

Opiranje

lektiri

VLADIMIR C. SEVER

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDIJI

VOX

HISTRIONIS

MEDUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOAJE

MI U SVJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

SUVREMENE FILMSKE

ADAPTACIJE

SHAKESPEAREOVIH

DRAMA

Možda je najbolje početi od poriva. Teško ćete pronaći filmsku producencku kuću kojoj je ekraniziranje Shakespearea dio repertoarne politike: zapravo, znam za samo jednu, Renaissance Films, koja je nakon velikog uspjeha *Henrika V.* postala repozitorij šekspirijanskih ambicija Kennetha Branagha. Bar na neko vrijeme – nakon pet-šest naslova dogodio im se *Izgubljen ljubavni trud* iz 2000., sročeni u formi mjuzikla, film za koji vjerojatno niste ni čuli jer je netragom nestao odmah nakon premijere, zajedno s cijelim fenomenom ove produkcijske tvrtke.

Ne, Shakespeare se ne prenosi na film zato što su producenti i financijeri osobe s istančanim kulturnim potrebama. Dva su ključna razloga. Prvi je inercija: za Shakespeareom će se, kao historijski potvrđenim komercijalnim materijalom¹, okrenuti tek samo malo

sofisticiraniji producenti od onih koji posežu za Marvelovim stripovima ili nastavcima akcijskih *blockbustera*, premda ni to nije nužno. Ako postoji jedan razlog zbog kojeg će bilo tko, bilo gdje, danas snimiti film, onda je to mogućnost dopiranja do publike, pa time i povrata uloženog rizika: a Shakespeare ima prepoznatljivost ravnu najvećima, čak i među ciljanom publikom između 15 i 27 godina, koja puni kina. Možda nećete dobiti megahit, ali razina rizika ipak će biti manja. Drugi je razlog ekstenzija prvoga: ovako respektabilan materijal zacijelo će vam donijeti prestiž, a možda i nagrade.

Ali u oba slučaja imate zapravo isti problem: radili vi Shakespearea za mlade ili za nagrade, kako ćete ga učiniti ujedno i pristupačnim i originalnim? Što ćete učiniti s tekstom, što s narativnom strukturom, kako

ćete prenijeti materijal mišljen za jedno nesumjerljivo drukčije vrijeme i jedan radikalno različit medij?

Tek način odgovaranja na potonje pitanje stvara osnovu kritičarskog zanimanja za današnje stanje u adaptacijama ovog materijala.² Kaskajući donekle za kazališnom praksom, filmski se autori odlučuju iznova dokazati publici da je Shakespeare valjan i relevantan za naše vrijeme, pa njihovi pristupi postaju mnogo raznorodniji. Polako jenjava vrijeme klasičnog pristupa Shakespeareu na filmu: zapravo, nakon četverosatnog Branaghovog *Hamleta* iz 1996. i nema ekranizacija koje bi se mogle nazvati školskima.³ Prošlo je doba Franca Zeffirellija i Laurencea Oliviera, ekraniziranog kazališta s renesansnim kostimima kojem je vjernost tekstu bila primarna orijentacija i koji nije dovodio u pitanje historijski aspekt predloška. Branaghov se niz filmova pritom može shvatiti kao spona te nekadašnje estetike s onom koju ću razložiti kao današnju.⁴

Ta *današnja* estetika šekspirijanskoga filma ne podrazumijeva nužnu transpoziciju radnje u suvremeno okruženje. Distinkcija je istančanija. Radi se o dramaturškom odabiru *relevantnosti*: želimo li svojom ekranizacijom barda dati publici prozor u neki prethodan svijet, ma koliko realističan ili stiliziran bio, te je pustiti da u njemu nalazi relevantne spona s vlastitim iskustvom, premda je u neprestanom iskušenju doživjeti dramu s estetske strane? Ili nam je cilj prenijeti Shakespearea tako da silnice njegovih drama sad i ovdje pogode gledatelja na izravan i estetski suvremen način – koji će, ma koliko stiliziran bio, publika doživljavati kao svoj⁵ te time i, eto, neposredan?

Spomenuto pitanje poriva igra ključnu ulogu u ovoj estetskoj dvojbi. Nimalo ne sumnjam da njezin trenu-

tačno učestaliji odgovor – ovaj potonji – prvenstveno proizlazi iz producerske ocjene da publika više nije voljna ulagati emocije (pa time i novac) u pristup koji vonja po školskoj lektiri.⁶ Sva ostala nadgradnja koju se da zateći u današnjoj estetici Shakespeareovih ekranizacija, potjecala ona iz kazališta ili videoarta, odgovara tek na sekundarno pitanje *kako*. A razlike u odgovorima na njega čine glavnu točku kritičkog interesa ovoga teksta.

Valja mi, ipak, započeti s onim jednim filmom o Shakespeareu koji je zavladao svima, barem što se oscarovskog prestiža tiče: *Zaljubljenim Shakespeareom* Johna Maddena iz 1998.⁷ Radi se o filmu koji, s distance od pet godina, predstavlja sam pojam oscarovskog prestiža: o apokrifnoj priči, punoj romantičnih obrata, iz života jedne historijske osobe, koja izgleda kao nešto ozbiljno, ali zapravo je raskošna melodrama za široku potrošnju. Oscari, uostalom, oduvijek nagrađuju baš takvu vrstu filmova; specifičnost ovoga uglavnom je u razmjernoj umješnosti kojom je priča naslonjena na onu šačicu znanih pojedinosti iz Shakespeareova života (premda, avaj, od one najbjelodanije – genijalnosti – tu nema ni traga). I dok u načelu volim filmove koji od publike očekuju malo višu razinu pismenosti, *Zaljubljeni Shakespeare* svoju je sofisticiranost zadržao na razini insajderskih fora za teatrologe, a one su tek nakit za nešto prilično banalnije. Točno, famozni je Miramax uspio dokazati snagu svoje promotivne mašinerije u ovome slučaju, ali čini mi se da je to bilo jasno još i prije dodjele nagrada. Ovakav aseptični, raznobojni, svima dopadljivi Shakespeare i tom je prilikom već bio doveden u nelagodan kontrast s *Elizabethom* Shekhara Kapura, mnogo ozbiljnijim djelom smještenim gotovo u isto razdoblje,

koje se drznulo prikazati ga kao vrijeme opakih političkih trvenja, u kojem je i ljubav i umjetnost bilo teško izvojevati. Nekoliko štakora na ulicama u Maddenovu filmu jednostavno nije isto.

Taj problem prenošenja specifične težine iz elizabetanskog materijala u filmsko okruženje jest, na poslijetku, onaj kojim se da najbolje prosuđivati adaptacije Shakespearea. Ima je, dakako, čak i u onim filmovima predviđenim za masovnu konzumaciju. *Deset stvari zbog kojih te mrzim* (1999.), slobodna transpozicija *Ukročene goropadnice* u onaj jedan žanr bez kojeg američka kinematografija ne može – maturantsku komediju – uspjela je spregnuti dio šarma novoga okruženja s dijelom ludosti iz predložka, tako da barem međuodnosi likova funkcioniraju; od Shakespearea je preuzeto tek ono što se s određenom razinom uvjerljivosti može zamisliti kao stvarno srednjoškolsko spletkarenje. Može li Shakespeare funkcionirati u srednjoj školi? Kako stvari stoje, tu ćemo ga češće vidati.

U sličnom okruženju počiva i *O* (2001.), film u kojem je Othello košarkaški prvak i uz to jedini crnac u bjelačkoj školi na američkome Jugu; suptilno poigravanje rasnim predrasudama isprva djeluje jezovito prikladno za taj kontekst, no inzistiranje da se stvari dovedu do nesretnoga kraja odaje veće poštovanje prema lektiri nego prema dramskim silnicama između likova kakvi unutar filma postoje. Tragičnosti ne pridonosi ovaj put veoma blijeda pojava Julije Stiles, koja je bila razmjerno šarmantna u prethodnome filmu.

Zapravo, Stiles nosi neslužbeni atribut šekspirijanke među američkim glumicama najmlađeg naraštaja (rođena je 1981.), s obzirom da je glumila i Ofeliju u najsvježijem *Hamletu*, onome Michaela Almereyde iz 2000. godine. Nijedan od njezinih triju filmova nema nakanu učiniti samu dramu relevantnom za današnju Ameriku: naprotiv, oni žele američki ambijent učiniti relevantnim za Shakespearea, u čemu Almereyda ima najviše uspjeha.⁸ Paradoksalno, njegov *Hamlet* to postiže tako što ne sakriva Shakespearea onako kako to prethodna dva čine – rješavajući se arhaične jezičke forme, adaptirajući imena i mjesta, zadržavajući tek one silnice dramske radnje koje im se čine uklopivima.⁹ Kod Almereyde Danska nije država, nego korporacija; Klaudivjeva krivnja sastoji se od suvremenog

menadžerskog makijavelijanstva jednako koliko i od rodoskvruća; njegov Hamlet, utjelovljen u Ethanu Hawkeu, tipičan je junak generacije X, prepametan, preimućan i preizgubljen u svijetu koji ga okružuje, u isti mah odviše složenom i odviše banalnom. Glavni Hamletov sudrug je video, od kamerice koja mu služi kao prijeko potrebno sučelje s okolišem – jer izravno sučeljavanje bi njemu, tomu i takvomu, preteško palo, čak i da smetnemo Shakespeareaova Hamleta načas s uma – do videoteke u kojoj doživljava svoj famozni “Biti ili ne biti”. Cijela ta nova razina koju Almereyda dodjeljuje *Hamletu* uglavnom funkcionira veoma dobro, sve do manje opipljivih redateljskih odluka (poput one da Klaudivjeva dob bude bliža Hamletu sinu nego Hamletu kralju, što u kovitlac unosi i mjeru incestuoznosti), a da film nije primoran odstupati u značajnijoj mjeri izvorne Shakespeareove riječi. Ovo je ujedno i rijedak primjer suvremene i ne baš ekspresivno stilizirane adaptacije kojoj takvo zadržavanje lingvističke arhaičnosti uspjeva poći za rukom – zahvaljujući veoma dobroj postavi, izzmemo li Juliju Stiles...

Imam dojam da američka potreba za prisvajanjem Shakespearea svoj najčistiji izraz ipak pronalazi u (kvazi)dokumentarnom filmu *U potrazi za Rikardom*, redateljskom debiju Ala Pacina. Filmskoj publici znan prvenstveno po svojim brojnim portretima složenih likova s ove ili one strane zakona, Pacino kao da nam želi dati do znanja da je on ipak i prvenstveno *glumac*, i to glumac koji poseže za jednim od klasičnih Shakespeareovih likova i postavlja mnoga pitanja, ne libeći se ni najbanalnijih, ne bi li došao do točke na kojoj jedan Rikard III. može biti relevantan običnome čovjeku s ceste. Premda se posve slažem kako se radi o ključnim trenucima u bilo kakvom pristupu Shakespeareu, film biva sapet izrazito formalnom inscenacijom same drame, provučenom kroz tkivo dokumentarca, koja izgleda kao najuštogljenija moguća ekranizacija lektire.¹⁰

I dok Amerikanci pristupaju Shakespeareovim djelima zdravorazumski, trseći se ispitati koliko im on danas uopće odgovara, nekolicina preostalih adaptacija snimljenih u zadnje vrijeme na ostalim kontinentima nema tako izravnu agendu. Zadržimo se na *Rikardu III.*: film Richarda Loncrainea iz 1995., iako zasnovan na ranijoj kazališnoj adaptaciji lana McKellena, prvi je od spomenutih naslova koji iskazuje otvorenu ambiciju za

PREMIJERE

RAZGOVOR

PORTRET

FESTIVALI

MEDIJI

VOX

HISTRIONIS

MEĐUNARODNA

SCENA

AKTUALNOSTI

TEORIJA

FOAJE

MI U SVIJETU

NOVE KNJIGE

DRAMA

postavljanjem Shakespearea u kontekst vjerojatno ključne teme dvadesetog stoljeća – totalitarizma. Situiran u fašističku Englesku tridesetih godina, koja se ionako vrlo lako mogla dogoditi, ovakav Rikard postaje zrcalo stvarnih diktatora tog vremena, Franca, Mussolinija i Hitlera. A premda ima onih kojima se takva paralela može doimati odviše jednostavnom, snaga McKellenove interpretacije u naslovnoj ulozi, u sprezi s vidljivim redateljevim nastojanjem da iz svakog prizora izvuče manje očit podtekst, stvara od ovog filmskog Shakespearea zrcalo za suočenje s jednim historijskim procesom; lišavajući ga incidencija nacije, može ga tumačiti paradigmatki. Jer, na kraju krajeva, totalitarizam se ne događa nekom drugom.¹¹

Ali ako postoji adaptacija Shakespearea koja je uspjela objediniti stilsku i metafilmsku (socijalnu, političku) relevantnost za naše vrijeme s velikom vjernošću tekstu – i to tako notornom tekstu da je u zvučnoj eri bio ekraniziran samo jedanput, kad je BBC radio televizijska uprizorenja svih bardovih komada – onda je to *Titus* Julie Taymor iz 1999. godine.¹² Svaki naslov o kojem sam dosad govorio bio je prethodno poznat i prihvaćen, čak i *Ukročena goropadnica*, napokon: samo je velik uspjeh njezine postave *Kralja lavova* na Broadwayu omogućio Taymor da uopće posegne za tako slabo poznatim i teško prihvatljivim komadom kakav je *Tit Andronik*. Iz filma je vidljivo da ga je radila pripadnica novog naraštaja kazališnih redatelja koji su prešli na film (kakvi su, recimo, Sam Mendes i Rob Marshall). Tu netragom nestaje nespretnost u inscenaciji kamere, kao i svaki dojam “snimljene predstave”: ovakvi su redatelji pravi nasljednici Orsona Wellesa u pogledu maksimalno ekspresivnog korištenja izražajnih sredstava filma. *Titus* je, konkretno, najveća vizualna poslastica među svim spomenutim djelima – ali ujedno i najkonzekventnije sročena tragedija, gdje spoj najmaštovitije dočaranog Rima još tamo od Fellinijeva *Satyricon*a s rijetkim Shakespeareovim djelom koje izbjegavaju staviti u lektiru stvara svjež, šokantan i izrazito dirljiv učinak.¹³ Čak i redoviti posjetitelji današnjih festivala, gdje sve više dominiraju grafički prikazi brutalnosti kojima se još jedino, glasi teza, može postići stvarna reakcija kod prilično blazirane publike, ne mogu ne reagirati s mješavinom divljenja i potrešenosti na ono što su Taymor i njezini suradnici ovdje postigli. Tim je strašnije

što je ovaj film, koji počinje i završava u Vespazijanovoj areni u Puli, gotovo nepoznat u Hrvatskoj (izašao je samo na lošem VHS-u) – svaki direktor pulskoga filmskoga festivala vrijedan svojega honorara borio bi se rukama i nogama da ga prikaže u Areni kao posebnu poslasticu, ali takvih ljudi očito nemamo.

Počeo sam s porivima pa ću s njima i završiti. Poriv producenata za posezanje za najvećim dijelom spomenutih adaptacija – od riskantnog *Titusa* do maturskih komedija – bio je neočekivan uspjeh *Romea i Julije* Australca Baza Luhrmanna. Stilski i stimulativno, ovaj se film može mjeriti s najboljima: ali za razliku od njih, Luhrmann se suzdržava od bilo kakve izravnije reference na ozbiljnije probleme sadašnjosti. Njegova je estetika, napokon, zasnovana na vrlo sofisticiranom kiču – njegovi *star cross'd lovers* zapravo izgledaju kao horoskopski prokleti ljubavnici, dok se njihova zabranjena ljubav doima u velikoj mjeri prouzročena ovom ili onom zabranjenom supstancijom. Ovo nije krivnja glumaca – Claire Danes je, napokon, jedna od najdirljivijih Julija na filmu uopće – već načina na koji se povišena emotivna stanja pakiraju za današnji senzibilitet. U tom pogledu, Luhrmannov je film paradigmatki primjer.

Za kraj, kome treba objašnjavati da su Shakespeare i film simbiotski povezani još od pojave ovog novog medija? Prenošenje pisane riječi u filmsku formu sve više se, nekako neprimjetno, doživljava kao ostvarivanje njezinog konačnog izražaja: Shakespeareova su djela rijedak slučaj materijala koji publika znade otprije i koji očekuje vidjeti preinačenog svakih nekoliko sezona – što jest donekle analogno njihovome statusu u kazalištu, iako to ne vrijedi ni za jednog drugog klasičnog dramatičara, jer je postignuto samo zahvaljujući stalnoj prisutnosti ovog materijala na platnu. Ovo filmskim redateljima otvara mogućnost uzimanja većih sloboda nego ikada prije. Svi autori koje sam spomenuo, naravno, veliki su dužnici autora poput Wellesa, Oliviera, Kurosawe, Jarmana, Greenawayja i inih, koji su stvorili sadašnju razinu prepoznatljivosti Shakespearea čak i u naraštaja koji se gnušaju lektire i koji su im u značajnoj mjeri proširili paletu. Sve ako većina i dalje nema potrebu, želju ili mogućnost rabiti sve njezine potencijale, oni koji to čine sve su češći: a oni sa suhoparnim, školskim, kulturtrežerskim pristupom repertoarnom Shakespeareu izgleda da stoje u sve

malobrojnijem društvu. Kao da je postignuta kritična masa upućenosti u predloške pa je današnji život Shakespeareovih djela na filmu komunikativniji, uzbudljiviji, a katkad i hrabriji nego gotovo ikad prije.

¹ Ne želim ulaziti u raspravu oko autorstva djela koja se danas pripisuju Williamu Shakespeareu; onih nekoliko knjiga što su mi pale pod ruku iznosi prilično uvjerljive argumente da je Caxtonovo prvo izdanje bilo plod većeg broja ljudi, ali u isti mah ne potire postojanje krovnog kreativnog genija. Kako god već bilo, govorim o *materijalu* jer mislim na djela koja se uvriježeno pripisuju Shakespeareu; a o *komercijalnom materijalu* zato što se radi o jedinom kanonu elizabetanske drame koji ni nakon četiri stoljeća nije izgubio mogućnost intrigiranja šire publike.

² Kažem *današnje* zato što bi bilo iluzorno raspravljati o stotinama Shakespeareovih adaptacija snimljenih od nijemih dana do današnje dominacije digitalnog zvuka. Za potrebe ovog teksta razmatrat ću filmove snimljene od sredine devedesetih do danas.

³ U sličnom je registru Parkerov *Otelo* iz 1995., gdje Branagh briljira kao Jago; *San Ivanjske noći* iz 1999., usprkos svojoj zvjezdanoj postavi, djeluje promašeno baš stoga što pokušava svoj vrlo klasično zamišljen pristup donekle učiniti bližim tako što ga izmješta u prošlost udaljenu stotinu godina od nas: film zato djeluje nostalgičarski, a ne relevantno, kao viktorijanski šminkeraj.

⁴ Uvjetno rečeno, ako je njegov *Henrik V.* još nastojao prenijeti izvjesnu dozu historijske uvjerljivosti iz razdoblja s početka Stogodišnjeg rata, zadržavši teatralnost na razini inscenacije, svaki sljedeći Branaghov Shakespeare pomicao je razdoblje u koje smješta pojedini komad sve bliže našem. *Mnogo vike nizašto* (1993.) zbiva se u Toskani negdje na izmaku 18. stoljeća; a *Hamlet* stotinjak godina kasnije. *Izgubljen ljubavni trud* već je u dvadesetom stoljeću, ali i dalje u njegovom kostimiranom dijelu, tako da Branagh nikada nije uspio izvesti stvarnu tranziciju k suvremenom Shakespeareu. Štoviše, najveći uspjeh i dalje mu je onaj prvi, s Agincourta.

⁵ "Spotovska" estetika u, recimo, filmu *Romeo i Julija* Baza Luhrmanna na taj način funkcionira u vizualnom smislu na pragu dvadeset prvog stoljeća jednako kao jampski pentametar na početku sedamnaestoga: radi se o pripovjednoj konvenciji unutar medija koja se, naravno, doživljava kao stilizacija, ali i kao dobrodošla, *komunikativna* stilizacija.

⁶ Možda se varam, ali rijetko koji dio suvremenog obrazovnog sustava uspijeva do te mjere biti kontraproduktivan. Barem u nas: imao sam sreću provesti godinu dana u srednjoj školi u SAD-u, gdje mi je njihov način predavanja književnosti, bez suvišnih kompliciranja, a uz puno pozitivnog naboja, naprosto otvorio oči – za Shakespearea u prvom

redu, kako se slučajno. Kažu mi da nije svugdje tako: britanski školarci imaju temeljitu averziju prema ovim djelima, upravo zbog uštogljenog pristupa lektiri.

⁷ Istini za volju, prije bih rekao "Toma Stopparda" – dramatičar u ovom slučaju mnogo više od redatelja može prezirati na naziv pravog autora. Uostalom, dok je Stoppard za svoj rad ovdje dobio Oscara, Madden se nakanio etablirati kao uprizoritelj kulture za višu srednju klasu i dao nam *Mandolinu kapetana Corellija*, nakon čega mu se gubi trag.

⁸ Pritom opet mislim na poriv: težnja je učiniti od Shakespeareova zapleta scenarij prikladan za američko okruženje, dok su načini na koje Shakespeare može poslužiti kao zrcalo za problematiziranje Amerike u ovim filmovima ipak samo sekundarni.

⁹ U takvom pristupu najdalje ide kung-fu akcijski film *Romeo mora umrijeti* Andrzeja Bartkowiaka, koji iz *Romea i Julije* uzima uglavnom tek goli kostur radnje o sukobu zaraćenih obitelji – što je praksa još od *Priče sa zapadne strane*, ali ovdje je dovedeno do apsurdna. Tijekom cijelog filma likovi koji su pandani Shakespeareovim protagonistima ni jednom se ne poljube; ovo je snažniji komentar trenutnog stanja rasizma u američkoj kinematografiji od bilo čega u samome filmskom tekstu. Nažalost, premda film još i završava *happyendom*, tragičan mu obol daje preuranjena smrt glavne glumice Aaliye – još jedna posve metafilska činjenica s većom snagom od bilo čega u filmu.

¹⁰ Začudo, jedan trenutak u Pacinovu filmu koji zbilja spada u vrhunce Shakespeareovih adaptacija jest glazba Howarda Shorea, koji je za film skladao oratorij na latinskome. Uz *Romea i Juliju* Nina Rote, Shoreov *Richard* spada u vrhunce klasične glazbe za Shakespearea na filmu.

¹¹ Ovog *Rikarda III.* spašava i odličan osjećaj za pravu mjeru humora: kad se uzurpatoru Rikardu pokvari džip na bojnopolju, uzviknut će, posve razumljivo, svoj slavni vapaj za konjem. Znamo li da je u tridesetima bojna mehanizacija tek nedavno bila istisnula konjicu kao čimbenika ratovanja, ova uspješna šala postaje imanentna novome kontekstu. Loncraine i McKellen isti uspjeh imaju i s prenošenjem većine ostalih dramskih sastavnica.

¹² Budući da se radilo o prestižnoj produkciji s Anthonyjem Hopkinsom i Jessicom Lange, ne iznenađuje da su studiji pohrlili napredno s ovim snimiti jeftinije adaptacije iste drame. Internet Movie Database tako navodi još dva *Andronika* snimljena 1999. i 2000., s nepoznatim glumcima: radi se o fenomenu koji inače prati pojavljivanje svakog novog komercijalnog koncepta – premda imitacije rijetko kad posve ne krahiraju. A radi se i o dokazu mjere u kojoj Hollywood doživljava Shakespearea komercijalnim.

¹³ Dapače, dala bi se obraniti teza po kojoj Anthony Hopkins u liku Tita daje amalgam svih uloga koje su ga učinile fenomenom današnje scene – od Lectera, preko Kellogga i Zorroa, do batlera Stevensa. Raspon kojim on udiše život Titu toliki je da je i sam kazao da se kani povući iz filmske glume nakon tog filma – što je, ispostavilo se, bila samo još jedna u nizu njegovih pomalo preteških izjava.

PREMIJERE
RAZGOVOR
PORTRET
FESTIVALI
MEDUJI
VOX
HISTRIONIS
MEĐUNARODNA
SCENA
AKTUALNOSTI
TEORIJA
FOAJE
MI U SVIJETU
NOVE KNJIGE
DRAMA

