i>Büszkeség és balítélet</i> című művének filmes adaptációiban	24-36
Földvály Kinga: Irodalmi adaptációk - Shakespeare, a legitim szerző és pop-kulturális ikon	37-47

FILMSZEM



2014-re tervezett további témáink:

- **Globális Ázsia**
- **Kortárs román film**
- **Az orosz film új útjai**

Idei lapszámainkhoz is további szerzők jelentkezését várjuk!

Bevezető

Az irodalom a vásznon, avagy az irodalmi adaptációk, filmfeldolgozások témaköre egyfelől kimeríthetetlennek tűnik, miközben arról is lehet eszmefuttatásokat olvasni, hogy elméleti téren ez mára már kifulladt. Nem ezt látszik igazolni a nemzetközi szakirodalom egyre bővülő kínálata, ahogy a jelenlegi lapszámunkban található írások is inkább azt a sejtésünket támogatják, hogy van még mit felfedezni, feltárni, elemezni ezen a területen is.

Az írások között elsőként Gelencsér Gábor izgalmas anyagát olvashatjuk, amelyben az ötvenes évek-filmek háttérét, sajátosságait igyekszik számunkra is érthetővé tenni. Majd Farkas György írásában Mészöly Miklós filmről szóló gondolatait és a *Film, az emkénéél* című novelláját állítja párhuzamba Huszárik Zoltán filmes látásmódjával. Borbély Zsuzsa a női és férfi szerepek és a család viszonyát vizsgálja Jane Austen *Büszkeség és balítélet* című regényének filmadaptációiban és jut mindannyiunk számára érdekes eredményekre, végül pedig Földváry Kinga írásában azt mutatja be, hogy a Shakespeare adaptációkban milyen változások érhetőek tetten a kezdetektől egészen a legújabb filmfeldolgozásokig.

Reméljük, hogy az írások elolvasása után olvasóink is azt az álláspontot érzik majd magukénak, hogy az irodalmi adaptációk terén bőven van miről kutatásokat végezni, tanulmányokat írni, és ahogy újra és újra irodalmi alapanyagokhoz nyúlnak a filmrendezők, ezekben az adaptációkban úgy találhatunk egyre újabb szempontokat, úgy közelíthetjük meg ismét új nézőpontokból az irodalom és a film, a szöveg és a kép viszonyát.

szerkesztőség

Gelencsér Gábor

(El)múlt idő

Az ötvenes évek-filmek irodalmi háttere¹

Az 1968 után válságba kerülő képviseleti hagyomány egy évtizedes lap-pangást követően az ötvenes évek-tematikában tör felszínre újra egységes irányzatként. A formát szubjektívizáló szerzői stilizáció, illetve objektívizáló dokumentarizmus párhuzamos filmtörténeti innovációja mellett fent marad ugyan a társadalmi jelentés analitikus és/vagy moralizáló megközelítésű feldolgozása, e szemléletmód azonban ekkor egységes tematikus vagy stílusirányzattá nem tud szerveződni. A meglehetősen elszigetelt kísérletek elsősorban a történelmi filmekben jelennek meg. Ennek egyik oka a parabolikus látásmód folytatásának és megújításának a szándéka (Kósa Ferenc, Sára Sándor hetvenes évekbeli filmjeiben), a másik pedig abban az egyszerű körülményben rejlik, hogy a korabeli jelen társadalmi kihívásai nem szolgálnak a morális analízis elvégzéséhez megfelelő súlyú konfliktusokkal – az évtized karakterét tudniillik épp ez a drámaiatlanság határozza meg –, s ezért azt a múltban kell felkutatni. Így jönnek létre a változatos korszakokat változatos stílusban megidéző analitikus történelmi filmek, amelyek miközben eltávolodnak a jancsó elvont parabolizmustól, távolságot tartanak a műfajiságtól is. A közép-nemzedék tagjai (Kovács András, Zolnay Pál) és a fiatalabbak (Kézdi-Kovács Zsolt, Gábor Pál, Lugossy László, Grunwalsky Ferenc, Lányi András) egyaránt érintettek e témában. Az utóbbiaknál az is megfigyelhető, miképpen próbálják saját nemzedéki közérzetüket a múltba vetítve megfogalmazni, vagyis náluk a történelem nem csupán a hiányzó konfliktusok pótlására, hanem a jelen konfliktusmentességének leírására is alkalmas lesz. Számos rendező esetében párba állíthatók az évtized folyamán születő, hasonló szemléletmódról tanúskodó történelmi és jelen idejű filmek (Zolnay Pál: *Arc/Sámán*; Kézdi-Kovács Zsolt: *Romantika/Ha megjön József*; Lányi András: *Segesvár/Tíz év múlva*; Gábor Pál: *A járvány/Utazás Jakabbal*; Lugossy László: *Azonosítás/Köszönöm, megvagyunk*; Grunwalsky Ferenc: *Vörös rekviem/Utolsó előtti ítélet*).

A jelenre vonatkoztatott értelmiségi analízis nyomasztó súlyát pedig a korszak sajátos műfaji kísérletének, az easternnek az ellentmondásossága jelzi

¹ Az írás az OTKA által támogatott, 81684 azonosító számú *Film és irodalom kapcsolata az 1945 utáni magyar filmművészetben* című kutatás része.

(Kardos Ferenc: *Hajdúk*, 1974; Szomjas György: *Talpuk alatt füttyül a szél*, 1976; *Rosszemberek*, 1978).²

A hagyományos történelemképnél jóval reflektáltabb értelmezést nyújtó, a műfajiságot elutasító vagy éppen műfajteremtő, újító jellegű törekvések kevés támogatást kapnak az irodalomtól. Az analitikus történelmi filmek sorában egyetlen adaptációt találunk: Grunwalksy Ferenc rendkívül formatudatos első filmjét, a Jancsó-forgatókönyveket jegyző Hernádi Gyula regényéből készült *Vörös rekviem* (1975).

A hetvenes évek elbizonytalanodó és az új társadalmi állapotra reflektáló értelmiségi analízise az évtized végére talál magára, méghozzá az ötvenes évek-tematika immár irányzattá erősödő vonulatában. Filmtörténetileg jelentős fejleményről van szó, amely egyrészt a képviseleti jelleg továbbélését jelzi a nyolcvanas években, másrészt a hetvenes évek konvenciósertő formamegoldásaival szemben (a modernizmust folytatni igyekvő dokumentarizmus és szerzői stilizáció) visszatérést jelent a hagyományosabb elbeszélésmóddhoz és stílushoz, s ezzel a következő korszak új akadémizmusát (vö. Kovács 2002, 243–249) alapozza meg. S a folyamat film és irodalom kapcsolatrendszerét tekintve is jellegzetes. A képviseleti karaktert visszahozni igyekvő rendezők többsége ugyanis az e funkciót legeredményesebben támogató irodalomhoz fordul, méghozzá értelemszerűen olyan kortárs szerzőkhöz, akik maguk is a képviseleti irodalom paradigmájában mozognak, illetve a már klasszikusnak számító írók korábbi műveit filmesítik meg. A tematika irodalmi és filmes megjelenésének közös okaira és következményeire utal Szolláth Dávid megjegyzése:

A Rákosi-korszak a hetvenes évek végétől a nyolcvanas évek végéig volt – irodalomban, filmben egyaránt – átütő erejű műalkotások témája. Korábban nem lehetett (rejtjelezés nélkül és kritikailag) megjeleníteni a korszakot, később pedig az ötvenes éveket feldolgozó művek lettek egyre sematikusabbak. (Szolláth 2011, 84)

A hetvenes éveket megelőző korszakok művészi szerepéhez visszatérő alkotók e tematika keretei között tehát a korábbi adaptációs kapcsolatrendszert is reprodukálják. Az ötvenes évek-filmek között nagyarányban találunk adaptációkat, méghozzá olyan íróktól, mint Gáll István vagy Vészi Endre, illetve Déry Tibor vagy Örkény István. Mielőtt azonban az egyes művekre rátérnénk, érdemes e szemléletváltás – pontosabban egy szemléletmód visszavétele – kapcsán hosszabban idéznünk Kovács András Bálint összefoglalását, hogy ezt követően már az ötvenes évek-filmek irodalmiasságára korlátozhatjuk figyelmünket.

² Az eastern műfaji problémáihoz lásd: Király J. 1981.

Az ötvenes évek a filmben pusztán szimbólum: az értelmiség talajvesztés és az ebből következő kiszolgáltatottság érzés szimbóluma. Nem arról van szó, hogy a rendezők az évtizedforduló társadalmi viszonyait hasonlítják a sztálinizmushoz, hanem arról, hogy a hagyományos módon már nem tudják definiálni a társadalomhoz való viszonyukat, s úgy érzik, hogy ragaszkodásuk hagyományos értelmiségi értékeikhez kiszolgáltatottá teszi őket, akárcsak harminc évvel ezelőtt. Ez a kiszolgáltatottság pedig eminens módon a hatalomhoz való viszonyukban csapódik le, hiszen a lojalitás problémája a lényege ennek az értelmiségi tradíciónak. Nyíltan már nem hirdethetik együttműködési készségüket a hatalommal – ennek már semmi hitele nem volna –, de különféle okokból mégsem akarják feladni a meggyőződésüket, hogy a véleménykimondás és a lojalitás megfelelő egyensúlyban tartásával meggyőzhető a politikai vezetés arról, hogy érdekében áll figyelembe venni az ő társadalmi értékeiket is. Ezért csupán intellektuális, kvázi-ellenzéki pozíciót hajlandóak elfoglalni, amelyből bármikor vissza lehet térni a hatalom belső köreibe. Sem a hatalomtól való elfordulást, sem a vele szemben való radikális fellépést nem vállalják, ugyanakkor a jelen viszonyaiból kiindulva mégsem találnak olyan – még lojális – szemszöveget, amelyből az egész társadalomra érvényes általánossággal fogalmazhatják meg értelmiségi közérzetüket. Ezért van szükség az ötvenes évek felidézésére.

(Kovács 2002, 290; kiemelések az eredetiben – GG)

A rendezőknek pedig – folytatva és témánkhoz közelítve a gondolatmenetet – ezért van szükségük az írókra. Még hozzá olyan írókra, akik (újra) a fenti hatalmi diskurzus szellemében alkotnak, ám (már) nem illusztratív, külsődleges eszközökkel ábrázolják a korszak politikai viszonyait. A művészi tét ezen a téren, ha lehet, még nagyobb, hiszen a történetek éppen arról a rossz emlékű történelmi periódusról, az 1948 és 1953 közötti időszakról tudósítanak, amely annak idején nem nyújtott lehetőséget a hiteles megszólalásra. Az ötvenes évek belülről megélt, lélektanilag árnyalt ábrázolása azonban paradox módon nemcsak a kritika lehetőségét jelenti a korszakkal szemben, hanem az érvényes történetek révén legitimálja is azt – szemben, a *Bástyasétány 74.* vagy az *Álombrigád* felforgató iróniájával. Ám az ötvenes évek-filmek alkotóinak, ahogy a fent idézett értelmezésből is kiolvasható, éppen ez a „kint is, bent is” pozíció visszavétele a célja. Az adaptált művek ennek megfelelően a klaszikus lélektani realizmus keretében mozogva valóban képesek a korszakot árnyalt és összetett drámai folyamatokban megrajzolni – az adaptálók pedig nem tesznek mást, mint kivételes hűséggel követik az irodalmi intenciót.

A kortárs művekből születő ötvenes évek-filmek szerzői pontosan reprezentálják a képviseleti karaktert fenntartó, s azt lélektani és/vagy társadalmi hitelességgel elmélyítő művészi magatartást. Ebbe a vonulatba tartozik *A ménesgazdát* jegyző Gáll István, valamint az *Angi Vera* és a *Kettévált mennyezet*

írója, Vészi Endre. Hasonló karakterű művészeket találunk akkor is, ha némi képp kitágítjuk az ötvenes évek-tematika körét. Írója és többszörös tabusértése miatt egyaránt jelentős a Galgóczi Erzsébet *Törvényen belül* című kisregényéből készült Makk Károly-film, az *Egymásra nézve*. Galgóczit hetvenes évekbeli adaptációi a képviselési hagyomány legkövetkezetesebb folytatójává avatják a (film)írók sorában; az *Egymásra nézve* pedig már 1982-ben nyíltan beszél a korabeli ötvenes évek-filmekből még csak sejthető, s majd a rendszerváltás idején kimondott történelmi tényről, miszerint a Rákosi-korszak politikai terrorja 1956 után is folytatódik. A forradalom utáni disszidensek között játszódik Sándor Pál *Szerencsés Dániel* című filmje, amely a prózájában és szerkesztői tevékenységében publicisztikus beállítottságú Mezei András azonos című regénye nyomán készül.

A hetvenes évek végén a képviselési karakter folytatása egyúttal a klasszikus elbeszélésmód visszavételét is jelenti. A hatalmi diskurzus fenntartásának filmtörténeti szempontja mellett az ötvenes évek-filmek szerepe tehát a formafolyamatok tekintetében is reprezentatív. A tematika lesz a nyolcvanas évek akadémista midcult művészfilmjének megalapozója, mindekelőtt a korszakból kilépő, ám az egyén és történelem viszonyát hasonló szemléletmóddal megragadó történelmi filmek vonatkozásában, amelyek között több adaptációt is találunk (Fábri Zoltán: *Magyarok*, 1977; Fábrián Bálint *találkozása Istennel*, 1980 – Balázs József; Szabó István: *Mephisto* – Klaus Mann; Szabó László: *Sortűz egy fekete bivalyért*, 1984 – Gion Nándor; Szántó Erika: *Elysium*, 1986 – Keszi Imre). Az ötvenes évek-filmek vonzódását a hagyományosabb formákhoz jól jelzi a klasszikus szerzők korábban született írásainak adaptációi. Makk Károly előző Déry-filmjéhez – s nem utolsósorban a tematika egyik korai darabjához –, a *Szerelemhez képest* konvencionálisabb utat választ *A téglafal mögött* és a *Philemon és Baucis* megfilmesítésekor. Mindebben nyilván az is szerepet játszik, hogy eredetileg tévéfilmekről van szó, amelyek csupán a moziforgalmazás során kerülnek *Két történet a félmúltból* címen egymás mellé. Fábri Zoltán második Örkeny-filmjének, a *Requiemnek* a modernista elbeszélésmódja a maga formai elszigeteltségében jelzi a tematikához társuló új akadémizmus stílushegemóniáját. Hiába az eredeti novellában rejlő akronologikus és nézőpont-váltogató elbeszélésmód és az ezt megvalósító filmes narráció, Fábri filmje a nyolcvanas évek elején már nem modernistának, jóval inkább a modernizmus utánérzésének hat. S végül keletkezési idejét tekintve az ötvenes évek-filmek következő, már a rendszerváltás politikai és poétikai reflexióját előkészítő hullámához áll közel az Ottlikot konvencionális felfogásban adaptáló, s így a tematika reprezentatív midcult művészfilmes formáját megvalósító 1986-os Dömölky János-film, a *Hajnali háztetők*.

Az ötvenes évek-filmek adaptációinak sorában az író, a megfilmesített mű és az adaptálás módja szempontjából egyaránt a tematikus irányzat

nyitódarabjai érdemelnek elsősorban figyelmet. *A ménesgazda*, illetve az *Angi Vera* és a *Kettévált mennyezet* írójának, Gáll Istvánnak és Vészi Endrének realista stílusú prózája a társadalom- és történelemező képviseleti hagyomány folytatója; megfilmesített műveik e törekvésük legjobb és legsikeresebb darabjai; Kovács András és Gábor Pál adaptációi pedig még az eredeti szövegekben rejlő stilizációs lehetőségek ellenében is megőrzik az elbeszélés-mód és a cselekményvilág e tematikus irányzatra jellemző régi/új (lélektani) realizmusát. Gáll regényében és Vészi két elbeszélésében a korszak pontos történelmi, társadalmi és nem utolsósorban lélektani ábrázolása a cél, s ezzel a belőlük készült filmek teljes mértékben azonosulnak. Ebből fakad az adaptációknak a szüzsétől a narráción át a karakterábrázolásig terjedő kivételes hűsége. (Az elméletileg rendkívül problematikus fogalom e filmek kapcsán – és szigorúan leíró értelemben – ezúttal használhatónak bizonyul.)

Gáll István és Vészi Endre az ötvenes–hatvanas években induló nemzedék tagjaként az 1945 utáni társadalmi átalakulás krónikásának feladatát vállalják magukra, csakúgy, mint Cseres Tibor, Sánta Ferenc, Somogyi Tóth Sándor, Galambos Lajos, Galgóczi Erzsébet vagy Kertész Ákos. Jellegzetes módon e szerzők többségét már a hatvanas években, illetve hatvanas évektől adaptálják, s noha néhányuk írói lendülete a hetvenes–nyolcvanas évekre kifulladás, van köztük olyan, nevezetesen Galgóczi Erzsébet, aki évtizedeken keresztül jelen tud maradni a vásznon, míg mások csak később lépnek be az adaptált szerzők sorába. A szociografikus érdeklődésű realista stílusú írók korszakokon átívelő filmes közreműködése mindenesetre a képviseleti karakter fennmaradását jelzi az államosított filmgyártás teljes korszakában.

Vészi több periódusban is kortárs szerzőként kapcsolódik a filmgyártáshoz: a mozgalmi filmek sorába tartozó *Különös ismertetőjel* 1955-ben készül Várkonyi Zoltán rendezésében, ezt a jelen idejű történetet elbeszélő 1968-as „filmpár”, *Az utolsó kör* (Gertler Viktor) és a *Tiltott terület* (Gábor Pál) követi, majd újabb évtized elteltével születik meg az *Angi Vera* és a *Kettévált mennyezet* filmváltozata.³ A három korszak markánsan eltérő stílusú Vészi-műveket adaptál, a belőlük forgatott filmek így az író művészetének változásáról is hű képet adnak.

A hatvanas években induló Gáll István csak a következő évtizedben kerül kapcsolatba a filmmel: először Révész György adaptálja *Az öreg* című regényét 1975-ben, majd ezt követi *A ménesgazda* megfilmesítése. Gáll a „társadalmilag elkötelezett író” jellegzetes pályáját futja be: művészetében a népi írók realista hagyománya elkötelezett szocialista társadalomkritikában bontakozik ki, amelyből szinte teljesen hiányzik a magánéleti tematika (az egyetlen kivétel az 1970-es *A napimádó* című regény). Írásainak meghatározó személyes élményvilága is közéleti: az ötvenes években a határőrségnél teljesít szolgálatot;

³ Gábor Pál a hetvenes években két tévéfilmet is forgat az író műveiből: *Muslicák a liftben* (1977), *Party* (1979).

az itt összegyűjtött események, motívumok, karakterek számos művében, így *A ménesgazdában* is visszatérnek, illetve elbeszélés- és novellaciklusok formáját öltik. Az ötvenes éveket regénytrilógiájában, valamint *Vaskor* című novellaciklusában dolgozza fel. A trilógia utolsó és legsikeresebb kötete *A ménesgazda*. Említés érdemel még a sorozat második darabja, az 1966-os *Csapda*, amelynek akronologikus szerkezet a vele párhuzamosan születű *Húsz órával* mutat rokonságot. Jelentős az író kritikai tevékenysége. Ebben kitüntetett figyelmet szentel a „jeans próza”, sőt a szövegirodalom képviselőinek. Ez a figyelem művészetén is nyomot hagy, amennyiben felismerhető benne az írói munka folyamatos reflexiója, ez azonban megáll a „jeans próza” szemléleti szintjén, vagyis nincsenek nyelvi következményei. Tematikus kötődése a fiatalabbakhoz a megfilmesített *Az öregben* fedezhető fel, amely a történelmi, azon belül is a mozgalmi motivációjú nemzedéki konfliktust bemutató művek sorába tartozik.

Kovács András adaptációjának kisebb, a szüzsét érintő változtatásai egyáltalán nem érintik *A ménesgazda* című regény társadalmi szemléletmódját, s a film stílusa szintén a szöveg történelmi és lélektani realizmusát hivatott megszólaltatni. Az elbeszélés dramaturgiáját érintő hangsúlymódosítások is csak annyiban érdemelnek említést, hogy azok a regényben rejlő modernista időkezelés lehetőségeivel sem élnek, s még azzal szemben is kifejezetten konvencionális elbeszélésmódot valósítanak meg. A főhős bátyjához kapcsolódó epizód, amelyben megjelenik Rákosi alakja, továbbá a recski kőbányát idéző képsorban a kényszermunkatáborok világa a regény narrációjába emlékként, azaz flash backként ékelődik (önállóságát jelzi, hogy Gáll az *Így van ez jól* című elbeszélését építette be a regény e részébe). A filmváltozat megőrzi az epizód tökéletes zártságát, de nem flash back formájában, hanem lineáris eseményként helyezi el a történetben. Szintén az időkezelést érinti a regény befejezésének adaptálása. A szöveg kifejezetten „filmes” technikával él, amikor a feszültség fenntartása érdekében megfordítja az időrendet: a regénybeli narráció három nézőpontból, ennek megfelelően többféle információs szinten és az időben visszafelé haladva jeleníti meg a történetet záró gyilkosságot. A film mindezt „kiegyenesíti”, és lineárisan, egyetlen nézőpontból beszéli el ugyanezt az eseménysort. A ménesgazda egyetlen konzekvensen épülő képi metaforikája szintén a konvencionális megoldás jegyében valósul meg. A lovak küzdelmének és pázrásának vizuálisan rendkívül kifejező képsorai a regényhez képest valóban többletfunkciót kapnak, a történetbe való dramatikus beágyazottságukat ugyanakkor tökéletesen megőrzik. Mindez a premodern korszak klasszikus narratívába ékelt zárványszerű metaforikusságát idézi.

Gábor Pál adaptációiban ezekhez mérhető dramaturgiai változtatásokat sem találunk; a novellákhoz képesti kisebb eltérések az *Angi Verában* a karaktereket, a *Kettévált mennyezetben* a történelmi miliő leírását érintik csupán. Az *Angi Vera* legnagyobb írói és rendezői teljesítménye a címszereplő

összetett alakjának megrajzolása. Hogyan lesz valaki naiv jóhiszeműsége ellenére vagy éppen emiatt egy hazug és bűnös rendszer kiszolgálója? Hol található a személyiség formálódásában az a pont, ahol átszakad egy határ, ahol végérvényesen eldőlt egy sors, s ahonnan már nincs visszaút? Angi Vera személyisége gyenge, avagy a kor kihívásai legyőzhetetlenek? Hol húzódnak az egyén integritásának és a kompromisszumkészségének a határai? – A korszak más filmekben és más történelmi relációkban is felmerülő kérdéseire (lásd: *Mephisto*) az *Angi Vera* esetében egyértelmű választ fogalmazódik meg, hiszen a címszereplő története a morális bukásról szól, ahogy a kor moráljának mibenléte sem hagy sok kétséget maga iránt. Vészi írói erénye, hogy ennek ellenére a címszereplőből összetett karaktert tud formálni, Gábor Pálé pedig az, hogy mindezt a filmváltozatban is képes megjeleníteni, sőt, dramatikusan értelemben továbbfejleszteni. A novellában a Vera morális ellenpontjaként szereplő Muskát Mária alakját ugyanis a filmváltozat határozottan felerősíti. Ennek legnyilvánvalóbb jele a történet zárlatának két módosítása. A szerelmének elárulását követően Vera kétségbeesett sírását a novellában csupán egy véletlen esemény idézi elő. Traján Anna ezt követően fogadja a lányt teljes bizalmába, s tartja méltóvá a további pártfeladatra. A filmben ezzel szemben Vera hisztérikusan vezekelni próbál, meg akar halni. Ebből az állapottól Muskát Mária pofonjai józanítják ki, s itt végül őbelőle fakad ki a kétségbeesett zokogás és ítélet: ezzel nincs semmi elintézve... A film zárójelenete szintén Muskát Mária morális tartását állítja az elbukott Veráéval szemben. A pártiskolából immár tekintélyes gépkocsin és Traján Anna oldalán távozó lány, miközben visszagondol odahagyott napjaira, köztük elárult szerelmére, egyszer csak az út mentén megpillantja a dermesztő ellenszélben kerékpárja pedálját taposó Muskát Máriát, s benne azt a fajta egyszerű tisztaságot, amelyet ő éppen örökre maga mögött hagy. A film e szavak nélkül kifejeződő, az elbeszélés korábbi motívumaira támaszkodó önálló képi és dramatikusan megoldása saját eszközzel képes elmélyíteni Vészi elbeszélésének lélektani és politikai jelentését.⁴

A *Kettévált mennyezet* az *Angi Vera* történetének folytatása és inverze: az 1948-as politikai fordulat helyett ezúttal az 1954-es olvadást követő két évben vagyunk; itt a szerelmi kapcsolat férfitagja áruházi a koncepciók perke idején mentorát, s válik emiatt meghasonlottá, míg a lány feltétlen és apolitikus önfeláldozása a korábbi bűnök megváltásának lehetőségére utal. (Az inverzió annyiban nem teljes, hogy az Angi Verát vállaló tisztalelkű kommunista a novellában és a filmben egyaránt jóval halványabb karakter.) Gábor Pál adaptációja csupán néhány jelentéktelen szüzsé elembe tér el az irodalmi eredetétől. Jellegzetes módon ezek nem érintik az érzelmi konfliktus körüli fő cselekményszálakat, csupán a politikai környezetrajzhoz járulnak hozzá a szomszédokban zajló események utalásszerű felidézésével. A rózsadombi

⁴A képsor eredetiségére Földes Anna korabeli kritikája is felhívja a figyelmet. (Földes 1978, 19)

kádervillasoron játszódó történetet ugyanis afféle „felhangként” kíséri a közeli kiemelten védett objektum folyamatos státusváltása, amelynek csúcspontja a film végén a forradalom kitörésére vonatkozó – a novellából hiányzó – konkrét utalás. E kulissza jelenléte azonban felesleges, hiszen a politikai motívumok tökéletesen beépülnek a hősök magánéleti konfliktusaiba.

Az ötvenes évek-tematika a képviseleti karakter irodalmi segítséggel történő visszavétele mellett formai értelemben is jellegzetes fejleménye a hetvenes–nyolcvanas évek korszakváltásának: az irányzat a hatvanas, majd a hetvenes évek (megkésett) modernizmusa után a klasszikus formaelvek visszatérésének igényét is reprezentálja. A szemléleti és formai értelemben egyaránt meghatározó mozgás iránya ugyanakkor az egyetemes filmtörténeti folyamatokhoz képest már nem tekinthető megkésettnek.

Ez az új akadémizmus bizonyos értelemben mégis korszerű volt: a magyar filmek egy része rájött arra, hogy lejárt a modernizmus korszaka. A hetvenes évek közepétől a világon mindenütt az egyszerű, szép kivitelű történetelmondó filmek felé fordult a figyelem.

(Kovács, 2002, 247)

A modernizmussal szembeforduló változás különösen az elbeszélés mód terén feltűnő. Az ötvenes évek-filmek e tekintetben is jellegzetesek – még negatív értelemben is. Ahogy erről már szó esett, Kovács András *A ménesgazda* adaptálásakor a regényben rejlő modernista narratív megoldásokról is lemond. A tudatos alkotói döntés mögött meghúzódó koncepció jól megvilágítja a történelem mellett a klasszikus történet, illetve történetmondás visszavételével kapcsolatos bizalmat, amely nem irányul másra, mint a morális történelmi kérdésfelvetésekkel újra megtalált, önmagában is érvényes drámaiság kifejező erejére. A rendező így kommentálja a film dramaturgiai megformálásának geneziséét:

Forgatókönyvírás közben fölmerült, hogy át lehetne alakítani a sztorit visszajátszásos, visszaemlékezéses szerkezetű filmmé – így is indultam el, de úgy találtam, hogy érdekesebb lehet a kronologikus előadásmód, amely az anyagban rejlő belső drámaiságot inkább felszínre hozza, mint az erőltetett dramatizálás.

(Zsugán 1994, 376)

Vészi Endre novellái esetében már az irodalmi művek sem élnek az időkezelés vagy az visszaemlékezés eszközével. A *Kettévált mennyezet* ugyan nyújt erre lehetőséget, hiszen a férfi főhős politikai bűne a cselekményt megelőző időben történt. Az eseményről azonban a novellában és a filmben egyaránt nem flash back jelenet, hanem a férfi jelen idejű monológja tudósít.

Az ebben rejlő narratív megoldás felvetése kapcsán Gábor Pál már kifejezetten az általános formatörténeti összefüggésekre vonatkozó, igen meglepő kijelentést tesz:

Egyébként, ha a kérdés arra utal, hogy miért nincs flash backben megelevenítve az árulásnak ez a pillanata, csak azt mondhatom, hogy bizonyos filmi szerkezeti elemeknek is megvan a maguk kordivatja. S érzésem szerint napjaink nem kedveznek a flash backnek.

(Zsugán 1994, 479)

A klasszikus elbeszélésmód hegemoniáját bizonyítja tematikán belüli „ellenpróbája”, amely szintén irodalmi minta nyomán jön létre. Fábri Zoltán az új akadémizmus klasszikus stílusmegoldásait érvényesítő, hasonlóan történelmi tematikájú két Balázs József-adaptációja, a *Magyarok és a Fábián Bálint találkozása Istennel*, valamint a direkt publicisztikus közéletiséghez visszatérő, Karinthy Ferenc műve nyomán készült *Gyertek el a névnapomra* című utolsó filmje között modernista stílusban forgatja le az ötvenes évek-filmek csoportjába tartozó *Requiemet*. Az Örkény István azonos című, mindössze húsz oldalas novellája alapján készült film a hatvanas évektől jelen lévő, s részben Fábri által is gyakorolt akronologikus, nézőpontváltásos, tudatfilmes formájához nyúl vissza,⁵ méghozzá az irodalmi mű narratív technikájának megfelelő módon.

Örkény 1960-ban keletkezett novellája folyamatosan változtatja az elbeszélői nézőpontot: hol külső, hol pedig egy-egy szereplő szemszögéből meséli a történetet, ráadásul a szereplői szemszög váltakoztatásánál az összecsúszás narratív lehetőségével is él, vagyis ugyanazt a cselekményelemet másik nézőpontból megismétli. Továbbá az egyes elbeszélői szólamokba visszaemlékezéseket sző, méghozzá önálló, dialógusokat is tartalmazó jelenetek formájában. Ez a narratív eljárás tökéletesen megfelel a modernista filmes elbeszélésmódnak, s Fábri maradéktalanul él is novella nyújtotta a lehetőséggel. Különösen a szereplői nézőpont érvényesítése, azaz a szubjektív beállítások érdemelnek figyelmet, valamint az összecsúszások, vagyis ugyanannak a jelenetnek a megismétlése más szemszögből, amely a médiumváltásból fakadóan az irodalmihoz képest még radikálisabb formamegoldást jelent. A rendező mindezt további filmnyelvi reflexiókkal egészíti ki, így lassítással, kimerévítéssel, kockázással. A konvencionális narratívát felbomlasztó megoldásokba már szinte feltűnés nélkül simulnak bele a jelenhez képest két múltbeli síkot, a második világháborút és az 1948 utáni börtönt idéző flash backek.

⁵ A *Requiem* és a *Húsz óra* akronologikus narrációjának, illetve a történelmi emlékezet megváltozott helyzetének (ti. a *Húsz órában* ez még a jelen felé nyitott, míg a *Requiemben* már a jelen felé lezárult kapcsolatot ír le) elemzéséhez, továbbá a *Requiem* a tematikában ekkorra kivételesnek számító emlékezés-narratívájához lásd: Murai 2008, 111–113.

Ahogy azonban Örkény a novella egyes részeiben pontosan elkülöníti az elbeszélői nézőpontokat, azon belül pedig jelzi az idősík-váltásokat, úgy Fábri története a bonyolult narráció ellenére könnyen rekonstruálható marad. A filmváltozat nélkülözi a tudatfilmek áramló szubjektivitását (a szubjektív benyomásokat ráadásul belső monológok konkretizálják), aminek következtében a modernista stílus ezúttal indokolatlan formajátéknak hat.

Ellentmond a tudatfilmes formának a történet konkrét politikai motívumainak felerősítése is. Fábri a rövid novella cselekményét eredeti jelenetekkel gazdagítja, a szövegbeli leírásokat dramatizálja, a jelzésszerű karaktereket kibontja, az egyik cselekményszálba pedig új szereplőt iktat be. A kiegészítések, különösképpen a legutóbbi, az új szereplő felléptetése a történet politikai jelentését erősíti fel. Ez a jelentés Örkénynél is egyértelmű (erre utal a cím és az azt követő „in memoriam”, amely szerint Hannover István 1917-ben született Budapesten és 1951-ben halt meg a váci fegyházban), ám a szüzsé során csak elejtett utalásokból derül ki, hogy a történet egy hithű kommunista ötvenes évekbeli bebörtönzéséről és haláláról szól. Az 1960-ban, a novella születésekor még kevésbé kimondható politikai esemény motiválja tehát a melodramai jegyeket viselő, igen bonyolult, négy szereplős magánéleti történet. Fábri megtartja a történet személyességét, sőt a szerelemábrázolás érzékiségét kifejezetten felerősíti, de nyíltabbá és kifejtettebbé teszi a politikai jelentést, méghozzá az említett új szereplővel. A börtönjelenetekben megjelenő figura ugyanis többször a fejére olvassa koncepciós perben elítélt kommunista cellatársának, hogy őt saját barátai juttatták ide. A korszak belső drámája, amely tehát csak utalásszerűen jelenik meg az irodalmi műben, nem szervesül a szerelmi történettel. Ráadásul e dráma bemutatását a modernista forma sem támogatja, hiszen az kizárólag az érzelmi-hangulati folyamatokat hívatott kifejezni. Ezt a körülményt hangsúlyozza a novella és a film összehasonlítására épülő korabeli kritika is:

A film a novella megfejtését adja, a novella narrációjának tudatos nyitottságát teszi zárttá mind a csak jelzett idősíkok kibontásával, mind a csak jelzett gesztusok felboncolásával, mind a csak emlékében élő főhős életrekeltésével. (Alexa 1982, 25)

Az adaptáció belső ellentmondásai miatt Fábri filmje ily módon igazolja a tematika többi rendezőjének a tézisé, miszerint a nyolcvanas évekre a modernizmus kora lejárt; a történelem által motivált személyes drámák adekvát kifejezési formája a konvencionális elbeszélési módot és stílust előtérbe állító új akadémikus midcult művészfilm. Az egyetemes filmtörténeti tendencia a belső drámaisággal rendelkező történetekben érvényesíthető a legjobban, ilyeneket pedig a nyolcvanas évek magyar filmművészetében mindenekelőtt a történelmi tematika biztosít az alkotók számára.

Ezért válhat a történelmi film az új akadémizmus meghatározó szereplőjévé, amelyben tehát a klasszikus formaelv a képviselési karaktert támogatja és vice versa. S ebből következik e folyamatban az irodalom hathatós, a korábbi filmtörténeti korszakokat idéző szerepvállalása is.

Szakirodalom

ALEXA Károly (1982): *A műfajváltás nehézségei. Fábri Zoltán: Requiem. Filmkultúra*, 1982/1. 24–28.

FÖLDES Anna (1978): *Lányarc közelről. Gábor Pál: Angi Vera. Filmkultúra*, 1978/6. 19–26.

KIRÁLY Jenő (1981): *Apropó western... A magyar kalandfilm problémái.* = uő (szerk.): *Film és szórakozás.* Budapest, MOKÉP–Magyar Filmtudományi Intézet és a Filmarchívum, 155–236.

KOVÁCS András Bálint (2002): *A film szerint a világ.* Budapest, Palatinus.

MURAI András (2008): *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után.* Szombathely, Savaria University Press.

SZOLLÁTH Dávid (2011): *A kommunista aszketizmus esztétikája.* Budapest, Ballasi.

ZSUGÁN István (1994): *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994.* Budapest, Osiris–Századvég.

Farkas György

Amikor a töltőtoll kamera

Mészöly Miklós írásai és a filmes látásmód kérdései

„Én úgy vagyok, hogy már száz ezer éve nézem, amit meglátok hirtelen. Egy pillanat s kész az idő egésze...”

(József Attila: A Dunánál)

Mészöly Miklós írásaiban fellelhető filmszerűség szinte már evidenciának számít elemzői körében, és ha nem is készültek még erről a szűken vett területről vaskos kötetek, mindenképpen meghatározó Sággy Miklós munkája¹, amelynek vizsgálódása a legszembetűnőbb ilyesfajta Mészöly-műre, a *Film* című regényre összpontosít.

Éppen ezért esett választásom Mészölynek egy, ha nem is elhanyagolt, de kevésbé reflektorfénybe állított írására (*Film, az Emkénél* – 1967), amelyet két, a filmes látásmód kérdéseire vonatkozó kulcsfontosságú elméleti írásának összefüggésében próbálok filmes kontextusban értelmezni, elhelyezni.

Fejben vetítő

„Egy Gross-Borni hajnalra emlékszem – a hatalmas tüzérkiképző tábor egyik barakkjában állok az ablak előtt.”²

Ezekkel a sorokkal kezdődik a főszereplő elbeszélése, és már itt két jelentőségteljes vonása megnyilvánul a szövegnek, amelyek a továbbiakban notóriusan vonulnak majd végig az elbeszélésen. Az egyik az egyes szám első személyben elmondásra kerülő történet, a másik pedig a jelenidejűség.

¹ SÁGGY Miklós, *A fény retorikája*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2009. – ennek második részlete *Mészöly a felvevőgéppel*, melyben Mészöly *Film* c. regényének elemzését találjuk (149-204). A mű Sággy Miklós Ph.D. disszertációjának átdolgozott változata.

² MÉSZÖLY Miklós, *Film, az Emkénél* = *UŐ, Idegen partokon*, elbeszélések, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995, 178.

Ha nem lenne félreérthető és a magyar nyelvtantól „idegen”, azt javasolnám, hogy ezt a fajta jelenidejűséget – legalábbis Mészöly műveire alkalmazandó – nevezzük „folyamatos jelennek”. A folyamatosan, éppen a szemünk előtt létrejövő, megvalósuló jelen értelmében.

Ez a két vonása a szövegnek azért válik jelentőségteljessé, mivel a film képi ingereinek befogadása során hasonló mozzanatok valósulnak meg a nézőben. Az idő akkor és ott jön létre, mégpedig a saját elménkben. A film által közvetített információk értelmezése csak is egyes szám első személyben valósulhat meg.

A szövegnek a filmes befogadáshoz való közelítése több szinten történik. Az első az időbeliség létrehozása, továbbá az idő kezelése. Az idő kezelése a folyamatos jelenidejűségre épülve a gondolati asszociációkat követve bontja ki azt a fajta „képszerkesztést”, amit egyszerűen nevezhetnénk filmes látásmódnak is. Itt a gondolati asszociációk működési elvének használata egyrészt a képek „térbeliségéről” gondoskodik, másrészt megvalósítanak egy képzeletbeli montázst.

„A varjak felröppennek. Nem látom őket a kályha mellől, de a havon keringő árnyékukat annál inkább.”³

Ezzel a mondattal mindjárt három képet vetít elénk a főszereplő.

1. A varjak felröppennek.
2. A főszereplő a kályha mellett.
3. A keringő varjak árnyéka a havon.

Ha ezeket nem olvassuk, hanem mozgóképként látjuk magunk előtt, a két vágással összefűzött három képsor egy térbeli meghatározássá áll össze. A filmszerűségnek a térbeli meghatározás, térbeli kiterjesztés funkcióján túl nézzük meg a nézőpont különböző fókuszálásait is egy szekvencián belül, mint a közelítés következő szintjét.

„Ebéd után váratlanul átmegyek Hellihez, pedig már nem akarok tőle semmit. Ülünk a szobában, megsimogatja a fejemet, aztán kigombolja a zubbonyomat, benyúl az ingem alá, és a vörösre festett körmével belekarmol a bőrömbe. Az egyik facövekre kint varjú ül. Mutatom neki, és nevetek, mire ő is nevetni kezd...”⁴

A szekvencia filmen a következő egységekből állhatna össze:⁵

1. A főszereplő a barakkból átmegy Helli barakkjába. (kistotál/szűk kistotál plán)

³ MÉSZÖLY *i.m.* 180.

⁴ MÉSZÖLY *i.m.* 181.

⁵ A feltételes mód itt azért szükséges, mert rendezői intenciótól függően, akár másképpen is alakulhatnak a plánok típusai és a vágások száma.

2. A főszereplő és Helli ül a szobában. (szekond plán)
3. Helli simogatja a főszereplő fejét, majd kigombolja a zubbonyát. (szűk szekond vagy szekond plán)
4. Benyúl az inge alá és a vörösre festett körmével belekarmol a bőrébe. (szuperplán)
5. Az egyik facövekre kint varjú ül. (kistotál plán)
6. Mutatom neki, és nevetek (szekond plán)
7. mire ő is nevetni kezd. (szekond plán)

A fenti szekvencia hét egység és hat vágás által valósulhat meg, miközben a nézőpont fókusza a szuperközelítől a kistotálig változik. Természetesen a vágások száma itt is kiváltható a kamera mozgásának és zoomolásának kombinációival.

A korábban már említett gondolati asszociációk által a tudat, tudatosság működésének illusztrálása is leképezhető. Ez a közeledés harmadik szintje, amire a következő példákat találhatjuk az idézett szövegben.

„Egy padon ülök az északi táborbejárónál, ez a legelhagyatottabb most. Közben mindenfélére gondolok, de semmire se nagyon határozottan. [...] Én meg csak ülök a padon, és eszembe jut a Nagykörút. Egy dunántúli présház. Az első nő. Csupa giccses dolog így kiszakítva, de együtt az egész olyan, mint valami betömhetetlen szakadék.”⁶

Nagykörút, dunántúli présház és az első nő. Időben és térben is csupa egymástól és a jelentől is távollévő tereptárgyai az elmének. Mégis miféle kapcsolat van a három kép között, azon kívül, hogy mind egy emlékező elmének a sajátjai? A kapcsolat nem csak maga a szubjektum, aki létre hívja az emlékképeket, hanem egyfajta identitás-meghatározás, amitől ezek a képek már nem önmagukat jelentik, hanem maguk is jelölővé válnak. De még innen is tovább vezet a szerző, amint kijelenti, hogy ezek így kiszakítva, önmagukban állva, giccses dolgok, de folyamatában tekintve, vagyis időbelisége segítségével az egész olyan, mint valami betömhetetlen szakadék(!).

Hívjuk csak képzeletbeli szemeink elé ezt a képet: sok képzeletbeli dolog (emlékek) együtt olyanok, mint egy szakadék. Hogyan lehetséges, hogy valamik összessége nem, hogy kevesebb, de egyenesen negatív összességet képviseljenek? Ez azt jelenti, hogy ezeknek az egyébként szép emlékeknek az összessége maga a hiány alakzata. Egy olyan hiány materializálódása, ami ráadásul megszüntethetetlen.

⁶ MÉSZÖLY *i.m.* 184-185.

Huszár-(ik)-vágás

Mészöly filmről való gondolkodását, s ugyanakkor saját, írásain belül megvalósítható, megvalósított filmközeli írás-koncepcióját talán a Huszárik Zoltán alkotói elképzeléseit összefoglaló esszé⁷ teszi leginkább világossá számunkra.

Mészöly ebben az esszében Huszárik két alkotását nevezi meg konkrétan, az *Elégiát* és a *Szindbádot*. A két film között nem csak a képsorozatok felépítésében alkalmazott asszociatív montázsok nevezhető formai megoldás teremt kapcsolatot, de az a központi meghatározó elem, hogy mindezen képek az emlékezés síkján lépnek be az emberi elmébe. Mészöly a Huszárik alkotásairól írt esszéjében azt is megfogalmazza, hogy Huszárik módszerével nem csak egyetért, mint egy az alkotásról gondolkodó ember, de maga is mint alkotó alkalmazná, alkalmazza azokat.

„...nem a megszokott tér-idő kronológia figyelembevételével, hanem az összefüggések olyan logikáját követve, ami a valóság elemeit úgy általánosítja, hogy túllép a sztorik irodalmiságán, vagyis ahogy többnyire élünk, átélünk. Ahogy a valóság pillanatról-pillanatra millió elemet rendez el bennünk; akár a kaleidoszkóp, mely minden mozdulatra az adott x számú elemet folyton új képpé állítja össze.”⁸

Elsőre talán furcsaságként könyvelhetnénk el, azonban végül ismerjük el, inkább tudatosság, hogy a megfogalmazás, amit Mészöly Huszárik filmjeiről tesz, éppen annyira alkalmazható saját elbeszélésére is. Ha nem tudnánk, hogy Huszárikról írja, akár gondolhatnánk azt is, hogy éppen saját írásaira vonatkozó programját összegzi.

Elégia

Huszárik Zoltán 1965-ben bemutatott rövidfilmje (18 perc) szinte már mindent tartalmaz technikailag és formailag, amit majd első nagyjátékfilmjében is alkalmazni fog. Az *Elégia* is elég volt ahhoz, hogy a nemzetközi kritika felfigyeljen Huszárikra, hiszen az Oberhausen-i rövidfilmfesztiválon rögtön sikert aratott vele. A címéből sejthető, hogy rendezője maga is a kép-költészet irányába fordítja figyelmét, és a film szerkezetében is lírai megoldásokat fog alkalmazni, bár szavak nélkül.

Az *Elégia* vádirat, röpirat a civilizálódó és könnyen felejtő ember ellen, és egyben mementó a lovakról, az élet mellett. Bár apropója bagatellnek hathat. A '60-as évek elején a technicizálódó Budapesten „feleslegessé” váló lovakat egyszerűen a vágóhídra küldték.

⁷ MÉSZÖLY Miklós, *In memoriam Huszárik Zoltán (Jegyzetek, körvonalak egy lehetséges filmtematikához)/1978-79/ = UŐ, A pille magánya*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 322-325,

⁸ MÉSZÖLY, *In memoriam*, 322.

A történet nem is a maga nyers brutalitása miatt döbbenetes, inkább a hozzákapcsolódó képzettársítások miatt. Huszárik is ezt fedezi fel, de a maga számára ezt szinte programmá teszi.

Ahogy Mészöly, úgy Huszárik is azt a mechanizmust tartja izgalmasnak és hozza előtérbe, ami a hétköznapi gondolatáramlást, asszociációs-hálózatot mozgásban tartja az emberi elmében. Itt az *Elégiában* ez még mondhatni kísérleti fázisban jelenik meg. A ló képe és a hozzá kapcsolódó asszociációk keverednek a ló képe és a ló feltételezhető emlékképeivel. De talán a kísérleti jellegétől fogva még sokkal izgalmasabb, és a kétféle szerialitás azt is megkérdőjelezi, hogy van-e különbség az emberi élet és egy ló élete között.

„Az Elégia az állatok, tárgyak, tájak elemeinek egyenrangú mellérendelésével egy aktuálisra mindig lefordítható térképet – közérzet-térképet – tud szuggerálni.”⁹

„Az Elégiában frappánsan érvényesül a létezés nem-múló, nem pillanatnyi érvényességű emberi-tárgyi-állati szomorúsága.”¹⁰

Így ír Mészöly az *Elégia* szerkesztési elveiről, és talán ez a két idézet jól érzékelteti, hogy milyen értelemben, vagy milyen szemszögből nézve találta igazán fontosnak és elgondolkodtatónak Huszárik alkotói látásmódját, alkotásfilozófiáját.

Szindbád

„Nem hagy maga után mást csak a pillanat szétroncsolt emlékműveit” – alapítja meg Szindbádról Huszárik. Ebben az egy mondatban tulajdonképpen benne rejlik nem csak a szindbádi életérzés, de egyben a Huszárik- és Mészöly-féle szekvencia szerkesztési módszertan is. Pontosan ez az a lényeg, amire Mészöly is építi azt az alkotásfilozófiát, amelynek kifejtését Huszárik filmjeinek ürügyén teszi meg.

A *Szindbádban* megjelenő (szindbádi) emlékhalmazra legpontosabban alkalmazható mézőlyi kijelentéseket meglepő módon nem a korábban már idézett *In memoriamban* találjuk, hanem egy korábbi filmes vonatkozású tanulmányában. A *Warhol kamerája – A tettenérés tanulságai* 1969-es írás, mégis mintha sűrítettebben foglalná mondatokba azokat a gondolatokat, amiket Huszárik kapcsán tíz évvel későbbi rövid írásában más módon ismét megfogalmaz.

„Nem a világ s az élet epikus; a mi értelmező egyszerűsítésünk helyez mindent kommunikációs kronológiába, hogy »rendet« vigyen az egyenrangúságba, a létezés-közérzet álomszerű egyidejűségébe.”¹¹

⁹ *In memoriam*, 323.

¹⁰ *In memoriam*, 323-324.

¹¹ MÉSZÖLY Miklós, *Warhol kamerája – A tettenérés tanulságai* (1969), = UŐ, *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006, 282-294, 290.

A „létezés-közérzet álomszerű egyidejűsége” valójában nem más mint Szindbád létezésének idősíkjá. Hogy minden egyszerre létezik, minden egyszerre van jelen, hiszen a hétköznapi gondolkodás szerinti jelen és a bármilyen kiváltó ok alapján átvillanó asszociációk és emlékképek idegimpulzus szerű villámlás láncolata adja ki (a) *Szindbád* képhalmazát, vizualitásának összességét.

„[...] úgy állítja meg a művön belüli időt, hogy egy mindenkori idődimenzióban is érvényes lehessen. Vagyis az állandó jelenidőben keresi meg azt a kollektív érvényességet, amiben a tegnap és a ma közelebb kerülnek egymáshoz; s már előlegezik egy lehetséges jövő jelenidejét.”¹² – foglalja össze Huszárik időkezelését Mészöly, ami bár az *Elégiára* is vonatkozik, a *Szindbád* esetében egyértelműen és pontosan a film alapvető lényegét fogalmazza meg.

Bár a Krúdy-féle történetnek értelemszerűen van bizonyos kronológiája, ez inkább csak azt különbözteti meg, ami már megtörtént, és ami éppen történik. A már megtörténteken belüli időbeliség nem játszik szerepet. Szindbád alakjának és a Huszárik által rendezett mozgóképi megfelelőjének sajátosága az a „lehetséges jövő jelenideje”, amiben úgy jelennek meg Szindbád emlékei, mintha azokat egy vágyott jövőként álmodozná elénk.

„Az idő kikezd minden objektivitást.”¹³

Mészöly prózájának különleges eszközei kivételes harmóniával csengenek egybe Huszárik filmes látásmódjával, de akár azt is állíthatjuk, hogy a modern film bizonyos alapvető törekvéseivel. Ha az irodalom és a film szoros kapcsolata felől közeledve vizsgálódunk, akkor a legkönnyebben adódó példa Alain Robbe-Grillet, akinek irodalmi műveiben is találunk számos kapcsolódási pontot a fentiekben taglalt látásmód, alkotói megközelítés tekintetében, de korai filmjeit is ide sorolhatjuk. Ha pedig a film felől érkező keressük a lehetséges párhuzamokat, akkor elsősorban Bódy Gábor *Amerikai anzixját*¹⁴ kell megemlítenünk, amelyben Bódy kísérleti megoldása a fényvágás, a történetet néző – de nem a nézőtérben ülő néző, hanem még leginkább az odaértett szerzővel azonos – személy (akit a kamera helyettesít) pislogásait időről-időre a teljes képmezőt kitöltő fehér fényel érzékelteti.

Ennél még radikálisabb Anthony Hopkins kísérleti rendezése, a *Slipstream*,¹⁵ amelyben a főszereplő forgatókönyvíró – maga Anthony Hopkins – fejében lejátszódó „jelenetek” és a valóságban éppen lezajló történések olyan mértékben keverednek, olyan iramban és olyan vizuális, technikai megoldásokkal ugrálva egyikről a másikra, hogy már-már a megértést is lehetetlenné teszi a kívülálló néző számára.

¹² *In memoriam*, 322-323.

¹³ *Warhol kamerája*, 290.

¹⁴ BÓDY Gábor, *Amerikai anzix* (1975) <http://www.imdb.com/title/tt0072636/>

¹⁵ ANTHONY HOPKINS, *Slipstream /Légörvény/* (2007) <http://www.imdb.com/title/tt0499570/>

Ami másfelől pedig arról ad tanúbizonyságot, hogy mennyire nem lehetséges valójában megérteni a másik embert, illetve mennyire csak az illúzióját birto-
kolhatjuk a megértésnek.

Ezek a kísérletek is csupán arról szólnak, amit Mészöly így fogalmaz meg a *Szindbád* kapcsán: „[...] egyetlen alak szűri meg s láttatja mindazt, ami a film [...] ő hívja elő a valóságot, és benne saját magát is”.¹⁶ Ha pedig ennek a láttatónak a szubjektum voltára figyelünk, akkor ismét az időbeliség megkerülhetetlen kérdéséhez érünk vissza: hiszen az „idő kikezd minden objektivitást”¹⁷ amivel szemben „a nem irányított, folyamatos kép, a történő valóság puszta látványa”¹⁸ áll, ami „semlegesíti az időt”.¹⁹ Vagyis a paradox helyzetben a szubjektum által szabadon kezelt időbeliség találkozik a folyamatos jelen képiségének időre vonatkozó semlegességével.

Mi kell az elidegenedéshez?

„Azért furcsa, ahogy így húsz év múlva eszébe jut az embernek ilyesmi, egyszerre és átmenet nélkül minden. Pedig még azt se mondhatom, hogy boldogtalan vagyok. Lakásom van, állásom van, az utcákon égnek a lámpák, az aszfalt tükörsima, a lány, aki a karomba kapaszkodik, szeret; s akkor pár percig egyszer várunk kell az Emkénél, amíg átjutunk a Nemzeti oldalára, közben nézem az arcokat, az autókat meg a lábakat lent az aszfalton és egy kövér dakszlit a karcsú lábak között, ahogy szimatol és fintorog lustán – és még mindig csak a dakszlit nézem: vajon nem túl kövér ez a kutya? –, s mint egy idegen, úgy nyúlok bele a saját zsebembe, de nem találok a cigarettát.”²⁰

A novella utolsó bekezdésében Mészöly valójában összefoglalja azt az alkotói módszert, ami felépíti az egész novellát is. A főhős saját magából indul ki, először a hozzá közel álló képeket veszi sorra, majd a környezetét, végül a körülötte állóktól visszatalál magához, de már nem ugyanaz, aki a gondolatok és képek felvillanása előtt volt: idegen a saját maga számára is.

¹⁶ *In memoriam*, 324.

¹⁷ *Warhol kamerája*, 290.

¹⁸ *Warhol kamerája*, 288.

¹⁹ *Warhol kamerája*, 288. Kiemelés tőlem! A két részlet egy mondatban a következőképpen szerepel Mészölynél: *a nem irányított, folyamatos kép, a történő valóság puszta látványa: semlegesíti az időt.*

²⁰ *Film, az Emkénél*, 201.

Borbély Zsuzsa

Női-férfi szerepek és a család

Jane Austen Búszkeség és balítélet című művének filmes adaptációiban

Bevezetés

Jane Austen *Búszkeség és balítélet* című regényének három filmes adaptációjában vizsgálom, hogyan interpretálják a különböző korok és alkotók ugyanazt a maroknyi karaktert és szituációt különös tekintettel a női-férfi szerepek, házasság, család kérdésére az eredeti műhöz és egymáshoz viszonyítva. A választott három alkotás kellően távol esik egymástól mind korban, mind stílusban, ahhoz hogy érdekes összehasonlításokra adjon alkalmat. Természetesen az adaptáló kor mindig okoz eltérést a szövegben, saját ízléséhez alakítja, aktuálisnak érzett problémáit kidomborítja.

Jane Austen műveinek jellemzése

Bár Austent a köztudatban romantikus íróként tartják számon, valójában a klasszicisták képviselője, regényeiben nem az elsőprő szenvedélyek játsszák a főszerepet, sőt, az ilyen szereplők gyakran „bűnhődnek” hajlamaik miatt, a közösség rosszallásától kísérvé.¹

Bármennyire is ellentmondásosnak tűnik, a *Búszkeség és balítélet* párválasztásának alapját ésszerű döntések jellemzik mindkét irányból. A szülői oldalon Mrs. Bennet családja hosszú távú anyagi biztonságának megteremtését tartja szem előtt, amivel kikerülhetnek a kötött birtok és a fiúörökös hiánya okozta helyzetből. A lányok részéről pedig egy házasságban a kölcsönös tisztelet és megbecsülés, a felek hasonló hajlamai és intelligenciája az elvárás.

Jane Austen nem tekinthető feministának, bár műveinek bizonyos aspektusai efelé mutatnak. Regényeiben rávilágít a korabeli nők helyzetének korlátozottságára, különösen, ami az életpálya szabad megválasztását illeti. A feminizmus még csak abban áll, hogy a hölgnőknek önállóan kell fontos döntést hozniuk, anélkül, hogy bárkinek a véleményére támaszkodhatnának vagy segítenének nekik. A morális függetlenség Elizabeth-nél kiegészül a

¹ lásd Jane AUSTEN: *Értelem és érzelem* (1811) – Marianne Dashwood és Willoughby kapcsolata, vagy a *Búszkeség és balítélet*ben Lydia szökése.

racionalista szemlélettel is. Collins lánykérésénél azt követeli, hogy „... lássa bennem az értelmes lényt, aki szíve szerint kimondja az igazat.”²

Austen regényeinek központjában egy kis közösség viszonyhálózata áll. Ez a jó értelemben vett szűkösség, a történelmi távlatok hiánya, ami miatt korszaktól, földrajzi helyzettől vagy társadalmi berendezkedéstől függetlenül érvényesek és élvezhetőek maradtak. Mindez az angol vidéki élet változatlan-ságával, biztonságot adó állandóság párosul.

Alakjai is ehhez a környezethez mérten nem nagyformátumú személyiségek, hanem az angol vidéken előforduló áltagos figurák, akik könnyű célpontot nyújtanak a befogadó azonosulásához. Legfőbb írói leleménye, hogy a látszólagos jelentéktelenségből kiindulva mutatja meg a kivételest.³

Erőssége a pontos és néhány jellemző vonással megrajzolt karakterekben, illetve viszonyaik és mindennapi életük ábrázolásában rejlik. Ezt szelíd iróniával és gyakran karikatúrisztikus ábrázolások formájában teszi.

Az austeni család

A regények motivációs háttere az austeni hősnők családjában gyökerezik. Más írótól eltérően, akik előszeretettel alkotnak árva regényalakokat, mint Charlotte Brontë *Jane Eyre*-je, Austen kontextusba helyezi hősnőit. Természetesebb, hétköznapi élethez közelebbi helyzetet teremt azzal, hogy ellátja őket családdal. Gazdag anyagot szolgáltat egy olyan témához, ami mindenki életének, korai tapasztalatainak a része: hogyan éljünk túl a saját családunkat.⁴

A családok jórészt diszfunkcionálisak, a szülők valamilyen értelemben nem teljes értékűek a szerepükben. Emma⁵ édesapja például maga is folyamatos gondoskodásra szorul, ezzel teljesen magához láncolja és kisajátítja lányát. A Dashwood-lányok⁶ édesanyja inkább barátnő, mint a szülő, aki együtt izgul és sír Marianne-nel.

A Bennet család bizonyos tekintetben szerencsésebb az előbb említettekénél, hiszen mindkét szülő él még. A családi minta azonban korán sem tekinthető ideálisnak. A szülők rossz párkapcsolata, az apa kiábrándultsága kihat a családi életre.

² "but as a rational creature, speaking the truth from her heart." Jane AUSTEN, *Pride and Prejudice*, Penguin Group, 1994, 98.

³ TAKÁCS Ferenc, *Szerelem és pénz*, Filmvilág 2006 Április, 25-27.

⁴ June STURROCK, *Mrs. Bennet's Legacy: Austen's Mothers in Film and Fiction*, Persuasions on-line, V.29, NO.1 (Winter 2008), <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol29no1/sturrock.html>

⁵ Jane AUSTEN, *Emma* (1815) Szeged, Lazi Kiadó, 2005.

⁶ Jane AUSTEN, *Értelem és érzelem* (1811) Budapest, Esély Mozaik Kiadó & Holding Kft, 1998.

Mr. Bennet felületes indokokból választott házastársat, felesége hiányosságai hamar kiderültek és az intelligens férfi a könyveiben és a környezete megfigyelésében talált örömet.⁷ A házasságát illetően belátta saját tévedését, elvesztette nemcsak a felesége, de saját maga iránti tiszteletét is. Elmenekült a saját világába és ezzel nemcsak férjként, de apaként is alkalmatlannak bizonyult. Nem igyekezett feleségét helyes útra téríteni, vagy lányainak a megfelelő neveltetés és szülői irányítást biztosítani. A Bennet kisasszonyok művelődését csak saját szorgalmuk és érdeklődésük szabta meg. A jelen központilag szervezett oktatáshoz szokott olvasója számára Lady Catherine de Bourgh mutat rá, hogy a lányok a kor mércéi szerint szinte semmilyen nevelést nem kaptak. Nem küldték őket iskolába, vagy fogadtak melléjük nevelőnőt.⁸

Az idősebb Bennet lányok olyan vonatkoztatási alapot kapnak, ami csak arra példa, hogyan nem szabad egy házasságnak működnie.⁹ Saját szüleikben láthatják az élő példát, hogy mi történik, ha a házastársak nem illenek össze intellektusukban és hajlamaikban, ha nem áll fenn köztük kölcsönös tisztelet és szeretet. A Gardiner család a boldog házasság, békés családi otthon jelképei.

Az eredeti szöveg egyfajta karrierregény a lányoknak. Jane Austen korában nem kínálkozott sok lehetőség egy közép-, felső-középosztálybeli hölgy számára, ami a választható életutakat jelenti. Ha nem ment férjhez, akkor csak a jól ismert nevelőnői pálya állt előtte nyitva vagy a rokonai kegyén élt megtűrt vénlányként, ami gyakran az ingyen cseléd státuszát jelentette. Más pénzkereső foglalkozás nem számított illendőnek. Eleinte Austen is neve feltüntetése nélkül publikálta műveit, a Bronte nővérek szintén férfi álnevek alatt írtak. A házassággal pedig nem csak a férfihöz ment hozzá az ember, hanem annak társadalmi státuszához is, magáévá kellett tennie teljes életvitelét.¹⁰

Büszkeség és balítélet (1940) - R.: Robert Z. Leonard

Az első filmes feldolgozásnak hagyományosan az 1940-es, Robert Z. Leonard által rendezett változatot tekintik. Ebben a főszerepeket a kor két filmcsillaga; *Elizabeth Bennet*et Greer Garson, *Mr. Darcy*t Laurence Olivier alakítja.¹¹

A korabeli hollywoodi adaptálási gyakorlatnak megfelelően a fő

⁷ Jane AUSTEN, *Büszkeség és balítélet*, ford. SZENCZI Miklós, Budapest, Európa kiadó, 1975, 202.

⁸ AUSTEN, *i.m.* 144-146.

⁹ „Ha Elizabeth csak a maga családi tapasztalatai alapján ítélt, nem alkothatott volna valami kedvező képet a házastársi boldogságról vagy az otthon örömeiről.” AUSTEN, *i.m.* 202.

¹⁰ *Women in literature: reading through the lens of gender* Szerk. Jerilyn FISHER, Ellen S. SILBER, London, Greenwood Press, 2003, 237-240.

¹¹ Alapjául elsősorban Helen JEROMENAK a könyvből készült 1935-ös színdarabja szolgált.

cselekményszálakat megtartja, néhol pedig jelentősen eltér az eredeti regénytől, azt csupán kiindulásként használva. A rendező itt a férjfogás motívumára koncentrálna, komikus aspektusból.

Austen finom iróniáját slapstick humorra cserélték és a screwball comediek elemeivel dústították a cselekményt. A kor hollywoodi vígjátékainak megfelelően a regény mélyebb jelentésrétegei nem játszanak szerepet ebben az interpretációban, melynek egyetlen tanulsága, hogy végül mindenki megtalálja a párját.

A látvány kedvéért - a kosztümök és a frizurák stílusa miatt - a regény eredeti cselekményét eltolták néhány évtizeddel.¹² Az eredetileg feltételezhetőleg 1790-1813 között játszódó cselekményt nagyjából az amerikai polgárháború korába csúsztatták.

A film komikus alaphangját már az első képsorok megadják. A nyitójeleket egy boltban játszódik, ahol Mrs. Bennet, Lizzy és Jane épp ruhát vásárolnak, itt értesülnek Bingley és társasága érkezéséről. Majd Lady Lucasszal és Charlotte-t megelőzve igyekeznek hazaérni, hogy ők ismerkedhessenek meg vele hamarabb. A hintóverseny a lányok férjekért folytatott versenyfutásának metaforája. ahogyan a házassági terveket a boltban megtárgyalni a témához egyfajta kereskedőszemlélettel történő közeledés analógiája.

A két fő karakter sztár státusza eltolja a hangsúlyokat. Nem a korábban felhozott átlagosságot képviselik, hanem minden ízükben kivételességet. Greer Garson az 1930-as évek végén, '40-es évek elején a Metro-Goldwyn Mayer egyik új csillaga volt, és mint ilyen, a stúdió legfőbb „kereskedelmi terméke” vagyis a film középpontja is. Ez a korszak filmes elbeszélésmódjának konvencióihoz igazodik szépen beállított zsánerképeivel.

A színésznő a szerep megformálásakor harminchat éves volt, a regényben leírt könnyed játékos kedélyt, ami a húszéves hősnő sajátja, a csodálkozó tekintettel és a túlméretezett masnikkal igyekeznek elérni. A színésznő érettsége átsüt a szerepen, Lizzy karakterét olyan mértékben felerősítve, hogy a kevésbé erőteljes Darcy nem tűnik méltó párjának. Kettőjük erőviszonyait jól szimbolizálja az íjászkodás jelenete; Darcy egy gyenge lövés után kedvesen és fontoskodva tanítgatja Elizát a sportra, aki egy ideig túri, majd három tökéletes lövéssel véget vet az oktatásnak bizonyítva ügyességét, ami nyilvánvalóan felülmúlja még a férfiét is.¹³ Ez az Elizabeth remekül boldogul egyedül is.

A regény fejlődéstörténet, kettejük kapcsolatának dinamikája a könyvben azon alapul, hogy fejlődniük és tanulniuk kell a másiktól, hogy aztán

¹² Sue PARRILL, *Jane Austen on film and television: a critical study of the adaptations*, Jefferson, North Carolina and London, McFarland, 2002, 55.

¹³ Ennek reprízét látjuk az *Emma* (1996) Douglas McGrath rendezte változatában azonban épp az ellenkező előjelekkel. Emma (Gwyneth Paltrow) hasonló magabiztossággal alkot véleményt és kezeli az íjat, mint Greer Garson Elizabethje, azonban mindkét esetben hibázik. Lövése célt téveszt, ahogyan Harriettel kapcsolatos tervei is. Mr Knightley (Jeremy Northam) itt már valóban tanító szerepet tölt be és segíti a hősnő jellemének fejlődését.

méltó párjai legyenek egymásnak. Darcy az első lánykéréskor kapott kritika és az Elizabeth iránti szerelem hatására felülvizsgálja korábbi elveit és cselekedeteit. A lányra is hatással van a családját ért kritika, később pedig Darcy levele helyezi más megvilágításba a dolgokat. A derbyshirei utazás, mint önmaguk megismerésének eszköze ebből a feldolgozásból kimarad, mivel, ahogy az íjászatban, az életben sem tud semmit tanulni Elizabeth Bennetnek ez az értelmezése ettől a Darcytól.

Darcy ellenérzéseinek elsősorú oka a Bennet család tagjainak valójában létező viselkedésbeli hiányossága. A családi szálakban történő változtatások a cselekményt és a karaktereket egyaránt befolyásolják. Sérül az ok-okozati láncolat, a motiváció érthetetlen lesz. Az 1940-es verzióban ezért maga az alapkonfliktus sem érthető, mivel abban egy boldog családot látunk. Mr. Bennet boldog papucsférj, a lányok vidámak, de ugye fiatalok, néha illetlenek. Mrs. Bennet céltudatos asszony, aki a lányai érdekeit tartja szem előtt, akik támogatják ebben a törekvésében. Gardinerék, akiknek eredeti dramaturgiai funkciója a regényben, hogy a Jane-hez és Elizabeth-hez illő szülői modellt testesítsék meg kimaradnak az adaptációból. Nincs rájuk szükség, mert maga a Bennet család is jól funkcionál.

Az amerikai feldolgozások ódzkodnak a családok diszfunkcionalitásainak ábrázolásától. A 2005-ös verzió is egy idilli, boldog családot mutat, ahol a szülők még mindig szeretik egymást. A film végén, mikor felvetődik az elköltözés gondolata, biztosítják egymást arról, hogy addig nincs baj, amíg ők itt vannak egymásnak.

A történet megfosztva a háttérül szolgáló motivációk mélyebb, pszichológiai dimenziójától, csupán arról szól, hogy Darcy a bálon visszautasítja Bingley ajánlatát, hogy bemutassák Elizának, aki megsértődik, és bár a férfi néhány perccel később (valamilyen rejtélyes okból) már táncolni kéri, nem tudja többé kiengesztelni a lányt, holott a film egész hátralévő részében ezen fáradozik. Wickham története és Bingley eltérítése maradnak az egyedül valós okok Elizabeth ellenérzéseire, amik azonban mire kiderülnek, már túl vagyunk a film felén.

A különböző családtagok változatosabbnál változatosabb módon hozzák kényelmetlen helyzetbe magukat és családjukat, ám ennek helytelenítését Darcy sznobizmusának tulajdonítják, mivel nem tud nevetni. A megoldás magától értetődő: senkinek nem kell változtatni a viselkedésén, csak Darcynak kell elfogadni, hogy ők ilyenek.

Férfi karakterek az amerikai feldolgozásban

Austen nézőpontja a szó minden értelmében női nézőpont, a férfiak érzései, gondolatai nem gyakran jelennek meg a műveiben. Jellemzően vázlatosan,

kevés vonással rajzolja meg történeteinek férfi alakjait. Darcy ehhez képest részletesen kidolgozott figura.

Karakterének ebben a feldolgozásban nem a férfias aspektusai kerülnek előtérbe. Pedig Oliviertől nem áll távol a férfiasabb játékstílus, hisz nem sokkal korábban épp az *Üvöltő szelek* (1939) Heathcliffje kapcsán mutatta meg a képességeit ezen a téren. Az érzékenynek és kifinomultnak szánt ábrázolás kimódolt, gyakran zavart vagy épp bizonytalan, mint az első lánykérési jelenetben, ahol szó szerint megriad Elizabeth reakciójától. A büszkeség nem érződik a viselkedésében, közvetlen és barátságos, igyekszik a lány közelébe kerülni.¹⁴ A fő szerelmi szál klasszikus „ellentétek vonzzák egymást” dramaturgiába fordul. Nem méltó párja azonban Olivier Darcyja Garson Elizabethjének, nem egyenrangúak.

A férfi figurák háttérbe szorulnak a nagyon határozott, erőteljes nők mellett. Mintha az alkotók a férfi karakterek fentebb említett vázlatosságát egyúttal súlyozásuknak is tekintették. Mr. Bennet (Edmund Gwenn) karaktere tipikus példája a felesége árnyékában élő férjnek. Kicsinek és jelentéktelennek tűnik az asszony lendülete és céltudatossága mellett, hiányzik belőle a kritikus felhang, az ironikus szemlélet. A jelenetek többségében lesütött szemmel, szerényen meghúzódva áll a háttérben vagy felesége mellett, mint Collins bemutatkozásánál.

Bingley (Bruce Lester) szinte csak díszletnek tekinthető, nem látjuk személyiségének más dimenzióit, mint a Jane iránti szerelem. Érkezése indítja a cselekményt, és távozása is vihart kavart, de visszatérte és hogy végül megkéri Jane kezét szinte már mellékes, csak érdekességként megemlített információ.

Wickhamből (Edward Ashley) csupán egy csinos bajusz és egy fess zubbony maradt, szinte egy személyben testesíti meg a Merytonban állomásozó katonákat. Évődésük ugyan folyamatos, de Elizabeth nem érdeklődik iránta komolyan. Lydiával való kapcsolata viszont jobban felépített, mint más feldolgozásokban.¹⁵

Mr. Collins (Melville Cooper) figuráját sikerült nagyszerűen megragadni: első megjelenése tökéletesen tükrözi jellemét, ahogy vacsorára menet elégedetten megnézi magát a tükörben és előre kitalált bókjait ismételve vonul a lépcsőn, majd a jövőbeni tulajdonos érdeklődésével szemrevételez egy vázát. Kenetteljes és ostoba. Tiszteletesből könyvtárosná avanszált, minden bizonnyal a vallásos kérdésekben érzékeny amerikai nézők érzékenységét kímélendő.

¹⁴ Ez Lady Catherine de Bourgh rosingsi vacsoráján különösen jól látszik, ahol készségesen lapoz a lánynak zongorázás közben.

¹⁵ Lydia: - You going to be my partner, Mr Wickham!

Wickham: -What an honor! I've been kidnapped!

Pride and Prejudice (1940) R.: Robert Z. Leonard. 01:05

Női karakterek az amerikai feldolgozásban

Az 1940-es feldolgozás az egyébként is magabiztos austeni hősnőket még erősebbnek, öntudatosabbnak állítja be. Szinte egy matriarchális társadalom rajzolódik ki a férjét háttérbe szorító Mrs. Bennettel és a Darcyt is irányító Lady Catherinnel.

Lady Catherine de Bourgh (Edna May Oliver) új szerepkörrel gazdagodott: a szerelem követét játssza, szándékoltan elősegítve a fiatalok egymásra találását. Az ellentmondást nem tűrő dámából a szigorú, de aranyszívű nagynéni figurájává alakult. Ezzel a fellépésével több tekintetben is Darcy értékét csökkenti. Elmondása szerint a Lady rendelkezik Darcy vagyona fölött, aki tehát nem mások életéért és boldogulásáért felelős földesúr, hanem a családi vagyonból élő nemes. Még ennél is ellentmondásosabb helyzet, hogy míg Eliza kész lemondani akár a vagyonról is a szerelem kedvéért, és bátran szembeáll Lady Catherine-nel is, addig a férfi a nagynénjét küldi előre puhatolózni, amíg ő kint kuksol a hintóban és csak akkor kéri meg a lány kezét ismét, mikor már garantált a siker. Ettől eltekintve a hölgy ábrázolása kifejezetten jól eltalált a korábbi rosingsi színekben.

Jane karakterének elvész a mélysége: annyit tudunk meg róla, hogy nem mond rosszat másokról és nagyon szép. Maureen O'Sullivan alakításában „cicás” jelleget kap. A szépségen kívül nem sikerült megragadni a karakternek egyetlen más aspektusát sem, mint az intelligencia vagy a belső értékek. Az orvosi vizsgálat közben egyetlen gondja, hogy Bingleynek jó rálátást biztosítson Hampshire legszebb profiljára.

Lydia (Ann Rutherford) fiatal és szeles. Hibája nem a jellem hiányosságából, hanem zabolátlan természetéből adódik és a szökése főleg azért jelent problémát, mert Wickham szegény és még nem házasodtak össze. Mikor hazaérkeznek már az esküvő után, boldogan fogadja őket a család. Korábbi kilengései, viselkedése a tisztekkel az első bálon csak komikus epizódként szerepel, nem esik latba jelleme megítélésekor.

Charlotte Lucas (Karen Morley) jól viseli sorsát, határozottan, de nőiesen irányítgatja Collinst. Intelligenciában és humorérzékből Elizabeth méltó párja. Házassága józan számítás szerint sikeresnek tűnik, hátrányait csak néha olvashatjuk le Charlotte arcáról, mikor férje a Lady érdemeiről vagy épp a berendezésről áradozik. Válaszaiból kitűnik, hogy megőrizte éles szemét és kiegyensúlyozott kedélyét.

A lányok homogénebb közeget alkotnak, a regényben sincsen annyira kiemelve a két idősebbik nővér, mint az 1995-ös feldolgozásban. A testvéri szeretetet és összetartást itt sikerült a legjobban megragadni. Ráadásul az összes nővért megtartották az adaptációban. Más dimenziók azonban elvesztek, mint Elizának Jane-nel illetve Mr. Bennettel való bensőséges kapcsolatának nagy része.

Mrs. Bennet (Mary Boland) alakja ebben a felfogásban határozott, kevésbé hisztérikus, mint a '95-ösben, egyfajta matriarcha. Egész családja támogatja mesterkedéseit. A módszerei azonban gyakran közönségesek, mint amikor gőz felett felbontja Jane levelét vagy lóháton küldi át Bingleyékhez.

Több elemző felhívja a figyelmet a történelmi kontextus jelentőségére a film megítélése kapcsán. Az 1940-es - és a 2005-ös - feldolgozásban is egy válságos gazdasági helyzetet, háborút, bizonytalan körülményeket megélő országban az emberek szórakozásra vágnak. Az 1995-ös változat, ami egy viszonylag békés, történelmileg nyugodt időszakban készült, ahol a gazdaság is növekvő tendenciákat mutat, megengedheti magának a mélyebb filozófiai és pszichológiai felhangokat.¹⁶

Büszkeség és balítélet (1995) - R.: Simon Langton

Az utóbbi idők legpontosabb adaptációjának az 1995-ben a BBC által készített minisorozat tekinthető, mellyel szinte együtt olvasható a könyv. A film a kulturálisörökség filmek áramlatába illeszkedik.¹⁷

A regény és a film közt a legnagyobb eltérést a két főszereplő megközelítésében mutatkozik. Elizabeth Bennet figurája a filmben egybeolvad az író alakjával. Ezt az elképzelést támasztja alá a film nyitó képsoraiban. A Netherfieldet szemrevételező két lovast a dombtetőn álló Elizabeth figyeli, mintha az égből tekintene le rájuk, vagy az író/rendező/Isten szemlélné a hőseit mindentudó mosollyal.

A regénybeli objektív narrátor, a filmben beleolvad Eliza karakterébe, egy szubjektívebb szemszöveget létrehozva. Megmarad ugyanakkor a Jane-nel és apjával való szoros kapcsolat. A feldolgozás terjedelme természetesen sokkal tágabb teret, több alkalmat biztosít a szereplők árnyalt és sok eszközzel történő jellemzéséhez.

Ez az egyetlen olyan adaptáció a vizsgáltak közül, ahol Mr. és Mrs. Bennet házasságának diszfunkcionalitását ábrázolják. Mr. Bennet iróniája mögött érződik némi keserűség és elég könnyű elképzelni, hogy az intellektuálisan jóval

¹⁶ STURROCK, *i.m.*

¹⁷ „Nagy-Britanniában az 1980-as években indult a tendencia, amelynek keretében szépirodalmi műveket dolgoznak fel, ezek megfilmesítésében kulcs szerepet játszik az angol irodalmi hagyományban betöltött helye. Ezek az alkotások hivatottak képviselni a brit nemzeti kultúrát és hagyományokat, nemzeti értékeket, népszerűsíteni az országot. Jellemzőjük a színvonalas színészi játék, gondosan kiválasztott helyszínek, szöveg- és történelmi hűség a kosztümök és berendezési tárgyak tekintetében, aprólékosan kidolgozott részletek, hőseik az arisztokrácia köréből kerülnek ki.” VÁRÓ Kata Anna, *Kosztümös regények. A brit kulturálisörökségfilmekről*, Nagyvilág, 2006. augusztus. LI. évfolyam 8.szám, 814-825.

alatta álló és gyakran hisztérikus Mrs. Bennetet milyen nehéz lehet elviselni sztoikus férjének, nem ritkán pedig két idősebbik lányának is. Mrs. Bennet karakterének karikírozását ez az adaptáció vitte a legmesszebbre. Alakja szinte hangos, türelmetlen, sekélyes, tulajdonképpen Lydia idősebb mása. Nyilvánvalóan alkalmatlan a gyerekei sokoldalú művelésére, vagy akár csak megzabolázására. Ahogyan egyébként a könyvtárába zárkózó Mr. Bennet sem bizonyul gondoskodóbb szülőnek. Ezt Lydia Bath-ba utazásakor figyelhetjük meg legjobban. Mrs. Bennet egyenesen vele akar menni, annyira lelkesedik az ötletért, Mr. Bennet pedig Lizzy józan intése ellenére sem hajlandó semmit tenni, könyvei mögé bújva nem hajlandó figyelembe venni az esetleges következményeket.

Érzékletesen ábrázolják Lydia illetlen, szabályokra semmit nem adó viselkedését. Ami a netherfieldi bálon való viháncolásban a csúcson sodik ki.

Lady Catherine megjelenítése szinte madárszerű, ami a mindenre kiterjedő figyelmét és a bármikor lecsapni kész természetét jelképezi. Ez a rosingsi estéken figyelhető meg legjobban. Erős akaratú asszony, aki szinte teljesen elnyomja nem csak saját lányát, de az alatta állókat is.

Charlotte Lucas alakjának a megformálásában találunk némi fenntartást a házassága sikerességét illetően. Nem is próbálja titkolni látogatóban lévő barátnője előtt, hogy támogatja férjét minden olyan tevékenységben, ami őt minél távolabb tartja a háztól. Ugyanakkor a gazda büszkeségével vezeti körbe Lizzyt a házban, és saját bevallása szerint összességében elégedett lehet a helyzetével.

Wickham esetén sikerült megragadni jelleme kettősségét. Kellemes beszélgetőpartner és jó társaság, még a Miss King behálózására tett kísérletet is megbocsátják neki, míg fény nem derül valódi jellemére és viselt dolgaira. A kedvessége mögötti ürességet villan meg, mikor Lydiával visszatérnek és sétálni megy Elizabethtel, ahol még mindig Darcyt próbálja meg befektíteni. Pillanatnyi zavart okoz csupán viselkedésében, hogy a lány elárulja, mindent tud, de sima modora nem sokáig hagyja cserben.

Collins tiszteletes több epizódban is bizonyítja együgyűségét és önteltségét. A Lady Lucaséknál tartott összejövetelen egy kártyajáték szabályait sem tudja megtanulni. A lánykérési jelenet vall legékesebben jelleme hibáiról. Jellemétől távol áll minden romantikus képzet, erre tett kísérletei a film komikus aspektusát alkotják, lánykérésénél például a tiszteletes feje fölött egy antik szerelmi idillt ábrázoló színes festmény lóg, ami görbe tükröt tart az úriember amúgy is visszás szavai elé.

Mr. Bennet ebben az esetben nem gyengekezű papucsférj, mint a korábban elemzett filmben. Kiegyenlítették az erőviszonyok, csak intellektusa helyezi felesége fölé. Elvonulása választásból ered. Az ő megszólalásai, humora adja vissza leginkább Jane Austen finom iróniáját, ami a filmes változatokba nehezen átültethető.

Darcy esetében nagyobb a változás, mint Elizabeth alakjában. A regényben rögtön az elején kiderül számunkra, hogy vonzódik Elizabeth-hez, a filmben azonban késleltetéssel élnek az alkotók és Darcy szándékairól, gondolatairól alig tudunk meg valamit: állandó belső feszültség süt róla. Ez az önmagával való vívódás jele, de tűnhet gőgnek is - ezt használják ki a filmben. A lány iránti szerelem és vágy leküzdését ábrázolják azok a képek, amelyeken biliárdozik, vív, lovagol. Ironikus az a párhuzamos montázs, amiben Eliza Pemberlyben sétál, és egyre jobban csodálja Darcyt, a jó gazdát, az előkelő urat; egyre idillikusabb képet alkot róla, míg Darcy végső kétségbeesésében, hogy legyőzze, vágyait fejest ugrik a tóba. A lány egy ideált csodál, a falon függő festmény elemeli a valóságtól a férfit a képzeletében.

Mátkaság és legényélet (2004) - R.: Gurinder Chadha

A bollywoodi típusú film „... egyszerre kötődik egy gyártási helyhez (Bombay), egy filmgyártási nyelvhez (hindi), és ugyanakkor egy sajátos filmkészítési stílushoz is (énekes-táncos jelenetekkel tűzdelt, látványos kiállítású filmek, melyek rendkívüli hangsúlyt helyeznek a sztárrendszerre).”¹⁸

Maga az alapul szolgáló mű (*Büszkeség és balítélet*) az egyik legjellegzetesebben angol regény a világirodalomban. Ezért is meglepő, milyen jól illeszkedik ez a XIX. századi Angliában játszódó történet a mai indiai környezetbe.

A szerelmi motívum a bollywoodi filmben alkalmat ad a különböző társadalmi, vallási, stb. különbségek megtárgyalására, jelen esetben az Indiával kapcsolatos kép árnyalására, az előítéletek kimondására és egyúttal megválaszolására. William Darcy (Martin Henderson), az amerikai hotelmágnás és Lalita (Elizabeth Bennet) (Aishwarya Rai), szócsatái a férfi elitista, szinte a gyarmatosítókat idéző elképzelései miatt robbannak ki. A lány ezek megválaszolásakor nagyon határozottan fejt ki véleményét. Darcy testesíti meg az előítéletekkel teli Nyugatot, aki csak az elmaradottságot látja Indiában technikailag és szellemileg egyaránt. Lalita ezzel szemben az öntudatos, felvilágosult nő, emellett tiszteli a hagyományokat, ezzel egyesítve magában a nyugati és keleti erényeket.

A kettejük viszonya tulajdonképpen a kultúrák ütköztetése. A film egyértelműen a lány nézőpontját tartja helyesnek. Romantikus filmtől szokatlanok a hősnő feminista vagy épp nacionalista megnyilvánulásai. Az erők azonban nincsenek egyensúlyban, mivel Darcy karaktere nem méltó párja az okos és talpraesett lánynak. Nem képes megválaszolni a Lalita által felvetett problémákat. A lány alakjában is megjelenik a kettősség modern nézetei és az ott hon viselt nyugati stílusú ruháiban.

¹⁸ VINCZE Teréz, *Felfedezőút a filmvilág szubkontinensén*, Metropolis 2007/01, 9.

Társadalom és család

Az indiai társadalom sajátosságai miatt alkalmazható ilyen jól a XIX. századi Angliában játszódó történet. A korabeli angol társadalomhoz hasonlóan ez is szabályokon, előírásokon alapul, a család és a házasság jelentősége, ami meghatározza az ember egész életét.

Gurinder Chadha erősen karikírozott képet fest a kivándorolt indiaiakról. Balrajék/Bingleyék Angliába költöztek „a királynő mellé”, gazdagok, de eltávolodtak a gyökereiktől, nem olyan fontosak már nekik a hagyományok és a család (sosem látjuk pl. a szüleiket). Kiran (Miss Bingley) (Indira Varma) már nyugatinak tekinti magát. Balraj (Naveen Andrews) viszont képes megtalálni Jaya (Jane) (Namrata Shirodkar) segítségével az összhangot. Kohli (Mr. Collins) (Nitin Ganatra) szintén meggazdagodott Los Angelesben és ezzel folyamatosan dicsekszik is. Mindkét életformából a negatívumokat testesíti meg: arrogáns amerikai, akinek mindene a pénz, de hagyományos elképzelése van a feleségről; szolgálja ki mindenben és vezesse a háztartást.

A bemutatott családminta alapvetően boldog, leginkább az 1940-es változatban látotthoz hasonló. A családot a határozott anya irányítja, a könyvtárártól – megfosztott Mr Bakshi (Mr. Bennet) (Anupam Kher) csendes derűvel és belenyugvással asszisztál a férjvadászathoz. A korábban felvázolt motivációs lánc, aminek alapja a szülők rosszul működő házassága és nevelésük hiányosságai, áthelyeződik a kelet-nyugat, hagyományok kontra modernitás ellentétre.

Az indiai filmek egyfajta felülről közvetített értékeket nyújtanak nézőiknek. Egy ideális morális univerzumot kreálnak, aminek középpontjában a család és a nemzet állnak. Az egyéni vágyak, mint a saját magunk, szerelemből választotta házastárs alárendelődnek a közösségi érdekeknek, mint az előre elrendezett házasság, ami nem két ember, hanem két család szövetségét jelenti. Ez az intézmény a modernizálódó világban sem látszik eltűnni, mindössze annyit finomodott, hogy a szülők, ha nem is előre kiválasztják, de utólag mindenképpen jóvá kell, hogy hagyják gyermekük választottját. Az indiai család társadalmi intézmény, a családi értékek, házasság, rokonok összetartása az indiaiság legfontosabb jegyei.

A diaszpórán élő indiai népesség a családon keresztül őrzi meg identitását, ezzel kapcsolódik otthoni gyökereihez. Ez az oka, hogy Kohli szahib épp úgy, mint Balraj az óhazában keresnek maguknak feleséget. Az indiai nő, aki megteremti az otthon melegét, összetartja a családot, ápolja a hagyományokat.

A nemzeti öntudatnak épp ezen a művön történő reprezentációja párhuzamot von az 1995-ös brit és a bollywoodi változat között. A kulturális örökség filmek szintén az ország értékeit voltak hivatva közvetíteni ott a kultúrára vonatkoztatva első sorban. Ebben a feldolgozásban a hagyományos család szilárdságát állítják szembe a gazdagsággal és a modern értékekkel. Bakshiék bár szegények, de boldogok, mert összetartó, szoros családi kötelék van köztük.

Ezzel szemben Will egy csonka családból érkezett, vele is ennek az összetartásnak és otthonnak az ígérete érteti meg az indiai gondolkodásmód lényegét. Johnny talajtalansága, ahogy hátizsákos turistaként járja a világot, ebben a kontextusban már gyanakvásra adhatna okot. Családjáról csak annyit tudunk, hogy az anyja Darcyék nevelőnője volt. Még Londonban is egy hajón lakik nem házban. Ez az otthon és családnélküliség jelképezi a morális értékek hiányát.¹⁹

A film sokat beemel a korábbi adaptációkból, elsősorban az 1940-es változatból. A filmes közeg, amiből a női főszereplő érkezett, egy, a '30-as évek stúdiórendszerét és sztárkultuszát idéző szisztéma. Ebben az esetben is a női szereplő, Aishwarya Rai az ismertebb és a karakter megformálásánál is erőteljesebb. Martin Hendersonnal alkotott kettősének ugyanaz a problémája, mint a Garson-Olivier párnak: a női figura sokkal öntudatosabb lett, erősebb, nem áll fenn köztük egyensúly, a mérleg egyértelműen Lalita javára billen. A tanulási folyamat kicsiben az amerikai részekben jelenik csak meg. Itt azonban inkább Amerikát, a kultúrát és a férfit ismeri meg. Darcy esetében a megismerés és elfogadás folyamata eljut a kezdeti fanyalgás és a hotel által a turistáknak mutatott India képtől a valódi indiaiság és India megismeréséig, olyannyira, hogy az esküvőjük is indiai hagyományok szerint zajlik a film záró képsoraiban.

Bollywoodi női szerepek filmen

Több női szerepmintát is megfigyelhetünk a filmben, amik a klasszikus bollywoodi narratíva szabályait követik.²⁰ A lányok édesanyjának alakja közelebb áll az 1940-es verzió megközelítéséhez. Egy indiai filmben tiszteletlenség lenne egy családanyát a '95-ös verzióhoz hasonlóan ábrázolni, itt teljesen természetes, hogy az anya feladata gondoskodni a lányai jövőjéről a házasságok által. Teljes és boldog családjuk éles ellentétben áll Darcyékkel, ahol a család széthullott, mivel az édesanya átvette az irányítást, üzlettel foglalkozik a gyerekei és a férje helyett, felborítva ezzel a hagyományos szerepek egyensúlyát. Balraj testvére, Kiran a külföldön élő, modern indiai nő negatív mintája rövid hajával és rövid szoknyájával. Ismeri a tradicionális rítusokat, de nem vesz részt bennük, kissé le is nézi az Indiában élő indiaiakat. Ő tolmácsolja Darcynak az esküvőn elhangzó dalokat.

A négy lány is négy különböző nőtípust és hozzáállást testesít meg. Jaya, a legidősebb elfogadja az előre elrendezett házasság gondolatát. Elmondja, hogy bár szégyelli bevallani, de ő is reméli, hogy Balraj tényleg feleséget

¹⁹ Patricia UBEROI, *The diaspora comes home: Disciplining desire in DDLJ*, Contributions to Indian Sociology, 1998. vol. 32, 305-336. (<http://cis.sagepub.com/content/32/2.toc>)

²⁰ Geetanjali GANGOLI, *Szexualitás, érzékiség és összetartozás - Az „anglo-indiai” és a „nyugati” nő reprezentációja a hindi filmekben*, Metropolis, 2007/01, 38-51.

keres magának Amritsarban. Ő a hagyományos indiai nőképet jeleníti meg, csendes, elfogadó, engedelmes, de nem bigott, otthonosan mozog a modern világban is.

Maya a harmadik és egyben a legkonzervatívabb, a „legindiaibb”. Megbotránkoztatja húga viselkedése, gyakran be is árulja őt, például hogy fiúkkal levelezik éjszaka. Alkatilag is ő áll a legtávolabb a nyugati elképzelésektől.

Lakhi (Lydia) a legkisebb és a nyugati kultúra rá gyakorolta a legnagyobb hatást, ezt nevének angolosan is értelmezhető formája is jelzi. Nem olyan kicsapongó, mint Lydia, ami nagyban a szülői odafigyelésnek köszönhető. (Anyja figyelmeztetésére rögtön az első esküvői ünnepség előtt át kell öltöznie, mert túl kihívó ruhát vett fel, ezt az intelmet később apja is megerősíti.) Folyton Johnny Wickham körül nyüzsög, amikor azonban rájön, hogy az csak kihasználta, nővérelé visszatér családjához.

Lalita a második lány, a történet főszereplője. Ő a határeset kelet és nyugat között, mindkettő pozitív vonásait ötvözi magában. Mikor édesanyja Balrajék eljegyzésén azt tudakolja a fiútól, hogy nincs-e egy helyes indiai unokaöccse Lalita számára, pillantásában, amit Willel vált benne van, hogy a szülei jóváhagyása nélkül nem megy férjhez. Darcy is elfogadja ezt, Jaya esküvőjén a hozzá szaladó Lalitát csak a család jóváhagyó pillantása után öleli magához.

Összegezés

Mindhárom adaptáció eltérő korszakban és más-más országban készült, amik az azonos irodalmi alapanyag ellenére lényegi eltéréseket eredményeztek az elkészült művekben.

A családok ábrázolásánál általánosságban elmondható, hogy az alkotók ódzkodnak a Bennet família hibáit beismerni és hajlamosak az itt megjelenő problémákat félresöpörni és kihagyni a filmből, azt gondolván, hogy nem sérül a történet, holott így épp a motivációk gyökerét vágják el a számos értelmezésrétegtől és klasszicista logikával felépített szerkezetétől megfosztva a művet.

Összességében megállapítható, hogy a regény sikeres adaptálásának kulcsa a főszereplő Elizabeth Bennet és Mr. Darcy alakjának megfelelő súlyozása. Szerelmi történetük hiteles ábrázolásához méltó ellenfeleknek kell lenniük, hogy majdan méltó társak lehessenek. A karaktereknek magukban kell hordozni a fejlődés lehetőségét, hogy a regényben megrajzolt ív a filmben is teljes legyen.

Földvály Kinga

Irodalmi adaptációk

Shakespeare, a legitim szerző és pop-kulturális ikon

Az irodalom és a vizuális kultúra kölcsönhatásainak vizsgálatához nem tudunk elég messzire visszamenni a dokumentált kultúrtörténetben ahhoz, hogy a kapcsolat eredetét megtaláljuk, hiszen a társművészetek mindig is dinamikus párbeszédben szolgáltak egymás számára inspirációval. Ezt a párbeszédet végig tudjuk követni a művészeti ágak fejlődésén, kulturális státuszuk változásain keresztül a kezdetektől napjainkig, és természetesen a fiatalabb művészeti formák, köztük a filmművészet sem vonhatta ki magát az irodalom hatása alól. Az alábbi rövid áttekintés ennek a kapcsolatnak csupán egy apró, de sok szempontból annál jelentősebb szeletét fogja történeti kontextusba helyezni, és a William Shakespeare művei alapján készült filmadaptációkat vizsgálva egyúttal azt is ábrázolni kívánja, hogy Shakespeare ikonikus jelenléte milyen szempontokkal járul hozzá a filmtörténet egyes korszakainak értelmezéséhez.

A magyar irodalom- és színháztörténet is számos bizonyítékkal tud szolgálni arra, hogy a kanonizációs folyamatok során Shakespeare neve és életműve meghatározó, konkrétan legitimáló szerepet játszott. A pesti magyar színjátszás azzal is igyekezett bizonyítani nagykorúságát annak idején, hogy a legmagasabb kultúra közvetítésére, tehát Shakespeare előadására is képes: már 1837-ben, a Pesti Magyar Színház megnyitásának évében színre vitték a *Makrancos hölgy* prózai változatát *Szerelem mindent tehet* címen, és a továbbiakban is minden évadra jutott Shakespeare-bemutató (1842-ben már három is).¹ A magyar műfordítások története ugyanígy Shakespeare átültetésével teremtette meg valódi rangját, és drámaírók, költők, színészek és kritikusok mind Shakespeare ismeretével, a Shakespeare-életmű imitációjával, újrateemtésével, értelmezésével igyekeztek a társadalmat meggyőzni arról, hogy saját képességeik, munkáik is figyelemre méltóak. Hasonló folyamatok játszódtak le Európa és az angolszász világ számos más országában; hol a nemzeti ébredéshez, hol a gyarmatosítók civilizáló missziójához kapcsolódva Shakespeare életműve a tizenkilencedik századtól kezdve megkerülhetetlennek tűnt.

Ugyanezek a folyamatok természetesen a filmtörténetet sem hagyhatták érintetlenül, hiszen – mint minden új kulturális médium, tehát a fénykép,

¹ További részleteket lásd az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet digitális adattárában: <http://www.szinhaziadattar.hu>

majd később a rádió és televizio is – a filmgyártás kezdeti éveiben mindent elkovetett, hogy a vásári szórakoztatás státuszából kiemelkedjen, és elfogadtassa magát a magas kultúra képviselőivel és fogyasztóival. A médium legitimációjához pedig a legmegbízhatóbb segítség a klasszikus irodalom, azon belül is Shakespeare neve volt, aki ekkorra már egyértelműen az intézményesült magas kultúra képviselőjeként élt a köztudatban. Shakespeare a tizenkilencedik század utolsó negyedére bekerült az angolszász felsőoktatási kánonba, de a szövegkiadás- és kritika terén is egyre inkább átvették a lelkes amatőrök helyét a legmagasabb akadémiai státusszal rendelkező, professzionális kutatók, így neve fokozatosan egyet jelentett az elit kultúrával.² A film mint médium legitimációs törekvései mellett azonban párhuzamos folyamatok is lejátszódtak: mivel a mozi tortenetenek kezdetei óta a populáris kultúra fontos része volt, így céljai kozott mindig is szerepelt, hogy a tomegmedia előnyeit kihasználva a lehető legszélesebb neprelegekhez eljusson. Amikor tehát a film mint a populáris kultúra médiuma már megszilárdította státuszát, Shakespeare legitimáló erejére már nem volt szükség, így az 1910-es evек közepétől a Shakespeare-életmű egyre inkább paródia illetve kritika tárgyaként (vagy eszközeként) jelenik meg, mint az elitista, arisztokratikus magas kultúra képviselője.

Mindezek mögött természetesen számos egyéb szempont is érvényesül, az olvasási és művelődési szokások változásától kezdve a globalizálódó kulturális szinterig. Így míg a tizenkilencedik században szinte társadalmi osztálytól függetlenül mindenki tudott idézni Shakespeare-tol, aki emlekkonyvek, aforizmagyujtemenyek, képeslapok és emlekkartyak fennkölt idézeteinek kedvelt szerzője volt, a huszadik század végének átlagembere már szinte semmilyen szovegszintu ismerettel nem rendelkezik a drámákból. (Az igen kevés számú, de orok kivétel közé tartozik természetesen a „Lenni vagy nem lenni”, és talán az „O Rómeó, miért vagy te Rómeó” sor, melyek már nyilvánvalóan önálló, a szerzőtől és eredeti kontextusuktól független életet élnek a világ legtöbb nyelvterületén).

Shakespeare életművének filmes megjelenéseit vizsgálva tehát egyszerre nyerhetünk bepillantást a filmmuveszet, valamint Shakespeare változó kulturális státuszába, a magas és a populáris kultúra párbeszédének aktuális állásába is. Ha a filmtorteneten végigtekintünk, könnyű megfigyelni, hogy minden korszak megtalálta Shakespeare életművében azt, amivel saját községének igenyeihez, illetve az új alkotói trendekhez igazodva maradtot alkothatott. Ez esetenként a legfrissebb technikai újítások alkalmazását, máskor éppen a hagyomanyorzo értelmezéseket engedte érvényre jutni, de az vitathatatlan, hogy az elmúlt bő évszázad során minden típusú film nyitottnak bizonyult irodalmi művek adaptálására. Shakespeare művei ugyanúgy megjelennek szerzői filmekben, mint tomegfilmekben, és ez utóbbi típuson

² Bővebben lásd Douglas LANIER, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 39-41.

belül szinte minden ismertebb műfajban találunk példákat, a klasszikus hollywoodi western, melodráma, science fiction, vagy thrillertől kezdve a film noiron át a kortárs akció-, romantikus, sőt, zenés filmekig, tinikomédiáig és televíziós sorozatokig. Hely hiányában itt most nem foglalkozunk ez utóbbi, rendkívül szerteágazó csoporttal, mely Shakespeare drámáiból inkább közvetett inspirációt merít, és sem szöveghűségre nem törekszik, sem más értelemben vett tekintélytiszteletet nem tanúsít a szerző iránt, bár ez a típus a Shakespeare-kultusz továbbélésének ugyanúgy termékeny és szerves része, mint a drámákhoz szinte vallásos rajongással közelítő konzervatív adaptációk.

A kezdetek

Az első fennmaradt Shakespeare-film töredék 1899-ből való, ezen a híres angol rendező-színész, Sir Herbert Beerbohm Tree látható a *János király* címszerepében, amint haláltusáját vívja trónszékén ülve. A néhány perces részlet egy akkor futó, sikeres színházi előadás nagy szólójelenetét volt hivatva megörökíteni – bár némafilmről lévén szó, ez a jelenet mai szemmel éppen a legkevésbé tűnik alkalmasnak az új médiumba történő átültetésre. Azon túl, hogy a kor egyik leghíresebb színésze vad szemforgatással és rángatózó mozgással próbálja ábrázolni a király testi-lelki szenvedéseit, semmilyen egyéb kontextust nem kapunk (de a színész szájmozgásáról olvasva az V. felvonás 7. jelenetének egy részét be lehet azonosítani a filmrészletből).³ Mégis lenyűgöző, hogy a korszak kulturális életében meghatározó szerepet játszó színház egyik legelismertebb alkotója már ekkor felismeri az új médium jelentőségét, és a színjátszást, a pillanat művészetét megpróbálja megörökíteni az utókor számára.



Sir Herbert Beerbohm Tree a János király címszerepében (1899)

³ Bővebben lásd: Michael BROOKE, *King John (1899)*, BFI Screenonline, British Film Institute, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/439193/>

A következő évtizedek szinte ontották a rövid, egytekerceses, majd egyre hosszabb Shakespeare filmadaptációkat, és érdekes módon már ebben a korban is találunk a Beerbohm Tree szándékához hasonlóan dokumentációs, szöveghűségre, a drámai mű és előadás értékeinek megőrzésére törekvő filmváltozatokat, természetesen mindezt a némafilm által nyújtott keretek között. Ugyanígy megjelennek azonban már ekkor is a drámák szereplőivel és cselekményével, vagy akár Shakespeare alkotói képével szabadon garázdálkodó, azokkal gyakran csak igen laza kapcsolatban álló filmek is, így például az 1907-es *Shakespeare Writing Julius Caesar* („Shakespeare a Julius Caesart írja”), vagy az 1910-es *Romeo Turns Bandit* („Rómeó banditának áll”).⁴ Az első egész estés Shakespeare-film (és jelenlegi ismereteink szerint egyben a legkorábbi fennmaradt egész estés amerikai film) az 1912-ben francia–amerikai koprodukcióban készült, 55 perc hosszú *III. Richárd* (rend. André Calmettes és James Keane), melyről már 1922-ben azt hitték, hogy elveszett, de 1996-ban egy magángyűjteményből előkerült egy kópiája. Ahogy James N. Loehlin fogalmazott, „a film világossá teszi, milyen elsőprő erejű kihívást jelentett a mozi a színház Shakespeare-közvetítő szerepére nézve” – bár a viktoriánus színpadi játékstílus számunkra már komikus hatást kelt, de a film narratív ereje tagadhatatlan.⁵ A némafilmek azonban, bár az elkötelezett rajongók számára Shakespeare lényegét, a költői szöveget nem tudták közvetíteni, mégis a nemzetközi piacon is értékesíthető kulturális árucikké válhattak, pont azért, hogy nem voltak egy adott nyelvterülethez béklyózva. Így számos nemzetközi koprodukció, de sok európai (elsősorban német) film is eséllyel indult az egyébként jóval tőkeerősebb angolszász filmiparral szembeni küzdelemben.

A hangosfilm – Shakespeare és a hollywoodi nagyprodukció

Az 1910-es évek közepétől azonban a film mint médium már kellőképpen megszilárdította saját pozícióját a szórakoztató iparágak között ahhoz, hogy ne legyen többé szüksége a Shakespeare-i legitimációra. Hollywood és a világ filmgyártása ekkorra már kizárólag üzleti szempontok alapján működött, és a magas kultúrával elit közönséget megcélzó filmeknek nem sok esélye volt támogatásra. A század közepéig nem is készült sok szöveghű, Shakespeare szerzőségét elismerő és tiszteletben tartó adaptációja – mindössze négy nagyprodukció tudta összeegyeztetni a szórakoztatás új szintre emelt elvárásait a „művészi”, tehát elitista forrásszövegekkel.

⁴ Lásd Kenneth ROTHWELL, *A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television*, Cambridge, Cambridge University Press, 4-5. ⁵ James N. LOEHLIN, „Top of the World, ma”: *Richard III and Cinematic Convention = Shakespeare The Movie II*, szerk. Lynda E. BOOSE és Richard BURT, London & New York, Routledge, 173–85, 181.

Közülük az első újabb fontos mérföldkő a Shakespeare-filmek történetében: Sam Taylor 1929-es *Makrancos hölgye* volt az első egész estés hangos Shakespeare-film, melyben az akkori sztár-házaspár, Mary Pickford és Douglas Fairbanks játszotta a két főszerepet. A Pickford–Fairbanks páros egyébként legalább annyi csemegével látta el a korabeli bulvársajtót, mint a mai filmsztárok, és viharos házasságuk leginkább az 1967-es Zeffirelli-féle *Makrancos*-filmben szereplő Liz Taylor és Richard Burton kapcsolatára hasonlíthatott. A film, hasonlóan a hangosfilmgyártás első éveiben szinte minden jelentősebb produkcióhoz, még két változatban – hangos- és némafilmként – készült el, mivel ekkor még nem minden mozi rendelkezett a hangosfilm lejátszásához szükséges berendezésekkel. A sors iróniája azonban, hogy a hangosfilm mint médium egyik főszereplő karrierjének sem kedvezett, Pickford hangja állítólag kellemetlenül reszelős volt, Douglas Fairbanks orgánuma pedig gyenge, így alig néhány filmet forgattak karrierjük hátralevő éveiben, bár a *Makrancos hölgy*, vegyes fogadtatása ellenére, komoly hasznot hozott készítőinek.

Már a hollywoodi stúdiórendszerben készültek olyan nagyszabású produkciók, melyek a rendelkezésre álló összes technikai és látványelemet bevonták a rendezői koncepció szolgálatába. Ezek közül a legismertebb a Max Reinhardt–William Dieterle szerzőpáros nevével fémjelzett *Szentivánéji álom*, mely 1935-ben Mendelssohn kísérezzenéjével, Bronyiszlava Nizsinszka (a híres Vaclav Nizsinszkij húga) balett-koreográfiájával, és a kor számos kiemelkedő hollywoodi karakterszínészeivel dolgozott. A film látványvilága a német expresszionizmus fénykorát idézi, mégis már a film elkészülte előtt számos kritika érte az alkotókat éppen azért, mert a Bárd elkötelezett követői szerint Hollywood és az amerikai szórakoztatóipar teljes eszköztárának bevonásával szentségtörő módon Shakespeare-t próbálták a kor népszerű műfajai, a zenesztárcos vígjátékok felé közelíteni, ahelyett, hogy a populáris kultúrát emelték volna fel shakespeare-i magaslatokra. A film bemutatása után a kritikusok ítélete már jóval kedvezőbb volt, de ahogy Kenneth Rothwell is megállapítja, a film körüli viharos ellentmondások jól mutatják azokat a nehézségeket, melyek a színpadról a filmvászonra, a némafilmről a hangosfilmre, és a magas kultúrából a populáris kultúra irányába történő átmenetet kísérték.⁶ Nem véletlen, hogy második világháborúig csupán egy további hollywoodi nagyprodukció készült Shakespeare drámája alapján, George Cukor 1936-os *Rómeó és Júliája*, mely kétfélmillió dolláros költségvetésével mindent a Bárd halhatatlan művének (a kor hozzáállása szerint) autentikus és tiszteletteljes szolgálatába állított. A lenyűgöző díszletek, a kor brit színházi elitjének számos képviselője, a hollywoodi fény- és hangtechnika azonban szinte agyonnyomja a szöveget, és a sok külsőség mára meglehetősen avított élménnyé teszi a filmet; a harminchét esztendőös Norma Shearer kissé mesterkéltné Júliája pedig inkább idézi Karády Katalint, mint a dráma tizenöt éves, az első szerelemmel felnőtté érő főhősét.

⁶ ROTHWELL, *id. mű*, 37.



Leslie Howard és Norma Shearer
George Cukor *Rómeó és Júliájában* (1936)

Színész–rendezők Shakespeare-értelmezései

Ha Hollywood és az amerikai szórakoztatóipar közönsége és kritikusai számára nem jelentett is könnyű falatot Shakespeare befogadása a sikerorientált produkciók közé, a második világháborútól kezdve azonban az Atlanti-óceán mindkét partján egyre inkább bevett gyakorlattá vált, hogy a legismertebb színész-rendezők egyfajta művészi megmérettetésként elkészítették a saját Shakespeare-értelmezésüket, néha sikeres színpadi előadások után, máskor kifejezetten a filmes narráció eszközeire építve. Laurence Olivier első filmes szerepe Shakespeare-drámában volt: az *Ahogy tetszikben* játszotta Orlandót, és bár ez a film még kevéssé lett híres, Olivier már az 1944-es *V. Henrikért* egy különleges Oscar-díjat kapott, majd az 1948-ban készült *Hamlet*-filmjével a legjobb filmért és a legjobb főszerepért járó díjat is elnyerte, és az 1955-ös *III. Richárd* is Oscar-jelölést hozott Olivier-nek.



Laurence Olivier az *V. Henrik*
lovagkirályaként (1944)



Laurence Olivier film noir Hamletje (1948)

Pályája későbbi éveiben Stuart Burge forgatott vele filmet az évszázad előadásaként emlegetett *Othello*-alakításából, de televíziós produkciókban eljátszotta *A velencei kalmár* és a *Lear király* címszerepét is.

A vele egy időben, de jóval kevesebb kritikai sikerrel elismert Orson Welles szintén volt *Othello* és *Shylock*, de rendezett és játszott *Macbethet* és *Falstaffot* is, azzal együtt, hogy Welles soha nem tudta megszerezni a magas kultúrát képviselő kritikusok elismerését olyan mértékben, mint Olivier. Welles, akinek a velejéig amerikai, a film minden lehetőségét a végletekig kihasználó alkotásai mindig megosztották kritikussait, általában jóval nehezebben talált anyagi támogatást is Shakespeare-filmjeihez, és életében soha nem kapott olyan kritikai elismerést, mint ami Olivier színpadias, a velejéig angol, elitista és gyakran kevésbé filmszerű produkcióit övezte. Mindezek ellenére Welles és Olivier neve elválaszthatatlanul összeforrt a Shakespeare-filmekkel, és mind a mai napig számos adaptáció visszhangozza az általuk ismertté tett technikai vagy értelmezési megoldásokat.



Orson Welles a Macbeth címszerepében (1948)



Orson Welles mint Othello (1952)

A teljesség igényével lehetetlen volna felsorolni minden alkotót, akinek nevéhez jelentős Shakespeare-filmfeldolgozások kötődnek, de a huszadik század második feléből mindenképpen ki kell emelni az európai és ázsiai filmművészet néhány kiemelkedő filmjét és alkotóját, így Roman Polanski 1971-es, felkavaróan kegyetlen *Macbeth*-jét, Grigori Kozincev *Hamlet*-jét és *Lear királyát*, Akira Kurosava *Véres trón* című *Macbeth*-adaptációját, vagy a *Lear király* alapján készült *Káoszt*. A vérbeli filmeseken kívül több ismert angol színházi rendező is a mozgókép felé fordult, néha sikeres színházi rendezések alapján, néha új koncepcióval megközelítve egy-egy Shakespeare-drámát. Ezek közül mind a mai napig meghatározó Peter Hallnak, a Royal Shakespeare Company alapító-rendezőjének 1968-as *Szentivánéji álom* rendezése, de ugyanígy Peter Brook 1971-es *Lear király*a, mely a történelem előtti időkbe helyezi cselekményét, hogy csak a legismertebbeket említsük.

A hatvanas évektől tűnt fel Franco Zeffirelli is, aki operai díszlettervezőként kezdte karrierjét, és filmjeinek látványvilága később is ezt az operaszerűen vizuális, sőt, szinte valamennyi érzékszervünkre ható esztétikai gazdagságot tükrözi. 1967-ben bemutatott, szinte tapinthatóan olasz életörömtől áradó *Makrancos hölgye* után, melyben Liz Taylor és Richard Burton dinamikus kettősét a gazdag jelmezek, valamint a reneszánsz Verona festői háttere emelik ki, az igazi hírnevet és kasszasikert 1968-ban a *Rómeó és Júlia* hozta meg számára. Ebben szakított a korábbi sztár-főszereplő hagyományokkal, és forradalmi módon két ismeretlen fiatal színészt választott a fiatal szerelmesek szerepére, akikkel a hatvanas évek konvenció ellen lázadó ifjúsága könnyedén azonosulni tudott. Eredeti hivatását is kamatoztatva Verdi *Otello*-jából operafilmet készített 1986-ban, majd 1990-ben az akkor még leginkább akciófilmekből ismert Mel Gibsonnal a főszerepben elkészítette *Hamlet*-filmjét is, mely látványvilágával – Zeffirelli egész munkásságához híven – azt a nézőt is lenyűgözi, akit egyébként a szintén Zeffirellire jellemzően harmadára vágott szöveg és szinte önkényesen átrendezett jelenetek nem varázsolnak el kellőképpen.



Liz Taylor és Richard Burton Franco Zeffirelli Makrancos hölgyének zárójelenetében (1967)

Kenneth Branagh évtizede

A hetvenes és nyolcvanas években kevés meghatározó feldolgozás készült mozivászonra, ellenben – tükrözve azt a globális tendenciát, hogy a mozi szerepét, ha ideiglenesen is, a minden háztartásba eljutó színes televízió vette át – a BBC 1978 és 1985 között elkészítette a mai napig egyedülálló Shakespeare-sorozatát, mely elsőként vitte képernyőre mind a 37 kanonizált dráma televíziós változatát. A kilencvenes évek azonban Shakespeare-filmek terén mindenképpen Kenneth Branagh évtizede volt, aki színészként és rendezőként is szemmel láthatóan Olivier babérjaira tört, és különösen első filmjével nem csupán a kritika, hanem a nagyközönség elsöprő támogatását is megnyerte. Az Oscar-díjra jelölt (és jelmezeiért díjat is nyert) 1989-es *V. Henrik* után 1993-ban a *Sok hűhó semmiért* komoly technikai előrelépésről is tanúskodik lenyűgöző, hollywoodi profizmusra utaló kameratechnikájával,⁷ miközben hagyományörzően szöveghűnek is láttatja magát, így nem csoda, hogy ez lett az első olyan Shakespeare-vígjáték adaptáció, mely számottevő kasszasikert is elért, és mind a mai napig az egyik legszélesebb körben ismert Shakespeare-filmnek számít. Oliver Parker 1995-ös *Othelló*jában Branagh Iago szerepét játszotta, de 1996-ban megrendezte saját *Hamlet*jét, mely epikus nagyságokra tör, részben azzal, hogy az első vágatlan *Hamlet*ként aposztrofálja magát (valójában a Quarto és Folio-szövegek összevágásával egy minden eddiginél hosszabb, így semmiképpen nem autentikus szövegváltozatot visz filmre közel négyórányi terjedelemben), részben a 70 mm-es film sugallta műfaji lehetőségek maximális kiaknázásával. Mindehhez a szereplőgárdában ott van mindenki, aki számít a nemzetközi porondon, nem csupán a klasszikus

⁷ Bővebben lásd: Samuel CROWL, *Flamboyant Realist: Kenneth Branagh = The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, szerk. Russell JACKSON, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 222-38, 232.

Shakespeare-színész Derek Jacobi és Julie Christie, vagy a Shakespeare-szinjatszas nagy öregjei, John Gielgud és Judi Dench, hanem kisebb szerepekben még Gérard Depardieu és Billy Crystal, sőt, Jack Lemmon és Charlton Heston is feltunik egy-egy epizód erejéig. Az inkább kritikai, mint kozonsegsikert hozó *Hamlet* után azonban Branagh utolsó két Shakespeare-filmje, a 2000-es *Lovatett lovagok* musical, majd a 2006-os *Ahogy tetszik* nem hozta meg a várt elismerést, és azóta Branagh szemmel láthatólag más műfajokkal kísérletezik.



Kenneth Branagh és Emma Thompson
a *Sok huho* semmiért foszerepeiben (1993)

A kilencvenes években Branagh *Sok huhojanak* népszerűségét talán csak Baz Luhrmann 1996-os *William Shakespeare Rómeó+Júlia* című, egyszerre szöveghű és posztmodern, Luhrmann esztétikáját maradéktalanul tükröző, de generációs tomegfilmkent is értékelt alkotása szárnyalta túl, mely egyszer s mindenkorra kiutotte a nyeregből Zeffirelli *Rómeó és Júliáját*. A posztmodern pastiche és paródia elemei jellemzik Julie Taymor 1999-es *Titus Andronicusat*, mely szintén az évtized kritikailag egyik legelismertebb, bár – talán mivel a Shakespeare-életmű egyik kevéssé ismert, és igen ellentmondásos darabján alapszik – jóval szukebb tömegeket megmozgató filmje volt. Mindkettő szakít az autentikus látványvilág latszataval is, és a filmek markáns és közérthető történelmi-társadalmi üzenetekbe ágyazzák egyébként cseppet sem felszínes, sőt, esztétikailag igen összetett mondanivalójukat. Michael Almereyda 2000-ben készült *Hamlet*je is tudatosan a globalizált világ terméke, mely napjaink New York-i mediamoguljairol ugyanúgy lesújtó véleménnyel nyilatkozik, mint a gondolkodó ember kilátásairól ebben az elembertelenedett világban.

Az utóbbi évtizedben is ez a kortárs társadalmi kontextusra reflektáló tendencia tunik dominánsnak, és a legújabb Shakespeare-adaptációk

a színpadiasság, sőt, a színpadi kapcsolatok látszatát is kerülve túlnyomórészt konkrét filmes műfaji keretekbe helyezkednek. Részben a cselekmény tér- és időkereteinek újraértelmezésével, részben pedig az adott műfajhoz válogatott szereplőgárdával olyan nézői csoportok felé próbálnak fordulni, akiket nem feltétlenül a hagyományos Shakespeare-értelmezésekkel lehet visszacsábítani az egyre üresebb mozikba, de a vizuális kultúra vívmányait érdeklődéssel kísérik. A legfrissebb Shakespeare-filmek közül Julie Taymor 2010-es *Vihar*-adaptációja a fantasy elemeivel játszik; Ralph Fiennes 2011-es *Coriolanus*a háborús thrillerként jelenik meg, Kelly Asbury 2011-es *Gnómeó és Júliája* kertitörpék közt játszódó animált *Rómeó és Júlia*-történet, Joss Whedon 2012-es *Sok hűhó semmiért*-filmje pedig neo-noir stílusban pillant be a huszonegyedik századi kaliforniai felső tízezer otthonaiba.



*Kertitörpék szorult helyzetben:
Gnómeó és Júlia (2011)*



*Alexis Denisof és Amy Acker Joss Whedon neo-noir
Sok hűhójában (2012)*

Mindez a műfaji sokszínűség, párosítva a Shakespeare-életmű legszerteágazóbb darabjaival annyiban különösen érdekes, hogy miközben világszerte egybehangzóan panaszkodnak a konzervatív oktatási rendszerek hívei, tanárok és szülők egyaránt, a fiatal generáció körében látványos műveltségi hanyatlásról, a Shakespeare-filmek ipara szemmel láthatóan megállás nélkül dübörög tovább. Bár a kultusztörténet rég túljutott már a vallásos rajongás, sőt, a bálványrombolás korán is,⁸ és meggyőződésem, hogy a Shakespeare-életmű szövegszintű ismerete ma már egyértelműen a múlté, Shakespeare mégis megmaradt olyan kulturális ikonnak, akihez egyaránt nyúlhatnak farmer- és sörreklámot forgató filmesek, a *Star Trek* forgatókönyvírói és az amerikai középiskolai musicalek alkotói. Márpedig, mint a bulvársajtóból tudjuk, egyedül a jelenlét számít, mert akár maró gúny tárgyaként, akár ünnepeelt hősként kerül címlapra egy név, minden említés hozzájárul a celeb-státusz továbbéléséhez – ennél többet pedig Shakespeare-nek sem kívánhatunk.

⁸A Shakespeare-kultusz történetéről bővebben lásd: DÁVIDHÁZI Péter, „Isten másodszülettte”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat, 1989, illetve *The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 1998.



Lányi András: Segesvár (1976)