

MHA 4472  
1272

# SHAKESPEARE FILMEN ÉS KÉPERNYŐN

A filmművészet egyik kardinális kérdése volt s talán még ma is az: lehet-e Shakespeare-t filmre adaptálni? Ez a kérdés a gyakorlatban különböző válaszokat kapott. Mindedig a legsikeresebb filmbeli Shakespeare megvalósításokat Laurence Oliviernek köszönhetjük, aki valahol a shakespeare-i művek valamely dimenziójában egy-egy mozzanat, egy-egy lehetőség kiemelésével operált. Vagyis Laurence Olivier zsenialitása abban állott, hogy a shakespeare-i drámák hangulati alapját tudta megtalálni és e hangulati alapot azután tökéletesen vitte a filmvászonra. Hogy mi volt az eszköz? Néha, mint például a Henrik-film esetében az, hogy a filmvászonra átvitte a kor németalföldi festészetének színvilágát, s így adta meg a hangulatot. Másutt, mint a Richard-filmben, sikerült olyan árnyjátékot teremtenie Richard alakja körül, amely mindig kontrasztot adott Richard szavainak, s ennek a kontrasztnak még „udvara” is volt, vagyis több jelentésű lehetett.

Persze adott esetben nagyon sok érdekes és a maga módján értékes Shakespeare-film született, de mégis azt mondhatjuk, hogy Shakespeare-széria és Shakespeare általános dramaturgiájának filmdramaturgiai értelmezése szempontjából Olivier nyújtott a legtöbbet. Ennek ellenére persze fölmerül az a kérdés: vajon a hangulat, amelyet sikerül megragadni, nem vázsolja-e át a shakespeare-i drámát bizonyos értelemben millió-drámává. Shakespeare-nél ugyanis maguk a dialógusok teremtik maguk körül a környezetet. Visszont ha a hangulat előlép kompo-

zíciós elvvé, akkor a hangulatot kíséri a dialógus. Továbbá a másik probléma, hogy míg Shakespeare-nél valóban a szellemi arc, a gondolati profil a dráma legfőbb értéke, és súlypontja is, itt a gondolati profil nem válik-e a hangulat illusztrációjává? Mindezeket a kérdéseket végző soron megfogalmazza a filmművészet általános esztétikájával kapcsolatban is, s részben a Shakespeare drámák filmfeldolgozásával kapcsolatosan például Lukács György.

Nos, ha a megoldások ennyire elmentmondásosak még a filmvászonon is, ahol tulajdonképpen a Shakespeare-drámáknak, melyeknek alapvető szükséglete a nagy tér és a térben való játék — valóban sikerül átszárnyalnia a különböző cselekménytereket, akkor mennyivel ellentmondásosabbak a kicsi képernyő szorításában? Igaz ugyan, hogy a shakespeare-i dráma alapja a dialógus, de ez a dialógus mindig azért tud szellemi lenni, azért tud elmélyülni, mert közvetlenül hatalmas világtörténelmi eseményeknek, történelmi jelentőségű pillanatoknak a tükré és kiindulópontja. Így tehát a képernyő még kényesebb helyzetbe kerül Shakespeare-rel, márcsak esztétikai természete miatt is — amit nevezhetünk esztétikai természetelenségnek is —, mint a film. Ha minden anyagi formába öntés dolgoztatja magát az eleven gondolatot, annak állandó újraéledését, akkor ezt a film esetében még a széles tér, a vászon mozgása, a vászon színei és az összes kulissza-lehetőségek részben pótolják. Van-e azonban ilyen lehetőség a képernyőn? Persze hogy

van, de csak részlegesen. És ha ehhez még hozzáfűzzük, hogy a filmszínháznak is van közönsége, bizonyos értelemben legalább a befogadás — noha az alkotástól elszakítottan — nyilvános, akkor a televíziónál még ez a nyilvánosság is eltűnik, mert hiszen néhány ember ül a képernyő előtt, sokszor csak egy, és a tömegremete, akit fal szigetel el a másiktól, a maga cellájában mered a képernyőre. S a tömegremete Shakespeare-t néz, azt a Shakespeare-t, aki a nyilvánosságra szánt mindent, aki úgy fogalmaz, hogy az közvetlenül éppen a nyilvános előadásban hasson, és aki éppen ezért költőileg is csak ebből érthető meg.

S ha mindezt tudomásul vettük, akkor néhány, az előbbieknél ellentmondó tény is tudomásul kell venni. Az egyik az, hogy ezen nehézségek ellenére — vagy talán éppen ezek miatt? — a magyar televízió egyik legnagyobb és hivatalosan is elismert teljesítménye a Fehér György által rendezett *III. Richard* volt. A bírálatok elmondták, hogy a televízió eszköztárát és lehetőségeit a legjobban aknázták ki arra, hogy Shakespeare-t a képernyőre hozza. De ugyanígy említhetném azt, hogy a Royal Shakespeare Company napokban bemutatott *Antonius és Cleopatra*-ja egy színházi előadás televízióra alkalmazása volt és joggal tartja úgy számon ezt a produkciót a nemzetközi közvélemény is, mint Shakespeare egyik legjobb tévéreformátását. Mi lehet az oka annak, hogy Shakespeare siker volt a színházban, azután sikert jelenthetett a filmen és most sikert jelent a tévén, holott az első a színház, ahol Shakespeare valóban otthon van, ahol nem kell neki otthont teremteni; a második a film, mely legalább a hangulat megrajzolása szempontjából, a tér nyitottsága szempontjából — tehát valami plain air-ség tekintetben sokat nyújthat, de már nem az eredeti otthon; s végül a harmadik, a képernyő, ahol Shakespeare elvileg otthonlalan volna.

A dilemmát nagyon könnyű lenne azzal föloldani: minden Shakespeare-előadás nehézsége a színek hirtelen változása, oda-visszatérés a különböző színek között, és mindezt a film

és képernyő hosszabb szünetek és díszletváltás nélkül meg tudja oldani. Aki Shakespeare-ben az átdíszletkezés problémáját komoly problémának tekinti, elvi kérdésnek, az nem érti Shakespeare-t, nemcsak azért mert a Globe színház ezt igen egyszerűen intézte el, hanem azért sem, mert a díszlet fontossági sorrendben Shakespeare-nél az utolsó helyre kerül. Azután ha valaki azt mondaná, hogy a képernyő elsősorban a pszichológiát tudja nyújtani, s ezen belül a színészi mimika eszközével élhet, akkor sok mindenben igaza volna ugyan, de Shakespeare-nél a pszichologizálás — legalábbis modern értelemben — aligha föllelhető. S bár a mimika fontos eszköz, általában a színjátszásban és olyan egyszerű daraboknál mint a Shakespeare-művek, különösen: de a mimika kiemelését már megcsinálhatta a film is, sőt, a színházban is lehetséges a kopfok kiemelése vagyis a mimika speciális megvilágítása. Ezek tehát nem jó válaszok.

Más azonban a helyzet, hogyha megnézzük: mi hat valóban a Shakespeare-i dráma lényegéből a képernyőn? Mindenekelőtt az, ahogyan a gondolatok, az egyes szereplők gondolatilag felépített útja a képernyőn megjelenik. Valóban a képernyő kiforgatja bizonyos értelemben önmagából a Shakespeare-i művet. A Shakespeare-i mű lényege az, hogy a gondolatok bizonyos szituációk szülőttei és szituációkat szülnék. A filmbeli Shakespeare-ábrázolások a szituációkat és ezzel együtt annak hangulatát önálló démiurgosszá emelik és ebből eredeztetik az összes gondolati változásokat. A képernyőn viszont a dolog megfordítva van. A képernyőn minden embernek, aki Shakespeare-darab szereplője, megvan az elgondolása önmagáról, a világról, környezetéről, a jövőről. Ezt apró-cseprő szituációk mindig megzavarják. De a szituációk elindítják az új tervet, az új gondolatot, az új lehetőség keresését, amely azután ismét beleütközik valamely szituációba. Az érdekes azonban mindennél az, hogy mit gondol az ember — a szereplő — hogyan látja a valóságot és hogyan alakul át valóságlátása, miközben azt hiszi, hogy önmagát folytatja; vagy hogyan folytatja ön-

magát, miközben azt hiszi, hogy min-  
dennel szakított.

A technikai megoldások ma már világszerte ismertek. Sok a közel-  
kép, a dialógusok úgy jelennek meg,  
hogy általában két fejet látunk. A  
színterek egy-egy pillanatra s csupán  
jelzésszerűen tűnnek fel. Scofield  
*Antonius és Cleopatra*-jában néha  
igen sok szereplő is feltűnik egy-egy  
pillanatra a képernyőn, de amint  
megindul a dialógus, a szereplőgárda  
megoszlik. A taglejtések, a mozgás  
viszonylag keveset számítanak, min-  
dement a hang és a mimika hordoz. Ez  
teszi érthetővé nemcsak a dialógu-  
sokat, hanem a naturalista színpad  
óta szokatlanná vált monológokat is.  
Az arcoknak viszont feltétlenül olya-  
noknak kell lenniük, ahogyan képzete-  
inkben vannak. Az alak messze el-  
maradhat a képzeteinktől, de az arc  
s különösen a főszereplőké határozot-  
tan kell, hogy sugallja: erről és er-  
ről a történelmi alakról van szó.

Az egyik legremekebb Shakes-  
peare-filmben, a *Julius Caesar*ban  
James Mason Brutusa, egész alakitá-  
sa, az alak mozgása, gesztusvilága  
szinte árasztotta Brutus sztoikus böl-  
csességét, a római jellemről alkotott  
képzetet. De senki sem mondhatta  
volna, hogy ez az arc és Brutus ösz-  
szetartoznak. Noha a film sokkal in-  
kább rögzíti az alaknak és az alakít-  
ottnak összetartozását, mint a szín-  
ház. Viszont a Scofield-film mint té-  
vé-alkotás szinte rögzíti az Antonius-  
figurát is, a Cleopatra-figurát is.

Hihetetlenül könnyű dolog lenne  
ezen tanulságok alapján azt monda-  
ni: a tévé feltétlenül szegényesebb  
módon nyújt Shakespeare-t, mint a  
színház. A szellemi arc tekintetében,  
az alakok udvara tekintetében, a  
mozgástér és a gondolatok viszonya  
stb. mind olyanok, ahol a képernyő  
bizony problematikus módon valósít-  
ja meg a dramaturgiai elgondolást.  
Könnyen megszülethetne a jelszó: a  
képernyő ne nyúljon Shakespeare-  
hez. S ezt kiegészíthetné az: ugyan  
a képernyőnek szüksége van Shakes-  
peare-re, mert jelentős eredményeket  
mutat fel a maga számára, de meny-  
nyit ront az eredeti darab totalitásán,  
mennyire egyoldalúvá teszi azt, s így  
végül saját sikere más esztétikai ér-  
tékeket rombol.

Ez azonban nem volna helyes. A  
hozzáért ember, aki nem képernyőn  
látta először Shakespeare-t, esztéti-  
kai élményekkel gazdagodva kel fel  
a képernyő elől. Nem a shakespeare-i  
teljességet érezte jobban, hanem en-  
nek a teljességnek egy mozzanatát.  
Azt a mozzanatot, hogy Shakespeare-  
nél vannak a legizgalmasabban ábrá-  
zolóva az emberek gondolati sor-  
sának benső logikai összetevői. Mert  
mennyire érdekes szinte kiemelni  
egy műalkotásból, ami önálló érték,  
bár a műalkotásnak csupán egy rész-  
értéke: miképpen gondolják el ön-  
magukat az emberek, s miképpen  
nem szűnnek önmagukat és társaikat  
újragondolni, s közben lezajlanak a  
viharok, a cselekmény megy, s ők  
még mindig önmagukat és saját  
sorsukat kapcsolják össze az új szituá-  
ciókkal és az új szituációkban a  
többiekével.

Az olvasó legyinthetne erre s így  
válaszolhatna: igen, az esztétikailag  
kulturált ember számára ott a cse-  
mege a képernyőn, Shakespeare egy  
vonásának kinagyítása. De mit csinál  
az esztétikailag nem kulturált ember,  
aki csak most találkozott Shakes-  
peare-rel és azt hiszi, vele találko-  
zott, pedig csak alkotásának egy vo-  
násával. Segíti-e ez Shakespeare  
megértésében és megismerésében?  
Nem fogja-e félrevezetni? Nem ala-  
kul-e ki benne a hit, hogy a nyilvá-  
nosság helyett elég tömegremitének  
lenni ahhoz, hogy Shakespeare-t él-  
vezzük? Mindez kialakulhat — vá-  
laszolom én — de minden esztétikai  
élménynek megvan a kockázata. A  
dokumentumfilm a televízióon tökéle-  
tesen otthon van — kockázatmentes.  
Viszont a Shakespeare-film a képe-  
rnyőn megindíthat valamit a maga  
sajátos részlegessége és részlegesség-  
ben való teljessége ellenére vagy ép-  
pen eme sajátos vonása miatt. Meg-  
közelíti egy oldalról Shakespeare-t s  
fölkelti az érdeklődést. Az már nem  
a televízió múlik, hogy az érdeklő-  
dés eredménye olvasmány vagy szín-  
ház vagy filmlátogatás lesz, s az sem,  
ha az érdeklődés marad a régebbi  
fokon — a néző újrapörgeti magá-  
nak az emberi sorsok egymást reflektáló  
és önmagát reflektáló odüsszeiáját.

HERMANN ISTVÁN