

Szabó Zsófia
Hajdani Hamletek

„Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd: mert minden olyas túlzott dolog távol esik a színjáték céljától, melynek föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázátát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.” – így oktatja Hamlet a színészeket Shakespeare jól ismert darabjában. De miként alakították a Shakespeare utáni nemzedékek nagy angol színészei magát Hamletet a 17-19. századi angol színpadon, hogy saját koruk „tulajdon alakját és lenyomatát” felmutassák?

Számos kordokumentum maradt fenn, amely Thomas Betterton, David Garrick vagy John Philip Kemble szerepértelmezését, színpadi előadásmódját taglalja; a memoáirodalom, beszámolók, kritikák mellett azonban még izgalmasabb forrást jelentenek azok az illusztrációk, festmények, metszetek, amelyek Hamlet szerepében ábrázolják a korabeli színpadok csillagait. E képek segítségével közelebb kerülhetünk az egymást követő korszakok Hamlet-értelmezéseihez: nemcsak a kosztüm- és díszlettervezés sajátosságait követhetjük nyomon, hanem elsősorban a színpadi játékban bekövetkezett változásokat, az érzelmkifejezés és a testbeszéd gesztusrendszerének módosulásait is. E tanulmány célja, hogy a színháztörténet és a művészettörténet gyümölcsöző együttműködésével, mindkét tudományág eszköztárából merítve mutassa be Shakespeare történetének főhősét, a múlt századok tükrében változó Hamlet arcmását.

Az elmúlt évtizedekben a Shakespeare-kutatásban jelentős vizsgálati metódussá vált, hogy a szemiotikai elemzések a kiindulópontok újraértelmezése révén közelítenek az írásos és képi hagyományok feldolgozásához. Szőnyi György Endre idézi fel tanulmányában¹ F. C. Kolbe elemzését, aki a festmények és a drámák szerkezete közötti rokon vonásokat annak okán vizsgálta, hogy Shakespeare verbális képalkotásának rendszerét feltárja.

Összevetése alapjául egy Frans Hals-kompozíciót választott, amelynek vonásait Shakespeare drámáira alkalmazhatónak vélte; a közös pontok Kolbe szerint a szerkezet („egy bizonyos terv szerint elrendezett személyek hangsúlyozott csoportot alkotnak”), a fény és árnyék szerepe, a szereplők közti interakció, valamint a képet egységesítő színharmónia. A drámák vizsgálatánál arra a megállapításra jutott, hogy a szerző műveit „a cselekményszerkezet, a tetőpont és a végkifejlet egyensúlya, a szereplők egymás közötti viszonyai és a drámai színezés egységesíti”², ahogy az ismertetett vonások egy-egy festmény kompozícióját meghatározzák.

Frans Hals oeuvre-jében beszédesebb analógiákra, egészen konkrét, „Shakespeare-i” motívumokra is bukkanhatunk: *Fiatal férfi koponyával (Vanitas)* (1626-28) című alkotásáról (1. kép) például könnyen eszünkbe juthat Hamlet ikonikussá nőtt alakja.³ Ez a párhuzam azonban pusztán annak a rokon gondolkodásmódnak köszönhető, ahogy a 17. századi képzőművészeti tradíció, a drámairodalom éppolyan jelentős mértékben hagyatkozott az emblematikára.⁴



1. Frans Hals: *Fiatal férfi koponyával (Vanitas)*, 1626-28 olaj, vászon, 92,2 x 80,8 cm, London, National Gallery

A 16-17. századi előadásokban a gyertya vagy fáklya az élet és halál metaforájaként, akár a koponya *memento mori*ként – mint színpadi kellemek – ezt a tradicionális képzetet a nézőben szintén előhívhatták, hiszen e tárgyak és jelentés-tartalmuk a korban közismert kódnak számítottak.⁵ Bár a Shakespeare-szövegek vizsgálata arra mutatott rá, hogy a szerző verbális képteremtésekor hagyatkozott ugyan ismert képzőművészeti alkotásokra, illetve bizonyíthatóan használta az emblematikát, mégsem konkrétan meghatározható ábrázolásokat írt le: a képek tartalmi és ikonográfiai motívumainak üzenete érdekelte, amely nézőjétől sem volt idegen, s annak tartalmi mondanivalójára asszociálni tudott.⁶

Shakespeare korának színházát emiatt a színháztudomány az *emblematisz színház* fogalmával jellemzi: „A művészethez való kétféle alapállás közül még az elsőt képviseli, melyben a valóság jelentésének emblematikus, „kivonatolt”, jelképek és összefüggések rendszerére épülő kommentálása uralkodik. Ezt váltja fel a 17-18. század fordulójára a későbbi, fotografikus irányultság, amely a valóság teljes illúziójának, empirikus másolatának megteremtésére irányul.”⁷

A 18. századra szinte minden művészeti ágban jelentkezett az igény, hogy a születő műveket a természetet követő, mesterkélttség nélküli kifejezés számára hódítsák meg,⁸ s ez a tendencia a színházakban is helyet követelt magának. A színjátszás addigi szónokias stílusát egy sokkal naturalisztikusabb előadásmód váltotta fel, s bár az emberi cselekedetek és természet imitációja valóban a realitás felé mozdult el, a „valóság teljes illúziójának” *fotografikus* igényéig egyelőre nem jutott el.

Az első nagy Hamlet-színészek ábrázolásainak sorát feltehetően Thomas Betterton előadásával lehet kapcsolatba hozni; e kép az 1709-es, Nicolas Rowe szerkesztésében Jacob Tonson által publikált Shakespeare-kiadás címlapjaként jelent meg. Az angol színházi indíttatású ábrázolások korai példájaként tarthatjuk számon ezt a metszetet: Alan R. Young erre bizonyítékot Hamlet felborított székének megjelenésében lát, amelyet Betterton vezetett be a színházi gyakorlatba, bár a szöveg nem tett rá utalást.⁹ Itt jegyezzük meg, hogy sokáig élt az a szokás az előadóművészet praxisában, hogy a szerepek első alakítóinak invencióit vették alapul, és erre a tradícióra hivatkoztak, mint szín-

játszásuk forrására. Ezzel együtt a kritikai attitűd is ebben a kontextusban realizálódott: a fiatal színészek színpadi produkcióiban a kritikusok gyakorta az elődök szolgálai másolását nehezményezték, vagy épp azt emelték ki dicséret gyanánt, hogy elűt játékuk a szerep korábbi alakítóinak megoldásaitól.¹⁰



2. Elisha Kirkall metszete François Boitard után:
A Hamlet címlapja Nicholas Rowe: *The Works of Mr. Shakespear* (Tonson-kiadás) c. művében, 1709
Washington, Folger Shakespeare Library

A François Boitard kompozícióját követő Elisha Kirkall metszete címlap (2. kép) jelenetének tengelyében a királyné ülő, karjaival hevesen gesztikuláló alakja jelenik meg, míg a kép bal és jobb szélén a Szellem és vele szemben Hamlet áll hasonlóan lendületes gesztusokkal, s az előtérben hangsúlyos helyen látható a felborított szék.



3. Louis du Guernier:
A Hamlet címlapja Nicholas Rowe: *The Works of Mr. Shakespear* (Tonson-kiadás) c. művében, 1714
Washington, Folger Shakespeare Library

Pár évvel később, 1714-ben Tonson újra kiadta Shakespeare műveinek gyűjteményét, s ebben egy megújított metszeten köszön vissza ugyanez a jelenet, Louis du Guernier kompozíciójáról azonban épp az előtérben feldöntött szék ábrázolása hiányzik. (3. kép) A kamrajelenet népszerűségét bizonyítja, hogy Tonson riválisa, Robert Walker kiadásában is ezt választották a darab címlapjának illusztrációjaként.¹¹



4. Francis Hayman:
Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben, 1755-60 k.
olaj, vászon, 128,3 x 109,2 cm
London, The Garrick Club

A szellemmel ábrázolt Hamlet az egyik legnépszerűbb jelenet volt, amelyet az illusztrációk között vagy önálló kompozíciók témájaként fellel-

tünk a darab kapcsán. E tematikából kiemelésre méltó Francis Hayman alkotása, amely Spranger Barryt, illetve Benjamin Wilson műve, amely David Garricket ábrázolta a szellemmel való találkozás pillanatában. Hayman festménye részben a fent említett kompozíciókat követte, míg Wilson Garricket az atyja szellemével való első találkozás pillanatában jelenítette meg.



5. Francis Hayman:
Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben, 1755-60 k.
ceruza, tus, 17,8 x 17,3 cm
Washington, Folger Shakespeare Library

David Garrick Hamlet-előadásáról számos írásos forrás áll rendelkezésünkre. A színháztörténeti kordokumentumok szerint Garrick is tovább vitte Betterton látványos elemét, a feldöntött szék motívumát saját játékában, sőt, gondoskodott

arról, hogy speciálisan elvékonyított lábú székot használjanak, ami könnyedén felborul, amikor Hamlet felpattan róla a szellem láttán.¹² Azt csak feltételezhetjük, hogy más színészek esetében szintén elsősorban a bettertoni tradíció inspirálta ennek az előadói fogásnak a gyakorlatát, s nem kizárólag képzőművészeti motívumvándorlásról beszélhetünk.

Spranger Barry Hamlet-alkításához is szervesen hozzátartozott a feldöntött szék ábrázolása, amelyet Francis Hayman festményén figyelhetünk meg. (4. kép) Hayman 1755-60 közé datálható alkotása egy belső teret mutat, amelynek egyik szegletében a Szellem profilban ábrázolt alakja sejlik fel, vele szemben Hamlet, kettejük között a királyné, aki Hamlet felé fordul, s karjait fia karjára helyezve igyekszik megnyugtatni.¹³ A feldöntött szék lábai, ha nem is túl hangsúlyosan, de Hamlet lábai mellett láthatóvá válnak a kompozíción. A Tonson-kiadás címlapjának inspirációja Hayman Hamlet-jelenetén egyértelműen megmutatkozik: a szereplők elhelyezkedése, még a teremben látható kettős fali gyertyatartó megjelenése is e korai metszet kompozíciójának követéséről árulkodik.

A feldöntött szék mellett még egy motívum azonos az illusztráció és a festmény között: a Hamlet egyik lábán lecsúszó harisnya, amely szimbolikusan örültségét, zavarodottságát hivatott kifejezni.¹⁴ E jellegzetességet a szöveg inspirálta, Ophelia ugyanis a második felvonás első jelenetében Poloniusnak e szavakkal számolt be a királyfi különös viselkedéséről:

*„Amint a szobámban varrok az elébb,
Lord Hamlet – mellénye tárva-nyitva,
Csupasz fővel, szennyes harisnya lábán,*

*Az is kötetlen csüng bokáira,
Sápadtan mint az ünge, térdvacogva,
S oly szájalomra méltó egy alak,
Mintha pokolból futna egyenest
Szörnyűt beszélni – csak élémbe áll.”¹⁵*

A Hamlet feldúltságát jelzésszerűen érzékeltető, lábáról lecsúszó harisnya – a felborított székhez hasonlóan – olyannyira emblematikus attribútumává vált a karakternek, hogy később Johann Zoffany festményén, amelyen David Ross Covent Gardenbeli alakítását örökítette meg, szintén visszaköszön.¹⁶

Hayman alkotása kapcsán még egy mozzanatot érdemes kiemelni: Spranger Barry Hamlet-alkítását ábrázoló művéhez fennmaradt ugyanis egy vázlat, ami némely ponton jelentősen eltér a végző változattól (5. kép). Míg a gyertya és a földön heverő szék jelen van a szénrajzon is, a testtartás – Hamlet és a királyné összekapaszkodó kettőse – jelentős változtatásokkal került a befejezett festményre. E számottevő módosítás eredőjét máshol kell keresnünk.

Nem sokkal korábban, 1754-ben David Garrick-ról készült el Benjamin Wilson festménye, amely Hamletnek a szellemmel való első találkozását illusztrálta. Az eredeti képnek nyoma veszett, de több metszetváltozatban fennmaradt kompozíciója. (6. kép)

Garrick hatalmas sikert aratott Hamlet szerepében; Georg Christoph Lichtenberg, aki gondosan feljegyezte az európai körutazása során látottakat, így emlékszik vissza a színész alakítására: *„Hamlet fekete ruhában jelenik meg: ő az egyedüli, ím, az egész udvarban, aki alig pár hónapja elföldelt szegény atyjáért még*

ilyet visel. Horatio és Marcellus, egyenruhában, kísérik őt, a szellemre várnak. Hideg az éjszaka, és épp éjfélre jár; a színház sötétbe borul, és a több ezer főnyi közönség oly csendes, arcuk oly mozdulatlan, mintha csak a falakat díszítő festett figurák lennének; légy döngését hallani lehetne, még a színház legtávolabbi pontján is. Hirtelen, ahogy Hamlet hátat fordítva a közönségnek, a színpad mélye felé indul, kissé balra tartva, Horatio megszólal: „Nézd, Uram, itt jön.” Jobbra mutat, ahol a szellem már mindenki által észrevétlenül belépett, s most áll mozdulatlan. E szavakra Garrick élesen megfordul és ugyanekkor megtántorodva hátrál két vagy három lépést, térde megbicsaklik alatta; kalapja a padlóra esik és mindkét karját, különösen a balt, csaknem teljes hosszában kinyújtja, kezeit a fej magasságáig emelve (a jobb karja jobban behajlik, és a keze alacsonyabban van); ujjai széttárva, szája nyitva: így áll földbe gyökerezve, terpeszben, de méltóságát el nem veszve, barátai támogatják, akik jobban ismerik a jelenést, és aggódnak, nehogy összeessen. Egész viselkedése a rettegést fejezte ki úgy, hogy borsózott a hátam, még mielőtt beszélni kezdett volna.”¹⁷

Mindamellet, hogy számolnunk kell azzal a hatásmechanizmussal, hogy az emlékezet a rögzített képhez igazítja a múltbéli eseményeket, Benjamin Wilson kompozíciója és a Lichtenberg által leírtak között szinte teljes egyezést láthatunk. A különbség mindössze annyi, hogy Wilson képén Hamletet egyedül látjuk, a jelenetből kiemelten, az arcán látható meglepett ijedtség és a visszarettenő mozdulatot hűen közvetítő karok és kézfejek

tartása így még erőteljesebbé és hangsúlyosabbá válik.



6. James McArdell metszete Benjamin Wilson után: Garrick mint Hamlet, 1754, mezzotinto, 45,7 x 32,8 cm
British Museum

Itt válik érdekessé, ha újból vetünk egy pillantást Hayman Hamlet-jelenetére és annak vázlatára, s főként Spranger Barry tartásának különbségeire. Hayman a kompozícióhoz készült tanulmányrajzon még más pózt választott Barry riadalmának megjelenítéséhez: Hamlet kezei a királyné kezébe kulcsolódnak, anyja így kíséri meg a feldúlt Hamletet csitítani, s nyugtalan víziójától felzavart

lelkét lecsillapítani. A végleges festményen azonban szinte végigkövethetjük Lichtenberg leírását, amit a szerző Garrick kapcsán vetett papírra: Barry is előrenyújtott karokkal, széttárt ujjakkal, ijedt arccal, nyitott szájjal, hátráló lépésben, kissé megrogyasztott térdel mutatkozik. E riadalom ábrázolása azért is ellentmondásos ehelyütt, mert a III. felvonás 4. jelenetében (*closet scene*) Hamlet nem először találkozik apja szellemével.



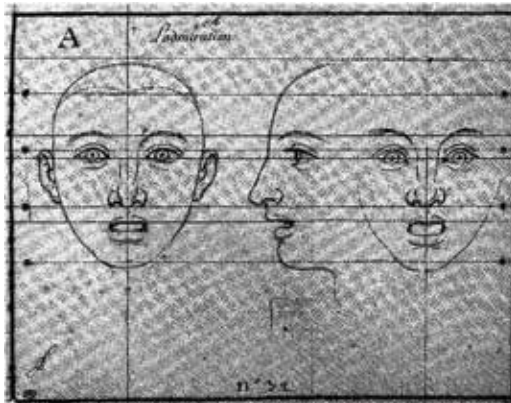
7. Charles Grignion F. Hayman után: *Hamlet*, Charles Jennens *Hamlet*-kiadásához készült címlap, 1773. metszet, 17 x 12,2 cm London, British Museum

Hasonló megfigyelést tehetünk, ha egy 1773-as ábrázolást veszünk szemügyre. A kompozíció szintén Hayman nevéhez köthető, az ő rajza után készült metszet pedig Charles Grignion munkája, amely Charles Jennens Shakespeare-kiadásához készült a *Hamlet* címlapjaként. (7. kép) A metszet ugyanazt a kompozíciós megoldást követi, mint a Barryt ábrázoló festmény: Hamlet figurájában azonban már nemcsak Garrick tartását fedezhetjük fel, hanem arcvonásait is.

Hayman tehát mind a Barryról készült befejezett mű, mind a Jennens-féle *Hamlet*-címlap esetében egyszerre használta a korai Rowe-Tonson-féle Shakespeare-kiadás címlapját – azaz a bettertoni tradíciót – és Benjamin Wilson kompozíciójának formakincsét, tehát Garrick *Hamlet*-alakításának összetevőit. Ennek fényében csak találgathatjuk, mennyi valódi színpadi érvénye lehet egyáltalán alkotásának. Mindazonáltal e művek összevetése jól példázza, hogy mind az első ábrázolási módusok, mind a karakterek első alakítóinak hatása milyen meghatározó lehet egy festői kompozíció létrejöttében, azonban ezeket is felülírhatják a színeszi játékban bekövetkezett változások hatásmechanizmusai, ami jelen esetben Garrick játékának intenzitásával magyarázható.

Benjamin Wilson kompozícióján nem láthatjuk azokat a színpadi kellékeket, amelyeket a leírások szerint a színész előadás közben használt. A kép kinti környezetet mutat, a háttérben a vár ablak-sorára, tornyára enged kitekintést, a távolban hajóvitorlák érzékeltetik a kikötő közelségét. A felborított szék tehát már csak ennek okán sem kerülhetett a színész közvetlen környezetébe, de nem érzékelteti azt a leleményes trükköt sem,

amit Garrick a dán királyfi alakításához alkalmazott. Egy bizonyos Perkins, fodrász és parókakészítő nevét őrizte meg a színháztörténet, aki olyan parókát készített a színész számára, amely mechanikusan irányítható volt: a szellemmel való találkozás pillanatában a színész a póthaját a magasba emelte, hogy a rettegés mértékét, s a látvány hatásosságát fokozza.¹⁸ A képkivágat, a háttér semlegesebb – s főként Hayman enteriőrjével összehasonlítva – egyúttal romantikusabb megjelenítése, de elsősorban a színész egyedüli, partnerek nélküli jelenléte, amely mindennél jobban segíti a gesztus és a mimika érvényesülését.



8. Charles Lebrun rajza a Csodálkozás szenvedélyéről szén, tus, 19 x 25 cm, Párizs, Louvre

Garrick mimikája egyszerre tükröz meglepettséget és riadalmat, amit a nem világi jelenéssel való találkozás fest arcára. Az érzelmekkel teli arckifejezések ábrázolásában gyakran még azokat a 18. századi festőket sem kizárólag a színpadi látvány inspirálta, akik színházi portré megfestésére vállalkoztak. A szenvedélyek megjelenítéséhez hasz-

nálható legismertebb mű Charles Lebrun *Conférence sur l'expression* című kötete volt, melyben többek között Descartes-nak *A lélek szenvedélyeiről* írott tézisei éltek tovább.¹⁹ Lebrun a tradicionális szenvedélyfelosztást (*concupiscible/irascible*) és a descartes-i felfogást ötvözte művében; az arckifejezésekre összpontosított, és rajzaival egyfajta mintakönyvet teremtett a festők számára. Mindamellett Lebrun műve fontos összekötő kapcsot képezett a megfestett figurák kifejezése és a színészi attitűd között, melynek egyetemes hatását Angliában és Franciaországban egyöntetűen megtapasztaljuk.²⁰



9. Charles Lebrun rajza a Csodálkozás szenvedélyéről szénrajz, 25,3 x 19,6 cm, Párizs, Louvre

A Hamlet arcán is kirajzolódó csodálkozás, meglepődés szenvedélyének elsők között Descartes biztosított kiemelt helyet tárgyalásában, és értelmezésének ezen elemeit Lebrun is átvette.²¹

Descartes így írt a csodálkozás szenvedélyéről: „Amikor az első találkozás egy tárggyal meglep bennünket, s amikor a tárgyat újnak vagy erősen

különbözőnek ítéljük attól, amit ezelőtt ismertünk, vagy attól, aminek feltételezésünk szerint lennie kell, ez ahhoz vezet, hogy csodáljuk és elcsodálkozunk rajta. S mivel ez esetleg azelőtt történik meg, hogy valamiképpen megtudnánk, megfelelő-e ez a tárgy nekünk vagy nem megfelelő, ezért nekem úgy tűnik, hogy valamennyi szenvedély közül a Csodálkozás az első.”²²

Lebrun hasonlóképpen fogalmaz, a descartes-i jellemzést a mimikában bekövetkező változásokkal egészíti ki, amelyet rajzain (8-9. kép) is megfigyelhetünk: „Ahogy mondtuk, a csodálkozás az első és legmértékletesebb minden szenvedély közül, amelyben a szív a legkisebb felkavarodottságot érzi, így az arc minden része is kis mértékű változáson megy keresztül. Ha változik is, ez csupán a szemöldök felemelkedésében mutatkozik, de mindkét oldal egyformán, a szem egy kissé nyitottabb a megszokottnál, s a pupillák egyenlő távolságra helyezkednek el a szemhéjtól, és mozdulatlanul arra a tárgyra fókuszálnak, amely a csodálkozást kiváltotta. A száj is kissé nyitott, de ez is változatlan marad, ahogy az arc minden más része. Ez a szenvedély a mozgás felfüggesztését eredményezi, hogy időt adjon a léleknek, hogy megfontolhassa, mit tegyen, és hogy figyelmesen megszemlélhesse a tárgyat. Amennyiben a tárgy ritka és különleges, a csodálkozás első és egyszerű mozgása tiszteletté nő majd.”²³

Alastair Smart hívta fel a figyelmet arra, hogy Lebrun leírását nagy mértékben követi Thomas Wilkes *A General View of the Stage* (1759) című művében, amely igazolja, hogy a filozófiai és festészeti szenvedély-analízis a színpadi kifejezés-mód alapjává is vált egyben. Wilkes az arckifejezés mellett a testbeszéd analízisével toldja meg

a descartes-i és lebruni jellemzést: „Az egyszerű csodálkozás nem változtatja meg különösebben az arckifejezést; a szem a tárgyra fókuszál; a jobb kéz természetesen nyúlik ki, tenyérrel kifelé... Azonban ha ez a meglepetés eléri a legfelső fokot, amelyet én már megdöbbenésnek nevezek, ez az egész testet mozgásba lendíti; hátrahököl, az egyik lábat a másik elé helyezi, mindkét kezét felemeli, a szemek a szokásosnál tágabbra nyílnak, a szemöldököt felhúzza, és a száj nincs teljesen zárva.”²⁴

Descartes és Lebrun felfogásában a meglepődés lényegében felfokozott csodálkozás, melynek következtében „az egész test mozdulatlan marad, mint egy szobor”,²⁵ s ez egybevág Lichtenberg leírásával, amely Garrick hosszan kitartott pózának szoborszerűségét érzékelteti.²⁶



10. Benjamin Wilson: William Powell mint Hamlet
olaj, vászon, 126,4 x 116 cm
Washington, Folger Shakespeare Library

A gesztus kifejezőerejének legfőbb bizonyítéka a motívum elterjedése, hiszen ez az előreszegezett karokkal hátrahőkölő tartás a figura megkülönböztető jegyvé lett, és a későbbi színészgenerációk Hamlet-ábrázolásain gyakorta visszaköszön. Létezik például egy, sokáig Johann Zoffanynak attribúált festmény, amely Hamlet figuráján kívül felvonultatja a további szereplőket, még hozzá oly módon, ahogy Lichtenberg leírásában megjelennek. (10. kép) A Folger Shakespeare Library gyűjteményében őrzött festményt jelenleg Benjamin Wilson oeuvre-jébe sorolják, a Hamletet alakító színészt pedig William Powell személyében jelölték meg. A háttér e kompozíció színtén külső teret mutat, amelyet a felhős ég ural. E mű Hamletje is hasonló tartásban mutatkozik, mint Garrick, balját előrszegezve, jobbával barátja kezét megragadva láthatjuk.

A 19. században Shakespeare reputációja tovább nőtt, de a színjátszási stílus jelentős változáson ment keresztül.²⁷ A század elején a férfiszínészek sorából kiemelkedő John Philip Kemble a klasszikusabb játék tipizáltabb, visszafogottabb előadásmódját képviselte. A Garrick által színpadra emelt energikus mozgás háttérbe szorult, amit szépen példáz Hazlitt Kemble-ről írt jellemzése: „a színpad valódi csendélete és szobra ... jégcsap a tragédia büsztjén.”²⁸

Thomas Lawrence festményén, amelyen Kemble-t Hamletként örökítette meg, érzékletesen mutatkozik meg ez a stílusváltás. (11. kép) Kemble mozdulatlanúságba dermedten, szoborszerű nyugalomban áll, tekintetét az égre szegezi, kezében Yorick koponyáját tartja. A jelenetválasztás az eddigiektől eltérően nem az energikusabb szen-

vedélyábrázolásra, a szélsőségesebb reakciókra alapoz: a fenséges, méltóságteljes tartás a megváltozott előadásmód esszenciális kivonatát adja. A fennkölt érzet grandiózus jellegét a kép mérete (306,1 x 198,1 cm) tovább erősíti, lévén Lawrence festményén csaknem életnagyságban örökítette meg a színészt Hamlet szerepében. Lawrence nem titkolt szándéka volt, hogy színházi portréit a történeti festészet elismertebb műfajához közelítse, hiszen a John Philip Kemble-t *Coriolanus* szerepében ábrázoló képét egyenesen *half-history*, azaz *fél-történeti* portrének titulálta.²⁹



11. Thomas Lawrence: John Philip Kemble mint Hamlet olaj, vászon, 306,1 x 198,1 cm, London, Tate Gallery

A Kemble-iskola stílusát követte az ifjú Master Betty, eredeti nevén William Henry West Betty (1791-1874), aki mindössze 13 éves volt, amikor a londoni közönség rajongó csodálattal fogadta, s mint csodagyereket, ünnepelt sztárrá avatta a fiút. A Bettyt övező legendák szerint Hamlet szerepét csupán három nap alatt tanulta meg, s az 1804-1805-ös évadban hatalmas sikert aratott alakításával.³⁰ Nem csoda, hogy személyét a festők is kiemelten kezelték: James Northcote örökítette meg Hamletként, követve a Thomas Lawrence által bevezetett történeti jelleg hangsúlyát festményén. (12. kép)



12. James Northcote: *Master Betty mint Hamlet*
Shakespeare büsztje előtt, 1804-06
olaj, vászon, 55,9 x 40,6 cm, New Haven, YCBA

A gyerekszínész felmagasztalása a szenvedélyesebb arckifejezés, a visszafogott gesztus ábrázolásával számunkra talán kissé disszonáns hatást kelthet, de a korabeli közönség számára meggyőző lehetett ez a megközelítés. A festményen lényegében több az allegorikus utalás, mint a valódi színpadképi elem, bár Master Betty Hamlet hagyományos öltözékét viseli, Shakespeare büsztjénél pózol, az előtérben a királyi viselet kellékei, a pajzs, a palást, a kard mellett a kehely, a korona, a tőr, és legjellegzetesebb attribútumként a babérral díszes tragikus maszk jelenik meg, amelyek az allegorikus portréfestészet eszköztárával egybecsengően mint a tragédia műfajában kiemelkedő tehetséget ünneplik személyét.

Fent elemzett példánk rávilágítanak tehát a színház és képzőművészet állandóan megújuló együttműködésére, kölcsönhatására: a színészek merítették a festői megoldásokból, a képzőművészeket pedig ösztönözte a színpadi kifejezés-mód. Hamlet, mint a legismertebb Shakespeare-karakter, e módosulásokat híven illusztrálja az emblematikus, az imitatív és a *grand style* romantizmusát közvetítő színjátszási stílusváltozatok mentén. Ekként tán Shakespeare gondolatai is igazolást nyernek, szereplői mutatkoznak bár színpadon vagy festővásznon, „a század testének tulajdon alakját és lenyomatát” adják.

Képjegyzék:

1. Frans Hals: Fiatal férfi koponyával (Vanitas), 1626-28, olaj, vászon, 92,2 x 80,8 cm, London, National Gallery
2. Elisha Kirkall metszete François Boitard után: A Hamlet címlapja Nicholas Rowe: The Works of Mr. Shakespear (Tonson-kiadás) c. művében, 1709, Washington, Folger Shakespeare Library
3. Louis du Guernier: A Hamlet címlapja Nicholas Rowe: The Works of Mr. Shakespear (Tonson-kiadás) c. művében, 1714, Washington, Folger Shakespeare Library
4. Francis Hayman: Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben, 1755-60 k., olaj, vászon, 128,3 x 109,2 cm, London, The Garrick Club
5. Francis Hayman: Spranger Barry és Mrs Elmy a Hamletben, 1755-60 k., ceruza, tus, 17,8 x 17,3 cm, Washington, Folger Shakespeare Library
6. James McArdell metszete Benjamin Wilson után: Garrick mint Hamlet, 1754, mezzotinto, 45,7 x 32,8 cm, British Museum
7. Charles Grignon F. Hayman után: Hamlet, Charles Jennens Hamlet-kiadásához készült címlap, 1773. metszet, 17 x 12,2 cm, London, British Museum
8. Charles Lebrun rajza a Csodálkozás szenvedélyéről, szén, tus, 19 x 25 cm, Párizs, Louvre
9. Charles Lebrun rajza a Csodálkozás szenvedélyéről, szénrajz, 25,3 x 19,6 cm, Párizs, Louvre
10. Benjamin Wilson: William Powell mint Hamlet, olaj, vászon, 126,4 x 116 cm, Washington, Folger Shakespeare Library
11. Thomas Lawrence: John Philip Kemble mint Hamlet, olaj, vászon, 306,1 x 198,1 cm, London, Tate Gallery
12. James Northcote: Master Betty mint Hamlet Shakespeare büszkje előtt, 1804-06, olaj, vászon, 55,9 x 40,6 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

Irodalomjegyzék

- Allen, Brian: *Francis Hayman*. New Haven & London: Yale University Press, 1987.
- Altick, Richard D.: 'The Marvelous Child of the English Stage'. *College English*, Vol. 7, No. 2 (Nov., 1945), pp. 78-85
- Campbell, Lily B.: 'The Rise of a Theory of Stage Presentation in England during the Eighteenth Century'. *PMLA*, Vol. 32, No. 2, 1917. pp. 163-200
- De Marinis, Marco: *Történelem és történetírás*. In: *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. pp. 45-87.
- Downer, Alan S.: 'Players and Painted Stage: Nineteenth Century Acting'. *PMLA*, Vol. 61, No. 2 (Jun., 1946), pp. 522-576
- Frye, Roland Mushat: 'Ladies, Gentlemen, and Skulls: Hamlet and the Iconographic Traditions', *Shakespeare Quarterly*, Vol. 30, No. 1, Winter, 1979. pp. 15-28.
- Il Gran Teatro del Mondo: l'Anima e il Volto del Settecento*. Cat. mostra da Flavio Caroli. Milano, Palazzo Reale, 2003.
- Kiss Attila Atilla: *A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban* In: *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. pp. 247-290.

- Kovács Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei.* Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2004.
- Mehl, Dieter: *Emblémák az angol reneszánsz drámában*, in: *Reneszánsz szimbolizmus.* Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. pp. 117-134.
- Montagu, Jennifer: *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière.* New Haven & London: Yale University Press, 1994.
- Nagler, A. M.: *A Source Book in Theatrical History.* New York: Dover Publications Inc., 1959. (első kiadása: 1952.)
- Powell, Jocelyn: 'Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre'. *Word & Image.* vol. 4. no. 3/4. July-December, 1988. pp. 678-691
- Roach, Joseph R.: 'Garrick, the Ghost and the Machine'. *Theatre Journal*, Vol. 34, No. 4 (Dec., 1982) pp. 431-440
- Ross, Stephanie: 'Painting the Passions: Charles LeBrun's Conference Sur L'Expression', *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 1 (Jan. - Mar., 1984) pp. 25-47
- Shakespeare, William: *Négy dráma.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967.
- Shawe-Taylor, Desmond: 'Eighteenth Century Performances of Shakespeare Recorded in the Theatrical Portraits at the Garrick Club'. *Shakespeare Survey* 51, Cambridge: University Press, 1998. pp. 107-124.
- Szőnyi György Endre: *Vizuális elemek Shakespeare művészetében. A „képvadászattól” az ikonológiáig* in: *Reneszánsz szimbolizmus.* Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. pp. 67-90
- West, Shearer: 'Thomas Lawrence's 'Half-history' Portraits and the Politics of Theatre'. *Art History*, Vol. 14. No.2. June 1991. pp. 225-249.
- Westermann, Mariët: *The Amusement of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century.* Zwolle: Waanders Publishers, 1997.
- Wilson, Michael S.: 'Garrick, Iconic Acting, and the Ideologies of Theatrical Portraiture', *Word & Image*, 1990. vol. 6. no. 4. pp. 368-394
- Young, Alan R.: *Hamlet and the Visual Arts.* Newark: University of Delaware Press, 2002.

Jegyzetek

- 1 Szőnyi György Endre: *Vizuális elemek Shakespeare művészetében. A „képvasdásztól” az ikonológiáig in: Reneszánsz szimbolizmus.* Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. 81.
- 2 Idézi Szőnyi 81.
- 3 Mindamelletts Frans Hals sem vonta ki magát az „alakoskodók” megörökítése alól. Példa rá a leideni Rederijkers egyik tagját, a Bolondot alakító Pieter Cornelisz van der Morscho, becenevén Pierót ábrázoló kompozíciója; 1616, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art. Mariët Westermann: *The Amusement of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century.* Zwolle: Waanders Publishers, 1997. 95.
- 4 Részletesebben foglalkozik a témával Roland Mushat Frye: 'Ladies, Gentlemen, and Skulls: Hamlet and the Iconographic Traditions', *Shakespeare Quarterly*, Vol. 30, No. 1, Winter, 1979. pp. 15-28.
- 5 Dieter Mehl: *Emblémák az angol reneszánsz drámában in: Reneszánsz szimbolizmus.* Szerk.: Fabinyi Tibor, Pál József, Szőnyi György Endre, Szeged: JATEPress, 1998. 128-129.
- 6 Hekscher nézeteire hivatkozik Szőnyi 81.
- 7 Kiss Attila Atilla: *A tanúság szemiotikája az emblematikus színházban In: Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája.* Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. 269. Később a 'fotografikus' jelző már más kontextusban jelenik meg: a színházi miliót fantáziájuk révén felülíró alkotók (mint Callot, Füssli) ellenében a színpad aktualitását festményeiken jobban megőrző alkotók módszerét jellemzi ezzel a fogalommal a színház történet. Marco de Marinis idézi Allardyce Nicoll: *The Garrick Stage. Theatres and audience in the eighteenth century*, Manchester University Press, Manchester 1980. című művét, amelyben a szerző „Füssli példáját idézi (sok szempontból hasonló Callot esetéhez), akinek színházi tárgyú neves festményei teljes mértékben érdektelenek a színpadkép materiális valósága szempontjából (ellentétben Zoffany 'fotografikus' képeivel), viszont nagyon érdekesek a nézők reagálásának tanulmányozása számára.” Marco de Marinis: *Történelem és történetírás.* In: *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája.* Szerk.: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla. Szeged: JATEPress, 1999. 69. (49. lábjegyzet)
- 8 Jocelyn Powell: 'Dance and Drama in the Eighteenth Century: David Garrick and Jean Georges Noverre'. *Word & Image.* vol. 4. no. 3/4. July-December, 1988. 678.
- 9 Alan R. Young: *Hamlet and the Visual Arts.* Newark: University of Delaware Press, 2002. 20.
- 10 Lily B. Campbell: 'The Rise of a Theory of Stage Presentation in England during the Eighteenth Century'. *PMLA*, Vol. 32, No. 2, 1917. 165-167.
- 11 Young 26-27.
- 12 Young 20.
- 13 A szellemet Lacy Ryan (1694-1760), Hamletet Spranger Barry (1719-1777), a királynét Mrs Mary Elmy (1712-1792) alakította. Brian Allen: *Francis Hayman.* New Haven & London: Yale University Press, 1987. p. 116. cat. 41.

- 14 Desmond Shawe-Taylor: 'Eighteenth Century Performances of Shakespeare Recorded in the Theatrical Portraits at the Garrick Club'. *Shakespeare Survey* 51, Cambridge: University Press, 1998. 107.
- 15 Arany János fordítása. William Shakespeare: *Hamlet* in W. Shakespeare: *Négy dráma*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967. 120.
- 16 A festménynek két változata ismert, az egyiket a londoni Garrick Club őrzi, a másik jelenleg Firenzében, a Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi gyűjteményében van. Olaj, vászon, 77 x 64 cm. David Ross 1757 és 1767 között alakította Hamletet a Covent Gardenben, a festmény keletkezésének időpontja talán az 1767-es utolsó fellépéshez köthető, lásd Giulia Semenza szócikke in: *Il Gran Teatro del Mondo: l'Anima e il Volto del Settecento*. Cat. mostra da Flavio Caroli. Milano, Palazzo Reale, 2003. II. 68
- 17 A. M. Nagler: *A Source Book in Theatrical History*. New York: Dover Publications Inc., 1959. (első kiadása: 1952.) 368-369.
- 18 Joseph R. Roach: 'Garrick, the Ghost and the Machine'. *Theatre Journal*, Vol. 34, No. 4 (Dec., 1982) 431.
- 19 Kovács Katalin: *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája. A francia festészetelméleti gondolkodás kezdetei*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2004. 20.
- 20 A festészet és színház analógiája Lebrunnél szövegszerűen is fellelhető, a *vraisemblance*, a *biéenseance*, a *peripeteia* és a hármas egység színházi fogalmaira utal, amikor Nicolas Poussin *Mannaeső* című művét elemzi. Stephanie Ross: 'Painting the Passions: Charles LeBrun's Conference Sur L'Expression', *Journal of the History of Ideas*, Vol. 45, No. 1 (Jan. - Mar., 1984) 44.
- 21 Jennifer Montagu: *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. New Haven & London: Yale University Press, 1994. 17.
- 22 Idézi Kovács 18.
- 23 Ross 31.
- 24 Thomas Wilkes leírását idézi Michael S. Wilson: 'Garrick, Iconic Acting, and the Ideologies of Theatrical Portraiture', *Word & Image*, 1990. vol. 6. no. 4. 373.
- 25 Idézi Kovács 18.
- 26 Roach 438.
- 27 Alan S. Downer: 'Players and Painted Stage: Nineteenth Century Acting.' *PMLA*, Vol. 61, No. 2 (Jun., 1946) 523.
- 28 Idézi Shearer West: 'Thomas Lawrence's 'Half-history' Portraits and the Politics of Theatre'. *Art History*, Vol. 14. No.2. June 1991. 239.
- 29 West 225.
- 30 Richard D. Altick: 'The Marvelous Child of the English Stage'. *College English*, Vol. 7, No. 2 (Nov., 1945), pp. 78-85