

Thomas Irmer

Heiner Müller *Hamletgépe*

ÖT MEGJEGYZÉS A MŰ KELETKEZÉSÉHEZ ÉS ÉRTELMEZÉSÉHEZ

I. Keletkezés – a *Hamletgép* apai vonatkozásai

Amikor Heiner Müller 1977-ben a *Hamletgép* mindössze kilencoldalmi szövegén dolgozik, minden bizonnyal legrejtélyesebb és egyszersmind legszemélyesebb jellegű darabja van készülőben. A szöveg lejegyzését megelőzően húsz éven át foglalkoztatta a *Hamlet* anyaga, és az előzmények közé tartozik egy 1975/76-os, kilenc hónapos amerikai körutazás, valamint egy hosszabb, az írói munkának szentelt bulgáriai tartózkodás is bolgár származású felesége, Ginka Tscholakowa társaságában. Az előkészületeknek ez a meghökkenően tágas idő- és térbeli kiterjesztése minden bizonnyal hozzájárult a színmű sűrűségéhez és komplexitásához. Hamlet, és ekként Müller Hamletje is az apával való szembenézésben valósítja meg magát; a fiúra hárul a feladat, hogy az apa bonyolult politikai hányattatásait felderítse és megoldja. A dráma elsősorban egy apáról és egy halott apa fiáról szól. Müller a *Hamlet*nek ezt a konstellációját az 1956-os budapesti felkelés hatására tekintette igazi nagy témának. Egy magas állású kommunista funkcionárius fia az állami temetést követően szembe találja magát az apák nemzedékének harcaival, amelyek az apának a desztalinizáció zűrzavarai közepette bekövetkezett halálával még távolról sem értek véget. Ez a nyom vezet tehát a *Hamlet Budapest* című műhöz; Müller ezt a munkacímeket adta a majd kétszáz oldalra nőtt kéziratnak. Shakespeare újjáírása a keleti tömbben az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején kialakult helyzet szemszögéből...

Már az újjáírásnak ezen a szintjén is egy további apa-relációval találkozunk: azzal, amely Müllert a nagy elődhöz, Shakespeare-hez fűzte. Vele Müller mindig is problematikus és termékeny viszonyban állt. 1968-ban lefordította az *Ahogy tetsziket*, 1972-ben radikálisan átdolgozta a *Macbethet* („Shakespeare után”), 1985-ben pedig az *Anatómia Titusszal* egy újabb tragédiát fordított le, egyszersmind kibővítve és kommentálva azt. Shakespeare a Jan Kott-i értelemben Müller kortársa – és ugyanakkor apja, riválisa és anyaga volt. A *Hamletgép* vonatkozásában fontos továbbá, hogy Müller közvetlenül a megírása előtt lefordította az eredeti *Hamletet* Benno Bessonnak, aki a berlini Volksbühnében vitte színre a tragédiát; ezt a fordítást egyébként mindmáig használják a német színházak.

Privát vonatkozásban, Müller életrajzán belül fontos szerepe lehet annak a körülménynek, hogy édesapját

1977 márciusában vesztette el. Az apa gyermekkor óta fontos vonatkoztatási pont volt azon, részben radikálisan változó politikai konstellációk hálózatában, amelyek megannyi önéletrajzi elemként beleolvadtak Müllernek a *Hamlet*-anyaggal való konfrontációjába. A későbbi író négyéves gyerekként megélte, ahogy szociáldemokrata édesapját a náci letartóztatták, meglátogatta őt a koncentrációs táborban, és az apa kiszabadulása után érezte annak óvatosságból eredő opportunizmusát. Később, a háború utáni időszakban és az NDK kezdeti éveiben az immár felnőtt Müller megélte, ahogyan apjából a száz Ércheegységben lévő Frankenberg város polgármestere lesz, ahogyan alkalmazkodnia kell mind az orosz megszállókhoz, mind az egyeduralomra törekvő kommunistákhoz, hogy végül 1951-ben feleségével és kisebbik fiával együtt Nyugatra települjön át, ekként menekülve a valószínűleg rá váró letartóztatás elől. Müller a maradás mellett dönt, amit később különféle, egymástól független okokkal indokolt: a magánélet síkján egy nő tartotta ott, de vágyott arra is, hogy végre önálló legyen, és „elvágya a köldökszinórt”, és hivatkozott politikai meggyőződésére is, amely az NDK-hoz vonzotta.

Ezt a bonyolult viszonyrendszert ábrázolta Müller *Az apa* című szövegben, amely sajátos módon egy önmagától vett idézettel kezdődik: „Egy halott apa talán / Jobb apa lett volna. A legjobb / A halva született apa.” Az első fejezetben Müller az apa 1933-as letartóztatását mutatja be, a kilencedikben pedig azt a bizonyos menekülést: „1951-ben apám, hogy az osztályharcból kivonja magát, a Potsdamer Platzon át Berlin amerikai szektorába távozott.” A letartóztatás veszélyéről nem tesz említést, és az apáról szóló szöveg még Müller dikciója ismeretében is feltűnően hűvös. A Nyugatra való szökést így foglalja össze: „Évekkel később, egy badeni kisvárosban találta meg a maga békéjét, miközben munkásgyilkosoknak és munkásgyilkosok özvegyeinek fizette ki a nyugdíjat.” Ez természetesen a nyugdíjat élvező náci bűnösökre vonatkozik, akik annak idején az apát bezárták és meghurcolták. Müller nem értékeli ezt az életutat, amelynek folyamán a náci korszak politikai üldözöttjéből a háború utáni évek prominens politikai személyisége, majd végül a Szövetségi Köztársaság néma polgára lett; ezt a feladatot az olvasóra bízta. Érdekes az is, ahogy Müller ebben az 1951-es pillanatban önmagát látja: „Ültem a könyvszekrény előtt, és verseket olvastam.” Később ez az önéletrajzi jellegű Müller-figura az esőben elme

egy táncmulatságra, ahol a menekülő apa fia megismerkedik egy nővel, akit végül szülei volt hálószobájába visz. A cselekmény első része, ha úgy tetszik, a rezzenéstelen részvétlenségen kívül hűségnyilatkozat az irodalomnak, míg a második rész a szülői hálószoba már-már rituális birtokbavétele, miközben a nő az ágyban még mindig a polgármester fekhelyét látja. Az itt érvényesülő hamisítatlan oidipuszi lázadást Müller később a maga színművének Hamletjére is átviszi.

Ebből is látni, milyen komplex apa-vonatkozások találhatók a *Hamletgép*ben és a *Hamletgép* körül, noha természetesen nem állapítható meg, hogy saját apjának halála milyen mértékben játszott közre a dráma megírásának impulzusában. Az ötfelvonásos darab első részének még a címe is *Családi album* lett, és a valamikor volt vagy valamikor eljátszott figura így szólítja meg a halott apát: „Kísértet, amely nemzett engem”. Figyelmet érdemel az is, hogy az oidipuszi lázadás csak az első felvonásban jelenik meg, amely még a legtagabban és leginkább felismerhetően veszi át Shakespeare *Hamletjének* alapkonstellációját. Már ha eltekinünk attól, hogy ez a Hamlet-figura a negyedik rész végén felhasítja Marx-Lenin-Maónak, a szocialista forradalom elméleti atyáinak koponyáját.

II. Kontextusok – a *Hamletgép* mint Zeitstück

Amikor Müller 1977-ben megírja a *Hamletgépet*, intertextuális utalások széles hálóját veszi igénybe Shakespeare-től Hölderlinen és Ezra Poundon át a mai Amerikáig. Annak az embernek a problematikájához azonban, aki egykor Hamlet volt, szervesen hozzátartoznak a közvetlen jelenkor-történeti vonatkozások is. Ezek elsősorban Hamletet, az értelmiségit érintik, aki keresi és vizsgálja a maga helyét a politika világában; bár e helyütt ismét emlékeztetnünk kell a dráma tartalmi struktúrájára. Az első rész vagy felvonás a Hamlet körüli, jól ismert politikai alaphelyzettel foglalkozik. A második rész a lázadni készülő Ophelia monológja. E valóban kristálytisztá kompozíció harmadik részében Hamlet találkozik Opheliával, és találkozásuk a nem- és identitáscserében csúcsonylik ki. Az ismét nagyrészt monológyszerű negyedik részben a Hamlet-figura összeolvad az író alakjával, míg az ötödik rész megint csak teljes egészében Opheliáé. Ez a hajlam az egyetlen dialógustöredék köré szervezett monologizálásra egyszerűen következmény is: az a kudarc előzi meg, amelyet Müller a *Hamlet Budapesten* alkalmából átélt. E kudarc abból a felismerésből fakadt, hogy korunkban nincs lehetőség dialógusra. „Már Bulgáriában észrevettem, hogy ezzel az anyaggal nem juthatunk el a dialógusig, mint ahogy az is lehetetlen, hogy az anyagot átültessük az úgynevezett létező szocializmus-sztáli-

nizmus világába. (...) Ez egyszerűen nem ment. Nem volt dialógus, nem volt dialógushoz alkalmas anyag, tulajdonképpen semmi sem volt. Ez pedig azt jelentette, hogy ez a szocialista világ mindenestől a végét járja. Ha nincs többé dialógus, mindennek vége.” (Idézi J. C. Hauschild: *Heiner Müller oder das Prinzip Zweifel*. Berlin, 2001., 348.)

Müller tehát a színházat nem tartja többé dialógusképesnek; ráadásul Hamlet-figurája sem tekinthető már zárt és reprezentatív alaknak, miközben Ophelia esetében ez még messzemenően igaz. „Ophelia vagyok” – jelenti ki a figura a második rész elején, hogy az ötödik részben Élektraként szíjazzák be a tolószékbe.

A két német állam jelenkor-történeti kontextusa szempontjából két eseményre érdemes felfigyelni, amelyek mind a szerző, mind a két figura dolgában eligazítanak. Egyfelől az NSZK-ban kialakuló RAF-terrorizmus jelenségéről van szó, amelyen belül Müllert elsősorban Ulrike Meinhof érdekelte mint női protagonistát. Az első Ophelia-monológ egyes részei, amikor a figura a polgári életnek mint elnyomómechanizmusnak az elpusztításáról beszél, Meinhof életrajzára utalnak. Meinhof, mielőtt illegálisba vonult, másoknál helyezte el két gyermekét, bútorait pedig a lakás ablakából kidobálta az utcára – Müller ezt különösen szemléletes színházi mozzanatnak tartotta. A dráma éppen születőben volt, amikor Ulrike Meinhof a börtönben öngyilkos lett, ami a közvélemény szemében egyáltalán nem növelte kudarcának terhét, inkább szinte már mítoszi nagyságot kölcsönzött személyé-



Ulrich Mühe a címszerepben
(Heiner Müller 1990-es rendezése)

nek. Figyelemre méltó, hogy Müller a Meinhof-jelenséget, úgy is, mint a nő lázadását kiemeli a RAF összefüggésrendszeréből, és a darab utolsó soraiban, amikor az amerikai Manson-család egyik női tagját, Susan Atkinst idézi, felcsendül a női terrorizmus visszhangja:



„Ha majd henteskésekkel vonul át a hálószobáitokon, megtudjátok az igazságot.” A RAF terrorizmusa mint jelenség több szempontból is megosztotta az NSZK-t, és a maga virulenciájával a '68-as mozgalmak leg-problematisabb következménye lett. A RAF akciói, a rajtaütések és emberrablások heves vitát váltottak ki: vajon igazolható-e Nyugat-Európában az a militáns baloldaliság, amelyet a harmadik világban nemcsak eltűrnek, de üdvözlnek is. A RAF első nemzedékének lefejezése, továbbá a hatalmas apparátust megmozgató állami felderítés és átfogó ellenőrzés egész légköre főként a baloldal köreiből váltott ki további vitákat, és e viták éle éppen az államhatalom ellen irányult, amely azt hirdette, hogy csak a terroristákkal és követőikkel óhajt leszámolni. Mint már mondtuk, színművében Müller voltaképpen beéri valamiféle Ophelia-Meinhofra tett homályos célzásokkal, de amikor felmerült, hogy a szöveget könyv formában kiadják, a halott Ulrike Meinhof fényképét szánta a címlapra, ami a jelenkor-történeti összefüggést a kelleténél is világosabban tette volna. Siegfried Unseld, a Suhrkamp Kiadó vezetője visszautasította e valóban provokatív címlapelképzést, és a kiadás nem is valósult meg. Ma, amikor már lényegesen többet tudunk a RAF első nemzedékének belső indítékairól, politikai kultúrájáról és egymással való érintkezéséről, ez az Ulrike Meinhofra való utalás idealizáltnak hat. Am Müller gondolkodási rendszerébe helyezve, s tekintetbe véve az író érdeklődését a megbukott baloldal alternatívái iránt, ez a szemléletmód még ma is érthető és átélhető. Másfelől a női terrorizmusra való leszűkítés elég zavarón hat-hatott, semhogy a szerzőtől bárki is a RAF-mozgalom valóságáig, precíz ábrázolását várja. Müllernek a terrorizmus iránti érdeklődése – amely a „Molotov-koktéllről mint az utolsó polgári művelődésélményről” szóló híres bemondásában csúcsosodott ki – abból fakadt, hogy hátha a túl szilárdan álló alapok valamiképpen mégis feltörhetőek, és ezt a lehetőséget a hatalom, sőt Hamlet által is kiközösített nő alakja jelképezte.

A német jelenkortörténet másik síkja az NDK akkori legsúlyosabb kultúrpolitikai válságához kapcsolódik. 1976 novemberében a Politikai Bizottság döntése alapján megfosztották állampolgárságától Wolf Biermann dalszerzőt és énekest, akkor, amikor éppen egy kölni koncertmeghívásnak tett eleget. Ezzel végképp füstbe mentek a nagyobb liberalizmushoz fűződő remények, amelyeket a kritikus beállítottságú értelmiségiek 1972 óta Erich Honeckerbe helyeztek. Írók és művészek mindenesetre tiltakoztak az éber és arcátlan szellemű művészt sújtó szankció ellen, tudván tudva, hogy Biermann, akit kezdetben még a késői Brecht bátorított, dalaiban úgyszólván oidipuszi gúnyal ostromozta a Politbüroban trónoló kivénhedt apákat. Müller a tiltakozó levél aláírói közé tartozott, később azonban bírálta a Nyugatot, amiért a dokumentumot nyilvánosságra hozta, és propagandacélokra használta; ezért aztán azzal gyanúsították, hogy átállt az ellentáborba. A Biermann-féle krízis leleplezte, hogy az NDK-ban többé nem lesz nyílt párbeszéd a szellem és a hatalom között, ez a felismerés pedig, a dialógus már említett problémáján túlmenően, erőteljesen beépült Müller Hamlet-figurájába. Az 1956-os Budapestre visszautalva a negyedik, „Pest Budán [azaz a kétjelen-

tésű német szónak megfelelően: *Pestis Budán – A ford.] / Csata Grönlandért*” című részben a figura monológja egy felkelésről szól, amelyben ő mindkét tábornoktól távol tartja magát: „A helyem, ha a drámám még egyáltalán végbemenne, a front mindkét oldalán, a frontok között vagy fölött volna.” A lehetetlenség, a tudathasadás képzeletbeli dialógusa monológ formában; egy Hamlet, aki átlát a maga kiváltságain: „Az undorom / kiváltság, / őrsi fal, / szögesdrót, börtön.”

Világos, hogy Müller színdarabja explicite nem erről a két eseményről szól, de kontextusként hozzá kell képzelnünk őket. A Hamlet-figura negyedik részbeli utolsó cselekvése – jóformán az egész darabban az egyetlen –, hogy meglékeli Marx, Lenin és Mao fejét, amit értelmezhetünk e történelemformáló személyek elpusztításaként, de éppúgy emlékműveik megnyitá-saként is.

III. Értelmezések – A stagnálás kézjegye

Kivételes sűrítettsége, összetett kollázsjellege, sokrétű intertextualitása és egyszersmind versszerűsége miatt a *Hamletgép* aligha adhatott módot átfogó, vég-értéves jellegű szövegmagyarázatra. A mából nézve az ember leginkább arra hajlik, hogy a művet úgy értelmezze, mint Müller összefoglalását egy megállított, alternatíva nélküli történelemről – és ugyanakkor a szovjet színezetű kommunizmus és az amerikai színezetű kapitalizmus egymással szemben álló rendszerei közötti, illetve rájuk magukra is jellemző stagnálás szellemi kézjegyét lássuk benne. „A mozdulatlanság dialektikájáról” van szó, ahogy Durs Grünbein költő Müller életművének nagy részét oly találóan jellemezte. A mozdulatlanságnak ez a dialektikája, amelyet Müller Hamlet-figurája tükröz és egyben hordoz, és amelybe Opheliát belekötözik, a maga költői többértelműségében nem ad utasításokat sem a cselekvésre, sem a gondolkodásra, hanem nyitott marad. „I am neither a dope-, nor a hope-dealer” („Nem kereskedem sem fűvel, sem reménnyel”), jelentette ki Müller amerikai fordítójának, Carl Webernek. És ez alkalomból jellegzetesen fogalmazta meg a maga speciális helyzetét mint olyan íróét, aki az NDK-ban ír, sztereo-pillantással a keleti tömbre és Amerikára: „I stand in the void of communism.” („A kommunizmus űrjében/ürességében állok.”) Rövidre fogva, a *Hamletgép* az értelmiségi tragédiája az elbukó kommunizmus időszakában – abban az időszakban, amikor lehetetlenné vált, hogy valaki komolyan vehető szándékkal csatlakozzék egy történelmi mozgalomhoz anélkül, hogy az rögtön magába ne szippantaná. És ez a kérdés talán a ma számára sem érdektelen.

A mozdulatlanságnak ezt a dialektikáját a maga idejében csakhamar bekebelezték a posztmodernnek a történelem végét hirdető filozófiai diskurzusába. A rendszerek örökös megmerevedése azonban legkésőbb 1989-ben alapvető tévedésnek bizonyult, és Müller szkepszise ma más viszonyokra reagál. A stagnálás, a messianisztikus kommunizmus beteljesülésére való várakozás abszurdításának kézjegye és az aktuálisan ajánlható szkepszis között igenis van átjárás. Ezt ismerte fel Slavoj Žižek szlovén filozófus, és elmélete elvezethet a *Hamletgép* mai megértéséhez:



„E messianisztikus álláspontnak nem az volt a lényege, hogy fenntartsa a reményt, hanem az, hogy az emberek, éppen mert a Messiás nem jött el, egyszer csak körülnéztek, és felismerték környezetük lomha anyagságát – ellentétben a Nyugattal, ahol az emberek örökké lázas tevékenységben égtek, sűrögtek ide-oda, és ezért fel sem fogták, ami körülöttük végbemegy. Mivel az ő kultúrájuk nem ismerte a siettetést, az emberek sokkal szorosabb kapcsolatban álltak a földdel,

ház 1978-ra tervezett ősbemutatójáról a premier előtt két héttel lemondtak, az eseményt azonban még egy könyv is dokumentálja. Kiderült, hogy Volker Geissler rendező, a színház vezetése és az érintett színészek alapvetően nem értenek egyet a próbafolyamat addigi eredményeinek értékelésében. A dokumentációból kiderül, hogy egyfelől a színészek jóformán szabad kezet kaptak egyéni koncepcióik kidolgozásához, míg másfelől a rendező kísérletezni akart, és új utakat keresett;



amelyen a váróterem nyugodott; és e lekészettség helyzetében csak annál intenzívebben élték meg e világ idioszinkráziáit, megannyi topográfiai és történeti részletével együtt.

Első eredményünk tehát az, hogy jó okkal vehetjük komolyan Müller tartózkodását. Politikai álláspontja négy motívum, négy téma körül kristályosodik ki: a feltétlen produktívítási készítés elutasítása, a demokráciával és a politika teatralizálásával szembeni bizalmatlanság, valamint az erőszak elkerülhetetlensége. Négy olyan ismérv, amely közvetlen ellentmondásban van a mai poszt-politika négy dogmájával: a gazdasági növekedésre való koncentrálással, a liberális demokráciával, a nem teatralis pragmatizmussal és az erőszakmentes toleranciával.” (S. Žižek: *Heiner Müller aus den Fugen*. Frankfurt a. M., 1998., 280–281.)

Žižek ugyan Müller felfogását is bizonyos szkepszissel szemléli, mégis észreveszi, mi maradt napjainkra is érvényes Müller szemléletéből, amelyet a *Hamletgép*ben már 1977-ben oly töményen megfogalmazott. Ezt az érvényességet azonban az előadásnak, úgy is, mint a gondolatok gyakorlatba való átültetésének, újra meg újra meg kell keresnie.

IV. Előadások – a *Hamletgép* a színháztörténetben

A *Hamletgép* kezdettől nehéz darabnak bizonyult, hiszen a szerző abbéli szándékához, hogy mindig is ellenállást fejtsen ki a színházzal szemben. A kölni színház

A bukaresti Teatrul Odeon előadása (2007)

a színház olyan erős volt, hogy a német városi színházi üzemelés szokásos feltételei között nem jöhetett létre előadás. Müller korábban azt remélte, hogy szövegét Benno Besson volksbühnebeli *Hamletjének* keretében kommentárként előadják majd, de miután a kéziratot benyújtotta az NDK színházi kiadójának, a Henschelverlagnak, egyértelművé vált, hogy erre a darabra az NDK színházai nem fognak engedélyt kapni. A helyzet egészen az NDK megszűntéig nem is változott; ekkor aztán, 1990 tavaszán Müller a berlini Deutsches Theaterben megvalósíthatta tervét, hogy saját *Hamlet*-fordítása a *Hamletgép* beiktatásával kerüljön színre. Ezt az előadást azonban már nem Besson, hanem Müller maga rendezte.

Ezek a Keleten és Nyugaton egyaránt fellépő nehézségek azonban nem gátolták meg, hogy a darab a műleri életmű egyik legerősebb és leghatásosabb alkotásává váljék. Az 1978 végén megtartott brüsszeli ősbemutatót hamarosan követte a franciaországi premier, melyet a fordító, Jean Jourdeuil rendezett Saint-Denis-ben, és ettől kezdve sorjában születtek az előadások, melyek mind azt kutatták: hogyan tehető át színpadra ez a valóban posztdramatikus szöveg. A lényegyet tekintve világosnak látszott, hogy a darabot Hamlet és Ophelia, illetve az őket játszó színészek, valamint egy, a szerzőt képviselő harmadik figura hordozzák. Am már a kölni kísérlet alkalmából szóba ke-



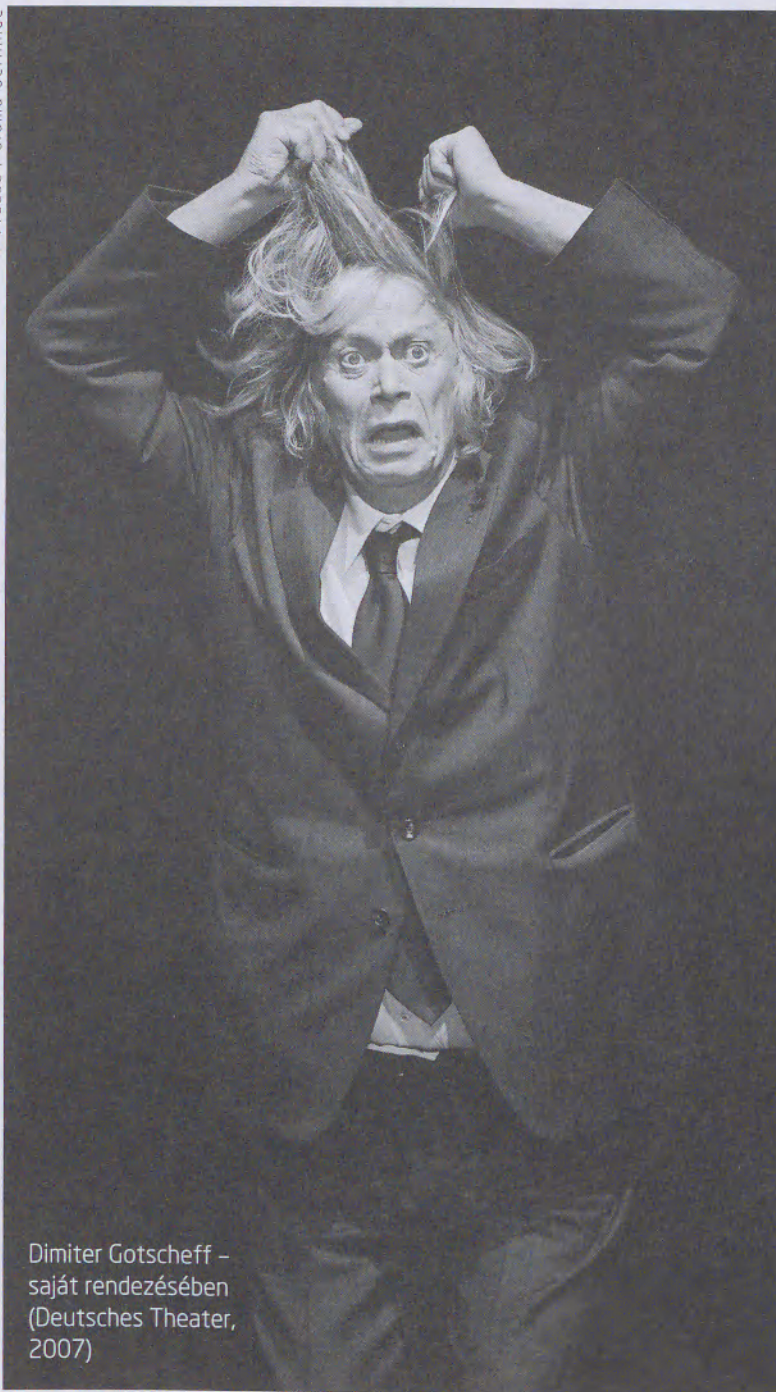
rült, hogy a darab egyes részeit kollektíven, kórus-szerűen adják elő, hogy kidomborodjék a szövegnek az egyes személyeken túli általánosíthatósága. Müller utólag, a darab kiadását követően sem adott utasításokat színészeinek. Bármilyen szigorúan építette is fel a mű formáját, az a színpad számára nyitott – nyitott és egyben rejtélyes maradt.

1986-ban Robert Wilson New Yorkban szürreális prózai operaként vitte színre a darabot, úgy, hogy az előadás ne támaszkodjék felületi interpretációs összefüggésekre. Müllernek tetszett a szöveg és a jelentés illetően szétválasztása; nagyra értékelte ezt az előadást, amely megerősítette a Wilsonnal már amúgy is kialakult munkakapcsolatot. Így azonban az európai és még inkább a német színház szemszögéből felvetődött a kérdés, hogy ebben az álomszerű képi színházban érvényesülhet-e Müller egzisztenciális felfogása a mozdulatlanságnak arról a bizonyos fájdalmas dialektikájáról. Kiderült azonban az is, hogy Wilson radikális hozzáállása sokkal hívebben fejezi ki a színmű partalan diszparitását, mint azok a kísérletek, amelyek beérték a *Hamletgép* állítólagos politikai tartalmának kiemelésével. A *Hamletgép* kapcsán továbbra is fennmaradt a nagy kérdés, hogy miképpen valósíthatók meg a színházban az ilyenfajta, képekben gazdag, ám ugyanakkor végletesen diszkurzív jellegű darabok, amelyek a színházi reprezentáció elvetésének jegyében eleve lemondanak a valóságos jelenetekről és figurákról. Müller a New York-i *The Village Voice* hasábjain elismerte, hogy „a *Hamletgép* színpadi utasításait csak provokációnak szántam; szellemi képek voltak, és soha nem gondoltam, hogy a színházaknak le kellene fordítaniuk őket a maguk nyelvére”. A továbbiakban „fejben történő színházról” beszél; „álombeli színházról, mivelhogy nekem nem volt színházam, és kilátásom sem volt rá, hogy a létező színházakban színre kerüljek” (Hauschild, 346.). Wilson azonban képes volt rá, hogy ezt az álombeli színházat teljes mértékben komolyan vegye; és mialatt a felkelés csak álomban történik meg, a színpadon három rejtélyes nő a hosszú körmeivel kapar egy üres asztalt. Kifinomult értelmezők ezt a három alakot később sorsistennők vagy normák triójaként fogták fel, és olvasóikat szinte kényszerítették, hogy Müller darabjához új és még újabb nézőpontokból közelítsenek.

Amikor Müller 1989/90-ben a nyolcórás *Hamlet/Gép* keretében felkészült a darabra, megvallotta, hogy már nem ezt a szöveget tartja a legfontosabbnak. A korszakváltás ábrázolására immár magát a *Hamletet* érezte a legalkalmasabbnak, és úgy vélte, saját, a mozdulatlanság dialektikájáról szóló darabja sokat veszített időszerűségéből. Ennek ellenére beillesztette az előadásba mint formailag és szövegében szigorú és egzakta alkotást, melyben a főszerepet a „valódi” Hamletet is alakító Ulrich Mühére bízta; olyasféleképpen járt el, mint annak idején a *Cementben*, ahol a nagy akciók folyamatát úgyszintén efféle betoldásokkal szakította meg. Ezt a *Hamletgép*et a shakespeare-i tragédiával való szimbiózis éltette; így lett belőle rövid, de nem magában álló kiegészítés, amely talán egyszer még tükröt tart keletkezése és közvetlen hatóképesége korának, miközben túl is lép ezen a koron.

A *Hamletgép* feltételeinek maradéktalan brutalizálását tűzte ki célul 1997-ben Gert Hof rendező, a maga nagyszabású, rockszínhátszerű berlini előadásával, amely egy hatalmas üzemcsarnokban játszódott. Hof bevonta a játékba a Tambours de Bronx nevű dobosegyüttest, és a díszletet egy sok vitát kiváltó festőművészre, Gottfried Helnweinre bízta. Kétségtelen, hogy ennek során veszendőbe mentek Müller meta-színházi finomságai és a rá jellemző intellektuális önfaggatás, és született egy agresszivitásában is nagy produkció, amely merő vádiratként hatott. A figyelmet érdemlő megvalósítások közé tartozik a fentiekén kívül az Einstürzende Neubauten (Összeomló Új Épületek) nevű együttes CD-je; ez a banda szerezte a zenét Müller *Hamlet/Gép*éhez is, majd a darabot, ugyancsak Ulrich Mühe főszereplésével, még egyszer eljátszotta egyfajta metál-audiojegyzőkönyvként. Nemzetközi vi-

© Freese / drama-berlin.de



Dimiter Gotscheff – saját rendezésében (Deutsches Theater, 2007)



szonylatban 1995-ben számos fesztiválon szerzett komoly elismerést az argentinai El Periferico de Objetos társulat a maga, részben bábokkal előadott változatával. Az elhatározás, hogy a szöveget leválasszák az élő színészekről, és absztrakt, mozgatható vétagú bábokkal vigyék színre, mindenekelött azokat győzte meg, akik a *Hamletgéptől* rendhagyó színházat vártak.

V. Gotscheff 2007-es *Hamletgépe*

Dimiter Gotscheff, az 1943-as születésű, Bulgáriából jött rendező alighanem világviszonylatban is Müller leghívebb és legkeményebb színházi tolmácsolója. A hatvanas évek elején diákként ismerkedett meg az íróval, és bár eredetileg a Łodzi Filmakadémiára kíváncszott, az ismeretség hatására átnyergelt a színházra. Színháztudományt tanult, de voltaképpen csak azért, hogy a lehető legközelebb maradjon Benno Bessonhoz, aki először a Deutsches Theaterben, majd a Volksbühnén dolgozott, és minél többet tanulhasson a nagy rendezőtől csakúgy, mint a rendhagyó írótól, akiknek minden titkát meg akarta fejteni. A hetvenes években Gotscheff még csak egyetlen Müller-darabot rendezhetett, mégpedig vidéken, Nordhausenban, az *Asszonyok komédiáját*; 1982-ben pedig Szófiában vitte színre Müller *Philoktétesztét*, olyan színvonalon, hogy Müller levelet írt neki – ez a levél, amely a test és a nyelv viszonyával foglalkozik, mára színházelméleti dokumentum lett.

Az a tény, hogy a színész elsősorban mindig beszélő testnek tekintendő, éppen Müller szóban forgó művei kapcsán kap erős nyomatékot. Az író a maga képeit nem szükségképp azok színpadi csillogásával, hanem a beszédben fejezi ki. Ugyanakkor Gotscheff rendezéseiben a hangsúly mindig a szerzők fizikai beszédére kerül, nem pedig annak képi átültetésére, és Müller darabjaira ez fokozottan vonatkozik.

A *Hamletgép*hez tervezőjével, Mark Lammerttel együtt, aki szobrászként is, jó barátként is szorosan kötődött Müllerhez, olyan kiindulást keresett, ahonnan mai szempontból bontható ki a színmű, tehát nem a mozdulatlan dialektikája felől akarták megközelíteni. Így találtak rá az 1992-ben keletkezett s a fordulat utáni kilátásokkal foglalkozó hosszú költemény, a *Mommsen tömbje* egyik részletére, és ez lett legfontosabb forgás- és sarokpontjuk. Költeményében Müller Theodor Mommsen történelmi szövegét szólítja meg, aki négykötetes történelmi sorozatot tervezett a Római Birodalomról, ám a negyedik, Róma pusztulásával foglalkozó kötetet nem akarta végigírni. Müllernek az volna a feladata, hogy íróként végigasszisztálja és ábrázolja a „római” Moszkva, e letűnő birodalom pusztulását. Mommsen tükrebből szemlélve ez neki sem sikerül, hiszen krónikásként „a kommunizmus úrjében” áll, ám igazi írói teljesítményként ezt a költeményt mégis megalkotta. Gotscheff a *Hamletgép* prologusául a költeménynek azt a részét választotta, amelyben Müller egy berlini luxusétteremben két vállalkozó üzleti tárgyú beszélgetését hallgatja ki, és kis híján befűl a brutális befektetői prózába. Ezek volnának a ma Hamletjei és Horatiói? Vagy talán Rosencrantz és Guildenstern fűjják ma fel magukat? Mindenesetre az én véleményem szerint Gotscheff mai nézőpontot választ, amikor a színdarabot mintegy a történelem nyitott sírjai elé akasztja ki.

És Gotscheff előadása, kell-e mondani, többszörös apadráma. A költőt faggatva ő maga játssza ezt a Hamlet-figurát; ő maga vezeti a színpadra a fiatal színészt, Alexander Khuont és Valery Tscheplanowa Opheliáját. A *Hamletgép* megelőző kellemetlen prologusával ő teszi ki magát a fiatalember faggatásának. Ekként Gotscheff ma egyszerre válik Müller fiatalemberének apjává és egyszerre mind fiává is, aki a színházban a nyomdokaiba lép. Mindezen túlmenően Gotscheff hol japán, hol bolgár, hol angol szövege a maga soknyelvűségében első ízben utal szöveg és kontextus eredendő nemzetköziségére. Oidipuszi szituáció, amely előre- és hátrafelé egyaránt radikálisan nyitott.

SUMMARY

Contributors to our section of reviews are Andrea Tompa, László Sz. Derme, Tamás Koltai, Róbert Markó, Tamás Tarján, Andrea Rádai, Balázs Zsedényi, Balázs Urbán, György Karsai, and László Kolozsi who saw for us Phelim McDermott's and Julian Crouch's *Shockheaded Peter* with music by the band Tiger Lillies (Örkény Theatre), Rolf Hochhuth's *The Vicar* (Kaposvár), the opera *Mahagonny* by Kurt Weill and Bertolt Brecht (State Opera House at the Thália Theatre), András Forgách's *Moonlight and Its Traveller* (an adaptation of Antal Szerb's novel *The Traveller and the Moonlight*, Kecskemét and Zalaegerszeg), András Vinnai's *Mole* (Katonai József Theatre), *He Who Never Returns* by Béla Pintér and Company (Szkéné), Schiller's *Mary Queen of Scots* (Székesfehérvár), Zsigmond Remenyik's *Pigsticking in the Hell* (National), Péter Kárpáti's *Surprise Party* (by several companies in a private flat in the City) and Ionesco's *Rhinoceros* (Studio K).

Three contributions are devoted to the recent interest centred on Frank Wedekind's play, *Spring Awakening*. György Harmat writes on a staging of the original straight play at the Karinthy Stage and István Kornya talks to its director György Vidovszky, while Szabolcs Molnár saw a musical version of the same work by Steven Sater and Duncan Sheik, a co-production by the Operetta Theatre and the Western Theatre.

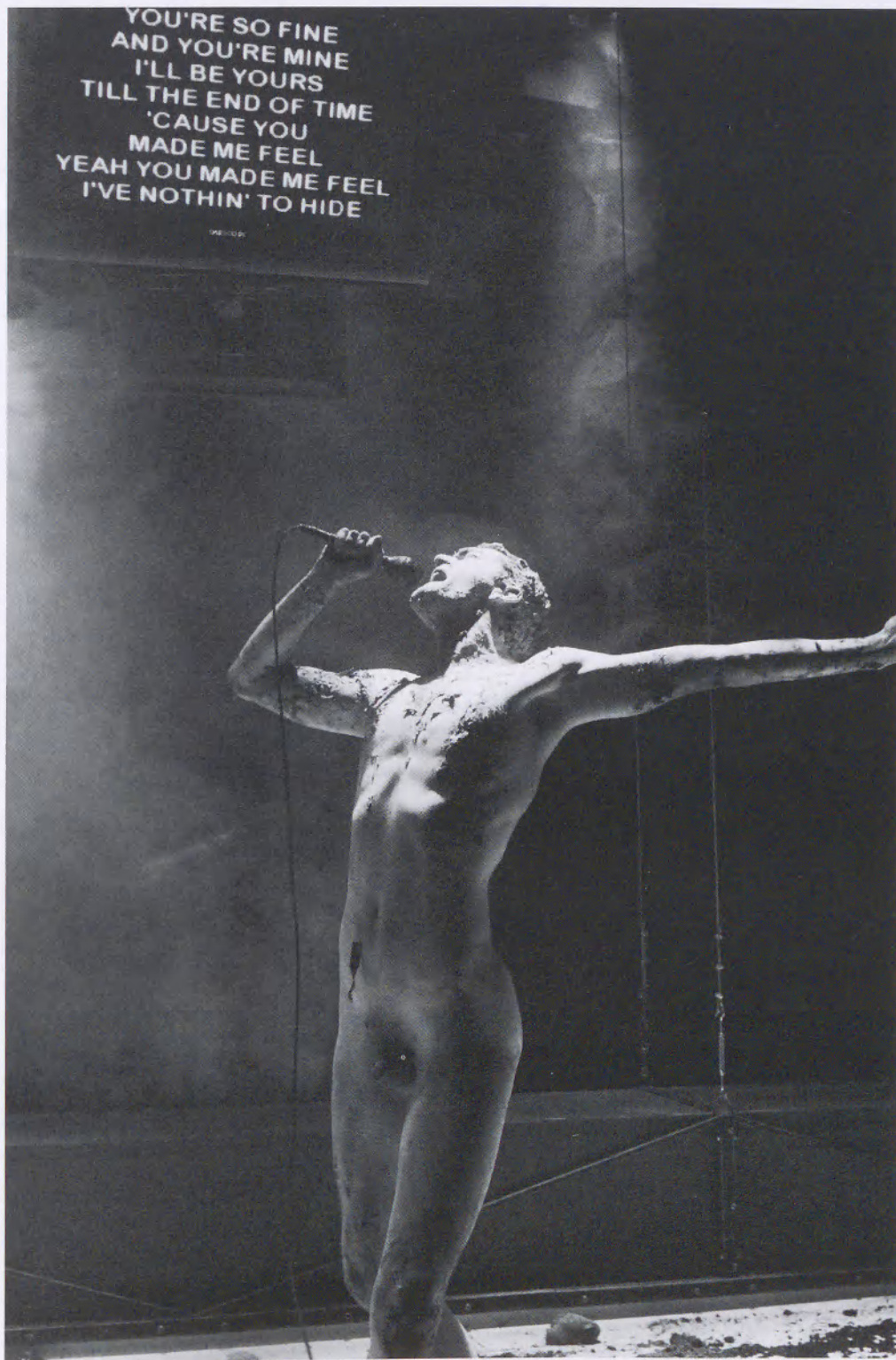
Edward Albee was the author of a stage version of Vladimir Nabokov's *Lolita*. The adaptation is now a Hungarian premiere at the Budapest Chamber Theatre. Andrea Tompa discusses it and adds to her review an essay on the problems of adapting Nabokov and on previous productions of *Lolita*.

Our dance critics, Tamás Halász, Csaba Kutszegi and Annamária Szoboszlai review, respectively, *Choreographology*, an experimental evening by Bea Gold, Attila Gold and László Kövesdi at the Artus Studio, *Blood Reflex* by Krisztián Gergye at the MU Theatre and a double-bill, *Swinging Door* and *Light Music* by Andrea Ladányi and Zsolt Bánki (Trafó).

In a column called Workshop director György Lengyel evokes the rich personality of his first master, later friend, director Géza Pártos.

Our column on World Theatre publishes a study by Thomas Irmer on the famous and much-discussed play *Hamlet Machine* by Germany's Heiner Müller, analyzing its origins, its different readings and its more important stagings.

Playtext of the month is András Visky's *I killed my Mother*.



Gergye Krisztián a Vér-reflex című előadásban (Trafó)

Koncz Zsuzsa felvétele



**Művészetek
Palotája**
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

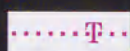


Milánói Piccolo Teatro

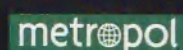
Goldoni: Nyaralás-trilógia

2009. május 27., 28., 29., 19.00
Fesztivál Színház

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



Jegyek kaphatók a Múpa jegypénztárakban (1095 Budapest, Komor Marcell u. 1., tel.: 555-3300 és 1061 Budapest, Andrássy út 28., tel.: 555-3310), a Concert & Media jegyirodáiban (tel.: 455-9000), a Libri könyvesboltjában, valamint az ismert jegypénztárakban. A Múpa szakmai támogatója a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. ISO 9001:2000

