

▶ PALKÓNÉ DR. TABI KATALIN



Hamlet: drámák és szövegkönyvek

– *Az irodalomtudomány és a színház küzdelme a szövegért*

Shakespeare *Hamletje* a klasszikus dráma irodalmi és színházi szövegkezelésének lakmusz-papírja. Kiemelt helye van mind az egyetemes, mind a magyar irodalmi kánonban, ahová Arany János 1867-es fordításában került be. Dávidházi Péter részletesen ír Shakespeare és Arany kultuszáról hazánkban.¹ Ez a kettős kultusz egyszerre elbátortalanítja és provokálja a szövegszerkesztőt. De kik a *Hamlet* „szerkesztői”? Tágabb értelemben mindenki, aki értelmezi a művet. Irodalmi oldalról a fordítók, a szerkesztők, az olvasók és az irodalomkritikusok, színházi oldalról pedig a dramaturg, a rendező és más színházi alkotók, valamint a nézők és a színikritikusok is. Sajátos interdiszciplináris jellege miatt az irodalom és a színház egyaránt magának követeli a művet. Mára már talán elfogadott tény, hogy a színházban „belenyúlnak” a szövegbe. Azonban ez nem volt mindig így. Dolgozatomban a *Hamlet* irodalmi-színházi szövegkezelésének egy rendkívül izgalmas korszakát szeretném felvázolni a nyolcvanas évektől a huszadik század végéig, amelynek során a színház visszahódította az irodalomtól a maga számára a *Hamlet* szövegét.

Az „eredeti” Hamlet nyomában

Az irodalmi *Hamlet*-receptiótörténet egyik sarkalatos pontja Angliában és Magyarországon egyaránt a vélt „eredetihez” való viszonyulás. De vajon van-e eredeti mű? Természetesen nincs. A *Hamlet* szövegváltozatok hosszú sorában maradt ránk, már Shakespeare korából is három formában: az Első (rossz) Kvartóban (1603), a Második

(jó) Kvartóban (1604/1605) és az Első Főlióban (1623). A szövegek között vannak átfedések, de különbségek is. Az angol Shakespeare-filológia gyökerei ezeknek a kvartóknak és főlióknak a gyakran következtelen kora-modern „szerkesztőiig”, vagyis nyomdászaiig nyúlnak vissza, akik több-kevesebb hanyagsággal, vagy talán nagyvonalúsággal mellőzték az akkor még nem létező copyrightot – beleírtak, elvettek a rájuk bízott szövegekből tetszésük szerint. Őket követték a 18. század lelkes szövegjobbító szerkesztői, akik a 17. századi nyomdászok következtelenségeit igyekeztek kiküszöbölni, és ún. „konflált” kiadásaikban belátásuk szerint összefésülték a kvartó és a főlió szövegeit. A 19. században megjelent az első Variorum-kiadás (Isaac Reed szerkesztésében), amely az addigi szövegkiadások változatait közölte parallel szerkesztésben.

A 20. század szerkesztői aztán nem kevesebbet tűztek ki célul, mint hogy visszatérjenek az „eredeti” Shakespeare-hez, és a számos kvartó- és főlió-változathoz megalkossák a tökéletes, Shakespeare-hez hű szövegkiadást. Ennek egyik kiemelkedő teljesítménye volt Harold Jenkins *Hamlet*-szerkesztése az Arden Shakespeare sorozat 2. kiadásában 1982-ben. Ez a szövegkiadás a Második Kvartót vette alapul, kiegészítve a Főlió részleteivel. Jenkins rendkívül precíz jegyzetapparátusa és szerkesztői bevezetése azt az érzetet kelti az olvasóban, hogy a Shakespeare-hez leginkább hű *Hamlet*-szöveget tartja a kezében. 2006-ban azonban megjelent az Arden 3. kiadása, amely egy gyökeresen más szerkesztői szemléletet tükröz. Ann Thompson és Neil Taylor külön kötetben jelentette meg a Második Kvartót, és külön kötetben a Főliót és az Első Kvartót. Ezál-

¹ Dávidházi Péter: „Isten másodszülettte.” A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza (1989) és Hunymesterünk. Arany János kritikus öröksége (1992).

tal amellet tettek hitet, hogy mindhárom szöveg lehet Shakespeare-i, vagyis egyik sem helyezhető a másik elé. Így az ideális szöveget kereső hierarchikus megközelítést felváltotta a pluralitást és fluiditást hangsúlyozó szinoptikus szerkesztői szemlélet.

A *Hamlet* magyar recepciótörténetében sem beszélhetünk egyetlen eredeti szövegről, azonban itt a szövegváltozatokat a különféle fordítások jelentik. Kazinczy Ferenc 1790-ben készült prózafordítását (az első magyar Shakespeare-fordítást) Ludwig Schröder német hatfelvonásos fordítása alapján készítette. Itt a fő szempont nem a különféle kvartók és fóliók összevetése volt, nem a leghitelesebbnek tartott angol szövegkiadás kiválasztása, hanem maga a magyar nyelvre való lefordítás ténye. Ezt árnyalta a Kisfaludy Társaság Shakespeare-fordítói vállalkozása a 19. század közepén, ahol számos fordítói elvet megfogalmaztak. Arany János 1867-es fordítása már formahű és költőileg magas színvonalú, gördülékeny szöveg, noha olykor tartalmilag pontatlan.

Arany a Kisfaludy Társaságnak írt jelentésében 1860-ban hangsúlyozza, hogy a fordítónak egyszerre kell törekednie a szövegűsésre, a színpadi mondhatóságra és a szép magyarságra is, de azt is hozzáteszi, hogy ez szinte megvalósíthatatlan. Ezért a „szavaltati gördülékenységre” helyezi a hangsúlyt, mivel fordításával a magyar nyelvű színjátszást kívánja támogatni. Egy másik szempont, amit Arany vet fel először, az obszcenitás fordításának kérdése. Shakespeare korához képest a 19. századi polgárság ízlését Angliában, de szerte Európában is az erkölcsi prudéria jellemezte. Arany szokatlan pragmatizmussal közelíti meg Shakespeare vaskos nyelvi fordulatainak fordítását:

„Fontos kérdés továbbá, vajon Shakespeare, úgy a mint van, sikamlós, nem ritkán obscenus részeivel adassék-e a magyar közönség kezébe. Itt az a kérdés áll elé: teljes Shakespeare-t akarunk-e, vagy megcsonkított, hézagos, castrált kiadást. A magyar közönségnek becsületére válik, hogy szeméremérzete még azon szabadságot sem tűrheti a művészetben, melyet nagy írók, festők stb. gyakran vesznek. Aztán a növendék-kor, a hölgyterem, a salonsztaal kiméletet igényel. De másrészt oly lényeges dolog, most, midőn Shakespeare-t adni akarjuk, nem adni hiányosan, hogy a bizottság nem örömet szavazna egy csonka fordításra [...] A bizottság tehát azt

ajánlja: fordíttassa a t. társaság, más nemzetek, különösen a németek példájára Shakespeare-t egészen, meg nem csonkítva, csupán arra utasítva fordítóit, hogy részletekben, s hol a darab kára nélkül történhetik, igyekezzenek az ily sikamlós helyeket szelidebben adni vissza s a botrányt a mennyire lehetséges, eltávolítani.”

Arany felemás megoldást javasol: tartsák meg az obszcén részeket, de finomítsanak rajtuk. Az eredmény, mint tudjuk, egy olyan árnyalt fordítás lett, amelyből csak a legvásottabb fültek hallották ki a vulgaritást. Arany fordítói szemléletében már ott van minden olyan elem, ami a későbbi, színház felől érkező fordítókat is izgatta: a színpadi mondhatóság, az érthetőség, és a vulgáris nyelvi réteg kezelése.

Bár a 20. század elején volt néhány újabb próbálkozás a *Hamlet* lefordítására,² ezek nem bizonyultak maradandónak. Az újrafordítások nagy korszaka a nyolcvanas évek közepén kezdődött el, és jellemzően a színház, és nem az irodalomtudomány volt a megrendelője. Az új *Hamlet*-szövegek új tartalmakat kívántak hordozni, amelyek jobban illeszkedtek a kor mondanivalójához. A változó kulturális és társadalmi elvárásokat a legmarkánsabban a színház tudja visszatükrözni, ez a legelőbb és legrugalmasabb értelmezési közege a műnek. Az előadászöveget a *mise-en-scène*-en keresztül a rendező, a színészek, a dramaturg, és más színházi szakemberek együttesen értelmezik audio-vizuális kódokkal, hogy aztán a nézők és a színikritikusok továbbértelmezzék, dekódolják maguknak a látottakat. Ennek a sokrétű színházi megjelenítésnek egyik eleme a drámaszöveg, amely módosított formában, a rendező koncepciója alapján jelenik meg a színpadon. Ennek a koncepciónak írásos lenyomata a szöveggönyv, közismertebb nevén a sűgőpéldány. Az alábbiakban néhány *Hamlet*-szöveggönyvön keresztül – a teljesség igénye nélkül – próbálom meg szemléltetni, miként lazult fel egyre jobban a *Hamlet* szövege a színpadon.

Hamlet a színházban: az átigazítástól az újrafordításig

A *Hamlet*et – részben hosszúsága, részben összetett cselekménye miatt – mindig is meghúzták, rövidítették a színházban. Ám míg korábban ezt észrevétlenül, úgynevezett „harmonika-hú-

2 Zigány Árpád (1899, prózafordítás), Telekes Béla (1904), Szabó T. Attila (1929, prózafordítás).

zásokkal” (Fodor Géza kifejezése) tették, tehát minimális értelemmódosítással, addig a '80-as évektől kezdve fokozatosan egyre szabadabban nyúltak bele a darabba a rendezői koncepció kedvéért. A 20. század végére már olyan további dramaturgiai eszközöket sorakoztattak fel a harmonika-húzások mellé, mint a szövegáthelyezés, a szöveg átruházása más szereplőre, a vendégszövegek beszúrása, az idegennyelvű szöveg megtartása, a saját szövegek beszúrása, a szereptöbbszörösítés vagy -összevonás, illetve az improvizáció. Ezt a folyamatot joggal nevezhetjük a színházi szövegkezelés paradigmaváltásának.

De hogyan kezdődött el ez a szemléletváltás? A 20. században Brecht és Artaud nyomán a látvány, a vizuális megjelenítés egyre nagyobb tért hódított a színpadon, a szöveg pedig dekonstruálva, töredezett formában jelent meg. A '60–'70-es évekre egyre több rendező, pl. Grotowski, Brook, kereste a klasszikus drámák újszerű megjelenítésének lehetőségeit. A kérdés a szöveg szempontjából az volt, hogyan lehet a rendező elképzeléseihez idomítani a szöveget, új tartalommal megtölteni, illetve „emészthetővé” tenni a kor embere számára.

Magyarországra a '70-es évek közepére érkezett el ez a tekintélyromboló, hagyománymegújító szemlélet. A korszakot vizsgáló tanulmányok³ felvázolnak egy olyan belső megújulási folyamatot, amelyet Székely Gábor, Zsámbéki Gábor, Babarczy László, Ascher Tamás, Iglódi István és az amatőr színházi mozgalomból profeszionálissá vált Ruszt József és Paál István neve fémjelez. Ezekre a fiatal rendezőkre hatott az Európán végigsöprő színházi forradalom, amely lázadt a bemerevedett színházi konvenciók ellen, és ehelyett új formákkal, politikai tartalmakkal (Artaud, Brecht) és fizikai színházzal (Grotowski, Brook) kísérleteztek.

Ebben a szellemi légkörben rendezte meg Paál István 1981-ben a *Hamletet* a Szolnoki Szigligeti Színházban, amely nagy feltűnést keltett merész politikai üzenetével. Rendezői koncepciójához úgy igazította a *Hamlet* szövegét, hogy a modernruhás előadást némajátékkal indította, amelyben Polonius (Nagy Zoltán) szigorú tekintettel utasította a később Színészkirályt játszó színészt, hogy tanuljon be egy szerepet. A szellem-jelenetből aztán kiderült, hogy ez a színész

alakította idős Hamlet szellemét, akit aztán az Egérfogóban valóban eltettek láb alól. Polonius szervezkedése a néma előjátékban kijelöli Paál koncepciójának fő vonalát: az előadás Hamletet mint az olajozottan működő, beépített emberekkel operáló államgépezet áldozatát mutatta be. Ez az elképzelés Magyarországon merész és új volt, de nem előzmény nélküli. Paál valószínűleg ismerte a korszak egyik legradikálisabb színésznevelője, Jerzy Grotowski *Hamlet*-produkcióját, amely szintén Hamlet kiszolgáltatottságáról szólt. Paál produkciójának az érdekessége, hogy a rendező kiadta erősen ellenzéki hangvételű, provokatív szöveggönyvét,⁴ amely tartalmazta a húzásokat, a rendezői instrukciókat, elemző gondolatokat és egyéb inspiráló írásokat.

Két évvel később, 1983-ban mutatták be a magyar színházi élet egy másik emblemikus alakjának, Ascher Tamásnak a *Hamletjét* Kaposváron. Nála már nemcsak a rendszerellenes politikai üzenet, hanem az átdolgozott drámaszöveg is a határátlépést szolgálta. A *Hamlet* magyar színpadtörténetében Ascher tett először kísérletet Arany János kanonizált és addig sérthetetlennek vélt *Hamlet*-fordításának radikális átformálására. Előadásához Eörsi István átdolgozott Aranyfordítását használta. Eörsi átdolgozása – saját bevallása szerint – felemásra sikerült: a rendező szándéka szerint „akár farmerban is eljátszható” szöveget akartak létrehozni, ugyanakkor a „kegyelet érzésétől vezérelve” Eörsi megpróbálta megőrizni Arany híres sorait a közönség elvárásait szem előtt tartva. Így azonban egy bátortalan Arany-szöveg született, amely tartalmazott ugyan néhány módosítást, de sok archaizmus így is benne maradt a szövegben. Eörsi így írt erről tíz évvel később, új *Hamlet*-fordítása előszavában: „A közönség nem a tragédiára figyelt, hanem iskolában tanult, hőn szeretett mondataira várt: nem Hamlet és Claudius állt szemben egymással, hanem szövegrészek.”⁵ Ennek az 1983-as Arany-átdolgozásnak nagyobb volt a „tett” értéke a „belenyúlás” merészsége miatt, mint a fordítás-történeti súlya.⁶

4 Xerox-sokszorosítással jelent meg 300 példányban. Ez a sokszorosítást forradalmasító nyomdatechnika a nyolcvanas évek elején jelent meg.

5 Eörsi István (ford.): William Shakespeare: *Hamlet*, dán királyfi, in: *Öt Shakespeare dráma* Eörsi István fordításában, Budapest: Palatinus, 1999, 10.

6 A maga korában Eörsi átalakított szövege annyira újszerűnek hatott, hogy ezt a szöveget használta fel Gali László is debreceni előadásában 1986-ban.

3 Ld. Mihályi Gábor, Koltai Tamás, Nánay István és Bérczes László tanulmányait.

Egy interjúban Eörsi erről az úttörő szerepről így írt: „Büszke vagyok, mert a klasszikusok újrafordítását én kezdtem el – a Mészöly Dezsőt már nem hazaárulózták le, sem a Nádasdyt.”⁷ Valóban, Eörsi átírata az újrafordítások egész sorát indította el. Saját maga 1988-ban lefordította az egész *Hamletet*. Ezt követte 1996-ban Mészöly Dezső fordítása az Új Színház felkérésére, ahol Ács János rendezésében mutatták be a darabot. 1999-ben Nádasdy Ádám készített fordítást Lengyel György felkérésére, a Debreceni Csokonai Színházban rendezett *Hamletje* számára. Egyfelől tehát érkeztek az új fordítások, másfelől pedig a rendezők egyre kreatívabban nyúltak a *Hamlet* szövegéhez. Ennek a változásnak a társadalmi elfogadtatásához azonban körülbelül húsz évre volt szükség.

Szabad-e belenyúlni az Arany-fordításba?

Eörsi Arany-átdolgozása – és a korábban műsorra kerülő *Szentivánéji álom*-átdolgozás – kapcsán színházi-irodalmi vita bontakozott ki 1983-ban az Élet és Irodalom hasábjain arról, hogy szabad-e Arany Jánost átdolgozni, újrafordítani. Vargha Balázs Arany kultikus pozícióját védte, míg Koltai Tamás, Eörsi István és Czímer József az új fordítások védelmében foglalt állást.⁸ Vargha Balázs amellet érvelt, hogy Aranyt nem lehet átdolgozni: „Több esetről tudok, hogy jeles költők nem vállalták a Hamlet átdolgozását. A tárgyalások az első mondatnál megszakadtak. E. I. nem ilyen kényes. Átdolgozta Aranyt. Átdolgozni merészelte.” Varghának nem az új fordításokkal volt baja, hanem azt nehezményezte, hogy valaki szabadon átírta Arany szövegét: „Eörsi István vagy bárki fordítása Arannyal feldúsítva – ezt lehet. Arany fordítása Eörsivel feldúsítva – ez nem megy.” Koltai Tamás ezzel szemben a drámaszöveget a színházi munka nyersanyagaként értelmezi, amely az aktuális igények mentén szabadon formálható: „A drámai szöveg a mindenkori rendezői fölfogás alapja. Tehát elvileg elképzelhető, hogy annyi új fordításra van szükség, ahány új rendezői koncepció születik.” Mára már ebből az elvi lehetőségből valóság lett: nagyon ritka, hogy

egy rendező ne módosítsa valamilyen módon a felhasznált drámaszöveget.

Az ÉS 1983-as fordítás-vitáját tizenöt év múlva egy kerekasztalbeszélgetés követte rendezők, dramaturgok között. Ez 1998 augusztusában jelent meg a *Színház* hasábjain. Fontos a hangsúlyváltás: míg a nyolcvanas években az irodalmárok kezdeményezték a vitát egy irodalmi lapban, addig a kilencvenes évek végén már egy színházi lapban rendezők és fordítók beszélgetnek a Shakespeare-i szöveg kezeléséről.⁹ Ebben a beszélgetésben Ács János megállapítja, „[a]z az érdekes, hogy amikor előveszünk egy művet, és úgy döntünk, hogy meg akarjuk azt rendezni, akkor még a régi fordítás van a kezünkben. [...] Vagyis fordítás alapján tetszik meg egy darab – és mégis bajunk van a szöveggel”. Tehát az Arany-fordítás annyira belénk ivódott már, hogy nem is fordításként, mint inkább megfejtendő, *lefordítandó* szöveggként éljük meg, amit egyszerre izgalmasnak találunk, de „bajunk is van vele”.

Az Arany-kultusz színházi vetületei

Az Arany-fordításhoz fűződő kultikus viszonyokat nagyon jól szemlélteti egy híres színházi anekdota Bárdos Artúrról, aki 1949-ben Angliába ment megrendezni a *Hamletet*. Arra a kérdésre, milyen érzés angol változatban rendezni a drámát, szellemesen azt válaszolta: „Természetesen nagy megtiszteltetés és kihívás, de őszintén szólva furcsa angolul hallani a szöveget, mert hozzá vagyok szokva az eredeti változathoz Arany János fordításában.”¹⁰ Ez az anekdota jól mutatja az Arany-fordítás *eredetiként* való értelmezését a magyar kultúrtörténetben. Azonban az Arany-fordítás nemcsak nyilvánvaló költői zsenialitása miatt hat ránk a mai napig, hanem a közoktatásban betöltött központi szerepe miatt is. Bár ma már Nádasdy fordítását is tanítják a középiskolákban, sok színházi szakember van még ma is, aki Arany fordításán nevelkedett. Lengyel György, aki 1999-ben Debrecenben először vitte színpadra Nádasdy Ádám *Hamlet*-fordítását, a darabról nyilatkozva mégis Aranyt idézte, mert ez ivódott belé. Hasonló gondja volt a szereptanuláskor Cserhalmi Györgynek (Claudius) 1996-

7 In: „A klasszikusok újrafordítását én kezdtem el...” Beszélgetés Eörsi Istvánnal színházról, fordításról. Beszélgetőtárs: Minier Márta. Kézirat, M. M. szíves közlése.

8 A kapcsolódó cikkeket újraközölték az alábbi kötetben: A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény. Szerk. Józán Ildikó. Balassi Kiadó, 2008.

9 Színház és/vagy irodalom. Új Shakespeare-fordításokról (kerekasztal-beszélgetés), Színház, 1998. augusztus, 15-20.

10 Minier Márta: Translating Hamlet into Hungarian Culture: A Case Study in Rewriting and Translocation, PhD disszertáció, Hull: University of Hull, 2005, 1.

ban a mészölyi szöveggel (Új Színház, r.: Ács János), vagy 2003-ban Fillár Istvánnak (Hamlet) Pécsen a Nádasdy-féle szöveggel (Pécsi Nemzeti Színház, r.: Hargitai Iván). Fillár erről így nyilatkozott: „Sokáig gondot okozott, hogy tudtam a nagymonológokat Arany fordításában, s újra kellett tanulnom Nádasdyban. Szállóigévé vált aranyköpésekkel tele a klasszikus szöveg, itt mi mást mondunk helyette, kevésbé költőien fogalmaz Nádasdy, de a darab egészéhez jobban illő az újabb fordítás, mint Aranyé”.¹¹ Hogy az újrafordítások ellenére mennyire referenciapont a mai napig az Arany-fordítás, jól mutatja, hogy a Vígyszínház 2017-es *Hamlet*jében, amelynek modern szövegét Forgách András és Vörös Róbert jegyzi, szintén szerepel számos „slágermondatt”, mint pl. a poloniusi „Légy hű önmagadhoz!” vagy a hamleti „Kizökkent az idő. Ó kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt!”.

A színházi szövegkezelés etikai kérdései

A kilencvenes években egyre változatosabban nyúltak bele a rendezők a *Hamlet* szövegébe. Ennek egyik notórius esete volt Verebes István 1997-es nyíregyházi előadása, melynek alcíme „Dánia gyomos kert” volt. Ennek megfelelően az előadás fő motívumai a pusztulás, a romlás, a halál, a káosz, de főleg a közöny, Horatio (Bajzáth Péter) cinikus közönye volt. Ebben az előadásban ő volt Hamlet mellett a lehangsúlyosabb figura. Ő a tanú, az „utókor”, aki elmondja „a még-mitsem-tudó / Világnak, hogy mi történt”. A szövegkönyv (jegyzetelt rendezői példány) címlapján az szerepelt, „a dráma valamennyi fordítását felhasználva a szövegkönyvet átírta: Verebes István.” Újonnan kreált szövege önkényes, gyakran öncélúan zanzásított, nyelvezete igénytelen volt: Shakespeare költészetével szemben a silány, lapos fordulatoktól hemzseggő köznyelvet részesítette előnyben. Számos szövegmodosítással is élt, mint például a némajáték, a szöveghúzás, a szövegátruházás, a szövegbetoldás és áthelyezés.

Verebes szövegkezelése sajnálatos módon jól példázza a színházi szövegkezelés etikai buktatóit. Az előadásszöveg alapját **Eörsi István** fordítása képezte, amelyet a fordító tudta nélkül használt fel, és eléggé átalakított, megnyirbált. Ezt **Eörsi** zokon vette, és jogi útra terelte az ügyet. Végül

11 Balogh Róbert: Fillár István az erős Hamlet. R riport Fillár Istvánnal, http://www.terasz.hu/main.php?id=egyeb&page=cikk&cikk_id=2915, megtekintve: 2018. augusztus 11.

jogtalan szöveghasználatért bírságra kötelezték a rendezőt: félmillió forintot kellett befizetnie egy hajléktalanokat támogató alapítványnak (utalva ezzel Verebes hajléktalanokat idéző sírásóira). Fábri Péter, az Artisjus Szerzői Jogvédő Iroda Egyesület vezetőségi tagjának írása foglalja össze az esetet a <http://www.geocities.com/kolumbusz/szjogok.html> című weboldalon, de annak idején számos újságcikk és riport is foglalkozott vele.

Új évezred: minden mehet

2007-ben Schilling Árpád a Krétakör társulataival létrehozott *hamlet.ws* című renthagyó produkciójához Nádasdy Ádám fordítását használta. Az előadás kortárs jellegéhez jól illettek a különféle vendégszövegek Büchnertől, József Attilától, Pilinszkytól, sőt, Nádasdy lábjegyzetei is afféle *hipertextusként* bekerültek a szövegkönyvbe csak úgy, mint a különféle pop-rock-blues-rap dalbetétek, vagy néhány Arany-zárvány. A rendező a szövegkezelést úgy radikalizálta, hogy mindössze három színész (Nagy Zsolt, Rába Roland és Gyabronka József) játszotta el az összes szerepet. Ennek megfelelően – a félreértések elkerülése végett – a szövegkönyvben is a színészek becenevét használták a drámai alakok nevei helyett.¹² Az előadást osztálytermekben, színpadi fények nélkül, a diák nézőközönség között ülve játszották egy részben. S bár a rendező merészen nyúlt hozzá a *Hamlet* szövegéhez, mégsem okozott ez fölháborodást akár a közönség, akár az irodalmi és színházi szakma részéről. Sokkal inkább izgalmas vállalkozásként értékelték, amely felfrissíti és közelebb hozza a mai fiatalokhoz Shakespeare-t.

A Krétakör Társulat játéktílusát az új teatralitás, az új textualitás és a realista formanyelv érdekes kombinációja határozza meg. Egyfelől megfigyelhető a szövegre való teljes ráhagyatkozás, másfelől viszont a letisztult, szándékosan eszköztelen szövegmondást erős képek egészítik ki, mint például Gertrud (Gyabronka József) fuldoklási jelenete, miközben Ophelia halálhírét meséli, vagy Rába Roland feje mint szegény Yorick koponyája Hamlet (Nagy Zsolt) kezében. A textuális és a képi megjelenítések épp ellenté-

12 Egy közönségbeszélgetés során Gyabronka József elmondta, hogy értelmezési nehézséget nem okozott számukra a szövegkönyv fogalmazásmódja, ugyanis a próbákat mélyreható szövegelemzés előzte meg, vagyis mire kézhez kapták a szövegkönyvet, már kívülről tudták, melyik szöveg melyik szereplőé.

tes irányban hatnak a nézői interpretációra. Míg a szövegmondás arra ösztönzi a nézőt, hogy a költői szöveg felől értelmezze a történetet (ezt az értelmezést segítik elő a hipertextusként betűzött lábjegyzet-magyarázatok is), addig a képi megjelenítés arra hívja, hogy ne a szóképeket, hanem a játék kínálta audio-vizuális metaforákat dekódolja és gondolja tovább. A szöveg és a látvány tehát érdekes szimbiózisban van jelen Schillingnél: a színpadi szöveg teljes értékű alkotótársa a minimális mozgás- és gesztuskészlettel megoldott jeleneteknek.

A szereptöbbszörözés eszköze Schillingnél egészen komplex interpretációt tesz lehetővé. Egymásra olvasható például két szerep (Claudius és Polonius) Rába Roland szerepkettőzése kapcsán a hálószoja-jelenetben (3.4). Ez a mozzanat azért is izgalmas, mert Rába megszólalása („Jaj! *Meg vagyok ölvé.*”¹³) a maga magyartalanságával humort visz az amúgy tragikus színbe: Polonius – brechti módon – kritikai távolsággal szemléli saját halálát. Itt nem Polonius beszél, hanem Rába Roland mondja Polonius szövegét. Sőt, az akciót dikcióvá alakítja át: egy beszédaktus által hal meg. „*Meg vagyok ölvé*” – mondja (betoldott szöveg), miközben tovább ül a székén.

Összegzés

Láthattuk, hogy a nyolcvanas–kilencvenes években végbement a *Hamlet* magyarországi színháztörténetében egy olyan paradigmaváltás, amely alapvetően megváltoztatta viszonyulásunkat a mű szövegéhez. Az új fordítások, az Aranyfordításhoz való megváltozott viszonyunk és az egyre szabadabb színházi szövegkezelés azonban a darab kanonikus státuszát paradox módon nemhogy gyengítették, de tovább erősítették. A színházi alkotófolyamatban olyan metamorfózison tud keresztül menni a klasszikus drámaszöveg, amely által képes posztmodern szöveggé

válni. Az átalakított szöveg olyan értelmezéseket tesz lehetővé, amelyek a drámát új életre keltik, az összefüggések újabb rétegeit tárják föl, s ezáltal gazdagítják irodalomtudományi megközelítéseinket is.

A *Hamlet* irodalmi szövegtörténete adja a hátterét annak a komplex színházi szövegtörténetnek, amely Shakespeare korában a színházból indult, és a színházban látszik véget érni. Az itt felvillantott néhány előadás-szöveg jelzésszerű elemzése talán jól mutatja, hogy nincs újítás megtartás nélkül. A 21. század *Hamlet*-jei tágítják ugyan a néző-színész viszony kereteit, de nem borítják fel teljesen a hagyományos színházi konvenciókat. Ugyanígy a szöveg szintjén: játszanak ugyan a szerepjelölés határaival, de megtartják a dialogikus formát. Így tett az idén júliusban a gyulai Shakespeare Fesztiválon vendégszereplő Unteatru társulata is, akik három színésszel egymásra vetítették a szerepeket, a szövegeket, és ezáltal újrastrukturálták a szereplők közti viszonyokat. Így például felerősödött a fiatalok apátlansága-anyátlansága: amikor Hamlet anyja után kiált, az Ophelia kiáltásával olvad össze saját hiányként megélt anyja után. A sajátos szövegkezelés eredményeképpen komoly munka hárult ugyan a nézőre – az előadás a dráma előzetes ismerete nélkül nehezen volt értelmezhető –, viszont a húzásokkal, szövegáthelyezésekkel együtt is eljutott az előadás a darab elejétől a végéig: Hamlet behalt küldetésébe. A drámaszövegnek ez a megtartva megújítása valószínűleg mindig jellemezni fogja a klasszikus drámák színházi szövegkezelését, és ezt mára elfogadták az irodalmárok is. Az egyetlen kérdés, amelyre nehéz válaszolni, hogy mi szabhat határt a *Hamlet* átalakításának, főként, ha ugyanúgy *Hamlet* marad az előadás címe, mint az Unteatru esetében. Vagyis: hol ér véget Shakespeare *Hamlet*-je, és hol kezdődik az adaptáció?

13 Dőlt betűvel jelöltem Schilling betoldását.