

Matuska Ágnes

Vágyunk varázslatos tárgya. Kenneth Branagh: *Lóvátett lovagok* – komédia a musicalszínpadon

Absztrakt

Dolgozatomban Kenneth Branagh 2000-es Shakespeare-adaptációján keresztül vizsgálom meg azokat a diskurzusokat, amelyek Shakespeare kulturális értékét és a Shakespeare-adaptációkon számon kérhető funkciókat boncolgatják. Az elemzett film negatív kritikai fogadtatásán keresztül felvázolom azokat a kritériumokat, amelyek mentén Branagh művét sikerületlennek találhatjuk. A kudarc okát legtöbb kritikus abban vélte megtalálni, hogy az adaptált Shakespeare-drámát és a musical műfaját alapvetően összeegyeztethetetlennek látták, illetve abban, hogy az elkészült mű sem a Shakespeare-rel, sem a musical műfajával kapcsolatos kívánalmaknak nem tesz eleget, legfeljebb úgy, hogy egyfajta populáris igényt céloz meg. Rámutatok ugyanakkor arra is, hogy az eredeti Shakespeare-darab sem feltétlenül követi a saját műfajának követelményeit, és számos olyan dilemmát eleve felvet, amelyek Branagh adaptációjában is megjelennek – ez egyrészt a komikus műfaj iránti rajongás, másrészt pedig a műfaj létjogosultságának, értékének megkérdőjelezése, illetve a műfajhoz kapcsolódó „csoda” élményre való reflexió, valamint a közönség szerepe a csoda létrejöttében.

Szerző

Matuska Ágnes a Szegedi Tudományegyetem Angol Tanszékének docense, az angol irodalom és kultúra valamint a tolmács- és fordítóképző programokban tanít. Kutatási területe a koramodern és Tudor-kori angol dráma, különös tekintettel a különböző játékhagyományok közötti rituális-mimetikus átmenetre. Az *Apertúra* szerkesztőségi tagja. Monográfiája *Vice Device: Lear's Fool and Iago as Agents of Representational Crisis* címmel 2011-ben jelent meg.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.8>

Matuska Ágnes

Vágyunk varázslatos tárgya. Kenneth Branagh: *Lóvátett lovagok* – komédia a musicalszínpadon

Oroszlán Anikónak

„Itt a Bárd, hol a Bárd?”

Dolgozatomban Kenneth Branagh *Lóvátett lovagok* (Love's Labour's Lost, 2000) című filmadaptációját vizsgálom. ^[1] A mű körüli vita legizgalmasabb részének azt találom, hogy számos szálon kapcsolódik a Shakespeare-kultusz diskurzusához. Erre utalok a szakaszcímben: a fordulatot („Bard, Bard, who's got the Bard”) Douglas Lanier Shakespeare-adaptációkról szóló áttekintő cikkéből kölcsönzöm, amelyben felhívja a figyelmet arra a legitimáló erőre, amely a „Shakespeare” névben rejlik. Terence Hawkes *Meaning by Shakespeare* című művét idézve rámutat, hogyan kardoskodnak saját igazuk mellett Shakespeare-kutatók generációi azzal a technikával, hogy bemutatják: ha a Shakespeare szövegeket sikerül végre helyesen kontextualizálni, akkor nem csupán saját véleményük, de világlátásuk is igazolást nyer. Remélhetjük-e, hogy Shakespeare-értelmezésünkben többet teszünk, mint azt, hogy a szerzőt az oldalunkra állítva a saját igazunkat bizonygatjuk? Két olyan anekdotával szeretném a kérdést felvezetni, amelyek jól illusztrálják azokat a kurrens dilemmákat, amelyek Shakespeare kulturális státusza körül felmerülnek.

Egy bő évtizeddel ezelőtt egy nemzetközi Shakespeare-konferencián Tompa Gábor *III. Richárd* rendezéséről adtam elő, és a nyitójelenetben látható, Fortunát megtestesítő allegorikus, dominának öltözött nőalakról, valamint arról a jelenetről mutattam színpadképeket, amikor Gloucester megrendezi saját megválasztását, hogy látszólag vonakodva, a nép akaratának engedve foglalhassa el vágyott helyét a trónon. Tompa rendezésében egy propagandisztikus politikai tévéműsor megkomponálását kíséreltük végig: színpadra került, ami jellemzően színpad mögött történik, a hatalmi manipuláció színházi aspektusai leplezetlenül megmutatkoztak, a koronázási jelenetben pedig a ribanc-Fortuna tette Richárd fejére a koronát. Bár a rendezést sok szempontból telitalálatnak éreztem, és a képek láttán a beszélgetés résztvevői elismerően bólogtak, meglepett egy brit kollégám, egy nemzetközi hírű Shakespeare-kutató megjegyzése, amely szerint végtelenül szerencsések vagyunk a saját színházi közegünkben, hogy rendezőink ennyire szabadon bánhatnak Shakespeare-rel, mivel nem kötik őket bénító kulturális elvárások, mint náluk. Utólag már jobban értem a szavaiban rejlő melankóliát. Belátom ugyanis, hogy Tompa *III. Richárdja* Shakespeare kapcsán vagy Shakespeare segítségével szabadon beszélhetett arról, ami leginkább érdekelt – értelmezésemben többek között a különféle közönségek eltérő szándékú befolyásolása

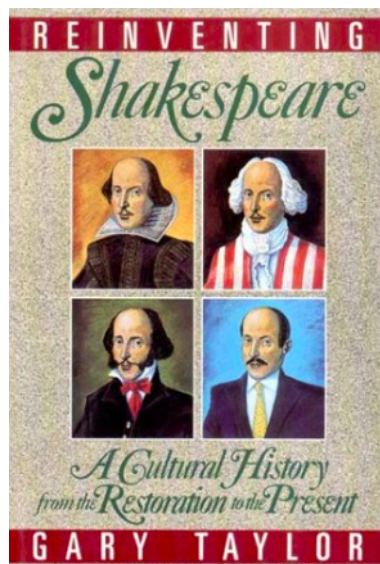
és ennek médiumai, például a reklám, a politikai tévéműsor, a film vagy a színház. Ez a darab – a magyar közegben előadott színpadi adaptációkhoz hasonlóan – nem feltétlenül futott bele abba a vitába, hogy a színpadra állított mű vajon (még) Shakespeare-e; értékeit és gyengeségeit a kritika a hazai diskurzusnak megfelelően aszerint ítélte meg, hogy színházként milyenek látta, az adott közönség számára mennyire érezte hitelesnek, nem pedig aszerint, hogy mennyire sikerült megjelenítenie azt, amit feltételezhetően „Shakespeare lényegének” tarthatnánk. [2] Az angolszász világban viszont árnyaltabb a helyzet. Azon túl, hogy a kulturális javak tőzsdéjén Shakespeare páratlanul magas árfolyammal rendelkezik, a nevéhez kapcsolódó presztízs és esztétikai érték valós kulturális súllyal, mondhatjuk, hatalommal képes felruházni használóját – lásd például az olyan intézményeket, mint a Royal Shakespeare Company, a Shakespeare’s Globe, az Arden Shakespeare sorozatot gondozó Bloomsbury kiadó vagy a Folger Shakespeare Institute. Brit kollégánóm melankóliája talán érthetőbb innen nézve: abban a közegben szigorúbb szabályok szerint alakul azoknak a jelentéseknek a formálása, amelyek „Shakespeare-t” értelmezik, beleértve a színházi adaptációkat is, annak ellenére, hogy az említett intézmények is felvállalnak egyfajta politikai felelősséget a kirekesztés ellen. [3]

A másik történetet egy amerikai Shakespeare-kutató kollégám osztotta meg. Oktatóként jellemzően olyan hallgatókat tanít, akik családjukban elsőként kerültek egyetemre. Dilemmája a Shakespeare-órákkal kapcsolatban akörül forog, hogyan tudja egyszerre fenntartani a hallgatókban a kulturális hagyomány megismerésére irányuló kíváncsi lelkesedést, felmutatni nekik az értékeket, de egyben kialakítani bennük azt a kritikai érzékenységet, amely a hagyomány megkérdőjelezhetőségére irányul. Mivel az általa említett felsőoktatási kontextusban Shakespeare a tudásnak, a kultúra nemes hagyományának és a társadalmi felemelkedés lehetőségének a metaforája, úgy érzi, nem akkor szolgálja leghitelesebben a hallgatókat, ha mindenképpen azt próbálja bemutatni, hogy Shakespeare értékessége történeti konstrukció, ideológiakritikai eszközökkel könnyen hitelteleníthető, és a kapcsolódó kritikai hagyomány alapján akár egy szemfényvesztő, „Itt a Bárd, hol a Bárd?”-típusú hatalmi játszma tétjének is olvasható.

A két anekdota kontextusai (Shakespeare-adaptáció, illetve Shakespeare oktatási vagy kutatási intézményekben betöltött helye) azoknak a legfontosabb diskurzusoknak a forrásai, amelyek Shakespeare társadalmi helyét alakítják és fenntartják. Oktatási környezetben Shakespeare jellemzően a kulturális érték forrása, az elme művelésének indikátora. A színházi anekdota pedig azt az elvárást példázza, amely angolszász környezetben a Shakespeare-adaptációkkal szemben egészen az utóbbi évtizedekig reflektálatlanul felmerülhetett, és egyben kapcsolódik a Shakespeare magaskulturális státuszát fenntartó oktatási kontextushoz. A „Shakespeare-filmek” példája jól illusztrálja a helyzetet: bár filmelméleti szempontból a terminus számos szakember szerint elhibázott (Quinn és Kingsley-Smith 2002:165, idézi Severn 2013: 454), a kategóriába tartozó műveket előszeretettel alkalmazzák oktatási környezetben, különösen az irodalmi mű illusztrálására. A kategóriához kapcsolódó akadémiai diskurzust jellemzően olyan kutatók alakították, akik Shakespeare-fókuszú kutatói és oktatói tevékenységük kiterjesztése révén kezdtek filmekkel foglalkozni, így filmelemző munkájuk leginkább a Shakespeare-filmadaptációkra

korlátozódott. Az sem meglepő, hogy az így kialakult filmes kánon, amely értelmezésükben a filmes műfajok között egy sajátos csoportot alkot, olyan művekből áll, amelyek összeegyeztethetőek a „Shakespeare” kategóriával, és jellemzően jelentős művészi presztízzsel rendelkező *auteur* rendezők művei (pl. Laurence Olivier, Orson Welles vagy Franco Zeffirelli). Az olyan műveknek, amelyek nem jelölhetők a „Shakespeare” és a „magasművészet” címkékkal, eszerint a logika szerint nincs is egyértelmű helyük a kánonban. Figyelemreméltó tény az is, hogy ezek a művek jellemzően Shakespeare tragédiáinak vagy királydrámáinak a feldolgozásai. [4] Ebben a diskurzusban központi kérdés marad az, ami a fentebb idézett *III. Richárd* rendezés és közönsége számára felszabadítóan irreleváns, csakúgy, mint a nem angolul előadott Shakespeare-adaptációk többségének esetében, akár filmről, akár színelőadásról van szó: mennyire „Shakespeare”? Ahol viszont releváns a kérdés, ott az implicit értékrend szerint minél inkább az, annál értékesebb a mű. De ki dönti el, mi legyen a „shakespeare-i” tartalom?

A valamiféle „shakespeare-i esszenciában” való hit rendkívül makacs dolognak bizonyul, attól függetlenül, hogy mibenlétének változásait a kritikátörténet feldolgozta, így például Gary Taylor (Taylor 1989), aki azt vizsgálta meg, hogy egyes korok hogyan „találták fel” a maguk számára Shakespeare-t újra és újra.



Shakespeare-t az egyes korok újra és újra a saját képükre találták fel

A textológiai kutatások forradalma arra is rámutatott, hogy a fennmaradt szövegváltozatok, amelyek a hagyomány szerint a shakespeare-i jelentés legfőbb forrásai, nem teszik lehetővé az autentikus, végső szöveg megalkotását (Marcus 1998). A forráskutatás ráadásul nyilvánvalóvá tette, hogy Shakespeare drámái jellemzően számos és sokféle, szóbeli és írott hagyományból merítenek, a kulturális rétegek teljes spektrumából, amelyek között klasszikus szerzőket, korabeli gondolkodókat és történelmi műveket, szerelmes históriákat, népi játékhagyományokat vagy liturgikus drámát egyaránt találunk. Shakespeare-en mégis Shakespeare-t szokás számon kérni,

nem azt, hogy mennyire autentikus például Ovidius-értelmezése, azt pedig végképp nem, hogy az olcsó nyomtatványokban megjelenő szövegek „esszenciáját” mennyire sikerül közvetítenie feldolgoásaiban, amikor például populáris pamfleteket használ forrásként. Ehelyett elfogadjuk: forrásait eszközként kezelte és használta. Elsődleges feladatának nem azt gondolhatta, hogy a felhasznált hagyományokat, szóbeli és írott szövegeket fenntartsa, újragondolja, bár áttételesen ezt megtette – ellentétben azzal az elvárással, amelyet jellemzően Shakespeare-adaptációkon kérünk számon. Hogy Shakespeare mit tarthatott elsődleges feladatának, nehéz megmondani, de nem is biztos, hogy fontos. Tény azonban, hogy a közönség tetszését nem hagyhatta figyelmen kívül, az egzisztenciáját biztosító intézményeket ugyanis a korabeli show-bizniszben résztvevő vállalkozók leleménye és a fizetőképes színházlátogatók tartották fenn.

Shakespeare-adaptációk és az adaptáció tárgyának problémája

Kenneth Branagh 2000-ben megjelent filmje, a *Lóvátett lovagok* (Love's Labour's Lost. 2000) tehát egy olyan kontextusban jelent meg, amelyben Shakespeare jellemzően a tanultságnak, a műveltségnek az indikátora, a Shakespeare-filmadaptációk ítései pedig leginkább Shakespeare-kutatók. Bár a film műfaját magyarul „romantikus vígjátékként” határozták meg, ^[5] a főcímben szereplő műfajmegjelöléssel („a romantic musical comedy” – azaz romantikus, zenés komédia) a magaskultúrához kapcsolódó Shakespeare-diskurzus mellett a rendező egy másikat is feljárnál a film értelmezéséhez, nevezetesen a musicalét.



A film műfajmegjelölése a főcímben, az ismert amerikai termék betűtípusával

Selling Shakespeare to Hollywood című monográfiájában Emma French rámutat, hogy Branagh Shakespeare-adaptációi esetében a magas és alacsony kultúrához kapcsolódó regiszterek kombinációja visszatérő elem, és jelentős mértékben hozzájárult ahhoz, hogy Shakespeare a hollywoodi piacon kelendő áruvá váljon (French 2006: 64). Mivel Shakespeare-nek és a musicalnek is megvan a rajongótábora, a kettő házasítása önmagában ígéretes lehetett – a musical műfaj újjáéledésével párhuzamosan [például Woody Allen 1996-os filmje, *A varázsige: I Love You* (Everyone Says I Love You) vagy a 2002-es *Chicago* (Rob Marshall)]. A közönség viszont nehezen tudott boldogulni Branagh gesztusával: a pozitív szakmai fogadtatás jórészt elmaradt, csakúgy, mint a kasszasiker. Részben ennek ellenére, részben pedig pontosan a jellemzően negatív, nem

ritkán pedig kifejezetten rosszindulatú kritikái fogadtatás miatt Branagh adaptációját (egyszerre musical és Shakespeare-komédia) mégis figyelemre méltó műnek találhatjuk, különösen annak a tanulságnak a fényében, amelyet az azóta eltelt két évtized kritikái nyújtanak, és amelyekből kirajzolódnak az adaptációból hiányolt implicit értékek. Mielőtt Branagh adaptációjának fogadtatására rátérnék, szükségesnek látom, hogy egy kitérővel felvázoljak néhány jellemzőt, amelyek az adaptációk sajátosan shakespeare-i kérdését a fenti anekdotákon túl tovább árnyalják.

Az adaptációkkal foglalkozó diskurzus alaphelyzete egyfajta paradoxon: míg az adaptáció feltételezi az eredetit, a kiindulópontot, amelyhez hasonlítania, vagy amire utalnia kell, hogy a két mű között megteremtődhessen a kapcsolat, nyilvánvalóan nem lehet azonos az eredetivel. Miután viszont egy új műről van szó, amely egy másikra utal, rendre felmerül az eredetihez való hűség kérdése, különösen olyan kontextusokban, ahol az eredeti kivételes kulturális státusszal rendelkezik. [6] Azokra a filmadaptációkra, amelyek hangsúlyosan Shakespeare-adaptációként reprezentálják magukat, különösen vonatkozik a jelenség: mivel az adott kontextusban „Shakespeare” jelenik meg központi értéként, ezeket a műveket az értelmezők jellemzően aszerint vizsgálják, mennyire voltak képesek a „shakespeare-i esszenciát” megjeleníteni. [7] Arra a kérdésre, hogy miben is található meg az adaptálandó dolog feltételezett „lényege”, a kézenfekvő válasz: a szövegben. [8] Könnyen belátható ugyanakkor, hogy nem tudunk egyszerre hűek lenni mindenhez, amit a szövegből (és a szöveg más szövegekhez való viszonyából) olvasunk ki: például a történethez, a dilemmák árnyalt bemutatásához, a nyelvezethez, a dialógusok teljességéhez, a koramodern közönségben keltett asszociációkhoz, a korabeli színházi logikában kibomló jelentésrétegekhez vagy ahhoz a viszonyhoz, amely az adott művet a korabeli irodalmi vagy színházi konvenciókhoz képest jellemezte. És akkor még nem is említettük a szövegváltozatok, -romlások, társszerzők vagy interpretációs nehézségek problémáját. Ennek ellenére [] pontosan a szerző (Shakespeare) kulturális státusza miatt [] az adaptációs helyzet olyan érzelmeket generál, amelyek tudományos vitákba csatornázódva is inkább azokról az értékekről szólnak, amelyeket a vitapartnerek Shakespeare-ben vélnek megtalálni, és amelyeket védeni kívánnak – illetve találhatják magukat olyan furcsa helyzetben is, mint az a Shakespeare-oktató, aki ugyan látja, hogy a „Shakespeare” név mára egy sajátos kulturális intézménnyé nőtte ki magát, amely különféle társadalmi értékek csatornájaként vagy éppen igazolásaként működik, de ezeknek egy részével maga is egyetért, sőt, akár szenvedélyesen hisz bennük. [9] Sokunkra lehet jellemző, hogy esetenként úgy érezzük, a számunkra legfontosabb kulturális kincseknek Shakespeare az egyik legnagyobb megtestesítője, legyen szó a világlátás árnyaltságáról, lenyűgöző nyelvi és szellemi leleményről, vesébe látó pszichológiai tudásról, emberi és társadalmi alapkérdések egyszerre lényeglátó és humoros boncolgatásáról, fájdalmainkkal és dilemmáinkkal való bátor szembenézésről, erkölcsi nagyságról, a kulturális hagyomány színes spektrumának páratlanul kreatív újragondolásáról vagy éppen a játék által megidézhető varázslatos csodáról. Mivel Shakespeare a lelkesedésünk forrásává válik (a hagyomány fősodra is ekként örökölte át), ha egy adaptáció nem a saját interpretációnk szerint való középponti értékeket domborítja ki, máris hiányérzetünk támad, illetve felmerül a vád, hogy az értelmezés éppen a lényegét véti el.

Bár különböző dolgokat érthetünk a shakespeare-i „lényegen”, ami évszázadok óta sokféle irányú inspirációs forrásként szolgál, a művek interpretációi nyomán kibomlott szellemi munka, amelyben generációk legnagyobb gondolkodói is részt vettek, már önmagában csodát, páratlan értéket hozott létre. Valószínűleg jó irányba tapogatózunk tehát, ha a művek, illetve Shakespeare mint fogalom (azaz a duzzadó diskurzus) páratlan inspirációs erejét vesszük szemügyre. Douglas Lanier az értelmezések és adaptációk során létrejövő „Shakespeare” kapcsán a hagyomány radikális kreativitását említi – mint cikke zárásában kiemeli, Shakespeare kulturális ereje mindig is ebben rejlett (2014: 36).

Innen nézve az a hajtóerő, amely egy adaptációs filmrendezőt vagy egy Shakespeare-kutatót a pályán tart, nagyon hasonló lehet. Sokak számára meghatározó szempont a Shakespeare-adaptációs diskurzusban az, ami nem csak a shakespeare-i jelentésnek tulajdonít központi szerepet, hanem Shakespeare-ben az inspiráció potenciális forrását látja. A hagyomány értéke itt nem pusztán abban rejlik, hogy a jelentést továbbítja, hanem azt, hogy megmutatja és fenntartja a hagyomány (Shakespeare) inspirációs erejét. Ezzel a véleménnyel olyan kritikusok is egyetértenek, mint például Catherine Belsey, amikor a következőket mondja Shakespeare hollywoodi térnyerésével kapcsolatban: „Ez vajon nem azt sugallja, hogy van Shakespeare drámáiban valami különleges – hogy érdemes őket újraírni? Cseppet sem értek egyet azokkal a kulturális materialistákkal, akik szerint csupán azért gondoljuk, hogy Shakespeare különleges, mert ebbe a hagyományba nőttünk bele [*because we've all been indoctrinated*]” (Hall és Nel 2007).

Adaptációs szempontból továbbgondolva Belsey véleményét, az a kérdés merül fel, hogy megelégszünk-e a drámák különlegességének gondolatával mint inspirációs forrással, vagy pedig az adaptációktól az eredetinek gondolt különlegesség reprodukcióját várjuk el. Az utóbbi esetben nem a létrejövő új mű belső koherenciája, azaz az adaptáció integritása a tét, hanem az, hogy annak (vélt) szándéka szerint mi az elsődleges célja: az eredetit kívánja-e reprezentálni, vagy sem. Bár a kívánalmat meddőnek, irrelevánsnak, sőt értelmezhetetlennek is tarthatjuk (lásd a shakespeare-i eredeti körüli, fentebb vázolt vitát), mégis rendre felmerül, Branagh musicaljének fogadtatása pedig jól illusztrálja a jelenséget.

Különösen explicit a kérdés taglalása Friedman Branagh 2000-es adaptációjáról írt kritikájában (Friedman 2004), sőt még inkább Friedman két évvel korábbi cikkében, amit referenciaként megad (Friedman 2002), és amelyben fontosnak találja az adaptáció és a reprezentáció közötti különbségtételt. Ebben színházi Shakespeare-előadások kontextusát alapul véve egy egészen sajátos adaptációdefinícióval hozakodik elő. Tudomásul veszi, hogy egy színházi előadás nem lehet a nyomtatott drámaszöveg „hiteles” reprezentációja, és egyetért azzal a gondolattal, hogy nincs ideológiától mentes mediáció. Egyetértőleg idézi Worthent (1997: 21), amikor arról beszél, hogy egyetlen előadás sem magát a szöveget közvetíti nem mediatizált, vagy hűen mediatizált, vagy hűtlenül mediatizált módon, mégis ragaszkodik hozzá, hogy különbséget tegyünk azok között az előadások között, amelyek a dialógust, az események szekvenciáját és a színpadi

cselekményt jelentősen megváltoztatva önálló, új műveket hoznak létre („an adaptation”), és azok között, amelyek a shakespeare-i drámának az előadásai („a performance of a Shakespeare play”) (Friedman 2002: 34).^[10] Ez az igény egyrészt abból a már említett feltételezésből táplálkozik, hogy a shakespeare-i dráma legfontosabb eleme a szöveg (a gyakori értelmezés szerint a dialógusok és a cselekmény), másrészt pedig abból az implicit gondolatból, hogy ezekben az elemekben eleve, interpretációtól függetlenül benne rejlik valami olyasmi, amit érdemes számon kérni, mivel reprezentációja – mint a shakespeare-i „lényeg” közvetítése – önmagában értéket hordoz.

Célkeresztben a shakespeare-i komédia és a musical közös metszete

A fenti szempontokat figyelembe véve a *Lóvátett lovagok* musicaladaptációjával Branagh szándékai első ránézésre meglehetősen ambivalensek. A 90-es években a rendező úgy bukkan fel, mint a Shakespeare-filmek új fénykorát hozó alkotó (Földváry 2020: 418-19.), 1996-os *Hamlet*-adaptációja pedig hangsúlyosan abból a diskurzusból kívánja az erényeit meríteni, amely szerint a shakespeare-i lényeg a szövegben rejlik – mint Severn (2013: 462) kiemeli, Branagh *Hamlet*-jét úgy reklámozták, hogy a film a „teljes szöveg” adaptációja. Ehhez képest radikális váltást jelent, hogy a *Lóvátett lovagok* musical a szöveget jelentősen megvágja,^[11] számos emblematikusnak tartott jelenetet, dialógust klasszikus musicalekből ismerős számokkal helyettesít, látványosan szakít tehát a szöveg elsőbbségét hirdető hagyománnyal, amelyet korábban maga is követett. Ráadásul az önmagukat expliciten Shakespeare-adaptációként pozicionáló filmek kontextusában rendkívül szokatlan módon egy filmes műfajjal, a musicallel azonosítja magát. Egyrészt tehát Shakespeare avatott közvetítőjeként tünteti fel magát, másrészt viszont azzal, hogy az adaptáció műfajának a musicalt választja, szembe megy két Shakespeare-rel kapcsolatos elvárással is: popkulturális kontextusba helyezi a cselekményt, és a szöveg mellett vagy akár azzal szemben a látványt hangsúlyozza. Mint musical, számos olyan formai jegyet vonultat fel (betétdalok, szóló és páros tánc, tánckar, jellegzetes kameraállások, a musical 20-as 30-as évekbeli fénykorát idéző kosztümök, tárgyak és enteriőrök), amelyek szintén musicaladaptációként azonosítják. Branagh ezúttal látszólag nem a dialógusokkal azonosított szövegben, hanem valami másban véli megtalálni azt a „Shakespeare”-t, amit közvetíteni kíván. Az alábbiakban ennek a kérdésnek a kibontásához azt vizsgálom, mi található a shakespeare-i komédia, illetve konkrétan a *Lóvátett lovagok*^[12] és a musical mint műfaj keresztmetszetében. Bemutatok néhány olyan fő szempontot, amelyek miatt a kettő házasítása alapján Branagh filmjét többen elhibázottnak érezték, és vázolok egy fontos kontextust, amely Shakespeare és a musical kombinációjának értelmezését jelentősen befolyásolja. Végül kitérek azokra az adaptációs megoldásokra is, amelyek miatt figyelemre méltónak láthatjuk a művet, és amelyek árnyalják azt a kérdést, hogy mi minden lehet az adaptáció tárgya egy Shakespeare-dráma kapcsán.

A filmmel foglalkozó kritikák túlnyomó része úgy találta, hogy az elkészült adaptáció sikertelensége pontosan abból következett, hogy a végeredmény sem musicalnek, sem Shakespeare-adaptációnak nem felelt meg. Van, aki szerint a kettő eleve nem összeegyeztethető.

Jellemző példának vehetjük Kelli Marshall (2005) cikkét, amely már címében és szakaszcímekben is azt hangsúlyozza, hogy Branagh a musical műfaját félreértette, de egyben azt is sugallja, hogy létezik olyan konszenzus, amely előírja, mit is kellett volna Branagh-nak tennie, hiszen Shakespeare szövege adott, és ennek a szabályszerűségeit figyelembe kell venni. [13] Marshall szerint Branagh leginkább ott véti el a musical előírásainak követését, hogy nem formálja meg a központi karaktereket, a musical sztárjait, nem integrálja megfelelően a dalbetéteket a cselekménybe, és olyan színészeket alkalmaz, akik énekes-táncos szerepek eljátszásához nem elég tehetségesek. [14] Ráadásul, ha musicalt kívánt rendezni, eleve kudarcra ítélte magát: azon túl, hogy idejétmúlt műfajt próbál feltámasztani, amennyiben hangsúlyozottan a 30-as évek musicaljét kívánja reprodukálni; a darabválasztás is elhibázott, hiszen egyrészt Shakespeare leggyengébb darabjainak egyikéről van szó, másrészt különösen nagy hangsúly van benne a szövegen, tehát a sok vágás és számos jelenet zenei betétekkel való lecserélése nem teszi lehetővé a szöveg megfelelő közvetítését. Friedman (2004) konkrétan úgy látja, hogy a darab szerkezete egyszerűen szembemegy azokkal a jellemzőkkel, amelyeket Branagh az amerikai filmes musicalből importál. Ennek legjelentősebb példájaként említi, hogy a komédiában a hölgyek szó szerint és metaforikusan is elutasítják az urakkal való táncot, ami ellentétes azzal az alapvető kívánnalommal, hogy a musicalben a párok egyrészt együtt is táncoljanak, másrészt pedig egyesüljenek a darab végén. A shakespeare-i darab a frigyét, a beteljesülést megtagadja, de legalábbis felfüggeszti (erről az alábbiakban részletesebben szövegek), Friedman szerint viszont ez a logika nem egyeztethető össze a musical műfaji követelményeivel („the generic requirements of the musical trump the logic of Shakespeare’s play”). Friedman (2004: 136) szerint Branagh csak az eredeti mű kárára tudja a musical hagyományait követni azáltal, hogy a film eseményeit kommentáló fekete-fehér híradós keretben a párok mégiscsak egymásra találhatnak („...it does so at the expense of the film’s connection to the original work”).

Branagh tehát ezekből a nézőpontokból egyik hagyományt sem követi jól, illetve ha valamelyiket követi, akkor azt a másik hagyomány sínyli meg. A nézőpontok esetlegességét ugyanakkor nem nehéz belátni. A példák alapján a kritikusok akkor jelenthetik ki, hogy a film rosszul adaptálja a műfajt vagy a darabot, ha úgy érzik, nem felel meg az általuk fontosnak ítélt értékeknek, amelyeket a műfajban vagy a darabban alapvetőnek és lényegesnek találnak. Severn (2013) kifejti, hogy az adaptáció kritikusai jellemzően Altman alapművére hivatkoztak, amikor a musical karakterjegyeit kérték számon Branagh adaptációjában, és bár Altman kategóriái sok szempontból hasznosak, valójában az általa kiválasztott korpusszal kölcsönösen igazolják egymást, és a korpusból kiszorult példák – mondjuk a kánon szempontjából klasszikusnak tartható *Óz, a csodák csodája* (The Wizard of Oz. Viktor Fleming, 1939) – akár azt az alapvetést is megkérdőjelezhetik, hogy szerelmes „pár nélkül nincs musical”. [15]

Branagh műve többekben azért keltett különös ellenérzést, mert hangsúlyosan látványos műfajba, a musicalbe ültette át a darabot. A szöveg kontra látvány dichotómiánál maradván szeretném bemutatni, hogy Branagh adaptációja a Shakespeare-értelmezések hagyományában milyen (nem

csak metaforikus értelemben véres) vitához is kapcsolható. A dilemma a fentiek alapján már ismerős: azt a félelmet példázza, amelyben Shakespeare a (magas)kultúra letéteményese, de a populáris kultúra közegének médiumai és műfajai meghamisítják a lényegét.

Stílus vagy tartalom, érzelem vagy nyelv, test vagy szöveg?

A kérdéskört Katherine Eggert (2003) bontja ki az ezredfordulón készült két, nagy-britanniai kötődésű Shakespeare-adaptáció kapcsán, amelyek közül egyik az itt elemzett *Lóvátett lovagok*. Cikkének felütéseként vázolja a 19. század második felét jellemző amerikai Shakespeare-recepció kontextusát, korabeli gondolkodókat idéz, és leír egy halálos áldozatokat is követelő zavargásba torkolló esetet. Eggert felvázol egy olyan brit-amerikai ellentétet, amelyben a Shakespeare-recepció az intellektuális felfogóképesség egyfajta lakmuszpapírává válik, és amelyben az amerikaiaknak azért van szüksége a látványra, mert kulturális gyermekkorukat élik, és a bárd nyelvét egyszerűen képtelenek megérteni. A költészet shakespeare-i magaslataihoz felérni képtelen amerikaiak irodalomellenes és esztétikaellenes hozzáállásukkal megfosztják a brit magaskultúrát legnagyobb erényétől, a költői nyelvtől, és csak úgy tudnak Shakespeare-rel mit kezdeni, ha a rasszista minstrel-produkciók vagy a pantomimek látványos akrobatikájába ágyazzák. Az idézett halálos összecsapás is ezt a konfliktust illusztrálja. 1849-ben a kor két híres színésze, az amerikai Edwin Forrestnek és a brit William Macreadynek *Macbeth*-előadásai egyszerre futottak két New York-i színházban. A két színész a két stílust, a két világot testesítette meg: a testileg is izmos, határozott gesztusú Forrest látványos színházat csinált, a klasszikus képzésben részesült Macready pedig ékesen közvetítette a shakespeare-i poézist. A két színész eltérő játékmódja és Shakespeare-értelmezése fokozatosan egy nyílt ellenségeskedésbe torkollott. A társadalmi-kulturális ellentét kirobbanásakor, az Astor Place összecsapásban nagyjából 10-15 ezer munkás és a katonaság csapott össze a Macready darabjának otthont adó színház előtt, és bár Forrest támogatói közül huszonnégyszáz meghaltak, Eggert szerint hosszú távon ő nyerte a színházi háborút: Macready iszkolt vissza Britanniába, és hamarosan nyugdíjba vonult, Forrest pedig, a képzetlen színész, akinek „intellektuális képessége nem ért fel addig, hogy felfogja, mit is játszik” (Moody 1958: 38, idézi Eggert 2003: 74), még hosszú karriert futott be. A populáris, testi, látványos Shakespeare nyert a költészet kifinomultságával szemben.

Nem nehéz kitalálni, hogy egy ilyen dichotómiába illesztve Branagh zenés-táncos, látványos elemekkel telített és a szöveget (a költői nyelvet!) alaposan megvágó musicaladaptációja, ha fejre áll, akkor sem tud jól kijönni a versenyből, hacsak nem vagyunk képesek elvonatkoztatni attól az elképzeléstől, hogy a Shakespeare-által képviselt értéket kizárólag a Bárd költészetével azonosítjuk. Ennek a nézőpontnak a híján úgy vélhetjük, hogy az Atlanti-óceán hagyományos értékeket képviselő oldaláról jöve Branagh elárulja a magaskultúrát – amit éppen neki kellene képviselnie –, ráadásul a pénz és a hírnév reményében, miután nyilvánvalóvá vált, hogy a globális piacon az amerikai logika érvényesül. Eggert egyrészt kihallja Branagh adaptációjából a nosztalgiát a letűnt, dicső korszakok iránt, amikor még nem merült fel, hogy egyszer majd nem a brit hagyomány fogja

meghatározni a Shakespeare-recepciót, ráadásul Shakespeare sokak számára már nem is a költészetével lesz azonos. Másrészt pedig kihallja a filmből azt az ideológiai-esztétikai felsőbbrendűséget is, amely szerint az értékek autentikus forrása mégiscsak odaát, az óceán keleti partján van. Értelmezésben Eggert szövege kizárja Branagh részéről az autentikus megszólalás lehetőségét: hibázna, ha a költészetet ünnepné, hiszen a globális közönség erre nem kíváncsi, ráadásul brit arrogancia nélkül ezt eleve meg sem tehetné, de hibázik azzal is, hogy populáris babérokra tör ahelyett, hogy a magaskulturális értékek utolsó bástyáit védené, és a profit reményében behódol az amerikai giccsnek, még akkor is, ha az amerikai giccs esetenként maga is „klasszikus” státuszra emelkedik. Így értelmezi Eggert azt az interjúrészletet, amelyben Branagh elmagyarázza a film díszleteit: azoknak az amerikai egyetemeknek az „Oxbridge” stílusát elevenítették meg, amelyek az óvilági hangulatot igyekeztek reprodukálni – amit a musicalek világában elképzelt egyetemek is koppintanak, és végül Branagh adaptációjában a nosztalgia (vagy a nosztalgia paródiájának) tárgyává válnak. Más szóval: már a századfordulón alapított amerikai egyetemek is csak utánozni tudták az Oxbridge „eredeti” historikumát, és bár az utánpótlás képes volt inspirációként szolgálni és megelevenedni az amerikai musicalben, mégiscsak távol áll az óvilági, eredeti értéktől, és pusztán giccs marad.

Mivel Shakespeare és a musical viszonylatában a konszenzus szerint az előbbi képviseli a magaskultúrát, az utóbbi pedig az alacsonyot, a kritikusok nagy része nem is egészen tudta eldönteni, hogy Branagh viszonya a musicalhez (annak képi világával, stíláriss és strukturális jegyeivel együtt) a rendező szándéka szerint ironikus-e vagy sem, illetve ha elsősorban nem is ironikus, a közönség osztozhat-e a rendező rajongásában, vagy ezt a rajongást eleve kellemetlennek vagy bizarrnak érzi. ^[16] Számos rosszmájú kritikusban megfogalmazódott az is, hogy Branagh sokkal inkább saját magát (és Nagy-Britannia letűnt birodalmi státuszát) kívánta (re)pozicionálni, mint Shakespeare-t adaptálni.

Shakespeare vajon követte-e a műfaji konvenciókat?

Ha máshogy zsonglörködünk a darab és a musical jellemzőivel, számos olyan konstellációt is találhatunk, amelyek alapján Branagh megoldásai nem csupán védhetőek, de szellemesek, beleértve a musical műfajának választását. A *Lóvátett lovagok* Shakespeare-komédiának központi eleme a drámán belüli drámák sorozata, a játékon belüli játék. A kritikai hagyomány három ilyen betétdarabot tart számon, amelyek közül mindhárom valamiféle zavarodottsággal végződik, illetve megszakad; lelepleződik a játék, és a végkifejlet rendre meghiúsul. A lovagok szonettjelenetében, amely során egymást kihallgatják, egymást le is leplezik; a lovagok maszkjátéka során, amikor az urak álruhát öltve szórakoztatják a hölgyeket, a hölgyek is maszkot öltenek, és ezzel az urakat megviccelve összezavarják őket az udvarlás során; a Kilenc Vitéz jelenetben pedig először az urak szurkálódó megjegyzései zavarják a műsort, amelyekkel a színészek szerény képességein élcelődnek, majd az előadást a francia királylány apjának halálhíre végképp felfüggeszti. Végül a darab híresen elmaradó boldog végkifejletét helyettesítve a

félbemaradt betétdarab folytatása és a Shakespeare-komédia a zárásban összeolvadnak.

Branagh adaptációjában a betétdarabokat musical-betétek helyettesítik, és mint a musicalben általában, itt is beágyazott előadásként, metafikciós referenciaként funkcionálnak. Innen nézve egyáltalán nem megalapozatlan, sőt kifejezetten leleményes megoldás a darab metadrámái betéteit klasszikus musicalszámokra cserélni: Branagh egy strukturális hasonlóságot használ ki, amikor a betétdarabok dialógusai helyett a darabban betöltött metadrámái funkciójukat „adaptálja” egy olyan műfajba (a musicalbe), ahol konvencionálisan hasonló szerepet töltenek be a zenés-táncos betétek. [17]

Mint fentebb említettem, Branagh kritikusan közül többen úgy látják, hogy a *Lóvátett lovagok* musicaladaptációja eleve kudarcra van ítélve amiatt, hogy a musicalben a párok egyesülnek, ebben a komédiában viszont nem. Ez a shakespeare-i komédia ugyanis a párok romantikus egyesülésének reményét konvencionálisan valóban nem teljesíti be, sőt önmagára – a közönséget provokálva – egyfajta sikerületlen komédiaként utal. A lovagok közötti mókamester szerepét betöltő Biron kerek-perec kijelenti: „A vége nem szabályos színdarab: / Nincs ásó-kapa... Jancsi, Julcsa vár még. / A nőkön múlt, hogy mégse víg a játék.” A beteljesületlen metadrámái betétek ennek fényében a befoglaló komédia befejezetlenségét előlegezik meg. Ha tehát Branagh adaptációját musicalként azért kárhozzatjuk, mert nem követi a műfaj kívánalmait, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az eredeti Shakespeare-darab szándékoltan tér el saját műfajának hagyományától. Felvetődik a kérdés, hogy ezért vajon eleve elhibázott műnek kell-e tartanunk, vagy értelmezzük inkább az alapján, amit a hagyományhoz való viszonyáról mond, és ami által azt a kérdést feszegeti, hogy a közönség miként viszonyul (esetleg erős érzelmi szálakkal) ugyanehhez a hagyományhoz?

A szokatlan zárás ellenére ugyanis Shakespeare-nél számos műfaji elem felbukkan a darabban. Megjelennek például hagyományos komikus szereplőtípusok (a hősszerelmesek, a falusi bunkó, a bohóc, az extravagáns külföldi) és komikus fordulatok (elcserélt levél, ismertetőjegyek, identitások összekeveredése, megtévesztő szándék megtévesztéssel való leleplezése), a szöveg pedig bővelkedik szójátékokban és nyelvi sziporkákban. Shakespeare komédiája tehát követi is, meg nem is követi saját műfajának konvencióit, és ahol a hagyománytól vállaltan eltér, ott a közönség szerepe kerül előtérbe: elfogadja-e a közönség, ha a műfajra vonatkozó egyes kívánalmak nem teljesülnek? Esetleg reflektál-e a saját elvárásaira?

A közönség játékhoz való viszonya

A kérdéssel kapcsolatban két pontot szeretnék felvázolni, amelyeket Branagh adaptációjának értelmezésében lényegesnek tartok. Az egyik az a tény, hogy Shakespeare drámáiban visszatérő elem a közönség szerepe a játék fenntartásában. A másik pedig, hogy a *Lóvátett lovagok* musicaladaptációja leleményesen kapcsolja össze a közönség szerepét a problémás műfaj kérdésével. Ami az első pontot, a közönség szerepének shakespeare-i tematizálását illeti:

Shakespeare-nél nem csak a proológusokban vagy az epilógusokban bukkan fel a kérés, amelyekben konvencionálisan is megfogalmazódhat, hogy a közönség nagyvonalúságára is szükség van a darab sikeréhez – itt a legismertebb példák az *V. Henrik* proológusa, illetve a *Szentivánéji álom* és a *Vihar* epilógusa, ahol a darabok a színház közönségét közvetlenül megszólítva kérik a játékban való együttműködésre. Shakespeare több darabjában szemlélteti is a kifejezetten ellenséges, nem együttműködő közönség viselkedését, a *Szentivánéji álomban* a mesteremberek előadása kapcsán, amelynek egyik legnagyobb iróniája, hogy az udvar közönsége gúnyt űz a színészek igyekezetéből, holott az udvar közönségét játszó társulati tagok (Shakespeare színészei) ugyanúgy rászorolnak a közönség jóindulatára, mint a drámán belüli dráma előadói. A *Lóvátett lovagokban* szintén az úri közönség élcelődik a színészként tapasztalatlan előadók jószándékú igyekezetén, és egy másfajta, újabb előadói konvenciót kérnek rajtuk számon, amikor a mesterségbeli tudást hiányolják.

Sok más jelenettel együtt Branagh ezt a jelenetet is kihagyja az adaptációból, megtartja ugyanakkor a közönség és a megkérdőjelezhető betétdarab – illetve a közönség és az általában vett előadás – viszonyának témáját. A közönség szerepének és a műfaj sikerületlenségének kérdését a musicalben egy emlékezetes jelenetben kapcsolja össze. A komikus, alsóbb néprétegeket képviselő szereplők az elcsereült levél rejtélyét boncolgatják, majd hirtelen dalra fakadnak és táncra perdülnek. Bár a mozgásuk kifejezetten ügyetlen, a felismerhető musicalelemeket idéző koreográfiájuk pedig mulatságosan darabos, a jelenet célja túlmutat azon, hogy pusztán az ügyetlenségük váljon a közönséget szórakoztató látvánnyá. A jelenetben legalább annyira meghatározónak érzem a csapat tagjainak önfeledtségében kedves játékát, amellyel kedvelt műfajukat éltetik, mint azt, hogy a betétben musicalszínészekként (szerepük szerint) lelkes, ám csapnivaló, és ezáltal komikus teljesítményt nyújtanak. Ebben a jelenetben a táncosok nem csupán komikus látványként, hanem kifejezetten a musical aktív, rajongó közönségeként vannak bemutatva, az ő közönségük pedig eldöntheti, hogy ez a tény (vagy a műfaj iránt érzett saját rajongásuk) rehabilitálja-e a sajátos, szigorú értelemben véve sikertelen, amatőr musicalbetétet.



Amatőr musicalrajongók koreográfiája

Hasonló kritika felróható Branagh adaptációjával szemben is, nevezetesen az, hogy saját maga és színészei meggyőzőbb teljesítményt nyújtanak, ha a musical rajongóiként nézzük őket, mint akkor, ha musicalszínészek előadói csúcskészségeit kérjük számon rajtuk. A kritika szinte kéjesen

ismételgette a musical táncosainak ügyetlenségére vonatkozó megjegyzéseket, esetenként egy cikkben belül háromszor is felbukkan a téma (pl. Marshall 2005), hiába nyilatkozta Branagh, hogy úgy döntött, a koreográfiában megengedett lehet egyfajta nyersesség. [18] A megbocsátóbb kritikusok szerint – bár valóban nem észbontóan káprázatosak – semmi különösebb gond nem volt Branagh táncosaival. [19] Ennél a vitánál azonban izgalmasabb számomra az a tény, hogy Branagh az említett jelenetben a musicallel kapcsolatos elvárásoknak szándékosan nem tesz eleget, legalábbis ami a tökéletesre csiszolt, csodás látványt illeti. Bár a koreográfia esetlenségében is látványos, az előadók saját szempontjai, a musical iránti rajongásuk kerül előtérbe – csakúgy, mint Shakespeare-nél a Híres Vitézek jelenet amatőr előadói esetében. A fenti példában a rendező egy olyan zenés-táncos jelenetet illeszt az adaptációba, amely az eredetiben nyilvánvalóan nincs benne, ezzel viszont két olyan témát is továbbvisz, amelyek Shakespeare-t is érdeklik: egyik a műfaji konvenciók látványos figyelmen kívül hagyása, a másik pedig az (esetleg sikeres) mű státusának kérdése – amelyről a közönség hivatott dönten. A szempontok ugyanakkor árnyalódnak, mivel megképződnek darabon belüli és a darabon kívüli, aktív és passzív, a játékban részt vevő és ehhez túlságosan sznob, illetve jóindulatú és gonoszkodó közönségek is.

A műfajhoz fűződő ambivalens viszony: komédia, musical, eszképzizmus

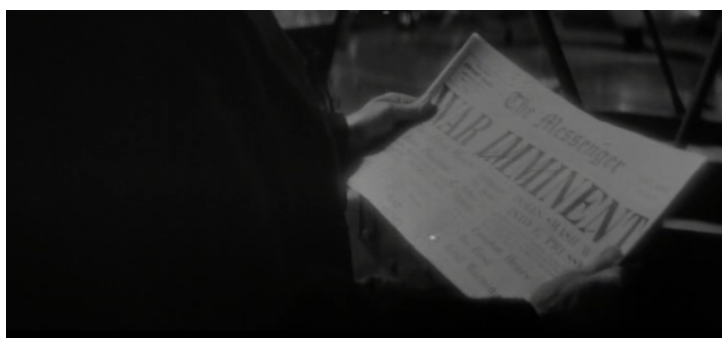
A fentiekben arra hoztam példákat, hogy egy mű megítélésénél fontos szempont a műfaji konvencióhoz fűződő viszony, és a kérdéssel Shakespeare és Branagh egyaránt foglalkozik. Meglátásom szerint mindkettőt érdekli az is, hogy választott műfajuk – komédia, illetve musical – a konvenciók követésétől vagy elvetésétől függetlenül eleve megkérdőjelezhető, és a kérdést a saját eszközeikkel tematizálják is. Mivel mindkét műfaj vonzereje részben egyfajta könnyedségben, de legalábbis a könnyedség látszatának megteremtésében rejlik, a műfajok hierarchiájában hagyományosan eleve könnyűnek ítéltetnek. Amennyiben a színházi játék illúziója alulmarad a realitással szemben, úgy a komédia könnyedsége sem tudja felvenni a versenyt a tragédia súlyával. Ami pedig a musicalt mint a zenés-táncos látványvilágot megteremtő műfajt illeti, sokak szemében a nyelv, a költészet komolyságával szemben marad alul – mint Eggertnél fentebb láttuk.

Amint Dawson fogalmaz a Shakespeare-komédiák recepciótörténetével kapcsolatban: a komédiával szembeni előítélet szerint míg a szenvedés valós, a nevetés triviális, és a boldog végkifejlet csupán a vágyaink kivetítése. A vágyakozásban való elmerülést hiú élvezetnek hisszük az igazi művészettel szemben, amelyről úgy gondoljuk, hogy kemény munkával jár (Dawson 1986: 231). Innen már csak egy lépés, hogy a komédia és a musical műfaját eleve az eszképzizmus vádjával illessük, hiszen egyik sem hajlandó tudomásul venni azt, amivel szembeállíthatók: a korántsem olyan könnyed vagy játékos valóságot.

A komédia és a musical mint a műfajok hierarchiájában alsóbbrendű (eszképzista, a valóságtól elrugaszkodott) formák kérdésével tehát meglátásom szerint Branagh és Shakespeare egyaránt foglalkozik. Ebben a kontextusban különös jelentőséggel bír, hogy Shakespeare a *Lóvátett lovagok* ban több olyan gesztust is tesz, amelyekkel kifejezetten a darab választott műfajának

léttjogosultságát kérdőjelezi meg. Azon túl, hogy ez a komédia nem követi a komédia műfaji hagyományának egyik legfontosabb elemét, és a darab végén a várva várt négyszeres frigy nem jön létre, a darabban folyamatosan meg is kérdőjeleződik minden, amit a vágy, a fantázia, a játék (és tág értelemben a költői képzelet) hoz létre – legnyilvánvalóbban azáltal, hogy a metadrámai betétek és a darab is megszakad, lelepleződik, és egy magasabb szintű realitásnak rendelődik alá. [20]

Azon túl, hogy a saját műfajához való viszonyát boncolgatja, Shakespeare komédiája a költői nyelv és a költői képzelet helyes és helytelen felhasználásairól is szól (Carroll 1976: 8), egyes kritikusok szerint (Elam 1984, idézi Carroll 2009:10) egyenesen egyfajta nyelvi elragadtatás jellemzi, aminek hiperbolikus volta a humor folyamatos forrása. A nyelvhez és a műfajhoz való ambivalens viszony tematizálásán túl megjelenik a darabban a színházi médium iránti rajongás és kritika is. Montrose (1977: 531) úgy látja, hogy a darab karakterei a teatralitás megszállottjai, [21] bár a három betétdarabbal maga a dráma egésze is ekként olvasható. Igaz tehát, hogy Branagh a szöveget radikálisan megvágja, és a betétdarabokat musicalbetétekkel helyettesíti, a műfaj iránti rajongást viszont – amit akár a forma fetiszálásaként is olvashatunk – megőrzi, csak éppen saját műfajába helyezi át. Mondhatjuk, nem a shakespeare-i szöveget élteti tovább, így nem azt adaptálja, amit általában Shakespeare-nek gondol a hagyomány, hanem annak önreflexív, ambivalens rajongását a saját műfaja, valamint tágabb értelemben a színház és a nyelv iránt. Branagh a musicalt mint performatív műfajt élteti, de ide sorolhatjuk akár a Shakespeare-adaptációt is, mint problémás, mégis létező kategóriát. A rajongás tárgyának megkérdőjelezését a darabban a konvenciótól eltérő zárás, a rendre meghiúsuló betétdarabok teszik lehetővé, és az, hogy a darab ugyanazokra a retorikai és performatív hagyományokra támaszkodik, amelyeknek parodisztikus bemutatását nyújtja. Branagh-nál hasonló a helyzet: ugyanezt a funkciót szolgálja az adaptációban a fekete-fehér híradós keret. A film legelső filmkockái úgy teremtik meg a musical diegetikus terét, hogy hírt kapunk a fenyegető háborúról, ám Navarra királya és barátai úgy döntenek, hogy elvonulnak a világtól, esküjükkel saját szabályrendszerű közösséget, egy mikrovilágot hoznak létre, a Navarrai Akadémiát, és szellemük művelésében kívánnak elmerülni.



A musicalnek teret adó helyszínen figyelmen kívül hagyják a háború fenyegetését

Mint a hírolvasó narrátori hangtól megtudjuk, céljuk, hogy megmutassák a világnak: az élet több, mint fegyverek és háborúzás. A musicalnek helyszínt adó udvar világa tehát eleve a háború közelgő valóságát szándékosan figyelmen kívül hagyó szigetként jön létre. A második világháború

kontextusába helyezett musical képes megidézni a Shakespeare-nél megjelenő, költői invenciót közvetítő formákat, a színházat, a komédiát, amelyekkel szemben az illúzió, az eszképzizmus vádja az eredeti darabban felmerül. Branagh-nál tehát csakúgy, mint Shakespeare-nél, maga a komédia, illetve a musical mint műfaj kérdőjeleződik meg, mint a valóságtól elrugaszkodott forma, amellyel szemben fikciós volta miatt, illetve a fikciós műfajokon belül pedig a hierarchiában betöltött helye miatt eleve felmerül a vád, hogy értéktelen. [22] Branagh vállaltan közvetíti azt az ambivalenciát, amelyet Shakespeare felvet saját műfajával szemben, mint illuzórikussága, eszképzizmusa miatt megkérdőjelezhető, a közönség számára mégis vonzó, a rajongás tárgyául szolgáló formát.

Jól illusztrálja, és a fikciós világok szintezésében árnyaltan mutatja be a helyzetet az adaptációban az a jelenet, amikor a lovagok önmaguk számára bevallják, hogy szerelemben estek. Szól a háborús híradás, ám Biron leveszi a fülhallgatóját, kiszakítva magát a külvilágból, és látjuk, ahogy az akadémia felesküdt tagjai egytől-egyig szerelmi ábrándozással töltik az időt.



Biron a háborús híradás követése helyett szerelmi ábrándozásba merül

Ami az ő választásait illeti: először az akadémia háborús valósággal szembeni mikrokozmosza mellett döntöttek. Itt bár esküjüket megszegve szerelemben estek, a háborús külvilággal szemben most egy másik alternatívával azonosulnak, ez viszont kevésbé eszképzista, hiszen nem egyszerű döntés, inkább a vágy parancsának való engedelmeskedés eredménye, amely egy mélyebb önismeretet is feltételez. [23] Az eskü által létrehozott mikrokozmosz nem bizonyult fenntarthatónak – a szerelmükről ábrándozó lovagokat bemutató jelenetsor végén a királyt a falra szögezett eskü szövege józanítja ki.



A király a falra szögezett eskü és a háborús szorításában

Az adaptáció tehát a musical eszképpista terét végül az eskü által létrehozott zárt világ illuzórikussága és a háború valósága között teremti meg.

A csoda megteremtésének műfajai: komédia, musical...

Branagh tehát közvetíti a közönség számára azt az ambivalenciát, amelyet Shakespeare is fenntart a darabjában: a műfaj megkérdőjelezhető mint fikciós forma és mint populáris forma, ráadásul a darab és a musical is bizonyos szempontból eltér a műfaji konvencióktól. A *Lóvátett lovagok* sikertelen komédia, amennyiben a sikeresség feltételének gondoljuk a párok egyesülését a boldog végkifejletben, Branagh adaptációja pedig sikertelen musical, amennyiben elfogadhatatlannak tartjuk, hogy a musical egyes elemeit nem képes felmutatni (például a színészek briliáns tánctudását), illetve más elemeket parodizál vagy túloz. Branagh ráadásul fenn is tartja a Shakespeare-kultuszt, de meg is kérdőjelezi, mert nem a hagyományos értelemben vett szöveg felől közelít, azaz nem feltétlenül a dialógusokat adaptálja, hanem például a metadramai elemek funkcióját vagy a saját műfajával szembeni ambivalenciát.

Ami az így előállt helyzetet felülírja, az a populáris forma iránti vágy és rajongás, amely természete szerint, akárcsak a szerelem, irracionális. Beláthatjuk, hogy ami iránt rajongunk, annak értéke megkérdőjelezhető, de attól még követhetjük a vágy parancsát. Ráadásul már Shakespeare-nél is megképződött a magaskultúra alappilléreinek, a műveltségnek, az önmaga tudását roppant módon komolyan vevő tudósságnak a szisztematikus aláaknázása: nem csak a lovagok akadémiajának efemer volta miatt, hanem a tanultságot képviselő szereplő, a derék iskolamester és a lelkész álműveltségének paródiáján keresztül és a túlzásba fordulóan kifinomult költői beszéd, a „Euphuism” retorikai hagyományának kifigurázásával. ^[24] A felsőbb regiszter tehát Shakespeare darabjában ugyanúgy megkapja a magáét, mint Branagh-nál, és mindkettőben megképződik a párhuzam a szerelem és az alantas forma iránti vonzódás között, amely egy emlékezetes jelenetben a darabban és a filmben egyaránt megfogalmazódik.

Az arisztokrata uraknak a kevés önismereten alapuló esküjüket kellett felrúgni ahhoz, hogy átadják magukat a szerelem sodrásának. Velük párhuzamosan szerelembe esnek a darabban az alsóbb, póriasabb – és ezáltal hagyományosan hangsúlyosan komikus szereplők is, bár akad egy kis kavarodás akörül, hogy Jutkának, a parasztlánynak egyszerre két udvarló is jut. Egyik lovagja, a hóbortos spanyol Don Armado tökéletesen megfogalmazza a szerelem dilemmáját, amit kiterjeszhetünk arra az ambivalens rajongásra is, amit Shakespeare a komédia, Branagh a musical, a közönség pedig a musicalbe illesztett Shakespeare-adaptáció iránt érezhet. ^[25] Olvashatjuk az idézetet az „alantas”, ámde megmagyarázhatatlanul csodálatos dolog vagy személy iránti rajongás metaforájaként:

...bevallom neked, hogy szerelmes vagyok, és mert a katonát lealacsonyítja, ha szerelmes, persze alacsonyrangú leányzóba vagyok szerelmes. Ha kiállhatnék párbajra vonzódásom

szeszélyével és ez megszabadítana a megvetendő rá gondolástól, foglyul ejteném a vágyat, és elcserélném valamelyik francia udvaronccal egy újdivatú bókért (1.2).

Vajon fel tudná venni a versenyt a vágy valóságával a bármennyire is előkelőnek számító újdivatú bók felszínessége? Az idézet nem ezt sugallja, hanem az ellenkezőjét. Paradox módon az előbit kell követni, éppen a vágy valóságossága miatt, attól függetlenül, hogy amire irányul, esetleg alantas vagy éppenséggel illuzórikus. Az adaptációban az idézetet követő jelenetet is musicalbetét követi: Don Armado az „I’ve got a kick out of you” refrénű dalt énekli, amelyben megfogalmazódik, hogy a szerelem nem csak irracionális vonzódással, hanem megmagyarázhatatlan transzformációval is együtt jár. Hogy ez a transzformáció a szerelmes élménye szintjén az egész univerzum átrendeződését jelenti, abban a képben nyer vizuális megfogalmazást, amikor a szám végén Don Armado egy váratlan gegben felrúgja a holdat.



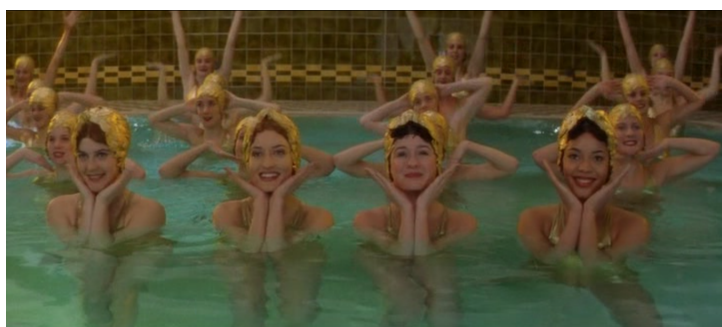
Don Armado felrúgja a holdat

A musical mint egykor rendkívül népszerű és csodált műfaj indokolt választás lehet egy shakespeare-i komédia adaptációjának esetében abból a szempontból is, hogy mindkettőben benne rejlik a csoda, akár egyfajta földöntúli varázs ígérete. A komédiát elsősorban rituális gyökerei révén köthetjük a földöntúlihoz, a csodához, [26] ám a lehetetlen, a csoda a musicalben is jellemzően megtörténik, a cselekmény fordulatainak és/vagy a színészek képességeinek köszönhetően. A közönséget lenyűgöző varázslat létrehozása viszont egyben a komolyság, de legalábbis a hétköznapi valóság feladását is követeli, és innen már csak egy lépés, hogy a műfajt a fent kifejtettekkel összhangban illuzórikusnak, eszképisztának gondoljuk.

A shakespeare-i komédiákról szóló monográfiájában Kent Cartwright a műfaj központi, meghatározó elemének látja a csoda megjelenítését, amelynek nemcsak a szereplők, hanem a közönség is – kételkedő, zavarodott, ámuló vagy elbűvölt – szemtanúja és átélője. A musicalek esetében is gyakran esik szó a közönségre gyakorolt csodás hatásról, egyrészt a lélegzetelállítóan parádés táncos számok kapcsán, másrészt pedig amiatt, hogy a szereplők akár a legváratlanabb pillanatokban is dalra fakadhatnak, és legyen bármekkora gondjuk vagy bajuk, a zenei betét valami csodás új perspektívát nyit, amelyben a nehézség átlényegül. [27] Ezt lehet akár a brechti elidegenítésként is értelmezni, mint Stacey Wolf teszi (idézi Severn 2013: 464), de – pontosan *non sequitur* volta miatt []ugyanaz az elem, tehát a próza zenei betétbe váltása egyben a varázslat letéteményese. Bár D.A. Miller is a prózai és a zenei részek minden integráció ellenére áthidalhatatlan szakadékát hangsúlyozza, ebben látja a kettő kombinációjából kibomló varázslatos

hatást is: a kettő közötti váltás nyilvánvalóan lehetetlen, mégis megtörténik, ez pedig a karaktereket és a közönséget egyaránt megigézi (Severn 2013: 463). Az utóbbi működés, mint a csoda potenciális megvalósulása (a prózai részek váratlan zenébe fordulása), ugyanakkor kevésbé nyilvánvaló, mint a táncosok káprázatos mesterségbeli tudása. Mint Green fogalmaz a musicalek klasszikus táncosainak kivételes teljesítménye kapcsán: a „musical elhiteti velünk, hogy a lehetetlen valóságos” (Green 2008: 78). Astaire és Rogers valóban úgy táncoltak, mint amit tőlük a 30-as évekbeli musicalekben látunk, Branagh musicaljének kritikusai közül viszont csak egészen kevesen bocsátották meg azt, hogy táncosai a hollywoodi klasszikusok nyomába sem érnek. Nehéz igazságot tenni: ha valaki a már-már emberfeletti tánctudásban látja a musical lényegét, és ettől várja, hogy a darab elbűvölje, és ezáltal részesülhessen a csodában, az kétségkívül csalódik Branagh musicaljének láttán. Érdeemes azonban egyéb lehetőségeket is számba venni, mivel a csoda lehetőségével nemcsak Branagh foglalkozik, hanem az adaptált shakespeare-i dráma is, sőt azzal kifejezetten, hogy a közönségnek milyen szerep juthat, ha a darabból hiányzik a boldog végkifejlet, ami a komédiákban gyakran a csoda megvalósulásával (elmaradása tehát a csoda elmaradásával) egyenértékű.

Olvasatomban Branagh a csodát a látvány és a narratíva szintjén is megvalósítja, kihasználja ugyanis, hogy a musical konvenciói lehetővé teszik a valóság és a képzelet vagy az álom közötti átmenetet. Mondhatni, a csoda potenciális forrását a musical műfaji jellegzetességeiben találja meg. A kérdés az, hogy a közönség mennyire osztozik Branagh rajongásában, és az elmaradó táncos-atlétikus bravúrok helyett vagy ellenére örömmel fogadja-e a diegetikus világot nagyvonalúan figyelmen kívül hagyó musicalfordulatokat, mint például azt, hogy a hölgyek a palotából egy sátorba kiszorulva hirtelen pazar berendezésű uszodában találják magukat, és a semmiből előbukkanó népes (arany fürdőruhás-fürdősapkás) szinkronúszó tánckarral kiegészülve, esztétikus formációkba rendeződve mulatják az időt, nyilvánvaló tudatában annak, hogy felső kameraállásból gyönyörködtető látványt nyújtanak.



A hölgyek uszodai formációja

Nézőként felszabadítóan hatott rám az a tény, hogy a musical során az illogikus, csodálatos, vállaltan irreális jelenetek ellenére folyamatosan fel vagyok szólítva a játék elfogadására és fenntartására annak érdekében, hogy az ne omoljon össze. Az adaptáció itt is a shakespeare-i megoldásra rímelő eszközzel él: míg a szokatlan zárású darab végén nyilvánvaló, hogy a közönség szerepe fenntartani, sikerre vinni a komédiát, az adaptáció a musical iránti rajongás és a szerelem

párhuzamba állításával invitálja a közönséget arra, hogy szentesítse a művet.



A lovagok levitációs jelenete

Az adaptáció egyik csúcspontjának látom azt a jelenetet, amikor a lovagok lelepleződnek egymás előtt; kiderül, hogy az esküt megszegve szerelembe estek, majd a shakespeare-i szövegben felbukkanó „heaven” a zenei betétet elindító végszóvá válik, és a lovagok az „I’m in Heaven” klasszikus dallamára, annak rendje és módja szerint felemelkednek a magasba, a csillagokkal borított kupolabelső alatt átszellemülten, levitálva keringenek. A jelenet amellet tanúskodik, hogy a csoda lehetséges, a szerelem, a rajongás új dimenziókat nyit a szerelmesnek, az új dimenzió, a csoda pedig nem csak a levitáció és a zenei betét kiáradó dallama által válik nyilvánvalóvá, hanem úgy is, mint a musical műfajában eleve kódolt lehetőség.

Amennyiben a nem konvencionális zárást helyezzük előtérbe, a csodás elemekben bővelkedő musical megoldásaival szemben az adaptált shakespeare-i eredeti – bár tobzódik nyelvi leleményben és metadrámai elemekben – kivételesen szűkmarkúan méri a csodát, olyannyira, hogy még az is felmerül: a csoda itt meg sem történik. A harmadik betétdarabot, amellyel a jóra való pór nép igyekszik a nemeseket szórakoztatni, a királykisasszony apjának halálhíre szakítja meg, kijózanító és torokszorító ellenpontját nyújtva az udvari játékok hangulatának. Ez véget is vet az udvarlásnak. Cartwright a darabot a nem-megbocsátás komédiájának olvassa, amelyben a hölgyek részéről elmarad az a gesztus, amely a bűnösök és az áldozatok javára egyaránt misztikus módon írja át a múlt bűneit. Olvasatában a boldog végkifejlet a *Lóvátett lovagok*ban azért marad el (illetve helyeződik a darabon kívülre), mert a hölgyek nem tudják elnézni az urak korábbi, komolytalan viselkedését, ahogy Biron is megjegyzi a fenti idézetben. A dráma végén az urak elmennek leróni a hölgyek által kiszabott büntetésüket, és a közönség legfeljebb csak reménykedhet abban, hogy a várt frigyekek megvalósulnak, ha ez a remény egyáltalán releváns maradhat a darab végeztével.

Két mozzanatot azonban érdemes észben tartanunk. Az egyik a darab zárása, a másik pedig egy olyan szakasz a szövegben, amely a közönség felelősségét firtatja a komédia beteljesítésében. A darabot lezáró két szonett a maga módján önmagában képes misztikus hangulatot idézni, ^[28] megidézve az évszakok körforgását, a természet kiáradó erejét, a halál, a tél utáni újjáéledés rituális ciklikusságát – ami legalább annyira kötődik a komikus hagyományhoz, mint a párok egyesülése. (A szonettekben ráadásul kakukkfiókákon keresztül arra is történik utalás, hogy a természet

erejéhez hasonlóan a szerelem kiáradása sem feltétlenül szorítható be intézményesített keretek közé, azaz házassági párkapcsolatba.) Ez tehát szintén egy olyan elem a darabban, amely a műfaj megkérdőjelezése ellenére mégiscsak a komédiához kapcsolja a drámát, de hangsúlyosan lehetővé teszi a közönség számára, hogy reflektálhasson arra a vágyára, amely a műfaj konvencionális beteljesülését várja el. A darabban a mókamester szerepét is eljátszó Bironra választott párja, Rozalinda azt a penitenciát szabja ki, hogy haldoklók közé menjen, és ott, a halál torkában próbálja a közönséget vicceivel jókedvre deríteni. A feladat szinte lehetetlen, bár ha létezik olyan jelölt, aki sziporkázó leleményeivel egy kicsit is esélyesnek számíthat, az éppen Biron. A megpróbáltatásban az a különös, hogy Rozalinda számára a viccek sikere nem feltétele a próbatétel sikerének – sikerül vagy nem, Bironnak egy évig kell próbálkoznia, utána jöhet a frigy. Rozalinda ráadásul azt is megfogalmazza, hogy a vicc célba érése, azaz sikere nem a vicc mesélőjének felelőssége, hanem a közönségé. Ezzel nemcsak Bironról veszi le annak terhét, hogy komikus színészként mindenképp sikerrel kell járnia (az őszinte igyekezet önmagában elég), hanem a darab nem konvencionális zárását is új megvilágításba helyezi. Ha a komédia sikere valóban a közönségen múlik, akkor vajon a közönség hajlandó-e elfogadni, és az elfogadással sikerre vinni egy olyan komédiát, amely nem a hagyományos módon teljesíti be a műfajhoz kapcsolódó vágyat? Továbbgondolva Cartwright véleményét, miszerint ebben a komédiában a csoda nem valósul meg, azt mondhatjuk, hogy míg a cselekményben a csoda valóban elmarad, a darab a megbocsátás varázslatos gesztusát látványosan a közönségre ruházza. [29]

... show-business

Branagh adaptációjának zárása nem vállalta fel ugyanezt a veszélyt, a szerelmesek boldog egymásra találása a darabban nem, de a filmben megtörténik. A film híradós keretének fekete-fehér filmkockáiban végigkísérhetjük a lovagok penitenciájának éveit, amelyek ezúttal a második világháborúval esnek egybe, amelynek végén mindenki megtalálja boldogságát. A beteljesülés létjogosultságát a shakespeare-i eredeti cselekmény alapján megkérdőjelezhetjük, a filmhíradós keret megoldása viszont adaptációs szempontból azért találó, mert, mint fentebb érveltem, a drámához hasonlóan a kiszínezett, költői, komikus játékot a tények, a rideg valóság, a halál fekete-fehér kegyetlenségével állítja szembe. Ahogy Shakespeare darabjában egyszerre ünnepli és kérdőjelezi meg a komikus fikciót, úgy Branagh is párhuzamosan láttatja a musicalt a rajongás tárgyaként és a valóságtól elrugaszkodott, komolytalan műfajként. [30] Más szóval: a dráma a játék folyamatos megakasztásával, leleplezésével és felfüggesztésével bagatellizálja a fikciós műfajokat, mégis apellál a közönség együttműködésére a műfaj fenntartásában. Ehhez hasonlóan a film a háború folyamatos megidézésével bagatellizálja saját műfajának központi elemeit, a romantikus musical-betéteket, amelyekhez, mint a csoda megvalósulásának lehetőségeihez, a musical iránt rajongó közönség ragaszkodik.

Amikor a háború végén, a győzelem napján a párok boldogan egymás nyakába borulnak, a fekete-fehér keret is színesbe vált át. Az adaptált darabbal ellentétben Branagh itt a közönség helyett

hozza meg azt a döntést, hogy a komédia és a musical világot fenn kívánja tartani – ez a választás viszont a film fogadtatásán (legalábbis ami a nagyközönséget és a kritikusok zömét illeti) nem segített. Egy ilyen Shakespeare-re és egy ilyen musicalre a közönség nem volt vevő. A megbocsátó kritikusok egyike, Douglas Green osztozik Branagh Shakespeare és musical iránti rajongásában, amit Susan Sontag *camp* fogalmával értelmez, és amely meglepő módon alkalmazható az eredeti Shakespeare-darab esztétikumhoz való viszonyára is. Az eredeti komédia túlesztétizált mivolta kritikai közhely. Ezt a véleményt, ha az adaptáció kritikusai egyáltalán kitérnek rá, úgy építik be gondolatmenetükbe, hogy emiatt adaptálhatatlannak találják a szöveget, vagy eleve a dráma hiányosságát látják benne. [31] Párhuzamosan azzal, amit fentebb a Shakespeare-dráma logikájának adaptációjaként értelmeztem a szöveghűséggel szemben (Branagh és Shakespeare is a „könnyed” fikciós műfajok iránti rajongását ütközteti azok kritikájával), Green értelmezésében is magának a problémának az adaptációjáról van szó, hiszen a *camp* a világ esztétikai olvasata, amely a stílust, a játékost, a komolysággellenest ünnepli – és ezt Shakespeare-nél és Branagh-nál egyaránt hangsúlyosan megtaláljuk (Sontag 1966: 287-288., idézi Green 2008: 87). Azok a szembeállítások, amelyek Eggert idézett cikkében a brit kontra amerikai Shakespeare-értelmezéseket jelölték, ahol a tartalmat stílussal, a nyelvet érzellemmel és a szöveget testekkel helyettesítik (2003: 74), Green nézőpontjából a *camp* segítségével nem csupán revideálhatják az amerikai oldalt, hanem a shakespeare-i eredetiben már eleve dilemmaként vetik fel a kérdést. A dilemmát az dönti el, hogy a lovagok, Don Armado vagy akár Branagh mintájára vállaljuk-e az elragadtatott szerelmi rajongást, azt kockáztatva, hogy ezáltal nevetségessé válhatunk.

Branagh musicaljének legtöbb kritikus, mint fentebb említettem, megbocsáthatatlannak tartotta a táncos koreográfiák színvonalát, ám a jóindulatú értelmezők sem találták a betéteket lenyűgözőnek, egyetlen kivételtől, a harmadik betétdarabot helyettesítő, minden szereplőt bevonó számtól eltekintve, amelyben egy énekesként is elismert színész, Nathan Lane a *There's no business like show business* című számot énekli. [32]



There's no business like show business

Branagh választása tökéletes, amennyiben a színház iránti önironikus és egyben felszabadítóan csodás lelkesedést is adaptációs gesztusként tudjuk értelmezni. De egyben úgy is olvashatjuk a számot, mint az adaptáció logikájának kulcsát. Branagh a fikciós műfajok fenntartására irányuló vágyat a fikció létjogosultságának megkérdőjelezésével tartja fenn, és filmjében – a cikk elején

idézett színházi példához hasonlóan – nem Shakespeare-t és a musicalt, hanem a csoda iránti vágyat és a színház iránti rajongást adaptálta, amelyhez ragaszkodik, és amelyben a csoda – ha a közönség vágyával is találkozik – időről időre megvalósul.

Jegyzetek

1. Köszönöm szerkesztőtársaimnak, Földváry Kingának, Füzi Izabellának és Török Ervinnek, valamint Kiss Attilának és az anonim olvasómnak, hogy a dolgozat korábbi változatát véleményezték. A végeredmény hibáiért szerzőként egyedül vagyok felelős.
2. Lásd pl. Jászay kritikáját, amely leginkább a színészi játék színvonalát kifogásolja (2008), vagy Cseicsner (2008) véleményét arról, hogy a rendezés nem veszi számba kellőképpen a helyszín adottságait, illetve azt, hogy nem elég invenciózus a modern médiatechnika alkalmazásában.
3. Az a gesztus, amellyel a Globe-to-Globe befogadta a globális Shakespeare-előadásokat 2012-ben a Londoni Olimpia rendezvénysorozatának részeként, egyszerre értelmezhető nyitásként és appropriációként (az angol szakirodalomban – főleg az adaptáció-elméletben az „appropriáció” kifejezés nem annyira negatív, mint magyarul a „kisajátítás” terminus). Ha nem érezzük divatjamúltnak, hogy jóindulatú értelmezést adjunk, akkor felfoghatjuk úgy is, hogy a fesztivál, globális társadalmi befolyásánál fogva, ami kultúrtörténeti helyzetéből adott, olyan teret és láthatóságot biztosít a globális kultúra perifériáján lévő előadásoknak, amelyekhez egyébként jellemzően nem juthattak volna hozzá. A kérdésről lásd: Lanier 2014: 23.
4. Fontos mérföldkő ennek a nézetnek a revidálásához Földváry Kinga nemrégiben megjelent monográfiája (Földváry 2020), amely kifejezetten zsánerrfilmes Shakespeare-adaptációkat vizsgál.
5. Lásd: <https://port.hu/adatlap/film/tv/lovatett-lovagok-loves-labours-lost/movie-18521>
6. A kérdéssel kapcsolatos egyik alapláték számát Leitch 2003-as cikke, amely szerint az eredetihez való hűség kérdését tárgyalni adaptációkritikai szempontból inadekvát.
7. Ezzel a tendenciával ellentétben, pontosan a Shakespeare-recepció globális jellegénél fogva nagy hagyománya van az olyan adaptációknak is, amelyek a domináns Shakespeare-olvasatoknak ellenállva a Shakespeare-t éltető diskurzusok ideológiáját kérdőjelezzik meg, és ezen keresztül kísérik meg a saját helyüket is újraírni. A jelen tanulmány keretei nem teszik lehetővé, hogy ezzel az egyszerre évszázados és kétségkívül kurrens kérdéssel itt foglalkozzam. Egy figyelemreméltó, kortárs és aktuális kísérletet említenék: Keith Hamilton Cobb rendező az *Othello* értelmezései és befogadás-története kapcsán járja körül azt a kérdést, hogy a 21. századi Amerikában mit is lehet vagy érdemes vele kezdeni. A projekt honlapja: <https://untitledothello.com>.
8. Erről bővebben lásd: Lanier 2014, különösen 21-22.
9. A magyar Shakespeare-kultusz történetéről, sajátosságairól lásd: Dávidházi 1989. Dávidházi monográfiájának angol nyelvű változatát a romantika Shakespeare-kultuszáról a nemzetközi Shakespeare-kutatás is úttörő munkaként tartja számon: Dávidházi 1998.
10. Míg Friedmannál az autentikus Shakespeare színpadra vitele alapvetően kívánatos, mivel az eredeti megőrzése implicit értéket hordoz, Wray kritikájában (2002: 171-172) az értéktulajdonítás ennek pontosan a fordítottja: szerinte Branagh ott hibázik, hogy a musical műfaját a 30-as évek alapján megpróbálja újra létrehozni (*re-create*), ahelyett, hogy a sikeres, kortárs zenés-táncos filmek mintájára átdolgozná a formát (*a contemporary reworking or appropriation of the musical form*). Eszerint az elvárás az, hogy Shakespeare-hez legyen hű a szerző, a műfajt viszont alakítsa a kornak megfelelően.
11. Severn (2013: 454) szerint Branagh a szöveg kétharmadát vágja ki, Eggert szerint (2003) a felét. Érdekes

- tény ebben az összehasonlításban, amelyben Branagh-t sokan a vágás miatt marasztalják el, hogy Zeffirelli, a „klasszikus”, „autentikus” művészfilmek rendezője egyharmadára vágja meg a szövegeket.
12. Shakespeare *Love's Labour's Lost* komédiája magyarul két címmel is ismert. Tanulmányomban a Mészöly Dezső-féle fordítást használom. Branagh adaptációját Mészöly címével *A lóvátett lovagok*ként ismerhette meg a magyar közönség. Rákosi Jenő fordításában a cím: *A felsült szerelmesek*. A Mészöly-féle cím magyarul ráadásul egy musicalplakáton jelent meg először, és a darabot magyar közönség előtt sikerrel játszották musicalként több változatban. Lásd: <https://madachszinhaz.hu/szindarab/lovatett-lovagok>.
 13. Hasonlóan fogalmaz Wray (2002: 176) is, amikor úgy érzi, hogy Branagh nem képes egyszerre újragondolni a shakespeare-i eredetit, és tiszteletben tartani annak integritását. Marshall cikkének címe: „*It Doth Forgeth to do the thing it should*”: Kenneth Branagh, *Love's Labour's Lost* and (Mis)Interpreting the Musical Genre”. Az egyik szakasz cím pedig Branagh akaratát állítja szembe a shakespeare-i szöveggel: „Will Shakespeare's Text, vs. Kenneth Branagh's Will”. Branagh mindkét elképzelés szerint rosszul reprezentálja a shakespeare-i eredetit, azonban nem tudhatjuk, mit ért Wray a szöveg integritásán, illetve mire gondol Marshall, amikor a (konkrétan tételezett) shakespeare-i szöveget Branagh akaratával állítja szembe.
 14. Lentebb idézem Severn érveit, amelyek megkérdőjelezzik Marshall véleményét. Azért is különös, hogy Marshall egyfajta realizmust kér számon az adaptáción, mert a musical mint műfaj gyakran kifejezetten a természetellenességére, megcsináltságára, teatralitására emlékezteti a nézőt.
 15. „no couple, no musical” (Altman 1987: 103, idézi Severn 2013: 455)
 16. Wray számos olyan kritikust idéz, akik szerint Branagh musicaladaptációja kínos vagy éppenséggel szürreális (2002: 174).
 17. Ezzel szemben, némileg kiábrándító módon, Branagh maga is kifejti, miért tartotta érdemesnek a prózai és a zenés műfajok vegyítését, de leginkább azokra az érvekre apellál, amelyek szerint valami annál jobb, minél inkább „shakespeare-i”: a dallamok Shakespeare-nél megérik a pénzüket („Give Shakespeare a run for his money”), idézi Marshall (2005:84), illetve mivel Shakespeare is alkalmazott dalokat és táncokat a színpadon, a zene szerepeltetése az adaptációban shakespeare-i szellemiséget képvisel („Shakespearean in spirit”), idézi Wray (2002:173).
 18. Branagh azt állította, hogy megengedettnek tartott egy bizonyos fokú nyersséget („a certain rawness”) az énekes és táncos számokban. Green (2008: 82) idézi a produkciós iroda kiadványát.
 19. Severn (2013: 473) kivételként két olyan véleményt idéz, amelyek szerint a színészek nem kimagasló tánctehetségének az adaptáción belül sajátos funkciója és jelentése van, lásd Grant (2012) és Nardo (2008). Utóbbi szerint a musical színészei ugyanúgy eljártsszák, hogy ők Fred és Ginger, mint ahogy a shakespeare-i eredetiben az urak eljártsszák a petrarcai szerelmes szerepét, ezáltal hangsúlyozva a jelenetek fikcionalitását.
 20. A kérdésről részletesen írok egy másik cikkemben (Matuska 2014: 146-161.).
 21. “The characters in *Love's Labour's Loss* are obsessed with performances.”
 22. Mint Severn is megjegyzi, miután Shakespeare drámája is reflektáltan „kudarc” a saját műfaja szempontjából mint komédia, úgy ha Branagh adaptációja nem követi jól a musical műfaji jellegzetességeit (tehát musicalként „kudarcnak” olvasható, mint sok kritikusa láttatja), attól még nem kell kudarcnak tekinteni adaptációs szempontból. Severn pastiche-ként olvassa Branagh musicaljét, és a drámában és az adaptációban is a felhasznált hagyományok és utalások szellemes keveredésére teszi a hangsúlyt.
 23. A lovagok ugyanis ekkor szembesülnek azzal, hogy nem volt megalapozott a terv, amit akadémiájukkal meg szerettek volna valósítani. Carroll úgy fogalmaz, hogy az urak a vágyukat remélték egyfajta merev

tudásban szublimálni (Carroll 2009, 7), de az események során kénytelenek belátni, hogy a világtól elzárt akadémia fenntarthatatlan.

24. A Euphues-jelenségről lásd Stróbl 2020: 240-243.
25. Green szerint az adaptáció rájátszik arra a feszültségre, amely a shakespeare-i magaskultúra és az alacsony státuszú hollywoodi műfajok között érezhető (Green 2008:85). A magas/udvari és populáris/népi kultúra keveredéséről Shakespeare drámáiban és a korban lásd Pikli 2022.
26. Bishop monografikus munkában fejt ki azt a meglátását, amely szerint a shakespeare-i színház (részben a középkori, rituális játékból hagyományozódott örökségéből kifolyólag) központi eleme a közönséget lenyűgöző csoda, a *wonder* (Bishop 1996). A terminus Cartwright (2021) művében is a fontos szerepet tölt be. A jelenség egyrészt a cselekményben bemutatott, megmagyarázhatatlan vagy varázslatos eseményekre vonatkozik, de elválaszthatatlan attól a hatástól, amelyet a közönségben kivált. Cartwright a csodának ezt az értelmét a megbocsájtás megmagyarázhatatlan voltával és felszabadító hatásával is kapcsolatba hozza, amit *miraculous*-nak nevez.
27. Severn részletes leírást ad arról a vitáról, amely a musicalek kapcsán a zenei betétek integrációja körül alakult ki, hiteltelenítve azt a kritikát, amely szerint Branagh rosszul adaptálja a műfaj elemeit. Míg a harmincas évekbeli musicalek a cselekménnyel nem indokolják, miért adnak elő énekes-táncos számokat a szereplők (pl. egy musical előadását próbálják), a 40-50-es években elkezdtek erre törekedni. Idézi Altmant (1984: 115), aki kifejti, hogy az efféle realizmusra való törekvés a musical műfajától eleve idegen (Severn 2013: 462).
28. Carroll úgy látja, hogy a darabot lezáró szonettekben megvalósul a művészet és természet dialektikus összefonódása. Értelmezésében a darab korábbi vitái végig ennek az ideálnak a megteremtését célozzák (Carroll 1976: 10).
29. Erről bővebben lásd: Kettnich és Matuska (2013) és Matuska (2016).
30. Wray (2002: 173) kifejezett negatívumként, az adaptáció hibájaként olvassa, hogy a lovagok a második világháború árnyékában a románc felé fordulnak, mert ezáltal felmerül, hogy viselkedésük felelőtlen. A dilemma azonban már az eredeti drámában is felmerül, és mint fentebb érvelek, magát a műfaj egészét kérdőjelezi meg.
31. Marshall fent idézett cikke szerint (2005: 83) ez az egyik leggyengébb, szöveg szempontjából pedig legsűrűbb (*language-rich*) Shakespeare darab, amit a mozivásznonra adaptálni eleve nem kecsegtető választás.
32. Lásd Severn 2013: 472.

Irodalomjegyzék

- Altman, Rick (1987): *The American Film Musical*. Bloomington, Indiana UP.
- Bishop, T.B. (1996): *Shakespeare and the Theatre of Wonder*. Cambridge, Cambridge UP.
- Carroll, William C. (1976): *The Great Feast of Language in Love's Labour's Lost*. Princeton, Princeton UP.
- Carroll, William C. (2009): "Introduction" to *Love's Labour's Lost*. In *New Cambridge Series*. Szerk. William C. Carroll. Cambridge: Cambridge UP.
- Cseicsner Otilia (2008): Gyula, Fesztiválváros, Shakespeare-hagyomány. *Prae*, 2008.08.07. <https://www.prae.hu/article/1300-gyula-fesztivalvaros-shakespeare-hagyomany/>
- Eggert, Katherine (2003): Sure Can Sing and Dance: Minstrelsy, the Star System, and the Post-postcoloniality of Kenneth Branagh's *Love's Labour's Lost* and Trevor Nunn's *Twelfth Night*. In *Shakespeare the Movie, II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video and DVD*

- . Szerk. Richard Burt és Lynda E. Boose. London, Routledge,: 72–88.
- Elam, Keir (1984): *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*. Cambridge, Cambridge UP.
 - Földváry Kinga (2020): *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos: Shakespeare in genre film*. Manchester UP.
 - Földváry, Kinga (2020): Shakespeare és a film. In *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma az 148-as évektől az 1640-es évekig*. Szerk. Kiss Attila és Szőnyi György Endre. Budapest, Kijárat Kiadó, 417-421.
 - French, Emma (2006): *Selling Shakespeare to Hollywood: The Marketing of Filmed Shakespeare Adaptations from 1989 into the New Millennium*. Hatfield, University of Hertfordshire Press.
 - Friedman, Michael D. (2002): In Defense of Authenticity. *Studies in Philology*, 99. 1. 33-56.
 - Friedman, Michael D. (2004): „I Won't Dance, Don't Ask Me”: Branagh's *Love's Labour's Lost* and the American Film Musical. *Literature/Film Quarterly*, 32. 2. 134-143.
 - Grant, Barry Keith (2012): *The Hollywood Film Musical*. Chichester, Wiley-Blackwell.
 - Green, Douglas E. (2008): Branagh's *Love's Labour's Lost* and the Return of the Hollywood Musical: Song of the Living Dead. *Shakespeare Bulletin*, 26.1. 77–96.
 - Hall, Karen and David Nel (2007): Attention to Language: An Interview with Catherine Belsey. *Limina*. 13.
 - Jászay Tamás (2008): „Akár egy kutya”. *Revizor Online* 2008.07.06.
<https://revizoronline.com/hu/cikk/597/shakespeare-iii-richard-gyulai-varszinhaz-es-kolozsvari-allami-magyar-szinhaz-iv-shakespeare-fesztival-gyula>
 - Kettnc, Karen és Matuska Ágnes (2013): Robin pajtás seprűje és a játék ontológiája a Szentivánéji álomban. In *Ki merre tart? Shakespeare Szegeden 2007-2011*. Szerk. Kiss Attila és Matuska Ágnes. Szeged, JATEPress Kiadó, 125-138.
 - Lanier, Douglas M (2014): Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value. In *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. Szerk. Alexander Huang és Elizabeth Rivlin. New York, Palgrave, 21-40.
 - Leitch Thomas (2003): Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism* (Special Film Issue Part Two: New and/or Neglected Approaches To Understanding Moving Images), 45.2. 149-171.
 - Marcus, Leah S. (1998): *Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe, Milton*. New York, Routledge.
 - Marshall, Kelli (2005): „It Doth Forget to Do the Thing It Should”: Kenneth Branagh, *Love's Labour's Lost* and (Mis)Interpreting the Musical Genre”. *Literature Film Quarterly*, 33.2. 83–91.
 - Matuska Ágnes (2014): Mediatizált világok teremtése: Shakespeare-drámák aktualizációjának kérdése két filmes adaptációban. *Hungarológiai Közlemények*, 45.3.146-161.
 - Matuska Ágnes (2016): „Totus mundus...” : A színház-metafora középkori és reneszánsz elemei Shakespeare drámáiban. In *Emlékkonferencia. Shakespeare 400. Szabadtéri Játékok 85*. Szerk. Herczeg Tamás. Szeged, Szegedi Szabadtéri Játékok és Fesztivál Szervező Kht, 21-29.
 - Nardo, Anna K. (2008): Playing with Shakespeare's Play: Branagh's *Love's Labour's Lost*. *Shakespeare Survey*, 61.13–22.
 - Pikli Natália (2021): *Shakespeare' Hobby-Horse and Early Modern Popular Culture*. London – New York, Routledge.
 - Quinn, James and Jane Kingsley-Smith (2002): Kenneth Branagh's *Henry V* (1989): Genre and

- Interpretation. In *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*. Szerk. Claire Monk és Amy Sargeant. London, Routledge, 163–75.
- Severn, John R. (2013): Interrogating Escapism: Rethinking Kenneth Branagh's *Love's Labour's Lost*. *Shakespeare Bulletin*, 31.3.453-483.
 - Sontag, Susan (1966): Notes on „Camp”. In uő: *Against Interpretation*. New York, Dell, 275-92.
 - Stróbl Erzsébet (2020): John Lyly. In *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma az 148-as évektől az 1640-es évekig*. Szerk. Kiss Attila és Szőnyi György Endre. Budapest, Kijarat Kiadó, 240-243.
 - Taylor, Gary (1989): *Reinventing Shakespeare: A Cultural History, from the Restoration to the Present*. New York, Weidenfeld and Nicolson.
 - Worthen, William B. (1997): *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge, Cambridge UP.
 - Wray, Ramona (2002): Nostalgia for Navarre: The Melancholic Metacinema of Kenneth Branagh's *Love's Labour's Lost*. *Literature/Film Quarterly*, 30.3.171-178.

© Apertúra, 2022. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/tel/matuska-vagyunk-varazslatos-targya-kenneth-branagh-lovatett-lovagok-komedia-a-musicalszinpadon/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.8>

