

Spiró György: Shakespeare szerepösszevonásai.
Bp., Európa, 1997. 277. p. [Mérleg]

Spiró György könyve az Erzsébet- kor egyik színházi konvenciójából (a szerepösszevonásokból) kiindulva három kérdésre próbál választ találni: mely drámák esetében lehet dramaturgiai és esztétikai jelentősége a szerepösszevonásoknak; befolyásolhatták-e a (lehetséges) szerepösszevonások a jelentésképzés folyamatát: milyen mértékben válhattak relevánssá a nézői interpretáció(k)ban; és végül milyen következtetések adódnak Shakespeare műveinek antropológiai szemléletét, viláértelmezését illetően.

Shakespeare korában a színjátszó truppok létszáma jóval alacsonyabb volt, mint az általuk játszott darabokban színre lépő szereplők száma. (Egy – egy társulatnak legfeljebb tizenkét felnőtt, kettő vagy három – inaséveit töltő – fiatal fiú, és néhány bérszínész volt a tagja, míg a darabokban átlag húsz – harminc szerep van.) Ez a színháztörténeti tény egy sajátos társasjátékot tesz lehetővé az ingyencék számára: a lehetséges szerepösszevonásokkal kalkulálva újra és újra, a különböző értelmezésekhez igazított különböző szereposztásokban – vagy éppen az eltérő szereposztásokból következő eltérő értelmezésekben – vihetik színre Shakespeare da-

rabjait a képzelet színpadán. A cél nem a korabeli előadások minél pontosabb rekonstrukciója, hiszen ez – megfelelő adatok hiányában – amúgy is lehetetlen;¹ a módszer a játékos interpretáció (az interpretációt játéknak tekintő értelemdadás) diszkrét bájjára hívja fel figyelmünket.²

Spiró György tanulmányában Shakespeare összes darabját vizsgálja, a szerepösszevonások következő három fajtáját használva: „elnyomás” (suppression): a szereplő nem jelenik meg többször a darabban – meghal, vagy csak egyszerüen „eltűnik”; „átalakulás” (alternation): az egyszerre több szerepet játszó színész az előadás folyamán változtatja az alakokat; és „helyettesítés” (substitution): ha a színésznek egyszerre két szerepében is a színpadon kellene lennie, akkor az egyik szerepben rövid időre valamelyik bérszínész helyettesítheti őt.³ (A szerepösszevonások e három fajtáját gyakran egyszerre használták az előadásokban.) A tanulmány megállapításai szerint Shakespeare műveiben a szerepösszevonások lehetnek *szociológiai szempontúak* (az ugyanazon színész megjelenítette szereplők különböző társadalmi rétegekhez tartoznak); *nemzeti szempontúak* (a színész különböző nációjú alakok bőrébe bújjik), *vígjátékiak* (komikus helyzetek adódnak az egymásra hasonlító – ugyanazon színész által játszott- szereplők összetéveszté-

¹ Spiró György: *Shakespeare szerepösszevonásai*. Bp., Európa, 1997. 84.

² „Még lehet, hogy a szépirodalmi művek nagy része értékesebb a kritikai művek túlnyomó részénél, de a kritika és a szépirodalom egyaránt a szellem intézményei, és az ember sohasem tudhatja előre, hogy a kreatív szellem melyikben mutatkozik majd meg. (...) Valóban annyira komoly dolog lenne tehát a kritika, hogy nem is lehet másképpen viszonyulni hozzá, csak a „teljes komolyság” módján (...) Hová lett a játék mozzanata?” Geoffrey Hartmann: A kritika (felismerési fázisa). *Helikon*, 1994/1–2. 49–59.

„Az olvasás olyan megértési aktus, amely nem csak hogy nem megfigyelhető, de nem is megjósolható, vagy igazolható. Az irodalmi szöveg nem fenomenális esemény, amelynek bármiféle határozott létezési forma volna tulajdonítható, tekintünk akár természeti tényként vagy szellemi tevékenységként. Nem vezet transzcendentális érzékeléshez, intuíciohoz vagy tudáshoz, csupán előhív valamiféle megértést (...) A kritika nem más, mint az olvasás aktusának metaforája, s ezen aktus már magában véve is kimeríthetetlen.” Paul de Man: A vakság retorikája: Jacques Derrida Rousseau-olvasata. *Helikon*, 1994/1–2, 113.

³ Vö.: Spiró György: i. m.

séből), *liraiak* (a főhős vagy főhősök nem kettőznek, de az összes mellékszereplő igen); és *gazdaságiak* („csupán” takarékosági szempontból, a korlátozott létszámú társulat miatt szükséges összevonni a szerepeket)⁴.

Mivel Londonban ekkor meglehetősen kevés (mindössze öt vagy hat) színház működött, a közönség jól ismerte a játszókat. A részvényes színészek voltak a legnépszerűbbek: ők kaparintották meg a fontosabb szerepeket, és csaknem minden este színpadra léptek. Az előadásmód rendkívül stilizált volt: az üres térben csupán néhány kellék és a verbalitás segítette a nézőket abban, hogy – a hiányzó jelrendszereket képzeletükkel kipótolva – megteremtse az adott jelenet színhelyét és atmoszféráját. A királyt koronája és a kezében tartott jogar illetve országalma, a börtönőrt kulcsa jelezte; a szereplő nevét olykor egyszerűen köpenyére varrták. Ilyen nagyfokú stilizáció mellett nehéz elképzelni, hogy a más szerepbe lépő színész maszkirozással és komplett jelmezcserevel próbálta volna leplezni magát; ez gyakran a jelenetek közötti rövid idő miatt sem lehetséges. (Spiró György számítása szerint olykor csupán kilenc sornyi idő jutott a szereplő „átváltására”).⁵ A nézők tehát felismerték kedvenceiket az előadás különböző szerepeiben.

„A drámai fikció „halott” alakja a halál ténye révén mintegy fölmagasodva, mondhatnánk az „örökkévalóság mauzóleumában” – megtalálja a maga – élő – „dublőrjét”. De az élő voltában gyanús dublőrjét. A radikális lefokozás következtében mindennapi, semmi-

lyen, „alacsony” alakká válik, amolyan nyomorúságos imitációvá, amelyben a „prototípus” nagyságának csak a nyomait fedezzük fel. (...) A halott nagyságot csak az élő, mindennapi, alacsonyabb rendű valóság révén pillantjuk meg. A halált a mindennapiság gyarlósága révén. A dráma fikcióját a legalacsonyabb rendű valóságos hely révén.”⁶

Tadeusz Kantor idézett szövege rendkívül érzékletesen fogalmazza meg azt, ami a színházi jel kettősségéből következik a színészt és az általa játszott szerepet illetően:⁷ a színész nem gondolható el „átlátszó üveggént”, amelyen keresztülpillantva (mintegy az „üvegtől” eltekintve) a dráma szereplőjét „Ding an sich” szemlélhetnénk. (Duchamp-ot parafrázálva: a színész Fresh widow, és nem French window.)⁸ A színházi jel kettős volta miatt válhatott az Erzsébet és Jakab kori színház a gender studies egyik kitüntetett terepévé, hiszen a színpadon fiatal fiúk és/vagy meglelt férfiak alakították a női szerepeket, míg a nézőtérben szép számmal akadtak nők, hölgyek és prostituáltak is. Noha az előadott darabok – mint azt a gender és/vagy posztkolonialista elemzések „bizonyítják”- többnyire elnyomó, marginalizáló és kizáró perspektívában íródtak, a színház (a maga színpadi „transzvesztitizmusával”) egyúttal eltörölte a nemi elkülönítés hagyományos módját: a biológiai nem és a gender egymástól függetlenül mutatkozott, sőt az álöltözetek révén (amikor a fiú színész játszotta a női szereplő fiúnak álcázza magát) a gender kategóriái is egymásba folytak/alakultak⁹. Az előadások tehát színpadra állították a nemi identitás *konstrukció* voltát (is).

⁴ Példák a szerepösszevonás egyes fajtáira: a IV. Henrik Első és Második részének szerepei csak úgy oszthatóak ki, ha a színészek hol főurakként, hol népi figurákként tűnnek fel (szociológiai szempontú összevonás); az V. Henrik-ben franciákként és angolokként (nemzeti szempontú összevonás); a *Tévedések vígjátékában* Syracusai Antipholus és Ephesusi Antipholus szerepét játszhatta ugyanazon színész (az utolsó két jelenetben helyettesítéssel, mivel itt az ikerpár mindkét tagja egyszerre van a színen); a lírai szerepösszevonásra példa a *Hamlet*; a gazdaságira pedig a *Velencei kalmár*. Vö. Spiró György: i. m. 184–186., 191., 209., 246.

⁵ Spiró György: i. m. 34.

⁶ Tadeusz Kantor: A holtak világából az élők világába való dicstelen átmenet In: *Halálszínház*. Bp.–Szeged, 1994. 192.

⁷ A színházi jel eme kettősségét próbálják kiiktatni a performance-ek és happeningek résztvevői, amikor „önmagukat adják”; a színházi jel kettősségét akarta eltörölni Artaud is.

⁸ Marcel Duchamp ready-made-jei kapcsán gyakran használ szójátékokat (leghíresebb a bajszos Mona Lisa alá biggyesztett négy betű); a Fresh widow című a French window (Francia ablak) tréfás elferdítése. Maga a mű egy átalakított ablaktábla: Duchamp az üvegek helyére fekete bőroket feszített, és azokat minden reggel – mint egy pár cipőt – gondosan kibokszolta. Vö. Pernecky Géza: *Kapituláció a szabadság előtt*. Pécs, 1995. 181.

⁹ David Scott Kastan–Peter Stallybrass: Introduction: Staging the Renaissance In: D. S. K.–P. S.: *Staging the Renaissance*, New York–London, 1991. 1–17. Bár a színházellenes röpiratok azért intették a nőket a színházba járás veszélyeire, mert ott mindenféle veszély leselkedik rájuk (tolakodó tekintetek, közmegevetés, esetleg a prostituáltak egyikének vélik), lehet, hogy nem a nők voltak veszélyben, hanem ők jelentettek veszélyforrást – az addigi társadalmi és nemi viszonyok felforgatásával: a színház a város „margóján” helyezkedett el, és a színházba járó nő fogvasztóként, „nézőként” jelent meg (ez utóbbi nem csupán a színpadra vonatkozik, hanem a *másik* keresését is) – szemben korábbi domesztikált elzártágával. (Jean E. Howard: Women as

A színházi jel kettősége miatt a színész személye összekapcsolja egymással az összes általa játszott szerepet: a nézők elváráshorizontját és az adott előadás dekódolását mindig befolyásolják azok az előadások, amelyekben a néző látta a színészt.¹⁰ A színész láthatatlan uszályként vonja maga után korábbi alakításait: ezért nem beszélhetünk színészi „jelenlétről” sem, hiszen – az élő jelen reprezentálhatatlansága mellett¹¹ – a színész jele folyamatosan elkülönböződik magától, nyomokkal (trace), több szerepének nyomaival átitott.¹² A színész fizikai léte tehát intertextuális kapcsolatot létesít azon előadások között, amelyekben szerepel; ha pedig egy előadáson belül több szerepben is színpadra lép, ezeket az alakokat mindig egymásra vonatkoztatva, egyiket a másik (a Másik) felől értelmezi a néző – lehetetlenné válik, hogy egy(séges) stabil identitást rendeljünk az egyes szereplőkhöz.¹³

Spiró György szerint: „A szerepösszevonásos rendszer feltehetőleg segítette Shakespeare-t abban, hogy szélsőséges párosokban gondolkozzék,¹⁴ ne pedig magánvaló entitásokban (...) Az nem újdonság, hogy Shakespeare nem rendelkezett sem fejlődéseszmével, sem történelmi tudattal, de most úgy látszik, hogy az emberrel nem mint az individuum középpontba állításával foglalkozott. (...) Shakespeare szemlélete kívül van az elmúlt négy száz év Európáján – éppen előtte van, az archaikusból tekint a jövőbe, és ez az első, elfogulatlan pillantás nagyon mélyre és messzire hatol, egészen a polgári fejlődés mai állapotáig, amikor az individuum eszméje súlyos sebeket kap.”¹⁵ Ezen következtetéssel zárva tanulmányát, Spiró György a „reneszánsz individualizmus” jól ismert burkhardt¹⁶ eszméjének felülvizsgálatára késztet minket.

Schuller Gabriella

Spectators, Spectacles, and Paying Costumers. In: i. m. 68–75.) A brechti elmélet bizonyos elemeinek használata révén szintén színpadra állítható a gender konstrukció volta. Vö Elin Diamond: *Brechtian theory/Feminist theory ...* Bizonyos fokig talán az Erzsébet-kori reprezentációs forma inverzének tekinthetők a nadrágszerepek; Fedák Sári Kukorica Jancsiját nem is említve, Medgyaszay Vilma Iluskájával.

¹⁰ Keir Elam megállapítása szerint ez az intertextuális kapcsolat az előadás minden szintjén érvényesül: a szöveg más szövegek műfaji, strukturális vagy lingvisztikai nyomait hordozza; a díszlet más díszletek képességét és proxemikai hatását idézi; ugyanez vonatkozik a színészre és a rendezés stílusára is. (Vö.: Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and drama*. London, 1980. 93.) A színész személye által teremtett intrtextualitás példája Novák Eszter *Koldusopera*-rendezésének börtönjelenete. A lányok Mackiért civakodnak, miként Székely Gábor Molière rendezésében a falusi lányok Don Juanért a tóparton. A vágy tárgya mindkét esetben Cserhalmi György. Az egy előadáson belüli „színészköziség” esete Magyar Attila kettőzése a „Tréfa, szatíra, ironia és mélyebb értelem”-ben. A szöveg és a tér intertextuálitására példákat olvashatunk a Posztmodern glosszárium *intertextualitás* címszavában a nézői elváráshorizontot befolyásoló egyéb tényezőkről pedig az *elváráshorizont* címszó alatt: *Színház*, 1998/3., valamint Keir Elam: i. m. 94.

¹¹ Vö.: Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. *Gondolat-jel* 1994/1–2. illetve a Posztmodern glosszárium *différence, jelenlét-hiány, és nyom* címszói: *Színház*, 1998/3.

¹² „A szöveg plurális. Ez nem azt jelenti, hogy több jelentése van, inkább azt, hogy megvalósítja a jelentés pluralitását, egy redukálhatatlan pluralitást. (...) A Szöveg pluralitása nem tartalmának többértelműségéből ered, inkább az azt összetevő jelölők sztereografikus pluralitásából (...)” Roland Barthes: A műtől a szöveg felé In: *A szöveg öröme*, Bp., 1996. 70. (kiemelés tőlem)

¹³ A szemiotikai megközelítésmód számos fajtája (pl. Greimas aktáns – rendszere) szintén egymástól való elkülönböződésükben (és nem a posztromantika pszichológiai nézőpontjából) vizsgálja a drámák, filmek, regények stb. szereplőit Vö.: Keir Elam: i. m. 131–133.

¹⁴ Spiró György elemzéseiből kitűnik, hogy a szerepösszevonások rendszere meglehetősen összetett, nem csupán a jó/rossz, szende/érzékeny stb. egy alakban történő banális, elkoptatott összevonását jelenti. „A klasszikus metafizika számára semmiféle nehézséget nem okozott a személyiség megosztása (...) éppen ellenkezőleg, a két ellentétes fogalomra épülő személyiség úgy működött, akár egy jó paradigma (*fenn/lenn, test/szellem, ég/föld*); az egymással harcban álló részek egyetlen értelemnek, az ember értelmének megalapozásában békéltek meg. Ezért aztán ha ma a megosztott alanyról beszélünk, ezt nem abból a célból tesszük, hogy elismerjük egyszerű ellentmondásait, kettős posztulációt stb.; a cél egyfajta *széttörözöttség*, olyan folyamatos szétforgácsolódás, amelynek áramában már nincs főmag, sem értelemstruktúra: nem ellentmondásos, hanem szétszórótyagok.” Roland Barthes Roland Barthes-ról In: *Angyalosi Gergely: Roland Barthes, a semleges proféta*. Bp., 1996. 309.

¹⁵ Spiró György: i. m. 241., 261.

¹⁶ Burckhardtól származik a reneszánsz individualizmus teóriája, de élete vége felé maga is „elbizonytalanodott”. Vö.: Peter Burke: *Az olasz reneszánsz*. Bp., 1994. 201.; Burckhardt legfontosabb érve egyébként éppen a művészek „individualizálódása” volt (vö Burke im.), ami a drámaírók esetében részben cáfolható (hiszen egy színházi társulatra írt a szerző, akik erős nyomást gyakoroltak rá; bizonyos művek esetében pedig lehetetlen kibogozni a szerzőséget, mivel közösen dolgoztak az írók) Vö.: i. m. 9–10.