

RÉVÉSZ ÁGOTA

A színház önreflexiója Shakespeare három drámájában
 Love's Labour's Lost, A Midsummer Night's Dream,
 Hamlet

Gloster: Tudsz-e, öcsém, színt váltani, remegni,
 Szó közepén megölni szuszodat,
 Majd rákezdeni, s megint elakadni,
 Mintha bolond lennél a rémülettől?

Buckingham: Utánzom majd a tragikus színészt...

Gloster: Come, cousin, canst thou quake and change thy
 colour,
 Murder thy breath in middle of a word,
 And then again begin, and stop again,
 As if thou wert distraught and mad with
 terror?

Buckingham: Tut, I can counterfeit the deep tragedian...

/III. Richárd, III.5. 1-5./

"Az élet csak egy tűnő árny, csak egy
 Szegény ripacs, aki egy óra hosszat
 Dúl-fúl, és elnémul: egy félkegyelmű
 Meséje, zengő tombolás, de semmi
 értelme nincs."

"Life's but a walking shadow; a poor player,
 That struts and frets his hour upon the stage,
 And then is heard no more: it is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing."

/Macbeth, V.5. 24-28./

"Majd elbeszélgetünk, mi rész jutott
 Nekünk a tág idő teátrumában,
 Mióta elváltunk..."

"...where we may leisurely
 Each one demand and answer to his part
Perform'd in this wide gap of time since first
 We were dissever'd..."

/Téli rege, V.3. 152-155./

/A kiemelések tőlem./

Az egymásba épülő fikcionális síkok a
 shakespeare-i drámák szerves részét képezik. A vígjátékok
 többségében az egész cselekmény a szerepváltásra épül, a
 királydrámákban a király-lét fogható fel
 szerepjátszásként, a nagy tragédiák és a románcok pedig
 az egész valót színházként mutatják be. Mindez
 kétségkívül azt tükrözi, hogy az Erzsébet-kor írója /és
 közönsége/ gondolkodásában központi szerepet kapott a
 színház - az illúzió.

I. Metadráma; az illúzió ereje

Elsőként a színház-kép legszembeütőbb megjelenési formáját vizsgálom meg: a drámába épülő drámát. A **Lóvá tett lovagok**-ban Holofernesék színelőadása, valamint a **Szentivánéji álom** kézműveseinek darabja a színházi játéknak a dráma belseje felé irányuló változatai, szemben a közönség felé forduló, exteriorizált megoldásokkal, mint például az **Ahogy tetszik és a Minden jó, ha a vége jó** epilógusai. /ELAM, 1984. p.20./

A metadráma sajátos helyzetet teremt a színpadon: a darab szereplőjét a közönség soraiba ülteti, aki így szubjektumból objektummá távolodik, és a színjátékra adott reakciói kapnak hangsúlyt. Elkülönülése lehetőséget ad arra, hogy az előtte folyó előadás látszatjellegével szemben egy "köztes valóságot" sajátítson ki magának, és ezzel feljogosítva érezze magát a játék bírálójára.

Különösen éles a kritika Holofernesék alkalmi társulatának előadása miatt. A férfiak - akik az előbbi muszka-jelenetben még maguk is színészek voltak - most nem fogadják el a játék törvényeit, és szétfeszítve annak kereteit rá akarják erőszakolni a valóságot. /RIGHTER, 1962, IV/3./ "Az illúzióknak az a vajmi csekély érzete, amelyet az amúgy is nyomorúságos színelőadás felkelthetne, a férfiak megjegyzéseivel teljesen szertefoszlik, az előadás kudarcba fullad. Azzal azonban, hogy sikerül teljesen összekuszálniuk látszatot és valóságot:

"Fáklyát monsieur Judásnak! Sötét van: el ne essék!"

"A light for Monsieur Judas! It grows dark, ha may stumble."
/V.2. 630./

ahelyett, hogy tompulna, sokkal erősebben kidomborodik a metadráma játék-jellege, ami az állandóan feszült, pergő dialógusokban egyre fokozódik. Látszat és valóság

párbajának ez a kulminációs pontja a drámában, amelyhez a már említett muszka-jelenet, sőt a parkbeli szín jó felvezetést ad.

A park színpadán az elszavalt monológok orosz babák-technikával egymásba csúsznak, majd Biron fogja össze és kommentálja őket:

"Ős gyerekjáték: elbújik az egész világ.
Fenn ülök az égben félisten módra itt,
Vizsgálva nyavalyás bolondok titkait."

"All hid, all hid, an old infant play.
Like a demi-god here sit I in the sky,
And wretched fools' secrets heedfully o' er-
eye."

/IV.3. 78-80./

Jóllehet a megjegyzés a jelenet mesterkéeltségét is hivatott tompítani /RIGHTER, 1962. VI/2./, a benne megfogalmazott "titkok vizsgálása", a nyelvi szint többlépcsősége a muszka-jelenetben gyakorlativá válik. A férfiak vallomásukhoz az álarc védelmét keresik. Az ötlet paradoxiója szükségszerűen vonja maga után a hölgyek válaszát: álarcra rombolják szét az álarc keltette játékokat.

Holofernesék előadása közben toppan be Marcade, aki a túl kemény valóságot hozza a drámába. A királylány szavai azt mutatják, hogy hirtelen a darab egész eddigi cselekménye színjátékká távolodik:

"Vitézek, el! Bealkonyult a szín."

"Worthies, away; the scene begins to cloud."

/V.2. 729./

Lényeges, hogy a halálhír épp a metadrámát szakítja félbe, hisz ezáltal tud olyan erős hasadást előidézni a darabban, hogy a szereplőket egyszerre két lépcsőfokkal rántja vissza: a metadráma világa és a királyi park vidámsága után meg kell küzdeniük az elmúlás

gondolatával. /RIGHTER, 1962. IV/3./ A közönség pedig, miután elragadták a villódzó párbeszédet, most hasonlóképp a Földön találja magát, és rádöbben, hogy színházban ül.

A különböző fikcionális síkok és a "fairy-tale world" adta lehetőségeket a **Szentivánéji álom** aknázza ki leginkább. A szereplők az illúzió szintjei szerint csoportosíthatók, és párhuzamba állíthatók. Theseus és Hippolyta életében az álom nem játszik szerepet /ők ennyivel szegényebbek is/, Hermia, Lysander, Heléna és Demetrius azonban, kikerülvén az erdő mesevilágába, már teljesen az illúziók hatása alatt mőzög. Szellemi és materiális világ, ösztönök és tudatosság között ingadoznak állandóan, miközben az eseményeket tündérvilágbeli másaik, Oberon és Titánia irányítják. A párhuzamok sorozatát Pyramus és Thisbe története, a kézművesek színjátéka zárja - ha ehhez vonatkoztatjuk, a tündérvilág is a valóság síkjába csúszik át.

A metadráma itt a vígjáték cselekményének zárásaként jelenik meg, és így a darab egy lehetséges interpretációját adja: a metadrámában megjelenő Hold, Fal és Oroszlán ugyanolyan szerephez jut, mint a tündérek, vagyis ők irányítják a szereplők sorsát - a tragédia felé. Finom utalás történik ezáltal arra, hogy - bár vígjátéknak voltunk tanúi - a szereplők sorsát valójában mindvégig csak egy hajszál választotta el a tragédiától.

A dráma azonban, hála a színtársulat tehetségtelenségének, elkerüli a tragikus végkicsengést: a tragédia burleszkbe fordul. Az előadás komikuma főleg abban rejlik, hogy a kézművesek számára az előadandó történet "félelmetesen valóságos" /BEVINGTON, p.136. In.: Muir-Schoenbaum ed. 1971./, olyannyira, hogy kénytelenek kiszólásokat beiktatni a közönség megnyugtatóására. Végül épp fokozott közönségcentrikusságuk és túlzott hitük az illúzió erejében buktatja meg az előadást.

Hogy az Erzsébet-kori néző számára a metadráma mit jelenthetett, azt érdekes módon egy képzőművészeti hasonlat fejezi ki legjobban. André Chastel a **Kép-a-képben** c. tanulmányában így ír: "A festő nem annyira a vásznon látható miniatűr kép és a természet viszonyát óhajtja kiemelni a kis kép fizikai tulajdonságainak hangsúlyozásával, hanem inkább a beírt kép viszonyát a nagy képhez, amelyen szerepel; ez viszont hallgatólag azt sugallja, hogy bizonyos fokig a nagy kép maga is olyan természetű tárgy, mint a ráfestett kicsi." /CHASTEL, 1984. p. 224./

A színház a metadráma beiktatásával elismeri önnön illúzió-létét. A statikus képtől eltérően azonban közvetlen kapcsolatba tud lépni befogadójával, és létjogosultságot követel magának a való életben, ahogy néhány Shakespeare-dráma epilógusa is mutatja. Prospero kérése:

"Sőt jertek e varázst a ti
varázstokkal megoldani"
"But release me from my bands
With the help of your good hands"

/A vihar, epilógus, 9-10./

egyértelműen a közönséghez szól. Miközben ő maga visszaváltozik színésszé, hallgatóságát varázssal ruházza fel.

Ugyanígy kilép szerepéből Puck:

"Ha mi árnyak nem tetszettünk,
Gondoljátok, s mentve tettük:
Hogy az álom meglepett,
s tükrözé e képeket."

"If we shadows have offended,
Think but this - and all is mended -
That you have but slumber'd here
While these visions did appear."

/Szentivánéji álom, V.2.54-57./

Az "álmom" szóval kanyarodik vissza a darab a címhez, és válik azzá, ami: színdarabbá.

II. Szerepjáték, Player King, Hamlet

A színjáték nem különül el szükségképpen a darab egészétől úgy, ahogy azt az eddig megfigyelt metadramák esetében tapasztalhattuk. Igen gyakran szerepjáték formájában, egy szereplőn belül jelenik meg, aki szerepcseréjével a darab "rendezőjévé" lép elő, miközben saját énjét átformálja az alakítás.

Rosalinda-Ganymedes /Ahogy tetszik/ számára a szerep tanulást jelent. Eddigi énjétől elkülönül, objektiválódik, és így élesebben percipiálja a valóságot: fiúnak öltözve megismeri a férfiak világát; egyúttal szabadon, felelősségmentesen bírálhatja saját nemét, önmagára reflektálva ezzel. Ideiglenes férfi mivolta, kívülrállása tanítja meg Rosalindát, hogyan legyen nő, és az álarc teszi lehetővé azt is, hogy bemutassa Orlandónak a női nemet. Ugyanígy ismeri meg önmagát és környezetét Viola, a Vízkereszt és Júlia, A két veronai nemes szereplője, s az Erzsébet-kori néző számára a szerepcsere még inkább bepillantást enged a nemek párharcába, hisz a női szerepeket férfi színészek adják elő. Rosalinda drasztikusan döbrenti erre a közönséget: "Ha nő volnék"

"If I were a woman" - mondja az Epilógusban.

/Ahogy tetszik, Epilógus/

A királydrámák új szerepet vezetnek be: a Player King-et. /RIGHTER, 1962./ A király a társadalomban szimbólum, időtlen és tökéletes ideál, amely magasan fölülte áll az őt betölteni próbáló individuumnak. Az uralkodóváltáskor feltehetően elhangzó: "A király meghalt. Éljen a király!" mutatja az absztrakció átlépését az egyén felett, akinek az élete a szerephez képest mindössze üres, földi játék. /RIGHTER, V/1./

"... mert a koronában,
 A királyok halandó homlokán
 Halál tart udvart s udvari bohóc ül,
 Ki hatalmát és pompáját gúnyolva
 Egy röpke jelenésre engedi,
 Hadd trónoljon, hadd játsszék nagyurasdit..."

"...for within the hollow crown
 That rounds the mortal temples of a king
 Keeps Death his court; and there the antic sits
 Scoffling his state, and grinning at his pomp;
 Allowing his a breath, a little scene,
 To monarchize, be fear'd, and kill with
 looks..."

/II. Richárd, III.2. 160-165./

A királydrámák egy szerep birtoklása körül forognak, a konfliktus a szerepet betöltő egyén alkalmasságából ill. alkalmatlanságából adódik.

Teljes mivoltukban a Player King-ek a nagy tragédiákban jelennek meg: **Claudius**, **Macbeth** és **Lear** király esetében a valóság élesen összeütközik az ideállal, s a király-lét illúzióvá válik.

A játék motívuma dominálja a Hamletet. Legkézzelfoghatóbb ez Az egérfogóban, amely hasonló az I. fejezetben említett metadrámákhoz, de több azoknál: a cselekmény "stratégiai központja" /RIGHTER, 1962. p.160./. Mielőtt dönt és cselekszik, Hamletnek meg kell bizonyosodnia az igazságról, s "az illúzió fegyverét használja, hogy behatoljon az őt körülvevő látszat kusza szövedékébe"/RIGHTER, 1962. p.162./. A színészek megjelenésekor különös izgalom lesz rajta úrrá, és a dráma cselekménye egy pillanatra megáll. A felkavart emlékek hatására Hamlet hirtelen régi önmagába tér vissza, kiesik a jelenből, majd a színész szemében

megjelenő könnyek visszatérítik környezetéhez. Ez a kis közzjáték azonban rádöbbeneti, mekkora hatása lehet az illúzióknak - és ezzel megszületik Az egérfogó.

Gonzago meggyilkolása, amely örmagában lezárt tragédiát alkotna, Hamlet kezében a külvilág elleni fegyverré válik. Az illúzió annyira tökéletes, hogy túlnöve magán már-már veszélyezteteti közönsége valóságát, s mint egy hatalmas méretűre felnagyított szójáték, úgy csattan Az egérfogó a királyi udvarban. /CALDERWOOD, 1983. II/18./

Teheti ezt azért, mert a darab majd valamennyi szereplője maga is játékos. Player King Claudius, akinek az ideállal való azonosulását Az egérfogó végleg lehetetlenné teszi. Hamlet szemében Player King a szellem, akinek valódisága erősen megkérdőjelezett. Sőt, Player King-ként tűnik fel Polonius, akit annak idején Julius Ceasarként öltek meg a színpadon - valódi halála is abból adódik, hogy királynak hiszik.

Hamlet jelenti ki a darab elején:

"látszik-ot nem ismerek"

"I know not 'seems'" /I.2.76./, a drámát mégis az ő játéka uralja mindvégig. Kijelentésével azt jelzi, hogy nem hajlandó elfogadni a színlelt gyászt, s a továbbiakban megkísérli felderíteni az igazságot. Claudius számára ez az első indikáció arra, hogy utódja áll előtte: az eljövendő királygyilkos. /CALDERWOOD, 1983. III/26./

Valóság és illúzió kettőssége végigvonul a drámán, és már az első színben megjelenik:

"Alakra épp a megholt király."

"In the same figure, like the king that's dead."

/I.1.41./

Hamlet csak akkor cselekedhet, ha alakot és szubsztanciát elválasztotta egymástól, s ehhez kell felvennie az örült szerepét. Az angol nyelv mintha elválaszthatatlanságukat tükrözné: játékot és cselekedetet ugyanaz a szó jelöli: act. /RIGHTER, 1962. IV/1./ Megkettőzöttsége a külvilág káoszának egy személybe sűrítéseként fogható fel, ugyanakkor lehetővé teszi számára, hogy objektumként szemlélje saját magát, ami nélkül a műben kibontakozó individualizációs folyamat elképzelhetetlen lenne. Tragédiája az, hogy nem hajlandó elfogadni a világ relativitását, azzal pedig, hogy az abszolútum próbálja rákényszeríteni környezetére, szükségképpen bukásba sodorja magát.

Ahogy fokozatosan behatol a látszatok világába, közelebb és közelebb kerül céljához, ezzel azonban maga is beszennyeződik. Mikor leszámol Rosencratz-cal és Guildensternnel, már ő is a Player King funkciójában tűnik fel, és bár eljut odáig, hogy tökéletesen meg tudja határozni magát, a későbbi bosszú alanyát:

"Én vagyok,/Hamlet, a dán"

"this is I,/Hamlet the Dane" /V.1. 279./

/én=az individuum; Hamlet=a fiú; a dán=Dánia trónörököse/, ezzel később nem csak jelképesen ugrik sírba. /CALDERWOOD, 1983. I/10./

A játék a külvilág felé mindvégig folytatódik. Még a próbaj is kitalált világ, amelyet a hirtelen megjelenő halál változtat realitássá - s Hamlet csak ekkor vetheti le szerepét. /BERRY, 1978./ Élete csúcsa és egyben bukása ez a pillanat: végrehajtja a tettet, igazságot szolgáltat, de ezzel ő is az amorális világ részese lett, ahonnan csak a halál nyújthat szabadulást.

A drámában erős színpadiasság uralkodik. Hamlet egy ízben így beszél a kísértetről:

"Halljátok e fickót a pincelyukban?"

"You hear this fellow in the cellarage"

/I.5. 151./

Úgy működik ez a kijelentés, akár a brechti elidegenítési effektus - a közönség nem tud karnyújtásnyi távolságnál közelebb férkőzni a darabhoz. Ahogy Hamlet illúzióit fokozatosan lerombolja környezete, úgy dől le a nézőnek a színház teremtette világba vetett hite - és mélyül el a práhuzam közte és a tragikus hős között.

III. Játék a nyelvvel

Ahogy a dráma képes egyszerre több ontológiai síkot felmutatni, ugyanígy képes erre a shakespeare-i nyelv is, amely jelentősen több valamely nem nyelvi történet közvetítésénél. /ELAM, 1984. p.2./ Shakespeare drámáiban a nyelv maga is aktívvá válik, sőt helyenként önállósul, hogy a dialógus eszköze helyett annak tárgya és végső célja legyen. Az I. fejezetben megvizsgált két vígjáték, közülük is főképp a **Lóvá tett lovagokban** a darab cselekménye helyenként pusztán a szavak kedvéért folyik.

Biron: "Ez a fejetlenség: arcátlanság."

Holofernes: "Ez a féktelenség: képtelenség."

Biron: "False: we have given thee faces."

Holofernes: "But you have outfaced them all."

/Lóvá tett lovagok, V.2. 622-623./

A különböző nyelvi síkok kapcsolódási lehetősége széles skálán mozog, eseteit K. Elam csoportosítja könyvében /ELAM, 1984./ A felsorolást némileg szabadon kezelem, a példák a szerzőtől származnak./

A drámába beépülő idegen szövegek a legkönnyebben felfedezhetők, mint például Don Armado levele vagy az urak szonettjei a **Lóvá tett lovagokban**. Más esetekben eltérő stílusok jelennek meg, amelyekre a szereplők időnként külön felhívják a figyelmet:

"Csak óvatosan; itt próza következik."
 "soft! here follows prose"

/Vízkereszt, II.5. 142./

A vígjátékokban gyakorta előforduló kihallgatás-jeleneteknél pedig már egészen beszédszituációk épülnek be a dráma központi vonalába, ahogy ezt Beatrice és Benedek hallgatósága példázza a **Sok hűhó semmiért**-ben.

Kifejezetten metanyelvi jelenség, mikor a nyelvtani értelemben vett szó a közlés tárgyává válik:

Rosalinda: "Hallottad, hogy esküdözött égre-földre, hogy az."

Célia: A "zött", az nem "zik"...

Rosalinda: "You have heard him swear downright he was."

Célia: "Was" is not "is"...

/Ahogy tetszik, III.4. 26-27./

Más esetekben a szereplő saját korábbi szövegére utal vissza:

"- óh, hogy csak "volt"! milyen szomorú kifejezés!"

"Oh, that "had", how sad a passage 'tis!"

/Vízkereszt, II.5. 142./

A nyelvi játékok egy adott nyelvi jelenséget eredeti környezetéből kiszakítva szokatlan megvilágításba helyeznek, így a hallgatóság figyelmét olyan tulajdonságaira is felhívják, amelyek egyébként nem, vagy csak kevéssé észrevehetőek. Ilyen az alliteráció, az anaphora, és ilyen funkciójú a helytelen nyelvhasználat, illetve a félreértelmezés, amit többnyire kiigazítás is követ.

Moly: "Legyintsetek reánk..."

Biron: "Tekintsetek le ránk!" - te rongy alak!

Moth: "Not to behold..."

Biron: "Once to behold", rogue.

/Lóvá tett lovagok, V.2. 167-

168./

A metadramákban használt nyelvi játékok - amire a fenti dialógus is példa lehet - egyúttal a komédia, mint drámai műfaj pródiáját adják, eltúlozva annak eszközeit.

A **Lóvá tett lovagok**-ban végig a különböző nyelvi rétegek mozgatják a darabot, minden szereplőt saját stílus jellemez. Nyelvileg kiemelt szerep jut Holofernesnek, aki a többi szereplő dinamikus szójátékaival szemben a nyelv megmerevítésére törekszik. /CARROLL, 1976. pp.121-131./ Szinonimahalmazása és rosszul alkalmazott latinsága a tradicionális retorika paródiájává válik.

"Imitari - semmi"

"Imitari is nothing" /IV.4. 124./ kijelentésével ítéletet mond maga felett: a külvilág dolgait képtelen egymáshoz kapcsolni, s így örök statikusságra kárhoztatja magát. /CARROLL, 1976. p.125./

Nyelvi- és valóságelemek különös kapcsolatát teremti meg egy klasszikus költői eszköz: a hendiadis. G.T. Wright szerint /PMLA, 1981./ Shakespeare összes darabjában kb. 300-szor fordul elő, a **Hamletben** 66-ot említ.

"Vágyak s veszély lőtávolán kívül"

"Out of the shot and danger of desire" /Hamlet, I.3. 35./

- mondja Laertes Opheliának. /G.T.Wright kiemelése./

A hendiadis szándékoltan két szóval fejezi ki azt a jelentést, amelynek egyikük vagy egy jelzős szerkezet megfelelne, mellérendelő szerkezetbe torzítja az egymással szemantikailag alárendelő viszonyban levő szavakat. Mivel ellenáll a logikai elemzésnek, intuíciónkra van bízva, hogy mennyire tudjuk

összekapcsolni a két fogalmat. Lényege épp abban rejlik, hogy a hagyományos logikai kapcsolatot szétörve, dinamikus kettősségével zavart kelt az olvasóban - mintegy annak a zavarnak a kivetítéseképp, ami a szereplőben lejátszódik. Hamlet előszeretettel él a hendiadisz adta lehetőséggel:

"Such an act

That blurs the grace and blush of modesty" /III.4. 41./

"Yea, this solidity and compound mass" /III.4. 49./

/A magyar fordítás nem adja vissza a hendiadiszot./

A két idézett példa anyja felelősségrevonása közben hangzik el, és nemcsak Hamlet bizonytalanságáról árulkodik, de anyja tervezett világos gondolatmenetét is kerékbe töri.

G.T. Wright a hendiadisz értelmezési lehetőségét egészen a szereplők közt fennálló torzult párhuzamokig tágítja. Hamlet és Laertes, a szellem és Claudius, a Polonius-és a Hamlet-család helyzetüket tekintve látszólag tükörképei egymásnak, mégis lehetetlen egyenlőségjelet tenni közéjük: az egyik kép hamis. A költői eszköz felbillent egyensúlya érezhető cselekedeteikben is: közvetítők segítségével hajtják végre tetteiket, és épp mivel magukat kizárják a cselekvésből, terveik jobbra félresikerülnek. Hamlet, mire betölti a bosszút, "a valóságos összes dimenzióját megkérdőjelezi" /WRIGHT, PMLA, 1981. p.180./ csak ezután válhat cselekvővé.

IV. Öntükrözés

A bemutatott kettősségek arra utalnak, hogy az Erzsébet-kor színpada gyökeres értékrendbeli változásokat tükröz. Nemcsak a középkori egységes világszemlélet, de a klasszikus reneszánsz harmóniája is felbomlik. A shakespeare-i színház létrejötte csak ekkor válik lehetségessé: az átlépéssel egy statikus korból a dinamikus fejlődés korszakába.

A középkori színházban, amely azon a hiten alapult, hogy a keresztényi élet után következik a

túlvilág, valós tragédiának nem lehetett helye. A feltételezett tragikus hős egyedül Istennel szállhatott volna szembe, ennek értelmetlenségét azonban épp az mutatja, hogy a lázadó ördög a misztériumjátékokban inkább nevetséges, mint tragikus alak. /HAUSER, 1980. p.175./ A misztériumjátékok közönsége számára a lejátszott bibliai történetek valós világot jelenítenek meg, egy örök jelent - az Abszolútat -, ahol imitáció fogalma fel sem merül. A közönségnek még szerep is jut a játék során: a bűnös Emberiség. /RIGHTER, 1962. I/1./

Az egység első megrendülését a moralitásdrámák jelentik. Tanító, prédikációszerű jellegükénél fogva már bizonyos mértékig eltávolítják egymástól a színészt és a nézőt, s ezzel egyidőben megjelenik a színpadon a lelki vívódás is. De játékos és közönsége még mindig ugyanazt a valóságot osztják meg, egészen a reneszánsz válságba kerüléséig. Ekkor a relativizmus megjelenésével szubjektum és objektum eddigi megfelelése szétzilálódik, és lehetővé teszi merőben új konfliktushelyzetek létrejöttét. A megszülető "tragikus hős istentelen", különben nem lázadhatna /HAUSER, 1980. p.174./, és a környező világ szövevényében nem tudja megkülönböztetni az igazat és a hamisat.

Látszat és valóság kettéválása, ugyanakkor állandó összevillódzása hozza létre a modern színházat és az új színpad-közönség viszonyt. A néző, a valóság reprezentánsa, pusztán szemlélőjévé válik mindannak, amit a színész eljátszik a színpadon.

"Néma személyek s nézők e darabnál"

"That art but mutes or audience to this act"

/Hamlet, Va2. 349./

-Hamlet zárósorai "kiszólnak" a közönséghez és szinte támadnak: egy fiktív. alak a valóság világába hatolva létjogosultságot követel magának, megingatva a néző azon hitét, hogy kívül áll a tragédián.

Az Erzsébet-kor sok szállal kapcsolódik napjainkhoz. A színpadi nyelv önállósulása csak akkor válik lehetővé, miután a közlés a valóság feltárásának első számú médiuma lesz. A nyelvészet 20. századi fellendülése, és a kérdés, hogy mennyire függetleníthető a nyelv a szubjektumtól arra engednek következtetni, hogy korunkat hasonló problémák foglalkoztatják, mint Shakespeare-t és kortársait. /ELAM, 1984. 1-2./

A 16. századi színpad a meghasonlást tárja fel, és ezzel előlegzi a modern színházat. S az sem véletlen, hogy a századforduló fedezi fel újra a tudattalant és az álmot - a Szentivánéji álomban még éppen kontrollált ösztönök most gáttalanul kitörnek.

Hamlet előfutára korszakunk "köldöknéző" hőseinek, és egyik első megszemélyesítője a később népszerűvé váló clown-nak. /A clown ebben az értelmezésben nem azonos a fool-lal! / Szabolcsi Miklós ezt a címet adja könyvének: A clown, mint a művész önarcképe; Hamletben pedig a művész megszemélyesítőjét látja, akinek ahhoz, hogy megőrizhesse "az igazságot és a fényt...álorcát kell öltenie: az udvari bolondét, mulattatóét, az eszelősét." A művészeknek "a valóságot kell hirdetniük, de groteszk, kifordított módon". /SZABOLCSI, 1974. p.13./ "Harlekin...az életből a halál felé tartó hős" /p.113./ - Hamlet, mikor Yorick koponyáját kezébe veszi, saját sorsával szembesül. S a 20. század képzőművészetében és irodalmában főszerepet kap a clown.

Itt nyer valódi értelmet a némajáték Az egérfogó elején: "a csipetnyi por" /Hamlet, II.2./ - Hamlet képe kora emberéről - jelenik meg szöglets mozdulatokkal - hasonlóan a 20. század eleji némafilm-figurákhoz. Játék és valóság összemosódnak, a néma alakok szimbólumai az embernek, aki valójában nem egyéb, mint báb, s miután mozgatóját elvesztette, a pillanatok hatása alatt cselekszik.

Nem véletlenül hárul Jacques-re a feladat - aki az **Ahogy tetszik**-ben szintén a clown szerepét tölti be - hogy kimondja: "Színház az egész világ"

"All the world's a stage" /II.7. 139./

A reneszánsz válságkorszakának embere nem tudja elválasztani az illúziót a valóságtól, és ezzel saját identitása is megkérdőjeleződik. A színház, ha feloldani nem is, de megfogalmazni képes ezeket a problémákat: a fikcionalitás síkjainak egymásba építésével önnön lényegére kérdez rá. Miközben magáról beszél, megfogalmazza szerepét:

"...föladta most és eleitől fogva az volt, és az marad, hogy tükroöt tartson mintegy a természetnek..."

"...the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature..."

/Hamlet, III.2. 24-26./

BIBLIOGRÁFIA

- BERRY, Ralph: The Shakespearean Metaphor, Hon Kong, 1978.
- BEVINGTON, David: Shakespeare the Elizabethan dramatist
In: MUJIR, Kenneth - SCHOENBAUM, S.: A New
Companion to Shakespeare Studies, Cambridge,
1971.
- CALDERWOOD, James L.: To Be and Not To Be Negation and
Metadrama in Hamlet, New York, 1983.
- CARROLL, William C.: The Great Feast of Language in
Love's Labour's Lost. Princeton University
Press, Princeton, New Jersey, 1976.
- CHASTEL, André: Fabulák, formák, figurák Gondolat,
Budapest, 1984.
- ELAM, Keir: Shakespeare's Universe of Discourse,
Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- FABINY Tibor ed.: Shakespeare and the Emblem, Studies in
Renaissance Iconography and Iconology, Szeged,
1984.
- FRYE, Roland Mushat: The Renaissance Hamlet, Issues and
Responses in 1600. Princeton, 1984.
- HAUSER Arnold: A modern művészet és irodalom eredete, A
manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta,
Gondolat, Budapest, 1980.
- RIGHTER, Anne: Shakespeare and the Idea of the Play,
London, 1962.
- SZABOLCSI Miklós: A clown mint a művész önarcképe,
Corvina, Budapest, 1974.
- TILLYARD, E.M.W.: Shakespeare's Early Comedies, New
Jersey, 1983.
- WRIGHT, George T.: Hendiadys in Hamlet, In: PMLA, 1981.
pp. 168-193.

A magyar fordításokat az alábbi kötet alapján közlöm:

Shakespeare összes művei

Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964.

/eltérés: a Lóvá tett lovagok címe a kötetben A felsült szerelmesek GÁSPÁR Endre és MÉSZÖLY Dezső fordításában - az idézetek az ő fordításukból származnak./