

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ
TÉZISEI

“*HOLNAP ELŐADÁS!*”

**A PRE-PERFORMANCE CRITICISM ASPEKTUSAI:
SHAKESPEARE *HAMLET* ÉS *MACBETH***

SZIGETI BALÁZS

IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI
ISKOLA

ISKOLAVEZETŐ: DR. KÁLLAY GÉZA,
EGYETEMI TANÁR

ANGOL IRODALOM ÉS KULTÚRA A
KÖZÉPKORBAN ÉS A KORA ÚJKORBAN
DOKTORI PROGRAM

PROGRAMVEZETŐ: DR. KÁLLAY GÉZA,
EGYETEMI TANÁR

BUDAPEST, 2014

A VÉDÉSI BIZOTTSÁG TAGJAI:

ELNÖK: DR. DÁVIDHÁZI PÉTER, EGYETEMI TANÁR, AKADÉMIKUS

BELSŐ BÍRÁLÓ: DR. PIKLI NATÁLIA, ADJUNKTUS

KÜLSŐ BÍRÁLÓ: DR. KISS ATTILA ATILLA, HABIL. DOCENS

TITKÁR: DR. GELLÉRT MARCELL, DOCENS

**KÜLSŐ TAG: DR. ASCHER TAMÁS, A SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM ELŐZŐ
REKTORA**

PÓTTAG: DR. CSIKÓS DÓRA, ADJUNKTUS

PÓTTAG: DR. ALMÁSI ZSOLT, DOCENS

TÉMAVEZETŐ: DR. KÁLLAY GÉZA, EGYETEMI TANÁR

A dráma az irodalom Janus-arcú rebellise. Egyidejűleg tartozik több területhez, de leginkább a klasszikus értelemben vett irodalom világához, mely az írott szövegre, valamint annak értelmezéseire összpontosít, emellett pedig a színház világához, amely elsősorban az élő előadásban nyilvánul meg. Mindkét terület makacsul formálja saját jogát a drámának nevezett műfajokra és többnyire egymás létezésének teljes ignorálásával beszélnek róla, vagy éppen dolgoznak vele együtt. Ugyanakkor az utóbbi időben jelentősen megnőtt azon elméleti módszertanok száma, amelyek a dráma iránt mint az élő színház által meghatározott és befolyásolt műnem iránt érdeklődnek. Ha átveszünk a meta-színházi nézőpontot James L. Calderwood munkáiból, máris láthatjuk, hogy maguk a darabok is tartalmaznak rejtett vagy egészen nyilvánvaló utalásokat saját színházi megkonstruáltságukra; felfedik önmaguk színházi megvalósításához fűződő beállítottságukat, illetve a figyelmes olvasó olykor még rejtett rendezői utalásokat is észrevehet a szövegben. Vagy vegyük például Hans Gumbrecht jelenlételeméletét és láthatjuk, hogyan uralkodik el a jelentés (a mi esetünkben a darabok elméleti elemzése) a műalkotás fizikális jellemzői fölött, és hogy miként hozhatjuk vissza látókörünkbe ezt az elveszettnek látszó jelenlét-aspektust. Csupán egyetlen lépés innen, hogy a színész fizikai jelenlétét egy bizonyos jelmezben, egy bizonyos díszlet előtt meghatározó jelentésalkotó tényezőként ismerjük el. Vehetjük továbbá Stanley Cavellnek a jelenléttel kapcsolatos gondolatait, melyek szépen kapcsolódnak Gumbrecht elméletéhez, és fenn hirdetik, hogy a nézőközönség a dráma idejét előadás közben együtt éli meg a színészekkel: minden egyes mozzanat a folyamatos jelen sarkított idejében folyik, a színészek jelenében (és jelenlétében). Ez már alapját képezi egy lehetséges színházi ontológiának. Végezetül nézzük meg Rayner cselekvés-fenomenológiával kapcsolatos eszmefuttatásait és láthatjuk, hogyan formálja a dráma a cselekvést a színház számára, hogy ez a cselekvés láthatóvá váljék a színpadon. Míg az „elkövetést” („to act”) a cselekvés kontextusa határozza meg, a „tett” („to do”) pedig pusztán a cselekvés önmagában nézve, mindentől függetlenül, az „előadás” („to perform”) az, amelyik valóban a színpad számára az igazi cselekvés. Az „előadás” lényege, hogy a színpad nyilvános jellegéből következően előfeltételezze: egy bizonyos cselekvés (beszéd, gesztus, mozgás, stb.) a közönség számára megy végbe — ez a folyamat mutatja igazán, hogyan válik a jelentés jelenlétté, ezáltal kiegészítve Gumbrecht és Cavell idevágó elméleteit. Mindezek mellett megemlíthetjük az előadás-kritika irányzatát, amely már meglévő előadásokra összpontosít. Továbbá ha megvizsgáljuk Kiss Attila kutatásai alapján a színházzsémotika törekvéseit, láthatjuk, miként válik egy négyszáz éves emblemikus jelentés megértése kulcsfontosságúvá az értelmezés felállításának során. Amennyiben pedig

beleolvasunk az előadás-kritika vaskos szakirodalmába, már létező előadások lenyűgözően alapos és hosszú katalógusa sejlik fel, mely előadások történeteit vagy éppen egyes bemutatók kritikáit tárgyalja. Weimann és Dessen pedig szemiotikán alapuló színházi nézőpontból vizsgálja a színdarabokat és a jelentésalkotás során kontextualizálja a szöveg és a fizikai előadás közti viszonyt. Ráadásul nem csupán az elméleti módszertan kacsintgat a színpadi megvalósíthatóság felé: színházi rendezők és színészek olykor szintén konzultálnak irodalmárokkal, miközben éppen egy jelenetet vagy egy szerepet építenek fel.

Úgy tűnik tehát, hogy a dráma kegyeiért küzdő két versenyző között már fellelhetjük az egymás felé való közeledés nyomait. Disszertációm célja éppen az, hogy egy olyan megközelítési módot ajánljon, amely Shakespeare két „nagytragédiájának”, a *Hamletnek* és a *Macbethnek*¹ olvasása közben összekapcsolja ezeket a színházi irányultságú területeket, és hidat teremt a darabok írott szövege és lehetséges színpadi megvalósíthatóságuk között. A megközelítésnek a *pre-performance criticism* (szó szerint elő-előadáskritika, azonban ennek nyelvtörő jellege miatt a magyar nyelvű írásokban is az angol terminust használom) nevet adtam. Ez a megközelítésmód arra hivatott, hogy elfogadja, elismerje, sőt, tiszteletben tartsa a tényt, hogy a dráma műneme mindkét területhez tartozik, azonban ezeknek nem rivalizálni, hanem együttműködni kellene egymással, hogy így vezessenek minket a drámai művek új megértése felé. Így írásom fókusza is kettős: először elméleti értelmezéseket állít fel mindkét vizsgált darabról, az egymásra vetítés következtében a jelentéshálózatok új rétegeit kutatva, majd pedig számba veszi, hogy az imént kidolgozott olvasatok miként közvetíthetők egy színpadon a nézőközönség számára. Ebből következik, hogy szemben az előadás-kritikával, ez az irányvonal nem mutat különösebb érdeklődést már különböző létező előadások iránt, hanem sokkal inkább érdekli az a potenciál, amelyet a drámák és értelmezéseik kínálnak. Ennek az olvasási módszernek nem célja, hogy színpadi előadások koherens koncepciójával álljon elő, hanem szándékoltan megőrzi mozaikszerű struktúráját, hogy ezzel illusztrálja, miként fordíthatók le különböző elméleti értelmezések eltérő színpadi reprezentációkra. A disszertáció bevezető fejezetében felvázolom ennek az új megközelítésmódnak az alapjait, részletesebben tárgyalva a fent említett elméleti irányzatokat, azonban a *pre-performance criticism* valódi természete akkor bontakozik ki igazán, ha megfigyeljük munka közben, azaz az elemző-összehasonlító fejezetekben.

¹ A disszertáció magyar nyelvű rezüméjében a *Hamletet* Nádasdy Ádám (Budapest: Magvető Kiadó, 2007), a *Macbethet* Szabó Lőrinc (Debrecen: Európa Könyvkiadó, 1981) fordításában idézem. A jelenet- és sorszámokat az angol kiadások alapján adom meg (vö. Greenblatt, Stephen and Walter Cohen and Jean E. Howard and Katherine Eisaman Maus, eds. 2008. *The Norton Shakespeare*, Second edition. New York: W. W. Norton Company, 1683-1784 és 2569-2632). A címben szereplő idézet helye: *Hamlet* (II; 2; 530).

Az első elemző fejezet a két tragédia transzcendens elemeit, vagyis idősebb Hamlet szellemének és a vészbanyáknak a dramaturgiai szerepét vizsgálja. A Szellem vizuális megjelenítéseit tárgyalva a *Hamlet*ben kiindulópontként a többi szereplő által biztosított leírásokra támaszkodom. Ezek szerint az idős Hamlet teljes harci páncélzatában jelenik meg, amely lényeges jelentésképző elem lesz a többi szereplő viszonylatában. Claudiuszal szemben idősebb Hamlet régi lovagi értékek és eljárások képviselője, aki inkább szemtől szembeni párbajokkal, semmint diplomáciával vagy politikai merényletekkel intézte ügyeit. Ugyanakkor a páncél egyben a fiával szemben tanúsított intimitás hiányát is jelképezi: elsősorban nem apaként érkezik Hamlethez, hanem mint elhunyt király, mohón sürgetve bosszúját. Miközben megvizsgálom azt is, milyen jelentéssel bír, ha egy színpadi előadás eltér ettől az ábrázolásmódtól, részletesebben foglalkozom a páncélzat és az ebből következő bensőségesség hiányával. Hiszen ez azt a jelentést is hordozhatja, miszerint a Hamletre kiszabott feladat nem apa és fia közös ügyeként értelmeződik, hanem sokkal inkább súlyos teherré válik a dán herceg vállain, melyet még akkor is kötelessége lesz hordozni és végül kezdeni vele valamit, ha az ellenkezik személyiségével és vérmérsékletével.

Azonban a Szellemnek nem pusztán külső megjelenése hangsúlyozza ezt a teherjellegét, hanem a mód is, ahogyan a fiával beszél. Beszélgetésük csak a felszínen dialógus, hiszen figyelmen kívül hagyja Hamlet mindennemű érzelmi megnyilvánulását, és valójában az idős Hamlet hosszas monológjaként hömpölyög, három fő téma köré sűrűsödve: ezek a purgatóriumi szenvedések érzékletes leírása, a halálának részletes elbeszélése, valamint a bosszú feladata. Hamlet ezek közül csupán a harmadikban kap igazi szerepet, az első kettő főszereplője a Szellem, a beszélő. Ezzel szemben a *Macbeth* vészbanyái elsőként rövid, dinamikus párbeszéddel jelennek meg a színen — minthogyha a transzcendens jelenségek első színpadi megjelenése egyben jelképeznék is azt a sebességet, amellyel a darab további cselekménye kibomlik. És valóban: abban a darabban, ahol a gyilkosság feladatát csak a cselekmény végén teljesíti be a hős, a szellem hosszadalmas és lassú monológokkal jelentkezik, míg a Macbethet a szörnyű tette csábító boszorkányok rövid, dinamikus párbeszéddel társalognak, s a skót harcos nem sokkal a jóslatok után el is követi a királygyilkosságot. Ráadásul a boszorkák hangsúlyosan nem is saját helyzetükről beszélnek, mikor felszólítják őket önmaguk azonosítására, hanem helyette Macbethről szólnak, Glamis és Cawdor thánjának, végül királynak nevezve őt. Az, hogy Macbeth azonnal a gyilkosságra gondol, azt sugallhatja, hogy a vészbanyák olyan elképzeléseknek adtak hangot, amely Macbeth fejében már korábban is megfordulhatott, s ezáltal ők csak külső megerősítést adnak egy már létező gondolatnak, vagyis sokkal közelebb állnak Macbeth belső vágyaihoz.

Ezen a ponton vizsgálom meg a kérdést, hogy ezek az értelmezések vajon miképpen közvetíthetők a színpadon keresztül és ezek a lehetséges rendezői megoldások milyen dramaturgiai következményekkel járnak az előadás egészét tekintve. Az idős Hamlet szellemének esetében maga a páncél már eleve jelképezi azt a diszharmoniót, amely az általa képviselt feladat és annak címzettje között feszül. Továbbá egy lényegesen magasabb színész a szellem szerepében felidézheti a képet, ahogyan egy apa ráerőltet valamit egy nálánál jóval kisebb gyermekre, amibe az kénytelen-kelletlen belenyugszik. Egy bizonyos ötletnek részletesen is megvizsgálom a dramaturgiai következményeit: mi történik, ha a Szellem egy tört is ad Hamletnek a feladat eszközeképpen. Ezáltal a fegyver nem pusztán a feladat állandóan jelenlevő mementójává válik, hanem magát az apát is jelképezheti Hamletnek a térdeplő Claudius „felett” elmondott monológjában, amikor a Herceg nem hajlandó megragadni a bosszúra kínáló alkalmat. És amennyiben a következő jelenet során Hamlet ezzel a törrel szúrja le Poloniust, a szellem ismételt megjelenése további tartalommal telítődik: megfeddi fiát, mivel a fegyvert nem eredeti rendeltetésének megfelelően alkalmazta. Végül lényeges, hogy maga a bosszú végül nem az apától kapott fegyverrel, hanem a mérgezett törrel (karddal) teljesül be, minthogyha Claudius meggyilkolása elsősorban Hamlet érdekében történne, és csak másodsorban az apáéban.

A tör motívuma további jelentésrétegeket is felfejt, amennyiben összevetjük szerepét a másik tragédia világában: itt Macbeth elmondja a híres tör-monológot, mielőtt gyilkos szándékával belépne Duncan hálósobájába. Mivel a vészbanyák próféciai összhangban álltak a főhős belső vágyaival, Macbethnek nincsen szüksége egy mementóra, amely emlékeztetné őt „feladatára”, hiszen az ő töre már ott rejtőzik a képzeletében, mindössze annyit kell tennie, hogy valósá teszi, mikor előhúzza a valódi kést, amellyel majd megöli a királyt. Esetében a túlvilági lények megjelenése szintén félelmetes: fonnyadt asszonyok szakállal, amit természetesen szintén át kell gondolni rendezői szempontból. Ijesztő megjelenésük jelképezheti a gyilkossághoz szorosan kötődő hírek borzongató mivoltát. A szakállas nők emblematikus jelentését az Erzsébet-kori színpadon figyelembe kell venni, azonban a kortárs színpadon való szerepeltetésük az eredetitől eltérő (és nagy eséllyel komikus) hatást válthat ki. Ugyanakkor, ha a produkció a jóslatok kívánatos voltára óhajt összpontosítani és a boszorkákat ennek megfelelően ábrázolja, úgy megjelenhetnek vonzó, csábító nőalakokként is, vagy akár maguk a prófécia is elhangozhatnak Macbeth és Banquo saját hangján.

A transzcendens jelenségekkel összefüggésben két további jelenetet is vizsgálok, amelyekben bár nem jelenik meg a Szellem vagy a boszorkányok, mégis szorosan kapcsolódnak hozzájuk, s mindkét jelenet a tragédiák közepén kap helyet: az *Egérfogó*

előadása a *Hamlet*ben és Banquo szellemének megjelenése a *Macbeth*ben. Az *Egérfogó*val kapcsolatban felállított értelmezésem szerint az előadás nonverbális része utal az idős Hamlet halálára, míg a verbális jelenet a lehetséges jövőt ábrázolja, amelyben Hamlet bosszút állhat Claudiuson. Ezáltal maga az előadás a szellem szavainak színpadi képekre történő lefordításává válik: az első rész az idős Hamletnek saját haláláról szóló részét jeleníti meg, a második rész a bosszú feladatának „meghirdetése”. Ráadásul Hamlet az *Egérfogó*val hasonló hatást gyakorol Claudiusra, mint amelyet az idős Hamlet és saját története jelentett Hamlet számára. Banquo szellemének megjelenése a *Macbeth*ben hasonlóan olyan esemény alkalmával történik, ahol a király nem képes elviselni a látottakat. Banquo kapcsolatát a vészbanyákkal részletesebben is elemzem; ennek eredményeképpen megállapítható, hogy Banquót figyelemreméltóan szoros kapocs köti a banyákhoz, ennek eredményeképp pedig bizonyos párhuzamok vonhatók a boszorkányokkal való első találkozás és Banquo megjelenésének jelenete között. Az egyes alfejezetekben különböző színpadi, világítási vagy színészi megoldásokat kínálok az említett jelenetek és a transzcendens jelenségeik közötti motivikus kapocs erősítésére.

A második fejezet a gyilkosságra és a két főhősnek a tettehez való viszonyára összpontosít, amely a két tragédia vezérmotívuma is egyben. Mindkét darab esetében egy-egy kiemelt monológgal foglalkozom, ahol értelmezésemben a legjobban megnyilvánul a főhősök viszonyulása a cselekvéshez és az ezzel szorosan összefüggő gondolkodáshoz. Amellett érvelek, hogy a *Hamlet*ben ez a „Lenni vagy nem lenni”-monológ, amelyet közvetlen dramaturgiai kontextusában vizsgálok és ezáltal az azt megelőző *Hecuba*-monológ folytatásának tekintek; utóbbiban az *Egérfogó* színpadra vitelének ötlete formálódik. Maga az *Egérfogó*-előadás különleges terület, ahol tett és gondolat ötvöződhet, s amely ezáltal optimális megoldássá válik a dán Herceg számára, aki amellett, hogy szeretne cselekedni, egyben rettenetesen tart is a gondolat tetté válásától. A *Hecuba*-monológ egy nyilvánvaló időzavart rejt magában, hiszen mire Hamlet megfogalmazza ötletét, hogy színre viszi a gyilkosságot nagybátyja előtt, addigra már régen megkérte a színészeket, hogy készüljenek fel a következő estére a *Gonzago meggyilkolásával*. Ugyanakkor ez a feszültség az értelmezés számára lényeges mozzanatot tartalmazhat: lehet, hogy a *Gonzago meggyilkolása* és az *Egérfogó* nem is ugyanaz a darab. A herceg először privát előadást szeretne saját magának, komoly és valós következmények nélkül vizsgálva a gyilkosságot, amelyet végrehajtani hivatott, s csak később jut el a felfedezésig, hogy csapdaként használhatná Claudius ellen, teljes nyilvánosság előtt. Döntése tisztán jelzi azt a pontot, amikor az eredetileg tervezett *Gonzago meggyilkolása* átcsúszik egy másik darabba, az *Egérfogó*ba.

Mivel az *Egérfogó* a gyilkosság végrehajtásáról szól, értelmezéstől függően egyik vagy mindkét része megjeleníti a múltat (vagyis Claudius hogyan ölte meg az idős Hamletet) és / vagy a jövőt (Hamlet hogyan fog bosszút állni). Témájánál fogva így a *GonzagolEgérfogó*-jelenet abszolút központi helyet foglal el a darabban, s ezáltal Hamlet viszonyulása ehhez hasonló lesz, mint viszonyulása a teljes *Hamlet* címmel fémjelzett darabhoz, amelynek főszerepét kénytelen-kelletlen hordoznia kell. Nem meglepő tehát, hogy mindkét szövegrésze, amelyet az előadás kapcsán mond el hasonló, és rendkívül általános: mind a „Lenni vagy nem lenni”, mind a színészekhez szóló instrukciói („Úgy mondják a szöveget, nagyon kérem...”) nélkülöznek mindenfajta egyértelmű utalást a darabbeli darabra, annak ellenére, hogy közvetlen dramaturgiai kontextusuk ellenkezőleg kívánná meg. Ez a jelenség hívhatja fel a figyelmet arra, hogy Hamlet saját történetét, s ezáltal az *Egérfogót* is kívülről akarja megközelíteni, megmaradva az általánosság szintjén, eltávolítva őket magától, épp ahogyan a problémákkal is csupán elméletben, elméjének védőbástyái között óhajtana foglalkozni. Ennek megfelelően a lehetséges színpadra viteli lehetőségek kapcsán amellet érvelek, hogy az olyan előadások, amelyek Hamlettel játszatják a gyilkos Lucianus szerepét a darabbeli darabban, valójában a Herceg jellemével mennek szembe, aki kétségbeesetten próbál kívülről viszonyulni saját történetéhez és elkerülni minden lehetséges involválódást. Azonban hamar világossá válik számára is, hogy nem maradhat teljesen kívülálló: ahogyan az *Egérfogó*-jelenet alatt is látszik, hozzászólásai révén jobban és jobban vonódik bele a cselekvésbe, ahogyan nem képes megszökni saját tragédiájából sem, hiszen a külső szemlélő helyét már rég elfoglalta a Szellem, s így Hamletet saját színpadára löki a bosszúálló szerepének kötelessége.

Ennek megfelelően a „Lenni vagy nem lenni”-monológot a cselekvést és az elmélkedést ütköztető szöveggként értelmezem. A cselekvés természetesen magában hozza a halál lehetőségét is, amelyből kibomlik majd a monológnak a halál természetét boncolgató középső része, maga a monológ azonban végül visszatér Hamlet fő problémájához: esetében az elmélkedés megfojtja a cselekvést. És valóban: valahányszor a Hercegnek alkalma adódik egy tettet előzetesen végiggondolni, kudarcba fullad a végrehajtás (vö. nem szúrja le az imádkozó Claudius), ugyanakkor mihamlabb nincs lehetősége óvatosan végiggondolni valamit, cselekszik (vö. Polonius megölése). Úgy tűnik, ez épp ellenkezőleg működik Claudius és Macbeth esetében: Claudius beszédei többnyire performatívok, önmagukban is cselekvések, míg úgy tűnik, Macbethnek szüksége van a gondolatokra (elsősorban költői képekre), hogy felkészüljön a tett(ek)re. Hamlet vágya, hogy külső szemlélőként viszonyulhasson történetéhez, megnyilvánulhat abban, ha a színpadot elhagyva mondja el a „*Lenni vagy nem*

lenni”-monológot, amelynek dramaturgiai előfeltételeit és következményeit is részletesebben vizsgálom. Ezzel a megoldással még inkább nyilvánvalóvá válik, hogyan ér véget az elmélkedés ideiglenes lehetősége Ophelia megjelenésével, amely visszavoncsolja Hamletet a cselekvés feltételezett színhelyére (vagyis a színpadra), és az ebből adódó zaklatottság magyarázatot adhat a lánnyal szemben tanúsított bánásmódjára is.

Macbeth ezzel éppen ellentétes utat jár be azáltal, hogy őt nem helyezik külső pozícióba a transzcendens lények. A vészbanyák belevonják saját varázskörükbe, amelyből sosem lesz képes szabadulni. Az első felvonás harmadik jelentésként vett „Kettő bevált” kezdetű monológját értelmezem úgy, mint amely funkcionálisan rímeli Hamlet „Lenni vagy nem lenni”-monológjára azáltal, hogy szintén a cselekvés és az elmélkedés közti viszonyt boncolgatja. Azonban a problémát univerzális szintre emelő dán herceggel ellentétben Macbeth magára a tette összpontosít, és „gyilkosságként” nevezi meg azt. A két főhős alapmagatartása közötti különbség egyben a két tragédia dramaturgiája közti alapeltérést is megvilágítja. Hamlet hallgató wittenbergi egyetemi, tudós ember, figyelme többnyire nélkülözi az egy tényezőre való összpontosítást, s ezáltal nagyobb hangsúlyt fektet más szereplőkre és problémákra is, miközben Macbeth katona, aki egyszerre egy tette összpontosít, s azt végre is hajtja.

Ha egymásra vetítjük a fent említett két monológot, összefüggést fedezhetünk fel két esemény között, amelyekre — értelmezésünk szerint — a két szöveg irányul, s figyelemreméltó kapcsolat sejlik fel az *Egérfogó* és Duncan meggyilkolása között. Hamlet előadása fikcionalizált valóság, vagyis fikciót transzponálja a valóságot (a gyilkosságot), amely egy olyan térben (színpad) fejlődik ki, ahol az áldozat végeredményben feltámadhat az előadás végén. Hamlet számára ez az optimális határmezsgye elmélkedés és cselekvés között. Macbeth tette ezzel szemben megvalósított fikció, hiszen a vészbanyák tünékeny jóslataiból indul ki, és ezt valósítja meg Duncan vérbefagyott holttestében. Ahogy az világossá válik a két darab folyamán, mindkét módszer saját alkotójuk „egérfogójává”-nak bizonyul: Hamlet bevonszolja az események, többek között a gyilkosság örvényébe, Macbeth számára pedig sohasem teszi lehetővé, hogy megszabaduljon a kezére tapadó vértől és annak következményeitől.

Hamlettel ellentétben, aki mindent az elméjében akar megoldani, és aki számára az elmélkedés elfojtja a cselekvést, Macbeth kétségbeesetten próbálja magával a tettel elúzni az elmélkedést. Ahogyan a „Kettő bevált” kezdetű monológ is sugallja, a vészbanyák csábító jóslatai elültették a „szörnyű sugallatot” a fejébe, s a thán épp ettől próbál szabadulni azzal, hogy valóságot ad neki a tett által. Miközben Hamlet folyton a problémák interiorizálására

törekszik, addig Macbeth mindig külsővé teszi őket, ahogyan monológja is jelzi, hogyan produkálnak a fejében kavargó gondolatok „valós” fizikai szimptomákat, testi cselekvéseket.

Végezetül figyelemreméltó, hogy két lényeges tettet is, az *Egérfogót* és Banquo meggyilkolását névtelen szakemberek hajtják végre: a színészek és a gyilkosok. A gyilkosok bevonásával Macbeth is igyekszik külső pozíciót szerezni önmaga számára, azonban éppen Banquo szellemének megjelenése jelzi majd ennek lehetetlenségét, jelezvén, hogy nem menekülhet el tettei következményei elől, épp ahogyan nem juthat ki többé a vészbanyák varázsköréből sem. A pre-performance criticism itt számot vet azokkal a színreviteli lehetőségekkel, amelyek ezt a hatást erősíthetik, s elemzi a vészbanyák és a gyilkosok közötti szerepösszevonások dramaturgiai következményeit, amely tovább hangsúlyozná Macbeth bezártságát a varázskörbe. Hasonlóképp, az idős Hamlet és a színészkirály közti szerepösszevonás is külön figyelmet kap.

A harmadik fejezet a női jellemek szerepét vizsgálja és a férfi főszereplőkhöz fűződő viszonyukra koncentrál. Gertrúd elsődleges gondja, hogy egyszerre van jelen két szerepben: Hamlet anyjaként és Claudius új feleségeként, s ezeket próbálja összeegyeztetni egymással, miközben Hamlet szemében a két szerep összeférhetetlen. A „Mocskos hús”-monológban Hamlet a rá olyannyira jellemző általánosító módszert használja, s „a jellemhiba másik neve nő” híres következtetésére jut. Így mire Ophelia első sorait mondaná a színpadon, a rá vonatkozó ítélet már elhangzott. Külön foglalkozom Ophelia első megjelenésének lehetséges helyeivel, valamint az apja irányába mutatott engedelmesség lehetséges értelmezéseivel, azonban a darabbeli kimenet mindenképpen ugyanaz marad: nem képes biztosítani azt a meghittséget, ahová Hamlet visszavonulhatna, hiszen ezekre folyamatosan rávetül Polonius és Laertes „jó tanácsainak” árnyéka. Következésképpen a herceggel folytatott levelezése, amely a kapcsolat magánjellegét hivatott jelképezni, ki van téve mások, először Polonius, majd a királyi házaspár vizsgálódásának.

A Macbeth-Lady Macbeth kapcsolatban hangsúlyosan sértetlen marad a levél intim természetű, ahol a Lady nemcsak teljes magányban olvassa a levelet, hanem első színrelépése alkalmával első sorait magától Macbeth-től kapja. Rögtön ezután megjelenik a levél írója is, s így a közönség együtt láthatja a párt. Úgy tűnik, a levél célja, hogy értesítse a Ladyt a vészbanyákkal való találkozásról, azonban ennél többről van szó. Finom jelentésrétegek árulkodnak arról, hogy Macbeth levele mély és ragaszkodó szerelmet közvetít. Kapcsolatuk viszonylatában az is árulkodó, hogy a Lady a levél olvasása után részletes és pontos elemzést ad férje jelleméről, szemben Gertrúddal, aki folyton félreértelmezi Hamlet viselkedését, épp úgy, ahogyan Ophelia is, aki még kevésbé képes megérteni Hamletet a harmadik felvonás első

jelenetében (szemben a hallgatkozó Claudiusszal, aki jobban átlát rajta). A pre-performance criticismnek megfelelően a Lady jellemének értelmezéseiről is szó esik, az őt alakító színésznő szemszögéből.

A Lady sértetlenül őrzi meg a privát szférát a publikus tekintettel szemben, még akkor is, amikor kastélyuk közösségi színtérré válik Duncan érkezésével. Ez tükrözi a darab dramaturgiai reprezentációjának egyik leglényegesebb vonását, amelyet „háttér-dramaturgiának” hívok. Ez azt jelenti, hogy a közönség elsősorban akkor láthatja a Macbeth-házaspárt, amikor azok egyedül vannak, vagy amikor elhagynak egy nyilvános eseményt, mint például Duncan ünnepségét. Ezzel szemben a *Hamlet* az „előtér-dramaturgia” szerint épül, ahol a Herceg nem képes az őt körülvevő nőalakokkal privát szférában létezni. Többnyire akkor látjuk őket, amikor mások társaságában vannak: Gertrúd a darab elején Claudius beiktatási ceremóniája után eltűnik új férjével, és sokáig nem látja a közönség, ezzel szemben Ophelia és Hamlet nagyjelenetét (a „szakítási jelenetet”) is kémkedők pillantása kíséri végig. A *Macbeth* „háttér-dramaturgiájának” színpadi ábrázolását segítheti az a megoldás, amely Macbeth szökését a királyi ünnepségről, a „Volna csak meg” kezdetű monológgal, valamint az azt követő Macbeth-Lady párbeszéddel egy fürdőszobába helyezi. Ugyanakkor fontos, hogy a Macbeth-pár említett erős kapcsolata csak Duncan meggyilkolásáig képes sértetlenül kitartani: attól a pillanattól számítva kezd fokozatosan bomlani, és elsőként a kaput döngető kopogás jelképezi, hogyan akar a külső, publikus világ behatolni a privát menedékbe.

A hősnők jellemei újabb megvilágítást nyernek, ha figyelembe vesszük közvetett kapcsolatukat a transzcendens lényekkel. Az idős Hamlet vádló elbeszélésének lényeges hányada koncentrálódik Gertrúd köré, amely csak tovább távolítja Hamletet az anyjától. A szellemmel, illetve a vészbanyákkal való találkozás után mindkét főhős elsőként „szerelméhez” siet, azonban különböző szándékkal. Macbeth elbeszéli az eseményeket feleségének és boldogan veszi támogatását. Hamlet, ezzel ellentétben, azonnal eltaszítja magától Opheliát, aki mostantól nem támogató, hanem éppen akadályozó tényező lesz a férfi útján.

A darabok egymásra vetítése is új perspektívákat vonultat fel Gertrude, Ophelia és Lady Macbeth dramaturgiai szerepértelmezéséhez. Hasonlóságok sejlének fel, ha szembeállítjuk Hamlet Ophelia kissozójában történő látszat-őrült megjelenését a Duncan-gyilkossággal. Mindkét esemény zárt, privát helyszíneken történik, a közönség számára vizuálisan hozzáférhetetlenül, s mindkettő csupán közvetve kötődik a transzcendens jelenésekhez. Azonban míg az említett jelenet mérföldköve lesz Hamlet és Ophelia

eltávolodásának, addig a másik darabban a skót házaspár szexuális értelemben vett egységét is jelzi. Mégis, a tény, hogy külön lépnek be Duncan hálósobájába, egyszersmind lassú elidegenedésüket is előrejelzi, amely fokozatosan következik be a gyilkosság után. Az említett hősnők útjában további hasonlóságok is kimutathatók: míg Gertrúdot folyamatosan elküldik Hamlet jelenlétéből, Opheliát akarata ellenére kényszerítik, hogy jelen legyen. Hamlet ismétlődő jelleggel kívánja dekonstruálni az utódlás lehetőségeit (pl. kolostorba küldvén Opheliát), miközben Macbeth fiúgyermek szülésére buzdítja a Ladyt.

A két tragédia közepén helyet foglaló, már korábban elemzett nyilvános esemény, az *Egérfogó*-előadás és a bankett-jelenet a hősnők értelmezése szempontjából is jelentősek. A színészek előadásának szemlése közben Hamlet mindkét nőhöz beszél, ezzel jelezve, hogy nem csupán az előadás a lényeges, hanem az ezt körülvevő drámai események rétegei is roppant fontosak. A Herceg közbeszólásaival először a nőt akarja belevonni saját darabjába, s így ő sem maradhat külső pozícióban az *Egérfogó*hoz viszonyítva, hanem annak részévé válik. Mikor Banquo szelleme megjelenik a banketten, a Lady foglalja el az elbeszélő pozícióját: ő próbálja helyrehozni a férje botrányos viselkedése miatt kialakult helyzetet, amely újabb jele lesz a pár tragikus eltávolodásának. Mivel Macbeth úgy döntött, egyedül tervezi meg a Banquo elleni merényletet, most egyedül kell szembenéznie a jelenéssel, miközben a Lady kívül reked e körön, s csak közvetít férje, és a színpadi közönség, a főurak között. E „játéktér” határa, ha láthatatlanul is, de elválasztja Macbethet a Ladytól, ahogyan elválasztja Hamletet is, aki hozzászólásaival része lesz az előadásnak, s ezáltal még jobban elidegenedik a női szereplőktől. Nem mellékesen pedig ez a két jelenet az utolsó, amikor a közönség még együtt láthatja a színpadon Hamletet és Opheliát, illetve Macbethet és a Ladyt.

A hősnők monológjait vizsgálva kitűnik, hogy Ophelia és a Lady nagymértékben függenek a férfi főszereplőktől, akik domináns témái a nők megszólalásainak. Arra következtethetünk tehát, hogy e két nő személyisége nagymértékben függ Hamlettől és Macbeth-től, amely így magyarázatot adhat arra, miért zuhannak az örületbe, amikor a férfiak eltűnnek az életükből. Ophelia örülete és Lady Macbeth alvajárása egyaránt akkor következik be, amikor a szeretett személy mind fizikailag, mind érzelmileg távol van, ráadásul mindkét örületjelenet kísérletet tesz a férfiak valamiféle „visszahozatalára”: Ophelia metaforikus utalásokat tesz a Herceggel való kapcsolatára, a Lady pedig folyamatosan férjéhez beszél álmában. Örületük egyben a magánszférához való viszonyukat tekintve is jelentésgazdag: Lady Macbeth egyedül van, s csak a háttérből figyel két alak, ő azonban megmarad az álom privát birodalmában: sem az Orvosra, sem az Udvarhölgyre nem reagál. Eközben Ophelia folyamatosan másokhoz beszél, s végül nyilvános éneklést kezdeményez a többi szereplővel.

Gertrúd szívét, saját bevallása szerint, Hamlet kettévágta, így fia eltűnése őt nem érinti olyan mértékben, hogy örületbe vagy öngyilkosságba hajszolja (hacsak nem értelmezzük másképp azt, amikor a mérgezett pohárból iszik). Végezetül Hamlet búcsúja Opheliától és Gertrúdtól nyilvános jelenetekben kap helyet, míg Macbeth a darab egyik legmélyebb, magányban elmondott szövegében, a Holnap-monológban reagál a Lady halálára.

A negyedik fejezet elsősorban a két királygyilkossággal trónt szerző uralkodót, Claudius és Macbethet érintő esettanulmány. Ezt a jellemértelmezést főként a darabok meta-színházi olvasatán keresztül végzem, vagyis annak vizsgálatával, hogy a két darab miként tárja fel saját dramaturgiai működésmechanizmusait. Claudius nehézsége mindenekfelett egy önmagán kívülről érkező konfliktus, hiszen legfőbb ellenfele Hamlet. „Párbajuk” két szinten folyik: az egyik a bosszúdrámák tradicionális cselekménye, míg a másik egy meta-színházi csata a közönség kegyeiért. E kapcsolat létrehozásának leglényegesebb eszköze a magányban elmondott monológ, azonban míg Hamlet számos ilyen szöveggel rendelkezik a darab folyamán, Claudiusnak mindössze két hosszabb beszéde van, melyek közül az első, a beiktatási beszéd ráadásul nyilvánosság előtt elmondott monológ, ezáltal valódi közönségét csupán közvetetten szólíthatja meg, a színpadi közönség, a dán udvari hallgatóság jelenlétén keresztül. Macbethnek ezzel szemben senkivel sem kell a színpadi dominanciáért küzdelmet folytatni, hiszen konfliktusának forrása nem külső személy, hanem saját bensője, és fő gondja éppen saját elhatalmasodó színpadi dominanciája: a gyilkosság után soha többé nem szabadulhat a „gyilkos” szerepétől, jelmezeitől. Bizonyos értelemben túl jó színész, aki tökéletesen azonosul szerepével, s ennél fogva a szerep végül teljesen felemészti, ami pedig végső soron a bukásához vezet.

Macbeth működése „a gyilkos” prototipikus esettanulmányaként is értelmezhető: ő magába olvasztja Hamlet és Claudius idevágó személyiségfejlődését. Míg a közönség nem láthatja sem Claudius a gyilkosság előtt, sem pedig a Herceget a tett után (leszámítva néhány sort közvetlenül halála előtt), addig Macbeth saját személyében mutatja fel a gyilkost, aki először felkészül a tetre, majd később próbálja feldolgozni azt. Azonban a dán királlyal ellentétben, Cawdor thánja kudarcot vall. Claudius hatékony diplomáciával kezeli a politikai ügyeket a koronázás utáni ünnepeken, miközben Macbeth nem képes élvezni a koronát, hiszen megjelenik Banquo, akit a király épp a bérgyilkosok alkalmazásával igyekezett távol tartani magától, és ezáltal olyan rémálmokat kénytelen átélni, amelyek Claudius sosem nyugtalanították bátyjával kapcsolatban. Claudius sohasem látja meg az idős Hamlet szellemét, őt sokáig nem gyötri lelkiismeret-furdalás, ő egy másik, „élő kísértettel” bajlódik: Hamlettel, aki szembesíti szörnyű tetteivel a gyilkosság történetét felszínre hozó *Egérfogó-*

jelenetben. Macbethnek nincs szüksége egy másik szereplőre, hogy büntesse őt: démona saját magából kel életre; az áldozatok szelleme így kerül bensőjébe.

Lényeges, hogy a két központi esemény, az *Egérfogó* és Banquo szellemének megjelenése után mindkét uralkodó a transzcendens erők útmutatását keresi: Claudius a mennyei erőkhöz fordul imádságában, míg Macbeth démoni erőket keres fel: a vészbanyákhoz indul további jóslatokért. Claudius monológja a legkevésbé felel meg valódi imának: hamar kijelenti, hogy képtelen imádkozni, ahogyan megbánást sem érez. Amit tulajdonképpen akar, az esetleges egyezség egy kedvezőbb helyzetről önmagával, hogy halála után ne a pokol tüzén kelljen égnie. A beszéd nyelve nem büntudattól gyötört emberre utal, sokkal inkább mutat rokonságot egy üzleti tárgyalás stílusával. A saját bűnét érzelmileg és esztétikailag megközelítő Macbethtel ellentétben Claudius racionálisan viszonyul tettehez. Azonban a fájdalmas következtetés szerint a megbánás hiányában újból elkövetné a tettet, s ezáltal képtelen evilági jólétét a túlvilágra is átmenteni. A dán király is a túlvilági lét természetét boncolgatja, akárcsak Hamlet a „*Lenni vagy nem lenni*”-monológban, azonban míg a herceg ezt a filozófus eszköztárával és ezáltal általános síkon tette, addig Claudius üzletemberként igyekszik imádkozni, egyedi, konkrét kérdésekre koncentrálva. Macbeth ezzel szemben a katona vehemenciáját mutatja fel, s nem az ima egyirányú kommunikációs formáját választja, hanem párbeszédet folytat a vészbanyákkal, azonnali válaszokat követelve. Amit akar, az éppen az, amitől Claudius szabadulni szeretne: a megbánás hiánya. Macbeth tudja, hogy Duncan meggyilkolásával mindent feláldozott, következőképp az üdvözülés teljes mértékben hiányzik vizsgálódásaiból, s így kétségbeesetten fordul a démoni erőkhöz, hogy külső iránymutatást nyerjen. Azonban kiderül, hogy így is saját magának kell értelmeznie a jóslatokat, amelyek során végzetes tévedései végül saját bukásához vezetnek majd.

A tragédiák zárása a két uralkodó kelepceje szempontjából is jellegzetes: Claudius egy másik szereplő, Hamlet győzi le, míg Macbeth bukását elsősorban a jóslatok téves értelmezése, valamint saját, belülről fakadó büntudata idézik elő. Claudius bukásában nincsen semmilyen szükségszerűség, azonban Macbeth már az alvó Duncan leszúrásának pillanatában elveszett. Színházi öntükrözés szempontjából Claudius színpadi dominanciáért harcol és el is bukik Hamlettel szemben, míg ez a dominancia Macbeth számára rémálomszerű teher, amelytől meg akar szabadulni, azonban nem képes lelépni a minden megpróbáltatását magába foglaló színpadról, hiszen maga az alvás is lehetetlen számára. Pedig ez lenne az egyetlen eszköz, amellyel maga mögött hagyhatná azt a világot, amelynek tragikus hősét hivatott alakítani. Eggyé válik szerepével, amely sosem hagyja majd szabadulni.

Ebben az utolsó, elemző fejezetben a pre-performance criticism elsősorban nem konkrét drámai jelenetek színházi kidolgozásában működik, hanem jellemek feltárására összpontosít, miközben legközelebbi elméleti rokona, a darabok meta-színházi olvasata előtt tiszteleg. A meta-színházi vizsgálódás feltárja a darabban rejlő mintákat, amelyek utalnak az Erzsébet-kori, illetve a mai színházi kontextusok természetére, amelyben a tárgyalt tragédiák működnek. Az ezt megelőző három fejezet azonban felmutatja, valójában hogyan működik maga a pre-performance criticism, amely az elméleti eredményeket, meglátásokat színpadi metaforává, mozgássá, jelmezzé és díszletté változtatja, a jelentést jelenlétbe transzponálja. Disszertációm a „Holnap előadás!” (II; 2; 530) címmel kezdtem, s az előkészületek, kidolgozások és virtuális próbák után remélhetőleg eljutottunk a drámai jelenlét jelenidejéhez: „Ma este színházat néz a király” (III; 2; 68).