

KLING ÁDÁM MÁRTON

Shakespeare újratöltve – Adaptációk a DC és Marvel képregényeiben

[SZERZŐ]

Kling Ádám Márton 1993-ban született Szekszárdon. Jelenleg az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájában a Modern Angol-Amerika Irodalom és Kultúra doktori alprogram PhD-hallgatója. 2017 óta aktív tagja az ELTE-n alakult EASPop (English and American Studies Popular Culture Research Group) kutatócsoportnak. Kutatási területe: Shakespeare és a kora újkor ábrázolása képregényekben. Email cím: 08dkliada@gmail.com

[absztrakt]

Az alábbi tanulmány képet nyújt a választott Shakespeare témájú képregény-feldolgozások által alkalmazott adaptációs technikákról, és kitér az adaptációk általános vizsgálata során felmerülő problémákra és az azokkal kapcsolatos legújabb elméletekre. Emellett választ kínál arra, pontosan hogyan és miért jelenik meg a Shakespeare-mítosz mint kulturális jelenség, és milyen mértékben kerül bővítésre a Marvel és a DC képregényekben, melyek populáris műfajként egyre népszerűbbek, és eleve globális közönség számára készülnek.

This paper provides a detailed analysis on the adaptation techniques that are used within the selected Shakespearean comic book narratives, and discusses ongoing problems and recent findings within the field of adaptation studies. It will do so while explaining how and why the cultural phenomenon of the Shakespeare Myth is presented and expanded in the increasingly popular genre of Marvel and DC comic books, which reach a global audience.

I. Bevezetés

William Shakespeare és kortársainak szellemi öröksége tovább él és gazdagodik, részben az újabb és újabb adaptációknak köszönhetően. Az angol kora újkori szerzők életrajzával és irodalmi műveinek feldolgozásával, újragondolásával nemcsak a színpadon vagy a filmvásznon, de a kortárs képregények lapjain is találkozhatunk. Napjaink egyik jól ismert írója, a brit származású Neil Gaiman kiemelt szerepet tölt be William Shakespeare, valamint a kora újkori Anglia irodalmának és kultúrájának bemutatásában. Habár a DC/Vertigo kiadó égisze alatt megjelent (és 75 számot megélt) *The Sandman* (1989-1996) sorozat által vált igazán ismertté a képregényírók berkeiben, a közel egy évtizeddel később kiadott, nyolcrészes képregényszériának, a *Marvel 1602*-nek (2003-2004) és számos spin-off-történetének is érdemes figyelmet szentelnünk.¹ Az utóbbi limitált sorozat egy olyan alternatív valóságban játszódik, amelyben a képregény szerzői újraalkotják a késő Erzsébet-kori és kora Jakab-kori Angliát, egyesítve azt a Marvel-univerzummal és annak közismert figuráival. A *Marvel 1602* világában az olvasók újfent találkozhatnak kedvenc superhőseikkel, többek között a már ikonikussá vált Pókemberrel, az X-Men csapattal és a *Fantasztikus Négyes* szereplőivel, ám ezúttal egy teljesen új megközelítésben, egyfajta shakespeare-i köntösbe burkolva. Az említett adaptációk által az olvasók nemcsak részletes betekintést nyerhetnek a Shakespeare korabeli populáris kultúrába, hanem megfigyelhetik annak a 21. század popkultúrájára gyakorolt hatásait is. Fontos megjegyezni, hogy az alkotók egyrészt figyelembe veszik és tiszteletben tartják a történelmi tényeket, másrészt a saját maguk által alkotott narratívájukhoz, alternatív univerzumukhoz igazítják a kora újkorról feltételezett ismereteket és a legendás szerzőt övező mítoszokat.

Az alábbi tanulmány nemcsak az újfajta adaptációs technikákat hivatott bemutatni a DC és a Marvel adott művein keresztül, hanem arra is kísérletet tesz, hogy megválaszolja, pontosan miért és milyen kontextusban tűnik fel William Shakespeare és szellemi munkássága az elemzendő anyagokban. A képregény, mint adaptációs felület és médium, képes különösen részletgazdag portrét festeni a 16-17. századi Angliáról, kiemelve és értelmezve annak legfontosabb kulturális jelenségeit. Mindeközben fő alkotórészeinek, vizuális és szöveges építőelemeinek együttes alkalmazásával feldolgoz, értelmez és újragondol olyan irodalmi műveket, mint a *Szentivánéji álom*, *A vihar*, *Macbeth* vagy akár Christopher Marlowe *Doktor Faustusa*. A fent említett, Neil Gaiman és társai által alkotott műveket elemezve megállapíthatjuk, hogyan képes a képregény mint médium egy teljesen egyedülálló, többszörösen összetett adaptációt létrehozni, valamint azt is megfigyelhetjük, hogy az elmúlt 25-30 évben hogyan alakult át az adaptációs trendek, főként a rajzolt elbeszélések terén és a shakespeare-i feldolgozások kapcsán. A továbbiakban az is leszögezendő, hogy ebben a tanulmányban a Shakespeare-mítosz fogalmát mindazon történetek összességéként határozzuk meg, amelyek magukba foglalják Shakespeare-t bármilyen formában, mint irodalmi és kulturális jelenséget.²

1 A negyedszázados *Sandman*-sorozat jól ismert, és szakirodalmi szempontból számtalanszor feldolgozták már (lásd például Limpár, Ildikó (2019): *Theatre within the Graphic Novel about Theatre: Neil Gaiman's Concept of the Artist in His 'A Midsummer Night's Dream'* *HJEAS*, 25.2. 279-296.) Ezért e tanulmány a *Sandman* utáni adaptációk shakespeare-i kánonba való illeszkedését és az attól való elmozdulásokat is vizsgálja.

2 A Shakespeare-mítosz és -kultusz kapcsán sok vonatkozó szakirodalom létezik. Lásd példaként bővebben: Jonathan Bate: *The Genius of Shakespeare* (1998) című írását.

II. Adaptáció és képregény

A képregények részletes elemzése előtt elengedhetetlen azt tisztázni, hogy pontosan milyen értelemben használjuk az adaptációt mint fogalmat, és hogy milyen problémák merülnek fel, miközben definiálni, kategorizálni próbáljuk ezeket. Elsőként, hogy a későbbiekben jobban megérthessük a vizsgált művekben alkalmazott módszereket, különbséget kell tennünk a „klasszikus” és a modernebb szemléleten alapuló adaptációelméletek között. Julie Sanders (2005: 18) az adaptációkat egyfajta kiegészítő kommentárként és az eredeti forrás bővítményeként határozza meg. Ebben az esetben a keletkezett termék nemcsak kibővíti az adaptált művet, de sok esetben teljesen új nézőpontból mutatja be. Példaként Tom Stoppard drámáját, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* című *Hamlet*-átdolgozást hozza fel, amelyben a shakespeare-i tragédia történetét a két említett mellékszereplő szemszögéből dolgozza fel a kortárs drámaíró. Habár a fő fókusz áttevődik Hamletről Rosencrantz és Guildenstern karakterére, a Stoppard-féle feldolgozás mégis megtart egyfajta szöveghűségeket és a 16. századi dráma közvetlen közelében marad. Sanders (2005: 19) szerint ez a módszer közelebb hozza a kortárs közönséget a klasszikus szövegekhez, hiszen ismét relevánssá és érthető teszi azokat az adaptáció által. Ebből látszólag az következik, hogy a létrehozott új alkotás célja a feldolgozott forrással való egyértelmű asszociáció megteremtése és az aktualizálás. Ez a klasszikusnak vagy kánonorientáltnak tekinthető szemlélet, ahogy ezt a tanulmány is demonstrálni fogja, olykor felismerhető egyes adaptációkban, így a *The Sandman* sorozat Shakespeare-központú számaiban is. Azonban ez a típusú átdolgozási technika nem minden esetben magától értetődő vagy egyáltalán működőképes, amint ez a későbbiekben számos Marvel-képregény kapcsán is kiderül, hiszen egy adaptáció meglétét és sikerességét nem feltétlenül a kánonhoz való, sokszor görcsös ragaszkodás határozza meg.³ Ez kiváltképpen érdekes olyan eseteknél, ahol a szerzők több művet próbálnak egyidejűleg feldolgozni egyetlen narratíván belül. Tipikusan igaz ez azoknál a műveknél, amelyek a drámaíró életrajzát (is) adaptálják. Ezt nem csak képregények, de például filmek esetében is megfigyelhetjük, azonban hely és idő hiánya nem teszi lehetővé, hogy a jelen tanulmány az összes erre vonatkozó kutatást kifejtse, így inkább a képregényadaptációk vizsgálatára összpontosít.

Linda Hutcheon, aki egyszerre utal termékként és folyamatként az adaptáció kifejezésre, szintén egy klasszikus, kánonhoz ragaszkodó szemléletet képvisel *A Theory of Adaptation* (2006) című könyvében. Az ő elméletének értelmében egy adaptáció besorolását leginkább az határozza meg, hogy milyen módon és mekkora mértékben vonja be az adott alkotás a célközönséget a keletkezett termék fogyasztásába, értelmezésébe. Hutcheon (2006: 22) három fő kategóriát, úgynevezett „befogadási módot” jelöl ki, amelyek az „elbeszélői mód” (írott irodalom), a „bemutatói mód” (filmek, színpadi előadások) és a „részvételi mód” (videójátékok) elnevezést kapják.⁴ Hutcheon sajnos nem tér ki részletesen a képregényre mint sajátos médiumra, pedig a képregény mint lehetséges adaptációs médium és terület ebben a rendszerben rögtön kivételként, egyfajta homokszemként jelenik meg az elméleti gépezetben. Természetéből és alapvető működéséből adódóan a három felsorolt mód keresztmetszetében foglal helyet. Elbeszélői, mert szöveges

3 A főként az 1990-es és 2000-es évekre tehető korábbi adaptációelméleti attitűd a forrásszöveget helyezi a hierarchia legmagasabb pontjára, és az úgynevezett „fidelity” (hűség) elvén alapul.

4 Hutcheon ezeket „modes of engagement-nek” nevezi.

elemekkel is kommunikál. Bemutat, hiszen a szöveg mellett képek segítségével is párbeszédet folytat az olvasóval. Bevonja a célközönséget, hiszen a képi és szöveges elemek összhangját értelmezve kell dekódolnia az olvasónak a képregény lapjain látottakat, olvasottakat. Mivel Hutcheon könyvében kerüli a képregényekről való elmélyült gondolkodást, így ez a probléma nem merül fel az elméletben, de a tanulmány szempontjából kulcsfontosságú. További akadályt jelent a már említett, klasszikus kánonorientált hozzáállás, amelynek értelmében a könyv írója kizárja az előzmény-, folytatás- és paródiajellegű feldolgozásokat, ugyanis a saját elmélete alapján nem képes ezeket az adaptációk halmazában értelmezni.

Mivel Sanders és Hutcheon klasszikus teóriái csak részlegesen vagy egyáltalán nem alkalmazhatóak a tanulmányban elemzendő adaptációk esetében, ezért egy merőben más, lényegesen nyitottabb értelmezési rendszerben kell megvizsgálnunk Gaiman és társainak Shakespeare-feldolgozásait. Erre a problémára nyújt remek megoldást a Douglas Lanier által is használt rizomatikus elmélet. A rizomatikus modell nem csupán megszünteti az alá- és fölérendeltségi, hierarchikus viszonyt a forrásmű/művek és a keletkezett termékek között, de elrugaszkodik a már idejétmúlt kánonközpontú szemléletektől is. Lanier (2014: 27) egy olyan újfajta kánont helyez előtérbe, amely már nem korlátozódik Shakespeare műveire, viszont tartalmazza mindazon kulturális erők és termékek összességét, amelyek azt mint kulturális jelenséget megalkotják. Így a már decentralizált, kanonikus szövegek egy nagyobb hálózat részévé válnak, amely egyben magába foglalja a shakespeare-i allúziók, feldolgozások és újragondolások sokaságát (Lanier 2014: 29). Ilyen értelemben bármely adaptáció, amely például Shakespeare életét hivatott bemutatni, nem korlátozódik kizárólag az író által írt művekre. Az itt elemzett képregények is egy ilyen hálózat részét képezik, amiről majd később lesz szó a tanulmányban.

Hogy tisztább képet kaphassunk arról, hogyan is működik Lanier elmélete a gyakorlatban, vegyünk alapul néhány olyan példát, ahol shakespeare-i forgatókönyvet használtak az alkotók. A hét évadot megélt *Kemény motorosok* (*Sons of Anarchy*, Kurt Sutter, 2008-2014) című amerikai sorozat, amelyből készült képregényes feldolgozás is, a *Hamlet* modernkori átíratásként került a televíziók képernyőjére. Az alkotók a shakespeare-i dráma helyszínét és karaktereit megváltoztatva bár, de megtartották a forrásmű karaktereinek fő vonásait és az alapcselekményt. A 21. századi Charming (California) felváltja Dániát mint helyszínt, és a tragikus főhős szerepét egy motoros banda fiatal alvezére, Jackson 'Jax' Teller (Charlie Hunnam alakításában) veszi át, akit ugyancsak kísért apjának tragikus halála. Miután fény derül apja gyilkosának kilétére, Jax lassú és könyörtelen bosszút forral, ugyanúgy, mint a dán herceg, és végez a vélt elkövetővel, a motoros banda vezérével, hogy aztán átvehesse a helyét. Habár a sorozat javarészt megőrzi a 16. századi dráma történetét, az amerikai kontextus által mégis átalakítja és kiegészíti a shakespeare-i alapcselekményt. A kvázi herceggént bemutatott motoros banda alvezére több évad leforgása alatt hajtja végre a bosszúját, miközben számos egyéb külső fenyegetéssel is leszámol. A széria hét évada során Jax nemcsak édesapját, de édesanyját, a feleségét és a legjobb barátját is elveszíti, mielőtt maga is áldozatává válik elkerülhetetlen végzetének. Az utolsó epizód a főhős tragikus halálával végződik, azonban az emléke tovább él vérszerinti fiai és fogadott testvérei, a motoros banda tagjai révén. Annak ellenére, hogy a sorozat nem szóról szóra idézi vissza a forrásművet, mégis kötődik a Shakespeare-adaptációk hálózatához, hiszen hűséges marad a *Hamlet* szellemi örökségéhez.

A kérdés továbbra is fennáll, hogy vajon hova sorolhatjuk az olyan alkotásokat, amelyeket előzményeknek, folytatásoknak és paródiáknak nevezünk? Lanier (2014: 30) erre a problémára is megoldást talál az általa használt elmélet segítségével, ugyanis bármely alkotás, amely tovább gazdagítja, gyarapítja Shakespeare-t mint kulturális képződményt, szöveghűségétől függetlenül részét képezi az adaptációk, allúziók, újragondolások rizomatikus, nem hierarchizált hálózatának. Ennek értelmében egy olyan széria, mint a *Kill Shakespeare Vol. 5* (2017), amely Rómeó és Júlia tragédiáját folytatja, vagy egy olyan paródia, mint a *Much Ado About Deadpool* (2016), amely parodizálja többek között a *Hamlet* és a *Lear király* történeteit is, egy olyan rizomatikus hálózat részévé válnak, amely ugyanúgy tartalmazza a címben jelzett művek eredeti, shakespeare-i változatát is. A kérdés, amit innentől fel kell tennünk, tehát az, ahogy Lanier (2014: 33) is sugallja, hogy mégis milyen módon változtatják meg és bővítik ki ezek az új művek azt az egyre növekvő és fejlődő kulturális formációt, amit „Shakespeare-ként” tartunk számon.

III. A szuperbárd a *The Sandman* sorozatban

Habár William Shakespeare történetben betöltött szerepének mértéke és karakterének ábrázolási módja egyik képregényről a másikra változik, személyének jelenléte mégis kulcsfontossággal bír az adott művek esetében. Mindamelllett, hogy a narratíva időbeli és földrajzi elhelyezkedéséről ad értesítést, valamint az irodalmi és kulturális háttérrel tájékoztat, az író karakterének megjelenése egyfajta minőségjelzőként is szolgál az olvasóközönség számára. A Neil Gaiman által megírt és Charless Vess (valamint Michael Zulli) által megrajzolt *The Sandman* sorozat Shakespeare-központú számaiban, az azonos témájú Marvel-képregényekkel ellentétben, még a klasszikus elméletekre épülő adaptációk jellemző vonásait fedezhetjük fel.⁵ Habár az Erzsébet-kori drámaíró figurája összesen csak három alkalommal tűnik fel a hetvenöt részes szériában, mégis fontos szerepet tölt be a képregényt övező mitológiában. Különböző mértékben, de Shakespeare és a címszereplő Álom, más nevén Morfeusz, kölcsönösen hatnak egymás életére. A főszereplővel való találkozás után William Shakespeare a képregényszéria talán legjelentősebb jellemfejlődésén megy keresztül, ugyanis a hírnévszerzés rögzös útján elindulva felfedezi önmagát és önmaga határait, miközben arra is ráésszmél, hogy a szakmabeli sikerei milyen személyes áldozatokat követelnek tőle. Eközben Álom arra a következtetésre jut, hogy képtelen megváltozni, hiszen a drámaíróval ellentétben ő nem emberi lény, hanem egy állandó univerzális jelenség, az álmok megtestesítője.

Shakespeare szakmai életéről, írói és színészi pályafutásáról számos történelmi forrás árulkodik. A családi életéről, személyiségéről vagy akár a szakmán kívül eső emberi kapcsolatairól azonban elenyészően keveset tudunk. Mivel ilyen típusú feljegyzések szinte egyáltalán nem állnak rendelkezésünkre, ezért a képregény készítőire hárul a feladat és a felelősség, hogy a látszólag homályba vesztett történeteket felfedjék a hiányzó életrajzi adatok pótlásával.⁶ Ennek következtében válhat Shakespeare egy amerikai szuperhőshöz hasonló legendás figurává, akinek nemcsak az emberfeletti képességeit és dicsőséges tetteit csodálhatjuk meg, hanem szemtanúi lehetünk az őt ugyancsak meghatározó belső konfliktusoknak és emberi hibák sokaságának. Nick Katsiadis (2015: 70) szerint Shakespeare karaktere „romantikus hőssé”, vagy, ahogy

5 Jelen tanulmányban a *The Sandman* inkább kiindulópontot jelöl, amely segít a későbbi képregények értelmezésében.

6 Ez a „hiány” szolgál alapjául a nagyon népszerű életrajzi filmeknek is. Lásd bővebben Földváry Kinga *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos: Shakespeare in Genre Film* (2020) című könyvében.

korábban fogalmaz, „hősies álomszövővé” (67) alakul át Neil Gaiman háromrészletes narratívája alatt. Megszületik tehát a szupererővel rendelkező, ugyanakkor mégis esendő „szuperbárd” személye, aki az álmok erejét használva alkot.

Minden klasszikus amerikai képregényhős pályafutásának része valamilyen formában egy saját, személyre szabott eredettörténet. Ez egy olyan bevett szokást jelöl, amely alól a Gaiman-féle szuperbárd sem képezhet kivételt, így tehát Shakespeare hősies átalakulása az említett DC-sorozat tizenharmadik számában veszi kezdetét, amely a *Men of Good Fortune (The Sandman #13)*, magyar fordításban az *Egyszer fenn, egyszer lenn* alcímet kapja. Az olvasóközönség megismerkedik a fiatal, ámde kissé bizonytalan Will Shaxberd személyével. Mint minden képregénybeli szuperhős, a szuperbárd is kettős identitással rendelkezik, egy civil személyiséggel, ami jelen esetben Will Shaxberd, és egy szuperhős alteregóval, ez az átalakulás utáni, mindenki által ismert Shakespeare lesz, akinek karaktere itt még teljesen kiforratlan, ahogyan azt a beszédstílusában és a kinézetében is jelzik a képregény készítői. Az ikonikus Shakespeare, akit kopaszodó fejjel és pennával ábrázol a híres Droeshout-féle portré az *Első Főlió* (1623) elején, még csak nyomokban fedezhető fel, hiszen ő maga még átalakulás alatt van. A jól ismert William Shakespeare helyett az írói képességeiben még kételkedő és a színházi pályafutása hajnalán lévő férfit figyelhetünk meg, akit még a kortársai is kemény kritikával illetnek. A történet helyszínéeként szolgáló londoni kocsmában megjelenik kontrasztként kollégája és egyben legnagyobb riválisa, Christopher „Kit” Marlowe, aki a *Doktor Faustus* megírását követően már hírnevet szerzett magának, és így felhatalmazást érez arra, hogy a fiatal Shaxberd éppen aktuális művét, a *VI. Henrik 1. részét* bírálja. Itt érdemes megjegyezni Neil Gaiman sajátos írói humorát, amivel leginkább a Shakespeare-tudományban jártas közönség felé kacsintgat, hiszen a Marlowe által bírált királydráma napjainkban már Shakespeare és Marlowe közös műveként van jegyezve (lásd bővebben Pollack-Pelzner 2017). A képregény egyértelművé teszi, hogy a fiatal Will igenis tehetséges, de sajnos önbizalomhiányban szenved, ami majdnem a színházi pálya elhagyására készíti. Azonban, ahogy az alcím is sugallja, Shaxberd sorsa jobbra fordul, miután egy természetfeletti támogatóra lel a képregény címszereplőjének, Álomnak a személyében. Az álmok ura egy látszólag fausti szerződést kínál a drámaírónak, amelynek következtében képes lesz „új álmokkal feltüzelné az emberek elméjét” (Gaiman és Zulli 1990: 13)⁷. Ez a sorsdöntő találkozás indítja be a Shakespeare-ré történő átalakulást. A külső, természetfeletti beavatkozásnak köszönhetően megváltozik a sorsa, miközben a siker és a halhatatlanság magányos ösvényére lép. Castaldo (2004: 99) szerint Shakespeare nemcsak Álom egyfajta emberi másává változik, de egyúttal a képregényíró, Neil Gaiman szimbolikus tükörképe is lesz. Gaiman párhuzama a kora újkori drámaíróval, hogy mindketten tisztában vannak az írói hivatás árnyoldalaival, hogy pontosan milyen nehézségekkel jár az álmok formálójának lenni. A képregény a shakespeare-i narratíva előrehaladásával még erőteljesebben érzékelteti, hogy géniusként élni legalább annyira átok, mint amennyire áldás.

A *Szentivánéji álom (The Sandman #19)* alcímet viselő fejezetben tér vissza az immáron Shakespeare néven ismert karakter, aki Anglia legsikeresebb drámaírójává válva, a színésztársulata kíséretében érkezik meg az angliai Sussex dombjaira. Az előző részben elindult metamorfózis itt már teljes mértékben végbement, és a szuperbárd már az emberiség álmainak élő közvetítőjeként

7 A másképp nem jelölt idézeteket saját fordításban közlöm.

jelenik meg. Szemmel láthatólag egy olyan Shakespeare-t kap az olvasóközönség, aki nem csupán külső megjelenésében, de beszédében is sokkal határozottabb, hiszen már országszerte ismert és ünnevelt drámaíróvá nőtte ki magát. A már ikonikus külsővel rendelkező, kopaszodó férfi színésztársait rendreutasítva egyértelműen jelzi, hogy mennyire otthonosan és magabiztosan mozog a színházi szférában, és hogy nem akad kihívója a szakmán belül. Képességeinek első komoly próbatételeként, mint kiderül az éppen aktuális képregényből, két színdarabot köteles megírni és átadni természetfeletti támogatójának, hogy teljesítse a látszólag fausti szerződésbe foglalt feltételeket. A paktum első részeként a Lordkamarás Embereinek elő kell adniuk legújabb színdarabjukat, a *Szentivánéji álmot*, a sussex-i lankákon egy különleges közönségnek, amelynek soraiban ott találjuk az álmok urát és a tündérek teljes királyságát. Az előadás előtt fény derül Shakespeare sikerének árára és az írói hírnév árnyoldalára. A szakmai sikerért a szuperbárd a szabadságával fizet meg. Minél többet használja a képességeit, hogy álmokból új drámákat alkothasson, annál távolabb kerül a valóságtól, az emberiségtől, mindazoktól, akik közel állnak hozzá. Shakespeare, ahogyan saját fia, Hamnet megállapítja, már kizárólag a saját maga által teremtett színdarabok fantáziavilágában él, aminek következtében elhanyagolja még a családját is: „Nagyon eltávolodott tőlünk, Tommy. Mintha igazából soha nem is volna velünk. Mintha mindig másutt járna. És a világon mindenből történeteket fabrikál. Én annyira sem vagyok valóságos számára, mint műveinek szereplői” (Gaiman és Vess 2010: 75.). Mielőtt átnyújtaná a színésztársának Tompor jelmezét, közeli felvételek sorozatával nyomtatékosítják a képregény készítői az ifjú Hamnet csalódását. Ahogyan azt a megjelenő kritikus hang is jelzi, William Shakespeare feláldozza a szabadságát, emberi mivoltát, sőt még a tulajdon fiát is annak érdekében, hogy teljesítse a szerződésben foglalt kötelezettségeit, és egyúttal elérje a kitűzött szakmai célt. Nem sokkal a színpadi előadás után be is következik a tragédia, ahogyan azt a képregény utolsó lapján lévő gyászjelentés is megjegyzi, ugyanis Hamnet még abban az évben, 1596-ban, 11 éves korában meghal. Kemény árat fizet a szuperbárd a szakmai sikerért és a halhatatlanságért. Fia elvesztése hamleti módon kísérti Shakespeare-t élete végéig, ahogyan azt a történet befejező részében megfigyelheti az olvasó is.

Ha az előző két képregény a karakter eredetét (*The Sandman #13*) és erejének teljét, fénykorát (*The Sandman #19*) jelölte, akkor az elkövetkező rész a hős történetének végjátékát, avagy halálát hivatott elmesélni. Neil Gaiman Shakespeare-trilógiájának utolsó fejezete, amit stílusosan *A vihar* (*The Sandman #75*) névre keresztel, már egy öszülő és felettébb boldogtalan drámaíró mutat be, aki, bár elért karrierje csúcspontjára, mégsem élvezheti maradéktalanul munkájának megérdemelt gyümölcsét. A képregénysorozatot lezáró, epilógusként is szolgáló számban az olvasó lehetőséget kap arra, hogy betekintsen a színpad mögé, ezáltal megismerve az igazi, álarcok nélküli William Shakespeare-t. A történet a szuperbárd gondolataiba és lelkivilágába kalauzolja el a közönséget. A szerződésben foglaltak alapján a *Szentivánéji álmot* leadását követően a drámaíró még köteles egy színdarabot készíteni támogatójának, az álmok urának, hogy végérvényesen teljesítse a rászabott feladatot. Néhány álomszerű vízió segítségével és kikérve lányát, Judithot és feleségét, Anne Hathawayt, valamint őszinte barátját, Ben Jonson véleményét, megszületik az állítólagos végső mű, amely *A vihar* címet kapja. A képregény narratívájában most először válik az író elméje nyitott könyvvé. Az olvasó szemtanúja lesz az utolsó shakespeare-i románc születésének. Shakespeare múltbéli hibáinak következményei itt ütköznek ki igazán. Fia elvesztése után mindent megtesz, hogy megvédje lányát, Judithot a

világ számos veszélyétől, beleértve a potenciális vőjelöltektől. A már ikonikus, kopaszodó fejjel ábrázolt férfin egyértelműen látszanak az öregség és a fáradtság jelei, amelyek leginkább gyorsan romló egészségi állapotában és melankolikus hangulatában nyilvánulnak meg. Barátja, Ben Jonson szerint azonban Shakespeare még nem áll készen, hogy befejezze irodalmi pályafutását és végleg nyugdíjba vonuljon: „Bármit is mondtam a *Periklészről*... te egy született drámaíró vagy, Will. A véredben és a csontjaidban van. Biztos vagyok benne, hogy csak a halál hideg keze ragadhatja ki a kezedből a pennát és a tintát” (Gaiman és Vess 1996: 16). Jonson hízelgő kijelentése ellenére, a drámaíró arcáról tisztán leolvasható, hogy elfáradt, és nyugalomba vonulását fontolgatja. Ebben a jelenetben a képregény készítői kontrasztként helyezik el Ben Jonson karakterét, pontosan úgy, ahogyan azt Kit Marlowe esetében tették az első fejezetben.⁸ Jonson, aki fizikailag sokkal impozánsabb és fittebb személyként van ábrázolva, mint idősebb kollégája, tele van energiával, fiatalos arroganciával és persze rengeteg ambícióval. Vele szemben Shakespeare egy már-már megtört, majdnem kiégett figuraként tűnik fel. Az ellentétek felnagyítása persze nem véletlenül történik meg, hiszen Neil Gaiman és rajzolója, Michael Zulli vélhetőleg együttérzést szeretne kelteni az olvasóban Shakespeare karaktere iránt. Habár a szuperbárd nem hal meg közvetlenül a képregény lapjain, ez a fejezet mégis kétségkívül előrevetíti a hős halálát, mivel egyfajta szimbolikus hattyúdalként, végső próbatételként szolgál.

Habár az utolsó fejezet jelentős figyelmet fordít a végső dráma elkészülésének körülményeire, a történetben Shakespeare karakterének fejlődése és útjának befejezése kapja a fontosabb szerepet. A szuperbárd rájön, hogy az Álommal megkötött, látszólag fausti természetű szerződés ellenére sem volt soha a természetfeletti erők pusztá eszköze vagy passzív szolgája. Mindig is aktív formálója volt önnön végzetének, habár a ráruházott hatalom terhekkel és áldozatokkal járt. William Shakespeare végül a szuperképessége nélkül, kizárólag a saját tudását használva fejezi be élete munkáját. Végső találkozásuk során az álmok fejedelme burkoltan bevallja, hogy az író mindent felülmúló akarateréje és páratlan írói tehetsége mindig is jelen volt, ő csak kinyitott egy ajtót Shakespeare elméjében. Utóbbi volt az a szupererő, amely segített az álmok összegyűjtésében és azok irodalmi művekké való átalakításában. Castaldo (2004: 109) szerint a vele született zseni-intellektus és a ráruházott álomformáló képesség együttes használatával emelkedhetett ki Shakespeare a kortársai közül. Miután szupererejét hátrahagyva, saját szavaival megírja *A vihar* epilógusát, a történet utolsó paneljeiben leteszi a pennát, ezzel is jelezve irodalmi pályafutásának a végét. Fiktív karakteréhez, Prosperóhoz hasonlóan elhagyja varázseszközeit, és nyugdíjba vonul, hogy végre élvezhesse a családi otthon kényelmét. Shakespeare spirituális útjának befejezése a *The Sandman* sorozatzáró számában nemcsak a címszereplő és a kora újkori író találkozásának tanulságát vonja le, de egyúttal Neil Gaiman alkotói számadásának is tekinthető, ahogy Shakespeare tükrében látja önmagát.

IV. Shakespeare a Marvel-univerzumban

Shakespeare karakterének sajátos, képregénybeli feldolgozása után Neil Gaiman a *Marvel 1602* elnevezésű minisorozatban tér vissza a kora újkori Anglia világába, ezúttal Andy Kubert grafikusművész társaságában. Habár a történet ismét a shakespeare-i korban játszódik, a

⁸ Peter Kirwan (2014: 12) szerint az olyan figurák, mint Ben Jonson vagy Christopher Marlowe egyfajta kontrasztként jelennek meg a drámaíró karaktere mellett a Shakespeare életrajzával foglalkozó művekben (lásd bővebben az 1998-as *Szerelmes Shakespeare* és a 2011-es *Anonymus* című filmeket).

drámaíró maga nem bukkan fel a nyolcrészes széria lapjain. William Shakespeare szellemének jelenlétét mégis különféle képi és szöveges allúziók segítségével jelzik a képregény alkotói. Rögtön az első szám borítóképén egy árnyalakot láthatunk, ahogyan az éjszaka közepén a Nonsuch-palota felé közeledik. A rejtélyes személyt, akit csak hátulról figyelhetünk meg, kopaszodó fejjel, Tudor-korabeli nyakfodorral és földig érő köpennyel ábrázolja a rajzoló. A férfi alakja kísértetiesen hasonlít a már korábban említett Droeshout-portrén megjelenő idősödő Shakespeare figurájára. Az illusztráción szereplő férfi sziluettje vélhetően az Erzsébet-kori drámaíró szellemét hivatott megidézni, ahogyan belép a Gaiman és Kubert által alkotott fiktív világba. A talár az árnyalak igazi kilétét a Prológusban felbukkanó színészhez hasonlóan fedi el. Utóbbi a színházi előadás elején bukkan fel, hogy bejelentse az éppen aktuális darab kezdetét.⁹ Habár később kiderül, hogy a rejtélyes férfialak valójában a királynő egyik hűséges tanácsadóját, Doctor Stephen Strange személyét rejt, és nem William Shakespeare-t, a sorozat első számának borítóképe mégis okos marketingstratégiának bizonyul, hiszen kihasználja a shakespeare-i „márka” nyújtotta előnyöket. Lanier (2007: 94) szerint a kora újkori drámaíró arca, amire ő „nyitott jelzőként” is utal, egy adott termék minőségét hivatott hangsúlyozni, jelenjen meg az akár egy tejtermék dobozán vagy egy képregény, a *Marvel 1602* borítóján. A szóban forgó illusztrációt leszámítva, Shakespeare alakja a sorozatban máshol nem jelenik meg, de szellemének jelenléte mégis fellelhető a különböző drámáira utaló képi és szöveges allúziókon keresztül.

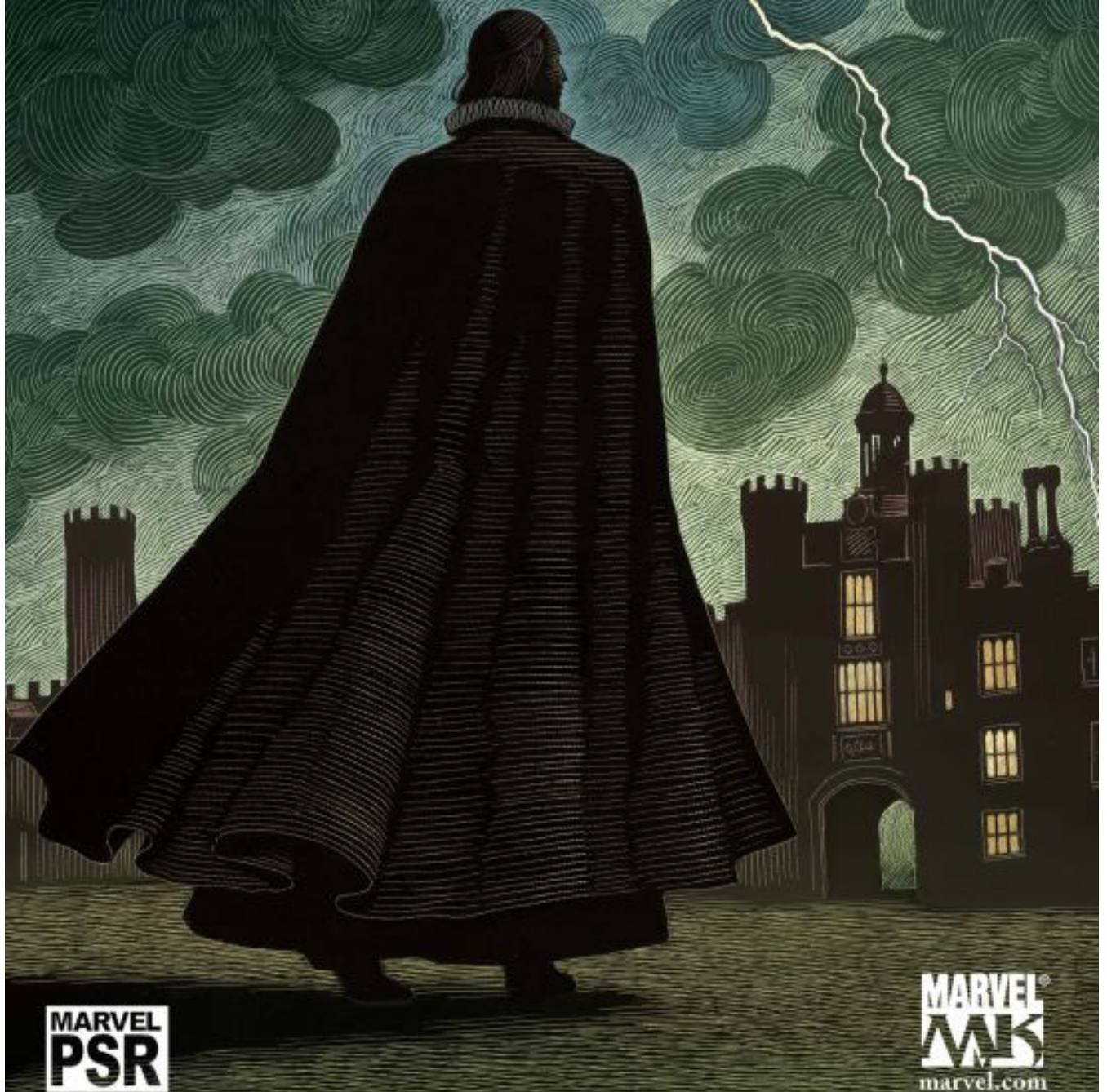
A *Marvel 1602*-vel ellentétben két spin-off sorozatban azonban ismét felbukkan a drámaíró személye valamilyen mértékben és módon. Az *1602 – Fantastick Four* (2006-2007) és az *1602 – Witch Hunter Angela* (2015) című képregények narratívájában Shakespeare kiemelt szerepet tölt be. Ezekben a történetekben nem az események aktív résztvevőjeként jelenik meg, hanem sokkal inkább a fennálló körülmények elszenvedőjeként van jelen. A Peter David által írt és Pascal Alixe által rajzolt *1602 – Fantastick Four* bevezetésében az ikonikus drámaírót elrabolják egy gonosz külföldi báró, Otto von Doom parancsára. Mielőtt teljesíthetné a báró által rábízott feladatot, amely egy epikus színdarab megírására vonatkozik, Shakespeare-t megmenti a gonosztevő fogságából a Fantasztikus Négyes hajójának legénysége. A szuperhősökből álló felfedezőcsapat magával viszi a kora újkori író az Atlantisz felé vezető útjukra, mielőtt mindnyájan visszatérnének Angliába. Peter David saját spin-off sorozatában Shakespeare karaktere lesz a történet elsődleges humorforrása. A figura humoros mivolta nemcsak a többi szereplővel való interakciójában nyilvánul meg, de gyakran a vizuális ábrázolásban is, amikor a veszélyesnek tűnő pillanatokban (például az emberrablási kísérlet alatt) a pánik és értetlenség kifejezése ül ki az arcára. A *The Sandman*ben bemutatott verziójával ellentétben, a drámaíró karaktere itt nem megy keresztül semmilyen látványos jellemfejlődésen. Az ötödik rész végén, a megélt, veszélyes kalandok ellenére is, ugyanaz a komikusan esetlen, de mégis végletekig lelkes William Shakespeare marad, akinek, mint kiderül, szüksége van egy hölgy professzionális tanácsaira, hogy folytathassa írói tevékenységét.

9 Tiffany Stern szerint, aki Heywood *Four Prentices of London* című drámáját hozza példának, a Prológus hagyományosan egy hosszú, fekete köpenybe burkolva jelent meg a színpadon. A Prológust gyakran fehérre festett arccal és színes bajusszal, néha a fején babérkoszorúval jelenítették meg, ezáltal emlékeztetve a közönséget, hogy a Prológus személytelen figura, csupán színpadi fikció, aki félúton van egy koldus és egy tanult ember között. (Stern 2009: 113-114.)

NEIL GAIMAN • ANDY KUBERT • RICHARD ISANOVE

1602™

PART ONE



1602 (2003) #1

MARVEL
MK
marvel.com
MARVEL.COM

Scott McKown: *Marvel 1602 #1* borítóképe (Marvel Comics, 2003)

Az *1602 – Fantastick Four* alkotóinak azonban nem az a célja, hogy kigúnyolják vagy pusztán nevetség tárgyává tegyék az ikonikus drámaíró karakterét. Peter David a látottak alapján inkább egyfajta humoros kritikát fogalmaz meg azokkal a kutatókkal, szakértőkkel szemben, akik a történelmi tényeket és bizonyítékokat tagadva megkérdőjelezik William Shakespeare szerzőségét. Az alkotók álláspontját többek között a képregény cselekményének kiindulópontja is jelzi. A történet kezdetén Shakespeare éppen a *Macbeth* főpróbáját tartja I. Jakab jelenlétében, ami azt feltételezi, hogy már megírta és bemutatta műveinek jelentős részét a kora újkori közönség előtt. Peter David ironikusan kritizálja az anti-stratfordistákat és azokat az állításaikat, amelyek például hamisan Sir Francis Bacont vagy Christopher Marlowe-t jelölik meg a shakespeare-i művek szerzőjeként. A történetben elhangzó, szándékosan „félreidézett” Shakespeare-szövegrészek és a női múzsa bevonása is ezt a célt szolgálják. A drámaíró humoros mivoltát azonban nem csak a poénos szöveges interakciók, de a karakter képi megjelenítése is megerősíti. Az alkotók számos alkalommal egymást követő képregénypanelek segítségével emelik ki, valamint nagyítják fel Shakespeare nevetséges arckifejezéseit és ügyetlen viselkedését, valahányszor egy számára váratlan és veszélyes szituációba keveredik, például az elrablása pillanatában. Habár ez a fajta karakterábrázolás látszólag gúnyosnak tűnik, mégsem a lejáratás a képregény célja. Az alkotók egyszerűen felhívják az olvasók figyelmét arra a tényre, hogy Shakespeare mégiscsak egy idegen a Marvel-univerzum színpompás világában. A férfi esetlenségét azért emelik ki, hogy egyrészt megkülönböztessék őt a többi fiktív szereplőtől, másrészt hogy humanizálják a karakterét, hiszen ő nem egy hős ebben a történetben. Az alkotók tehát, miközben a Marvel-hősök és -gonosztevők világába helyezik, képi és szöveges humor segítségével megfosztják Shakespeare-t a kultikus, „szuperbárd” státuszától.

Kieron Gillen és Marguerite Bennett az *1602 – Witch Hunter Angela* című minisorozatban egy új szemszögből közelíti meg a kora újkori író figuráját. Ebben a képregényben Marlowe bukása által emelkedik fel Shakespeare a saját ikonikus státuszába. Kit Marlowe, akit a címszereplő boszorkányvadász és társa a későbbiekben leleplez, fausti alkut köt egy természetfeletti erővel, hogy halhatatlanná válhasson. Miután gonosz cselekvéseire fény derül a cselekmény utolsó fejezetében, az addig kellemes, fiatalos arccal ábrázolt író lángoló szemű, villás nyelvű ördöggé változik. Átalakulását követően Marlowe egyfajta korrupt másává változik Shakespeare-nek, akit itt már a rá jellemző ikonikus külsővel (és szimpatikus szerénységgel) ismerhetünk meg a cselekmény során. Mielőtt a gonosztevőt végleg száműznék a boszorkányvadászok tornyának tömlöcébe, Sera, a címszereplő társa lecsapolja Kit Marlowe vérének a Vasember nevű kínzóeszközzel. Ez a mágiával telített vér lesz a későbbiekben az a speciális tinta, amivel William Shakespeare megírhatja legújabb művét, a *Szentivánéji álmot* a képregény utolsó oldalán, hogy megörökítse Angela hősiességét, melynek során a címszereplő magára vállalta a Tündérr királynő¹⁰ átkát, ezáltal megmentve Angliát a „faustiak” halálos fenyegetésétől. Az előző spin-offhoz hasonlóan, Shakespeare itt is kap egy női partnert Sera alakjában, aki segít neki egyik leghíresebb drámájának megírásában - amellett, hogy közben mégis a *The Sandman* sorozatban megismert superbárd alakjához marad közelebb. Habár ebben a rajzolt elbeszélésben is csak korlátozott időre bukkan fel, a drámaíró jelenléte mégis nélkülözhetetlenné válik a teljes cselekmény szempontjából.

10 A Tündérr királynő itt olyan kifejezést takar, ami egyszerre utal Edmund Spenser verses eposzára és I. Erzsébet alakjára. Lásd Louis Montrose elemzését a *Representing the English Renaissance* (1988) című írásában.

MARVEL
LIMITED SERIES
1 of 5

DAVID • ALIXE • LIVESAY

1602

FANTASTICK FOUR™



Leinil Francis Yu: 1602 – *Fantastic Four* #1 borítóképe (Marvel Comics, 2006)

1602

WITCH HUNTER ANGELA



Stephanie Hans: 1602 – *Witch Hunter Angela* #1 borítóképe (Marvel Comics, 2015)



Mike Mayhew: *Deadpool #21* (Mike Mayhew alternatív borítóképe, Marvel Comics, 2016)

A kora újkori író egy újabb változatát ismerhetjük meg a *Deadpool #21* (2016) lapjain, az Ian Doescher által írt *Much Ado About Deadpool* (Sok hűhó Deadpoolért) című parodisztikus melléktörténetben. Igaz, Deadpool története nem része a *Marvel 1602* széria által bevezetett narratíváknak, mégis ugyanazt a shakespeare-i hagyományt követi, amit az előzőleg vizsgált Marvel-képregények is bemutatnak, ezáltal ismét hidat teremtve két különböző kor populáris kultúrája között. Az elbeszélésben William Shakespeare karakterét azért idézik meg az alkotók, hogy rögtön meghaljon Deadpool keze által, aki ezért büntetésből „átveszi” a drámaíró szerepét, és fogságba esik a shakespeare-i szereplők által lakott képzeletbeli világban. A címszereplő antihős akaratán kívül Shakespeare-ré válik, miközben megismerkedik az írói szakma viszontagságaival. Magát az átváltozást képi és szöveges formában is jelöli a képregény: Deadpool, megtartva eredeti jelmezének színeit és jelképeit, kora újkori stílusú ruhára váltja a modernkori kosztümjét. Beszédstílusa szintén megváltozik, hiszen innentől kezdve a shakespeare-i nyelvezetet, ötös jambust kénytelen használni, valahányszor megszólal, vagy beszélgetést kezdeményez a történet többi szereplőjével, beleértve többek között olyan figurákat, mint Lear király körmönfont lányai, az öreg Hamlet bosszantó szelleme vagy Prospero, a segítőkész könyvtáros. Utóbbi lesz az egyetlen olyan karakter, aki ahelyett, hogy akadályozná a főhőst, segít neki megszökni a shakespeare-i álomcsapdából. „Köszönetem jó uram: Egy viharnyi bajtól óvott meg” (Doescher és Oliveira 2016: 61). Jutalmul Prospero túléli Deadpool véres ámokfutását, melynek során minden más közismert shakespeare-i drámaszereplő holtan végzi az ötrészes „színpadi előadás” lezárásával.

Miközben a korábban vizsgált képregények javarészt felépítik a „szuperbárd” személyiségét, addig Doescher a humoros narratíva bevezetőjében meggyilkolja Shakespeare-t a címszereplő segítségével, ezzel elindítva a drámaíró hősies alakjának szisztematikus dekonstrukcióját. Deadpool, aki kétségkívül teljesen megbízhatatlan és őrült narrátor, William Shakespeare méltatlan helyettesévé válik egészen addig, amíg meg nem szökik a képzeletbeli színpadi előadásról. Ismételen egy olyan szituációban találjuk magunkat, amelyben a képregény alkotói látszólag poén tárgyává változtatják Shakespeare szellemi örökségét, holott valóban újfent humorosan kritizálnak egy általuk nevetségesnek tekintett teóriát és jelenséget. Doescher a *Much Ado About Deadpool* ötfelvonásos történetében arra a posztstrukturalista irodalomkritikai meglátásra utal ironikusan (még ha látszólag nagyon felületesen is), mely szerint a „szerző halott”, ezért a képregényben szereplő Shakespeare-t „megöli”, azaz kiiktatja a történet alakításából.¹¹ Shakespeare távozása után a narratíva, Deadpoolnak hála, totális káoszba fullad, eszetlen vérfürdővé válik. Így Shakespeare-paródia köntösébe burkolják a képregény alkotói azt az álláspontjukat, hogy bizony szükség van a szerzőre, hiszen a jelenléte elengedhetetlen a művek értelmezésének és feldolgozásának szempontjából.

Shakespeare figurájának életre keltése mellett a színpadi darabjainak értelmezésére és újragondolására is sort kerítenek Gaiman és társai. Ezt a saját stílusuk megtartásával, különféle vizuális és szöveges utalások segítségével teszik meg. Habár a képregények különböző mértékben és módon adaptálják az általuk választott shakespeare-i műveket, azok beillesztése mégis jelentősen átalakítja az adott történetek cselekményét. Amellett, hogy egy sokkal

11 A képregény humorosan kifigurázza azt a közismert posztmodern gondolatot, amely Roland Barthes *A szerző halála* (1967) című esszéjében jelenik meg. Barthes egy olyan értelmezési módot javasol az irodalmi művek kapcsán, amelynek során a szerző életrajzát és szándékát végérvényesen figyelmen kívül kell hagyni az elemzés során.

személyesebb, karakterközpontú történetet alkot a drámaíró életének bemutatásával, a *The Sandman* két közkedvelt Shakespeare drámát dolgoz fel: a *Szentivánéji álmom* és *A vihar* szövegét. A választott színdarabokat azonban csak részben dolgozzák fel a képregény alkotói. Mindkét színpadi darabból kiemelnek bizonyos jeleneteket, például Puck csínytevését vagy Kalibán bemutatását, és szóról szóra beillesztik az eredeti művekből a saját narratívájukba, ezáltal változatlan formában, de mégis más kontextusba, értelmezési rendszerbe helyezve őket. A *The Sandman* a drámák bemutatását illetően szigorúan hűséges marad a shakespeare-i szöveghez, abban változtatást nem alkalmaz. Ebből arra a következtetésre juthatunk, hogy az említett képregénysorozat vizsgálta számaiban a drámák feldolgozásai mint Shakespeare-adaptációk sokkal inkább illeszkednek a klasszikus, Sanders és Hutcheon által is használt kánonorientáltabb elméletekhez. Azonban, ha olyan adaptációként vizsgáljuk őket, mint a drámaíró életét is bemutató művek, akkor már belesimulnak a Lanier-féle rizomatikus elméletbe, ahol megszűnik az adaptált művek és az adaptáció közötti hierarchikus viszony. Lanier logikája alapján tehát azt mondhatjuk, hogy a Shakespeare-jelenségen belül egymás mellett helyezkednek el a szerzőről szóló és a szerzőtől származó történetek, információk és művek. Ez a laza Shakespeare-asszociáció teszi lehetővé, hogy egy kalap alá vegyük az életrajzi történeteket a drámák adaptációival.

A *Marvel 1602* és spin-off sorozatainak vizsgálata során már valamivel könnyebb dolgunk akad, hiszen azok olyan sokszorososan összetett adaptációknak bizonyulnak, amelyeket csak a rizomatikus modellen keresztül tudunk értelmezni. Gaiman és Kubert nyolcrészes sorozatában nem egy konkrét Shakespeare-dráma kerül feldolgozásra, hanem sokkal inkább a kor szellemének bemutatása, amelynek elengedhetetlen kulturális része Shakespeare irodalmi munkássága. A készítőik nemcsak a Marvel-univerzum és a történelmi, Erzsébet-kori Anglia világát ötvözik egymással,¹² de - és talán ez a legfontosabb - párbeszédet is kezdeményeznek a kora újkori és a mai populáris kultúra között. A sorozat a boszorkányság, a boszorkányhisztéria és a liminalitás fogalmainak újragondolása mellett mutatja be Shakespeare-t különféle vizuális és textuális utalások segítségével. A két legszembevetőbb shakespeare-i allúziót a sorozat ötödik és hetedik számában találhatjuk meg. A *Marvel 1602 #5* a képregényeket író és azokat rajzoló Gaiman és Kubert kapcsolatát Prospero és Ariel viszonyára emlékeztető viszonyként ábrázolja, míg a *Marvel 1602 #7*-ben feltűnő Doctor Strange levágott feje a *Macbeth* egyik hasonló jelenetére, a próféciát közlő jelenésre tesz utalást. Az első allúzió esetében a két képregénykészítő kilép egy képzeletbeli színpadra, a cselekményen kívül eső fehér térbe, hogy megbeszéljék a történet további alakulását. A második utalás Stephen Strange élettelen fejét mutatja több panelen keresztül, ahogyan egy *Macbeth*-be illő, profetikus üzenetet hagy hátra az élőknek. Ezek az önreflexív, metadramatikus elemek egyfajta kiszólásoként is működnek (nemcsak a *Marvel 1602*-ben, de a többi vizsgált képregény esetében is), melyek bevonják a közönséget a képregény cselekményének értelmezésébe. A Shakespeare-drámákra történő utalások ezt az értelmezést segítik elő.

A két spin-off, az *1602 – Fantastick Four* és az *1602 – Witch Hunter Angela* is hasonló trendet követve vonultatja fel a shakespeare-i utalásokat. Utóbbiban Kieron Gillen és Marguerite Bennett alkotói párosa elsősorban Marlowe *Doktor Faustus* drámáját és Edmund Spenser *A tündérkirálynő* című eposzát dolgozza fel, de a mű érintőlegesen mégis foglalkozik a drámaíró

12 Flemming (2008) ezt a heterotópia bahtyini kifejezéssel magyarázza. Ilyen esetekben történelem és fikció egyesülésére kerül sor.

karakterével és a *Szentivánéji álom* keletkezésének történetével. Az első spin-off esetében Peter David és Pascal Alixe átiratában közvetlenül a drámaíró szájából kapunk utalásokat a műveire, számos humorosan félrecitált shakespeare-i idézet formájában. Az egyik legtalálóbb komikus példa talán a széria ötödik részében hangzik el: „Tollat! Országomat egy tollért” (David és Alixe 2007: 10). Az ehhez hasonló helytelen idézetek nemcsak a *III. Richárdra*, de számos egyéb ismert darabra, többek között a *Macbeth*-re és *A viharra* is utalnak. A helyzet komikumát csak erősíti, hogy egy másik karakter, Evans úrnő az egyetlen, aki képes helyesen visszaidézni az eredeti művek szövegét. A spin-off képregények összességében a saját módszerükkel hódolatukat fejezik ki a drámaíró felé. Aprónak tűnő, de annál jelentősebb allúziókkal ugyancsak hozzájárulnak a Shakespeare nevével fémjelzett egyedi kulturális jelenség gyarapodásához és továbbadásához. A Shakespeare-jelenség, amely a Shakespeare-kultuszhoz hasonlóan hatalmas kutatási terület, nem kizárólag az adaptációkat foglalja magába, habár ezek fontos részét képezik, hanem szélsőséges értelemben akár a drámákra vonatkozó szakirodalmat is. Ugyancsak fontos leszögezni, hogy a szakirodalommal szemben a képregény-feldolgozások önálló, kreatív fikciónak minősülnek, így a tanulmány az utóbbiak vizsgálatára korlátozódik.

Habár Ian Doescher *Much Ado About Deadpool* című rajzolt elbeszélése kakukktojásként jelenik meg az elemzésben, hiszen nem hivatalos része a *Marvel 1602* képregényeknek, mégis méltó módon folytatja azt a trendet, amit Gaiman és társainak művei indítottak. Az ötfelvonásos történet szintén nem egy konkrét mű feldolgozásaként funkcionál, hanem sokkal inkább egyfajta „Shakespeare-összesként” neveteti meg olvasóját. Cselekménye során felvonultatja a bárd tragédiáinak és komédiáinak legismertebb szereplőit, helyszíneit és jeleneteit. Míg az öreg Hamlet király szelleme és Lear király lányai a shakespeare-i nyelvezetet használva beszélnek Deadpoolhoz, addig utóbbi a saját modern popkulturális tudását felhasználva válaszol nekik. Így történhet meg az, hogy egy párbeszédben belül találkozik Hamlet király monológja a *Star Wars* filmekkel. Miközben az elhunyt dán király kísértete bosszúért kiált, a címszereplő azon tűnődik, hogy vajon a George Lucas-féle erő-szellem miért jelent meg előtte: „Ez egy messzi, messzi galaxis?” (Doescher és Oliveira 2016: 30). Ez a képregényből kiragadott példa egyrészt szemlélteti a két kor populáris kultúrája közötti humoros interakciókat, másrészt utalást tesz Ian Doescher másik híres Shakespeare-projektjére, a *William Shakespeare’s Star Wars* sorozatra, amelyben a szerző kora újkori színdarabokra változtatja az ismert hollywoodi filmek forgatókönyvét. A *Much Ado About Deadpool* alkotói nemcsak Shakespeare műveinek jelenlétét demonstrálják a mai populáris kultúra termékeiben, hanem azt is, hogy azok milyen interakcióba lépnek egymással, amikor találkoznak egy adaptáción belül.

V. Konklúzió

Összegezve az eddigieket: a tanulmány azt vizsgálta, hogy William Shakespeare alakja és szellemi munkássága milyen formában és milyen mértékben került megjelenítésre, feldolgozásra és újragondolásra a választott képregények narratíváján belül. Annak érdekében, hogy pontosabb képet kaphassunk az elemzett művekről és működési elveikről, meg kell határoznunk a shakespeare-i adaptációk között betöltött helyüket és funkciójukat. Mint kiderült a *The Sandman* és a *Marvel 1602*, valamint azok spin-off történeteinek elemzése során, az újfajta adaptációk és az általuk alkalmazott technikák világosabban értelmezhetőek egy progresszívebb adaptációelmélet keretein belül, így a Lanier által is használt rizomatikus modell értelmezési rendszerében. Habár

a DC kiadó tulajdonában lévő *The Sandman* esetében még fellelhetők a klasszikus elméletek, legfőképpen a kánonorientált, szöveghűséget megőrző irányzatok nyomai, mégis a Marvel által kiadott képregényekkel karöltve sokkal inkább illeszkednek a rizomatikus felfogás alapelveihez, ahol a feldolgozott mű/művek és a keletkezett adaptációk között megszűnnek a hierarchikus, alá-fölérendeltségi viszonyok. Bár vizuális és szöveges technikáik módját és céljukat tekintve jelentősen eltérnek egymástól a vizsgált művek, mégis felelhető bennük számos közös pont is, többek között a drámaíró személye, valamint szellemi öröksége iránt tanúsított tiszteletük. A maga ambivalens módján még Ian Doescher Deadpool-története is követi ezt a hagyományt. Miközben párbeszédet indítanak a kora újkor és a modern kor populáris kultúrái között, Gaiman és kortársai értelmezik, feldolgozzák és újragondolják a képregényeken keresztül az általuk választott irodalmi műveket, ezáltal is bővítve Shakespeare-t mint kulturális jelenséget.

Bibliográfia

- Bate, Jonathan (1998): *The Genius of Shakespeare*. London, Picador.
- Castaldo, Annalisa (2004): No More Yielding than a Dream: The Construction of Shakespeare in The Sandman. *College Literature*, 31.4. 94-110.
- David, Peter és Pascal Alixe (2006): *1602 – Fantastick Four #5*. New York, Marvel Comics.
- Doescher, Ian és Bruno Oliveira (2016): Much Ado About Deadpool. in *Deadpool #21*. New York, Marvel Comics, 25-91.
- Földváry, Kinga (2020): *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos: Shakespeare in Genre Film*. Manchester, Manchester University Press.
- Gaiman, Neil és Charles Vess (1990): *The Sandman #19*. New York, DC Vertigo.
- Gaiman, Neil és Charles Vess (1996): *The Sandman #75*. New York, DC Vertigo.
- Gaiman, Neil és Charles Vess (2010): Szentivánéji álom. Ford. Totth Benedek. In *Sandman, Az Álmodó Fejedelme 3.: Álomország*. Debrecen, Cartaphilus Kiadó, 62-87.
- Gaiman, Neil és Michael Zulli (1990): *The Sandman #13*. New York, DC Vertigo.
- Gaiman, Neil és Michael Zulli (2010): Egyszer fenn, egyszer lenn. Ford. Totth Benedek. In *Sandman, Az Álmodó Fejedelme 2.: A Babaház*. Debrecen, Cartaphilus Kiadó, 114-138.
- Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge.
- James, Fleming (2008): Incommensurable Ontologies and the Return of the Witness in Neil Gaiman's *1602*. *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 4.1 <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v4_1/fleming/>.
- Katsiadis, Nick (2015): Mytho-Auto-Bio: Neil Gaiman's *Sandman*, the Romantics and Shakespeare's *The Tempest*. *Studies in Comics*, 6.1. 61–84.
- Kirwan, Peter (2014): You have no voice! *Shakespeare Bulletin*, 32.1. 11-26.
- Lanier, Douglas (2007): Shakespeare: Myth and Biographical Fiction. In *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*. Szerk. Robert Shaughnessy. Cambridge, Cambridge University Press, 93–113.
- Lanier, Douglas (2014): Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value. *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. Szerk. Alexa Alice Joubin és Elizabeth Rivlin. New York, Plagrave Macmillan, 21–40.
- Limpár, Ildikó (2019): Theatre within the Graphic Novel about Theatre: Neil Gaiman's Concept of the Artist in His 'A Midsummer Night's Dream'. *HJEAS*, 25.2. 279-296.
- Montrose, Louis Adrian (1988): 'Shaping Fantasies': Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture. In *Representing the English Renaissance*. Szerk. Stephen Jay Greenblatt. Berkeley, University of California Press, 31–64.
- Pollack-Pelzner, Daniel (2017): The Radical Argument of the New Oxford Shakespeare. *The New Yorker*, www.newyorker.com/books/page-turner/the-radical-argument-of-the-new-oxford-shakespeare.
- Sanders, Julie (2005): *Adaptation and Appropriation*. New York, Routledge.
- Stern, Tiffany (2009): *Documents of Performance in Early Modern England*. Cambridge, Cambridge University Press.