

*A szivacs, a tükör és a lakmuspapír*

Magyarországi Hamlet előadások 1952-87

Berki Judit Phd dolgozatának tézisei



## 1. A dolgozat célja és módszere

A *Hamlet* szivacs, tükör, lakmuszpapír és még lehetne folytatni a sort azokkal a metaforákkal, amivel Jan Kott-hoz, Peter Hall-hoz, és Molnár Gál Péterhez hasonlóan mások is megpróbálták megfogalmazni a darabnak azt a sajátos vetületét, ami lehetővé teszi, hogy tértől és időtől függetlenül magába szívja és visszatükrözze annak a kornak a gondolkozását, értékrendjét, színjátszásának állapotát, amelyben bemutatják. Dolgozatom legfontosabb célkitűzése az volt, hogy megvizsgálja, mit is jelentenek ezek a metaforák a gyakorlatban. Konkrétabban, arra tett kísérletet, hogy bemutassa, a közel negyven év Hamlet -bemutatói hogyan reflektáltak egyfelől a szocializmus politikai viszonyait, (azért fejeződik be 1987-el, mert Bodolay Géza szegedi rendezése volt a szocializmus utolsó jelentősebb előadása), másfelől pedig színházi gyakorlatunkat. Ezen kívül megkísérelte feltárni azokat az okokat, amelyek következtében a négy évtized alatt mind a magyar Hamlet felfogás, mind a Shakespeare- játszás konvenciója jelentősen átalakult.

Dolgozatom módszere egyfelől historikus. Megpróbáltam az előadásokat azon történelmi körülmények, társadalmi viszonyok között értelmezni, amelyekben létrejöttek. Másfelől pedig gyakorlati: súpópéldányok, szövegekönyvek, színlapok, szerencsés

esetben videó felvételek, korabeli színikritikák, programfüzetek, interjúk, személyes és közvetett élmények, alkotók, és befogadók visszaemlékezései nyomán megkíséreltem rekonstruálni, miért hathatott, és milyen hatást gyakorolhatott az adott előadás az adott kor közönségére és színházi tradíciójára.

Ez a metódus, a „receptió-kritika”, „performance study” Magyarországon még „gyerekcipőben járó” terület, kevesen foglalkoznak vele, még nincs kialakult, saját magyar nyelvű terminológiája, szakirodalma. Angolszász országokban viszont ismert, és ha nem is egyöntetűen, de elfogadott módszer, amióta J. L. Styan: 1977-ben megjelent könyve: *The Shakespeare Revolution* új irányt és szemléletet mutatott a kutatásnak. Az angol színháztörténész a kritikusok figyelmét a színházra és magukra az előadásokra irányította, mondván, hogy a modern interpretációk tanulmányozásával reprodukálhatjuk az „eredeti” Shakespeare élményt. Annak ellenére, hogy Styan állítását ma már követői is cáfolják, könyvének jelentősége cáfolhatatlan, hiszen nemcsak a receptiókutatás jelentőségére hívta fel a figyelmet, hanem megvalósítható alternatívát mutatott arra nézve, hogyan lehet megszüntetni a színház és az elmélet antagonistikus ellentétét és örök párharcát azzal a kérdéssel kapcsolatban: kié legyen Shakespeare.

Dolgozatom „mintájául” a Hamlet, elsősorban angolszász színpadtörténetét feldolgozó munkák szolgáltak, mint például John A. Mills, Anthony B. Dawson, és Robert Hapgood könyvei. A legimpozánsabb mindegyik kötet közül Marvin Rosenberg: *The Masks of Hamlet* című munkája, amely több mint ezer oldalon keresztül, jelenetről jelenetre elemzi a világ legjelentősebb Hamlet előadásait, beleértve Gábor Miklós legendás alakítását is.

## 2. Kutatási eredmények

Kutatásom során a közel negyven év Hamlet bemutatóiban, mind a koncepciót, mind a Shakespeare- játsszák konvencióit tekintve, két jól elkülöníthető korszak rajzolódott ki: az 1952-től 77-ig terjedő időszak, valamint a nyolcvanas évek. Az első korszak eredményeit az *Ünnep és Próbatétel* című fejezet, amíg a másodikat a Szamizdat-Hamlet foglalja össze.

## 3. Ünnep és Próbatétel

Miután a *Hamlet* első magyarországi megjelenésétől kezdve nemcsak, mint a „szín fődarabja” szerepelt, hanem népművelő célokat is szolgált: mind a nyelv, mind a nemzeti színjátszás, valamint a közönség ízlésének csiszolásához is nagymértékben hozzájárult, ez az ötvenes években sem történt másképp. Így újdonsült szocialista színházkultúránk is a Hamlettel kísérte meg igazolni nemcsak saját létjogosultságát, hanem lépéselőnyét is a polgári, pszichologizáló színház előtt. Szinte minden évre (1964-re, a jubileum évére három is) és minden városra jutott egy-egy (kezdetben) maratoni hosszúságú, 5-6 órás bemutató. A korabeli kritikák egymással versengve büszkén hirdették, „hogy a hatalmas politikai fejlődésnek nyomába lépett a kulturális fejlődés”, hogy „Avon hattyúja mintegy második hazáját nyerte meg nálunk”, valamint, hogy „hogy a Shakespeare- kultusz Magyarországon nem jubileumi esemény”. A legtöbb színház a Hamlettel lépett „jelentékenyen feljebb színházaink rangsorában”, ami pedig még 1970-ben is annak a darabnak számított, amivel minden színház „saját erejét méri.”

A korszak három legjelentősebb, és mindenekelőtt legjobban „kutatható” bemutatója, a Nemzeti Színház 1952-es, hármas szereposztásban színpadra állított „Szocialista Hamlet”-je volt Major Tamás és Gellért Endre rendezésében, a Madách Színház 1962-es előadása Vámos László rendezésében, és szintén a Madách Színház 1977-es bemutatója Ádám Ottó rendezésében. Amíg Majorék interpretációjában öreg Hamlet a történelem haladó erejét képviselte, addig Claudius a reakciót, így a humanista királyfinak a rothadó feudális udvar idejéért kellett megvívnia. Mivel azonban Hamlet magányos bosszúállóként szállt szembe a zsarnokkal, bukása elkerülhetetlen volt. A végső megoldást Fortinbras, vagyis a központi királyság visszaállítója jelentette, aki plebejus hadsereg élén érkezett helyretolni a kizökkent időt, ami Majorék számára az előadás kulcsmondata volt. Annak ellenére, hogy Majorék tartózkodni akartak a túlzott aktualizálástól, az előadás metaforikus értelmezése aktív cselekvésre buzdított a progresszió védelmében, és a feudalizmus elkerülhetetlen bukását sugallta.

A Nemzeti Színház korszakalkotó Hamlet bemutatója után a következő valóban nagy formátumú előadást, sőt, talán mind a mai napig a leghíresebb magyar Hamlet előadást tíz évvel később Vámos

László állította a Madách Színház színpadára Gábor Miklós főszereplésével. Addigra azonban a korábbi diadalmas szocializmus világképe jelentősen veszített optimizmusából. A hatvanas évek elejére véget értek az 56-os forradalmat követő megtorlások, a bebörtönözöttek nagy része közkegyelemben részesült, és bár egyértelmű volt, hogy a forradalom alapvető célkitűzései, a demokrácia és a függetlenség nem valósulhatnak meg, az országot mégis egyfajta konszolidáció jellemezte. Kádár meghirdette az „aki nincs ellenünk, velünk van” elvét, és a mindennapi élet lassan depolitizálódhatott.

Ha az 1962-es előadás koncepcióját összehasonlítjuk Majorék rendezésével, Vámos László értelmezése teljes egészében polemizál Majorékéval. Amíg tíz évvel korábban Hamlet saját korát megelőző, a társadalmi igazságtalanságokat felismerő, Dánia kizsákmányolt népéért harcba induló, az „abszolút szocialista hős prototípusa volt”, addig a tíz évvel későbbi előadásban nyoma sincs semmiféle pártideológiai vonatkozásnak. Bár a korabeli színikritikák kötelezően felsorolták, hogy Hamlet a népet, az udvar a rothadó burzsoáziát, a Sírások a keményen dolgozó munkásosztályt képviselik, a színészek pedig a műsorfüzetben megemlítették, hogy alakításukat híres szovjet kutatók ( mindenekelőtt Belinszkij!)

Hamlet értelmezéseire alapozták, az előadás teljes ellentéte volt a tíz évvel korábbinak. A humanizmus és a feudalizmus harca helyett a darab középpontjában ismét a címszereplő érzései, vívódásai kerültek, és Hamlet nem, mint a történelmi szükségszerűség eszköze, hanem mint az 56-os forradalom terhével küzdő, saját felelősségével és lehetőségeivel szembenézni kénytelen, érett értelmiségi alakját öltötte magára. A dráma konfliktusa itt elsősorban nem, mint Hamlet és környezete szembenállásaként jelent meg, hanem, mint Hamlet küzdelme önmagával. Ahogy azt Gábor Miklós közel húsz évvel később egy rádió interjúban megfogalmazta, 56 után a kérdés a „tenni, vagy nem tenni” volt, vagyis bűnös-e az értelmiség, ha a forradalom után megpróbál beilleszkedni többé-kevésbé ugyanabba a rendszerbe, van esetleg más lehetősége is, illetve, hogy hogyan tovább, mi a teendő a jövőre nézve.

A Madách Színház 1977-es előadása mindezzel szemben tudatosan kerülte, hogy a „kor foglalatlja s rövid krónikája” legyen. Ebben a felfogásban Helsingör egy jóval általánosabb, tértől és időtől függetlenebb emberi élmény, egy ellehetetlenült helyzetbe került egyén cselekvéseinek, illetve nem cselekvéseinek metaforája volt. Ezt a metaforát azonban az előadás nem kívánta konkretizálni a hetvenes évek Magyarországra, így minden olyan utalást, amelynek

társadalmi-politikai vonatkozásai lehetnek, kihúztak. Ennek következtében, bár Huszti Péter alakítását szinte minden korabeli kritika dicsérte, az előadás nagyot bukott. Ádám Ottó moralizáló, esztétizáló, lecsupaszított koncepciója nem működött Magyarországon, ahol, más kelet-európai országokhoz hasonlóan, a huszadik század második felében a darab elsősorban klasszikusnak álcázott, előre gyártott politikai metaforaként szolgált, egyfajta „összekacsintásként” a nézők és az alkotók között, ami, azt jelentette, hogy érdekessége elsősorban abban rejlett, hogyan sikerül a politikai utalásokat úgy aktualizálni és kihangsúlyozni, hogy azokat bár mindenki értse, a hatalom mégse tudjon belekötni.

Ami az előadások formanyelvét illeti, az első korszak előadásiban a darabot többnyire nagy stasztériát mozgó, látványos jelmezeket és tablójeleneteket felvonultató, érett, intellektuális királyfi monodrámájaként, és egy, már sokat bizonyított színész jutalomjátékként játszották, Bár a mellékszerepeket is főként jelentős színészek alakították, ezek általában egysíkú karakterek maradtak: Claudius a „vérnősző” barom, Gertrúd, a buja királynő, Polonius a locsi-fecsi udvaronc, Ophelia a szép, fehér ruhás, szőke kislány, valamint Laertes, a hözöngő ifjú.

#### 4. Szamizdat- Hamlet

Ezzel szemben a második korszak előadásai ( Bódy Gábor 1981-es győri, Paál István szintén 81-es szolnoki, Ascher Tamás 83-as kaposvári és Szegvári Menyhért 84-es pécsi rendezései) már egy megváltozott szemléletű színházat képviseltek, ahol a karizmatikus címszereplő helyett fontosabb lett az előadás koncepciója. A rendező az előző korszak alkotóival ellentétben szakirodalom helyett mindenekelőtt „saját víziójára” támaszkodott és a darab viszonyrendszerit, valamint Helsingör egész világát, amelybe a mai ember társadalmi-politikai ismereteit vetítette bele, egy sajátos, minden részletre kiterjedő nyelvrendszerrel kísérelte megfogalmazni. A nyolcvanas évek előadásai között leginkább az von párhuzamot, hogy a hatalom és hatalom a közelébe kerülő ember, illetve az egyén, és az őt integrálni kívánó társadalmi közeg viszonyát vizsgálták, valamint szinte mindegyikükben jelen volt az a gondolat, hogy mindannyian egy mechanizmus részeként töltjük be szerepünket.

A szereplőkkel kapcsolatos legnagyobb változás, ami viszont egymás közötti viszonyukat jóval hitelesebbé tette: elsősorban „életkori” váltás volt, a főszereplők jó egy generációt fiatalodtak ezt megelőző alakmásaikhoz képest. Ebből következőleg Claudius és

Gertrud szerelme hihető lett, Hamlet, Ophelia, Laertes, Horatio egyidősekké váltak, így tragédiájuk egy egész nemzedék tragédiájaként, nem pedig egy különleges érzékenységgel és tehetséggel megáldott „kortalan” (fiatalra maszkírozott, de az „igazi” fiatalok közül kilógó) ember magándrámájaként jelent meg.

A koncepciót illetően pedig, az értelmezések középpontjába az egyén önmagával való konfliktusa helyébe az a kérdés került, hogy az értelmiségnek milyen lehetőségei vannak a diktatúrán belül, és több előadásban felmerült a „közös bűn” gondolata is. Tehát, hogy az értelmiség, bár önmagát morálisan a rendszer felett állónak tartja, és átlátja hazugságát, ha nem lenne rákényszerítve a cselekvésre, tökéletesen megelégedne azzal, hogy nagyszabású terveket készítsen, amit aztán érvek és ellenérvek szerinti alapos vizsgálatnak vet alá, valamint, hogy egyedül, amikor senki sem hallja, „jól odamondjon” a rendszernek, amelynek azonban maga is kiszolgálója.

A scenika tekintetében az előadásokban közös volt többek között az a változás, hogy az előző korszak aprólékosan kimunkált királyi várát (ami a mából nézve leginkább azt a kérdést veti fel, hogyan lehetett azt a monstrumot egyáltalán a színpadra applikálni és hogyan jutott hely a színpadon az udvari jelenetekben részt vevő 20- 40 szereplőnek), a korabeli politikai viszonyokra leképezhető

díszlet cserélte fel, a látványos kosztümöket, amelyek azonban gyakorlatilag megakadályozták, hogy a színészek természetesen mozogjanak és gesztikuláljanak, modern jelmezek váltották fel, Hamlet pedig három előadásban a nyolcvanas évek magyar értelmiségi sztereotípiájának megfelelően öltözött. A színpadról végleg távozó kellékek sorába került az olivieri örökség: Hamlet szőke parókája, valamint Horatio tógája, Fortinbras viking szarva, és Ophelia fehér „kismama ruhája”, és hosszú, szőke hajfonata. Helyettük viszont egyre több olyan kellék, vagy jelzés, „pótlás” jelent meg a színpadon, ami a szövegen túlmutatott, nem következett belőle egyértelműen, mint például a keretjáték, az előadás egésze alatt tátongó sír, a transzparensz, a vasfüggöny. Ugyanígy átalakult a Shakespeare-játszás dikciója is, a romantikus pátosz helyébe a „természetes” hangléjtés lépett.

A díszlet, a jelmez, a koncepció, a szereplők életkorának megváltozása, valamint a szövegmondás, a színpadi játék és mozgás új típusú igényei együttes hatásuként azonban még egy változást vontak magukkal: új színpadi szöveg született, amikor Ascher Tamás felkérésére Eörsi István megdöntött egy tabut, és 1983-ban „átdolgozta” Arany János fordítását. Ami azt jelentette, hogy Eörsi kiigazította Arany félrefordításait, felhasználta a Shakespeare filológia időközben eltelt 120 évének eredményeit, leegyszerűsítette

a bonyolult körmondásokat, (amelyeket a hatvanas évektől kezdve amúgy is minden előadásból kihúztak), a régies igealakokat maira cserélte, és ugyanígy tett a nehezen érthető szavakkal, kifejezésekkel is (amelyek többsége szintén régóta nem hangzott el színpadon.) Ugyanakkor viszont megtartott minden szállóigét, szójátékot és általa megőrizhetőnek ítélt kifejezést.

(Dolgozatom, bár koránt sem a teljesség igényével, érinti Arany fordítását azzal kapcsolatban kapcsolatosan, hogy melyek azok a jellegzetes fordítói eszközei, amelyek legjobban befolyásolták a főbb szereplők jellemeit és a egymás közötti viszonyait. Tekintettel arra, hogy a dolgozat tárgya mindenekelőtt a színház, a sűgőpéldányok segítségével szeretnék rámutatni azokra a szakaszokra, sorokra, amelyek nemcsak ma, de már 1962-ben is nehezen mondhatóak, nehezen érthetőek voltak mind a színész, mind a közönség számára, így a korszak szinte minden előadásából kimaradtak.)

## 5. A változások okai

A két korszak közötti eltéréseket több forrásból táplálkozó, több éves, olykor évtizedes, a hatvanas évek közepéig visszanyúló folyamatokkal magyarázhatjuk. (Bár a színház a változásokra viszonylag gyorsan reagáló műfaj, az, hogy új felfogás állandóvá váljon, hosszabb időt vesz igénybe.) A változás okai közé tartoznak az RSC (1964-es és 1972-es „sokként” és revelációként ható) vendégjátékai, társadalmi-történelmi indokok, az ekkor már világszerte elterjedt kísérleti színházak gyakorlatának magyarországi megjelenése, a színikritika megváltozott hangneme és megváltozott igénye az előadásokkal szemben, valamint a többféle irányból építkező amatőr mozgalom, ami alapvetően meghatározta egy időközben felnőtt, új rendezőgeneráció szemléletét..

## Publikációk, Konferenciák

*The Sacred One and Only, the Homo Ludens, the Icebreaker, the Linguist Poet or Four Translators in Mouse –Trap, Magyar Hamlet fordítások* Stratford Graduate Conference, 2001 június 28-30, Stratford

*Two Hamlets of the Sixties*, Husse Conference, 2002 január, Pécs  
*Kamra- Hamlet*, Husse 2003, január, Debrecen

*Egy megkésett alpmű*, A.C. Bradley, Shakespeare tragikus jellemei magyarországi megjelenéséről, Magyar Narancs, 20.28. (2002) : 37.  
*Kis Éji Werther*, 5.31 .(2003):31.

*Kavalkád-Színház* Magyar Narancs, 6.24 (2003)

Kisebbségi könyvkritikák, Magyar Narancs Archívum, [www.mancs.hu](http://www.mancs.hu).



## Köszönetnyilvánítás

Mindenek előtt szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, dr. Székely Györgynek, aki segítette a hatalmas és eleinte beláthatatlannak tűnő anyagot formába önteni, a Reneszánsz és barokk program tanárainak, gimnáziumi tanárnőmnek, Éder Mariannak, valamint P. Szabó Emmának, aki a szakdolgozatom idején a Hamletet számomra teljesen új megvilágításba helyezte. Csoporttársaim közül Pazonyi Juditnak, aki határozottan rám parancsolt, hogy most már azonnal kezdjek hozzá a disszertációhoz, különben többet nem áll velem szóban, Schandl Veronikának, aki szintén akkor esett át az alkotás folyamatán, és bármikor zaklathattam a legjelentéktelenebb kérdésekkel is. Valamint családomnak és barátaimnak, akik „elviseltek” a dolgozat megírásának végtelennek tűnő hónapjai alatt.