

# Újrafelhasználás drámában és színpadon: Shakespeare — Stoppard — A Hold színháza

GUIL: Mit fognak játszani?

SZÍNÉSZ: Gonzago megöletését.

GUIL: Megspékelve zengő ütemekkel és tetemekkel.

SZÍNÉSZ: Olaszból orozva...

Tom Stoppard: *Rosencrantz és  
Guildenstern balott*, 554.

Az európai színház- és drámatörténet számos olyan példával szolgál, amikor jólismert témákat használtak és újrafelhasználtak: mint tudjuk, az antik görögök darabjai mítoszvilágukból merítettek, a rómaiak, mint Terentius, Plautus és Seneca görög darabokat használtak kiindulópontként, majd a reneszánsz drámaírók számára már ők maguk is forrásként és modellként jöttek szóba. S kétségtelenül Shakespeare lesz az a drámaíró, akit a legkiemelkedőbb újrafelhasználóként említhetünk: saját műveihez nyersanyagként felhasznált ő reneszánsz komédiákat, antik életrajzokat, Cynthio történeteit, angol középkori krónikákat és az angol-szász legendakincset éppúgy mint kortársait, mint például Thomas Kyd darabjait.<sup>1</sup> Napjainkban viszont azt látjuk, hogy a nagy újrafelhasználót magát is **viasszaforgatják**, reciklálják. A szakirodalom és a színházlátogató közönség számára egyaránt talán a *Hamlet* az a Shakespeare mű, ami a legtöbb kérdőjelet és megfejtési kulcsot veti fel. A következőkben azt vizsgáljuk, hogyan nyúlt e rejtélyes Shakespeare műhöz

<sup>1</sup> Amint Charles Marowitz írja, „Ha az Erzsébet-koriak konzervatívak lettek volna Kyddel, Holinsheddel, Senecával, Whatstone-nal, Boccaccióval és Belleforesttel kapcsolatban, soha nem lett volna Shakespeare-ünk.” 26. old.

Tom Stoppard a *Rosencrantz és Guildenstern halott* c. drámájában, majd hogyan jelent meg ugyanaz az alaptéma a közelmúlt magyar alternatív színházi életben, A Hold Színháza két feldolgozásában, *Rosencrantzék huntzutságai avagy Dromlet drák királyfi*, illetve *A vőlegény* címmel.

A színházművészet, mint köztudott, rendkívül sokrétű, hiszen az esetek többségében nem pusztán egy színdarabot — legyen az tragédia, komédia, színjáték — ölel fel, hanem annak a rendező és a színészek által megvalósított értelmezését, zenei kíséretet, díszleteket, jelmezeket, kellékeket is használ: ezek mindegyike tartalmazhat **korábban már létező anyagot** különböző mértékig. E folyamat fontosabb állomásai a következők:

— a darab színpadraállítása: az eredeti szöveg és esetleges rendezői utasítások leghűségesebb megvalósítása

— a darab felújítása: némely aktualizálás előfordulhat

— a darab átdolgozása, adaptálása : néhány ponton változtatnak az eredeti művön, hogy az új változat bizonyos feltételeknek, elképzeléseknek jobban megfeleljen

— a darab újrafelhasználása: az eredményként létrejövő mű (darab vagy előadás) már létező — és esetleg közismert — darabra vagy előadásra épül, amely korábbi műnek némely részeit változtatás nélkül vagy csak apróbb változtatásokkal tartalmazza, de fontos új elemeket is tesz hozzá, oly módon, hogy a végtermék egy **több-rétegű, önálló** mű, s végezetül következék

— a darab visszaforgatása, reciklálása: a korábbi darabot vagy előadást először **részekre szedik**, majd ezen korábbi részeket az új részekkel egybedolgozzák, egybeolvasztják, s hoznak létre **eredeti, új** művet.

Az újrafelhasználás során általában gondoskodnak arról, hogy a közönség felismerhesse a kiindulópontként szolgáló eredeti művet, vagy motívumot — bár ez nemegyszer komoly intellektuális erőfeszítést igényel a befogadótól. Amikor azonban egy drámát vagy színpadi művet reciklálnak, az eredeti elemek felismerése sokkal nehezebb és sokszor a műfaji határokat is áthágyják — mint ahogyan az a későbbben nagyító alá kerülő *Dromlet* esetében is történt, hiszen a nagyon is verbális *Hamlet*-ből született egy mozgásszínházi produkció. Az újrafelhasználás és a reciklálás során általában **egynél több** mű szolgál alapul, előszeretettel használják a képzőművészetben is alkalmazott **kollázs-technikát** és a szín-

házi előadás komplex természetéből eredően gyakran nehéz a fent említett eljárások elkülönítése.

Felvetődhet a kérdés: mi viszi az író, a rendezőt arra, hogy ilyen eszközökkel éljen? Három fő okot különíthetünk el: politikait — vagyis, hogy a különböző fokú átdolgozás révén kijátsszák a cenzúrát; a kísérletezőkedvet — azaz a művész kíváncsi, hogyan is működik egy adott szöveg vagy motívum más körülmények között vagy több évszázaddal később; s végül intellektuális játék alapjá is képezhetik ezek az eljárások.

Az újrafelhasználás és a reciklálás igen gyakori jelenség a színház világában, s jelen van az úgynevezett könnyű műfajban is. Az *operaház fantomja* — ami egy múlt századi regény zenés színpadi átdolgozása — jólismert operák részleteit tartalmazza, a *Miss Saigon* pedig igen hasonlít a *Pillangókisasszonyra*, hogy csak a közelmúlt két kiemelkedő sikerét említsük. Az **alternatív színházak** az elmúlt három évtized során szintén bőségesen éltek az újrafelhasználás és a reciklálás eszközeivel, hiszen ezek révén nagy szabadságra tettek szert az alapanyag feldolgozása során. S ez a szabadság nem pusztán az irodalmi nyersanyaghoz való viszonyulásukat érinti — legyen bár az színdarab, elbeszélés, regény —, hanem módot nyújt arra is, hogy az alternatív színház szelleméhez hűen más művészeti ágakhoz forduljanak. Ez részben onnan is fakad, hogy az alternatív színház művelői közül jó néhányan a zenét vagy a képzőművészet valamely ágát hagyták el a színház kedvéért — mint például Peter Schumann, az amerikai **Bread and Puppet** társulat vezetője és Malgot István, **A Hold színház**ából: mindketten szobrászként kezdték pályájukat.

A művészetek közötti átjárhatóság olymódon is jelen van körünk színházi törekvéseiben, hogy nemegyszer jólismert képzőművészeti alkotások címét veszik át darabcímként. Különösen kedvelt módszere ez a már említett **Tom Stoppard**nak — aki mellesleg hagyományos színpadi adaptációkat is készített, például a *Bernarda Alba Házából*, valamint Mrozek *Tangójából* — hiszen egyik darabja *After Magritte* (Magritte után), míg egy másik *Artist Descending Staircase* (Lépcsőn lejövő művész) címmel jelent meg. Stoppard ezen eljárásai — vagyis, hogy jólismert címeket használ fel eltorzított formában, szándékosan pontatlanul idéz és olykor a paródia eszközeit sem veti meg — hasonlóak az újrafelhasználás és a reciklálás módszereihez. Ruby Cohn amerikai színházi komparatista a stop-

pardi eszközöket a következőképpen írja le: „Tom Stoppard tizenhétéves korában abbahagyta tanulmányait, mégis ő a legélesebb egyetemi elme. Darabjai sziporkáznak a szójátékoktól, a szokatlan szóösszetételektől, nyelvi játékoktól, logikai érvelésektől, szándékosan eltorzított idézetektől. Parodizál tudományos székfoglalókat, sporttudósításokat, rádióhíreket, színházkritikákat, detektív történeteket és nagy előszeretettel esztétikai problémázgatásokat is. A klasszikusok és közismert személyiségek kedvelt célpontjai... A *Dogg is Our Pet* (Dogg az ölebünk) építőkövei Wittgenstein *Filozófiai értekezései*. Az *After Magritte* a belga szürrealista festőt köszönti, míg az *Artist Descending Staircase* Marcel Duchamp-t idézi fel.”<sup>2</sup>

## Újrafelhasználás a drámában

Tom Stoppard darabjának címe, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* (1964), Shakespeare *Hamlet*jának egyik befejező sora. A Stoppard mű kezdete, a két, Shakespeare-i mellékszereplőből főszereplővé előléptetett udvaronc céltalan várakozása azonban a kritikusok többségét Beckett korszakalkotó darabjára, a *Godotra várva* címűre emlékezteti,<sup>3</sup> s velük jómagam is egyetértek, de a listát még egy művel, nevezetesen Harold Pinter *Az étellifjével* kiegészíteném. Ez utóbbiban két bérgyilkost hívtak egy adott helyre,<sup>4</sup> épügy, mint Rosencrantzot és Guildenstern, és várakozás közben ők is nyelvi játékokkal és barkobával mulatják az időt, továbbá a detektívregényekhez hasonló vállatos játékot űzik.

A Stoppard darab szövege számos ponton nyelvi kollázsra emlékeztet, amelynek elemei a drámaelmélet és a modern filozófia alapkérdéseit taglalják. A színészek érkezése és a velük folytatott társalgás a darabot a **metaszínház** irányába viszi: „Hát kezdtünk berozsdásodni, és éppen a mélyponton kaptak el bennünket... Visszatérünk oda, ahol elkezdtük — a rögtönzéshez.” (523. o. ),

<sup>2</sup> R. Cohn, 109. old.

<sup>3</sup> Amint azt Ruby Cohn megfogalmazza, „Azzal, hogy leleményesen összefonja a *Hamlet* jeleneteket a *Godot* állapottal, Stoppard kisajátítja Beckett komikus eszközeit... De Stoppard sokkal szabadabban bánik a filozófiai szakzsargonnal.” — in: Bigsby, 113. o.

<sup>4</sup> „Hívtak minket.” Stoppard, 521. o.

„Jött a hívás, hogy azonnal induljunk, nem? Indultunk is. Azonnal startoltunk.” Pinter, 101. o.

de megvitatják a **színházi szemiotika** néhány alapkérdését is: „ROS: Hát csak ketten vagyunk. Elég annyi? SZÍNÉSZ: Közönségnek kiábrándító. Voyeurnek nagyjából megfelelő.” (525. o.).<sup>5</sup> Szóba kerülnek a Shakespeare társulatával rivalizáló gyerektársulatok, a színházi realizmus, a drámai példázatok, s jelmez és az álarc — tehát egy sor komoly színháztörténeti és elméleti probléma, rendkívül könnyedén taglalva, sokszor ironikus felhanggal.

Rosencrantz és Guildenstern nem tudja, mikor lesz rájuk szükség. Várakozás közben, a már említett nyelvi játékokon túl olyan kérdéseket tesznek fel önmaguknak és egymásnak, amelyek igen jellemzőek a húszadik század végi gondolkodásmódra: Hol is vagyunk?, Miért vagyunk ott, ahol vagyunk?, Kik vagyunk? Ez utóbbi problémakört emeli ki Stoppard az első felvonásban, azon a ponton, ahol az első **szó szerinti, Shakespeare-től átvett** szakaszt kollázsszerűen beépíti saját művébe. Claudius király és Gertrud, Hamlet anyja, üdvözli a két udvaroncot, de nevüket elvétik:

CLAUDIUS: Üdv, Rosencrantz... *(kezét nyújtva Guilnek, miközben Ros meghajol — Guil is meghajol elkésve sebtiben)*... Guildenstern, édesim. *(Kezet nyújt Rosnak, miközben Guil meghajlik előtte — Ros még fölgyenesedőben az előbbi meghajlásból, és fölfúton fölfelé újra meghajol lecsüggesztett fejjel kitekeredik, és ránéz a fölfelé egyenesedő Guilre.)*

Azonfölül, hogy látni vágytalak,  
Szükség okozta gyors hívástokat,  
Rátok szorulván. (532. o.)

E rövid szakaszból két érdekes következtetést is levonhatunk: egyrészt azt, hogy nem pusztán a két udvaronc nem tudja pontosan, kik ők, hanem a királyi pár is összetéveszti őket, ami jelentéktelenségük ékes bizonyítéka. Másrészt, a **színházi újrafelhasználás sajátos stratégiájával** találhatjuk magunkat szembe: a shakespeare-i szöveget **szó szerint idézi** Stoppard, de a rendezőnek szánt utasítással egy **ironikus csavart** iktat be, hiszen Claudius Rosencrantzot üdvözli, miközben Guildensternnel ráz kezét és fordítva. **A Hold színháza** ezt a helyzetet még erőteljesebben hangsúlyozta a *Dromlet*

<sup>5</sup> Lásd Grotowski: „Legalább egy néző szükséges ahhoz, hogy az előadás létrejöhön.” (32. o.)

című előadásban, azzal, hogy a két udvaronc nevét egybeötvözte, s így lettek ők Rózensgild és Gildenróz. Mindezek az eszközök nagyban hozzájárulnak, hogy a **hamleti állapot** sajátosan huszadik század végi értelmezésben szerepeljen, aláhúzva a **bizonytalanság** érzését. Egy másik jelenetben az ember mint **homo ludens** jelenik meg — ennek megnyilvánulását már láttuk a kezdő jelenet pénzfeladós játékában is —; nyelvi teniszmeccset játszanak le.

GUIL (*nyomatékosan*) Hogy hívnak?!

ROS Ismétlés, Kettő-null. Meccs-labdám van.

GUIL (*hevésen megragadja*) MIT GONDOLSZ, KI VAGY TE?

ROS Szónoki kérdés. Gém, meccs (539. o.)

A tenisz játszma nem pusztán a történeti időre hívja fel a figyelmünket — a játék az Erzsébet-korban még ismeretlen volt —, hanem eszünkbe juttatja Michelangelo Antonioni *Nagyításának* híres jelenetét is, amikor a főszereplő labda és ütő nélkül játszott le egy szettet.

Miután Hamlet két barátja, Rosencrantz és Guildenstern eljártsszák, mi történik a főhőssel és mi a Shakespeare-mű fő mondanivalója, Stoppard az első felvonást a mestertől vett szó szerinti idézettel zárja (*Hamlet*, II. felv. 2. jel. 208–215, 221–234), de a királyhoz és a királynéhoz hasonlóan most Hamlet maga is elvesíti nevüket.

HAMLET ... Szerelmes, drága barátim: Hogy vagy Guildenstern? (*Lejön az előtérbe Ros felé tárja karját Guil közben meghajol egy nem létező üdvözlés felé. Hamlet helyesbít. Még mindig Roshoz:)* Ah, Rosencratz! (545. o.)

A Stoppard darab második felvonása szintén a *Hamlet*ből vett sorokkal indul (II. felv. 2. jel. 392–421). A két udvaronc megpróbálja megszerezni azokat az értesüléseket, amelyeket Hamletből ki tudtak szedni: a hamleti mondatok némelyike **függő beszédben** hangzik el részükről:

GUIL A *tüneteit* megtudtuk, nem?

ROS Fele annak, amit mondott, nem azt jelentette, amit mondott, a másik fele pedig nem jelentett semmit. ...Deprimált: Dánia börtön, és ellakna egy csigahéjban is...végül egy közvetlen kérdés, amely elvezethetett volna valamerre, és el is vezetett ahhoz a tanulságos állításhoz, hogy megismeri a sólymot a gémtől. (547–548. o.)

A későbbiekben, amikor a színészek jelenetükhöz készülődnek, Stoppard a *Hamlet* III. felvonását idézi (1. jel. 10–31, 158, 170–178), de egy lépéssel tovább megy, mint az Erzsébet-kori mester; Stoppard darabjában a pantomim azt is bemutatja, a két udvaronc hogyan végzi.

SZÍNÉSZ ...A közönség tudja, mit várhat, és mást nem is hajlandó elhinni. (*A Kémekhez miközben törével ledöfi őket.*) Íme: (*A Kémek egy darabig baldokolnak elég jól. A fény elmozdul el is halványul miközben meghalnak és Guil beszél.*)

GUIL Nem, nem, nem, tévedés az egész... nem lehet eljártszani a halált...(568. o.)

Ez esetben tehát az újrafelhasználás egy másik stratégiájával, az eredeti rész **módosított** alkalmazásával találjuk magunkat szembe. Ezt a lehetőséget a klasszikus zene már régóta alkalmazza, az irodalomban azonban nem olyan közkeletű megoldás.

A darabon belüli darab Stoppardnál egy halom hullával fejeződik be:

SZÍNÉSZ Vágóhíd — nyolc hulla, mindent egybevetve. Kihozza belőlünk a maximumot.

GUIL ...Mit tud maga a halálról?

SZÍNÉSZ Ez az, amit a színészek a legjobban tudnak. Azt a tehetségüket kell kihasználnunk, ami adatott nekik, márpedig főtehetségük a meghalás. Meg tudnak halni hősiiesen, nevetségesen, ironikusan, lassan, hirtelen, undorítóan, vonzóan vagy fennköltén...

ROS Ez minden, amit tudnak — meghalni?

SZÍNÉSZ Nem, nem — gyönyörűen gyilkolnak. Sőt van, aki jobban tud gyilkolni, mint meghalni. ...(567–568. o.)

Stoppard számára a halál az egyik központi téma — darabjában a tragikus ironia is jelen van. Ugyanakkor azzal, hogy hosszasan fejtegetik, mennyire más a színpadon meghalni, mint valójában, a színházi szemiotika fontos alapkérdését vetik fel.

A *Rosencrantz és Guildenstern halott* harmadik felvonása azt vízsi színpadra, amit az eredeti műben csak a tengerről visszatérő herceg **elbeszéléséből** ismerünk. Két anti-hős hősrünk ismét a teljes bizonytalanság és kétségbeesés állapotában van.

GUIL ... Kik vagyunk mi, hogy ennyi mindennek kell összejátszani a mi kis halálunkhoz...? (596. o.)

A befejező jelenet párhuzamos az egérfogó jelenettel, majd szószerinti Shakespeare idézet (V. fel. 2. jel. 381–399), benne a stoppard címadó sorral, zárja a darabot.

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy a Hamlet II. és III. felvonása szolgál alapként Stoppard művéhez, ami a tragikus történetet a Shakespeare dráma két jelentéktelen szereplőjének szempontjából dolgozza át. A Rosencrantz és Guildenstern halottban a shakespeare-i szöveg fellelhető szó szerinti idézetek formájában, egyes szám harmadik személyben elbeszélve, vagy apróbb módosításokkal — Stoppard olykor elvesz a Hamletből, máskor hozzáad. A Shakespeare-i nyersanyagot túl, Stoppard saját kortársaiból, valamint a filozófiai szakirodalomból is merít, s e részeket úgy használja fel, akár egy kollázs elemeit. Ezen alkotói folyamat eredményeként egy sokrétegű, rendkívül komplex darabban állunk szemben, amelyben tipikusan húszadik század végi gondolatokat vetnek fel az Erzsébet-kori helyzetben. Előfordulnak filozófiai és játékos elemek, számos utalás a színház természetére és lehetőségeire általában és korunkra kivetítve.

## Újrafelhasználás és reciklálás a színpadon

Egy, színházi előadásra szánt **szöveg** rövid áttekintése után térjünk rá a *Hamlet* történetén alapuló két **színházi előadásra**. Mind a *Rózsengildék hunzutságai avagy Dromlet drák királyfi*, 1987 (a továbbiakban *Dromlet*), mind *A vőlegény*, (1994) irodalmi anyagot használ: a *Dromlet* esetében ez főként Shakespeare *Hamletje*, valamint Stoppard fenti műve, míg a második bemutató Shakespeare darabok (*Hamlet*, *Othello*, *III. Richard*) mellett Witold Gombrowicz *Az esküvő* c. darabjára épül.

A *Dromlet*, amit hét évvel ezelőtt jómagam is adaptációnak neveztem,<sup>6</sup> jó példa a színházi reciklálásra. Ha nem ismernénk a mű címét, e jobbára mozgásszínházi produkció pusztán azt jelenthetné számunkra, hogy benne a hatalom megragadásáról, a hatalommal való élés és visszaélés kérdéséről van szó. Mindezt jobbára nem verbális eszközökkel: pantomimos mozgással fejezik ki. A hatalom jelképe egy ütött-kopott katonai páncél sisak. Draudiusz király me-

<sup>6</sup> *Shakespeare Bulletin*, July/August 1988. 22–23. o.



zítelen felsőteste a barbárságot hangsúlyozza, a királynőnek viszont hatalmas melleket rakott blúza külsejére Berzsenyi Kriszta jelmeztervező. Dephelia kislányos, rövid szoknyában ugra-bugrál. Mindezek az elemek aláhúzzák a rendezői megközelítés **groteszségét** (rendezte: Malgot István). A jelmezek mellett a **zene** is rendkívül fontos szerepet kap: jórészt erdélyi népdal motívumok adják meg a mozgás ritmusát, majd a befejező jelenet hullá-hegyei felett a *Csárdáskirálynő* közismert dallama, a *Jaj, cica, eszem azt a csöpp kis szád eltorzított*, de még felismerhető melódiája szól. A zene tehát egyértelművé teszi, hogy Kelet-Közép-Európáról van itt szó.

A reciklálási folyamat során a Shakespeare darab egynémely eleme — mint például a „Rothadt az államgépben valami” sor gyakori elkántálása — **szövegűen** van jelen, míg a *Hamlet* motívumai torzítva, de úgy, hogy a közönség felismerhesse azokat (mint ahogyan az a főszereplők elnevezésénél is történt: Draudiusz, Dört-rud, Dephélia, Rőzengild, Gildenrőz, Dromlet). A darab nézőjétől **aktív** részvételt várnak el — azonban nem az alternatív színházi gyakorlatnak megfelelő **fizikai aktivitást** tételeznek fel a produkció alkotói (például egyik helyszínről a másikra menni, részt venni a játékban), hanem **szellemi aktivitást**, ami a brechti elképzelésekhez áll közel. Ahhoz, hogy a közönség minél teljesebben megérthesse az előadást, követhesse annak különböző rétegeit, nem elegendő a vizuális, a mozgás és a zenei elemek követése, hanem arra is kell figyelni, mit honnan orozott el **A Hold színháza** ebben az előadásban. Ezzel egy sajátos és szokatlan kapcsolat jön létre az alkotók és a közönség között: mindkét fél egy izgalmas szellemi játék résztvevője lesz, amely játék elemei — a hamleti alapszituáció, a népdal és operett motívumok — jólismertek számukra, de nem ebben a kontextusban. A közönség itt arra kényszerül, hogy az előadás során, sőt még utána is, megdolgozzon azért, hogy az előadás elemeit összerakva, koherens képet alkosson magának a hamleti alaphelyzet régióakra alkalmazásáról.

A *vőlegény* 1994-es bemutatóját megelőzően Malgot István rendező két féléven át a JATE bölcsészhallgatóival dolgozott és Gombrowicz *Az esküvő* c. művén alapuló előadásuk 1993-ban Szeged mellett a budapesti Katona József Színházban és Miskolcon is látható volt. Ezt az első változatot **átdolgozta** Malgot István **A Hold színháza** régi tagjaival (Koltai Judit, Czupa Margit, Nádasz László) a főszerepekben, s az egyetemisták közül megtartotta Oláh Szilviát,

aki a herceg anarchista barátjának szerepét játszotta. (Koltai Judit a *Dromlet*-ben Dephélia volt.)

Míg a *Dromlet*-ben az élet és a társadalom alapkérdéseit bohócos, marionett-szerű figurák mutatják be, akiknek arcát olykor a sminkjükkel azonos álarc fedi, *A vőlegény*-ben minden a disznó-lét szintjére süllyed. Hamlet eldönti, hogy gazember lesz; a királyi udvarban mindenki folyton részeg, mint a disznó. A dolgok tehát egyáltalán nincsenek rendben, de ezért felelősséget senki sem vállal. Egyetlen dolog érdekli e világ tagjait: a hatalom megszerzése — bármi áron. Az esküvő, a produkció legmeghatározóbb szimbóluma, a hatalommal való nászt, a létező normákhoz való alkalmazkodást jelzi. Aki e szabályokat nem tartja tekintetben, menthetetlenül pusztulásra ítéltetett, amint azt a befejező jelenet *danse macabre*-ja is jelzi.

Ebben a verzióban már nem pusztán a *Hamlet* eredeti gondolata megy át alapvető **torzítás**on, hogy alkalmazkodjék a huszadik század végének erőszakkal teli világához, hanem a shakespeare-i szöveg is, amit igen gyakran **trágár** kifejezésekkel tűzdelnek meg — például: „Kizökkent az idő, baszd meg.” Az intertextualitás szintjén, elhangzik egy sor az *Othello*-ból („A török flotta Ciprus fele tart.” I. felv. 3. jel. 10.), egy Samuel Beckett elbeszélés címe (Előre, vaknyugatnak — ami már maga is újrafelhasznált cím, az amerikai Charles Kingsley *Westward, Ho* c. regényének pontatlan felidézése), valamint utalnak a *Rosencrantz és Guildenstern halotra* is.

A *Hamlet*-ből átvett részek megegyeznek azokkal, amelyeket Tom Stoppard is felhasznált — de ebben az előadásban sokkal rövidebben idézik Shakespeare-t, viszont beleveszik a „Lenni vagy nem lenni” monológ néhány sorát (amit Stoppard nem vesz át). A shakespeare-i sorok igen gyakran **ironikus** toldást kapnak, s így sajátos hatást érnek el az alkotók (pl. „Oh, Hamlet: Kettéhasítád szívem... és bepiszkoltad az inged, fiam”). Az élő zene, illetve a dalszövegek szintén az **irónia** forrásai: Malgot közismert magyar punk együttesek — Müller Péter Sziámi, és a Trabant együttes számaiból válogatott. A dalszövegek igen sok nonszensz elemet tartalmaznak, ami szintén aláhúzza, hogy a historizálás szándéka nélkül használják fel a *Hamlet*-motívumot.

**A Hold színháza** nem rejt véka alá, hogy a különböző szerzők szövegeit **újrafelhasználják**: a színlap a darab címe és műfaja (sertvésjáték) után felsorolja w. gombrowicz, w. shakespeare, mül-

ler péter szíami és a trabant együttes nevét is, vastagon szedve. A lista rávilágít az újrafelhasználás szintjeire is: mind a verbális, mind a zenei anyagot érinti. Az alcím sejteti a groteszk megközelítést. *A vőlegény* c. előadás tehát a jólismert alternatív színházi elemeket (akrobatikus mozgás, cirkusz-szerű elemek, kevés és többcélú díszlet, extravagáns jelmezek, nemhagyományos dikció és hangszín, fontos szerep a daloknak és a kísérő zenének) együtt alkalmazza az újrafelhasználás eszközeivel, azaz szó szerinti és eltorzított idézetekkel, az intertextualitás jellemzőivel, korábbi, közismert darabok motívumaival. Az eredmény olyan színházi előadás, ahol egyidejűleg számos réteget megfigyelhetünk, szerkezete igen összetett és az emberi érzékelés számos szervére hat.

A *Hamlet* téma örökzöld. Minthogy alapvető társadalmi és emberi kérdésekkel foglalkozik, különböző értelmezések forrásául szolgálhat. Minthogy a legitimitás, a hatalom megszerzése és megtartása napjaink Kelet-Közép-Európájának egyik kulcskérdése, nem csoda, ha egy — főként entellektüel közönségnek játszó társulat innen merít témát. A színházi újrafelhasználás és reciklálás azonban olykor úgy tűnik, pusztán az életet utánozza: egyazon napon, 1994. szeptember 14-én a szegedi Fogadalmi templomban négyszáz vitézt avattak (azaz a Horthy rendszer kitüntetését reciklálták), miközben Budapesten az úttörővasút jubileumát ünnepelték (azaz az 1948 és 1990 közötti történelmi korszak egyik intézményét idézték fel<sup>7</sup>). Itt tehát élőben valósult meg az, amit Graham Holderness Shakespeare reciklálásáról írt könyvében fejezetcímként használ: *Recycling History*. A magyar közelmúlt mindkét eseménye megpróbálta megismételni az adott eseményt, úgy, hogy ahhoz **hasonlatos** legyen vizuálisan (a régi egyenruhák révén) és fogalmilag. Így tehát kísérletek történnének arra, hogy elmúlt történelmi korszakokat azok intézményei és szokásrendszere segítségével reprodukáljanak.

Visszatérve Shakespeare-hez: Hamlet azt mondja, „...a színháték... föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek...”<sup>8</sup>. Ennek az elvárásnak megfelelnek **A Hold színháza** bemutatói, hiszen a színház eszközeivel **tükrözik** azt, amit a hétköznapi élet produkál: a politikusok mo-

<sup>7</sup> Ld. Vitézeket avattak a Dómban. *Délmagyarország*, 1994. szeptember 12. és Nostalgiá-szolgálat, *168 Óra*, 1994. szeptember 13. Mindkét lap címloldalon hozott le fotót az adott eseményről.

<sup>8</sup> Shakespeare: *Hamlet*, III. felv. 2. jel. 18–19.

hón kapadoznak a hatalom után, s ha már egyszer megszerezték, el nem eresztik — az utca embere pedig letűnt korok ceremóniáinak nosztalgikus felidézésével próbál visszahozni olyan intézményeket, amelyeket a történelem a szemétre dobott.

Szeged

Kürtösi Katalin

#### Felhasznált művek

- Bigsby, C.W.E. (szerk.) *Contemporary English Drama*. London, Edward Arnold, 1981.
- Cohn, Ruby. Tom Stoppard: Light Drama and Dirges in Marriage. — in: Bigsby, C.W.E., 108–120. old.
- Grotowsky, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. London, Methuen, 1980.
- Holderness, Graham. *Shakespeare Recycled. The Making of Historical Drama*. New York, Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Kürtösi Katalin. „Dromlet.” *Shakespeare Bulletin*, vol.6.No.4. July/August 1988. 22–23.
- Marowitz, Charles. *Recycling Shakespeare*. New York, Applause, 1991.
- Pinter, Harold. *Az étellift*. — in: Pinter: *Drámák*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1975. 91–125. old.
- Stoppard, Tom. *Rosencrantz és Guildenstern halott* — in: *Világszínpad 3.* szerk. Fáy Árpád. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1973. 511–599. old.