

FÖLDVÁRY KINGA
Klasszikusok láncra fűzve

Az adaptációelemzés tanulságai a *Liliomfi* példáján*

foldvary.kinga@btk.ppke.hu
ORCID: 0000-0002-9147-0221

HELIKON

Classics in a Chain. Lessons of Adaptation Analysis through
a Case Study of *Liliomfi*

Abstract

Liliomfi, a historical comedy directed by Károly Makk in 1954, appears to present a simple case as an adaptation, with the eponymous 1849 comedy by Ede Szigligeti as its obvious source text. The article, however, points out the controversial definitions of adaptation as a concept, and problematises the two-tier model that acknowledges a source text and an adapted work only. In the case of *Liliomfi*, the film is equally rooted in a 1950 theatre production, the socio-historical contexts of the creation of both play and film, and biographical references to the dramatist's career. Most importantly, however, it is Shakespeare's *Romeo and Juliet* that becomes considerably more prominent as an embedded text through the film's dramaturgy and cinematography than its textual presence in the dialogue would imply.

Keywords: adaptation, *Liliomfi*, Károly Makk, Shakespeare, *Romeo and Juliet*

* Az itt közzétett kutatás az NKFI 142603 azonosítószámú projekt keretében („A magyar Shakespeare-adaptációk átfogó vizsgálata”), a Kulturális és Innovációs Minisztérium Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból nyújtott támogatásával, az OTKA K_22 pályázati program finanszírozásában valósult meg.

Az adaptáció definíciója régóta izgatja az irodalom- és kultúratudományok, de leginkább a filmtudományok kutatóit, ám ha tágabb értelemben tekintünk a fogalomra, láthatjuk, hogy az emberi kultúrát a kezdetektől jellemzi az adaptációk iránti érdeklődés. Az ókori irodalom klasszikusai már öröklött narratívákat adaptáltak, amikor irodalmi formába öntötték a mítoszokat, melyek eredete a múltba vész, de szereplőik, konfliktusaik, tanulságaik valamilyen formában a későbbi korok közönsége számára is fontosnak bizonyultak, ezért érdemes volt újra elbeszélni őket. Talán ahhoz is köze lehet ennek a kitartó érdeklődésnek, hogy maga az ember is az adaptáció bajnoka, hiszen a legszükségesebb éghajlatokhoz és élőhelyekhez képes alkalmazkodni – nem csoda, hogy az adaptáció szó a természettudományokból szívárgott át a humán tudományok körébe, és már ezért sem haszontalan felidézni, hogy a megváltozott körülményekhez való alkalmazkodás az élővilágban mindennapos létszükséglet, a fajok és egyedek fennmaradásának záloga. Bármennyire ritka is az olyan eset, amikor a humán tudományok haszna konkrét életek megmentésében mérhető, az adaptáció folyamata nagyon hasonló módon zajlik a művészetekben is, és ennek eredménye egy korábbi alkotás megmentése, átmentése lehet egy újabb közegbe. Ilyenkor egy már létező műalkotás új korszakba vagy médiumba helyezve, vagy egy másik alkotói nézőpont következtében olyan átalakuláson megy át, melynek eredményeképp új mű jön létre, de oly módon, hogy a kiindulásként használt mű valamilyen módon még felismerhető nyomot hagy rajta. Ez az egyszerűnek tűnő definíció azonban korántsem problémamentes, és nem véletlen, hogy mindmáig elméleti és gyakorlati viták sorát generálja, nem beszélve a szerzői jog ingoványos területéről. Természetesen ezeket a vitákat a szűkebb szakmák többé vagy kevésbé öncélú merengéseinek is tekinthetnénk, ha az adaptáció és az adaptált művek nem inspirálnának párázs vitákat laikus nézők-olvasók, színházba és moziba járók körében is, utalva arra, hogy a definiál(hat)atlan fogalmak közszájon forognak, és az egymásnak ellentmondó értelmezések a recepció minden szintjén megjelennek.

Az elmúlt évtizedekben a kultúratudományok körében is polgárjogot nyert adaptációelmélet szakemberei számos definíciót fogalmaztak már meg írásaikban, és ezek tanulságait is figyelembe véve, de részben tőlük elrugaszkodva, tanulmányomban Makk Károly *Liliomfi* című, 1954-ben forgatott nagyjátékfilmje kapcsán azt vizsgálom, miért érdemes az adaptáció fogalmát a lehető legrugalmasabban értelmezni. Különösen fontosnak tartom, hogy a szöveg-hű, tiszteletteljes, értékörzőnek szánt, vagy az eredeti mű reprodukálására alkalmasnak ítélt feldolgozásokra szűkített definíció helyett egy jóval képlékenyebb kategóriában gondolkodjunk, még akkor is, ha ez sokkal porózusabb

halmazt eredményez. De már ezen a ponton hasznos felidézni, hogy nem csupán az adaptáció fogalma ilyen bizonytalan, hanem a vizsgált művek, az eredeti és az adaptált műalkotások határai is máshol húzódnak meg a befogadók számára, így a *Liliomfi* sem feltétlenül ugyanazt jelenti mindenkinek. Irodalmi érdeklődésű olvasóknak nyilván Szigligeti Ede komédiája juthat eszébe – de vajon melyik szövegkiadást olvasták? –, filmrajongóknak Makk Károly elbűvölő játékfilmje, sőt az is elképzelhető, hogy ismét másoknak egy kortárs színházi előadás a meghatározó élménye, hiszen az 1849-es bemutató óta a darab folyamatosan jelen van a színházak műsorán; az elmúlt években is rendszeresen látható volt hazai és határon túli színpadokon (bár az 1954-es film kitartó népszerűsége miatt valószínűtlen, hogy a mai színházba járók ne találkoztak volna már legalább a film címével).

Érdekes módon a bőséges alakváltozatok közül a különféle szövegkiadásokat vagy a színházi előadásokat nem szokás adaptációnak nevezni és tekinteni: ezekben sokkal inkább valamiféle platóni idea egyedi megvalósulását látjuk, melyek mind egyenrangú manifesztációi az eredetinek. Különösen igaz volt ez olyan színháztörténeti korszakokban, ahol a közönség jelentős része az irodalommal nem nyomtatott formában találkozott, hanem élőszóban, jellemzően színházi előadás formájában – így volt ez Shakespeare korában, az angol reneszánsz színház esetében is. Másfelől viszont, kortól és stílustól függetlenül, minden egyes rendezés, minden előadás magán viseli a rendező, a dramaturg, a szereplők személyiségét, a díszlet, a jelmezek, a hangzás tervezőjének keze nyomát, és valójában épp olyan folyamatok játszódnak le egy-egy mű színpadra állításakor, mint egy filmadaptáció készítésekor: gyakran ugyanúgy meghúzza vagy megváltoztatja a szöveget a színházi dramaturg, mint egy film forgatókönyvírója. Mégis radikálisabb változásnak érezzük a könyvből a filmvászonra történő alkalmazást, mint a színházi előadást, és talán ez indokolhatja, hogy a filmfeldolgozásokat jóval gyakrabban éri a hűtlenség vádja, amikor valamilyen ponton felismerhetően elszakadnak a kiindulásul szolgáló irodalmi szövegtől.

A helyzet azonban még ennél is összetettebb, mivel valójában egyik esetben sem csupán kétpólusú folyamatról beszélünk. Az adaptált mű több lépésben is módosul, amíg a színházi előadás vagy a film a közönség elé kerül. A mű legfontosabb köztes, intermediális változata a sűgőpéldány vagy a film forgatókönyve, de ugyanez igaz a próbafolyamat során improvizált megoldásokra, melyekkel egy-egy színész a forgatókönyvtől elrugaszkodva alakít a végeredményen, vagy a különféleképpen megvágott, produceri, rendezői vagy végső filmváltozatokra, melyek között esetenként komoly különbségek lehet-

nek. Az egyik legismertebb példa erre Ridley Scott (Philip K. Dick regénye nyomán készült) 1982-es *Szárnyas fejvadász* című filmjének nyolc változata – vajon ezek adaptációnak tekintendők-e, és ha igen, melyik köztük az eredeti? Ezek a köztes fázisok, a forgatókönyv, a rendezői vagy sűgőpéldány jellemzően az adaptációs folyamat láthatatlan részei, hiszen előadásszövegeket és forgatókönyveket ritkán adnak ki nyomtatásban, így a nagyközönség a létezésükről sem feltétlenül tud. (Igaz, a színháztörténet egyes korszakaiban, például a 19. századi Angliában komoly hagyománya volt az előadásszövegek megjelentetésének, és néhány hollywoodi nagyprodukció forgatókönyve ma is elérhető, de ezek inkább a szabályt erősítő kivételek – a legtöbb néző ritkán gondol szerzőként, alkotóként a forgatókönyvíróra vagy a dramaturgra.) Monográfiájában Simone Murray külön fejezetet szentel a filmgyártásban és a kutatásban egyaránt mellőzött forgatókönyvíró szerepének, mely véleménye szerint azért is szenved ilyen hátrányos megkülönböztetést, mert a romantika óta a köztudatban meghonosodott szerzőképhez, a magányos génusz alakjához nem illik a gyakran csapatban alkotó kollaboratív szerzőség valósága, a filmesztétika pedig sokkal inkább érdeklődik a filmekben használt vizuális eszköztár, mint a művek irodalmi előzményei iránt.¹

Makk Károly játékfilmjének adaptációként való vizsgálata azért is különösen izgalmas, mert közelebbről megvizsgálva kiderül, hogy a film nem csupán egy magyar irodalmi klasszikus feldolgozása, hanem más előzményszövegek is felismerhetők rajta, melyek meghatározó szerepet játszanak a film összképének kialakításában. A *Liliomfi* ezáltal arra is kiváló példa, hányféle hatás érhető tetten egy műalkotáson, milyen erőviszonyok határozzák meg ezek egymáshoz viszonyított szerepét és dominanciáját. Ahogy a fenti gondolatmenetből már sejthető, tanulmányomban az adaptációt a lehető legtágabb értelemben használom, de reményeim szerint az is ki fog derülni az olvasó számára, miért gondolom, hogy van létjogosultsága ennek az értelmezésnek.

Ha a *Liliomfi* adaptációs hátterét kívánjuk feltárni, az első és leginkább kézenfekvő forrásmű természetesen Szigligeti Ede 1849-es azonos című színműve, mely a forradalom és szabadságharc bukása utáni időszak egyetlen igazán sikeres és maradandó drámája a magyar színháztörténetnek. A korai kiadásokban a mű meghatározása „eredeti vígjáték”, bár ha kritikusabban vizsgáljuk a történetet, a dráma szerkezetét vagy a két részre tagolt színpadot mint a helyzetkomikum forrását, meg kell állapítanunk, hogy a darab különö-

¹ Simone MURRAY, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation* (New York–London: Routledge, 2012), 132, doi: 10.4324/9780203807125.

sebben eredetinek sem mondható,² sikere a hazai színpadokon az első bemutató óta mégis vitathatatlan és töretlen. Állítólag még Nestroy is plagizálta *Umsonst* című színművében,³ de később busásan kárpótolta Szigligetit az ellopott ötletért.⁴ Az egymástól eltiltott szerelmesek történetének eredetét kutatva akár egészen az ókori színházig visszamehetünk, hiszen a szülői önkény ellen lázadó fiatalok történetét valamilyen formában minden korszak szerzői színpadra állították – a szerelem örök téma, az ifjúság küzdelme az előző generációval hasonlóképp. Szigorúan véve tehát akár azt is mondhatjuk, hogy Szigligeti szerzősége talán csak az elődeitől ellesett örökzöld történethez talált új nevek és helyzetek elrendezésében érhető tetten, és ő maga is csupán adaptálta, újrahasznosította az öröklött elemeket.

Az is igaz, hogy a címszereplő Liliomfi életének, különösen a színész-mesterség kedvéért elszenvedett viszontagságainak elbeszéléséhez a drámaíró legalább annyit merített személyes sorsából, mint a műfaji klisékből, hiszen köztudott, hogy Szathmáry József néven született, de miután színésznek állt, apja kitagadta, ezért választott új nevet magának – hasonlóan hőséhez, Liliomfihoz.⁵ Az önéletrajzi forrásból, különösen a saját élmények alapján készült műveket azonban szintén nem szokás adaptációnak tekinteni, pedig valójában nagyon hasonló folyamatok, és gyakran legalább részben írott források felhasználásával, válogatás, elrendezés és szerkesztés során alakul ki új szöveg, melyet aztán ugyanúgy forrásához – a történelmi személy életrajzához – viszonyít a későbbi néző-olvasó. Mi a helyzet azonban akkor, ha a szerző saját, hasonló mintára készült – azonos műfajban, hasonló irodalmi vagy dramaturgiai eszközökkel dolgozó – korábbi művét variálja? Mészöly Dezső a Madách Színház 1950-es előadására készített átdolgozásának előszavában meggyőzően érvel amellett, hogy a *Liliomfi* előzményei között Szigligeti 1844-ben íródott *Vándorszínészek* című vígjátéka is szerepelt. Mészöly szerint ennek a befejezése, ahol az ifjú hősszerelmes és karakterszínész nem hajlandó visszatérni az atyai házba, hanem nevére és örökségére lemondva a színészet mellett dönt, inkább tükrözi a szerzői szándékot (és az önéletrajzi ihletet), mint a *Li-*

² NAGY Péter, „Utószó”, in *Magyar drámaírók 19. század*, szerk. NAGY Péter, 2 köt. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984), 2:1028.

³ „Liliomfi”, in *Magyar Színművészeti Lexikon: A magyar színjátszás és drámatörténet enciklopédiája*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár, 4 köt. (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1930), 3:132.

⁴ FÖLDES Anna, „Színházi félmúlt – Bécsben, jelen időben”, *Critikai Lapok* 10, 12. sz. (2001): 14–17, <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=34373>.

⁵ MÉSZÖLY Dezső, „Az átdolgozásról és a rendezésről”, in SZIGLIGETI Ede, *Liliomfi*, 3–15 (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1954), 5.

liomfié, ahol Szilvai Gyula és Mariskája kibékülnek az öreg Szilvai Tóddal, majd visszatérve az atyai házba, boldogan vállalják a nemesi nevet és örökséget. Ez a lezárás viszont 1950-ben már ideológiailag vállalhatatlannak tűnt, ezért kellett a szereplőkből a szocialista eszmét képviselő hősöket faragni (vagy legalábbis egy ilyen értelmezést lehetővé tenni), így lettek „egy haladó eszme erőslelkű és soha kétségbe nem eső hősei, akik megvívják a maguk harcait a kicsinyesség, a korlátoltság maradi erői ellen”.⁶ Ha pedig adaptációkról beszélünk, mi ez, ha nem alkalmazkodás a megváltozott társadalmi elvárásokhoz, a közönség (vagy a cenzúra) igényeihez, a darab szövegét és annak értelmezését egyaránt az új korszak ideológiájához igazítva?

Makk Károly filmjének legközvetlenebb előzménye nem más, mint ez a színházi előadás, melynek bemutatója 1950-ben volt a Madách Színházban, Horvai István és Pártos Géza rendezésében. Az előadásban már több fontos színészt megtalálunk a film későbbi szereplőgárdájából, többek között Pécsi Sándort, Dayka Margitot és Darvas Ivánt is, bár utóbbi az előadásban a pincért, Gyurit alakította, Liliomfi szerepén még Ladányi Ferenc és Bakay Lajos osztozott. Az előadás dramaturgia pedig az a Mészöly Dezső, aki majd Makk Károly filmjéhez készíti a forgatókönyvet, és aki időközben lefordította Shakespeare *Romeo és Júliáját* (ennek a későbbiekben még jelentősége lesz).⁷

Bár Korossy Zsuzsa szerint a Madách Színház 1953–1954-es évadának jóváhagyott műsortervében még nem szerepelt a *Liliomfi*, hanem „utólag került a műsorba” mint „veszélytelen”,⁸ politikai töltetől mentes vígjáték, Mészöly Dezsőnek a darab új kiadásához fűzött előszava komoly tudatosságról, a bemutatót megelőző alapos előkészületekről tesz tanúbizonyságot. Ez a néhány oldalas bevezető azért is figyelemreméltó olvasmány, mert alapvető adaptációelméleti kérdéseket érint, bár nem meglepő módon ezeket a fejtegetéseket még az adaptációelmélet hagyományos hozzáállása jellemzi. Mészöly, valamint a szövegkiadásról recenziót író Hegedűs Géza is hosszan értekezik arról, mit, miért és hogyan érdemes átdolgozni, mihez van joga a dramaturgnak – mindez azt is világossá teszi, hogy az irodalmi mű iránti tisztelet, az eredeti

⁶ HEGEDŰS Géza, „Szigligeti Ede: *Liliomfi*”, *Irodalomtörténet* 38, 4. sz. (1950): 124–126.

⁷ Bár a dráma újabb fordításai általában ékezetekkel, „Rómeó” formában használják a nevet, a tanulmányban idézett összes fordítás még a hagyományos „Romeo” formát használja, ezért a címre történő utalásoknál ezt a formát alkalmazom, kivéve az idézetekben, ahol a forrásban is az ékezetes változat szerepel.

⁸ KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika: Színház történeti tanulmányok, 1949–1989*, szerk. GAJDÓ Tamás, 45–137 (Budapest: Országos Színház történeti Múzeum és Intézet, 2007), 96.

műhöz kapcsolódó tekintély mennyire megköti az átdolgozó kezét, és az átdolgozás csak akkor válik szükségessé, ha annak eredeti formáját már nem tudná értékelni a kortárs közönség. Az sem meglepő, hogy a darab születése óta eltelt bő évszázad legfontosabb társadalmi változása Mészölynél és Hegedűsnél a háború utáni szocialista rendszer térnyerése, mely a *Liliomfi* által tükrözött társadalmi kérdéseket elavultnak, sőt egyenesen reakciónak bélyegzi, és az ifjú színész számára kizárólag az idősebb generáció, a nemesi felmenők ellen fordulás az egyetlen út.

Az 1950-es évek magyar kulturális életének ismeretében az is sejthető, hogy a fent idézett rendszerhű értelmezések sokkal inkább szólhattak a cenzornak, mint a közönségnek, aki a drámában, ahogyan később a filmben is, éppen a politikától mentes szórakozást, egy letűnt kor optimizmusa iránti nosztalgiát látott. A *Liliomfi* filmfeldolgozása ezáltal nem csupán drámai szöveget adaptál, sőt talán nem is csak a szerző vagy sok más színésztársa, így a Szigligetihez nagyon hasonló sorsú Lendvay Márton életrajzát. A vándorszínészet vagy tágabb értelemben minden művészet önkény elleni lázadását is felfedezhetjük ebben a vidám népszínműben, mely a magyar történelem egyik legsötétebb időszakában született, amikor a forradalom és szabadságharc leverése után különösen sötétnek tűnt a hazai kultúra felett az ég. A Nemzeti Színház százéves jubileumára készült ünnepi kötet így fogalmazott: „A színház a legszomorúbb időben, 1849 december 21-én mutatta be a *Liliomfi*-t; a bohózat nagy sikere azt bizonyítja, hogy a közönség boldogan menekült a súlyos valóság elől a színpadi illúziók világába.”⁹ Rédey Tivadar még költőibb magaslatoakra emelkedik, amikor kiemeli a vérzivataros időkben a nevetés szükségességét:

A legszomorúbb napokban Szigligetinek e legvidámabb darabja csalta vissza a mosolyt a főváros magyarságának ajkára, s hamarosan a vidéki-ére is [...]. Nincs okunk felróni Szigligetinek, hogy a gyásznapokban muskátlis ablakokkal, jókedvű kisasszonyokkal, mulatós színészekkel szórakoztatta a nézőket [...]. A túrés keserves kenyerét a lélek derűjével kívánta elviselhetőbbé tenni.¹⁰

⁹ MAGYAR Bálint, *A százéves Nemzeti Színház* (Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1937), 32.

¹⁰ RÉDEY Tivadar, *A Nemzeti Színház története* (Budapest: Magyar Könyvbarátok, 1937), 246–247.

Makk Károly 1954-ben forgatott *Liliomfi* című romantikus komédiája pedig az első olyan magyar film volt a Rákosi-korszakban, amely a számos sematikus propaganda-film után végre ártatlan szórakozást kínált, kommunista ideológia és didaktikus tartalom nélkül. Gelencsér Gábor így fogalmazza meg a film valójában politikai aktusnak is tekinthető depolitizálásának jelentőségét:

A film valóban csattanós válasz a szocialista realizmusra: a falusi környezetnek semmi köze a népi írók művei nyomán születő, múltban játszódó paraszti tematikájú filmek világához. A biedermeier vígjáték társadalmiságát Makkék a korszaknak megfelelően nem fokozzák, illetve aktualizálják. Épp ellenkezőleg: a társadalmi jelentés rovására a harsány elemeket hangsúlyozzák, sőt a darab reformkori balatoni tájba történő áthelyezésével és a színészek (végre) szabad, önfeledt *játékával* még fel is erősítik.¹¹

Makk Károly filmje nyilvánvalóan Szigligeti színjátékát adaptálja, még hozzá a Mészöly Dezső által átdolgozott 1950-es változat alapján, ahogyan a film végső formájára és népszerűségére az adaptált színdarab és a film bemutatásának társadalmi-történelmi háttere is hatással volt. Adaptációs szempontból azonban a valódi csemegét egy vendégszöveg, Shakespeare *Romeo és Júliája* jelenti, mely szintén Mészöly dramaturgtevékenységének eredményeképp került a drámába. Mészöly a már említett előszóban azzal indokolja a *Romeo és Júlia*-részlet beemelését a darabba, hogy így Liliomfi színészi tehetségét, környezetéből kiemelkedő műveltségét ábrázolják, olyan „hősszínészt, aki Shakespeare apostola az ellenséges polgárok és műveletlen Pató Pálok között”.¹² Jól árulkodik Shakespeare kulturális pozíciójáról ez az indoklás, de ugyanilyen jellemző az, ahogy a Shakespeare-tragédia a darabban szerepel: egyfelől a honleányi kebleket megdobogtató romantikus történetként, melynek tragikus végkifejlete nem is kerül szóba, ahogy a filmben látható előadás- és próbajelenetek is mind a dráma első felvonásaiból valók, melyekben a szerelmi boldogság ígérete még töretlen. Másfelől a drámát az idősebb generáció (Szilvai és Camilla kisasszony) a józan és tisztességes irodalommal állítja

¹¹ GELENCSÉR GÁBOR, *Forgatott könyvek: A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* (Budapest: Kijarat Kiadó–Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015), 90. Kiemelés az eredetiben.

¹² MÉSZÖLY, „Az átdolgozásról...”, 10.

szembe, és a szerelmi történetet erkölcsstelen, úrilányok megrontására alkalmas szórakozásként könyveli el.

Az európai irodalom klasszikusainak változó, egymáshoz viszonyított relatív státuszáról árulkodik, ahogy a vígjátékban és annak filmváltozatában is megjelennek konkrét művekre tett utalások. A Szigligetinél említett *Angelo, Pádua zsarnoka*, Victor Hugo drámája valóban népszerű volt a hazai és európai színpadokon (magyarra Eötvös József fordította 1836-ban), főhősnője, Bragadini Katalin pedig a zsarnokság és a kényszerházasság elől a halálba menekülő lánglelkű romantikus asszony megtestesítője. A *Liliomfi* tehát akár ezzel az intertextuális utalással is hozzájárulhat az ifjú szerelmesek jellemzéséhez, akik az önkénnyel dacolva is a szerelmet választják – ez azonban nem lesz több mint jelentéktelen mellékszál, egyben a komikum forrása, amikor Camilla kisasszony önmagát tartja a legalkalmasabbnak a szerelmes ifjú asszony szerepére. A Madách Színház 1950-es produkciójában még szintén szerepel ez az utalás, Makk Károly filmjében viszont kisebb csavarral jelenik meg a műkedvelő színházi előadás: Mariska nem Bragadini Katalin szerepére, hanem *A rettyezáti remete* próbájára készül, legalábbis Camilla kisasszony tudomása szerint. *A rettyezáti remete* nyilvánvalóan fiktív cím, melynek egyetlen lényeges eleme a komikus hangzás, a filmben pedig leginkább kontrasztként fontos, amikor kiderül, hogy a Mariska kezében rejtgetett könyvecske nem ez az ártatlannak hangzó darab, hanem Shakespeare *Romeo és Júliája*, amit Camilla kisasszony és Szilvai Tódor már önmagában lázadásnak minősít.

Már Szigligetinél felbukkan a Shakespeare-dráma egy utalásban, ami leginkább műfaji megjelölésnek tűnik; az egyik dalbetét alatt ez olvasható: „Rómeó-ária”.¹³ Kérdés, hogy ez a meghatározás előadásmódot (talán ifjonti hévvel, vad szerelmi szenvedéllyel előadandó, romantikus tragédiába illő áriát) vagy konkrét szöveghelyre történő utalást jelölt-e. Mészöly Dezső azonban tudatosan is beépítette a Madách Színház előadásába a *Romeo és Júliát*, ahol Shakespeare szavaival vall szerelmet egymásnak Liliomfi és Mariska, mindez azonban a vándorszínészek előadásától független, mivel színházi jelenetet nem látunk. Érdekesség az is, hogy nem 1950-ben jelent meg a *Romeo és Júlia* először a *Liliomfi*-ban, hanem már a Nemzeti Színház 1938-as bemutatóján, mely Emőd Tamás átdolgozásában használta a szöveget. A darab elé illesztett előjátékban, amikor a vándorszínészek kordéja útközben elakad, és kénytelenek a szabad ég alatt meghúzni magukat, a fázó színészek egy-egy jelmezt húznak magukra – Liliomfi rögtön „egy Rómeó-köpenyt kerít a nyakába, tol-

¹³ SZIGLIGETI Ede, „Liliomfi”, in NAGY, szerk., *Magyar drámaírók 19. század*, 2:63–142, 87.

las barettel”.¹⁴ A 3. jelenet elején pedig, amikor Liliomfi és Camilla kisasszony a zárt ajtó két oldaláról epednek egymásért, bár Liliomfi Mariskát hiszi a túloldalon, Emőd színpadi utasítása szerint „Liliomfi színészi lendülettel a választóhoz lép, lírai hévvel kezd *Romeó*-ból deklamálni – az ajtóhoz.” A deklamált sorok, nem meglepő módon, az erkélyjelenetben a Júlia híres vallomását megelőző szakaszból valók, ahol Romeo az éj sötétjét bevilágító fényes angyalnak nevezi Júliát:

Tűnj föl szép nap, Júlia! bájos angyal,
Mondj Rómeódnak, nézz rám kegyesen!
Mert úgy jelensz meg, oly dicsőn előtttem,
Mint a kékszínű mennybolt valamely
Szárnyas küldöttje, ámuló halandók
Fehérlőn égre fordított szemének!¹⁵

Majd néhány sorral később, amikor a kulcslyukon át Camillával néz szembe, és azt hiszi, Mariska szemét látja, folytatja az idézetet:

Ó Júlia! Ő az – az én szerelmem!
Ó, hogyha tudná, hogy az ő nekem!¹⁶

Mivel egy pillanattal később, amint Camilla megszólal, szertefoszlik a varázs, egyértelművé válik, hogy a Shakespeare-idézet csupán a komikum formája, a későbbiekben nem is folytatódik ez az intertextuális játék.

A Madách Színház 1950-es színpadi átdolgozásában már jóval komolyabb szerepet kap a vendégszöveg, és Shakespeare sorait nem az ajtónak mondja Liliomfi, hanem valamivel később, az első felvonás 7. jelenetében játszódik le a párbeszéd Liliomfi és Mariska között. Mészöly szintén a fenti jelenetből válogat több idézetet is, bár Rómeónak a jelenet elején elhangzó megszólalásával indít, amikor az ifjú megpillantja az erkélyre kilépő Júliát. A Shakespeare-drámában itt indul a fény-metafora, mely a naphoz hasonlítja Júliát:

¹⁴ SZIGLIGETI Ede és EMÖD Tamás, *Liliomfi*, kézirat, feltehetően a Nemzeti Színház 1936-as bemutatójának szöveggönyve, 10. A kézirat jelzete: Q 20.390. Online elérhetőség: https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Szindarabok_Q_20390/?pg=0&layout=s. Az előadás rekordja az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adatbázisában: <http://resolver.szinhaztortenet.hu/collection/OSZMI140298>.

¹⁵ Uo., 23.

¹⁶ Uo.

„De csitt, mi fény tör át az ablakon? / Nap kelte az és napja Julia.”¹⁷ A folytatásban közel negyvensornyi idézet szerepel a jelenetből, ahol a líraian deklamáló Liliomfi szavaira Mariska először ijedten saját szavaival reagál („Istennem, ha ránk nyitnak!”¹⁸), majd amikor Liliomfi a kezébe dobja a *Romeo és Júlia*-kötetet, melyet nem sokkal előtte Camilla „[t]isztességes leány hogy említhet ilyen fajtalan drámát!”¹⁹ felkiáltással dobott ki az ablakon, Mariskából is előtör a színésznő, és már Júlia szavaival vallja meg, hogy viszonzozza Liliomfi szerelmét. A jelenet végére nem csupán a kölcsönös szerelmi vallo-más a konklúzió, hanem Mariska színészi tehetségének elismerése: „Mariskám, Júliám, egyetlenem, te vagy a világ legnagyobb színésznője!”²⁰

Makk Károly filmjében azonban további rétegekkel gazdagodik a *Romeo és Júlia*-utalások rendszere, részben Camilla Romeo névre keresztelt majmocs-kája révén, de a két Romeo összekeveredéséből támadó komikumnál jóval fontosabb, hogy ha tudatosan keressük a *Romeo és Júlia*-elemeket a filmben, akkor több jelenetben is felismerhető finom utalás a Shakespeare-dráma leg-érzékenyebb részleteire, és a két darab közötti kapcsolat messze túlmutat az elválasztott szerelmesek motívumán. Annak is van dramaturgiai jelentősége, és a film üdeségét is erősíti, hogy a klasszikus vígjátékok hagyományainak megfelelően nem egy már kialakult, szinte statikus dramaturgiai helyzettel kezdődik a cselekmény, ahogy Szigligetinél, ahol Camilla már kiadta szobáját Liliomfinak, és a két ifjú már egymásba szeretett, még akkor is, ha a vallo-másra várnunk kell. Makk Károly filmjében szemtanúi vagyunk az első talál-kozásnak, mely első látásra szerelmet is jelent – a zenekari tus ugyanúgy alá-húzza a pillanat jelentőségét, mint ahogyan a hollywoodi komédiák kimerevített kamerája tenné. A film konfliktusa ezzel is közelít a shakespeare-i drámai szituációhoz, és a cselekmény sűrítése is jobban emlékeztet a rene-szánsz tragédiához (vagy ahhoz, ahogy Shakespeare a saját forrásainak cselek-ményét sűrítette alig néhány nap felfokozott drámai helyzetébe).

A filmbe ágyazott *Romeo és Júlia*-utalások jelentőségét az is erősíti, hogy a vándorszínészek előadásáról nem csupán *hallunk* a dialógus elejtett szavaival, hanem *látjuk* az egész kompániát megérkezni, közhírré tenni az esti műsort, és egy jelenetben a színházi előadás részletét, az első felvonás báljelenetét is látjuk. Itt Liliomfi a hiú primadonna Zengőbérciné kényszerű partnereként

¹⁷ SZIGLIGETI Ede, *Liliomfi* (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1954), 37. Az idézet forrása: WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo és Júlia*, ford. SZÁSZ Károly, in SHAKSPERE, *Színművei*, szerk. CSIKY Gergely, reprint kiadás, i–44 (Budapest: Anno Kiadó BT, 1998), 11.

¹⁸ SZIGLIGETI, *Liliomfi*, 37.

¹⁹ Uo., 27.

²⁰ Uo., 38.

udvarol Romeo szavaival a színpadi Júliának, de közben a páholyban ülő Mariskát igézi tekintetével, aki éppoly tisztán érti üzenetét, mint Shakespeare Júliája az ismeretlen hódoló szavait. Mészöly Dezső a film dramaturgjaként már nem Szász Károly fordítását használta („Fehér galamb így száll varjú se-regben, / Mint társi közt e hölgy, ha tova lebben”),²¹ hanem a sajátját, amikor Rómeó szájába ezeket a jóval könnyebben érthető szavakat adta: „A lányok közt e tündér úgy kiválik, / Mint hősín hatyu hollók közt világít.”²² (Mészöly *Romeo és Júlia*-fordítása csak a *Liliomfi* bemutatójával közel egyidőben, 1955-ben jelent meg az Új Magyar Könyvkiadónál.²³) A Shakespeare-idézetek részben a hősszerelmes számára mindig kéznél levő pátoszt jelzik, és a helyzetkomikumtól sem mentes a jelenet, amikor az ablakon belépve Liliomfi zajt csap, erre ösztönösen inti csendre magát – „Csitt!” –, majd ezt folytatja az immár jól ismert sorokkal: „mi fény villant az ablakon? Napkelte az, mert Júliám a nap!” (0:36:30).

Miközben az eredetileg szinte véletlenszerű intertextuális utalás, ami a 20. századi színházban inkább a színészmesterség iránti elkötelezettséget jelképezi, majd a színházban a szerelmesek közötti dialógust teremti meg, Makk Károly rendezésében a filmes eszköztár segítségével önálló életre kel. Liliomfi és Mariska nem csupán azért szaval Shakespeare-t, mert kiváló színészi tehetségüket ezzel tudják a legjobban bizonyítani, hanem a filmen Shakespeare szavaival fogalmaznak meg egymás iránti vonzalmukat, sőt a vígjáték dramaturgiája életre kelti a tanult szavakat, és azok az aktuális szituációra vonatkozó megnyilatkozásokkal szerves kapcsolatba lépnek.

Ennek eredményeképpen megsokszorozódik az erkélyjelenet, és a film szinte nem más, mint variációk egy *Romeo és Júlia*-témára. A filmbe ágyazott színpadi előadásban, bár egy másik shakespeare-i jelenet szavaival, ugyanúgy az ég felé tekintő ifjú fejezi ki áhítatát az elérhetetlennek tűnő égi lény iránt, majd az ablakon beszökő Liliomfiból a körülmények már a valódi erkélyjelenet szavait váltják ki, melyekre hamarosan Mariska is a megfelelő szavakkal válaszol. Találunk azonban ezen túl még legalább két további jelenetet a film-ben, melyek az erkélyjelenet variációjának tekinthetők. Még a színházi előadás szünetében, a majmocskát keresve Mariska Liliomfi öltözőjébe téved, és megáll az öltözőbe vezető lépcsősor tetején. A kétszintű térben Liliomfi lentről felnézve megpillantja Mariskát, majd öltözőasztaláról a gyertyát fele-

²¹ SHAKESPEARE, *Romeo és Júlia*, 1998, 9.

²² William SHAKESPEARE, *Romeo és Júlia*, ford. MÉSZÖLY Dezső, in SHAKESPEARE, *Összes drámái*, 4 köt., 3:101–218 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988), 128.

²³ Uo. Borbás Mária jegyzete, 1224.

melve tekint rá, ezzel kimondatlanul is idézve azt a fény–árnyék metaforikát, ami átszövi a drámát. Majd amikor az öltözőbe invitálja, hogy hellyel tudja kínálni, a lány kezét olyan óvatos áhítattal érinti meg, mint egy zarándok, aki gyarló jobbával szentséges oltárt érint pirulva, és a két kéz találkozása valóban olyan, mint amikor „két pálma hajlik össze tiszta csókra”.²⁴ A pillanat szerepét aláhúzza a film zenéje is, ahogy a vonósok elindítják a fő témaként használt motívumot, Csokonai *Tartózkodó kérelem* című versének dallamát. Másnap reggel Mariska az erkélyen locsolja a muskátlit, amikor Liliomfit az ablak előtt álló nagy diófa ágán ülve találja, ahonnan majd átdobja az erkélyre a *Romeo és Júlia*-kötetet Mariskának. Itt ráadásul Camilla éppen úgy szól bentről, mint ahogy a Dada hívja Júliát a shakespeare-i erkélyjelenetben, tehát egy újabb elemmel gazdagodik az utalások rendszere – amikor másodszor is halljuk a hívást, a fenti zenei téma váratlanul félbeszakad. Az utolsó variáció az erkélyjelenet témájára pedig már Badacsonyban látható, amikor a pincérrel történő szerepcseré miatt Mariska azt hiszi, két lánynak is udvarol a kedvese, és nem megy el az éjszakai légyottra, Szilvai Tódor pedig fülön csípte és bezárta Liliomfit, másnap az ablakon kimászva próbálja engesztelni a zokogó Mariskát, majd fenyegetés gyanánt leugrik – át az ablak előtt álló tölgyfára, de immár Mariska aggódó tekintetétől kísérve. Az ezt követő magyarázkodást nem mutatja a kamera, csak majd a végeredményt, a kibékülést és a közös jövő tervezését. Annak azonban nyilvánvaló jelentősége van, hogy minden kulcsjelenet ebben a shakespeare-i dramaturgia által ilyen remekül megkomponált pozícióban látható, ahol a társadalmi szakadékot jelző térbeli alá-fölérendelést áthidalja a vágy mindent elsöprő ereje.

Folytathatnánk a példákat, de tisztában vagyok azzal, hogy az eddig felsorolt inspirációk jelenléte még nem feltétlenül teszi Shakespeare-adaptációvá Makk Károly filmjét, és még kevésbé Szigligeti Ede drámáját. Mik lehetnek tehát a fenti gondolatmenet tanulságai az adaptációelméletre nézve? Természetesen nem azt akarom állítani, hogy a *Liliomfi* inkább Shakespeare, mint Szigligeti művének adaptációja, hiszen a cselekmény fő váza, a karakterek, és általában a film meghatározó elemei Szigligeti Ede színművét idézik, a cím és a közreműködők listája pedig egyértelműen elismeri az alkotó szerepét a film alapvető jegyeinek megálmodásában. Ha egy szigorúbb értelemben vett, hagyományos adaptációs modellben gondolkodunk, ami egészen a 2010-es évekig döntően meghatározta az adaptációelméletet, akkor adaptációról csak akkor beszélünk, amikor az új mű egészen nyomot hagyó, meghatározó forrásművel tudjuk összevetni a származtatott művet, és ez a kapcsolat világo-

²⁴ SHAKESPEARE, *Romeo és Júlia*, 1988, 3:130.

san felismerhető, a szerző által tudatosan használt, sőt lehetőség szerint nyilvánosan elismert módon köti össze a két alkotást. Linda Hutcheon definíciója alapján, mely szerint az adaptáció „korábbi művek szándékos, elismert és kiterjedt átdolgozása”²⁵ (az angol eredetiben a „revisit”, szó szerint „újra meglátogat, átgondol, újra megfogalmaz” szerepel), nyilvánvalóan csak Szigligeti Ede darabja lehet a *Liliomfi* adaptált forrásműve. Hutcheon nagy hatású művével egyidőben és azonos kiadónál jelent meg Julie Sanders monográfiája,²⁶ melyben a szerző két kategóriára bontja az adaptált műveket, de ez a modell is ugyanúgy eredeti és származtatott műben gondolkodik. Sanders különbséget tesz az eredeti művet, annak szerzői szándékát és meghatározó elemeit megőrző, forrásához tisztelettel közeledő adaptációk, valamint az új mű alkotójának szándékaira alakított, kevésbé szövegű appropriációk (szó szerint „kísajátítások”, „eltulajdonítások”) között, és bármennyire támadható a két kategória világos elkülöníthetősége, nyilvánvaló, hogy a hagyományos adaptációelmélet keretein Sanders sem kíván átlépni.

Nem kérdés, hogy a *Liliomfi* nem lett volna ugyanilyen, ha nem kap benne szerepet a Shakespeare-szál, mely ráadásul tökéletesen rezonál az eredeti drámai helyzettel, csupán annak vígjátéki megoldását választja. A filmben ez a szál láthatóan jelentősebb szerepet követel magának, mint a Szigligetnél hivatkozott *Páduai zsarnok*, vagy akár a Mészöly által színpadra alkalmazott változatban a *Romeo és Júlia*, és semmiképpen nem csak a néző műveltségére apelláló, futó kulturális utalás (amiben egyébként Szigligeti szövege is bővelkedik: a házsártos feleség Xantippe, a Mariska helyett felbukkanó Camilla Ézsau, a francia, német és latin idézeteket pedig Mészöly már a Madách Színházi előadás szövegében jelentősen megritkította, vagy magyarázó kiegészítésekkel látta el). Nem is csupán arról van szó, mint például a nagyváradi Szigligeti Színház 2011-es *Liliomfi*-előadásában (rendező: Keresztes Attila),²⁷ ahol a gyülekező közönséget a függöny előtt bohócruhában bőrröndjén üldögélő Szellemfi (Kardos M. Róbert) Shakespeare-rel szórakoztatja, méghozzá a *Hamlet*-ből olvassa fel a színészek érkezésének jelenetét. Természetesen ez sem lehet véletlen döntés eredménye, de itt sokkal inkább érezhető egy tematikus hangsúly, mely arra hívja fel a figyelmet, hogy a *Liliomfi* egyik központi kér-

²⁵ Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation* (London–New York: Routledge, 2006), xiv, doi: 10.4324/9780203957721.

²⁶ Julie SANDERS, *Adaptation and Appropriation* (London–New York: Routledge, 2006), doi: 10.4324/9780203087633.

²⁷ Bemutató: 2011. október 15. Az előadás OSZMI-rekordja: <http://resolver.szhaztor-tenet.hu/collection/OSZMI112301>.

dése maga a színészmesterség, annak műkedvelő vagy hivatásos művelése, a világot jelentő deszkákért hozott áldozatok, és azok társadalmi megítélése.

Ha mindehhez hozzávesszük azt a hatást, amit az elkészült filmekre a 19. és 20. századi magyar történelem, a vándorszínészet hőskora iránti nosztalgia és a magyar színháztörténetben Shakespeare életműve gyakorolt, akkor világossá válik, hogy Hutcheon vagy Sanders modellje nem tudja a maga teljességében leírni a *Liliomfi* adaptációs hátterét. Nem véletlenül vezette be Douglas M. Lanier 2014-es tanulmányában az ún. rizomatikus modellt,²⁸ mely Gilles Deleuze és Félix Guattari *Capitalisme et Schizophrénie* című közös művének második kötete, az *Ezer fennsík* (*Mille Plateaux*, 1980) nyomán olyan modell mellett érvel, mely szerteágazó, hatások és eredők nem alá- és fölrendelt, nem centralizált hálózatából látja kiemelkedni az új művet, mely különböző mértékben, gyakran közvetett kapcsolatok láncolatán keresztül érzékelt hatások összességéből alakul ki.

A filmben a színészi munkával és a kameramozgással kiemelt fény–árnyék játék, a shakespeare-i cselekményívhez való visszatérés, a kezek érintésének szinte szakrális jelentősége, és különösen a megsokszorozott erkélyjelenetek azt bizonyítják, hogy pusztán hivatkozásnál jóval többről van szó. Így mégiscsak van létjogosultsága annak az értelmezésnek, hogy Makk Károly *Liliomfi*-ját olvashatjuk-nézhetjük *Romeo és Júlia*-történetként, ahol a Shakespeare-utalások a film szerves részei, a drámai nyelv és a filmnyelv egymással versengve gazdagítja a történet értelmezését, aláhúzza a színészmesterség nagyságát és a szerelem minden akadályt leküzdő erejét. Az előző generáció béklyóit magáról lerázni akaró ifjúság története pedig nem véletlenül aratott ilyen osztatlan sikert a magyar közönség körében, amikor a sematikus filmgyártás évei után az első, politikától és ideológiától mentes, felhőtlen szórakoztatásra vágyó vígjátékot kínálta 1955 februárjától. Némi történelmi távlatból visszatekintve pedig az is keserédes aktualitást adhat a történetnek, hogy a film derűje és optimizmusa után ugyanúgy egy levert forradalom árnyékolta be a hazai közéletet és kultúrát, mint ahogy a reformkori vándorszínészetet is szétzilálta a levert szabadságharc.²⁹

²⁸ Douglas M. LANIER, „Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value”, in *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, szerk. Alexa Alice JOUBIN és Elizabeth RIVLIN, 21–40 (New York: Palgrave Macmillan, 2014), doi: 10.1057/9781137375773_2.

²⁹ Részletesebben lásd SZÉKLY György, főszerk., KERÉMI Ferenc, szerk., *Magyar színháztörténet 1790–1873*, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 371–398.