

Építész a kőfejtőben Architect in the Quarry



Tanulmányok
Dávidházi Péter
hatvanadik születésnapjára

Studies Presented to
Péter Dávidházi
On His Sixtieth Birthday

Szerkesztette / Edited by:

HÍTES Sándor
TÖRÖK Zsuzsa



rec.iti
Budapest • 2010

A kötet megjelenését az
MTA Irodalomtudományi Intézete és a
Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



A borító Adam Friedrich Oeser *Sokrates meißelt die drei Grazien*
(Szókratész kőbe faragja a három gráciát) című metszete alapján készült.
A metszet Johann Joachim Winckelmann *Gedanken über die Nachahmung der
griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* című értekezésének első,
1755-ös kiadásában jelent meg először.

© szerzők, 2010

ISBN 978-963-7341-87-8

Kiadja a *rec.iti*,
az MTA Irodalomtudományi Intézetének
recenziós portálja ► <http://rec.iti.mta.hu/rec.iti>

Borítóterv:

Fórizs Gergely ötlete nyomán Csörsz Rumen István
Tördelte: Hegedüs Béla

BÉNYEI TAMÁS

„*Hamletet, mint katonát*”

Shakespeare bevetése a Reneszánsz ember című filmben

A *Hamlet* befejezése, a katonák bevonulása nemcsak egy értelemben hozza el a katonai éthosz diadalát: Fortinbras, a katona ragaszkodik hozzá, hogy a halott dán királyfi díszes katonai temetésben részesüljön, s ezáltal Hamlet történetét visszamenőlegesen hősi narratívaként értelmezi át.

... Négy százados
Emelje Hamletet, mint katonát,
A ravatalra: mert belőle, ha
Megéri, nagy király vált volna még.
Útján kövesse harci tisztelet.
Harsogjon a zene.

(V. ii. 410–415)¹

Penny Marshall 1994-es amerikai filmvígjátéka, a *Renezánsz ember* úgy is értelmezhető, mint Fortinbras gesztusának egész estés, szélesvásznú megismétlése: a film épp a *Hamlet* révén érvényesíti a katonai éthosz

¹ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ford. ARANY János, Bp., Európa, 1988. (*Shakespeare Összes drámái III: tragédiák*) [Harmondsworth, Penguin, 1993].

felsőbbrendűségét, a kételkedő-individualista Hamletet katona-Hamletté alakítva át. A fő kérdés az, hogy a műalkotásként és tananyagként tekintett *Hamlet* vajon mennyire alkalmas arra, hogy segítségével jobb katonákat képezzenek ki.² Az itt következőkben arról lesz szó, miképpen használja *A reneszánsz ember* Hamletet, a *Hamlet* és Shakespeare-t összetett ideológiai küldetésének teljesítésére.

A film négy Shakespeare-darabot idéz fel közvetlenül vagy közvetve: a *Hamlet* mindvégig jelen van, a film utolsó harmadában két terjedelmes idézet hangzik el az *V. Henrik*ből (emellett Bill afféle miniatűr anti-Falstaffként is felfogható), Bill fejből előadja Júlia erkélymonológjának egy részletét, Hobbs leveléből pedig megtudjuk, hogy kikölcsönözte az *Othellót* a börtönkönyvtárból (Rago keresztnévét egyetlen betű választja el Jagótól, riválisának, Cass őrmesternek a neve pedig lehet a Cassio rövidítése). Vagyis a film erőteljesen támaszkodik Shakespeare-nek mint kulturális ikonnak a jelenlétére, megismételve „Shakespeare” popkulturális használatának legelterjedtebb módját:

Shakespeare megjelenése a populáris kultúrában – írja Douglas Lanier – általában két kulturális rendszer közötti kölcsönviszonyt hoz mozgásba: két olyan rendszer közötti viszonyt (a magas és a populáris kultúráról van szó), amelyek két párhuzamos világban, referenciális környezetben, intézményrendszerben, párhuzamos esztétikai kánonokkal, és a kulturális autoritás létrehozásának párhuzamos módjait elindítva működnek.³

Ez a kölcsönviszony – folytatja Lanier – eltérő formákat ölthet ugyan, de középpontjában mindig „a két kulturális rendszer és az általuk képviselt intézményes érdekek közötti küzdelem áll.”⁴

Penny Marshall filmje is ebben a kulturális mezőben helyezi el Shakespeare-t, de több szempontból mégis eltér a küzdelem szokásos

² A film cselekménye röviden: Bill Rago (Danny de Vito), az állás nélküli reklámszövegíró, egy Detroit melletti laktanyában kap munkát: a reménytelenül alulteljesítő katonákat („Baromi Buták”, a filmben „Dumb as Dogshit”, DDs) kellene valahogy felzárkóztatnia. A kezdeti szerencsétlenkedés után úgy alakul, hogy Rago a *Hamlet*et olvassa és értelmezi csoportjával, amelynek tagjai, egy kivétellel, mind rohamosan fejlődnek, és a film végére jó katona válik belőlük, Rago pedig önként marad a seregben.

³ Douglas LANIER, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002, 16.

⁴ I. m., 16.

popkulturális feldolgozásaitól: Richard Burt szerint a jelenlegi kulturális erőviszonyokat tekintve „Shakespeare” inkább a divatjamúlt, vesztes magaskultúra ikonjának számít,⁵ a *Reneszánsz ember* azonban mintha megfordítaná az erőviszonyokat: ha a magas és a tömegkultúra közötti konfliktus allegóriájaként olvassuk, a film a kettő harmonikus összehangolhatóságának lehetőségét dramatizálja.⁶ Ez történik már az első Hamlet-órán is. Bill tanítványainak valami olvasnivalót kell magukkal hozniuk, és ők a képregényekről és sportmagazinokról próbálnak meg kinyögni egy-két értelmes mondatot, miközben az unatkozó Rago egy hangsúlyozottan régi és vastag Shakespeare-kötetet olvas. A katonák kérésére Bill csak hosszú vonakodás után kezd el beszélni arról, mit olvas, ekkor viszont saját reklámírói tapasztalatait felhasználva a populáris kultúra kliséit használja a *Hamlet* rövid bemutatásához: van benne „gyilkosság, vérfertőzés, szex, örültség”; a *Hamlet* emellett színdarab, ami pont olyan, mint a tévé, csak doboz nélkül: akkoriban – meséli Bill – nem létezett tévé, sokkal kevesebb volt a könyv, így aztán mindenki színházba járt, az uralkodóktól a kétkezi munkásokig. A film ezzel csatlakozik ahhoz a viszonylag újkeletű felfogáshoz, amelyet többek között a *Shakespeare in Love* című film is képvisel, s amelynek a kritikai kultúrakutatás képviselői között is vannak hívei.⁷ Shakespeare sem magas, sem pedig populáris kultúra, hanem a kettő szintézise, a kulturális szakadék betemetésének letéteményese (talán nem véletlen, hogy Rago keresztnéve megegyezik Shakespeare-ével, de mindenki az informális „Bill” változatot részesíti előnyben, s átruházott szimbolikus autoritását még inkább aláássa az a tény, hogy tanítványai többször „Billy Boy”-nak szólítják).⁸

⁵ Richard BURT, *Unspeakable ShaXXXpeares: Queer Theory and American Kiddie Culture*, New York, St. Martin's, 1998, 21.

⁶ Timothy CORRIGAN, *Which Shakespeare to Love? Film, Fidelity, and the Performance of Literature = High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*, ed. Jim COLLINS, Oxford, Blackwell, 2002, 155–180.

⁷ A leghíresebb talán: Marjorie GARBER, *Shakespeare as Fetish = Symptoms of Culture*, Harmondsworth, Penguin, 1999, 167–177.

⁸ A nézet kritikáját lásd pl. LANIER 2002, 23. Angela Carter nagyszerű utolsó regénye, a *Wise Children*, a Shakespeare-ikon kulturális értelmezéseinek összefoglalójaként is olvasható, a gyarmati kortól a hollywoodi feldolgozásokig.

Hogy a Shakespeare-ikon efféle átértelmezését megvalósítsa, a film kénytelen könnyedén átsiklani a shakespeare-i nyelv által jelentett kulturális akadály felett. Látunk néhány képsort arról, hogy a növendékek az oximoron, a metafora és a hasonlat retorikai kategóriáival küszködnek, s így Shakespeare nyelvének nehézsége a „költészet” nyelvének – bizonyos olvasási készségek elsajátítása révén leküzdhető – nehézségeként határozódik meg, amely ekként – az Új Kritika poétikai és pedagógiai elveinek megfelelően – az osztályterem és az olvasás időtlenségében tűnik fel és oldódik fel, s nem úgy jelenik meg, mint a koraujkori nyelvhasználat megértésének történelmi-kulturális nehézsége. (Erre utal az is, hogy a katonáknak kiosztott fénymásolatok minden bizonnyal Rago példánya alapján készültek, vagyis aligha vannak ellátva a manapság szokásos jegyzetapparátussal.)

A *Hamlet*-órák egyértelműen a magas és populáris kultúra közötti határvonalak lebontásának történetét adják ki, amelynek során példákat is láthatunk Shakespeare kulturális „elsajátítására”. A film legismertebb jelenete minden bizonnyal a katonajelöltek által írt és előadott, Shakespeare-t az elitizmustól radikálisan elszakító *Hamlet*-rap, a Mary Louis Pratt által „transzkulturációnak” nevezett jelenség sikeres példája: arról a folyamatról van szó, amelynek révén „marginális vagy szubkulturális csoportok a domináns kultúra anyagából válogatva új kulturális terméket hoznak létre.”⁹ A film második csúcspontja az, amikor a szakadó esőben a Shakespeare-tudósokat magalázni kívánó Cass őrmester felszólítására Benitez elmondja Henrik Crispin-beszédét (V. iv. 35–67; ezt megelőzi a színházlátogatás, amikor is az derül ki, hogy Bill tanítványai elsajátították a magas kultúra befogadásának kódjait, hiszen pissenés nélkül és elragadtatottan ülnek végig egy, a jelek szerint teljesen hagyományos *V. Henrik*-előadást). Ez a szavaltat már teljes egészében Benitez saját önképzésének eredménye (és a Shakespeare-tanulás végső sikerének bizonyítéka): annyira megragadta az előadás, hogy megvette a könyvet, és megtanult egy hosszú részletet. A „Shakespeare egyetemessége” toposz – és a katonai éthosz – végső diadalát sejteti az a már szinte önparodisztikus gesztus, hogy egy latino fiatalember, aki erős bronxi kiejtéssel beszél, az angol Henrik király angol tulajdonvevekkel

⁹ Idézi: Jyotsna G. SINGH, „*Shakespeare and the 'Civilizing Mission'.*” = *Colonial Narratives/Cultural Dialogues*, London, Routledge, 1996, 124.

teletűzdelte buzdító beszédjében találja meg saját kulturális önazonosságának kifejeződését.¹⁰

A sikertörténet során a Shakespeare-szöveg magaskultúrában szerzett autoritása nem kérdőjeleződik meg, amit Bill tanítási stratégiái is tükröznek: részben a költői nyelv másságára, szépségére tanít, az órák alapja mégis egyre inkább a *Hamlet*nek a mindennapi élethelyzetekben való relevanciája. A fénymásolatok kiosztásakor a csoport minden tagjának szerepet is ad a darabban, vagyis – hiszen a végső cél a katonák problémáinak megoldása – Shakespeare tanítása a drámaterápiát is felidézi (az kezdettől fogva nyilvánvaló, hogy a katonák rossz teljesítménye mögött nem fizikai vagy értelmi, hanem pszichés tényezők állnak). A magaskultúra és populáris kultúra közötti megbékélést két további folyamat erősíti meg: egyrészt az, ahogy a csoport valóban csoporttá válik, és a film végén Bill vezetésével menetelven büszkén vállalják DD-identitásukat, másrészt pedig a főszereplő Rago belső kettéosztottságának megszüntetése: a bugyuta reklámok és Shakespeare szeretete személyiségének két, mindeddig összeegyeztethetetlennek tűnő oldalát képviseli, ám a történet során életének eddig rejtve maradt kettőssége és válsága nemcsak a felszínre kerül, hanem meg is oldódik. (A kulcsjelenet ebből a szempontból az, amikor, hogy ne veszítse el csoportját, Rago felkapaszkodik a katonák után a Győzelmi Toronyba.)

A film nemcsak egy konkrét szereplő identitásának, önismeretének válságára vetíti rá a kulturális megbékélés allegóriáját, hanem végső soron az önazonosság meghatározásának két eltérő módját állítja szembe és békíti ki egymással. A Bill megérkezését követő első képsorokban a laktanya falanszterszerű helyként tűnik fel, ahol a katonák értelmetlen menetdalokat harsognak, a kiképzőtisztek ordítanak a megszeppent újoncokkal, a gyakorlatozó katonák pedig „Ölj! Ölj!” kiáltással rontanak szuronnal a felállított szalmabábukra. A hadsereg dehumanizáló, gépies világát ekkor egyértelműen az individualista értelmiségiként pózoló Bill Rago *normális* perspektívájából szemléljük (kiderül, hogy annak idején tiltakozott a vietnami háború ellen). Bill a csoportjához való viszonyát is dacosan a katonai hierarchikus viszony ellentétéként határozza

¹⁰ A színházi előadásból bejátszott, a harfleuri csata előtt elmondott Henrik-beszéd (III. i. 1–34.) még „ti”-ként szólítja meg az alacsony származású katonákat, a Crispin-napi beszéd viszont már egyetlen kollektív „mi”-ként beszél a harcosokról.

meg. A film során azonban a Rago és tanítványai közötti viszony fokozatosan militarizálódik, ám ez éppenséggel a kapcsolat elmélyülésének, növekvő autentikusságnak jele: a történet végén már azt látjuk, hogy maga Bill menetelteti szakaszát (a *Hamlet* alapján készült rigmusok ritmusára), és a záróvizsgát maguk a katonák változtatják határozottan *katonai* cselekménnyé. Rago kezdetben egyértelműen saját liberális-humanista önmeghatározását állítja szembe a nyájszerű, egyformaságra épülő katonai identitással, amelyben az önazonosság előbb a „mi” része, és csak azután „én”. A németekről szóló könyvében Norbert Elias az önazonosság meghatározásának két módját állítja szembe egymással: a „katonai identitást” teljes egészében az alárendeltségi viszonyok (a becsületkód) határozzák meg, míg a „kulturális identitás” alapját az emberi értékek, az erkölcs, az egyénként tekintett másik emberrel való azonosulás képessége adja.¹¹ A becsületkód képviselői, írja Elias, nem látták szükségét annak, hogy viselkedési normáikat irodalmi formában rögzítsék. A filmben „Shakespeare” szerepe úgy is meghatározható, mint a két azonosságfelfogás kibékítése: épp a kulturális identitás első számú letéteményesén, az irodalmon keresztül jutunk el a „katonai identitás” hitelességéig.

A film azonban több helyen is problémákba ütközik, amikor cselekményesíti ezt a látszólag egyértelmű ideológiai küldetést. Ennek belátásához először érdemes konkretizálni az ideológiai küldetés kontextusát. Penny Marshall filmje közvetlenül az Öböl-háború után készült (van is egy konkrét utalás a filmben), vagyis többé-kevésbé burkolt háborús propagandáról van szó. A laktanya jelmondata „A győzelem itt kezdődik”, büszkesége pedig a „Győzelmi Toronynak” nevezett építmény. Tom Engelhardt 1995-ös könyve szerint a Vietnam utáni Amerika egyik legfontosabb jellemzője „a győzelem kultúrájának vége”: a mindaddig a terjeszkedésre, a demokratikus szabadságjogok terjesztésére (a *manifest destiny*nek nevezett ideológéjára) épülő kollektív önazonosság a vietnami fiaskóval és később a szocialista blokk felbomlásával válságba került, akárcsak ennek az identitásnak az alapja, a „hősiesség”.¹² Kirby Farrell szerint azonban a hősiesség identitások és narratívák nem tűntek el, csak új formákat öltöttek, és kompenzációs narratíváknak adtak életet,

¹¹ Norbert ELIAS, *A németekről*, ford. GYÓRI László, Bp., Helikon, 2002.

¹² Vö. Kirby FARRELL, *Post-traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, 155–157.

mint például Reagan elnök narratívájának, amely arról szólt, hogy a traumatikus külső vereség csak azért érthette az országot, mert az belül indult hanyatlásnak, és „könyörületes állammá” csökevényesedett (*compassionate state*; a kifejezést George Gilder, Reagan egyik fő ideológusa használta).¹³ A jóléti állam perverz nagylelkűsége paraziták millióit nevelte ki. Reagan ezért leplezetlenül szociáldarwinista megfontolásokból „spártai” intézkedéseket javasolt, amelyeknek céja az volt, hogy a társadalom organizmusa megszabaduljon a gyengéktől, s ezáltal visszanyerje vitalitását. A Reagan-kormány szimbolikus stratégiái közé tartozott a katonai hősiesség romantikus felértékelése is, s ekként a vállalkozói réteg mellett az ideológia nyertesei közé tartoztak a háborús hősök is.

A Reagan-féle ideológia képviselője a filmben Murdoch kapitány, akinek szent meggyőződése, hogy csak a hadsereg mentheti meg a romlástól az országot, miután a családok és az iskolák magukra hagyják a gyerekeket, és nem véletlen, hogy ő nem híve a lemaradózók olyasféle felzárkóztatásának, amelynek Rago alkalmazása is köszönhető. A film Vietnam-utalásai is ebben az összefüggésben válnak érthetővé: Bill Vietnam-ellenes tüntetése (egy katonai temetőben vonult fel, kezében egy táblával, rajta az egyik halott katona neve) afféle „írástudók árulásává” válik, hiszen nem is emlékszik a katona nevére: nem a katona érdekelte, hanem saját humanista énképe. Másfelől a film zárójelenete egyértelműen vállalja a folytonosságot a vietnami háborúval, hiszen a ceremónia egyben az eddig el nem ismert vietnami hős, Brian Davies alakjának apoteózisa is. Ő Bill egyik tanítványának apja; az Egyesült Államok allegorikus alakjaként is értelmezhető ifjabb Davies pszichés problémáit éppen apja hőstettének el nem ismertsége okozta, és nem véletlen, hogy apja posztumusz kitüntetését a valamikori Vietnam-ellenes tüntető, Bill Rago közbenjárására adják át neki. Ezzel Davies lezárhatja a sikertelen gyász munkát is. Talán nem véletlen, hogy a legelső idézet, amelyet Bill véletlenszerűen felolvasson a *Hamlet*-ből, szintén a gyász munka felfüggesztésére szólít fel: „Jó Hamlet, ezt az éjszint dobd le már, s a dán királyra vess nyájasb szemet” (II. ii. 68–69). Daviesre először Gertrud szerepét osztja Rago, ami az anyjával való túl szoros kapcsolata miatt „motivált”, ám a történet végén – a vizsgakérdések a terápia végének, új szereposztásnak is tekinthetők – már a Szellemről kérdezi őt Bill:

¹³ I. m., 159.

ahhoz, hogy normális életet tudjon élni, zöldágra kell vergődnie atyja szellemével, illetve a gyászmunka végeztével szimbolikusan is el kell temetnie apját. Ezt a folyamatot jelzi, hogy apja posztumusz kitüntetését a tábornoktól, az egész laktanya „apukájától” veszi át, aki természetesen „fiam”-nak szólítja Daviest.

A film cselekménye mintha épp azt sugallná, hogy a hadseregben is a „könyörületes állam” elve érvényesül: a spártai módszer helyett a selejtesekre további pénzt és energiát fordítanak. A reagani-spártai ideológia mindazonáltal nemcsak az említett elemekben kerül felszínre, hanem például a cím felhangjaiban is. A főszerepet játszó Danny de Vito fizikai adottságai eleve ironikus perspektívába helyezik a címben megnevezett fogalmat (Bill egyik tanítványával, egy volt futballistával beszélget Rafael Battista Albertiről, felelevenítve a reneszánsz ember részben Jacob Burckhardt által elterjesztett, elégikus felhangú fogalmát), arra utalva, hogy a „reneszánsz ember” által megnevezett embertípus korántsem tekinthető demokratikusnak, hiszen a testi erő és szépség is hozzátartozik. A film legironikusabb eleme az a tény, hogy ketten is teljes komolysággal kérdezik meg Ragótól, volt-e katona. Alberti ismert jelmondatát („Az ember képes mindent megtenni, ha akarja”) némileg baljóslatú módon ismétli meg az amerikai hadsereg plakátján olvasható jelmondat: „Légy minden, ami lehetsz!” („Be all you can be.”)

Mégis a cím nietzschei felhangjai ébresztik a legtöbb kétséget az értelmezőben, illetve a nietzschei felhangok illeszkedése a spártai ideológiához. Nietzsche épp a keresztény civilizáció részvétkultuszának, egalitarianizmusának ellenpólusaként beszélt a reneszánsz emberről mint a túlcsoorduló energiákkal teli szuverén individuum utolsó megtestestetéséről, aki, mivel minden jót és minden rosszat is magában foglal,¹⁴ eleve az erkölcsön túli kategória.¹⁵ Nietzsche leplezetlenül ünnepelte a katonamorál visszatérését, a férfias és testi *virtù*, vagyis a moráliáktól mentes erény (*Leibes-Tüchtigkeit*) térnyerését, a „természetes arisztok-

¹⁴ Vö. Friedrich NIETZSCHE, *A hatalom akarása*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Cartaphilus, 2002, 881. bek.

¹⁵ I. m., 317. bek. Nietzsche-nek a nemességről tett megjegyzései érdekesen rezonálnak Henrynek a színházi jelenetben idézett beszédjével (Vö. 943. bek., a *Túl jón és rosszon* zárófejezete).

rácia” jogainak érvényesítését.¹⁶ A nietzschei „reneszánsz ember” leg-
részletesebb kifejtése *Az Antikrisztus*ban olvasható:

Mi a jó? – Mindaz, ami az emberben növeli a hatalom érzését, a hatalom akarását, magát a hatalmat. Mi a rossz? – Mindaz, ami gyengeségből fakad. [...] A gyengéknek és a félresikerülteknek pusztulniok kell: ez a legelső tétele a mi emberszeretetünknek. S ehhez még segédkezet is kell nyújtanunk. Mi az, ami károsabb bármely bűnnél? – A tevőleges részvét olyanok iránt, akik félresikerültek és gyengék – s ez a kereszténység...¹⁷

A „reneszánsz ember” baljóslatú felhangjai kapcsolódnak a film koráb-
ban említett ellentmondásaihoz, az egyéniségre és a magas művészet
alkotásainak befogadására építő azonosság és az erő kultuszra épülő
katonai identitás (a fortinbrasi Hamlet-értelmezés) közötti ellentét-
hez is. Ebből a szempontból az egyik szimptomatikus jelenet az, amelynek
középpontjában Melvil, Bill csoportjának egyik tagja áll, aki – pontosan
meghatározott lelki okokból – többnyire végigalussza az órákat és a ki-
képzéseket. Az ironikus módon Polonius szerepét játszó Melvil sehogyan
sem boldogul a *blank verse* ritmusával, és a csoport két másik tagja
az asztalon veri számára az ütemet. A kísérlet annyira sikeres, hogy
végül a csoport összes tagja vadul kántálja ugyanazt a sort, a ritmus
teljesen átveszi az irányítást, és a sor tartalma teljesen háttérbe szorul.
Csakhogy a kántált sor nem más, mint Polonius talán leghíresebb sora:
„Mindenekfölött légy hű magadhoz.” Vagyis az egyéni identitás megerő-
sítésének jelmondata épp az egyéni identitásnak a csoportidentitásban
való rituális, eksztatikus feloldódásához szolgáltat alkalmat.

Ehhez a kétélű ideológiai játékhoz használtatják fel a „Shakespeare”
nevezetű kulturális ikon. A film cselekménye azt üzeni, hogy Shakes-
peare tanulmányozása jobb, sőt, jó katonává tesz mindenkit, azt viszont
már képtelen elmondani, hogy ez pontosan miért következik be; ter-
mészetesen nem tudja ábrázolni azt a pillanatot, amikor a műélvezet és
értelmezés eredményes katonai teljesítménnyé változik. Az ideológiai
interpelláció sikerének dramatizálására kísérletet tesz a film a színház-
jelenetben. Amikor Henry a nemesurakhoz beszél („Legyetek példái a
durvább vérűeknek”), a színpadot látjuk; amikor azonban a király a

¹⁶ I. m., 854. bek.

¹⁷ Friedrich NIETZSCHE, *Az Antikrisztus*, ford. CSEJTEI Dezső, Máriabesnyő,
Attraktor, 2007.

közrendűekhez intézi szavait, a kamera először Bill arcára irányul. Bill aggódva fürkészi tanítványainak arcát, figyelve, hogyan reagálnak a magas művészetre. A kamera ekkor – mintegy Bill tekintetét követve – lassan végigpásztazza a csillogó szemmel figyelő katonákat (mármint Bill csoportját), méghozzá a következő sorok elhangzása alatt: „Mert köztetek senki sem oly alantas, / Hogy nemes fény ne égne a szívében” (III. i. 29–30). A nagy művészet élménye a közös ember-volt megvalósulása, illetve inkább egy közös identitása, hiszen az alantas francia parasztok szemében aligha csillog ugyanez az ember-volt. Ennek az egyetemességnek a végső megvalósulása Henry-Benitez már említett szaválata, amely immár egyetlen közös „mi” nevében szólal meg. A „Shakespeare”-ikon révén az esztétikum egyetemessége ideológiai konstellációként lepleződik le: a nemzeti, etnikai, nemi és osztályhatáron átívelő egyetemes ideológiai interpellációvá válik, ami egyébként „Shakespeare”-nek az angol gyarmati oktatásban játszott kitüntetett szerepét is magyarázza.¹⁸

A film kísérletet tesz rá, hogy problematikusá tegye saját ideológiai küldetését, de természetesen úgy, hogy ezt a problematikuságot aztán valamiképpen fel is oldja. A cselekményt lezáró diadalmas ünnepegről épp Bill csoportjának legértelmesebb tagja, Hobbs hiányzik. Bill felfigyel Hobbs éles eszére (amikor az felveti, hogy Hamlet csak megjátssza a bolondot), felhívja rá Murdoch kapitány figyelmét, ám a vizsgálódás eredményeképp csak az derül ki, hogy Hobbs, aki kábítószercsempész volt, a seregben keresett menedéket e törvény elől. Hobbs tehát az a katona, aki kiselejteződik, és noha a börtönben az *Othellót* olvassa (vagyis elvileg őt is „visszanyeri” Shakespeare egyetemessége), hiánya mégis mindvégig árnyékot vet a kollektív harmóniára. Az eredeti szereposztásban ő kapja Hamlet szerepét, s a film ezzel mintha szándéktalanul önmaga küldetését kommentálná: a *Hamlet* (és Shakespeare) ideológiai interpellációja épp „Hamletet” nem tudja sikeresen megszólítani (akárcsak a Fortinbras-féle katonai dísztemetés). Nem derül ki, hogy az órákon ki kapja a szerepet, amit úgy is értelmezhetünk, hogy ettől a pillanattól fogva már „Hamlet szelleme” lebeg a film fölött. Ha a Hobbs-epizód (Hamlet kiiktatása) a *Reneszánsz ember* egérfogó-jelenetének tekinthető, akkor olyasmiket

¹⁸ Vö. pl. SINGH 1996, 124.; Gauri VISWANATHAN, *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*, London, Faber and Faber, 1989.

mond el burkoltan, amiket a központi történetben el kell hallgatni. Slavoj Žižek szerint a *Hamlet* eleve a meghíusult interpelláció drámája:¹⁹ a Szellem felhívást intéz Hamlethez, bosszúra ösztökéli, de úgy, hogy anyját lehetőleg semmi baj ne érje. Vagyis a felhívás megvalósíthatatlan, hiszen Gertrud a jelek szerint szereti az új királyt. Ha tehát a központi *mise-en-abime* egy meghíusult interpelláció története, akkor ez okvetlenül visszahat a főcselekmény interpellációs logikájának sikerére is.

„Shakespeare” túl nagy falat a film által megteremtett kontextusban, és a *Reneszánsz ember* végül nem tudja teljes egészében uralni a saját maga által megteremtett narratív helyzet következményeit. A *Hamlet* és Shakespeare szerepe ekként mindvégig végletesen sokértelmű marad, mintha a Shakespeare-re rakódott számtalan ideológiai réteg túl sokféle és egymással összeegyeztethetetlen ideológiai feladatot róna a Shakespeare-tanításra: a magaskultúra demokratizálása; Shakespeare mint a kultúra egészét magában foglaló ikon; a „könyörületes állam” eszméje; a hőskultusz ápolása; az egyéni és kollektív identitás összehangolása, stb. Noha a történet felszíne az interpelláció teljes sikerét, az összes ideológiai feladat megvalósítását sejteti, végül is nem tudunk szabadulni attól az érzéstől, hogy mind a „reneszánsz ember”, mind „Shakespeare” túl sok feladat megoldására hivatott, s belengi az egész filmet valami ormóttan aránytalanság érzete: nem világos, miért van szüksége egy közkatonának Shakespeare-re. Bill tanítási módszere az Új Kritika és az elitista elemeitől megszabadított leaviszi önpallérozás ideológiájának keverékét, vagyis a liberális humanista személyiségfelfogás apológiáját sejteti, azt a „progresszív tanítást” (Alan Sinfield), amely „minden egyes gyermekkel el akarja hitetni, hogy az értékes ember.”²⁰ Ez a pedagógiai ideológia épp az egyént „nélkülözhető, jelentéktelen alkatrészként” konstituáló társadalmi tapasztalat ellensúlyozását szolgálja, és – Sinfield szerint – a reneszánsz ember teljességességét sugallja:

nem egy adott tudásanyag és mérce elsajátítását hangsúlyozza, hanem az egyén személyes önmegvalósítását; nem a társadalom valamely reke-

¹⁹ Slavoj ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1994, 120.

²⁰ Alan SINFIELD, *Heritage and the Market, Regulation and Desublimation = Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*, ed. by Jonathan DOLLIMORE and Alan SINFIELD, Ithaca, Cornell UP, 1994, 264.

szében található hely elfoglalását, hanem az autentikus én felfedezését és kibontakoztatását.²¹

Ehhez képest a Hamlet-terápia során sokféle identitást megtapasztaló katonák a film végén üdvözült arccal menetelnek egy ütemre (talán ebből a szempontból sem véletlen, hogy épp a legértelmesebb katona pottyant ki a képzésből). Ebben az összefüggésben a hadsereg nem a társadalom szövetén kívül álló rendkívüli környezet, hanem voltaképpen az a hely, ahol a társadalmi identitás alapja leplezetlen és tiszta formában jelenik meg.

A film legbaljóslatúbb és „legfeleslegesebb” mozzanata talán épp erre az aránytalanságra utal. Arról az embernagyságú, katonai pólot viselő báburól van szó, amely egy ponton megjelenik Bill tantermében. Ha a film bevezető képsoraiban szerepelne, a bábu minden bizonnyal a hadsereg dehumanizáló közegének allegóriájaként volna értelmezhető, mivel azonban a film közepén jelenik meg, ugyanúgy vonatkozhat Bill humanizmusának elégtelenségére is, amely az egyén méltóságának ideológémája mögött nem veszi észre a másik ember valóságát. A film fenti olvasata alapján azonban a bábu annak a mélységesen kétértelmű szubjektumnak az allegorikus megtestesülése is lehet, amely a reneszánsz ember ellentmondásos ideológiai interpellációjának eredményeként jön létre. A magas kultúra autoritása által jóváhagyott identitás nem feltétlenül tűnik adekvátnak, vagy akár megengedhetőnek, abban a társadalmi formációban, amely pedig intézményein keresztül elvileg a magas kultúra felsőbbrendűségét és autoritását hirdeti. A probléma, amelyet a film nem képes megoldani, az én humanista felfogása (a „reneszánsz ember”) és a humanista énfelfogást elvileg jóváhagyó jelenkori társadalmi valóság közötti ellentét.

²¹ "Give an account of Shakespeare and education, showing why you think they are effective and what you have appreciated about them. Support your comments with precise references" (SINFIELD, *Political Shakespeare*, 171.)