

GELLÉRT MARCELL

Etika és optika – Justin Kurzel: *Macbeth*

Az etika már önmagánál fogva „optika”
(LÉVINAS 1999, 12)¹

A *Macbeth* kétségtelenül Shakespeare legfilozofikusabb darabja, kitüntetett kritikai státusát is elsősorban ennek köszönheti.² Ha elfogadjuk Emmanuel Lévinas alaptézisét, mely szerint a filozófia lényegét tekintve etika, az etika pedig nem más, mint a lét végső eseményét jelentő társas viszony, amely a beszéd, a dialógus útján létesül, akkor kétségtelenül a dráma, pontosabban a tragédia a filozófia leg-hitelesebb médiuma (LÉVINAS 1999, 54, 60, 189). Az etikai viszony megjelenítése ugyanakkor, éppen elsődlegességéből adódóan, sajátos nyelvet is igényel. Az etika nyelve képes beszéd, amelyben a szó, maga a drámai dialógus is a társas viszonyt megképező vizuális kommunikációt szolgálja (LÉVINAS 1999, 7, 12). Nem véletlen, hogy a *Macbeth*, éppen filozófiai beállítottságából adódóan, egyúttal Shakespeare legfilmszerűbb darabja is, amelyben, az etikai viszonyok megjelenítésére hivatott képes beszéd elsődlegességének köszönhetően olvasva is tetten érhető a dialógus szövegébe kódolt filmes látásmód.³ Justin Kurzel 2015-ben készült *Macbeth*-je a „filmes” Shakespeare ihlette adaptáció, amely arra tesz kísérletet, hogy a cselekményben kibontott történet mellett vagy azon túl, azt is megmutassa, „ami nincs” (1.3.144), „amit a tüzes agyvelő vetít ki” (2.1.39), amit „Szív s nyelv föl nem

¹ Kiemelés az eredeti kiadásban (LEVINAS 1971, 15).

² Sandra Clark és Pamela Mason, a *Bloomsbury Arden Shakespeare* sorozat *Macbeth*-kötetének bevezető tanulmányában G. W. Knight, L. C. Knights, J. Stachniewski, C. Spurgeon, H. Bloom, J. L. Calderwood és P. A. Jorgensen nyomán két oldalt szentel a macbethi „legek” felsorolásának (CLARK, SANDRA – MASON, PAMELA 2015, 1–2).

³ Robert Hapgood sok tekintetben megfontolásra méltó feltevéssel indítja *Shakespeare on Film and Television* című tanulmányát: „Shakespeare páratlan zsenialitásának egyik védjegye a nyitottság. Ennek birtokában képes megszólítani minden kor közönségét; ezért válhatott korunkban a film – beleértve a televíziót is – ugyanolyan természetes közvetítő közegévé, mint annak idején a legnépesebb közönséget vonzó nyilvános színházak színpadai. Kortársunkként minden bizonnyal nem színdarabokat, hanem forgatókönyveket írta” (fordítás tőlem – G. M.) (HAPGOOD 1989, 273).

fog, ki nem mond,” (2.3.64), amire csak a kamera optikája képes: hogy kiolvassa az arcból a „lélek alkatát”.⁴

A *Macbeth* filozófiája morálfilozófia, amely az embert mint etikus lényt szembe-tesíti önmagával. Anélkül, hogy bármit tételesen állítana, kérdések, tagadások és ellentmondások útvesztőiben próbálja meglegelni az elrejtett igazságot, pontosabban felfedni annak hiányát. Ha a művészet – jelen esetben a dráma, és az azt életre hívó színház-, illetve filmművészet – alkalmas filozófiai igazságok felfedésére és közvetítésére, akkor ez csakis az etika és az esztétika kölcsönviszonya révén lehetséges. Az igazságot nem elég elgondolni és kimondani – éppen a *Macbeth*-ből tudjuk, hogy a szó megbízhatatlan, természeténél fogva könnyen tévútra vihet –, meg is kell jeleníteni, hogy hihető legyen.⁵ A *Macbeth* első és talán egyetlen bölcséleti fajsúlyú tételes állítása, a vészbanyák első jelenetének konklúziója éppen a nyelv kompetenciáját kétségbe vonó ellentmondás révén rokonítja az etikát az esztétikával. Az angol eredetiben a 'fair' és 'foul' szavak konnotációi révén a kettősség egyértelmű, a magyar fordítás azonban csak kompromisszumok árán képes visszaadni a kettős jelentést. A „[s]zép a rút és rút a szép” szép, de nem igaz, a „[r]út a jó és szép a rossz” igaz, de nem olyan szép.⁶

A darabban számos változatban újrafogalmazott etikai alapkérdésnek a háború ad valós keretet, a cselekményt indító és lezáró csaták biztosítják a relevanciáját. Lévinas éppen a háború és az etika összefüggésével indítja a dialógusfilozófia egyik alaplímét:

Könnyen egyetérthetünk abban, hogy igen fontos tudni, vajon nem vagyunk-e a morál áldozatai. Vajon a tisztánlátás – a szellem nyitottsága az igazra – nem a háború állandó lehetőségének sejtésében rejlik? A háborús állapot viszont felfüggeszti a morált [...] és így átmenetileg eltörli a feltétel nélküli imperatívuszokat. [...] A háborúban a valóság porrá zúzza az őt elleplező szavakat és képeket, hogy a maga meztelenségében és keménységében mutakozzék meg. [...] Az erőszak azonban nem annyira a megsebzésben és megsemmisítésben, mint a személyek folytonosságának megszakításában áll, abban, hogy olyan szerepekbe kényszerülnek, amelyekben nem ismernek magukra;

⁴ A *Macbeth*-ből vett szövegrészleteket – kivéve ott, ahol ezt külön jelzem – Szabó Lőrinc (1988) fordításában idézem.

⁵ A *Macbeth*-ben számos szövegrészlet utal a szavak kétértelműségére, a kettősbeszédből („equivocation”) eredő kommunikációs zűrzavarra. Macbeth a vészbanyák megidézte Jelenések harmadik prófécijának beteljesülésekor döbben rá a kettősbeszédből eredő végzetes félreértésre: „Kezdek inogni – két nyelvet beszélt / A hazug pokol, s igazsága csak / Látszat?” (5.5.42–44).

⁶ Szabó Lőrinc (1.1.9), illetve KÁLLAY Géza (1.1.12) fordítása.

Kurzel a színészválasztással tovább árnyalja a képletet. A Macbeth házaspárt alakító Michael Fassbender és Marion Cotillard szépsége, vonzereje újabb vizuális dimenzióval gazdagítja esztétika és etika verbális úton kifejezésre juttatott ellentmondásos viszonyát.

hogy nem csupán elköteleződéseiket, hanem tulajdon lényüket kényszerülnek elárulni, és olyan cselekedeteket kell véghezvinniük, amelyek megszüntetik a cselekvés minden lehetőségét. [...] A háború ugyan nem mutatja meg a külsőt [*extériorité*] és a mást mint olyat, viszont lerombolja az Ugyanaz [*Même*] azonosságát (LÉVINAS 1999, 5–6).

Lévinas bevezetője akár a *Macbeth* prológusa is lehetne.⁷ Shakespeare *Macbeth*-je, az etikát teológiai keretbe foglaló középkori moralitások legközelebbi tragikus rokona, háborúval kezdődik, és háborúval zárul. A lévinasi folytonosságot sugalló háború keretezi a darab teljes cselekményét. A darab elején Shakespeare számára csupán a háború ténye fontos, a megjelenítése nem, ezért „csak” beszél róla, narráció útján idézi fel a történeteket, igaz, páratlan intenzitású költői képsorokban:

De mint ahonnan a nap tör ki, gálya-
Romboló vihar is dördül elő,
A forrásból, mely jót ígért, dagadva
Szakad a rossz. [...]
Nem mondok nagyot, de dupla dőrejre
Töltött ágyúkként kétszer kétszeres
Dühvel támadtak az északiakra:
És ha nem párolgó húsban akartak
Fürdeni, vagy új Golgotát emelni,
Nem is tudom...

(1.2.25–41)

Nem kutatja az okokat – ez a filozófus dolga, nem a színpadi szerzőé –, számára csupán az okozat fontos, mindaz, ami következményként megjeleníthető a színpadon. Éppen ez a hiány, az okok elrejtettsége provokálja a darab filozófiai irányultságát garantáló kérdéseket, a dráma intellektuális magasfeszültségét. A filmrendező természetesen másként látja a háborút, a kamera optikája testközelbe hozza az etikai kérdéseket. Nem mintha Kurzel filmje bölcséleti beállítottságú lenne – távolról sem az. Ami etikai megfontolásokra késztet benne, minden kétséget kizáróan Shakespeare érdeme. A film csak annyiban filozofikus, amennyiben hű a forrásművéhez. Kurzel *Macbeth*-jének védjegye a hűség. Maradékaltanul mozgósítja a filmadaptációk dramaturgiai eszköztárát, de nem él vissza a médium

⁷Lévinas Shakespeare iránti elkötelezettségét – különös tekintettel a „nagy” tragédiákra – a műveiben fellelhető számos utalás és hivatkozás mellett, *Az idő és a másik* joggal elhíresült szentenciája tanúsítja: „Engedjék meg, hogy visszatérjek Shakespeare-hez, akit már számtalanszor idéztem előadásaim során; néha úgy érzem ugyanis, hogy az egész filozófia nem más, mint elmélkedés Shakespeare-ről” (LÉVINAS 2007, 52).



1. kép

sajátos igényeiből adódó szabadságjogokkal. A film minden alkotóelemét közvetve vagy áttételesen a drámából meríti, cselekményében, karakterformálásában, képi világában, tematikusan szervezett jelképrendszerében egyaránt a színpadra szánt szöveg elemeiből építkezik. Térképzésében, a környezet megjelenítésében, a különböző idősíkokat egymásra vetítő montázstechnika következetes alkalmazásában, a dialógus redukálásában, a lineáris narratíva alapján komponált jelenetek sorrendjének átrendezésében egyaránt mértéktartó, forgatókönyve a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt leképezi a dráma szövegét.

A *Macbeth* azonban szokatlanul rövid, és ezzel összhangban nyelvileg és dramaturgiaiilag egyaránt rendkívül sűrű szövéssű darab, így sok múlik az arányokon. Ha egy shakespeare-i szellemben alkotó filmrendező drámai változtatásokra ragadtatja magát, ennek alapos oka van, és ez túlmutat a médium sajátosságaiból eredő változtatási kényszeren. Kurzel filmje teljes negyed órát szán a darabban két szemtanú által (Százados, Rosse) mindössze negyven sorban megidézett háború naturalista megjelenítésére. A film – jóllehet a kereszténység felé igyekvő, de félúton megrekedt 11. századi barbár Skóciában játszódik – a 21. század közönségének készült. Annak a közönségnek, amelynek a háború alapvetően filmélmény. Kurzel nézője a hollywoodi háborús filmek mellett dokumentumfilmek sokasága révén is szembesülhetett az előző század történelemformáló háborúinak borzalmaival, így nem meglepő, hogy a tempóváltásokkal és montázs-effektusokkal dimenzionált, sokkoló nyitó képsorok döbbenetesen ismerősek (1. kép).

Kurzel a shakespeare-i szöveg látomásokra és víziókra építő, montázsszerűen komponált képvilágából merít ihletet, amikor két síkon is megjeleníti a háborút. Az események természetes időrendjét felülírva a metrikus és párhuzamos montázs váltogatásával egyszerre jeleníti meg és beszél el az ország jövőjét eldöntő ütközetet. A háború Kurzel olvasatában nem a „Nagy Mechanizmus” ciklikus



2. kép

mozgásából adódó szükségszerűség,⁸ hanem – Shakespeare emberközpontú történelemszemléletéhez híven – személyfüggő. Oka, mértéke, helye és ideje a politikát mozgató erőktől, középkori történetről lévén szó, elsősorban az uralkodó személyétől függ. A Skóciát sújtó háborúért és következményeiért Duncan a felelős, így a királygyilkosság történelmi igazságszolgáltatásként és személyes bosszúként is tételezhető. Ezt az értelmezést sugallja a tőrjelenet, melyben a gyilkos fegyvert a lázadók ellen vívott harcban elesett kamasz fiú kísértete adja a merénylő kezébe, félreérthetetlenül mutatva az utat Duncan sátrához. A „tüzes agyvelő” kivetítette látomás annak a fiúnak a megelevenedett emlékképe, akit Macbeth a film elején atyai gonddal készít fel az ütközetre, és atyai fájdalommal búcsúztat el a csatát követően, amikor a halotti máglya meggyújtása előtt lezárja a szemét. A darabból tudjuk, hogy egy gyermeke biztosan volt Lady Macbethnek, és miután meghalt, el is lehet temetni. Kurzel a hagyománnyal ellentétben Macbethet teszi meg apának, a filmet nyitó gyászjelenet és a temetés egyértelművé teszi a halott hovatartozását. A második – Kurzel időrendje szerint az első – gyermek léte azonban csupán az egész darabot átszövő kétértelműségek jegyében fogant feltevés. Ezért sem teszi Kurzel egyértelművé, milyen rokonsági szál fűzi Macbethet az emblematisz áldozatfigurává magasztosuló kamaszfiúhoz, akinek az emléke a végkifejletig kísérti.

Kurzel apokaliptikus *Macbeth*-viziójában a háború létforma, hol a közélet, hol a magánélet szférájában zajló, periodikusan visszatérő esemény, amely tapasztalati valósága vagy szüntelenül fennálló, fenyegető lehetősége révén alapvetően meg-

⁸ A kulcsfogalmat Jan Kott vezette be a kritikai diskurzusbba *Kortársunk, Shakespeare* (1965, 1970) című tanulmánykötetével. Kott radikálisan új Shakespeare-értelmezései elsősorban Peter Brook, Franco Zeffirelli és Roman Polanski munkásságára voltak nagy hatással (KOTT 1965).



3. kép

határozza a létet, az ember másokhoz és önmagához való viszonyát. A háborúnak pedig csak vesztesei vannak. Csak idő kérdése, hogy kiből mikor lesz áldozat. A brutális tömegmészárlás dokumentumfilmeket idéző tablóinak és a személyekre fókuszáló áldozatszimbolika bibliai ihletésű képeinek vizuális dialógusából bontakozik ki Kurzel átokföldjének költői látomása, melyet méltó térbeli keretbe foglalnak a halott tájak, a skót felföld festői szépségű képei, esztétikai élménnyel ellenpontozva a háború torzította etikai imperatívuszokat (2. kép).

Hűen a páratlan intenzitású shakespeare-i szöveghez, Kurzel optikája is az esztétika és az etika feloldhatatlan ellentmondására fókuszál, a vizuális költészet nyelvén jeleníti meg a shakespeare-i dialektika tragikus alaptételét. *Macbeth* Skóciájában a háborúk sújtotta, kopár, elhagyatott, élettelen táj maga is áldozat. A háborús halottak és az elevenen megégetett áldozatok máglyáit idéző dunsinane-i erdőtűz elemi erővel jelenítik meg a végítéletet. A birnami erdő levágott lombos ágak helyett pernye és füst képében „megy fel Dunsinane-re”, hogy szembesítse végzetével a „pokol kutyáját”, Macduff családjának kegyetlen gyilkosát (3. kép).

Kurzel *Macbeth*-világa homogén és éppen egyneműségénél fogva hiteles világ, amelynek minden vizuális alkotóeleme a tájaktól az egyes települések épületeinek külső és belső terein át a díszletekig, a jelmezekig és a kellékekig harmonikusan illeszkedik az összképbe. Ahogy a közelképekben megnyíló arcok feltárják a szereplők belső világát, a lélekből zajló folyamatokat, úgy idézik meg a középkori Skóciát megelevenítő tájak a hely szellemét.

Kritikai közhely, hogy a cselekmény helyszínét képező külső világ megjelenítése kulcsfontosságú a Shakespeare-darabok filmadaptációiban.⁹ Különösen igaz

⁹Russel Jackson szerint a térképzés, a cselekmény helyszínét képező környezet megformálása a Shakespeare-drámák filmes adaptációinak egyik, ha nem a legfontosabb eleme: „A narratív

ez a *Macbethre*. Shakespeare – a darab geopolitikai beállítottságát hangsúlyozandó – topografikus eszközök segítségével viszi színre Skóciát. A „skót” darabban a drámai tér és a teret képező helyek egyaránt fokozott dramaturgiai jelentőséggel bírnak. A *Macbeth* térdramaturgiai szempontból is egyedülálló a Shakespeare-tragédiák között, amennyiben a cselekmény helyszínei, a *Macbeth*-világ terét képező helyek topografikusan leképezik Skóciát, hét, egymástól távol eső helyszín (Glamis, Fife, Forres, Inverness, Colme Kill, Scone, Dunsinane) megidézésével vázolja fel az ország térképét.¹⁰

Kurzelnak azonban más megfontolásból fontos a táj, az egyes jelenetek helyszínét képező környezet. Ellentétben rangos rendező elődeivel, eltekint a darab aktuálpolitikai olvasatától.¹¹ Nem eszményíti sem Duncant, sem Malcolmot, sem a barbár Skócia civilizálására hivatott Angliát. Nem ellenpontozza a zsarnok skót királyban és nejében kettőzve megtestesülő gonoszt Duncan és Hitvalló Edward keresztény uralkodói erényeivel, amelyeket Macduff angliai látogatása alkalmával Malcolm számlál elő a 4. felvonás 3. jelenetében. Inkább elhagyja a szokatlanul hosszú (240 soros!) jelenet felét, hogy több teret és időt adjon a történetek személyes vetületének, mindannak, ami Rosse helyzetjelentéséből elsősorban Macduffot érinti. Rosse a filmben először Malcolmmal közli a „nehéz híreket”, hogy a formálódó új politikai szövetség jegyében Macbeth politikai ellenfele, a leendő király tudassa Macduff-fal „Skócia ördögének” legújabb rémtettét: „Várad porban; feleséged, családod / Lekaszabolva: elmondani, hogy volt, / A legyilkolt özizék tetejébe / Dobna téged is” (4.3.205–208). Kurzeln ezúttal is megállítja az időt, hogy az arcokra fókuszáljon, hogy leképezze Macduff arcán a lesújtó hír hallatán támadt érzéseket: a döbbenetet, a mérhetetlen fájdalmat és a nyomában elemi erővel feltörő bosszúvágy gyilkos indulatát. Macduff ebben a jelenetben indul el azon az úton, amelynek a végén maga is sátáni szörnyé torzulva győzi le a „pokol

film számára kulcsfontosságú, hogy kiaknázza a szcenikus tér kínálta lehetőségeket. Egy egész világot kell megjelenítenie annak látható és láthatatlan, a kamera látószögén kívül eső tartományaival együtt” (fordítás tőlem – G. M.) (JACKSON 2007, 24).

Trevor Nunn és Polanski *Macbeth*-adaptációinak egybevetése során Robert Hapgood is hasonló következtetésre jut: „A cselekmény helyszínét képező külső világ megjelenítése a Shakespeare-darabok filmadaptációinak egyik nélkülözhetetlen eleme” (Fordítás tőlem – G. M.) (HAPGOOD 1989, 282).

¹⁰Sandra Clark a Bloomsbury Arden Shakespeare általa szerkesztett *Macbeth*-kötetének bevezető tanulmányában külön alfejezetet szentel a darab skót vonatkozásainak (*The Realization of Scotland in Macbeth*), melyben történelmi, politikai, etikai és dramaturgiai szempontok mentén világít rá a „skót darab” Jakab-kori aktualitására (28–35).

¹¹Lawrence Guntner „*Hamlet, Macbeth and King Lear on Film*” című tanulmányában Welles, Kurosava és Polanski *Macbeth*-adaptációinak összehasonlító elemzésében a darab politikai beállítottságára helyezi a hangsúlyt: „A *Macbeth* Shakespeare legnyíltabban politikai beállítottságú darabja” (fordítás tőlem – G. M.) (GUNTNER 2007, 128–129).

kutyáját”, hogy a következő szereposztásban a helyébe léphessen. Welles és Polanski nyomán Kurzel egyértelművé teszi azt, amit a dráma szövege csupán sejtet a lehetséges folytatást illetően. A kotti „Nagy Mechanizmus” működését illusztráló, itt még látványosabban zárul be az önmagát ciklikusan ismétlő történelem aktuális eseménysorának ördögi köre. Malcolm apja kardjával, a korona és így az ország védelmét szolgáló emblematis fegyverrel lép ki a koronázási templomból az új világba, hogy szembenézzen országlása leendő kihívásaival, Fleance pedig, a vészbanyák jóslatának jegyében, Macbeth pusztító fegyverével, a végzet kardjával indul el a tűzbe borult horizont mögött derengő távoli jövő felé.

Kurzel tematikusan komponált képvilága a *Jelenések könyvét* idéző vizuális vezérmotívumokkal, a háború, a tűz, a vér, gyertyák, szemek, kardok, lovak periodikusan visszatérő képeivel fordítja le a film nyelvére a szöveg költői képekbe kódolt jelrendszerét. Szimbólumrendszerében a pusztítás leglátványosabb jelképe, a tűz mellett, a gyermekportrék dominálnak. A drámában a gyerekek elsősorban a jövő letéteményesei, a darab politikai aktualitása, az utódlás vonatkozásában jutnak fontos szerephez. Macbeth számára létkérdés, hogy fiút nemzzen: „Csak fiút szülj; / A te fékezhetetlen anyagod csak / Férfit teremthet.” (1.7.73–75), hiszen csak így biztosíthatja maga és leszármazottai számára a remélt „szép jövőt”, amelynek útjában a vészbanyák jóslata szerint már csupán Banquo és fia, Fleance áll, ezért kell Duncan után tőlük is megszabadulnia.

Meddő koronát tettek a fejemre,
 És száraz jogart a markomba, hogy
 Aztán kicsavarja egy idegen kéz,
 Idegen, nem a sarjam! Ha ez így van,
 Értük mocskoltam be a lelkemet,
 Értük döftem le a jámbor királyt,
 Csak értük öntöttem mérget nyugalmam
 Poharába, s örök ékszeremet
 Azért löktem oda az ős gonosznak,
 Hogy ők, ők, ők királyok legyenek?
 Ugorj elő inkább, sors, kard ki kard,
 Vívjunk életre-halálra!

(3.1.60–71)

Kurzel, élve a shakespeare-i szöveg kínálta lehetőségekkel, vezérmotívummá lépteti elő a gyerekeket. Gyerekek portréi keretezik a filmet: a nyitójelenetben a ravatalon fekvő gyermek a közelmúltra, a vélhető előzményekre utal, míg a döntő csatát követően a végzet kardjával útnak induló Fleance a várható jövőt vetíti előre. A katarzist, az ősi recept alapján, a rettegés és a szánalom képeinek kontraszthatásokra épülő párbeszéde biztosítja. A háború törvényesítette tömeges vérontás

minden képzeletet felülmúló brutalitását, csakúgy, mint a féktelen hatalomvágy sarkallta gyilkosságok kegyetlenségét, megindító gyermekportrék ellenpontozzák. Kurzsel számára ebben a tekintetben is iránymutató Shakespeare szövege:

Meg aztán

Ez a Duncan olyan szelíd király volt,
Tisztében oly hű, hogy erényei
Trombitanyelvű angyalok gyanánt
Zúgnának vad bosszút a gyilkosára;
S a részvét mint viharon vágató
Csupasz gyermek vagy mint a láthatatlan
Levegő hátán egy égi kerub
Mindenkinek szemébe kürtöli
A gaztettet, hogy könnybe fúl a szél.

(1.7.16–25)

Kurzsel számára nem kétséges, hogy az erőszak, az intézményesített tömegmészárlás világában – legalábbis nézőként – otthon vagyunk, és gondoskodik róla, hogy kedvünkre tegyen. Az etikai imperatívuszokat érvénytelenítő háború optikai túldimenzionálása azonban nem csupán a szórakoztatást szolgálja: előzményként, sőt, akár okként is értelmezhető, hiszen minden, ami ezután jön, csupán következmény, indulati, drámai és vizuális intenzitását tekintve csak antiklimax lehet. Hogy mégsem az lesz, arról Kurzsel sajátos látásmódja és kamerakezelése gondoskodik. A shakespeare-i dramaturgiához hű rendező tudja, hogy az epikát, a történeti keretbe foglalt háborús tablóképeket csak úgy lehet drámává sűríteni, ha időben gondoskodik róla, hogy a néző személyes viszonyt létesíthessen a történetekkel. A drámához nélkülözhetetlen intim társas viszony lehetőségét a kaotikus tömegből kiemelt, testközelségre hozott arcok biztosítják. Kurzsel már a film elején, a dráma cselekményének indulásakor az arcra, a lévinasi Más és Ugyanaz (a Másik és az Én) kép-viselőjére irányítja optikája fókuszát (4. kép) Az igazság felfedésére csak a kamera képes, csak az arcok megközelítésével szólalhat meg az etikai viszonyt felfedő igazi beszéd (LÉVINAS 1999, 52). Ennek az arcra fókuszáló figyelemnek a jegyében írja felül a forgatókönyv a drámaszöveget, hogy képekben, a film nyelvén tegye láthatóvá mindazt, amit a dráma a színpadon, a közönség jelenlétében csak elmondani tud – igaz, élőszóval –, megmutatni nem. A rendező a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt arcokkal képezi le a szereplők etikai viszonyait, a lévinasi Ugyanaz és a Más rokonságát és idegenségét, összetartozását és szembenállását. Arcokból, Macbeth, Lady Macbeth, a lázadók ellen vívott csatában elesett rokon gyermek, Banquo, Duncan, Malcolm és Macduff portréiból olvashatjuk ki a lélek alkatán túl az okot is, amely eleve kudarcra ítéli Macbethet. Ezekben az arcokban sejlik fel a Másikban megnyilvánuló lévinasi végtelen, a lét



4. kép

transzcendens dimenziója, amellyel szemben Macbethnek, az önmagát a totális tagadás, a gyilkosságok sorozatával abszolutizálni igyekvő Énnak nincs esélye.¹² A fenomenológiai redukció jegyében, az érzéki síkon, az arcokban nyílik meg az etikai dimenzió.

Kurzel azonban a megfilmesített dráma számára nélkülözhetetlen személyesség jegyében nem elégszik meg a drámaszövegben csupán narráció útján, közvetetten megidézett epizódok megjelenítésével. A darabban csupán homályos utalásokból kikövetkeztethető, lehetséges előzményeket is számba veszi, hogy ezzel is biztosítsa a személyes viszonyt garantáló érzelmi kötést néző és szereplők között. Kritikai spekuláció tárgya, hány gyereke volt Lady Macbethnek,¹³ de hogy egy biztosan, ezt tőle, magától tudjuk: Szoptattam, s tudom, mily / Édes

¹² Lévinas az Én és a Másik etikai viszonyának létesülésében és alakulásában az arcnak tulajdonít elsődleges szerepet: „A kifejeződés, melyet az arc hoz a világba, nem egyszerűen a hatalmam gyengeségét, hanem a hatalomra való képességemet teszi próbára. Bár maga is a dolgok egyike, az arc áttöri a formát, amely mindazonáltal határolja. Ez konkrétan azt jelenti, hogy az arc beszél hozzám, s ezáltal bármilyen gyakori képességgel – az élvezettel vagy a megismeréssel – összemérhetetlen viszonyra szólít fel. [...] Az arcban kifejeződő másság szolgáltatja az egyedül lehetséges „nyersanyagot” a totális tagadásnak. Csak egy abszolút módon független létezőt akarhatok megölni, aki végtelemül felülmúlja hatalmammat, és ezáltal nem ellenszegül neki, hanem a hatalomra való képességemet magát bénítja meg. A Másik az egyetlen lény, akit megölni akarhatok. [...] Az arc – beszéd, amely beszédre kötelez, magának a beszédnek a kezdete, amelyre a racionalizmus hite szerint hivatkozik...” (LÉVINAS 1999, 164–167).

¹³ A kérdés L. C. Knights joggal elhíresült esszéjének – *How Many Children Had Lady Macbeth?* – 1933-as megjelenése óta foglalkoztatja a kritikusokat és rendezőket. Knights leplezetlenül ironikus című esszéjében az értelmezést tévútra vivő, megalapozatlan kritikai feltevések veszélyeire hívja fel a figyelmet. Vö. KNIGHTS 1973.



5. kép

a csecsemő az anya keblén” (1.7.54–55). Miután a darabban nem szerepel, korábban meg kellett halnia, így a film nyitójelenetében megidézett temetés nem durva beavatkozás, csupán előrevetített kiegészítés, amely tematikusan, modálisan és stratégiai szempontból egyaránt találó felvezetése a történetnek. A halál a Macbeth házaspár számára személyes élmény, a hamvasztásra előkészített ravatalon nyugvó halott gyermek képe és a gyászoló szülők megindító portréja kötelez a részvételre (5. kép). A film cselekménye a természetes ritmusából kikölkent „vad pusztulást” keltő, „fájdalmas idő” víziójával indul. A gyermekhalál megkérdőjelezi a jövőt, természetellenessége, abszurditása vélhető okként előlegezi meg mindazt, ami ezután következik. A sorsistennőket idéző vészbenyák megtestesítette végzet Kurzel értelmezésében nem ad magyarázatot semmire.¹⁴ A nővérekkel szelídített vészbenyák nem egy felsőbb hatalom ügynökei, csupán különleges képességekkel megáldott emberek, maguk is szülők, akik az események tanúiként, résztvevőként indítva osztoznak a Macbeth-pár gyászában, négy színes portréval gazdagítva a film készülő arcképsorozatát (6. kép).

Kurzel nem keres kibúvót sem a kollektív, sem a személyes erkölcsi felelősség alól; nem kínál alternatívát a metafizikai magyarázat lehetőségével. Nincs is szüksége rá, hiszen tudva vagy tudatlanul Lévinas nyomdokain jár, amikor megelégszik az etikai viszonyok reprezentációjával.¹⁵ Itt nincs sem túlvilág, sem sorsképzet,

¹⁴ Kurzel *Macbeth*-olvasata talán ebben a vonatkozásban tér el leglátványosabban elődei adaptációitól. Orson Welles filmjében Macbeth maga is áldozat, a sorsformáló túlvilági hatalmak, a vészbenyákban testet öltött gonosz áldozata, aki így nem vonható felelősségre a tetteiért. Wellesnél a metafizika felülírja az etikát. A metafizikai erők meghatározó dramaturgiai szerepéről lásd A. Davies tanulmányát: *Filming Shakespeare's Plays* (DAVIES 1988, 83–99).

¹⁵ Az etika és a metafizika viszonyát taglaló fejezet egyik kulcsmondata szerint „[a] metafizika az etikai kapcsolatokban játszódik” (LÉVINAS 1999, 60).



6. kép

sem eleve elrendelés. A jövő víziója nem a fekete mágia idézte illúzió, csupán az önmagával meghasonlott lélek válságának képi vetülete. Kurzel a puritán prédikátorokat idéző etikai redukció jegyében nemcsak a szüntelen háborúban magára talált ember és maga az emberi lét irracionálisára adható metafizikai válasz lehetőségét tagadja, de ótestamentumi szigorral a komikumot is száműzi a darabból. Nem keresi a közönség kegyeit, nem akar – pontosabban nem így akar – tetszeni; nem él a darab biztosította, legalább átmeneti megkönnyebbülés lehetőségével sem. Nincs szüksége sem a tragédiát bohózzattá torzító részegen handabandázó invernessi kapusra, sem a közönségkedvenc Hekatéra, sem a vészbanyák kordivat-
ra rímelő, show-ba illő hókuszpókuszaira. Már az első jelenetben meghúzza azt a pinteri határt, amelyen túl nincs helye a humornak, a nevetésnek, a komédiának, de még a tragikumot emészthetővé oldó bohózzatnak sem.¹⁶

A jövőt előrevetítő boszorkányok és a Macbeth-gyermek(ek) halála két dimenzióban képezik meg a darab filozófiai fajsúlyú főtémáját, az időt, Shakespeare tragikus dramaturgiájának mozgatórugóját. Az idő drámai alakváltozatai sors-, jellem- és cselekményformáló erőként az egész darabot átszövik, a látomásokba sűrített költői képvilág uralkodó képzelet is maga az idő, a jövőt víziókkal előrevetítő képzelet és a múltat megelevenítő emlékezet megfoghatatlan és éppen ezért élehetetlen tartománya.

¹⁶ M. Esslin a *The Theatre of the Absurd* című korszakos könyvében egy a drámaíróval készült interjúból idézve összegzi a pinteri abszurd dramaturgia egyik alaptételét: „Mindenen lehet nevetni egészen addig, amíg a helyzetünkkel szembesülve erőt nem vesz rajtunk a rettegés. A tragédia attól az, ami, hogy nem tudunk rajta nevetni” (fordítás tőlem – G. M.) (ESSLIN 1962, 212).

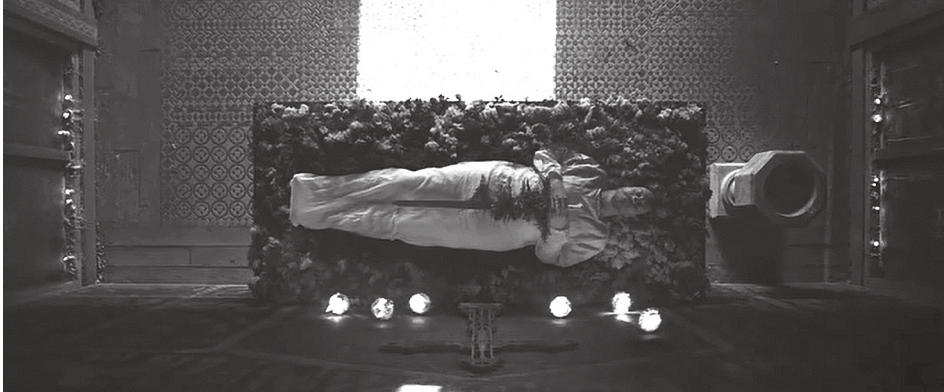
Valóság

Sose ijeszt úgy, mint a képzelt borzadály:
Még csak kísért a gyilkosság, de már
Úgy rázza világomat, hogy erőmet
Elszívja a képzelet, s már csak az
Van, ami nincs (1.3.139–144).

Ha egy órával előbb meghalok,
Boldogan éltem, de ettől a perctől
Semmi értelme nincs a földi létnek:
Szemét minden, halott a becsület,
Lefejtve az élet bora, s az égbolt
Csak a seprővel kérkedik (2.3.92–94).

Macbeth az idővel fut versenyt, minden tettének mozgatórugója a kényszer, hogy elébe kerülhessen. Ez indokolja a dráma cselekményének shakespeare-i mércével is szokatlanul gyors tempóját. Kurzel azonban nem elégszik meg a cselekmény leképezésével, tempóváltásokkal, közelképekkel, montázsokkal és párhuzamos vágásokkal: a cselekmény lineáris időrendjét ellenpontozandó, a tér dimenziójában is megképezi az időt.¹⁷ Ahelyett, hogy felgyorsítaná, inkább lelassítja, megállítja és kimerevíti. Macbeth története Kurzel számára egyszerre időben megragadható folyamat, és képekben rögzíthető állapot. A végítélet megszemélyesített drámája – akár a *Jelenések könyve* – vizuális esemény, amelynek megjelenítésére a kép hivatottabb a szónál. Ezt Shakespeare is tudta, ezért ment el a nyelvi kifejezés határaiig, hogy képekben mondja el mindazt, ami a szavakon túl van. A *Macbeth* nyelve a szó kettős értelmében vett képes beszéd. A pokol teológiai képzetét idéző víziók, rémálmok és látomások uralják a darab költői képvilágát, amelyben a szem az uralkodó metafora. Ahogy a tett képi megfelelője a kéz és a hozzá tapadó szubsztancia, a vér, úgy a tetteket indukáló vízióké és a nyomukban támadó emlékképeké a szem, amely ébren és álomban egyaránt örökös látásra kárhóztatott. „Glamis megölte az álmat – soha nem alszik többé Cawdor, soha Macbeth!” (2.2.43–44). Több mint félszáz szó, kifejezés, költői kép utal közvetve vagy közvetlenül a látásra, ezzel hangsúlyozva a verbális úton megképzett képvilág elsődlegességét. „Ha csakugyan beláttok az idő / Vetésébe” (1.3.58); „Ahol nem rémítettek el saját / Műveid, a haláltánc képei” (1.3.98); „Csukódj be látás; hadd tegye kezem, / Amit, ha megvan, fél látni a szem” (1.4.52–54); „Végzetes kép, nem fog el a tapintás / Éppúgy, ahogy a látás?” (2.1.36–37); „Szemem a többi érzék be-

¹⁷ Kállay Géza „»Where the Place« Meanings of Space and of Places in Shakespeare’s *Macbeth*” című tanulmányában releváns filozófiai térelméletek fényében vizsgálja Shakespeare térdramaturgiáját, a tér, a helyek és az idő kronotopikus kapcsolatrendszerét (KÁLLAY 2012, 14–34).



7. kép

tege, / Vagy mindegyiknél különb” (2.1.44–49); „Nézzetek be, s oltsa ki szemetek / Egy új Gorgó” (2.3.71–72); „Rázd le álmod, a halál puha mását, / S nézd magát a halált!” (2.3.77–78); „Addig cselekszem, míg forró a szándék. / Csak jelenést ne többet!” (4.1.153–154); „Szemem elborzadt, és agyam megállt” (5.1.78).

A vizuális nyersanyag tehát bőségesen adott Kurzel számára, mégsem él vele, pontosabban nem ezzel, a költői képekben megjelenített vizuális anyaggal él, hanem a shakespeare-i vizuális dramaturgia *látásmódját* veszi át, optikájával képekbe kódolja a cselekményt, vizuális élménnyé érzékíti a látomást. A filmet képzőművészeti rangra emelő nagy rendezők nyomában járva, festmények és szobrok intenzitását idéző képekké formálja alakjait, jeleneteit a kamerával, így kárpótolva a nézőt a dráma költői szövegének drasztikus megcsonkolásáért (a dialógus kevesebb mint harmadát tartja meg) (7. kép). A shakespeare-i nyelv költőiségét a film festőiségével adja vissza. Ha nem Lévinastól, Shakespeare-től tudja, hogy az etikai viszony kifejezésének eszköze nem a szóban megfogalmazható gondolat, hanem a kép, érzékszerve pedig a szem, amely képes kiolvasni az arcból mindazt, amit rejt: az Ént párbeszédre hívó Másikat és a Másik tekintetében megnyíló végtelen szabadságát vagy éppen annak hiányát, a végesség rabságának bénító, fojtogató poklát, az önmagát kárhözatra ítélt lélek osztályrészét. „Hát újra itt / A nyavalyám: olyan volnék különben, / Mint a töretlen márvány, mint a szikla, / És korlátatlan, mint az ölelő ég: / Most meg rút rémek s gondok rácsa-gúzsza / Görnyeszt, mint roncs rabot” (3.4.20–25).

Kurzel apokrif apokalipsziseket idéző látomása minden borzalma ellenére sem az elkerülhetetlen vég profétai víziója. Shakespeare-hez hasonlóan nem mond ítéletet. Minden kiábrándultsága ellenére hisz az emberben, mert látja benne a megváltás lehetőségét. A gyűlölet nem zárja ki a szeretetet, sőt azzal, hogy ellentozozza, inkább hangsúlyozza annak jelentőségét. Macbeth és Lady Macbeth, akár tetszik, akár nem, szeretik egymást. A filmben még jobban és nyilvánvalóbb-



8. kép

ban, mint Shakespeare darabjában. Macbeth búcsúja halott hitvesétől a film egyik legmegindítóbb jelenete, amelyben a szörny álarca mögött újra felsejlenek a bukás előtti Macbeth vonásai (8. kép).

Kurzel *Macbeth*-je egy személyes történetbe sűrített ótestamentumi apokalipszisvízió és egy újtestamentumi passió arisztotelészi szellemben dramatizált öt-
vözete, amelyben az embertelen pusztítás nyomán feltámadt rettegést a szánalom, a részvét ellensúlyozza. A forgatókönyv katarzis-stratégiájának alapja részvét és rettegés, vonzás és taszítás periodikusan ismétlődő ellentétje. Ez biztosítja a filmnek a nyitójelenettől az utolsó képkockákig ívelő, magas hőfokú érzelmi dinamikáját. A kurzeli képvilágból kibontakozó látomás forrása a mélyről fakadó,



9. kép



10. kép

jelenetről jelenetre felizzó indulat, a szájalomban gyökerező érzelmi kötés, amely a legkritikusabb fordulatok során is kiállja a félelem szakítópróbáját.

Shakespeare darabja Macbeth halálával és Malcolm trónra lépésével véget ér; Skócia számára az Angliából importált kereszténység és politikai berendezkedés ígér szebb és jobb jövőt. Rajtunk áll, hogy hiszünk-e benne, hiszen Malcolm Duncan szavait visszhangzó búcsúbeszédét érthetjük így is, úgy is: akár egy új kezdet, akár a folytatás ígéretéeként. Kurzel filmje formálisan a bosszútól sátáni szörnyé torzult Macduff győzelmével és a véres jövőt, Malcolm és Fleance konfliktusát ígérő kettős látomással ér véget, de a film etikai logikája ellentmond az időnek – túllép rajta, mert a Végtelenre irányul (9. kép). A megváltás ígérete már a vég előtt, a passióképek mintájára beállított máglyahalál-jelenetben feldereng Lady Macbeth arcán (10. kép). A Macduff család kegyetlen kivégzésének szemtanújaként itt indul el a bűnbánat és a részvét útján az ellenkező irányba, a vészbanyák lakta puszta és a mögötte felsejlő lévinasi Végtelen, azaz, Shakespeare fordításában, az „ismeretlen tartomány” felé.

Bibliográfia/Filmográfia

- CLARK, Sandra – MASON, Pamela (2015), *Introduction to Macbeth*, in William SHAKESPEARE, *Macbeth*, London, Bloomsbury.
- DAVIES, Anthony (1988), *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ESSLIN, Martin (1962), *The Theatre of the Absurd*, London, Eyre & Spottiswoode.
- GUNTNER, Lawrence (2007), *Hamlet, Macbeth and King Lear on Film*, in Russel JACKSON (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HAPGOOD, Robert (1989), Shakespeare on Film and Television, in Stanley WELLS (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JACKSON, Russel (2007), From Play-script to Screenplay, in Russel JACKSON (ed.) *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KÁLLAY Géza (2012), „Where the Place?” Meanings of Space and of Places in Shakespeare's *Macbeth*, *Acta Philologica* vol. 4, No. 1. Miercurea Ciuc, Scientia Publishing House, 14–34.
- KNIGHTS, Lionel Charles (1973) [1933], *How Many Children Had Lady Macbeth: An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*, New York, Haskell House.
- KOTT, Jan (1965, 1970), *Kortársunk, Shakespeare*, ford. KERÉNYI Grácia, Budapest, Gondolat.
- LÉVINAS, Emmanuel (1961, 1999), *Teljesség és végtelen*, ford. TARNAY László, Pécs, Jelenkor.
- LÉVINAS, Emmanuel (1971), *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff.
- LÉVINAS, Emmanuel (1987, 2007), Az idő és a másik, ford. GULYÁS Péter, *Világosság* 2007/10, 33–62.
- Macbeth*, rend. Justin KURZEL, See-Saw Films, Studiocanal S.A./Channel 4 Television Corporation, 2015.
- Macbeth*, rend. Orson WELLES, Mercury Productions, 1948.
- Macbeth*, rend. Roman POLANSKI, Playboy Productions, 1971.
- SHAKESPEARE, William (2015), *Macbeth*, London, Bloomsbury.
- SHAKESPEARE, William (1988), *Macbeth*, ford. SZABÓ Lőrinc, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- SHAKESPEARE, William (2014), *Macbeth*, ford. KÁLLAY Géza, Budapest, Liget Műhely Alapítvány.
- Véres trón*, rend. Akira KUROSAVA, Toho Studios, 1957.