

**Kovács László**

**Írás, kép, test.**

**Shakespeare és Greenaway találkozása a boncasztalon**

**Szerző**

**Kovács László** SZTE BTK angol és spanyol szak. Kutatási terület: szubjektumszemiotika, hatalom, adaptáció. E-mail: [kovacs\\_laszlo\\_m@yahoo.es](mailto:kovacs_laszlo_m@yahoo.es)

## Írás, kép, test.

### Shakespeare és Greenaway találkozása a boncasztalon

Úgy tűnik, a posztmodern valamiért képtelen kiszabadulni a freudi Ödipusz-komplexus allegóriájából. Mint a gyermek, aki libidinális vágyait apján, a törvény és szabályrendszer jelölőjén keresztül vezeti el anyja felé, feloldódva így a kultúra rendszerteremtő mechanizmusában, a kortárs kulturális reprezentációk <sup>[1]</sup> rabjai maradnak a múltnak. Vagyis az (irodalmi) kánon által kijelölt ösvényen indulnak el a jövő felé, melybe közvetlenül nem lehet, logikai képtelenség belevetni magukat. A jövő, csak úgy, mint az angol nyelvben, csak összetett konstrukciókkal fejeződhet ki – külön igeidő nincs rá. Bár a hasonlat első pillantásra talán értelmetlennek tűnik, az akadémia már tényszerűnek nyilvánítja a gondolatot: angolul gondolkodunk. Mint Steinbeck Samuel Hamiltona, a tudósok már milliószor hazavitték, darabokra szedték, megvizsgálták, és újra összerakták a csak globalizációként emlegetett kulturális imperializmust, mely a lenyugvó nap horizontja felől egyre inkább maga alá gyűri kelet bölcseinek örököseit. A posztstrukturalizmus – Foucault, Lyotard, Žižek vagy éppen Baudrillard – óta egyre szélesebb társadalmi rétegek kezdenek kételkedni a fennálló valóság realitástartalmában, és gyanakodva szemlélnék már mindent, amit intézményesített szerveződések szentesítenek a társadalomban.

A nyugati kulturális örökség mai recepciójának példái igen sokszínűek: Heiner Müller *Shakespeare Factory* (*Shakespeare gyár*) néven jelentetett meg kötetet az NDK-ban, Edward Bond a *Lear*-ben a végsőig esztétizálta az erőszakot, a Msytery Science Theater 3000 adaptációjában két szardónikus műanyag robot és az óvóbácsi-szerű Kevin Murphy röhögik és cikizik ki a Hamletet játszó Lawrence Olivier-t egy föld körül keringő mozi nagytermében, Oféliáról pedig rengeteg bugyi és melltartó – fehérnemű-kollekció – kapta már nevét. Mindazonáltal, érdekes módon, amikor Shakespeare kerül szóba – legalábbis az irodalomkritikában – az egyik legautomatikusabban előtérbe kerülő konnotáció az elnyomás vagy a hatalmi harc. Harold Bloom terminológiáját használva elmondható, hogy háború dúl *erős* szerzők, *ephobek* – azaz ifjú költők – és kritikusok közt, mely a kánonba vezető útért (illetve annak megnyitásáért vagy lezárásáért) zajlik. Ez a folyamat szervesen összefonódik a posztmodern útkeresésével: korszakunk igyekszik rálelni identitására, csak hogy a jelek túltermelésén, túlburjánkoztatásán keresztül, gyakran éppen céljával ellentétes módon, saját stabilitását ássa alá.

A posztmodern folyamatosan reflektál tehát korábbi korszakokra, ennek a reflexiónak a célja pedig az identitáskeresés. A színház fontos forrása volt a protomodern szubjektum én-tudatának. A korszak jellemzésekor Kiss Attila rámutat, hogy „mivel a válságperiódusban a szubjektum valóságmegismerő képessége és a valóság megjeleníthetősége bizonytalanná válik, a színház [...]”

arra tesz kísérletet, hogy [...] olyan hatásokat gyakoroljon a befogadóra, amelyek felülkerekednek a társadalmilag kialakítható jelentések bizonytalanságán.” [2] Ez a tendencia a modern után újjászületik, és természetesen nem korlátozódik a színházra; mint fentebb jeleztem, különféle médiumokon keresztül történő adaptációk sorozatán át folytatódik az identitás kérdésének vizsgálata. A protomodern és a posztmodern közötti konvergencia igen látványosan mutatkozik meg Greenaway *Prospero könyvei* c. filmjében (*Prospero's Books*. Peter Greenaway, 1991), méghozzá egy hármasszög prizmáján keresztül: Shakespeare *Viharja* és Greenaway *Prospero könyvei* relációs, többdimenziós rendszerben tematizálják az írás-kép-test triádban rejlő viszony mibenlétét. Hogy az értelmezést egyértelművé tegyem, ezt a problémakört nevezem a reprezentáció első szintjének. Érvelésem szerint a *Vihar* felkavarja e három fogalom rendjét – végső szentenciája szerint a test és a kép alárendelődik az írásnak, és végül ez utóbbi válik a színpadi világ fő alapkövévé – együtt a szóval és annak mágikus hatalmával. A *Prospero könyvei* ezzel szemben a kép hatalmával nyeli el az írást, míg a testet kiemeli, és így, a reprezentáció második szintjét vizsgálva – mely alatt a film által a drámára történő reflexiót értem – kiderül, hogy Greenaway tiszteletadása elődje, Shakespeare előtt nem más, mint egy szükségszerű és elégséges feltétel ahhoz, hogy a kánon mélyébe hatolva – bizonyos mértékig – felforgassa azt.

Írás, kép, test; a három fogalom kultúránk jelentésgeneráló apparátusait jelöli: a kommunikáció, a szemiozsis alanyairól van szó, melyeken keresztül a szubjektum saját identitását létrehozza. Az írás az előszó desztillált lenyomata, melynek megszületése óta privilegizált helyet tulajdonítanak. A kódexektől kezdve a széles körben elterjedt nyomtatásig, a könyvek hordozták magukban és közvetítették az élet nagy igazságait. Különösen igaz ez, ha a kánonra gondolunk. Másrészt azonban, az írás médiuma nem állt széles körben rendelkezésre a protomodernben. Mint előadásszöveg potenciálisan felette állt az előadásnak (gondoljunk csak Artaud-ra, aki munkásságát annak szentelte, hogy a szöveg autoritását eltörölje), de az előadásban mégis dominált a – szavak által teremtett – képi, emblematikus értelmezés. Tovább lépve megállapítható természetesen, hogy a képi és írásos művészet, egyáltalán a kép és az írás viszonya már a tudomány első szárnypróbálgatásai óta foglalkoztatja az embereket, Arisztoteléstől – egészen Greenawayig. Ehhez a kettősséghez a test mint mediációs kapocs is hozzásorolandó. Az emberi test, az arról szóló írás illetve az azt ábrázoló kép nem csak *szól* a testről, hanem a mimetikus elképzeléssel ellentétben, *felépíti* azt. Továbbá pedig, a testről (illetve bármiről) szóló írásos vagy képi diskurzus felépítője, a kartézianus hagyománnyal szemben nem csupán a „szellem” vagy az isteni szikra, ami a húsban pislákol, hanem maga a test is, a maga ingereivel, perceptuális torzításaival, ösztöneivel, stb. Mindazonáltal már most le kell szögezni, hogy a problematika értelmezése nem elégedhet meg a *Vihar* és a *Prospero Könyvei* külön elemzésével; a komparatív módszert alkalmazva egy kvázi „teleologikus” képet alkothatunk arról, hogy merről merre halad a nyugati kultúra – vagy legalábbis egy negatív logikával kikövetkeztethetjük Greenaway nem éppen *mainstream* munkásságának eme – egyesek szerint gyötrelmesen megviselő – gyöngyszeméből, illetve Shakespeare-rel folytatott dialógusából.

A posztmodernben a kultúra egyik legjellemzőbb stratégiája a test eltörlése. Anekdotikus immár az

a történet, melyet Gareth Rees említ kritikájában a *Mâconi* gyermekkel (*The Baby of Mâcon* . Peter Greenaway, 1993) kapcsolatban: Greenaway egyik inspirációját az adta, hogy az Egyesült Királyságban betiltottak egy Benetton-reklámot, mely egy éppen világra jött – véres, még működő köldökzsinóron anyjához kötődő – újszülött képét tartalmazza. [3] A posztstrukturalista pszichoanalízis megállapította: az *homelette*, a strukturálatlan tudattal rendelkező, újszülött emberke a nyelv mediációs logikájával történő sorozatos találkozások fázisain keresztülmenve fokozatosan eltávolodik a hús-vér Valóstól, csak azért, hogy a nyelv kozmikus magányában a szó mágikus hatalmát felhasználva jusson vissza forrásához. [4] Persze nem szabad, hogy ez a dialektika megtévesszen bennünket; hiszen a Valós visszanyerésére irányuló vágy inkább metaforikus, tekintve, hogy ennek a tendenciának a tudattalanban rejlő elnyomott ösztönlény dühös vagdalkozásai jelentik leképeződését. A meztelen, „ötperces” *homelette* látványa magával ragadja, és örvényként húzza le a szubjektum tudatos, nyelvi struktúrában fixálódott tartományát – az egót – a strukturálatlan ösztönenergiák kavargásába – nem azért, hogy ott visszanyert szabadságában megjelje elveszett ártatlanságát és boldogságát. Éppen ellenkezőleg: visszatetszést kelt, a kép elriasztja a szemlélőt, aki agyának legbiztonságosabb zugába húzódik vissza, hogy megküzdjön undorával és lelkiismeret-furdalásával. [5]



Rembrandt: *Tulp doktor anatómiai előadása*, 1632. Olaj, vásznon, 216.5 cm × 169.5 cm. Hága, Mauritshuis.

A kultúra szimbolikus ingoványában veszélyesek az olyan helyek ahol a szövegek szövete mögül kikacsint a Valós. Shakespeare korában, a protomodernben mindenütt sírjukból kiásott hullákkal találkozunk az ember. Jó árat adtak egy friss tetemért a korai anatómusok, akik a test mélyén kezdték kutatni az ember esszenciáját, miután a mennyei királyság képe már kezdett elhalványodni szemük előtt. A művészet feladata, mint az emberi történelem teljes spektrumában, az volt, hogy ugyanezt a misztériumot kutassa, és a kora modernben az anatómia logikája vált dominánssá – elég, ha *Tulp doktor anatómiájára* gondolunk, amelyen a tudós doktorok éppen darabokra szedik egy holttest karját. A kultúra fent jellemzett védekezési mechanizmusa, az abjekt izolációja, itt még egy bizonyítást nyer: az összes vizsgálódó szemérmesen másfelé tereli tekintetét; nem mernek a holttestre nézni, a középső figura pedig egyenesen a kép nézőjére tekint,

szeme kétségbeesést, az éppen rajtakapott, szexuális „bűnt” elkövető gyermek rettegését tükrözi. A festészet mellett persze a színháznak is megvoltak az eszközei arra, hogy az ember mélyére hatoljon.

A kora modern dramaturgia egyik legismertebb darabja, a *Vihar* <sup>[6]</sup> értelmezésem szerint olyan dráma, mely az ember lényegét inkább tudati, mint testi szinten kutatja. Mindazonáltal a szavak textúráján átszűrődik a test általi lenyűgözöttség, ami egy rendezésben igen radikális formát is ölthet. Elég, hogyha csak arra gondolunk, mikor Prospero Gonzalóról beszél: „Szelíd zene s a széttépett kedély / Jó balzsami gyógyítsák *agyvelőd'*, / Mely öntudatlan forr *fejedbe'* most.” („A solemn air and the best comforter / To an unsettled fancy, cure thy *brains*, / Now useless, boil'd within thy *skull*!” (5.1.58-60)). Utalás történik ugyanis a *könyvek*, azaz a *szavak* mágiáján keresztül érvényesülő hatalomra, amivel Prospero akaratát a többi karakterre kényszeríti. Hiszen a *Vihar* története nem más, mint a szavak hatalmával történő világteremtés krónikája – ahogy a Biblia is írja, kezdetben volt a szó – a jelölő az, ami mindent életre hív. Prospero is szavakkal hatol be a többiek *koponyájába*, ahol valamiféle obskúrus dolgot művel alanyai *agyával* („varázslatot bocsát rájuk”). Legfőbb eszköze könyvei és Ariel: „Ha te, ki pusztá *lég* vagy, részvevőn / Érzed keservöket: hát én, nemők / Féléje, a ki mindenszenvedélyt / Úgy érzek épp, mint ők, ne légyek-e / Még részvevőbb?” („Hast thou, which art but *air*, a touch, a feeling / Of their afflictions, and shall not myself, / One of their kind, that relish all as sharply, / *Passion* as they, be kindlier mov'd than thou art?” (5.1.21-24)). A kis szellemlény olyan, mint a levegő, és a szavak sem mások, mint testetlen rezgések a levegőben; velük szemben Prospero már az emberek „fajtájához” tartozik, akik a test *szenvedélyének* – működésének, nedveinek – okán szembehelyeződnek a természetfelettel. Le kell szögezni, hogy kép-írás dualitásban a *Vihar* immár a szimbolikus világteremtés előőrsé, szemben olyan korábbi, de már a protomodernben születő darabokkal, mint a *Bosszúálló tragédiája*, vagy a *Titus Andronicus*, melyek az erőszak és az abjekt túltermelésével az emblematisz gondolkodást fémjelzik. <sup>[7]</sup>

A *Vihar* nem csupán a szó és a test viszonyát vizsgálja, hanem továbbhalad a vizualitás felé: „De mint *elátszat* lenge szövete: / Az égverő tornyok, nagy paloták, / Dús templomok, maga e *földgolyó*, / S mi rajta van, mind *semmivé* oszol, / És mint e hiú *látmány*, nyomtalan / Eltűnik. Olyanok vagyunk mi is, mint / Az álmok anyaga: kurta életünk / Keretje álom.” („These our actors, / As I foretold you, were all spirits, and / Are melted into air, into thin air: / And like the baseless fabric of this *vision*, / The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the *great globe itself*, / Yea, all which it inherit, shall *dissolve*... We are such staff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep (4.1.149-157). Az egész dráma nem más, ahogy ezt Prospero is megerősíti metaszínházi utalásában, mint egy látomás (*vision/látszat*), melynek testetlen szövete a *Globe* színház, avagy maga *aföldgolyó/globusz*. Egy szertefoszló *képről* van itt szó; de ennek a jelölőnek a referenciatartománya kiterjeszthető az egész shakespeare-i drámai korpuszra, vagy ha akarjuk, akkor az egész irodalomra. Jóslat ez vagy sem, tény, hogy Shakespeare eltűntével egy igen radikális kulturális átalakulás lezáródásának lehetünk tanúi. Lezárul a kétségekkel és kérdésekkel terhes kora modern időszak, hogy átadja helyét a modern drámának, mely évszázadokig nem lesz

sokkal több, mint egy mimetikus arisztokrata élvezet, ami már nem problematizál, maximum csak nevelő szándékokkal rendelkezik. <sup>[8]</sup> A szó, az írás, a szimbólum válik majd dominánssá, helyettesítve a középkori örökséget, az emblémát, és a kora modern bonctermekekben (*operation theatre*) felnyitott testet. Ebben az értelemben a *Vihar* emlékművet állít a protomodernnek, a letűnő múltnak, és üdvözli a modern tavaszát, ahogy Miranda üdvözli a civilizált embert: „Mily szép az ember! Drága új világ, / Ha ily a néped!” („How beutious mankind is! O brave new world, / That has such people in't!”) Mindazonáltal nem szabad elfelejtenünk, hogy ez a megállapítás nem ítélet, hanem a cselekmény elsődleges szálának értelmezése. Shakespeare drámái kivétel nélkül foglalkoznak a kort jellemző ismeretelméleti fejtegetésekkel, és közös jellemző, hogy egyik sem nyújt megnyugtató, biztos tanulságot; éppen ellenkezőleg, dinamikus folyamatba taszítják a befogadót, melyben tovább beszélget magával, találgatva a homályban rejtőző, feltételezett igazságot. Nincs megoldás, illetve ha mégis van, az problematikus.

Az előzőekben említett kulturális átalakulásnak az oka a kultúra jelölőlogikájának változásában rejlik. A protomodern, mint átmeneti időszak a dogmatikus siralomvölgye-típusú világból a felfedezések, a felvilágosodás és a reformáció korszakába, egy inherens módon szigorúan strukturált világképet állított a feje tetejére nyelvi eszközökkel. Lotman szerint a középkor magas szemioticitással jellemezhető, <sup>[9]</sup> azaz a jelölők és referenseik között a kapcsolat isteni erő által motivált. Így birkózhatott Shakespeare olyan kategóriákkal, mint *identitás*, *test* vagy *elme*, és forgathatta fel a középkor stabil, harmonikus világképét a kora modern színház reprezentációs logikájával. Ez a logika a nyelv jelölőkapacitásának exponenciális, robbanásszerű kitágulásán alapszik. Az emblematisz színház nem használt díszleteket, a képiesség hatását nyelvi túlkódolással érték el. <sup>[10]</sup> Többek között ezért is kell megvizsgálnunk, hogy Greenaway miképpen használja fel ezt a tradíciót *Prospero könyvei* című *Vihar*-adaptációjában.

A *Prospero könyvei* 1991-ben készült, és így a posztmodern egyik érett alkotásának nevezhető. Más kérdés, hogy reprezentációs logikájával ellenszegül a *mainstream* filmeknek. Értelmezésem szerint a Michal Nyman zenéjével és John Gielgud egészen kiváló kritikákkal illetett Prospero-alakításával fémjelzett opus a *reprezentáció első szintjén* úgy nyúl vissza Shakespeare-hez, hogy általános logikáját átvéve megpróbálja túlhaladni a kortárs nyugati kultúra csapdáit, a test elnyomását és a szó felsőbbrendűségét.

Nem túlzás, ha azt állítjuk, hogy a XX. század egyik legnagyobb teljesítménye a test kitakarása volt különféle diszkurzusok által. Mint ahogy a fent említett Benetton-reklám példája is sugallja, manapság a test alapvetően kétféle célt szolgál: vagy gyönyörűen feldíszítve, és így felforgató potenciál nélkül jelenik meg, mint vizuális élvezetforrás és voyeurista szórakozás, vagy – sokkal ritkábban – mint a domináns kulturális szokásrend és a szubjektum belső szerkezetének átstrukturáló ágense. A szimbolikus rendbe ékelődött társadalmi szubjektum meg van fosztva testétől, cserébe pedig a szó és a betű látszathatalmával fegyverkezik fel az ideologikus társadalmi berendezkedés szolgálatában.

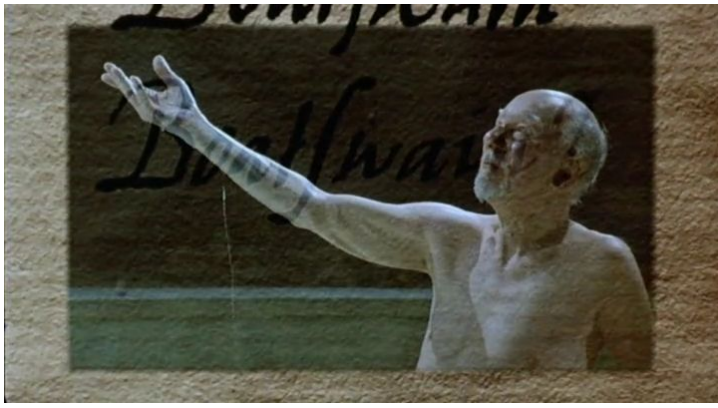


*Prospero dolgozószobájában. Prospero könyvei (Prospero's Books.  
Peter Greenaway, 1991)*



*Antonello di Messina: Szent Jeromos dolgozószobájában, 174-75.  
Olaj, fa, 45.7 cm × 36.2 cm. London, National Gallery.*





*Prospero beszédjét követi tolla. Prospero könyvei (Prospero's Books. Peter Greenaway, 1991)*



*Prospero, Miranda és Kalibán olvasnak. Prospero könyvei (Prospero's Books. Peter Greenaway, 1991)*



*Prospero és a Vihar. Prospero könyvei (Prospero's Books. Peter Greenaway, 1991)*





Kép a képen, írással. Prospero könyvei (Prospero's Books. Peter Greenaway, 1991)

A *Prospero könyvei* az írás, a kép és a test közötti viszonyt problematizálja, egy komplex egészbe forrasztva a reprezentáció e három szintjét. Kiindulópontként talán válasszuk az írást: az egyik legemblematikusabb kép Prosperót ábrázolja, amint stúdiójában a *Vihar* szövegét írja. Ez a snitt Antonello da Messina Szent Jeromos-ábrázolását reprodukálja. Utóbbi logikáját nevezhetjük meta-referenciálisnak, ami azt jelenti, hogy a vizuális kódrendszert a verbális (írott) felidézésére használjuk. <sup>[11]</sup> A film az írás mechanizmusa képi reprezentációjának példáitól hemzseg. Meg kell figyelni, hogy bizonyos értelemben mindennek ez az eredete. Ahogy Prospero ír, úgy halad előre a történet. Látszólag tehát elsőbbséget élvez az írás; csak hogy Prospero egyben el is mondja a történetet, azaz azt írja le, amit kimond. A kimondás által életre hívott dráma írott változata lesz az a könyv (vagy könyvek), melyek által Prospero érvényesíteni fogja akaratát mások felett. Tehát a mágikus szó grafikus párlata lesz a hatalom letéteményese (nem pedig maga a személy, aki ezeket használja, hiszen Prospero csak közvetítő csatornaként szolgál ebben a tekintetben). A könyveknek kettős funkciója van: egyrészt, mivel az eredeti darabban meg sem jelennek a színpadon (négy utalás történik rájuk, de mindegyik alkalommal valahol a színpadon kívül vannak), Greenaway a *szöveg lyukait* akarja velük betölteni. <sup>[12]</sup> Az eredeti dráma egyáltalán nem foglalkozik azzal, hogy miféle könyvek ezek; csupán a *könyv* mint egy hatalommal túltöltött jelölő, mint szimbólum szükségeltetik Shakespeare-nek ahhoz, hogy félelmet keltsen Prospero iránt. Másrészt a hatalmat is szimbolizálják, mely így nem csak mágikus jellegű, hanem diszkurzív is. Azaz, ahogy Foucault megállapította, <sup>[13]</sup> minél több valahol a tudás, annál nagyobb a hatalom – más szóval ahol hatalom van, onnan ered a tudás. Következésképpen a filmadaptációban megjelenő könyvek olyan lyukakat hivatottak betölteni, melyek azt a protomodern ismerethalmazt tárják a kortárs néző elé, mely által Prospero felülkerekedett a transzcendens hatalmakon; másik funkciójuk a tudás mint hatalom bemutatása.

Érdekes módon Prospero nem csak írja és beszél, hanem el is mondja a karakterek helyett szövegeiket. Még ha egybecsengően hallunk más hangokat is az ő szavaival együtt, mégis az ő hangja a domináns. Ennek következménye az lesz, hogy az összes szó egy eredettel rendelkezik; létezik a filmben egy forrás, ami sok hangon beszél. Ezzel a beszéddel Prospero maga alkotja meg a film egész világát, mint Isten, aki felette áll mindennek, és aki szintén a *szót* használta a

teremtéshez. Ezt az *auteur* kultuszának felélesztéseként is lehet értelmezni. Amint a *Vihart* Shakespeare végső művének tartják, mely által, mint Prospero, eltöri pálcáját, búcsút mondva a drámai művészetnek, hasonlóképp Greenaway is felhasználja ezt a figurát saját énjének, identitásának leképezésére, összpontosítására. A központi jelentés kerül boncasztra, az egyedi és egynemű hang, az isteni emanáció, mely univerzumot teremt, vagy rombol le. Valószínűleg helytelen lenne viszont a filmet a nárcizmus manifesztációjaként elfogadni, hiszen Prospero olyan pályát fut be, mely a többtől halad a kevesebb, az erőstől a gyenge felé. Az első jelenetekben még csak saját „kádjában” játékhajóval bohóckodó öregúr, aki inkább a gyermeki fantázia mindenhatóságát idézi, mint egy komoly természetfeletti képességekkel bíró herceget. Prospero valójában kiírja, kibeszéli magát a filmből. Magára ölti mágikus ruháit, kinyitja mágikus könyveit, egzecíroztatja Arielt, majd végül mindezt eldobja magától. A lemondás a hatalomról egy ikonikus parádében történik: eltöri tollát, majd botját, elégeti saját könyveit. <sup>[14]</sup> ) A shakespeare-i cselekmény csak álca, mely alatt a szubjektum levetkőzheti a nyugati kultúra által beléplántált fallogocentrizmust. Azaz, nagyon leegyszerűsítve, arról van szó, hogy ebben a szimbolikus aktusban Prospero olyan jelölőket pusztít el, melyek a szubjektivitás letéteményesei, a nyelv ideologikus természetének attribútumai. Mivel, ahogy Lacan megállapította, a szubjektivitás előfeltétele a nyelv (a mediáció, az önreflexió), amely a központi, fallikus jelölő, az apa neve köré szerveződik (vagy legalábbis a fennálló korszak ideologikus konfigurációja ezt plántálja bele a szubjektumba), a nyelven keresztül megképződő szubjektum alapjaiban ideologikus lesz, azaz inherens módon, nemtől függően, értéktöbbletet vagy értékhiányt képvisel. Prospero pedig elpusztítja a tollat (az írás jelölője), botját (egyértelmű fallikus szimbólum) és a könyveket (a fallogocentrikus nyelv szimbóluma). Bár önmagában ez nem elég ahhoz, hogy a filmet a fennálló ideológiák elleni támadásként lehessen értelmezni, elmondható, hogy az írás és a test, illetve a kép stratégiai alkalmazásával a *Prospero könyvei* igyekszik romboló munkát végezni.



*Prospero köpönyege. Prospero könyvei (Prospero's Books. Peter Greenaway, 1991)*

Ezt támasztják alá a test reprezentációjának módozatai, a meztelenség, a groteszk és a különféle testnedvek vásznon történő megjelenítése. A *Prospero könyveiben* talán egyetlen olyan figura sincsen, leszámítva a nápolyi-milánói küldöttséget, akik ne jelennének meg meztelenül. Aki ruhát (öltözetet) visel, az Prospero, és ezek a ruhák őt mágikussá teszik. A posztkolonialista értelmezésen

túl, mely ebben a dualításban a civilizált-barbár ellentétet látja, fel kell fedeznünk, hogy Prospero ruhái, és elsősorban kék köpönyege, tele van írva mindenféle betűkkel, szimbólumokkal. Az sem elhanyagolható, hogy a film elején az ördögök, nimfák, faunok, mind az ő köpenyéből bújnak elő<sup>15]</sup>. Tehát ez a ruhadarab egyesíti magába a szöveget (textus), a képet (textúra, szövet) és a testet (amit ezek lefednek). A meztelenség nem csak a hatalom hiányát, hanem az ember természetes állapotát is jelöli. A befogadó-pozíció radikális deformálása ez, mely rávilágít arra, hogy a ruha viselése nem természetes – ahogy a néző is kizökken kényelmes szubjektumpozíciójából, végignézhén a tömérdek mennyiségű elsődleges és másodlagos nemi jelleget középpontba állító snittet.

Ha az írás ily módon alárendelődik a test megjelenítésének, már csak a kép szerepének értékelése van hátra. A kép-a-képben ismert és sokat használt technika. A greenawayi *tableaux vivant* itt nagyon gyakran megduplázódik. A vizualitás elnyeli mind az írást, mind a testet. De a két aktus különbözik abban, hogy míg az írás elhalványul, a test felértékelődik. A képek, a tükörhatások már egy megújult, az ideológia abroncsától megtisztult világot vetítenek vissza – hiszen a néző látja, mit ábrázol a könyv, de ha nem lenne ott egy ikon-a-képben, a szöveget képtelen lenne elolvasni, és így jelentés sem képződhetne. Az olyan képek, mint Ariel vizezése, Miranda anyjának anatomizáló kíváncsisága, mellyel felnyitja saját állapotos testét, vagy amelyek azt ábrázolják, hogy Kalibán lehányja, vizeli, majd szarja Prosperótól kapott könyvét, mind örvényt keltenek, melyben megsemmisül a szintaktika harmóniája és a csendes voyeur nyugodt lelkiismerete.



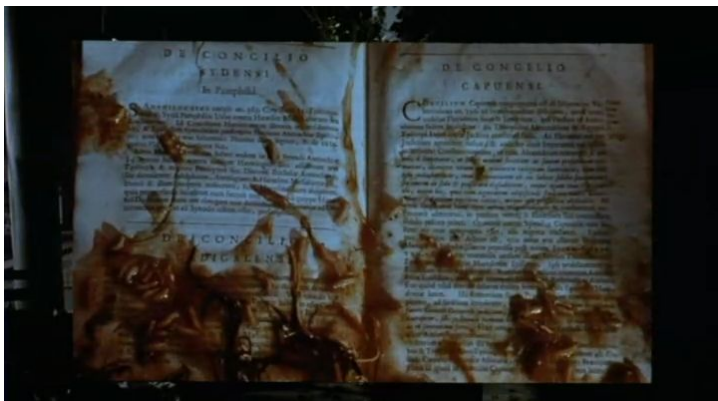
*A grafikus és az ikonikus reprezentáció összeolvadása . Prospero könyvei (Prospero's Books. Peter Greenaway, 1991)*



*Ariel. Prospero könyvei (Prospero's Books. Peter Greenaway, 1991)*



*Prospero neje. Prospero könyvei (Prospero's Books. Peter Greenaway, 1991)*



*Kalibán könyve. Prospero könyvei (Prospero's Books. Peter Greenaway, 1991)*



*Shakespeare és Prospero egyek. Prospero könyvei (Prospero's Books.*

*Peter Greenaway, 1991)*

Áttekintvén a reprezentáció általam elsőnek nevezett szintjének jellegzetességeit, meg kell vizsgálni, hogyan kommunikál Greenaway a reprezentáció második szintjén magával Shakespeare-rel. Harold Bloom szerint „az esztétikumtól való menekülés vagy annak elfojtása járványos méreteket öltött abban, ami még mindig felsőoktatásnak nevezi magát. Shakespeare-t, akinek esztétikai felsőbbrendűségét négy évszázad egyöntetű ítélete igazolta, most pragmatikus »historizáló« zsugorításnak vetették alá, éppen azért, mert borzongató esztétikai ereje botránykő minden ideológus szemében.”<sup>[16]</sup> Érvek és ellenérvek tolnak az ember fejébe, mikor ilyen véleményekkel találkozunk, hiszen a posztstrukturalizmus szerint ez végtelen leegyszerűsítés, szubjektív, áltudományos támadás. Mindazonáltal mégiscsak hasznos keretet biztosít szerzőink összehasonlításához, mert metaforikusan itt is hatalmi hierarchiáról van szó – legyen bár szó a mű esztétikai potenciáljának attribútumáról. Főleg, mivel „az esztétikai értéket per definitionem a művészek közötti interakció hozza létre.”<sup>[17]</sup> Ez az interakció pedig a *viaskodás*, azaz az *agon* dimenziójában lezajló harc, melynek célja, hogy eldöntse: kisebb, nagyobb vagy ugyanakkora? Shakespeare-ben bármely kortárs művész igencsak nagy erőfölényben lévő ellenfélre lelhet. Greenaway, úgy tűnik, a képek frontján közelít. De vajon kisebb akar maradni, nagyobb vagy ugyanakkora? A hetvenes és nyolcvanas években egyfajta „punk” attitűdöt öltöttek magukra a rendezők Shakespeare-rel szemben (lásd Derek Jarman *Viharját* (1979)), amit felváltott a kilencvenes évekre egyfajta behódolás, istenítés.<sup>[18]</sup> Cartmell olvasatában Greenaway filmje a könyvet privilegizálja. Úgy értelmezi a film végét, mikor is Prospero elpusztítja könyveit, végén *Shakespeare összes műveivel* és a *Viharral*, melyeket Kalibán elcsen, hogy megmentse őket a pusztulástól, mint egy végső apologetikát a nagy szerzőbajnokkal szemben, melynek üzenete az, hogy bár a filmadaptáció közreműködik a szöveg fennmaradásában, valójában ez csak utánzat, egy kalibáni torzszülemény, mely soha nem érhet fel az *eredeti* szerzőhöz. Valóban, a tisztelet és az imádat, mellyel Prospero a vízbe hajítja a könyvet, valószínűleg nem más, mint a Shakespeare iránti reverencia megnyilvánulása. Továbbá a megjelenő Shakespeare-ábrázolás, amint a Globe/glóbuszon tapod lábaival, egyértelművé teszi, hogy Greenaway Prospero karaktere a tisztelet lerovása a nagy mester előtt.

Mindazonáltal ha a reprezentáció általam elemzett két szintje között ilyen erős ellentmondás van,



az megkérdőjelezheti az interpretáció logikai kohézióját. Hiszen paradox helyzet áll elő: Greenaway meghajol a kánon legnagyobb figurája előtt, míg a kortárs társadalmi/kulturális gyakorlatot aláásó filmje felforgatja az azt strukturáló írás-kép-test hierarchiát. De természetesen a paradoxon egy egyszerű logikai művelettel feloldható: Shakespeare-t lehet „ár ellen” is olvasni, azaz megkérdőjelezhető, hogy valójában a helyes viselkedés, a legfőbb emberi értékek közvetítője lenne. <sup>[19]</sup> Azaz, bár kiemelkedik esztétikai kvalitásai folytán, az olvasóra és a nézőre tett különleges hatása következményeként a többi szerző közül, üzenete a fennálló valóság megkérdőjelezésére biztat minket. Harold Bloom szerint a kánon esztétikai alapon épül fel, tartalma nem feltétlenül jelent jót: gondoljunk csak a gyilkos Raszkolnyikovra, a döntésképtelen (és sokak szerint őrült) Hamletre, vagy arra, hogy „Dosztojevszkij [...] az antiszemitizmus, a szellemi sötétség és az ember szükségszerű alávetettségének szószólója.” <sup>[20]</sup> A befogadás aktusa nem más, mint annak megtanulása, „hogyan beszéljünk önmagunkkal és viseljük el saját magunkat.” <sup>[21]</sup> Továbbgondolva ezt, a befogadás arra tanít meg, hogyan integráljunk egy, a miénktől eltérő hagyományt, és hogyan használjuk fel azt. Greenaway kannibalisztikus módon, de igencsak kulturáltan tette magáévá Shakespeare-t. A *Viharszövegébe* hatolva tükörként, ikonként használja fel őt arra, hogy egy esztétikai erejében megkérdőjelezhetetlen, képileg túltöltött filmmel leszámoljon félelmetes alakjával, és hogy magának is helyet alakítson ki egy szélesebb értelemben vett kánonban.

Cartmell szerint „Shakespeare sikeres adaptációjának [...] közvetítenie kell bizonyos „hatásiszonyt,” annak tudatát, hogy a reprodukció mind függ az eredetitől, mind alsóbbrendű hozzá képest.” <sup>[22]</sup> Bár explicite nem jelenik meg, ez a megállapítás egyértelműen visszahangozza Bloom elméletét erős és gyenge költőkről. Hogy alkalmazható legyen, természetesen a költészetet ki kell tágítani a drámairodalomra és a filmre, ami ha az arisztotelészi poétikára gondolunk, nem is jogszerűtlen. Greenawaynek *ephebe*ként azonosulni kell Shakespeare-rel, az ő hangján kell megszólalnia: „az inkarnáció minden költői ódája egyben a Halhatatlanság ódája, és minden óda egy különös isteni lényegen alapszik, melyet az *ephebe* sikeresen tulajdonított nem magának, hanem elődjének. Azzal, hogy az *ephebe* istent formál elődjéből, kezd eltávolodni tőle; egy elsődleges átértékelésről van szó, mely hibát tulajdonít az apának.” <sup>[23]</sup> Tehát az eltávolodás kulcsa, mely egyben a költővé váláshoz is vezet, az azonosulás, mely feltételezi, hogy az előd nagyobb, erősebb. De ebben a folyamatban az eredeti mű, melyről az *ephebe* saját alkotását mintázza, valójában ez előddel egyeztethető meg, és ezt az elődöt félre kell interpretálni, avagy újraírni: „egy vers mindig a *másik ember*, az előd, így hát egy vers mindig egyenlő egy személlyel, aki mindig apja a költő Második Születésének. Hogy éljen, a költőnek félre kell értelmeznie az apát, a félremagyarázás aktusa által, ami az apa újraírása.” <sup>[24]</sup>

Ha ez a folyamat megfigyelhető Greenaway és Shakespeare esetében – márpedig, ahogy a fentiekből kiderül, jelen van – elmondható, hogy a sikeres adaptáció a kánon kulcsának értelmében szerepel itt, és valóban függ az eredetitől. De hogy valamilyen tekintetben alsóbbrendű-e – nos, csak figyeljük meg Prospero/Greenaway hamis mosolyát, mellyel búcsút vesz a közönségtől, és hallgassuk meg a szereplők tapsát, és gondoljuk meg: olyan film befejezése-



e ez, mely bármilyen értelemben alsóbbrendűnek tekinti magát Shakespeare *Viharjánál*.

## Jegyzetek

1. E fogalom egyesíti egy adott kulturális korszak művészetének termékeit és társadalmi gyakorlatait.
2. Kiss, Attila Atila: „Szó vagy Kép? In *Szó és kép*. Szerk. Fabiny Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre. Szeged, JATEPress, 2003. 21-33.
3. Rees, Gareth: *THE BABY OF MACON. A film review by Gareth Rees* (<http://brs.bibl.u-szeged.hu/cgi-bin/search-in-brs?fmt=FILM2&criteria=@DOCN+%3D+000003020>; 2007. 05. 10.)
4. Lacan, Jacques: The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as revealed in Psychoanalytic Experience. In *Űő Écrits. A Selection*. New York, W. W. Norton & Company, 1999. 3-10.
6. A *Vihar* elemzésekor az angol nyelvű eredetit vettem figyelembe elsősorban. Mindazonáltal a magyar fordítást Szász Károly fordításában közlöm, mely az interneten is hozzáférhető magyarul: Shakespeare, William: *A Vihar*(<http://mek.oszk.hu/04500/04577/html/magyar.htm>; 2007. 04. 12.), illetve angol nyelven is: Shakespeare, William: *The Tempest*(<http://mek.oszk.hu/04500/04577/html/angol.htm>; 2007. 04. 12.) Az elemzés alapjául az 1966-os kiadás szolgált (Shakespeare, William: *The Tempest*. In *Shakespeare. Complete Works*. Szerk. W.J. Craig. London, Oxford University Press, 1966.).
7. Kiss, Attila Atila: Szó vagy Kép? In *Szó és kép*. Szerk. Fabiny Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre. Szeged, JATEPress, 2003. 21-33.
8. Gondoljunk arra, hogy az angolszász irodalomban nemigen akad kiemelkedő alak, aki a shakespeare-i hagyomány örököse lehetne. A szigetországon kívül pedig olyan szerzőkkel találkozhatunk, mint Calderón de la Barca vagy Lope de Vega; az ő drámáikban mindig a lovagi erény és becsület győz, vagy éppen Pázmány Péterrel, az ellenreformáció magyarországi bajnokával. Később Molière vagy Voltaire sem folytatja – folytathatja – azt, ami a kora modernnel félbe maradt a drámai irodalomban.
9. Lotman, Y. M: Problems in the Typology of Culture. In *Soviet Semiotics*. Szerk. D. P. Lucid. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1977. 220.
10. Weimann, Robert: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978. 215-216. Az anatómiai színházról és működéséről magyarul: Kiss, Attila Atila: Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színházai. *Jelenkor*, XLVIII.6 (2005 nyár). 619-638, vagy az interneten(<http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=804>). Az emblematikus színházról bővebben: *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma szemiotikája és ikonográfiája* (Ikonológia és műértelmezés 8). Szerk. Demcsák Katalin – Kiss Attila Atila. Szeged, JATEPress, 1999.
11. Szőnyi, György Endre: *PICTURA&SCRIPTURA. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged, JATEPress, 2004. 19.
12. Kearney, James: The Book and the Fetish. The Materiality of Prospero's Text. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 32:3 (2002 ősz). 433-468.
13. Foucault, Michel: The Subject and Power. In Dreyfus & Rabinow: *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago, Chicago University Press, 1982. 208-229.
14. Emlékezzünk, hogy az alárendelt, leigázott Kalibán biztatta Stephanót és Trinculót erre a cselekedetre: „Csak a könyveit égesd el.” („Burn but his books” (3.2.106)). Míg ők nem voltak képesek ezt végrehajtani, Prospero örömmel teszi meg.
15. Nyilvánvaló utalás Gogolra, akinek a köpönyegéből az orosz realisták bújtak elő.
16. Bloom, Harold: Elégikus töprengés a kánonról. In *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Szerk. Rohonyi Zoltán.

Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 2001. 190.

17. *Ibid*, 191.
18. Cartmell, Deborah: The Shakespeare on Screen Industry. In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Szerk. Deborah Cartmell & Imelda Whelehan. London, Routledge, 1999. 30.
19. Személyes élmény, hogy a székesfehérvári Vörösmarty Színházban egy „operett-koktéliban” a Rómeó és Júlia betétdalát „a világirodalom legromantikusabb drámájának” (*sic*) betétdalaként konferálták fel, ami szintén jelzi mennyire privilegizált Shakespeare helyzete a kortárs kulturális diszkurzusban.
20. Bloom, Harold: Elégikus töprengés a kánonról. In *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Szerk. Rohonyi Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 2001. 194.
21. *Ibid*, 194.
22. Cartmell, Deborah: The Shakespeare on Screen Industry. In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Szerk. Deborah Cartmell & Imelda Whelehan. London, Routledge, 1999. 31. A szöveget saját fordításban közlöm.
23. Bloom, Harold: Poetic Origins and Final Phases. In *Modern Criticism and Theory: a Reader*. Szerk. David Lodge, London, Longman, 1991. 244. A szöveget saját fordításban közlöm.
24. *Ibid*, 246.

## Irodalomjegyzék

- Bloom, Harold: Elégikus töprengés a kánonról. In *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Szerk. Rohonyi Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó - Láthatatlan Kollégium, 2001. 185-203.
- Bloom, Harold: Poetic Origins and Final Phases. In *Modern Criticism and Theory: a Reader*. Szerk. David Lodge, London, Longman, 1991. 241-252.
- Cartmell, Deborah: The Shakespeare on Screen Industry. In *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. Szerk. Deborah Cartmell & Imelda Whelehan. London, Routledge, 1999. 29-38.
- *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma szemiotikája és ikonográfiája* (Ikonológia és műértelmezés 8). Szerk. Demcsák Katalin - Kiss Attila Atilla. Szeged, JATEPress, 1999.
- Foucault, Michel: The Subject and Power. In Dreyfus & Rabinow: *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago, Chicago University Press, 1982. 208-229.
- Kearney, James: The Book and the Fetish. The Materiality of Prospero's Text. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 32:3 (2002 őszi). 433-468.
- Kiss, Attila Atilla: Az objekt ikonográfiája a fogyasztói társadalomban. In *UőBetűrés. Poszt-szemiotikai írások*. Szeged, ICTUS - JATE Irodalomelmélet Csoport, 1999. 121-130.
- Kiss, Attila Atilla: Szó vagy Kép? In *Szó és kép*. Szerk. Fabiny Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre. Szeged, JATEPress, 2003. 21-33.
- Kiss, Attila Atilla: Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színházai. *Jelenkor*, XLVIII.6 (2005 nyár). 619-638.

- Kristeva, Julia: *Powers of Horror*. New York, Columbia University Press, 1982.
- Lacan, Jacques: The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as revealed in Psychoanalytic Experience. In *Écrits. A Selection*. New York, W. W. Norton & Company, 1999. 3-10.
- Lotman, Y. M: Problems in the Typology of Culture. In *Soviet Semiotics*. Szerk. D. P. Lucid. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1977. 213-221.
- Shakespeare, William: *The Tempest*. In *Shakespeare. Complete Works*. Szerk. W.J. Craig. London, Oxford University Press, 1966.
- Szőnyi, György Endre: *PICTURA&SCRIPTURA. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged, JATEPress, 2004.
- Weimann, Robert: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978.

## Filmográfia

- *Mâcon-i gyermek* (*The Baby of Mâcon*. Peter Greenaway, 1993)
- *Prospero könyvei* (*Prospero's Books*. Peter Greenaway, 1991)

© Apertúra, 2007. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2007/nyar/kovacs-iras-kep-test-shakespeare-es-greenaway-talalkozasa-a-boncasztalon/>

