

Földváry Kinga

Shakespeare Bollywoodban

Az angol reneszánsz drámaírás legnagyobb alakjaként ismert William Shakespeare neve és életműve az utóbbi évszázadok során az európai magaskultúrának vált szinonimájává, Bollywoodot pedig általában az értéktelen, zenés-táncos, egy sémára készülő filmek révén az igénytelen szórakoztatóipar, a populáris kultúra képviselőjeként szokás említeni, ezért a két kulturális jelenség párosítása első hallásra meglepő lehet. Meggyőződésem azonban, hogy ha saját történelmi-kulturális kontextusában vizsgáljuk a Shakespeare-drámák befogadástörténetének ezt az egzotikus fejezetét, talán közelebb juthatunk a bollywoodi filmkultúra megértéséhez, valós értékeinek felfedezéséhez is. Az alábbiakban tehát a kortárs indiai, vagy Indiához köthető Shakespeare-adaptációk értelmezésre teszek kísérletet; ennek során szó lesz a bollywoodi filmipar hibrid gyökereiről, Shakespeare műveinek indiai befogadásáról, a Shakespeare-színház szerepéről a gyarmatosítás ideológiai rendszerében, és mindennek nyomairól a huszonegyedik századi indiai filmművészetben. Bár az univerzális, örök emberi értékeket megjelenítő, mitikus-kultikus Shakespeare-kép mára nagyrészt eltűnt, és helyét átvette a helyi társadalmi-politikai-kulturális jelenségek ábrázolására használt, adaptált, fordított, átültetett Shakespeare-szöveg, az továbbra is nyilvánvalónak tűnik, hogy a reneszánsz angol drámairodalom legjelentősebb alkotója mind a mai napig szerepet kap az indiai populáris kultúrában.

Már a gyarmatosítás kezdetén, a tizenhetedik század elején is elterjedt az a felismerés, hogy Shakespeare életműve olyan értékrendet képvisel, ami minden emberi lényre pozitív hatást gyakorol. Ez az univerzális, örök értéket megjelenítő, erősen mitikus Shakespeare-kép magyarázza, hogy a reneszánsz angol drámaíró műveit gyakorlati, oktató-nevelő célokra is felhasználták, többek között az Indiába irányuló gyarmati terjeszkedés során, részben az alacsonyabb rendűnek tartott helyi népek művelődését, felemelkedését elősegítő tananyagként, részben pedig a Brit Gyarmatbirodalom nagyságát képviselő, reprezentatív kulturális produktumként. A Brit Kelet-Indiai Társaság hajóin Shakespeare drámái pragmatikus funkciót töltek be: a tengerészek szabadidejének értelmes, civilizált módon történő eltöltését drámák előadása biztosította. A szövegek megtanulásának elsődleges célja azonban a gyarmatosító út során útjukba kerülő „primitív” népek kiművelése, megzabolázása volt, erre pedig Shakespeare művészeténél semmi nem tűnt alkalmasabbnak.¹

¹ Ld. Ania Loomba, „Shakespearean Transformations.” *Shakespeare and National Culture*. Ed. John J. Joughin. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997. pp. 109–41, pp. 111–12; Holderness, Graham, and Bryan Loughrey. „Arabesque: Shakespeare and Globalisation.” *Globalisation and its Discontents*. Ed. Stan Smith. Cambridge: The English Association, 2006. pp. 24–46, pp. 24–26.

Ania Loomba is rávilágít azonban arra, hogy Shakespeare hatása és felsőbbrendűsége mindig is ellentmondásos eszköz volt az európai civilizációs törekvések során, hiszen „az angol irodalom (és különösen Shakespeare) egyfelől az alacsonyabb társadalmi csoportok (beleértve a leigázott népeket, a nőket és a szegényeket) értelmi képességeit meghaladó, másfelől azonban a kiművelésükhöz elengedhetetlen”² kulturális jelenségnek tűnt.

Shakespeare indiai befogadásának azonban a gyarmatosító törekvések mellett volt egy ugyanilyen jelentős, helyi forrása is: a bombayi párszi színház, mely 1870 és 1910 között játszott meghatározó szerepet Bombay és a régió kulturális életében,³ és amely később az indiai filmművészet egyik legfontosabb gyökerévé is vált. A párszik eredetileg „perzsa származású, zoroasztriánus vallású bevándorlók voltak, akik, bár hosszú évszázadok óta éltek Indiában, vallásuk, vagyonuk és a nyugati kultúrához való állítólagos vonzódásuk révén továbbra is markánsan elkülönülő közösséget alkottak.”⁴ Hibrid színházi kultúrájuk rendkívül sokféle népi hagyományt olvasztott egybe, azok zenés-táncos elemeivel együtt, és nyitott, befogadó, asszimiláló készsége révén a reneszánsz angol színház közeli rokonának is tekinthető. Ennek a multikulturális sokszínűségnek köszönhetően a párszi színház nem csupán a társadalom vezető rétegeit szólította meg, tehát az európai származású, vagy nyugati műveltséggel rendelkező indiai közönséget és a helyi felsőbb osztályok tagjait, hanem hatása eljutott a legalacsonyabb néposztályokhoz is.⁵ A párszi színházban megjelentek a Shakespeare-drámák helyi nyelvekre közvetlenül lefordított változatai is, de a szövegeken kívül a koramodern angol drámai műfajokat is megkísérelték a helyi közönség számára befogadhatóbbá tenni. Mivel a szanszkrit irodalom epikus hagyományaiból hiányzott a tragédia, ezért ennél a melodramai hangvétel jóval népszerűbbnek bizonyult; a drámák költői nyelvezete helyett a drámák cselekményében rejlő „érzelmi kavalkád és szélsőséges fordulatok” vonzották a közönséget. Ennek következtében a *Lear király* is gyakran vígjátékként került az indiai színpadokra.⁶ Mivel a párszi színházban központi szerepet kaptak a zenés-táncos elemek és a látványos színpadkép, és ez a színházi kultúra a hibriditás minden formájára nyitottnak bizonyult, így a mai bollywoodi filmművészet útját is előkészítette. Ania Loomba arra is rámutat, hogy a mozgókép megjelenésével „a párszi színház lényegében beleolvadt a filmművészetbe, ahogy a színpadi társulatok átalakultak filmszínházakká,”⁷ és a huszadik században a populáris szórakozást már a filmművészet képviselte.

² Loomba, p. 113. (Az idézeteket saját fordításomban közlöm.)

³ Poonam Trivedi, „It is the bloody business which informs thus...’: Local politics and performative praxis, *Macbeth in India*”, *World-Wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, szerk. Sonia Massai, London & New York, Routledge, 2005, pp. 47-54, p. 53.

⁴ Loomba, p. 114.

⁵ Loomba, p. 114.

⁶ Sisir Kumar Das, „Shakespeare in Indian Languages.” *India’s Shakespeare. Translation, Interpretation, and Performance*, szerk. Poonam Trivedi and Dennis Bartholomeusz. Newark: University of Delaware Press, 2005. pp. 47–73, p. 56.

⁷ Loomba, p.126.

India és a Shakespeare-filmek kapcsolatát vizsgálva fontos megemlíteni a másik irányba mutató hatásokat is, tehát azt a tényt, hogy az angolszász filmművészet mindig is szívesen fordult India felé, nem csupán az egzotikus helyszín bemutatásának céljával, hanem ez a kontextus kiválóan alkalmasnak bizonyult a kultúrák találkozásának, az ebből adódó konfliktusoknak, illetve azok megoldásának ábrázolására is. Az indiai Shakespeare-befogadásról szólva ezért nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a filmet, mely ugyan nem a bollywoodi, tehát bombayi hindi nyelvű filmipar terméke, de a nyugati, különösen az angolszász közönség számára elsőként ábrázolta a Shakespeare-színház és az indiai közönségfilm viszonyát: a Merchant-Ivory Productions által jegyzett *Shakespeare Wallah*-t. A nemzetközi szinten is elismert alkotói társulat, mely Ismail Merchant producer, James Ivory rendező, és Ruth Praver Jhabvala forgatókönyvíró több évtizedes együttműködésének eredményeként számos világhírű filmet, köztük több Oscar-díjas filmalkotást is készített,⁸ eredetileg azzal a kiemelt céllal jött létre, hogy Indiában, de nemzetközi piacra szánt angol nyelvű filmekkel népszerűsítsék az indiai kultúrát.⁹ Bár már 1963-ban bemutatták első filmjüket, hírnevüket valójában második közös alkotásuk, az 1965-ben készült *Shakespeare Wallah* alapozta meg. Mint a címből is sejthető, a film nem egyetlen Shakespeare-dráma adaptációja; a cselekmény egy Shakespeare-drámák előadására szakosodott angol családi vándorszínész csoport viszontagságait mutatja be a függetlenné vált Indiában.

Számos elemző rámutatott már, hogy a film alapjául szolgáló könyvben, Geoffrey Kendal emlékirataiban a Shakespeare-színház népszerűsége Indiában töretlennek tűnik,¹⁰ a *Shakespeare Wallah* mégis azt mutatja nosztalgikus ábrázolásmódjával, hogy ez a népszerűség már a múlté, csakúgy, mint a brit kulturális és politikai hegemonia Indiában. A jelen és a jövő pedig egyértelműen a bollywoodi mozié – az enyhén melankolikus hangvétellű film mindehhez szinte a gyarmatbirodalom közvetlen metaforájaként használja Shakespeare-t, akire már, csakúgy, mint a gyarmatosítókra, szemmel láthatólag nincsen igény a függetlenné vált új országban. A kortárs indiai közönség előtti választást az Indiában felnőtt, és így lélekben kissé hazátlan angol színészlány, Lizzie Buckingham (Felicity Kendal), valamint a mindenre elszánt, elbűvölő, de csalárd filmcsillag, Manjula (Madhur Jaffrey) szembeállításával ábrázolja a film – a mindkettőjükhöz vonzó Sanju döntése is azt jelképezi, hogy Bollywood és a filmművészet, bármennyire igénytelenebb szórakozásnak tűnik, mégis komolyabb vonzerővel bír a kortárs társadalom számára.

A *Shakespeare Wallah* tehát a színház és a film szembeállításával Shakespeare-t a letűnt múlttal azonosítja, az általa képviselt magas kultúrához való nosztalgikus ragaszkodást pedig talán értékes, de életképtelen jelenségnek,

⁸ *Szoba kilátással* (1985, 3 Oscar-díj 8 jelölésből); *Szellem a házban* (1992, 3 Oscar-díj 9 jelölésből).

⁹ Fristoe, Roger. „Introduction to 50 Years of Merchant Ivory – Thursdays in September.” *TCM.com*

¹⁰ Ld. Valerie Wayne, „*Shakespeare Wallah* and Colonial Specularity.”, *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, szerk. Lynda E. Boose és Richard Burt, Routledge, London & New York, 1997, pp. 97-105, különösen p. 98.



Shakespeare Wallah

Omkara



The Last Lear



amit a műveletlen közönség egyöntetűen elutasít. Ha azonban Bollywoodról valós képet kívánunk rajzolni, akkor nem csupán a nyugati filmművészet szögéből, hanem saját történelmébe és hagyományaiba ágyazva is meg kell vizsgálnunk a világ legnagyobb filmiparát, így pedig nyilvánvalóvá válik, hogy Bollywood mindig is egyfajta globális alkotói szféraként létezett, melyre a kezdetektől hatást gyakorolt a nemzetközi, különösen az európai és a hollywoodi filmművészet.¹¹ A huszonegyedik századra pedig Bollywood elkezdte levetkőzni az olcsó és igénytelen, kommersz filmipar sztereotípiáját, és esztétikai jegyei között a túlzó látványvilág szélsőséges kialakítása helyett változatosabb és árnyaltabb formák is megtalálhatók.¹² Ennek egyenes következménye az egyre komolyabb nemzetközi elismerés, melyet Bollywood azzal vív ki magának, ahogy a nyugati tömeg- és művészfilmekre is inspiráló, termékenyítő erővel hat. Rajinder Dudrah rámutat arra is, hogy a tudományos diskurzusban is magának egyre komolyabb teret követelő bollywoodi esztétika elsősorban a dal- és táncbetétek formájában kap hangsúlyos szerepet, ezért az alábbiakban a bollywoodi Shakespeare-filmeknek is erre jellemzőjére fordítjuk figyelmünket.¹³

A zenés-táncos, szinte musical-szerű elemek nyilvánvalóan a legszembeűnőbb jegyei az indiai tömegfilmeknek, melyek a nyugati esztétikához szokott közönséget el is távolítják maguktól, mivel éppen azt az egzotikus kulturális hagyományt hangsúlyozzák, melyben a filmek gyökereznek, és amely az európai hagyományoktól radikálisan eltér. A zenés elemek jelenléte a Shakespeare-előadásokban a huszadik század közepétől figyelhető meg, amikor is a függetlenségét frissen elnyert India színházi rendezői és előadói közül a leghaladóbbak, köztük Utpal Dutt bengáli színész-rendező, ráébredtek arra, hogy az elit kulturális életből korábban teljes mértékben kizárt alsóbb osztályokat kizárólag a látványos, populáris kultúrából merített eszközökkel lehet meghódítani a színház és a filmművészet számára.¹⁴

A zenés-táncos elemek szerepe azonban jóval összetettebb ennél, és semmiképpen nem korlátozódik arra, hogy a műveletlen alsóbb néposztályok számára emészthetővé tegye a magaskultúra produktumait. Nilanjana Bhattacharjya az indiai diaszpórában játszódó filmek zenés betéteit elemezve arra a következtetésre jut, hogy azok elidegeníthetetlen elemei a bollywoodi filmesztétikának, mivel a közönség számára ezek erősítik meg a filmek autentikus indiai kulturális gyökereit, valamint azt a tudatot, hogy az indiai diaszpóra az indiai nemzet szerves részét képezi.¹⁵

¹¹ Sangeeta Datta, „Globalisation and Representations of Women in Indian Cinema.” *Social Scientist*, 28.3/4 (2000), pp. 71–82, p. 72 JSTOR. 14 September 2011

¹² Rajinder Dudrah, „Queer as Desis: Secret Politics of Gender and Sexuality in Bollywood Films in Diasporic Urban Ethnoscapes.” *Global Bollywood. Travels of Hindi Song and Dance*, szerk. Sangita Gopal and Sujata Moorti, pp. 288–307. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 2008, p. 288.

¹³ Dudrah, p. 288.

¹⁴ Jyotsna Singh, „Different Shakespeares: The Bard in Colonial/Postcolonial India”, *Theatre Journal*, vol. 41, No. 4, Theatre and Hegemony (1989 dec.), pp. 445–58, p. 454.

¹⁵ Nilanjana Bhattacharjya, „Popular Hindi Film Song Sequences Set in the Indian Diaspora and the Negotiating of Indian Identity”, *Asian Music*, vol. 40, nr. 1, Winter/Spring 2009, pp. 53–82, p. 53–54.

Ennek a diaszpóra-identitásnak kiváló példája Sangeeta Datta 2009-es *Lear király*-adaptációja, mely *Life Goes On* [Az élet megy tovább] címmel gyűjtött be számos fesztiváldíjat és elismerést szerte a világon. A film Londonban játszódik, hindu bevándorló közegbe helyezve a cselekményt, az alkotók pedig minden fórumon hangsúlyozzák, hogy elsődleges céljaik közt szerepelt a londoni helyszín multikulturális sokszínűségének ábrázolása, azonban ahogy a (szinte kivétel nélkül hindi nyelven előadott) zenés betétek megszakítják az angol nyelvű cselekmény kibontakozását, a film narratívája szorosabb rokonságot mutat a bollywoodi közönségfilm stílusával, mint a kortárs nyugati filmgyártás realizmusra törekvő cselekményfűzésével.

Ezek az extradiegetikus, a szigorúan értelmezett cselekményen kívül elhelyezkedő dal- és táncbetétek legtöbbször az egzotikum elidegenítő erejével hatnak a nem indiai közönségre a Shakespeare-tragédiák alapján készült adaptációkban, hiszen (talán a *Rómeó és Júlia* kivételével) a nyugati közönség a tragédia légkörét nem tartja összeegyeztethetőnek a dalos-táncos jelenségekkel, így az *Othello*, *Macbeth* vagy a *Lear király* bollywoodi feldolgozásait inkább melodramaként, nem pedig tragédiaként értelmezzük. A bollywoodi filmgyártás kontextusába helyezve azonban már jól látható, hogy akár Vishal Bhardwaj *Maqbool*-című 2003-as *Macbeth*-adaptációja, de még inkább az első nagyköltségvetésű bollywoodi Shakespeare-feldolgozás, a szintén Bhardwaj által rendezett 2006-os *Othello*-adaptáció, az *Omkara* szerkezetének a dalbetétek szerves részét képezik, és jelentőségük a cselekmény és a mögöttes jelentések kibontása szempontjából tagadhatatlan. A dalbetétek általában a flashback formájában hátrautaló, analeptikus narratív funkciót ellátó jelenségekhez társulnak, így például ahhoz a szakaszhoz, melyben Dolly (Desdemona) felidézi, hogyan szeretett bele Omkarába. Lisa Hopkins elemzésében hiányolja a filmből azt az *Othello*-monológot, melyben Othello hőstetteit lebilincselő retorikai erővel felsorolva igazolja Desdemona iránta érzett vonzalmát, és amely a dráma szövegében már egyfajta metaszínházi utalásként, az eredeti elbeszélési kontextusból (Desdemona otthonából) kiszakítva is megőrzi erejét. Az újraelbeszélés során ez a történet egy újabb hallgatói kört (a velencei tanácsot) is levesz a lábáról, és ugyanekkor kilépve a diegézisből, a dráma nézőjére/hallgatójára/olvasójára is hasonló benyomást tesz.¹⁶ Ezzel szemben Bhardwaj Omkarája nem szól egy szót sem a jelenetsor alatt; Dollynak kell számot adnia érzelmeiről, de már első mondatai alatt vált a kép, az elbeszélés belső narrációként folytatódik, majd ezt felváltja egy dal, eközben pedig flashbackek során látjuk Dolly és Omkara megismerkedésének történetét. A dalszöveg és a flashback-képsor viszont ebben a műfaji kontextusban nyilvánvalóan nem dekoratív elem, hanem a diegézis részét képezi, és a kettő együttes hatása egy ugyanolyan magával ragadó, lebilincselő történet, mint Shakespeare mórjának elbeszélése: a képeken itt is elénk tárul a folytonos életveszély, saját és mások vérének ontása, a szélsőséges élethelyzetek szenvedélyt szító ereje.

¹⁶ Lisa Hopkins, *Relocating Shakespeare and Austen on Screen*, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 105.

Nem véletlenül hiányzik viszont mindez a prózai dialógusból, hiszen a reneszánsz Velence katonai hőseiből a huszonegyedik század Indiájában törvényen kívüli gengszter lett, aki a korrupció és erőszak világából emelkedik ki vezetői képességeivel és elkötelezettségével – mindez azonban jobb, ha kimondatlan marad. A dalszöveg mégis releváns jelentést hordoz, a Shakespeare-drámában metaforikus szerepet kapó látszat-valóság ellentétpárt járja körül, ilyen módon visszaemelve a film audiovizuális szövetébe a fény és árnyék kettősségét, melyhez szorosan kapcsolódik a bizalom, hit és szenvedély magával ragadó erejének megfogalmazása is.

Számos hasonló példát találunk kortárs bollywoodi Shakespeare-adaptációkban, melyek szintén azt bizonyítják, hogy az igényes művész- vagy közönségfilm képes a mondanivaló, az adaptált szöveg minél szélesebb körű ábrázolásának szolgálatába állítani a zenei elemeket. Sangeeta Datta fent említett *Lear*-adaptációja, a *Life Goes On* például a Shakespeare-drámából markánsan hiányzó anya és feleség alakját kapcsolja össze a zenével, szintén flashbackek során látjuk, ahogy a hagyományt (tehát a múltat) jelképező, a cselekmény jelenére már elértéktelenedett zenei kultúra milyen szimbolikus jelentést kap Manju, a természet, a teremtő őserőt megtestesítő anya képében. Érdekes módon, bár a film Londonban játszódik, és egy angliai székelyű produkciós iroda, a Stormglass Productions támogatásával készült, mégis erős szálak fűzik az anyaországhoz és a bollywoodi filmiparhoz. Többek között a Manju alakját megformáló Sharmila Tagore, valamint a legkisebb lányt megformáló Soha Ali Khan által, akik (azon túl, hogy az életben is anya és lánya) mindketten Bollywood népszerű sztárjai, és így már jelenlétükkel hozzájárulnak ahhoz, hogy a néző a zenés melodráma műfajába helyezze el a filmet.

A zenei elemek mellett azonban az adaptációk értelmezésében elkerülhetetlen egy másik szempont, a Shakespeare-szövegek jelenlétének említése. Az utóbbi évtized négy indiai kötődésű Shakespeare-adaptációját vizsgálva sajátos kettősségre derül fény: a két közönségfilm, Vishal Bhardwaj *Maqbool* és *Omkara* című alkotásai nem csupán hindi nyelvre fordítják, vagy akár a kortárs kontextushoz igazítják a Shakespeare-szöveget, hanem azt teljes egészében félretéve teljesen új dialógust használnak, mely mindössze a cselekmény fordulataival és a szereplők hozzávetőleges karakterjegyeivel kötődik a forrásszöveghez. Mindkét film radikálisan megváltoztatja az eredeti helyszín és kontextus nyújtotta asszociációs háttérrel is: a haza szolgálatában vívott hősieles küzdelem és katonai érdemek helyét a korrupció méltánytól fertőzött kortárs indiai társadalom, a maffia és a gengszterbandák váltják fel. Sajátosan ironikus önreflexióval Bollywood is megjelenik, szintén a korrupció melegágyaként, valójában pénzmosásra használt, művészi érték létrehozására alkalmatlan üzleti vállalkozásként. A Shakespeare-szövegek ebben a világban semmilyen formában nem kapnak helyet, a forrásművek csupán az indiai irodalomban mind a mai napig bevett módon inspirációként, valamint a populáris műalkotást legitimáló kulturális erőként szolgálnak. Erre a legitimációs törekvésre egyértelműen utal, hogy mindkét film forrásként hivatkozik a Shakespeare-drámákra, és ezt minden marketing anyagukban fel is tüntetik, az eredeti moziplakátoktól a DVD-borítókig egyaránt.

Az utobbi évtizedben születetett azonban két *Lear király*-adaptacio is, a már többször említett *Life Goes On* című, diaszpórában játszódó történet, valamint Rituparno Ghosh *The Last Lear* (Az utolsó Lear) című 2007-es filmje, melyeknek szovegkezelese és a Shakespeare-szöveghez való viszonya eltér a két Bhardwaj-filmtől, és ezáltal a Shakespeare-szöveg kultikus erejére egészen más módon reflektál. Mindkét film dialógusa túlnyomórészt angol nyelvű, de mindkettoben bőven találunk ettől eltérő, hindi, urdu, arab, sot szanszkrit nyelvű szakaszokat is. Mindkét filmben a színjátszás mint mesterség és muveszlet központi szerepet kap, és a Shakespeare-színház mint a legmagasabb fokú muveszlet és kulturális hagyomány jelenik meg. A *Life Goes On* Lear-karakterének legkisebb lánya, Dia a londoni Királyi Dramaakademian színésznek tanul, és a vizsgaelőadáson – nem meglepő módon – Cordelia szerepét kell eljátszania. Shakespeare művészete azonban Dián kívül a szülői generacio, a bengáli származású bevándorlók első nemzedéke számára is élő hagyomány. A Lear alakját megtestesítő családfő, Sanjay nosztalgikus Shakespeare-idézetei által a film öntudatlanul is azt fogalmazza meg, hogy a múlthoz való gorcsos ragaszkodás, akár a nyelvi, kulturális gyökerek vagy a materiális emlekek orok megőrzése formájában ugyanolyan természet-, sot életellenes jelenség, mint Lear király csökönyös ragaszkodása az általa feladott királyi rang kulsoseigehoz. Bár a film felveti Sanjay felelősségét mind a múlt, mind a jelen traumáival kapcsolatban, a melodramai hangvétel és befejezés végül feloldja a konfliktust, ha nem is vıgjateki happy enddel, de mindenképpen a megbo csatas és megbékélés jegyében zárva a filmet.

Rituparno Ghosh filmje, a kortárs bollywoodi sztárokat (a főszerepben a különleges baritonjarol meltan híres Amitabh Bachchant) szintén felvonultató *The Last Lear* hasonlóan összetett viszonyt mutat a Shakespeare-drámával. Bár a filmnek még a cselekménye sem kötődik szorosan a *Lear király*-hoz, és a szerzői hivatkozások kozott nem is szerepel Shakespeare neve, a címben metaforikusan is középpontra állított főszereplő, a visszavonult, öregedő Shakespeare-színész alakjában nyilvánvaló a Shakespeare-kapcsolat. (Érdekesség, hogy a forgatókönyv alapjául ugyanannak az 1993-ban elhunyt Utpal Duttnak egy szındarabjaszolgalt, aki maga is a függetlenség utáni indiai Shakespeare-színjátszás úttörő színész-rendezője volt.¹⁷) A Shakespeare-hagyomány és kulonosan a *Lear király* jelenléte mégis számos ponton tetten érhető a filmben; a hűség és hıtlenseg folyton visszatérő motívumában, a két tanítvány-fiú szóban illetve tettekben és ezelmekben mutatott lojalitasaban, és kulonosan abban a három fiatal noalakban, akik a központi cselekmenyszalban közösen virrasztva jelképesen mintegy megvıvnak azért, hogy melyikük szolgalata segít leginkább a súlyos balesete óta kómában fekvő színész életét, eletmuvenek fennmaradását. Az ápolónő, az élettárs és a fiatal szıneszno közül természetesen utobbi, a közös forgatás óta Harryt, az idős színészt apjának tekintő Shabnam az, aki Shakespeare Lear királyát idézve megnyitja a hetek óta élő halott színész hallgatásának börtönét,

¹⁷ Ld. „Utpal Dutt” az *Internet Movie Database* oldalon, www.imdb.com; Singh, p. 454.

és akinek Harry Lear szavaival feleli: „ne űzzetek tréfát velem. Valóan, én bohókás, gyarló öreg vagyok.”¹⁸ A Shakespeare-szöveg gyógyító ereje tehát visszahozza a gyarmatosítás elejétől jelenlevő értelmezést, mely szerint Shakespeare hatása univerzális, örök emberi értéket őriz és teremt, és a jövő útjaként definiált filmmel szembeállítva nem a rombolás, hanem a gyógyítás, a visszatérés jelképe. A valószerűtlen, erőteljesen melodramái, de érzelgőségében is hatásos befejezésnek lehetséges azonban egy ironikus olvasata is: ebben a világban, ahol a Shakespeare-színház már a múlté, ahol a filmrendező kategorikusan elutasítja a színpadi hagyomány alkalmazását a filmművészetben, a Shakespeare-szöveg nem több, mint síri hang, az élőhalott, mozgásképtelen és szinte vak színészhez méltó regresszív jelenség, mely mindennél erőteljesebben bizonyítja, hogy fölötte eljárt az idő.

Végső következtetésként azonban mindenképpen meg kell állapítanunk, hogy akár ironikusan olvassuk a kortárs bollywoodi filmipar Shakespeare-adaptációit, akár nem, a Shakespeare-életmű jelenléte tagadhatatlan inspiráló erőként van jelen a kortárs indiai filmben. A szöveg szó szerinti idézésétől kezdve metaforikus utalásokon át, a cselekmény tágabban vagy szorosabban értelmezett követéséig számos változatban nyúlnak az angol reneszánsz mesteréhez inspirációért a bollywoodi alkotók, és újra meg újra bizonyítják, hogy ha változó formában is, de Shakespeare jelenléte töretlen a volt Brit Gyarmatbirodalom legszebb ékkövének, Indiának kulturális életében.



Life Goes On

¹⁸ William Shakespeare, *Lear király*, I. felvonás 7. szín. Ford. Vörösmarty Mihály. *Shakespeare összes drámái*, III. kötet, *Tragédiák*, Európa, Budapest, 1988.