

Kommunikációs minthák

NÁNAY ISTVÁN

A metakommunikáció természetének és jellegzetességeinek feltárásához mindenekelőtt azt kell tisztázni, hogy a színpadon nem élet jelenik meg, hanem műalkotás, azaz másodlagos valóság. Ez azzal a következménnyel jár, hogy a mindennapi életben használatos metakommunikációs megnyilvánulások nem ugyanúgy érvényesülnek a színpadon, mint az életben. Míg az életben az emberek közötti viszonyokat, s így a kommunikációs folyamatokat a spontaneitás, a véletlenszerűség, az esetlegesség jellemzi, addig a színpadon minden előre eltervezett, tudatos, teleologikus. Az életbeli folyamatok etapjainak egymásutánját az idő szervezi, a színpadiakét az elérni kívánt mondanivaló. Éppen ezért a mindennapok metakommunikatív megnyilvánulásai nem tehetők át egy az egyben a színpadi helyzetekbe, a metakommunikációs megnyilvánulásoknak tudatosan megválasztott és megkomponált jelekként kell funkcionálniuk. Még akkor is így van ez, ha manapság a színházi törekvések sok szempontból közelítenek az élethelyzetekhez.

A színpadi jelként alkalmazott metakommunikáció természetesen nem szakítható el a mindennapi életbeliektől, egyrészt mert a színész ez utóbbit magával hozza, másrészt mert a néző is ezt ismeri. Márpedig csak olyan jeleket lehet a műalkotásban használni, amelyek közmegegyezéses alapon ugyanazt, vagy nagymértékben ugyanazt jelentik az alkotó és a befogadó számára. Ha ugyanis a jelek tartalma csak az alkotók számára egyértelmű, a befogadó nem tud mit kezdeni a közléssel, a szituáció automatikus megértése helyett azzal kell fogalalkoznia, hogy nagy nehezen dekódolja a jeleket.

Az élethelyzetek egy speciális megnyilvánulási módja, ha két vagy több ember beszélget. A beszélgetés mindig egy kicsit szereplési helyzet is. Az egyik fél valamit el akar érni a másiktól, s ezért mondanóját igyekszik úgy csomagolni, előadni, hogy célt érjen. A másik fél – akár eleget tesz végül a kérdező-kérdő-proponáló fél kívánságának, akár nem – védekező, elhárító helyzetben van, azaz ő is úgy igyekszik viselkedni, hogy a maga akarata érvényesüljön. A beszélgetés kezdetétől a befejezéséig mindkét fél tisztában van a másik szándékával, helyzetével, a maga helyzetével, és lehetőségeivel, a kettejük kapcsolatának jellegével, ám ezt nem fedik fel. A társadalmi játékszabályok által meghatározott pontos lefutású játékszabályok, szerepeket alakítanak. Az elhangzó szöveg csupán a felszín, a lényegesebb közlés a szavak és a mondatok mögött, a metakommunikáció szintjén fejeződik ki. Az elhallgatásokban, a szünetekben, a hangsúlyokban, a két ember között automatikusan kialakuló távolságban, az érintkezés formális vagy informális hangnemében, a testi érintések, az úgynevezett kötelék jelek jellegében, az árulkodó, akaratlan mozdulatokban és így tovább. Megváltozik a két ember viszonya, ha a válaszoló viszonzást kér, azaz a válaszoló kérdezővé, s az előbbi kérdező felelővé válik.

Számos további lehetősége kínálkozik ekkor a partnerkapcsolat lényegének, az egyének jellemének vagy szerephelyzetének megmutatkozására, a valós viszonyok feltárása vagy elleplezési szándékára.

Az ilyen beszélőhelyzet bonyolódik, ha a beszélgetésnek tanúja van, ha mások akaratlanul is látják, vagy szándékosan figyelik őket. Ekkor ugyanis nemcsak egymásnak kell a konvencióknak megfelelő szerepeket játszaniuk, hanem a külvilágnak is, ha úgy tetszik a közönségnek. S megváltoznak a jelek. Felerősödnek azok a jelzések, amelyek mindkét fél pozitív tulajdonságait emelik ki. A kérő-kérelmező-proponáló igyekszik a másikkal egyenrangúnak tűnni, természetes hangvételre törekszik, hangsúlyosabb lesz a kötelék jellegű jelek kezdeményezése, a kézfogás, a belekarolás, a megérintés, hangosabbak a semleges jellegű párbeszéd-részek, még a másik fél a pozícióban lévő, de megértő, az egyenjogú partnerságot magának megengedő szerepvonásokat hangsúlyozza, még annak árán is, hogy olyan közeledéseket kénytelen megengedni, amelyet máskor sem a partnerétől, sem másától nem tűrne el. Mindkét fél végül is nem természetesen viselkedik, nem játssza a szerepét, hanem túljátssza.

Ez az élethelyzet lényegét tekintve hasonló egy színpadi helyzethez, itt is, ott is két szereplő kerül viszonyba egymással, beszédaktus zajlik köztük, s van egy harmadik személy is, a megfigyelő, a néző. Ám éppen egy ilyen esetben figyelhető meg leginkább az élethelyzetek és a színpadi helyzetek közötti különbség, az, ami úgy fejezhető ki, hogy "a színpadon nem élet jelenik meg, hanem műalkotás". Az ilyen élethelyzet alapszituációját nem az határozza meg, hogy a beszélgetés egy harmadik személynek szól, hanem az, hogy az egyik ember akar valamit a másiktól, s csak zavaró, a helyzetet bonyolító tényező a harmadik jelenléte, ami arra készteti a két beszélgetőt felet, hogy módosítson szereptaktikáján. A színpadi helyzet viszont eleve azért jön létre, mert az író-rendező valamit közölni akar a jelenettel a nézőnek, a harmadik személynek. A színpadi jelenetben ezért minden egyes megszólalásnak s az azt kísérő metakommunikációs megnyilvánulásnak jelentéssel bíró jelnek kell lennie, nem lehetnek benne olyan "üres szakaszok", amelyek az élő beszédben, az élethelyzetekben természetesen vannak. Az említett élethelyzet lefutását sok minden befolyásolhatja, a két ember közötti viszony, a találkozás körülményei, pillanatnyi ráérő idejük, azaz egy sereg esetleges körülmény, s ettől a beszélgetés időtartama kiszámíthatatlan. A színpadi helyzetben nem csupán a kötött szöveg, hanem és főleg a szereplők közötti viszony tudatos meghatározása, a szereplők teleologikus megnyilvánulása, a darabban és az adott részben elfoglalt pozíciója, a mondanivaló által megszabott jelentőség pontos korlátok közé szorítja az epizód idejét.

A színpadi jelenetben a beszélgetés résztvevőinek, a színészeknek a néző számára világossá kell tenniük a beszélgetés minden egyes fordulatát, az egyes ember szándékát és ennek valóráváltása érdekében folytatott taktikájának pillanatnyi állását, a partner lépésére adott választ és így tovább. Az életbeli helyzetet figyelő számára nem feltétlenül fontos, hogy pontosan kövesse, azonnal átlássa a helyzet alakulását, számára nem különösebb probléma, ha bizonyos etapok miéjrtje homályban marad. A színpadi helyzetben ez azonban megengedhetetlen. Ha mégis vannak homályban hagyott részletek a színpadi jelenetben, annak két oka lehet: vagy nincs kidolgozva a színészi-rendezői partitúra, vagy tudatos megoldásról van szó. Az első tényező tárgyalásától tekintünk el, mert a vizsgálódást csak a tökéletesen megvalósított esetre érdemes és lehet elvégezni. A tudatosság a színpadi munka lényege, nem lehet a véletlenre bízni azt hogy a szöveg mely két szava vagy mondata között tart szünetet a színész és mekkorát, melyik szó vagy mondatsekvencia lesz hangsúlyos és melyik nem, hol gyorsul fel a szöveg, és hol lesz tempós futású, hol és milyen gesztus kíséri a mondandót, s hol melyik epizód lesz egyértelműen követhető.

vagy a nézőt bizonytalanságban hagyó. Nyilvánvaló, hogy egy krimiben vagy krimi-elemeket felhasználó műben a mondanivaló érvényesülését ölné meg az, ha minden epizód már a kezdetektől fogva egyértelmű lenne, hiszen az ilyen nyomozásra kihegyezett műben a különböző szálakon futó cselekményvonalak csak a befejezést megelőzően találkozhatnak össze, s ekkor visszmenőleg világosodhat meg sok olyan részlet értelme, amely a nézőt addig bizonytalanságban hagyta. Úgy is mondhatnám, hogy ezek a bizonytalanságok olyan "fogódzópontokat" kínálnak a nézőknek, amelyek lehetőséget adnak arra, hogy a befogadó a maga szellemi aktivitásával részese legyen a mondanivaló kibogozásának.

Az élethelyzetekben magától értetődőnek vesszük, hogy a két vagy több ember közötti viszonylat rendszerben egy ember közlésére minden jelenlévő a maga módján reagál, azaz egy diskurzust élő, dinamikus és sokirányú külső és belső információmozgás jellemez. A színpadon, mivel ott minden megnyilatkozásnak jelentéssel bíró jelnek kell lenni, nem csupán magától értetődő dolog, hanem fokozott követelmény a reagálás. A helyzet sok szempontból bonyolultabb, mint az életben. Az előadásban ugyanis egyszerre kell annak a követelménynek eleget tenni, hogy a cselekvések társadalmi és természeti törvényszerűségeknek feleljenek meg, és annak, hogy minden megnyilvánulás az alkotó előzetes akarata, a mondanivaló kifejtésére irányuló célképzete szerint történjék. Tehát a szereplők tettei egyszerre legyenek spontánnak hatók és tudatosak, vagy másként: tudatosak, de spontánnak hatók. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy a színészeknek tisztában kell lenniük a mindenkori helyzetben létező figurára vonatkozó általános kommunikációs és metakommunikációs törvényszerűségekkel, ugyanakkor a rendelkezésükre álló kommunikációs és metakommunikációs eszközkészletből tudatosan azokat a lehetőségeket kell kiválasztaniuk, amelyeket a helyzet mint rész, és a színjátékmű mint egész az adott pillanatban megkövetel.

Ami egy élethelyzetben automatikus vagy rutin cselekvés, gesztus vagy mimika, az egy hasonló színpadi helyzetben felesleges megmozdulásnak hathat, ha nincs mögötte tartalom, ha más nem, akkor a cselekvés, gesztus vagy mimika az adott pillanatban főlegesen voltának hangsúlyozása. Gyakran egy jel nem azt jelöli, ami a közmegegyezés szerint annak tartalma lenne. Ilyenkor jönnek létre a félreértések, a komikus hatás alapjai. A hétköznapi életben ezek többnyire tudatlanságból, egy helyzet fel nem ismeréséből, a helyzethez való alkalmazkodás elmulasztásából adódó véletlenszerűségek, a színjátékban a meg nem feleléseket is tudatosan és konzekvensen kell megkomponálni. A különálló, egymástól független, az egész mű rendszerébe nem illeszkedő komikus hatáskeltés csak vicceket, gageket eredményez. A jellem- és helyzetkomikum csak akkor hathatja át az egész előadást, ha a komikumot eredményező jel meg nem felelések – önmagukon túl mutató hatással – a mű mondanivalójának érvényesülését eredményezik.

Mivel tehát minden jelnek az egész szempontjából kell jelentéssel bírnia, a metakommunikációs jelkészletnek végül egységes hálót kell alkotnia. Ennek egyik alapkövetelménye az, hogy a színészek csak az általuk felidézett alakok közötti viszonyokban érvényes metakommunikációs jeleket használhatják. Ha ugyanis oda nem illő megmozdulásaik vannak, akkor azok széttörik a színpadi helyzetet, s létrejön a *privatizálásnak* nevezett jelenség, az, amikor az éppen nem beszélő színész látványosan unatkozik, ismerősöket keresve, vagy csupán a hatást lemérendő kinézetet a közönségre, viccekkel szórakoztatja partnereit, magánbeszélgetést folytat szintén akcióban nem lévő társaival, és így tovább.

Az élethelyzetekben nem szükséges, hogy a beszélgető partnerek állandóan kontaktusban legyenek egymással, például szüntelenül egymásra nézzenek társalgás közben. Az eszmecsere akkor is követhető, ha egyik vagy másik résztvevője éppen

rajzolgat vagy valamivel babrikál. A színpadi helyzetben azonban szükséges, hogy a szereplők között erős kontaktus, például szemkontaktus legyen, a szereplő arra nézzen, akivel beszél. Az a térbeli helyzet ugyanis, amely a doboz színpad egyirányúságából, közönség felé való nyitottságából adódik, némiképpen természetellenes, hiszen az elsődleges cél a jól láthatóság, ennek érdekében a kapcsolatok térbeli megkomponálása, a távolságok a hasonló életbeli szituációhoz képest torzulnak. Ennek a nehézségnek a kompenzálására más eszközök, például az említett szemkontaktus, illetve a tudatos reagálás szolgálhatnak.

A szemkontaktus más egyéb hatáselemmel együtt a néző figyelmét az éppen legfontosabb színpadi mozzanatra irányítja, a reagálás viszont segít eligazodni a viszonyokban, a helyzetekben, értelmez és kiemel. Különösen lényegesek az éppen akcióban nem lévő szereplők reakciói, mivel azok a figurák elsősorban ezen színészi eszköz révén kapcsolhatók be a színpadi helyzetbe. A reagálás természete meglehetősen bonyolult. Mint válasznak, az elsődleges közléshez hasonlóan, egyszerre kell tudatosnak és spontánnak lennie, s mint jel nagymértékben attól függ, hogy milyen a reagálást kiváltó hívőjel, amelyben különböző arányban lehet a tudatos és spontán elem. Ha az akció tervszerű, akkor a reakció is többé-kevésbé az lehet, ha viszont az első megszólaló valami miatt eltér a partitúrától, akkor a reagálóknak is improvizálniuk kell. Mivel a dialógus mindig egy közlés-válasz-vizontválasz rendszer szerteágazó és bonyolult hálója, ebben az akciónak és a reakciónak élő, vibráló kommunikációs rendszert kell alkotnia. A színésztől állandó szellemi és fizikai készenlétet követel ez a helyzet, s tulajdonképpen ez adja a jelenetek, az előadás "életszerűségét".

Más a helyzet akkor, amikor a színész a közönséghez fordul, hogy megszólítsa, és úgymond aktivizálja a nézőt. Bár a jelenet külső körülményei változatlanok, s a színész az általa felidézett figura jelmezét hordja, amikor a nézőhöz szóval vagy érintéssel közvetlenül fordul, azt nem a figura teszi, hanem a színész. Ilyenkor az előadás megszakad, hiszen a színészek által felidézett alakok közötti viszonyok egy időre megszűnnek, s csak az úgynevezett aktivizáló szakasz után kezdhető újra a produkció. Ám akkor már nem lehet ugyanazon az érzelmi-drámai szinten folytatni, mint amilyenen abbahagyták. A játékos is, a néző is ki lett zökentve a színjátékból, s mindkét félnek újra meg kell küzdenie azért, hogy a közös alkotási folyamat megvalósuljon.

Az aktivizálás különösen gyakori a gyerekeknek szóló előadásokban. A pszichológia már régen kimutatta, hogy a gyerekek különböző korosztálya eltérően viszonyul a színjátékhoz, s az abban megteremtett érzelmi feszültséghez. A kicsik, az 5-8 évesek, a bennük felgyülemlett feszültséget spontán reakciókkal fejezik ki, közbekiabálnak, felugrálnak a helyükről, fiziológiai folyamataik felgyorsulnak. A nagyobbak viszont inkább belső aktivitással dolgozzák fel az élményt. A gyerekeknek szóló előadások létrehozói többségükben nincsenek tisztában ezzel az alaptétellel, vagy ha igen, akkor vagy nem veszik figyelembe, vagy félreértik őket. Például a gyerekek spontán reakcióit biztatásnak véve, az előadásokba olyan helyzeteket építenek bele, amelyek eleve kihívják a közönség hangos reakcióját. A "Hová ment a gonosz farkas?"-típusú kérdésekre a kisgyerekek természetes örömmel és buzgón üvöltik, hogy "Erre, erre!" Ám a színész – a rendezői-dramaturgiai intencióknak megfelelően – elmegy az ellenkező irányba. Hiszen, ha abba az irányba menne, amerre a gyerekek mutatják, rögtön meg kellene találnia a keresett gonosz farkast, de az csak néhány jelenettel később esedékes, tehát a logikának, a gyerekek érzelmi-indulati feltöltöttségének fittyet hányva cselekszik a színész. Képtelen színházi megoldás! De ha a színész meg is fogadná a gyerekek tanácsát, akkor sem változna meg az az alapvető helyzet, hogy a színpadról elhangzó kérdés és a nézőtérrel érkező felelet

kívül esik a színjáték alaphelyzetén, a s kérdést nem – mondjuk – a vadász tette fel, hanem a színész.

A helyzet abszurditását mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a gyerekek válasza gyakorlatilag független attól, hogy számukra rokonszenves vagy ellenszenves szereplő kérdezett-e, a gyerekelőadásokon rendkívül fontos azonosulási tényező az ilyen helyzetekben megsemmisül. A nagyobb gyerekek esetében derül ki igazán ennek a módszernek a fonákága. Hiszen ez a korosztály már az ilyen típusú mese és kalandos darabokhoz másképpen viszonyul, érzelemnyilvánítása nem spontán. Ha ennél a korosztálynál történik az előbbihez hasonló aktivizálás, akkor vagy a teljes elutasítás, vagy a nézőtér sötétjének leple alatt elszabaduló botránykeltés mint kompenzáció lesz a válasz.

Az aktivizálás felnőtteknek szóló előadásokon is előfordul, különösen az úgynevezett nem hagyományos, kísérleti, avantgard produkciókban. A nézők megkérdése, véleményének firtatása, a közönség kisebb csoportjainak külön-külön, direkt szóbeli vagy fizikai befolyásolása, s szélsőséges esetben színpadra invitálása különös helyzetet eredményez. Ezek a próbálkozások elvben általában azt a célt szolgálnák, hogy megszüntessék a nézőtér-játéktér évszázados elkülönülését, s megkérdőjelezzék a hagyományosnak nevezhető színjátékformákat. Ezért nem megírt darabokat, nem hagyományos szerepeket játszanak, hanem kollektív alkotásokat mutatnak be a közösségi színjátszás módszerével. A különbségek a kétféle – a hagyományos és a nem hagyományos – színjátszás között azonban nem olyan nagyok, mint ahogy a proklamációk hirdetik.

Ezeknek a játékoknak az őstípusai, a középkori misztériumjátékok – amelyek szereplői zömmel amatőrök voltak –, és a huszadik századi életjátékok – amelyekben a szereplők zöme saját magát "alakítja" – nem nélkülözik a szerepeket. Az sem igazán civilként vesz részt a lényegében megkomponált, s csak részleteiben improvizációkra támaszkodó előadásban, aki saját magát játssza az életjátékban. Személyiségének csupán egy szektora vesz részt ezekben a játékokban, az a szektora, amit éppen ez a feladat mozgósít, s az a helyzet, hogy egyszerre kell lennie jelenidejű önmagának és múltja egy eseménye felidézőjének, akkori önmaga megjátszójának, olyan elidegenítést jelent, amely azt eredményezi, hogy mintegy tudathasadásos állapotban, mintegy önmagát kívülről látva játssza el saját magát mint szerepet. Amikor a csíksomlyói lakosok bemutatták passiójukat, akkor tulajdonképpen kettős minőségben vettek részt a produkcióban: egyrészt mint civil emberek, parasztok, parasztasszonyok, tanítók, diákok, papok, másrészt mint egy-egy szerep alakítói. E szerepet magukhoz hasonították, ettől kis túlzással azt mondhatjuk, nem is szerepet játszottak, hanem magukat adták. Itt tehát az életjátékban tapasztalt szerepváltás ellentettje játszódott le. (A passió mai felidézőinek még egy harmadik minőségét is érzékeltetniük kellene, azt, hogy egy mai színész vagy nem színész olyan hajdani embert idéz meg, aki valamilyen bibliai alakot hasonlít magához.)

A happeningek, a performance-ok résztvevői szintén civilként vannak jelen a játékban, ám valójában az életjátékokhoz hasonlóan olyan szerepben, amely személyiségük valamilyen részét mozgósítja csak, mintegy az életszínjátékok szerepkezdményei és a színjátékok szerepei közötti átmeneti állapotban.

Amikor a nézőt be akarják vonni a játékba, akkor tulajdonképpen neki is játékosnak kellene lennie, ám ekkor derül ki az ilyen nem hagyományos színházi forma ellentmondásossága. Még a legpartatlanabban folyó színjátékcselekmény is oly mértékben rögzített, hogy abba egy külső, beavatlan személy nem tud belépni, vagy legalábbis a tényleges játékosokkal egyenrangúan nem. A különböző kisebb-nagyobb részfeladatok megoldására vállalkozók felkészületlenségük miatt egyrészt nevelésjeselek lesznek a közönség előtt, másrészt egy idő után feleslegesekké

válnak a cselekmény menetében, ezért ahogy behívták őket a játékba, ugyanúgy vissza is küldik őket, a részvételük tehát merő formalitás.

A nézők és a játékosok között különleges kapcsolat alakult ki viszont a Stúdió K. Woyzeck-előadásán, amikor a darabot egy üres teremben áldogáló nézők között a jelenetek szimultanizmusára, azaz a nézői figyelem megosztására építve játszották el.

A nézők testközelbe kerültek a színészekkel, s a kemény, drasztikus, végül tragikus események hatását szinte a bőrükön érezhették. A situáció kezdetben hasonlós volt ahhoz, mit amikor az ember kívülről néz egy utcai eseményt közvetlen közelről figyel meg. A szereplők akarva-akaratlanul megérintették a nézőt, helyet kértek tőle, arrébb tolták egy-egy új játéktér kialakításakor, a fizikai cselekvések közben nekiütődtek, nekidőltek, lefröcskölték stb. A néző egyre kevésbé tudta szenvtelen kívülről szemlélni a történeteket. Olyan produkció született végül is, amelyben létrejött egy közös tér, ebben az előadás mindkét alkotójának, a színésznek és a nézőnek az együttműködéséből keletkezett az élmény, s eközben a színész nem lépett ki az általa felidézett figura viszonyaiból, s a nézőnek sem kellett feladnia nézői pozícióját, úgy vált a játék részesévé, hogy nem kellett tőle idegen szerepet játszania.

A színházi előadás tehát mindig jelenidejű. A jelenidejűségnek vannak konkrét és metaforikus összetevői. Nyilvánvaló, hogy jelenidejű az előadás, hisz a néző jelenlétében, itt és most játszódik, lényegében annak a jelrendszernek a segítségével, amelyet a néző is ismer és használ. De a jelenidejűség eszmei, ideológiai jellegű is, s ez a fajta aktualitás hordozza az előadás öszetett mondanivalóját. Természesen a mondanivaló nem egyenlő a tanulással, hanem olyan hatáskomplexum, amelyet az előadás összes összetevője együttesen hoz létre, legtöbbször fogalmilag teljességgel nem határozható, csak a befogadóban realizálódik a színházi művelet során.

Az aktualitás mindenekelőtt azt jelenti, hogy "a színészek által felidézett alakoknak a kor lényegét megjelenítő mozgásirányokat kell hordozniuk" (Bécsy Tamás), s mivel ezek a mozgásirányok nemcsak az alakok közötti viszonyokban, hanem az előadásoknak ezekre vonatkoztatott akusztikus- és látványvilágában is objektíválódnak, az előadás közegét alkotó elemek ugyanúgy kifejezői az aktualitásnak, mint a színészek teljesítménye. A kortárs tematikájú drámák esetében az ismerős figurák, helyszínek, problémák akkor is annak illuzióját adják, hogy aktuális művet lát a közönség, ha az alakok nem a kor lényegét megjelenítő mozgásirányokat fejezik ki. Az aktualitás kérdéskörét azonban a legpregnansabban a nem kortárs tematikájú művek esetében figyelhetjük meg. Köztudott, hogy a dráma és a színházi mű két különböző művészeti ág produktuma, mindkettőnek megvan a maga külön igazsága. Az előadásban mindkettőnek érvényesülnie kell, azaz az előadás igazsága nem sértheti a dráma igazságát, a kettőnek összhangban kell lennie. Nem arról van szó, hogy a kettőnek fedésben kell lennie, hanem arról, hogy a kettő nem különbözhet alapvetően egymástól. Egy dráma előadásának mondanivalója tehát nem különbözhet teljes egészében a drámáétól. Nem elsősorban etikai megfontolásokból, hanem azért, mert a nagymérvű eltérésnek nem engedelmessé válik a dráma, azaz az előadásban ellentmondások keletkeznek a felidézett alakok közötti viszonyok részletei vagy egésze, és a szöveg tartalma között. Elképzelhető a Hamletnek olyan színre vitele, amelyben Polonius áll a hatalmi mechanizmus élén, a háttérből ő irányítja a hatalmi apparátus azért hogy eltegye láb alól Claudius, Gertrudist és Hamletet annak érdekében, hogy ő maga vagy fia kerüljön a trónra. Ám ennek oly mértékben ellentmond a dráma – hogy mást ne említek, Polonius már a harmadik felvonásban meghal, a darabban semmi jele annak, hogy Laertes tudna valamit apja szándékáról, Hamlet egy ilyen értelmezésben elveszti központi funkcióját, de mégiscsak róla szól a darab stb. – hogy ehhez az új koncepcióhoz új darabot kellene írni.

Az újraértelmezés alapja az, hogy az idők során a dráma mindig más-más rétegei halványulnak el, s a rendezőnek arra kell ráérezni, melyek azok a halványuló részek, amelyek rovására ki lehet emelni a dráma egyéb részeit. Így olyan belső hangsúlyeltolódások következnek be, amelyek megőrizve a dráma egészének érvényét, módosult értelmű mondanivalót képesek hordozni.

Amikor a klasszikus drámaszövegeket egyetlen aktuális vagy annak vélt gondolatra kihegyezve átalakítják, akkor azokat tulajdonképpen kanavásszá egyszerűsítik le. Ez a megoldás azonban nem aktuálissá teszi az előadást, csak aktualizálóvá. Ilyenkor az előadásban a színészek által felidézett alakok nem a kor lényeges mozgásirányait képviselik, hanem többnyire egy-egy szlogennel kifejezhető aktuálpolitikai vagy direkt erköcsli tételt igazolnak, illusztrálnak vagy kérdőjeleznek meg. Ezeknek az előadásoknak bizonyos történelmi-politikai szituációkban megvan a létjogosultságuk, de ez nem változtat azon, hogy ilyenkor a drámaszöveg elszegényítése, bizonyos hatáselemeknek a többi rovására történő kiemelése, azaz a belső arányok eltorzítása következik be. Az aktualizáláskor tehát nem jön létre a különböző előadáselemeknek a jelentés síkján való homogenizációja; éppen ellenkezője történik: csak bizonyos részletek vonják magukra a mondanivalót, s a többi részlet csak ürügy arra, hogy a kitüntetett elemek érvényesülhessenek. Ezt a jelenséget léptenyomon megfigyelhetjük, amikor mai ruhában játsszák a klasszikusokat, amikor egy középkori történetet felidéző darabban mai zsargont használnak (ez persze írói probléma is!), amikor rockzenei aláfestést alkalmaznak egy Shakespeare-előadásban, amikor mellékszereplőből próbálnak főszereplőt kreálni, amikor minden eszközzel kiugratják, hangsúlyossá teszik a darab egy vagy néhány szentenciáját, azért, hogy ezek fejezzék ki összefoglalhatóan az eszmei mondanivalót – mindezzel jelezve, rólunk szól az előadás.