

Színház a társadalomban – társadalom a színházban

Társadalom és színház kölcsönhatása a hazai Hamlet-előadások tükrében

LVN 293

Lezárás: 2014. 06. 20.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	1
2. Színház a társadalomban.....	4
2.1. Társadalom-fogalmak.....	4
2.2. Politika a társadalomban	7
2.3. Kultúra a társadalomban.....	8
2.4. A színház társadalmi szerepe	9
2.5. Katarzis, mint társadalmi hatás	11
3. Társadalom a színházban	13
3.1. Színház-fogalmak.....	13
3.2. A színházzsociológia álláspontja	15
3.3. Színjátszás hétköznapi életvilágunkban	16
3.4. Társadalmi interakció a színházban	18
4. A klasszikusok modernizálása	20
4.1. Mi a klasszikus?	20
4.1.1. A klasszikus aktualizálása.....	21
4.1.2. A klasszikus értelmezése.....	22
4.2. Klasszikus színdarab aktualizálása.....	22
4.3.1. Az aktualizálás határa.....	23
4.3.2. Az aktualizálás szabadsága	24
5. Shakespeare: Hamlet	26
5.1. Hamlet-előadások Shakespeare korában	26
5.2. Hamlet-előadások Magyarországon	28
5.3. Hamlet-előadások 2013/14.....	29
5.3.1. Elemzési módszer.....	30
5.3.2. Szöveghűség a Hamlet-rendezések során	31
5.3.3. Aktualizálás a Hamlet-rendezések során.....	35
5. Összefoglalás	39
7. Irodalomjegyzék.....	40
8. Mellékletek.....	43

1. Bevezetés

A színház társadalomban betöltött szerepe olyan kérdés, amely minden korban megosztotta a tudósok véleményét. A színművészetet a 19. századig nem tartották önálló művészeti ágnak, holott gyökerei egészen a premodern társadalmakig nyúlnak vissza, tehát végigkísérte az emberiség történelmét. A színház társadalomban betöltött funkciója csakúgy, mint a társadalom maga, történetileg változó. A színházzsociológia szerint a színház nem csak egy művészeti ág, amely esztétikai szükségletet elégít ki, hanem a társadalom szerves része, amely aktívan részt vesz annak formálásában. Ha elfogadjuk a színházzsociológia e téren kifejtett alaptételét, akkor felmerülhet a kérdés, hogy esetleg kultúránk olyan területét hanyagoljuk el, amely kitűnő talaja lehet a társadalom megújítására és jobbítására irányuló törekvéseknek.

A színház egy olyan *társadalmi intézmény*,¹ amelyet az adott társadalom formál, illetve amely magát a társadalmat reprezentálja. „*Színház és társadalom kölcsönös viszonyban áll egymással.*” [Shevtsova, 2005, 18.] Tehát a színház nem csak leképezi a körülötte lévő társadalom jelenségeit, hanem maga a társadalom hozza létre ezt a visszatükröződést. Ebből a tételből kiindulva megállapítható, hogy különböző társadalmak színházi hagyománya széles képet adhat nem csupán az adott társadalom kultúrájáról, hanem szerkezetéről, alrendszeiről és működéséről is.

Társadalmunkban a színház - intézményi formáin túl - hétköznapi életvilágunk jelenségeként is értelmezhető, [Imre, 2009, 49.] mivel a színház „*a társadalmi szerkezet része és a társadalmi interakció formája.*” [Shevtsova, 2005, 15.] Ez a társadalmi interakció nem merül ki a színész – néző kapcsolatában, hanem mint *szerepjátás* megjelenik a hétköznapi életvilágban is. A színház és társadalom kölcsönös viszonya alapján kimondható, hogy a színház eszközei alkalmasak lehetnek arra, hogy társadalmi viszonyokat és folyamatokat befolyásoljanak. Felmerülhet azonban a kérdés, hogy a kívülről jövő, hozzá nem értő beavatkozás milyen mértékben torzítja ezt a folyamatot.

Összegezve az elmondottakat tehát, a színházzsociológiai kutatások nem választják el a színházat a társadalomtól, hanem olyan „*komplex eseményként*” értelmezik, amelyek aktív kölcsönhatásban vannak és párbeszédet folytatnak egymással. [Imre, 2009, 48.]

¹ A továbbiakban a „színház” fogalma társadalmi intézményt jelöl.

A színház és társadalom kapcsolatát vizsgáló érdeklődésem abból a felismerésből fakad, hogy a színházi tevékenységek milyen jelentősen képesek befolyásolni az egyének életét és közösségek működését. A színház számos olyan eszközzel rendelkezik, amely a megismerés alternatív formáját nyújtják. A színházi folyamatok ugyanis nem kizárólag a racionalitás talaján értelmeznek, hanem társadalmi jelenségek megértéséhez és megértetéséhez szellemi, érzelmi megközelítést alkalmaznak.

A néző a színházi esemény befogadása során - legyen az aktív, vagy passzív – a néző a helyzetekbe való beleélés, a más karakterekkel való azonosulás révén eljut a *katarzis* jelenségéhez, amely a megismerés olyan megközelítését veti fel, amely sokkal mélyebb a hétköznapiakban megszokott megismerési folyamatoknál.

Angliában folytatott tanulmányaim során arra lettem figyelmes, hogy a brit színházi kultúrában a színjátszás nem csak intézményesült formában elterjedt, de napjainkra az oktatás és a közösségekre irányuló fejlesztő tevékenységek általánosan elfogadott eszköze is. Magyarországon hasonló törekvések jelentős mértékben főként a 21. század elején mutatkoztak. Megfigyelhető viszont, hogy a magyar közönség sok esetben nehezen nyit az új formák felé.

Dolgozatomban a hagyományos magyar színházi kultúra egy jellegzetességét, a klasszikus darabok rendezését vizsgálom. Napjainkban a magyar színházi élet társadalmi szintű konfliktusai közt megjelenik a *klasszikusok* aktualizálhatóságának kérdése is. Az utóbbi években számos modernnek bélyegzett rendezés váltott ki széleskörű visszhangot, olykor negatív. Dolgozatomban azt a kérdést vizsgálom, hogy *a 21. században lehetséges-e, és ha igen, hogyan lehetséges a klasszikus művek befogadása?* Ezen belül pedig arra keresem a választ, hogy *Shakespeare munkásságának van-e hatása a 21. századi magyar társadalomra?*

A színházzsociológia alaptételei alapján tehát megállapítható, hogy:

1. A színház hatással van az adott társadalomra.
2. Az adott társadalom hatással van a színházra.
3. Színház és társadalom tehát kölcsönös viszonyban áll egymással.

A színházzsociológia premisszáira alapozva kimondható, hogy színház és társadalom közötti kapcsolat a megrendezett színházi előadások során egy speciális formában valósul meg. *Munkahipotézisem* tehát, hogy színház és társadalom a színházi esemény által kölcsönhatásba kerül egymással, valamint hogy ez a kölcsönös viszony a katarziszban

fejeződik ki, amely az egyéni gondolkodásmód befolyásolása által társadalomformáló erőkké vál. *Feltételezésem szerint* a klasszikus művek befogadása minden korban és minden társadalomban lehetségesek, valamint Shakespeare annyiban van hatással a magyar társadalomra, hogy klasszikussága révén örök érvényű kérdéseket feszeget, amelyek értelmezésére mindenkor igény van.

Dolgozatom célja, hogy a magyar színházi kultúra elfogadottnak tekintett hagyományának vizsgálatával, funkciójának feltárásával rámutassak arra, hogy ugyanezen funkciók nem csak a színházi épület négy fala közt, az úgynevezett *polgári illúziószínház* keretein belül érvényesek és szükségesek. Egy modern, egészséges társadalomfejlődéshez szükség van szellemi szintű haladásra.

Ha egy társadalom nem fektet kellő hangsúlyt kultúrájának ápolására, saját fejlődését gátolja. A társadalom válságos helyzetekben éppen e területről vonja el az erőforrásait, holott a 21. század elején ideje lenne felismerni, hogy a kultúra a társadalom egészséges irányba való fejlődésében túlnyomó szerepet vállal. A kultúra megkötése, megadott irányba való terelése éppen az egészséges fejlődéstől téríti el a társadalmat. Ha sorra vesszük a magyar színházi kultúra problémáit, megállapíthatjuk, hogy nem csak fejlődést gátoló események zajlanak le, hanem ezek a történések egyben tükrözik is társadalmunk hiányosságait, valódi problémáit.

Dolgozatommal arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a színház, és annak „alternatív” formáinak létjogosultsága társadalmunkban ne váljon kérdésessé.

2. Színház a társadalomban

A színházak társadalomban betöltött szerepét és helyét, vagyis a színház társadalomban való megjelenésének módozatait, és a társadalom erre reagáló értelmezését a szociológia egy fiatal tudományterülete, a színházzsociológia vizsgálja, amelynek alapjait Georges Gurvitch, francia tudós rakta le 1956-ban. Maria Shevtsova színházzsociológiai tanulmányában a színházat „*társadalmi jelenségként*” definiálja. [Shevtsova, 2005, 15.] Ezen tudományterület azt a nézetet képviseli, hogy a színházi szöveg, előadás és közönség közt olyan interakció jön létre, amely nem fiktív, elképzelt térben, hanem a társadalomba integrálódva zajlik le. A színházi interakció, a közönség és színházi előadás egymástól való elkülönítésének ellenére, konkrét társadalmi, politikai és ideológiai kontextusban játszódik le. [Imre, 2009, 49.]

Ebben a fejezetben a színházzsociológia premisszáiból kiindulva a társadalomelméleti modellek áttekintése és a 21. században használt társadalmi definíciók értelmezése alapján szemléltetem a színház társadalmi kontextusban való elhelyezkedését, valamint kitérek a politika és kultúra alrendszerére, amelyek véleményem szerint nagyban befolyásolják a színház társadalmi viszonyait. Végül az esztétika tudományterületén belül azokat az elméleteket összegzem, amelyek a színház társadalmi szerepvállalásával foglalkoznak. Ezek közül a *katarzist* emelem ki, amely véleményem szerint a legjelentősebb hatást eredményezi a társadalom egészére nézve.

2.1. Társadalom-fogalmak

Talán az egyik legnehezebben értelmezhető komplex jelenség a *társadalom*. Meghatározására történelmünk során rengeteg gondolkodó vállalkozott, az erre irányuló törekvések már az ókori időkben is megjelentek. Arisztotelész az ókori görög államok születése idején kifejtette, hogy az ember „*társas lény*”, valamint hogy emberi élet a társadalmon kívül lehetetlen. [Andorka, 2006, 34.] Az emberek közösségi szereződéseinek makroszintje a társadalom „*olyan komplex entitás, amely az emberek egymás közötti interakciója következtében jön létre*”. [Szabó, 2009, 17.] A 21. században elismert szaktekintély, Anthony Giddens meghatározása alapján a „*társadalom az egyéneket egymáshoz fűző kapcsolatrendszer*”. [Giddens, 2003, 61.]

A társadalmi jelenségek *tudományos* vizsgálatával elsőként foglalkozó kutatók egyike a 19. században Auguste Comte, aki a társadalmat olyan organikus egészként definiálta, melynek minden jelenségét saját spontán folyamatai határozzák meg. Comte elmélete az individuum társadalmi meghatározottságát hangsúlyozza és kijelenti, hogy „*az egyén mindenkor a társadalom produktuma*”. [Pokol, 2004, 21.] Ez alapján az egyén saját, jelenkori társadalmának terméke.

Az alkotás folyamatát és eredményét az egyén személyes világképe befolyásolja, amely az adott korban születik. Így egy 19. században keletkezett színmű teljesen más felfogással íródik és kerül megrendezésre saját korában, mint ahogy az a jelenkorban történne. A különböző korszakokban íródott és rendezett színműveket nem csak történeti,- politikai,- hétköznapi életvilágai, művészeti irányzatai, elfogadott viselkedésnormái határozzák meg, hanem az adott korban élő emberek társadalom-felfogása és gondolkodásmódja is jelentősen befolyásolja az alkotás folyamatát és kimenetelét. Így teljesen érthető a 21. századi rendezők igénye arra, hogy a klasszikus műveket saját, jelenkori társadalmuk képére formálják. Kérdés, hogy léteznek-e határai a modernizálásnak, és ha igen ki szabja meg őket és hol fekszenek ezek a határok? Nem elhanyagolható kérdés az sem, hogy a konvencionális színházi hagyományokhoz szokott közönség hajlandóságot mutat-e az új felfogással rendezett művek befogadására, vagy nem áll szándékában kilépni a megszokott, kényelmessé vált színházi részvétel passzív magatartásából.

A 19. század második felében Herbert Spencer biológiai evolucionizmusból vett hasonlóságokkal magyarázta a társadalom organikus egészként való meghatározását. [Pokol, 2004, 21.] A modern társadalomelmélet megkerülhetetlen képviselője, ideológiai és politikai munkáinak utóhatása ellenére, Karl Marx, aki a társadalmat *gazdasági megközelítésből* értelmezi. Elmélete szerint a társadalom kohézióját különböző embercsoportok közti viszonyok, dominanciák határozzák meg, amelyből kiindulva a „*termelőeszközök tulajdonára és az abból való kirekesztettséget, tehát a termelési-gazdasági viszonyokat*” hangsúlyozza. [Pokol, 2004, 21]

A színház társadalomban betöltött szerepének érdekében elemzett társadalomelméleti modellek közül a gazdasági megközelítés igen jelentős. Mint ahogy azt Martin Esslin is kifejtette, a „*mai világunkban a dráma üzlet és iparág*”, amely alkalmazkodik a fogyasztói társadalom igényeihez. [Esslin, 1998, 129.] Ha gazdasági aspektusból a drámát, szűkebb értelemben véve a színházat, kulturális intézménynek tekintjük, akkor a nézőt kulturális

fogyasztóvá redukáljuk. Ebből a szempontból a színház potenciális keresletet kínál a *fogyasztói társadalom* tagjainak, igényeinek kielégítését célozza meg.

A 19. század végén Georg Simmel elmélete a modernizálódó társadalmakra reflektált, amelyben Comte-hoz hasonlóan az egyén szerepét helyezi előtérbe. Azt állítja, hogy az egyén önmagában nem, de az általa felvett társadalmi szerepek mentén határozza meg a társadalomszerveződési folyamatokat. [Pokol, 2004, 23.] A társadalmi szerepfogalmat a 20. században Talcott Parsons kiegészítette azzal az állítással, hogy *„az egyének, teljes személyiségüket fegyelmezetten háttérbe tolva, mindinkább egy-egy szereppel vesznek részt a különböző társadalmi kapcsolatokban”*. [Pokol, 2004, 24.]

A fent említett társadalom-modellek jelentős összefüggést mutatnak bizonyos, a színház társadalmi szerepvállalásáról szóló elméletekkel. A színház és társadalom összefüggéseiről alkotott elméletek közül Platón és Friedrich Schillert említem meg. Platón szerint a színjátszás *mimézis*, amely *a társadalmi valóságot képezi le*. A művészet nála az erkölcs hordozója és a nevelés példája. A színház - annak ellenére, hogy nem hiteles, mivel csupán a valóság árnyképét nyújtja – az erkölcs didaktikus eszközeként használható. Hasonlóképpen gondolkodik Friedrich Schiller is, aki *„morális intézményként”* tekint a színházra. E két gondolkodó a társadalom tükréként határozza meg a színház jelenségét. [Weaver, 2008.]

Ez az elmélet a 20. században is jelentős szempont volt. Michel de Certeau *„kukucsáló színház”* metaforájában már nem csak magára az előadásra fókuszál, hanem a néző szerepét is bevonja a színházi esemény értelmezésébe, amelynek merev szabályozása Imre Zoltán szerint a társadalmi folyamatok pontos tükrét mutatja. [Imre, 2009, 64.] A fogyasztói társadalom tendenciáira reflektálva Steven Berkoff, brit színész-rendező a nézőt, *„mint(ha)nézőként”* jellemezi, akiknek színházi eseményeken való részvétele szinte azonosul a fogyasztói társadalomban képviselt szerepével. [Imre, 2009, 63.] A 21. századi értelmezések már nem az előadást önmagában, hanem a színházi esemény folyamatát tartják a társadalom viszonyainak leképezésének.

Niklas Luhmann a társadalmat különböző *„alrendszerek kohéziójaként”* definiálta [Pokol, 2004, 28.], Jürgen Habermas pedig kiemelte, hogy *„az életvilágból kiemelkedik a gazdasági, valamint a politikai-közhatalmi alrendszer, és a két alrendszer egyre szélesebb körben felbomlasztja az emberi teljességet biztosító életvilágot.”* [Pokol, 2004, 29.] Habermas elmélete alapján a politikai-közhatalmi alrendszer átfedésbe kerül a társadalom más rendszereivel és jelentősen befolyásolja azokat. Itt merül fel a kérdés, hogy hogyan és miért

befolyásolja a hatalom, a politika hétköznapi életvilágunkat, jelen dolgozat relevanciájából a kultúrát és a színházat.

2.2. Politika a társadalomban

Gyakran megfigyelhető az a társadalmi jelenség, hogy a politika olykor beleszól a színházi közélet alakításába, amely rányomja bélyegét a rendezés alakítására, színészek alkalmazására, intézmények működésére. A 2011-ben módosított előadó-művészeti törvény² egyfelől támogatja az állami színházakat, másfelől azonban elvonja a forrásokat a független színházaktól, amely nagyban gátolja az önálló művészeti irányok kibontakozásának lehetőségét. Az állami színházak igazgató kinevezése szintén problematikus kérdés, ugyanis meghatározott ideológiával rendelkező vezetők az adott intézményt is ezen elvek alapján vezetik, amely felveti a kultúráirányítás dilemmáját.

Habermas elméletét követve fontosnak tartom kiemelni a társadalom rendszerei közül a *politika alrendszerét*. Ezen rendszer tevékenysége a társadalom működtetésére irányul. A politika a társadalom szabályozásának érdekében döntéseket hoz, biztosítja azok végrehajtását, vagy szükség esetén kikényszeríti azokat. [Szabó, 2009, 38.] A társadalmi berendezkedés függvényében ez a kényszer lefedheti a társadalom több vagy kevesebb területét. A politikai hatalom hordozója az állam. [Szabó, 2009, 39.] „*A mai társadalmak nagy része államban él*”. [Andorka, 2006, 501.] Funkciója a politikai rend biztosítása és a társadalmi ellentmondások megoldása. Max Weber definíciója alapján „*az a politikai intézmény, amely pontosan, körülhatárolt területen egyedül alkalmazhat kényszert*”. [Andorka, 2006, 501.] Kimondható, hogy demokráciában ez a hatás az államtól, vagy a pártoktól jövő befolyás nem, vagy kevéssé érzékelhető. Abszolút monarchiákban, totális vagy diktatórikus államokra azonban rányomja bélyegét általában a kultúrára, és ez által a színházi előadásokra is.

Anthony Giddens szerint „*minden modern állam nemzetállam*”. [Giddens, 2003, 309.] „*A nemzet azokból áll, akik a nemzet tagjainak tartják magukat, és akiknek közös a nemzeti identitásuk.*” A nemzet és állam összefonódása nem minden esetben alapértelmezett. Az

² 2011. évi LXXXVI törvény az előadó-művészeti szervezetek támogatásáról és sajátos foglalkoztatási szabályairól szóló 2008. évi XCIX. törvény módosításáról. Elérés: <http://www.complex.hu/kzldat/t1100086.htm/t1100086.htm>

ember identitásválasztás szabadságából kiindulva mindenki saját maga választja meg, mely identitást vallja. [Andorka, 2006, 372.]

2.3. Kultúra a társadalomban

Giddens társadalomelmélete szorosan összefügg a kultúra alrendszerével. Elmélete szerint *társadalom és kultúra kölcsönösen feltételezik egymást*. A társadalom nem létezhet kultúra nélkül, de kultúra sem létezhet társadalom nélkül. [Giddens, 2003, 61.] Konceptiója alapján a kultúra a társadalmi csoportok által *„megőrzött értékek, az általuk követett normák, és a létrehozott anyagi javakból áll”*. [Giddens, 2003, 61.] Mint ahogy a társadalom rendszerének minden területére, így a kultúrára is befolyással van a politika. Az állam berendezkedésétől és a politikai hatalom jellegétől függően beszélhetünk irányított, ellenőrzött, vagy kevésbé ellenőrzött kultúráról.

A kultúra továbbá a társadalmon belüli csoportok életmódjára utal. [Andorka, 2006, 567.] Szociológiai szempontból a kultúra egyben a külső környezethez való alkalmazkodás eszköze is, ha a kultúrában az alkalmazkodás előnytele mintái alakulnak ki, az alkalmazkodás sikertelenné válhat, és végeredményben a közösség elpusztulásához, széteséséhez, eltűnéséhez vezethet. [Andorka, 2006, 566.] Az emberek közötti kulturális különbségek a társadalomtípusok változatosságával hozhatók összefüggésbe.

Andorka Rudolf a kultúrát illetően úgy fogalmaz, hogy *„anyagi, kognitív és normatív elemekből áll, vagyis tárgyakból, tudásból, továbbá értékekből, normákból.”* [Andorka, 2006, 566.] Lukács György elméletében a kultúra *közvetítések rendszere*, amelyben az értékek objektivizálódnak. A színház tehát kultúra közvetítés eszközeként is definiálható, de maga a színház épület is az adott társadalom kultúrájához tartozik.

A társadalmon belüli csoportok eltérő kultúrája és a szabad identitásválasztás szerteágazósága magyarázatként szolgálhat arra, hogy miért nehéz megadni egy nemzet profilját, amelyet azonban minden társadalomnak definiálnia kell külső környezete, vagy önmaga számára. Ezt a problémát a mai vita is tükrözi, amely a Nemzeti Színház körül bontakozott ki 2013-ban.

2.4. A színház társadalmi szerepe

A színházról alkotott elméletek alapjait az ókori filozófusok fektették le. Platón ideatanában megfogalmazott mimézis-elmélet alapján a művészet pusztán a valóság képmása, amely nem alkalmas arra, hogy az ideák megismerésének eszközévé váljon, [Szabadbölcsészet, 2006.] ezzel ellentétben azonban a jó erkölcs példája és a nevelés hordozójaként funkcionálhat. [Weaver, 2008.] *„A művészet nevelő hatását Platón a művészet érzelmi telítettségével magyarázza.”* [Béres, 2000, 10.] Arisztotelész egyetért abban, hogy minden művészet mimetikus természetű, tehát megfelel a valóság képszerű ábrázolásának, ugyanakkor *„az ember belső természetének leképezését, tükrözését”* is jelenti. [Béres, 2000, 9.]

Az elmondottak alapján Platón a színház nevelő szerepét emeli ki, Arisztotelész azonban felhívja a figyelmet egy színházi jelenségre, amelyet a nézők az előadás befogadása során élnek át. Elmélete szerint *„a tragédia a szánalom és a félelem érzésének felkeltésével hozzásegíti a nézőt a tragikus esemény átéléséhez, s a művészi élmény elevenességével ráirányítja a néző figyelmét a tragédiát okozó szenvedélyekre.”* [Béres, 2000, 16.] A katarzis lehetővé teszi bizonyos szenvedélyek felkeltését és a tőlük való megszabadulást, amely megtisztuláshoz vezet és mérsékli a néző fogékonyságát az ellentétes érzelmekre. [Weaver, 2008.] Az ókori *„drámaköltészet és drámaelmélet felfedezések mintaképző szerepe”* napjainkig meghatározó a színházzal foglalkozó diszciplínák körében. [Béres, 2000, 10.]

A késő római korban a drámaírás hagyománya lecsökkent, a színház szerepével foglalkozó jelentős gondolatok legközelebb a 16. században születtek. E köztes időszak színjátszási hagyományai leginkább a vallási szertartások eseményei során jelentek meg. [Béres, 2000, 16.]

A reneszánsz elemzési szempontjává a racionalizmus vált, amelyben *„az egység és az összhatás”* kritériuma érvényesült, színházelmélete a szabályszerűséget és az illúzió racionalitását tartotta szem előtt. [Béres, 2000, 17.] Ebben a korban kezdték alkalmazni Castelvetro megfogalmazásában az arisztotelészi hármas egység elvét, amely szerint *„az illúzió logikája megköveteli nemcsak a cselekmény és a cselekmény idejének egységét, hanem a drámai események térbeni egységét is.”* [Béres, 2000, 18.] Ez az elmélet szemben állt a gótikus színjátszás mellérendelő szerkezetével, amelyeket a vallásos szertartások, misztériumjátékok képviseltek. A reneszánszban a társadalom szélesebb köre számára is elérhető színházi eseményt a commedia dell'arte műfaja jelentette.

A színház alakulását a 18. században leginkább a „*tömegízlés elvárásai*” szabták meg. A felvilágosodásban a „klasszikus” drámák mellett helyet kaptak a szórakoztatásra irányuló drámai műfajok, mint például a polgári dráma. Ebben a korban vált jelentőssé a jellemábrázolás és az élethelyzetek jellegzetessége. [Béres, 2000, 20.] Lessing Arisztotelész katarzis-elméletével kapcsolatban azt veti fel, hogy azt későbbi értelmezések torzították el, Arisztotelész valójában nem megrémisztés, hanem résztvevő azonosulás folyamatát vélte felfedezni a közönség színházi befogadása során. [Weaver, 2008.]

A romantika korában háttérbe szorult a klasszikus színjátszás és teret nyertek a szórakoztatásra irányuló színházi műfajok. A romantikakori színházi kultúrában a művészi szabadság biztosítását minden más elv betartásánál fontosabbnak ítélték. [Béres, 2000, 21-22.] Schiller értelmezésében a színház morális intézmény, amely gyakorlati bölcsességek iskolájaként funkcionál és mintegy tükröt tartva a társadalomnak segít felkészíteni bennünket bizonyos élethelyzetek jövőbeli kezelésére. Schiller szerint a színház a morális javítás eszköze, ugyanis az érzéki benyomás által hatásosabb, nagyobb eredményt ér el, mint a konvencionális vallási nevelés. [Weaver, 2008.]

A realista színjátszás a huszadik század sajátossága, amely a realizmus kíváncsiságainak megfelelően a színpadon lezajló produkciót „*valóságos életként, az életvilág egy darabjaként*” ábrázolja. A negyedik fal konvenciója a játék és nézőteret nem csak fizikailag, de pszichológiailag is elválasztja egymástól, a nézőközönség az úgynevezett „*negyedik fal*” elmozdításával nyer betekintést ebbe a zárt világba. [Béres, 2000, 23.] Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij a realizmus külsőségekre való koncentráltóságát áthelyezte a belső lelki folyamatok élethű megjelenítésére, „*az illúzió megteremtését a szerep átélésére alapozta*”. A rendezés művészetének önállósodása a realista színjátszás korában zajlott le, melynek eredménye az egymástól ellentétes elveket valló színházi irányzatok kialakulása volt. [Béres, 2000, 24.]

A fentiek alapján megállapítható, hogy a színház elméleti, történeti keretek közt való értelmezése nem minden korban volt meghatározó, a színjátszás jelensége azonban ettől függetlenül mindig jelen volt. A társadalom tagjai és csoportjai eltérő kultúrával rendelkeznek, ami különböző színházak kialakulását teszi lehetővé minden korban. A történelmi, politikai, ideológiai viszonyok változása az adott társadalomban értelemszerűen befolyásolja a kultúrát és ezen keresztül a színházat is, amely fennmaradásának érdekében

alkalmazkodik a megváltozott viszonyokhoz. Így kimondhatjuk, hogy valóban a társadalom tagjai, közösségei formálják a színházat, amely ez által reflektál saját közegére.

Minden művészeti alkotás egyéni értelmezésen keresztül születik meg, így maga az alkotás is az egyéni világkép viszonyait tükrözi. Az individuum szubjektumának az alkotó folyamatból való kizárása teljesíthetetlen kritérium. Ez a szubjektivitás a biztosítéka annak, hogy az adott alkotás elkerülhetetlenül saját környezetének elemeiből fog állni, valamint mindazokra reagál.

2.5. Katarzis, mint társadalmi hatás

„Minden nagy színház vallási hagyományban gyökerezik, politikai aktualításban terebélyesedik, és életbölcseletben hoz termést. Aminek nem mond ellent, hogy a színház szórakoztató intézmény; a bölcsesség, ha nem élvezetes, nem is egyetemes.” [Géher, 1991, 19.]

A színház társadalomra gyakorolt hatásai közül a műalkotás befogadásának élményét, esztétikai megfogalmazással élve a művészet hatását, vagyis a *katarzist* emelem ki. Véleményem szerint a színházi esemény során lezajló interakció kiemelkedő része a katartikus élmény, amely olyan meghatározó hatást gyakorol az egyénekre, amely a társadalom egészét befolyásolni képes. A katarzis tehát társadalomformáló erővel bír.

A katarzis fogalma szintén az ókori társadalmakig nyúl vissza, első megjelenése a zene és a matematika *„élvezettel való telítettségét”* jelölte. A *„katharszisz”* kifejezés Hippokratésztól származik, az orvostudományban az *„ártalmas anyagoktól való megszabadulást”* jelenti, Platón pedig az *„erkölcsi megtisztulást”* nevezte katartikusnak. [Máté, 1998, 113.]

A katarzis művészettel való összekötését először Arisztotelész alkalmazta, értelmezésében *„a katarzis a néző megtisztulását a szánalom és félelem élménye révén teszi lehetővé.”* [Béres, 2000, 16.] Arisztotelész a katarzis lényegét tragédiaelméletében tárgyalja. Itt kifejti, hogy a katarzis feltételeit - a félelem és szánalom érzetét - a tragédia történetszerkesztése és a tragikus hős jellemének segítségével tudja megteremteni. *„A félelem és a szánalom felkeltése hozzásegíti a nézőt a tragikus esemény átéléséhez, s a művészi élmény elevenségével ráirányítja a néző figyelmét a tragédiát okozó szenvedélyekre.”* [Béres, 2000,

16.] A művészetfilozófia és esztétika területén vita tárgyát képezi, hogy minden műalkotás befogadásának „*kísérő élménye*” lehet-e a katarzis, vagy csak a tragikummal bíró művészeti alkotások válhatnak ki „*katartikus hatást*”. [Máté, 1998, 114.]

Lukács György felhívja a figyelmet arra, hogy a modern esztétikák a „*művészi hatást*” elismerik ugyan, de elhanyagolják jelentőségét, a „*művészet befogadására*” nem fordítanak kellő hangsúlyt. Ezzel szemben azonban az antik gondolkodók elismerik a művészetek társadalmi hatását, „*az embereket erőteljesen befolyásoló, sőt bizonyos körülmények közt még át is alakító hatalmát.*” [Lukács, 1972, 48.] Az antik filozófia tapasztalataihoz való visszatérés sok tudós munkásságát jellemzi, Lessing is e tudósok körébe tartozott, munkássága során többek közt a katarzis-elmélet megújításával foglalkozott. Lessing Arisztotelész katarzis-elméletének alaptételét kérdőjelezi meg, értelmezése szerint ugyanis nem kizárólag a tragédia, tehát a félelem és részvét válthatja ki a katarzis élményét, a belső átszellemülést minden művészeti alkotás lehetővé teszi.

Lukács György szerint azonban a katarzis ennél sokkal kiterjedtebb fogalom, azáltal, hogy a jelenség – mint az esztétika összes többi kategóriája – „*nem a művészetből jött az életbe, hanem az életből származott át a művészetbe.*” Megfogalmazása alapján „*a katarzis a társadalmi élet állandó és jelentős mozzanata volt és maradt, visszatükröződése a művészi megformálás mindig újból felhasznált motívuma, sőt, mi több, a valóság esztétikai ábrázolásának formáló erői közé tartozik.*” [Lukács, 1972, 50.]

3. Társadalom a színházban

A társadalom színházban való megjelenése több szempontból is tárgyalható. Beszélhetünk a színházi előadásról egyrészt, mint művészeti alkotásról másrészt, mint interakcióról, színházi eseményről. Az első megközelítés a színházi előadás központjába a műalkotást helyezi, amivel leginkább a humántudományokból származó színházelmélet, színháztörténet és esztétika foglalkozik. Az utóbbi felfogás, vagyis a színházi előadás eseményként való meghatározása azonban a társas interakciókra koncentrál, amelynek értelemszerűen részese maga a műalkotás is. Ezzel a megközelítéssel elsősorban a társadalomtudományból kialakuló színházzociológia foglalkozik. Mint az a dolgozat során kiderül e két tudományterület, annak ellenére, hogy vizsgálataik tárgya azonos, folytonos összeütközésben áll egymással. Dolgozatom során felvetek egy harmadik megközelítési szempontot, a színház-modell életvilágunkra való kiterjesztésének lehetőségét is, amely a társadalmi cselekményt színházi eseményként értelmezi.

Ezt a fejezetet a színház történeti meghatározásain keresztül a 21. századra kialakult definícióinak, annak létező és lehetséges változatainak, valamint a dolgozatban alkalmazott színházzociológiai értelmezésének tisztázásával kezdem. A pontos fogalom-meghatározás után a színház szociológia által két megkülönböztetett, professzionális módon folytatott és életvilágunkhoz kapcsolódó formáit szemléltetem.

3.1. Színház-fogalmak

A színház társadalmi helyzetének meghatározása után ki kell térnem a fogalom pontos definiálására. Dolgozatomban a *színház* fogalmát színházzociológia értelmezés alapján *társadalmi intézményként* értelmeztem. Ez a meghatározás azonban számos kérdést vet fel, aminek tisztázása elkerülhetetlen. A színház értelmezési keretére tett meghatározásról számos színházelméleti,- és történeti munka született.

Hont Ferenc által szerkesztett Színházi Kislexikon a színházat a *színművészet* szócikkébe utalja, amely alatt azt a megfogalmazást olvashatjuk, hogy „a *színészet szervezett keretek között, hivatásszerűen folytatott színházi alkotó munka*”. A *színművészetet* elválasztja a *színjátszás* általánosnak tekintett tevékenységtől, amelyet „*szervezett formában is megjelenő*

társas megnyilatkozásként” definiál. [Hont Ferenc, 1969, 432.] A kielégítőbb értelmezést nyújtó Oxford English Dictionary *theater* meghatározása három megközelítést vet fel. Az első színházat, mint *épületet* vagy nyílt teret definiál, ahol színházi előadásokat tartanak; a következő megközelítés a *professzionális színházi aktivitást* emeli ki; végül pedig olyan *játékot, aktivitást, vagy szemléltetést* definiál, ahol teljesülnek a színházi feltételek. Az utóbbi meghatározást a görög eredetű *theatron* szóból való leszármaztatással áll kapcsolatban, ami a *szemlél* igéből származik. [Oxford Dictionaries]

Imre Zoltán színházelméleti munkája során az Oxford English Dictionary meghatározásából kiindulva, valamint a történeti fogalomváltozást végigkísérve határozza meg a színház modern kori értelmezését. Elsőként Eric Bentleyt említi, aki azt állítja színház az, mikor „*A megszemélyesíti B-t, C pedig figyeli*”. Ezzel a színház-megfogalmazással Bentley a minimumra csökkentette a színház elemeit és hierarchikus viszonyt állított fel közöttük, melynek csúcán a dráma áll. Ez a szemléletmód a 20. század szöveg- és drámaíró orientált színház hagyományaival van összhangban.

Umberto Eco ezzel szemben *jelképrendszerként* értelmezi a színházat, amely az életvilág bármely területén megvalósulhat azzal a feltétellel, hogy társadalmi konszenzuson alapuló színházi értelmezéssel ruháznánk fel. E tézist Augusto Boal a *láthatatlan színház* kísérletével kérdőjelezi meg, és hangsúlyozza, hogy a feltételezett nézőközönség nem mindig lehet tudatában annak, hogy színházi előadás részese. Boal kimondja, hogy minden nyilvános, mindennapi társadalmi cselekvés metaforikusan egyfajta kulturális performanszként értelmezhető. Imre Zoltán elméletében nem csak a színjátszást, de magát a színházat is kiterjeszti az adott társadalom hétköznapi életvilágára: „*Annak ellenére, hogy a kortárs gondolkodásban a színház művészeti formaként a mindennapi élet jelenségeitől izoláltan jelenik meg, a színház metaforikusan, illetve metonimikusan a (színház)művészet határain túlra, a mindennapi élet területére is kiterjeszthető.*” [Imre, 2008,19.]

A fenti meghatározások tükrében, Imre Zoltán munkásságára alapozva megállapítható, hogy a színháztörténettel,- és elmélettel foglalkozó gondolkodók elkülönítik egymástól a színház *professzionális* módon folytatott és a színjátszás *hétköznapi életvilágunkhoz kapcsolódó* formáit. A 21. században e tendencia átértelmezésére több gyakorlati és elméleti színházi személy is kísérletet tett és tesz. Az erre irányuló legerőteljesebb törekvések a színházzsociológia tudományterületén történt.

3.2. A színházzsociológia álláspontja

A színházzsociológia viszonylag új tudományterülete a fentiekben kifejtett széleskörű színház-meghatározásra törekszik. A színházzsociológia a *színházat* egyrészt *intézményként* tartja számon, amelyet az adott társadalom formál, illetve amely e társadalmat reprezentálja; másrészt *jelenségként* értelmezi, amely az adott társadalom kulturális, történelmi, ideologikus és politikai kontextusában helyezkedik el. Tehát ez a tudományterület nem választja el egymástól a színház és színjátszás különböző aspektusból megfogalmazott értelmezéseit, hanem egységként kezeli őket, „*komplex eseményként*” definiálja, valamint dialogikus viszonyt feltételez közöttük, amely során kölcsönösen formálják és hatással vannak egymásra. [Imre, 2009,49.]

„*E diszciplínának kell magyarázatot adnia tehát, hogy a színháznak nevezett széles körű tevékenységek – beleértve legproblematisabb területeit, esztétikáit – hogyan és miért társadalmiak, és nem kizárólag egyedi tehetség alkotásai, illetve egyéni inspiráció vagy invenció kérdései*”. Ugyanis legyen bármilyen tehetséges is az egyén, társadalmi és szocializált lény is. [Shevtsova, 2005, 15.]

A fenti meghatározások alapján egyértelművé vált, hogy a színházzsociológia nem ad pontos definíciót lényegben saját tárgyára nézve. A pontos lehatárolás hiánya Maria Shevtsova szerint nagyobb szabadságot ad a kutatóknak, másfelől azonban bizonytalanságot eredményez a tudományterület egészére nézve, nem csak önmaga munkáját nehezítve meg ezzel, de külső elfogadottságát is problematikusá téve.

Ez a tény a színházzsociológia tudományterületének kialakulására vezethető vissza, amikor nyilvánvalóvá vált a fiatal tudományterület kutatói számára, hogy éles ellentétek alakulnak ki a humántudományokból kialakuló színháztudomány és a társadalomtudományi háttérrel rendelkező színházzsociológia között. Mindkét tudományterület központjában a színház áll, amelyet azonban más eszközökkel, módszerekkel, és olykor egymásnak ellentmondó szempontrendszer alapján vizsgálnak, és kizárólagos érvényüként alkalmaznak. A két diszciplína közti határokat mind két tudomány élesen elhatárolja egymástól. Kapcsolatukra a kölcsönös kirekesztés jellemző, holott a színházkutatások során világossá vált, hogy valójában kölcsönösen feltételezik egymást. A tudományos kutatások alkalmával nem a módszerekhez kellene dominálniuk, hanem a kutatás eredményéért alkalmazott tudományok összekapcsolására, interdiszciplinaritásra lenne szükség.

Maria Shevtsova szerint fel kell oldani a dualizmusokat, „beleértve a társadalom és humántudomány közti felosztásokat, azért hogy a „skatulyánál” rugalmasabb és finomabb forma jöhessen létre. A színházzsociológiában ez a módszer lehet a legalkalmasabb, mivel ebben a diszciplínában a színház fogalma éppoly rugalmas, mint a társadalomé, amelyben található.” [Shevtsova, 2005, 27.]

Dolgozatomban továbbra is a színházzsociológia fogalmi meghatározásával élek, tehát a *színházat*, mint *társadalmi intézményt* értelmezem, ugyanis munkám egy aspektusa, hogy rávilágítson a színház értelmezésének széles lehetőségeire.

3.3. Színjátszás hétköznapi életvilágunkban

Mint ahogy a társadalom, amelybe integrálódva létezik a színház, maga is változó. Vannak azonban olyan változatlan elemei, amelyek a színjátszás alapfeltételei. Bécsy Tamás szerint a színjáték „akkor kezdődik, amikor valaki olyan valakit – valamit játszik, aki nem ő.” Ezt a gondolatot ontológiai szempontból magyarázva azt jelenti, hogy egy adott személy „a saját természeti és társadalmi létrétegére ráépíti egy másvalakinek a társadalmi létrétegét”. [Bécsy, 1997, 110.]

Az a nézőpont, hogy a fenti definíció szerint megadott *színjátszás* nem csak a színház intézményi keretei közt történhet meg az alapja a színházmodell életvilágunkra való kiterjesztésének. Ezen elmélet a *társadalmi cselekvést színházi eseményként határozza meg*. E társadalmi cselekvések színházi értelmezése a résztvevők által megtörténhet direkt, vagy indirekt módon, attól függően, hogy az esemény résztvevői tudatában vannak-e a színházi keretezésnek, avagy sem.

Az említett két opció mellett megemlítem egy harmadik opció lehetőségét, a játék eseményét, amelynek üzése a résztvevők szempontjából direkt módon történik, mégsem definiálható feltétlenül színházi eseményként. A játék mindennapi életünkben antropológiai szükséglet, amely nem csupán a szocializációs folyamat részeként van jelen életvilágunkban. Huizinga az alábbi definíciót adja a játékról:

„A forma szemszögéből a játékot szabad, fiktívként érzékelt, a mindennapi életen kívül álló cselekvésként határozhatjuk meg, amely mégis képes teljesen magával ragadni a játékost; egy minden anyagi érdektől és gyakorlati haszontól megfosztott cselekvés, amely pontosan

körülhatárolt időben és térben zajlik, megadott szabályok szerint megy végbe, és az életben olyan csoportosulásokat hoz létre, amelyek szívesen veszik körül magukat titkokkal, illetve külsőségeikben hangsúlyozzák különlegességüket a hétköznapi világához képest.”

Pavis e definíció alapján a *játék* meghatározását szoros összefüggésbe hozza a színházi játékkal. Azt állítja, hogy a két meghatározás csak annyiban nem fedí le egymást, hogy a színházakban a közönség közvetlenül nem vesz részt a játékokban. [Pavis, 2006, 200.] Ez a feltétel azonban megvalósulni látszik a modern kori színházi formák kialakulása során. Példának okáért megemlítem az interaktív,- osztályterem,- és értelmező színházat.

A társadalmi életvilág és színházi esemény hasonlóságát már korábbi társadalmak gondolkodói és művészei is felvetették. Platón például az *élet komédiájáról és tragédiájáról* beszél, Shakespeare pedig *Ahogy tetszik* művében Jaques és a Herceg szájába adva az alábbi megfogalmazással él: [Gecser, 2003.]

„Lám, kívülünk is van még szerencsétlen:/ Több bús látványt mutat e pusztá, nagy/ Színház még, mint a színt, melyben mi játszunk.

Színház ez az egész világ, s merő / Szereplő mind a férfi, nő: mindenki / Föl és lelép; jut több szerep is egy/ Személyre; felvonásaik a hét kor.” [Shakespeare, 1972, 517.]

Shakespeare metaforájában *szereplők* alatt szociálpszichológiai szempontból az adott társadalom normáinak, értékeinek és viselkedési szabályaihoz alkalmazkodó társadalmi szerepeket is érthetünk. A társadalom tagjai normakövető viselkedésük estén a társadalom különböző színterein, különböző szerepeket alakítanak. Attól függően, hogy az egyén milyen mértékben elégíti ki a feléje támasztott szerepelvárásokat, eltérő mértékű szankciókról beszélhetünk. Amennyiben az egyén, vagy egyének csoportja nem kívánczik az adott társadalmon kívül rekedni, akkor meg kell felelnie az adott társadalom szerepeinek.

A színház metaforát napjainkban már nem csak a színművészet keretein belül alkalmazzák. Ez a fajta szemléletmód, az úgynevezett színház-modell kiterjedt a humán tudományterületek kutatási módszereire is. Így megjelenik a szociológiában, az antropológiában, az etnográfában, a pszichológiában, és a nyelvészetben is. [Imre, 2008, 20.]

3.4. Társadalmi interakció a színházban

A művészet, jelen esetben színház hatásának fejtegetése során ki szeretnék térni egy olyan elméletre, amely a katarzist, tehát a műalkotás befogadóban létrejött hatását „*kommunikatív dialógusviszonyként*” értelmezi. A Hans Robert Jauss által képviselt recepcióesztétika-elmélet szerint a katarzis nem egyirányú, a műalkotástól a befogadó felé irányuló jelenség, hanem „*a műből kiinduló és a műre visszairányuló hatás*” viszonya. A katarzis tehát jelen értelmezésben egy *kommunikatív tevékenységet*”, egy „*dinamikus viszonyt*” feltételez alkotó és befogadó között. [Máté, 1998, 119.] Ez a viszony véleményem szerint ideális lenne a modernkori színházi élet gyakorlatában is, azonban ez a tendencia egyelőre csak kis számban mutatkozik meg.

A színház professzionálisan folytatott formáiban a színházi interakció általában előre meghatározott keretek közt zajlanak le. Imre Zoltán szerint a néző színházi eseményen való részvételének jellege a társadalom folyamatait tükrözi, amelyek a 21. századi magyar társadalomban meglehetősen kontrolláltak. Ez megmutatkozik nézőközönség fizikai elrendezésében is, „*a nézők elhelyezését általában a fegyelmezett és rendezett tömeg elképzelése vezeti*”. [Imre, 2009, 62.] Nézőtér és játéktér egymástól élesen elhatárolva kerülnek kialakításra, a nézőközönség az előadás folyamán nem léphet kapcsolatba a színészekkel, sőt ez normaszegést jelentene, ottlétének semmilyen formában nem adhat hangot. Imre Zoltán szavaival élve „*a mintanézőtől azt várják el, mintha ott sem lenne*”. [Imre, 2009, 63.]

Az általános nézői magatartás és nézőközönség ilyen formában való elrendezése a 19. század realista színjátszásra vezethető vissza. Ekkor ugyanis a színjátszás célja a valóság élethű megjelenítése, az illúzió megteremtése volt. Ez kezdetben a külsőségekben mutatkozott meg, majd átkerült a hangsúly a színészi játékmód átélésére, a lelki folyamatok eleven szemléltetésére, ennek kapcsán később kitérek majd a katarzis jelenségére. Tehát a fizikai elrendezés az illúziókeltést célozta meg erősíteni. A *negyedik fal* koncepciója azt jelenti, hogy a színpadon „négy fal közt” zajló előadás valójában a valóság egy része, amelybe a közönség csak úgy nyerhet bepillantást, hogy a negyedik falat elmozdítjuk, „láthatatlanná” tesszük.

A polgári illúziószínház hagyománya napjaink színházi világát nagyban meghatározza. A színházi szándékok mellett a nézői magatartás kialakulása a szocializáció folyamán történik meg. A szocializációval szorosan összefügg a nézői elvárások kialakulása, amelyek a

társadalmi emlékezet és az egyéni megtapasztalás útján, pszichológiai, ideológiai és kulturális síkon fogalmazódnak meg. [Imre, 2009, 57.]

A szocializációs folyamat az adott társadalomtól függően változó. Így kimondható, hogy a nézői elvárások és magatartásformák minden időszakban és minden társadalomban másként alakultak. Például a 19. században a magyar közönség igénye a magyar nótás idill, a német közönség kedvence pedig a szentimentális lovagdráma. A 21. század nézői magatartást talán a *fogyasztói társadalom* modellje segítségével lehetne a legjobban leírni, amelyben a színházi néző fogyasztóként jelenik meg, kereslete a szórakozás, a kínálat pedig ezt az igényt kielégítő színházi előadás.

4. A klasszikusok modernizálása

4.1. Mi a klasszikus?

Klasszikus színművek aktualizálásának során az első kérdés, amelyet fel kell tennünk, hogy *mit jelent a klasszikus?* [Radnóti, 2000.] Mikor klasszikus művek aktualizálásáról beszélünk, elve feltételezünk egy bizonyos távolság meglétét az eredeti „klasszikus” mű és jelenkori befogadás közt, ami ez által indokoltá teszi az aktualizálásra való igényt. [Radnóti, 2000.] Ebből kifolyólag feltehetjük azt a kérdést is, hogy *miért érezzük magunktól távol a klasszikus műveket?*

A klasszikust meghatározó tényezők, a „*temporalitás*” és a „*normativitás*”. [Radnóti, 2000.] A feltételezett távolság mű és jelenkori befogadó közt a temporalitás tényezője váltja ki, ugyanis a klasszikus mű egy jellegzetessége, hogy időben magunktól távol, más korok produktumaként tartjuk számon őket. A temporalizálás tehát a klasszikus mű, a klasszikus szerző „*időben és történelemben való elhelyezése, szembeállítása más történelmi, vagy jelenkori stílusokkal.*” [Radnóti, 2000.] Radnóti Sándor felhívja a figyelmet arra, hogy nem egy adott történelmi korra való lehatárolásról van szó, a klasszikus fogalmát nem lenne helyénvaló egy korszak szellemi produktumára redukálni. Sokan esnek például abba a tévedésbe, hogy a 17. századból származó szigorú, szinte természettudományos kritériumoknak megfelelő műveket tartják klasszikusnak, amely azonban téves. [Radnóti, 2000.]

A klasszikust meghatározó következő tényező a normativitás, amely szabályt, mintát, minőségi követelményként megszabott mértéket jelent. Ez a tényező erősen időbeli, ugyanis az értékek nem tértől és időtől függetlenül alakulnak ki. Ki kell jelentenünk, hogy normativitás és temporalitás kölcsönösen feltételezik egymást. A kiváló teljesítmények akkor válnak nyilvánvalóvá, ha „kiállják az idő próbáját”, hiszen tekintélyes történelmi alkotások sem maradnak fenn sokáig, ha nem bírnak megfelelő értékkel. [Radnóti, 2000.]

A klasszikusnak valamikor klasszikussá kellett válnia, ami úgy történhet meg, ha először mintaképpé, mintakövetés tárgyává válik. A klasszikusok minden korában jellemző volt, hogy aktuálisnak tartotta a mintakövetést. A klasszikussá válás első jele tehát az, hogy „*utánzásra ösztökél*”, [Radnóti, 2000.] ami azonban még nem kizáró érvényű kritérium. A folyamat második jele maga az *aktualitás*. Ugyanis a klasszikusok „*aktualitásukat nem abból*

nyerik, hogy utánoznunk kell őket, hanem abból, hogy nem szűnik meg az értelmezésük iránti igény.”[Radnóti, 2000.] Radnóti Sándor a klasszikus meghatározása során az aktualitás jelentőségét hangsúlyozza. A klasszikus művekben *"minden múltbeli visszafolyik a jelenbe"*, ezért ami „klasszikus”, az „időtlen”. [Gadamer, 1984, 206.]

4.1.1. A klasszikus aktualizálása

„A klasszikusok önmaguk és koruk számára nem klasszikusok.” [Radnóti, 2000.] A klasszikusok tehát saját korukban aktuálisak, sőt reagálnak közegük társadalmi eseményeikre, hétköznapi történéseire. Például *Hamlet* színész jelenetének felvezetésében Rosencrantz említést tesz arról, hogy *„felbukkant egy fészekalja gyerek, kis héják, akik teli torokból visítják a magukét, és mindenki eszeveszetten tapsol nekik.”* [Shakespeare, 2001, 407.] Itt valójában gyermekszínészekről van szó, akik ténylegesen Londonban játszottak a Blackfriars Színházban és komoly vetélytársakká váltak a professzionális társulatok számára. Vagy említhetném a Shakespeare korában Poloniust alakító színészt, aki karakterének darabbeli megnyilvánulásához hasonlóan Shakespeare *Julius Caesar* című tragédiájában, tényleg Brutust játszotta, amely így akár becsempésztett reklámnak is hathatott a másik darabra való utalásképp. [Shakespeare, 2001, 433.] Tehát elmondható, hogy az aktualitás és az arra való reflektálás a klasszikus saját korának is tárgya volt.

Radnóti Sándor aktualitás alatt azonban nem hétköznapi viszonyokra való reflektálást ért, hanem egy *„dialogikus viszonyt”* a mű és a jelenkori befogadó között. [Radnóti, 2000.] Ezen elmélet alapján az aktualizálás maga a klasszikussal folytatott párbeszéd, ugyanis azáltal, hogy a befogadó saját, jelenkori életvilágán keresztül értelmezi a klasszikus normativitását, elkerülhetetlenül is aktualizálttá válik.

Mi tehát az aktualizálás? *A mű és a befogadó közt lezajló kapcsolat, egy dialogikus viszony, ami a múltból a jelenbe hozza át a műalkotás képviselte örök normativitást.*

Az aktualizálás tehát egyrészt a műalkotással folytatott *dialogikus viszony*, amely során a befogadó saját szubjektumán, egyéni világképén keresztül értelmezi a műalkotás tartamát. A klasszikus azért válik aktuálissá, mert foglalkozunk vele, és igényt tartunk rá, hogy foglalkozzunk vele. Másrészt azonban a klasszikus, az általános és örök érvényű értékek által önmagában is aktuális.

4.1.2. A klasszikus értelmezése

A kérdés megválaszolása, hogy miért elterjedt a klasszikusokhoz való ragaszkodás talán abban rejlik, hogy a klasszikus „*nem igényel magyarázatot*”, ugyanis „*általános értelmezéssel*” bír, amelynek érvénye minden kor értelmezését túléli. [Radnóti, 2000.] A klasszikus nem csak egy kor viszonyait, helyzeteit, folyamatait ábrázolja, hanem olyan örök érvényű tapasztalatokat hordoz magában, amely minden kor minden társadalmában érvényesek. A klasszikus több évszázadot túlélő tapasztalata azért maradhatott fenn, mert a társadalom számára hasznos, szociáldarwinista megfogalmazással élve akár a túléléshez szükséges elemnek bizonyult. A klasszikus értéke tehát abban áll, hogy önmagát jelenti, átértelmezése voltaképp nem lehetséges. Viszonyokat, helyzeteket, szerepeket például a színmű során is lehet változtatni, de a darab lényegi tartama mindig ugyan az marad.

„Klasszikus az az időben megszilárdult – s ezért a régiség egy bizonyos fokára jutott – emberi mű, amelynek értelmezése viszonylag állandó, és értelmezésigénye mégis eleven, amellyel kapcsolatban azt a lehetőséget érezzük, hogy közvetlen dialógust folytassunk vele, hogy folyamatosan fenntartsuk, vagy újra fölvegyük az érintkezést vele.” [Radnóti, 2000.]

A fenti fejtegetések alapján kimondható, hogy *a klasszikus művek értéke és aktualitása örök érvényű, amelyek hatása a katarzis beteljesülése által minden korban állandó.*

4.2. Klasszikus színdarab aktualizálása

Mikor aktuális egy klasszikus színdarab megrendezése?

Radnóti Sándor értelmezésében minden esetben az. Ha a dialogikus viszony műalkotás és befogadó közt létrejön, akkor már aktualizálásról beszélünk, vagyis az értelmezésen keresztül a klasszikus színdarab eleve aktuálissá válik. A konfliktust adott esetben a klasszikus színrevitele jelenthet, mert ez által az értelmezés nem közvetlenül a műalkotástól érkezik, hanem egy primer-értelmezésen keresztül a színházi alkotóktól, a rendezőtől származik. A rendező értelmezése leszűkíti a műalkotás magában hordozott lehetőségeit, adott esetben önkényesen átértelmezheti a műalkotás potenciális lehetőségeit. Ami tehát a problémát okozhatja, hogy az általános értelmezést felváltja egy meghatározott személy szubjektív értelmezése. Felmerül a kérdés, hogy milyen szinten érvényesülhet a klasszikus

műalkotás értelmezése? *Vannak az aktualizálásnak bizonyos határai, amelyek megszabják a rendezői szándékot, vagy minden alkotásnak lehetővé kell tenni a szabad interpretációt?*

4.3.1. Az aktualizálás határa

Mint ahogyan azt Bécsy Tamás a *Színjátszás lételmélete* című munkájában kifejtette, két ugyanolyan rendezés nem lehetséges ontológiai szempontból, ugyanis a színészi alakítás, vagyis a nonverbális kommunikáció elemei természetüknél fogva nem megismételhetők. Lételméleti szempontból lehetetlen egy alkalommal eljátszott szerepet azonos módon megismételni. Ehhez hozzájárul a színházi interakció alkotó és befogadó közt, ugyanis az interakcióban résztvevők összetétele minden alkalommal változik, és ez által az esemény jellege is módosul. Ebből kifolyólag egy adott színházi előadás ugyan abban a formában nem lesz többé előhívható. A színházi előadás élményét csak a társadalmi emlékezet segít megőrizni. [Székely György, 2009.]

Bécsy Tamás szerint a színjáték feladata tradicionálisan a dráma megjelenítése. A színjáték szerepe az írott dráma nonverbális eszközökkel való kiegészítésére korlátozódik. Elmélete szerint a színdarab színrevitelekor az írott drámában nem létező jelentéscsatornák lépnek érvénybe, amelyek módosíthatják, vagy megerősíthetik a dráma közléseit. A színjáték ezek alapján mindig rendelkezik saját közléssel, olykor a drámától független, önálló értelmezéssel bír. Ebből ered a megállapítás, hogy „*a színházművészet mindig aktualizálja a drámát*”. [P. Müller Péter, 2009.] Bécsy szerint azonban ezt a közlést alá kell rendelni a dráma világának. A dráma ugyanis meghatározott világképpel rendelkezik, amelynek érvényre juttatása a színjáték feladata. Bécsy elméletéről is elmondható, hogy az értelmezést elve aktuálisnak tekinti, az aspektus azonban megkérdőjelezhető, hogy a színjátszást alárendeli a drámának, a klasszikus értelmezését szabályhoz köti, ezáltal lehatárolja a szabad alkotás lehetőségét.

Napjainkban a modern rendezések interpretációs alapnak használják a klasszikus műveket. [Székely, 2009.] A konfliktusok abból erednek, hogy bizonyos interpretációk nem minden társadalmi réteg számára elfogadható. Az aktuálpolitikai és generációs problémákkal foglalkozó Hamlet-előadások például nagymértékben hasonulnak életvilágunk hétköznapi konfliktusaihoz, nem mutatják fel a temporalitás kritériumát. Ez annyit jelent, hogy a rendezői szándékban megjelenik a jelenkori társadalomra való reflektálás igénye.

„Az írott szöveg, a színpadi alkotások addig egyeduralkodó verbális alapja, először mintegy besorolódott a színpadi alkotás többi, egyenrangúvá vált elemei közé. Majd még hátrébb szorult: asszociációs alappá, ürüggyé változott az új rendezőnemzedék kezében, amely a saját gondolavilágát kívánja a művek új felfogásával, átértelmezésével „játékba vinni”. A szöveggel (és hagyománnyal) szembeni gátlások teljesen feloldódtak.” [Székely, 2009]

Székely György a modernkori rendezésben jelentkező tendenciát fogalmazza meg. A dráma napjainkban sok rendező számára csupán kiindulási pontot jelent. A kritikák, amelyek az új felfogással rendezett klasszikus előadásokat támadják a műalkotást valójában általános, örök érvényű tartalmakat és azokban való elmerülést hiányolják. Filozófiai szempontból ezt az igényt a stabilitás utáni vágygal magyarázhatjuk. A régi értékek konzerválása – amelyben a művészetek is jelentős szerepet kapnak – annak érdekében történik meg, hogy a már bizonyított, időtálló tapasztalatok fennmaradjanak. Azok a rendezések azonban, amelyek sajátos értelmezéssel készültek nem mindig az általánosra fókuszálnak. Gyakran megfigyelhető, hogy a klasszikusokat modern környezetünkhöz igazítják, a szerepet, viszonyokat, eseményeket átigazítják. Ezt a tendenciát, a megszokottól való eltérést, a „más” megközelítési módokat alternativitásnak nevezzük. Megállapítható azonban azt a megállapítást, hogy mint ahogy az értékek konzerválására, az értékek felülvizsgálatára, valamint adott esetben átértékelésre is szükség van. Azonban a társadalomnak fel kell ismernie, hogy igenis vannak örök érvényű, állandó értékek, amelyek szilárd alapokon nyugszanak.

4.3.2. Az aktualizálás szabadsága

Kimondható, hogy az individuum szubjektumának az alkotó folyamatból való kizárása teljesíthetetlen kritérium. Minden művészeti alkotás, így a rendezés is egyéni értelmezésen keresztül születik meg, tehát maga az alkotás is az egyéni világkép viszonyait tükrözi. Ez a szubjektivitás az alkotás során elkerülhetetlenül felhasználja saját környezetének elemeit, és mindezekre reagál.

Radnóti Sándor elmélete alapján azt is kijelenthetjük, hogy a klasszikus színművet éppen aktualizálása teszi elérhetővé és értelmezhetővé a jelenkor számára. Tehát a szubjektivitás és az aktualizálás minden rendezői folyamat szerves és elhagyhatatlan része. Azok a nézők, akik

egy Hamlet rendezést Erzsébet-korabeli rendezésben szeretnének látni, azok valójában „holt” színház [Brook, 1968, 5.] kívánnak maguknak, amelynek világa, éppen mint a letűnt kor, már nincs kapcsolatban jelenünkkel, már „halott”. Vagyis egy Shakespeare-rendezés minden esetben aktuális és szubjektív lesz, valamint elkerülhetetlenül reagálni fog környezetére.

Egyes tudósok szerint a klasszikus művek színpadra vitelének éppen az a jelentősége, hogy aktualizálttá váljon, sőt, ennek hiányában a megrendezésre kerülő színdarab értelmét veszti. Jan Kott a modern drámaelemzés és színjátszás alaplírájában, így fogalmaz Shakespeare színdarabjainak jelenkori színreviteléről: *„Csak egy a fontos: kifejezni a shakespeare-i szöveget át mai tapasztalatainkat, nyugtalanágunkat és érzékenységünket.”* [Kott, 1970, 73.] A rendezés értelmezése attól függően fog változni, hogy a rendező a klasszikus darab összetett világából melyik szegmenset emeli ki. Egy klasszikus színmű ugyanis arról is megismerszik, hogy rengeteg értelmezési lehetőséget rejt önmagában, *„de tudni kell, miért és mivégre választ az ember.”* [Kott, 1970, 73.]

5. Shakespeare: Hamlet

„Mondd meg, hogyan viszed színre Shakespeare-t, s megmondom, ki vagy. De nem csak azt mondom meg, hogy te hogyan látod Shakespeare-t, hanem azt is, hogy milyen annak a kornak a színháza, amelybe beleszülettél.” [Földényi, 2007, 7.]

A Hamlet Shakespeare egy olyan műve, amely tértől és időtől függetlenül képes visszaadni a társadalom viszonyait, amelyben előadják. Jan Kott szerint „*a Hamlet olyan, mint a szivacs. Ha nem stilizálva, múzeálisan játsszák, nyomban magába szívja az adott kort.*” [Kott, 1970, 79.] A Hamletet minden történelmi kor a maga kontextusába adaptálja, és saját viszonyrendszeréhez igazítja, aminek következtében a darab konfliktusai az aktuális problémáknak megfelelően fogalmazódnak újjá. „*A Hamletben sok-sok nemzedék fedezte fel a saját vonásait. S talán épp ezért zseniális mű a Hamlet: mert megnézheti magát benne az ember, akár egy tükörben.*” [Kott, 1970, 72.]

A fentieket egy példával, Brecht interpretációjával szemléltetném, aki figyelmen kívül hagyta a Hamlet szerepére irányuló lélektani elemzéseket, és a tragédiát történelmi aspektusból szemlélve, saját világháborús korára való reflektálásaként szemléltette, amelyben a katonai hadműveletek, nagyhatalmi játszmák, véres tettek, egyszóval a háború került a középpontba. [Kott, 1970, 82.]

A dolgozat nem tárgyalja a különféle Hamlet-értelmezéseket, csupán felhívja a figyelmet arra, hogy a műben megfogalmazódó problémakörök, mind történelmi, politikai, lélektani, erkölcsi szegmensei örök érvényűnek tekintethetők, az előadás koncepcióját pedig az adja, hogy a rendező melyik értelmezést választja. „*Történelmi krónika, bűnügyi történet, vagy filozofikus dráma?*” [Kott, 1968, 61.]

5.1. Hamlet-előadások Shakespeare korában

Modern rendezések alkalmával gyakran hallani a közönség soraiból, hogy a néző klasszikus rendezést szeretett volna látni és csalódott az előadás túlzott aktualizáltságában. Mikor egy néző klasszikust szeretne látni, akkor valójában (dolgozatomban korábban már kifejtett) örökérvényű tartamlak külső behatás nélküli ábrázolását kívánja. Ezt az igényt azonban a külsőségek segítségével fogalmazza meg és klasszikus rendezés alatt korhű színpadképet, jelmezt, díszletet és kellékeket feltételez. Egyrészt az Erzsébet-korabeli színjátszás nem

alkalmazott sem díszletet, sem kellékeket, másrészt pedig ilyenkor a néző egy mesterségesen megrendezett „*holt színházat*” kíván magának. Ezért szükséges, hogy kitérjünk a Shakespeare-korabeli színjátszás hagyományainak tisztázására és megállapítsuk azokat a tényezőket, amelyek az előadásmódot jellemezték. Egy mesterségesen kreált közeg, amely már nem áll kapcsolatban jelenünkkel feltétlenül *holt színházat* eredményezne, azonban az eredeti előadásmód adaptálása jelenkori rendezések alkalmával, mint az kiderült,³ sikeres lehet. (Erre a legjobb példa Hevesi Sándor kísérlete a Nemzeti Színházban és Tim Carroll Globe-módszer alkalmazása a Bárka Színházban.)

Kitérve tehát az Erzsébet-korabeli színházi előadásra jellemző, *hogy nem használtak díszletet, kelléket és függönyt*, a jelmezek azonban a szereplők viszonyrendszerének érzékeltetése szempontjából fontos jelentéshordozók voltak. A tér és az idő érzékeltetése szavakkal, nem a színpadkép kialakításával történt, innen ered a *szószínház* kifejezése. Az illúziókeltés a színészi játékon és a jelmezeken alapult. [Géher, 1991, 22.] Ez a típusú játékmód praktikussági okokra, vagyis a vándortársulatok életével hozható összefüggése, amikor is a színészeknek a hosszú, szekéren megtett utazások alkalmával nem volt lehetőségük komolyabb felszerelést magukkal vinni. [Géher, 1991, 23.]

A Shakespeare-korabeli színházi előadásmódra jellemző továbbá a *szerepkettőzés*, ami a társulat tagjainak korlátozott számából, valamint a teljes szöveggönyv hiányából⁴ adódott, másfelől azonban lehetővé tette a színészek kibontakozását és frissen tartotta a rögtönzéseket, amelyek az élőhelyzetek kialakítását segítették. [Paraizs, 2007, 62-63.] Az előadásmód további jellegzetessége a *térélmény*. A szabadtéren megrendezett és az akkori fedetlen színházakban természetes fénynél zajlott az előadás, emellett úgynevezett *kötényszínpadot* használtak, ami három oldalról körülvehető és benyúlt a nézőtérre, sőt, bizonyos nézők a színpadon is helyet foglalhattak. [Géher, 1991, 22.] A nézőtér és játéktér tehát nem volt olyan élesen elválasztva egymástól, mint a 21. századi „negyedik fal” konvencióján alapuló illúziószínház. Néző és színész között a fizikai közelség és az egységes megvilágítás által könnyedén létrejöhett egy dinamikus kapcsolat. [Paraizs, 2007, 43-50.] „*A térélmény legfontosabb következménye a közönséggel való kapcsolat átalakulása.*” [Paraizs, 2007, 46.] Géher István szerint ebben a korban a reneszánsz London színházaiban alkotó közösség gyűlt

³ Tim Carroll 2005-ben a Bárka Színházban megrendezett Hamlet-előadása, a Globe-módszer magyarországi alkalmazása sikeres színházi kísérletnek bizonyult.

⁴ A színészek csak saját szerepük szövegrészleteit és a végszavakat kapták kézhez annak érdekében, hogy megvédjék a teljes szöveggönyvet a konkurens színházaktól.

össze, akik az előadások folyamán a színészekkel koprodukcióba kerültek. „*Előadás-színház* jött létre, ahol a darab azonos a produkcióval, ahogy a színész is azonosul a nézővel”. [Géher, 1991, 23.] Kimondható tehát, hogy a Shakespeare-korabeli előadás során aktív színész-néző viszony alakult ki, ez volt a természetes.

Hevesi Sándor felhívja rá a figyelmet, hogy „*Shakespeare a maga színpadján érthető meg legjobban*”. [Hevesi, 1964, 43.] Az 1911-ben a Nemzeti Színházban rendezett Hamlet rendezése során kísérletet tett a Shakespeare-korabeli előadás rekonstrukciójára, amelyet színháztörténeti források és illusztrációk alapján valósított meg. [Paraizs, 2007, 55.] Ezzel a kísérlettel párhuzamba állítható [Paraizs, 2007, 56.] az úgynevezett Globe-módszer adaptálására tett kísérlet, amelyre 2005-ben Tim Carroll rendezésében a Bárka Színházban került sor. Az előadás „*a nézőtér és játéktér kapcsolatában a színházi alkotás-befogadás komplexitására*” [Paraizs, 2007, 45.] hívja fel a figyelmet. Mindkét előadás a hagyományok jelenkorba való adaptálását célozta meg, mégis mást eredményezett.

Végezetül hasonlítsuk össze a Shakespeare színműveire jellemző előadasmódot és az Erzsébet-korabeli színházi konvenciókat. Ebben a korban az előadás szabályai, a közönség szórakoztatására való igény kielégítése következtében, meglehetősen fellazultak. Az Erzsébet-korabeli színműírók elutasították például a klasszikus drámák tragédia és komédia közti szigorú felosztást, így jöhetett létre a „*komikus megkönnyebbülés*” eszköze. Shakespeare színdarabjainak jellegzetességei, a *monológ* és a „*félre*” *megszólalások*, tehát a színész önmagához vagy a közönséghez intézett közlése, az addigi előadást meghatározó szabályok nem tették volna lehetővé, valamint az Arisztotelész *Poétikája* által felállított hármas egység elvét is csak ritkán vették figyelembe. [Bryson, 2013, 102-103.] Ezek alapján megállapítható, hogy a klasszikus mintakövetés ugyan jellemző volt a korra, azt nem merev szabályok mentén, hanem a közönség igényeihez igazítva alkalmazták.

Tehát egy színdarab klasszikus megrendezésére tett kísérlet során nem szabad csupán az adott kor színházi konvencióit szem előtt tartani, amely feltehetőleg „*múzeumszínház*” eredményezne, hanem ideális lenne feléleszteni az adott kor előadasmódját is.

5.2. Hamlet-előadások Magyarországon

A Hamlet-rendezéseknek Magyarországon is minden korban nagy jelentősége volt. A romantika korában általában a benső, lelki folyamatok kerültek a rendezés középpontjába,

míg a szocializmusban a „*Dánia börtön*” hasonlatra, tehát a színdarab politikai, társadalmi vetületeit hangsúlyozták. A rendszerváltás idejére a Hamlet ezen funkciója, a „*cinkos összekacsintás*” eltűnt, és „*Hamlet figurájáról lekerült a teher, hogy egymaga testesítse meg a kor alapproblémáját*” [Berki, 2007, 26-31, 40.] Az aktuálpolitikai értelmezés, a hatalom kérdésének tárgyalása helyett új, működő értelmezést kellett találni, a viszonyrendszerek átértelmeződtek. A 90-es évek rendezései új értelmezési keretként többek közt a társadalomban jelentkező éles generációs ellentéteket emelték ki, mint például Zsámbéki Gábor és Ruszt József második Hamlet-rendezése. [Berki, 2007, 31.] Később előtérbe kerültek azok az értelmezések is, amelyek a színdarab kaotikus közegét a globális világrendszerrel hozzák összefüggésbe. [Berki, 2007, 40.]

Berki Judit tanulmányában felhívja rá a figyelmet, hogy a 90-es évek Hamlet-előadásai során jelentkező változások - például a színpad hiánya, a néző helyzetének megváltoztatása – feltehetőleg a nézőtér és játéktér közti éles határ megszüntetését, a szorosabb színész-néző viszony kialakítását célozták meg. [Berki, 2007, 32.] Ez a tendencia továbböröklődött a 21. századi rendezések koncepciójába is. Ezen kívül 2006-ban végzett elemzésében, amely során három Hamlet-előadást vetett össze, arra a következtetésre jut, hogy az előadások középpontjába ismét Hamlet személye, „*morális szembenállása, lázadása*” kerül, azonban mindhárom előadásban tisztázatlan marad a külvilág pontos körülhatárolása. Az előadások azt sugallják, hogy „*Dánia bármi lehet*”. Globalizált világunk határozatlan, esetleges, változó. Hamlet válaszkeresése erre a bizonytalanságra reflektál. [Berki, 2007, 40.]

5.3. Hamlet-előadások 2013/14

Magyarországon a elmúlt évben feltűnően sokan dolgozták fel Shakespeare *Hamlet* című darabját. Megrendezésre került többek közt a *Nemzeti Színházban* Alföldi Róbert, a *Miskolci Nemzeti Színházban* Kiss Csaba, a *Színház- és Filmművészeti Egyetem Ódry Színpadán* Zsótér Sándor, valamint a *Kréta kör* előadásában Schilling Árpád rendezésében volt megtekinthető. 2014-ben ezt kiegészítette Bagossy László *Örkény István Színházban* bemutatott rendezése is, Alföldi Róbert *Hamlet*-ja 2014-ben azonban nem volt megtekinthető többé.

5.3.1. Elemzési módszer

„A színházban a lehetséges világ nemcsak a szerző és olvasó által elképzelt világ, hanem egy hagyományokkal, „tükrökkel”, materialitással bíró valós színpadi világ is. Színpadi világ, amely ugyan kölcsönöz a mienktől, de nem keveredik vele össze.” [Pavis, 2003, 225.]

A színházzsociológia, amely a humán- és társadalomtudományok összekapcsolását kísérli meg, mondhatni sok vonatkozásban bizonytalan tudományterület, mivel elemzési határai nincsenek pontosan kijelölve. Ez egyrészt széleskörű vizsgálatokat tesz lehetővé, másfelől azonban komoly nehézségek elé állítja a kutatókat. A két tudományterület ugyanis merően eltérő aspektust alkalmaz, amelyet gyakran egymást kizárónak feltételeznek, képviselői közt sokszor figyelhető meg a kölcsönös elutasítás. Ebből kifolyólag a dolgozatban alkalmazott módszer talán nem lesz fenntartások nélkül elfogadható mindkét tudományterület számára. A színházzsociológia interdiszciplinaritására alapozva azonban igyekszem olyan módszert alkalmazni, amely mindkét terület igényeit kielégítheti.

Az elemzés menete négy fázisból állt:

1. *Az első fázist* az előzetes elvárások elkerülése miatt csupán az elsődleges *dokumentációk*, például a színlap elemzése jelentette, amelyben a darabbal kapcsolatos alapvető információk és gondolatok vannak feltüntetve.
2. *A második fázis* az előadáson való *személyes részvétel* volt, amelynek alapján rekonstruáló elemzést végeztem. A részvétel során a jegyzetelés eszközét alkalmaztam, ami Pavis szerint talán nem a legmegfelelőbb módja az előadás rekonstrukciójának [Pavis, 2003, 38.], azonban jelen dolgozat szempontjából én mégis ezt tartottam a legcélszerűbbnek. Az elemzést objektív tényezőkkel egészítettem ki, mint a vonatkozó dokumentumok összegyűjtése (programfüzet, sajtóanyag) és empirikus módszerek használata (interjú, sajtóban megjelent interjú, közönségtalálkozó).
3. *A harmadik fázis* a *kritikák elemzését* jelentette, amelyek alapján véglegesítettem az előadás rekonstrukcióját. Habár a kritikák is szubjektív elemekből épülnek fel, a nagyszámú hasonló észrevételek alapján már állíthatunk fel esetlegesen általános tendenciát.

4. A *negyedik*, vagyis utolsó *fázisban* az előadásokról kialakított rekonstrukció alapján az összes előadás figyelembevételével *komparatív elemzést* végeztem, amelyet dolgozatomban részletesen tárgyalok.⁵

Az elemzés eszközei tehát: előadás részvétel, dokumentumok összegyűjtése és empirikus eszközök. Ezeket az elemeket minden előadás rekonstruáló elemzése során alkalmaztam. Az előadáson való részvétel és a dokumentumok elemzése minden előadás rekonstrukciója során sikeresen teljesült, empirikus eszközök közül pedig mindig azt az eszközt alkalmaztam, amelyik adott esetben elérhető volt. Tehát a *Nemzeti Színház* és a *Kréta*kör előadásai esetében közönségtalálkozón vettem részt, a *Miskolci Nemzeti Színházban* pedig interjút készítettem a rendezővel. A *Színház- és Filmművészeti Egyetemen*, valamint az *Örkény István Színház* esetében ilyen lehetőségeim nem voltak, így ezeket a sajtóban megjelent művésznyilatkozatokkal helyettesítettem.

Az előadás részvétel során alkalmazott *elemzési egységeim* a következők voltak:

- Résztvevők megfigyelése (nézői magatartás jellege/ színészi magatartás jellege/ interakció jellege)
- Előadás megfigyelése (játéktér/ jelmez, díszlet, kellék/ színészi játék)
- Rendezés megfigyelése (rendezői szándék/ megvalósulása a színpadon)
- Társadalmi kontextus (társadalmi közeg/ színház profilja)

Az öt Hamlet-előadás rekonstrukcióját társadalmi keretekre kiterjedő komparatív elemzés során, a *szövegűség* és *aktualizálás* tárgykörére fókuszálva vizsgálom. Az előadások során jelentkező társadalmiság okát a dolgozat elméleti részében fejtettem ki, annak megjelenési formáit azonban az egyéni vizsgálat alapján mutatom be.

5.3.2. Szövegűség a Hamlet-rendezések során

Valójában eredeti Hamlet szövegkönyv a szakirodalom szerint nem létezik. Eredeti példány nincs, csupán három változata a lehetséges szövegnek: egy 1603-as kétezer-kétszáz soros kvartó, egy 1604-es, háromezer-nyolcszáz soros kvartó, és az 1623-as háromezer-ötszázhetven soros fólió. [Bryson, 2013, 162.] Shakespeare-kutatók különféle vizsgálatok

⁵ Az öt Hamlet-előadásról készített rekonstruáló elemzést nem szemléltetem külön-külön, a dolgozatban csak a már összevetett komparatív elemzést tárgyalom. Ennek egyik oka a terjedelmi követelmények betartása, valamint, hogy jelen dolgozat nem az egyes előadások elemzésére, hanem azok közös tényezőit vizsgálja.

alapján igyekeznek megállapítani, hogy melyik változat van legközelebb az eredetihez.⁶ Tehát „*nincs egy elvont, majdnem csak metafizikai Hamlet, hanem csupán Hamletek, Hamlet-változatok vannak: Hamlet-szövegek és azoknak materiális megjelenései, Hamlet-dokumentumok vagy –példányok.*” [Márkus, 2007, 13.] Ezen felül kimondható, hogy a fordítások a változatok változatát adják. A szöveget érintő módosító, vagy újraíró hatásokat általában szövegerózióknak tekintették, „*ezzel szemben a mai konszenzus a ránk maradt angol reneszánsz drámákat, beleértve a Shakespeare-ét is, egyre inkább kooperációk, illetve közös(ségi) alkotófolyamatok eredményeként tartja.*” [Márkus, 2007, 13.] Ezek alapján a Bécsy Tamás által megfogalmazott elmélet, a dráma egyedülálló fennhatósága – annak valójában nem létében – megkérdőjelezhetővé válik.

A magyar Hamlet legelterjedtebb szöveggönyve 1865-ben keletkezett Arany János fordításában. Ezt a változatot senki nem tudta meghaladni, évtizedeken keresztül meghatározó érvénnyel bírt. Napjainkban Arany János szövegén túl Eörsi István 1983-ban és Nádasdy Ádám 1999-ben készült fordításai közül lehet válogatni a Hamlet-rendezések során. Eörsi István fordítására jellemző, hogy jelentős arányban tartja meg Arany szövegének megoldásait, ezzel szemben Nádasdy Ádám minden hagyományt elvetett és egy teljesen új, „korszerű” fordítást alkotott. [Balogh] A dolgozatban vizsgált Hamlet-előadások közül a Miskolci Nemzeti Színház kivételével az összes előadás Nádasdy Ádám fordítását használta, arra az elgondolásra alapozva, hogy a kortárs szóhasználat megkönnyíti a szövegértelmezést, valamint a modern szöveg jobban reflektál jelenkori társadalmunkra.⁷

Felmerül a kérdés, hogy a modern szóhasználat, stílus és fogalmazás nem ront-e a mű értékén? A Shakespeare-fordítások időszaka a 19. században kezdődött meg, és csak a szocializmus időszakában csendesedett el. Egy-egy műnek rengeteg változata született. [Nádasdy, 2001, 7.] Maga Nádasdy is felveti, hogy a kérdés az, hogy „*amit elveszünk a révén (titokzatosság, termékeny homály, a régebbi fordítások – főleg Arany – irodalmisága és klasszikus „illata”), azt vajon visszanyerjük-e a vámon (érthetőbb szöveg, közvetlenebb színpadi hatás, pergőbb játéklehetőség).*” [Nádasdy, 2001, 9.] Ez a problémakör leginkább az előadások alkalmával válik vizsgálhatóvá.

⁶ Végül arra a következtetésre jutottak, hogy az 1603-as kvartó áll legközelebb az eredeti példányhoz.

⁷Elhangzott: közönségtalálkozó I. (Nemzeti Színház) / közönségtalálkozó II. (Krétakör) / online interjú Zsótér Sándorral (Ódry Színpad)

A *miskolci rendezés* volt az egyetlen, amelyik Arany János irodalmi fordítását használta. A dramaturg, jelentősen meghúzta a szöveget, jeleneteket cserélt, helyezett át, hagyott ki, valamint bizonyos karakterek színpadi megjelenítését is elvetette. Így nem voltak sírásók, katonák, de Horatio és Fortinbras sem jelentek meg a színen. A színjáték meglehetősen „önkéntesen” használta Arany János szövegét. Ha az irodalmi kontextus meg is maradt, a módosítások és alternatív értelmezések meglehetősen modern felfogásba helyezték a színpadi kommunikációt.⁸ Az interjú során kiderült, hogy Kiss Csaba a szöveg klasszicitására helyezte a hangsúlyt, Arany János fordításának irodalmi szövegének és a zene összhangjára.

A további előadások közül a legváltozatosabb szövegkezelést a *Kréta kör* független társulata mutatta fel. Nádasdy Ádám fordítása mellett jelentős mennyiségű külső forrásból származó irodalmi és populáris szöveg jelent meg a színpadon. Ezek a hamleti témakörökhöz szorosan kapcsolódtak, azonban más: a klasszikus szöveghez illeszkedő, vagy éppen kirívóan elütő aspektust jelenítettek meg.⁹ Mint ahogy a színészek azt a közönségtalálkozón kifejtették, a széles körben ismert populáris szövegek adaptálása elsősorban azt a célt szolgálták, hogy a Hamlet által felvetett kérdéseket jelenkori társadalmi kontextusba helyezték. Klasszikus jellegű adaptációk közt William Blake, Georg Büchner és Johann Wolfgang Goethe; szövegütköztetés céljából József Attila *Szabad ötletek jegyzéke*, Pilinszky János *Egy életen keresztül* című művei és Eminem rap szövegei jelentek meg az előadás során. Az intertextualitás hatása - az aktualizáláson túl, a szövegütköztetésből kifolyólag - olyan hatást keltett a színpadon, amelytől egy néző nem tud távolságot tartani. A *Kréta kör* előadásának célja a néző *kizökkentése* megszokott helyzetéből.¹⁰ Az előadást közel 6 éve játsszák, ami a színészi előadáson is megmutatkozik, a színészek szinte reflexből adnak elő. A szövegkezelés természetes, lendületes, a nézővel való kapcsolatteremtés nem csak felületes cél, hanem valódi szándék. A *Kréta kör* előadasmódja a 21. századba hozza *Hamletet* a közönség számára.

Ha modern fordítást alkalmazva is, de a szöveghez leghűségesebb előadás a *Nemzeti Színház*ban valósult meg. Intertextualitást csak elvétve használ, ilyen például a magyar népdal-foszlányok elhangzása Ophelia örülete során. A színészek szövegkezelése általában lendületes, provokáló, gyakran indulatos, a szövegértelmezés pedig minden esetben aktualizált.¹¹ Alföldi Róbert egy vele készített interjú során a modern szöveg dinamikájára

⁸ Megfigyelés előadás részvétel alapján: Miskolci Nemzeti Színház. Hamlet. 2013-10-26.

⁹ Megfigyelés előadás részvétel alapján: Kréta kör. Hamlet.ws. 2013-11-03.

¹⁰ Elhangzott a közönségtalálkozón II.: Kréta kör. Hamlet.ws. 2013-11-03.

¹¹ Megfigyelés előadás részvétel alapján: Nemzeti Színház. Hamlet. 2013-01-26.

hívja fel a figyelmet, amelynek lendülete véleménye szerint sokkal jobban reflektál jelenkori modern társadalmunkra, mint Arany János száz éves szövege. [Alföldi, 2013.]

Zsótér Sándor célkitűzése, az *Ódry Színpadon* megrendezett Hamlettel, többek között az volt, hogy a színinövendékek tanuljanak meg szöveget olvasni, és főleg megérteni. „*Előbb a mit, azután a hogyan.*” [Zsótér, 2013.] A szándék megvalósult. A szövegkezelés központjában a hamleti kérdések értelmezése és kibontása állt, az aktualizálás nem kapott komolyabb szerepet az előadás során. Az utóbbi tendenciát leginkább - az előadás menetét megszakító – rendezői narrációk képviselték. Ezek alatt a rendező köznapi nyelven, gyakran szlenget használva „fordította le” mit is gondol, hogyan érez egy-egy karakter, a különböző drámai helyzetekben.¹²

Bagossy László rendezésében az *Örkény István Színházban* jelentős szerepet kapott az ének, túlnyomó részt a pop és rockzene. A dalszöveg általában modern jellegű adaptáció volt, amely gyakran tartalmazott vulgáris elemeket, néhány esetben pedig skandalásba, kiabálásba fulladt. A színpadi kommunikáció, főként Hamlet karakterének részéről, szlenget használt és a 21. század fiataljaira jellemző beszédstílust alkalmazta.¹³

Az előadásokat végigtekintve az *eltérő szövegkezelési technikákat* a következőképpen tudnám összefoglalni: Kiss Csaba a *klasszikus irodalmiságot*, Schilling Árpád az *intertextualitást*, Alföldi Róbert a *dinamikát*, Zsótér Sándor a *szövegértelmezést*, Bagossy László pedig a *modernizálást*¹⁴ hangsúlyozta ki. Az előadások szövegkezeléseinek jellemzőit az alábbi ábra segítségével ábrázolom:

Rendező	Fordítás	Szövegkezelés
Kiss Csaba	Arany János	<i>klasszikus</i>
Schilling Árpád	Nádasdy Ádám	<i>intertextuális</i>
Alföldi Róbert	Nádasdy Ádám	<i>dinamikus</i>
Zsótér Sándor	Nádasdy Ádám	<i>szövegértelmező</i>
Bagossy László	Nádasdy Ádám	<i>modernizáló</i>

1. táblázat szövegkezelési technikák

¹² Megfigyelés előadás részvétel alapján: Ódry Színpad. Hamlet. 2013-10-13.

¹³ Megfigyelés előadás részvétel alapján: Örkény István Színház. 2014-03-19.

¹⁴ Modernizálás alatt az alapvető aktualitáson túlmutató, a színdarab jelenkori társadalmi keretek közé való adaptálás szándékát értem.

Továbbá megállapítható, hogy a szöveg aktualizálására minden előadás során figyelmet fordítottak. Az erre való törekvés nem csak az intertextualitást felhasználó produkcióra, hanem a klasszikus szöveget alkalmazó előadásra is egyaránt igaz. Végül a megjelent kritikák alapján kimondható, hogy a nézőközönség reakciója a modern fordítást alkalmazó előadások alkalmával nagyobb mértékben alakult pozitívan, mint a klasszikus szövegkezelés során. Tehát csakúgy, mint a tartalom, a szöveg jelenkori társadalomhoz való igazításának igénye is kimutatható. Visszakapcsolva a klasszikusok aktuális mivoltukra úgy gondolom, hogy a szöveg aktualizálásának igénye – az aktuális tartalommal összhangban – megalapozott.

5.3.3. Aktualizálás a Hamlet-rendezések során

Alföldi Róbert és Bagossy László rendezése kapcsolható leginkább az aktuálpolitikához. Alföldi főként kultúra és politika viszonyát hangsúlyozza,¹⁵ míg Bagossy az egyén és tömeg szembenállását jeleníti meg a tömegdemokrácia rendszerében. [Bagossy, 2014.] Kiss Csaba a darab erkölcsi vonulatát emeli ki, amelyet szintén politikai síkon értelmez, ugyanis a dráma „erkölcsi harcát” az értelmiség cselekvésképtelen, megbénult helyzetére vetíti ki.¹⁶ Átfogó képpel jellemezve a Nemzeti Színház, a Miskolci Nemzeti Színház az Örkény István Színház leginkább erkölcsi és aktuálpolitikai szempontokat mutattak fel előadásaik során, ezzel szemben a Krétakör és Marton László színészosztálya a felnőtté válás folyamatát vélték felfedezni a Hamletben. [MU Színház, SZFE]

*Az aktualizálás mindegyik előadás során egyértelműen megállapítható.*¹⁷ A színpadon ábrázolt *korkép* minden esetben 21. századba integráltan jelent meg. Alföldi Róbert és Bagossy László ezt leginkább a jelmezek és a díszlet jellegével, míg Shilling Árpád és Zsótér Sándor a színészi játék és szövegkezelés által jelenítette meg. Kiss Csaba volt az egyetlen rendező, aki utalást tett a Shakespeare-i külsőségek szemléltetésére. Ez néhány jelmez használatában mutatkozott meg, amiket a színészek hétköznapi ruházatukra vettek fel az előadás folyamán.

A Shakespeare-i hagyományok, vagyis a korábban már tárgyalt Globe-módszer elemei azonban több előadás alkalmával is megjelentek a színpadon. Az úgynevezett *szószínház*,

¹⁵ Elhangzott a közönségtalálkozón I.: Nemzeti Színház. 2013-01-25.

¹⁶ Elhangzott saját interjú során: Miskolci Nemzeti Színház. 2013-10-26.

¹⁷ A dolgozat komparatív elemzése során az előadás-részvételtől származó megfigyeléseimre támaszkodom.

vagyis a díszlet és kellékek elhagyása Schilling Árpád és Zsótér Sándor rendezésében teljes mértékben teljesült. A Krétakör előadásán egyetlen kellék, az is csak öt perc erejéig volt a színpadon; Zsótér Sándor pedig a színpad állandó eszközeit (függöny, zsinórpádlásból leengedett vasrudak) és helyszíneit (süllyesztő, öltöző, nézőtér) építette bele az előadásba. Ennek a tendenciának Bagossy rendezése teljes mértékben ellentmond, ugyanis a színpadon rengeteg, csakis modernkori kelléket és jelmezt használtak. A színház az aktualizálás és a modern szöveg használata tette működőképpé. A Globe-módszer következő tényezője a *szerepek rotációja*, ami Bagossy László rendezésének kivételével szintén minden előadásban jelentkezett. Schilling Árpád és Zsótér Sándor rendezésében ez a tényező ismételtelen teljes mértékben teljesült, ugyanis a színészek jelenetek közt váltották egymás karaktereit nembeli megkülönböztetés nélkül. Bagossy koncepciója, a kevés színészt sok szerepben való megmozgatása helyett rengeteg statisztát vonultatott fel a színpadon, amellyel meglehetősen élesen szemléltette a tömeglélektan és egyéni akarat ellentmondását. Az utolsó módszerbeli tényező, amelyre részletesen kitérek, az a *színész-néző kapcsolat közvetlen formájának alkalmazása*, ugyanis ez a legnagyobb hasonlóság, amely az összes előadásban kimutatható.

A néző elhelyezése mind a négy előadás az *illúziószínházra* nem jellemző, mondhatni alternatív megközelítést mutatott fel. A szokványos elrendezés koncepcióját, a néző,- és játéktér elválasztását Bagossy László kivételével minden rendező elhagyta. Alföldi Róbert megcserélte a színpad és nézőtér használatát, a közönséget a színpadon helyezte el, de a színészi játék nagyrészt a nézőtéren folyt. Zsótér Sándor és Kiss Csaba pedig egy térben, fizikailag egymáshoz közel helyezte el a színházi interakció résztvevőit: az alkotókat és a befogadókat. Ez a szemléletmódot Schilling Árpád rendezésében az előadás központi tényezője.

A *Krétakör* előadása például nem használ színpadot. A színészek a közönség által körülvevett üres térben játszottak, amely semmilyen határral sem volt elválasztva egymástól. A nézők közvetlen szereplőik voltak az előadásnak, a színészek interakcióba léptek velük, közéjük ültek, szöveget adtak nekik, kérdeztek tőlük, reagáltak rájuk. Ebben az esetben maga a színházi esemény válik képlekennyé, mert mindig az aktuális közönség befogadásától függ, hiszen a színészek játéka során közvetlenül reagálnak a tőlük kapott jelzésekre.

Kiss Csaba a nézőteret leengedett vassfüggönnyel zárta el a színpadtól. Ezáltal - lehetővé téve a bensőséges atmoszféra kialakítását - színpad és nézőtér egy térben olvadt össze. Az aktív interakció a megteremtett atmoszférán túl gyakorlatban csak az előadás előtt, a nézők színészek segítségével általi helyfoglalás során valósult meg.

Zsótér Sándor rendezésének a kis létszámú közönség alapvető kritériuma volt. Zsótér nem választotta el sem a közönséget a színészekről, sem a színpadot a nézőtértől. A színészi játék és a néző elhelyezése a színház több helyszínén is megtörtént: nézőtéren, színpadon, és öltözőben. A színészek, habár direkt interakcióba nem léptek a közönséggel, közvetlenül előttük játszottak, amellyel maximálisan elérték a bensőséges viszony megteremtését. Ha közvetlenül úton nem is, de színész-néző interakció a bensőséges kapcsolat miatt megvalósult.

Ez a három előadás szándékaiban és megvalósulásában is átalakítja a megszokottnak mondható *illúziószínház* interakció kereteit, nyitottabbá teszi azt. Míg Zsótér Sándor és Kiss Csaba rendezésében ez az átalakítás nem radikális, addig a Krétakör előadásának feltett szándéka a néző kizökkentése megszokott helyzetéből. Az előadás mintegy igyekszik megváltoztatni a szokványos nézői magatartásformát.

Holott *Alföldi Róbert* is átrendezte a színházi eseményen résztvevők megszokott helyzetét, nem azért tette, hogy közelebb hozza egymáshoz a színészeket és nézőközönséget. A terek megfordítása inkább szimbólumként értelmezhető, amely a szembesítést, „tükrötartást”, társadalmi közegek egymásra való reflektálását, ezen belül is a kultúra és politika viszonyát fejezte ki. [Alföldi, 2003.] Véleményem szerint ebben a nagymértékű átalakításnak (a nézőtér színpadi felállítása komoly technikai munkát igényelt) inkább jelenik meg a szenzációkeltés vágya, mint a konkrét funkció.

Bagossy László nem változtatta meg sem a tereket, sem az előadáson résztvevők pozícióját, ellenben a színpadra egy több funkciót betöltő lelátót építtetett, amely adott esetben „színházi térré változott”. [Bagossy, 2014.] A színészi játék folyamatosan itt játszódott, tükröt tartva a nézőközönségnek. A színészek játékára jellemző volt, hogy tényleges nézőként viselkedtek, általában maguk elé meredtek, a színpadi szemkontaktus is csak ritka esetben valósult meg.

Színház	Néző elhelyezése	Színészi játéktér	Viszony
Miskolci Nemzeti	színpadon	színpadon	<i>egyenrangú</i>
Krétakör	nézőtéren	nézőtéren	<i>egyenrangú</i>
Nemzeti	színpadon	nézőtéren	<i>fordított</i>
Ódry Színpad	színpadon	színpadon	<i>egyenrangú</i>
Örkény Színház	nézőtéren	színpadon	<i>reflektív</i>

2. táblázat: színész-néző kapcsolat jellege

A látott előadások *tipizálása* ezt az eredményt adta, ami az előadások hasonlósága mellett számos eltérést, különbséget is mutat. Ez a rendezői koncepció következménye is.

Összegzésképp kimondható, hogy a színházi interakciót eredményessé tevő, szoros színész-néző kapcsolat kialakulását egy kisebb létszámú interaktív előadás könnyebben elő tud idézni, mint egy bensőséges viszonyt megteremteni szándékozó, de száz fő feletti közönséget befogadó színházi előadás. Az előadásokon végigtekintve feltűnhet, hogy az aktív színházi interakció leginkább a *színészi műhelyek*, nem pedig az intézményesült színházi társulatok előadásai során valósult meg, az viszont szintén kimondható, hogy ha nem is az előadás központi elemeként, de minden előadás mutatott fel a befogadást átalakító tényezőket. Bagossy rendezésében jelzés értéknek tekinthetjük a színpadon felállított tribünt, vagy azt, hogy a nézőteret bizonyos jelenetek során megvilágították.

A tendencia, hogy másfél év alatt öt Hamlet-előadás született Magyarországon véleményem szerint nem lehet véletlen. Az előadások feltételezésem szerint a jelenkori magyar társadalom viszonyaira, annak változására reagálnak. Ezek a rendezők úgy érezték, hogy ezt a darabot most elő kell venni, fel kell dolgozni. Ha elfogadjuk, hogy a katarzis képes megváltoztatni az emberek gondolkodásmódját, vagy legalábbis hatással van rá, megérthetjük a rendezői szándék mögötti motivációt is.

A közlés szándéka, a közhelynek ható „üzenet” most a Hamleten keresztül érkezik és így jut el – az egyéni nézőkön, a befogadó közönségen keresztül – a társadalomhoz. A közlés pedig, ebben az esetben a klasszikus meghatározásából kiindulva biztosan - információközléssel bír - nem felszínes szórakoztatást elégít ki. És hogy mi az üzenet? Ezt mindenki mindig maga dönti el. De hogy ezeknek az előadásoknak van társadalmi – erkölcsi üzenete, az bizonyos.

5. Összefoglalás

A dolgozat munkahipotézise az volt, hogy a különböző társadalmi formációkban, más és más hangsúllyal kölcsön viszony figyelhető meg a társadalom és a kultúra, ezen belül a színházi produkció és a színházi rendezés között. Ez a kölcsönviszony először is abban fejeződik ki, hogy a színháznak nagyon fontos társadalomformáló, katarzist kiváltó szerepe van. E tekintetben tehát az esztétikum szférája időnként szorosan kapcsolódik az etikum szférájához és pozitívan befolyásolva a nézők, a közönség általános gondolkodás módját. Másrészt a színházban és a színházi előadásban emberi és társadalmi problémák jelennek meg, amelyek a rendezés által aktualizálttá válnak.

Dolgozatomban azt vizsgáltam, hogy a magyar színházi hagyományhoz képest a mai színházban mennyire aktualizálnak, aktualizálhatnak a rendezők. Úgy látom, hogy ez nagymértékben függ a rendező társadalmi érzékenységétől. Tapasztalataim szerint a rendezők az esztétikai élmény megteremtése mellett nagy hangsúlyt fektetnek bizonyos jól célzott üzenetek küldésére is, hiszen így teszik elfogadottá és aktuálissá a klasszikus darabok tartalmát a jelenkori társadalomban.

A társadalmi, emberi problémák, jelentkezését figyeltem meg és elemeztem a dolgozatomban. Erre elsősorban és szándékosan csak Shakespeare műveinek a *Hamlet* rendezését használtam fel, mégpedig két vonatkoztatásban. Egyrészt a *szöveghűség*, másrészt az *aktualizálás* szempontjából. Ezek a példák jól illusztrálják feltevésemet, hogy a klasszikus dráma mai feldolgozásában helye van az emberi, társadalmi problémák megjelenítésének. A klasszikus művek tehát minden társadalomban jelentős szereppel bírnak, hiszen ezek az alkotások örökérvényű tartalommal bírnak, amelyek a rendezésen keresztül a társadalomban zajló változásokra reagálnak. Az elmúlt évben Shakespeare *Hamlet* tragédiájának értelmezés iránti igény egyértelműen megmutatkozott a magyar társadalomban, amelyet a színházi rendezők alkalmasnak éreztek a társadalmi viszonyok változásának érzékeltetésére.

7. Irodalomjegyzék

Szakkönyvek

Andorka Rudolf: *Bevezetés a szociológiába.* Budapest, 2006, Osiris Kiadó.

Anthony Giddens: *Szociológia.* Budapest, 2003, Osiris Kiadó.

Béres András: *A színházesztétika történeti alakulása.* In: Béres András: *Bevezetés a színházesztétikába.* I. Értékek és kategóriák. Marosvásárhely, 2000, Mentor Kiadó. 13-25.

Bryson, Bill: *Shakespeare. Az egész világ színház.* Budapest, 2013, Akadémiai Kiadó.

Brook, Peter: *Az üres tér.* 1968, Európa Könyvkiadó.

Esslin, Martin: *Az előadók és a közönség.* In: Esslin, Martin: *A dráma vetületei.* Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvásznon, avagy a képernyőn. Szeged. 1998. JATEPress. 127-137.

Gadamer, Hans-Georg: *A klasszikus példája.* In: Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer.* Egy filozófiai hermeneutika vázlata. Budapest, 1984, Gondolat Kiadó. 203-207.

Géher István: *Shakespeare színháza.* In: Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv.* Tükörcépünk 37 darabban. Budapest, 1991, Cserépfalvi Könyvkiadó, Szépirodalmi Könyvkiadó. 19-24.

Hevesi Sándor: *Hamlet Shakespeare-színpadon.* In: Hevesi Sándor: *Amit Shakespeare álmodott.* Budapest, 1964, Magvető Kiadó. 43-45.

Hont Ferenc (szerk): *Színházi Kislexikon.* Budapest, 1969, Gondolat Kiadó.

Imre Zoltán: *Színház, szociológia és a néző – A színházzsociológia bevonása a színház(i néző) tanulmányozásába.* In: Imre Zoltán: *A színház színpadra állításai – elméletek, történetek, alternatívák.* Budapest, 2009, Ráció Kiadó. 48-68.

Kott, Jan: *Hamlet századunk derekán.* In: Jan Kott: *Kortársunk Shakespeare.* 1970, Gondolat Kiadó. 71-88.

Lukács György: *A katarzis problematikájának felvetése Arisztotelésznél.* In: Lukács György: *Adalékok az esztétika történetéhez.* I. kötet. Budapest, 1972, Magvető Kiadó. 48-50.

Nádasdy Ádám: *Előszó.* In: Shakespeare: *Drámák.* Nádasdy Ádám fordításai. Budapest, 2001, Magvető Kiadó. 7-15.

Pavis, Patrice: *Előadás-elemzés.* Budapest, 2003, Balassi Kiadó.

Pavis, Patrice: *Színházi szótár.* 2006, L'Harmattan Kiadó.

Pokol Béla: *Szociológiai elmélet.* Budapest, 2004, Századvég Kiadó. 14-31.

Shakespeare, William: *Hamlet dán herceg tragédiája*. In: Shakespeare: *Drámák*. Nádasdy Ádám fordításai. Budapest, 2001, Magvető Kiadó. 341-528.

Shakespeare, William: *Ahogy tetszik*. In: William Shakespeare: *Összes drámák*. II. 1972, Magyar Helikon. 487-561.

Szabó Tibor: *A társadalomelmélet alapjai*. Szeged, 2009, SZEK Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó. 17-24, 38-42.

Tanulmánykötetek

Berki Judit: *Hamlet 2006*. In: Géher István, Tabi Katalin (szerk.): *„Látszanak, mert játszhatók”*. Shakespeare a színpad tükrében- esszék, tanulmányok. 2007, ELTE. 25-40.

Földényi F. László: *A kutatás-vezetők előszava (I)*. In: Géher István, Tabi Katalin (szerk.): *„Látszanak, mert játszhatók”*. Shakespeare a színpad tükrében- esszék, tanulmányok. 2007, ELTE. 7-8.

Imre Zoltán: *Színházak – történetek – alternatívák*. A színháztörténet-írás és –kutatás lehetőségei és problémái. In: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek*. Alternatívok és alternatívák. Budapest, 2008, Balassi Kiadó. 15-46.

Kott, Jan: *Két Hamlet*. In: Barta András (szerk.): *„Színház az egész világ...”*. Budapest, 1968. 61-70.

Maria Shevtsova: *Színházzsociológia – Problémák és perspektívák*. In: Demcsák Katalin, Imre Zoltán, P. Müller Péter (szerk.): *Színház és szociológia határán*. 2005. Kijárat Kiadó. 13-33.

Máté Zsuzsa: *A katarziszfelfogások komparatistikai megközelítéséről*. In: Szabó Tibor, Szécsi Gábor (szerk.): *A filozófia keresztútjain*. Tanulmányok Lukács Györgyről. Budapest – Szeged, 1998, MTA Filozófiai Inézet – Szegedi Lukács Kör. 113-148.

Márkus Zoltán: *Shakespeare-Performance-Studies*. In: Géher István, Tabi Katalin (szerk.): *„Látszanak, mert játszhatók”*. Shakespeare a színpad tükrében- esszék, tanulmányok. 2007, ELTE. 10-22.

Paraizs Júlia: *Hamlet bárkája*. In: Géher István, Tabi Katalin (szerk.): *„Látszanak, mert játszhatók”*. Shakespeare a színpad tükrében- esszék, tanulmányok. 2007, ELTE. 41-67.

P. Müller Péter: *Testművészet és színjátékelmélet*. In: Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád (szerk.): *Színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében*. Bécsy Tamás életművéről. 2009, L'Harmattan Kiadó. 43-59.

Székely György: *Egy királyfi furcsa álcát ölt*. A Színész – Mű lételméletéhez. In: Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád (szerk.): *Színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében*. Bécsy Tamás életművéről. 2009, L'Harmattan Kiadó. 71-82.

Internetes hivatkozások

Alföldi Róbert: *Hamlet*. Művészbejáró. Interjú (videó). 2013. Elérés:

<https://www.youtube.com/watch?v=S6U3HNIDIfA> Letöltés: 2014-04-01.

Bagossy László: *Hamlet*. Magyar Színházi Portál. Interjú (hanganyag). 2014. Elérés:

http://szinhaz.hu/images/2012/2013/00_ab/ajanuar/00aa/bagossy_laszlo.mp3 Letöltés: 2014-04-01.

Balogh Géza: *Hamlet, magyar királyfi*. Criticai Lapok Online. Elérés:

http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=34522 Letöltés: 2014-04-17.

Gecser Ottó: *Társadalmi szerep*. Magyar Virtuális Enciklopédia. 2003. Elérés:

<http://www.enc.hu/1enciklopedia/fogalmi/szoc/tarsszerep.htm> Letöltés: 2014-04-04.

MU Színház: *Kréta kör: hamlet.ws*. Elérés: <http://www.mu.hu/hu/program/177/kretakor-hamletws> Letöltés: 2013-11-03.

Oxford Dictionaries: *theater*. Elérés: www.oxforddictionaries.com/definition/english/theatre?q=theater

Letöltés: 2014-02-28.

Radnóti Sándor: *Válasz a kérdésre: Mi a klasszikus?* Holmi folyóirat. 2000. Elérés:

<http://www.c3.hu/scripta/holmi/00/07/12radnoti.htm> Letöltés: 2014-04-06.

SZFE: *Hamlet az Ódryn: Műsoron a Zsótér rendezés*. Zsótér Sándor a Hamletről. Elérés:

<http://szfe.hu/hu/hirek/2013/04/29/hamlet-az-odryn-musoron-a-zsoter-rendezes-1367222536> Letöltés: 2014-01-28.

Weaver, Erin: *Based on a True Story: The use of Truth on the Didactic Stage*. Inquiry@queens: An Undergraduate Journal. 2008. Elérés:

<http://qspace.library.queensu.ca/bitstream/1974/1062/1/Weaver.finalcopy.pdf> Letöltés: 2014-02-28.

Zsótér Sándor: „Mindenki Hamlet akar lenni.” Fidelito. Interjú (írott). 2013. Elérés:

http://fidelio.hu/szinhaz/interju/zsoter_sandor_mindenki_hamlet_akar_lenni Letöltés: 2014-01-28.

8. Mellékletek

1. számú melléklet

Interjú Kiss Csabával, Miskolci Nemzeti Színház, Hamlet, 2013. október 26.

Miért döntött úgy, hogy aktualizálni fogja a Hamletet?

Muszáj aktualizálni, nem is tudsz mást csinálni. Ha kellékeiben nem is modernizálsz, a gondolkodásmódban elkerülhetetlenül. Egy 20-25 éves előadás már avítnak számít. A mű természetesen ugyan az marad, de ma már mást gondolunk róla.

Tudatos-e ez az aktualizálás? Milyen felfogással rendezte?

A Hamlettel való gondolkodásban igen. Hamlet egy értelmiségi szereplő, aki a bűnt abszolút voltában értékeli, amelyet nem szabad elkövetni. A bűn léte számára felfoghatatlan. Amikor ennek létével szembesülnie kell nem képes a cselekvésre. Motivációja szellemi természetű, a szellemi létet (elitet?) képviseli, a gondolkodásba menekül a tehetetlenség elől.

A ma értelmiségije is ezt teszi: nem cselekszik. Ezáltal elveszti szerepét. Az értelmiségi, mint a társadalom idegrendszere kiment a rendszerből. Claudius imája közben megtörik. A Dosztojevskij utat választja, és önmaga felett mond ítéletet.

Hamlet a huszadik század értelmiségije a rendszerváltás alatt, amely a hatalommal való alkudozást választotta, amelybe belekeveredett, nincs joga rendelkezni felette.

A Hamlet egy klasszikus előadás, amely gondolati részét tekintve modernizált.

Milyen újdonságot ad az előadás?

Ophelia karakterének kibontása új megközelítést vetett fel, amelyben a női árulást, a meghasonlott lányt jelenítettük meg. A megfelelési kényszer és a szerelem közt létrejövő ellentétes feszültség végkimenetele, hogy Ophelia elárulta Hamletet. Hamletben nincs részvét, nem ismeri el, hogy a lány áldozat. A női nem második megtestesülése az anya. Megveti saját anyját, nem fogadja el viselkedését, a férjét könnyen elfelejtő, öccse iránt tanúsított szenvedélyét és paráznaságát. Ez az érzés abban teljesedett ki, mikor egyértelművé vált, hogy Claudius gyilkosa apjának. A nő első megtestesülésében, anyában való csalódottsága után szerelme elárulja. Hamlet a női nem első megtestesülésében is csalódott, és nem képes megbocsátani.

Újdonság még a nagymonológ áthelyezése a színész jelenetbe, Gonzango megölésének előadásakor. Miközben a színészi játékban gyönyörködünk, a magunk problémáira nem gondolunk. Ebben az állapotban veti fel Hamlet annak a lehetőségét, hogy ha megölné magát is ilyen jól szórakoznának-e az előadáson. A *lenni vagy nem lenni?* kérdést anyjának szegezi. Hecubán, a meggyilkolt királyban apját látja, de egyben magát is feltételezi.

Újdonság az előadás színházi környezetbe való helyezése is, amit a függöny, süllyesztő, jelmezek használatával emelünk ki. A közönség három oldalra való ültetése az angol parlament koncepcióját sugallja.

Végül új elemként említeném a színpadi víziók alkalmazását, amelyek, mint látomás jelentek meg a színpadon. Hamlet által Gertrúdra erőltetett gyászruha és Claudius fojtogatása imája közben a képzelet szemléltetése volt. Ezekkel a jelenetekkel mintegy kicseréli Hamlet örületét.

Miért adják elő többen is?

Nagyobb a legendája, mint maga a történet. Nehéz értelmezni. Habozást színházi cselekvéssé tenni nehéz. Robi darabja során a nézés válik fő akcióvá, a csarnok térben kísérleti játék, nagyszínpadon pedig történet valósul meg. A darabban egymásnak feszülés jelenik meg, a mások meggyőzésének szándéka, két férfi közt való választás. Ennek a darabnak a jelentése abban rejlik, hogy a néző részese az udvarnak, sok monológ nekik szól, aktív szerepet kapnak a színpadon, amelyet tudomásul vesznek és használnak.

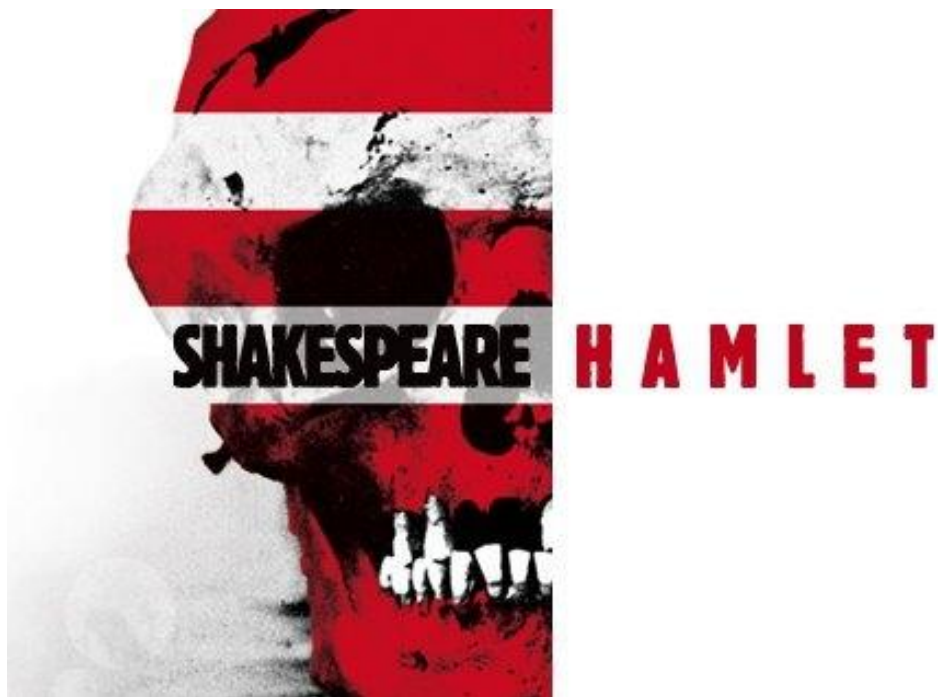
Ön mit gondol a szöveghűségről?

Nem írtak bele, nem változtattak. A csodálatos zenével a szöveg egységessé, egy plasztikus nyelvvé alakult. A régies szöveggel, a költészettel azonban meg kellett küzdeni. Vannak részek, amelyeket figyelmen kívül hagyunk. Ilyen például Norvégia szerepe, amely egy külső elemet jelent. Mi arra koncentráltunk, hogy Hamlet környezetében mi történik. A tartalom nem releváns. A megfeleltetés erőszakolt, a hangsúly ugyanis a belső, erkölcsi tartamon van, csak áttétesen a hatalom és egyén viszonyáról. A harmadik Richárd korabeli társadalomkép nem aktuális. Azt emeletük ki, hogy a gondolkodó ember hogyan kezeli a bűnt. A párbaj Leartes és Hamlet közt stilizáció, ez valójában erkölcsi küzdelem. Két Hamlet küzdelméről van szó.

2. számú melléklet

Hamlet-előadások propagandaképei 2013/14

Alföldi Róbert – Nemzeti Színház



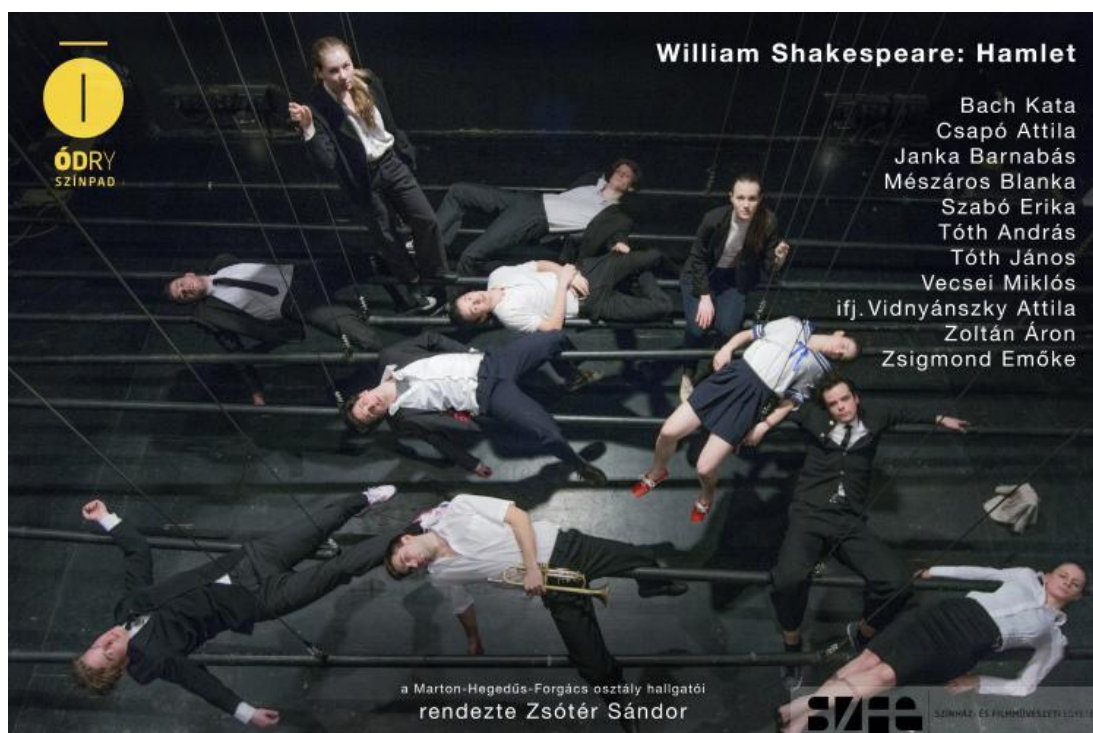
Kiss Csaba – Miskolci Nemzeti Színház



Schilling Árpád – Krétakör



Zsótér Sándor – Ódry Színpad



Bagossy László – Örkény István Színház

