

Zoran Koprivica

Univerzitet Crne Gore

Fakultet dramskih umjetnosti u Cetinju

Filozofski fakultet u Nikšiću

Filološki fakultet u Nikšiću

Crna Gora

UDC 791.635-055.2:929 Olivier L.

doi:10.5937/ZbAkUm1705014K

Olivijeov 'esej o Hamletu'

Apstrakt: Hamlet Lorensa Olivijea više je renesansni lik, melanholik i sanjar, a ne čovek od akcije na način kako su to, u njegovim ekranizacijama, Henri V i Ričard III. Ipak, čini se da je Olivije najveću hrabrost pokazao, ne u krajnje slobodnom pristupu, tumačenju ove Šekspirove tragedije, već u doslovnoj primeni Frojdovog obrasca na probleme u njemu, viđenog kroz prizmu profesora Ernesta Džonsa. Transponujući originalni Šekspirov tekst, on polazi od njegovih globalnih svojstava, apstrahujući brojne i razgranate događajne i asocijativne momente koji bi mogli da opterete polifonu strukturu njegove – filmske priče. Olivije, takođe, želi da izbegne njeno dramsko raslojavanje i gledaočevu pažnju fokusira na klimaksne momente. No, dramski najjače i najupečatljivije scene u njegovoj ekranizaciji *Hamleta*, ipak su one vezane za upotrebu kamere, tačnije njenu pokretljivost i analitičnost, čime se želi ukazati ne samo na ostantativnu razliku između kinematografske i teatarske stilizacije, već se, na određeni način, opredeljuje i položaj samog gledaoca. Olivije se u svom 'eseju o Hamletu' ne bavi hronologijom, odnosno problemom vremenskih odnosa. Vizuelna struktura ovog filma i njegova dinamika *a priori* su određene ritmičkim parametrima lavirinskog prostora Elsinora.

Ključne reči: prototekst, intertekstualnost, adaptacija, ekranizacija, transpozicija, dijegeza, dekonstrukcija, Šekspir, Olivije, Hamlet

Lorens Olivije se u *Hamletu* (1948),¹ kao i u svom prethodnom, šekspirovskom filmu *Henri V* (1944),² pojavljuje u dvostrukoj ulozi – tumača glavne uloge i reditelja.³

1 1948 - Velika Britanija, Two-Cities Films.

2 1944 - Velika Britanija, Two-Cities Films.

3 U želji da ostvari što autentičniji utisak i napravi distinkciju između sebe kao ličnosti i glumca, s jedne, i tumača tog kompleksnog Šekspirovog lika, s druge strane, Olivije je odlučio da kosu ofarba u plavo, što nije bila uobičajena praksa u to vreme, ali ni u vreme nemog filma (tako nešto nije radila čak ni ekscentrična Sara Bernar!), ali jeste kasnije, uključujući Smoktunovskog i Branu.

No, za razliku od *Henrija V*, filma koji je snimio u tehnikoloru, Olivije se u ekranizaciji *Hamleta* priklonio crno-beloj tehnici najviše zbog širokih mogućnosti upotrebe panfokusne fotografije, koja će na najbolji način oslikati atmosferu Elsinora i prikazati psihička stanja glavnog junaka.⁴ Olivijeju su, pored panfokusne fotografije i ekspresivnih krupnih planova, bila bliska i druga tehnička rešenja. Tako je i govor Duha, kojemu je upravo on ‘pozajmio’ glas, usporen, s ciljem da se dočara pseudo-infernalna atmosfera, budući da je duh starog kralja Hamleta osuđen da neko vreme luta i u sumpornom ognju pročišćava svoje grehe.⁵ Upotreba gornjeg rakursa u Olivijeovoj ekranizaciji ima snažno metaforično dejstvo. Tako zamišljeni i uobličeni kadrovi, s transparentnom vizuelnom simbolikom, fokusiraju zapravo Hamletov odnos prema kralju Klaudiju i njegovom dvoru. (Za sličan pristup opredeliće se i Zefireli /Franco Zeffirelli/ i Brana /Kenneth Branagh/ u svojim adaptacijama *Hamleta*). Olivijeovu ekranizaciju, međutim, nezavisno od ugla snimanja, odlikuje čvrsta strukturalna veza između kadrova, kao i njihove izrazite likovne vrednosti.⁶

Posebnu simboličku i dramaturšku funkciju imaju stepenice koje vode od ‘mračnih’ dubina Elsinora do kule na njegovom vrhu, sa kojih će Hamlet moći da prati zbivanja u dvoru i oko njega. Stepenice imaju i ‘ceremonijalni’ značaj (niz njih silaze kralj i njegova svita), ali i komičnu ulogu (momenat kada se licemerni Ozrik spotakne i padne). To su, međutim, samo neki od primarnih aspekata upotrebe stepeništa u Olivijeovoj ekranizaciji.⁷ Pomenimo još Hamletovo uspinjanje da bi sledio Duha,

4 Dezmund Dikinson (Desmond Dickinson) je, u tom pogledu, pokazao veliko snimateljsko umeće, možda najveće uz Grega Tolanda (Gregg Toland), čije je pan-fokus u *Gradaninu Kejnu* do danas zadržalo svoj paradigmatički značaj. I sâm Dikinson je često isticao da je *Hamleta* snimao pod snažnim Tolandovim uticajem. Uostalom i Olivije je, posredno, sarađivao s Tolandom igrajući Hitklifa u Vajlerovoj ekranizaciji *Orkanskih visova*. O kreativnim mogućnostima /prevashodno mizanscenskim izdvajanjima i emfazama koje je ta tehnika pružala, Olivije kaže: “S dubinskim fokusom mogao sam Hamleta opkoliti licima [...], mogao sam da napravim razdaljinu između likova, stvarajući efekat otuđenosti ili čežnje za prošlim zadovoljstvima, kao kada Hamlet vidi Ofeliju u njenoj čednoj viktorijanskoj haljini” (Olivier, 1989: 179).

5 Taj jezivi zvuk koji prethodi pojavljivanju Duha, predstavlja mešavinu pedeset žena koje vrište, pedeset muškaraca koji urlaju i dvanaest violinista koji prevlače gudačom preko žica, ‘stvarajući’ jedan te isti ton. A na sve to, s namerom da ekstremno pojača utisak, Olivije je iz pozorišne postavke *Hamleta* Žan-Luja Baroa (Jean Louis Barrot) preuzeo ‘efekat lupanja srca’.

6 Nil Tejlor (Neil Taylor) ukazuje na veliki broj kadrova u Olivijeovom *Hamletu* (oko trinaest posto) koji su snimljeni iz gornjeg rakursa. On je, takođe, izračunao da bez obzira na pokretljivost kamere i njenu analitičnost, dubinske i složene kadrove, njihova prosečna dužina iznosi dvadeset jednu sekundu, što je malo duže nego u Kozincevljevoj (Григорий Михайлович Козинцев) ekranizaciji, ali znatno kraće od ‘pozorišne’ verzije *Hamleta* Tonija Ričardsona (Tony Richardson), u kojoj jedan kadar u proseku traje dvadeset sedam sekundi.

7 Piter Donaldson (Peter Donaldson), koji je Olivijeovu biografiju detaljno istražio, ističe da te stepenice imaju duboko podsvesno i psihoanalitičko utemeljenje ne samo u pogledu Olivijeovih iskustava s Edipovim kompleksom, već i u vezi s jednom psihičkom traumom koju je Olivije vukao još iz ranog

došao do vrha zidina dvorca i izgovorio čuveni monolog, stigao do kraljičine sobe i, konačno, njima se kreće procesija s njegovim beživotnim telom. Te stepenice, koje vode do vrha dvorca, po svojoj funkciji razlikuju se od 'ceremonijalnih' stepenica koje se nalaze u unutrašnjosti i posebno dolaze do izražaja u 'sceni mišolovke' /*the mousetrap scene*/ i 'sceni mačevanja' /*the fencing scene*/. Te stepenice simbolizuju i Hamletovu borbu s kraljem (sa njihovog vrha Hamlet će da 'poleti' i ubije Klaudija). Za razliku od polumračnih, osenčenih i strmih stepenica koje Hamleta najčešće odvede u kontemplaciju i fantazmagoriju, te stepenice jasno su osvetljene. U sekvencama sa stepeništem unutar dvorca do posebnog izražaja dolazi sugestivna muzička fraza, koja je istovetna u trenutku kada niz njih silaze kralj i kraljica da bi prisustvovali predstavi putujućih glumaca i onda kada se Hamlet i Laert pripremaju za dvoboj. Ona se pojavljuje i na mnogim drugim mestima u filmu i ima svoju osobenu asocijativnu i reminiscentnu vrednost. Pa, iako vizuelna dramatika i simboličko vizuelno izražavanje čine esencijalni deo Olivijeovog filmskog prosedea, dramska uloga muzike i zvučnih efekata, koji najčešće imaju emfatičku ulogu i djeluju kao kontrast vizuelnim elementima, takođe je nezamenljiva.⁸

Zahvaljujući prevashodno funkcionalnim i ritmičkim pokretima kamere i njenoj analitičnosti, Olivije i njegov snimatelj Dickinson uspeli su da obuhvate i simbolički aktiviraju mračni i zloslutni prostor Elsinora bez njegove vizuelne fragmentacije. Globalna struktura Olivijeovog filma svodi se, dakle, na nekoliko elemenata specifično filmskog izraza u kojima dominira složeni kadar postignut panoramskim pokretom kamere, uz funkcionalno smenjivanje planova i istovremeno menjanje njihove kompozicione strukture. Montaža sukcesivnih kadrova zamenjuje se dubinskom mizanscenom i panfokusnom fotografijom. Kadrovima-sekvencama uspešno se objedinjuju narativna i tehnička komponenta, čime se postiže specifično filmski oblik naracije bez obzira na 'nametljivo' prisustvo pozorišnog koda. Pored deskriptivne, te sekvence imaju i naglašenu retoričko-simboličku funkciju, a njihove vizuelne vrednosti čine aktivni deo globalne kompozicione strukture. Uz pan-fokusnu fotografiju značajno mesto u Olivijeovoj ekranizaciji zauzima i funkcionalna upotreba senki. One, kao svojevrsni kontrasti, imaju i supsidijarno metaforičko dejstvo. To je

detinjstva kada je od strane jednog starijeg, mentalno i psihički poremećenog dečaka bio seksualno zlostavljan na stepeništu škole *All Saints*. Tu dobro čuvanu tajnu iz svog detinjstva Olivije je obelodanio tek u poznim godinama. Incident koji se zbio na stepeništu pomenute škole, a u kojemu je Olivije bio žrtva, po Donaldsonu u celosti se reflektuje na tragičnu dispoziciju njegovog glavnog junaka u delu o kojemu je reč. U prilog toj tvrdnji idu i nekolike scene u kojima se kamera izdiže iznad žrtve koja nemoćno pruža ruku prema svom mučitelju.

8 Ipak, za razliku od vizuelnih elemenata, kada se radi o upotrebi zvuka, čini se da Olivije, izuzimajući pojedine zvučne efekte, među njima i onaj lupanja srca, koji su, očigledno, u funkciji intenzifikacije dramskih događanja, nije bio jednako inventivan.

posebno primetno u sceni na groblju */the graveyard scene/*, kada senka Hamletove glave prekriva Jorikovu lobanju, i u završnoj sekvenci, kada se pogrebna povorka kreće stepeništem Elsinora koji, dok sunce zalazi, i sam postaje jedna ogromna senka. Očigledno da i jedna i druga scena Olivijeove metafore prolaznosti, smrti i tame na krajnje eksplicitan način ukazuju ne samo na rediteljevo viđenje problemâ u *Hamletu*, već i Šekspirovog velikog dela u celini. I upravo elementima specifično filmskog izraza, pokretljivom i analitičkom kamerom, dubokim fokusom i svetlosnim valerima, Olivije ostvaruje one estetske vrednosti koje su pozorišnoj inscenaciji ovog ili bilo kojeg drugog Šekspirovog dramskog dela najčešće nedostupne. S druge strane, međutim, upotrebom dubokog fokusa kinematografska iluzija, kao transpozicija objektivne stvarnosti, postaje bliska vizuelnim vrednostima i konvencijama teatarske stilizacije. U dijegetički omeđenom prostoru pan-fokusne fotografije, karakteristični prostorni segmenti uspostavljaju potrebno jedinstvo povezujući aktivne elemente kompozicione strukture. Olivijeov mizanscenski ‘balans’ na granici specifično filmskog i ‘proverenog’ pozorišnog koda, umnogome određuje i percepciju samog gledaoca. Olivije, očigledno, ‘veruje’ gledaocu i upotrebom pan-fokusne fotografije apriorno odbacuje moguću disperziju njegove pažnje.

Simbolički vizuelni prosede Olivijeove filmske adaptacije *Hamleta* dobrim delom je odredio i njenu naraciju. To se posebno odnosi na mizanscensko dupliranje uvodne i završne sekvence kao svojevrsnih metaforičkih ligatura koje nedvosmisleno ukazuju ne samo na arhitektonsku egzaktnost i preciznost njene strukture, već i genezu njenog vizuelnog izraza: „Sasvim iznenada, jednoga dana, vizualizovao sam završnu scenu *Hamleta*. I iz tog kratkog vizuelnog utiska video sam kako cela koncepcija filma može biti sačinjena“ (Cross, 1948:11). Hamletovo beživotno telo iznose na vrh zidina Elsinora; ljudske figure i njihove senke nestaju, da bi se ubrzo zatim radnja vratila u dijegetički okvir uvodne sekvence. Isto to vidimo i u završnoj sekvenci. Filmska kritika, apostrofirajući neznatan broj sekvenci izvan prostornog okvira enterijera, ukazuje na nemogućnost određenja vremenskog ‘tembra’ unutar kojega je radnja ovog Olivijeovog filma smeštena. Ipak, taj ‘problem’ možemo svrstati u grupu irelevantnih, pored ostalog i zbog toga što snažan intenzitet dramskih događanja u njemu ostavlja malo prostora za takav vid analitičkih opservacija. Uz to, unutar psihološkog prostora kao jednog od ključnih dramaturških elemenata koji uspostavlja potrebni neksus između različitih delova priče, traganje za fiktivnim vremenskim okvirom čini se suvišnim.⁹ Sasvim je očigledno da se Olivije u svom ‘eseju o Hamletu’ ne bavi hronologijom, odnosno problemom vremenskih odnosa. Ono što je jednako važno jeste i činjenica da ni sami Olivijeov ‘esej’, to jest njegova filmska priča, ne pruža dovoljno osnova

9 U vezi s ovim problemom Entoni Dejvis (Anthony Davies) navodi reči američke teoretičarke filma Sandre Singer (Sandra Singer) koja je, analizirajući tu Olivijeovu adaptaciju, došla do zaključka da je od Ofelijinog ludila do iznošenja Hamletovog tela na vrhove zidina Elsinora protekao samo jedan dan.

za izvođenje takvih zaključaka. Vizuelna struktura ovog filma i njegova dinamika *a priori* su određene ritmičkim parametrima lavirinskog prostora Elsinora, u koji kamera 'ponire' u uvodnoj, i tu se zadržava do završne sekvence filma. Rečju, enterijer Elsinora ima aktivnu dijegetičku funkciju.¹⁰ Njegovo simboličko aktiviranje, pored elemenata fantazmagoričnog i mističnog, otkrivai jegovutransparentnu klaustrofobičnost.

Hamlet se ubraja u one Šekspirove komade koji se ne prenose lako na filmsko platno, a razlog tome, između ostalog, ne treba tražiti isključivo u njegovoj enterijernoj koncepciji. Problem se javlja onog momenta kada elemente specifično *filmskog* treba 'utkati' u prostorni ambijent u kojem veću snagu imaju etablirani elementi *pozorišnog* koda. U samoj strukturi Šekspirovog komada samo nekoliko scena ostavljaju mogućnost eksterijerne 'nadgradnje'. Filmski reditelji taj 'problem' rešavaju na različite načine u zavisnosti od stepena dekonstrukcije prototeksta, odnosno njegove transpozicije, s jedne, i mogućnostima kinematografske stilizacije, s druge strane. U Olivijeovoj ekranizaciji kraljica opisuje Ofelijinu smrt, vidimo kako je kralj Hamlet otrovan, uveravamo se u hrabrost mladog kraljevića ispoljenu u borbi s gusarima. U nameri da podvuče dramaturšku funkcionalnost pomenutih scena na vizuelno upečatljiv način, Olivije unutar jasno strukturisanog ambijentalnog okvira pribegava flešbeku kao korelativnom kodu. Ali za razliku od *Henrija V*, donekle i *Ričarda III*,¹¹ Olivijeova namera u *Hamletu* nije bila da filmsku priču izmesti iz prostornih koordinata enterijera. Takvi narativni ekskursi i njihova vremensko-prostorna dislokacija u tom Šekspirovom komadu, po njemu, nisu neophodni. Monohromatskom klaustrofobičnošću, na vizuelno uverljiv način, Olivije želi da podvuče junakova unutarnja stanja i emotivna preživljavanja. Vizuelna kompozicija, koju, kako smo već istakli, pretežno sačinjavaju elementi dubinske vizuelnosti, nije samo likovno estetizovana, već i dramaturški u potpunosti funkcionalna. Uostalom, i sâm Olivije je u jednom trenutku istakao da *Hamleta* doživljava više kao 'gravuru' /*engraving*/ nego 'sliku' /*painting*/. To Olivijeovo zapažanje možemo tumačiti iz najmanje dva ugla: prvi je u vezi s vizuelnim poetskim slikama originalnog teksta i mogućnostima njihovog sinematičkog predstavljanja, a drugi s njegovim simboličkim izražajnim vrednostima. Olivije je – i to smo već naznačili – naglasak stavio upravo na simbolička i artificijelna svojstva dekora, redukujući ga, ne da bi ga uprostio, već da bi pojačao njegovu dijegetičku funkcionalnost. Važnu komponentu filmske izražajnosti u ovom Olivijeovom filmu čine i kostimi.¹² Takođe se dá primetiti da kostime, kao uostalom i dekor, pored očiglednih likovnih i ikonografskih

10 Entoni Dejvis smatra da je prostorna strategija u Olivijeovom *Hamletu* jasno artikulisana i organski integrisana u samo tkivo priče i, pri tom, 'elokventnija' nego što je to slučaj u *Henriju V*.

11 1955 – Velika Britanija, London Films.

12 Olivije je kostime u *Hamletu* zamišljao na način kako bi to učinio bilo koji dečak dok čita bajku o nekom udaljenom i nepoznatom kraljevstvu. Ili, kako sâm Olivije ističe, njegova zamisao bila je da kostimi izgledaju poput onih na kartama za igru.

vrednosti, odlikuje i njihova puna ‘uzglobljenost’ u dati ambijentalni okvir.¹³

No, dramski najjače scene u Olivijeovoj ekranizaciji *Hamleta*, ipak su one vezane za upotrebu kamere, tačnije njenu pokretljivost i analitičnost, čime se želi ukazati ne samo na ostantativnu razliku između kinematografske i teatarske stilizacije, već se, na određeni način, opredeljuje i položaj samog gledaoca. Tačnije, tako upotrebljena kamera, u principu, zadovoljava dva bitna kriterijuma: punu dramsku funkcionalnost i aktivnu pažnju gledaoca. Kamera, dakle, nije “posmatrač koji ne učestvuje u komadu”,¹⁴ kako primećuje Džordž Baberau (George Barbarow), niti je fiksirana uz proscenijum kao u ‘snimljenom pozorištu’.¹⁵ Pokreti kamere usaglašeni su kako sa opštom atmosferom u filmu (emotivnim nabojem, s jedne i/ili odsustvom emotivne komunikacije, s druge strane) tako i s Hamletovim traganjem za istinom i njegovom neprestanom neodlučnošću. Olivije je, nesumnjivo, pošao od ubeđenja da od pokreta kamere, to jest njene mobilnosti, neće zavisiti samo globalna narativna struktura filmske priče, samim tim i narativni sadržaj svakog pojedinačnog kadra, već i ukupna orkestracija filmske progresije i filmsko-estetski problem odnosa.¹⁶ Unoseći jedan specifično filmski kod u dramski okvir priče, Olivije je, čini se, pokušao da neutrališe jako prisustvo dominantnog pozorišnog koda. On je na taj način uspeo da izbegne ‘fotografisanje’ pozorišnog dekora i prostoru da novu, dinamičku dimenziju. Sve pomenute odlike Olivijeove (i Dickinsonove!) kamere u potpunosti se iskazuju u sceni ‘mišolovke’, tačnije u jednom njenom delu – *komadu unutar komada /play-within-play/*. Ovde se možda i moglo očekivati da kamera bude statična. Međutim, Olivije upravo njenom pokretljivošću postiže jako asocijativno i simboličko dejstvo. Ona uporno kruži iza stolica na kojima sede kralj i kraljica koji prate dešavanja u drugom

13 Olivijeov izbor apstraktnog dekora Džek Džodžens (Jack Jorgens) pre svega ostalog, dovodi u vezu sa oštrim kritikama koje dolaze kako od strane kritičara realističke škole, onih koji odbacuju svaku pomisao na filmski artizam, tako i protivnika bilo kakve stilizacije. No, on u polumračnom prostoru Elsinora i zidinama obavijenim maglom i neprozirnim senkama prepoznaje *kafkijansku* atmosferu koja, poput one u Velsovom (Orson Welles) *Magbetu*, ukazuje na mnogobrojne lavirinte ljudske psihe. Piter Moris (Peter Morris) dekor Rodžera Fersa (Roger Furse) smatra impresivnim, ali i vanvremenim i nerealističnim, dok Feliks Barker (Felix Barker) tako osmišljen dekor povezuje sa Olivijeovim viđenjem problema u *Hamletu* kao večnom i univerzalnom delu.

14 Davies, 1990: 58.

15 Rodžer Manvel (Roger Manvell) je mišljenja da je tako upotrebljena kamera u suprotnosti sa samom razradom tematskog toka; za razliku od njega, Entoni Dejvis smatra da se Olivije nije toliko bavio uslovnostima samog medija koliko elementima prostorne dinamizacije koji se nalaze na granici pozorišnog i sinematičkog koda, budući da je „*Hamlet* u suštini teatarska građa koje se igra pred publikom“ (Davies, 1990:42).

16 Dejvis skreće pažnju na činjenicu da je pokret kamere u Olivijeovom filmu i tematski i strukturalno integrisan u samo tkivo priče, a Vladimir Petrić na Olivijeovo nastojanje da uskladi kretanje kamere s pokretima glumaca unutar kadra i da ih „učini sadržajno funkcionalnim, a formalno komplementarnim“ (Petrić, 1964:21).

planu, uokvirena njihovim krunama, što sve zajedno, ističe Dejvis, Elsinor pretvara „u vizuelni izraz Hamletove psihološke arhitekture“.¹⁷ No, Olivijeov prevashodni cilj, na to smo na određeni način već ukazali, bio je, ne da se kruto pridržava pravila, koja nameće tehnika filmskog pripovedanja, već da u elemente specifično filmskog izraza ugradi kompatibilne elemente pozorišnog izraza. Granica na kojoj se ta dva medija, pozorište i film, dodiruju, njihove estetske specifičnosti i intertekstualna prožimanja, čine u biti kako polazište tako i glavni predmet Olivijeovog sinematičkog ‘poniranja’ u ovu Šekspirovu tragediju. Sadržajna funkcionalnost apstraktnog dekora, kao i osobena ikonografija unutar koje kamera, pored otkrivalačke, povremeno dobija i mističnu ulogu, očituju se i u velikom broju dinamičnih subjektivnih kadrova. To su, najčešće, far-kadrovi u kojima dominira svevidnost akuzmo-bića, sa čijim se ‘prisustvom’ i subjektivnom tačkom viđenja događaja na danskom dvoru identifikuju i sami gledaoci. Njihovo kompoziciono uobličenje u direktnoj je vezi sa slobodnim i elastičnim pokretima kamere.

Olivijeovu ekranizaciju *Hamleta* možemo smatrati egzemplarnom iz više razloga. Transponujući originalni Šekspirov tekst Olivije polazi od njegovih globalnih svojstava, apstrahujući brojne i razgranate događajne i asocijativne momente koji bi dramaturški mogli da ‘opterete’ polifonu strukturu njegove filmske priče. Takav Olivijeov pristup rezultirao je nizom odstupanja, kao što su: izostavljanje tri značajna lika (Rozenkranc, Gildensterne, Fortinbras) i nekoliko epizodnih (Rejnaldo, Kornelije, Voltimand, drugi grobar), dva monologa – „*O what a rogue and peasant slave am I!*“ / „O, kakav podlac, niski rob sam ja!“ (II,2) i „*How all occasions do inform against me...*“ / „Kako me prilike optužuju sve...“ (IV,4),¹⁸ kao i nekoliko scena, među kojima je i ona u kojoj Duh prekornim glasom naređuje Horaciju i Marcelu da se zakunu na Hamletovom maču da će čuvati tajnu (I,5), govor Prvog glumca o trojanskom kralju Prijamu i njegovoj ženi Hekubi (II,2) i tri scene iz četvrtog čina /prva sadrži razgovor Klaudija i Gertrude nakon Polonijeve smrti, u drugoj se vodi dijalog između Hamleta i Rozenkranca i Gildensterne, a treća se odnosi na Fortinbrasa i već pomenuti Hamletov monolog „Kako me prilike optužuju sve...“/. Uz to, Olivije menja mesta nekim scenama, izostavlja ubistvo Goncaga (II,2), a zadržava scenu pantomime *the dumb show*. Očigledno je da Olivije, na određeni način, sužava tematski okvir priče, kidajući pojedine njene niti koje bi trebalo da upotpune konačnu sliku o Hamletu kao tragičnom junaku.¹⁹ No, Olivije u tom Šekspirovom komadu istražuje prevashodno psihološke,

¹⁷ Davies, 1990:61.

¹⁸ Viljem Šekspir, *Hamlet* (prevod: Živojin Simić i Sima Pandurović – i u daljem tekstu).

¹⁹ Iako je snimio jednu od najdužih verzija *Hamleta*, Olivije ju je, na kraju, ipak, ‘sveo’ na dva sata i trideset pet minuta (slično je postupio i Kenet Brana), ‘žrtvujući’ bezmalo polovinu originalnog teksta. Olivije je iz snimljenog materijala, kako kaže, ‘izvukao’ ekranizovanu priču o Hamletu koju je nazvao *An Essay in Hamlet*. Olivije je kasnije korigovao svoj stav, govoreći radije o ‘Interpretaciji Hamleta’, odnosno o ‘Filmu o Hamletu’ (Olivier, 1989:180).

a na određeni način i transcendentne vrednosti i simboliku, marginalizujući pri tom političku komponentu, što se ne bi moglo reći za neke druge filmske adaptacije, uključujući i one Kozinceva i Brane.²⁰ Stavljanjem naglaska na elemenat psihološkog, Olivije, takođe, želi da izbegne dramsko raslojavanje priče i gledaočevu pažnju fokusira na njene klimaksne momente. U prilog tom nastojanju idu i brižljivo odabrani ikonografski detalji, kao i simboličko aktiviranje ogromnog, polumračnog, ominoznog i često sablasnog enterijera, koji u potpunosti korespondiraju sa Hamletovim psihičkim lomovima i neizbežnim dilemama. Atmosferu naglašene emotivnosti povremeno upotpunjuju i Hamletovi solilokvijumi koji najčešće imaju ispovedni ton, a u kojima do izražaja dolazi Olivijeov osobeni glumački senzibilitet.

Olivijeova adaptacija *Hamleta* u osnovi je autorski projekat, iako se dramaturška konstrukcija scenarija mora pripisati Alenu Dentu (Alan Dent). Pored toga što tumači glavnu ulogu i režira film, Olivije 'pozajmljuje' svoj glas duhu Hamletovog oca, govori *svoj* prolog, režira sebe u ulozi Hamleta reditelja u 'sceni mišolovke' No, još je Čarls Lem (Charles Lamb), podsetićemo, ukazivao na jedan paradoks koji proističe iz činjenice da su Šekspirovi dramski komadi manje podesni za izvođenje na sceni nego komadi drugih dramskih pisaca, upravo zbog njihove 'izuzetne vrednosti' /*distinguishing excellence*/. Uz to, po Lemu, u njima ima mnogo toga pred čim glumačka veština ostaje nemoćna.²¹ Iz Lemovih reči dá se zaključiti da je problem postavke Šekspirovih dramskih komada prisutan još od vremena njihovog nastanka, posebno *Hamleta* kao najdužeg i, nesumnjivo, najkompleksnijeg. Problem o kojem govori Lem postaje očigledan onog momenta kada se pristupi njegovoj ekranizaciji. Međutim, pažljiva strukturalna analiza Šekspirovog dramskog teksta, uključujući i one segmente u kojima do izražaja dolazi njihov vizuelni potencijal, otkriva da je on *ipso facto* zamišljen i vizualiziran filmski i da anticipira određene elemente specifično filmskog izraza u njihovom rudimentarnom obliku, kao što je to dramski postupak fragmentacija prostora i vremena izveden klasičnim montažnim postupkom. Pri tom nikako ne smemo gubiti iz vida činjenicu da je otvorena dramska struktura Šekspirovog komada prenebregavala klasično dramsko postuliranje aristotelovskog tipa, što u potpunosti odgovara jednom drugom, nama u ovom istraživačkom segmentu bitnom: filmskom postuliranju.

Pristupajući filmskoj adaptaciji *Hamleta* i oslanjajući se prevashodno na svoje pozorišno iskustvo, Olivije je bio svestan brojnih teškoća i izazova sa kojima će morati

20 U vezi sa ovim problemom zanimljivo je razmišljanje Roberta Dafija (Robert Duffy), koji kaže: „Eliminacija političke dimenzije komada Olivijeov *Elsinor* udaljava od oluje i stresa svakodnevnne fizičke realnosti i smešta ga na pola puta između neba i zemlje. Njegov *Elsinor* zahvata u isti mah i simboličko i stvarno“ (Davies, 1990: 45).

21 Čarls Lem (Charles Lamb) je svoja promišljanja o estetskim vrednostima Šekspirovih dramskih dela izneo u eseju iz 1811. godine, naslovljenom *On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation* („O Šekspirovim tragedijama razmotrenim s gledišta njihove podesnosti za pozorišna prikazivanja“, Beograd: Prosveta, 1956, 257-277).

da se suoči. Kompromis na koji je pristao, kao i u slučaju svih estetski relevantnih i značajnih adaptacija, vezan je za sveobuhvatnu i temeljnu transformaciju, odnosno dekonstrukciju prototeksta. Olivije upravo tako i počinje, glasom impersonalnog naratora (svojim glasom iz off-a), koji nam govori: „Ovo je tragedija čoveka koji nije mogao da se odluči“.²² Iz te, po mnogo čemu specifične dramske preambule i, rekli bismo, *idée fixe* Lorensa Olivijea možemo izdvojiti najmanje tri suštinski bitna momenta njegove adaptacije: prvo, slobodnu interpretaciju originalnog teksta, kako u pogledu redosleda dramskih događanja tako i u pogledu njihove dužine; drugo, transparentno prisustvo (ekstra)-dijegetičkog naratora ovaploćeno u liku glavnog junaka; treće, priču dramaturški modelovanu i uobličenu sredstvima filmske naracije. Posmatrano iz tog aspekta Olivijeovu adaptaciju ne bismo mogli svrstati u kategoriju ‘vernih’, već analitičkih. A šta tek reći za avangardnu dramsku priču Toma Stoparda (Tom Stoppard) *Rozenkranc i Gildensstern su mrtvi*²³ iz 1967. godine, čiji se glavni junaci u Olivijeovoj filmskoj verziji čak i ne pominju. S pravom se, bez skrupuloznog okolišenja, možemo zapitati gde je u svemu tome Šekspir, i da li slobodna interpretacija njegovih dramskih tekstova, kao u slučaju *Hamleta* Lorensa Olivijea ili Stopardovih ‘varijacija’ na šekspirovske teme, znači zapravo izneveravanje kvintesencije originalnog dela?! I da li, konačno, estetske vrednosti i umetnički dometi dela koje je izvedeno postupkom transpozicije opravdavaju sami taj postupak?!²⁴

22 *This is the tragedy of a man who could not make up his mind.*

23 Tom Stoppard je na prostoru bivše Jugoslavije krajem osamdesetih napravio i filmsku priču – *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Brandenburg WNET Channel 13 New York, 1990.

24 Navešćemo dva analitička primera iz jedne naše znatno obimnije studije, koji bi, verujemo, mogli da ilustruju izneti stav. U prvom činu, o čemu će još biti reči, Olivije je izvršio sledeće bitne izmene u odnosu na redosled dešavanja u originalnom tekstu:

1) Film počinje glasom pripovedača iz off-a koji čita tekst: „Tako se često dešava da ljudi /zbog prirodne neke pogreške na rođenju...“(I,4).

2) Posle pojave Duha, Marcelo kaže: „Ima nešto trulo u državi Danskoj“ (premešteno iz I,4).

3) Hamletov unutrašnji monolog: „Duh mog oca u oklopu?/ Ne, nije dobro sve. Da podvala nije neka?/ Što već nije noć! Al’ dotle ti, dušo, miruj. / Zla će dela otkriti se ma ih zemlja krila cela“, kod Šekspira je na kraju druge scene prvog čina, kada Horacio obaveštava Hamleta o pojavi Duha; Olivije je između monologa, „O da se to čvrsto, pečvrsto meso stopi, /u jednu rosu skopni, rastvori se!“ (I,2) i „Duh moga oca u oklopu?...“(I,2) ubacio treću scenu – kod Polonija.

4) Kod Olivijea Laert ulazi dok Ofelija čita Hamletovo pismo; kod Šekspira ulaze Laert i Ofelija (I,3). Izostavljanja određenih dramskih segmenata, dijaloških replika i likova – Kornelija i Voltimanda (I,2). Dopune i ‘intervencije’ u odnosu na originalni tekst: vrhovi zidina Elsinora na koje iznose Hamletovo beživotno telo; *off*-glas pripovedača: „Ovo je tragedija čoveka koji nije mogao da se odluči“.

U drugom primeru želimo da ukažemo na specifičnosti dramaturško-mizanscenskih rešenja, sličnosti i razlike u sceni pojavljivanja Duha i njegovom obraćanju Hamletu (I,4,5):

Horacio: Gledajte, kneže, evo dolazi! ~ Duh: O zbogom, zbogom, zbogom! Pamti me!

Dok na zidinama dvorca o pojavljivanju Duha razgovaraju Hamlet, Horacio i Marcelo, ispod njih je veselje i topovi se oglašavaju. / Duh se pojavljuje, Hamlet hoće da krene za njim, ali ga u tome sprečavaju.

Za razliku od Olivijeove filmske adaptacije *Henrija V*, u kojoj su monolozi prisutni u formi neposrednog iskaza, ili *Ričarda III*, gde glavni junak govori direktno u kameru, u *Hamletu* direktnog obraćanja gledaocu nema, već se glas iz *off*-a 'kombinuje' sa slikom. Sličan postupak Olivije primenjuje i u flešbeku, kada sâm događaj prate reči onoga ko o njemu govori ili ga opisuje (dok posmatramo scenu ubistva kralja Hamleta, čujemo reči Duha koji to ubistvo opisuje, ili dok Ofelijino beživotno telo mirno pluta rekom, čujemo kraljičin patetični glas koji pojašnjava uzrok njene nesreće).²⁵

Jedno od krucijalnih pitanja koje adaptatori i/ili reditelji, jednako kao i teoretičari, postavljaju u vezi sa složenim i često nepredvidivim postupkom filmske adaptacije glasi: da li ostati *veran* originalnom delu ili ne? Čini se da se Olivije u adaptaciji *Hamleta* zaustavio negde na pola puta između ovih, po mnogo čemu, suprotstavljenih stavova.²⁶ I ako je u svojoj 'smeloj' adaptaciji, 'prekrajajući' ovu Šekspirovu tragediju, negde napravio propust, onda je to, bez sumnje, bilo izostavljanje Fortinbrasa. Za to, čini se, postoje najmanje dva bitna razloga: prvi je vezan za sâm postupak adaptacije, tačnije Olivijeovu uočljivu nameru da Šekspirovu priču o danskom kraljeviću smesti u unutrašnjost Elsinora (radi se, dakle, o isključivo enterijernoj koncepciji), unutar kojega će da razvija njenu audiovizuelnu fakturu i dâ joj snažan dramski zamah, te na taj način u potpunosti usmeri gledaočevu pažnju na unutarnja preživljavanja glavnog junaka; drugi razlog možemo potražiti u Olivijeovom pokušaju da, ekranizujući Šekspirova dela izbegne, gde god je to moguće, 'izlišna' ponavljanja. S obzirom na to da je u *Henriju V*, snimljenom nekoliko godina ranije, elemenat marcijalnog imao dominantnu ulogu, Olivije je odlučio da taj segment dramske priče u ovoj ekranizaciji u potpunosti eliminiše. To je mogao uraditi jedino izostavljanjem lika norveškog kraljevića koji u

/ On se istrgne, ljutito se i preteći obraća pratiocima, kreće za Duhom s ispruženim mačem koji podseća na krst. /Na trenutak se vidi lice Duha ispod vizira. / Duh otkriva Hamletu tajnu ubistva potom sledi flešbek: stari kralj Hamlet upire prstom u ubicu. /Duh odlazi, Hamlet pada na leđa, dozivaju ga.

Olivije je iskoristio tu scenu da ukaže na nedolično ponašanje dvorjana; Duh ostaje dalek i nedostupan; Hamlet pokazuje nestrpljivost, uznemirenost i zbunjenost, ali i smirenost i odlučnost. Od ukupno 142 stiha originalnog teksta u filmu nedostaje 76.

25 Za razliku od Dejvisa, koji smatra da je vizualizacijom te scene Olivije znatno osiromašio kraljičin poetski opis, Dafi je, naprotiv, uzima kao tematski relevantnu i dovodi u vezu s Olivijeovom ukupnom poetskom strategijom u tom filmu.

26 Među prvima je to zapazila Meri Mekarti (Mary McCarthy), koja je Olivijeovog Hamleta nazvala „Kraljević od krpa i dronja“ /*A prince of shreds and patches*/, praveći aluziju na Hamletovu neizgovorenu repliku vezanu za Klaudija, „Ta zakrpa i dronja od kralja!“ /*A king of shreds and patches*/ (III,4) (Eckert, ed., 1972: 64). Olivijeov odgovor na te i slične primedbe mogao bi se, možda, pronaći u sledećim njegovim rečima: „Svaki film rađen prema Šekspiru mora po samoj prirodi svojoj biti iznova stvoren Šekspirov komad u jednom potpuno različitom umetničkom medijumu od onoga kojemu je prvobitno bio namenjen. No, da li je to nedopustivo? Ako mislite da jeste, onda morate pristati i na to da se zabrani izvođenje Verdijevih opera *Otelo* i *Falstaf*“ (Dent, ed., 1948:103).

ovom Šekspirovom komadu predstavlja ovaploćenje takvih težnji.²⁷

Olivije se u *Hamletu*, za razliku od *Henrija V*, nije striktno pridržavao složene sheme zapleta, niti pak osnovne koncepcije glavnih dramskih likova, što nedvosmisleno upućuje na zaključak da su neki od ključnih segmenata izvornog teksta u toj njegovoj adaptaciji očigledno bili u drugom planu. Navedimo i odsustvo jednog od brojnih podzapleta koji je direktno vezan za Fortinbrasa i prisustvo Norvežana na danskom dvoru, kao i Fortinbrasov kratki govor koji Olivije u završnoj sekvenci smelo, ali, moramo primetiti, ne i sasvim uverljivo(!), prenosi na Horacija. Izostavljanje Fortinbrasove završne reči, kao i odsustvo Rozenkranca i Gildensterna, nesumnjivo predstavljaju glavni nedostatak Olivijeove filmske transpozicije tog Šekspirovog komada. Time je Olivije, donekle, oslabio dramsku snagu i psihološku uverljivost ostalih likova, a pre svih kralja Klaudija. Njihova dramska 'funkcija' medijatora i potkazivača nedostaje u oslikavanju ukupne atmosfere u Elsinoru, ali i potpunijoj dramskoj profilaciji glavnog lika, kraljevića Hamleta.²⁸ Slično kao i u njegovim prethodnim adaptacijama, *Henriju V* i *Ričardu III*, i u *Hamletu* je dramaturška struktura originalnog teksta (i njegova dužina!) prilagođena tehnici filmske naracije, s naglašenom koncentracijom dramske

27 Zanimljivo je da je Olivije snimio scenu sa Fortinbrasom, za koju kaže da je dobra, i s njegovim kapetanom, za koju kaže da je odlična. Ali, pošto je bio drugačije obučen nego u Elsinoru, a obod šešira mu je prekrivao deo lica, Olivije je, plašeći se moguće reakcije gledališta, odlučio da tu scenu ne uvrsti u konačnu verziju filma. S tom scenom otpao je i monolog, „Kako me prilike optužuju sve...“, za čim Olivije posebno žali. Ipak, na jednom drugom mestu, Olivije iznosi nešto drugačiji stav koji je u neposrednoj vezi sa samim postupkom adaptacije i dramaturške obrade Šekspirove tragedije, ali ne i gore navedenim razlozima: „Iskustva koja sam stekao kod snimanja *Henrija V* poučila su me da je smela prerada drame jedini put za filmsku adaptaciju *Hamleta*. [...] Radili smo tako da iz opsežnog originala sastavimo novu celovitu dramu. [...] Potpuno smo izbacili uloge Rozenkranca i Gildensterna, te Fortinbrasa. *Ovo je radikalni način adaptacije* [...]“ [sic!] (Đurović, red., 1969: 29).

28 Pol Den (Paul Dehn) Olivijeovo dramsko usmerenje dovodi u vezu s njegovim nastojanjem da problemu pristupi sa frejdovske, odnosno psihoanalitičke tačke gledišta, što, ujedno, smatra prvim većim nedostatkom Olivijeove adaptacije tog Šekspirovog dela: „Sporno je to da je Šekspir nameravao da ono što se sve vreme naziva Edipovim kompleksom, bude deo Hamletovog karaktera. Ali u filmu deo je postao celina“ (Garrett, ed., 1954:64). Den, međutim, primećuje i sledeće: „Ja mislim da čak i pedanti imaju pravo da se žale na to što je ‘By heaven, I’ll make a ghost of him that lets me!’ [„Neba mi, u duh ću pretvoriti svakog ko me zadržava!“,] postalo ‘of him that hinders me!’ [*hinder* = sprečiti, ometi], jer je snažni i veliki jampski pentametar sada skakutavi i klimavi aleksandrinac, a poezija je uništena. ‘Halts’ [*halt* = zaustaviti, zadržati] umesto ‘hinders’ bilo bi daleko bolje“ (1954: 65). Čini se neophodnim ukazati na činjenicu da o razlikama u značenju sinonimnih glagola *let*, *hinder* i *halt* odlučuju nijanse. Denova minuciozna analiza Olivijeove slobodne upotrebe i ‘osavremenjivanja’ arhaičnih reči i idioma, očigledno, ima za cilj da ukaže na opasnosti koje sobom nosi takvo usmerenje. Treba, takođe, primetiti da je savremenom gledaocu bliži glagol ‘to *hinder*’ od glagola ‘to *let*’ u navedenom kontekstu. Stoga se s pravom može postaviti pitanje, da li *dramska poezija* u procesu translacije neizostavno mora da bude ‘na gubitku’, i da li potencijalni gledalac time nešto dobija? Čini se da odgovor na postavljeno pitanje leži u samom delu, odnosno njegovoj dramskoj fakturi, koja ostavlja ili ne ostavlja takvu mogućnost.

priče i kohezionim jedinstvom atmosfere i ambijenta. Pored toga što je ‘izbrisao’ mnoge likove, sukob između danskog i norveškog dvora marginalizovao, Laertovu pobunu sveo na nekoliko oštrih reči upućenih kralju, monolog „Biti il’ ne biti“ izmestio, Olivije je, vođen idejom Džona Douera Vilsona (John Dover Wilson), svom Hamletu ‘dozvolio’ da čuje Polonijeve reči i tako razotkrije zaveru u kojoj učestvuje i Ofelija. Olivije se u filmskoj transpoziciji *Hamleta*, iako mizanscenski drugačije rešenoj, što je u krajnjem i razumljivo, imajući u vidu njegovu enterijernu koncepciju, takođe, poslužio iskustvima vezanim za prostornu strategiju iz *Henrija V*, s kontinualnim ritmičkim tokom. Posmatrano iz estetske ravni, iako se Entoni Dejvis s tim verovatno ne bi složio, ipak možemo govoriti o jedinstvenom dramskom i idejnom prostoru u Olivijeovim ekranizacijama Šekspirovih dramskih dela *en general*.²⁹ Povlačeći paralelu između Olivijeovog pozorišnog iskustva i mogućnosti koje pruža filmski način pripovedanja, dolazimo do zaključka da se Olivije ne samo uspešno koristio prednostima dva umetnička medija, već je znao da precizno odredi njihovu granicu i u okviru date narativne strukture, u konkretnom slučaju filmske, koja nije obavezno linearna i hronološka, inkorporira potrebne elemente dramskog izraza. Međutim, pitanje koje je bilo i ostalo predmetom stalnog interesovanja estetičara i teoretičara filma, vezano je za ‘sudbinu’ monologa „Biti il’ ne biti“. Mnogi među njima su iskazivali (i dalje iskazuju!) ne samo neskrivenu naklonost (i osetljivost!) prema njemu, već istovremeno ističu njegov paradigmatički značaj. Čak i oni koji su krajnje afirmativno pisali o toj Olivijeovoj ekranizaciji, poput Fostera Hirša (Foster Hirsch), na primer, ne slažu se sasvim snjegovim, ma koliko originalnim i dijegetički funkcionalnim, dramaturškim rešenjem: „Određivanje mesta solilokvijumu izgleda manje kao sredstvo tematskog pojačanja ... nego neodlučan način započinjanja drame“ (Davies, 1990:53). Monolog je, u suštini, ostao isti, ali je Olivije izmenio redosled scena i njihovu dramsku arhitektoniku. U Šekspirovom tekstu taj Hamletov monolog dolazi pre Ofelijinog pojavljivanja u prvoj sceni trećeg čina, a u Olivijeovoj adaptaciji to se dešava nakon njihovog susreta; i dok Hamlet sa zidina Elsinora, okrenut leđima, gleda ka uzburkanim talasima, kamera se lagano i ‘urotnički’ primiče njegovom potiljku, kao da i sama želi da prodre u tok njegovih misli; slika se, uz muzičku emfaz, zamagljuje i Hamlet izgovara uvodne reči monologa. Olivijeova intencija nesumnjivo je bila da u simboličkom – opskurnom i onirički osenčenom ambijentu Elsinora, istakne psihološke karakteristike lika oko kojeg se priča tka i originalnim dramaturškim rešenjima portretiše ostale. No, za razliku od originalnog teksta i većine pozorišnih inscenacija, Hamlet u tom filmu nije prisutan od samog početka odvijanja dramske radnje; tačnije, Olivije želi da naglasi njegovo odsustvo sve do trenutka kraljevog obraćanja Laertu: „*Take thy*

29 Po Dejvisu, nit koja povezuje prostornu strategiju *Henrija V* i *Hamleta* sadržana je u njihovoj ‘cikličnoj vizuelnoj strukturi’: u *Henriju V* to je povratak Glob teataru, a u *Hamletu* pogrebna povorka s početka filma (Davies, 1990:43).

fair hour, Laertes; time be thine“.³⁰ Vreme je, dakle, na strani mladog i poletnog Laerta, a Hamletu je namenjen zatvoreni i mračni prostor Elsinora. Simboličke ‘koordinate’ Elsinora, uz naglašeno prožimanje enterijernog i dijaloškog plana, u neposrednoj su vezi sa samom tehnikom filmskog pripovedanja. Tako, vertikalni pokreti kamere u praznom prostoru, u kojem se Hamlet kreće, a koji, najčešće, anticipiraju njegovo stanje duha ili nastavak prekinutih kontemplacija, jukstapozirani su s horizontalnim pokretima kamere u scenama u čijem središtu se nalaze kralj i njegova svita. Hamlet i kamera, odnosno kamera i Hamlet, zajednički istražuju tajnoviti prostor Elsinora što, na određeni način, ukazuje na Olivijeov kontingentni metasinematički pristup u ovoj ekranizaciji, iako to, zasigurno, nije bio njegov krajnji cilj. Tako u jednoj od ključnih scena, kada kralj i Laert kuju zaveru protiv Hamleta, sa mesta gde se po pravilu pojavljuje Hamlet, kamera konspirativno prati njihov razgovor. „Ako Stari Hamlet obilazi bedeme, Mladi Hamlet je duh unutrašnjosti Elsinora“ (Davies, 1990: 54). Te reči Pitera Donaldsona (Peter Donaldson) mogli bismo, možda, dopuniti zapažanjem da nije samo Hamlet ‘duh unutrašnjosti Elsinora’, već je u Olivijeovoj ekranizaciji to i kamera – Hamletov *alter-ego*. Na prisustvo prostorne praznine koja, paradoksalno, ispunjava njegovo unutrašnje biće i daje zamaha njegovim osećanjima, ukazuje i sam Hamlet u *voice-over* monologu nakon scene većanja */the council scene/*.³¹

U svakako najznačajnije segmente narativne strukture tog Šekspirovog komada ubraja se pojavljivanje Duha Hamletovog oca. Njegov iskaz u kojem on iznosi detalje svirepog ubistva, umnogome će opredeliti dalji tok odvijanja radnje. Hamletov susret s Duhom prožet je zebnjom, strahopoštovanjem, a kod Olivijeja i brojnim padovima koji se javljaju kao posledica siline energije koju on emanira. Svako pojavljivanje Duha u direktnoj je vezi s Hamletovim odnosom prema majci i Ofeliji. Olivije na taj način dramsko težište pomera ka dva dominantna motiva: jako prisustvo Edipovog kompleksa u strukturi Hamletove ličnosti i Hamletovu grubost prema Ofeliji. U sceni u kojoj Ofelija vraća Hamletu poklon, zalog njegove ljubavi, opet slêdeći misao Dovernog Vilsona, Olivije svom junaku stavlja do znanja da ima posla s nečasnim ljudima, da ga prate licemeri i doušnici (kao da Rozenkranc i Gildensterne nisu unapred izbrisani!), i da ga je, na kraju, i sama Ofelija izdala. Hamletovu reakciju na ta događanja Olivije podvlači dinamizacijom prostornih odnosa; montažni rakordi postaju izlišni i na njihovo mesto dolazi dubinska mizanscena, a vremenski diskontinuitet zamenjuje se prostornim kontinuitetom. Odatle i „najduža ljubavna scena snimljena na daljinu“, kako kaže Olivije (Cross, 1948: 12). No, ta scena dostiže kulminaciju u trenutku kada Hamlet umesto da prihvati njen zagrljaj, Ofeliju grubo odgurne i obara. Prostor stepeništa Elsinora ponovo je u prvom planu i drhtava i ispružena ruka, ovog puta Ofelijina. U Olivijeovoj

30 „Izaberi, Laerte, čas; vreme je tvoje.“

31 „Što jadan, prazan, bljutav, beskoristan / izgleda meni sav rad ovog sveta!“

filmskom eseju (iliti interpretaciji, kako kaže sâm Olivije!) to znači isto što i Hamletova ispružena ruka prema Duhu – *nemoć!* Vešto izdvojen i u dramsku fakturu priče jednako vešto uzglobljen trop, u kojem dominantno mesto ima subjektivni kadar sa gornjim rakursom, Olivije je upotrebio nekoliko puta sa značenjem koje se može pronaći u svim gramatika filma. Ovu sekvencu prati i jedna od najznačajnijih (i najuočljivijih!) modifikacija Šekspirovom dramskog teksta vezana za sadržaj monologa „Biti il’ ne biti“, o čemu smo već govorili.

Nakon scene ‘mišolovke’ */the mouse-trap scene/*, u kojoj do izražaja dolaze metasinematičke vrednosti Olivijeove filmske adaptacije (metateatarske su, na određeni način, prisutne u samom Šekspirovom komadu), stepenište opet postaje veza između dramskih događanja, anticipirajući njihov *crescendo*. Hamlet se penje stepenicama, prolazi pored kralja, zatičući ga u molitvi, ne ubija ga uplašen da bi ga očišćenog od greha, umesto u pakao, mogao poslati u raj. Olivije je scenu molitve kralja Klaudija, uključujući i neke detalje, kao što je to pokret i otvaranje ruke u krupnom planu, vizuelno rešio gotovo na istovetan način kao i samu scenu ubistva starog kralja Hamleta. Tako upotrebljen flešbek postao je jedna od ključnih dijegetičkih konstituenti koji determinišu ukupnu estetsku vizuru Olivijeove adaptacije. Ipak, njen klimakсни moment predstavlja Hamletov ulazak u kraljičinu sobu i ubistvo Polonija. Pored ubistva, u toj sceni, svedoci smo i Hamletove grubosti, pojave Duha, što se najavljuje prepoznatljivom zvučnom frazom (jaki otkucaji srca) i jednako prepoznatljivom vizuelnom ‘frazom’ (Hamletov grubi pad), ali i poljupca Hamleta i njegove majke, što predstavlja doslovnu ilustraciju ne samo Frojdovog psihoanalitičkog antecedensa, već i Džonsovog (Ernest Jones) tumačenja suštine Edipovog kompleksa. Olivije se, uz to, potrudio da poljubac prati i odgovarajući kružni pokret kamere u skladu sa, u vreme nastanka ovog filma, ustaljenim kinematografskim konvencijama.³²

U završnoj sekvenci */the death scene/* kraljica Gertruda svesno ispija otrov, što nije u skladu sa scenom u Šekspirovim dramskim tekstom, tražeći u svojoj smrti poraz za kralja i pokazujući tim činom vezanost za sina.³³ Umirući Hamlet i Laert opraštaju jedan drugome, praveći simboličan pokret rukom, dok sličan ‘oproštajni’ pokret kralj Klaudije upravlja prema kruni. Sledi Hamletov ‘let’ prema kralju kao kulminacija ove scene.³⁴ Stiče se utisak da je Olivije svu Hamletovu neodlučnost,

32 Nil Tejlor sveto vidi kao Hamletovo poistovećivanje, „sa siledžijom, romantičnim ljubavnikom i bebom u naručju“ (Davies, ed., 1994: 183).

33 Piter Donaldson u toj sceni vidi nagoveštaj pobeđe, „ali edipovske pobeđe su poraz i za sopstveno biće“, kaže on (Donaldson, 1990:61). Na taj Gertrudin postupak Džek Džodžens, međutim, gleda nešto drugačije: „Gertruda se, takođe, iskupljuje, jer ona *znajući* ispija otrovano vino, kažnjavajući sebe i praveći žrtvu da bi pomogla sinu“ (Jorgens, 1977:215).

34 „Olivijeov skok od četrnaest stopa predstavlja klimaks i završnu upotrebu stepeništa kao simbola nasilja koje dolazi odozgo – nasilja s kojim se Hamlet sada identifikuje“, primećuje Piter Donaldson (Donaldson, 1990:61).

potištenost i 'neaktivnost' hteo da poništi u dinamičnoj sekvenci na kraju filma, jednoj od najoriginalnijih i najčešće citiranih – sceni dvoboja između Hamleta i Laerta, na način kako je to dato i u Šekspirovom komadu.

Lik kraljice Gertrude, onako kako je zamišljen, prevashodno imajući u vidu njen mladalački izgled, pokreće niz pitanja na koje je odgovor, znatno pre Olivijeove filmske adaptacije, pokušao da dâ upravo Džons, a koji se *sensu stricto* svode na tumačenje fenomena Edipovog kompleksa. Olivijeu je ta problematika bila bliska, o tome svedoče i neke bizarne, visokoestetizovane scene s 'ogoljenom' simbolikom, koje povremeno iskaču iz okvira Šekspirove dramske poezije (!), prelazeći u ravan heterodijegetičkog mizanscenskog postuliranja, o čemu je, na određeni način, već bilo reči. Međutim, ma koliko Olivije nastojao da u svojim naknadnim pojašnjenjima negira očigledno, katkad i naglašeno prisustvo frojdovske simbolike u jednom arhitektonski tako osmišljenom ambijentalnom okviru, ne mali broj vizuelnih 'dâta' govori sasvim suprotno. Ipak, čini se da je Olivije najveću hrabrost iskazao, ne u krajnje slobodnom pristupu tumačenju tog dramskog teksta i takvoj njegovoj filmskoj 'translaciji', niti pak 'samoubilačkim' skokom sa visine od četrnaest stopa, već upravo u doslovnoj primeni Frojdovog obrasca na probleme u *Hamletu*, viđenog kroz analitičku prizmu Ernesta Džonsa. Olivije, koji u svojim raspravama o *Hamletu* nigde ne pominje ime začetnika psihoanalize,³⁵ iako mu je bilo poznato da je Džons direktni nastavljajući njegovog učenja, kaže: „On [Ernest Džons] je sačinio iscrpnu studiju o Hamletu iz svoje profesionalne tačke gledišta i bio je začuđujuće upućen. Ja nikada nisam prestajao da razmišljam o Hamletu [...] i od tog susreta [sa Džonsovom studijom] verovao sam da je Hamletova glavna nevolja sadržana u Edipovom kompleksu – sasvim nesvesno, naravno, kao što je profesor želeo da naglasi“ (Olivier, 1982:102). Hamlet se, po Frojdu, ne ubraja u grupu ljudi nesposobnih za akciju, ali on može da uradi sve, izuzev da se osveti čoveku koji predstavlja ovaploćenje njegovih potisnute seksualnosti. Pa iako je Olivije svog Hamleta 'projektovao' pod direktnim uticajem Ernesta Džonsa, prema kojemu onda kada je seksualna represija, kao u Hamletovom slučaju, do te mere izražena, oba tipa žene postaju mizogina (nevina i krotka Ofelija u istoj meri u kojoj i grešna i pohotna Gertruda), čini se da ta snažna edipovska dilema kod njega nije dosledno sprovedena. Iako se za Hamletov odnos prema Ofeliji može reći da je takav kakvim ga vidi Džons, to isto se ne bi moglo reći i za njegov odnos prema Gertrudi. S druge strane, u potpunosti privržen Džonsovom tumačenju ovog po mnogima 'ključnog' problema u

35 Zigmund Frojd, koji je kratko i, reklo bi se, uzgredno pisao o *Hamletu*, Edipovom kompleksu, što je i razumljivo, daje centralno mesto u ovoj Šekspirovoj tragediji. Ernest Džons, njegov učenik, nastavio je tamo gde se Frojd zaustavio i u članku naslovljenom *Hamlet and Oedipus* iz 1949. godine daje svoje viđenje problema. Polazeći od Frojdove premise da Hamlet ne može da ubije Klaudija, jer bi tako kaznio sebe, budući da njegov stric objedinjuje najdublji i najskriveniji deo njegove ličnosti, Džons dolazi do zaključka da je akcija koju Hamlet na kraju preduzima u biti samoubilačka, a što se može jasno prepoznati i u Olivijeovoj dramaturškoj 'preradi' te Šekspirove tragedije.

Hamletu, Olivije *eo ipso* odbacuje sva ona promišljanja koja su Hamletovo odlaganje osvete svodila na njegovu sumnju u Klaudijevu krivicu. No, i on je na kraju uvideo da bi preterano 'psihologiziranje' više štetilo nego koristilo početnoj ideji, i da njegov film nije nikakav *esej o Hamletu*, kako ga je on zbog brojnih izmena u odnosu na originalni tekst u početku nazvao, već pre *film o Hamletu*.

Olivijeov Hamlet je više renesansni lik, melanholik i sanjar, a ne čovek od akcije na način kako su to u njegovim ekranizacijama, primera radi, Henri V i Ričard III. U dijegetičkom predstavljanju tog Šekspirovog lika, za razliku od gorepomenutih, Olivije polazi od kvintesencije njegove psihološke izražajnosti, s jedne i tradicionalnih tumačenja, s druge strane. U prvom slučaju on, kao što smo već istakli, potporu traži u psihoanalitičkom tumačenju problema u *Hamletu*, a u drugom, u onim tumačenjima koja Hamleta vide kao kolebljivog i neodlučnog Šekspirovog junaka. Neki, međutim, u Hamletu vide talentovanog i spretnog glumca koji je do perfekcije 'odigrao' ulogu ludaka da bi dokučio 'na život i smrt' čuvanu tajnu Elsinora. Usuđujemo se reći da je upravo takav pristup u tumačenje Hamletove ličnosti blizak Olivijeovom ukupnom tumačenju problema u *Hamletu*, na određeni način i dominantan u celom filmu, pri tom, posebno imajući u vidu, snažan dramski intenzitet koji dodatno pojačava aktivnipsihološki prostor kao jedan od ključnih vezivnih elemenata. Međutim, moramo, takođe, imati u vidu i činjenicu da Olivije Šekspirovog (i svog!) junaka prevashodno doživljava kao kompleksnu i neuhvatljivu dramsku ličnost. Polazeći od tog opredeljenja kao primarnog, Hamleta kao centralnog dramskog lika oko kojega se razvija i modeluje priča, Olivije, očigledno, želi da naglasi, ne toliko njegovu neodlučnost, koliko ambivalentnost njegovog karaktera i tragičnu uzvišenost, te stoga iz Šekspirovog komada izdvaja isključivo one segmente koji će upotpuniti takvu predstavu o njemu. Ali jedan od bitnih identifikacijskih atributa te Olivijeove adaptacije, pored eksternalizacije i vizualizacije Hamletovih unutarnjih psihičkih stanja, jeste i njegova uloga naoko pasivnog posmatrača. Segmentacijom tematskog toka priče o tom Šekspirovom junaku, Olivije, rekli bismo, istrajava u nameri da ga predstavi kao misaonu ličnost */persona contemptiva!*, ali i da ga što više približi savremenom gledaocu uz cenu 'žrtvovanja' i 'uprošćavanja' pojedinih crta njegovog karaktera. A jedna od dominantnih crta Hamletovog karaktera upravo je grubost.³⁶ No, Hamlet, pored toga što je „ciklični karakter grubosti“ (Donaldson, 1990:49) i sam je žrtva grubosti i Olivije upravo iz tog razloga nastoji da akcentuje njegove suptilne psihološkereakcije u dijegetički najznačajnijim dramskim situacijama.³⁷

36 Njegov odnos prema Ofeliji i Gertrudi vremenom postaje identičan odnosu Duha prema njemu. Strah se, kako smo to već istakli, javlja kao posledica emanacije ezoterične energije koju Duh sobom donosi.

37 Međutim, Olivije svog Hamleta vidi i iz nešto drugačijeg ugla: „Ja više volim da mislim o njemu kao skoro velikom čoveku – prokletom zbog pomanjkanja odlučnosti, kao što su svi izuzev jedan u stotinu“ (Cross, ed., 1948:15).

Ako je Olivijeov *Henri V*, generalno, prva značajna filmska adaptacija jednog Šekspirovog dramskog komada, *Ričard III* kao retko koje Šekspirovo delo doživeo raznovrsne i temeljne modifikacije, onda je *Hamlet* zbog svega predočenog, nesumnjivo, ostao jedna od sinematički najoriginalnijih, najuverljivijih, ali istovremeno i najkontroverznijih ekranizacija Šekspira do danas.

LITERATURA:

1. Barker, Felix. 1953. *The Oliviers (A Freudian Hamlet/ An Oscar for Henry/ An Essay in Hamlet)*. London: Hamish Hamilton, pp.115-127; 202-216; 253-264.
2. Beja, Morris. 1979. *Film and Literature (Henry V, 1944/ Hamlet, 1948)*. New York: Longman Inc., pp.136-146; 156-168.
3. Cross, Brenda (ed). 1948. *The Film Hamlet, A Record of its Production*. London: Saturn Press.
4. Davies, Anthony. 1990. *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge University Press.
5. Davies, Anthony, Stanley Wells, eds. 1994. *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*. Cambridge University Press.
6. Dent, Alan (ed.). 1948. *Hamlet: The Film and the Play*. London: World Film Publications.
7. Donaldson, Peter. 1990. *Shakespearean Films/ Shakespearean Directors*. Boston: Unwin, Hyman.
8. Eckert, Charles W. (ed.). 1972. *Focus on Shakespearean Films*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.
9. Garrett, John, (ed.). 1954. *Talking of Shakespeare*. London: Hodder & Stoughton.
10. Jorgens, Jack J. 1977. *Shakespeare on Film*. Bloomington and London: Indiana University Press.
11. Manvell, Roger. 1979. *Theater and Film /Shakespeare on Film/*. London: Associated University Presses, pp.135-204.
12. Morley, Margaret (ed.). 1948. *The Films of Laurence Olivier*. Secausus: The Citadel Press, N.J.
13. Morris, Peter. 1972. *Shakespeare on Film: An Index to William Shakespeare's Plays on Film*. Ottawa: Canadian Film Institute.
14. O'Connor, Garry (ed.). 1978. *Olivier in Celebration*. London: Hodder&Stoughton.
15. Olivier, Laurence. 1982. *Confessions of an Actor*. London: Weidenfeld and Nicolson.
16. Olivier, Laurence. 1989. *On Acting /Shakespeare on Film/*. London: Sceptre, pp.167-191.
17. Petrić, Vladimir. 1964. *Šekspir i film*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
18. Hanžeković, Fedor. 1960. *Shakespeare i film*. Filmska kultura br.20.
19. Jevtić, Dragan. 1961. „Laurence Olivier“; u Z.Črnja, red.: *Zvijezde bez maske*. Zagreb: Epoha, 373-381.
20. Образцова, А. 1985. *Оливьепротив Оливье*. Искусство Кино бр.10.
21. Schickel, Richard. 1989. *Olivier (1907-1989)*. Film Comment No.5.
22. Šamić, Midhat. 1949. *Kratak osvrt na Šekspirovu tragediju 'Hamlet' i njenu filmsku adaptaciju*. Brazda, 364-371.

Olivier's 'Essay on Hamlet'

Abstract: Laurence Olivier's *Hamlet* is more a renaissance character, a melancholic and a daydreamer, than a man of action, unlike his *Henry V* and *Richard III* film adaptations. However, it seems that Olivier showed outstanding courage not in his extremely liberal approach to interpreting this Shakespeare's tragedy, but in literal application of Freud's model on his inner problems, seen through the prism of the professor Ernest Johnson. Transposing Shakespeare's original text, starting with its global features, he abstracts numerous and diversified eventful and associative moments which might burden the polyphonic structure of his own - film story. Moreover, Olivier wants to avoid its dramatic deconstruction and focuses the viewer's attention to the climactic moments. However, dramatically the strongest and most effective scenes in his film adaptation of *Hamlet* are the ones related to the use of camera, that is to say, its movement and analyticity. The intention was to point not only to the ostentatious difference between cinematographic and theatrical stylisation, but, to a certain extent, he defines the viewer's standpoint. In his 'essay on Hamlet', Olivier does not consider chronology, that is to say, the problem of temporal relations. The visual structure of the film and its dynamics are determined *a priori* by the rhythmic parameters of the Elsinore's labyrinthic space.

Keywords: prototext, intertextuality, adaptation, film adaptation, transposition, diegesis, deconstruction, Shakespeare, Olivier, Hamlet