

Hamlettől Kárpátiig

P. Müller Péter: Hamlettől a Hamletgépig – Színházi írások

Miként a cím alapján sejteni lehet, P. Müller Péter e tanulmánykötetben elsősorban drámatörténeti-, elméleti kérdésekre, jelenségekre, illetve fontosabb szövegek elemzésére fókuszál. Fontos jellegetesége e könyvnek, hogy olyan művek interpretációját nyújtja, melyeket közismertségük ellenére az irodalomtudományos szakma nehezen érthető közönnyel kezel. Például Tom Stoppardról, Heiner Müller színpadi műveiről, de ami még sajnálatosabb, a fiatal magyar drámaíró nemzedék egyik legtehetségesebb tagjáról, Kárpáti Péterről kevés elemző tanulmány jelent meg hazánkban, s ez a tény még inkább felértékeli P. Müller Péter írásait.

Az első tanulmány, *Koponya-képek, avagy a tekintet eltérítése* André Tchaikovsky történetét eleveníti fel: az angol zongoraművész végakaratóban koponyáját a Royal Shakespeare Company számára ajánlotta fel, hogy a társulat azt *Hamlet*-előadásának sírásó jelenetében használja, mint Yorick földi maradványát. P. Müller Péter e történetből kiindulva elemzi a dráma szóban forgó jelenetét, majd tér át Holbein, Lazzarini, s végül a modern fogyasztói társadalom koponya-reprezentációira. A szerző elemzései abból a megállapításból indulnak ki, hogy a szemlélő a koponyával találkozáva nem tudja, mit is lát, hiszen nem identitást, csupán egy formát ismer fel, s ez szembesíti a vizuális tapasztalat primátusának megkérdőjelezhetőségével.

P. Müller Péter izgalmas tanulmánya számtalan új kérdést vet fel, melyek közül én most csak a *Hamlet* interpretációjával kapcsolatosakat érinteném. A tekintet eltérítéséről elmondottak fényében ugyanis új szempontok alapján válik értelmezhetővé Yorick alakja. P. Müller Péter olvasatában Hamlet a sírásó jelenetben Yorick szerepével azonosul; ez az azonosulás ugyanakkor nemcsak a dán királyfival, hanem annak apjával, tehát az idősebb Hamlettel is megvalósul. Észrevehető ugyanis, hogy a darabban mind a szellem, mind pedig Yorick identitását a főszereplő alakítja ki, vagyis ő ad arcot e két fantomnak. A néző/befogadó ezen a ponton elveszíti omnipotens pozícióját, mivel a dán király és udvari bolondjának alakját kizárólag Hamlet elbeszélése által, vagyis az ő szemén keresztül látja. Hamlet bizonytalanítja el a befogadót először a szellem szándékait illetően („A látott szel-

1 P. Müller Péter:
*Hamlettől a
Hamletgépig –
Színházi írások.*
Kijárat Kiadó,
Budapest 2008, 46.

2 Uo., 64.

3 Uo., 65.

lem ördög is lehet”), illetve az általa folytatott nyomozás során derül ki az általa elmondott történet igazságtartalma. Ugyanígy Yorickot is a főszereplő monológja során ismerjük meg, s csak annyit tudunk meg róla, amennyit Hamlet elmond. Vagyis a tekintet mindkét szereplő szemlélésekor eltérül, s inkább Hamletre irányul, aki által e két figura arcot és identitást kap.

A szerző interpretációi gyakran a jellem színpadi reprezentációjának, konzisztenciájának, vagy olvasásának problémái felől közelítik meg az adott művet, vagy drámaírói korpuszt. Az első, *Shakespeare-től Wilsonig* című fejezet *Hamlet*-tanulmánya ([A] *Hamlet alakváltásai az angol kritikában*) például a világirodalom egyik legtöbbet hivatkozott és elemzett művének kritikátörténete fényében vizsgálja a dán királyfi jellemének értelmezési lehetőségeit. A szerző végkövetkeztetése szerint a „Hamlet mint alak, és a *Hamlet* mint mű a négy évszázad során felhalmozódott élmény, elemzés és tudás révén az emberi önismeret eszközevé vált, mely által különböző korok – és szellemi (kritikai) irányzatok – önmagukról alkotnak képet a Shakespeare-ről (hőséről, drámájáról) történő megnyilatkozás során.”¹ Láthatóan tehát P. Müller Péter nem a karakterkritika vizsgálati módszerét követi, vagyis nem feltételezi, hogy a főhős jellemének meghatározásával el lehet jutni a szöveg „valódi” jelentéséig. E tanulmány is sejtetni enged, hogy szerzőjének interpretációs stratégiája a posztmodern színházelméleti belátásból táplálkozik, így jellemek helyett sokkal inkább dramatikusan *figurákról*, vagy *alakokról* igyekszik beszélni.

Ennek megfelelően P. Müller az 1960-as évek európai drámairodalmával kapcsolatban sem a szereplők szubjektumának meghatározására törekszik, e korszak lényeges szövegeiről szóló tanulmányában (*A főhős és hasonmása – Megkettőzött, kettéhasított, megsokszorozódott szereplők a hatvanas évek európai drámairodalmában*) magáról a szubjektivitásról alkotott elképzeléseket elemzi. A Magyarországon talán kevésbé ismert Brian Friel *Philadelphia, Here I Come!* című művéről megállapítja, hogy a főhős két hasonmásra történő felosztásában alapvetően az a modernista elképzelés körvonalazódik, mely szerint létezik az Énnek egy belső, a környezet számára nem kommunikálható része. Peter Handke *Kasparjában* ez az elképzelés annyiban módosul, hogy itt a főhős társadalomba történő betagozódása során elveszíti énjét, s a közösségi szerepek elsajátítása – P. Müller Péter szavaival – „Kaspart egyedi lényből »mindenkivé« teszi, megsokszorozza”,² s végül „a tömeges számúvá sokszorozódó Kasparok együttvéve sem tesznek ki annyit, amennyi önmagában lehetne egy individuális egyed”.³ A belső én eltűnése mutatható ki Sławomir Mrożek és Örkény István szövegeiben is: a szerző álláspontja szerint a lengyel drámaíró *Próféták* című alkotásában a karaktereket társadalmi státusuk, és nem lélektani vonások határozzák meg, míg Örkény *Pisti a vérzivatarban* című drámája a külső és belső azonosságot egyaránt illúzióként kezeli. P. Müller Péter írásából

levonható a következtetés, hogy Handke, Mrožek és Örkény műve a szerepek mögött rejtőző belső Én létezésének tagadásával már inkább a posztmodern horizontjában helyezhető el, míg Friel drámáját elsősorban a modern dráma hagyománya jellemzi.

4 Uo., 58.

5 Uo.

6 Uo., 265.

Mindezt azért érdemes hangsúlyozni, mert P. Müller Péter interpretációi nem elsősorban immanens értelmezésre, hanem a szövegen keresztül a színházi posztmodernség vizsgálatára törekednek. *Hamlet-átiratok* című tanulmányában – miként ezt írja is – a szövegek színházfelfogása érdekli, s e nézőpontból válik hangsúlyossá a modernt és a posztmodernt elválasztó határvonal megmutatása: Shakespeare legismertebb drámájának kortárs újraírásai közül Heiner Müller és Tom Stoppard művét a szerző számára az különíti el Ivo Brešan és Bereményi Géza szövegeitől, hogy az előbbieket sikeresen maguk mögött hagyták a „modern dráma Ibsen – Strindberg – Csehov fémjelezte vonulatát”,⁴ míg a *Hogyan adták elő a Hamletet Alsó-Mrduša falván*, illetve a magyar szerző *Halmi vagy a tékozló fiú* című alkotása a „polgári illúziószínház foglya marad”.⁵ A szerző mindemellett fontosnak tartja annak vizsgálatát is, hogy az átirat miként végzi el a kanonikus szöveg kapcsán felvethető problémák posztmodern értelmezését (Brešant és Bereményit ebből a szempontból is elmarasztalhatónak tartja). Vagyis, bár több színházelmélet-író a posztmodern dramaturgia újító technikái között ünnepli az átírást, P. Müller Péter nem fogadja el kritikátlanul ennek használatát, s különbséget tesz az ismert szöveg hatásvadász mutogatása, s a tényleges koncepciót, valamint esztétikai-filozófiai tartalmat hordozó dramaturgiai újítás között.

Heiner Müller és Tom Stoppard dramatikusan írásait a szerző több tanulmányban is elemzi, melyek közül talán *A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban* a legjelentősebb. A *Rosencrantz és Guildenstern halott* című dráma – illetve az abból készült film – után kedveltté vált szerzőről, mint arról korábban már volt szó, kevés átfogó igényű tanulmány jelent/jelenik meg magyar nyelven. P. Müller Pétert itt is a test reprezentációja érdekli, melynek három módját mutatja ki Stoppard szövegeiben: az első a halott szereplő színrevitele, a másik a jelen nem lévő figura testéről elhangzó információk összezavarása, a harmadik pedig egy valaha élt karakter utáni nyomozás, mely során felértékelődnek a testi jellegzetességek. Mindemellett Stoppardnak a reprezentáció felnyitására irányuló kísérleteit a szerző a felől a kérdés felől is vizsgálhatónak tartja, hogy „van-e a testnek olyan jele, amely megmutatja az autentikusság és tettetés másságát”.⁶

Szólni kell még a *Humor és elmélet: Tom Stoppard Árkádiája és előzményei*, illetve a *Heiner Müller halál(i) színháza* című írásokról: a Stoppard-tanulmány a különböző tudományos-kultúrtörténeti elméletek humoros feldolgozásaira fókuszál, míg a kötet első fejezetének zárószövege a keletnémet drámaíró életművét vizsgálja a szocialista és a posztmodern esztétika közötti párhuzam szempontjából.

7 Uo., 123.

8 Uo., 135.

P. Müller Péter könyvének első egységét elsősorban drámaelemzések uralják, a színházelméleti-történeti vizsgálatok a második, *Színház, dráma, teatralitás* című fejezetben kapnak nagyobb hangsúlyt. Az első tanulmány (*Színház és [intézményes] emlékezet*) az előadás rögzítésének problémájával foglalkozik, számba véve és elemmezve azokat a módszereket, melyek a színházi emlékezést szolgálják. P. Müller Péter rámutat arra, hogy a színpadi alkotás időtlenségét biztosító médiumok között kiemelkedik a kritika felelőssége, hisz a színvonalas – adott esetben tudományos irányultságú – kritika a későbbi színháztörténetek forrásanyagaként eredményesen őrizhet meg egy-egy kiemelkedő alkotást a kulturális emlékezetben.

P. Müller Péter tehát ennek megfelelően a drámai műnem kétfajta megközelítési módját tarja lehetségesnek. Miként azt *Tér és dráma* című tanulmányában írja, „[h]a a drámát az irodalom részeként, annak formatípusaként szemléljük, akkor az ehhez a művészeti ághoz tartozó vonásai – időbelisége, szekvencia-jellege, narratív összetevői – tűnnek elsődlegesnek, ha azonban a drámára a színházművészet felől tekintünk, akkor a térbeliség, a szereplők viszonyrendszeréből kirajzolódó erőter és a nyilvánosság kérdése válik meghatározóvá”.⁷ Éppen ezért valósulhat meg például egy olyan elemzés, amely elsősorban a drámai térre, mint a dialógusok és a viszonyrendszerek által megalkotott dimenzióra fókuszál, illetve lehetségessé válik a szöveg által feltételezett színházi kontextus vizsgálata is. Új szempontként vetődhet fel emellett a társadalmi nyilvánosság szerepének vizsgálata, mely többek között a *Tér és dráma* című tanulmány, illetve P. Müller Péter *Drámaforma és nyilvánosság* című kötetének koncepcióját jellemzi. A *Termékeny félreértések a távol-keleti színház európai recepciójában* fejezetben William Butler Yeats *A sólyom kútjánál* című drámáját szintén a színház felől közelíti meg a szerző, rámutatva az ír szerzőnek, illetve Antoin Artaudnak a távol-keleti előadó-művészetrel kapcsolatos – mint írja: termékeny – félreértéseire.

A fejezet utolsó tanulmánya a 20. század kánonját jelentős mértékben meghatározó Bertolt Brecht munkásságát veszi górcső alá, ám a szerző vizsgálatának tárgya nem a sokat elemzett drámaírói, hanem a hazánkban kevesebbet emlegetett rendezői életmű. A színpadi alkotások diskurzusban történő elsikkadása, miként azt P. Müller Péter megfogalmazza, több szempontból is problémás, hiszen figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a német szerző elképzelései nagymértékben módosították a „pragmatikus, könnyen fogyasztható és szórakoztató” produkciókban gondolkozó színházi hagyományt. Mindemellett a rendezések figyelmen kívül hagyásával a dramatikus szövegek vizsgálata sem lehet teljes, hiszen Bertolt Brecht nem választotta szét drámaírói és színházi munkásságát, vagyis, mint azt P. Müller Péter írja: „...a rendezés Brecht számára nem különült el sem a drámaírástól, sem az elméletalkotástól, e tényezőket egyben látta és – ha módja volt rá – egységben is gyakorolta.”⁸ Bár kétségtelenül igaznak vélem a szerző megállapításait, tanulmányának zárla-

tát, melyben P. Müller Péter Brecht rendezői életművének előtérbe helyezését szorgalmazza, vitathatónak tartom. Úgy vélem ugyanis – s mintha a szerző maga is ezen a véleményen lenne tanulmányának bevezetőjében –, hogy az életmű egységes vizsgálatát kellene megkísérelni, vagyis például olyan elemzéseket, melyek a színházmélet, illetve annak gyakorlati megvalósulásának fényében közelítenek az egyes szövegekhez, s nem egy-egy adott terület izolált vizsgálatát végzik el.

A *Hamlettől a Hamletgépig* utolsó fejezete a magyar színház- és kritikátörténetre fókuszáló tanulmányokat tartalmazza, de mindezek mellett a dráma az utolsó fejezetben is szerepet kap Márai Sándor és Kárpáti Péter szövegeinek elemzésekor (ez utóbbi tanulmány azért kiemelendő, mert a szerző a kortárs drámaíró eddigi életművét olyan jellegzetességekre összpontosítva mutatja be, melyek Kárpáti jelentős mértékben kiemelik a magyar drámaírói hagyományból, s így a szerző meggyőzően érvel amellett, hogy a *Tótféri*, a *Pájjinkás János*, illetve a *Negyedik kapu* írója fontos szerepet játszik a kortárs magyar irodalom és színház alakulásában). P. Müller Péter e kötetben nem közölt írásaiban is gyakran megfigyelhető, hogy a szerző – burkolt, vagy éppen nyílt formában – lesújtó véleményt fogalmaz meg a magyar színházkritika-írás állapotáról. E fejezet első, hosszabb szövege, mely a színházi kritika helyzetét elemzi az 1920-as évektől egészen 1949-ig, számba véve olyan meghatározó ítések munkáit, mint Kárpáti Aurél vagy Németh László, egy igen markáns, kemény hangú megállapítással zárul, mely szerint a szovjet megszállástól az államosításig terjedő időszak „színházkritika szempontjából a műfaj hanyatlását jelentette”.⁹ Mivel a szerző nem ír arról, hogy e negatív tendencia valamikor is megszakadt volna, valószínűsíthető, hogy álláspontja szerint a magyar kritikának azóta sem sikerült visszatalálnia egykori színvonalára. Mivel P. Müller Péter eddigi életművének jelentős része kritikusi tevékenységének eredménye, részben el kell fogadnunk álláspontját; azonban érdemes megfigyelni, hogy a magyar színházkritika fénykorában több olyan szerzőt találunk, aki elmarasztaló véleményt ír kollégáiról (a szerző tanulmánya is idézi Németh Antal, vagy Bálint György hasonló gondolatait). Olyan korszakot marasztaltak tehát el ezen ítések, melyhez képest a mai állapotot hanyatlásként jellemezzük; úgy tűnik tehát, hogy a magyar színházkritika hagyományához a kiemelkedő szerzők soraiban nyilvánuló önostorozás szervesen hozzátartozik.

Az utolsó fejezet két szövege is, *1956 újrértelmezései a Kádár-korszak drámáiban és színpadán*, illetve a *Színház / művészet / politika (Pécsett az 1970-es, '80-as években)* érinti a politika és a színház kapcsolatát. Ez utóbbi tanulmány idézi Fodor Géza megállapítását, mely szerint „a dráma a nyilvánosság műfaja”, s – mint P. Müller Péter írja – ha elfogadjuk ezt a definíciót, a színházat még fokozottabban a nyilvánosság által meghatározott intézménynek kell tekintenünk.¹⁰ Mindez azért érdekes, mert bár a szerző explicite nem bírálja Fodor

9 Uo., 184.

(Kiemelés az eredetiben.)

10 Uo., 213.

11 Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető Kiadó, Budapest 1978, 27.

elméletét, kijelentéséből mégis e definíció cáfolata olvasható ki. P. Müller Péter ugyanis az általa idézett szerzővel szemben differenciáltan kezeli a dráma és a színház fogalmát, tudván, hogy a színpadon látott előadás egyáltalán nem azonos a dramatikus szöveggel. Fodor – Lukács Györgyhöz hasonlóan, aki szerint „[a] dráma olyan írásmű, mely valamely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni”¹¹ – a színpadi előadást csupán az írott szöveg ismétléseként, vagy reprezentációjaként képzei el, nem pedig olyan autonóm alkotásként, mely a dramatikus szöveg *használata* során jön létre. Fodor és Lukács a műfaj specifikumainak meghatározásakor azonosítják a *nézett* és az *olvasott* művet, feltételezve, hogy ami a színpadon megvalósul, az eredendően benne van a szövegben is, és fordítva. Nem veszik számításba, hogy a színpadra állítás folyamata még akkor is a szöveg transzformációját jelenti, ha az előadás minden sort megőriz az eredeti darabból, illetve annak instrukciói szerint jár el. Ennek megfelelően nem látják be azt a tényt sem, hogy a tömegekre gyakorolt hatás, valamint a nyilvánosság nem a dramatikus szöveg, hanem a színházi előadás velejárója. P. Müller Péter kiinduló tételét tehát úgy fogalmazhatjuk át, hogy elsősorban nem a dráma, hanem a színház tekinthető a nyilvánosság műfajának, ennek megfelelően a színháztörténet-írás bizonyos korok esetében nem hagyhatja figyelmen kívül a politikai kontextust.

P. Müller Péter kötetének fontosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni, már csak azért sem, mert a magyar színháztudománynak igen nagy szüksége van a színvonalas tanulmányokat összegyűjtő és rendszerező munkákra. A szerző olyan szövegeket tett így könnyen elérhetővé, melyek elsősorban a drámatörténet számára fontosak, hiszen – mint arról már volt szó – a P. Müller által bemutatott írókról kevés magyar nyelvű tanulmányt találhat az érdeklődő. Reméltni lehet, hogy a *Hamlettől a Hamletgépig* mindezek miatt fontos mérföldkövévé válik az egyre erősödő magyar színház- és drámaelméleti kutatásoknak. (*Kijárat Kiadó, 2008*)