

„Nem árulok sem kemény, sem reménydrogot”

Egy jól használható, kortárs csali
(Heiner Müller: *Hamletgép*)

Ez a tanulmány a KRE BTK Magyar Irodalom Tanszéke, a Magyar tanárok Egyesülete és a Magyar Irodalomtörténeti Társaság által rendezett „Kötelezők szabadon” című konferenciára íródott.¹

A szervezők olyan előadásokat kértek, „amelyek a kötelező olvasmányok és a kortárs irodalom párhuzamaira, műfaji, tematikus, intertextuális érintkezésére mutatnak rá, szem előtt tartva a korszerű irodalomkritika eredményeinek iskolai taníthatóságát”.² 2016 februárjáig meg voltam győződve arról, hogy Shakespeare tragédiája ebből a szempontból lerágott csontnak számít, hiszen tanulás-módszertani disszeminációja nemcsak megkérdőjelezhetetlenül gazdag, hanem előszeretettel épít a kortárs kultúra olyan elemeire, mint Columbo alakja és ballonkabátja, a Hair „What a peace of work is man” kezdetű dala, vagy Závada Péter, Györfi Kata Slamletjei. Vagyis az ajánlott tanmenetek, óratervek nem csupán Jarry Übü király, Csehov Sirály, Stoppard Rosencrantz és Guildenstern halott című drámáit, illetve a filmtörténet és a rendezői színház Hamlet-olvasatait, hanem „a diákok előzetes tudásának forrásaként funkcionáló”,³ populáris irodalmat és médiaszövegeket is felhasználják arra, hogy ez a „tematikailag és nyelviileg a diákok világától távol lévő szöveg” megszólaljon az irodalomórán.⁴

2016 februárjában azonban módomban volt egy Shakespeare halálának 400. évfordulójához kapcsolódó projektet vezetni, amelynek tizenhat 9–10–11. osztályos résztvevője „Párok és párkapcsolatok – státuszok és státuszharok” fókusszal vélték megszólaltathatónak a *Tévedések vigjátékát*, *A makrancos hölgyet*, *a Romeo és Júliát*, *a Hamletet* és *A vihart*. Ekkor jutott eszembe Heiner Müller klasszikusa, pontosabban annak két „Ophéliával” (az európai kultúra szexista diskurzusának nőképeivel és az az elleni lázadással is) foglalkozó szövegrészei. Vagyis nem azért választottam témámul a *Hamletgépet*, mert azt gondolom, hogy újabb kilónyi kortárs klasszikussal kellene növelni a kötelezően elolvasandó / megtanítandó szövegtörzset. Még csak arról sem vagyok meggyőződve, hogy a dráma egésze „olyan MAGASirodalom, mely szíven találja, eltrafálja az adott korosztályt”.⁵ Viszont olyan tovább tördelhető töredékekből felépülő átirat, amely kreatív írásgyakorlatok, illetve drámás feladatok megoldásainak soraként olvasható/tanítható. Továbbá olyan látomás, amelynek sem filmes-videós-klippszerű képisége, sem reménytelen szemtelensége nem idegen azok világától, akik számára Shakespeare *Hamletje* általában 16 évesen kötelező olvasmány. Azzal tudja ugyanis őket elvarázsolni, hogy provokál, és a dán királyfi önértelmezését („Egy csigahéjban ellaknám s végtelen birodalom királyának vélném magamat, csak ne volnának rossz álmaim”) egy kletwitzi csillás horizontjából szólaltatja meg: „Mutassatok egy egérlyukat, és szarok az egész világra.”⁶

A „reimagináció” szempontjából Heiner Müller klasszikusa negyven évvel előzte meg korát. A Royal Shakespeare Company ugyanis idén ezért kérte fel *A vihar*, az *Othello*, *A velencei kalmár*, a *Macbeth*, *A makrancos hölgy* és a *Téli rege* újraírására Margaret Atwoodot, Tracy Chevaliert, Howard Jacobson, Jo Nesbót, Anne Tylert és Jeanette Winterstont.⁷ Az irodalmi kánon közvetítése során kihagyhatatlan kulcsmű pedig Gillian Flynnnek jutott, aki e szavakkal mondott igent a megkeresésre: „*A Hamlet* mindig is lenyűgözőtt: gyilkosság, áruulás, bosszú, színlelés, örület – a kedvenceim. S ha mindehhez hozzáadunk még néhányat Shakespeare legfondorlatosabb, legfürcsább alakjaiból (a címszerepben töprengő hercegtől a szánni való Ophéliáig), könnyen belátható, hogy aligha van olyan (arcátlan) író, akit ne csábítana újraírásra ez a darab.”⁸ Természetesen még senki sem ismeri a *Sötét helyek* és a *Holtodiglan* írónőjének az év második felében megjelenő adaptációját. Ugyanakkor a *Twilight*, az *Éhezők viadala* és a *Semmi* olvasói számára kétségkívül vonzó lehet, ha a Shakespeare-dráma idejét a mába, terét egy világtól elzárt és önmagába zárkózó amerikai kisvárosba helyezik, műfaját thrillerként definiálják, a cselekmény tematikus középpontjába pedig a csonka család vagy a házassági pokol bemutatása áll. Persze ennek az írásműnek az atmoszférája inkább szólaltatná meg a *Spanyol tragédia* vagy az *Ős-Hamlet* hangulatát (és a bosszúdráma műfaját), mint a „művészeti bálványozást”.⁹ S egyértelműen szakítana a *Hamlet*-receptiónak azzal a 18. század utolsó harmadától napjainkig érvényes hagyományával, amely a dráma színházolvasatát jelentéktelenebbnek tartja a vélt vagy valós irodalmi élménynél.

Tézisem szerint a tanárok kezében a *Hamletgép* három feltétellel válhat jól használható, kortárs csalivá. (i) Ha el tudjuk fogadni, hogy a *Hamlet* része és alapanyaga „a kulturális kliséket gyártó, világirodalmi és egyben társadalmi-kulturális gépezetnek”.¹⁰ (ii) Ha erényt tudunk kovácsolni a tökéletlenség, a szabálytalanság, a befejezetlenség hatásmechanizmusából. (iii) Ha hajlandóak vagyunk Shakespeare tragédiáját „probléma-színműként” értelmezni, vagyis elfogadni azt a lassan harminc éve ismert posztmodern horizontot, amely – mivel a Hamlet megnyilvánulásaiban rejlő, azokból kikövetkeztethető, teljességelvű, általános érvényű és a dolgokat szükségképpen eltűző világkép már nem tekinthető az érvényes cselekvés mércéjének – a főhősben nem a rossz világ tragikus megjavítóját látja, hanem nevetséges voltát hangsúlyozza.¹¹ Ez a kilencoldalas mű ugyanis az e tekintetben kérlelhetetlen „pusztítás” gesztusából keletkezett.¹² Heiner Müller feldarabolta és kollázsra rendezte a négyszáz éves Hamlet-recepció kanonizált témáit, problémáit.¹³ A derridai törlés alá helyezte a katarziszgépezet (Hankiss) működési mechanizmusát. Egy „elhalt drámai struktúrában” szemünk láttára felbukkanó emlékek képekké formálta a középiskolában tanítandó tézisek legnagyobb részét.¹⁴

A romokkal viszont sok mindent lehet kezdeni, ha játszani és gondolkodtatni szeretnénk. Vagyis ha a mű tanítása során tényleg le tudunk mondani a teljesség igényéről, és – Eck Jüliát idézve – csak azokkal a kérdésekkel foglalkozunk, amelyek csoportunkat, illetve saját magunkat a leginkább érdeklik.¹⁵ Továbbá meg tudunk elégedni azzal, hogy a feldolgozásra legjobb esetben szánható hat-kilenc óra alatt „csak” egy vagy legfeljebb két *Hamlet*-problémát és néhány szövegrészt járunk körül. Ily módon a továbbiakban arra szeretnék példákat hozni, hogy Heiner Müller *Hamletgépe* hány szempontból és hogyan egészítheti ki, helyezheti kortárs szövegvilágba a tematikus óraterveket legtöbbször alkotó és az ismert témakörök mentén szerveződő feladatcsoportokat.¹⁶

„A szerző fényképének összetétele”

Heiner Müllert egy olyan írásmód fűzi az európai irodalmi hagyományhoz, amely konkrét színházi munkák során valósul meg, és újrafordítások (pl. *Horizontok – Szentivánéji álom*, 1967; *Ahogy tetszik*, 1968), radikális átdolgozások (pl. *Macbeth Shakespeare nyo-*

mán, 1972; *Hamlet, dán királyfi tragikus története*, 1976), kommentárok (*Eltűnt part Táj Argonautákkal. Médeia-kommentár*; 1982; *Anatómiai Titusz Eset Rómában Egy Shakespeare-kommentár*, 1984–1985) formájában artikulálódik. Ennek két eredménye van. Az egyik kézzelfogható: létrejönnek olyan színpadi szövegek („szintetikus fragmentumok”), amelyek dramaturgiája párbeszédbe lépteti az eredeti mű színházi kontextusát és Heiner Müller rendezői fantáziáját. Hiszen ne feledjük! Olyan darabíróval van dolgunk, aki a Robert Wilsonnal való együttműködés során adott időegységeket tudott szöveggel kitölteni: „Ide egy 1 perc 60 másodperces szöveg kell, ide egy 2 perc 5 másodperces, oda egy 20 perc 34 másodperces” – mondta a *CIVILwarS* rendezője, és kérése teljesült.¹⁷ A másik eredmény egy „vérátömlesztéshez” hasonlítható tapasztalat: e darabok alkotója és modellolvasója „vámírként” szívja magába Heine, Hölderlin, Szophoklész és mindegyik előtt Shakespeare műveinek vérét.¹⁸

Az 1977-es év szerencsés áldozata egy, az Arany János-i magyarításhoz hasonló státuszú embléma: a Schlegel-Tieck-féle klasszikus fordítás volt, melynek köszönhetően 1833 óta számtalan előadás vitte színre a *Hamlet* modernista olvasatát.¹⁹ A keletkezés kontextusa a színház intézménye: Müller a berlini Volksbühne felkérésére kezdte el fordítani a tragédiát. Az írói terv, hogy a munka során született kommentárok önálló szöveg-egységként integrálódhassanak Benno Besson rendezésébe, nem valósult meg. Született viszont egy olyan „sajátos gépezet”,²⁰ amely az irodalom- és szellemtörténeti múzeum szétszaggatott elemeiből újabb és újabb Hamleteket (*Hamlet*-olvasatokat) gyárt.

Az eredeti és az átirat közötti távolságot a negatív afirmáció teszi egyértelművé: az 1. és 4. egység megszólalója (Hamlet) először múlt időben beszél a Shakespeare-dramában megírt önmagáról („Hamlet voltam. Ácsorogtam a parton, és beszélgettem a kicsapó hullámokkal BLABLA”), majd „leteszi maszkját és jelmezét”, hogy „Hamletszínészként” jelentse ki: „Nem vagyok Hamlet. Nem játszom több szerepet. (...) Drámám elmarad. (...) Már engem sem érdekel. Már nem játszom benne.”²¹ Ezek a szöveghelyek azért válhatnak hasznossá az órai elemzés során, mert a kanonizált *Hamlet*-értelmezések olyan téziseit fordítják visszájukra, mint hogy Hamlet a világ kizökkent kerekét helyére billentő, paradigmatisz gondolkodó és tragikus hős, aki a drámai alapszituációban az értelmiségi archetipusaként választ Claudius machiavellizmusával azonos határfokú eszközt: a színlelést. Ily módon a darab 1. és 2. része olyan tanulói portfóliónak is tekinthető, amely az alábbi feladatok megoldását tartalmazza: Írjon naplóbejegyzést Hamlet nevében atyja temetéséről! Fogalmazza meg a haldokló Hamlet utolsó gondolatait az anyjáról, az apjáról, a nagybátyjáról, Ophéliáról, Polóniusról és Horatióról! Írjon színi-kritikát Hamlet örült-alakításáról! Tabu – Írja meg Hamlet és Claudius bemutatkozó szövegét a tiltott szavak használata nélkül! „Kilépőkártyaként” pedig mindezt az alábbi Heiner Müller-idézettel összegzi: „nem vagyunk még magunknál, míg Shakespeare írja darabjainkat”²²

Nagyon jól felhasználható az a tény is, hogy a „Családi album” című első részbe került „minden, ami Shakespeare darabjából kimaradt”.²³ Ily módon átírva rajzolódik ki a *Hamlet* szerephálója, a szülő/gyermek, barát/besúgó, hűségese/hűtlen szerelmes, hatalmon lévő/hatalmától megfosztott viszonyok mentén szerveződő alakok rendszere. A kéziratban „Dream 1” alcímmel ellátott rész felfogható olyan állóképpnek, amely a Shakespeare-dráma kezdetét megelőző „állami” temetésről készült – igaz, a „két hónapos halott” alakját ez esetben az 1956-ban rehabilitált Rajk László ihleti.²⁴ Az álmodó tehát legalább annyira Hamlet, mint amennyire a meggyilkolt Essex gróf fia, a Stasi-ügynökséggel meggyanúsított Heiner Müller, Rajk fia vagy bárki, aki a Jan Kott-i Nagy Mechanizmus következtében veszítette el az apját. A mondatok montázsszerűen idézik fel bennünk a drámai alapszituációt megeremtő, hamleti döntéssel („Kizökkent az idő / Ó, kárhozat, hogy én születtem helyre tolni azt”) kapcsolatosan megtárgyalandó problémákat: „Lefeküdtem a földre, és hallgattam, miként rója a világ az enyészet egyenletes köreit”; „Itt

jön a kísértet, aki csinált engem”; „meg volnék magamtól kímélve”; Be kellene varni a nőket, anyamentes világ”; „VÁGJAM-E ÉS / MIFÉLE HÚSBA VÁGJAM KARDOMAT / HOGY RÉGI JÓ SZOKÁS SZERINT BELÉ / KAPASZKODJAM MERT PÖRÖG A VILÁG”; „Nyakam szeghetnéd édes istenem / mikor lezuhanok a söntéspult alá”; „Dánia börtön, növekszik köztünk a fal [Horatio]. Nézd csak, mi sarjad ki belőle.” S ez a tetszés szerint variálható, kortárs szövegkorpusz igényes segédanyag lehet mind a szöveg ismeretének ellenőrzéséhez (reciproktanítás, infópárbaj), mind az olyan feladatokhoz, mint az elkószált jelenetek, a képregényírás (buborékmondatok) vagy az álomjáték (demonstráció).

„Drámám ha nem maradna el...”

A *Hamletgép* szerkezete követi az Erzsébet-kori színházban szünet nélkül, négy órán át játszott Shakespeare-szöveg jelenettechnikáját csak 1623-tól megzabolázó öt felvonást. A szöveg öt egysége minden további nélkül azonosítható két-két olyan „Hamlethez”, illetve „Ophéliához” rendelhető (a férfi pólus esetében nagyon hosszú, a női pólus esetében nagyon rövid) megnyilatkozásként, amelyeket a mű 3. részében az egyetlen és e két fél között lezajló replika választ el egymástól. Mivel a *Hamletgép*ben sokszor nehéz eldönteni, hány szereplő és ki beszél „Hamlet”-ként vagy „Ophélia”-ként, semmiképp sem lehet klasszikus monológrol vagy párbeszédről beszélni. Ez viszont egy fakultáció esetében posztdramatikus példával bővítheti azt a csehovi filozofálásokból, brechti narrálásokból és abszurd öngyónbeszélésekből álló korpuszt, amely a hagyományos dramaturgiai fogalmak „válságára” példák.²⁵ A terjedelmi különbség jól illusztrálhatja Hamlet csevegő hajlamát, az önmagával foglalkozás kényszerét, szószátyárságát. De ennél talán sokkal fontosabb, hogy Heiner Müller darabja több rendkívül izgalmas szövegmorzsát kínál azok számára, akik Ophélia és Gertrud alakjára fókuszálva tárgyalják a művet. Mi több: segít áthidalni azt a távolságot, amely a ma tizenévesek életvalósága és Shakespeare intim terekből alig kilépő, rögtön nagy szerelembe eső és abba néhány felvonás után bele is haló, hamvas nőalakjai között feszül.

A viszonyok státuszvizsgálata szempontjából az a legfontosabb, hogy Müller a tagolás alapelveként teszi, ám radikálisan átírja a Shakespeare-alakok „tükörrendszerét” szervező nemi hierarchiát.²⁶ A *gender studies* által is közkezdelt műben ugyanis Hamlet és Ophélia egyenrangú fél: mindkettőjüket a Shakespeare-recepció révén rájuk köve-

A viszonyok státuszvizsgálata szempontjából az a legfontosabb, hogy Müller a tagolás alapelveként teszi, ám radikálisan átírja a Shakespeare-alakok „tükörrendszerét” szervező nemi hierarchiát. A gender studies által is közkezdelt műben ugyanis Hamlet és Ophélia egyenrangú fél: mindkettőjüket a Shakespeare-recepció révén rájuk köve-

sedett önmaguktól való megszabadulás vágya hajtja, ám az út, amit bejárnak, ellentétes. A magáról múlt időben beszélő, majd saját magát színészként játszó Hamlet először nő szeretne lenni, a darab végére pedig géppé válik. Ezzel szemben a 2. rész Ophéliája épp azért képes jelen időben és önazonosan létezni, mert megszabadul a herceg által visz-

szautasított, apja által manipulált, a király és királynő által eszközként használt s ezért szerelmét eláruló szereptől. A férfiak által elnyomott és megalázott nők megtestesítőjeként egyfelől kijelenti, hogy „Tegnap követtem el utolsó öngyilkosságomat”, másfelől fellázad. Összetöri rabsága kellékeit („a széket, az asztalt, az ágyat”), magára gyűjtja csatatérként azonosított és börtönné vált otthonát, összetépi az őt használó férfiak képét, kiszakítja testéből azt a szívet, amelyet Shakespeare hozzá verset írni képtelen Hamletje nevez a II/2-ben „gépezetnek”, és az utcára megy „vér[é]be öltözötn”.

Hamlettel ellentétben Ophélia alakja nemhogy nem hasad ketté szerepre és a szerepet játszó színésznőre, hanem az 5. részben a bosszúsomjas és a véres tettere éveket váró Elektrán keresztül találja meg saját hangját:²⁷ „Itt Elektra beszél. A sötétség szívéből. A kínzás napja alól. A világ nagyvárosaihoz. Az áldozatok nevében.” Az európai drámairodalom „néma allegóriája” (akinek csak partra vetett teste van) a *Hamletgép* végén egygé válik az antik görög mitológiának azzal az ikonikus alakjával, aki férfiasan erős hangjával buzdít és rábeszél. Ez a tolókkocsiban ülő és hófehér gézbe burkolt, vagyis cselekedni (ölni) képtelen „Ophélia” először visszavonja azt a világot, amelyet ő szült, és amelynek drámaisága egyfelől III. Richárd, Macbeth és Raszkolnyikov gyilkosságainak, másfelől annak a Hamletnek köszönhető, akinek a lelkét drámája végén hárommal több ember halála terheli, mint Claudiusét.²⁸ Majd meghirdeti az önmagában és önmagáért értéként tételeződő küzdelem morálját („Le a megalázkodás gyönyörével. Éljen a gyűlölet, a megvetés, a lázadás, a halál”), amelynek tere nem reális, ideje végtelen, célja pedig azért nincs, mert nem hajlandó követni a tragikus hős arisztotelészi definíciója diktálta cselekvésmintát. Utolsó, az anarchista Susan Atkins tanúvallomásából kölcsönzött mondata („Majd ha henteskéssel járkál hálószobátokban az igazság, megtudjátok, mi az”) azt a magatartásformát képviseli, amely nem hajlandó elfogadni, hogy szavait és tetteit olyan kizáró ellentétek mentén ítéljék meg, mint hűség/áruló, engedelmes/engedetlen, becsületes/becestelen, cselekvő/nem-cselekvő.

S ez az, ami Heiner Müller Hamletjének nem sikerül: ő képtelen egymásba omlasztani a kizökkent és a rendes kerékvágás ellentétét. Az 1. részben megtagadja a bosszú végrehajtását („Mit akarsz tőlem? Nem volt elég egy állami temetés? Vén potyaleső. Nem is véres a cipőd. Mi közöm a te hulládhoz”), a 4. részben pedig a szerepét játszó színész kijelenti: „Drámám elmarad”, ám a történelem színpadán részt vesz Laertes felkelésében. Olyan cselekvő lesz, akinek „Ha drámá[ja] nem maradna el, ott volna a hely[e] a front mindkét oldalán, a frontok között vagy fölött”. S mivel ez csak elvben/szóban/fikcióként lehetséges, az erre reflektáló „értelmisségi” hazamegy, és a tévénézéssel üti agyon az időt, „Heil COCA COLA” karlendítéssel köszönve meg a „Fal a szögesdrót a fogház” védettségét. Mivel „agy[a] sebe minden gondolat”, a „Lenni vagy nem lenni” kérdése már nem azt kutatja, hogy lehet szembenéznie azzal a kárhözattal, amely rátestálja a kizökkent világ helyretolásának feladatát, hanem azt, hogy le tud-e mondani a paradigmatikus, univerzalizisztikus, hiperbolikus gondolkodásmódról,²⁹ vissza tud-e húzódni ereibe, csontjai velejébe, koponyája labirintusába, zsigeribe, saját szarába, saját vérebe. Abba a testbe, ahonnan Ophélia nemcsak újjászületett, hanem amelynek köszönhetően szülni is tud. Ily módon az Ophélia-pólus nem csupán Brecht és Nietzsche Hamlet-képének lesz a kritikája (melyek szerint a herceg azért vonakodik cselekedni, mert idealista, illetve azért, mert a teljes(ebb) megértésre törekszik),³⁰ hanem újraértelmezi a *dran* szó jelentéstartalmát. A mi szempontunkból pedig a két neki tulajdonítható szövegegység olyan pozitív elrugaskodási pont lehet, amelynek az apropójából el lehet kezdeni feldolgozni a modernitás *Hamlet*-értelmezőinek központi problémáját: Hamlet késlekedését, illetve „beszédkényszerét”.³¹

„A feltámadás színháza”³²

A *Hamletgép* mindmáig egyetlen érvényesnek tartott rendezésében, amikor egy, két, három nő, illetve nőszérű színpadi alak „az asztalnál ül, megvakarja a fejét és mosolyog, nem jelenti azt, hogy Ophélia figurája ül az asztalnál, megvakarja fejét és mosolyog. Egyszerűen egy színésznőt mutat, aki az asztalnál ül, fejét vakarja és mosolyog.”³³ Müller ugyanis olyan színpadi szövegek létrehozásával kísérletezett, amelyek ellenállnak annak az általa „Jé, mint a Jenő-színháznak” nevezett képződménynek, amikor is „a lent ülő néző felfelé néz, és a színpadi alakkal azonosulva azt mondja: »Jé, pont, mint a Jenő!«”.³⁴ Kíméletlenül harcolt azért, hogy az előadás „szabad tereket biztosít[son] a fantáziának, különben [megszállja és megöli a média imperializmusa a maga előre gyártott kliséivel és normáival”³⁵ a tapasztalatok gátlására felhasznált képekkel.³⁶ A krétakörös *Hamlet WS* végén ezért kéri, hogy a párbajnál csukjuk be a szemünket, s hangjátékban köves-sük a pengeváltást és a végkifejletet. A Zsótér Sándor rendezte *Hamlet* ezért is kerüli el az illúziószínház szinte valamennyi evidenciáját (néhányszor nő alakítja Hamletet, Claudius szerepében megmártózik a színészosztály java, nézőként ülünk és állunk az Ódry Színpad szinte valamennyi helyiségében), kivéve a legfőbbet: hogy koncentráljunk a szövegre. Hiszen csak így tudnak érdemben vitatkozni az „irodalom (...) balkanizációjának” Harold Bloom-i látomásával.³⁷ S talán ennek okán sem haszontalan, ha az ún. Z-generációt egy olyan szöveg egy-egy sora segítségével gondolkodtatjuk el a dán királyfi vélt vagy valós nagyságán, amely nem annyira az irodalom-, mint inkább a színháztörténeti kánon része.

Jegyzetek

¹ Heiner Müller (2011): 19 válasz. Ford. Hárs Endre. In: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Balassi, Budapest. 219.

² <https://magyartanarok.wordpress.com/2016/03/20/konferencia-magyartanaroknak-kotelezok-szabadon/> (2016.07.10)

³ Knausz Imre (2002): Műveltség és autonómia. *Iskolakultúra*, 9. sz. 15.

⁴ „Szövegértési fókusz: Archaikus, tematikailag, nyelviileg a diákok nyelvi világától távol lévő szövegek értő megközelítése. → Annak felismerése, hogy a legrégebb, önálló életművet megteremtő magyar költő műveit mai fordításban, mai nyelven olvassuk. → Annak felismerése, hogy az egyszerű cselekmény-motiváció elhomályosítása hogyan hoz létre bonyolult és nyitott lélektani és bölcséleti értelmezési vagy jelentéshetőségeket a Shakespeare-drámában.” Vö. Arató László és Beöthy Zsófia (2007): *A reneszánsz és a reformáció irodalma. Tanári útmutató (Szövegértés, szövegalkotás, 11/3)*. Educatio, Budapest. <https://magyartanarok.files.wordpress.com/2015/06/11-tanc-3a1r-3-renesz3a1nusz-reformc3a1cic3b3.pdf> (2016. 03. 16.)

⁵ Kukorelly Endre (2007): Lil[i]a legyező. *Élet és Irodalom*, 40. sz. (október 5.) 36.

⁶ Heiner Müller: i. m. 219.

⁷ <http://www.cheltenhamfestivals.com/literature/news-2/2015/05/royal-shakespeare-company-and-vintage-hogarth-shakespeare-at-cheltnlitfest/> (2016. 03. 17.)

⁸ <http://www.reuters.com/article/us-books-britain-shakespeare-idUSKBN0EA11I20140530> (2016. 03. 17.)

⁹ P. Müller Péter (2008): *Hamlettől a Hamletgépig. Színházi írások*. Kijárát, Budapest. 37.

¹⁰ Heiner Müller (1989): Shakespeare, eine Differenz. Ford. Csapó Csaba. In *Shakespeare Factory, Band 2*. Rotbuch, Berlin. 227.

¹¹ Egy „posztmodern olvasat [...] nem értelmezheti a Hamletet tragédiaként, legfeljebb problémaszínműként (problem play). [...] Számunkra [...] a darab nem a rossz világ tragikus megjavíthatatlanságaként értelmezhető [ez lenne a modern olvasat], hiszen Hamlet majdnem nevenséges figuraként jelenik meg egyes jelenetek során. Az a »tény«, hogy nem tragikus lényként látjuk, annak az eredménye, hogy a megnyilvánulásaiiban implikált [az azokban benne rejlő, azokból kikövetkeztethető] totális [teljességelvű], univerzális [általános érvényű] és szükségképpen hiperbolikus [a dolgokat eltúlzó] világgépet ma már nem tekintjük az érvényes cselekvés mércéjének.” Kékesi Kun Árpád (1998): *Hamlet*-olvasat. In: uő: *Tükörképek lázadása. Színházi írások*. JAK-Kijárát, Budapest. 82.

¹² „Színműíraskor a céloom az, hogy a dolgokat destrualjam. Harminc éven át a *Hamlet* megszállottja voltam, ezért aztán írtam egy rövid szöveget azzal a céllal, hogy a *Hamletet* destrualjam. A német történelem egy másik megszállottságom volt, és megpróbáltam ezt a megszállottságot is, ezt az egész komplexust is destrualni. Azt hiszem, a legerősebb impulzus számomra az, ha a dolgokat csontvázukra csupaszihatom, a felszínt és a húst lehánthatom rólok. Akkor minden készen is van.” Heiner Müller (1986): Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer. Ford. Csapó Csaba. In: Heiner Müller: *Gesammelte Irrtimer*. Suhrkamp, Frankfurt/Main. 69/106.

¹³ Vö. Kiss Attila: A gyönyörtelen színház, avagy a reprezentáció kitakarása. (A trauma színrevitele a *Hamletgépb*) <http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/94/muller.html> (2016. 02. 11.)

¹⁴ Heiner Müller (1997): *Képleírás*. Ford. Kurdi Imre. JAK-Jelenkor, Pécs. 25.

¹⁵ Eck Júlia (2015): *Drámajáték a középiskolai irodalomórán*. Protea, Budapest. 116/125.

¹⁶ Feladatcsoportok: (1) Irodalomtörténeti kontextus (az Erzsébet-kori színház és dráma, a *Hamlet* hatás-története), (2) A dráma alak- és viszonyrendszere (drámai alapszituáció, konfliktus, bosszúdráma, tragédia), (3) A hatalom természete (Nagy Mechanizmus, machiavellizmus, tragikus hős), (4) Hamlet természetének kettőssége (gyengeség/erő; szó/tett, késlekedés/cselekvés, paradigmikus/narratív gondolkodásmód, értelmiségi archetípus), (5) Az emberi kapcsolatok természetének kettőssége (barát/ellen-ség, besűgő; szerelmes/hűtlen, áruló; szűlőtipusok), (6) Hamlet magányossága (gyengeség, erő, beszéd-kényszer, monológ), (7) A női alakok (gyengeség, cselekvésképtelenség, alárendeltség, kiszolgáltatottság), (8) Színház és színlelés. Vö. Arató László és Beöthy Zsófia: i. m. 77–194.; Eck Júlia: i. m. 103–126. A tanulmányban említett drámás feladatokat lásd Arató László és Beöthy Zsófia: i. m. 77–194.; Eck Júlia: i. m. 103–126.; <http://www.veszelszki.hu/kreativ-irasgyakorlatok-mizsur-daniel.html> (2016. 02. 15.)

¹⁷ Idézi P. Müller Péter: i. m. 93–94.

¹⁸ Hans-Thies Lehmann és Patrick Primavesi (szerk.) (2005): *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werke-Wirkung*. Metzler, Stuttgart, Weimar. 166.

¹⁹ Vö. „(...) nagy tett nehezedik egy tetre nem szűletett lélekre. Úgy találom, hogy végig ebben az értelemben van kidolgozva a darab. Itt tölgyet ültettek egy drága edénybe, melynek csak kedves virágokat lett volna szabad magába fogadnia; a gyökök rézterjednek, az edény megsemmisül (...) Egy szép, tiszta és nemes, fölötté erkölcsös lény, melyben nincs meg a hősköket alkotó érzéki erő, tönkremegy egy olyan teher súly alatt, melyet sem viselni, sem ledobni nem tud; minden kötelesség szent előtte, ez túlságosan nehéz. Lehetetlent követelnek tőle; nem olyasmit, ami magában véve lehetetlen, hanem azt,

ami neki lehetetlen. Vonaglik, facsarodik, kínlódik, előre-hátra lép, újra meg újra emlékeztetik, újra meg újra eszébe jut minden, és végül majdhogy meg nem feledkezik céljáról, de azért sohasem tud felvidulni többé.” Johann Wolfgang von Goethe (1983): *Wilhelm Meister tanulólévei*. Ford. Benedek Marcell. Európa, Budapest. 277.

²⁰ Hans-Thies Lehmann és Patrick Primavesi: i. m. 165.

²¹ A szöveget Kurdi Imre fordításában idézem: Heiner Müller: Hamletgép. In: uő: *Képleírás*. i. m. 28–36. A dráma másik magyarítását és a fordító általam is felhasznált tanulmányát lásd Csapó Csaba: A dráma feldarabolt teste: kegyetlen szövegrevíziók a Hamletgépben. *Kalligram XIV/9–10.* (2005. szeptember-október) pp. 67–86.

²² Heiner Müller: *Shakespeare – Ein Differenz*. i. m.

²³ Hans-Thies Lehmann és Patric Primavesi: i. m.

²⁴ „Volt egy elég régi tervem, egy Hamlet-darab írása. Olyan változat érdekelt, ahol Hamlet egy Rajk, egy Slánsky vagy egy Kosztov fia. Kosztovról akkoriban nem túl sokat tudtam, Rajkról többet. Ő volt a legismertebb eset. Hamlet apjának állami temetéséről tér haza, és tovább kell élnie. Hamlet Budapesten. Egy kétszáz oldalas darabot képzelek el, amelyben az egész problémát részletezhetném.” Heiner Müller (1992): *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Kiepenheuer & Witsch, Köln, 292. Ford. Csapó Csaba.

²⁵ Vö. Szondi Péter (1979): *A modern dráma elmélete 1880–1950*. Ford. Almási Miklós. Gondolat, Budapest. 29–35.

²⁶ Ehhez az értelmezéshez lásd Erika Fischer-Lichte (2001): *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Jelenkor, Pécs. 684–697.

²⁷ Ehhez az értelmezéshez lásd Csapó Csaba (2005): A dráma feldarabolt teste: kegyetlen szövegrevíziók a *Hamletgépb*. *Kalligram*, 9–10. sz. <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2005/XIV-evf.-2005.-szeptember-oktober/A-drama-feldarabolt-teste-kegyetlen-szovegrevizio-k-a-Hamletgepben> (2016.02.12.)

²⁸ Elgondolkodhatunk „rajta, vajon hány percig bír-nánk ki Hamlettel összezárva. Tekintetével átvilágítana, egyik szavával fellobbantana, a másikkal elhamvasztana. Kíméletlen, érthetetlen és kibírhatatlan ez a nemléttel kiegészült totális létezés, amely magába nyel, illetve kiszorít magából mindent és mindenkit. Őreget és fiatalít... nőket, barátokat, príbékeket... A »hitvány elemet« úgy semmisíti meg, hogy túltesz rajta; azzal, hogy az ideális megfér benne a kriminálissal. Claudius lelkét három ember terheli, Hamletét hat.” Géher István (1991): *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörcépkünk 37 darabban*. Cserépfalvi, Budapest. 301.

²⁹ Kékesi Kun Árpád: i. m. 73–84.

³⁰ Csapó Csaba: i. m.

³¹ „(...) bizonyos kérdéseket nem érdemes feltenni, mert azok szükségképpen terméketlennek bizonyulnak a szövegvilág nyújtotta feltételrendszer keretein belül, és valószínűleg ilyen kérdés a »miért nem cselekszik Hamlet?« is.” Kékesi Kun: i. m. 40.

³² A *Hamletgép*et 1986-ban megrendező Robert színházát nevezte így Heiner Müller a „Galamb és szamuráj” című írásában, in: *Képleírás*. 37.

³³ Vö. Erika Fischer-Lichte: i. m. 697–702.; Hans-Thies Lehman (2009): *Posztdramatikus színház*. Balassi, Budapest. 89–94.

³⁴ Heiner Müller (2004): Bonner Krankheit. *Theater der Zeit*, 11. sz. 4.

³⁵ Heiner Müller: „Az Althusser-eset érdekelt” egy beszélgetés jegyzőkönyve. In: uő: *Képleírás*. i. m. 77.

³⁶ Heiner Müller: *19 válasz*. i. m. 216.

³⁷ Harold Bloom (1995): *The Western Canon*. Riverhead, New York. 485.

Kiss Gabriella

Károli Gáspár Református Egyetem
Művészettudományi és Szabaddolgozó Intézet
Színháztudományi Tanszék