

Kiss Attila
SZTE BTK Angol Tanszék

A *Macbeth* mint tudatdráma a magyar színpadon 1989 után

Shakespeare drámáinak egyik központi témája a politika és a közösség, a hatalom és az egyén viszonya. Nehéz lenne a *III. Richárdnál*, a *Hamletnél* vagy a *Macbeth-nél* alkalmasabb darabot találni arra, hogy egy totalitárius rendszerben a politikai helyzetet tematizáljuk. Dolgozatomban Shakespeare legrövidebb drámájának, legintenzívebb tragédiájának magyarországi színpadtörténetével foglalkozom, mely arról tanúskodik, hogy a *Macbeth*, ahogy az előbb említett másik két darab is, rendszeresen szerepelt a hazai állandó színházak repertoárjában, és különösen alkalmasnak bizonyult az ország politikai antagonizmusainak megjelenítésére. A darab egész kelet-közép-európai recepciótörténetében jelentékeny változások álltak be a Vasfüggöny felszámolása után. Kritikai közhellyé vált, hogy a korábbi szovjet blokk országokban a politikai rendszerváltozás után a társadalmi és művészeti kifejezésmódok új önmeghatározásra kényszerültek, és a jelen áttekintést is azzal kell kezdenünk, hogy kitérjünk a korszak társadalmi, politikai kényszereinek, hatóerőinek változására. 1989 előtt a térségben a színházak szolgáltatták azt a terepet, ahol talán a legintenzívebb művészeti kísérletezés folyt, ami ugyanakkor egyfajta "kettős kódoláson" keresztül mindig összekapcsolódott a bűjtött intellektuális üzenetek közvetítésével, a politikai éberség és a szubverzív ideológiakritika gyakorlatával. A színház fokozatosan kifejlesztette azt a képességét, hogy a szemiotikai túlkódolás mechanizmusát két szinten egyszerre működtesse. A szemiotizáció alapvetően minden színpadon lévő tárgyat jelölő funkcióval ruház fel. Ez a túlkódolás ugyanakkor egyidejűleg egy másik szinten jelentésszervező elemmé vált, mivel a politikai cenzúra idején a közönség jelentős része állandóan résen volt, és olyan értelemszintek után kutatott, melyek a színpadi reprezentációt politikai allegóriává, a rendszer bírálatává alakították. Az 1990-es évektől kezdődően a színház, ahogy általában az irodalom és a film is, fokozatosan vesztett abból a politikai potenciából, amely egyfajta sikert mindig garantálni tudott, ha az előadás eléggé radikális és eléggé "túlkódolt" volt. Ez ugyanakkor nemcsak a politikai szerepvállalás és küldetés meggyengülését jelentette, hanem együtt járt vele bizonyos felszabadulás is, hiszen a színházi kifejezésnek immár nem kellett feltétlenül megfelelnie egy politikai-társadalomkritikai horizont elvárásainak. A színházra nemcsak az hatott felszabadító erővel, hogy kikerült a pártpolitikai cenzúra elnyomása alól, hanem legalább ekkora mértékben az is, hogy nem kellett már mindenáron megfelelnie a politizáló kettős kódolás kényszerének.

Ez a folyamat természetesen fokozatosan zajlott le, és, ahogy az a rendszerváltozás után nagyon hamar világossá vált, a politikai allegorizálás korántsem vált népszerűtlenné vagy szükségtelenné - a politikai változások olyan ideológiai struktúrákat hoztak létre, amelyek továbbra is kiprovokálták a szatirikus társadalombírálatot és az adott politikai elitre irányuló kritikát a színpadon. A mindent átható és az elváráshorizont lényegi elemeként működő politikai kettős beszéd ideje nyilvánvalóan lejárt, de a magyarországi színházak nagy produkciói 1989 után is magukon viselték az előző korszak jegyeit, és a korábbi mesterek örökségét hordozva igyekeztek megújítani a színház reprezentációs eljárásait és tematikáját. A jelen áttekintésben a *Macbeth* drámai színpadra állításainak legfőbb vonásait elemzem a magyar színházakban az 1989-es politikai átrendeződés után, de kiindulópontként visszakanyarodok egészen a korai 1980-as évekig, amikor olyan filmnyelvi kísérletezések indultak el, melyek hosszú ideig éreztették hatásukat a vizuális és teátrális ábrázolás újabb törekvéseiben.

Tudattragédiák

Lehetetlen vállalkozás lenne értelmező értékelést nyújtani egy adott periódus Shakespeare-adaptációiról anélkül, hogy egységes perspektívát nyújtó elméleti keretet vagy szempontrendszert ne alakítanánk ki. Meggyőződésem szerint a két filmadaptáció, amire szeretnék kitérni, ezt az egységes perspektívát teremtette meg Magyarországon azzal, hogy Shakespeare két nagy tragédiáját, a *Hamletet* és a *Macbeth-et* tudatdrámaként mutatta be. Ezt az értelmezői szemléletet többek között John Bayley dolgozta ki, aki amellet érvel, hogy az Othelloval együtt ez a három tragédia a szubjektum belső, tudati folyamataira koncentrál, a mentális események nyomon követése háttérbe szorítja a cselekményességet, és folyamatosan behatolást enged a tragikus egyén tudatvilágába.¹

A pszichológiai behatolás és a mentális koncentráció különösen alkalmassá teszi ezeket a darabokat arra, hogy áttételesen megjelenítsék azt a klausztrófób környezetet és hangulatot, amely az elnyomó államszocialista társadalmi berendezkedést jellemezte. A Shakespeare-drámák Jan Kott-féle történelmi-politikai olvasata természetesen erőteljes fogadtatásra talált Magyarországon is, és semmi sem volt természetesebb, mint az, hogy a politikai allegória értelmében Dániát börtönként, Skóciát a zsarnokság melegágyaként ábrázolják, miközben mindez képletesen a hazai politikai helyzet megjelenítéseként állt.² Kott „Nagy Mechanizmusa” gyakran vált ezeknek a bemutatóknak a központi dramaturgiai elemévé, de az említett két, akkor még fiatal, pályakezdő rendező kísérletet tett arra, hogy ezt a politikai jelentésmezőt összekapcsolja a tudattragédia még kifejezőbb látomásával. Bódy Gábor *Hamlet* rendezése és Tarr Béla *Macbeth* adaptációja rendkívül erőteljes képi világon keresztül vezeti be ezt az interpretációt Shakespeare magyarországi recepciójában.

Bódy Gábor filmanatómiája és Tarr Béla arcpoétikája

Bódy Gábor a nyolcvanas évek új, kísérletező nemzedékének egyik legjelentősebb alakja volt, a szerialitás elméletéről, a videótechnikáról, a kinematográfiai nyelv szemiotikai vonatkozásairól írt írásai ugyanolyan meghatározó erővel bírtak a későbbiekben, mint



filmalkotásai. Bár nem színházi rendezőként tartjuk számon, itt mégis egy színpadi vállalkozásáról, a Győri Kisfaludy Színházban, 1981-ben rendezett *Hamlet* előadásáról kell szót ejtenünk, melynek 1982-ben elkészítette tévéfilm-változatát is. Az első kritikai fogadtatás a színpadi változat és a film esetében is meglehetősen kedvezőtlen volt, de magának az értelmezésnek az átfogó filozófiája nagy figyelmet keltett, és hosszan tartó kritikai visszhangot váltott ki. Bódy rendezésének filozófiájáról máshol részletesen írtam, itt annak jelentőségére szeretnék rámutatni, hogy interpretációja hogyan egyesíti a politikai allegóriát a tudatdráma fogalmának látványos színpadi megvalósításával.³ A színpadkép magának a főszereplőnek a tudata, Hamlet agyának belső tere, térképe, idegdúcokkal, rostokkal, vérerekkel és elektromos kisülések pályáival, és ezt a színpadot róva Hamlet tulajdonképpen

¹ “[These plays] enter and possess the mind and instantly become a part of it. Indeed, immensely realistic as they are, they seem to take place in an area of thinking, feeling and suffering that has taken over from life, in the same way that the area of the play has taken over, while it is in progress, from the lives of the audience. This sense of entrance into mental being, rather than into a world of action and suffering, distinguishes these plays.” John Bayley: *Shakespeare and Tragedy*. London and Boston, Routledge, 1981. 164.

² Jan Kott: *Kortársunk, Shakespeare*. Ford. Kerényi Grácia. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1970.

³ „Cinematographical Anatomy: Gábor Bódy's Stage of Consciousness.” *Apertúra* 4, no. 1 (2008), <http://apertura.hu/2008/osz/kiss>.

saját tudatát fedezi fel, annak mélységeibe nyújt számunkra is betekintést. A darab így a „felfegyverzett filozófus” önboncolásává válik, Bódy a mentális folyamatok intenzitására helyezi a hangsúlyt, de a testet öltött tudat agytekervényei egyben hatalmas fül alakját is öltik, és olyan térszerkezetet eredményeznek, amelyben mindenki mindenkit kihallgat, és a szó legszorosabb értelmében a falnak is füle van. A bizonytalanság és kiszolgáltatottság ilyesfajta totális és mindent magába záró rendszere természetesen zseniálisan képezte le a kor politikai hangulatát és elnyomó logikáját, így Bódy egyszerre alkotta meg a posztmodern szubjektum és a pártállam berendezkedésének anatómiáját.

Tarr Béla ugyanebben az évben készítette el vizsgafilmként *Macbeth* adaptációját, amely számos párhuzamot mutat Bódy *Hamlet*-rendezésével. Tarr médiuma természetesen a film és nem a színház, ezért is érdekes, hogy drámai adaptációval mutatkozott be 1981-ben. Már ebben a legelső rendezésében támaszkodik a hosszú vágásnak arra a technikájára, ami később a Tarr-filmek védjegyévé vált. *Macbeth*-verziója, amit később tévéfilmként forgalmaztak, a hatvankét perces folyamatos kameramozgás során egyetlen vágást tartalmaz, a főcím után. A filmet egy katonai erődítmény belsejében, a Budai Vár földalatti járataiban vették fel. A helyszín ugyanazt a klausztrófób érzetet kelti, mint Bódy tudatszínpada, és a fogvatartottság nyomasztó hangulatát árasztó térben a folyamatos kameramozgás kitűnő technika arra, hogy egyetlen tudat működéseként, látomásaként vagy kivetüléseként jelenítse meg az eseményeket. Ha egy új szereplő kerül sorra, az adott színész megjelenik valamelyik melléküregből, folyosóból, és beúszik a kamera perspektívájába, vagy maga a kamera követi a színészek mozgását a magába zárt földalatti világ járataiban, ahol egy pillanatra sem dereng fel természetes fény.

Tarr a tragédia értelmezését sajátos filmnyelvi arcpoétikájára építi fel.⁴ Rendezésében a darab arc-nagyközelik folyamatos láncolatává válik, ahol az arcbrázolások fokozatosan gyorsuló ritmusa sodor bennünket addig a pillanatig, amikor Macbeth első alkalommal néz ki a film diegetikus struktúrájából, bele a kamerába, mintha végül a nézővel



akarna szemkontaktust teremteni. Ebben a jelenetben mutatják be a Vészbanyák víziókon keresztül Macbeth számára a jövőt, melyben Banquo leszármazottai fognak uralkodni. A pillanat különlegességét az adja, hogy mindezidáig soha nem látjuk közvetlenül Macbeth pillantását – bár a vizuális hangsúly folyamatosan az arcokra helyeződik, a kamera mindig elkerüli a karakterek szemtől-szembe látható tekintetét. A magába zárt világban a rendezőnek nem kell a snitt-ellensnitt technikára épülő varratot alkalmaznia ahhoz, hogy a néző behelyezkedjen az események világába és perspektíva-rendszerébe – a kamera nézőpontja végig rögzített és kívülálló marad, de csak annyira, amennyire kívül lehetünk bármin is ebben a börtönrendszerben. Ezért is hat megrendítő erővel, amikor Macbeth váratlanul ránk bámul, belehatolva a nézőpontba, amely mögött ez idáig rejtőzködünk. Miközben a jövő szörnyű látomását szemléli, úgy szegezi ránk elszörnyedt tekintetét, mintha az elborzasztó jövő, melybe bepillantást nyer, a mi jelenünk, a nézők valósága lenne. Tarr leleményességére vall, hogy ezen a ponton úgy állítja be a Vészbanyákat, hogy azok hátulról fogják közre Macbeth-et, kezük közé szorítva a látványtól visszahökölő fejét, és mindeközben Macbeth arca úgy jelenik meg, mintha a természetfeletti erők egyfajta keretet erőltettek volna rá. Macbeth arca a filmen belüli mozivászonná válik, mely a mi arcunknak tart tükröt. Ahogy Bódy a tudat anatómiáját megtestesítő színpaddal vezette be a tudatdráma koncepcióját a

⁴ Dolgozatomban terjedelmi okokból nem közlök képeket, de az értelmezést segítő vizuális háttéranyag megtalálható a Kulturális Ikonológia és Szemiográfia Kutatócsoport (REGCIS) honlapján: „The Semiography of Macbeth.” <http://szeged-english.hu/hu/research/regcis>

magyar színpadon, úgy Tarr filmje a különleges helyszínnel és a jellegzetesen lévinasi és deleuze-i arcábrázolási technikával végezte el ugyanezt.⁵ A film másik speciális eleme a Vészbanyák megjelenítése. Tarr azzal hangsúlyozza ezeknek a manipulatív természetfeletti jelenségeknek a pszichikai befolyásoló erejét, hogy nagyon is emberinek ábrázolja őket, és három ismert kortárs férfi rendezőt választ a szerepekre. Ács János, Maár Gyula és Ruszt József arcát a színházba és moziba járó közönség könnyen felismerte, és a megoldás általános metaszínházi kerettel látta el a koncepciót, melyben a Macbeth szándékait igazgató, belőle bábót teremtő, emberként megjelenített démonok Macbeth tudatának kivetüléseként, rejtett szándékainak megtestesüléseként is értelmezhetőek. A rendező-Vészbanyák elültetik a tragikus hős tudatában azt az információ-csírát, amely a tudattalanban már meglévő szenvedélyek talaján növekszik, rövid időn belül behálózza és uralja egész tudatát, és cselekedetek olyan láncolatába vezet, mely felszámolja eredeti identitását és elméjének integritását.

A filmben mindenhol beszűkült terek vesznek körül bennünket, mintha Macbeth tudatának belsejében lennénk fogva tartva, ahogy Bódy *Hamletjében* is. A film hosszan elnyújtott bevezető részében Macbeth és Banquo belép ebbe a földalatti világba, míg a lovas katonák véget nem érő sorban elléptetnek mellettük, visszhangzó, furcsa, monotóniájában idegborzoló hangot produkálva a lovak patkócsattogásával. A néző egy bizonyos idő után önkéntlencsül is az ördög patáira gondol, miközben feltárul a pokolkastély bejárata. Az



alászállás után, a belső terek beszűkültségében az egyetlen igazi vertikális kameraperspektívával akkor találkozunk, amikor Macbeth, mintegy még mélyebbre szállva a pokolban, az erődítmény egyik hálókamrájában megöli Duncant. Lady Macbeth felülről, a kamrába vezető lépcsősor tetejéről szemléli, ahogy Macbeth fehér lepedőbe tekeri a király holttestét, majd a tragédia legmélyebb pontjáról rémülten felemelt fejjel rámered feleségére.

Bódy és Tarr egyaránt nagy hangsúlyt fektetett a főszereplő mentális folyamatainak megjelenítésére és tüzetes nyomon követésére a tudat és az arc feltérképezésén keresztül. Természetesen mindkét rendezői koncepciót a zsarnokság kényszerítő erői alatt megbénult emberi elme allegóriájaként értelmezte a kritika és a közönség. Ugyanilyen fontos azonban észrevennünk azt is, hogy a fiatal generációhoz tartozó mindkét rendező megelőzte korát azzal, hogy olyan elméleti kérdéseket tematizált és foglalt egységes rendezői keretbe, amelyek már jelen voltak a nemzetközi Shakespeare szakirodalomban és kritikai gondolkodásban, de nem voltak még egyértelműen kanonizálva, a magyarországi recepciójuk pedig még messzebb volt. John Bayley 1981-ben írta a tudattragédiákról szóló fejezetet tartalmazó könyvét, Lévinas már jelentős filozófusnak számított Franciaországban, lefordították angolra, de

⁵ Természetesen nem azt állítom, hogy Tarr feltétlenül Lévinast vagy Deleuze-t olvasott. Azt kívánom feltárni, hogy a két magyar filmrendező olyan elméleti és interpretációs meglátásokat vezetett be, amelyek csak jóval később honosodtak meg nálunk. Lévinas arc-filozófiája alapján a későbbiekben elemzett előadások fő koncepciói is értelmezhetőek. Lévinas írja az arc etikájáról: „A kifejeződés, amelyet az arc hoz a világba, nem egyszerűen hatalmam gyengeségét, hanem a hatalomra való képességemet teszi próbára. Bár maga is a dolgok egyike, az arc áttöri a formát, amely mindazonáltal határolja. Ez konkrétan azt jelenti, hogy az arc beszél hozzám, s ezáltal bármilyen gyakorlati képességgel – az élvezettel vagy a megismeréssel – összemérhetetlen viszonyra szólít fel.” *Teljeség és végtelen*. Ford. Tarnay László. Pécs, Jelenkor, 1999. 164. Úgy tűnik, Tarr már ebben a korai munkájában arra az arc-felfogásra hagyatkozott, melynek elméleti kifejtését Deleuze híres tézisében találjuk: „Nem létezik arcnagyközeli, az arc maga a nagyközeli, a nagyközeli eleve arc, és mind a kettő affektus, affekció-kép.” Gilles Deleuze: *A mozgás-kép. Film I.* Ford. Kovács András Bálint. Palatinus, 2008. 114.

Magyarországon alig ismerték, így tehát a tudat poétikája és az arc poétikája, ahogy ezt a két rendezést aposztrofálhatjuk, eredeti és előremutató megközelítést nyújtottak, és olyan interpretációs iskolák térhódítását előlegezték meg, amelyek csak később honosodtak meg a magyar kritikai gyakorlatban.

Az előadás reprezentációs logikája

A nemzetközi filozófiai, irodalom- és filmelméleti irányzatok importálása mellett Bódy és Tarr tulajdonképpen arra az interpretációs hozzáállásra támaszkodott, amely az általános szemiotikai fordulat egyik eredményeként éppen kialakulóban volt a kortárs dráma- és színháztudományban. A hetvenes évek végére fordulatot vett egy évtizedek óta folyó kritikai vita a dráma és a színház kölcsönviszonyáról, és elismerést nyert a drámai szövegek *előadás-központú szemiotikai megközelítése*. Ez az irányultság a később előretörő performansz-kutatások egyik előfutára volt, és amellel érvelt, hogy a drámai szöveg összetett megértése csak akkor lehetséges, ha a drámát egy aktuális vagy egy elképzelt színházi térben színpadra állítjuk. A drámai szöveg műfaji sajátosságaihoz fakad ez a kényszer, ugyanis ennek a szövegtípusnak az eldönthetlenségei, jelentésbizonytalanságai, információhiányai és kitöltetlenségei meggátolják a koherens értelmezést, és szükségessé teszik, hogy a drámai szövegből performancia-szöveget képezzünk, hogy a színházi térben dőljön el, hogyan és milyen körülmények között bonyolódjon le a cselekmény. A lehetőségként, csontvázként funkcionáló drámaszöveg a performancia-szövegen keresztül aktualizálódik élő eseményként, ez pedig mindig az adott színházi tér *reprezentációs logikájának* alapján történik.⁶

A drámaszövegeket rendszerint a történelmileg sajátos társadalom uralkodó színházmodelljének reprezentációs logikájára tervezik, ez a reprezentációs logika pedig az adott kor általános jeleméleti hozzáállásán, a szemiotikai diszpozíción alapul. Glynne Wickham az elsők között írta le és foglalta elméletbe azt a nagyszabású átmenetet, amely a koramodern kor szimbolikus jelentéshálózatokra épülő, emblematikus színházából a polgári színház fotografikus realizmusába vezetett át, és amelynek okai a tizenhatodik és a tizenhetedik század fordulóján a jelölés természetéről és a reprezentáció ismeretelméleti vonatkozásairól vallott elképzelések átalakulásában gyökereztek. Ez a fokozatos átmenet párhuzamos azzal, ahogy a modernitás episztéméje új szemiotikai hozzáállásra cseréli a koradmodern pánmetaforikus gondolkodásmódot. Az új, Felvilágosodás-típusú, horizontális és szintagmatikus világmodell a koramodernnel ellentétben már nem kedveli a poliszémiát, a jelentések emblematikus hálózatát, és olyan színházmodellt alakít ki, amelyben a környezet mimetikus megjelenítése az empirikus, objektív megismerésbe vetett új episztemológiai hozzáállást tükrözi. Shakespeare korában és színházában ez a két színházi reprezentációs logika egyszerre van jelen és versengenek egymással, megjelenítve azt, ahogy a korábbi középkori magas szemioticitású világmodell megkérdőjeleződik, mivel kibillentli a kialakulófélben lévő modern világmodell.⁷

⁶ Ennek az előadás-központú megközelítésnek egyik első teoretikusa Allan Dessen volt, aki felhívja a figyelmet arra, hogy az emblematikus színház korabeli pragmatikájának megismerése elengedhetetlen ahhoz, hogy a kora modern drámák jelentésszintjeit és koherenciáját megértsük. „Shakespeare was crafting theatrical scripts rather than literary texts; the stage directions and other signals in those scripts were directed not at us but at players, playgoers, and readers who shared a language of the theatre easily lost or obscured today.” Allan Dessen: *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995. 39.

⁷ „... what we are really confronted with is a conflict between an emblematic theatre - literally, a theatre which aimed at achieving dramatic illusion by figurative representation - and a theatre of realistic illusion - literally, a theatre seeking to simulate actuality in terms of images.” Glynne Wickham: *Early English Stage, 1300 to 1600. Volume Two 1576 to 1660, Part I*. New York, Columbia University Press, 1963. 155.

Az előadás-központú szemiotikai megközelítések elkezdtek a kora modern drámaszövegeket a hipotetikus helyreállított korabeli színházi kontextusban értelmezni, és rávilágítottak arra, hogy számos dramaturgiai bizonytalanság csak a rekonstruált reprezentációs logika alapján dönthető el, és a drámák jelentésrétegei az adott színházi térben való működésük alapján tárhatóak fel. Ezek az új elméleti és interpretációs megközelítések arra is fényt derítettek, hogy a kora modern ismeretelméleti válság számos hasonlóságot mutat a posztmodern periódussal, és talán ennek köszönhetően a nyolcvanas években jelentős affinitás alakult ki színházi és filmes producerekben, rendezőkben, előadás-központú értelmezőkben a kora modern színház reprezentációs logikája iránt. Az elmúlt húsz év magyarországi *Macbeth* előadásait áttekintő dolgozatom interpretációs perspektívája arra irányul, hogy ezt az affinitást azonosítsam. Arra törekszem, hogy bemutassam, a tudatragédia Bódy és Tarr által felmutatott koncepcióját követően a magyar rendezők miként bánnak Shakespeare tragédiájának azon részeivel, amelyek csak akkor lendülnek működésbe, ha a kora modern emblematikus színházat irányító szemiotikai alapállás és térbeli, színházi reprezentációs logika alapján értelmezzük őket. Nem célom a kritikai fogadtatás szemlézése, de utalni fogok olyan recenziókra, kritikákra, amelyek meglátásom szerint szem elől tévesztenek fontos jelentésrétegeket, mivel nem ismerik fel, figyelmen kívül hagyják vagy túl jelentéktelennek tekintik az emblematikus kódokat.

Mind a nemzetközi, mind a hazai *Macbeth* produkciók magukon viselték az elmúlt húsz évben a fent körvonalazott előadás-központú szemiotikai megközelítés hatását. A továbbiakban a drámának azokra az elemeire koncentrálok, amelyeket a leggyakrabban alkalmaztak a rendezők annak következtében, hogy igyekeztek számításba venni annak az emblematikus színháznak a jellemzőit, amelynek logikájára a darabot eredetileg tervezték. A színpadra állításokat elemezve a tudatragédia, az anatomizáló tudati behatolás és a tematizált arc technikáira, a Bódy és Tarr által alkalmazott perspektívákra figyelek, de három másik aspektust is figyelembe veszek. Állításom szerint a shakespeare-i színház háromszatútú, függőleges térbeli elrendezése központi elemként rendszeresen megjelenik a vizsgált időszak előadásaiban. Ez a függőleges tengely szervezi a kora modern emblematikus színház terét a menny, a föld és a csapóajtó alatt lévő alvilág három dimenziójába, meghatározott szimbolikus tulajdonságokat rendelve azokhoz a karakterekhez vagy eseményekhez, amelyek jellemzően a három tér valamelyikét foglalják el. Ez a vertikális a színpadi tragikus irónia szervezőelemévé is válik, hiszen ennek a tengelynek a feje tetejére állítása egyetemes zavart és diszharmóniát sugall, erre azonban a karaktereknek nincs mindig rálátása. Ha például a csapóajtón az alvilágból érkező Vészbanyák, vagy az eredetileg a színpad emberi életteret megjelenítő szintjére tartozó karakterek hirtelen magasabb pozíciót foglalnak el ennek a színházi térnek az univerzumában, akkor istennek és a gondviselésnek, a mennyi harmóniának a szintjét bitorolják.

Az alvilág képzetével szorosan összekapcsolódik a testiség és az abjekció képvilága. Ezek uralkodó témák a posztstrukturalista szubjektumelméletekben, de központi reprezentációs technikaként működtek az angol reneszánsz színházban is mint a közönségbevonás, a totális hatáskeltés, és nem utolsósorban mint a groteszk szatíra eszközei.

Végül azt is igyekszem nyomon követni, hogy a posztmodern rendezések mennyire veszik figyelembe azt a kritikai, színháztörténeti állítást, amely szerint a kora modern színház rendkívül heterogén közönség szórakoztatására törekedett, és ennek érdekében nemcsak az interaktív közönségbevonás és a szimbolikus többjelentésűség módszereit alkalmazta, hanem különböző műfajok, nyelvi regiszterek és stílusok keverését is. A *Macbeth* különösen alkalmas terepet kínál arra, hogy megfigyeljük, hogyan lehetséges ezt a *műfaji heterogenitást* alkalmazni a tragédia komikus és groteszk potenciáljainak felhasználásával.

A rendelkezésemre álló keretek miatt nem taglalom részletesen az előadások fogadtatását, kritikai visszhangját, teljesítményük általános negatív vagy pozitív megítélését –

arra szorítkozom, hogy megvizsgáljam, hogyan jelennek meg bennük a fent taglalt előadás-központú drámaelmélet megfontolásai.

Macbeth-ek a rendszerváltozás után

Nagyjából két évtized alatt, 1990 és 2012 között huszonhárom *Macbeth* előadást mutattak be a magyarországi színházak. Az adatok azt mutatják, hogy Shakespeare tragédiája folyamatosan szerepelt a hazai színházak műsorán a rendszerváltozás után is, és szinte valamennyi jelentős állandó társulat foglalkozott vele.⁸ A huszonhárom előadás még inkább figyelemre méltó, ha megnézzük, hogy a Színházi Adattár szerint 1945 és 2012 között összesen 43 *Macbeth* produkció volt, az első 1950-ben, és ezt tízéves szünet követte 1960-ig. A legnagyobb szám 1989 utánra esik, a darab tehát továbbra is népszerű volt, sőt, még népszerűbbé vált a rendszerváltozás után, míg korábban a *Hamlet* és a *III. Richárd* valamelyest háttérbe szorította.⁹ Dolgozatomban részletesebben hat rendezéssel foglalkozom, hármat a rendszerváltozáshoz közelebbi időből, kettőt pedig a közelműltből választottam, hogy azt is megvizsgálhassam, mutatkozik-e jelentős koncepcióbeli különbség a két évtizedes periódus két végén lévő produkciók között. A fentebb leírt témák és technikák jelenlétét igyekszem felderíteni és értelmezni a következő bemutatókban: Szegedi Nemzeti Színház 1994, Vígszínház 1995, Győri Nemzeti Színház 1996, valamint Katona József Színház 2008, Vörösmarty Mihály Színház 2011.

Az 1989-es politikai átrendeződés idejéhez legközelebb eső három darabot különféle értelemben ugyan, de a tömörség, a zártság, a berekesztettség érzete jellemzi. Ez a bezártság-érzet erősen építkezik a tudattragédia mentális koncentrációjának erejéből, a pszichikus energiának és a mentális fogvatartottságnak az érzetét sugározva. A három rendezésből kettőt (Szeged 1994 and Győr 1996) kisebb színpadra, stúdiószínházba terveztek, míg a Vígszínház 1995-ös produkciója a patinás fővárosi színház nagyszínpadát használja, de ezen a színpadon is megjelenik az előadásban egy természeti, zöld világot ábrázoló elkülönített, víziószerű, emelt színpad, ami a tragédia bizonyos részeinek külön világát jelképezi. A komédiákra jellemző „zöld világ” különíti el és jelöli a tragédia cselekményét az előadás kezdetén, megelőlegezve, hogy a műfajok közötti szigorú különbségtétel elvét nem fogja figyelembe venni a rendezés, és a vígjáték zöld világa összekeveredik a tragédia sötét kozmoszával.

Lady Macbeth háromszor: Szeged



A szegedi produkció a hagyományos Szerencse Kereke ikonográfia modern adaptációját alkalmazza, amely egyúttal a Jan Kott-féle „Nagy Mechanizmus” mindenén átívelő nagy dramaturgiáját is szolgálja. A színpad közepét alkotó kerek térből fém rámpa fut fel a bal első oldalra, a nézőközönség feletti szintre, ami emblematikusan jelképezi a Kerék felfelé tartó mozgását, Macbeth felemelkedését. Macbeth újból és újból fülsértő csattogás közepette szalad fel ezen a „felfutópályán”, hogy aztán hamarosan le is jöjjön vagy szaladjon onnan, mivel végérvényesen soha nem tudja biztosítani helyét a metapozícióban. Az emblematikus színház háromrészes vertikálisának itt csak két szintjét kapjuk, de a süketítő

⁸ Rendezte a darabot, többet között, Alföldi Róbert, Bagossy László, Balkay Géza, Fésős András, Galgóczy Judit, Kálloy Molnár Péter, Kiss Csaba, Kormos Tibor, Marton László, Sík Ferenc, Soós Péter, Tiwald György, Zsámbéki Gábor.

⁹ Köszönettel tartozom Imre Zoltánnak ezért az észrevételért, mint ahogy a dolgozat végleges formába öntése során nyújtott segítségével is.

járáson történő folyamatos forgalom kitűnő ironikus ábrázolását adja a természetfeletti jelenségek által jóslott jövőendő bizonytalanságának és a hatalom törekenységének.

Kormos Tibor, ahogy szinte valamennyi rendező, különleges hangsúlyt fektet a boszorkányok és a Királynő viszonyára. Lady Macbeth megháromszorozódik, szereposztásában eggyé válik a három Vészbanyával, a három nő felváltva mondja a Királynő és a boszorkányok sorait. Az előadás központi témája a hatalom akarása és a démonok által manipulált egyén vergődése. A három nőalak látomászerű körtáncot lejtve, fátylakba burkolva jelenik meg, és táncuk beszippantja Macbeth-et, aki egyfajta transzba esve egyik boszorkánytól a másikig tántorog. Ez a hallucináció-szerű hangulat telepszik az egész előadásra, és tovább fokozódik, amikor a királygyilkolás elnyújtott, mehökkentő, bestiális öldökléssé válik.¹⁰ Duncan fehérbe pólyált óriáscecsemőként jelenik meg, akit Macbeth szinte eksztatikus, hatalmas mozdulatokkal, óriási tördőfések sorozatával lemészárol, hogy aztán bizarr birkózásba kezdjen a király hullájával. A királygyilkos tolja, görgeti, vonszolja Duncan testét, hogy sikerüljön eltüntetnie a színről, de szó szerint képtelennek tűnik megszabadulni a tett súlyától. Az előadás keretezett, Macbeth bukásával kezdődik és azzal végződik, a történelem körfogásának logikája alól az új politikai elit sem mentes – kezdődik minden megint előlről.

Macbeth a szörnyű lötytyben: Vígszínház

Marton László szintén középpontba állítja a Vészbanyák természetét a Vígszínház 1995-ös előadásában. A levegőben cikázva, trapézokon forogva jelennek meg a darab egész univerzumát uraló lények, így nemcsak a nem evilági természetükre kerül hangsúly, hanem arra is, hogy felülről érkeznek, abból a dimenzióból, ahonnan az isteni gondviselésnek kellene felettünk örködni. Semmiféle gondviselés nem avatkozik természetesen közbe a tragédiában, Isten helyét a démonok bitorolják, akikhez emblematikusan csatlakozik Lady Macbeth, a csapóajtón keresztül, alulról felemelkedő ágyán heverve.¹¹ Az alvilág küldöntenként jelenik meg a színen, ugyanolyan „szellemként”, mint a démonok, akiket később monológiában megidézni igyekeznek.



Ahogy már korábban említettem, elkülönített „zöld világ” jelöli ki egy magasított platformon a Vészbanyákhoz tartozó világot, ami szöges ellentétben áll azzal a sötét, rozsdaszínű, nyomasztó teremmel Macbeth várában, ahol a cselekmény többi része játszódik. A zöld platform a vígjátékok emblematikus természeti attribútumaival azt sugallja, mintha a boszorkányok csak egy komédia megrendezésébe

Gyenge Zoltán szerint a rendezés fő koncepciója „*a dráma eruptívan barbár megjelenítésében*” áll (kiemelés az eredetiben), és Kormos előadása a maga primitív, barbár mivoltában próbálja megmutatni azt a világot, „amelyben az emberélet pusztá esetlegesség, amelyben boszorkányok, véres kezű orgyilkosok, megölt emberek szellemei grasszálnak, s mindent a látszólagos emberi szabadságtól független vészterhes szükségszerűség, a sors határoz meg.” „*Patthelyzetben.*” *Színház* 1995/1. 25.

¹¹ Kritikájában Tegyi Enikő is kiemeli a vészbanyák szerepét: „Egy pillanatra a drótkötélpályán mozgatott, foszforeszkáló koponyájú trapézművészek, azaz a vészbanyák valóban a tudat-alatti sötét erőivé lényegülnek át.”, később azonban elítéli a rendezés látványközpontúságát, posztmodern ötleteit, és vélekedése szerint „egy ilyen lazára vett előadásban nehéz eljátszani, miért és hogyan jut el a címszereplő és felesége a bűnös tettekig, miért s hogyan omlanak aztán össze.” „Kis gyilkosok nagy palástban. Shakespeare: Macbeth.” *Színház* 1996/2. 21, 22. Koltai Tamás elismeréssel nyugtázza a színpadi látványt és az aktualizálást: „Marton László, aki kiráiban Riesivé degradálta III. Richárdot, most Mekit csinál Macbethből. Ez tehát a koncepció. Jogos. Térségünk közeljelenje kisszerű brigatntik vérfürdőitől iszamos.”, a látvány mögötti lehetséges szimbolikus jelentésháló azonban elkerüli a figyelmét, és elbogatellizálja Kentaur „bekocsizó zöldövezeti ligeteinek” jelentőségét. „*Rettentő párok.*” *Élet és Irodalom*, 2006. 01. 12.

kezdenének bele, a maguk (és persze a közönség) mulattatására. Macbeth otthonában a háttérrel különféle lépcsősorok uralják, és egy híd, ami a színpad jobb és bal oldalán álló tornyokat köti össze az erődítményben. Ez a híd vagy emelvény a darab vége felé Macbeth „karrierjének”, felemelkedésének emblémájává lesz, de egyidejűleg egyre ingatagabbá is válik. A démonok szinte mulattató beavatkozása az emberek földi világába nemcsak azzal nyer kifejezést, hogy külön zöld világ tartozik hozzájuk, hanem azzal is, ahogy Malcolm megtervezi a „pokolvár” elleni katonai ostromot. A Vészbanyák fenti dimenziójából egy zöld fagally hullik hirtelen Malcolm lába elé egyfajta sugallatként, innen kapja az ötletet a sereget álcázó faágak taktikájához. A zöld gally, a zöld világ és a Macbeth-tel groteszk, komikus játékot űző Vészbanyák tematikusan összekapcsolódnak az előadásban, olyan vizionárius dimenziót jelenítve meg, ahol a rossz szándékú természetfeletti erők bábuként igazgatják az embereket. A tragikus és a komikus műfaji elemek keverése végigvonul az egész produkción. A kapus jelenete, a hátul legombolt alsónadrágban támolygó, csupasz hátsójú örrel vad nevetést vált ki a közönségből, Macbeth egyszerre sűrölja az infantilizmus, a szánalmasság és a megrendítő személyes tragikum határait, ahogy az örület felé masírozik, és a nézők ismét nevetésben törnek ki, amikor a Vészbanyák nemcsak képletesen, de szó szerint is „megfőzik” Macbeth-et.

A zöld világban állnak, sötétben, villámlások közepette, és egyszer csak előhúzzák Macbeth-et üstjükből, mintha az alvilágból rántanák elő, és tüzet csiholnak a roppant fazék alatt, ami egyidejűleg formájában is, funkciójában is fürdőkádként szolgál a benne elterülő főszereplő számára. Macbeth fő az üstben, együtt a mágikus kotyvalékhoz egyenként, gondosan hozzáadott fantasztikus és borzongatóan abjekt összetevőkkel. A főzetet a kopasz, egyszerre férfi, egyszerre nő boszorkányok mulatságos öltözékben, kis fehér felszolgáló-köténykében készítik, és a köténnyel legyeznek a tüzet. A közönség derűltége hirtelen hányingerre vált, mikor az egyik banya nagy főzőkanállal megkínálja Macbeth-et a szörnyűséges fürdőlevesből, aztán megint általános vigyorgás következik, ahogy a Vészbanyák kéz- és lábmasszázst adnak Macbethnek, miközben a jövőről szóló „megnyugtató” jóslatot kántálják neki.

A zöld világ ismét visszatér, amikor a végső jelenetben Macduff az örület közönyében lassan elsüppedő zsarnokkal vív. Macbeth a hátsó színpadrészből előgördülő zöld platformon, a zöld világban keres menedéket, de a nagy színpadon belüli színpadnak, a természetfeletti porondjának a hátsó széle felemelkedik, ferde lejtővé válik, és „kiköpi” a királygyilkost. Macbeth, elvesztve egyensúlyát, legurul a zöld világról és Macduff lábai előtt köt ki – a Vészbanyák utolsó vicces húzása ez.

Macbeth-be zárva: Győr

A tragédia leginkább klausztrófó érzetet keltő és talán legkísérletibb adaptációjára a Győri Kisfaludy Színház vállalkozott 1996-ban, az úgynevezett padlásszínházban. A rendkívül szűk, mintegy 5x5 méteres játéktérben Kiss Csaba a legsűrítettebb és legrövidebb Shakespeare-darab még koncentráltabb változatát rendezte meg, és a szereplők számát négyre csökkentette.¹² Macbeth és Lady Macbeth mellett csak Banquo és Macduff jelenik meg a színpadon, így természetesen a szerepleosztás és a szövegek kiosztása is jelentős módosulásokon megy át. Az eredeti dráma különféle karaktereinek szövegei, más drámákból átvett és a rendező által megkomponált szövegekkel együtt, a négy szereplő között oszlanak

¹² A koncentrációra Haynal Ákos kritikája is felhívja a figyelmet: „A tér, amelyben az előadás folyik, rendkívül kicsi, a nézők két oldalról kísérhetik figyelemmel a produkciót. Ez fokozott koncentrációt, pontos, fegyelmezett alakítást követel minden színésztől, mert a publikum a legkisebb hibát is észreveszi. A színészi alakításban viszont nagyobb szerep juthat az arcjátéknak.” „Boszorkányok pedig nincsenek. Shakespeare: Macbeth.” *Színház*, 1996/4. 29.

szét, a cselekményt pedig egy olyan dramaturgia szabja át, amely a főszereplő tudatában növekvő káoszra, az egyre dagadó tudati vívódásra koncentrál.¹³

Az univerzum rendjének felfordulását jelzi az előadás elején, hogy a csata zűrzavarában Banquo és Macduff nem ismerik fel egymást, és halálos párviadalba bonyolódnak. Ezt a feje tetejére állított, kikökkent világ leírása követi, ami eredetileg a véres százados szövege. A színre lépve Macbeth azzal vicceli meg bajtársait, hogy látszólag nem ismeri meg őket, és úgy írja le két bajtársát, mintha természetfeletti lények lennének, a Vészbanyák szerepébe helyezve így Banquot és Macduffot. Ezen a ponton világossá válik, hogy ez a rendezés mindent az emberi tudat és lélek belső világába sűrít: nincsenek boszorkányok, nincsen természetfeletti jövendölés, és a kezdeti konfliktust a csata felfokozott idegállapotából kizuhanó három katona pszichológiai erőtere produkálja. A Vészbanyák szövegét mondva Banquo és Macduff azzal élcelődnek, hogy Macbeth felemelkedését jósolják. Ezt ugyan viccnek szánják csak, afféle katonás élcelődésnek, de a „jóslat” szavai, a tett csirái dús termőtalajra hullnak Macbeth tudatában, hogy aztán a mardosó bizonytalanság, a csillapíthatatlan becsvágy és az őrlő lelkiismeret-furdalás tudatbomlasztó elegyivé növekedjenek.

A rendező olyan pszichológiai felépítmény hoz létre ebben az előadásban, amelyben nincs szükség természetfeletti jelenségekre a cselekmény kibontakozásához, hiszen ezeknek a cselekedeteknek, feszültségeknek, konfliktusoknak a valódi helyszíne, központja az emberi tudat, ahogy a többi tudatdráma esetében is. Kiss Csaba a tudatragédia különleges, egyedi interpretációját alakítja ki. Dolgozatában rámutat arra, hogy Shakespeare mesterien alkalmazza a lelki és a mentális konfliktust azokon a dramaturgiai pontokon, amikor a néző a szörnyűség felmutatását vagy a cselekményekre irányuló figyelem fokozódását várna.¹⁴ Kiss először azt a tényt boncolja, hogy a királygyilkolási jelenet részleteinek bemutatása helyett Shakespeare a Macbeth tudatában keletkező mentális borzadályt részletezi, azt az érzetet, hogy a királygyilkosság következménye az álom meggyilkolása, az álom jótéteményeitől való megfosztottság. Az egész előadás alatt végsőkéig fokozott tudatállapotban és végsőkéig szűkített térben mozognak a szereplők, mintha mind a négyen Macbeth tudatába lennének bezárva. Kiss Csaba ugyanakkor azt állítja, hogy Macbeth monológjai különbséget is mutatnak a többi tudatragédiához képest, azokban ugyanis a tudati ösvényeket bejáró főszereplő a dilemmából kiindulva hosszas meditáció után valamilyen döntéshez vagy megoldáshoz jut el, míg Macbeth tudattalanjából a jóslat hatására hirtelen emelkedik elő egy régóta lappangó tartalom, és tudatát azonnal eltölti a királyság gondolata. Tulajdonképpen a tudattalannak ez a megnyitása is létrehoz egy vertikális tengelyt az előadásban, hiszen le-föl mozognak Macbeth mentális univerzumában, de a színpadra állítás nem tágítja ki ezt a tudati dimenziót a konkrét színházi térbe. A Jakab-kori színház különleges hármas függőleges felosztása helyett a vertikális Macbeth tudatára korlátozódik, de ezen az interpretáción keresztül a tudatragédia még nagyobb erőt és koncentrációt nyer.

Bár Kiss Csaba nem alkalmazza az emblemikus színház eredeti függőleges logikáját, a színpadi elemek emblemikus poliszémiájára nagyon is hagyatkozik, és néhány olyan színpadi tárgyat használ, amelyek mindvégig szem előtt vannak, és erőteljes szimbolikus konnotációkat hordoznak. A színpad közepén, a térgyújtópontjában egy kard helyezkedik el, olyan pozícióban, hogy feltétlenül keresztnek is látjuk, amikor éppen nem fegyverként használják. A kard katonai és vallásos – spirituális kulturális szemantikájának vegyítése előtérbe



„Épp elegendőnek vannak ők négyen e meghitt borzadályhoz.” „Meghitt

minden zaj ijeszti?’ *A Macbeth házaspár belső útjai*. Budapest, 2006. 2. (<http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/kisscsdolgozat.pdf>, 2012. 06. 26.)

helyezi a dráma kétértelműségeit, bizonytalanságait és eldönthetlenségeit, és így a középponti tárgy központi metaforává válik, az egész dráma kozmoszának és az emberi tudatnak a természetére reflektálva. A kisszámú színpadi kellék arra is ösztönzi a rendezőt, hogy az emblematikus színpadnak egy másik jellegzetes technikáját, az emberi test jelölő szerepét is használja. Az előadás egyik legeredetibb módon színre vitt jelenetében Lady Macbeth az eredetileg a Vészbanyákhoz tartozó, mágikus inkantáció-szerű „üst-éneket” és a megnyugtató szolgáló jövendölést egyfajta altatóként suttogja a kimerült és lelkileg magába roskadt Macbeth fülébe. Amikor a boszorkányok kétértelmű jóslatához érkeznek, és Macbeth legyőzhetetlenségéről beszél, két kezét férje feje köré teszi és ágaskodó ujjával koronát formál. Az erőteljes jelenet rögtön a két szereplő lelki egységének emblémájává válik, de ezzel egyidejűleg sorsuk ironikus kifejezése is ez, hiszen Lady Macbeth segítette férjét a „királytéma” megvalósításában, nemcsak jelképesen, hanem gyakorlatilag is ő koronázta meg, és együtt kell koronástól elbukniuk.



Az alvilág tuskéi: Katona

Áttekintésem második részében a kilencvenes évekből a közelmúltba lépek, és két produkciónak szeretném bemutatni azokat az elemeit, amelyek dolgozatom interpretációs nézőpontjából relevánsak. Az első a Katona József Színház 2008-as bemutatója, amely az általam felvázolt előadás-központú szemiotikai megközelítés szinte valamennyi emblematikus elemét alkalmazta. A rendező Zsámbéki Gábor a nagyszínpad teljes terét felhasználja ahhoz, hogy megteremtse a dráma függőleges dimenzionalitását. A kezdő jelenetben úgy tűnik, a Vészbanyák megvilágított, kontúrozott fejei a levegőben függenek a vaksötét térben, később pedig többször is úgy tűnik, hogy a föld alatt laknak, és időnként a színpad különféle részein elhelyezkedő csapóajtókban tűnnek el félig-meddig. Ezek a csapóajtók az egész előadás során átjáróként funkcionálnak, folyamatos összeköttetést teremtenek az alvilággal: magukba fogadnak vagy csak félig elnyelnek hullákat, elrejtik és kiöklendezik a boszorkányokat, és tematizálják az ember földi színpada alatt meghúzódó, kifürkészhetetlen mélységeket, a tudatalatti metaforáit. A csapóajtók által sugallt vertikális jelenlétét egy másik színpadi eszköz is fokozza, ez pedig egy hatalmas kristálydarab, ami valamiféle roppant inga függőjeként drótszárlól lóg le egy fémállványzatban. Fokozatosan ereszkedik lefelé az előadás ideje alatt, állandóan azt az érzetet keltve, hogy a tragédia szereplőinek élete és pályája előre ki lett szabva.¹⁵

A Vészbanyák az incselkedő erotika és a kihívó testiség, a bajkeverő pajkosság és az idegborzoló abjekció zavarba ejtő keverékét mutatják. Félreérthetetlenül nőies jelenségek a darab elején, ahogy áttetsző fehérneműben megjelennek, és egyértelműen Macbeth szexuális fantáziáját veszik célba, mikor megkörményezik.¹⁶ Banquo kitépi bajtársát az egyáltalán nem természetfelettinek tűnő jelenségek öleléséből, ekkorra azonban az információ beültetett magja csírázni kezd a főszereplő tudatában, életre hívva a mindent háttérbe szorító ambíciót, majd pedig a tudatot kikezdő őrlődést. A középponti jövendölés üst-jelenetében a démonok fémvödörben és pléhsajtárban keverik a „szörnyű lötytyöt”, amely véres moslékszerű

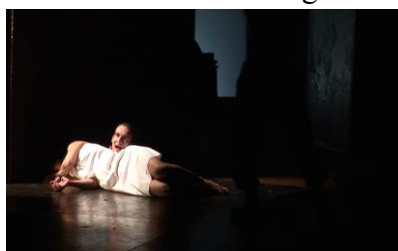
¹⁵ Az előadás vertikális berendezésének Tarján Tamás is fontosságot tulajdonít, és érzékletesen írja le a színpad alatt meghúzódó alvilág által sugárzott bizonytalanságot: „Hatalmas temetőn inog az ország. A jobb felől álló harangláb (nem különösebben sikerült építmény) csak erősíti a képzetet, hogy cinteremben: határtalan temetőkert hullákra éhes televényén játszódik a darab.” „Cinterem : William Shakespeare: Macbeth.” *Színház*, 2008/6. 17.

¹⁶ Koltai Tamás így írja le a Vészbanyákat Zsámbéki rendezésében: „A vészbanyák - Jordán Adél, Mészáros Piroska, Pálmai Anna - nem természetfölötti ködképek, hanem hol a szexuális fantázia följajzott némberei, hol kültelki kurvák, akik a házfalra ragasztott plakát rétegeit lehántva mutogatják jóslatként a jövő képeit, és vörös festéket csurgatnak a fejükre.” „Értelmiségi nagyravágy.” *Élet és Irodalom*, 2008/12.

valóságában nem pusztán stilizáció, hanem maga az abjekció. A színpadi tabló jelentős hatást képes gyakorolni a befogadó tudatára az abjekció színrevitelével, de a leghatásosabb pillanat akkor következik, amikor Macbeth maga is összekeni arcát a Vészbanyák szörnyűséges koktélljával, és még akkor is a kezében szorongat egy maroknyi véres, csöpögő cafatot, amikor a kétértelműséget jövendő boszorkányok már eltűntek a színről.

A produkció erősen támaszkodik a látványra, a vizuális szimbolikára, a cselekményességre. A csillogó vér vörös színe Macbeth törén rímel az arcán többször is megjelenő vérré, majd a darab végén a Lady Macbeth fehér hálóruháján rikító vérfoltokra, vizuális keretet és ritmust kölcsönözve az előadásnak. A hatalom megszerzése után a király és a királynő aranyszínű ruhadarabokba öltözik, de az arany fehérre változik az alvajáró jelenetben az örült Lady Macbeth ruháján, Macbeth arany színe pedig feketére vált a végső csatához érkezve, majd ismét fehérre változik a Macduffal vívott utolsó párharc alatt.

Zsámbéki eredeti megoldással élőképként, a *tableau vivant* ikonográfiai hagyományát alkalmazva rendezi meg a zsarnok bukását. Macduff megragadja Macbeth tehetetlen, dermedt



testét, és a halott Lady Macbeth fehér hálóruhás hullájára fekteti. Az öngyilkos királynő holtteste lesz a toke, amin Macduff lefejezi Macbethet, akinek arcáról torz vigyor mered ránk, melyről szinte eldönthetetlen, hogy cinikusan gúnyos, lemondóan elégedett, vagy visszataszítóan halálszerű. Mindkettőjükön fehér ing van, ez a színszimbolika végleg egyesíti kettejüket a halálban, de áldozati, rituális

konnotációjával a mentális szétesés, a szenvedés és a megtisztulás zarándokútjának végét is jelzi. A rendező visszatérő szimbolikus tablók, élőképek tipologikus ritmusát alkalmazza az előadásban, melynek másik példája az, ahogy Lady Macbeth megőrülésének jelenetében, alvajáróként, kezét dörgölve egy kőoszlopra hajtja a fejét, mintha kivégzésre, lefejezésre ajánlaná fel magát. Ez a jelenet tipologikus ismétlődéssé válik, ugyanis a kőoszlop rímel azokra az oszlopokra, melyeken a vészbanyák állnak, mikor Macbeth-re és Banquora várnak a darab elején. Úgy tűnik, ezek az oszlopok a föld mélyéből, az alvilág tüskéiként merednek elő, és a szimbolikus beállítás újra megismétlődik, mikor Macbeth feje halott feleségének holttestére kerül.

A zárójelenet Lady Macbeth testét átalakítja ugyanolyan oszloppá, mint amilyenek a darab elején jelentek meg, hogy az alvilág lenti dimenziójából kinőve megtartsák a Vészbanyákat, és a tipológiai ismétlődések köre így zárul be: a végső *tableau* visszavisz bennünket a kezdethez, a történések elindítóhoz. A tragikus ironia és a groteszk cinizmus keveréke is csúcspontjára ér ebben a jelenetben.¹⁷ Lady Macbeth végig támaszként szolgál Macbeth számára a királyi úton – ezt tematizálja a Szellem-jelenet is, amikor Macbeth elszörnyedve menekül Banquo szellemének jelenése elől, és annyira megretten, hogy igyekszik a lakomaterem falán felkapaszkodni valami ablakhoz, hogy elmeneküljön. Lady Macbeth megpróbálja szó szerint lehámozni a falról. A király csimpaszkodik, térdét felhúzza mellkasához, hogy a lehető legtávolabb legyen a látomástól, Banquo véres fejű szellemétől. A nevetségessé vált királygyilkos zavarba ejtő jelenete már éppen röhejessé válna, amikor Lady

¹⁷ Az ironiának Molnár Gál Péter is fontos szerepet tulajdonít a darabban és a rendezésben egyaránt: „A bitorolt trón bizonytalansága egyrészt további gátlásokhoz, másrészt Macbeth lelkiállapotának szétzilálódásához vezet. A tragédia komorságát fokozza, hogy mindvégig tragikus ironia érvényesül benne.” „A kimondhatatlan skót tragédia - Shakespeare: Macbeth, Katona József Színház.” *Mozgó Világ*, 2008/4. 113. Pethő Tibor ugyanakkor érezhetően nem tud mit kezdeni a műfajkeveredésekkel a rendezésben: „Az első felvonás kezdete, a lebegő boszorkányfejek megjelenése ígéretes bevezető, de utána ritmusát veszti a játék. A zárójelenetben mintha egy könnyűzenei koncert után estek volna egymásnak eltérő divatfelfogásuk miatt, úgy püföli egymást Macduff (Lengyel Ferenc) és Macbeth, míg az utóbbi jobblétre nem szenderül. A jelenet kissé komikus sikeredett, még ha képzettársításunk nyomán egyszerre is idézi a jelent és a jövő lehetőségét.” „Az elhadart mondandó.” *Magyar Nemzet Online*.

Macbeth-nek végre sikerül lerángatnia Macbeth-et a falról, de ahogy a vállára veszi a férfit, fájdalmában élesen felkiált, hiszen alig bírja az egyszerre valóságos és szimbolikus súlyt. A beállítás összetett példáját adja annak, hogyan képes a színpadra állított Shakespeare-tragédia egyszerre összegyűrni a komikust a tragikussal, a groteszket az ironikussal és megdöbbentővel.

Az előadásban gondosan megkomponált emblematikus képrendszerek alkotnak visszatérésekre épülő ritmust, de ennek megvan az ára is. A gazdag vizuális látvány valamennyit elvesz a darab mentális koncentráltságából. A tudatragédia aspektusa leginkább a színészek képzett és rendkívül kifejező arcjátékában jelenik meg, de összességében kellőképpen középpontba kerül az emberi tudat és önrendelkezés aktuálissá formált kulcskérdése.¹⁸

Vízszintes emelkedés: Székesfehérvár

Áttekintésem utolsó darabja a Vörösmarty Mihály Színház produkciója, melyet 2011-ben mutattak be Székesfehérváron. Kálloy Molnár Péter rendezése kitűnően ragadja meg a dráma műfaji eldönthetlenségeinek összetettségét, és sikerül a tragikus elemek mellett megjelenítenie a groteszk, tragikusan ironikus, vagy egyenesen komikus és karneváli jelentésrétegeket is. Konceptiójának talán leginkább figyelemre méltó eleme a tragikus irónia, és ennek az iróniának a felépítésében támaszkodik az emblematikus színház függőleges térelrendezésére is.



Kálloy Molnár interpretációjában a tragikus állandóan a komikussal keveredik. Úgy tűnik, a rendező szem előtt tartotta és ki is használta azt a megfontolást, hogy az angol reneszánsz tragédia és általában a dráma legfontosabb célkitűzése az volt, hogy társadalmilag rendkívül heterogén nézőközönség számára nyújtson szórakozást heterogén előadói technikákkal egy szinte csupasz színpadon. A boszorkányok játékos vagy megátalkodott, földi vagy természetfeletti identitását illető, állandóan visszatérő interpretációs dilemmákra az

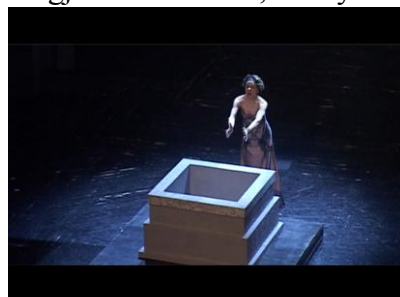
előadás kezdetén azonnal választ kapunk, amikor Lady Macbeth rendezői szerepben jelenik meg, és éppen a Vészbanyákat instruálja. Azokat a színészi, előadói készségeket, eszközöket tanítja be nekik, amelyek segítségével megkönyékezhetik majd a csata után Macbeth-et. A három boszorkány nem tűnik túlságosan tehetségesnek, de Lady Macbeth iránymutatására támaszkodva később rendkívül botcsinálta, de igen lelkes színjátszóként teljesítik a rájuk bízott feladatot. Ez a színpadravitel kezdettől fogva a nagy manipulátorként állítja be Lady Macbeth-et, aki arra használja fel a három, sem nem ijesztő, sem nem igazán természetfeletti tünő nőt, hogy behatoljon Macbeth tudatába, és uralkodjon ott. Nemcsak

¹⁸ Almási Miklós találóan foglalja össze az előadás aktualitását és komplexitását: „Örület - posztmodern, reneszánsz, Heidegger. All in one: Shakespeare.” „Shakespeare: Macbeth.” *Kritika*, 2002/3. 33. Dömötör Adrienne nagyszerűen ragadja meg a tudatragédia lényegét kritikájának legelején: „Shakespeare sokak által legjobbnak tartott művében a tragédia a személyiségen belül zajlik, mégpedig abszurd gyorsasággal.” Egyúttal a politikai, aktualizáló, „kettős kódolás” mentén való olvasatnak is ő adja az egyik legsommásabb példáját: „Az előadás befejezése: lehangoló rendszerváltás. [...] A zsarnok elpusztult, ám a rendszerváltás jellegeről még nem tudni semmit.” „Tragédia a személyiségen belül: Shakespeare: Macbeth - Katona József Színház.” *Critikai Lapok*, 2008/5. 8-9. Sz Deme László hasonlóképpen politikai konnotációkon keresztül olvassa az előadást: „A hatalmasok csak váltják egymást, szinte esetlegesen, míg a hatalom átvételét rezignáltan fogadják az alattvalók. [...] Találó megfigyelések, ismerős reakciók és kommentárok a négyvenkénti, vagy tán immár népszavazástól népszavazásig tartó hatalmi rotáció időszakában.” Sz. Deme László: „Politikus csendek: Shakespeare: Macbeth - Katona József Színház.” *Critikai Lapok*, 2008/5. 10.

segíti és tette sarkallja őket, hanem a felettesükké, irányítójukká válik, bábozik velük. Arra, hogy a három, szexuálisan provokatív nő valójában gonosz szellem, csak az utal, hogy később a zenekari árokból libbennek elő és emelkednek a színpadra, füstbe és ködbe burkolózva táncot lejtenek, és így találkoznak Macbeth-tel.¹⁹ Bár a színpad nem alkalmaz klasszikus értelemben vett csapóajtót, a zenekari árok mindenképpen azt sejteti, hogy a csábítók eredeti lakhelye az alvilág, és az alvilággal való kommunikációt végig fenntartja az előadás, bár nem a boszorkányok, hanem éppen Lady Macbeth által. Színpadtechnikailag figyelemre méltó megoldásként széles peremű kút helyezkedik el a színpad közepén az első felvonás ötödik jelenetében, amikor a Lady férje levelét olvassa. Először csak szimbolikusan próbálgatja az alvilággal való kapcsolatot azzal, hogy kavicsokat dobál a kútba, később azonban egyenesen a kútba beszél és kiabál, behajolva a kút torkába, mintha Belzebub várának kapuján próbálna bekukucskálni, miközben nagymonológjában a pokol és a sötétség szellemeit idézi meg segítőnek. Amikor a fekete mágia szertartására emlékeztető beszéde végén beleejti a kútba Macbeth levelét, látjuk, hogy voltaképpen az alvilágnak nyilvánította ki üzenetét: „Én leszek, én vagyok a főnök!”

Az előadás legalább annyira szól arról, hogy milyen tragikusan téved ebben Lady Macbeth, mint arról, hogy miként bukik el a manipulált Macbeth. A feleség csak addig képes befolyásolni és irányítani a megrémült és aggodalmaskodó hadvezért, amíg rá nem veszi a gyilkos terv végrehajtására, utána azonban a vérontás lavínája feltartóztathatatlanul elindul a királyságban. Mikor Macbeth rádöbben, hogy egyetlen túlélési technikája az lehet, ha minden gyanús elemet és minden potenciális ellenfelet eltípor, és elhatározza, hogy Banquot is kiiktatja, Lady Macbeth hirtelen megérzi, hogy az irányítás kicsúszik a kezei közül, megpróbál ellenszegülni férjének, de hiába. Magasba szökő lépcsősor aljában veszekednek, és a lépcsők íve ironikus folytatását, függőleges meghosszabbítását képezi a kút mélységének, amit a Lady kezdetben az alvilággal való kapcsolatteremtésre használt. A lépcsők dominálnak az előadás képvilágában, és egyszerre jelenítik meg Macbeth becsvágyát és növekvő irányíthatatlanságát. Mikor befejezik a civódást a Banquo-terv felett, együtt hágnak fel a lépcsők tetejére trónusaikhoz, ahol azonban Macbeth azzal demonstrálja felettes pozícióját, hogy minden teketória nélkül meghágja feleségét. Együtt jutottak fel a hatalom, a politikai karrier csúcsára, de Lady Macbeth vesztett a manipulációs csatában, a Macbeth-gép önálló életre kel. A szerep, amit Macbeth az ambíció és a Lady bábsegédjei által vezérelve magára vállalt, elhatalmasodik felette, felszámolja eredeti identitását, és felbomlasztja tudatát.

Lady Macbeth bukása a rendezői szerepben akkor is nyilvánvalóvá válik, amikor ismét megjelenik az a kút, amelyikkel az előadás elején találkoztunk. Az örület felé haladó királynő



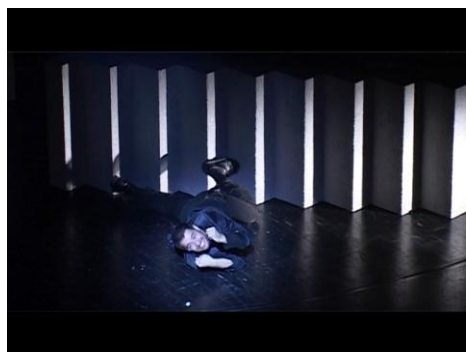
újabb és újabb kísérletet tesz arra, hogy elérje a kút, az alvilággal való összeköttetést, és megtámaszkodjon a peremén, a kút maga azonban cinikusan odébb mozdul, kitér a Lady kezei elől, és így tragikusan neveltségessé teszi kétségbeesett erőfeszítését.²⁰ A rendezés, úgy tűnik,

Csak akkor lehet egyszerűen udvarhölgyeknek nevezni a boszorkányokat, ha elkerüli a figyelmünket az, amikor a darab vertikumának mélyéből, a zenekari árokból jönnek elő, ahogy elkerülte ez Szabó Zoltán figyelmét is: „A boszorkányokból vészlények lettek, ám ők tulajdonképpen udvarhölgyek, akiket a Lady bíz meg azzal, hogy izzítsák be férjurát: ugyan, tegye már meg, hogy ő lesz a király!” „Becsvágytól fejvesztve - Macbeth a Vörösmarty Színházban.” *Fejér Megyei Hírlap*, 2011. 05. 05. Ugrai István sem tulajdonít bonyolultabb jelentést a három nőnek: „Itt a függöny, amikor fölfoghatjuk, hogy Macbethné lefizette udvarhölgyeit, hogy játsszák el amúgy racionálisnak tűnő férjének az erdőben való bolyongás közepette a vészlények szerepét, előre betanult szöveget elmondva neki.” „Lépcsődodzsom.” *7óra7.hu*

²⁰ A jelenet tragikus ironiájának megértéséhez természetesen az kell, hogy a színpadi szimbólumot az alvilággal összeköttetést biztosító kútnak értelmezzük, és ne vízmedencének, ahogy azt Zappe László teszi kritikájában, amelyen éppen az ironizálást hiányolja: “Önálló életre kel az a vízmedence is, amelyben a Lady örülési

önállóságot tulajdonít a természetfeletti erőknek, és hiábavalónak mutatja be azt a kísérletet, hogy halandó ember szövetkezzen a szellemekkel, és irányításra tegyen szert felettük. A darab elejétől kezdve azonban úgy is értelmezhetjük a Lady Macbeth bábjaiként megjelenített Vészbanyákat, hogy azok a tudattalan megtettesült ösztönenergiái. Időlegesen látszólag irányítani tudjuk ezeket, de ha szabadjára engedjük őket, ha túl sokat játszadozunk velük, annak óhatatlanul az lesz a vége, hogy olyan szerepekbe csábítanak bennünket, amelyek aztán uralkodni kezdenek rajtunk, és felőrlik eredeti identitásunkat. Ez a dramaturgiai keret fontos része Shakespeare tudattragédiáinak, és meglátásom szerint a székesfehérvári produkció erőssége abban rejlik, hogy tudatosan tematizálja ezt a jellegzetesen kora modern, reneszánsz problematikát, amelynek természetesen megvannak a rezonanciái jelenlegi posztmodern világunk ismeretelméleti és etikai válságában is.

A kora modern tragédiák tipikusan olyan helyzeteket teremtenek, melyek az ember önmegismerő és önirányító, saját sorsa felett rendelkező képességét teszik próbára. A főszereplő tudatában valamilyen manipulatív információt ültet el a természetfeletti jelenség (az idős Hamletre hasonlító Szellem, a kvázi-természetfeletti Iago, a Vészbanyák). Ez az információ meghatároz egy végrehajtásra váró feladatot (bosszú, a hűtlenségről való megbizonyosodás, a királyi trón), és a feladat szükségessé teszi egy olyan szerepnek a felvállalását, amely eredetileg nem egyezik teljesen a karakter identitásával, és amely eluralkodik az emberen, tudati széteséshez vezetve. Valamennyi fent elemzett magyarországi előadás számol ezzel a modellel, de megítélésem szerint ez a legújabb székesfehérvári előadás a legsikeresebb és a legeredetibb abban, ahogy kiépíti azt a tragikusan ironikus keretet, amely egyszerre kérdőjelezi meg Macbeth és Lady Macbeth önrendelkező szuverenitását. Ez a modell természetesen pesszimista válasz volt Shakespeare korában a kora modern kor



episztemológiai bizonytalanságaira, és úgy vélem, azért vált ki fogékonyságot a mai közönségben, mert a posztmodern szubjektum is olyan eldönthetlenségekkel és bizonytalanságokkal néz szembe az ember önmegismerését és önazonosságát illetően, melyek hasonlatosak a késő-reneszánsz dilemmáihoz.

A tragikus irónia akkor éri el tetőfokát, amikor a végső ostrom előtt az előadás megmutatja, bármilyen magasra is tört Lady Macbeth azzal, hogy az alvilággal vagy tudattalanjának démonaival szövetkezett, és

bármilyen magasra is igyekezett feljutni Macbeth azzal, hogy egész népéből épült hullahegyen mászik át, mindez hiába. Átfordult már ugyanis a Szerencse Kereke, melyet a magasba szökő királyi lépcsősor jelképez. A „királytéma” nagy létrája eldőlt, a függőleges immár vízszintes, és nincs hová mászni. A nagy tragédia, és egyben a nagy komédia az, hogy Macbeth-nek erre nincs rálátása. Álomszerűen lelassított és különlegesen akrobatikus mozdulatokkal Macbeth megmássza az egész lépcsősort, melynek a trónusokhoz vezető meredek íve ez idáig uralta a színpadképet, de a lépcsőzet már vízszintes, nem felfelé vezet. Macbeth csak a földön mászik, csak látszólag halad felfelé a lépcsőkön, nem tud kitörni vízszintes, emberi kötelékeiből. Innen már csak lefelé vezet majd az útja, de Macbeth vaksága nem engedi, hogy rálátása legyen helyzetére. Ahogy az előzőleg vizsgált előadások rendezői, úgy Kálloy Molnár is központi szervezőelemmé teszi a tragikus iróniát, és a többi produkcióval való összehasonlításban véleményem szerint a legkimunkáltabb és legintenzívebb megjelenítését adja.

jelenetében mosná kezeiről a képzelt vért – minduntalan megszökik a holtsápadtan közeledő asszony elől.”
 „Mozgékony lépcsők. Shakespeare: Macbeth.” *Critikai Lapok Online*, 2012/05-06.

Macbeth arcai

A Vörösmarty Színház produkciójával zárul a dolgozatomban kiválogatott hazai *Macbeth* előadások sora. Az áttekintéssel nem törekedhettem arra, hogy átfogó színpadtörténetet nyújtsak a tragédiáról ebben a szűk két évtizedben. Az előadás-központú szemiotikai megközelítésből kiindulva a vizsgált produkcióknak azokat az elemeit igyekeztem megvilágítani, melyek arról tanúskodnak, hogy a mai színházi rendezések fogékonyságot mutatnak a kora modern emblematikus színház reprezentációs eljárásai iránt. A színpadi vertikálitás, az abjekció, a műfaji keverés eszközein keresztül ezek az előadások eredeti megoldásokkal és példákkal szolgáltak arra, ahogy a shakespeare-i tudattragédia problematikáját érdekessé és aktuálissá lehet tenni a posztmodern közönség számára. A történeti áttekintés során megvilágítottam, hogy a két korai filmadaptáció pszichologizáló aspektusainak nyomai felfedezhetőek a későbbi színházi rendezésekben. Az előadások mind a tudati folyamatokra, a pszichikai koncentrációra, a térre mint az elme kivetülésére, az arca és a tekintetre mint a tudat és a felelősség kifejezőeszközére koncentráltak. Tapasztalunk azonban egy fokozatos elmozdulást is, és a kilencvenes évek elejétől a közelmúlt felé haladva a rendezésekben egyre nagyobb hangsúly kerül a tragikus iróniára, ami az emberi önazonosság, önrendelkezés problematikáját faggatja. Akár mélyen tragikus, akár ironikusan patetikus, Macbeth arca úgy néz ránk, mint az esendő Másik arca, amelyben a sajátunkat fedezhetjük fel, és amelyért, minden hibájával együtt, vállalnunk kell a felelősséget.

Bibliográfia

- „Az én homokváram a jobb.” *7óra7* <http://7ora7.hu/programok/macbeth/nezopont>, 2012. 06. 29.
- Almási Miklós: „Multimédiás világvége: Macbeth a Katona József Színházban.” *Kritika*, 2008/6. 23.
- Almási Miklós: „Shakespeare: Macbeth.” *Kritika*, 2002/3. 32-33.
- Bayley, John: *Shakespeare and Tragedy*. London and Boston, Routledge, 1981.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép. Film I.* Ford. Kovács András Bálint. Palatinus, 2008.
- Dessen, Allan: *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Dömötör Adrienne: „Tragédia a személyiségen belül: Shakespeare: Macbeth - Katona József Színház.” *Criticai Lapok*, 2008/5. 8-9.
- Dömötör Edit: „A 'Macbeth' boszorkányai.” *Iskolakultúra*, 2001/6-7. 54-61.
- Gyenge Zoltán: „Patthelyzetben.” *Színház*, 1995/1. 24-26.
- Havasi Renáta: „Machbeth: Fehérváron ráhívna húszra.” *Magyar Teátrum Online*, <http://magyarateatrum.hu/machbeth-fehervaron-rahivnak-huszra>, 2012. 06. 29.
- Havasi Renáta: „A sikeres férfi mögött sikeres nő áll.” *Színház.hu*, <http://szinhaz.hu/videk/39924-vidেকmacbethmarc4>, 2012. 06. 29.
- Haynal Ákos: „Boszorkányok pedig nincsenek. Shakespeare: Macbeth.” *Színház*, 1996/4. 28-30. 28-30.
- Jászay Tamás: „Amíg van élet, jobb ölni.” *Revizor Online*. (http://www.revizoronline.com/hu/cikk/236/macbeth-katona-jozsef-szinhaz/?label_id=986&first=0, 2012. 06. 29.)
- Kiss, Attila. “Cinematographical Anatomy: Gábor Bódy's Stage of Consciousness.” *Apertúra* 4, no. 1 (2008). <http://apertura.hu/2008/osz/kiss>.

- Kiss, Csaba: *'Mi van velem, hogy minden zaj ijeszt?'* *A Macbeth házaspár belső útjai*. Budapest, 2006. (<http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/kisscsdolgozat.pdf> 2012. 06. 26.)
- Koltai Tamás: „Értelmiségi nagyravágy.” *Élet és Irodalom*, 2008/12. (http://katonajozsefszinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38678%3Amacbethkritikaes&catid=9&Itemid=9, 2012. 06. 29.)
- Koltai Tamás: „Rettentő párok.” *Élet és Irodalom*, 2006. 01. 12.
- Kott, Jan: *Kortársunk, Shakespeare*. Ford. Kerényi Grácia. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1970.
- Lévinas, Emmanuel: *Teljesség és végtelen*. Ford. Tarnay László. Pécs, Jelenkor, 1999.
- Molnár Gál Péter: „A kimondhatatlan skót tragédia - Shakespeare: Macbeth, Katona József Színház.” *Mozgó Világ*, 2008/4. 112-115. (http://epa.oszk.hu/01300/01326/00098/MV_2008_04_14_3.htm, 2012. 06. 29.)
- Pethő Tibor: „Az elhadart mondandó.” *Magyar Nemzet Online*. (http://mno.hu/migr_1834/az-elhadart-mondando-378231 2012. 06. 29.)
- Stuber Andrea: „Meghitt borzadály.” *Népszava* 1996. 04. 01. (<http://www.sajt1.t-online.hu/materials/hun/Cikkek/1996/MACBETH.htm>, 2012. 06. 29.)
- Sz. Deme László: „Politikus csendek: Shakespeare: Macbeth - Katona József Színház.” *Critikai Lapok*, 2008/5. 10.
- Szabó Zoltán: „Becsüvagyától fejvesztve - Macbeth a Vörösmarty Színházban.” *Fejér Megyei Hírlap*, 2011. 05. 05. (http://www.fmh.hu/cimlapon/20110304_becsvagytol_fejvesztve, 2012. 07. 01.)
- Tarján Tamás: „Cinterem : William Shakespeare: Macbeth.” *Színház*, 2008/6. 16-18.
- Tegyi Enikő: „Kis gyilkosok nagy palástban. Shakespeare: Macbeth.” *Színház*, 1996/2. 21-24.
- Tompa Andrea: „Már csak az van, ami nincs.” http://katonajozsefszinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38682%3Amacbethkritikakulturahu&catid=9&Itemid=9, 2012. 06. 29.
- Ugrai István: „Lépcsődodzsem.” <http://7ora7.hu/programok/macbeth-6/nezopont>
- Wickham, Glynne: *Early English Stages, 1300 to 1600. Volume Two 1576 to 1660, Part I*. New York, Columbia University Press, 1963. Magyarul: “Angol színpadok a korai időkben (részletek).” Ford. Farkas Zita. In *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz drama és színház ikonográfiája és szemiotikája*. [Ikonológia és Műértelmezés 8.] Szerk. Demcsák Katalin és Kiss Attila Atilla. Szeged, JATEPress, 1999. 291-298.
- Zappe László: „Mozgékony lépcsők. Shakespeare: Macbeth.” *Critikai Lapok Online*, 2012/05-06. (http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38146&catid=24&Itemid=2, 2012. 06. 29.)