

Nagy András

# Macspeare

A X. SHAKESPEARE FESZTIVÁL GYULÁN



Kiss Zoltán felvétele

Szentivánéji álom (a Gyulai Várszínház és a Nemzeti Színház közös bemutatója)

Különösen hangozna a skótosított névösszetétel, hiszen Stratford-upon-Avon nemcsak távol esik Skóciától, de maga a szerző is messze van tőle, lévén ízig-vérig angol – és mégis, érezhető valamiféle különös affinitás az északias, misztikus-babonás és viharos történelme nyomán nem kevés szenvedést maga mögött tudó szomszéd iránt az életmű több pontján. Shakespeare utolsó tragédiája pedig, a „skót darab” komor és áthatolhatatlan sötétet áraszt történelemre, hatalomra, sorsra – mindarra, ami korábbi tragédiáinak is lényege volt, és amit a végletekig kívánt fokozni búcsúzóul. Pedig a *Macbeth*, nem kevésé paradox módon, ünnepi alkalomra készült: a dán király fogadására, s annak az I. Jakabnak (skótlul: VI. Jakabnak) a kedvét keresve, aki felmenői között tudhatta a tragédia fontos mellékszereplőjét. Amit azért szoktak „skót darabnak” nevezni az okkal babonás színháziak, mert a démonok nemcsak a darabot, de olykor az előadást is meglátogatják, így nem kevés mérészség és öntudat kellett ahhoz, hogy Gyulán a kettős jubileum során kerüljön színre három *Macbeth*.

Shakespeare négyszázötvenedik születésnapja mellett a róla elnevezett gyulai fesztivál lett idén tízesz-tendő. Itt pedig azért érdemes elidőzni, mert míg a brit drámaköltő egyre fiatalodik az időben – kortárs volta, aktualitása és jelenvalósága a fesztivál fontos eseményeként megrendezett konferencia hívószava volt –, addig a gyulai Shakespeare Fesztivál éppen nem a kiskamasz jellemvonásait mutatja, hanem megérett az időben, jelentős vonzással rendelkezik, saját identitást alakított ki; pazarul felnőtt. Egy évtized alatt nemcsak kiemelkedett a lokális rendezvények sokaságából, s nemcsak Európa térképére illesztette a bő egy hét káprázatosan sokféle és rendre magas szintű gyulai eseményeit, hanem nemzetközi zarándokhellyé avatta a sokat látott középkori téglavárat. Hiszen olyan előadások kerülnek színre ezeken a napokon, amilyeneket közel s távol nemigen látni, nemzetközi színházi fesztiválokban szegény vidékünkön pedig kivált-

képp megbecsülendő a művészi színvonal folyamatos magassága, a szervezés virtuozitása, valamint az esemény sor atmoszférája: koncertekkel, tudományos előadásokkal, filmvetítésekkel, beszélgetésekkel, továbbá az előző kilenc fesztiválra visszatekintő jubileumi kiállítással – amely egyébként kortárs világszínházi antológiának is beillene.

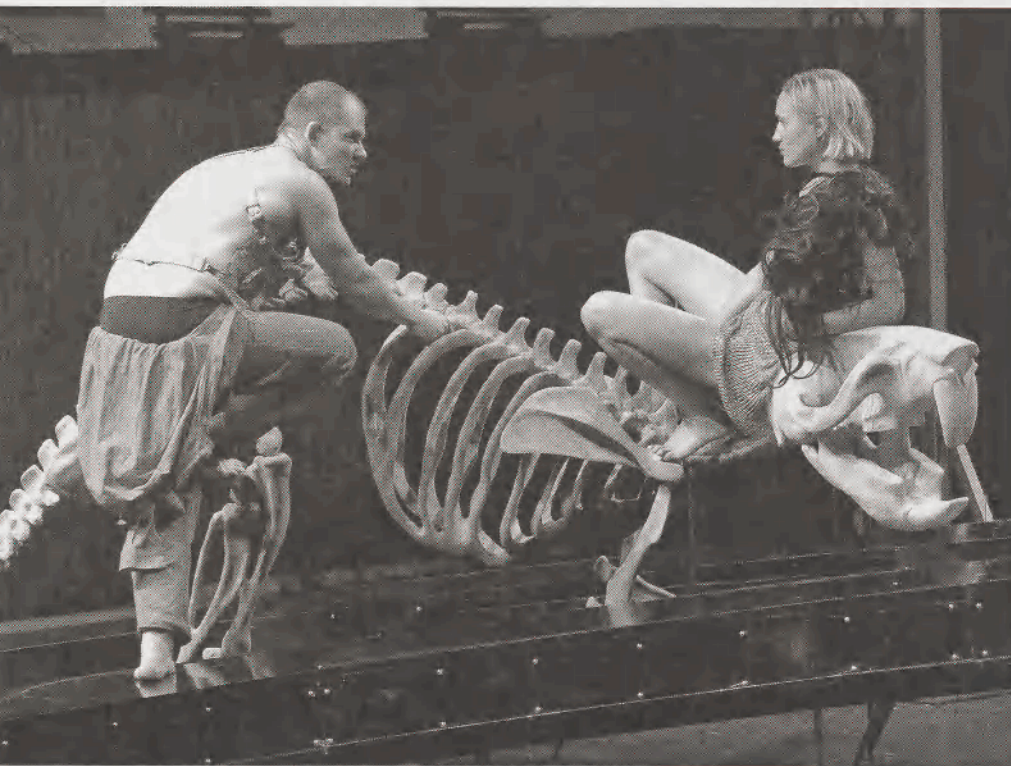
A szükségszerűség útja többnyire véletleneken keresztül vezet, így lehetett ez az idei fesztivál *Macbeth*-jeivel is. Az elmúlt évben Hamletetek adták egymásnak a kilincset Gyulán, két esztendővel ezelőtt pedig Prosperók és Calibanok – most pedig jöttek a skótok. Érkezésüket persze hosszú előkészületek alapozhatták meg – rendezői keresgélés, darabválasztás, évadterv, próbafolyamat stb. –, de egyöntetű színre lépésükben mégiscsak érzékelhető, hogy itt valami fontos és közös dinamika érvényesült. Budapesten, Szabadkán, Szentpéterváron egyaránt, Európa peremén tehát, ahol a történelmi tapasztalatok nyomán az egykor centripetális erőnek engedő népek mégis inkább egy centrifugálissá mozgás foglyaivá váltak. Legalábbis hatalomgyakorlásban, morálban, történelmi orientációban. A politika civilizációja helyett gátlástalanságot, uralmat és erőt érvényesítő dinamikában. Mint egykor a skót vadonban.

Kezdjük az erdővel tehát, hiszen a fesztivál is ott kezdődött, ha nem is éppen a birnami erdőben, amely *Macbeth* történetének végén sorsszerűen megmozdul, hanem az Athén közelében találhatóval, amelyben persze nem kevesebb mitikus lény lakik, mint a Skót Felföldön, kiváltképp a nyári napfordulón.

A varázslatos és többnyire kedélyes keveredések erdőbeli árnyai azonban igencsak hosszúra nyúlnak, miként ez David Doiashvili értelmezése nyomán a nyitó előadásban megmutatkozott. A fiatal grúz rendező ugyanis nemcsak álom és ébrenlét vibráló és olykor egymással helyet cserélő napszakai között mutatta meg a szerelem tudatmódosító hatását, hanem intoxikáció és lélektan sajátos ellentmondásaira is érzékeny volt a *Szentivánéji álom* radikálisan rezignált értelmezésében. Hiszen a részegítő szerelmi mámor nem egyszer pszichológiai törvényszerűségekbe ütközik – családi lojalitásba, hűségbe vagy éppen az életösztön józanságába. A vizuálisan és akusztikusan is rendkívül pontosan komponált előadás a fekete és fehér végleteiben „árnyalta” a más színpadokon sokszor paszellszínekben játszódó darabot, míg káprázatos térképzéssel tudott a várból erdőt, hercegi udvart, ligetet alakítani vagy éppen víziók tériszonyos dimenzióit érzékeltetni. Mindehhez jókora és „polifunkcionális” ládákra volt szüksége, amelyeket gördülékenyen mozgattak, használtak, forgattak a szereplők, felmásztak rájuk, és ki-be bújtak belőlük, nem kevés ügyességet kényszerítve az erre nemcsak alkalmas, de örömmel kész színészekre. Így amikor Tompos Kátya tornászmutatványként spárgát csinál, majd hirtelen fordulattal fejjel lefelé lóg, és monológba kezd, vagy amikor Fehér Tibor egyetlen ugrással terem két és fél méter magasságban, és közben hibátlan prozódiaival folytatja mondandóját, mintha a legendás Brook-előadás motívumai kelnének életre. Csak éppen annak könnyedsége és jókedve nélkül, hiszen a rendezői szándék éppen azt kutatja, lehetséges-e nyom nélkül ki- és

beleszeretni egymásba. A hajnal és az ébrenlét közeledtével érzékeink tájáról is eltávoznak-e végleg a vágyak és beteljesülések emlékei – a nekünk rendelt sors kontúrjai vajon nem éppen ezek a szerelmi tévelygések volnának? Ezért lehet olyan emlékezetes a máskor egy nevetéssel elintézhető románc Titania és a számárfejú Zuboly között, hiszen a Nagy-Kálózy Eszter által játszott tündérkirálynő csakugyan és mélyen átéli szerelmét a csacsi-takács iránt, s ha erről később elfeledkezhetne is Oberon kedvéért, az a szerelmi együttlét, pontosabban a belőle következő eget rengető orgazmus, ami a vártoronyba vezető létrának döntve neki jutott, aligha heverhető ki egykönnyen, kiváltképp korábbi párja karjában nem. Ami egyszer megtörtént, az mindig „történik” velünk az időben – ez a súlyos és komoly bölceleti felismerés adott rezignáltan mélyebb értelmet a sokat látott darabnak, amelyben olykor bár túlhabzottak az ötletek, vagy éppen a posztmodern színház követelményeinek megfelelő heterogeneitással keveredtek, s használtak az athéni ifjak okostelefont és a tündérkirály brutális varázslatot, illesztettek a jelenetekbe médiaidézeteket és kedvesen nyegle demiurgoszként láthattunk melegen büszke Puckot, mégis koherenssé vált az előadás. És noha belső arányai, tagolása és dramaturgiai megoldásai olykor nehezen követhető logikára épültek, emlékezetes és fontos mű jött létre, egyébként éppen a Gyulai Várszínház és a Nemzeti Színház együttműködésében.

A *Macbeth*ek sorozata azután az archaikus történet, illetve a főszereplő lényének anatómiájával kezdődött a Maladype Színház előadásában. Vagyis nem ábrázolással, hanem analízissel, reflexióval és kommentárok sorozatával, amely természetesen – olykor persze a mű logikájából adódóan: természetellenesen – a narráció feladatát is ellátta. És éppen azért bizonyult a skót darab efféle felbontásra és újrakomponálásra alkalmasnak, mert Shakespeare egyik „tudatdrámájának” tekinthető, mintha csakugyan a kétségeivel, alkátával és persze ellenfeleivel vívódó főhős lelkén belül volnánk. *Macbeth* megszólalásainak száma ugyanis csaknem két és félszerese legbeszéde-sebb partnereinek, magánbeszéde sokszor ellenpontozza az akciót, máskor körülrja vagy cáfolja, ennek megfelelően plasztikusabb és árnyaltabb tett és szó viszonya, mint a szerző egyéb tragédiáiban. Az előadás ezért nem is a „szó” felől bontotta fel a művet, hanem a látvány és hangzás irányából, melyek közismerten erősebben képesek bevésődni emlékezetünkbe, mint a dikció, s amelyek ezen az estén átvették a kommunikáció legfontosabb feladatait. Ezt sugallta a tér is: mintha egy hangszerben volnánk, vagy éppen hangszerek lehetnének mi magunk is, úgy jelent meg a húrozott hátfal, amely mintha egy gigantikus gitár volna, s míg a függőleges ezüstszálak hangot adtak, egyben elválasztottak és összekötöttek; majd amikor egy levágott fej került a szélső húrra, meg is született a nyitány elnémító záró akkordja. A történet végén pedig majd *Macbeth* levágott feje válik a finálé részévé, amikor néma patkányok ketrecébe teszik, igencsak megfontolandó kommentárookra és képzettársításokra adva alkalmat. Kiváltképp a patkányológia ismeretében, a rendkívül intelligens állat ugyanis – amelynek hatal-



Kiss Zoltán felvétele



Schiller Kata felvétele

FENT: Macbeth/Anatómia (Maladype Színház)

LENT: Macbeth (Szabadkai Népszínház Magyar Tagozata)

masra méretezett csontváza az egyik legdominánsabb látványeleme az előadásnak – számos olyan vonással rendelkezik (mint erről a kínai asztrológia állatjegye sokat tud), amit a neki tulajdonított karaktervonások színeznek csak sötétte, önmagukban ezek a elementáris erejű életösztön, az értéksemleges pragmatizmus vagy éppen a tevékeny sorsalakítás vonásai volnának – és már nem is vagyunk messze Macbethtől.

Balázs Zoltán ebben az előadásban úgy erősítette fel a látvány és a hang esztétikai hatásait a verbális konvenciókkal szemben, hogy az egybe komponált tér–test–hang egyszerre mutatkozzon meg stilizáltan és naturalisztikusan, s a történet logikája olykor csak sejtetett asszociációs

pályák mentén bontakozzon ki. Az egyik domináns látványelemként alkalmazott meztelenség olykor esendőséget hordozó, máskor vágyakat keltő vagy éppen mélysárlásra felhívó hajlékony lágysága elsősorban a nézői tekintet dramaturgiáját hangsúlyozta, s éppen ezért a ruha nem a test elfedésére, hanem inkább keretezésére és felkínálására szolgált. Aminek anyaga, színe, elemei olykor a díszlet motívumaira feleltek, mintha a teret éppúgy átszellemítené a mágiában ott honos történet, mint amennyire a testeket tudja, s akár vágyban, akár gyilkosságban tárgyakká változtatja az esendő lényeket ugyanennek a történetnek tragikus folytatása. A mozgás stilizációja hasonlóképpen „ritardandókkal” és „prestókkal” vált el a lélektani törvényszerűségektől – pszichológiát az anatómia nem ismer –, olykor a szellemesen megformált előadásbeli pálcika-báb tűnt realiztikusabbnak hús-vér társainál, máskor pedig a rettegés és rémület excesszusa rázta a halálra szánt Macbethet rettenetes erővel; kevesen fogalmaztak ilyen pontosan a várt, megérdemelt, ismerős és mégis borzalmas halálról. Az anatómia eredeti értelmében persze a testről szól, ám a terminus eredete a görög „felvágni” igében sejthető – így a felvágott Macbeth nem az „eljátszott” vagy „bemutatott” Macbeth lesz, hanem inkább metszet, kivágás, demonstráció. Ekként maga az előadás címe határozta meg azt a műfajt, amely Leonardótól és Rembrandttól Barcsayig ismert a képzőművészetben, és amelynek jelentős irodalmi példái is vannak; ennek megfelelően a közönségtől másféle attitűdöt várt el, mint a test – akár: előadás-test – teljességét megmutató, eminensen színházi változatok.

Csakhogy a további *Macbeth*-értelmezéseket sem ez utóbbi határozta meg alapvetően, szinte egysegesen alkalommá vált a mű, nem kiindulóponttá. Hasonlóan volt ez Luk Perceval előadásával, amelyről ennek a lapszámnak egy másik írása szól, és a Szabadkai Népszínház Magyar Társulata Hernyák György rendezésében is egyszerre narrált és kommentált, megmutatót és reflektált rá. És míg Balázs Zoltán öntörvényű vizuális és akusz-

tikus keretbe foglalta saját drámai és politikai lidércnyomását, addig a szabadkaiak kettős keretet illesztettek a rendkívül tömör tragédiára, egyfelől a vészlénnyek nagyon is ismerős alakokként voltak a gondolatrendőrség alkalmazottai, valamint selyemfiúk, gráciák és maffiózók, másfelől a vendégszövegekben otthonos rezonőr, a „portás Macbeth várában” folyamatosan jelen volt, mozgatott, kellemetlenkedett és szellemeskedett. Mégpedig igen frappánsan és bölcsen, s hogy a humor ennyire organikus illeszkedik ebbe a borzalmas történetbe, az ennek az előadásnak egyik fontos konklúziója lett. A nevetetés alkalmá persze szatíra, groteszkum, ironia vagy buffonéria is lehetett, ebből a szempontból humora éppoly heterogén eredetű és karakterű volt, mint a keretek egymásra illesztése, és ezzel nagyon pontosan jelezte a történelem, s ennek nyomán a politika észak-balkáni esélyeit: belepustulni lehet, komolyan venni nem. És bár ez a konklúzió az anyaországban is mind ismerősebb, azért mindaz a történelmi tapasztalat, ami „Suboticát” az elmúlt évtizedekben meghatározta, nem fogható a miénkhez: a háború iránti borzalmas lelkesedés, a nyers erőszak kommunikációs formává válása, a nyegle és pusztulásra érdemes uralom helyébe lépő véres önkény improvizációi Gyulától 202 kilométerre olyan konkrét jelentést rendelnek a *Macbeth*hez, amelyet az anyaországban stilizációnak vélhetünk.

Mindezek mellett itt – egyedül a skót dráma értelmezései közül – megformálódott és végigpergett a történet is, forgószínpadon váltva a jeleneteket, és vertikálisan is kiterjesztve a játékeret. Ugyanakkor a vészlénnyek szinte folyamatos jelenlétével utalva a virtuális magasságra és mélységre is, s rendkívüli színpadi találékonyssággal formálva szükségből erényt. A gyakran stilizálatlan kellékek mellé ugyanakkor felsorakoztak a nagyon is sokféle jelentéssel felruházhatók – mindjárt éppen a botok: lándzsa, próbababa, rács, erdő, korlát –, s ez éppolyan beszédes mozzanata lehetett az előadásnak, mint a nyitó képek egyikének hangsúlyozott véletlenszerűsége a szereplők válogatásában, hogy végül is kire miféle szerepet oszt a kellemetlenül emberarcú sors. Mindezekon túl a történet „lány része” is megmutatkozott, a históriát sok esetben mozgató, elfojtott, majd kirobbanó vágy, a totális uralomra törő érzékiség, amely a hatalom erotikus vonzását fordította át ölelésre és kielégülésre, hogy aztán visszafordítva a hatalom erotikája korbácsolja a vágyat a végtelenségig, mert az uralomban nincs kielégülés, kiváltképp a démonokkal, lelkiismeretével és persze ellenfeleivel küszködő Macbethnek számára. Mégpedig többes számban, hiszen az előadásnak az is fontos mozzanata volt, hogy a feltárult terror jin/jangja, az egymást kiegészítő két ember-fél nemcsak ágyban és asztalnál, de merényletben, cselszövésben és rémuralomban is egy test, egy lélek volt. Alkati eltéréseik pedig akkor mutatkoznak meg, amikor a hatalomra törve, majd azt megszerezve kettejüket kétféleképpen keríti hatalmába a téboly. Ez igencsak emlékezetesen formálódott meg az előadásban, szinte maga a folyamat vált főszereplővé, addig a pillanatig, ahogy a személyiség megroppant az általa elkövetett tettek súlya alatt. És nemcsak a Ladyt sodorta el az izmosodó örület, de a nagyratörő thant is, elboruló el-

mjének pontos rajza az előadás egyik fontos és ritkán érzékelhető mozzanatává vált.

A tudatdráma sajátosságai egy másik fontos mű kapcsán is megformálódtak – a *Macbeth*től némiképpen távolodva, bár talán nem egészen messzire, mégpedig egy különös *Hamlet*-kollázsban. A dán királyfit egyébként a tavalyi fesztivál egyik előadásán Steven Berkoff „serial killer”-nek, vagyis sorozatgyilkosnak nevezte, és most belső meghasonlásai, erkölcsi dilemmái, a tébollyal való kacérkodása és végül katartikus kíméletlen mészárlása szinte analógiát kínált *Macbeth*ével, akivel neve is furcsán összecseng. A lengyel színház egyik fontos fenegyereke, Piotr Kondrat alakította a maga képére és hasonlatosságára a remekművet, színészként, gondolkodóként, rendezőként és



Schiller Kata felvétele

Sok hűhó semmiért (Globe Színház)

látványtervezőként is újraformálva a helsingöri történetet, mégpedig a címbe emelve azt a pillanatot – *Hamlet* 24:00 –, amikor előbukkannak a síri árnyak. Közöttük pedig maga Hamlet, a már halott ifjú, aki apja nyomdokait követve ezek szerint visszajár, s ennek nyomán a túlvilági kimenő rövid idejében és keretei között kísért ott, ahol élnie adatott. Ennek megfelelően a művész szabadon átformálta a klasszikus szöveget, sorrendet cserélve, asszociációknak engedve, egy-egy epizódba bonyolódva; nem a narráció szándékával, hanem egymásra következő jelenetek sajátos montázsával komponálva, amelyek között nem kauzális és nem is kronologikus, hanem inkább asszociatív, metaforikus vagy éppen pszichotikus az összefüggés. Szülők, barátok, társak és ellenfelek elevenedtek meg a tószínpaddal szemközt a várak rézsűjén, a víz, a tűz és a föld mellékszereplőkként díszletté és kellékké váló őselemei révén, az utóbbiból olykor koponyák gurultak elő, hogy segítsenek az asszociációs pályák karbantartásában. Amennyire erőteljessé vált a hatalmas égbolt alatt a vár tövében ez a kicsi ember a maga drámájával – olyannyira megfosztotta a művészt a közelségtől és ennek megfelelően a kamara jellegű játék érzékelésétől a nézőktől való távolsága, talán azokat a pillanatokot leszámítva, ami-



Kiss Zoltán felvétele

kor a vízbe bocsátkozva úszott a közönség felé, s viaskodott emlékeivel, rémképeivel, rákényszerített tetteivel – a magzatvíztől Ophelia haláláig asszociálva a dráma fontos motívumaira a langyos habokban.

A víz Gyulán egyébként is alapélmény, fürdővárosról van szó ugyanis, amelynek nyaraló közönsége örvendetesen mind nagyobb érdeklődéssel fordul a színház felé, s ez akkor is érzékelhető volt, amikor egyébként a focivébé kötötte le a színházbarátok figyelmét – még maga Puck is rákérdezett az előadás szünetében az eredményre, szerepétől egyébként nem egészen idegenül. És ha létezik fürdőhelyi közönség, akkor annak megfelelő előadást is illik kínálni a fesztivál idején, ebben az évben – sajátos paradoxáival – éppen a londoni Globe Színház *Sok hűhó semmiért* produkciója bizonyult ilyennek. A rangos és jó hírű társulat ugyanis egy rendkívül dinamikus, koreográfiált mozgással és nem kevés zenével átszótt komédiát hozott Gyulára, lendületeset és frappánsat, láthatóan turnézásra szántat, amelyet Európa különféle tájain túl feltehetően Angliában is élvezhetnek a turisták. A szerepösszevonásokkal ügyesen gazdálkodó, többféle eredetű humorban sem szűkölködő, erőteljes hatásokkal és hagyományos színházi effektusokkal komponált előadás pontosan és érzékletesen haladt előre a komédia kijelölt pályáján, talán azon az egy ponton kínálva esélyt a művészi elmélyülésre, amikor az igazságtalanul, de cáfolhatatlanul megvádolt Hero sorsa csaknem tragédiába fordult. Itt mintha megállt volna a levegő, a szajhának deklarált, kitagadott és védekezésre képtelen szerelmes lányban megmutatkozott a sorssal szembeni végletes kiszolgáltatottság – akkor is, ha ez a sors éppolyan áttekinthetetlenül és értelmezhetetlenül gonosz, mint ahogy a beteljesülő szerelemben áttekinthetetlenül és értelmezhetetlenül ígérkezett boldognak. Hogy a lassú és nem kevés nyelvi humorral – és profi bohóckodással – belesodródó másik történetyszál, a strázsamesterék epizódjai a maguk kényelmes és csaknem fatálisan késlekedő

#### Othello (Compañía Viajeinmóvil, Chile)

előrehaladásában végül elhozták az igazságot, az éppoly a véletleneken keresztül megmutatkozó szükségszerűséget formálta meg a komédia felől, miként a *Macbeth*ben ugyanez a tragédia oldaláról mutatkozott meg. A férfi vezeklésével bekövetkező házasságára azonban itt éppolyan hosszú árnyak vetődtek, mint amilyeneket a meghasonlásokban otthonosabb tragédiák is vetni tudnak, s talán csakugyan pusztán aspektus kérdése, hogy miként tekintünk erre a történetre, s így miként is mutatkozik az meg.

Más Shakespeare-drámákat is jellemez természetesen a „sok hűhó semmiért”, jelentős mértékben a velencei mór történetét, amely a fesztivál egyik legizgalmasabb előadásának bizonyult egy chilei társulat igen csak kreatív és hűségesen szabálytalan interpretációjában. Hiszen Desdemona bűne éppoly a „semmi”, miként Heróe volt, az intrika és vád sokféle „hűhója” pedig ugyanúgy a férfi eredendő bizalmatlanságából, s ennek mélyén szorongásaiból és komplexusaiból táplálkozik, mint az esetek többségében ez lenni szokott, s a nő védekezése ezért az ő számára éppoly a bűnösség beismerésévé vált, mint a komédiában. A kétféle történet eltérő kimenetele a késlettetések és a fényre derülő igazság eltérő dramaturgiai logikájából fakadt, ezért, hogy a Jagótól ihletett „sok hűhó” itt végzetesnek bizonyul. Bár ebben a műben nem a vőlegény, hanem a férj bizalma rendül meg a nőben, azért a dramaturgiai feszültség is nagyobb, s bár eltérő intenzitású és végletek között ingadozó, de azért a tragédia szükségképpen bekövetkezik. A komédiában erről nem lehet szó, ott legfeljebb a szerelmissel hitetik el kedvese pusztulását, míg nem megbánása nyomán „életre kel”.

Mindez azért tűnhet kínálkozó, bár némiképpen blaszfemikus analógiának, mert az *Othello*-előadás legalább annyi alkalmat adott e nevetésre, mint a néhány

estével korábban bemutatott *Sok hűhó*. A velencei mór és felesége történetét ugyanis mindössze két színész adta elő, két bábbal, melyek mozgatása, megjelenítése, a velük való játék megannyi esélye virtuozitásukon és áradó ötleteik sodrása révén a dráma mélyszerkezetére – is – rávilágított. Mégpedig az intrika és manipuláció – mozgatás és alakoskodás – jelentőségére, az identitás öntudatára és ennek megkérdőjelezésére, az azonosulás vágyára és lehetetlenségére, a maszkok alkalmazására mint a személyiségváltás esélyére; s a sor még hosszan folytatható. A két nagyszerű színész rendkívüli lendülettel, merész találékonysággal és a bábok mozgatását illető profizmussal játszotta el mind ezeket a helyzeteket mint szerepeket, míg egy percig sem kívántak illúziót kelteni vagy feltétlen azonosulást kérni. És míg záporoztak az ötletek, és áradt elő a megannyi frappáns színpadi megoldás, addig sajátos „anatómiával” bontották elemeire, majd rakták újra össze a darabot. Miként a bábokat, hiszen olykor azok is „elemeikre” hullhattak, majd összeálltak ismét, egy fej, egy láb, egy ruha, egy sapka önállósodott, majd ismét a történet teljességébe integrálódott. Akár groteszken: mint amikor Othello végigcsókolja asszonya – a könnyebb hozzáférés kedvéért leválasztott – lábát; vagy akár tragikusan: amikor ugyanez a láb a levegőben rugdos a fojtogatás pillanataiban, majd örökre kinyúlik, mert belőle is eltávozott az élet. Rendkívül színszerűen, rétegzetten és eddig ismeretlen irányból mutatkozott meg a darab, sokat elmondva például a test önállósodásáról s a lélek ezzel kapcsolatos zavaráról, amely ugyancsak fontos motívuma a sötét bőrű hadvezér tragédiájának. Talán éppen ezért volt a díszlet is egyetlen ág, kerekeken guruló és ennek megfele-

lően mozgatható, mert hiszen a testi szerelem helyszíne éppolyan központi szerepet kap benne, mint ennek a bűtornak megannyi egyéb metamorfózisa. A közös, hitvesi fekhely mint a különféle jelenetek helyszíne folyamatosan visszautalt arra az eredendő kiindulópontokra, amely végül a történet voltaképpeni helyszínének bizonyult: az egy test és egy lélek már említett univerzumára, melynek feltétele a házastársi hűség megkérdőjelezhetetlensége, szemben a család esélyének ugyancsak horizontális pályájával, amelynek formai kritériumai az előbbivel hajszálpontosan megegyeznek. Hogy bonyolultan fogalmazzunk valami nagyon egyszerűről. Shakespeare színházában ilyenmiről nem lehetett szó, bár erotika és szexualitás – mint erről a konferencia egyik remek előadásában Stanley Wells átfogó képet adott – nemcsak idegen nem volt, hanem éppenséggel folyamatos és izgalmas referenciák alkalmá; ugyanakkor a hálószoba nem mutatkozhatott meg ilyen konkrétással és ezzel a leszűkített asszociációval. No, és különös is lett volna a férfi színészek előadásában ez a matrimoniális intimitás. A mai kortárs közönség azonban mindezt lefordítja saját világának terminusaira, amelyet nem feltétlenül itat át jobban az érzékiség, mint az Erzsébet kori Angliáét, csak éppen a konkrétumok dominanciája lépett a színpadi stilizáció helyére, s ezen belül legfőképpen a szerelem stilizációja vesztette el jelentését – amiben egyébként a televízió legalább akkora felelősséget visel, mint Freud. És a történet éppen így ér véget, a gyilkosság és meghasonlás után a televízió szólal meg – talán az egész történet nem volt más, mint egy rendőrségi hír, szappanopera, kibeszélőshow. A többi zajos csend. Már amilyenben élünk.

Hermann Zoltán

# Overdrive<sup>1</sup>

LUK PERCEVAL *MACBETH*JE  
A GYULAI FESZTIVÁLON

Luk Perceval „*Macbeth*-projektjének” harmadik változatát (az első 2004-ben, Antwerpenben, a második 2011-ben a hamburgi Thaliában került színre, ez utóbbinak átdolgozása a pétervári előadás) alig másfél hónappal a bemutató után, július 11-én este láthatta a gyulai Shakespeare Fesztivál közönsége. Mintha a hetvenes-nyolcvanas évek valamelyik, a kivételezetteknek szánt, zártkörű vetítésén ültünk volna. Mintha Roman Polanski 1971-es *Macbeth*-filmjét néznénk, valamikor az 1974-es magyarországi,

hivatalos bemutató előtt. Játék a királyi udvarnak. Korhatáros, brutálisan *túlvezérelt* rendezés. Ahogy Koltai Tamás írta a gyulai előadásról az *Élet és Irodalomban*: „Perceval bármelyik rendezése megbukna egy magyar színházban, nem érné meg a harmadik előadást.”

Nem kétséges, hogy Perceval színházi radikalizmusa hiányzik a magyar színpadokról: nem is úgy hiányzik, mint egy lehetséges, de meg nem valósuló, a többi mellől hiányzó „hang”, hanem úgy, mintha a magyar Shakespeare-előadások mindegyikéből hiányozna ez a radikalizmus. Nincs engedmény a közönségnek – az utazó színház végső soron arra jó, hogy ne kelljen tekintettel lenni a nézőre –, ugyanakkor nincs esztétikai vagy ideológiai üzenet sem. Perceval színháza filozofikus kísérlet, kísérlet a színház esztétikai kereteivel. „Színház, jelentések nélkül”, „sztanyiszlavszkiji végkifejlet, nem-sztanyiszlavszkiji módszerekkel” – írják a kritikák a május 30-i pétervári bemutatóról. A fesztiválok végzetesen esetleges közönségének pedig – nagyon erős, a színészek önveszélyes, fizikailag valós, testi fájdalmain keresztül – meg kell értenie, hogy mi a különbség az *üzenet* és az

<sup>1</sup> Overdrive: az erősített jel a tápfeszültségbe ütközik, a sinusos hullám teteje levágódik, szögletessé válik, s ezáltal felharmonikusok keverednek az eredeti hangba.