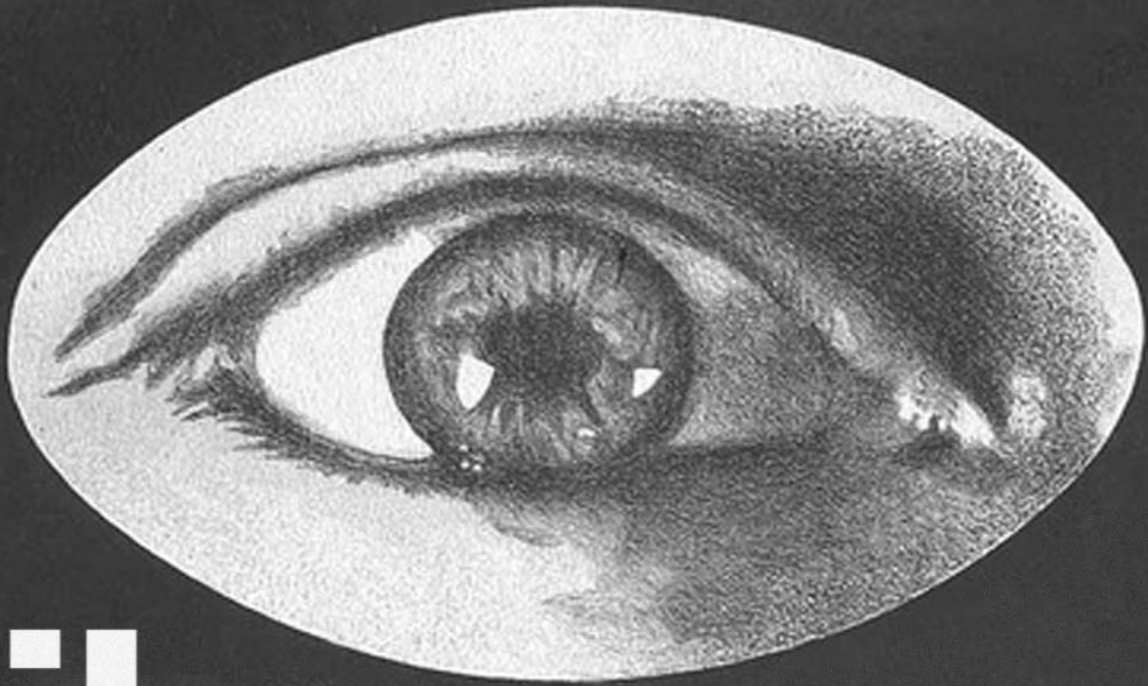
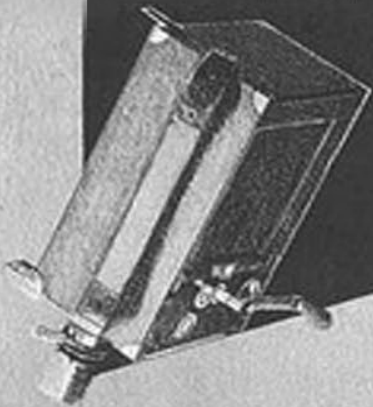


SHAKESPEARE ADAPTÁCIÓK



Filmszem



II. Évf.

4.

szám

TÉL



HOMMAGE Á РОДЧЕНКО



FILMSZEM II./4.

Shakespeare - adaptációk



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

II. évfolyam 4. szám - TÉL (online: 2012. december 21.)

Főszerkesztő: Murai Gábor

Főszerkesztő-helyettes: Farkas György

Szerkesztőbizottság tagjai:

Kornis Anna; Bálint Zsolt; Fekete Evelyn.

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors.filmszem@gmail.com

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Bevezető	4
Földváry Kinga: Shakespeare Bollywoodban	5-13
Mátrai Titanilla: A shakespeare-i örökség és a japán klasszikus nő A klasszikus színházi hagyományok Kuroszava Akira <i>A véres trón</i> című filmjében	14-35
Pusztai Beáta: Távol, és mégis közel Az interkulturális adaptáció problémája a <i>Romeo x Juliet</i> (2007) című japán rajzfilmsorozatban	36-50
Mátrai Diána Eszter: Káosz-értelmezés Vágás és flashback Orson Welles <i>Othellójában</i>	51-56
Fodor Andrea: Színről-színre Színhasználat Tim Blake Nelson <i>O</i> című filmjében	57-67
Farkas György: A kéj, bárha fényes angyal... Kapcsolatok és viszonyok átértelmezése két kínai <i>Hamlet</i> -adaptációban	68-79

Bevezető

Shakespeare örök, mondják, Shakespeare pedig most talán azt mondaná, film-színház az egész világ. Legalábbis látva azt, hogy a világ minden részén, távoli kultúrákban és egészen más környezetben is mennyi próbálkozás történik arra, hogy az évszázadokkal korábban papírra vetett, sokszor rejtélyes sorokat akár napi aktualitással terhelt modern formában is újra a nézők elé tárják.

Legyen szó Indiáról, az évezredes múlttal rendelkező, képzeletünkben inkább misztikus és mesés tájként létező, s rövid ideig Brit koronagyarmatnak titulált „kontinensről”, vagy az európai fantáziának nem kevésbé izgalmasnak számító Japánról, Kínáról, Tibetről. Vagy éppen az Egyesült Államokról, amely bár a „mi” jó öreg kontinentális európai kultúránkból és vérünkből nőtt ki, mégis sokszor pontosan annyira távolinak és fantasztikusnak, vagy hihetetlennek érezzük, mint az egészen távoli „keletet”.

De Shakespeare tanulságai, megállapításai ott is ugyanannyira érvényesek, ha álöltözetben jelennek is meg, hiszen ott sem más erők mozgatják az emberi lelket, legfeljebb más nyelven kiáltanak fel. Hamlet atyjának szelleme ott is kísért, még ha később ki is derül, hogy nem is az apja, Macbeth ott is mindent a jóslatok szavára épít, s bukik el, Othellót pedig éppen annyira elvakítja a féltékenység.

Ha megfejteni nem is fogjuk a következő lapokon Shakespeare örökérvényességű műveinek titkát, abban biztosak lehetünk, hogy van új a nap alatt, még ha elsőre nem is annak gondolnánk.

-fgy-

Földvály Kinga

Shakespeare Bollywoodban

Az angol reneszánsz drámaírás legnagyobb alakjaként ismert William Shakespeare neve és életműve az utóbbi évszázadok során az európai magaskultúrának vált szinonimájává, Bollywoodot pedig általában az értéktelen, zenés-táncos, egy sémára készülő filmek révén az igénytelen szórakoztatóipar, a populáris kultúra képviselőjeként szokás említeni, ezért a két kulturális jelenség párosítása első hallásra meglepő lehet. Meggyőződésem azonban, hogy ha saját történelmi-kulturális kontextusában vizsgáljuk a Shakespeare-drámák befogadástörténetének ezt az egzotikus fejezetét, talán közelebb juthatunk a bollywoodi filmkultúra megértéséhez, valós értékeinek felfedezéséhez is. Az alábbiakban tehát a kortárs indiai, vagy Indiához köthető Shakespeare-adaptációk értelmezésre teszek kísérletet; ennek során szó lesz a bollywoodi filmipar hibrid gyökereiről, Shakespeare műveinek indiai befogadásáról, a Shakespeare-színház szerepéről a gyarmatosítás ideológiai rendszerében, és mindennek nyomairól a huszonegyedik századi indiai filmművészetben. Bár az univerzális, örök emberi értékeket megjelenítő, mitikus-kultikus Shakespeare-kép mára nagyrészt eltűnt, és helyét átvette a helyi társadalmi-politikai-kulturális jelenségek ábrázolására használt, adaptált, fordított, átültetett Shakespeare-szöveg, az továbbra is nyilvánvalónak tűnik, hogy a reneszánsz angol drámairodalom legjelentősebb alkotója mind a mai napig szerepet kap az indiai populáris kultúrában.

Már a gyarmatosítás kezdetén, a tizenhetedik század elején is elterjedt az a felismerés, hogy Shakespeare életműve olyan értékrendet képvisel, ami minden emberi lényre pozitív hatást gyakorol. Ez az univerzális, örök értéket megjelenítő, erősen mitikus Shakespeare-kép magyarázza, hogy a reneszánsz angol drámaíró műveit gyakorlati, oktató-nevelő célokra is felhasználták, többek között az Indiába irányuló gyarmati terjeszkedés során, részben az alacsonyabb rendűnek tartott helyi népek művelődését, felemelkedését elősegítő tananyagként, részben pedig a Brit Gyarmatbirodalom nagyságát képviselő, reprezentatív kulturális produktumként. A Brit Kelet-Indiai Társaság hajóin Shakespeare drámái pragmatikus funkciót töltöttek be: a tengerészek szabadidejének értelmes, civilizált módon történő eltöltését drámák előadása biztosította. A szövegek megtanulásának elsődleges célja azonban a gyarmatosító út során útjukba kerülő „primitív” népek kiművelése, megzabolázása volt, erre pedig Shakespeare művészeténél semmi nem tűnt alkalmasabbnak.¹

¹ Ld. Ania Loomba, „Shakespearean Transformations.” *Shakespeare and National Culture*. Ed. John J. Joughin. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997. pp. 109–41, pp. 111–12; Holderness, Graham, and Bryan Loughrey. „Arabesque: Shakespeare and Globalisation.” *Globalisation and its Discontents*. Ed. Stan Smith. Cambridge: The English Association, 2006. pp. 24–46, pp. 24–26.

Ania Loomba is rávilágít azonban arra, hogy Shakespeare hatása és felsőbbrendűsége mindig is ellentmondásos eszköz volt az európai civilizációs törekvések során, hiszen „az angol irodalom (és különösen Shakespeare) egyfelől az alacsonyabb társadalmi csoportok (beleértve a leigázott népeket, a nőket és a szegényeket) értelmi képességeit meghaladó, másfelől azonban a kiművelésükhöz elengedhetetlen”² kulturális jelenségnek tűnt.

Shakespeare indiai befogadásának azonban a gyarmatosító törekvések mellett volt egy ugyanilyen jelentős, helyi forrása is: a bombayi párszi színház, mely 1870 és 1910 között játszott meghatározó szerepet Bombay és a régió kulturális életében,³ és amely később az indiai filmművészet egyik legfontosabb gyökerévé is vált. A párszik eredetileg „perzsa származású, zoroasztriánus vallású bevándorlók voltak, akik, bár hosszú évszázadok óta éltek Indiában, vallásuk, vagyonuk és a nyugati kultúrához való állítólagos vonzódásuk révén továbbra is markánsan elkülönülő közösséget alkottak.”⁴ Hibrid színházi kultúrájuk rendkívül sokféle népi hagyományt olvasztott egybe, azok zenés-táncos elemeivel együtt, és nyitott, befogadó, asszimiláló készsége révén a reneszánsz angol színház közeli rokonának is tekinthető. Ennek a multikulturális sokszínűségnek köszönhetően a párszi színház nem csupán a társadalom vezető rétegeit szólította meg, tehát az európai származású, vagy nyugati műveltséggel rendelkező indiai közönséget és a helyi felsőbb osztályok tagjait, hanem hatása eljutott a legalacsonyabb néposztályokhoz is.⁵ A párszi színházban megjelentek a Shakespeare-drámák helyi nyelvekre közvetlenül lefordított változatai is, de a szövegeken kívül a koramodern angol drámai műfajokat is megkísérelték a helyi közönség számára befogadhatóbbá tenni. Mivel a szanszkrit irodalom epikus hagyományaiból hiányzott a tragédia, ezért ennél a melodramai hangvétel jóval népszerűbbnek bizonyult; a drámák költői nyelvezete helyett a drámák cselekményében rejlő „érzelmi kavalkád és szélsőséges fordulatok” vonzották a közönséget. Ennek következtében a *Lear király* is gyakran vígjátékként került az indiai színpadokra.⁶ Mivel a párszi színházban központi szerepet kaptak a zenés-táncos elemek és a látványos színpadkép, és ez a színházi kultúra a hibriditás minden formájára nyitottnak bizonyult, így a mai bollywoodi filmművészet útját is előkészítette. Ania Loomba arra is rámutat, hogy a mozgókép megjelenésével „a párszi színház lényegében beleolvadt a filmművészetbe, ahogy a színpadi társulatok átalakultak filmszínházakká,”⁷ és a huszadik században a populáris szórakozást már a filmművészet képviselte.

² Loomba, p. 113. (Az idézeteket saját fordításomban közlöm.)

³ Poonam Trivedi, „It is the bloody business which informs thus...’: Local politics and performative praxis, *Macbeth in India*”, *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, szerk. Sonia Massai, London & New York, Routledge, 2005, pp. 47-54, p. 53.

⁴ Loomba, p. 114.

⁵ Loomba, p. 114.

⁶ Sisir Kumar Das, „Shakespeare in Indian Languages.” *India’s Shakespeare. Translation, Interpretation, and Performance*, szerk. Poonam Trivedi and Dennis Bartholomeusz. Newark: University of Delaware Press, 2005. pp. 47-73, p. 56.

⁷ Loomba, p.126.

India és a Shakespeare-filmek kapcsolatát vizsgálva fontos megemlíteni a másik irányba mutató hatásokat is, tehát azt a tényt, hogy az angolszász filmművészet mindig is szívesen fordult India felé, nem csupán az egzotikus helyszín bemutatásának céljával, hanem ez a kontextus kiválóan alkalmasnak bizonyult a kultúrák találkozásának, az ebből adódó konfliktusoknak, illetve azok megoldásának ábrázolására is. Az indiai Shakespeare-befogadásról szólva ezért nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a filmet, mely ugyan nem a bollywoodi, tehát bombayi hindi nyelvű filmipar terméke, de a nyugati, különösen az angolszász közönség számára elsőként ábrázolta a Shakespeare-színház és az indiai közönségfilm viszonyát: a Merchant-Ivory Productions által jegyzett *Shakespeare Wallah*-t. A nemzetközi szinten is elismert alkotói társulat, mely Ismail Merchant producer, James Ivory rendező, és Ruth Praver Jhabvala forgatókönyvíró több évtizedes együttműködésének eredményeként számos világhírű filmet, köztük több Oscar-díjas filmalkotást is készített,⁸ eredetileg azzal a kiemelt céllal jött létre, hogy Indiában, de nemzetközi piacra szánt angol nyelvű filmekkel népszerűsítsék az indiai kultúrát.⁹ Bár már 1963-ban bemutatták első filmjüket, hírnevüket valójában második közös alkotásuk, az 1965-ben készült *Shakespeare Wallah* alapozta meg. Mint a címből is sejthető, a film nem egyetlen Shakespeare-dráma adaptációja; a cselekmény egy Shakespeare-drámák előadására szakosodott angol családi vándorszínész csoport viszontagságait mutatja be a függetlenné vált Indiában.

Számos elemző rámutatott már, hogy a film alapjául szolgáló könyvben, Geoffrey Kendal emlékirataiban a Shakespeare-színjátszás népszerűsége Indiában töretlennek tűnik,¹⁰ a *Shakespeare Wallah* mégis azt mutatja nosztalgikus ábrázolásmódjával, hogy ez a népszerűség már a múlté, csakúgy, mint a brit kulturális és politikai hegemonia Indiában. A jelen és a jövő pedig egyértelműen a bollywoodi mozié – az enyhén melankolikus hangvétellő film mindehhez szinte a gyarmatbirodalom közvetlen metaforájaként használja Shakespeare-t, akire már, csakúgy, mint a gyarmatosítókra, szemmel láthatólag nincsen igény a függetlenné vált új országban. A kortárs indiai közönség előtti választást az Indiában felnőtt, és így lélekben kissé hazátlan angol színészlány, Lizzie Buckingham (Felicity Kendal), valamint a mindenre elszánt, elbűvölő, de csalárd filmcsillag, Manjula (Madhur Jaffrey) szembeállításával ábrázolja a film – a mindkettőjükhöz vonzódó Sanju döntése is azt jelképezi, hogy Bollywood és a filmművészet, bármennyire igénytelenebb szórakozásnak tűnik, mégis komolyabb vonzerővel bír a kortárs társadalom számára.

A *Shakespeare Wallah* tehát a színház és a film szembeállításával Shakespeare-t a letűnt múlttal azonosítja, az általa képviselt magas kultúrához való nosztalgikus ragaszkodást pedig talán értékes, de életképtelen jelenségnek,

⁸ *Szoba kilátással* (1985, 3 Oscar-díj 8 jelölésből); *Szellem a házban* (1992, 3 Oscar-díj 9 jelölésből).

⁹ Fristoe, Roger. „Introduction to 50 Years of Merchant Ivory – Thursdays in September.” *TCM.com*

¹⁰ Ld. Valerie Wayne, „*Shakespeare Wallah* and Colonial Specularity.”, *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, szerk. Lynda E. Boose és Richard Burt, Routledge, London & New York, 1997, pp. 97-105, különösen p. 98.



Shakespeare Wallah

Omkara



The Last Lear



amit a műveletlen közönség egyöntetűen elutasít. Ha azonban Bollywoodról valós képet kívánunk rajzolni, akkor nem csupán a nyugati filmművészet szögéből, hanem saját történelmébe és hagyományaiba ágyazva is meg kell vizsgálnunk a világ legnagyobb filmiparát, így pedig nyilvánvalóvá válik, hogy Bollywood mindig is egyfajta globális alkotói szféraként létezett, melyre a kezdetektől hatást gyakorolt a nemzetközi, különösen az európai és a hollywoodi filmművészet.¹¹ A huszonegyedik századra pedig Bollywood elkezdte levetkőzni az olcsó és igénytelen, kommersz filmipar sztereotípiáját, és esztétikai jegyei között a túlzó látványvilág szélsőséges kialakítása helyett változatosabb és árnyaltabb formák is megtalálhatók.¹² Ennek egyenes következménye az egyre komolyabb nemzetközi elismerés, melyet Bollywood azzal vív ki magának, ahogy a nyugati tömeg- és művészfilmekre is inspiráló, termékenyítő erővel hat. Rajinder Dudrah rámutat arra is, hogy a tudományos diskurzusban is magának egyre komolyabb teret követelő bollywoodi esztétika elsősorban a dal- és táncbetétek formájában kap hangsúlyos szerepet, ezért az alábbiakban a bollywoodi Shakespeare-filmeknek is erre jellemzőjére fordítjuk figyelmünket.¹³

A zenés-táncos, szinte musical-szerű elemek nyilvánvalóan a legszembeűnőbb jegyei az indiai tömegfilmeknek, melyek a nyugati esztétikához szokott közönséget el is távolítják maguktól, mivel éppen azt az egzotikus kulturális hagyományt hangsúlyozzák, melyben a filmek gyökereznek, és amely az európai hagyományoktól radikálisan eltér. A zenés elemek jelenléte a Shakespeare-előadásokban a huszadik század közepétől figyelhető meg, amikor is a függetlenségét frissen elnyert India színházi rendezői és előadói közül a leghaladóbbak, köztük Utpal Dutt bengáli színész-rendező, ráébredtek arra, hogy az elit kulturális életből korábban teljes mértékben kizárt alsóbb osztályokat kizárólag a látványos, populáris kultúrából merített eszközökkel lehet meghódítani a színház és a filmművészet számára.¹⁴

A zenés-táncos elemek szerepe azonban jóval összetettebb ennél, és semmiképpen nem korlátozódik arra, hogy a műveletlen alsóbb néposztályok számára emészthetővé tegye a magaskultúra produktumait. Nilanjana Bhattacharjya az indiai diaszpórában játszódó filmek zenés betéteit elemezve arra a következtetésre jut, hogy azok elidegeníthetetlen elemei a bollywoodi filmesztétikának, mivel a közönség számára ezek erősítik meg a filmek autentikus indiai kulturális gyökereit, valamint azt a tudatot, hogy az indiai diaszpóra az indiai nemzet szerves részét képezi.¹⁵

¹¹ Sangeeta Datta, „Globalisation and Representations of Women in Indian Cinema.” *Social Scientist*, 28.3/4 (2000), pp. 71–82, p. 72 JSTOR. 14 September 2011

¹² Rajinder Dudrah, „Queer as Desis: Secret Politics of Gender and Sexuality in Bollywood Films in Diasporic Urban Ethnoscapes.” *Global Bollywood. Travels of Hindi Song and Dance*, szerk. Sangita Gopal and Sujata Moorti, pp. 288–307. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 2008, p. 288.

¹³ Dudrah, p. 288.

¹⁴ Jyotsna Singh, „Different Shakespeares: The Bard in Colonial/Postcolonial India”, *Theatre Journal*, vol. 41, No. 4, Theatre and Hegemony (1989 dec.), pp. 445–58, p. 454.

¹⁵ Nilanjana Bhattacharjya, „Popular Hindi Film Song Sequences Set in the Indian Diaspora and the Negotiating of Indian Identity”, *Asian Music*, vol. 40, nr. 1, Winter/Spring 2009, pp. 53–82, p. 53–54.

Ennek a diaszpóra-identitásnak kiváló példája Sangeeta Datta 2009-es *Lear király*-adaptációja, mely *Life Goes On* [Az élet megy tovább] címmel gyűjtött be számos fesztiváldíjat és elismerést szerte a világon. A film Londonban játszódik, hindu bevándorló közegbe helyezve a cselekményt, az alkotók pedig minden fórumon hangsúlyozzák, hogy elsődleges céljaik közt szerepelt a londoni helyszín multikulturális sokszínűségének ábrázolása, azonban ahogy a (szinte kivétel nélkül hindi nyelven előadott) zenés betétek megszakítják az angol nyelvű cselekmény kibontakozását, a film narratívája szorosabb rokonságot mutat a bollywoodi közönségfilm stílusával, mint a kortárs nyugati filmgyártás realizmusra törekvő cselekményfűzésével.

Ezek az extradiegetikus, a szigorúan értelmezett cselekményen kívül elhelyezkedő dal- és táncbetétek legtöbbször az egzotikum elidegenítő erejével hatnak a nem indiai közönségre a Shakespeare-tragédiák alapján készült adaptációkban, hiszen (talán a *Rómeó és Júlia* kivételével) a nyugati közönség a tragédia légkörét nem tartja összeegyeztethetőnek a dalos-táncos jelenségekkel, így az *Othello*, *Macbeth* vagy a *Lear király* bollywoodi feldolgozásait inkább melodrámaként, nem pedig tragédiaként értelmezzük. A bollywoodi filmgyártás kontextusába helyezve azonban már jól látható, hogy akár Vishal Bhardwaj *Maqbool*-című 2003-as *Macbeth*-adaptációja, de még inkább az első nagyköltségvetésű bollywoodi Shakespeare-feldolgozás, a szintén Bhardwaj által rendezett 2006-os *Othello*-adaptáció, az *Omkara* szerkezetének a dalbetétek szerves részét képezik, és jelentőségük a cselekmény és a mögöttes jelentések kibontása szempontjából tagadhatatlan. A dalbetétek általában a flashback formájában hátrautaló, analeptikus narratív funkciót ellátó jelenségekhez társulnak, így például ahhoz a szakaszhoz, melyben Dolly (Desdemona) felidézi, hogyan szeretett bele Omkarába. Lisa Hopkins elemzésében hiányolja a filmből azt az *Othello*-monológot, melyben Othello hőstetteit lebilincselő retorikai erővel felsorolva igazolja Desdemona iránta érzett vonzalmát, és amely a dráma szövegében már egyfajta metaszínházi utalásként, az eredeti elbeszélési kontextusból (Desdemona otthonából) kiszakítva is megőrzi erejét. Az újrabelbeszélés során ez a történet egy újabb hallgatói kört (a velencei tanácsot) is levesz a lábáról, és ugyanekkor kilépve a diegézisből, a dráma nézőjére/hallgatójára/olvasójára is hasonló benyomást tesz.¹⁶ Ezzel szemben Bhardwaj Omkarája nem szól egy szót sem a jelenetsor alatt; Dollynak kell számot adnia érzelmeiről, de már első mondatai alatt vált a kép, az elbeszélés belső narrációként folytatódik, majd ezt felváltja egy dal, eközben pedig flashbackek során látjuk Dolly és Omkara megismerkedésének történetét. A dalszöveg és a flashback-képsor viszont ebben a műfaji kontextusban nyilvánvalóan nem dekoratív elem, hanem a diegézis részét képezi, és a kettő együttes hatása egy ugyanolyan magával ragadó, lebilincselő történet, mint Shakespeare mórjának elbeszélése: a képeken itt is elénk tárul a folytonos életveszély, saját és mások vérének ontása, a szélsőséges élethelyzetek szenvedélyt szító ereje.

¹⁶ Lisa Hopkins, *Relocating Shakespeare and Austen on Screen*, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 105.

Nem véletlenül hiányzik viszont mindez a prózai dialógusból, hiszen a reneszánsz Velence katonai hőseiből a huszonegyedik század Indiájában törvényen kívüli gengszter lett, aki a korrupció és erőszak világából emelkedik ki vezetői képességeivel és elkötelezettségével – mindez azonban jobb, ha kimondatlan marad. A dalszöveg mégis releváns jelentést hordoz, a Shakespeare-drámában metaforikus szerepet kapó látszat-valóság ellentétpárt járja körül, ilyen módon visszaemelve a film audiovizuális szövetébe a fény és árnyék kettősségét, melyhez szorosan kapcsolódik a bizalom, hit és szenvedély magával ragadó erejének megfogalmazása is.

Számos hasonló példát találunk kortárs bollywoodi Shakespeare-adaptációkban, melyek szintén azt bizonyítják, hogy az igényes művész- vagy közönségfilm képes a mondanivaló, az adaptált szöveg minél szélesebb körű ábrázolásának szolgálatába állítani a zenei elemeket. Sangeeta Datta fent említett *Lear*-adaptációja, a *Life Goes On* például a Shakespeare-drámából markánsan hiányzó anya és feleség alakját kapcsolja össze a zenével, szintén flashbackek során látjuk, ahogy a hagyományt (tehát a múltat) jelképező, a cselekmény jelenére már elértéktelenedett zenei kultúra milyen szimbolikus jelentést kap Manju, a természet, a teremtető ős-erőt megtestesítő anya képében. Érdekes módon, bár a film Londonban játszódik, és egy angliai székelyű produkciós iroda, a Stormglass Productions támogatásával készült, mégis erős szálak fűzik az anyaországhoz és a bollywoodi filmiparhoz. Többek között a Manju alakját megformáló Sharmila Tagore, valamint a legkisebb lányt megformáló Soha Ali Khan által, akik (azon túl, hogy az életben is anya és lánya) mindketten Bollywood népszerű sztárjai, és így már jelenlétükkel hozzájárulnak ahhoz, hogy a néző a zenés melodráma műfajába helyezze el a filmet.

A zenei elemek mellett azonban az adaptációk értelmezésében elkerülhetetlen egy másik szempont, a Shakespeare-szövegek jelenlétének említése. Az utóbbi évtized négy indiai kötődésű Shakespeare-adaptációját vizsgálva sajátos kettősségre derül fény: a két közönségfilm, Vishal Bhardwaj *Maqbool* és *Omkara* című alkotásai nem csupán hindi nyelvre fordítják, vagy akár a kortárs kontextushoz igazítják a Shakespeare-szöveget, hanem azt teljes egészében félretéve teljesen új dialógust használnak, mely mindössze a cselekmény fordulataival és a szereplők hozzávetőleges karakterjegyeivel kötődik a forrásszöveghez. Mindkét film radikálisan megváltoztatja az eredeti helyszín és kontextus nyújtotta asszociációs háttérrel is: a haza szolgálatában vívott hősieles küzdelem és katonai érdemek helyét a korrupció méltatlanságától fertőzött kortárs indiai társadalom, a maffia és a gengszterbandák váltják fel. Sajátosan ironikus önreflexióval Bollywood is megjelenik, szintén a korrupció melegágyaként, valójában pénzmosásra használt, művészi érték létrehozására alkalmatlan üzleti vállalkozásként. A Shakespeare-szövegek ebben a világban semmilyen formában nem kapnak helyet, a forrásművek csupán az indiai irodalomban mind a mai napig bevett módon inspirációként, valamint a populáris műalkotást legitimáló kulturális erőként szolgálnak. Erre a legitimációs törekvésre egyértelműen utal, hogy mindkét film forrásként hivatkozik a Shakespeare-drámákra, és ezt minden marketing anyagukban fel is tüntetik, az eredeti moziplakátoktól a DVD-borítókig egyaránt.

Az utóbbi évtizedben született azonban két *Lear király*-adaptáció is, a már többször említett *Life Goes On* című, diaszpórában játszódó történet, valamint Rituparno Ghosh *The Last Lear* (Az utolsó Lear) című 2007-es filmje, melyeknek szövegkezelése és a Shakespeare-szöveghez való viszonya eltér a két Bhardwaj-filmtől, és ezáltal a Shakespeare-szöveg kultikus erejére egészen más módon reflektál. Mindkét film dialógusa túlnyomórészt angol nyelvű, de mindkettőben bőven találunk ettől eltérő, hindi, urdu, arab, sőt szanszkrit nyelvű szakaszokat is. Mindkét filmben a színjátszás mint mesterség és művészet központi szerepet kap, és a Shakespeare-színház mint a legmagasabb fokú művészet és kulturális hagyomány jelenik meg. A *Life Goes On* Lear-karakterének legkisebb lánya, Dia a londoni Királyi Drámaakadémián színésznek tanul, és a vizsgaelőadáson – nem meglepő módon – Cordelia szerepét kell eljátszania. Shakespeare művészete azonban Dián kívül a szülői generáció, a bengáli származású bevándorlók első nemzedéke számára is élő hagyomány. A Lear alakját megtestesítő családfő, Sanjay nosztalgikus Shakespeare-idézetei által a film öntudatlanul is azt fogalmazza meg, hogy a múlthoz való görcsös ragaszkodás, akár a nyelvi, kulturális gyökerek vagy a materiális emlékek örök megőrzése formájában ugyanolyan természet-, sőt életellenes jelenség, mint Lear király csökönyös ragaszkodása az általa feladott királyi rang külsőségeihez. Bár a film felveti Sanjay felelősségét mind a múlt, mind a jelen traumáival kapcsolatban, a melodramai hangvétel és befejezés végül feloldja a konfliktust, ha nem is vígjátéki happy enddel, de mindenképpen a megbocsátás és megbékélés jegyében zárva a filmet.

Rituparno Ghosh filmje, a kortárs bollywoodi sztárokat (a főszerepben a különleges baritonjáról méltán híres Amitabh Bachchant) szintén felvonultató *The Last Lear* hasonlóan összetett viszonyt mutat a Shakespeare-drámával. Bár a filmnek még a cselekménye sem kötődik szorosan a *Lear király*-hoz, és a szerzői hivatkozások között nem is szerepel Shakespeare neve, a címben metaforikusan is középpontba állított főszereplő, a visszavonult, öregedő Shakespeare-színész alakjában nyilvánvaló a Shakespeare-kapcsolat. (Érdekesség, hogy a forgatókönyv alapjául ugyanannak az 1993-ban elhunyt Utpal Duttnak egy színdarabjaszolgált, aki maga is a függetlenség utáni indiai Shakespeare-színjátszás úttörő színész-rendezője volt.¹⁷) A Shakespeare-hagyomány és különösen a *Lear király* jelenléte mégis számos ponton tetten érhető a filmben; a hűség és hűtlenség folyton visszatérő motívumában, a két tanítvány-fiú szóban illetve tettekben és érzelmekben mutatott lojalitásában, és különösen abban a három fiatal nőalakban, akik a központi cselekményszálban közösen virrasztva jelképesen mintegy megvívják azért, hogy melyikük szolgálata segíti leginkább a súlyos balesete óta kómában fekvő színész életét, életművének fennmaradását. Az ápolónő, az élettárs és a fiatal színésznő közül természetesen utóbbi, a közös forgatás óta Harryt, az idős színészt apjának tekintő Shabnam az, aki Shakespeare Lear királyát idézve megnyitja a hetek óta élőhalott színész hallgatásának börtönét,

¹⁷ Ld. „Utpal Dutt” az *Internet Movie Database* oldalon, www.imdb.com; Singh, p. 454.

és akinek Harry Lear szavaival feleli: „ne űzzetek tréfát velem. Valóan, én bohókás, gyarló öreg vagyok.”¹⁸ A Shakespeare-szöveg gyógyító ereje tehát visszahozza a gyarmatosítás elejétől jelenlevő értelmezést, mely szerint Shakespeare hatása univerzális, örök emberi értéket őriz és teremt, és a jövő útjaként definiált filmmel szembeállítva nem a rombolás, hanem a gyógyítás, a visszatérés jelképe. A valószerűtlen, erőteljesen melodramái, de érzelgősségében is hatásos befejezésnek lehetséges azonban egy ironikus olvasata is: ebben a világban, ahol a Shakespeare-színház már a múlté, ahol a filmrendező kategorikusan elutasítja a színpadi hagyomány alkalmazását a filmművészetben, a Shakespeare-szöveg nem több, mint síri hang, az élőhalott, mozgásképtelen és szinte vak színészhez méltó regresszív jelenség, mely mindennél erőteljesebben bizonyítja, hogy fölötte eljárt az idő.

Végső következtetésként azonban mindenképpen meg kell állapítanunk, hogy akár ironikusan olvassuk a kortárs bollywoodi filmipar Shakespeare-adaptációit, akár nem, a Shakespeare-életmű jelenléte tagadhatatlan inspiráló erőként van jelen a kortárs indiai filmben. A szöveg szó szerinti idézésétől kezdve metaforikus utalásokon át, a cselekmény tágabban vagy szorosabban értelmezett követéséig számos változatban nyúlnak az angol reneszánsz mesteréhez inspirációért a bollywoodi alkotók, és újra meg újra bizonyítják, hogy ha változó formában is, de Shakespeare jelenléte töretlen a volt Brit Gyarmatbirodalom legszebb ékkövének, Indiának kulturális életében.



Life Goes On

¹⁸ William Shakespeare, *Lear király*, I. felvonás 7. szín. Ford. Vörösmarty Mihály. *Shakespeare összes drámái*, III. kötet, *Tragédiák*, Európa, Budapest, 1988.

Mátrai Titanilla, Ph.D.

A shakespeare-i örökség és a japán klasszikus nó

A klasszikus színházi hagyományok Kuroszava Akira A véres trón című filmjében

„A véres trón a Shakespeare-interpretáció kifogyhatatlan értelmezési újításai felől nézve is, a Kuroszava-életmű épülése felől nézve is igazán jelentős mű. Minket már azzal is lenyűgöz, hogy egy ennyire nyugati fogantatású történet a keleti gondolkodás és meseépítés szerint is ilyen hibátlannak bizonyul,”¹ írja Elbert János Kuroszava Akira² filmjéről 1981-ben a *Filmvilág* hasábjain. Valóban, Kuroszava Akira, a világhírű japán filmrendező *A véres trón*³ című filmjében ötvözi a keleti és a nyugati hagyományokat. A shakespeare-i alaptörténet és a japán klasszikus színházi hagyományok párhuzama egyedi alkotássá teszi Kuroszava filmjét. Keiko McDonald így ír e kettősségről:

Kuroszava Akira *A véres trónja* világszerte megosztotta a kritikusokat. Nyugaton minden gimnáziumi túlélő ismerősnek érzi a filmet, amely oly közel áll Shakespeare *Macbeth*-jéhez. Az ennek megfelelő túlélő a Távol-Keleten minden bizonnyal felismeri Kuroszava néhány ihletett kölcsönzését a japán klasszikus nóból.^{4 5}

Azt vizsgálom tehát, hogy Kuroszava hogyan ötvözte az európai és a japán kultúrkört, azaz hogyan készített filmet Shakespeare színművéből úgy,

¹ Elbert János, *Pókláb erdő lovasai*, *Filmvilág*, 1981/03. 22–23.

² A szövegben előforduló japán szavakat magyaros átírással közlöm, a neveket japános sorrendben írom (mely megegyezik a magyar használattal), tehát előbb a vezetéknév, majd a személynév.

³ A film címe *Kumonoszudzso*, nyersfordításban *Pókháló-vár*. A magyar *A véres trón* az angolul használatos *The Throne of Blood* címből, és nem az eredeti japán elnevezésből származik. Bár angolul is léteznek alternatív címek a filmre, mint például *Cobweb Castle* vagy *The Castle of the Spider's Web*, mégis a legáltalánosabb cím a *The Throne of Blood*. Magam is a magyarul általánossá vált *A véres trón* címen utalok a műre, bár sajnálatos módon ez a címhasználat nem tükrözi megfelelően az eredeti japán címet. A címben említett vér kommerszé, sikerhajhásszá teszi a művet, jobban tükrözi a forgalmazók igényeit, mint Kuroszava szándékát. Mint ahogy trón sem látható a film során, annak léte nem jellemző a keleti kultúrkörre. A film esetében a címet is adó *Pókháló-vár* az európai trónhoz hasonló jelentőséggel bír, *Pókháló-vár* a hatalom szimbóluma, annak urának lenni az erő záloga. Vasizu, a filmbeli *Macbeth* is ennek megszerzéséért, majd megtartásáért küzd, mint ahogy skót társa az ország trónját.

⁴ McDonald, Keiko I., *The Noh Convention in The Throne of Blood and Ran*, McDonald, Keiko, *Japanese Classical Theater in Films*, Cranbury, London, Mississauga, Associated University Presses, 1994. 125.

⁵ Az írásban szereplő primér és szekunder források idézetei saját fordítások.

hogy hű marad a reneszánsz tragédia struktúrájához és történetvezetéséhez, miközben a film látványvilágához a japán klasszikus színházból, a nóból merít. Kurosava a nó nyújtotta lehetőségeket ugyan számos más filmjében is alkalmazza, *A véres trón*ban használja ezt a legkomplexebb módon. *A véres trón*ról eddig számos elemzés, értelmezés született Japánban is, és Japánon kívül is, azonban eddig főleg filmtudományi szempontból közelítették meg; jelen írásban ezúttal színháztudományi szempontból elemzem a filmet.

Shakespeare Macbeth-je és Kurosava

Kurosava számos alkalommal mint kedvenc Shakespeare-alkotásaként hivatkozott a *Macbeth*-re, saját elmondása szerint már *A vihar kapujában* (*Rasómon*, 1950) után készült a darab megfilmesítésére.⁶ Azonban Orson Welles 1948-as filmje után röviddel nem találta alkalmasnak egy hasonló film elkészítését, így a tervet félretette közel egy évtizedre.

Kurosava harminc filmből álló rendezői pályafutása alatt meghatározó szerepet töltöttek be az európai és a japán irodalomból vett adaptációk. *A véres trón*on kívül Shakespeare nevéhez köthető még a *Lear király* inspirálta *Ran* (1985), illetve *A gonosz jól alszik* (*Varui jacu hodo joku nemuru*, 1960), melyen a *Hamlet* hatása látható, bár közel sem olyan erősen, mint a *A véres trón*on a *Macbeth*-é. Shakespeare-en kívül gondolhatunk még a Dosztojevszkij-regény alapján készült *A félkegyelműre* (*Hakucsi*, 1951), vagy közvetlenül *A véres trón* után forgatott, szintén orosz irodalomból vett *Éjjeli menedékhelyre* (*Donzoko*, 1957). Ez utóbbi film megvalósításhoz Kurosava ezúttal a másik japán klasszikus színházi formán, a kabukin⁷ alapuló *singekit* (új színjátszás) választotta.

Kurosava *A véres trón*ja megosztja a véleményeket Japánban és Japánon kívül. Míg egyesek Shakespeare *Macbeth*-jeként tekintenek rá, mások csupán szabad adaptációnak tartják a filmet, mely ugyan emlékeztet Shakespeare művére, nem tekinthető annak. Karino Josiki így ír erről a kettősségről:

A Rant maga Kurosava is, a kritikusok is adaptációnak tekintik. Azonban *A véres trón* esetében a vélemények két, egymásnak ellentmondó nézetre oszlanak. Érdekes, hogy míg az angolok szintiszta Shakespeare-ként címkézik fel az alkotást, a japán kritikusok csupán adaptációnak tekintik.⁸

⁶ Richie, Donald, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1998. 202.

⁷ A kabuki a jelen írásban tárgyalt nó mellett mind a mai napig élő tradicionális japán színházi forma egyike. Kialakulása éppen Shakespeare korára, a 17. század elejére tehető. A szó eredetileg a *kabuku* igéből származik, mely elhajlást, eltérést jelent, tehát az addigi hivatalos előadástól, a nótól való eltérésre utal. Később a szót helyettesítették a *ka*=ének, *bu*=tánc, *ki*=technika három karakterével. Az arisztokrácia igényeit kiszolgáló emelkedett nővel ellentétben a kabuki a városiakok szórakoztatására hivatott jóval harsányabb, populárisabb műfaj.

⁸ Karino Josiki. *Nó no engi – Kurosava no „Kumonoszudzso”, Shakespeare on Screen*, Tokio, Szansúsa, 1986. 248–249.

Peter Brook a Shakespeare ihlette filmekkel kapcsolatban így nyilatkozik: „Shakespeare szomorú története a filmvászonon (...), hogy eddig több mint száz film készült a darabjaiból, és a legtöbbjük elmondhatatlanul rossz. (...) És akkor elérkezünk a két komoly darabhoz: a szovjet *Hamlethez* és a japán *Macbeth*-hez.”⁹ Vagy J. Blumenthal szavaival: „Kurosawa Akira *A véres trónja* (1957) az egyetlen olyan mű tudomásom szerint, amelynek valaha is teljes mértékben sikerült filmre átültetni Shakespeare darabját.”¹⁰ Mint látható, Peter Brook egyértelműen *Macbeth*-ként beszél róla, míg Blumenthal pedig a shakespeare-i mondandó legsikeresebb megvalósításaként tekint Kurosawa filmjére.

Bár a film cselekményvezetés szempontjából hű a shakespeare-i alaphoz, ellenérvként a shakespeare-i szöveg elhagyását szokták említeni. Szintén Peter Brook írja: „nem lehet teljes mértékben Shakespeare-nek tekinteni, mert nem használja a szöveget.”¹¹ Blumenthal is tesz említést erről: „Shakespeare költészete eltűnt – nemcsak lefordították és lerövidítették, hanem eltűnt.”¹² Yoshimoto Mitsuhiro így összegzi ezt a kettősséget: „Sokan *A véres trónt* tartják a legjobb Shakespeare-filmadaptációnak, ellenben ez az a mű a sok Shakespeare-adaptáció közül, mely legradikálisabban eltávolodik a shakespeare-i szövegtől.”¹³

A *Macbeth* és *A véres trón* szerkezeti felépítése

Bár Kurosawa nem tartotta meg a shakespeare-i szöveget, filmjében hűen követte a *Macbeth* szerkezeti felépítését. (A színdarab és a film részletes szerkezeti ábráját lásd az 1. sz. mellékletben.) Néhány jelenetet a film teljes egészében mellőz, ilyen a Macduff-féle mellékszál. *A véres trón* Norijaszuja közel sem olyan árnyalt, erős karakter, mint Macduff, így a hozzá fűződő eseményeket is minimálisra csökkentette Kurosawa. Lady Macbeth örülési jelenete és halála a filmben egyszerre jelenik meg. Tartalmilag az alvajárással meg egyező örülési jelenet szerkezetileg Lady Macbeth halálának megfelelő helyen található.

Különbségek láthatók még a jelenetek tagolásában, dramaturgiailag eltérő például a vacsora-jelenet felépítése. Shakespeare-nél a gyilkosság jelentése után jelenik meg Banquo szelleme, tehát a szellem Macbeth agyszüleménye már, amikor tudatában van annak, hogy a gyilkosság megtörtént. Polanski későbbi *Macbeth*-rendezésében (1971) is Macbeth hallucinációját támasztja alá azzal, hogy Banquo szelleme nem olyan alakban jelenik meg, ahogyan valójában megölték, hanem úgy, ahogy azt a gyilkosok jelentik Macbeth-nek.

⁹ Peter Brook, (Geoffrey Reeves interjúja), *Shakespeare on three screens, Sight and Sound*, Spring 1965. 66, 68.

¹⁰ Blumenthal, J., *Macbeth into Throne of Blood, Sight and Sound*, Autumn 1965. 191.

¹¹ Brook, i.m. 68.

¹² Blumenthal, i.m. 194.

¹³ Yoshimoto Mitsuhiro: *Kurosawa. Film studies and Japanese cinema*, Durham, Duke University Press, 2000. 250.

Kurosza A véres trónban megfordítja a sorrendet, és előbb jeleníti meg Miki szellemét, ezzel adva Vasizu tudtára, hogy megtörtént a gyilkosság. Ezek után felmerül a kérdés, hogy valóban szükséges-e a gyilkos színre léptetése Miki levágott fejével. A megfordított sorrenddel a gyilkos megjelenése más jelentőséget kap, az eredeti híradás helyett egy eszközzé válik, a hozzá való viszonyán keresztül érzékelteti Kurosza Vasizu lelki tusáját. Vasizu ebben az esetben kétségbeesett dühében öli meg a gyilkost, mert elszalasztotta Miki fiát. A gyilkosok megölése látható még Polanski filmjében is, melynek ötlete minden bizonnyal Kurosavától származik, a kivitelezés azonban eltérő. Míg Kurosavánál Vasizu tehetetlenségében szúrja le, Polanskinál a hatalom rendszere darálja be a gyilkosokat.

Nagyobb tartalmi eltérés Macbeth, illetve Vasizu halála. Az előbbi a kívülről jött ellenség öli meg, az utóbbi saját katonái által hal meg Pókháló-vár zárt csapdájában. Ez a különbség első ránézésre az ellenkezőjére változtatja a darab végkifejletét, azonban a mindkét művön végigfutó örökké ismétlődő gyilkosságsorozat, hatalmi harc motívumát tekintve hosszabb távon már nem tekinthető különbségnek.

A fentiekből látható tehát, hogy bár Kurosza helyenként végzett kisebb tartalmi változtatásokat, A véres trón cselekményvezetése hűen követi a Shakespeare-művét. Kurosavának a *Macbeth*-hez való hűsége azonban meglepő, mivel a forgatókönyv írásához nem használták Shakespeare szövegét.

Kurosza és a társszerzői nem vették a fáradságot, hogy magukkal vigyék a *Macbeth* egy példányát a *rjokanba*,¹⁴ amikor elkezdtek írni a filmet 1956 elején. „Fiatalkorunkban már olvastuk a *Macbeth*-et mondta Hasimoto [az egyik forgatókönyvíró] szóval nem hagytukoztunk rá, (...) amikor a forgatókönyvet írtuk.” (Ami semmi esetre sem utal lovagias viselkedésre egy adaptáció esetében, azonban mindennél jobban mutatja Shakespeare darabjának erejét.)¹⁵

Ezt az attitűdöt mi sem tükrözi jobban, mint hogy a film stáblistájából kihagyták Shakespeare nevét.

A japán nó

A nó a jelenleg is élő három klasszikus műfaj egyike. Vallási táncokból, rituáléból alakult ki, maihoz közeli formája a XIV. századra fejlődött ki. A nó kánonjának megalkotói Kannami (1333–1384) és fia, Zeami (1363 k.–1443 k.). A körülbelül 250 darabból álló nó repertoárból mintegy ötven művet tulajdonítanak Zeaminak. Ezen kívül számos esztétikai írásával lefektette a nóírás és -előadás alapjait. Azóta a darabok és előadási módjuk apáról fiúra szállnak.

¹⁴ A *rjokan* japán stílusú szálloda. Kurosavának szokása volt, hogy a társszerzőivel elvonult egy vidéki *rjokanba* pár napra, és ott, távol a világ zajától írták meg a film forgatókönyvét.

¹⁵ Stuart Galbraith IV, *The Emperor and the Wolf: The Lives and films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, New York, London, Faber and Faber, 2002. 230–231.

A nó fontos szerepet tölt be a japán kulturális életben mind a mai napig, a japán néző hétről hétre számos színház programja közül választhat.

Az európai klasszikus színházzal ellentétben, ahol az eredeti szöveget szabadon viszik színre, a nódarabok a szövegen kívül megtartották a zenei és táncos elemeiket is, nevezhetjük ezt a szöveg–zene–tánc triászának.

A nó később jelentős hatással volt a kabuki és más táncos műfajok kialakulására, modern színházi előadások is gyakran merítenek a nó nyújtotta hagyományokból. Kuroszava kívül többek között Mizogucsi Kendzsi, Ozu Jaszudzsi és Sindó Kaneto is felhasználta a nó filmjeikben. Továbbá a XX. században még a nyugati irodalmi és színházi életre is rányomta bélyegét a japán klasszikus színház. Olyan írók merítették ihletet, mint Ezra Pound, William Butler Yeats (*Four Plays for Dancers*, 1921), T. S. Eliot; valamint Benjamin Britten *Curlew River* (1964) című operája is a híres nó, a *Szumida folyó* (*Szumida-gava*) alapján készült.

Kuroszava és a nó

Kuroszava Akira így emlékezik vissza a nóval való első találkozására.

Akkoriban [a háború alatt] láttam először nó-t. Aztán belevetettem magam Zeami esztétikai írásaiba, Zeamival kapcsolatos forrásokba és minden másba, aminek a nóhoz köze volt. A nóban talán az az egyediség ragadott meg, ami a filmtől oly távol áll.¹⁶

Innentől kezdve Kuroszava alkotói pályáját végigkíséri a nóhoz való rendszeres visszatérése. Nódarab alapján mindössze egy filmet készített, a Magyarországon nem forgalmazott *Akik a tigris farkára lépnek* (*Tora no o o fumu otokotacsi*, 1945/1952). Ez a film az *Atakai átkelő* (*Ataka*) című nóból és ennek adaptációjaként készült kabukiból, az *Adakozó listából* (*Kandzsincsó*) készült. Itt Kuroszava ötvözte a két japán klasszikus színházi forma elemeit, azonban e korai filmjében még minden mélyebb tartalom nélkül, csupán az egyes elemeket mint a zenét, táncot, mozgást és intonációt felületesen építette bele művébe.

Alkalmazott önálló elemeket filmjeinek rövid jeleneteihez, mint például *A hét szamurájban* (*Sicsinin no szamurai*, 1954) Rikicsi feleségének epizódját, ahol az asszony nózenére rendkívül lassú mozgással jelenik meg maszkoszerűen mozdulatlan arccal. Vagy gondolhatunk *A vihar kapujában* (*Rasómon*, 1950) bírósági jeleneteire, ahol Kuroszava nótáshoz hasonlóan használta a teret.

Kuroszava felhasználta még a nóból vett elemeket más, kevésbé látványos módon is. Az *Élni* (*Ikiru*, 1952) című alkotása első ránézésre ugyan nem emlékeztet a klasszikus színházi formára, szerkezetileg azonban követi az álom nó (*mugen nó*) struktúráját; Vatanabe halála két részre osztja a filmet,

¹⁶ Kuroszava Akira, *Gama no abura. Dzsiden no jóna mono*, Tokió, Ivanami soten, 1984. 310–311.

a film első felében Vatanabe élő emberként szerepel, míg a történet második felében szinte szellemként jelenik meg a saját temetésén a többi szereplő visszaemlékezése révén. Ez hasonló az álom nó szerkezetéhez, melynek elején a főszereplő emberi alakban, a darab végén pedig szellemként lép színre. Szintén fellelhető a nó szerkezeti felépítése *Az árnyéklovasban* (*Kagemusha*, 1980) is olyan jellegzetességek révén, mint például az első és második rész különböző főszereplője, *dzso-ha-kjú* tagolódás, illetve egy részlet a *Tamura* című nóból. A következő filmjében, a *Ranban* (1985) is hasonlóan erősen hagyatkozik a nó világára, gondolhatunk a film szerkezetére, nódarabokból való idézetekre, melyek jelentős részét nem verbálisan, hanem vizuálisan illesztette a filmbe, Curumaru és Kaede figurájára, jelmezekre, szobabelsőkre. Valamint az *Álmok* (*Akira Kurosawa's Dreams*, 1990) különböző epizódja is az egyes nódarabok típusait idézik.

Hogy Kurosava késői korszakára mennyire rányomja bélyegét a nó iránti érdeklődése, az is mutatja, hogy dokumentumfilmet szándékozott készíteni a nóról. A terv ugyan nem valósult meg, a forgatókönyv fennmaradt 1983-ból, éppen a *Ranra* való készülődés időszakából. Kurosava *A nó szépsége* (*Nó no bi*) címet adta ennek, melyet később elővettek, és *A jelenkori nó* (*Gendai no nó*) címmel szándékoztak megvalósítani. A dokumentumfilm bemutatóját 2010-re tervezték, azonban a terv ismételten megghiúsult.¹⁷

A véres trón és a nó

A korábban említett shakespeare-i párhuzam mellett a másik jellemvonás a nó elemeinek használata. Amellett, hogy hű maradt a *Macbeth* történetvezetéséhez, fellelhető még a nóban is alkalmazott *dzso-ha-kjú* szerkezeti felosztás; a nóra emlékeztető figurák, mozgások, zene és intonáció, valamint két színdarab, a *Fekete halom* (*Kurozuka*) és a *Tamura* visszatérő motívumai végigkísérik a filmalkotást. A nó jelenlétéről Toida Micsizó japán kritikus így ír:

A nó alkalmazása *A véres trón* című filmben számunkra [japánok számára] rendkívül könnyen nézhetővé teszi az alkotást. Lady Macbeth-et megformáló Jamada Iszuzu csúsztatott járása,¹⁸ féltérden ülése¹⁹ is erre utal. Amikor Macbeth szerepében Mifune Toshiró elhagyja a színt, hogy megölje urát, és Jamada Iszuzu egyedül marad a szobában, bizonytalanságában és türelmetlenségében fel-alá járkál, nózene hallatszik. A boszorkány, aki a jóslatot mondja, a *Fekete halom* című nódarabban használt díszletben van, csak úgy, mint a rokka, amit forgat.

¹⁷ *The International Movie Database*, <http://www.imdb.com/title/tt1198401/> letöltés: 2009. március 1. Az oldal később megszűnt. (ellenőrizve: 2102. november 17.)

¹⁸ Japánul *szuriasi*, a *csúszik* ige és a *láb* szó összetétele. A nó alapvető járása ez, mely szerint a színész a talpát végig a színpadon tartja és egyáltalán nem emeli fel. Ezzel a technikával a szereplő mozgása folyamatosnak tűnik, mintha lebegne, mely különösen szellemek, természetfeletti lények megjelenítéséhez elengedhetetlen.

¹⁹ Szintén a nó eleme. A szabályos térdeléssel ellentétben a nódarabokban a szereplők az egyik lábukat felhúzzák, és csak a másik sarkukon ülnek.

A megölt katonák mind olyan öltözetet hordanak, mint a harcos darabok²⁰ záró részének főszereplői.²¹

Nó szerű szerkezet

A shakespeare-i történetvezetés mellett *A véres trón* több szempontból is követi a nódarabok szerkezeti felépítését. Egyrészt a keret, amellyel kezdődik és végződik a film, a történetet a távoli múltba, mintegy álmvilágba helyezi, ezzel a film az álom nóval lesz hasonlatos. Az álom nó (*mugen nó*) esetében a mellékszereplő (*vaki*), általában egy vándorszerzetes vagy császári követ az utazása során eljut egy helyre, amelyhez egy régmúlt esemény fűződik. A mellékszereplő elalszik, álmában megjelenik egy halott szelleme, és újra lejátszódik az adott helyhez kötődő esemény. *A véres trón*ban ugyan nincs ennek megfelelő szerepkör, ezt a funkciót a keretjáték tölti be. A ködből úgy tűnik elő a Pókháló-vár, majd tűnik el a végén, mint ahogy a főszereplő a mellékszereplő álmában. „[A] közönség (és burkoltan a rendező is) egy vándorszerzetes vagy utazó nézőpontját veszi fel, aki egy homályos álmod lát egy régi kor romjai között,” – írja John Collick.²²

A nó szerkezetéről így ír Zeami a *Három mód (Szandó)* című esztétikai írásában „[A] *dzso-ha-kjú* öt részből áll. A *dzso* egy, a *ha* három, a *kjú* egy részt tesz ki,”²³ és ez a nóra és más klasszikus műfajokra jellemző ritmika jól látható a filmben is. Hapgood szavaival: „A film teljes energiarendszere a túlzó behatárolást követő robbanásszerű feloldás mintájából származik, mely a nó ritmusát jellemzi.”²⁴ Kurosava maga is hivatkozott a *dzso-ha-kjú* elméletre:

A forgatókönyv szerkezete olyan, mint egy szimfónia a három vagy négy tételével és a változó tempójával. Vagy használható még a nódarabok háromrészes struktúrája is: *dzso* (bevezetés), *ha* (kidolgozás) és *kjú* (befejezés). Ha az ember teljes mértékben a nónak szenteli magát, és nyer ebből valamit, az magától megjelenik a filmben.²⁵

A prológu utáni *dzso*, bevezető rész a vár megjelenésétől Vasizu és Miki kinevezéséig tart. Ebben a részben megtudjuk a történet hátterét, megismerjük a főbb szereplőket, és itt találkozunk a boszorkánnyal is, az egyik olyan szereplővel, aki egyenesen a nó világából érkezett.

²⁰ A harcos darabok második felében a főszereplő egy csatában elhullt harcos szelleme.

²¹ Toida Micsizó, *Nó – Kami to kodzsiki no geidzsucu*, Tokió, Szerika sobó, 1972. 245.

²² Collick, John, *Kurosawa's Kumonosu jo and Ran*, Collick, John, *Shakespeare Cinema & Society*, Manchester and New York, Manchester UP, 1989. 166–187. 178.

²³ Omote Akira, Kató Súicsi (szerk.), *Zeami, Zencsiku*, Tokió, Ivanami soten, 1974. 135.

²⁴ Hapgood, Robert, *Kurosawa's Shakespeare Films: Throne of Blood, The Bad Sleep Well, and Ran*, Davies Anthony, Stanley Wells (szerk.), *Shakespeare and the Moving Image*, Cambridge University Press, 1994. 239.

²⁵ Kurosawa Akira (ford.: Bock, Audie), *Something Like an Autobiography*, New York, Knopf New York, 1982. 193.

A három részből álló, viszonylag vontatottabb *ha* vagy kidolgozás első részének középpontjában Kuniharu meggyilkolása áll. Ez közvetlenül Vasizuék kinevezése utáni jelenettel indul, amikor is Vasizut az Északi Erőd urává teszik. Ennek a résznek a színhelye is ez az Északi Erőd. A második *ha* rész közvetlenül a gyilkosság után kezdődik, és Vasizu bevonulásával zárul a Pókháló-várba, tehát térben is a két vár között megtett utat, és rangban is az előrelépés utáni hajszát mutatja. Mivel Pókháló-vár a hatalom jelképe, a várba való bevonulás már magát a hatalom megszerzését szimbolizálja. A harmadik *ha* szakaszba tartozik a vacsorajelenet és Vasizu második találkozása a boszorkánnyal, vagyis Vasizu bukásának kezdete.

A gyors *kjú*, azaz befejezés a harcra való készülődés, Aszadzsi örülési jelenete és Vasizu halála. Végül a filmet a kezdethez hasonló keret zárja, mely a nézőt visszavezeti a múltból a jelenbe.

Szereptípusok

A *véres trón* szereplői teljes mértékben párhuzamba állíthatóak Shakespeare *Macbeth*-jének figuráival (lásd a 2. számú mellékletet). Ugyanezek a szerepek bizonyos mértékig alkalmazhatóak a nő szerepköreire.

Nogami Tojoicsiró²⁶ terminológiájával élve a nő egy úgy nevezett *site icsinin-sugi*, tehát egyszereplős műfaj. Ez azt jelenti, hogy a darab középpontjában egy főszereplő, a *site* (jelentése: cselekvő) áll, az összes többi szerep ennek van alárendelve. Az egyes szerepköröket külön névvel jelölik, és egy színész csak meghatározott szerepköröket láthat el, mely attól függ, hogy a színész milyen családba született. Így például egy mellékszereplő soha nem játszhat főszerepet, és igaz ez fordítva is.

A főszereplő *site* mellett időnként található kísérő, a *cure*. Ilyen lehet a főszereplő házaspárja vagy kísérete. Hasonló kapcsolat látható *A véres trón* esetében Vasizu és Miki között a darab elején. A két harcos úgy lovagol egymás mellett az erdőben, ahogy *site* és *cure* megjelenik a színpadon a darab kezdetén. *Cure* lehet még Vasizu felesége, Aszadzsi is, aki gyakorlatilag kiegészíti, irányítja Vasizu cselekedeteit. Aszadzsi *cure*ként való szerepeltetését még az is alátámasztja, hogy az asszony első megjelenésekor a színpadszerű szobának éppen azon a részén térdel, ahol a *cure* helye is van a nőszínpad jobb oldali részén. Aszadzsi figuráját Keiko McDonald is nőszereplőhöz hasonlítja:

Lady Vasizu is közeli kapcsolatban áll a nővel. Nem mozog önállóan, hanem „az előírt testmozgás mintájának” formális gyakorlatát követi. Úgy lép, mint a nőelőadók, nem emeli fel a lábát a földről, hanem csúsztatja, majd a lábujját megemeli minden lépésnél. A beszéde kimért, mint egy nómonológ. A vacsora jelenetben míg Vasizu arckifejezése rémületet sugároz, a nő arca a totális önkontroll tanulmánya. Mozdulatlan, hideg és közömbös, akár egy nómaszk.²⁷

²⁶ Nogami Tojoicsiró (1894–1955), nótudós

²⁷ McDonald, *i.m.* 132.

A nódarabok másik kulcsfigurája a mellékszereplő, a *vaki* (jelentése: valaminek a széle). Bár szerepe összehasonlíthatatlanul rövidebb a *sitéénél*, dramaturgiai jelentősége óriási. A *mugen*, álom nóban az ő álmán keresztül látjuk az eseményeket, tehát összekötő kapocsként szerepel jelen és múlt között. Nevét onnan kapta, hogy a darab jelentős részében a színpad jobb első sarkában ül, és figyelemmel kíséri az eseményeket anélkül, hogy, legalábbis az álom nóban, befolyásolná a darab kimenetelét. Bár A *véres trónban* nem található ennek megfeleltethető karakter, a történet régmúltba helyezéséről a keret gondoskodik, így funkcionálisan ez a szerepkör is fellelhető a filmben.

További szerepcsoportok még a nóban a komikus kjógenszereplők, ők egyrészt több nódarab között adnak elő rövid, vidám közjátékot, a kjógent;²⁸ illetve a nódarabok meghatározott szerepköreiként is láthatóak.²⁹ A *Macbeth*-ből kiindulva a várkapus szerepe szolgáltatott volna ideális alapot egy kjógen közjátékra, azonban Kuroszava kihagyta ezt az epizódot a filmből, és nem is alkalmazott vidám kjógenszerepet sem.

A nó elengedhetetlen tartozéka még a kórus, a *dzsiutai*, általában nyolc főből áll, végig unisonóban énekelnek, és a színpad jobb oldalán két sorban helyezkednek el. Az első sorban a fiatalabbak, a hátsó sorban a tapasztaltabb veteránok a karvezetővel (*dzsigasira*) a hátsó sor közepén. Ez a karvezető azonban nem hasonlít az ókori görög színház karvezetőjére. A *dzsigasira* inkább karnagyi funkcióval bír, akinek hangjához igazodik az összes többi. A kórus tagjait a *site* szerepkörhöz tartozó színészek alkotják. A színpad hátsó részén egy sorban elhelyezkedő zenekar, a *hajasi* foglal helyet. Négy hangszer használatos, jobbról balra haladva fuvola (*fue* vagy *nókan*), váll-dob (*kocuzumi*), csípő-dob (*ócuzumi*) és az ütős dob (*taiko*). Az utóbbi *taiko* csak egyes előadásokban használatos, a többi három hangszer azonban minden darabban megtalálható.

A kórus és a zenekar A *véres trónban* ugyan nem látható, de hangzásban jelen van végig. Ez megfelel annak a jelképrendszernek is, mely szerint a formális ruhában, de nem jelmezben lévő résztvevők bár a színpadon foglalnak helyet, mégis kívül állnak a darab cselekményén. A kórusra utaló nyomok azonban egy helyen mégis megtalálhatóak a filmben. A vacsorajelenetben egy öregember táncot ad elő a *Tamura* című nóból. A jelenet kezdetén látható, ahogy négy ember a terem szélén előrehajol, és formális mozdulattal a földre helyezi az összeecsukott legyezőjét. A kórus a nó előadás során így emeli fel a legyezőjét, mielőtt énekelni kezd, majd így is teszi le, miután véget ért a szövegük. A *véres trón* ezen jelenete is közvetlenül a kórus szövege után kezdődik, majd Tamura szerepében az öregember táncával és szövegével folytatódik. (Erre a jelenetre még később visszatérek.) Kórus hallható még a prológusban és az epilógusban, mely szövegileg Kuroszava műve,

²⁸ A kjógen a nóval párhuzamosan alakult ki, és mint az európai színjátszásban a tragédia és a komédia, úgy élnek egymás mellett a japán klasszikus színházban. A nót és a kjógent közösen szokták *nógakuként* emlegetni.

²⁹ A magyar közönség számára is ismert, napjaink egyik népszerű kjógenszínésze a *Ranban* szereplő vak fiú, akit Nomura Takesi, jelenlegi nevén Nomura Manszai formált meg.

azonban a klasszikus japán versforma megtartásával az irodalmi nő vilá-
gát idézi még akkor is, amikor a kíséret a XX. század zenei világát idézi.

A fent vázolt szigorú, áthághatatlanul körbehatárolt szerepkörök rend-
szerét nehéz hasonló módon alkalmazni filmen. Kuroszavának sem az volt a
szándéka, hogy a Shakespeare által megkívánt szereplőgárdát csupán há-
rom-négy főre redukálja, és a nóra jellemző szerepkörökbe bújtsassa. Egyes
szerepköröket teljesen mellőzött, számos szereplőjét kívül hagyta a nőszerű
besoroláson, sőt időnként a szerepek között átjárt, egyes szerepköröket
felcserélt. Említettem, hogy a darab főszereplője, vagyis *sitéje* alapvetően
Vasizu, azonban egyes jelenetekben más szereplők válnak *sitévé*. Például
amikor Vasizu és Miki találkozik a boszorkánnyal, egyértelműen a boszorkány
uralja a jelenetet, ráadásul a dal, amit énekel, a *Fekete halom* című nő fő-
szereplőjének énekéhez hasonló. Vagy a Miki meggyilkolása előtti jelenetben
rövid időre Miki is *sitészerűen* viselkedik. Miközben fiával beszélget, az Északi
Erőd egy folyosóján sétál végig. Egy korábbi jelenetben már láttuk, hogy ez a
folyosó (mely hasonlít a nőtáncpadra vezető hídszerű *hasigakarira*) vezet abba
a Lezárt Szobába, ami a darab egyik színpadjaként is felfogható. Miki ebben a
jelenetben a színpaddal ellentétes irányba megy, vagyis éppen úgy tesz, mint
aki szerepe végén lelép a színről. Ezek után már csak Miki szellemét látjuk
nem sokkal később. Vagyis éppen olyan ez, mint az álom nő esetében a két
részre osztott elrendezés, a darab első részében a főszereplő egy élő ember
alakját magára öltve jelenik meg, majd a rész végén a *hasigakarin* keresztül
elhagyja a színt, csakúgy, mint Miki ebben a jelenetben. A közjáték után a *sité*
ezúttal valódi formájában, például egy halott szellemeként vagy egy adott tu-
lajdonság manifesztumaként jelenik meg, csak úgy, mint Miki szelleme Vasizu
vacsoráján. Hasonlóan szembetűnő átalakulás látható még Aszadzsi esetében
is, az örülési jelenetben mintha kicserélte volna maszkját, új alakban jelenik
meg.

Még egy fontos szerepcsere látható a filmben, ezúttal Vasizu és Aszadzsi
között a gyilkossági jelenetben. Keiko McDonald így fogalmaz:

A következő két jelenetben azonban férj és feleség szerepe felcserélő-
dik. A nő dinamikus mozgása éles ellentétben áll Vasizuével. Férje kezé-
be nyomja a lándzsát, és amíg ő elvonul, hogy végrehajtsa a tettet, az
asszony őrzöngő táncot jár nőzenével kísérve. Vasizu visszatér, és moz-
dulatlanul ül, szinte beledermelve egy pózba döbbszerű kifejezéssel az ar-
cán. A nő elveszi tőle a véres lándzsát, majd egy újabb táncot jár kifeje-
zéstelen arccal, mintha arról akarna meggyőzni bennünket, hogy Vasizu
lelkén győzött a gonosz. Egyértelműen a nő játssza a *sité* szerepét.³⁰

A nő színházi elemei

A következőkben tekintsük át, hogy Kuroszava hogyan használta a nő különfé-
le színházi elemeit, úgymint színpadkép, díszletek, jelmezek, maszkok, zene.

³⁰ McDonald, i.m., 136–137.

Mivel *A véres trón* nem egy konkrét nódarab adaptációja, egy japán klasszikus történet felhasználása helyett Kuroszava inkább számos látvány- és hangzás-elem ötvözésével idézte meg filmjében a klasszikus japán színház világát.

Színpad

A nó vallási táncokból és rituálékból alakult ki, kezdetben templomok és szentélyek kertjében a szabad ég alatt a pusztta földön adták elő. Később ideiglenesen összetákoltt színpadon tartottak előadásokat. A ma is létező nősínpad egy négyzet alakú, úgynevezett főszínpadból (*honbutai*), és annak bal hátsó sarkából a közönségtől távolodó hídszerű létesítményből (*hasigakari*) áll. Ez a ferdeség egyben a közönségtől, vagyis a jelen világtól való távolságot érzékelteti. Ezen a hídon jelenik meg a például egy halott szelleme, érzékeltetve a másvilágról érkezést, vagy ezen a ferde hídon repül az égbe a *Tollruha* (*Hagoromo*) című darab égi lakója, ezúttal a ferdeség a harmadik dimenzióba való átváltást mutatja.

Jelenleg a nősínpadok többsége fedett, azonban a több száz évvel ezelőtti szabadtéri jellegét mutatja a színpad fölött megtartott tetőszerkezet. Ezt a tetőt meghatározott helyen oszlopok tartják, melyek, bár a közönségnek sokszor zavaróak, a színészek számára elengedhetetlen tartozékok. A maszkot viselő szereplők ugyanis a környezetük csupán kis részét látják, így az oszlopok segítségével képesek a tájékozódásra a színpadon. *A véres trón* látványterve is erősen utal a nó színpadi világára. Nemcsak a vár üres tereit törlik meg oszlopok, de az erdő fái is ezt idézik. A történelmi filmekben használatos tatami helyett a faburkolatú belsők uralják a képet, akárcsak a nősínpad esetében. Egyszerű, díszlettel, sivar szobabelsők, *hasigakari*-szerű folyosók állandó visszatérői a filmnek.

Az Északi Erőd úgynevezett Lezárt Szobájában a vérfolt a nősínpad hátsó falán ábrázolt fenyőre emlékeztet,³¹ melynek szennyes volta éles ellentétben áll a nősínpad és az istenségek lakhelyéül is szolgáló fenyő emelkedett világával – csak úgy, mint a filmben és a nősínpadon ábrázolt világ szembenállása. Ebben a Lezárt Szobában éljük meg a híres gyilkosságot, mely kulcsjelenete a filmnek. Bár maga a gyilkosság a *Macbeth*-ben is a színpad mögött történik, egyúttal a nódarabokra is jellemző vonás a valós történések ábrázolásának elkerülése. A jelenet Aszadzsi alakjával kezdődik a szoba előtt állva egy hídszerű folyosón. A következő képben Aszadzsi belép a szobába, tehát a mozgása megegyezik a nőszerelőkével, akik a *hasigakar*in keresztül lépnek a színpadra. Továbbá időközben az Északi Erőd urává vált Miki is ugyanezen a folyosón távolodik el a színpadtól közvetlenül a meggyilkolása előtt, vagyis hagyja el a színt, mint már korábban említettem.

Előadásmód

Színház és film között alapvető különbségként szokták említeni az arcok közeli mutatóit. Az arcok, szemek kinagyításának révén az emberi érzelmek erőteljesebben érzékeltethetők.

„Kurosza-va alig használ premier plánt, és inkább a nagytotálokat részesíti előnyben, mely a nó technikájának hatása”³² mondja Donald Richie. Kurosza-va így magyarázza ezt:

Ahhoz, hogy a nó formavilágát életre keltsem, a teátrális jeleneteknél is vigyáztam arra, hogy ne mutassam a színészek közeli arckifejezését, mindenképpen nagytotál képeket készítettem. Azért csináltam így, mert a nó esetében is a színészek az egész testükkel fejeznek ki érzelmeket. Japánban eddig még senki nem alkalmazta ezt a módszert filmkészítéshez, a stáb sem értette igazán, hogy mit akarok.³³

Kurosza-va tehát nem hagyta ellustulni a színészeket, folyamatosan megkövetelte tőlük a maximális fizikai jelenlétet, melyet sok esetben úgy ért el, hogy a jelenetet színpadszerűen állította be. Hasonló volt az elvárás az operatőrök felé is, akiken számonkérte, ha valamely szereplő lába vagy más testrésze lelóg a képről, mert ő egész alakos figurákat álmodott a filmvászonra.

Díszlet, kellékek, látványelemek

Kurosza-va anószínpad felhasználása mellett a nóelőadások amúgy rendkívül egyszerű, csak jelzésszerű díszleteit (*cukurimono*) és kellékeit is beépítette filmjébe. A bambuszszárból összetákolt viskó váza az erdő közepén, mely a boszorkány lakhelyéül szolgál, számos nódarab díszlete. Bár a nó előadásakor látható ház jóval kisebb a filmben látottnál (épp hogy elfér benne a színész), mégis a kapcsolat a filmbeli ház és a nó díszlete között egyértelmű. Ilyen díszlet (*varaja*, szalmakunyhó) látható például a *Fekete halom* című darabban is, igaz, ott tető nélkül, mindössze a ház négy falát érzékeltető vázzal. A darab elején ebben a házban foglal helyet a darab főszereplője, a magányosan élő öregasszony. Később ugyanez a díszlet szolgál a darab belső, tiltott szobájául, amelyet ugyanúgy nem lenne szabad kinyitni, mint *A véres trón* Északi Erődjében a Lezárt Szobát. Szintén a *Fekete halom* egy jelenetéből származik a rokka is, mint kellék. (Erre a jelenetre még visszatérek.)

Kurosza-va apróbb vizuális elemekben is felhasználja a japán jelképrendszert. A skorpió, mely Vasizu zászlóján is látható címer, a gonoszság szimbóluma, míg a nyúl, mely Miki címere, a tisztaságé. Mindkettő a kjógen Nomura család jelképe.³⁴ Tehát Kurosza-va nemcsak a nagyobb, szembetűnő látványelemeket, hanem egészen az apró részletek kidolgozásáig alkalmazta a nó adta ábrázolásvilágot.

Maszk

Kurosza-va *A véres trón* próbáin nómaszkok fényképét mutatta a színészeknek, akiknek a szerepük révén azzá a maszkká kellett válniuk. A módszer hasonlít a nősínészek eljárásához, akik, mielőtt felvennék a maszkjukat, hosszasan nézik, így azonosulnak a szereppel.

³² Richie, *i.m.*, 210.

³³ Kurosza-va Akira: *Szono szakuhin to kao*, Kinema Dzsunpo, 1963/4. 338.

³⁴ Nomura Manszai, Kurosza-va eiga: *Nó, kjógen no dzso-ha-kjú*, Bungei. 1998 december. 39.

A nóban alkalmazott maszkok (*omote* vagy *nómen*) viszonylag kis méretűek, az arcnak csak a közepét fedik el. Nem szerepekhez, hanem szerepkörökhöz tartoznak, így egy maszk több különböző darabban is használható. Ezek a maszkok óriási értéket képviselnek, egyes színészcsaládok birtokában több száz éves, ereklyeként tisztelt darabok is vannak. Maszkot jobbára a *site*, a főszereplő hord, bár egyes daraboknál, ahol szerep szerint megközelíti az előadó adottságait, maszk nélkül lépnek fel (*hitamen*). A *site* mellett esetenként a kísérő, *cure* is visel maszkot, illetve néhány maszkos kjógendarab is létezik. A mellékszereplő, azaz a *vaki* azonban soha nem vesz maszkot.

Ily módon Vasizu sminkje és arckifejezése a harcos *Heida*-maszkra emlékeztet. Ez az a maszk, melyet többek között a *Tamura* főszereplője is visel, az egyik olyan darabnak a főszereplője, melyet Kuroszava felhasznált filmjéhez. Aszadzsi először a *Sakumi*-maszk kifejezését viseli magán, mely a korosodó szépséget hivatott ábrázolni. Az örülési jelenetben már a megszállott nők *Deigan* maszkjának kifejezéseit láthatjuk, a szeme közötti ráncok a hisztérikus *Maszkami* maszk elemeit mutatják. A *Deigan* maszk jellegzetessége, hogy a szem fehér része itt arany színűre van festve, így a fényben megvillanó pillantás félelmetessé teszi a figurát. Aszadzsi játzó Jamada Iszuzu a így nyilatkozott egy 2000-ben készült interjújában:

„Semmiképpen ne pislogjon! — mondta Kuroszava —, Maga egy nómaszk, és azt akarom, hogy ez a maszk Jamada Iszuzu Aszadzsijának arca legyen.” Ezért az emberi érzelmeket nem lehetett úgy kifejezni, mint más filmekben általában, hanem mozdulatlan arccal, az egész testünkkel érzékeltettünk mindent.³⁵

Zene

Szató Maszaru, a film zeneszerzője miután elvállalta *A véres trón* zenéjének megkomponálását, vett egy magnót, azzal eljárt nóelőadásokra, és rögzítette a zenét. A felvett zenét tanulmányozta, ebből született a film nó ihlette zenei világa.³⁶

A filmben először akkor hallunk nózenét, amikor Vasizu és Miki színre lép, és a mű további részét is végigkíséri ez a stílus. A gyilkossági jelenet zeneileg a *hajafue*, vagyis a gyors fuvola zenei témáját hozza erőteljes ütős dobbal kísérve. A jelenet nemcsak zeneileg, de koreográfiájában is párhuzamba állítható a *Benkei a hajón* (*Funa Benkei*) című darab egyik jelenetével, amikor a vízbe fúlt Taira Tomomori szelleme kiemelkedik a vízből, és megpróbálja elsüllyeszteni Benkeiék hajóját. Vasizu is Tomomorihoz hasonló zenére jelenik meg kezében hasonlóan vízszintesen tartott lándzsával.

A filmben bár számos zenei stílus jelenik meg a X. századi udvari ceremóniális zenétől a XX. századi kórusművekig, a nó irodalmi jelenlétéhez hasonlóan annak zenei világa különösen meghatározó.

³⁵ *Dokumentarí Kuroszava*. Nippon Hószó Kjókai, December 2000.

³⁶ Nimura Júicsiró, *Kuroszava Akira – Oto to eizó*, Tokió, Rippú sobó, 1998. 199.

Két nó

Kuroszava *A véres trón* esetében nem egy konkrét nó adaptációját készítette el, hanem általánosságban használta a nó nyújtotta lehetőségeket, illetve több darabra utalt rendezésével. A boszorkány megjelenésében *A hegyi boszorkány* (*Jamamba*) főszereplőjéhez hasonlít, Aszadzsi az *Aoi* (*Aoi no Ue*) megszállottan féltékeny főszereplőjével párosítható – bár féltékenysége itt a hatalomnak szól, a gyilkossági jelenet pedig a *Benkei a hajón* (*Funa Benkei*) elemeit viseli magán. Azonban van két olyan színmű, mely ezeknél erőteljesebben van jelen a filmben, a *Fekete halom* (*Kurozuka*) és a *Tamura*.

Fekete halom

A *Fekete halom*³⁷ (*Kurozuka*. A Kanze-iskola *Adacsigahara* címen játssza.) a nórepertoár egyik reprezentáns darabja. A mű végén lévő démon tánca, valamint a kjógenszereplő komikus közjátéka egyaránt népszerűvé teszi a művet. Talán erre a darabra gondolhatott Kuroszava, amikor, kissé túlozva ugyan, így beszélt a nóról: „Az emberek azt hiszik, hogy a nó egy csendes, statikus, kevés mozgást magába foglaló színház, de ez tévedés. A nóban hihetetlenül heves, akrobatikus mozgások is vannak.”³⁸

A démon alakja szolgáltatta az alapot *A véres trón* boszorkány-figurájához. Kuroszava így nyilatkozik erről:

Az erdőbeli boszorkánynak az adaptáció kezdetétől fogva a *Fekete halom* című nódarabban szereplő öregasszonyt szántam. Ő egy emberevő démon. Ha a nyugati terminológiájú boszorkány hasonmását keressük, akkor Japánban szerintem ez az egyetlen megfelelője.³⁹

Ez a szerep funkcionálisan megegyezik a *Macbeth* három boszorkányával, kulcsjelenete pedig Macbeth és Banquo, illetve Vasizu és Miki találkozásával, és a boszorkány(ok) jóslatával. Mint már korábban említettem, a boszorkány megjelenésekor a *Fekete halomban* díszletként használatos stilizált házban ül, és az élet nehézségéről, kilátástalanságáról énekel, miközben hasonló rokkát tart a kezében, mint Kuroszava filmjének szereplője. A fonal a végtelen időre, míg a kerék és a körkörös mozgás a folytonosan ismétlődő sorsra utalhat Shakespeare művében csakúgy, mint *A véres trónban*. Ebben a jelenetben a boszorkány éneke, bár nem közvetlen idézet a nódarabból, mind szóhasználatában, mind az elmúlást sugalló hangulatában a nó szövegére utal.

³⁷ A darab szerint két (esetenként három) szerzetes útjuk során Adacsigaharába érkezik, ahol rájuk esteledik. Egy magányos kunyhót találnak, ahol az ott lakó öregasszonytól szállást kapnak. A megtört asszony a hosszú, nehéz életről lamentál. Később elindul tűzifáért, és meghagyja a szerzeteseknek, hogy a belső szobába ne nézzenek be. Azonban a szerzetesekkel együtt utazó hordár benéz a tiltott szobába. Elszörnyedve veszi észre az ott tornyosuló holttestek és csontvázak halmát. Ebből rájönnek, hogy az öregasszony a legendákból is ismert Adacsigahara-beli Fekete halmi démon. Hogy mentsék az életüket, a szerzetesek elmenekülnek, ám az asszony felfedezi a szökésüket, és ezúttal démoni alakját magára öltve üldözőbe veszi őket. A szerzetesek imája megbékíti a dühöngő demont.

³⁸ Manvell, Roger, *Shakespeare and Film*, London, J. M. Dent and Sons Ltd., 1981. 148.

³⁹ Manvell, *i.m.* 147.

Az öregasszony énekének egy részlete a *Fekete halomból* így szól:

Ó, nyomorúság, megszületünk erre a világra,
Embertelen körülmények között tengetjük napjainkat,
Mily szomorú is, ahogy testünk elfonnyad.⁴⁰

A *véres trónban* a boszorkány énekének első pár sora pedig így hangzik:

Ó, nyomorúság, nyomorúság
Miért is születünk erre a világra?
Életünk szerencsétlen, akár egy bogaré,
Mily értelmetlen is, ahogy testünk elfonnyad.⁴¹

Ugyanennek a jelenetnek a vége felé ismét erős utalás látható a *Fekete halomra*. A boszorkány hirtelen eltűnik a házzal együtt, a helyén három csontvázkupac marad. Ez a motívum megegyezik azzal a látvánnyal, ami az öregasszony vendégeit fogadta, amikor bekukkantottak a tiltott belső szobába. A nóban minimális a látvány, így ezek a szörnyűségek is csak a szereplők elmondásából derülnek ki:

Hullák! Megszámíthatatlanul! Az ereszig tornyosulnak. Rothadó genny, bűzlő testek! Csak nem ez a lakhelye az adacsigaharai Fekete halombeli szörnynek, akit eddig csak hallomásból ismertem?⁴²

„Shakespeare költészetét vizuális képzeletvilág váltja fel”⁴³ írja Keiko McDonald, és ez az állítás vitathatatlanul igaz a nó alkalmazására is.

A szöveg használatán kívül a vérrel bemocskolt lezárt szoba (*akazu no ma*) is a *Fekete halomra* emlékeztet, mely a filmbeli események egyik emblematisztikus helyszíne. Ez a lezárt szoba a nóban szereplő belső szobát juttatja eszünkbe. Mindkettő szörnyű titkot rejt, és mindkettő felnyitása végzetes következményekkel jár.

Hasonló vonásokat láthatunk a *Fekete halom* és *A véres trón* főszereplője között is. Mindketten a társadalom magasabb köreiből származnak, és mindketten magányosak lesznek. Az öregasszony távol a világtól egyedül éli életét, Vasizu, csakúgy mint Macbeth, bár emberei körében él, teljesen magára marad a darab folyamán. Az elhagyatottság tragédiája így szintén egy összekötő kapocs a művek között.

Tamura

A másik nó, ami erősen rányomja a bélyegét Kuroszava filmjére, a *Tamura*.⁴⁴

⁴⁰ *Kurozuka*, Jokomicsi Mario, Omote Akira (szerk.) *Jókjokusú ge*, Tokió, Ivanami soten, 1973. 371.

⁴¹ Kuroszava Akira, *Kumonoszudzsó* (forgatókönyv), *Zensú Kuroszava Akira IV.*, Tokió, Ivanami Soten, 1988. 146.

⁴² *Kurozuka*, i.m. 372.

⁴³ McDonald, i.m., 268.

⁴⁴ A *Tamura* a harcos darabok közül azon három darab egyike, ahol a főszereplő maga győzi le az ellenfelét, és nem ő maga hullik el a csatában. A műben Szakanoue Tamuramaro szelleme jelenik meg, és újra lejátszódik a jelenet, amikor Tamura az ezerkarú bódhiszta segítségével legyőzi a démonokat.

A filmnek elsősorban két kulcsjelenete utal erre a színdarabra, a vacsorajelenet és Vasizu halála.

A vacsorajelenet egy előadással indul, egy öregember szórakoztatja Vasizu vendégeit. Amit előad, az a *Tamura* egy részlete.

Ti démonok, halljátok szavam!

Régen is történt már ilyen,

Az áruló Csikata és a démonok, akik őt szolgálták

A hatalomra törtek kiérdemelve az ég büntetését...⁴⁵

Az ének közben még a mozdulatlan Aszadzsi is kiesik egy pillanatra a szerepéből. Amikor pedig az öregember azt énekli, hogy „A hatalomra törtek kiérdemelve az ég büntetését”, akkor egy kifejező kameraállással úgy tűnik, mintha az öreg épp lesújtani készülne Vasizura. Vasizu ekkor durván félbeszakítja az előadást. Ebben a jelenetben Kuroszava egy nőelőadás révén egy másik Shakespeare-darabot idéz, Vasizu lelki ábrázolása a *Hamlet* egérfogójelenetének Claudiusához hasonlatos. Vasizu, aki Macbeth-hez és Claudiushoz hasonlóan megölte urát, és így jutott hatalomra, a színjáték révén szembesül saját tettével és ennek várható következményével.

A másik jelenet, mely a *Tamura* világát idézi, Vasizu halála a film végén. A jelenetre teljes mértékben a kifordítottság jellemző. Képi felépítésben Orson Welles *Macbeth*-jét idézi; Welles a vár fokán áll, és nézi a közeledő ellenséget, majd dárdáját ledobja, és agyonsújtja egyiküket. Ugyanígy áll Vasizu is Pókháló-vár erkélyén, és néz le befelé, a saját embereire. Ekkor letről az egyikük egy nyilat lő rá. Tehát Welleshez képest felcserélődik a kint és a bent, illetve a fentről le, letről fel irány is. Ugyanilyen fordítottságot mutat a *Tamura* felhasználása is. Míg a nőban Tamura az ezerkarú bódhiszattva segítségével győzi le a démonokat úgy, hogy egy személyben az ezer karjával ezer nyilat lő az ellenségre, addig Vasizu egyedül részesül a megszámlálhatatlan nyilak záporában.

Nézzétek, mily különös! Seregünk zászlója fölött nagy fénycsóvában száll az ezerkarú bódhiszattva. Ezer kezében a könyörület íja. A bölcsesség nyilait befogja, majd hirtelen elereszti – az ezer nyíl zivatarként hullik a démonokra, és pusztítja el őket mind egy szálig.⁴⁶

Mindezt Kuroszava a szöveg teljes elhagyásával érzékelteti, a nőtöveget úgy változtatta képpé, mint korábban a *Fekete halom* csontvázait.

Befejezés

Kuroszava *A véres trónban* nemcsak felületesen használta fel a nő különböző alkotóelemeit, hanem már összességében is jelentőséggel bíró szimbólumrendszert épített ki, egy felszín alatti értelmet adva filmjének.

⁴⁵ *Tamura*, Itó Maszajosi (szerk.) *Jókjokusú csú*, Tokió, Sincsósa, 1986. 339.

⁴⁶ *Tamura*, i.m. 339–340.

Kuroszavát gyakran a legnyugatibb japán filmrendezőként emlegeti a japán filmes szakma, bár a rendező saját magát mindig is japánnak vallotta. „[S]enki más a japán filmrendezők közül nem tett rá kísérletet, hogy Shakespeare-t vagy az orosz irodalmat japán környezetbe helyezze a japán közönségnek – mert Kuroszava mindig is a japán nézőknek készített filmet”⁴⁷ – írja Audie Bock Kuroszaváról. Nem véletlen tehát, hogy még egy európai kultúrkör szülte színdarabot is a saját japán világába illeszt. Láthattuk, hogy Kuroszava míg hűen megtartotta a shakespeare-i történetet és történetvezetést, mindezt a Japán történelem és kultúra adta keretbe helyezte, és a japán klasszikus nó nyelvén szólaltatta meg. Ezzel Kuroszava arra is rámutatott, hogy a keleti és a nyugati kultúrkör hogyan hat egymásra, illetve fér meg egymás mellett. Ezzel a szintézissel nemcsak saját pályájának egyik csúcsát, hanem egyszer s mind a filmvilág egy felejthetetlen alkotását hozta létre.

⁴⁷ Bock, Audie, *Japanese Film Directors*, Tokió, New York, Kodansha International Ltd., 1990. 172.

1. sz. melléklet

Macbeth és A véres trón szerkezete

A baloldali oszlop Shakespeare *Macbeth*-jének jeleneteit mutatja, a számok a felvonás és szín számát jelölik. A középső oszlop Kuroszava *A véres trón*jának szerkezetét ábrázolja, a számok Kuroszava forgatókönyvének jelenetszámai.⁴⁸ A jobboldali oszlop a nó szerinti tagolásra utal.

Macbeth	A véres trón	Nó szerkezet
[1.1] A három boszorkány	[1] Pókháló-vár romjai, kórus (keret)	
[1.2] Hírek érkeznek a csatáról Duncannak	[2-3] Hírek érkeznek a csatáról Kuniharunak	Dzso
[1.3] Macbeth és Banquo találkozik a három boszorkánnyal; a jóslatok Két nemes értesíti Macbeth-et és Banquót a kinevezésükről	[4-9] Vasizu és Miki találkozik a démonnal; a jóslatok [10] Vasizu és Miki eltéved a Pókháló erdőben	
[1.4] Duncan, Macbeth, stb. beszélgetése	[11] Kuniharu kinevezi Washizut és Mikit	
[1.5] A Macbeth házaspár első beszélgetése; üzenet Duncan érkezéséről	[12-18] A Vasizu házaspár első beszélgetése; Kuniharu érkezése	Ha 1
[1.6] Találkozás Duncannal	[19] Találkozás Kuniharuval	
[1.7] A Macbeth házaspár második beszélgetése; Duncan meggyilkolásának terve	[23-24] A Vasizu házaspár második beszélgetése; Kuniharu meggyilkolásának terve	
[2.1] Macbeth elindul, hogy megölje Duncant	[25-33] Kuniharu megölése; a Vasizu pár felveri a házat	
[2.2] Lady Macbeth várakozása; a Macbeth pár jelenete a gyilkosság után		
[2.3] A várkapus jelenete; Macduff érkezik, és felfedezi a gyilkosságot		
	[34-61] Norijaszú és Kuniharu fia elszökik, Vasizu üldözi őket; Kuniharu koporsójával Vasizu bevonul Pókháló-várba	Ha 2
x	[62] Vasizu katonáinak beszélgetése	
[3.1] Macbeth megbízza a gyilkosokat Banquo és fia megölésével	[63] A Vasizu házaspár harmadik beszélgetése; Eldöntik Miki és fia meggyilkolását	
[3.2] A Macbeth házaspár harmadik beszélgetése		
[3.3] Banquo meggyilkolása; Banquo fia megszökik	[64-66] Miki és fia beszélgetése	
	[67] Miki lova egyedül tér haza	

⁴⁸ Kuroszava Akira, *Kumonoszudzsó* (forgatókönyv), *Zensú Kuroszava Akira IV.*, Tokió, Ivanami Soten, 1988. 141–174.

Macbeth	A véres trón	Nó szerkezet
[3.4] Vacsora; A gyilkos jelenti Macbeth-nek Banquo megölését és a fia szökését; Banquo szelleme megjelenik	[68] Vacsora; Miki szelleme megjelenik; Egy katona hozza Miki levágott fejét, Vasizu megöli a katonát, mert Miki fiát elszalasztotta	Ha 3
[3.5] Három boszorkány, Hekaté	×	
[3.6] Nemesek beszélgetése	[69-70] Vasizu katonáinak beszélgetése	
×	[71-75] Aszadzsi halva született gyereket hoz világra	
[4.1] Macbeth találkozik a három boszorkánnyal; a három jóslat	[76-77] Vasizu találkozik a boszorkánnyal; a jóslat	
[4.2] Macduff családjának meggyilkolása	×	
[4.3] A gyilkosságot jelentik Macduffnak	×	
[5.1] Lady Macbeth alvajárása		Kjú
[5.2] Gyülekezik az angol sereg	[78-79] Gyülekezik Norijaszu serege	
[5.3] Macbeth készül a harcra	[80-92] Vasizu készül a harcra	
[5.4] Az angol sereg; Malcolm parancsa, hogy vágjanak le egy-egy ágat, és azzal vonuljanak	[93- 96] Favágás hangja hallatszik; Madarak raja támadja meg a várat	
[5.5] Macbeth vár a harcra; Lady Macbeth halála	[96-98] Aszadzsi örülési jelenete	
[5.6] Az angol sereg ágakkal; a csata	[99-104] Elindul a Pókháló-erdő; Vasizut a saját katonái ölik meg	
[5.7] Macduff megöli Macbeth-et; Malcolm lesz az új király	[105] Norijaszu serege közeledik Pókháló-vár felé	
×	[106] Pókháló-vár romjai, kórus (keret)	

2. sz. melléklet**Macbeth és A véres trón szereplői**

Macbeth	A véres trón
Macbeth	Vasizu Taketoki
Lady Macbeth	Aszadzsi
Duncan	Cuzuki Kuniharu
Malcolm és Donalbain, Duncan fiai	Cuzuki Kunimaru
Banquo	Miki Josiaki
Fleance, Banquo fia	Miki Jositeru
Macduff	Odakaru Norijaszu
A három boszorkány	Egy boszorkány, öregasszony képében
Az angol király	Inui

3. sz. melléklet**A véres trón stáblistája**

Rendező: Kuroszava Akira

Tóhó Filmgyár

Gyártás éve: 1957

Forgatókönyv: Hasimoto Sinobu, Kikusima Rjúzó, Kuroszava Akira, Oguni Hideo

Főbb szereplők:

Vasizu Taketoki – Mifune Tosiró

Aszadzsi – Jamada Iszuzu

Cuzuki Kuniharu – Szaszaki Takamaru

Cuzuki Kunimaru – Tacsikava Hiroshi

Miki Josiaki – Csiaki Minoru

Miki Jositeru – Kubo Akira

Odagura Norijaszu – Simura Takasi

Boszorkány – Naniva Csieko

Zene: Szató Maszaru

Fényképezte: Nakai Aszakazu

Vágó: Kuroszava Akira

Díszlet, jelmez: Muraki Josiró

Felhasznált irodalom

- Blumenthal, J.**, *Macbeth into Throne of Blood, Sight and Sound*, Autumn 1965. 190–195.
- Bock, Audie**, *Japanese Film Directors*, Tokió, New York, Kodansha International Ltd., 1990.
- Brook, Peter**, (Reeves, Geoffrey interjúja), *Shakespeare on three screens, Sight and Sound*, Spring 1965. 66–70.
- Collick, John**, *Kurosawa's Kumonosu jo and Ran*, Collick, John, *Shakespeare Cinema & Society*, Manchester and New York, Manchester UP, 1989. 166–187.
- Desser, David**, *The Samurai Films of Akira Kurosawa*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, c1983.
- Dokjumentarí Kuroszava*, Nippon Hószó Kjókai, December 2000.
- Elbert János**, *Pókláb erdő lovasai*, *Filmvilág*, 1981/03. 22–23.
- Gailbraith IV, Stuart**, *The Emperor and the Wolf – The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*, New York, London, Faber and Faber, 2002.
- Goodwin, James**, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Hapgood, Robert**, *Kurosawa's Shakespeare Films: Throne of Blood, The Bad Sleep Well, and Ran*, Davies Anthony, Stanley Wells (szerk.), *Shakespeare and the Moving Image*, Cambridge University Press, 1994. 234–249.
- Jorgens, Jack J.**, *Shakespeare on Film*, Indiana University Press, 1977.
- Karino Josiki**, *Nó no engi – Kuroszava no „Kumonoszudzsó”, Shakespeare on Screen*, Tokió, Szansúsa, 1986.
- Kinder, Marsha**, *Throne of Blood, A Morality Dance*, *Literature-Film Quarterly* 5, Fall 1977. 339–345.
- Kuroszava Akira**, *Gama no abura: Dzsiden no jóna mono*, Tokió, Ivanami soten, 1984.
- Kuroszava Akira**, *Kumonoszudzsó* (forgatókönyv), *Zensú Kuroszava Akira IV.*, Tokió, Ivanami Soten, 1988. 141–174.
- Kurosawa Akira** (ford.: Bock, Audie), *Something Like an Autobiography*, New York, Knopf New York, 1982.
- Kuroszava Akira, Szono szakuhin to kao*, *Kinema Dzsunpo*, 1963/4.

Kurozuka,

Jokomicsi Mario, Omote Akira (szerk.) *Jókjokusú ge*, Tokió, Ivanami soten, 1973. 369–373.

Manvell, Roger, *Shakespeare and Film*,

London, J. M. Dent and Sons Ltd., 1981.

McDonald, Keiko I., *The Noh Convention in The Throne of Blood and Ran*, McDonald, Keiko, *Japanese Classical Theater in Films*, Cranbury, London, Mississauga, Associated University Presses, 1994. 125–144.

McDonald, Keiko I., *The Phantasmagorical World of Kurosawa's Throne of Blood*,

McDonald, Keiko *Cinema East – A critical Study of Major Japanese Films*, Rutherford [N.J.], Fairleigh Dickinson University Press, c1983. 154–167.

Nisi Súszei, *Kuroszava dzsidaigeki to nó no doramacurgí*.

Kinema Dzsunpó, 1998. augusztus 3. 198–205.

Nisimura Júicsiró, *Kuroszava Akira – Oto to eizó*,

Tokió, Rippú sobó, 1998.

Nomura Manszai, *Kuroszava eiga: Nó-kjógen no dzso-ha-kjú*,

Bungei. 1998 december. 38–48.

Omote Akira, Kató Súicsi (szerk.), *Zeami, Zencsiku*,

Tokió, Ivanami soten, 1974.

Richie, Donald, *The Films of Akira Kurosawa*,

Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1998.

Szató Tadao, *Kuroszava Akira no szekai*.

Tokió, Szan icsi sobó, 1969.

Tamura,

Itó Maszajosi (szerk.) *Jókjokusú csú*, Tokió, Sincsósa, 1986. 329–340.

Toida Micsizó, *Nó – Kami to kodzsiki no geidzsucu*,

Tokió, Szerika sobó, 1972.

Yoshimoto Mitsuhiro, *Kurosawa. Film studies and Japanese cinema*,

Durham, Duke University Press, 2000.

Pusztai Beáta

Távol, és mégis közel

Az interkulturális adaptáció problémája a Romeo x Juliet (2007) című japán rajzfilmsorozatban

Oizaki Fumitosi 2007-ben bemutatásra került *Romeo x Juliet* című televíziós rajzfilmsorozata az interkulturális adaptáció jelenségének kiemelkedő példája, amennyiben zsenialitása éppen tökéletes kétarcúságában rejlik. Anyagkezelését apolaritás jellemzi, vagyis nem a „Nyugatot” látjuk a „Kelet” szűrőjén keresztül, s nem is fordítva, hanem olyannyira szervesen vegyíti magában a forrás- és a befogadó médium és kulturális közeg hagyományait, hogy képes „hű” maradni a dráma szellemiségéhez, miközben a fikció hatalmáról értekezik, és a modern japán társadalomról mond ítéletet. „Maszkokat” visel, akárcsak (Neo) Verona arisztokratái a díszes báli forgatagban, akár a japán emberek mindennapi társas érintkezéseik során. Ez a kettősség a mű szerkezetében, cselekményében és vizuális kidolgozásában egyaránt leképeződik: Oizaki egyfelől megtartja a shakespeare-i eredeti mélystruktúrát, majd ezt a vázat jellegzetesen japán vallási és társadalmi-történeti motívumokkal öltözteti fel; másfelől az elbeszélést segítő bizonyos *anime*-konvenciók¹ érvényesítésével alkotását beágyazza a hagyományos japán rajzfilmkorpuszba, ugyanakkor mások mellőzésével vagy megtörésével ki is emeli abból. Ezáltal a tragikus szerelmi történet egyszerre lesz ismerős és egzotikus – valami „távoli”, és mégis valami „közeli” – mind a japán, mind a tengerentúli közönség számára.

Jelen tanulmány arra vállalkozik, hogy feltárja a Nyugat–Kelet dichotómia működésének dinamikáját a *Romeo x Juliet*ben, a következő négy értelmezési szintet különítve el: mélystruktúra (cselekményváz), középréteg („üzenet”, lehetséges olvasatok), felszín (látványvilág) és az intertextualitás metaszintje (szövegközi utalások). Ennek megfelelően vizsgálja 1.) a dráma és az anime közt fellelhető dramaturgiai kapcsolatokat, 2.) a sorozatnak a japán kulturális közegben értelmezhető áthallásait (középréteg, felszín) és 3.) önreflexív jegyeit. Hogy a mű adaptációs lényegét ezeken keresztül megragadja, a dolgozat segítségül hívja Linda Hutcheon definíciós kísérletét. Hutcheon az adaptációs létmód feltételeit a variációs ismétlésben; az új célközönséghez alkalmazott, kreatív interpretációs folyamatban; és abban látja, hogy a feldolgozás felvállalt kapcsolatban áll eredetijével, mindazonáltal egy önálló, autonóm műalkotás, amely eredetijéhez képest semmiképpen nem alsóbbrendű – ami különösen érdekes egy olyan halhatatlan klasszikus esetében, mint William Shakespeare *Romeo és Júliája*.²

¹ Az *anime* és a *nihon'anime* szavak – az *animeeson* (*animation*) angol kölcsönszó rövidüléseiként – a japán rajzfilm önmegnevezései.

² Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006, 1–32.

1. Dramaturgia és műfajiság

Párhuzamot tételezhetünk a *Romeo és Júlia* és a *Romeo x Juliet* között abból a tényből kiindulva, hogy mindegyik 24 egységre tagolódik. Ahhoz, hogy láthatóvá váljék, milyen módokon valósul meg a shakespeare-i fabula leképezése Oizaki filmjében, meg kell határoznunk az eredeti történet legfőbb fordulópontjait, amelyeknek „tükörképeit” keresni fogjuk a rajzfilmben. Romeo és Júlia találkozása Capuleték bálján (I/5.), esküvőjük (II/6.), Romeo száműzetése (III/1., III/5.-ben szökök Mantovába), Júlia tetszhalála (IV/5.) és a tragikus pár halála a Capulet-kriptában (V/3.) – vagyis az 5., 11., 12/16., 21. és 24. színeket jelöltük meg. Oizakinál a fenti pontok az 1/5. (az 1. részben találkoznak először, ám az 5.-ben lepleződik le Odin Rómeó előtt, ily módon ezt is egyfajta (újra)találkozásnak tekinthetjük), 11., 12. (ekkor fogják el Juliát, de csak a 16.-ban menekül Mantovába), 21. (Júlia sorsa a mártírhálál) és 24. epizódokra esnek – vagyis nem mutatnak komoly eltéréseket a drámabeli elhelyezkedéseikhez képest.³ Bravúr – és mindenképpen a tudatos szerkesztésmód bizonyítéka – az alkotók részéről, hogy az anime által játékba hozott új, a drámától idegen műfajokat és tematikákat is a shakespeare-i vázra fűzik fel: a fantasy, az akciófilm és a bosszúdráma egyaránt felvezetődik a bevezető epizódban, majd következetesen végigvonul a cselekmény egészén. A fantasztikus szál fordulópontjai az 1. (megteremtődik a rejtély: elhangzik az Escalus név, és feltételezhetjük valamiféle kapcsolatát a Capulet-házzal), 12. (a sorvadóban lévő óriásfa táplálja a világot), 21. (Júlia szembesül vele, hogy fel kell áldoznia magát a fának) és 24. részekre (kozmikus méretű harc, Júlia halála, a világ megmenekülése) esnek – ugyanazon ívet futja be, mint a dráma cselekménye; a bosszú- (2,8,12) és a hőstematika⁴ (1,6,19) pedig ezt a tengelyt „öleli körül”, dialektikusan váltakozva, végül pedig egymásba fonódva.

Megfigyelhetjük azt is, hogy a műfajiság száalai egyetlen pontban futnak össze. Ez a centrum pedig nem más, mint maga Júlia, aki a feldúsult műfaji közegben új dimenziókkal gazdagszik. Fiúruhába bújva, a szeleburdi Odinként (vígjáték) megteremti bíborköpenyes, álarcos hősi alteregóját, Akai Kazét, hogy megvédje az elesetteket Montague önkényuralmától (akció-/hősfilm).⁵ Ráadásul mint a balsorsú Capulet-dinasztia utolsó sarja, a bosszuálló szerepét is magára kell vennie; sőt kiderül, hogy föl kell áldoznia életét a világot összetartó óriásfának (fantasy). Láthatjuk, az aktualizált műfajok-tematikák mindegyikének Júlia a hőse. Ki tehát a rajzfilm főhőse?

³ Figyelemre méltó még a bál utáni jelenet éjjel az erkélyen, amelynek érdekessége, hogy az anime két „fél” erkélyjelenete közrefogja a drámabeli helyét, és éppen szimmetrikus arra nézve (4,7,10).

⁴ A tanulmány szerzője a „hősfilmet” mint az akciófilm egy speciális alesetét értelmezi, középpontjában egy „hérosz” értelmében vett, – olykor emberfeletti képességekkel bíró – jótevő, igazságosztó hőssel.

⁵ A 7. epizód önkeresése egyrészt Lancelot halála felett érzett büntudatából következik, másrészt annak is tulajdonítható, hogy Juliának újra fel kell építenie személyiségét, mert annak egyensúlyát egyik alteregójának, Akai Kaze „halála” felborította.

Egy klasszikus elbeszélésre általában jellemző, hogy először a főhőssel találkozunk, és a történet folyamán őt „követve”, az ő szemszögéből nézzük és értékeljük az eseményeket; így az ő általa képviselt értékrendet tesszük magunkévá, amely értékrendnek a hős küldetésének sikerén keresztül igazolását elvárjuk a műtől. Ezeket alapul véve, Oizaki főhőse határozottan Júlia, ellenben Shakespeare-é első látásra inkább Romeo. A rajzfilm úgy gondolkodik, hogy a szerelmi tematika jobban illik egy *sódzso*, azaz tinilányoknak készült, mint egy *sónen*,⁶ azaz tizenéves fiúknak szóló, animéhez; azonban nem a sztorit alkalmazza az új főszereplőhöz, hanem Júliát és környezetét formálja át úgy, hogy a lány tragikus hősként végigjárhassa ugyanazt az utat, amit a drámában Romeo. Azzal a gesztussal oldja föl tehát az ellentmondást, hogy „tükrözi” a dramaturgiát Júliára. Ő szerez előbb tudomást Rómeó származásáról, míg Rómeóra vár a kényszerházasság. Júlia a „bosszúálló”, ennél fogva ő kényszerül száműzetésbe, ő vív kardjával harcot életre-halálra, ezért megpróbáltatásainak ellensúlyozására is őmellette állnak végig kitartó támogatói, köztük az „elmés jóbarát”, akit Mercutio helyett itt maga Shakespeare (alias „Willy”) testesít meg. Azáltal, hogy a rajzfilm nyitószekvenciájában a néző Júliával találkozik, majd az ő oldalán éli meg a kalandok izgalmát, az ifjú szív megannyi szenvedélyeit és szenvedéseit, az ő gondolataiba és érzéseibe lát bele, illetve azáltal, hogy ő az, aki leginkább képes irányítani az eseményeket, „visszajukra fordulnak” a szerepek az animében.

Kérdéses azonban, hogy ezt a „szerepcserét” valóban tekinthetjük-e két azonos értékű főhősi pozíció cseréjének, ily módon a dráma viszonylatában megalapozatlan, pusztán önkényes változtatásnak. Az irodalmi műben Rómeót ismerjük meg először, és az ő tekintetével pillantjuk meg Júliát, ám Júlia az aktívabb fél, aki megpróbálja kezébe venni saját és szerelmese sorsát. Ellenben Romeo maga a megtestesült tehetetlenség és balszerencse, viszont amikor aktívan dönt és cselekszik (mindössze háromszor), mindannyiszor kihívja maga ellen a végzetet – a Herceg zárszavában fel is cserélődik a címbéli sorrend: „*For never was a story of more woe/Than this of Juliet and her Romeo*”.⁷ Tehát a tükrözés mint narratív megoldás csírája már Shakespeare drámájában is benne van, Oizaki csak elbillenti a mérleget, átcsúsztatva a hangsúlyt Júliára, miáltal ez nem egy önkényes torzítás az anime részéről: akarva-akaratlanul a dramaturgia szintjén tematizál egy olyan problémát, amely látens módon már az adaptálandó irodalmi műben is ott lapul.

Merészebb, ám következetesen végigvitt módosítás, hogy a rajzfilm jelentős kitérőket, epizódokat iktat be, lehetőséget adván szereplőinek, hogy jellemük fejlődjön: Rómeó hónapokat tölt a Gradiscabányákban, hogy megtapasztalja, milyen is a dolgos élet, a Palotán kívül;

⁶ *Manga* (japán képregény)/anime terminológia kifejezései. A japán szavak jelentése: *sódzso* = „fiatal lány”; *sónen* = „fiatal fiú”.

⁷ Mészöly Dezső fordításában nem érzékelhető a sorrend módosulása („*Mert könnyel jegyzi majd a krónika,/ Hogy' élt s halt Romeo és Júlia*”), ezért az angol eredetit idézem. Természetesen a *woe*-Romeo rím is közrejátszhatott a cserében, mindenesetre fölkelti az olvasóban azt az érzést, hogy valójában nem is Romeo birtokolta Júliát, hanem Júlia az ő Rómeóját.

ellenben Romeo a dráma végén is éppoly elhamarkodottan hozza meg döntését, mint ahogyan a történet kezdetén Júlia fölváltja szívében Rozáliát. Az animációs változatban ezt a fajta, jórészt a karakterekből fakadó végzetszerűséget a jellemek fejlődéséből következően fel kell váltania egy másfajta fátumnak. A hősöket egy magasabb erők által való, régtől fogva létező és eleve való elrendeltségnek kell széjjeltépnie, amely a fantasztikumban gyökeredzik. A Neo Verona lebegő szigetét tápláló óriásfát, az Escalus-t ősidők óta a Capuletek vére táplálja, így Júliának akkor is életét kellene áldoznia, hogyha kedvese nem halna meg előtte.

A dráma mélysturktúrája átvételének gesztusa többféleképpen értelmezhető: lehet egy tiszteletteljes főhajtás William Shakespeare előtt; egy kísérlet a dráma „japanizálására”; vagy akár egy virtuóz játék az anime szerzőinek részéről arra nézvést, mennyit módosíthat a feldolgozás az eredeti művön, amíg az ellent nem kezd állni – noha a viszonyulás módja és célja eltérő, a kiindulópont minden esetben a shakespeare-i alkotás maga.

2. Kulturális utalások

2.1. Vallás – *kamik* és *angyalok*

A *Romeo x Juliet* antropológiai pontossággal tükrözi vissza a XX. század végi, XXI. század eleji japán vallási életet, annak sokszínűségével és a – sintót, buddhizmust, konfucianizmust, taoizmust, sámánizmust és népvallást magában feloldó – hagyományos szinkretizmust jellemző vallási toleranciának és együttműködésnek a kereszténységgel mint egy nyugatról érkező, idegen és kizárólagosságra törekvő vallással való alapvető összeférhetetlenségéből fakadó visszasszágaival egyetemben.⁸

A dráma keresztény motívumai a rajzfilmben háttérbe szorulnak, aminek oka az alkotók azon törekvésében ragadható meg, hogy a feldolgozást minél közelebb hozzák a célközönség világtapasztalatához – amely célkitűzést mint kreatív, ösztönző erőt Hutcheon az adaptációs folyamat egyik alapvető tulajdonságaként azonosít. A shakespeare-i mű tradicionális japán hitvilághoz való alkalmazását két oldalról, a hit tagadása és (helyre)állítása felől közelíthetjük meg: a befogadók egyfelől nem keresztények, másfelől sintoisták-buddhisták. Ennek megfelelően az anime ezt a konformitást egyrészt a keresztény elemek törlésével, kiüresítésével vagy absztrahálásával, másrészt a kami-hit megjelenítésével és a sintó emberképre való reflexió segítségével éri el.

Az elhagyás legszembetűnőbb példája Lőrinc barát karakterének kiiktatása és helyette egy korrupt pap felléptetése, ami negatív képet fest a film-ben csupán egyetlen kétszínű, aljas figura által képviselt, így kényszerűen vele azonosított keresztény egyházzal; amit némileg tompít Rómeó anyja, Portia alakja, aki a laikus, ám hitbuzgó keresztény megtestesítője, valamint a keresztény vallásnak egy fiktív vallással való behelyettesítése. A kiüresítés technikája a két esküvő ábrázolásában érhető tetten: míg a két hős

⁸ Hendry, Joy: *Understanding Japanese Society*, RoutledgeCurzon, London, 2003 (3. kiadás), 139.

egy elhagyatott, romos templom oltáránál fogad egymásnak örök hűséget, addig az ő boldogságukat helyettük beteljesítő pár, Cordelia és Benvolio esküvőjét Willy celebrálja. Bár a hűségfogadalom a későbbiekben mind Júlia, mind Rómeó számára fontos motiváló erővé válik, mindkét esetben a keresztény házasságkötés lényegvesztését, pusztá formaságokra való redukálódását, romantikus egzotikumma degradálódását látjuk: a hajdani Capulet-ház tisztaságát és a fiatalok szerelmét egyidejűleg kifejező íriszvirágoktól körülölelt rom csupán hangulati kellék ugyanúgy, mint a templom és az álpap; a nem hívő keresztény közönség számára bizonyosan unalmasnak és fölöslegesnek ható szertartás pedig mindkét alkalommal teljesen kimarad. Cordeliáék esküvője a modern japán társadalom egy ambivalens jelenségére, a keresztény szertartást imitáló „kápolnaesküvők” divatjára is rávilágít; egyidejűleg érvényesítve és karikírozva azt a múlt század vége óta nagy népszerűségnek örvendő szokást, miszerint a keresztény egyházi esküvő egyfajta szolgáltatás, amelyet vallási hovatartozásra való tekintet nélkül, bárki igénybe vehet, ezért nem több színjátéknál.⁹ A jelenség „kórképének” pikantériáját pedig maga Willy adja. Akárki belebújhatott volna ugyanis a papi reverendába, ezt mégis az eredeti mű szerzőjének fikcióbeli alakmása tette, ezáltal egyrészt nyomatékossítva az esemény teátralizációját, másrészt erősítve a szereplői sorsát kezében tartani igyekvő író (hovatovább, rendező!) képzetét, állandó kapcsolatot teremtve ezáltal a fikciók, azok szerzői és befogadói között.

Az elvonatkoztatás egy komplexebb, kétlépcsős stratégia, amit legszemléletesebben a cselekményvilágban minduntalan visszatérő angyalszobrok illusztrálnak. Első lépésben az elbeszélés a halmozás eszközével fosztja meg az angyalokat eredeti jelentésüktől, hiszen éppen mindenütt jelenvalóságuk miatt veszítik el jelentőségüket, és olvadnak bele a háttérbe, silányulnak díszletelemekké. Majd miután elszakítottak vallási jelentésüktől, a szobrok új jelentésrétegekkel telítődhetnek – a jelentéses és a jelentéstől mentes szoborhasználat kettőssége két fontos következménnyel jár, mivel a konkrét vallásnak erkölcsi-fogalmivá (szánalom, könyörület, féltés) általánosítása mellett a kiemelt dramaturgiai pontokon, kiélezett élethelyzetekben elhelyezett, szereppel bíró angyalszobrok erejét is fokozza. Tehát a kiüresítés azért történik, hogy – bár elvonatkoztatva tőle, mégis megtartva egy metaforikus kapcsolatot a kereszténység fikcióbeli megfelelőjével – az angyalszoborhoz újabb, egyedi konnotációk társuljanak. Ily módon a jelentéses angyalszobrok ötféle használatát különíthetjük el, lehetséges átfedésekkel:

- 1.) jellemábrázoló (Capulet-család, Portia, Júlia; velük szemben a zsarnok Montague kastélyát dárdát tartó szárnyas lovak őrzik, mintegy az angyalok ellenpontjaiként);
- 2.) dramaturgiailag szituált, párhuzamos (a félelem, a féltés és a remény hármasságát magában hordozó angyal a rácsok mögött, a „börtönébe” belépő Rómeó hintaján [14.]; a meghasadt dombormű mint a világ széthullásának, Júlia fenyegető végzetének, vágyai és kötelességei között való őrlődésének leképezője [21.]

3.) dramaturgiailag szituált, ellentétező (az elbeszélő Tybalt és Montague egybefolyó flashbackrészleteiről a kormányzó jelenbéli romlottságát ellenpontosítandó – egyúttal egykori ártatlanságára a nézőt folyamatosan emlékeztetendő – angyalszobrokra vág vissza [17.]);

4.) asszociatív (a Rómeó és Júlia sorsát végigkísérő Sors, amely egyszer „ör-angyalként” óvja őket, máskor kegyetlenül lesújt rájuk);

5.) végül az angyalok egy része szerzői kommentárnak is tekinthető: a szülei összezúzott sírköve előtt térdeplő, a vizuálisan a ledőlt oszlopok keretei közé szorított Júlia végzetes elhatározását egy, a telihold felé fordulva könyörgő, Júliáért imádkozó, az Ég oltalmát kérő – átvitt értelemben „megszemélyesített” – angyalszobor egyszerre példázza a szituációba ágyazott alkalmazást és a mesélő (valamint a néző) kívánságainak kivetítését (21.).

Az őshonos japán természetvallás, a sintó beemelése a cselekményvilágba elsősorban a kami-hiten keresztül valósul meg. Hiszen nemcsak, hogy megjelennek a mitológia részét képező, kamiként (istenségként) tisztelt természeti tárgyak (Escalus óriásfa, amit Tybalt *megaminak*, istennőnek nevez) és szellemlények (Ophelia), illetve az ártó démonok, hanem a közöttük, valamint a köztük és az emberek között a japán vallási tudatban tételezett átjárhatóság (ezzel együtt a kamik ambivalens természete) is tematizálódik az animében. Az emberiség bűnei miatt sorvadásnak indult Escalus sorsa fölött érzett elkeseredése és dühe révén démonná vált Ophelia, a fa egykori őrző kamija próbálja Júliát az új Escalusszá, azaz egy új kamivá változtatni – istenségből ártó szellem, halandóból istenség válik.

A sintó gondolkodás közvetett módon az emberi makulátlanság tanán keresztül is megnyilvánul. Ez a képzet az idők során egy markáns anime-konvenció létrejöttéhez is hozzájárult. Mivel nem létezik semmiféle eredendő bűn, nincsen eleve gonosz ember, hanem a makulátlannak született embert a társadalom piszkolja be, ezért a filmnek meg kell mutatnia, hogy a főhőssel, Júliával szembenálló „rosszak” egykor maguk is „jók”, ártatlanok voltak, csupán a körülmények, az őket ért csapások és a bosszúvágy tették őket olyanokká, amilyenek: erre szolgálnak a Montague hányatott sorsát felfedő flashbackek (17.).

A keresztény és sintó hitvilág a *Romeo x Juliet*ben egymás viszonylatában értelmeződik, sőt végül explicite egymásba is szövődnek: az emberiség bűneit magára véve, érte meghaló Júliáról a megváltó Jézus Krisztus jut eszünkbe, ám ez a mártírhalál az Escalus fán, vagyis a sintón keresztül megy végbe. A kereszténység így Oizaki rajzfilmjében is a mai japán vallási-társadalmi életben betöltött szerepének megfelelő helyet foglalja el. Míg a sintó a közösség vallása, addig a kereszténység az egyén személyes hite, és mint ilyen, egyszerre eshet pozitív és negatív megítélés alá. Értelmezhetjük menedékként akár az *ie* családközösségből mint társadalmi rendszerből (ideiglenesen) kiszakadt, kallódó, magára maradt egyén számára mint meleg otthont (Júlia); akár a társadalmi kötelezettségek és szorítások elől tudatosan menekülő, hovatartozását feledni akaró, így a hagyományos japán társadalom szemében „felelőtlennek”, „önzőnek” bélyegzett egyénnek mint bújóhelyet

(a piroslámpás negyedben magukat itallal és nőkkel mulattató arisztokraták).¹⁰ Ez utóbbi képzettársításra, vagyis a kereszténységnek a tradicionális hierarchikus társadalommal és a hozzá kötődő sintóval való szembenállására, a cselekményvilág topográfiája is rájátszik azzal, hogy az elvált Portiának otthont adó kolostort a piroslámpás negyed tőszomszédságában helyezi el, ott, ahol a társadalmi különbségek és kötöttségek értelmüket veszítik, így az emberek levethetik „maszkjaikat” – a szigorúan szabályozott társas kapcsolatokból két út vezet ki: a bujaság és a kereszténység.

2.2. Társadalom – *ie* és az egyén

Ennek az analógiás értelmezésnek a relevanciáját Oizaki azáltal teremti meg, hogy az itáliai reneszánszot idéző milió (különösen a köznép lakóházainak és utcáinak) leírására alkalmazott realizmust és a néző hétköznapi világérzékelését felülíró fantasztikumot nem egymás ellenében, hanem éppen egymást erősítő játssza ki. Ezáltal eléri, hogy ez az égen úszó, „retro-futurisztikus Verona”¹¹ – ahol Montague, a gonosz zsarnok és trónbitorló egy felhők között hófehér ridegségében tornyosuló kastélyból sanyargatja a népet – elég közel álljon a nézőhöz, hogy empatikusan azonosulni tudjon annak hőseivel, ugyanakkor megfelelő távolságba is kerüljön tőle ahhoz, hogy az őt körülvevő valós társadalmi környezettel vont párhuzamok ne érintsék kényelmetlenül. Tehát a rajzfilm úgy értekezessen napjaink Japánjának vallási, társadalmi-történeti és identitásbeli problémáiról, hogy közben ne váljék didaktikussá.

Ahogyan a kereszténység mint egy fiktív, szárnyközpontú vallás, illetve a sintó mint egy istenségként tisztelt, saját akarattal bíró fa jelenik meg, úgy a hagyományos társadalmi berendezkedés (*ie*-rendszer), a szamurájerkölc (*busidó*) és a tradicionális japán kollektivisták szemléletnek a nyugati értelemben vett, modern individualizmussal való összeütközésének (és az összehangolásukra tett kísérleteknek) allegóriáit is megtaláljuk a *Romeo x Juliet*-ben. A társadalmi normák legalapvetőbb szinten a társas érintkezés szabályaiban, az etikettben nyilvánulnak meg, ahol bár szinte „láthatatlanok”, mégis egyfajta „hitelesítő” funkcióval bírnak. A japán gesztusnyelvben a hála (továbbá az üdvözlés, a megbánás és a segélykérés) kifejezéséhez kötődő meghajlás vagy főhajtás annyira természetes, hogy még ebben a „mítikus-pszeudo-nyugati” világban is törést okozna, ha Rómeó elfelejtene meghajolni a neki és kedvesének ételt-italt adó öregúrnak – még akkor is, ha a beidegződés miatt a néző nem is tud pontosan rátapintani zavarára forrására. Tehát már a felszínen leképeződik a dráma nyugati világának és a japán valóságot idéző motívumoknak az a kettőssége, amit a fikció felszíne és mélyebb rétegei közötti feszültség visz tovább.

Az *ie*¹² ideológiája átszövi az animét, amennyiben abból a tételből

¹⁰ Uo.

¹¹ Cavallaro, Dani: *Romance Meets Revolution*, in: Cavallaro: *Anime and the Art of Adaptation: Eight Famous Works from Page to Screen*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, 2010, 108.

¹² A jegyzetet lásd a következő oldalon!

indul ki, hogy közösség és hierarchia egymást kölcsönösen feltételezik. Legyen szó bármilyen méretű (Capulet-család, Gradisca-bányák), régi (Neo Verona városa) vagy új (Rómeó és a rabok falva) közösségről, egy adott közösség helyes működésének érdekében az alávetettektől hűséget és szolgálatot, míg a vezetőtől, a „családfőtől” ennek viszonzásául felelősségteljes, gondoskodó irányítást vár el. Valamint azt is, hogy a – vér szerinti vagy funkcionális – család minden egyes tagja egyenlő mértékben részesüljön mind a jutalomból, mind a büntetésből (az egyénnek az őt tartalmazó *ie*-vel történő azonosulásának végpontja, amikor Montague Capuleték ellen elkövetett bűnét Portia egyenesen Rómeó Júlia ellen elkövetett bűneként értelmezi [10.]). Mindemellett az *ie*-ben való gondolkodás olyan – hasznos vagy káros – „melléktermékei”, mint az örökbefogadás (Montague, Tybalt, Mercutio), a válás (Portia kénytelen ott hagyni fiát, az *ie* örökösét férjénél), illetve a házasságról leváló szexualitásnak egészen a modern időkig fennmaradó gyakorlata (Montague anyja prostituált volt) is tematizálódik. Jóllehet éles társadalomkritikát gyakorol, a szerző mégsem utasítja el kategorikusan az *ie*-rendszer alapköveit, a hierarchiát és a reciprocitást. Úgy véli, egy új közösség létrejötte automatikusan maga után vonja egy vertikális hierarchia kialakulását, valakinek tehát szükségszerűen mindig a család élére kell állnia. A hősök fentebb leírt jellemfejlődése éppen azt a célt szolgálja, hogy a társadalom rendes tagjaivá és bölcs vezérekké váljanak (előbbi feltétele a „maszkviselés” szabályainak, azaz a helyzetnek megfelelő viselkedési minta kiválasztására való képesség, a *kedzsime*, elsajátítása);¹³ amit Júliának a Capulet-család fejének pozícióját szimbolizáló kardhoz való viszonyának folyamatos, finom változásai rendkívül árnyaltan mutatnak be.¹⁴

¹² Az *ie* szó jelentése „háztartás”; Hendry, Joy: *Marriage in Changing Japan: Community and Society*, Routledge, Abingdon, 2011 (2. kiadás), 14–36. Az 1889-es Meidzsi Alkotmány és az 1947-es új Alkotmány életbe lépése között legálisan létezett *ie*-rendszer legfőbb jellemzőit a következőkben állapítom meg: gazdasági-társadalmi alapegysége az *ie*, a kiterjesztett család (alkalmazottakkal, szolgálókkal, esetleg hűbéresekkal egyetemben – a *Romeo x Juliet*-ben a Capulet-párti lázadók összetétele felel meg ennek); patrilinearitás; célja a kontinuitás fenntartása (tagjai az ősök és az utódok is); fiktív vérségi viszonyokon alapul, amelyek tengelye a szülő-gyermek kapcsolatos; erős vertikális hierarchia. Kialakulásáról és tágabb, társadalomszervező elvként való értelmezéséről: Jamamura Kozo–Murakami Jaszuszu: „*Ie Society as a Pattern of Civilization: Introduction*”, in: *Journal of Japanese Studies*, 10/2. (1984 nyár), The Society for Japanese Studies, 1984, 279–363.

¹³ Cavallaro, Dani: *Romance Meets Revolution*, 119, 123. mutat rá az identitásképződés kulturális beágyazottságára, s ezáltal a metaforikus maszkviselésnek a japán identitásképzésben betöltött funkciójára; a *kedzsime* szerepéről bővebben: Hendry, Joy (2003) 58.

¹⁴ Legyen bármilyen szeleburdi Odinként, bármilyen hősies Akai Kazeként, a tizenhat éves lánynak a 2. részben még túl nehéz néhai atyjának címeres kardja. Saját akaratából ezt először a 4. epizódban vesz át (teszi ezt a *cugu* igével, ahogy egy család vagy vállalkozás vezetését szokás átvenni). Elhatározásában barátjának és hívének, Lancelotnak érette halt mártírhalála ingatja meg. A 8. részben újra felveszi a kardot, amelyre a következő részben ünnepélyesen fel is esküszik. Azonban mivel szíve még kételyekkel van tele, és nemcsak menekülnie kell egy árulás miatt, de szembesülnie kell saját gyengeségével is, hogy nem képes alattvalóiért vért ontani. Bár már a sorozat elején megtörtént az *ie* továbbadása, majd csak hosszadalmas önkeresés, meditáció és saját érzéseinek és céljainak tisztázása után, immáron szilárd elhatározása birtokában, a 19. epizódban válik alkalmassá és méltóvá arra, hogy kezébe vegye a kardot, s vele az összeesküvők vezetését.

Amiben a filmben felálló három hierarchia mégis különbözik, az a vezető hozzáállása, minek alapján a három egységet felfűzhetjük egy időbeli fejlődési ívre:

1. Capuletetről mint igazságos uralkodóról emlékszik meg a nép (múlt)
2. Montague ezzel ellentétben egy zsarnok, aki az *ie* gondolatát kiterjesztve, kifordítva, elnyomó ideológiaként sajátítja ki (jelen)
3. és az elbeszélés a jövő feladatának tartja, hogy ezzel a régi típusú, diszfunkcionálisként ábrázolt *ie*-gyakorlattel szemben a fiatalok egy új, emberibb, a közösség és az egyén érdekeinek harmonizálására törekvő közösséget hozzanak létre, amelynek „prototípusa” Rómeónak rabtársaival alapított falva.

Rómeót mint vezetőt a *szama* („úr”) megtisztelő szóval illetik, ám az nem felülről irányítja őket, hanem velük együtt dolgozik a földeken. Még ha a zsarnoknak nincs is egy konkrét megfelelője a való világban, az *ie* merev, maradi felfogásának idejét múltságára és a modernizáció, az iparosodás és az urbanizáció negatív következményeire nézve kemény ítéletet mond Rómeó (és vele az anime) azzal a gesztusával, hogy egy földművelő közösség megteremtésével egyenesen az ősi japán gyökerekhez tér vissza.

A *Romeo x Juliet*ben állandóan visszhangra talál a hagyományok és a nyugati eszmék között önmagát kereső modern japán ember őrlődése, ami Júliában és Conradban ölt testet.¹⁵ Utóbbi Júlia és a néző számára is egy olykor dicső, mára letűnt, a kétarcú, nyugatbarát Meidzsi-korszakkal (1868–1912) véglegesen lezárult kor szócsöve. A *busik* erkölcsével felvértezett Conradot egyértelműen pozitív figuraként ismerjük meg (urához való hűsége, s ebből kifolyólag a bosszúállás gyakorlata – sőt a Capulet személyében urukat elvesztett „metaforikus szamurájok” összeesküvése megidézi a japán nemzeti öntudat történeti-legendás erkölcsi példázatát, *A negyvenhét hűségese rónin* történetét). Júlia mégsem követheti őt bosszúja beteljesítésében, mert Conradban még olyan erősen él a régi szellem, hogy nem ismeri fel, egy olyan világban akar szamurájként viselkedni – és kényszerítené erre Júliát is –, ahol (már) nincsenek szamurájok. Az ősi japán múltban menedéket kereső, „visszaforduló” Rómeó és a történelem folyását elfogadó, és beléoltott értékeit ennek fényében felülvizsgáló, előremenő, a családra korlátozódó vérbosszú (*adaucsi*) helyett népe élére állva forradalmat (*kakumei*) hirdető Júlia ugyanazon epizódban (19.) fogalmazza meg saját küldetését, közössége érdekében véghezvinni kívánt „programját”. A szerző tépelődését érzékletesen mutatja, hogy mindkét ellentétes irányt helyesnek fogadja el: vagy vissza kell lépni, vagy fontolva, a tradíciókra építve kell előre haladni.

Az *ie*-rendszerrel konzisztens, hagyományos japán kollektivista szemlélet és a nyugati, „import” individualizmus összeütközése az utolsó négy részben éleződik ki, amikor Júlia bajtársai és Rómeó a lány életéért küzdenek. Ophelia és az Escalus fa képviselik a közösség érdekeit, s a szembenállásukból feltörő feszültség azért olyan szívet tépő, mert mindkét oldalnak igaz van. Természetes, hogy egy család nem akarja veszni hagyni egy kedves tagját, miközben a démoni vonásokat öltő Ophelia éppen a közösségért (melyben a Júlia megmentésére sietők is benne foglaltatnak) munkálkodik,

ha ugyanis nem áldozzák fel Júliát, az Escalus elhal, a világot (egyenesen a szekai szót használják) jelentő sziget széthullik. A két szerelmes ismét két ellentétes megoldást választ: míg Rómeó harcot vív Opheliával (24.), addig Júlia igyekszik lelkében összebékíteni a két értékrendet (21.) – előbbi egy meddő vállalkozás, hiszen egyén és közösség egymástól függnék, ezért ösz-szecsapásukban szükségszerűen mindkét félnek pusztulnia kell. Júlia ellenben helyreállítja a hagyományos japán társadalmi rendet, az egyénközpon-tú felfogást beleillesztve a közösségcentrikus képzetbe. Azokért áldozza fel életét, akiket szeret, és akik őérte is áldozatot hoztak, halála így egyszerre tételeződik *onként* (alattvalói felé, akik a világ jövőjét jelentik) és *ongaesiként* (az *on* visszafizetése azok felé, akik őt támogatták), amely két kötelezettség dinamikája az *ie* tradicionális közösségét (és a történeti japán társadalmat) működésben tartja.¹⁶ Mindazonáltal Júlia küzdelmét „nyugati fejfel” is felfog-hatjuk, a mű ugyanis megenged egy univerzálisabb érvényű értelmezést is, miszerint itt – miként az *ie*-ben sem veszik el, csupán érdekütközés esetén kell alávetnie személyes akarátát, vágyait, sérelmeit, céljait a család üdvének – az individuum valójában nem a kollektívizmussal (lévén, hogy a közösség nem engedné Júliát halálába menni), hanem egyenesen a Végzettel dacol.

2.3. Anime – vizuális és dramaturgiai klisék

Az elemzés tengelyét képező kétarcúság gondolata a *Romeo x Juliet*-nek az anime-klisékhez, és ezeken keresztül a hagyományos japán rajzfilmkorporusz-hoz való ambivalens viszonyában is megjelenik. Jóllehet a jellegzetes vígjá-téki karakterstilizációs eszköztár (piktogramszerű izzadságcseppek, méregtől kidagadó homloki erek stb.) visszafogott használatával egyfelől a tragédia komolyságához illő, másfelől a nyugati kereskedelmi célú, gyerekközönsé-get megcélzó rajzfilmes konvenciókkal (például a diegézis egysége, a figurák kontúrjainak viszonylagos állandósága) nagyobb mértékű konformitást ered-ményező képi világot teremt; egyúttal érvényesít olyan narratív és stiláris „szabályokat” is, amelyeket az anime egyértelműen a japán képregényből örökölt. Oizaki alkotása aktualizálja az animés térváltás, flashback-használat¹⁷

¹⁶ Bhappu, Anita D.: „The Japanese Family: An Institutional Logic for Japanese Corporate Networks and Japanese Management”, *The Academy of Management Review*, XXV./2. (2000. április), 410.; az *on*-ról részletesebben: Benedict, Ruth – Mori Szadahiko: *Krizantém és kard – A japán kultúra újrakelfedezése*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2006, 99–112. (A kiadás Benedict eredeti, 1946-os művét és Morinak a róla írt tanulmányát egy kötetben tartalmazza.)

¹⁷ A flashbackek közül kiemelendő a képregényes „auditív flashback” (Rómeó visszaidézi anyja szavait [4.]) és a rövid, mindössze néhány másodpercig (vagy akár egy másodperc töredékéig) kitartott, egy-két beállításból álló, sokszor diegetikus hangviláguk nélkül fel-villanó emlékképek. Ezek legtöbbször nem hordoznak új információt, így a cselekményt szigorúan véve nem bonyolítják, ám a hőst döntéseiben motiválják, cselekvésre sarkallják. Júlia a bosszúálló lovag szerepét próbálva, szövegének mondása közben visszaemlékszik arra, hogy Tybaltnak azt mondta, már nem tudja gyűlölni Montague-t, majd felidézi szülei tragikus halálát és Lancelot áldozatát – ekkor születik meg ugyanis benne az elhatározás, hogy nem bosszúból, hanem Neo Verona népéért kell végeznie Montagueval.

és a belső hang,¹⁸ illetve a hangulatnak és a karakterek pillanatnyi érzéseinek a kép háttérére történő kivetítésének konvencióit.¹⁹ Felvonultat bizonyos animés típuskaraktereket (Francisco, a ravasz szépfiú; Curio, akinek kemény külseje érző szívet takar), toposzokat,²⁰ illetve az anime által oly kedvelt műfajkeveréstől és a tematikák halmozásától sem riad vissza (románc, komédia, tragédia, hős-/akciófilm, fantasy, bosszúdráma, sőt a „fordított hárem”²¹ tematika is felsejlik).

A gyakorta többszörös helyszínmegalapozó beállítások térváltáskor alkalmazott mangás szokását általában igyekszik motiválni:

- vagy csak akkor mutatja őket, amikor először hoz játékba egy új helyszínt (Portia a zárdában),
- vagy az adott szituációból teszi indokolttá beiktatásukat (Amikor az elfogott Júliát a trónterembe, Montague elé vezetik [13.], a kastély már jól ismert vágóképe drámai feszültséggel telítődik. Fehérsége különösen fenyegetőnek és hidegnek tetszik, hiszen hősnőnk ősellensége vermébe vettetik, kiszolgáltatottá válik a gonosz kénye-kedvének.),
- vagy egyfajta állandó jelzőkként alkalmazza őket (Júlia és az összeesküvők búvóhelye előtt a város képei a következő asszociációt hozzák létre: „a Capuletek, a nép igaz barátai”; Montague kastélyának fényűző termei, széles folyosói pedig: „Montague, a népet sanyargató, harácsoló zsarnok”);
- valamint a néhány visszatérő kivétel esetében törekszik – akár a kamera, akár a szereplők és más képelemek mozgatása révén – dinamizálni a helyszínt azonosító vágóképeket.

Teszi mindezt ráadásul olyan tudatosan, hogy a külső térmegalapozók sűrűsödését összeköti a tetőpont felé történő fokozatos haladás dramaturgiai szakaszával, a 14–18. részekben: ritmus- és gondolatszerző elvvé válik a folytonos ide-oda váltogatás a bányarabokkal falvat alapító Rómeó

¹⁸ A karakterek belső hangjaival ugyanilyen következetesen bánt: kezdetben ritkán, és akkor is csak a pozitív figurákat szólaltatja meg (ezért a Rómeót megkérdőjelező Giovannit csak a 15., a Júliát próbára tévő Tybaltot csak a 24., befejező részben halljuk magában beszélni, amikor már egyértelműen a hősök oldalára álltak). Júlia belső hangja is akkor szólal meg egyre gyakrabban, amikor már annyiféle és olyan nehéz teher nyomja a vállát, amit már nem akar – és talán nem is tudna – hangosan, barátai vagy akár szerelme felé kimondani (22–23.).

¹⁹ Az egyes klisék eredetéről és működéséről részletesebben: Pusztai Beáta: „Képregény + film = rajzfilm? A japán rajzfilm a médiumközi adaptáció hálójában”, in: *Apertúra. Film - Vizuális - Elmélet*, 2012. nyár (<http://apertura.hu/2012/nyar/pusztai-kepregenyfilm=rajzfilm>, utolsó letöltés: 2012.11.26.)

²⁰ Kitűnik, hogy a japán (szuper)hősök általában nem egyedül vívják meg harcukat, hanem barátaik támogatják őket, és ha kell, készek fel is áldozni magukat azért, hogy a főhős tovább küzdhessen: Lancelot, Francesco. Bővebben: Gill, Tom: *Transformational Magic: Some Japanese Super-heroes and Monsters*, in: Martinez, Dolores P. (ed.): *The World of Japanese Popular Culture: Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, 33–55.

²¹ Elnevezése az angol nyelvű rajongói diskurzusban „reverse harem” (több férfi érdeklődik egyetlen nőfigura iránt): Rómeó mellett gyermekkori pajtásai, Curio és Francisco – netalántán Tybalt is – szerelmesek Júliába.

és a Willy anyjának vidéki villájában hatalom-átvételi terveiket szövögető Capulet-párti zendülők között – a feszültség fokozódik, s ahogy Rómeó, úgy Júlia is kezdi megtalálni önmagát.

Végezetül figyelmet érdemel az az elementáris erővel ható képi expresszivitás, amelyet a sorozat túlnyomó részt a képregényből inspirálódott érzellem- és hangulat kifejező háttérének köszönhet. Bár Dani Cavallaro tanúsága szerint Oizaki elsősorban a fantasztikum miatt érezte az élőszereplős filmnél megfelelőbbnek az animációs technikát,²² a *Romeo x Juliet* ékes bizonyítéka annak, hogy a rajzfilmes forma a lélek drámájának is adekvát kifejezője lehet, mi több, lényegéből adódóan az. Noha alapvetően pasztellszínekkel dolgozik, s egyetlen képkocka erejére sem szakad ki a fikció diegetikus valóságából, az anime vizualitását mégis határozottan stilizálttá teszi az a megrajzoltságából fakadó hangsúlyos mesterkélttség, amely a téralkotásra is kihat – sőt a nézőnek olykor olyan érzése támad, mintha a tér szerkezetét egyenesen a szereplők jelleme,²³ érzelmeik és interperszonális kapcsolataik, konfliktusaik határoznák meg. A trónterem architektúrája például kifejezetten alkalmas a lelki vívódások és összecsapások érzékeltetésére, nagy és üres tereivel, nyúló oszlopaival, geometrikus ablak- és falmintázataival, illetve a tér felépítéséből következő fény-árnyék hatásokkal. Júlia már idézett vallatási jelenetében nemcsak Júlia van a kapu szélei, majd az örök sorai közé szorítva, hanem Montague is folyamatosan oszlopok, függőleges faldíszek, illetve a függönyök és a trónteremből nyíló sötét folyosó perspektivikus vonalai keretezik (ahol a kompozíció szimmetriája nem valamiféle harmóniát jelképez, hanem éppen ellenkezőleg, szorongató érzést kelt). Ez abban a közelképben jut tetőpontjára, amelyben a zsarnok szembenéz gyűlölete tárgyával, Júliával. Két arany oszlop választja el a két figurát, a közöttük lévő lelki távolság metaforájaként, míg Montague feje mögött a négyzetrácsos ablakkeret a férfi lelkének darabokra töredezettségét, zavarodottságát szimbolizálja, a mögülük érkező vakítóan fehér fény – a szűk képkivágat segítségével – pedig elemeli alakjukat a valós térből, és bár ténylegesen nem lépünk bele a trónbitorló fejébe, ez a kép végső soron Montague vak gyűlöletéről és elborult elméjéről szól, aki nem is látja igazán az előtte álló Júliát. Hasonlóan érzékletesek a belső keretek és a geometrikus, rácsos, vagy akár semlegesnek feltűnő diegetikus háttérmin-tázatok Montague Rómeóval folytatott vitájakor (14.); Ariel Farnesevel, Willy anyjával való feszült, „rejtjeles” beszélgetése alatt (17.); valamint ugyanezen epizódban a Montague és a Montague-címer, illetve két oldalról két, őt már-már elemészteni kész sötét lyuk közé szorított Mercutio hátának képe a sötét kastélybelsőben, ahogy rácsodálkozik példaképe kegyetlenségére.

Összességében megállapíthatjuk, hogy jóllehet a rajzfilm él a mangából eredő, és az animében bevett konvencióként működő érzelemkivetítő hátterek adta lehetőségekkel, azoknak mégis

²² Cavallaro, Dani: *Romance Meets Revolution*, 101.

²³ A jellemábrázoló háttér gyönyörű példája Tybalt háttérének színezete és megvilágítása a 8. részben: a félig sötét, félig fény barnította háttér annak leképeződése, hogy Tybaltnak egyszerre van sötét (megkeseredett, vérbosszút szomjazó) és jó (megértő, emberszerető) oldala.

az élszereplős filmből származó vagy abból inspirálódott változatait részé-
síti előnyben. Úgy teremti meg a japán rajzfilmre és képregényre jellemző, a
karakter és háttér közötti markánsabb érzelmi-hangulati folytonosságot, hogy
a diegetikus függésnek hagyományosan az eljárás aktualizálásával járó fel-
lazulása nem következik be – ezek az emocionálisan telített háttérek végig
a cselekményvilág részei maradnak (ellentétben a *Romeo x Juliet* képregény
változatának²⁴ szabadabb diegézis kezelésével).

3. Önreflexió

A *Romeo x Juliet* harmadik értelmezési rétegét a szövegek közötti összefüggések
metaszintje, vagyis az eredeti *Romeo és Júliára*, Shakespeare személyére,
életművére²⁵ és a színház, tágabb értelemben pedig a fikció szerepére tett
utalások adják. A Hutcheon által az adaptációs létforma egyik kardinális vo-
násaként kiemelt, az alapművel való felvállalt kapcsolat legszembetűnőbben
az intertextualitásban és az önreflexióban ölt testet.

Oizaki az alapműre expliciten a Willy által éppen írt és az utolsó nagy, a
végső leszámolóhoz és megoldáshoz vezető dramaturgiai szakaszt elindító
színdarabon, implicit módon pedig a rajzfilmsorozat egészének dramaturgiai
mélystruktúráján keresztül utal.

Magára William Shakespearere is reflektál, lévén, a drámaíró itt „belép”
a cselekménybe. Aktív szereplővé, a diegézis szerves részévé válik, megszű-
letik alteregója, Willy, aki kiindulópontként szolgál az alkotás folyamatát a
filmbe beleépítő *szerzői metalepszishez*: valóság, fikciós valóság és fikciós fik-
ció (mint egy újabb narratív szint) találkozik minden egyes alkalommal, ami-
kor Willy készülő darabjáról áradozik és Júliával való interakciójában az éppen
zajló eseményeket kommentálja, párhuzamot vonván a diegetikus valóság és
írománya között.

²⁴ A *Romeo x Juliet* ezért szemléletesen példázza azt a folyamatot, melynek során egy
„nyugati” kulturális termékből „keleti” (tömeg)kulturális produktum válik. Ráadásul ese-
te abban is speciális, hogy a rajzfilm sugárzásával egyidejűleg futott annak azonos című
manga-, azaz képregény-feldolgozása (COM, 2007–2009), amely a Shakespeare-művet és
az animét egyaránt eredetijének vallja. Bár keletkezéstörténetét tekintve nem illeszthetjük
közéjük, mégis egy „köztes állapotot” képvisel az irodalmi mű és a rajzfilm között, ameny-
nyiben ötvözi, és saját médiumához igazítja azok jellegzetességeit: egyfelől megőrzi a drá-
ma tömör, koncentrált elbeszélésmódját és a figurák jellemének egyáltalán nem vagy csak
minimális mértékű fejlesztését; másfelől átveszi az anime műfaji-tematikus sokszínűségét
és a két főhős „szerepcseréjének” gesztusát. Oizaki alkotását tehát értelmezhetjük egy
dráma–rajzfilm–képregény „adaptációs sor” középső láncszemeként.

²⁵ Megidézi az író jellemző tematikáit (az *Ahogy tetszik* típusú „ruhacserés-összetévesz-
tési” drámák ötvöződnek a *Hamlet* képviselte bosszútematikával, amely mű a szülőjét
megölt trónbitorlót megbosszuló főhős alakjában és Ophelia nevében is visszacseng) és
kedvelt drámai eszközeit: a véletlen dramaturgiai eleme konkrét testet ölt, méghozzá Ró-
meó oldalán, a fiú sárkánylovának, Cielónak képében; ő a szerencsés véletlen, aki újra és
újra összehozza gazdáját kedvesével, és akinek eltűnésével a véletlenek is eltűnnek – míg
a boldogsághoz véletleneken át vezetett az út, addig a tragédiához vezető út már biztos,
egyenest és gyors, maga az elkerülhetetlen Sors irányítja.

Bár ténylegesen nem ő „írja/rendezi” a cselekményt, tevőlegesen részt vesz annak alakításában (bújtatja a lázadókat, tanácsokat ad Júliának, segít neki a szökésben). Állandóan visszatérő elmélkedései arról, hogyan is folytatná ő Júlia történetét, azt sejtetik, hogy talán valóban ő alakítja szereplői életét; jóllehet – ironikus módon – egyetlen dolog fölött nincs hatalma: „saját” műve, vagyis a valóságos William Shakespeare írta és már befejezett, véglegesen lezárt dráma fölött. Hiszen nem tudja megváltoztatni a fiatal szerelmesek tragikus sorsát, bármennyire is lázad ez a korlátozott hatáskörű kis, diegetikus Willy a nagy és saját figurái fölött onnipotenciával bíró, a diegézisen kívül létező Williammel szemben.²⁶

A Willy karakterében megjelenő reflexív lehetőséget a hősök által előadott színdarab bontja ki, ami a különböző narratív szintek keveredése és egymást való tükrözése által egy különleges *mise en abyme* szerkezetet eredményez. A színielőadás egy olyan beágyazott fikció a fikcióban, amely a külső fikciós réteg cselekményét tükrözi vissza (fiatal szerelmesek, ellenséges családok, bosszú), így nem a shakespeare-i drámát képezi le, hanem annak már egyfajta interpretációját, a rajzfilmet; ekképpen, a dráma szemszögéből nézve, a színdarab egy „kétszeres tükrözés” eredménye, ahol az első tükör torzított. Az elbeszélés belső és a külső rétege átfedik egymást: Júlia a bosszúállót alakítja, aki valójában – azaz a külső fikciós rétegben – is; sőt a bosszúálló szerepéből átvált a diegézis világában ugyancsak létező álarcos hős, Akai Kaze szerepére, aki Júlia egyik „alteregója”, az egyszerű nép megmentőjeként pedig amolyan „közéleti személy”, illetve híresség, s a színdarabból a közönség reakciójának segítségével hirtelenjében valóságos forradalom válik. Tehát egy komplex, három rétegű *mise en abyme*-mel van dolgunk, ami kombinálódik egy olyan jelenséggel, amely a valóságtól függetlenül, a diegézis két szintjének viszonylatában reflexív, vagyis amikor egy sztár a színpadon (jelen esetben kettős szerepben) önmagát játssza, két világ keveredik egymással, a fikció valós és a fikció fikciós világa. A kettő közötti reflexió tárgya pedig a „színész” személye. Végül pedig a beékelte szint (a színdarab mint mini történet) beleolvad a külső, felettes szintbe, elindítván a majdan abban lejátszódó forradalmat – a rajzfilm a színjátszásról is gondolkodik: feladata érzelmileg hatni a közönségre, tehát a színdarab mint politikai tett értelmeződik, és mint olyan, elválaszthatatlan a befogadóktól, értékét a nézői reakciókból nyeri.

4. Interpretációs lehetőségek

Megállapíthatjuk tehát, hogy a fentebb megjelölt négy réteg közül mindhárom szövegen belüli szinten keverednek egymással a nyugati és a japán motívumok. A *Romeo x Juliet* ily módon nemcsak tematizálja, hanem szerkezetében is aktualizálja a japán embernek a világ osztályozására rendelkezésére álló olyan

²⁶ Ami összhangban van a hagyományos anime (és azon belül is a tizenéves serdülő lányokat megcélzó sódzso) korpuszba is illeszkedni akaró *Romeo x Juliet* azon vágyával, hogy megmentse hőseit, aminek lehetőségét az utolsó pillanatokig fenntartja.

kategóriákat, mint az *omote/tatema*e (a kifelé mutatott, konstruált és kontrollált felszín) és az *ura/hon'ne* (a mögötte húzóódó, rejtett igazság és valós szándék).²⁷ A japán vallási és társadalmi utalások minden esetben megtalálják azokat a pontokat, amelyeken keresztül – egyfajta analógiás gondolkodással – kapcsolódni tudnak a drámában felmerülő problémakörökhöz (egyén és közösség, elrendezett házasság, régi és új értékrend szembenállása). Japán és nyugati szétválaszthatatlanul összefonódik, szerves egységet alkot. Oizaki igyekszik a lehető leginkább a japán rajzfilm képére formálni a shakespeare-i történetet, hiszen már a gesztus is, hogy egy nyugati kulturális termékhez nyúl mint alapanyaghoz, kedvelt az animében,²⁸ és egyáltalán nem korlátozódik az irodalmi művekre, hanem kiterjed az európai vagy amerikai kultúrkincs egészére.²⁹ Viszont mindezt úgy teszi, hogy a cselekményvezetés főbb fordulópontjait és a huszonnégyes külső tagolást megtartja, és tartalmi változtatásainak jó része levezethető az eredeti drámából, vagy – a rajzfilm önértékén is műalkotás lévén – egyik módosítás maga után vonja a másikat.

Egyszerre lokális és globális, hiszen bár át van itatva velük, a cselekmény a japán kulturális referenciaalapok ismerete nélkül is tökéletesen érthető, követhető és fölöttébb izgalmas; részben azért, mert az elbeszélés az analógiákat műfaji köntösbe öltözteti: a vallást a fantasyhez, a társadalmi-történelmi párhuzamokat az akciófilmhez és a bosszúdrámához társítja, az anime-kliséket pedig a vígjátékon és a bosszútematikán keresztül aktualizálja. A *Romeo x Juliet* legnagyobb érdeme, hogy egyidejűleg tud „hű” maradni Shakespeare művéhez és saját médiumának hagyományaihoz. Amennyiben a középkori és a reneszánsz eszmék shakespeare-i konfliktusát a Meidzsi restaurációt, illetve a világháborúkat megelőző és azokat követő idők élettapasztalását szembeállító allegóriaként olvassuk. Hiszen aligha volna lehetséges nem sejtenünk egy Japánra tett, finom utalást a befejezésben: Neo Verona zuhanását akár meg is fékezhetné Júlia, az Új Escalus, ám a sziget ahelyett, hogy a levegőben maradna, belepottyan a tengerbe, és más szárazfölddarabkák között folytatja tovább életét, immáron nem égi, hanem egy boldog tengeri szigetként.

Főszórbeli tini-animeként úgy nyit diskurzust a tradicionális értékek örökérvényűségének vagy elavulásának dilemmájáról és úgy fest hihetetlenül érzékletes képet a japán lélekben a túl hirtelen lezajlott modernizáció okozta törésről, hogy mindeközben képes élvezetesen elmesélni egy privát szerelmi történetet, megőrizve annak lélektani hitelességét.

²⁷ Hendry, Joy: *Understanding Japanese Society*, 49–50.

²⁸ Például: *Szekai meiszaku gekidzsó* (A világ remekműveinek színháza) sorozat, 1969–1997, 2007–.

²⁹ Például a keresztény vallásra: *Chrono Crusade*, 2003–2004; *D. Gray-man*, 2006–2008; *Sámánkirály*, 2001–2002; *Hagane no renkindzsucusi*, 2003–2004; *07-Ghost*, 2009; *Ruróni Kensin*, 1996–1998; *Tova no Kuon*, 2011; vagy az *Ao no Exorcist*, 2011, ahol az egyes karakterekhez társított fikciós sintó, buddhizmus és kereszténység vállvetve harcol a Sátán ellen.

Mátrai Diána Eszter

Káosz-értelmezés

Vágás és flashback Orson Welles Othellójában

William Shakespeare *Othellójának* a története többé-kevésbé egyértelműnek tűnik, könnyen összefoglalhatónak tartjuk, még akkor is, ha tudjuk, hogy Shakespeare, mint darabjaiban általában bizonyos kérdéseket nyitva hagy, bizonytalanná tesz. Itt egy ilyen kérdés a sok közül Desdemona és Othello előtörténetét érinti: tulajdonképpen ki hódította meg kit? És hiába követhető a hosszú eseménysor, a cselekvések mozgatórugója, pszichológiai, motivációs háttere számos ponton ellentmondásos, vagy homályban marad. Óriási kérdés például, hogy Othello tulajdonképpen miért nem hisz Desdemonának, miért öli meg, vagy hogy Jagonak pontosan mi baja Othellóval. Shakespeare leír egymásnak ellentmondó információkat, eltávolít, elbizonytalanít, az időkezelés többsíkúságával játszik, s a félreértés, illetve nem értés komikus eszközeivel viszi tragédiába a művet.

Orson Welles filmadaptációjában a kérdések nem nyernek választ, inkább mint kérdések nagyítódnak föl. Éppen a bizonytalanság, a tisztán nem látás az, amit kihangsúlyoz az ő *Othello*-történetével.

Az *Othello* egyik legérdekesebb és technikailag, térszemléletben, érdekességben kimagasló jelenete, amikor Jago meggyilkolja előbb Cassiót, majd bűntársát, Rodrigót. A képsor egy török fürdőben játszódik. Welles nem talált megfelelő hagyományos helyszínt, a sok drága jelmez nem érkezett meg, fogyott az idő és a pénz, ezért döntött a fürdő mellett. (Itt elég lesz néhány törülköző, mondta állítólag.) [...] Ez a gyilkosság-szcéna káprázatos. Még akkor is, ha a döntő pontokon olyan túl rövid snittek vág, hogy alig lehet felismerni, ki kicsoda, ki kit gyilkol meg, ki merre bujkál a rácsok között a gőzben. Máshol is gyakran a kamera mozgásába vág rendkívül rövid snittek. Ez is szokatlan, kevésbé hagyományos és majdhogynem sokkoló, értelmezhetetlen, alig követhető. Tegyük még hozzá, a mozgásba belevágó rövid snittek gyakran át is tűnnek egy másik hasonlóan rövidbe...¹

Bikácsy igen pontosan foglalja össze egyetlen jelenet kapcsán a teljes filmre is jellemző, Orson Welles számára oly fontos vágási technikát, aki ezúttal rendezője, vágója s címszereplője a Shakespeare-filmadaptációnak. „Az egyetlen hely, ahol az ellenőrzés teljesen az én kezemben van, a vágószoba. Itt történik meg, hogy a rendező valódi művész lehet...

¹ Bikácsy Gergely, *Orson és Othello, Csecsemő nagykorúsága, Filmvilág*, 1993. június. <http://filmvilag.hu/xista_frame.php?&ev=1993&szam=06&cikk_id=1272> 2012.december5.

Keresem a pontos ritmust egy képkocka és a következő között. [...] A képek maguk nem elégségesek; nagyon fontosak, de csak képek. A lényeg az egyes képek időtartama, amelyet más képek követnek; a film egész ékesszólása a vágószobában formálódik”² – mondja Welles is a többi filmrendező mellett.

Teljes káosz tehát a film egy központi jelenete, amely káosz mint állapot Othello számára döntő kérdés: „Hogyha belepusztul / A lelkem, akkor is szeretlek! És ha / Nem szeretlek, a káosz visszatér”³ – mondja korábban Jagónak a távozó Desdemonáról. A nagy gyilkosság jelenetben kulminál tehát vizuálisan az az elvont káosz, amely „visszalépést jelent a hős számára, egy szerelem nélküli állapotot.”⁴ Hiába a megnyugvást, rendet, relaxációt és tisztánlátást keresi a majdnem meztelen Rodrigo, kinek egyetlen célja Desdemona megszerzése. A sok felgyülemlett gőz, pára, a káosz a ciprusi török fürdőben tud a csak igazán robbanni. Mellette Jago talpig ruhában húzza a szerelmes fiút a csőbe, s veszi rá, isten tudja, miért, hogy ölje meg Cassiót. Rodrigo felháborodottsága és értetlensége ellenére megtenné, szintén isten tudja, miért.

Rodrigo épp úgy védtelen, ahogyan Othello. Rodrigo meztelen, Othellót egy korábbi jelenetben, pontosan amikor Jago elhinti a mór fülébe, hogy Desdemona megcsalja, maga Jago vetkőzteti, azaz bontja le a hadvezérről a páncélt.⁵ Ő csak „segít”, legalábbis azt az érzetet kelti magáról (ahogy Rodrigónak is Desdemona megszerzésében), viselkedése kifogástalan. Emiatt némileg érthető is az egyébként érthetetlen tény, hogy Othello feltétlenül hisz benne, számára ő jelenti megbízható biztos pontot, akinek véleményére támaszkodni lehet.⁶ Ő az egyetlen a fürdőben, akin ruha van. Komikusan is hat, ugyanakkor mintegy helyzeti előnyét, „uralmát” exponálja. Elindul a gyilkosság, és a gőzölgő, párolgó, több szintes fürdőben több percen át folyamatos vágás látható. Nem tudni tulajdonképpen, hol tart a cselekmény, éppen kinek a kardja indul meg ki felé, ki hal meg, és ki szúr. A film nézője épp úgy tökéletesen elveszti a tájékozódási képességét, mint a szereplők.

Ebben a jelenetben kerül a legmagasabb szintre az eltévedtség, összezavartság, amely egyébiránt meghatározza az egész filmet. Nemcsak itt, hanem a teljes játékidő alatt gőz, pára, tenger, víz látható, (mintha a Vízkereszt vagy amit akartok shakespeare-i drámaköltészetének képiségét emelte volna át a rendező ebbe a világba, ahol mind a szavak, mind a cselekmény szintjén állandóan visszatérő kép a tenger, a könny, a víz és a pára). Ennek a tűnékeny, képlékeny, de erősen fojtogató gázhalmazállapotnak (vö. Jago fulladást hipnotizáló monológját, mellyel Rodrigót bombázza:

² Bazin, André, *Orson Welles*, in *Mi a film?* Erdélyi Z. Ágnes ford., Osiris Kiadó, Budapest, 1999. 308.

³ Shakespeare, William. *Othello*, Kardos László ford., in *Shakespeare összes drámái*, III. kötet, tragédiák, Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955. 540.

⁴ Buchman, Lorne M., *Orson Welles's 'Othello': A Study of Time in Shakespeare's Tragedy*, in: *Shakespeare Survey. An Annual Survey of Shakespearean Study and Production*. 39., Stanley Wells szerk., Cambridge University Press, Cambridge, 1987. 55. (saját fordítás)

⁵ Vö. Buchman, 63.

⁶ Vö. Kállay Géza, *Nem pusztá szó. Shakespeare Othellója nyelvfilozófiai megközelítésben*, Liget Műhely Alapítvány, 1996. 198.

„Vízbe ölni magad! Öld vízbe a macskákat és a vak kutyakölyköket. [...] Ha már pokolra akarsz jutni, válassz valami kellemesebb módot, mint a vízbefúlás. [...] Vízbe fojtani magad? Fenét! Eszedbe ne jusson! Inkább aztán kössenek fel, ha vágyaidat kielégítetted, mintsem hogy vízbe fulladj gyönyörök nélkül.”⁷⁾ a statikus, szilárd változata az az útvesztőrendszer, amelyet Trauner Sándor (Alexandre Trauner), a magyar származású díszlettervező épít fel. Állandóan több szinten játszódik a cselekmény, állandóan folyosók, kacskaringós utak, sikhátorok telítik a tereket, melyeket a további árnyékok vetülése bonyolít tovább.

Nemcsak a fürdő útvesztős tehát, hanem a filmben megjelenő Ciprus, sőt Velence is, ahogy Buchman helyesen megállapítja, ellentétben Davies-szel,⁸ aki szerint csak a ciprusi rész az igazán tekervényes. Úgy az utcák, mint a vár maga, amely kívülről monstrum (emlékezzünk Othello epilepsziás rohamára, amikor a földön fekszik, így letről, az ő szemszögéből látjuk irreálisan hatalmas erődítménynek), belülről aprólékosan tagolt, falakkal, rácsokkal, árnyékokkal. Értelmezhetjük a külső megingathatatlanság és a belső, lelki túlérzékenység, eltévedtség leképezéseként is a közeget, melybe a címszereplőt s történetét helyezi a rendező. Ahogy Verdi operájában a kezdő (tehát a drámához képest megváltoztatott nyitójelenet) viharjának zenei felnagyítása utalhat a későbbi belső viharra, tombolásra s tragédiára.

Hasonlóan a cselekményben való elveszettséget sugallja, hogy annak szerkesztése tökéletesen ellentétben állva Shakespeare színdarabjaiéval, a végéről indul. A történetet záró képet mint első jelenetet láthatjuk, amikor is gyászindulóval vonul a tömeg, viszik a halott Othellót, s Jagót hurcolják bűnhődni egy fellógatott kosárba. Ez a vég nem ismétlődik meg a film valós végén, Jago kosara azonban mintegy fenyegető attribútum időről időre visszatér egy-egy rövid „emlékeztető vágás” erejéig.

Mintegy flashback-ként jelennek meg tehát az események, így kérdés, hogy kinek a szemszögéből, kinek is a visszaemlékezését látjuk. Feltételezhetjük, hogy Jagóét. Egyrészt mert minden más főszereplő halott, mire a darab véget ér (azaz amikor a film elkezdődik), másrészt mert Jagót látjuk egyfajta figyelő pozícióban, az ő apró, ám annál jelentősebbre fókuszált szemvillanásával, így az ő gondolatával megy tehát tovább a néző. Ezzel a gesztussal Welles amellet foglal állást, azt állítja, hogy Jago jelentős személy. Shakespeare-nél véletlenek (és blöffölések!) sorának köszönheti átmeneti sikereit, melyből következik végleges elbukása, hiszen ezek a pillanatnyi jól elsült próbálkozások nem tarthatók fent véglegesen. Ennyiben se tekinthető a tragédia jelentős, bölcs intrikusának, stratégiájának. Ne feledjük, Shakespeare-nél Othello iránt érzett gyűlöletének okát jelenetről jelenetre másként határozza meg. Féltékeny Cassióra, aki a kinevezést kapta, majd féltékeny Desdemonára, akibe maga is szerelmes, aztán Emiliára, mert afférja volt Cassióval.⁹ Mind csak egyszer hangzik el, alátámasztatlanul.

⁸ Buchman, 62., Davies, 108.

⁹ Bradley, A. C., *Othello*, in: *Shakespeare tragikus jellemei*, Módos Magdolna ford., Palatinus Kiadó, Budapest, 2001. 93.

Hogy melyik valós, illetve hogy egyáltalán valós-e bármelyik a felsoroltak közül, kétséges. Mindenesetre a film nyitóképéből kiindulva az ő szemén át látjuk az eseményeket, igaz, ekkor ő maga is imbolygó, fellógatott pozícióba kerül a kosár, a magánbörtönének felhúzása által. Így az amúgy is nehezen kivehető képsorba fordított történet sor alapjában is egy bizonytalan néző-pontból mutatkozik meg.

Van azonban még egy csavar a történet filmes elbeszélésének szemszögét illetően. Welles narrátort alkalmaz. Egyszer a legelején, ahol is elmondják az alaphelyzetet, majd néhány perccel később. Davies úgy értelmezi a kezdeti narrációt mint dramaturgiai fogást, mely által a karakterek és az alapszituáció megadásával kerül a vizualitás a film középpontjába, s így aztán nyugodtan el is távolodhat az eseményleírástól.¹⁰ A narrátor, akinek csak hangja van, látni nem látjuk: Orson Welles. Vitatható, hogy Othellónak tekinthetjük-e. Egyfelől egy hanghoz tartozhat több szerep, ahogyan egyetlen színész is játszhat többet. Illetve mondhatnánk, hogy itt éppen nem is Othello, hanem a rendező/vágó/fiktív narrátor szól hozzánk, amely értelmezés mindazonáltal igen sekélyes lenne, legalábbis nem adna hozzá további jelentéstartalmat a pillanatnyi objektivitás látszatán és ígéretén kívül, melyet a film képisége, már említett útvesztői és a tisztán látást takaró ködfelhői azonnal aláásnak. Hiszen akkor úgy érthetnénk, hogy egy külső szemszögből, egy külső személy, legyen az a film vagy éppenséggel a mű összerakója, vagy akár egy *akárki*, a történet ismerője elmond néhány háttér-információt, a főbb szereplők fontosabb jellemvonását. (Például „Othello társaságában volt egy Jago nevű zászlós, megjelenésre megnyerő, jelleme viszont közönséges, csaló”).

Feltűnő a különbség, hogy míg Othello a cselekmény alatt nem képes helyesen megítélni az embereket, mindenkit másnak hisz, mint ami (vö. Jago mondatával: „Nem az vagyok, ami.”¹¹), addig a narrációban nagyon is pontosan definiálja a karaktereket. Mintha a végén, abban a bizonyos halál előtti pillanatban lehetnénk tanúi a tisztánlátásnak, ahogy egyébként Desdemona is akkor tudja tisztázni ártatlanságát, s végül Othello is – önmagáról egyes szám harmadik személyben szólva, tehát Shakespeare által is külső, narrációs technika lehetőségét felkínálva – állítja: [»Othello volt az egykor; itt vagyok«¹²].¹³

Ha tehát Othellónak tekintjük a bevezető szöveg elmondóját, akkor egyrészt a képileg exponált jagoi szemszög többsíkúvá válik, s egybeforgatja a narrációt Jago flashback-jével és Othello képzeletbeli (halála előtti vagy éppen az othelloi kontextusban abszurd halál utáni) pozícióba. Illetve ezek szerint a történet mesélését épp az a szereplő kezdi, akiről tudjuk, annak idején Desdemonát is meséjével, harci történeteivel hódította meg, s akitől folyamatos szóáradatot hallunk majd a film során.

¹⁰ Davies, Anthony, *Orson Welles's Othello*, in: *Filming Shakespeare's Plays.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991. 101-102.

¹¹ Shakespeare, 485.

¹² Shakespeare, 614.

¹³ Granville-Barker, Harley, *Othello*, in: *Prefaces to Shakespeare*, Volume 11, B. T. Batsford LTD., London, 1939. 115.

Annak ellenére, hogy a nagyon hosszú shakespeare-i szövegnek csak egy töredéke, a harmada maradt meg a forgatókönyvben, szinte a komikum határát feszegeti, hogy Othellónak minden érzelmi rezdülését vagy éppen idegszálának feszülését hosszú körmondatok, metaforák sora kíséri. Ez az Othello indítja a filmet, kívülről nézi visszamenőleg az eseményeket, nézi magát és társait, s ítél a jellemvonásokról. Úgy találja magát a néző is az érthetetlen képsorok szemlélőjeként, ahogy Othello is egyre kevésbé tudja feldolgozni az eseményeket azáltal, hogy egyre inkább romjaiban hever, „esik szét” az elméje, egyre rosszabb állapotba kerül, még epilepsziás rohamot is kap. Az ő szemszögéből nézve a filmet tehát egyre szembetűnőbb az összefüggéstelenség, káosszal állunk szemben.

A két szemszög, nézőpont egymásba forgatása hasonló bonyolultságot, szövevényességet, káoszt eredményez, mint ahogy Shakespeare a drámáját két időtartamba szerkeszti. Tökéletesen végigvihető a cselekmény úgy is, hogy két hét alatt lejátszódónak tekintjük, és úgy is, hogy két nap alatt lezajlónak.¹⁴ A kettő együtt azonban egy nagyon bizonytalan, szinte szürreális időstruktúrát eredményez.

A darab értelmezéséhez olyan eszközöket használ Welles, mint a vizuális technikák (a gyors és sűrű vágások, az időrendiség megbontása), illetve a dramaturgia nyelvi szintjének értelmezéshez szabott alkalmazása (egyrészt a narrációval a film elején, másrészt az Shakespeare-szöveg végletes meghúzásával. Buchman szerint azért kezdi Welles a történet végén a filmet, hogy a meglepetések eltűntetésével a narratívára helyezhesse a hangsúlyt.¹⁵ Illetve „a film éppen a mozgókép narratív természetét kezdi ki. [...] Welles nem mutat narrációs érzéket, azaz az események folyamatát, őt kizárólag maguk az események érdeklik.”¹⁶ Tehát amennyire az események sorának „érdektelenségét” sugallja ez a megoldás, annyira foglal állást amellett is, hogy az *Othello* cselekményének „nincs értelme” – ésszel nem lehet felfogni, szemmel nem lehet látni, még ha nézi is az ember. Érthető a tény, hogy Jago féltékenységgel teszi Othellót, hogy kicsal pénzt Rodrigótól, hogy tönkre teszi Cassiót, s hogy Othello megöli Desdemonát. De az események közti összefüggés, a motivációk sora (állítja tehát a film) aligha rakható össze.

¹⁴ Vö. az időkezelésről részletesen Granville-Barker, 24-30.

¹⁵ Davies, 104.

¹⁶ Davies, 102.

Felhasznált irodalom

- Bazin, André, *Orson Welles*, in: Bazin, André, *Mi a film?* Erdélyi Z. Ágnes ford., Osiris Kiadó, Budapest, 1999. 257-329.
- Bikácsy Gergely, *Orson és Othello, Csecsemő nagykorúsága*, Filmvilág 1993. június. <http://filmvilag.hu/xista_frame.php?&ev=1993&szam=06&cikk_id=1272>. 2012. december 5.
- Bradley, A. C., *Othello*, in: *Shakespeare tragikus jellemei*, Módos Magdolna ford., Palatinus Kiadó, Budapest, 2001. 207-285.
- Buchman, Lorne M., *Orson Welles's 'Othello': A Study of Time in Shakespeare's Tragedy*, in: *Shakespeare Survey. An Annual Survey of Shakespearean Study and Production*. 39., Stanley Wells szerk., Cambridge University Press, Cambridge, 1987. 53-65.
- Davies, Anthony, *Orson Welles's Othello*, in: *Filming Shakespeare's Plays.*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991. 100-118.
- Granville-Barker, Harley, *Othello*, in: *Prefaces to Shakespeare*, Volume 11, B. T. Batsford LTD., London, 1939. 3-149.
- Kállay Géza, *Nem pusztá szó. Shakespeare Othellója nyelvfilozófiai megközelítésben*, Liget Műhely Alapítvány, 1996.
- Shakespeare, William, *Othello*, Kardos László ford., in *Shakespeare összes drámái*, III. kötet, Tragédiák, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955.
- Shakespeare, William, *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, Orson Welles rendező, 1952.

Fodor Andrea

Színről-színre

Színhasználat Tim Blake Nelson O című filmjében¹

Adoptáció címen jelent meg 2000-ben az a tanulmánykötet, amely az irodalmi művek filmes megvalósításával foglalkozik.² Régóta váratott magára, hogy kimondjuk: valójában egy örökbe fogadási aktusról van szó. Felelősséggel tartozik tehát minden későbbi *Othello*-átdolgozás is a mű eredetijéért és nem utolsó sorban azért a színházi és filmes tradícióért, amelyet a mű már magán visel.

Janisch Attila ebben a tanulmánykötetben arról panaszkodik, hogy a hangosfilmek megjelenésével „Nem kellett többé a képek szimbolikájára bízni azt, amit a beszélt nyelv közvetlensége és egyszerűsége is meg tudott jeleníteni.”³ Egy drámai szöveg *adoptációja* során azonban a kiindulópont nem a film, hanem a textus. Tim Blake Nelson *O*-ja nem az eredeti szöveggel dolgozik. Mit tud hát örökbe fogadni egy olyan műfajból, mely pusztán a szövege által születik? Minthogy a dráma mint műnem annyit tesz, színpadra szánt mű, a szöveg eleve feltételez egy képi világot – ha nem kerül színpadra, saját műfaját és műnemét veszíti el – így egy filmes megvalósításnál, átiratnál a képi sík átvétele eleve adja magát, így a színek használata is.

Nemcsak a színpadi és filmes megvalósítások hordozzák azt a képi világot, amelyet *adoptálni* lehet, hanem már a mű maga is. Ahogy Janisch fogalmaz a tanulmányában: a „film esetében a kép a kiindulópont”.⁴ Ha ezt megfordítjuk, azt állíthatjuk, hogy az irodalmi alkotásnál a szöveg. De létezhet-e bármilyen szöveg vizuális tartalom nélkül? Johannes Itten színelméleti könyvében azt állítja, „a színérzékelés a szín fizikai-kémiai valóságával ellentétben pszichofizikai valóság”.⁵ Kétségtelen tehát, hogy Shakespeare *Othellójának* olvasása során a verbális síkkal párhuzamosan a képalkotási sík is mozgásba jön, így már a drámai műnek is megvan a saját színvilága – mely készen áll arra, hogy egy filmes feldolgozás során örökbe fogadják.

Az *Othello* színvilága – előkép

Mivel a tanulmányom középpontjában Tim Blake Nelson *O*-ja áll, itt csak egy rövid összefoglalást adok a Shakespeare-féle *Othello* színhasználatáról.

¹ Tim Blake Nelson, *O* (aka *Othello*), 2001.

² Gács Anna, Gelencsér Gábor, *Adoptációk: Film és irodalom egymásra hatása*, Bp., Kijárat, 2000.

³ Janisch Attila, *Szavak, képek, terek*, in: *Adoptációk*, Bp., Kijárat, 2000.

⁴ Ua., p. 16.

⁵ Johannes Itten, *A színek művészete*, Bp., Göncöl-Saxum, 2002, p. 19.

Azokat a színeket vettem figyelembe, melyek vagy szó szerint megnevezésre kerültek, vagy olyan egyértelmű asszociációt feltételeznek, melyet nem lehet más színnek tulajdonítani az eredeti angol nyelvű szöveg alapján.

Shakespere műve összesen négy színnel dolgozik. Ezek közül is a leg hangsúlyosabb a fekete-fehér kontrasztpár, melyre az egész mű dinamikája épül. Bár a szövegből kiindulva a fekete valóban Othello jellemzőbb színe és Desdemona a fehérrel párosítható, ezt mégsem lehet így általánosítani – inkább jellemzőbb előfordulásoknak tekinteném. Egy-egy meghatározó példát idézek a szövegből:⁶

Well, happiness to their sheets! Come, lieutenant, I have a stoup of wine; and here without are a brace of Cyprus gallants that would fain have a measure to the health of black Othello.

(II. 3. 27-29, Iago)

*Yet I'll not shed her blood;
Nor scar that whiter skin of hers than snow,
And smooth as monumental alabaster.*

(V. 2. 3-5, Othello)

Az utóbbi idézet magában foglalja a harmadik jellemző színt is, a vöröset. Jól látszik ezen a példán, hogyan tud úgy megidéződni egy szín, hogy nem került szó szerinti megnevezésre. A vörös itt a vér szó asszociációs színpárjaként jelenik meg. A negyedik jellemző szín pedig a zöld, mely a közismert zöldszemű szörnyön kívül is megjelenik, ezt hozom most példának:

*The poor soul sat sighing by a sycamore tree,
Sing all a green willow ...*

(IV. 3. 39-40, Desdemona)

Sing all a green willow must be my garland.

(IV. 3. 50, Desdemona)

Fekete, fehér, vörös, zöld – színelmélet

A legtöbb színelméleti megközelítés a feketét és a fehérret nem is tekintí színnek. A feketének nem adnak színértéket, hiszen az a színnek teljes hiánya. Kandinszkij elgondolása azonban egészen más, ami számunkra jó kiindulópontot jelenthet: „A fekete szín belső hangzása olyan, mint a lehetőségek nélküli Semmié, mint a nap kialvása után halott Semmié, mint a jövő és reménység nélküli örök hallgatásé”.⁷

⁶ William Shakespeare, *Othello*, The Arden Shakespeare, ed. E. A. J. Honigmann, 3rd. ed., London, 1997.

⁷ Vaszilij Kandinszkij, *A szellemiség a művészetben*, Bp., Corvina, 1987, 55.

A fehérnek ismét csak nem tulajdonítanak színértéket, minthogy az a természetben nem is létezik. Így Johannes Itten sem foglalkozik színelméleti könyvében a jelentésével. Kandinszkij ezzel szemben ismét más véleményen van. Mélyen átgondolva a fehér hatását, olyan magasan lévő világ megtestesítőjeként értelmezi, ahonnan hang nem is jut el hozzánk. „A fehér szín mélységes, abszolút hallgatásként hat a lélekre [...] nem élettelen, hanem lehetőségekkel teli hallgatás ez, olyan, amely egyik pillanatról a másikra értelemmel telítődhet”.⁸ A kiindulópont tehát azonos, mégis egymás ellentettjei: a fehér a reményre ad okot, amelyből bármelyik pillanatban születhet valami, ezzel szemben a fekete a reménytelenség állapotát jeleníti meg.

A vörös két fő jelentése közül az egyik a harcias szenvedély. Ahogy Itten írja „a Mars bolygóhoz kötődik, a háború és a démonok lángokkal égő világához”.⁹ Ezért is hordtak a harcosok vöröses ruhát. A másik értelme pedig a szerelemhez köthető, melynek milyensége meghatározza a vörös mélységét. Míg a vörösesnarancs a szenvedélyes testi szerelem jelképe, a tiszta vörös az átszellemült szeretetét.¹⁰ A vörösnek egyébként sem könnyű elnyomni a sugárzó erejét, de a fent említett színekörnyezetben még hangsúlyosabban működik.

A zöld nyugalmat és reményt fejez ki, ez a szín a termékenység szimbóluma.¹¹ Ugyanakkor az irodalmi tradíció alapján az árulás és mérgezés színe is, mely jelentését tekintve tehát tökéletesen illeszkedik a történethez.¹² Ezek a színek alkotják azt a bázist, melyet Tim Blake Nelson O-ja átvehet, örökbe fogadhat, és amely elvárásnak nagyjából eleget is tesz. Egy visszavetítő motívum, a galambjelenetek mentén haladva elemzem színhasználatát.

Első galambjelenet

A fekete-fehér kontraszt a film legelső jelentében már megjelenik, ezzel nagy hangsúlyt fektetve annak fontosságára, és felvállalva annak az irodalmi tradíciónak a folytatását, mely elfogadja, hogy Shakespeare *Othellója* is ennek a szín-párnak a dinamikájára épül. El lehet mondani, hogy az *O* színvilága is efelé mutat.

A film a már emblematikussá vált galamb-jelenettel kezdődik, amely mint motívum keretezi a filmet. Fekete háttér előtt láthatunk fehér madarakat. Olyan közeli kameraállásból indul, hogy a formákat egyelőre nem is lehet látni. Bár a feketéhez képest a fehérre fókuszál szívesebben a szem, itt a színek egyenlő arányban vannak jelen, nem uralkodik egyik sem: a háttér egyenrangúvá válik a témájával. A színek ilyen egyensúlya szépen tükrözhetné – bár a szándékoltságot nem látom és nem is hiányolom, vagy legalábbis nem a klasszikus értelmében¹³ – az egyenlőség gondolatát.

⁸ Uo., 55.

⁹ Johannes Itten, *A színek művészete*, Bp., Göncöl-Saxum, 2002, p. 134.

¹⁰ Uo., p. 134.

¹¹ Uo., p. 136.

¹² P. J. Heather, *Colour Symbolism, Folklore*, 1948, p. 169.

¹³ Amerikai filmről van szó, ezért az egyenlőségtől ilyen értelemben mégsem lehet elvonatkoztatni: *Great Gatsby*-ként áll a nemzet, amely az esélyegyenlőség úttörőjeként definiálja magát.

Az első kép megjelenítése olyan gyorsasággal történik, hogy csak sokadik lassításra észrevehető: a fekete háttérből tűnik elő fokozatosan, ugyanakkor mégis gyorsan a fehér galamb, mely még csak foltként létezik. A kamera tehát döntött: a feketéből indítja el a fehéret. Van ennek egy kis Teremtéstörténet felhangja: a semmiből lett a minden. Még ha ilyen mélyre úgy érzem, a film nem is akart menni, mégis a történethez ez jól illeszkedik. A semmi és minden között feszül a történet vezérfonala Odin (Othello), Desi (Desdemona) és Hugo (Jago) szemszögéből egyaránt. Hugo (Jago) nem tudta elviselni a szürkeségben létezést, és vágya hogy ebből kitörjön egyben tétje a szerelmes pár boldogságának is. És lássuk be, Shakespeare *Othellójának* és Tim Blake Nelson *O-jának* szintén.

Ahogy távolodik a kamera, egyre inkább kivehető a galambforma – bár még homályosan, bizonytalan körvonalakban. A fekete háttér stabilan áll, míg a fehér mozog a képen – és mozog a kamera is. A kamera tehát a fehér ritmusával szimpatizál, arra hangolódik rá a fekete mozdulatlanságával szemben. A tekintet innentől kedve nemcsak a kontraszt miatt, hanem a mozgás okán is a fehérre koncentrál. Ez valamiféle optimista elgondolás felé is vezethetne, de ezt a jelenet hangulata eleve kizárja: egyrészt a fekete-fehér kontraszt a végletességével már nem engedi meg a vidám felhangot (erre erősít rá az operarészlet, mely a jelenet közben hallatszik), illetve az előzetes tudás sem enged ennek teret, mely inkább az értékvesztés felé viszi el a gondolatainkat. Azt is fontos megjegyezni, hogy bár a fehér tűnik itt főszereplőnek, a fehér a képzőművészetben hideg színnek számít. Ez a fehér ráadásul kékesbe megy át, mely már-már fagyos hangulatot eredményez. A fehérre fókuszálás tehát nem pozitív, sokkal inkább rideg hangulatot hoz magával.

Ez a hidegség oldódni látszik, ahogy mozog a kamera, kiderül, több galamb van, melyek együtt búgnak, burrognak. A hidegségbe tehát egy kis meghittség is kerül. Az együttlevés, a madarak hangjának harmóniája a nyugalom és az összetartozás érzését kelti. Ugyanakkor félelmetes is. Mivel homályos, a színekre fókuszál és nem a formára, nem tudni, mikor mit látunk. A fehér foltok folyamatosan kezdenek el egymás mellett elő-előbukkanni. Ezzel egyidejűleg a háttér is elkezdélni: keresi a tekintet, mit lát a háttérben kibontakozni. Néhány másodperc után derül ki, hogy a sok galamb színezi meg a háttér feketéjét. Mikor már túlnyomó többségbe kerül a fehér, megtörténik az első vágás.

Az új képkockákban ismét egyensúlyba kerül a fekete és a fehér. Nem tart sokáig az összhang: gyorsan berepül egy fehér galamb, így intenzívebben figyelünk fel a fehérre, és gyorsabb ütemben is fehéredik ki a képernyő, míg végül a világos szín ismét túlsúlyba kerül. Ekkor következik be a második vágás. A kép mintha nem bírna egyensúlyban maradni. Folyamatosan a fehér felé billen. Ilyenkor lép be ritmikusan a vágás, mely ezt a túlsúlyt hivatott megszüntetni.

A második vágás után következő képsorban már a kezdetektől a fehér van túlsúlyban. A kép kiélesedett, látni a galambok fejét, felfelé néző tekintetét. Ha szereplőkkel szeretnénk megfeleltetni ezt a mozdulatot, képsort,

mindhárom főszereplőnek, Odinnak, Desinek és Hugonak is volna létjogosultsága. Odin megbocsátáskérését, Desi alárendeltségét és tehetetlenségét, míg Hugo kitörni vágyását is kifejezheti. Itt a vágás akkor következik be, mikor a fekete kerül egyensúlyba a fehérrel. Megfordult a sorrend.

A következő képkockákon csak a fehér galambok uralkodnak, a háttér teljesen megszűnik. A fókusz kizárólag a madarakon lehet. Így önmagában egészen más színezetet kap. Kihangsúlyozódik, hogy ez a szín nem tiszta fehér, hanem kékes árnyalatú. Még jobban megnézve nem is fehér, hanem kék, amely átmegy egy nagyon világos színbe, olykor fehérbe. A szín jelentéstartalmának relativitása a fekete megszűnésével érzékelhető igazán. Ugyanakkor azt feltételezi – tegyük hozzá, jogosan, eltekintve a filmek zárt vizuális terétől – a fehér önmagában nem is tud megállni. Így tehát nemcsak a hidegségre erősítenek rá ezek a képkockák, hanem arra is, hogy a fekete teszi a fehéret igazán önmagává.

A következő vágás után egy újabb szín kap fontos szerepet, mely a filmen is hangsúlyosan jelenik meg. Ahogy a galamb fehér fejét veszi a kamera, látszik a madár vörös szeme és csőre. A fehér-vörös kontraszt önmagában már vészjósló hatást kelt, de a feketével kombinálva, mely háttérként visszatér, csak erősödik. A fekete-fehér-vörös ma is a horrorfilmek alapját képezi mint az agresszió, a végletesség színekombinációja.



Az ötödik vágás után még több madár jelenik meg. Mikor először látjuk a galambot teljes alakjában, vörös lábaival, újabb vágás kezdődik, és megszólal egy férfi hang: „*All my life I wanted to fly.*” Mire a mondat a végéhez ér, a vágás befejeződik, és láthatjuk a következő képkockákat. A galambok egy párkányon ülnek. Egyre többet engednek láttatni, mi is van a jelenetben,

de még látszik, hogy a tér nem teljesedett ki. A következő mondatnál újabb vágás történik: „*I always wanted to live like a hawk.*” És a mondat végére már félkörívben ülnek a galambok.

Úgy tűnik tehát, hogy a vágás ritmusát már nem a színek aránya határozza meg, hanem a szöveg. Ez Janisch Attila szavait igazolja „a film esetében a kép a kiindulópont, ami rendjén is volna, más kérdés, hogy később a kép gyorsan kapitulál a verbálisan is megfogalmazható cselekmény előtt.”¹⁴ Ugyanakkor ez egy irodalmi adaptáció – vagy, ahogy a kötet címe ajánlja, adoptáció – esetén szép gesztusként is értékelhető.

Mikor a félkörívből egy galamb elszáll, következik az újabb szövegrész és a hozzá tartozó vágás: „*I know you are not supposed to be jealous about anything, but...*” és a végére ismét a félkörívben ülő galambokat látjuk egy pillanatra. Majd elhangzik egy újabb részlet: „*to take flight*”, újabb galamb repül el, „*to soar above everything and everyone...*” és a végére körben ülnek a galambok, egyben be is fejeződik a mondat: „*now that's living*”. Ekkor elrepül középről egy újabb galamb, és a kamera teljes feketeségre vált.

A feketéhez való visszatérés szépen illeszkedik a címhez és a galambok fizikai elhelyezkedéséhez. A feketétől indult, odais tért vissza a jelenet. Egyfajta körköröség jelenik meg a vágásban is.

Ha a kontrasztpárt nézzük, és szereplőkkel szeretnénk megfeleltetni, nem egyértelmű az az előzetes feltevés, miszerint a fekete lenne Odin és a fehér Desi. Úgy gondolom, ez irodalmi szempontból is felületes lenne. A film-ben pedig látszik, hogy nem is kizárólagos értelmezési lehetőség.

Az elgondolásnak létjogosultsága természetesen van. A fehér a tisztaság, a büntelenség színe, Desi méltó tehát ennek viselésére. Odin pedig többször is feketének hívja magát, és az eredeti nyelven *nigger*-nek nevezi magát – mely teret ad a feketével való megfeleltetésnek, bár ezt én még mindig felszínesnek érzem. A színszimbolikát tekintve a bőrszín egészen biztosan a legkevesebbet jelenti, sokkal inkább annak jelentése, szimbólumtartalma határozza meg a színek szereplőkhöz való társítását. Kétségtelen, hogy a gyilkosságot viszont ő követi el, így ez a társítás is lehetséges.

Ugyanakkor Tekinthejtük Odint a fehérnek és Hugót feketének, hiszen Hugo feketítette be Odin gondolatát, aki semmit nem tudott a csalásról. Azonban én ezt azért érzem elfogadhatatlannak, mert ez Odin felé egy szélsőségesen felmentő álláspontot képviselne.

Egy egyszerűbb, de teljesen helytálló álláspont lehetne a fehér Desihez való hasonlítása – mint az abszolút áldozat – és Hugo feketesége. Így a két szélsőség, a legártatlanabb és a legbűnösebb (ha van jogunk ilyen ítéletet hozni) állna egymás mellett, csak úgy, mint a fehér és a fekete.

A szöveg ugyanakkor többre engedhet következtetni. Minthogy az elrepülésről, a szárnyalásról esett szó, nem lehet nem gondolni itt Hugóra. Ebben az értelemben Hugo az egyik fehér galamb, aki önszántából lép ki szerepéből és színvilágából is nagyobb teret kívánva magának.

Mindezek mellett az értékrendek ütköztetései is ezek a képsorok.

¹⁴ Janisch, *i.m.* p. 16.

Nem kell a színeket feltétlen szereplőkhöz kötni, hiszen önmagukban is bírnak annyi szimbolikával, hogy a történet nélkül is értelmezhetőek legyenek.

A kezdeti képsorok ritmikusan visszatérnek a filmben. A második jelentben egy kosárlabda meccset látunk. Láthatunk egy sötétbarna – de színszimbolikáját tekintve inkább fekete – héját, majd Odint – az azonosítás egyértelművé vált: Odin a héja, akire Hugo féltékeny, így feltehetően ő beszélhetett a kezdő jelentben. Ez után a bevezető után jelenik meg a főcím képe: fekete háttéren a fehér O betű – mely egyszerre a film címe és Odin jelképe is. Szépen szimbolizálja a körköröséget, azt a kör alakot, amelyben a galambok ültek. Ugyanakkor azt feltételezi, hogy a fehér Odin – mivel maga a betű fehéreként jelenik meg. A betű fizikai megvalósulása révén viszont belül egy fekete ovális tér marad, mely akár egy arc formájára is emlékeztethet. Könnyen megtaláljuk benne Odint.

Második galambjelenet

Mikor legközelebb újra látjuk a galambokat már két szereplő is kíséri. Hugót látjuk először egy kalitka mögül kinézve. A kalitkában egy madár ül, de nem a galambok: a héját zárták be oda és takarták le a szemét egy fekete fedővel. Az első vágás után már csak a héja fekete fejére fókuszál a kamera. A madár önmagában is tiszteletet parancsoló, de a fekete maszkkal még félelmetesebb képet mutat. A madár sárga csőre és fekete színe egymás mellett a veszély, a méreg szimbolikus színpárja. Ahogyan az állatvilágban is ezt a két színt a megfélemlítésre használják (pl. a darázs), a színpár ugyanígy hat itt is. Ismét tekinthetjük ezt egy előjelnek.



A következő vágás után megjelennek a galambok is, a kalitka körül száll-dosnak. A kép bal oldalán Roger áll, akiben Hugo már elültette a gondolatot, hogy övé lehet Desi. Ő fekete ruhában áll, de nem olyan hangsúlyos, hogy a sok fehér galamb között őt vennénk észre először. Ebben a képkockában egy-értelműen a fehér dominál. Érdekes megoldása a jelenetnek, hogy a rácsozott korlát mögötti rácsozott ketrecben ül a fekete héja. Ez egyben rá is erősít a be-zártságra, ugyanakkor utal annak relativitására is – attól függ, honnan nézzük.

A következő vágás után kiegyenlítődik a fekete-fehér színhatás: Hugo fe-hér ingben ül a mozdulatlan fekete héja mellett. Tovább erősíti a kép kiegyen-súlyozottságát a madár lefelé néző tekintete, Hugo felfelé irányuló mozdulatai és nézése. Eddig tehát teljes egyensúlyban van a jelenet: az első képkocká-ban a fekete dominált, illetve megjelent mellette a sárga, mely tovább tudta erősíteni a fekete funkcióját. Ezt követte a fehér uralma, amikor a galambok az intenzív mozgásukkal is önmagukra hívták fel a figyelmet. Végül a harma-dik képsorban egyensúlyba került a két szín.

A következő vágás után Roger felhúzza az ingét, és megmutatja a sé-rülését: a fekete zakó alatti fehér kötésen vörös vérfoltok jelzik, hogy meg-sérült már az eddig történetekben is. A legelső galambjelenet színvilága tehát megismétlődik: a kontrasztpár mellé belép a vörös is. Ekkorra a galambok elrepülnek, így a fekete inkább dominál, ellentétben a kezdőjelenettel, ahol a galambok vörös szeme és csőre elválaszthatatlan a fehér testtől.

Ismét Hugót látjuk a kalitka mögött guggolni, ahogy figyeli a fekete ma-darat. Végül a kamera újra Rogert veszi, aki ekkorra lehúzta már a zakóját, nem látszik a vörös folt. A galambok visszarepülnek. Mintha a fehér nem bírná itt elviselni a vörös jelenlétét. A jelenet Roger szavaival zárul: *„I need to know where this is going.”*

Harmadik galambjelenet

A film közepénél járunk, amikor Odin először bántja Desit. Desi még szűz, először adja oda magát Odinnak. Fontos megemlíteni, hogy míg Shakespeare *Othelló*jában pusztán a rendezés utalhatott egy véres fehér lepedővel a szü-zesség elvesztésére, a drámából nem derül ki egyértelműen, az aktus meg-történt-e. Nelson viszont ez eléggé egyértelművé teszi.

Az első képkockában a fekete dominál. Először a helyszínt ismerjük meg. A kép felét betölti a fekete égbolt, ami alatt egy szűk csíkban húzódik meg az a fehér ház, melynek egyikében szállt meg Odin és Desi. A jelenet szép előképe ez, ahogy a fekete körbeöleli, szinte bekebelezi a fehéret. További ér-dekessége, hogy a fogadó a *The Willows* nevet viseli (rózsaszín neonfényben világít – teljesen elkülönülve a film domináns színvilágától), mely Shakespeare darabját idézi: Desdemona énekelt a zöld fűzfáról. Így bár közvetetten, de a zöld is megidézésre kerül. A házak fekete keretes ablakából sárga fény világít, mely ismét agresszióra enged következtetni.

Egy vágás után Odin fekete háta uralja a kép nagy részét, melyet Desi keze simogat.¹⁵ A két szín arányát tekintve az előző képpel párhuzamos szerkezetet mutat. Vágás nélkül, a kamera saját mozgásával egyenlíti ki az arányukat, megmutatja Desi és Odin arcát. A két fiatal egymással szemben ül, egymás szemébe néz, fizikailag is egy szinten helyezkednek el. Úgy tűnik, nincs alá-fölérendeltségi viszony.

Miután a lány felajánlja, hogy átadja magát a férfinak, egy vágás történik. Desi arcát mutatja a kamera, Odin van felül, ő az irányító. Erre ráerősít az a kameramozgás is, mely Odin hátát mutatja, Desinek csak a térde látszik. A fekete dominál a fehér felett. Egy vágás után már szinte csak Odin háta látszik. Ahogy telítődik a képernyő Odin bőrével, egy vágás után Desi kerül felülre, ő a domináns. A kamera most az ő hátára fókuszál. Egyszer látjuk még Odin arcát és egyszer Desiét is. Teljesen egyenlő mértékben bánik velük a kamera.

Az egyensúly akkor billen ki, amikor Odin meglátja magukat a tükörben. Odin került felülre, ő van fölérendelt pozícióban. Majd látjuk, ahogy a tükörbe féltékenységből Mike-ot, Desi barátját képzei. Onnantól ők uralják a képernyőt. A két fehér bőr uralmát Odin nem bírja elviselni, fájdalmat okoz a lánynak, szinte megerőszkolja. A jelenet a későbbi történések előképe.

Zárásként ismét láthatjuk a film elején látott galambokat. Alakjuk itt nem elmosódott, eltűnt a nyitójelenetre jellemző fokozatosság, hirtelen éles képpel vágnak be a fekete háttér előtt a vörös szemű, fehér galambok. Ahogy tisztogatják magukat, egyértelműen látszik, hogy valami készülődés van.

Negyedik galambjelenet (?)

A gyilkosság előtt még egyszer megjelenik a galambjelenet, de csak közvetetten. A kamera a csigalépcsőt veszi, letről felfelé haladva. A helyszín tehát ugyanaz, mint a hol a film kezdőjelenete játszódott. A hang, amely közben beszél, szintén az első galambjelentre utal. *„You’ve been everything to me, O. Tom e you’re not my friend, you’re my brother. And when a brother is wronged, so am I.”*

A vágás után már a lépcsőt látjuk, és a következő mondat hangzik el: *„I am you, O. I am a part of you.”* A galambok helyén Hugo áll, ő néz lefelé a korlát mögül fekete nadrágban, fehér ingben és kék nyakkendőben. Tökéletesen megtestesíti így a kezdőjelenetet. Az átlényegülés tehát megtörtént, ezt mutatja a képi és a verbális sík is. A háttérben pedig Odin áll, mozdulatlanul figyel Hugót. Ha a kezdőjelenettel való párhuzamot keressük, akkor Odin lehet a fekete háttér, mely alárendelt szerepbe kerül az előtérhez képest.

¹⁵ Itt fontosnak tartom megjegyezni, hogy a fekete Odin és a fehér Desi megnevezésében a színeket nem a bőrszín jelzőjeként használom, hanem akként, ahogy a szereplők a színeket magukra veszik, ahogyan a szereplők magukat definiálják. Odin Többször jelezte, hogy ő fekete, míg mindenki más fehér. Így merem az ő kapcsolatukra a két színt alkalmazni.



Mikor Hugo belekezd a részletekbe, a kamera alulról veszi az arcát. Ettől még magasabbnak, az események felett állónak tűnik. Egyértelműen ő került a vezető pozícióba, ahol Odin azt teszi, amit ő mond. Ezt mutatja Odin felfelé néző tekintete is. Az alá-fölérendeltség egyértelműen megjelenik.

Gyilkosság után – ötödik galambjelenet

A gyilkosság jelenete színhasználati szempontból hozza azt, amit a filmtől a már felépített színhasználat alapján vártunk. Odin felmászik a létrán, majd az ablakon keresztül bújik be az alvó lány szobájába. Egymás mellett ülnek, látszólag egyenrangúak, a fojtás pillanatában kerül csak a férfi felülre és nyomja az ágyhoz a lány nyakát. Egy elfogadható megoldása a filmnek, hogy a gyilkosság után Odin az ágy lábánál sír, fölötte látszik a halott Desi teste.

Miután kiderül, hogy Hugo áll a történetek mögött, Odin lelövi magát és összeesik, elkezdődik a kezdő jelenet operarészlete. Hugo fekete árnyékként áll és néz le Odin testére – aki már nem is látszik. Egyedül ő maradt. Hugo hangját halljuk ismét, ugyanaz a szöveg, mint a film elején. Mikor elviszik a rendőrök, még kiegészíti azt: *„But a hawk is no good around normal birds. It can’t fit in. Even though all the other birds probably want to be hawks, they hate him for what they can’t be – proud, powerful, determined, dark.”* Amint elhangzik az utolsó szó, egy vágás történik, és ismét fehér galambokat látunk – de most ők ülnek a ketrecben. Szépen megkérdőjeleződik így az abszolút szabadság illúziója, a vágyak tárgya és az is, hogy a fekete és a fehér valóban felcserélhetetlen ellentétpárok volnának.



A héja kiszabadult, a filmet Hugo utolsó mondatai zárják: *„Odin is a hawk. He soars above us. He can fly. And one of these days, everyone is going to pay attention to me. Because I’m going to fly too.”*

Összegzés

A 2001-es film valóban felvállalta az *Othello* képi világának örökbefogadását, ahogy azt egy adaptációtól elvártuk. Így nemcsak Shakespeare drámája épül a fekete-fehér dinamikájára, hanem a mozgóképes feldolgozás is. Mindkét alkotásnál fontos szerepet játszott a vörös is – de mennyiségileg sokkal kevésbé hangsúlyosan, mint a fő kontrasztpár. Egy érdekes megoldása a filmnek a zöld átvétele. Az *Othelló*ban háromszor szerepel, mindegyik esetben valamilyen átvételként: a zöldszemű szörnyeteg már akkor egy korabeli szólásnak számított, illetve a *„green willow”* is egy dalszöveg részeként jelenik meg. Ugyanez a referencialitás jellemzi a házsor *The Willows* elnevezését – igaz, itt a zöld megnevezésre sem került, csak az irodalmi szöveg, tradíció hívhatja azt elő.

Új színként jelenik meg viszont a kék, mely a fehér kiegészítéseként látható. Johannes Itten így fogalmaz a kékről: *„Szellemünket a kék a hit hullámain a szellem végtelenségének távlataiba vonja”*.¹⁶ A film színhasználatát tehát beemeli a világába a szellemi szférát, mely egyfajta megnyugvást is adhat végül a nézőnek.

¹⁶ Itten, *i.m.*, p. 135.

Farkas György

A kéj, bárha fényes angyal...

*Kapcsolatok és viszonyok átértelmezése két kínai
Hamlet-filmadaptációban*

*„Egy álom által elvégezni mind
a szív keservét, a test eredendő,
természetes rázkódásait”*

(Hamlet¹)

Shakespeare életművében kiemelt helyet foglal el a *Hamlet*. Sokan az életmű csúcának tartják, abban pedig szinte mindenki egyetért, hogy egy megoldandó rejtély, egy nyomozás, egy bűnügyi történet foglalata.² A tökéletesnek tűnő gyilkosság, a háttérben megbúvó indítékok, valamint Hamlet sajátos nyomozási módszere valóban a darab előterét, nagyobbik hányadát jelentik. Azonban ha a gyilkosságban érintett szereplők közötti kapcsolatokat és viszonyokat kezdjük vizsgálni, rögtön még komolyabb rejtélyekkel, kinyomozandó ismeretlenekkel kerülünk szembe.

Milyen kapcsolat volt és lett Claudius és Gertrud között? Ki csábított el kit? Hamlet valóban szerelmes volt Opheliába, vagy csak csapta neki a szel? És egyáltalán, miért halt meg Ophelia? A sorakozó kérdésekre számtalan válasz-változatot adhatunk, ahogy azt meg is tették mindazok, akik eddig foglalkoztak a *Hamlet* bármifajta bemutatásával. Ezeknek a kérdéseknek a továbbgondolása adja az alapját a tanulmányomban elemzésre kerülő két kínai *Hamlet*-filmnek is. Annyira az alapját jelentik ennek a két filmnek ezek a kérdések, hogy valójában a kérdések sajátos megválaszolása hozza létre a filmeket, amelyek cselekményében a hagyományosan kibomló gyilkossági eset és bosszúdráma mintha háttérbe is szorulna.

Xiaogang Feng *A bankett* (*Yi yan / The Banquet / Legend of the Black Scorpion*)³ és Sherwood Hu *A Himalája hercege* (*Ximalaya wangzi / The Prince of the Himalayas*)⁴ érdekes módon ugyanabban az évben, 2006-ban készült Kínában. Ennek ellenére egészen másféle kínai megoldásokat kapunk mindkét filmben, talán pontosan azért, mert az első a már korábbi kínai

¹ A *Hamlet*ből való idézetekhez Arany János fordítását használom a következő kiadás alapján: William Shakespeare *Összes Drámái* III. kötet Magyar Helikon 1972, pp. 247-357. p.295

² Lásd pl.: Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv, Tükörképünk 37 darabban*, Cserépfalvi Könyvkiadó 1993, pp. 194-202.

³ <http://www.imdb.com/title/tt0465676/>

⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0905360/>

szuperprodukciókból ismert és jól bevált palota-környezetbe helyezi a darabot, míg a másik Himalájának a tibeti részére teszi nem csak a történet, de a forgatás helyszínét is, sőt maguk a szereplők is tibetiek, akik tibeti nyelven interpretálják esetenként Shakespeare mondatait. Így a *két kínai feldolgozás* kitétel elsősorban a rendezői hovatartozást jelzi, anélkül, hogy politikai állásfoglalást jelentene. A kapcsolat a két adaptáció között azonban első látásra (megnézésre) is egyértelmű: mindkettő fontos pontokon alakítja át a szereplők közötti viszonyrendszert, ami által jelentősen más szituáció tárul elénk.

A viszonyok Shakespeare szerint

A *Hamlet* szövegét átolvasva a főszereplők közötti viszonyokra nézve a következő utalásokat, információkat találjuk.

Claudius – Gertrud

Király: „[...] a természetten győzött az ész [...] megemlékszünk magunkról [...] e harcos állam trónja özvegyét [...] nőül vevők [...] nem ellenkezve bölcs tanácsitokkal”⁵

Hamlet: „Csak egy rövid hó [...] s ő újra házas”⁶

Szellem: „Az a parázna [...] bűvös ésszel és csáb ajándokokkal [...] megnyeré [...] királyném kedvét”⁷

Claudius és Gertrud kapcsolatáról nem sokat tudunk meg. Nem tudjuk, hogy milyen kapcsolat volt köztük, mielőtt meghalt Hamlet király. Az elhunyt király szelleme boldog házasságról beszél és arról, hogy Claudius csábította el a feleségét. A temetés utáni gyors házasságról Claudius mint ésszerű lépésről nyilatkozik, amit ráadásul a környezete is támogatott. Gertrud Hamlet korholását hallgatva, bár részletekbe nem bocsátkozik, mégis büntudatát fejezi ki: „Fülembe mint tör hatnak szavaid.”⁸ Lehet, hogy Gertrud csak azért hagyta magát elcsábítani, mert a gyilkosság után ez volt a legjobb megoldás? Csak a fiát akarta megmenteni, vagy már a gyilkosságban is része volt?

Hamlet – Ophelia

Laertes: „[...] Hamlet bíbelő kegyét: vedd azt divatnak s játszi vér gyanánt”⁹

Ophelia: „Több ízben árult már vonzalmat el irántam mostanság [...] szerelmét úgy ajánlta, mint Becsület és szokás”¹⁰

⁵ p. 254

⁶ p. 258

⁷ p. 269

⁸ p. 314

⁹ p. 261

¹⁰ p. 264

Polonius: „[...] én nem akarom, hogy többet oly olcsó perced legyen, hogy Hamlet úrral szót válts vagy beszélj.”¹¹

Polonius: „[Hamlet Opheliának írt levelét olvassa fel] [...] de hogy téged [...] legjobban szeretlek, azt hidd el”¹²

Hamlet: „[...] Én egykor szerettelek [...] Én nem szerettelek.”¹³

Hamlet: „[...] Szerettem Opheliát; negyvenezer testvér szerelme, összefogva, nem ér az enyimmel”¹⁴

A fenti idézetekből nem derül ki egyértelműen, hogy milyen kapcsolat alakult ki Hamlet és Ophelia között. Gondolhatunk arra, hogy mielőtt Hamlet apja meghalt, Hamlet még komolyan érdeklődött Ophelia iránt és Laertes csak azért óvta hűgát ettől a szerelemtől, nehogy a rangbeli különbségek miatt végül csalódás legyen belőle. Később Polonius pedig a király halála és az utána következett események miatt inkább már azt szerette volna, ha lányának nincs semmi köze Hamlethez.

Ugyanígy Hamlet viselkedésében is benne van az az értelmezési intervallum, ami szerint akár vehette kezdetben komolyan az udvarlást, majd óvta volna Opheliát a saját bosszú-ügye miatt, és akár az is, hogy csak szórakozásból kezdett ki a lánnyal, majd amikor komolyabb ügye akadt, már nem is érdekelte az egész, inkább csak igyekezett felhasználni bizonyos elemeket valódi céljához.

Láthatjuk, hogy a szereplők közötti viszonyokat Shakespeare nem határozta meg részletekbe menő pontossággal, számtalan kérdést nyitva hagyott, talán mert elsősorban a bosszú-tematika kibontása érdekelte, vagy izgalmasabbnak érezte a darabot így, hogy nem tette egyértelművé a szereplők motivációit.

Halmazottan hátrányos helyzetű Hamlet

Hamlet helyzete nem éppen irigylésre méltó, de vegyük is számba, milyen hátrányokkal kell szembenéznie.

1. Megölték apját, a királyt
2. Mindenki azt mondja, balesetben halt meg (egyedül marad a véleményével)
3. Bár a hatalom birtoklása családon belül marad, ez talán még rosszabb is, hiszen nem nézhet nyíltan szembe az ellenséggel
4. Anyja is átállt a másik oldalra: hozzáment a gyilkoshoz, sőt talán ő is része se volt a gyilkosságnak

¹¹ p. 265

¹² p. 280

¹³ p. 296

¹⁴ p. 345

5. Ebben a helyzetben, még ha el is játszaná, hogy nem gyanakszik, akkor is gyanús lenne egy idő után, hiszen erre készíteti a gyilkost a gyilkolás lélektana
6. Nincs megbízható ember,¹⁵ nincs szerelem (Ophelia), nincs barátság (Rosencrantz & Guildenstern)
7. Ráadásul nincs is egyedül sorsával, hiszen két másik apját-vesztett fiúval kerül szembe (Laertes, Fortinbras)

Hogy egy kis lélektant is belerángassunk a *Hamlet* boncolgatásába, érdemes egy gondolatmenet erejéig arra is kitérni, hogy ha Freud ödipális elméletét alkalmazzuk Hamlet helyzetére, akkor még szörnyűbb kép tárul elénk.

Hamlet elfojtott vágya az lenne, hogy elfoglalja apja helyét anyja mellett. Mielőtt ezt megtehetné, vagy éppen elfojthatná magában, jön egy másik férfi és mindezt elvégzi. Ténylegesen megöli az apját és feleségül veszi az anyját. Hogy nem végezheti el Hamlet azt a fejlődési (férfivá érési) folyamatot, amit kellett volna – még ha csak átvitt értelemben is –, már az is elég komoly gátló tényező. Azonban ehhez még nehezítésnek hozzájön, hogy az apja megkéri arra, hogy álljon érte bosszút (álljon az ő oldalára), míg az anyja, akiért küzdene, átáll a másik oldalra. Teljesen felborul az a viszonyhálózat, ami szerint alakulnia kellett volna az eseményeknek.

Kínai viszonyok

A fentiekben kifejtett viszonyhálózat kínai változata egészen másként fest. Mindkét adaptáció legizgalmasabb és legszembetűnőbb elemei mindazok a változtatások, amiket a szereplők közötti kapcsolatok, viszonyok tekintetében végeztek el a shakespeare-i szövegen.

A Himalája hercege

A tibeti mitologikus múltba helyezett változat esetében az első és leginkább feltűnő változás, hogy egyértelmű információkat kapunk Hamlet és Ophelia kapcsolatáról. Lhamoklodan (Hamlet) és Odsaluyang (Ophelia) komolyan szerelmesek egymásba. Mikor Lhamoklodan hazaérkezik apja halálhírére, a csalódás után, hogy még csak a temetéssel sem várták meg, ráadásul nem is a temetés a főesemény, hanem egy esküvő, rögtön szerelméhez megy vigaszért. A kortárs európai filmekben látható, extremitásig fokozott szexuális képsorokhoz képest kifejezetten humanista megfogalmazású szerelmi jelenet felüdülést jelenthet a túlságosan meztelen képsorokhoz szokott szemeknek. A rendező még arra is veszi a bátorságot, hogy a „végjáték” mechanikus és szemlélésre rendszerint alkalmatlan mozdulatait egy képi metaforával helyettesítse. Így a bevezető, inkább arcközei felvételek után azt látjuk, hogy Lhamoklodan meztelenül egy fehér lovon vágat a végtelennek tűnő, napsütötte mezőn.

¹⁵ Horatio ugyan teljesen megbízható és barátja Hamletnek, azonban a végkifejlet alakulását nem befolyásolja. Szerepe inkább abban merül ki, hogy a szellem megjelenésének szemtanújaként igazolja, hogy Hamlet csak megjátssza az őrültet.

Így leírva persze ez akár giccsesnek is tűnhet, azonban a film kontextusában mindezt teljesen helyénvalónak és emberinek látjuk.

Azok után, hogy láttuk, hányadán áll Lhamoklodan és Odsaluyang, már sokkal inkább követhető kettejük tragikus kapcsolatának kibontakozása. Lineárisan értelmet nyer, ahogy Lhamoklodan a konspiratív terve miatti megjátszott elutasítást Odsaluyang – Lhamoklodan gyermekével a méhében – nem tudja másként értelmezni, mint, tényleges visszautasítás, így érthetően meg bomlik elméje.

A filmben hangsúlyt kap az a *Hamlet*ben nem a színen zajló jelenet, amikor Hamlet átadja szerelmes levelét Opheliának. A darabban mindezt csupán Ophelia elmondása alapján tudjuk meg. A filmrendező értelmezésében kulcs-pontja lett ez a pillanat Lhamoklodan és Odsaluyang tragédiába torkolló szerelmének. Lhamoklodan úgy érkezik meg szerelméhez, hogy még nem látszik rajta az örület semmi jele. Megöleli szerelmét, ezzel kifejezve azt az átmene-tinek szánt búcsúzást, amelyet a lány nem ért meg. Átadja neki a levelet, és ahogy elindul kifelé a házból, hátrafelé lépkedve, úgy kezdi el bolond viselke-dését. Ezekből a jelekből, és a levél tartalmából Odsaluyangnak meg kellett volna értenie, hogy Lhamoklodan viselkedése nem az igazi érzelmeit tükrözi, csupán tetteti az örültséget, hogy ezzel kikerüljön a gyanú árnyékából.

A másik fontos változtatás, ami alapjaiban fordítja fel a shakespeare-i kontextust, Lhamoklodan szüleivel kapcsolatos. Azt láttuk, hogy az eredeti szövegben néhány mondatnyi utaláson kívül nem tudunk meg többet Hamlet király és Gertrud, illetve Gertrud és Claudius gyilkosság előtti kapcsolatáról. A filmben flashback megoldásokkal a jelenben zajló események gyökeréig visszajutunk, így nem csak egyértelműek lesznek a szereplők tetteinek moz-gatórugói, de egy összetettebb viszonyrendszert is kapunk.

Lhamoklodan csupán a gyilkosság tényéről kap felvilágosítást apja szel-lemétől, valamint megbízást a bosszúra. Azonban szép lassan kibontakozik előtte is a teljes kép, amiben a két testvér (Hamlet és Claudius – itt Tsanpo és Kulo-Ngam) története sokkal sötétebben fest. Kulo-Ngam és Nanm (Gertrud) fiatalon szerelmesek voltak egymásba, de amikor Tsanpo hatalomra került, elvette feleségül Nanmot. A házasság előtt Nanm szüzességét még igazi sze-relmének adta, így Lhamoklodan apja valójában Kulo-Ngam. 17 év házasság után még mindig szerették egymást és véletlenül ezt Tsanpo is megtudta. Ezért mindkettejüket meg akarta ölni, amit megelőzött Kulo-Ngam.

Eddig Lhamoklodan csak viszolygott a királyi udvartól, mivel bár gyanúja volt a gyilkosságra, de tehetetlennek érezte magát a cselekvésre. Most, hogy minden részletét megismerte a történetnek, már inkább azért menekülne, mert összeütközésbe kerültek benne a motivációk. Bosszút állna, hiszen ez lenne a kötelessége, úgy is érzi, hogy ezt kellene tennie. Azonban a tudása már másról győzködi, mivel valójában most lett az apja a király, és állt helyre a kizökkent világ.

Korábban már említettem az Oidipusz-történettel való párhuzamot, most azért kell ezt újra idecitálni, mivel meglátásom szerint a filmben erre konk-rét utalás is elhangzik. A történetben éppen ott tartunk, hogy Lhamoklodan

találkozik a határ felé tartó szomszéd nemzetség harcosaival és magába szállva elhatározza, hogy visszatér elvégezni a rá kiszabott feladatot. Hazafelé haladva egy folyó partján útját állja a sámánnő¹⁶ és azt javasolja neki, hogy ne térjen haza. Mikor Lhamoklodan ragaszkodik a hazatéréshez, mert ez a sorsa, akkor ismét figyelmezteti, ne térjen haza, hogy ne ismerje meg származását.

Ha összevetjük Lhamoklodan helyzetét Oidipuszéval, akkor mintegy tükrökképként értelmezhetjük azt. Oidipusz tragédiája, hogy nem ismeri igazi szüleit, így a tudás hiányában olyan tetteket követ el, amiket egyébként, ha kényszerítenék rá, se tenne meg. Lhamoklodan még csak tervezi tetteit, amit azok után, hogy megtudja szülei igazi kilétét, már nem tud végrehajtani. Vagyis azzal, hogy megismeri származásának titkát, a cselekvés lehetőségét ragadja el tőle a sors.

Sorsok a transzcendens viszonylatában

A *Himalája hercegében* a szereplők sorsának alakulása fontos kapcsolatban van világképük, életük transzcendens kiterjedésével. Amellett, hogy a történet minden fordulópontján valamelyik szereplő az Egek urához imádkozik, vagy éppen kiált, lényeges többletet ad a történet értelmezhetőségének az egyéni életnek a transzcendenssel való kapcsolata, valamint a reinkarnáció lehetősége. A filmbeli megnyilvánulások alapján az itt bemutatott hitrendszer leginkább a buddhizmus elterjedését megelőző tibeti vallás, a sámánisztikus *bon* megfelelője lehet.

A történetek szellemi síkon való összefogását, irányítását a sámánnő végzi – aki a történet egy bizonyos pontján a *Hamlet*-beli Színészkirály szerepét is átvállalja –, s mint egy spirituális mester, meditációk során keresztül vezeti el Lhamoklodant a történet teljes megismeréséhez, és az abból fakadó következmények felismeréséhez.

A *bon* háttérrel más értelmezést kap a szellem alakja is. Nem egyszerűen egy erőszakos halála miatt megnyugvást nem találó lélek, aki visszajár, míg nem kap elégtételt, hanem egy önálló akarattal rendelkező szellemi entitás, aki képes néha látható módon is megjelenni. Az önálló akarat ott teljesedik ki, amikor kiderül, Lhamoklodant eszközként használná, hogy bosszút álljon halála miatt, és a történet, amit elmondott neki, nem is a teljes igazság. Annak fényében ugyanis már nem tudná rávenni Lhamoklodant, hogy igazi apját megölje. Ennél a pontnál derül ki a sámánnő fontossága és szerepe, hiszen a szellem akaratával ellenkezve elmondja Lhamoklodannak a teljes igazságot, és segít neki abban, hogy végül legyőzze a szellemet.

A történet végjátékában – ami nem kevésbé, csak másképpen véres, mint Shakespeare-nél – a halál, az élet kioltása, az életáldozat is más értelmet nyer. Lhamoklodan azért szeretne a párbajban elbukni, hogy élete feláldozásával helyre hozza a korábbi hibákat. Mikor a mérgezett penge és a mérgezett bor, melyeket Kulo-Ngam Lessar (Laertes) ellen készít elő,

¹⁶ A sámánnő szerepét később fejtem ki részletesen.

Lhamoklodan és Nanm halálát okozzák, Kulo-Ngam kritikát gyakorol cselekedetei felett és öngyilkos lesz azzal a megjegyzéssel, hogy reméli, egy jobb életben találkozhatnak újra Lhamoklodannal. Egészen más perspektívája van az élet elvesztésének, odaadásának, annak fényében, hogy a reinkarnáció mikéntjét ezzel akár pozitív irányba is fordíthatjuk.

Az újjászületés, az élet körforgásának eszméje vizuálisan is gyönyörű kifejezési formában látható Odsaluyang születésének és halálának jelenetében. A sekély folyóvízben fekvő lány virágkoszorújával némiképp megidézi a *preraphaelita* képek milióját, de mindezt csak azért érezhetjük, mert valójában a természettel való egységet szeretné szimbolizálni a rendező. Odsaluyang itt mint egy természetistennő hal meg, miközben életet ad, vagyis fenntartja az élet körforgását. A vízben megszülető magzatot a levegőből látjuk, ahogy a folyóban a vérrel együtt lassan elúszik, miközben Odsaluyang a szüzekre jellemző fehér ruhában válik eggyé a folyóval. Hétköznapi logikus gondolkodásunknak megfelelően azt feltételezzük, hogy ez a csecsemő sem fog szerepet játszani már a nép életében, azonban szerencsére a történetet a mitológikus gondolkodás vezérli, így a sodródó csecsemőt később megtalálja a sámán, és amikor Lhamoklodan haldoklik a mérgezett kard ejtette sebtől, bemutatja neki gyermekét, mint az új herceget. Itt teljesül be az életáldozat és az újjászületés gondolatának egysége. Ha a rendező ennél misztikusabb vizekre szeretett volna evezni, akkor még azzal toldhatta volna meg a történetet, hogy Lhamoklodan önfeláldozása következtében kel életre a csecsemő.

A bankett (A fekete skorpió legendája)

Furcsa módon *A bankett* esetében egyszerre érezzük a feldolgozást közelebb Shakespeare-hez és jóval távolabb is. Ami teljesen helyénvaló, hiszen a környezetet, amelybe a kínai rendező elhelyezi a történetet, közelebb érezzük a hamleti milióhoz, mint a tibeti változat esetében, és ebben az érzésünkben több, a későbbiekben említésre kerülő elem is megerősít majd minket. Ezzel egyidőben azok a változtatások, amiket a rendező a főszereplők közötti kapcsolatokban alkalmazott, jóval távolabb taszítják a *Hamlettől* a filmadaptációt még akár a többi ázsiai feldolgozáshoz képest is.

A film bevezető jeleneteiben narrátor kíséretében történelmi háttérrel kapunk a történethez, amiből mindjárt az is kiderül, hogy milyen alapvető módosítást hajtott végre a rendező a főszereplők közötti viszony tekintetében. A Claudius szerepének megfelelő Li császár ugyan a korábbi császár feleségét veszi feleségül, és teszi meg császárnénak, azonban Wan császárné (házasságai előtt még „a kicsi Wan”) nem a Hamlet szerepének megfelelő Wu Luan anyja, hanem korábbi szerelme. A konfliktus onnan datálódik, amikor Wu Luan apja elveszi feleségül Want. Wu Luan ekkor önkéntes száműzetésbe vonul és minden idejét a színjátszásnak szenteli valahol délen. A szabadtéri színpad, amit akkor látunk, amikor az új császár orrgyilkosai megérkeznek, hogy megöljék Wu Luant, sokban hagyatkozik Shakespeare Globe színpadának terveire, bizonyos elemeiben azonban jóval túllép azon, a megfelelő harcművészeti koreográfiák megjelenítése érdekében.

A harcművészeti jelenetek és koreográfiák fontos elemei a filmnek, amit így részben a kínai *wuxia* filmek közé lehetne sorolni, azonban itt érezhetően többről van szó.

A *wuxia* eredetileg a klasszikus kínai irodalomban kialakult műfaj, amely vándorló harcosok legendás kalandjait mesélte el.¹⁷ Ezekben a kalandokban fontos szerepet játszott, hogy a különböző szereplők milyen harcművészeti ágakban és milyen tudásra tettek szert, és azt a különböző viadalokban, páros harcokban hogyan kamatoztattak. Természetesen a film térhódításával elkerülhetetlen volt, hogy ezek a történetek filmes feldolgozásra kerüljenek, amik látványossága – levegőben repülő harcosok – miatt szinte iparággá nőtte ki magát. A '70-es, '80-as években készült feldolgozások inkább csak a látványos harcművészeti jelenetekre összpontosítottak. A kortárs filmművészet egyik újjáéledésének tekinthető a *wuxia* hagyomány ismételt felhasználása, most már odafigyelve a történetek, karakterek igényes és tartalmas kidolgozására is. Ennek első példája volt a *Tigris és Sárkány*,¹⁸ amit még számos további epikus darab követett, nem csak kínai rendezésben, de koreai színekben is. Ennek a sorozatnak talán az egyik legnagyobb nyertese az a Zhang Ziyi (A *Bankett*ben Wan császárnő), aki az elmúlt évtized minden jelentős *wuxia* jeleneteket is felsorakoztató filmjében főszerepet játszott.¹⁹

Ezeknek a jeleneteknek van egy igen fontos értelmezési tere a szereplő harcművészeti jártassága, a felvett jelenetek látványossága – ami sok esetben egy tánckoreográfia művészi hatásának magasságába emelkedik –, és a küzdelmek izgalma mellett, ez pedig azokban a jelenetekben érhető tetten, amikor a női főszereplő – mint említettem, ez leginkább Zhang Ziyi – és a férfi főszereplő küzdelmét láthatjuk. A *wuxia* jelenetek látványossága nem a harcra összpontosít, hanem a test mozdulatainak tökéletes és esztétikus voltára. A nő és férfi közötti küzdelmek koreográfiájának további jelentése a két szereplő közötti szerelmi, sőt sokszor erotikus kapcsolat.

A *bankett* esetében ez különösképpen tetten érhető, észrevehető. Amikor Wu Luan titokban visszatér a palotába, először Want keresi meg. A beszélgetés során Wan hol szurkálódó stílusban „támad”, hol a régi szerelmet idéző vágyakozással húzódik vissza. Amikor Wu Luan csomagjából előkerül egy kis kard – amit a férfi papírvágásra használ, és ennek művészi eredményét is láthatjuk egy szinte embernagyságú papíron, amiből egy vers sorait, betűit (kínai írásjeleit) vágta ki –, a szócsatából „igazi” küzdelem válhat. Ebben a párharcban a szinkronban történő páros mozdulatok szinte egy szerelmespár ölelkezését, viaskodását idézik. A támadó és védekező mozdulatok nem egymásba ütköznek, mint általában egy küzdelemnél, hanem a támadó mozdulatot mintegy magáévá teszi a védekező mozdulata, magába fogadja azt.

Azt már tudjuk, hogy A *bankett* esetében Hamlet szerelme a Gertrudot helyettesítő karakter, aki most éppen a mostohaanyja. De mi a helyzet Opheliával? Nos, Ophelia pontosan tudja, hogy Hamlet nem belé szerelmes,

¹⁷ Ilyen történetfüzér a magyar nyelven többször is megjelent Si Naj An: *Vízparti története*.

¹⁸ Rend. Ang Lee (2000)

¹⁹ Lásd a mellékletben az idevonatkozó filmográfiát.

ennek ellenére kitart mellette, mert ő a végletekig szereti. Wu Luan így egyik kapcsolatban sem találja meg a kiteljesedést. Bár szereti Want, annak szinté már az alakoskodásig változékony viselkedése, alkalmazkodása a politikai helyzet változásához, nem nyeri el teljes mértékben megértését. Hiába az indoklás, hogy csak kettejük biztonságaért, sőt, inkább Wu Luan biztonságaért teszi mindezt. Végül is átlátszik ezen a magyarázaton saját vágya arra, hogy minden hatalommal ő rendelkezzen, és soha többet ne kelljen másnak megfelelnie. Qing Nu (Ophelia) esetében pedig, bár a lány szereti őt és a személyisége is nélkülözi bármiféle ügyeskedésnek még csak szikráját is, kapcsolatukat csak beárnyékolja Wan léte.

Ha a két női karaktert összehasonlítjuk, akkor a különbségeket kiemelve leginkább úgy érthetjük meg alakjukat, ha Want egy Artemis, vagy Diana típusú szűz istennőként képzeljük el, akinek fő attribútumai a vadászás és a termékenység (amit ebben az esetben a szűz-ség minősége egyszerűen csak vonzóerővé csökkent le), míg Qing Nu egy Aphrodité típusú istennőnek felel meg, aki a szerelmet, a vágyakozást és a szűzi minőség tisztaságát testesíti meg.

A film zárójelenetének történéseit ez a fajta megközelítés egyben koherensen értelmezhető egészské kerekíti ki. A bankett, ami a történet végkifejletét hozná, több szempontból is meglepetéseket tartogat minden résztvevőnek. A császár maximálisan megbízik szerelmében, Wanban, azonban már elvesztett a talán soha nem is létező bizalom, amikor a Császár száműzte Wu Luant. Wan ezen az estén már Li császár megmérgezését tervezi (mérgezett borral). Eközben Yin miniszter (Polonius) és fia, Yin Sun (Laertes) Wan zsarolása miatt szintén a Császár megölésére készülnek a bankett ideje alatt (mérgezett karddal).

Amikor már majdnem megtörtént a mérgezés a borral, Qing Nu egy meglepetés-előadással áll elő, méghozzá Wu Luan emlékére, akiről hivatalosan úgy tudni, hogy megölték külhoni követsége során. (A Császár terve valóban ez volt, de Wan Yin Sun segítségével ezt titokban megakadályozta.) Az emlékezés kapcsán a Császár rögtön meg is kínálja Qing Nut a mérgezett borral. Apja és testvére kinnal figyelik, hogy megissza, hiszen ha csak egy szót is szólnak, elbukik a császárgyilkosság terve. Qing Nu iszik, majd belekezd az előadásba. Azt a dalt énekli el néhány álarcos táncos kíséretében, amit akkor hallottunk először, amikor Wu Luant láttuk először szabadtéri színpadán. A dal végére a méreg is hat, s Wu Luan, aki a táncosok között volt, ekkor felfedi magát. A tisztaságot és szerelmet megtestesítő istennő meghalt, végül is szerelméért áldozta fel magát.

A Császár szembesül azzal, hogy valójában mi is történt: Wan őt akarta megmérgezni, miközben ő azt hitte, a nő teljes lényével szereti őt. Amikor Wan elismeri, hogy tényleg szándékosan meg akarta mérgezni, akkor az elvesztett szerelem miatt tudatosan vállalja a neki kiszabott halált, és megissza a maradék bort. Yin Sun a húga és a kijátszott Császár halála után már nem bír magával, és a mérgezett karddal Wanra támad. Az itt következő kettős férfigalál szinte mitopoetikus erővel hat.

A támadást Wu Luan pusztá kézzel akadályozza meg, így a kardon lévő méregtől gyors halált hal. Ahogy a támadást a háttal álló Wan észreveszi, Wu Luan mozdulatával egyidőben átszúrja Yin Sun torkát egyetlen döféssel.

A minden lényeges szereplő halálát elhozó bankett után egyedül Wan marad talpon, aki így saját kezében tudhatja végre a teljes hatalmat. Azaz nem is az a fontos, hogy övé minden hatalom, hanem inkább, hogy ő, az egykori kicsi Wan az egyedüli, aki túlélte ezeket a viharokat. Azonban ez is csak ideig-óráig igaz, mivel az utolsó pillanatban valaki hátulról keresztülszúrja egy karddal. Shakespeare titokzatosságához méltóan a film úgy végződik, hogy csak találgathatunk, ki lehetett az orgyilkos, de végülis a gyilkosság lényege, hogy a hatalomért való küzdelemnek sosincs vége.

Amikor Shakespeare kínai

Ahogy Shakespeare *Hamlet*jének középpontjában a titokban elkövetett gyilkosság, a nyomozás és a bosszú elvégzésének kérdése áll, úgy az írásom során bemutatott két kínai filmadaptáció gyakorlatilag pont ezeket a témaköröket sorolja a háttérbe. Így már nem is feltétlenül Hamlet a főszereplő, és az egész mű középpontjában női szereplők állnak.

A *Himalája hercegében* látszólag Hamlet körül kavarnak az események, a központi téma mégis a szerelem hatalma, a szerelemhez való ragaszkodás. Ez a szerelem Kulo-Ngam és Nanm esetében évtizedeket is kibírt, bár végül mégis elpusztította őket. Lhamoklodan és Odsaluyang szerelme is tragikus véget ért, azonban itt elsősorban az igaz szerelem megtagadása volt a fő kiváltó ok. Odsaluyang szerelmének álcából való visszautasítása balul üt ki, és ezt már túlságosan későn bánja meg Lhamoklodan.

Ehhez képest A *bankettben* Hamlet szinte perifériára szorul, hiszen a történet központi figurája Wan. Az ő személye köti össze a többi szereplő sorát egy hálózattá. Ennek a viszonyhálózatnak a felbomlása nem is lehetséges másképpen, mint a szálak elvágásával, vagyis a kapcsolódó személyek halálával. Az sem elhanyagolható tényező, hogy a szereplőket egymáshoz kötő szálak minden esetben az érzelmi kapcsolat, elsősorban a másik utáni vágyakozás, a másik megszerzése, megtartása révén alakulnak ki.

Wan azért lesz a Császár felesége, mert még mindig Wu Luan biztonságát próbálja a saját testén keresztül megvásárolni, biztosítani. Wu Luan, akinek első szerelme Wan, egyre inkább kritikusan szemléli Wan lépéseit, miközben azt tapasztalja, hogy a számára informálisan kijelölt menyasszony, Qing Nu sokkal inkább megérti a lelkét, mint eredeti szerelme. Qing Nu pedig annak ellenére kitart Wu Luan iránti szerelme mellett, hogy tudja, nem számíthat igazi viszonzásra, sőt, Wan féltékenysége miatt inkább csak a legrosszabbra készülhet.

Hogy az eredeti történet legfőbb mozgatórugója, vagyis a bosszú ezekben az adaptációkban már meg sem történik, az ezek után nem is meglepő.

Sőt, mindkét változatban a testvérgyilkos uralkodó saját maga dönt a halál mellett és önkezével vet véget életének. Azonban ezeket a döntéseket sem a testvérgyilkosság miatt hozzák meg a szereplők, hanem egészen más okok miatt. Itt azonban újra találkozunk koncepciójuk Shakespeare gondolatával: „Mert hogy melyik vezérli, vitapont: Szerelem-é a sorsot, vagy viszont?”²⁰



Mellékletek

1. A tanulmányban tárgyalt két kínai adaptáció és a *Hamlet* szerepköreinek összehasonlítása

Hamlet	Prince of the Himalayas	The Banquet
id. Hamlet	Tsanpo	-
Hamlet	Lhamoklodan	Wu Luan
Ophelia	Odsaluyang	Qing Nu
Claudius	Kulo-Ngam (vér szerinti apa)	Li császár
Gertrud	Nanm	Wan császárnő (nem az anyja, hanem egykori szerelme)
Polonius	Po-Lha-Nyisse	Yin miniszter
Laertes	Lessar	Yin Sun
Horatius	Horshu	-
Fortinbras	Ajisuji (nő)	-

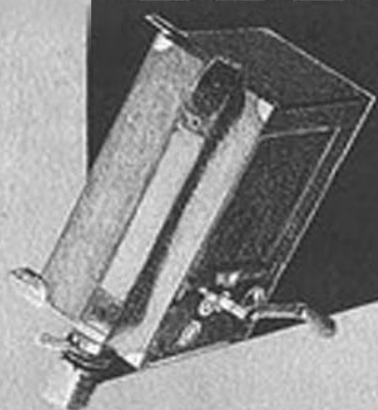
2. Zhang Ziyi *wuxia* jeleneteket tartalmazó szerepeinek filmográfiája

Ország	Év	Eredeti cím	Angol cím	Magyar cím	Rendező	Szerep
	2000	<i>Wo hu cang long</i>	<i>Crouching Tiger, Hidden Dragon</i>	<i>Tigris és sárkány</i>	Ang Lee	Jen Yu
	2001	<i>Shu shan zheng zhuan</i>	<i>Zu Warriors</i>	<i>Zu harcosok</i>	Hark Tsui	Joy
	2001	<i>Musa</i>	<i>The Warrior</i>	<i>A harcos</i>	Sung-su Kim	Bu-yong
	2002	<i>Ying xiong</i>	<i>Hero</i>	<i>Hős</i>	Yimou Zhang	Moon
	2004	<i>Shi mian mai fu</i>	<i>House of Flying Daggers</i>	<i>A repülő tőrök klánja</i>	Yimou Zhang	Xiao Mei
	2006	<i>Ye yan</i>	<i>The Banquet</i>	<i>A bankett</i>	Xiaogang Feng	Wan

FILMTÖRTÉNETT PÁLYÁZAT

2013/1. számunkban pályázata-
tunk nyerteseinek írásait olvas-
hatják!

Filmszem



HOMMAGE Á

РОДЧЕНКО

III. Évf.
1.szám
TAVASZ

