

„Hú képet adj rólam s ügyemről”, avagy a teljesítés nehézségei

[ShakespeareLátó - 2014. április]

Ha egy irodalmi alkotás megfilmesítéséről beszélek, érzem, hierarchikus viszonyt feltételezek, amely szerint maga az „alaplátó” sérthetetlen, és csak utána következik a film, a színházi produktum, vagy bármi, ami ebből az alapból tovább képződik. Gondolom, ezt nemcsak én érzem így. Ezért, mielőtt még hozzálatnék a választott adaptációk számbavételének, jelzem, a filmet, akárcsak az irodalmi művet, autonómnak tekintem, és ennek tükrében a két médium közötti intertextuális játékot figyelem. Persze, nehéz az eredeti irodalmi élményt, a saját interpretáció elsődlegességét kizárni, vagy engedni, hogy fölülírja az utána következő. Főleg akkor, ha olyan művekről van szó, melyeknek szerzői kultúránk ikonikus alakjai.

Ki a szerző? Éppen ezért (de nem elsősorban ezért) jó téma a 450 éves Shakespeare. Az imdb filmadatbázis szerint életművéből közel ezer filmváltozat született a mozgófilm megjelenése óta, melyek nagy része azt kutatja, milyen helyet foglal el a szerző a különböző korok kulturális közegében. Shakespeare nemcsak arról híres, hogy örök érvényű drámákat írt, hanem arról is, hogy néhány művének kétes a szerzői hitelessége. A filmpiac kapott is ezen a lehetőségen, és olyan Shakespeare-témájú filmeket gyártott, melyek a szerzőiség kérdését boncolgatják. Rendezések sora példázza azokat a színházi és filmes törekvéseket, melyek szembeszállnak a klasszikus szerzőkkel és műveik kultikus megközelítésével, értelmezéseivel. Végigkövethetjük, ahogy az adott film témájával választott mű több szerző által íródik (Szerelmes Shakespeare, 1998), így egy időben láthatjuk magunk előtt az író, a színházi szerzőt, akit épp alkotói válság gyötör, látjuk a magánembert családi háttérrel együtt, de látjuk a színházi rendezőt is. Király Hajnal a filmet áladaptációnak nevezi, s ezt szerinte Tom Stoppard bravúros forgatókönyvének köszönhetjük. „A film kétarcú, mindig azt a maszkját mutatja, amelyet az adott közönség látni akar: majdnem Rómeó és Júlia-adaptáció, szerelmesfilm, életrajzi film, intertextuális háló vagy színház- és tömegkultúra-elmélet.”

Nem hagyja békén az embert a kíváncsiság, hogy milyen körülmények között, hogyan fogantak az örök érvényű sorok – ezt jelzi az Anonymous (2011), mely inkább szenzációvadász, mint elmélyült. Shakespeare életéből néhány mozzanatot kiragadva azon töpreng a film, vajon kinek kellett az Erzsébet-korban szerzőként eltitkolnia nevét, hogy rangját és hírnevét megőrizze ezáltal? Annak ellenére, hogy átfogó képet nyújt a 16. századi Anglia világáról, a „képmutatók cselszöveiseiről”, valójában nem győz meg sem Oxford grófia (Rhys Ifans) mint költőseni, sem a vérfertőzés erőltetett története.

Előbb a kétely fogott el, hogy hogyan tudnék érdemben beszélni Shakespeare-adaptációról úgy, hogy a közel ezer film közül a legfontosabbakat, melyek átfogják Shakespeare életművét, nem láttam, amit pedig láttam, az nem mozgatta meg túlságosan a fantáziámat. Tüллépve az életmű érdekességein, azon gondolkodtam, melyik az a jelentős műve, amelyet mindenki ismer, amelynek legalább az alaptörténetére emlékszünk, vagy azonosítjuk a címét a szerzővel, hazai színpadokon viszont mégis, valamilyen okból kevesebbet játszott?

Hamlet. Sajnos, egyetlen Hamlet-rendezést sem láttam itthoni színházakban, ezért is bocsátkozom párbeszédbe a drámát feldolgozó, számomra fontossá vált filmekkel. Király Hajnal 2010-ben megjelent Könyv és film között című tanulmánykötetében két fajtáját különbözteti meg az adaptációknak. Beszél konkrét adaptációról, az ún. epikus filmekről, melyek a lehető leghitelesebben, a hűség elvét követve emelik át az irodalmi művet az új médiumba. A másik megközelítési mód pedig a meta-adaptáció, mely azt kutatja, hogyan lehet meghatározni a jelenkor viszonyát a klasszikusokhoz. A Hamlet-átdolgozások nagyon szépen tükrözik ezt a kétféle jelenséget.

Epikus. 1948-ban sikert aratott Laurence Olivier filmje. Róla azonban azt is tudni kell, hogy nemcsak rendezett Hamletet, hanem játszott is, majd szerepét filmvászonra vitte. „Ez egy olyan ember tragédiája, aki nem tudott dönteni”, jelenik meg a némafilmre emlékeztető kommentár az első képen, mely a kastély tornyára emelt halott Hamletet mutatja be. Olivier úgy emlékezik, hogy számára az erkölcs kérdése vált fontossá ebben a tragédiában, egy olyan (nem túl) fiatal királyfit formálva, akit megfosztottak saját identitásától, megkérdőjelezték az adott közösségben elfoglalt helyét. Vívódó hősünk lelkiállapotát gyönyörűen ábrázolja a környezet. Hatalmas kastély tornyosul szemünk előtt füstben és ködben, mégis tisztán látható, hogy ez a kastély csupa labirintus: Hamletnek minden járatát kell ismernie ahhoz, hogy a felbomlott rendet újra vissza tudja állítani. Izoláltságát, befele fordulását, az igazság keresését a fény-árnyék játékok mélyítik el – lám, sorolhatom a film előnyeit a színpadhoz képest. A kameraállás, az árnyjátékok és a térbeli fent–lent perspektívák által változatosan láthatjuk a Hamlet és Ophelia közti távolságot, a csuszómászó, bolonddá tett vén Polonius parányiségét. A beállítások sorozatai egymást váltogatják, jobban felerősítve a lelkiállapotok képekben való projekcióit. A zene a színész lelkiállapotának érvényre juttatását célozza.

Ebben a film noirban benne rejlik a bűnügyi dráma jellemzője is, melynek egyik fontos, itt is láttatott mozzanata az erkölcsök kérdésességének megmutatása. A legfontosabb szintek a tenger mélye, a kastély tornyai, melyeket hosszú, ködbe vesző lépcsősorok köntse egymással, tökéletes közeget teremtve a szellemmel való találkozásra. Ismét a film által nyújtott lehetőség, hogy nem muszáj Hamletnek beszélnie ahhoz, hogy gondolatait, monológjait halljuk, ami számomra sokkal erősebbnek hat, mint például Kenneth Branagh Hamletje esetében, ahol hősünket főleg az indulatok csapják egyik gondolattól a másikig, monológjait túlharsogja. Oliviernél jobban kiemelődnek a nagymonológok: ezeket a rendező olyan térbe helyezi, mely tükrözi azok tartalmát. Hamlet saját tudatának tereiben jár-ke, félrehúzódik sötét zugokba, hogy „megtalálja a rejtett valót”. A film, azáltal, hogy kivágja Fortinbras és a norvégok történetét, nyitva hagyja a kérdést, vajon ki követi Claudiust a trónon, hogyan tovább, igazzá lehet-e tenni a világot sorsokkal való leszámolás, krisztusi áldozathozatal által? Olivier szimbolizmusa közel visz azokhoz a shakespeare-i stílusztikai ismérvekhez, melyekről Jan Kott a következőket mondja: „A szöveg intenzív, metaforikus. Shakespeare szüntelenül közelképekkel operál, akár a film. Szerető, áruló, király, trónbitorló; rövid csoportjelenet és monológ. A monológot egyenesen a kamerába mondja a hős, a proscéniumon, a nézőhöz. A nagymonológ olyan, mint a közelkép. A régi iskolából kikerült színházi színész az ilyen pillanatokban tanácsalanná válik. Hiába próbálja a monológot valószínűvé tenni, továbbra is maga körül éri az egész színpadot. Holott voltaképpen csak ő van és a nézők. Ez a shakespeare-i közelkép. És ez a filmbeli közelkép is.”

Kenneth Branagh filmje nagy falat volt számomra: az epikus filmek modelljét követve aprólékosan adja vissza az eredeti művet. Több mint négy órán keresztül töprengtem azon, mekkora költséggel jár egy ilyen grandiózus filmprojekt létrehozása. Klasszikus zenei aláfestés, 19. századi hangulatot hozó kosztümös, pontosabban egyenruhás színészekkel. Óriási belső terek, díszekkel, rengeteg színnel, gicccsel, vörös bársonyszőnyeggel, fekete-fehér padlóval, sok-sok tükörrel. Hamlet (Kenneth Branagh) tükörbe mondja monológjait, a kihallgatások tükör mögött történnek. Többszörös szembenézés önmagunkkal. Erős hangsúlyt kap a Hamlet–Ophelia (Kate Winslet) kettős, a flashbackek magyarázzák az elhangzó mondatokat, például, amikor Ophelia Hamlet iránt való szerelméről beszél, megjelenik egy-egy intim kép kettejükéről. A legszimpatikusabb megoldás a sírásó jelenet, amelyben Hamlet Yorick alakját

idézi fel, és szemünk előtt életre kel az udvari bolond, pörögnek a gondtalan gyermekkor emlékei. Sok esetben kimerevített képek magyarázzák a cselekményt, például még mielőtt elhangzana Gertrúd mondata: „kiül szemedbe szellemed vadul”, nem egy alkalommal látjuk a nagyközébe hozott szellem zavart tekintetét áttemelődni az ifjú Hamlet tekintetébe. De legjobban a Fortinbras-történet beépítését szerettem. Ezek a jelenetek, ráolvasások mind azt jelzik, hogy valami közös Fortinbras és Hamlet sorsában. Mindketten bosszút állni készülnek atyjuk haláláért: „Az valódi nagy, / Ki fel nem indul, ha nagy oka nincs; / De szalmaszálért is küzd nagyszerűen, / Midőn becsület, ami fennforog.” A szereplők szenvedélyes hőstípusok, akik a romantikus történelmi regények vonásait hordozzák magukban. Nemhiába a Titanicban teljesíti ki Kate Winslet a reménytelenül, de szenvedélyesen szerelmes alakját. És az sem csoda, hogy pont Shakespeare után találnak egymásra Leonardo di Caprióval, aki Baz Luhrman Rómeó+Júliájában is a szerelmes hőst játssza.

Meta. A klasszikus művek minél pontosabb interpretálása jót tesz annak, aki meg akarja ismerni vagy fel akarja idézni az eredeti történetet. Viszont a Hamlet többre hivatott ennél. Folyamatosan fenn tudja tartani a feszültséget akkor is, ha csupán egyetlen problémára koncentrálna, mégpedig olyanra, mely leginkább azt a kort jellemzi, amelyben élünk. Hasonló ahhoz, ahogy a kortárs színház megközelíti a klasszikus operát. Kérdez. Mit kezdhet a színpadi teljességet megcélzó klasszikus nyelv a kortárs színház töredezett világképével? Klasszikus szöveg és kortárs gondolat hogyan olvadhat össze egymással, hogyan jelenhet meg egy időben egy színpadon? Mi történik akkor, amikor a verbális nyelv és a vizuális nyelv ellentmondanak egymásnak? Ezt jól érzékelteti a Michael Almereyda által 2000-ben rendezett Hamlet, amely a thriller műfaji sajátosságait rejti magában. Ismerjük a történetet, ismerjük a gyilkosok kilétét, áldozat és bűnös szempontjába egyaránt bele tudunk helyezkedni, éppen ezért a nyomozás menete nem is olyan fontos, hiszen a lényeg, a cél a folyamatos feszültségkeltés. Első pillanattól kész tények előtt állunk, meghalt a Dánia Vállalat (Denmark Corporation) „királya”, helyét rögtön átveszi öccse. Mindezt feliratból olvashatjuk, miközben New York éjszakai képei tárulnak a szemünk elé: városi fények, felhőkarcolók, reklámképernyők, limuzinok. Hogy még inkább a mába érkezzünk, a helyszín, Helsingör egy New York-i hotel. Hamlet az eddigi hősökhez képest fiatal srác (Ethan Hawke), aki épp olyan korszakában veszítette el apját, amikor a leginkább szüksége lett volna rá, nem csoda, ha a film prológusa az emberekből való kiábrándultság monológja. Nem Montaigne-t tanul, hanem filmművészetet, nem tükörbe nézve mondja monológjait, hanem saját magát hallgatja vissza videofelvételekről, melyeket akár naplójegyzeteinek is nevezhetünk. New York mint helyszín magával vonja a média és technológia uralmát a kétezres években, és ezeken az eszközökön keresztül alakítja a rendező a történetet. Az apa szelleme nem a ködből és füstből, nem a tornyok magaslatából száll alá, csupán egy Pepsi-automatából lép ki, fia biztonsági kamerán lesi érkezését. Ophelia nevével a kapucsengőn találkozunk, sőt, a hősök nagymonológjai sem tükör előtt vagy háborgó tenger fölött hangzanak el, hanem Carlsberg dán sör mellett, videotékákban bolyongva. A „Lenni vagy nem lenni” Hamlet videonaplójában hangzik el, miközben a pisztoly csövét saját halántékának szegezi.

Mégis ő az egyetlen, aki mindent lát és szemmel tart (jelzi ezt a plakát tekintet-centrikussága is), olyan melankóliával éli a történéseket, mely túllép az elvesztett apa siratásán és a korrupt nagybácsi kiátkozásán. A felhőkarcolók közt elvesztett belső békét keresi videóra rögzített naplóiban, melyekben nemcsak saját monológjai láthatók, hanem családi emlékei, fotók, gyerekkora és az Opheliával együtt töltött percek. Ahogy Branagh esetében a flashbackek, úgy jelen esetben ezek a videonaplók magyarázzák, töltik ki Shakespeare művének rejtett rétegeit. Ez a folytonos múltba ragadtság, poros emlékek ápolgatása, a múltból kilépni képtelen ember mindannyiunk számára ismerős. Hamlet észrevétlenül berángat minket intim világába, nem feltételezi, hanem állítja ezáltal, hogy bárki elő tud kotorni hasonló emlékeket saját „elmepalotájából”. Milyen apró kis részlet el a Shakespeare-kollázsából. Ennek ellenére tisztán kivehető egy érvényes kor nyugtalansága, felmérhetjük, ahogy Jan Kott mondja, „mennyi van benne Shakespeare-ből és mennyi belőlünk”.

„A mi mindennapi álarcunkat add meg nekünk ma”. Aki Kaurismäki finn rendező azt mondja, elég legyen az egzisztencialista Hamletből, és megrendezi 1987-ben, Európa számára egy igen fontos történelmi időszakban a Hamlet, az üzletember (Hamlet liikemaa-ilmassa, 1987) című filmet. Átlépünk a multinacionális értékek modern Finnországába. Nincsenek se szentjei, se konvencionális hősei, kiírja az ábrázolt társadalmi közegből a valós érzelmeket, de nem is tehet másképp abban az alakuló világban, melyben nyoma vész az ártatlanságnak, érdekmentességnek, szerelemnek. Ebben a lélektelen környezetben kell főszereplő(i)knak boldogulniuk. Érzelemmentesség – talán ez a legfeltűnőbb az előbbi filmek szenvedélyességéhez képest. Hideg, szürke, sehol semmi lélektan. Hamlet itt nem bizonytalan, inkább megfontolt és aktív, és sokkal inkább köze van a apagyilkossághoz, mint Claudius-Klausnak. A norvég Wallenbergel szeretne üzletet kötni, s a céget a nemzeti hagyományokat őrző hajógyártásról a jövedelmező gumikacsa-készítésre átprofilálni. Boné Ferenc egyik tanulmányában csendesen jelzi a „populár gizmos” megnevezéssel a nemzeti értékek feláldozását, azért, hogy az ország tagja legyen a kapitalista világpiacnak. Kaurismäki gondolkodás nélkül újraírja a Hamletet, új jelenetekkel dúsitja, megváltoztatja a végkifejletet. Hamlet nem királyfi, hanem egy gazdasági vállalat elnökének fia, akinek a számára fontosabb, hogy a vagyont megszerezze, mint a melankólia állapota, számára minden, ami érzelmről szól, csak arra való, hogy felhasználja Klaus ellen. E Hamlet-történet szereplői nem ki-, hanem lehallgatják egymást poloskán, tévén keresztül. Eszköztelen színészi játékot látunk, az emocionális gesztusok csupán a melodramatikus játékok kigúnyolására jók. Az utolsó gyilkosságjelenet is vígjátékiba csap át, mindaddig, amíg Hamlet hidegvérrel bevallja, ő ölte meg apját, és a sors ellene fordul. Ő sem ússza meg. A film hősei Horatius és Marcellus – Kaurismäki forgatókönyve szerint ők egy párt alkotnak Simoként (Puntti Valtonen) és Helenaként (Mari Rantasila), akik a szolgálói Hamlet családjának, valójában azonban álcázott ügynökök, akik megakadályozzák Hamlet végső shakespeare-i kérését, hogy továbbvigyék „dicső” hírét az eljövendő koroknak.

Íme a rokonság Tom Stoppard groteszk játékaival, a Rosencrantz és Guildenstern halott című drámával (1967) illetve filmmel (1990). Szeretem ezt az elszántságot a szerzőben: megírja a drámát, és megrendezi a filmet. Kiforgatja a Hamletet saját bőréből, játszik a fejekkel. Megkeresi a jó értelemben „hézagos” részt Shakespeare „eredetijében”, és kitölti egy új történettel. A „nézői azonosulás” legfőbb tárgya nem a szokásos főhős, Hamlet, hanem elfelejtett szereplőink, Rosencrantz és Guildenstern. Feladatuk, hogy kivegyék Hamlet szavaiból, mi bántja, mi az oka annak, hogy félrebeszél. De kihez tartoznak ők? A király besúgója vagy Hamlet barátai? Ez azonban nem mindegy, ha egyszer ügyis halottak, hisz sorsuk már meg van írva? Élő halottak, a cselekmény passzív elszennvedői, csupán nézők és hallgatók, akik a kulisszák mögül ellesik a történet egy-egy jelenetét. Bravúros, ahogy megköveteli a rendező, hogy a befogadó emlékezzen a leporolt műre, hogy jobban ismerje azt, mint maguk a főhősök, akik egy-egy mozzanatról rakják össze a róluk is szóló történetet. Akkor ki a főszereplő?

Valóság és látszat ellentéte erőteljesen megmutatkozik a színházzal való folyamatos párbeszédben. Útközben találkoznak a színészcsapattal, amely a korabeli színjátszásról elmélkedve magába szippantja őket. A helsingőri várba csöppennek, mely maga is csupán díszlet. Gertrud összetéveszti őket az eredeti mű szerint, Stoppard ezt tovább fokozza, ők maguk sem tudják megkülönböztetni egymást. Akkor sem ismernek magukra, amikor a beépített kocsmaszínházi jelenetben lógni látják egymást a kötélén. A „Lenni vagy nem lenni” monológ alatt papírpapírokat hajtogatnak, hidegen hagyja őket a filozofáló Hamlet. Stoppard fokozatosan beépíti a filmbe a színházat, e kettőt már el sem lehet választani egymástól. Látjuk a Hamlet történetét is a kocsmában

pantomimként, az Egérfogó-jelenetet a király és a királyné maszkban nézi, majd a leleplezéskor a színház felfalja az egész filmet, a tér-idő képzet teljesen bizonytalanná válik. Ez az ontológiai bizonytalanság közel visz Godot világához, ahol a léthez kapcsolódó mélyreható kérdéseket a szereplők szintén groteszk módon ellenpontozzák életmódjukkal, magatartásukkal. A két szereplő mégis eljut odáig, hogy feltegye azt a fontos kérdést, amit általában én is késve teszek fel magamnak, pedig ezen áll vagy bukik valószínűleg nem két élet, de legalább egy biztos lépés előre: mi lett volna, ha időben döntök, és nemet mondok a kérésre, melyet kényszerből teljesítek? Megtehetem egyáltalán? „Egy bizonyos hajnal... belekiáltják a nevünket... egy üzenet... egy megidézés... Bizonyos, hogy volt egy pillanat, még a kezdetén, amikor azt mondhattuk volna – hogy nem. De valahogy elmulasztottuk. Rosen...? Guil...? (Összeszedi magát) No, mindegy... legközelebb majd jobban csináljuk.”

Záró kétélyek

Képtelenség teljességében bemutatni, milyen kérdéseket hordoz a film és a színház számára Shakespeare, mert lépten-nyomon új és új megközelítések születnek. A legszimpatikusabb számomra a kulturális emlékezés és felejtés dialektikája, mely valójában attól a pillanattól kezdve aktuális téma, amelyben megszületik a legelső Shakespeare-adaptáció. Az amerikai Nature Theatre of Oklahoma társulat egy dokumentarista előadásában az utcai járókelők fejében keresi a Romeo és Júlia történetét, jobban mondva történetének töredékeit, azt, hogy ki mit tud ma előhívni erről a történetről. Mert ha nincs folyamatos emlékezés és emlékeztetés, akkor elvesz valami abból, ami a „közösségihez” tartozik. Főképp ebben ragadhatom meg ma az adaptáció jelentőségét és súlyát. Hogy a párbeszédre hívás nem csupán bemutatás, nosztalgia, rózsaszín lufi és könnyhullatás, hanem egyszersmind felmutatás is. Felmutatása annak, hogy mennyire rohamosan felejtünk, és annak is, hogy a kultúra fogalma mit rejt magában, és mivel bővül vagy szegényedik a populáris hatalomra jutásával. Lehull-e a fej, ha kiürül?

Kategória: ShakespeareLátó

Denumire autor: Szabó Réka

Látó Szépirodalmi Folyóirat