

Koltai M. Gábor

A páncél árnyéka rajtunk

Ruszt József Hamletje

Sokan leírták már, hogy a *Hamlet* – többek között – nemzedéki dráma. Szereplőinek túlnyomó része egyazon korosztályból került ki (Hamlet, Ophelia, Laertes, Rosencrantz, Guildenstern, Horatio, Fortinbras), míg a többi igen élesen képvisel egy másik generációt (Claudius, Gertrud, Polonius). A “gyerekek” együtt nevelkedtek az udvarnál, gyermekkori játszótársak, egy idő után problémáik is megegyeznek (Hamletnek, Opheliának, Laertésnek, sőt, még Fortinbrasnak is megölték az apját). És mi történik a *Hamlet*ben? Ezek a fiatalok kémkednek egymás után, gyilkos párbajban csapnak össze mérgezett törrel, szerelmeik, kapcsolataik szétbomlanak – és legfőként képtelenek egymással egy emberi szót is váltani. Ha Horatióval való barátságától eltekintünk, Hamletnek a darabban egyetlen pillanat adatik, amikor egyáltalán *megszólíthat* valakit a régi társak közül. Opheliát azonban figyelik, emiatt nyilvánvaló hazugságra kényszerül. Ez a pillanat is elmúlik.

Sok-sok filozófiai probléma mellett ez a dráma egyik alapvető kérdése. Huszonéves embereket látunk, akik körül – korukból adódóan – hirtelen kitágul, majd riasztóan összeszűkül a világ. És ezek a kamaszkorból éppen kilábalt fiatalok ahelyett, hogy egymásba kapaszkodnának (hisz ebben a korban ez nemcsak természetes, de szükségszerű), fokozatosan eltávolodnak egymástól, végül elpusztítják magukat is, környezetüket is. Miért?

Látszólag egyszerű a válasz, hiszen a Claudius és nemzedéke által teremtett erkölcsi élettér az egészséges ember számára valóban csak “dögletes párák összeverődéseként” érzékelhető. Ebben a közegben nem lehet élni. Ha egy mélabús fiú mindezt a világrend felbomlásaként éli meg, már elegendő a végkifejlethez. Ruszt “valódi” huszonévesekkel rendezte meg a darabot, s így más válaszok adódtak. Eldöntendő, csorbát szenved-e a darab, amikor alapvető egzisztenciális kérdésfeltevések a késő kamaszkor viláértelmezési válságaként, így szükségképp leegyszerűsítve jelennek meg. Valószínűleg nem; nem lehet véletlen, hogy Shakespeare az emberi lét végső kérdéseit a kora ifjúság kozmikus kétségbeesésén szűri át. Ez az a kor, amikor az egész világ börtön (s mennyi rekesz, őrhely és dutyi van benne!), és nem az örültség, hanem a legkomolyabb önvizsgálat

jelének kell tekintenünk egy efféle mondatot: “Én egy idő óta (bár nem tudom, miért) elvesztettem minden kedvemet”.

Ebben a (jóllehet, leegyszerűsített) kontextusban természetes gesztus, ahogy Hamlet adott pillanatokban, egy-egy gondolat vagy kapcsolatteremtési kísérlet erejéig, ledobja az őrület álcáját – ezt pedig azzal *jelzi*, hogy leveti a szőke Hamlet-parókát (mert a fésületlen szőke haj nemcsak az őrület emblémája, hanem Hamleté is: a szerepé). A parókát előzőleg ölti magára, amikor első ízben játssza a bolondot; mellé félig lecsúszott, régi vágású fekete harisnyát vesz – újabb átmenet a “bolond-jelmez” és a “Hamlet-jelmez” között. Eddig a pillanatig minden szereplő civilben jelent meg (illetve nem volt fontos, hogy a szereplők egy végzős színészosztályt játszanak, vagy egyszerűen csak egy modern ruhás Hamlet-előadást látunk). A következő képbe azonban Claudius is királyi díszben érkezik. A rákövetkezőben Gertrud és Polonius is jelmezt ölt, s amikor már tudjuk, hogy Rosencrantz és Guildenstern nem a régi barátságot felfrissítendő érkeztek Helsingörbe, ők is udvaronc-mezben jelennek meg. Mindez annak érzetét kelti, hogy a színészeket “beszippantja” a darab (ahogy a Hamletet játszó színész húzta fejére a Hamlet-parókát), másrészt érzékien jeleníti meg, rendre hogyan tűnnek el a királyfi körül a kapaszkodót nyújtó emberek. Nem véletlen, hogy Gertrud egyszer még visszatér pulóverben-szoknyában (amikor lakosztályában felsejlik egy gyöngéd anya-fiú kapcsolat lehetősége), mint ahogy az sem, hogy az egyetlen szereplő, aki mindvégig civil ruhát visel, Horatio. Ez utóbbi gesztus magában foglalja a Hamlet és Horatio közti barátság különleges – az ábrázolt világban egyedülálló – minőségét, s egyben világos képi megfogalmazása a kosztümös alakok közt tébláboló civil sorsának: az örök szemlélődőének, akinek még az sem adatott meg, hogy együtt haljon barátjával.

A *szereppé válás*, noha egyszerre beszél a színházról és a darabról, egyetlen aktus: azt jelenti, hogy egy főiskolai osztály eljátssza a *Hamletet*, és azt, hogy egy anya elvész, mert Királynővé, egy barát elvész, mert Udvaronccá válik. A “szerep” hangsúlyozása, elutasítása vagy vállalása a korábbi Ruszt-rendezésekben (az *Othellóban*, a *Bánk bánban*) is központi kérdés volt, és azokban az esetekben is a darab problematikájába simul.

A több síkon értelmezhető jelképek végigvonulnak az előadáson. Amikor Ophelia megőrül, Hamlet szőke parókáját viseli. Ez akár játék is lehet a reneszánsz színpad konvencióival: Ophelia magára veszi az őrület *kellékét*. Másfelől egy pszichológiailag tökéletesen értelmezhető gesztus: Ophelia egy Hamlettől származó tárgyat hurcol magával (amikor pedig a lába közé gyűri, a kellék harmadik jelentéssel ruházódik fel).

Ha ez a bonyolult (adott esetben hármas) jelképrendszer az alatt a néhány másodperc alatt, amely alatt lejátszódik, nem oldható fel, az előadás túlbonyolított elitszínház. A jelképrendszer azonban feloldható: érzékien jelenik meg, és magában hordja a jelentést. Művészileg magas szinten felkészült társulatok néha a látszólag legátélhetőbb nyelvet, a sztanyiszlavszkiji, pszichologizáló játékmódot képtelenek két órára egy egész közönséggel elfogadtatni itt a nézők evidenciaként könnyvelik el, hogy az imént öltönyben láttuk a szellemet, Horatio szerint mégis talpig páncélban volt. Senkiben nem merül fel, hogy Horatio megbolondult, vagy a rendező rosszul húzta meg a darabot.

Egy másik emblémaszerű beállításban Hamlet a Ruszt-színpadon megszokott, nézőtérre nyúló beugrón guggol (ez a beugró teszi lehetővé, hogy a játéktér a három oldalról nyitott Shakespeare-színpad kicsinyített másasá váljék, tehát a közönségnek az Erzsébet-kori színház térélményében legyen része). A fekete ruhás, kezében koponyával guggoló figura mögött a Sírásó áll, ócska ballonkabátban, maga előtt keresztben tartott kapa. A mindössze pár másodperces beállítás megint csak “Hamlet-mottó”, de ezen túlnőve a *halál* ironikus-fenyegető víziójává válik. S ha hozzávesszük, hogy a Sírásó, csúf mosoly kíséretében, épp akkor áll be a köpenyes-kaszás Halál pózába Hamlet háta mögött, amikor a királyfi baljós előérzetét említi, megállapítjuk, hogy Ruszt nemcsak a végkifejlet közismertségével játszik, hanem az előadás másik alapvető gondolati gerincét, a “színháték a halál árnyékában” vízióját rögzíti egyetlen képben. A pillanat egyszerű és érzékletes, a fenyegetés mögött némi szelíd, távolságtartó irónia is bújkál (mint az egész előadásban), továbbá hű a Globe konvencióihoz, amely gyakorta élt ehhez s az említett parókához hasonló emblémákkal. De a képbe sűrített gondolat is kevés lenne önmagában, ha nem láttuk volna pár perccel korábban, ahogy a Poloniust játszó színész a főkamrás halála után nyílt színen ölti magára a kabátot, amelyben Sírásóvá válik. Ha a temetési jelenet végeztével kapájával földelné el Opheliát, s nem a kezét nyújtva vezetné ki a színpadról, mint afféle túlvilági révész. Ha Polonius már a darab kezdetén nem pillantotta volna meg rémulten Hamlet atyjának szellemét, s a két, kalapját kezében tartva osonó férfi (az egyik halott, a másiktól tudjuk, hogy az lesz) nem rímelve a párbajjelenetet megelőző beállításra, amit ugyanez a két férfi (már mindkettő halott) foglal komor keretbe. S végezetül: ha a tablóvá formálódó zárókép nem tartalmazná az előadás mindkét alapgondolatának összegzését.

Ebben a tablóban színpadon van az összes halott, éppúgy fehérre mázolt arccal, mint korábban a vándorszínészek. Az Angliában kivégzett Rosencrantz és Guildenstern, ahogy fejükbe húzott kalappal, álmos mozdulatokkal bort szolgálnak föl a királynak,

lidércnyomásos Bosch-figurák. “Ti, kik halványan és remegve álltok, néma személyek” – mondja a haldokló Hamlet (a későbbi szövegből kiderül, hogy Shakespeare-nél sem a közönséghez beszél), s csakugyan, mögötte egysoros vonalban sorakozott fel az összes szereplő. Kifejezéstelen, fehér arccal állnak akkor is, amikor Hamlet, végszava után, felkel, megszorítja a halottak közt már *végképp* civil Horatio kezét, egy minden kapcsolatukat összegző, szomorú mosolyt vált vele, végül beáll a többiek, a jelmezes halottak sorába.

Az ehhez hasonló képek – noha társíthatók egymáshoz s ezáltal racionálisan megmagyarázhatók – elsősorban atmoszférájukkal érnek el hatást. Nem az intellektust, hanem az érzéki befogadást veszik célba. A szöveg lecsupaszítására is szükség van. Ebben az előadásban nem hangzik el, hogy “Valami búzlik Dániában”, “Rohadt az államgépben valami”, Fortinbras nevét egyszer sem említik, a dialógusok pedig egyharmadukra rövidültek – ha egy dráma bizonyos motívumait végiggondolva erősítik fel, más motívumok önmaguktól hullanak ki.

A játékmód a pszichológiai realizmus és a jelképszerűség között egyensúlyoz. Hamlet és Ophelia görcsös kapcsolatteremtési kísérletei, valaha volt összetartozásuk töredék gesztusai, egyszerre szeretetteljes és hisztérikus közeledésük, a kudarcot követő kétségbeesés – csupa aprólékosan kidolgozott, “lélektanilag” pontos mozzanat. De ebbe a játékmódba nem ágyazódik bele az a jelentéstöbblet, amivel a páróka föl- s levétele jár, továbbá csak részben értelmezhető Hamlet és Ophelia tétova-görcsös csókja is, amit világitásváltás kísér, felvillantva, mivé válhatott volna e helyrehozhatatlanná károsult kapcsolat. Még inkább sűríti a két játékmódot az Egérfogó-jelenet, amelyben Hamlet veszi át a Színészkirály (ezzel apja) szerepét, transzszerű állapotba bűvölt anyja a Királynéét, s amikor a mit sem értő társaság előtt valaki észrevétlen egy üvegcset csúsztat Claudius kezébe, a király is Lucianusszá vedlik, hogy újrjátssza a gyilkosságot. Egy pillanatra, amikor az Egérfogó a shakespeare-i gondolatnál is tökéletesebb csapdaként működik, a szó szerinti realizmus helyére másfajta, színpadszerűbb realizmus kerül.

Az aprócska térben mindvégig fejünk fölött lebeg egy kopott páncél. Mondhatni, ennek árnyékában játszódik az előadás. Fenyegető súlyt kap tőle minden egyes pillanat, miközben némi iróniával – egy korábbi Hamlet-konvenciót idézve – arra is utal, hogy amit látunk, a középkorban játszódik. Minthogy erre a tényre más ponton nem hivatkozik az előadás, a páncél egy kicsit elidegenít – a középkortól is, a korábbi Hamlet-konvenciótól is. Amikor azonban a szereplőkben gerjesztett folyamatok visszafordíthatatlanná válnak, a halál megjelenik a helsingőri várban, mindenki jelmezt

visel és a történet elkerülhetetlenül ível a végkifejlet felé – akkor a páncél lassan leereszkedik, megszűnik a darabhoz fűzött lábjegyzetnek lenni, a darab *valóságává* válik, és amikor a színpadra ér, szembenéz velünk.

(Megjelent a *Látzának, mert játszhatók – Shakespeare a színpad tükrében* c. esszékötetben – ELTE, 2007 – és a *Színház*, 1997 szeptemberi számában)