

All The Rest Is Silence...



**ALENKA
ZUPANČIČ**

Ali je Shakespeare filmski avtor? Seveda ni treba biti ravno v Parizu, da si zastaviš to vprašanje, in poveza je v tem primeru dobesedno metafizična — je nekaj, kar sledi fiziki dogodkov: januarja je na spored pariških kinematografov prišel Zeffirellijev Hamlet.

*V odličnem filmu **Educating Rita** dobi Rita za nalogo esej na temo: Predlagaj dramaturške prijeme in scenske rešitve za uprizoritev Ibsenovega **Peer Gynta**. Namesto eseja prinese Rita profesorju en sam stavek: »Do it on the radio.« Ibsen sam je zapisal, pravi Rita, da je to drama glasov, in če bi v njegovem času poznali radio, bi jo napisal kot radijsko igro. Vprašanje je torej naslednje: Ali je Shakespeare anticipiral film, tako kot je Ibsen anticipiral radio? Zeffirelli očitno verjame, da je. O tem ne priča le dejstvo, da je Hamlet že njegov četrti Shakespeare-film (po **Ukročeni trmoglavki** — 1967, **Romeu in Juliji** — 1968 ter **Othellu** — 1986), temveč predvsem način, kako se je odločil Hamleta posneti. Najprej je tu seveda izbira glavnega igralca, ki ni nihče drug kot **Mad Max** osebno, torej filmski lik par excellence. V nasprotju z mnogimi, ki v tej izbiri vidijo dobesedno žalitev velikega Teksta, je po mojem mnenju učinek prav nasproten. Z izbiro Mela Gibsona je Zeffirelli dokazal Lacanovo tezo, da Hamlet preprosto ne more biti slab. Ni slabega Hamleta, ker je tekst za kaj takega, enostavno rečeno, predober. (Podton te opazke ni posmeh Gibsonovim igralskim sposobnostim, gre zgolj za to, da Gibson v imaginariju gledalcev ne funkcionira ravno kot lik iz Shakespeareovih tragedij.)*

Ker bo to, kar sledi, zvenelo kot kritika Zeffirellija in ker tudi bo kritika Zeffirellija, naj najprej opozorim na naslednje: film nikakor ni slab, v njem je mnogo odličnih prizorov in je vsekakor vreden ogleda, pa vendar ... Pa vendar, nanj lahko naslovimo naslednji očitek: preveč se trudi biti filmski. Bolj ko se trudi dokazati, da je Shakespeare filmski avtor, bolj dokazuje prav nasprotno, bolj očitno postaja, da imamo na eni strani vse bogastvo teksta in na drugi vse bogastvo filmske mašinerije. Zeffirelli izkoristi vse eksteriere, množične prizore, pestrost kostumov itd. Način, kako je film

posnet, bi lahko označili za strogi realizem, ki kulminira v pojavi duha (duh ni »duh«, temveč je čisto navaden človek, ki pride, pove svoje in gre). In prav s tem realizmom Zeffirelli udari mimo. Vzame gledališki prostor in ga enostavno prevede v filmskega. Gledališko škatlo transformira v prosojni prostor filma ter na ta način tekstu odvzame možnost odmeva, ki je (vsaj za slavne Hamletove monologe) bistvena. V tekstu samem je mnogo filmsko tekočih dialogov in prizorov, kjer specifičnost filmskega prostora ne le da ni moteča, temveč je enostavno na mestu. (Te dele je Zeffirelli izkoristil do kraja in to so tudi najboljši momenti filma, posneti z neoporečno virtuoznostjo.) Nasprotno pa se Zeffirelliju zatakne pri monologih, polnih težkih besed, ki v tako definiran prostor preprosto ne spadajo. Tu tekst obvisi nekako v zraku. Ko smo enkrat v filmskem mediju, ki je že po svoji naravi »realističen«, problem ni več, recimo, kako čimbolj realno prikazati grad Elsinore, temveč nasprotno, kako v tem filmskem prostoru proizvesti neko dramatično neprosojnost, ne da bi se pri tem izgubil njegov naravni realizem. Tega se je dobro zavedal Laurence Olivier. V svojem Hamletu je po eni strani do kraja izkoristil realizem, ki ga omogoča filmski medij (snemal je na samem gradu Elsinore), po drugi strani pa je z odločitvijo za črno-belo tehniko, s posebnimi koti, filtri, globinsko fotografijo itd. ustvaril »hamletski Elsinore«, skrivnostni labirint senc in pregibov. Ta prostor mu je omogočil, da so tudi tisti deli Hamleta, ki so gledališki par excellence, zaživel v filmu. Nasprotno pa so prav ti deli mesta, kjer je Zeffirellijev Hamlet (kljub očitnim prizadevanjem v nasprotno smer oziroma prav zaradi njih) moteče gledališki. Morda je Zeffirellijev Hamlet bolj filmski, toda Olivierov Hamlet ostaja boljši film.