

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 hálósoba 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, kibeszélő-show. 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.

üzengetés között, hogy ez a *Macbeth* nem intellektuális aszociációk csatlakozási pontjait kínálja fel, hanem egy lassan felépülő, konzekvens értelmezést.

Aki állt percekig mezítláb létrán, az tudja, milyen pokoli fájdalom a „vészbanyákat” játszó táncosoknak félórakon át a színpadi térbe függesztett vasrudakon kapaszkodni, meztelesen; milyen irtózatossá válik a fájdalommal járó Lady Macbethnek (Marija Suliga) az előadás egy pontján lerúgni a magas sarkú cipőt, és innen kezdve „végigspiccelni” az előadás hátralevő másfél óráját. Vagy említhetném azt is: Macbeth (a tehetetlen és állatias férfítetéssel jelen lévő, nagyszerű Leonyid Alimov) többször is fulladásig merül fejfelé vízszögbe, hogy azután fejét kiemelve ezen az oxigénhiányos hangon hörögje bele a színpadi térbe monológjait.

Perceval „oroszi” *Macbeth*-jének központi alakzata ez a *túlvezéreltség*, Perceval az előadás minden elemét igyekszik a nézői és a színészi elviselhetőség, teljesítőképesség határáig vinni, a nézői és színészi önvédelmi „fiziológiai” reflexek azonban nem engedik túllépni ezeket a határokat. Voltaképpen egy elektronikai, hangmérnöki metafora az egész: Lothar Müller és Pavel Mihejev zenéje. Egy raszta haját viselő szláv fiatalember ül egy visszhangosított effekt-modellező erősítővel szemben a színpad előtt, kezében egy strato-caster elektromos gitárral, nem játszik dallamokat, csak egy-egy kitartott hangot, és tekergeti az *overdrive*-gombokat, aminek következtében hol női sikítás, hol pokoli dobolás, hol többszólamú kórus szólal meg a hangszóróból.

Az előadás szövege is ilyen „levágásnak”, csonkításnak a következtében lesz sokkal feszültebb, mint az eredeti – amúgy az egyik legkétségesebb hitelű, valószínűleg eleve rövidült változatban fennmaradt – Shakespeare-dráma. Perceval lényegében csak a Shakespeare-szöveg monológjait mondja el a szereplőkkel. Bizonyos értelemben szét is zilálja a *Macbeth* műfaji kereteit, hiszen egyfelől egy sajátos operai, ária/recitativo-szerkezetbe tagolja át az előadást, ahol a kísérőzene és a ruhátlan táncosok természetes mozgulatsorai lesznek a recitativók, ezek helyettesítik a színpadi cselekvést – emlékezzünk rá, hogy a Shakespeare-i eredeti „cselekménye” is jobbára a gyilkosságok akkurátus szcenírozásából áll –; a monológok pedig egyfajta, külön-külön hangokon megszólaltatott lírai sorozatokká, ciklusokká állnak össze.

A beszédintonáció végletei – Macbeth és a Lady szexuális őrzőjének jelenetében például – éppen ezért nem is drámai, mint inkább lírai feszültséggel telnek meg. A megszólaló *hangokat* konvencionálisan még a *Macbeth* szereplőiként azonosítjuk, de mintha az egész előadás türelmes lassúsággal egyetlen lírai hanggá, a hatalomvágy – végül is erről kell szólnia a *Macbeth*-nek! – skizofrén és sadista-mazochista monológjává alakulna át. Perceval orosz *Macbeth*-je nyilvánvalóan azért „ül”, mert a hatalom szükségszerűen bűnös eredetéről szóló lírai víziójához – Percevalnak mintha sikerülne megfeledeznie saját Kelet-Európán kívüliségéről is – semmi másra nincs szüksége, mint az elviselhetetlenségig felerősíteni a mi mindennapi léttapasztalatainkat, a hatalmi kiszorítódsit, az agresszív butaságot, az ájtatoskodó perverziókat és a terror erotikáját.

Az orosz *Macbeth*-ek története önmagában is reprezentálja ezt a kulturális képletet. A romantika Shakespeare-kultúrája idején születnek meg az első fordítások, az egyik például Puskin barátjáé, a dekabrista felkelésben elítélt, majd Szibériába száműzött Wilhelm Küchelbeckeré, aki a börtönben kezdi el fordítani a *Macbeth*-t, majd a száműzetésben többször is átdolgozza. A dráma azonban 1860-ig be van



BALRA: Leonyid Alimov (*Macbeth*) és Marija Suliga (*Lady Macbeth*)

JOBBRA FENT: Marija Suliga és Leonyid Alimov

JOBBRA LENT: A vészbanyák

tiltva Oroszországban, színpadon nem játszható, csak olvasni lehet. Borisz Paszternak az 1930-as években, a sztálini diktatúra „gründolása”, a belső leszámolás idején fordítja le a darabot. Persze sem Küchelbecker, sem Paszternak szövegének nincs számottevő színháztörténelmi hatása. Az orosz *Macbeth* eleve két tradíció: egy későn, csak 1862-ben meginduló színházi és egy kváziszamizdat, csak írásban létező hagyomány. A Luk Perceval rendezte orosz *Macbeth* ugyan szándékai szerint igyekszik távol maradni ettől a történelmi képlettől, lényegében mégsem tud. A Thomas Brasch-féle német fordítás Perceval által lerövidített szövegét – az előadásban néhány részlet hangzik még el Samuel Beckett *Ó, azok a szép napok...!* című művéből – Marina Kornjeva (a pétervári Puskin-ház munkatársa, Goethe, Nietzsche, Rilke, Peter Handke fordítója) tette át oroszra, egy szigorú, a Shakespeare-i virtuóz retorikától és a romantika képszerűségétől egyaránt mentesített orosz nyelvre. Ez a nyelvi funkcionalizmus kivételesen pontosan állítja szembe a tradicionális *Macbeth*-ekben – vagy a Shakespeare-tragédiákban bárhol! – a posztmodern utáni politikai autokrácia nyelvi primitivitásával. Zseniális megoldás. Gyulán



Schiller Kata felvételei

ehhez képest – kézenfekvő módon – Szabó Lőrinc *Macbeth*-fordításának párhuzamos szakaszait feliratozta Molnár Zsófia. Mégis, ha mód lett volna rá, jobb lett volna újrafordítani az előadásban elhangzó szöveget. Szabó Lőrinc remek Arany János-imitációja túlstilizálja ezt a szándékosan kiszáritott orosz nyelvét. „Milyen szörny / Táratta hát veled elém a terved? / Addig voltál ember, míg merni tudtad, / S ha több lennél, mint voltál, a siker / Férfivá is emelne [...]” – mondja a Lady Szabó Lőrincnél az első felvonás hetedik jelenetében. „S ha baj lesz?” – kérdez vissza Macbeth. Korenyeva orosz szövegében Macbeth *csak* ennyit mond: „Mi van, ha nem fog sikerülni?” A lelkiismeret retorikája kiiktatva, mert a bűnnek csak technológiája van. Ez az előadás nyelvi ereje, brutalitása.

A gyulai Művelődési Központ színpadát lényegében már a harmadik sor-tól kicsit felülről láttató moziszerű, meredek nézőteréről ezt az általános *overdrive*-ot, a túlfeszített leegyszerűsítéseket – a teret tagolttá tevő, a színpad előterébe, a megszólalás terébe előreigyekvőket akadályozó, sorompó-szerű függesztékek ingaszerű mozgását; a zenét, a koreográfiát, a lassított némajeleneteket; a kellékeket; a nyelvet, hogy valóban, egyetlen elem sem stabilizálódik valamilyen jelentésben – roppant sokféleképpen lehet szemlélni. Még a víz – ami néha vér és néha bor – lehetne valamilyen evangéliumi szimbólum, de nem az egyszeri átváltozás csodája történik meg, hanem szinte esetlegesen oda-vissza változik a színpadon szétfrocskölődő folyadék (az első két széksor le is van zárva, jóllehet az éles sűrűfényekben a színe sem kivehető: szürke, mint a padló, zöld, mint a palack, amelyből kiömlik, vagy fehér, mint az ing, amire rátapad). Macbeth fuldoklik egy vödörnyi vízben (vérben?), a bűneit igyekszik lemosni vele, iszik a nagy zöld palackokból, hogy addig se kelljen beszélnie, máskor meg iszik, hogy meg tudjon végre szólalni. Minden pillanatnyi, az *ént* kereső lírai monológ, a reflexió – nem a történésekre, mert a történet ki van iktatva a Perceval–Brasch–Korenyeva-szövegből –, a zene és a vész-banyák táncai által megmozgatott lineárisan haladó időre reflektál.

Perceval hamburgi és pétervári *Macbeth*-jében a „vész-banyák” a főszereplők. (A gyulai előadás színlapja nyolc színész-táncosnőt sorol fel, a hamburgi előadás plakátja hetet; én magam is hetet számoltam Gyulán.) Hét ruhátlan, néha észveszejtően erotikus, néha visszataszítóan rút és férfiasá változó női test, térdig érő, kócszerű hajzuhatagba burkolózva: Szabó Lőrinc „szép a rút, és rút s szép” frázisa szavak nélkül, eltáncolva. Már Polanski is ehhez hasonlóan értelmezte a boszorkányok szerepét: a fogatlan, szem-nincs vén banyák mellett van egy fiatal, az eltúlzott szexualitást megtestesítő harmadik boszorkánya, aki nem beszél; a Walpurgis-éjhez hasonlító nagyjelenetben pedig megszámlálhatatlan öreg, fonnyadt, elformátlanodott női testet látunk a filmjében. Polanskit alighanem Lady Macbeth és a fiatal boszorkány teste mint a vágy pillanatnyi tárgyai, az erotika ideiglenességében megragadható hatalom és a vágy elvesztésének időtávlatai érdeklik. Perceval Polanskira való utalásai elég egyértelműek, bár néma táncosainak a szexuális vágyat keltő és visszataszító testiséget a színpadi folyamatos jelenlétben váltakozva kell eljátszaniuk.

Percevalnál a hét vész-banya a Shakespeare-tragédiában Malcolm herceg által elősorolt – és vallástörténeti értelemben az egész középkor során folyton változó összetételű – hét *halálos bűnt* táncolja el: ők a *kevélység*, a *fösvénység*, a *bujaság*, az *irigység*, a *torkosság*, a *harag* és a (jóra való) *restség*. Nem egyenként, hanem mindannyian egyszerre: a bujaság, a harag stb. témáit együtt, tánckarként. Shakespeare protestáns angol közönségétől valószínűleg távol állna ez a percevali

megoldás – persze jól illeszkedik a Shakespeare titkolt katolikusságát tárgyaló irodalomtörténeti diskurzusokhoz –, ám alighanem inkább arról van szó, hogy a darab a hét főbűn emlegetésével a kaotikus skót történelmet, a Banquo királyi utódainak felsorolásában név nélkül, utolsóként említett, Shakespeare-kortárs I. Jakab király „humanista” Angliája felől barbárnak tetsző XI. századot jellemzi így. A hét főbűn teológémájának tekintélye Shakespeare idejére már katolikus vidékeken is kétségkívül leáldozóban van; nemcsak a puritán protestánsok, de már pár évszázaddal korábban a skolasztikusok – köztük a szintén skót Duns Scotus a XIII. században – is igyekeznek viszsztatérni a bűnfogalmak biblikus értelmezésére, a bűnkategóriák tizparancsolatból levezethető tematizálására vagy az egyházatyák (Szent Ágoston) hármas, nem tematizáló, hanem a bűn megvalósulási formáit érintő hármas tagolására.

Shakespeare három – ebben, Hekaté említése miatt, az antik, ártó istenasszonyok mitológiai témáját is látnunk kell – és Perceval hét boszorkánya különös képzetbe rendeződik a Balti Ház társulatának előadásában. A ruhátlan boszorkányok jelenléte Macbeth bűn utáni, egyértelműen szexuális, de végig beteljesületlen vágyának és a bűntől való (olykor kétkedő, bizonytalankodó, olykor utólagos, megbánásszerű) irtózásának elemi erejű színrevitele. A keresztény tradíciók a hét halálos bűn mellett egy nyolcadikat, a *hazugságot* is emlegetik: ő volna maga Lady Macbeth. Kelet-Európában ezt a nyolcadik bűnt akár a *hatalommal* is azonosíthatjuk. Marija Suliga remekül játssza a hatalom iránti szexuális sóvárgás tárgyát, pontosabban Leonyid Alimov hatalmi impotenciájának és saját csábító testiségének feloldhatatlan ellentétét.

Perceval Macbeth-verziója azonban nem a hatalomnak a főbűnök iránti beteges vagy ironikus – lásd Malcolm monológját, amit Perceval Macbethszel mondat el, és aminek így kétségkívül ijesztő az iróniája – vonzalmáról szól. Az előadásban ugyanis az egyszerre archaikus és egyszerre modern, hármas bűnfogalom is megjelenik: a bűn elkövetése – *gondolatban, szóban, cselekedetben*. Szent Ágostonnál és a Shakespeare korában ismét felerősödő protestáns értelmezés szerint a három „elkövetési mód” közt nincsenek fokozatok, legfeljebb az időbeli egymásutánosság. Gondolatban elkövetni a bűnt ugyanolyan súlyú, mint kimondani vagy megcselekedni. Ha belegondolunk, Shakespeare bűn-dramaturgiája erre épül, és Perceval ezt nagyjátja fel számunkra. Macbethben megfogott a halálos bűnök gondolata, monológjaiban, Lady Macbethszel való dialógusaiban – dialogikus monológjaikban – szó-testet ölt, majd a „mechanikus” dramaturgiai ismétlésekben színpadi cselekménnyé is válik. A Shakespeare-darab ezeket a belső utakat járja be, a gondolattól a szövegben elhangzó mondatokig és a színpadi erőszak látványáig. De Shakespeare-nél – és a *Macbeth* színházi, akkurátusan végigmésző

tradícióiban – ebből a hármas bűn-hiposztázisból csak a szó és a cselekvés jelenik meg a színpadon. A vész-banyák mágikus alakjára Shakespeare-nek azért van szüksége, mert rajtuk, sugalmazásaikon, jóslataikon keresztül tudja megmutatni Macbeth bűneinek a gondolattól a szóig tartó útját. Jobb, ha észrevesszük, Szent Ágoston bűn-fogalma, különösen a *Macbeth*en keresztül olvasva: voltaképpen egy miniatűr drámaelemet.

Perceval lényegében „leveszi” a cselekvést a „*Macbeth II és III*” színpadáról azzal, hogy a fordítások nyelvi-  
leg „túlvezérelt” monológjaiból építi fel a darab szövegét. A vész-banyák, vagyis a halálos bűnök lassú, végtelennek tűnő bevonulása nyitja az előadást, színpadi jelenlétük a bűn gondolatának néma és folyamatos jelenléte. A monológok az ő térbeli mozgásukra vonatkozó reflexiók. A színészek mozgása többnyire csak a mondott szöveget kíséri, nem jelenít meg valódi cselekményt. A cselekményt – ha van – a monológok közvetítik, vagy a színpadon túl megy végbe. Macbethet körülveszi, erotikusan felajánlkozik neki a hét gyönyörű halálos bűn, és nyolcadiknak Lady Macbeth, a hazugság. Vagyis a hatalom, akit Macbeth tehetetlenségében nem tud boldoggá tenni. Percevalnál a Lady ebbe örül bele. Perceval elindítja a bűn hármasságát a halálos vágyak sokfélesége felé, a hetedik táncos a színpadon meg is szüli a bűn kimondhatóságát, ott azonban, ahol Shakespeare-nél a folyamat cselekvésbe megy át, Perceval visszalendíti ezt a színpadi dinamikát, a cselekvés „sinus-hullámain” levágja, és visszatömöríti, belekeveri a monológok és mozgások „felharmonikusai” közé. A cselekvés hiányából megint szó lesz, a szóból pedig gondolat, vagyis az erotikusan kitárulkozó bűnök újabb tánca.

Macbeth tragikai vétsége eredetileg az, hogy a történelmet akarja megállítani, a riválisai gyerekeit öldösi le, hogy ne legyen, aki a helyére léphet. A jól bevált fátum-dramaturgia miatt ezt nem tudja teljesíteni, és hatalmi megingathatatlanságának a jóslatban lefestett grandiózus képei is szertefoszlanak.

Percevalnál ez sokkal „drámaiatlanabb”: a bűn ingamozgása, gondolattól cselekvésig és vissza, ha nagyon lassan is, de egyszer leáll. Macbeth hatalma addig tart, amíg a gondolat–szó–cselekvés–szó–gondolat–stb. dinamika mozgásban van. Amikor – Lady Macbeth halálával – leáll az inga, az egész összeomlik. Szóban és gondolatban omlik össze. Nem temet maga alá senkit, stabilan áll. Percevalnál mások jönnek Macbeth helyére. „Talán” jobbak.

Szép, pontos, egyszerű színház.

Megértem Koltai Tamást. Perceval *Macbeth*je valóban megbukna a harmadik előadásnál. Ha játszanák valahol. Ha lenne színész Magyarországon, aki ezeket a szerepeket hajlandó eljátszani. Ha lenne legalább hét ilyen halálos bűnünk; vagy legalább egy Percevalunk. Ha megértenénk, hogy egyszer az inga megáll.