

DERES KORNÉLIA

Nosztalgia és újrajátszás: egy Hamlet-repertoár kortárs színrevitele

Jelen tanulmány célja annak vizsgálata, hogy a kortárs színház miképpen viszi színre és forgatja fel a Shakespeare-játszás repertoárját. Elemzésemben az egyik legfontosabb kortárs amerikai színházi kollektíva, a Wooster Group 2006-ban bemutatott *Hamlet* című előadásán¹ keresztül szeretnék rávilágítani arra, hogyan válhat Shakespeare drámája egyrészt az újrjátszás (re-enactment) műfajának, másrészt a Shakespeare-nosztalgia képzeleteinek lebontójává és újraértelmezőjévé.

1. Múltidézés a Wooster Group előadásaiban

A hetvenes évek második felében önállóuló Wooster Group nevéhez az azóta eltelt közel négy évtized alatt számos színházi előadás, performansz, film, videó-projekt és táncdarab fűződött. A folyamatosan változó összetételű csapatot² részben Elizabeth LeCompte rendezői munkássága tartja egyben, részben pedig az a karakteres formanyelv, amely egyszerre képes felmutatni a kortárs világ mediatizációjának, valamint a múlthoz való viszonynak a komplexitását és ennek kritikáját. A gyakran életrajzi (úgy is, mint a kollektíva története, illetve az egyes tagok személyes múltja) ihletésű előadások változatos alapanyagokból dolgoznak, és a legkülönbözőbb stílusú és műfajú szövegekből, videókból és hanganyagokból hoznak létre szerteágazó textuális és performatív idézhálózatokat.

A kollektíva a nyolcvanas évek során klasszikus, főként amerikai naturalista darabok szoros olvasatával és újraértelmezésével alapozta meg saját hírnevét, melyek a drámák nemzeti identitásban betöltött szerepét, kötelező normativitását vették célba.³ A kilencvenes évekre bemutatóik hírértékűvé váltak a belföldi szakmai körökben, s ezzel párhuzamosan vívták ki a (sokkal egyértelműbb) nemzetközi elismerést is: számos nemzetközi színházi fesztiválon turnéztak, turnézhatnak a mai napig előadásaikkal.

Ron Vawter, a Wooster Group egyik alapító tagja a csoport művészeti célját és munkamódszerét az újrhasználtság és felülvizsgálat folyamataival jellemezte: „A célunk (...) az, hogy egyszerre sok különböző forrást használjunk. Ilyen módon ezekkel a különféle dolgokkal addig bűvészkedünk, ameddig a súlyuk ismerősnek tűnik, és ekkor egy újfajta színházi

¹ Wooster Group, *Hamlet*, rendezte: Elizabeth LeCompte, bemutató: Festival Grec, Barcelona, 2006. 06. 27.

² Az alapító tagok: Elizabeth LeCompte, Spalding Gray, Jim Clayburgh, Ron Vawter, Willem Dafoe, Kate Valk és Peyton Smith.

³ Ric Knowles: *The Wooster Group's House / Lights*, In *The Wooster Group And Its Traditions*, szerk. Johan Callens, Peter Lang, Brüsszel, 2004, 189. (189–228)

szöveg születik ezek között a különböző helyek között.”⁴ A kollektíva kétségkívül gyakran fordul bizonyos régi szövegekhez, illetve hang- és képfelvételekhez kiindulópontként, csakúgy, mint a XX. század bizonyos performatív konvencióihoz, azért, hogy reflektív viszonyt alakíthasson ki velük. A Wooster Group forráskezelése ráadásul mindig nyitott a különböző műfajokból, médiumokból és értelmezési hagyományokból érkező asszociációk felé is.

Ennek megfelelően, a Wooster Group színházi bemutatóinak esetében a nosztalgia nem elsősorban egy elképzelt és idealizált múlt iránti vágyban, vagy a „kiváló múlt és hitvány jelen” retorikai mintájában⁵ érhető tetten. Ellenkezőleg: az előadásaikban formai és tematikai értelemben is fontos nosztalgia megjelenése sokkal inkább a szó eredetileg diagnosztikai kategóriaként való értelmezési hagyományához⁶ köthető. Eszerint a nosztalgia terminust a XVII. század során orvosi kifejezésként vezették be, amely a honvágó fizikai szimptómáinak összegző leírására szolgált.⁷

A nosztalgia ideológiai alapjaival kapcsolatban Susan Stewart jegyezte meg: „Az a múlt, amely után vágyódik, sohasem létezett, csakis narratívaként, és így ez az örökké jelen-nemlévő múlt folyamatosan azzal fenyeget, hogy önmagát hiányként teremti újra. A nosztalgia, amelyik ellenséges viszonyt ápol a történelemmel és annak láthatatlan eredetpontjaival, ám mégis az eredethez kapcsolt, megélt élmények lehetetlenül tiszta kontextusa után vágyakozik, megkülönböztethetően utópikus arcot visel.”⁸

De ahogy fentebb is említettem, a Wooster Group produkcióiban a nosztalgia nem a(z el)múlt iránti egyszerű vágyként jelenik meg, hanem sokkal inkább a folyamatosan változó eredet(ek) és kezdőpont(ok) játékos (f)elismeréseként. És éppen ebben érhető tetten, ahogyan a fizikai szimptómákhoz csatol vissza a csapat nosztalgia-értelmezése, amennyiben a színpadon megjelenő mediatizált, technológiai tájképeket folyamatos elmozdulás-tapasztalat kíséri. Így a kollektíva művészeti gyakorlatában a múlthoz való viszony talán leginkább a Susan Bennett által meghatározott nosztalgiafogalmon keresztül ragadható meg: „A nosztalgiát legjobb egy olyan kiszabott területként elképzelni, ahol az autentikusság (és a hatalom artikulációjának elmozdítása) iránti követelések színre kerülnek.”⁹ Ahelyett, hogy a Wooster Group a múltat a dramaturgia, az értelmezés és az archiválási stratégiák szempontjából egyetlen egészként állítaná be, a különféle előadói gyakorlatokból próbál komplex archívumot létrehozni, többek között a felvételek és performatív repertoárok összegyűjtésén keresztül. Így jelenik meg például az 1997-es *House/Lights*¹⁰ című előadásban egyszerre az *Olga's House of Shame* című 1964-es B-kategóriás film játékrepertoárja, valamint Gertrude Stein

⁴ Tim Etchells: *Replaying the Tapes of the Twentieth Century: An Interview With Ron Vawter*, In Tim Etchells, *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Routledge, 1999, 84. (Innentől a külön nem jelölt helyeken az idegen nyelvű forrásanyag esetében a fordítás tőlem: D.K.)

⁵ Fred Davis: *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, Free Press, New York, 1979, 16.

⁶ Susan Bennett: *Performing Nostalgia. Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, Routledge, 1996, 5–6.

⁷ Uo. 6.

⁸ Idézi Susan Bennett, uo. 6. (Eredeti hely: Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Duke University Press, Durham and London, 1992, 23.)

⁹ Uo. 7.

¹⁰ Wooster Group, *House/Lights*, rendezte Elizabeth LeCompte, bemutató Kanonhallen, Kopenhága, 1997. október 28.

1938-as *Dr. Faustus Lights the Lights* című drámaszövege. A Csehov *Három nővér*ének első három felvonásából kiinduló 1991-es *Brace Up!*¹¹ pedig többek között a Prozorov-házban elhangzó orosz népdalt Bob Dylan egyik dalára cseréli; de Szoljonij százados és Natasa tévéképernyőn keresztül történő párbeszéde alatt is ötvenes és hatvanas évekből való japán kultuszfilmeket vetítenek. A nosztalgia által jelzett hiány számukra tehát nem akadály, sőt, éppen ellenkezőleg: a Wooster Group ezeket a hiányokat felhasználja arra, hogy a fragmentumokból és törmelékekből újraalkossa az előadói kánonokat és hagyományokat, új összefüggésekben mutatva fel őket.

S habár a nosztalgia tematikus értelemben mindig is fontos része volt a kollektív munkásságának, az előadásait meghatározó dramaturgia mégsem nevezhető nosztalgikusnak, hanem sokkal inkább szubverzívnek, miután a performatív és mediális körforgásokra épít. Így a csapat előadásai által megképződő archívumok nem pusztán a tárgyakra, szövegekre, hanem a testben és test által fennmaradó művészeti gyakorlatokra is épülnek. Diana Taylor az archívumok újraértelmezése céljából tett különbséget a fennmaradó anyagok (például szövegek, épületek, csontok, dokumentumok) és a megtettesített gyakorlatokat és tudást összesítő efemer repertoárok (például tánc, rituálék, sportok) között.¹² A Wooster Group performatív archívumai minden esetben azért használnak fel bizonyos emlékeket és maradványokat – ideértve a szövegeket, filmeket, videókat, színházi előadások emlékezetét vagy felvételeit –, hogy újraélesszék azokat. Stratégiájukat tehát az élettellivé alakítás jelöli ki.

De vajon mit is takar ez az újraélesztés a dramaturgia és a Shakespeare-repertoár szempontjából? A Wooster-előadásokban a performatív idézetek megképezik a játéktípusok, az interpretációk, a textuális és vizuális hagyományok körforgását, és így a múlt performatív és megtettesített, testen keresztül történő értelmezését. A csapat 2006-os *Hamlet*-előadása rámutat arra, hogy az újrajátszás műfaja miképpen hozza létre az autentikusság, az eredet, a múlt fogalmainak folyamatos elmozdulását, s ezzel párhuzamosan a nosztalgia egészen sajátos értelmezhetősége és megtapasztalhatósága felé nyit utat.

2. A *Hamlet* és a hagyományok körforgása

Rebecca Schneider *Performing Remains* című könyvében a következőképpen kérdezett rá a múlt performatív archiválásának problémájára: „Vajon egy nyom felveheti-e az élő láb formáját – vagy csupán a lábnyomét? (...) Dokumentálhat-e egy élő akció egy korábbi élő akciót, bizonyos értelemben folytatólagosan átnyújtva, sőt, megőrizve azt? Egy cselekedet, amelyet újra és újra és újra megismételnek, akármennyire töredékes vagy részleges vagy befejezetlen is, rendelkezik egyfajta megmaradó energiával – amelyik átível az időközön – és bizonyos értelemben még saját ismétlődésének hús(os) jellegű dokumentumaként is szolgál.”¹³

Schneider kifejti, hogy az előadás eltűnő, elillanó eseményként való (nyugati) értelmezése az emlékezés és tudás egy speciális módjából ered. Ez a megőrzési mód az időben fennmaradó tárgyakhoz, dokumentumokhoz és anyagokhoz kapcsolódik, tehát olyan matériákhoz,

¹¹ Wooster Group, *Brace Up!*, rendezte Elizabeth LeCompte, bemutató Performing Garage, New York, 1991. 01. 18.

¹² Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire*, Duke University Press, 2003, 19.

¹³ Rebecca Schneider: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London–New York, 2011, 37.

melyek elkülönülnek az élő testektől. Azonban, ha a hagyományozódásnak és emlékezésnek másfajta módjait is elfogadjuk, akkor a történeti és művészeti újrajátszásokat is értékelhetjük olyan archiválási módszerekként, amelyek korábbi cselekedeteket és előadásokat dokumentálnak az élő test materiális energiáin keresztül.

Schneider meglátásai különösképpen relevánsnak tűnnek a Wooster Group 2006-os *Hamletje* kapcsán, amely a különféle Shakespeare-tradíciók kulturális újrahasznosításaként jelenik meg, és rámutat a hitelesség kérdésének számos problémájára is. Az előadás ugyanis egy speciális és saját korában úttörőnek számító film-színházi produkció, az 1964-es *Electronovision Hamlet*¹⁴ rekonstrukciójára, illetve újrajátszására épül. A film John Gielgud Broadwayen futó *Hamlet*-rendezésének „hiteles színházi lenyomataként” került az amerikai mozikba annak idején – habár három egymást követő színházi előadás felvételeiből szerkesztették egyetlen filmmé –, óriási sikert aratva. A címszerepben Richard Burtont láthatta a közönség. A Wooster Group a filmfelvételt egy egykori színházi előadás forrásanyagaként kezelte, és a színészek igyekeztek pontról pontra megismételni a filmkockákon látható gesztusokat, mozgást, beszédtempót. Így az alkotók egyszerre hoztak létre egy performatív dokumentációt a játékhagyomány megelevenítésén és tükröztetésén keresztül, illetve popkulturális újrajátszást, hiszen „Burton Hamletje” a XX. századi Shakespeare-játszás egyik ismert mozzanataként maradt fenn a színházi és filmes emlékezetben. Mindeközben, Schneideri értelemben véve, újra élettélivé tették a megmaradt anyagokat (filmkockák) és repertoárokat (a Shakespeare-játszás hagyományai).

Ahogy Gadó Flóra az újrajátszás kapcsán összegző írásában rámutatott, fontos megkülönböztetnünk a művészeti újrajátszást „az ún. hagyományos, történelmi újrajátszásoktól (pl. híres csaták megisméltése), amelyek lényege az autenticitás, a korhűség, a múltba való nosztalgikus alámerülés (historical re-enactment). A művészi újrajátszás ezzel szemben a műtelfeldolgozás kritikai módszerei közé tartozik, célja, hogy egy adott (pl. történelmi, művészet-történeti, mikrotörténeti) eseményt újragondoljon a jelen nézőpontjából, azaz hogy jobban megértse, más perspektívából megvizsgálja, dekonstruálja, majd újra értelmezze azt.”¹⁵ Ám mindkét újrajátszási típusról elmondható, hogy zavart okoz a lineáris időbeliség rendjében, miután az újra felbukkanás, megisméltés tapasztalatain keresztül a befejezetlenség és részlegesség érzetét erősíti: ami újra megtörténik, az a régi idők fennmaradó energiáit is cirkuláltatja.¹⁶

A Wooster-produkció során a kiindulópontul szolgáló egykori *Hamlet*-film jelenetei hatalmas vetítőlapon futottak a háttérben, miközben a színészek mindezzel párhuzamosan igyekeztek pontról pontra leutánozni a filmkockákat: a '64-es filmen látott gesztusokat, mimikát, hanghordozást, színpadképet, kameraállást. A szoros utánzás így egyrészt megidézte a filmre vett színházi előadás élettéliségét, ugyanakkor a hiteles reprezentáció kísértetiességét is színre vitte. Az előadás során létrejövő mediális kapcsolatok sajátos fénytörésben láttatták Shakespeare klasszikusát, zavart okozva ezzel a nézői észlelés rendjében. Eközben egy hipotetikus előadás szellemét üldözve a produkció elbizonytalanította és megkérdőjelezte az azonosságot, a hasonlóságot és az idegenség fogalmát és (nézői) tapasztalatát.

¹⁴ *Hamlet*, rendezte: Bill Colleran, John Gielgud, 1964. szeptember 23.

¹⁵ Gadó Flóra: *Újrajátszás*, Színház, 50. évf. 7. sz., 2017. július, 73.

¹⁶ Rebecca Schneider, i. m. 30.

Nem véletlen, hogy a '64-es színházi előadás és ennek megfelelően maga a film is a *Hamlet* nyugati-angolszász színreviteleinek visszatérő és egymást átfonó kulturális tradíciójaként vált értelmezhetővé, főként a Wooster Group előadásának fényében. Az 1964-ben bemutatott produkciót ugyanis az a John Gielgud rendezte, aki az 1930-as évek során színészként éppen Hamlet szerepében ért el nagy sikereket. Gielgud *Hamlet*-je előbb az angliai Old Vic – a korban rendhagyó módon a darab teljes szövegét használó – 1929/30-as évadában vált széles körben ismertté, majd 1934-ben már a New Theatre-ben folytatódott a sorozat, ahol Gielgud színészként és rendezőként is szerepelt. Ezt követően mind Európában, mind az USA-ban is számtalan produkcióban lépett fel a *Hamlet* címszerepében és rendezőjeként is.¹⁷ Így Gielgud személye az 1964-es Broadway-előadást egy jól ismert tradícióhoz, illetve repertoárhoz kapcsolta. Ráadásul Gielgud sajátos színpadi jelenléte nélkül a '64-es produkció sem valósulhatott meg: a színész-rendező szó szerint kísértette a produkciót, miután ő adta a vetített árnyékként megjelenített Szellem hangját, amely felvételtől futott az egyes előadásokban.

Hogy a Wooster Group választása éppen a Gielgud által rendezett 1964-es *Hamletre* esett kiindulópontként, az egyfelől a Broadway-produkció sikerességével, másfelől Richard Burton ikonikussá váló címszerepével, valamint a filmfelvételt övező rejtélyekkel¹⁸ is magyarázható. A '64-es színházi produkció pénzügyi szempontból abszolút sikerként vonult be a Broadway színpad-történetébe: 138-szor játszották, amellyel kiérdemelte a leghosszabban futó New York-i *Hamlet* címét. Az ebből készült filmverziót tizenhét kameraállásból rögzítették, az ún. Electronovision technológia segítségével, három egymást követő színházi előadás alapján, amelyeket 1964 júniusának és júliusának fordulóján játszottak.¹⁹ Így az 1964. szeptember 23-án több mint kétezer amerikai moziban vetített *Electronovision Hamlet* film egyszerre szolgált speciális távolsági Broadwayt-élményként nézők hatalmas tömegei számára, valamint az ekkor – főként Elizabeth Taylorral való házassága miatt – botrányok és médiaérdeklődés által övezett sztárszínész, Richard Burton elektronikus-virtuális turnéjaként, aki színésziként és hírességként is alapjaiban határozta meg az előadást. A Wooster Group újrajátzásában szintén Burton alakja került a figyelem középpontjába, elsősorban a címszereplő Scott Shepherd ragyogó, magas koncentrációt igénylő játékán keresztül, aki nem pusztán ismételte Burton filmen futó mozdulatait és mimikáját, de folyamatosan reflektált is az újrajátzás helyzetére.

Ebből következően, a Wooster Group előadása arra is rámutatott, hogy a repertoárok miképpen határozzák meg Shakespeare-értésünket, illetve a XIX. században elterjedt Hamlet-képet. A repertoár terminust jelen írásban Tracy C. Davis meghatározását követve használom, vagyis olyan drámákból és előadásokból álló korpuszt értek alatta, amelyen belül a jelentések a kortárs közönség számára részben az ismerős anyagok és technikák megidézési,

¹⁷ Lásd: Stanely Wells: *Great Shakespeare Actors: Burbage to Branagh*, Oxford University Press, 2015, 174–175.

¹⁸ Egyes állítások szerint a felvétel a limitált számú mozivetítések után elveszett, illetve az *electronovision* technológia korai hibái miatt kép és hang szempontjából nézhetetlen, illetve élvezhetetlen felvételtől van szó. (Robert Koehler: *Burton. Hamlet. Exhumed*, Los Angeles Times, 1995. március 12., http://articles.latimes.com/1995-03-12/entertainment/ca-41939_1_sally-burton – letöltés: 2018. 06. 01.)

¹⁹ Olivier Asselin, Johanne Lamoureux, Christine Ross: *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, McGill-Queen's Press – MQUP, 2008, 344.

újraterjesztési és megtestesítési folyamatainak keresztül válnak olvashatóvá, és ezt segíti az intertextuális kapcsolatok rendszere, amelyen belül az innovációk végül értelmezhetővé válnak.²⁰

A Wooster Group a színészi játékon és dramaturgián keresztül hívta fel a figyelmet arra, hogy Hamlet mint szereplő és a *Hamlet* mint dráma képzeteit nem pusztán a szövegtörzset alakította, hanem sokkal inkább a szöveg(változatok) különféle felhasználási módjai, tehát a repertoárba kódolt és azok által tovább adódó értelmezési minták. Az előadás során felszínre hozták azokat a textuális, vizuális, akusztikus, gesztikus és műfaji rétegeket, amelyek együttesen létrehozták a darab kortárs interpretációját. Így a 2006-os *Hamlet* nem pusztán adaptációként, hanem sokkal inkább a korábbi adaptációk, hagyományok és kultuszok történeteinek performatív vizsgálataként áll előttünk. A Wooster Group előadása komplex módon mutatja be tehát a darab hatását és felhasználási lehetőségeit a nyugati, még pontosabban angol-amerikai kulturális kontextusaiban.

Ráadásul az 1964-es film-színházi produkció újrajátszása során a Wooster Group színészei a különféle időzónákat is játékba hozták, amikor egymásra vetítették Gielgud, Burton és Shepherd Hamlet-figuráit. A 2006-os előadásban Hamletet megtestesítő Scott Shepherd jellemének felső fele például a Richard Burton által viselt egyszerű, utcai ruhára emlékeztetett, míg az alsó része inkább Gielgud történeti kosztümét idézte fel. Ezen túl a háttérben futó filmvetítésbe különféle vágások, visszajátszások, más Hamlet-adaptációkból származó jelenetek (pl. Kenneth Branagh *Hamlet*-rendezése), illetve montázsok is kerültek, aminek következtében az eredet és hitelesség kategóriái folyamatos elmozdulásban voltak az előadás során, olyan kérdéseket tematizálva, mint hogy miképpen is befolyásolják a darabról gondolatokat a különféle mediális vagy játszási hagyományok. Az előadás tehát játékos, intermedialis módon reflektált a *Hamlet*-színrevitel hagyománytörténetére és a különféle ikonikussá váló értelmezések, képek kortárs tudatban történő egymásba csúszására.

3. Technológia és archívum

A Wooster Group rendezője, Elizabeth LeCompte a *Hamlet* című előadás létrehozását egy XIX. századi archeológus munkájához hasonlította, amelynek célja, hogy a különböző törmelékek (jelmezek, film- és hangfelvételek, képek, leírások, kritikák) alapján újraalkosson egy régi előadást. Véleményem szerint az, ami a 2006-os előadáson keresztül kirajzolódik, sokkal inkább a *Hamlet* színrevitelének angol-amerikai kulturális környezetben ismert repertoárja, valamint e repertoárral történő játék. Így pedig a *Hamlet*, ennek a produkciónak a fényében, egyszerre áll előttünk megismételhetetlenként (az előadás élettelsége miatt) és örökké ismétlődőként (az újrajátszás lehetősége és hagyományai miatt). Egyik tétje tehát éppen az, hogy az újrajátszás műfaji kerete az előadást egyszerre mutatja fel a folyamatos eltűnés (disappearance) színház-specifikus tapasztalataként, valamint folyamatos újra felbukkanás-ként (reappearance).

Philip Auslander, a Wooster Group munkásságának egyik első, markáns értelmezője szerint a csapat egyik legfigyelemreméltóbb eredménye éppen az, hogy képesek ábrázolni a me-

²⁰ Tracy C. Davis: *Nineteenth-Century Repertoire*, *Nineteenth Century Theatre and Film*, Vol. 36 No. 2, 2009, 7. (A fogalom Davis-féle értelmezéséhez lásd még: Sos Eltis: *Acts of Desire: Women and Sex on Stage 1800-1930*, Oxford University Press, 2013, 2–3.)

diatizáció következtében érvénytelenné váló politikai és történeti diskurzusok jelenségét.²¹ Emellett előadásaik lehetővé teszik a néző számára, hogy ahistorikus és apolitikus környezetben pozicionálja magát, elsősorban annak köszönhetően, hogy a Wooster egyfajta tájjá (landscape) változtatja ezt a mediatizált környezetet. Auslander a fenti megállapításokat végül a jelenlét kereteinek megváltozására futtatja ki, miszerint a hatvanas évek kísérleti előadásai a performer tiszta (testi) jelenlétének szocio-politikai erejére összpontosítottak, ám a nyolcvanas években kibontakozó kezdeményezések már nem a testi jelenlét politikusságából indultak ki, hanem a különféle technológiák által egyre inkább meghatározott, mediatizált, domináns kultúrán belül maradvá vizsgálták a jelenlét különféle módjaihoz tapadó hatalmi rendszereket és észlelési kereteket. A jelenlét dekonstrukcióját a kollektíva így egyfelől a médiakultúra mozgókép-áradatának reflexióján, másfelől bizonyos kanonikus szövegek rekontextualizálásán keresztül hajtotta végre.²²

Mindennek fényben elmondható, hogy a Wooster Group *Hamlet*-előadásának bázisa mind tematikai, mind formai értelemben a (re)mediatizáció. Vagyis a (látens) cél ugyan egy hipotetikus színházi előadás (Gielgud Broadway-rendezése) rekonstrukciója a fennmaradt színház-film (*Electronovision Hamlet*) alapján, ám mindezzel párhuzamosan még fontosabbá válik a hiteles rekonstrukció lehetetlenségével való szembenézés színházi reflexiója. A folyamat, amely során a Gielgud-rendezés filmképei szó szerint életre kelnek a színpadon, a színházi előadás sajátos – Bolter–Grusin-féle²³ értelemben vett – hipermedialitására képes rávilágítani, amennyiben a színház más médiumok technikáit, formáit, konvencióit képes felmutatni és sajátos feszültségbe hozni a színészi testek fizikai jelenlétével és energiáival.

A hatvanas évekbeli filmkockák színpadi reprodukciója ugyanis egyszerre idéz fel egy több évtizeddel ezelőtti *Hamlet*-értelmezést, valamint színpadi hagyományt, miközben a filmmé alakított színpadi előadás mediális sajátosságait és a Wooster Group ehhez fűződő viszonyát is színre viszi. Ráadásul a Gielgud-rendezés filmkockái mellett, az azokat reprodukáló színpadi színészeket is filmre veszik élőben, s kisebb televíziókon vetítik képeiket: mindez újabb keretet biztosít a médiumok és időrétegek játéka számára. A vetítívászonon futó régi filmképek, az azokat színpadon reprodukáló színészek testi energiái, valamint az őket élőben közvetítő televíziós készülékek együttesen hozzák létre azt a technológiai tájképet, amelyben a *Hamlet* változatos színreviteli lehetőségei és színházi-filmes hagyományai tulajdonképpen az időhöz való viszonyra kérdeznak rá. Mindennek során a színház hipermediális tér-időként újrakertezi más médiumok reprezentációs technikáit, tudatosítva ezzel a vizuális élmények összetettségét és létrehozva egyfajta köztes (in-between) mediációs állapotot.

A Wooster Group *Hamlet*-jében a színház és film mediális formáinak és konvencióinak tükröztetése és egymásba játszása utat nyit a hitelesség tapasztalatának felülvizsgálata felé

²¹ Philip Auslander: *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994, 171.

²² Uo., 168–170.

²³ Lásd: „[A] hipermediáció logikája tudomást vesz a reprezentáció megtöbbszörözött aktusairól és láthatóvá teszi őket. Míg az immediáció egységes vizuális teret sugall, a kortárs hipermediáció heterogén teret ajánl, amelyben a reprezentációt többé nem a világra nyíló ablakként képzelik el, hanem önmagában is keretezett jelenséggént (as windowed itself) – olyan ablakokkal, amelyek más reprezentációkra vagy médiumokra nyílnak. A hipermediáció logikája megtöbbszörözi a mediáció jeleit és így próbálja meg a gazdag emberi érzékelés tapasztalatát reprodukálni.” (Jay David Bolter – Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, 33–34.)

is. A több kameraállásból összevágott Burton-film ugyanis bármennyire is reklámozta magát „hiteles” színházi élményként, s olyan újdonságként, amelyek a tömegszórakozást képviselő mozikba vitte a színházat, az *Electronovision Hamlet* esetében éppen a filmképek megszerkesztettsége (többek között a közelik és nagyítottak váltakozása) miatt vált kérdésessé a színháznéző pozíciójának újraalkotási kísérlete a mozi-terekben. A Wooster Group előadása alatt a színtér háttérében futó filmjeleneteket a pontos színpadi utánpótláson alapuló koreográfia segítségével próbálták meg újraszínezni. A színészek így egyfajta médiumként jelentek meg, akiknek teste pontról pontra megismételte a filmkockán látható színészek mozdulatait, testtartását, finomabb gesztusait, hangsúlyát, sőt, még a filmképek beállítását is modellezték. Így pedig a legendás 1964-es előadás furcsa kísértete mutatkozott meg, a helyettesítés tapasztalatán keresztül.

A Wooster Group ezen felül játékba hozta a filmfelvételt és az Electronovision technológia – amely a televíziókamerák képanyagát 35 milliméteres filmre vitte át – formai és technikai sajátosságait is, így a fekete-fehér, sötét képkockákat digitálisan újraserkesztették az előadáshoz. Ennek eredményeképpen a vetített filmkockák sokszor elmosódtak; pár alakot ki-serkesztettek vagy épp elhomályosítottak a filmen; élőben előrettekerték, esetleg megállították az lejátszást; vagy éppen kivágtak bizonyos jeleneteket, mintha elvesztek volna.

A filmről életre hívott színházi előadás jelenségét a produkcióról született kritikákban és elemzésekben egyrészt a médiumok egymásban történő feloldódása, másrészt a szellemidézés fogalma felől értelmezték. De nem példa nélküli az sem, hogy szeánszként, sőt, ördögűzésként²⁴ hivatkoztak a Wooster Group *Hamletjére*. A színészek filmkockákat szorosan utánozó mozgása és a filmmel szinkronban mondott szöveg (a színészek fülhallgatón keresztül hallották a szöveget, ezzel segítették őket a pontos koreográfia megtartásában, s ez sem egyedi eset a Wooster Group esetében) valóban kísérteties hatást keltenek: a szoros mimézis átlényegítette a színészi testet, mintha a múlt – ezúttal filmre rögzített – szellemei mutatkoztak volna meg általa, akár rituális színezetben. Tulajdonképpen a *Hamlet* mint kanonikus színpadi mű, és Burton alakítása mint a *Hamlet* színpadi hatástörténetét befolyásoló esemény mítoszát ismételte meg és írta újra (és újra) a Burton-film, a Gielgud-rendezés és a Wooster-előadás egymást átható, intermedialis háromszöge.

Ezzel párhuzamosan a színészi test élettelségének észlelése zavart okozott a nézés rendjében, hiszen a régi filmkockák minduntalan újakeretelték a színészi aurát: a Wooster Group színészei néha mechanikus tükörképeként tűntek fel a fekete-fehér képsorok előtt, máskor a film és színház közti – játékbeli, technikabeli, mediális – átmenetek játékosságára hívták fel a figyelmet. A címszereplő Scott Shepherd szigorú koreográfiája egyenesen a fizikai színházi formák konvencióit idézte fel, amikor élőben és pontról pontra utánozta Burton – a mai néző szemében sokszor eltűzöttnek tűnő – filmbeli gesztusait és szövegmondását. Az újrajátszott felvételt mint Wooster-védjegy tehát ebben az esetben és szoros értelemben is átítatta az előadást, rámutatva az élő újrajátszás kísértetiességére, gépiességére, de játékos-ságára is, valamint a színészi test ebben betöltött változatos szereplehetőségére.

A hitelesség és eredet kérdése tehát önreflektív módon kérdőjeleződött meg az újrajátszás folyamán: a *Hamlet* mint játsszasi hagyomány és mint történeti képződmény többszörös fénytörésbe került. Akusztikus-vizuális szempontból az újraserkesztett filmen a megválto-

²⁴ Andrew Dickson: *Hamlet*, The Guardian, 2013. aug. 12., <http://www.theguardian.com/stage/2013/aug/12/hamlet-wooster-edinburgh-2013-review> (letöltés: 2015. 08. 20.)

zott szövegmondás a versmérték „eredeti” ritmusának problémájára is ráirányította a figyelmet, vagyis például arra a kérdésre, hogy a Burton-filmen szabadon, a hétköznapi nyelv ritmusához igazított Shakespeare-textus hangzó szöveggént hogyan volna hitelesebb, s egyáltalán van-e mód a fennmaradt nyomokból minderre adekvát választ adni.

Másrészt, miután a filmes vágások, képbeállítások látványát a Wooster Group színészei pusztán a testpozíciók, kellékek és díszletek ötletes megváltoztatásával, mozgatásával, a nézők szeme előtt idézik meg a színen, ezáltal leleplezik a filmes beállítások működésmechanizmusát, de a médiumok észlelési-esztétikai konvencióira is felhívták a figyelmet. Nem mellékes az sem, hogy miután a Wooster Group a drámaszöveg helyett kifejezetten egy multimedialis filmszínházi színrevitelt választott kiindulópontként saját előadásához, LeCompte rendezése reflektált a médiakor társadalmának észlelési szokásaira, illetve teret nyitott a *Hamlet*-adaptációk mediális és történeti rétegeinek egymásra és egymásba játszásának.

A fekete-fehér filmkockák és a színészi testek közös, együtt (ki)játszott tér-ideje így egy olyan rést hozott létre a *Hamlet* nézése során, amelynek következtében Shakespeare klasszikusa mintegy idegenként tűnt fel. Emellett a színészi utánpótlás jelensége – itt különösképpen: mint a valóság utánpótlása – is kettős fénytörésbe került, hiszen bár szoros újrarájátszás valósult meg a színen, az „eredeti” újraalkotása helyett egyértelműen a valóság (a múlt) pontos lemásolásának művi volta vált hangsúlyossá a jelenetek során. A színházi előadás ennek megfelelően olyan hipermediális térként vált felismerhetővé, amelyik a különféle médiumok által meghatározott keretek és konvenciók létére volt képes rámutatni, valamint a reprezentációs módok különféle lehetőségeire és hatáira.

A Wooster Group előadása színre vitt bizonyos, a *Hamlethez* mint kanonikus szöveghez és hagyományozódó repertoárhoz fűződő színházi, filmes, valamint játékbeli hagyományokat, amennyiben az ezek által kirajzolódó hálóban értelmezte és játszotta újra/el/ki a darabot. Így hozta létre azt az ismerősnek tűnő, de összességében mégis távoli és idegen Hamlet-alakot, akiben egyszerre pillantható meg Scott Shepherd, Richard Burton, John Gielgud vagy éppen Kenneth Branagh. Aki egy nosztalgikus tájképben egyszerre lehet hús-vér ember és megfoghatatlan kísértet. Ismétlés és egyszeri alkalom.