

„Véren és bűnökön át...” Martin Kušej rendezéseinek politikussága és pszichoanalitikus olvasata

KÁLMÁN MÁRIA

A karintiai, szlovén származású rendező hivatásválasztását meghatározta a művészet politikusságának tudata és annak szándéka, hogy közvetíthesse azok problémáit, akiknek nincs lehetőségük kimondani azokat.¹ (Opera)rendezéseinek szuggesztív képei rendre felmutatják az elbeszélhetetlent, kísérletet téve, hogy elnyomják a kortárs közbeszédet is oly gyakran tematizáló – arra rátelepedve a gyűlölet nyelvén szóló – politikai frázisok zaját.

A rendező 2001-ben viszi színre a bécsi Burgtheater társulatával Karl Schönherr *Glaube und Heimat* című művét, azonban a kušej-i inszenírozás az ellenreformáció drámáját, a (lutheránus) hit megvallásával járó otthonvesztés, vagy e hit megtagadását a föld megtartásával jutalmazó (császári) rendelet konfliktushelyzetét a gyűlöletről adott lélektani látleletté, a másikkal/mással való viszonyulás általános emberi tragédiájává növeszti. A scenográfiát uraló föld- majd sártenger, a folyamatos eső és a szürkés-kékes fényekkel megvilágított üres tér posztapokaliptikus senkiföldjévé változtatja a színpadot, miközben a zsinórpadlásról hulló, szétszórt cipők és bakancsok, a kitelepítésre váró (elűzött) lutheránusok lelassított menetelésének képében a huszadik század európai népi történetei, kollektív traumái is felsejlenek.

A kušej-i (vizuális) dramaturgia egy-egy jelenet erejéig mintegy radikalizálja a schönherri

textust:² a szőke, katolikus lovas kérlelhetetlen, militáns felszólítása – „Heraus! Raus aus unserem Land!” – ütközik az ő dehumanizáló tekintete által megképződő m/másik, a sártól fekete, reszkető lutheránus „nur da laß mich sein!”-jével, a felszakadó *sein* sforzatójával.³ A rendezés a véres ruházatú lovas és a sártengerrel szinte egyé váló Peter Rott alakjával, a kard ereje és a teljes fegyvertelenség, az erős / diadalmaskodó fizikum és a meggyötört, szubmisszív test(tartás), az uralom / hatalom és az alávetettség oppozíciójában zúzza szét a fenyegető m/Másik konstrukcióját, leplezi le a lovasvitéz gyűlöletének és félelmének irrealitását.⁴

² Karl SCHÖNHERR, *Glaube und Heimat: die Tragödie eines Volkes* (Leipzig: L. Staackmann Verlag, 1911).

³ Jóllehet a dramatikusan szöveg szintjén kisebb módosításnak tűnhet csak a lovas „Landaus mit ihm!” parancsának (SCHÖNHERR, *Glaube und Heimat...*, 72.) nyomatékosítása a „Raus aus unserem Land!” mondatnál, azonban a színrevitel erőteljes képei óhatatlanul felidéznek a hasonló történelmi és kortárs helyzeteket, retorikát.

⁴ A teljesség igénye nélkül, az említettnél is határozottabb dramaturgiai változtatás, hogy a lovas nemcsak kiutasítja az országból Peter Rottot, de felebaráti ölő karja gyilkos szorításává is válik, mely után egy rögtönzött védőbeszédben felmenti önmagát. A zárójelenetben Christoph Rottot leszúrja a lovas, így – szemben a schönherri textussal – Christoph már csak haldokolva, maga elé meredve nyújthat békülő kezét a lovasnak, akivel Rottné végez egy baltával. A megbo-

¹ Vö. Martin KUŠEJ, „Der Grundgedanke von Theater ist: JETZT”, in *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, hrsg. Barbara BEYER, 129–147 (Berlin: Alexander Verlag, 2005).

Ehhez hasonló módon mutatja fel hat évvel későbbi, zürichi *Varázsfuvola*-rendezése a felső- és középosztály attitűdjét, hiszen Sarastro birodalmából nem egy hang, hanem maga Tamino utasítja ki Papagenot, s „Zurück!” kiáltását ajtócsapódás nyomatékossítja, a fuvola hangjától megszeliődül, rettegett vadállatokat pedig a Nyugat által kizsákmányolt (vendég)munkások, az olajvállalatok és húsüzemek dolgozói testesítik meg.⁵

csátás és feloldozás a kušejji színrevitelben elmarad, rendezéseinek ismétlődő téziseként: az értelmetlen ellentétekben és háborúkban nincsenek győztesek.

⁵ A poszt-brechtianus jegyeket mutató kušejji színrevitelekben mintegy kiplakatirozott irreális félelmek olvasatához támpontot adhatnak a rasszista fantáziavilágot is magyarázó, a pszichoanalízis brit tárgykapcsolati iskolájának elméletei, úgymint a Melanie Klein által koncipiált, preödipális eredetű paranoid-szkizoid pozíció, az arra jellemző elhárító mechanizmusok. Továbbá Wilfred Bion meglátásai, aki a *projektív identifikációt* az egyéni psziché fejlődése vonatkozásában megfogalmazó kleini nézeteket gondolta / definiálta újra és vizsgálta a csoportlélektan szintjén. Lásd: CSABAI Márta és ERŐS Ferenc, *Testhatárok és én-határok: Az identitás változó keretei* (Budapest: József Műhely, 2000), 120–121.; ERŐS Ferenc, *Az identitás labirintusai: Narratív konstrukciók és identitás-stratégiák* (Budapest: Janus/Osiris, 2001); Melanie Klein nézeteiről részletesebben: Melanie KLEIN, „Észrevételek néhány szkizoid működésről”, in *A szó előtti tartomány: Pszichoanalitikus tanulmányok*, ford. PETŐ Katalin, 63–95 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999); Hanna SEGAL, *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*, ford. Dr. BALÁZS-PIRI Tamás (Budapest: Animula, 1997); Peter FONAGY, Mary TARGET, *Pszichoanalitikus elméletek a fejlődési pszichopatológia tükrében*, ford. MILÁK Piroska, PETŐ Katalin, RATKÓCZI Éva és UNOKA Zsolt (Budapest: Gondolat Kiadó, 2005). Utób-

A rendező épp ily kérlelhetetlenül szembesít a patriarchátus fantáziáival, például *Don Giovanni*-, *Carmen*- és *Rusalka*-rendezésében. A 2002-es salzburgi *Don Giovanni* nem a szellem és az érzéki zsenialitás (kierkegaard-i) összecsapását hangsúlyozza, hanem a női alávetettség formáit mutatja fel.⁶ Ugyanakkor a vacsorajelenet „*Don Giovanni, a cenar teco...*” részében a Komtur köszöbrának megjelenését fekete fehéreműs nők néma kórusa⁷ kíséri – a korábbi leigázott, gyarmatosított testek immár diadalmas pózban –, akiknek tekintetét a címszereplő kétségbeesetten próbálja takarni. Ebben az egyetlen gesztusban – melyben a temetői jelenet videóinstallációja, a Kormányzó fokozatosan felnagyított szemének képe tér vissza nem identikusan –, felsejlik a korábbi férfitekintet birtokosának alanyból tárgyá válása. Másrészt a projektív pszichodiagnosztikából ismert szemszimbolika felől is olvasható, mint az álmokban a belső tilalmi rendszer képviselője vagy a „vádoló szem”, mint a bűntudat kifejezője. Harmadrészt, a Komtur (és a nőalakok) megjelenésének halállal és bosszúval asszociáló d-mollja által a női T/tekintetek (mint megannyi Holbein-kép)⁸ a „halál árnyékát” vetik a címszereplőre.⁹

biből elsősorban a „Bevezetés a tárgykapcsolat-elméletbe” (142–153.) és „A kleini-bioni modell” (154–175.) című fejezetek.

⁶ Az előadásról részletesebben lásd KÉKESI KUN Árpád, „Az átmenet pillérei – A Salzburger Festspiele 2002-es zenés színházi előadásairól”, *Ellenfény* 7, 12. sz. (2002): 29–35.

⁷ Mint Puccini *Lidércek* című művéből a boszúálló villik.

⁸ A hivatkozott kép: Hans Holbein, *A következők*, 1533.

⁹ Pszichoanalízis, feminizmus és vizualitás témakörben lásd a következő átfogó tanulmányt: Gillian ROSE, „Pszichoanalízis: vizuális kultúra, vizuális élvezet, vizuális széthullás”, ford. CZIFRA Réka, in *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ág-

Tanulmányom Kušej *Macbeth*-rendezését (2008, Bayerische Staatsoper, München) vizsgálja a hatalomvágy pszichodinamikája és a hatalmi harcok kérdése felől.¹⁰ Miként Freud nyomán megfogalmazható: a *Macbeth* nem annyira a nagyravágyás tragédiája, mint a terméketlenségé.¹¹ Jóllehet Freudnak a gyermektelenség motívumára épülő *Macbeth*-értelmezése, amely az *Álomfejtésben* (1900) bukkan fel először,¹² s amelyet a *Néhány karaktertípus a pszichoanalitikus munkából* (1916) című tanulmányában bont ki részletesen,¹³ nem vetekedhet az ödipális Hamlet recepciójával, azonban így is rendre teret nyer a kortárs olvasatokban.¹⁴

A Shakespeare-dráma házaspárjának ámokfutását, majd összeomlását a gyermektelenség kérdése felől olvasó freudi textus¹⁵

nes és MARGITHÁZI Beja, 217–263 (Budapest: Typotex, 2010), 244.

¹⁰ Az előadás elemzésénél a Verdi-opera mellett Shakespeare drámáját is figyelembe veszem.

¹¹ David HILLMAN, „Freud’s Shakespeare”, in *Marx and Freud* (Great Shakespearians, 10), eds. Crystal BARTOLOVICH, David HILLMAN, Jean E. HOWARD, 104–135 (London, New York: Continuum, 2012).

¹² Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István (Budapest: Helikon, 1993), 192.

¹³ Sigmund FREUD, „Néhány karaktertípus a pszichoanalitikus munkából”, ford. BERÉNYI Gábor, in *Sigmund Freud – Válogatás az életműből*, szerk. ERŐS Ferenc, 420–443 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003).

¹⁴ Freud *Macbeth*-tanulmányának áttekintését lásd: HILLMAN, „Freud’s...”; Norman N. HOLLAND, *Psychoanalysis and Shakespeare* (New York, Toronto, London: McGraw-Hill, 1966), 66–69., hozzáférés: 2018.07.05., <http://ufdc.ufl.edu/UFO0002277/00001/74j>

¹⁵ A *Macbeth* kapcsán Freud nem jutott olyan egyértelmű következtetésekre, mint egyéb műértelmezéseiben. A dramatikus történetek általa feltételezett idejét is bevonta az

párhuzamba állítható Kušej Verdi-rendezésével. Az opera előjátéka alatt Lady Macbeth egy tábori sátorban vajúdik, majd elveszti gyermekét, s a véres játék-babát a teret uraló koponyahalomba temeti.¹⁶ A sötét tónusú, panaszos f-mollba burkolt gyász rátelepszik a színpadra; ettől kezdve a gyermektelenség motívuma mind Macbeth, mind a Lady jeleit át- meg átszövi, mintegy a nyitókép traumájára visszavezetve a hatalomért elkövetett véres tetteket,¹⁷ a szülő-gyerek kapcsolatok kérlelhetetlen felszámolását: egyfelől külső okként (az öröklési rend miatt, amely a trónra kerülésükkel vált meghatározóvá), másfelől belsőként (önnön veszteségükre és hiányukra emlékeztetve).¹⁸

Az előadás onirikus vizuális dramaturgiáját tehát a vágyott, az elvesztett, a valós és a képzeletbeli gyermekek uralják, elsősorban Macbeth elméjének intrapszichés projekció-

elemzésbe, így a gyermektelenség motívuma felől nézve az egy hét leforgása alatti lélektani változásokat nem érezte hitelesnek. Ld. FREUD, „Néhány karaktertípus...”. Vele szemben A. C. Bradley több hónapról ír. Vö. A. C. BRADLEY, „Megjegyzések a *Macbeth*hez”, in *Shakespeare tragikus jellemei*, ford. MÓDOS Magdolna, 581–624 (Budapest: Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, 2001).

¹⁶ S ezzel minden jövőbeli részvétet és irgalmat is eltemetve, mint (Shakespeare soraira rímelve) „csupasz újszülöttet”.

¹⁷ Kezdve az erősen ödipális színezetű királygyilkossággal.

¹⁸ A következő években több figyelemre méltó filmes *Macbeth*-feldolgozás is kiemelte a házaspár gyermektelenségének kérdését. Ilyen például Justin Kurzel 2015-ös adaptációja, amely feltehetően a házaspár gyermeke temetésének képével indít, valamint a popkultúra regiszteréből a 2013-ban induló *House of Cards* című sorozat (gyermektelen házaspárja), mely akár a kortárs politikai játszmák világába helyezett *Macbeth*-parafrazisként is olvasható.

jaként (olykor konkrét álmjelenetté kerektezve): egy 1960-as évekbeli sci-fiből át-emelt, földönkívüli, halált hozó gyerekcsapat képében.¹⁹ A prelúdium alatt, a vajúdás háttorzongató hangjai után ők bújnak ki először a sátorból az aggódó apa elé: a Lady konkrét és metaforikus értelemben is Halált szült, környezetük és önmaguk jövőbeli végzetét. Az első jelenetben a házaspár hiánya által „világra jövő”, őket gyilkosságokra sarkalló hatalmi ambícióikat (például a nyitójelenet boszorkányaiként) metaforizáló gyerekcsapat a bűntettek során egyre démonikusabb jelleget ölt, mintegy szinkronban Macbeth lelkiismeretével és félelmeivel, hiszen Banquo gyermekét, majd a királyok vonulásának ví-

¹⁹ Jóllehet az előadás vizuális Leitmotívjává a gyermekek válnak Wolf Rilla 1960-as sci-fijéből (*Village of the Damned*), azonban több kép is megidézi Roman Polański 1968-as inverz evangéliumát (*Rosemary's Baby*), amely egy liminális pszichés térbe lépteti a nézőt, és eldönthetetlenül hagyja, hogy egy pszichotikussá váló nő szenvedésének vagyunk-e tanúi, vagy valóban egy sátánista szekta áldozata Rosemary. A Polański-film egyfelől az 1960-as évek közegétől szokatlan őszinteséggel szól az anyává válás (az anyaság) szorongásairól és félelmeiről, s az e „szerep-pel” szembeni társadalmi elvárásokról, másfelől a recepciótörténetére óhatatlanul ráíródott az egy évvel későbbi Tate-gyilkosság. (1969-ben a Manson-szekta végzett a rendező várandós feleségével, Sharon Tate-tel). Mind a fantázia-valóság egymásba mosása, a gyermek elvesztésének kérdése, mind az értelmetlen vérontás asszociál a kušeji színrevittel, a hangsúlyozottan háborús scenográfiában játszott *Macbeth*-tel. Továbbá az előadás néhány képében halványan felsejlik Po-Chih Leong 2000-es *The Darkling* című horrorfilmje is, amely egy szinte fausti egyezséggel mutat rá a mindenkiben rejlő sötétségre: hogy kit vagy mennyit képes valaki feláldozni az álmai valóra vál(t)ásáért.

zióját, vagyis a jövőbeli trónkövetelőket és trónörökösöket is megtestesítik. Alakjuk egyfelől a veszteség mementója,²⁰ mint a sírokon lévő angyalszobroké, amelyek tekintete mindig a hiányra vetül, másfelől Macbeth önmagára szegezett büntudatos pillantásának hordozója. A II. felvonás végi díszvacsorán például a Lady (látszólag) önfeledt bordala („*Si colmi il calice*”) közben Banquo szellemének dramatikus textus szerinti vizionálása helyett a gyerekcsapat minden tagja a meggyilkoltatott maszkjában néz az új királyra, még explicitebbé téve, hogy csak Macbeth lelkiismerete kreál és projektál kísérteteket. A gyerekcsapat közjátékai egyfelől a *kísérteties* idézik,²¹ vagyis az intellektuális bizonytalanságot fokozzák, másfelől a manifeszt álmotartalomhoz (és tünetekhez) hasonlóan ellehetetlenítik az egyértelmű olvasatot. A III. felvonásbeli boszorkányjóslatok jelenéseiben a gyermekek véres testű társukat egy átlátszó műanyag fóliába csomagolva húzzák elő a sátorból – ismét a szül(et)ést idézve metonimikusan –,²² így asszociálhat a dramatikus textus szerinti véres és koronás²³ gyermek látomása részint ismételten a prelúdium alatt halált szülő anya képével (az elfojtott visszatérése, a tra-

²⁰ A házaspár meg nem született gyermekei is lehetnek ők. Ld. Joachim LANGE, „Auf Totenschädeln”, *Frankfurter Rundschau*, 2008.10.04., hozzáférés: 2018.07.05., <http://www.fr.de/kultur/musik/macbeth-in-muenchen-auf-totenschaedeln-a-1157544>

²¹ Sigmund FREUD, „A kísérteties”, ford. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, 65–82 (Budapest: Filum, 1998).

²² A második jelenésen túl Macbeth későbbi vesztét is megidézve: csak az árthat neki, akit nem anya szült.

²³ A harmadik jelenés (Verdinél is gyermek „királyi díszben”) a rendezés egyik kiemelt rekvizitumát, a koronát szorító gyermek, Joker-maszkban.

umatikus élmény mint Macbeth ámokfutásának mozgatója), részint a trónért kioltott és kioltandó (gyermek)-életekkel, a hatalomgyakorlás brutalitásával. Macbeth hallucinációja („*Fuggi, regal fantasima*”) alatt, a nyolc király-látomásban a gyermekek véres kézzel nyúlnak a koronáért, amelyet Macbeth görcsösen szorít, majd ledöntik őt, jelzésszerűen imitálva elfogyasztását.²⁴ A jelenet egyszerre idézi meg Macbeth félelmeit Banquo leszármazottainak hatalomátvételére vonatkozóan, önmagát felemésztő ambícióit és – korábról – Duncan megölésének ödipális felhangját.

Jóllehet a filmes intertextusok elsősorban Macbeth intrapszichés történéseként olvashatók,²⁵ a Lady jelenetei szintén elemezhetőek a gyermektelenség tragédiája felől. A nyitókép traumája ismétlődik a II. felvonás zárásában, amikor a Lady Banquo (nejlonzacskóban behozott) fejét gyömöszöli kombinéja alá, majd erősen stilizált „szülést” imitál, egyszerre leplezve le fixáltságát, a veszteségen, a gyászon való túllépés képtelenségét, és sejtetve ámokfutása mögötti látens motívációt. Mintha a (pszichoanalitikus értelemben vett) szeretett és elvesztett *tárgy* pótlója

²⁴ Freud *Totem és tabujából* az őshorda apagyilkosság bűnére emlékeztetve. Lásd: Sigmund FREUD, „Totem és tabu”, ford. PÁRTOS Zoltán, in *Sigmund Freud Művei V. – Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások*, szerk. ERŐS Ferenc, 23–157 (Budapest: Cserépfalvi, 1995).

²⁵ Ezt erősíti nemcsak a később még részletesebben elemzésre kerülő, Rilla- és Carpenter-filmből átemelt gyerekek alakja, hanem a kortárs filmes popkultúra archetipikus gonoszának, Joker arcának fel-feltűnése, többek között a jelenések egyikében a gyermekeken, majd a záró csatajelenetben Malcolm katonáin. Ezzel nem csupán Macbeth szemzőgéből és indulatain át láttatva a környezetét, hanem azt a kérdést is felvetve, hogy valóban zsarnokváltással zárul-e az előadás.

a hatalomra való törekvés, a korona végzetes libidinális megszállása lenne.²⁶ Mintegy a Jan Kott-féle olvasatot megtestesítve: „Mindenképp belőle, az egy hatalomvágy kivételével. Tovább ég, üresen. Bosszút áll a kudarcáért, amit mint szerető és mint anya elszenvedett.”²⁷ Jóllehet az alvajáró-jelenetben („*Una macchia è qui tuttora*”) a nyugtalan vonósfigurák eredendően a folyamatos, kényszeres kézmosást imitálnák,²⁸ Kušej rendezésében nem a lelkiismeret által véresre színezett kezű Lady tér vissza, hanem a gyászába tébolyult anya. Zavartan végigbotorkál a koponya(sír)halmokon, hogy előássa és magához szorítsa a babatetemet, majd az őt tartó embertömeg felett, egy egyszerre dívásban teátrális és megrendítően szakrális pózban mintegy ráfeszüljön fájdalma keresztjére.²⁹ Ugyanakkor a kušej onirikus vi-

²⁶ Vonatkozó írások a tárgykörben: Sigmund FREUD, „Gyász és melankólia”, ford. BERÉNYI Gábor, in *Sigmund Freud Művei VI. – Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, szerk. ERŐS Ferenc, 129–144 (Budapest: Filum, 1997); Sigmund FREUD, „Túl az örömelven (A halálösztön és az életösztönök)”, ford. KOVÁCS Vilma, in *Sigmund Freud – Válogatás az életműből*, szerk. ERŐS Ferenc, 495–550 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003); Sigmund FREUD, „A traumához való rögződés. A tudattalan”, in *Bevezetés a pszichoanalízisbe*, ford. HERMANN Imre, 225–234 (Budapest: Gabo Kiadó, 2006). A kortárs gyász- és trauma-elméletekről részletesebben lásd: Kiss Enikő Csilla, Sz. MAKÓ Hajnalka, szerk., *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana* (Pécs: Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2015).

²⁷ Jan KOTT, *Kortársunk Shakespeare*, ford. KERÉNYI Grácia (Budapest: Gondolat, 1970), 109.

²⁸ Julian BUDDEN, *Verdi*, ford. RÁCZ Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007), 227.

²⁹ A Lady holttestének képe megidézi nemcsak az őt, hanem a Macbeth által is fizetett árat a hatalmi törekvésekért, ahogy az említett Po-Chih Leong filmben is a főhős vágya

zuális dramaturgia alvajáró-jelenetében az orvos kezében megvillanó tör, majd a jelzésére kialakuló fények, a fehér arcúra maszkírozott statiszták (mint a Halál hírnökei) a (bér)gyilkosságot is felvetik,³⁰ mintegy megkérdőjelezve Malcolm későbbi hatalomátvételének törvényességét és főként tisztaságát,³¹ az új rend-(szer)től remélt változást, mivel a Shakespeare-dráma zárójelenetében éppen ő (Malcolm) utal rá, hogy a Lady önkezével vetett véget életének.

A kušej rendezés szimbólumhálójának alig észlelhető, mégis hangsúlyos és konzekvensen végigvitt eleme a tör. A királygyilkosság eszköze és a férjihatalom (fallikus) jelképe itt először a Lady kezében látható, már a prelúdium alatt.³² Sötét terve megfogalmazásakor („*Or tutti sorgete...*”) e törrel vágja le hosszú haját, a traumatikus múlttól való elszakadást és női(es)ségének kiirtását metaforizálva. A Shakespeare-oeuvre legboldogabb

teljesüléséért cserébe elsőként feleségét vesztíti el. A nő keresztre feszített pózú holtteste visszatérő motívuma a *The Darkling*-nak.

³⁰ Az álomszerű képek úgy játszanak a (bér)gyilkosság lehetőségével, hogy közben a Lady öngyilkossága sem teljesen elvethető. Önszántából sétál a statisztacsapatba, amely maga fölé emeli, míg az orvos tört tart a Lady csuklójához, gyilkosságot éppúgy sejtetve, mint a halálba, a másvilágba való önkéntes átkelést metaforizálva.

³¹ Dramaturgiai szempontból lágy áthallás érezhető a Polański-féle 1971-es (vérgőzös és jön/terápiás) *Macbeth*-re, amelynek záró képe a hatalmi mechanizmusok önismétlő jellegére irányítja a figyelmet.

³² A késsel mintegy utalva a *Rosemary gyermeke* feszült képeire, a látszólag pszichotikus Rosemary félelmeire és szorongásaira. Vagy akár a meddő Mary Ann hallucinációjára is asszociálhat a néző Taylor Hackford *Az ördög ügyvédje* című filmjéből (1997), amely a Polański-horror kései jelenetével áthallásos.

(szerelmi) házasságaként leírható kapcsolatot³³ Kušej rendezése a bűnben való egyenlő osztozás által is megerősíti: a törmonológ végén Lady Macbeth adja a gyilkos eszközt férje kezébe,³⁴ s nem csupán vérrel keni be az öröket, hanem a sátorból előkúszó, vérbefagyott Duncant (férje ezt megelőző tettehez hasonlóan) leszúrja,³⁵ és kiragadja kezéből a koronát.³⁶ Végül az alvajáró-jelenet zárásaként a csuklójához tartott tör lesz a Lady halálának jelzője.

John Wyndham *The Midwich Cuckoos* című apokaliptikus sci-fi regényét (1957), amely a második világháború emlékezetével és a hidegháború tapasztalatával íródott, az ezekből táplálkozó (kollektív) szorongás kor- és kór-

³³ A „*La luce langue*”, a Lady II. felvonásbeli áriája inszenizálásának sötét erotikája párhuzamba állítható a Kott-értelmezéssel: „Ez a két ember szexuális kábulatban él, s valami nagy erotikus kudarc lappang köztük.” (KOTT, *Kortársunk...*, 105.) A Lady holtteste felett térdelő Macbeth képében és a férfi testbeszédével pedig a kušej rendezés a gyászt lépteti a shakespeare-i közöny helyére, szinte egy utolsó szerelmi vallomással írva át az élettől búcsúzót, „*Pietà, rispetto, amore*” kezdetű áriát.

³⁴ Mintegy rímelve Borges soraira: „[...] Macbeth engedelmes és kegyetlen tör a párkák és a királyné kezében.” Jorge Luis BORGES, „William Shakespeare: *Macbeth*”, ford. M. NAGY Miklós, in *In Jorge Luis Borges válogatott művei IV. – Az ős kastély. Esszék, vál. és szerk. SCHOLZ László, ford. LATORRE Ágnes et alii*, 33–41 (Budapest: Európa, 1999), 39. Ugyanakkor képzelt török is megjelennek Macbeth előtt, a gyermekcsapat forgatja őket.

³⁵ Ellentétben a Shakespeare-drámával, ahol épp apjához való hasonlóságára hivatkozva nem képes megölni Duncant.

³⁶ A Shakespeare- és a Verdi-műtől való eltérés a gender-tematikájú olvasatok felé is nyit.

rajzaként,³⁷ Wolf Rilla adaptálta filmre *Village of the Damned* (1960) címmel, majd harmincöt évvel később John Carpenter készítette el a remake-jét. Mind-két rendezésben azonos külsővel jelennek meg a kis településre halált és zavargásokat hozó, az emberek akarata felett uralkodó földönkívüli gyermekek, akiknek alakja a Kušej-előadás motivikusan ismétlődő képi intertextusává válik. A szőke hajú, szürke ruhás és démoni tekintetű gyermekek asszociálhatók egyrészt a házaspár gyermektelenségével, hogy Macbeth intrapszichés projektumaként kísérik az előadást, másrészt a Rilla/Carpenter-filmmel és ezáltal a Wyndham-regény történelmi kontextusával is.³⁸ Martin Zehetgruber poszt-apokaliptikus színpadképe, amely – mind a Verdi-opera, mind a Shakespeare-dráma belső, intim terekre vonatkozó instrukcióit felülírva – harcteret idéz, egyetlen tábori sátorral és dermesztő fehérségű koponyahalmokkal, mintha csak a címszereplő királygyilkosság utáni mondatát, „Tutto è finito!” tenné alapélménnyé. Kušejék tehát az emberi együttélés törvényeit teljesen felforgató (ugyanakkor a jelmezek által időben pontosan nem elhelyezhető) folyamatos háborúban kontextualizálják a történéseket a dramatikusan anyag szerinti hadi jeleneteken túl is, sejtetve, hogy a mindenkori (és főként a kortárs) hatalmi harcok nyugvópont nélküliek.

³⁷ Hazai megjelenése: John WYNDHAM, *Szemünk fényei*, ford. F. NAGY Piroska (Budapest: Metropolis Media, 2009).

³⁸ Harmadrészt, amilyen megengedő jellemzését adja a gyermekeknek Wyndham, az utalhat (főként az ödipális színezetű királygyilkosság fényében) Macbeth vonásaira is: „Az éveik számának nincs jelentősége, legföljebb annyiban, hogy valóban gyerekek, ami jelentheti azt is, hogy *a tetteikben kegyetlenebbek, mint a szándékaikban.*” WYNDHAM, *Szemünk...*, 173. (Kiemelés tőlem – K. M.)

A kušej vizuális dramaturgia Leitmotívjának tekinthető,³⁹ halált idéző szimbolikus / metaforikus képekben látvány áthallás érezhető a kantori színházi nyelvvél, amely „a halált nem dramatikusan viszi színre, hanem újra és újra szertartásosan megismétli”, „a halál felől indul és a »halálon túli tájra« vezet”.⁴⁰ A Kušej rendezéseiben rendre feltűnő, a pusztulást mintegy hírnökként előre vetítő, fehér arcúra maszkírozott (néma) kóruson / statisztacsapatokon kívül a *Macbeth*ben a romantika kedvelt Doppelgänger-tematikájához is köthető, azonosra maszkírozott gyerekcsapat és a koponyatenger is egyfelől a *kísérteties* (Freud) hozza játékba, másfelől a freudi pszichoanalízis halál-felfogásának egyes tézisei szerint kínál olvasási stratégiát. *Időszerű gondolatok háborúról és halálról* címmel, 1915-ben megjelent tanulmányában Freud a következőképpen ír: „alapjában véve senki nem hisz a saját halálában, vagy ami ugyanaz: tudattalanjában mindenki meg van győződve tulajdon halhatatlanságáról”, és „igyekezünk a halált az elkerülhetetlen helyett – esetlegesen látni”.⁴¹ A halál(unk) elképzelhetlensége és a halhatatlanság(unk)-ba vetett tudattalan hit tézise köszön vissza négy évvel későbbi, *A kísérteties* című írásában. Utóbbiban Freud – Schellinggel egyet-

³⁹ A halál hasonlóan szimbolikus (például fehérre festett arccal történő) megmutatása más rendezéseiben is megjelenik, így például: *Don Giovanni* (2002/2006), a neo-noir színezetű *Carmen* (2004), *A varázsfuvola* (2007), *A bolygó hollandi* (2010) stb.

⁴⁰ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi, 2009), 82.

⁴¹ Sigmund FREUD, „Időszerű gondolatok háborúról és halálról”, ford. SZALAI István, in *Sigmund Freud Művei V. – Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások*, szerk. ERŐS Ferenc, 159–184 (Budapest: Cserépfalvi, 1995), 175–176.

értve – így fogalmaz: „a kísérteties olyasvalami, aminek rejtve kellett volna maradnia, de mégis előtérbe nyomult”, jellegét tekintve „ez a kísérteties csakugyan nem új, vagy idegen, hanem egy, a lelki élet számára ismert jelenség, amely csak az elfojtás folyamatában távolodott el”.⁴² A Kušej-féle *Macbeth*-ben a gyerekek fel-feltűnő alakjában egyfelől (a nyitókép nyomán) a traumás ismétlés, az elfojtott visszatérése artikulálódik, másfelől a meggyilkoltak (projektált) szellemeként szintén a rejteni kívánt kerül felszínre.

A kísérteties fogalmához a hasonmás-tematikával is kapcsolódó gyerekek képe struktúrájában az álomnyelvhez közelít: megsokszorozva (mintegy vágyteljesítő módon) jeleníti meg a házaspár életének abszolút hiányát, mintha csak Macduff sokat sejtető, többértelmű mondatának („Nincs gyermekek!”) monomániás képi tagadása lenne.⁴³ Másrészt a szótlán gyermekstatiszták Macbeth halálának hírnökeivé válnak.⁴⁴

A díszlet központi elemei a Hans Holbein *Követekével* (1533) asszociáló, a játékeret elárasztó koponyák,⁴⁵ amelyek anyagiságukkal a háborúk és hatalmi harcok világának kegyetlenségét idézik, ahogy a partitúrát is átszövi a gyilkosságokat szimbolizáló kissetekund-motívum.⁴⁶ Másfelől a Holbein-

kép anamorfikus jellegéhez hasonlóan azt az érzetet keltik, hogy nem a néző szemléli, hanem a koponya t/Tekint őrá,⁴⁷ s így az önnön halhatatlanságunkba vetett tudattalan hit (Freud) megingatásával mozgósítják a néző elmúlással kapcsolatos (tudattalan) szorongásait. Ezen elfojtott hit ismétlődő visszatérte árnyalja (freudi értelemben vett) *kísérteties*essé mind a koponyatengert, mind a közönség felé t/Tekintő, fehérre festett arcú statiszták jelenlétét.

A mind a házaspár személyes tragédiáját, mind a háborúk természetrajzát magas szociális érzékenységgel feltáró és megmutató kušej-i színrevitel meghatározó dramaturgiai döntése, hogy egy gesztus erejéig visszatér az opera 1846/47-es változatához.⁴⁸ *Macbeth* nyíltszíni halálához. A csatafuga alatti rövid recitativók után Macduff kardját a jelenlegi uralkodó hátába döfi, hogy az a Ladynek a színen végig jelenlévő holtteste mellé boruljon. Végül Macduff véres kézzel nyújtja a koronát Malcolm felé, ahogy egykor *Macbeth*-nek nyújtotta a felesége, mintha csak a Lady I. felvonásbeli cavatinájának sorai foglalnék keretbe a történetet: „Véren és bűnökön át / Visz út csak a trónhoz [...]”⁴⁹

⁴² FREUD, „A kísérteties”, 74.

⁴³ A primitív defenzív mechanizmusok sorába tartozó tagadással reagálva a gyermektelenségre.

⁴⁴ Ahogy a freudi textus is (részint Otto Rank nyomán) levezeti a hasonmás-jelenség „fejlődéstörténetét”: hogy miként lesz (először a primér narcizmushoz kötve) az elmúlás elleni biztosítékból, a „továbbélés bizonyosságából” a halál hírnöke. Vö FREUD, „A kísérteties”, 71.

⁴⁵ A Holbein-képről (és Lazzarini *skulls* című művéről) részletesebben lásd: P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

⁴⁶ Amint arra Claudio Abbado karmester ráirányította a figyelmet. Ld: VÁRNAI Péter,

Verdi operakalauz (Budapest: Zenemű Kiadó, 1978), 101.

⁴⁷ A lacani *Tekintet* fogalma újabb értelmezési síkokat nyithat a szóban forgó *Macbeth*-előadáshoz, ám ennek részletezése szétfe-szíténé e tanulmány kereteit.

⁴⁸ Verdi az első, 1847-es firenzei változatot 1865-ben átdolgozta a párizsi előadás számára. Utóbbi vált az operairodalmi kánon teljes jogú tagjává, az operaházak repertoárjának részévé. Zenetörténeti és -dramaturgiai kérdésekről részletesebben ld. BUDDEN, *Verdi*; VÁRNAI, *Verdi opera...*

⁴⁹ Francesco Maria PIAVE, *Macbeth* (libretto), ford. FISCHER Sándor (Budapest: Zeneműkiadó, 1979), 10.

Bibliográfia

- BORGES, Jorge Luis. „William Shakespeare: *Macbeth*”, fordította M. NAGY Miklós. In *Jorge Luis Borges válogatott művei IV. – Az ős kastély. Esszék*. Válogatta és szerkesztette SCHOLZ László. Fordította LATORRE Ágnes et alii. 33–41. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.
- BRADLEY, A. C. „Megjegyzések a *Macbeth*-hez”. In *Shakespeare tragikus jellemei*. Fordította MÓDOS Magdolna, 581–624. Budapest: Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, 2001.
- BUDDEN, Julian. *Verdi*. Fordította RÁCZ Judit. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.
- CSABAI Márta és ERŐS Ferenc. *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*. Budapest: József Műhely, 2000.
- FREUD, Sigmund. „A kísérteties”. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerkesztette BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, 65–82. Budapest: Filum Kiadó, 1998.
- FREUD, Sigmund. „Időszerű gondolatok háborúról és halálról”, fordította SZALAI István. In *Sigmund Freud Művei V. – Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások*, szerkesztette ERŐS Ferenc, 159–184. Budapest: Cserépfalvi, 1995.
- FREUD, Sigmund. „Néhány karaktertípus a pszichoanalitikus munkából”, fordította BERÉNYI Gábor. In *Sigmund Freud – Válogatás az életműből*, szerkesztette ERŐS Ferenc, 420–443. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003.
- FREUD, Sigmund. „Totem és tabu”. Fordította PÁRTOS Zoltán. In *Sigmund Freud Művei V. – Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások*, szerkesztette ERŐS Ferenc, 23–157. Budapest: Cserépfalvi, 1995.
- FREUD, Sigmund. *Álomfejtés*. Fordította HOLLÓS István. Budapest: Helikon, 1993.
- HILLMAN, David. „Freud’s Shakespeare”. In *Marx and Freud (Great Shakespearians, 10)*, edited by Crystal BARTOLOVICH, David HILLMAN and Jean E. HOWARD, 104–135. London, New York: Continuum, 2012.
- HOLLAND, Norman N. *Psychoanalysis and Shakespeare*. New York, Toronto, London: McGraw-Hill, 1966.
- KÉKESI KUN Árpád. „Az átmenet pillérei – A Salzburger Festspiele 2002-es zenés színházi előadásairól”. *Ellenfény* 7, 12. sz. (2002): 29–35.
- KOTT, Jan. *Kortársunk Shakespeare*. Fordította KERÉNYI Grácia. Budapest: Gondolat, 1970.
- KUŠEJ, Martin. „Der Grundgedanke von Theater ist: JETZT”. In *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, herausgegeben von Barbara BEYER, 129–147. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- LANGE, Joachim. „Auf Totenschädeln”. *Frankfurter Rundschau*, 2008.10.04., hozzáférés: 2018.07.05, <http://www.fr.de/kultur/musik/macbeth-in-muenchen-auf-totenschaedeln-a-1157544>.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- PIAVE, Francesco Maria. *Macbeth*. Fordította FISCHER Sándor. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- ROSE, Gillian. „Pszichoanalízis: vizuális kultúra, vizuális élvezet, vizuális széthullás”. Fordította CZIFRA Réka. In *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény*, szerkesztette BLASKÓ Ágnes és MARGITHÁZI Beja, 217–263. Budapest: Typotex, 2010.
- SCHÖNHERR, Karl. *Glaube und Heimat: die Tragödie eines Volkes*. Leipzig: L. Staackmann Verlag, 1911.
- VÁRNAI Péter. *Verdi operakalauz*. Budapest: Zenemű Kiadó, 1978.
- WYNDHAM, John. *Szemünk fényei*. Fordította F. NAGY Piroska. Budapest: Metropolis Media, 2009.