

Leonora Tükörországban. Claus Guth *Fidelio*-rendezésének pszichoanalitikus olvasata

KÁLMÁN MÁRIA

Claus Guth (opera)rendezéseit a kilencvenes évek vége óta fokozott érdeklődés övezi, a kortárs rendezői színházba mégis elsősorban a *Szentivánéji álom*-parafrázisként is felfogható¹ Mozart-Da Ponte-ciklusával² írta be magát. Guth színházában Cocteau önvallo-mása sejlik fel az *Orfeusz testamentumából* (1960), amikor a bírák előtt vétkesnek vallja magát abban, hogy gyakran próbált átjutni azon a titokzatos negyedik falon, amelyre az emberek a szerelmeiket és az álmaikat írják. A német rendező színrevitelei és a rendszeres alkotótársának számító Christian Schmidt onirikus scenográfiái – amint azt az álom teréről Mérei Ferenc filmszemiotikai írásában megfogalmazta³ – sajátos *élménytér*ként olvashatók, amelyben többek között a gyakran video- és hanginstallációkkal gazdagított látvány és az akusztikus kulisszák miatt a külső és belső világ, az álom és az ébrenlét, a képzelet és a valóság közötti határ eldönthetetlen, átjárható és összemosható. Így a Da Ponte-trilógiában sem „tudható, hol a valóság és a képzelet, a szerelem és a vágy hatá-

ra”.⁴ Guth rendezései tehát egyfelől – mind struktúrájukban, mind lehetséges olvasatukban – az álom és ezáltal a tudattalan szféráját (is) tematizálják, másfelől a rendezéseit „átható traumatizáltság”⁵ a bántalmazástól (lásd *Figaro házassága*)⁶ az incesztusra visszavezethető, többszörös személyiségen / személyiségzavaron át (például az 1996-os *The Mother of Black-Winged Dreams*, a 2003-as bayreuthi *A bolygó hollandi*⁷ és a 2016-os

¹ MUNTAG Vince, „Tévelygés a vég felé. Tér-, test- és haláltematika Claus Guth *Don Giovanni*jában”, *Jelenkor* 54, 6. sz. (2011): 694–698, 694.

² *Le nozze di Figaro* (2006), *Don Giovanni* (2008) és *Così fan tutte* (2009), Salzburger Festspiele.

³ MÉREI Ferenc, „Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése”, in MÉREI Ferenc, „...vett a füvektől édes illatot.” *Művészetpszichológia*, szerk. FORGÁCS Péter, 163–187 (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987), 169.

⁴ JÁKFALVI Magdolna, „Salzburgi ciklusok II.”, *Revizor*, 2011.08.28, hozzáférés: 2019.02.12, <https://www.revizoronline.com/hu/cikk/3547/guth-mozart-da-ponte-salzburgi-unnepi-jatekok-2011/>.

⁵ KÉKESI KUN Árpád, „*Zaide*, avagy a nem identikus ismétlés drámája”, *Theatron* 11, ősz-tél (2012): 65–70, 70.

⁶ Például a 2006-os *Figaro házassága* Thanatosz és Erősz (kegyetlen) játékából képzett rendezése (ld. JÁKFALVI, „Salzburgi...”), az előbbi lírizáltságát felmutatva és az utóbbi árnyoldalát leleplezve. A szenvedély mellett az erőszak képei is felvillannak, mint *Barbarina L'ho perduta... cavatinájában*, zilált és tépett diáklányos megjelenések.

⁷ A *Der fliegende Holländer* előadásáról részletesebben ld. Manuel BRUG, „Die Nachrücker”, in *Opernregisseure heute*, 140–158 (Leipzig: Henschel Verlag, 2006), 152–153.; Claus GUTH, „Ich bin in einem extremen Maße von einer Haßliebe zur Oper geprägt”, in *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, Hg. Barbara BEYER, 229–243 (Berlin: Alexander Verlag, 2005).

berlini *Salome*) a skizofrén disszociációig⁸ (mint a 2006-os *Zaide/Adama* és a 2015-ös *Fidelio* esetében) vizsgálható. Guth színpadán a (traumás) hallgatást, az elbeszélhetetlenség csendjét⁹ a tünetképzés beszédessége írja felül. Másrészt a patologizáló narratíva kereteit szétfeszítve és túllépve veti fel újra és újra az identitás kérdését Hanna Kulenty kamaraoperájának müncheni ősbemutatója óta. A lengyel komponista *The Mother of Black Winged Dreams* című műve egy gyermekkori traumából eredő többszörös személyiségzavart dolgoz fel, s ezen rendezését követően Guth az alteregók, a többszörös személyiség (nem patológikus) kérdéskörét tanulmányozza a kortárs identitásdiskurzus által is tematizált jelenségként, általános emberi diszpozícióként.¹⁰ Az álom és a trauma disszociatív állapot képvilágától is elválaszthatatlan Doppelgängerok Guth és Schmidt munkáinak, szcenikus tereinek védjegyévé váltak, jóllehet a romantika tradíciójában gyökerező és a freudi *unheimlich*-et¹¹ rendre játékba hozó hasonmások a kortárs rendezéseket – így például az *M22* címen futó 2006-os Mozart-centenárium előadásait¹² – is gyakorta kísérő jelenségek.

Guth rendezései emlékeztetnek Ingmar Bergman filmjeinek onirikus képeire, olykor szurreális látomásaira és két világ – a valóság és a képzelet – között rekedt hőseire, mint amilyen a *Tükör által homályosan* (1961) Karinja vagy a *Farkasok órája* (1968) Johanja.¹³ Guth munkáinak vizuális dimenziója¹⁴ folyamatosan az álom/ébrenlét és a fantázia/valóság közötti distinkció lehetetlenségét, a tudattalanba való kreatív merülés és a pszichotikus süllyedés jungi különbségének bizonytalanságát artikulálja, többek között a videóinstallációk adta effekt-lehetőségeket és a színpadtechnikai apparátust maximálisan kihasználó észlelési illúziókkal. A salzburgi Da Ponte-trilógia nyitódarabjában, a *Figaro házasságában* (2006) például Susanne rózsáriája („*Deh vieni non tardar...*”) előtt a díszlet jobboldali térelemét megkettőző „tükörlépcsőt” – rajta az előadás ominózus menyasszonyi ruhájával – vetítenek a színtér bal felső részére, sokatmondóan (meg)idézve ezzel a kognitív pszichológia által kutatott perceptuális illúziók iskolapéldáját, M. D. Escher 1953-as *Relativitásának* labirintusszerű lépcsőkonstrukcióját. Hasonló illúziót teremt az alább elemzésre kerülő *Fidelio* esetében a scenográfiát uraló sötét téglatest, amikor az első felvonásban a változási vak-

⁸ Jelen írás elsősorban a jungi nézetek és a jungi terminológia felől vizsgálja az elemzésre kerülő előadást.

⁹ A többértelmű némaságot olykor jelbeszéddel kiemelve, a testbe- és nyelvbe-zárt-ságot a meg nem értettség szélsőséges és megrázó képébe fogalmazva. Például a *Fidelio*-ban a Leonora-hasonmás Nadia Kichler.

¹⁰ GUTH, „Ich bin in einem extremen...”, 229–243.

¹¹ Sigmund FREUD, „A kísérteties”, in *Pszichanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 65–82 (Budapest: Filum Kiadó, 1998).

¹² MÁTRAI Diána Eszter, *Mozart operái és a Mozart 22. A Mozart-operajátszás az emlékezetpolitikában* (disszertáció) (Budapest:

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017).

¹³ Figyelemre méltó Bergman hatása az álommunka eszközeit markánsabban használó kortárs színrevitelekre. Csak két példát említve: Martin Kušej 2010-es *Rusalkájának* díszlete és a címszereplő játéka a *Tükör által homályosan* evokálja, amelyben a szkizofrén Karinhoz a tapétázott szoba falai mögül szól Isten. Romeo Castellucci *Requiemje* (2019) pedig az 1966-os *Persona* egyik jelenetét idézi meg, a halált maszklevételként, az élet egyetlen igaz pillanataként rögzítve.

¹⁴ Guth előadásainak gazdag képi dokumentációja tekinthető meg a www.clausguth.de oldalon. Utolsó hozzáférés: 2020.02.09.

ság jelenségét is használva tűnnek fel és el a szereplők, vagy amikor a második felvonás sírásás-jelenete azt az érzetet kelti, hogy a megemelt térelem látszólagos árnyéka mélységében megnyitja a teret,¹⁵ ciszternára / sírhelyre emlékeztetve.¹⁶ Szintén káprázatként hat, amikor a második felvonásban – a világtásnak köszönhetően a nézők számára rejtett módon, a játéktér és a díszletfalak között képzett részből, de – mintegy a padlóból „nőnek ki” Pizarro alteregói, akár testet öltött, kísértő árnyékok. Mindazonáltal Cocteau-filmeket is idéznek a szereplők eltűnésének és megjelenésének illúziói.

Megkerülhetetlen Ruth Berghaus, Axel Manthey, Robert Wilson és Hans Neuenfels¹⁷ hatása Guth formanyelvére.¹⁸ A *Fidelio* esetében a wilsoni *slow motion*¹⁹ és a filmes eszközök közül a *Matrix*szal összeforrt *bullet time*-technika nemcsak térben, hanem időben is a valóság felől az álom/pszichózis illogikussága és szürrealitása felé lendíti az előadást. Szintén a valószerűsége történő mindenkori rákérdezés érzékelhető abban a játéknyelvi heterogenitásban, amely a filmes és képzőművészeti eszközök mozgósítása mellett a bábos tradícióból is merít. A válto-

zatos bábtechnikák²⁰ (mint a *Fidelióban* a klasszikus marionettes mozgás, a pantomim, az árnyjáték²¹) nemcsak a pszichoanalitikus értelemben vett *kísérteti*est erősítik, hanem a rendezői színház mestereinek, például Edward Gordon Caignek a szellemi örökségét, innovatív elképzeléseit is megidézik.²² A

²⁰ Erről részletesebben ld. SZÉKELY György, *Bábuk, árnyak. A bábművészet története* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1972).

²¹ Pszichológiai szempontból további elemzési irányokat vet fel az árnyjáték a játéktér határoló díszletfalakon, amely különösen az első felvonásban egyszerre dramatizálja, kiemeli, leleplezi vagy épp ellenpontozza a szereplők érzelmeit/motivációit, esetleg aszociatív módon kapcsolódik a kihagyott prózai részekhez. Például a nyitányt követő első jelenet Marzeline-Jaquino kettősében a férfi nem ér a nőhöz, az árnyalakok mozgásában viszont épp az ellenkezője látható. Másfelől a *Fidelió*nál a bábjátékban, a szereplők mozgásának mesterkétségében lágy áthallás érezhető a jungi szemlélettel, miszerint „a tudatban saját magunk urai vagyunk; látszólag mi vagyunk a »tényezők«. Ha azonban átlépjük az árnyék kapuját, akkor rettegve ébredünk rá, hogy a tényezők bábjai vagyunk.” C. G. JUNG, „A kollektív tudattalan archetípusairól”, in *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. C. G. Jung összegyűjtött munkái. IX/1., ford. TURÓCZI Attila, 9–47 (Budapest: Scolar Kiadó, 2019), 29. S akárcsak Wilson rendezéseiben (ld. KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* 381–443. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.), úgy Guth színrevitelében is felsejlik a büchneri gondolat, hogy „az emberek bábok, amelyeket ismeretlen erők láthatatlan fonalakkal irányítanak” (LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 90).

²² Guth rendezéseinek *hommage*-jellege szétfeszítené e tanulmány kereteit, de kétségtelen, hogy a kortárs rendezői színházba azzal a *Szentivánéji álom*-parafrazisként is olvasható Da Ponte-trilógiával írta be magát,

¹⁵ Christian Schmidt téreleme így funkciójában Dalí 1954-es *Keresztrefeszítésének* hiperkockájához hasonlítható, amelynek árnyéka adja ki a keresztet.

¹⁶ Valójában a színpad adott részét süllyeszti, megnyitják.

¹⁷ Például allegorikus alakok jelenléte, akárcsak Craig előadásterveiben és Hans Neuenfels rendezéseiben.

¹⁸ GUTH, „Ich bin in einem extremen...”, 229–243.; BRUG, „Die Nachrücker”, 140–158.

¹⁹ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 90.

Guth-féle látványvilág absztraktságában felsejlik Craig előadásterveinek azon sajátága, hogy nem „konkrét jelentéseket közvetítenek, hanem egy asszociációs mechanizmust indítanak el a befogadóban”.²³

A 2011-ben felújított Da Ponte-trilógiát követően Guth 2015-ben Beethoven *Fidelió*jával tér vissza a Salzburgi Ünnepi Játékokra. A Beethoven-mű kifordítja a barokk operák körében oly népszerű Orfeusz-témát, mivel itt egy nő száll le az „alvilágba”, hogy (ártatlanul raboskodó) férjét visszavezesse a fénybe. Erre asszociál a rendezés egyes szuggesztív képeiben felsejlő szürrealista mestermű, Jean Cocteau 1949/50-es *Orfeusza* és tükörjelenetének halálfunkcióját. Másfelől a *neküia*-idézet mellett Guth és Schmidt munkásságának vezérfonala: a párhuzamos realitások, az illúzió/delúzió és a valóság játéka a Wachowski-testvérek *Mátrix*-trilógiájának²⁴ intertextusaival kerül felvetésre, ily módon

amely Max Reinhardt színháztörténeti jelentőségű *Szentivánéji*-rendezéséhez hasonlóan az illúzió és absztrakció, a (hiper)realizmus és a teátrális reflektáltság kettősségében fogant. Leginkább a Salzburgi ciklus második darabja, a 2008-as *Don Giovanni*, ahol a vágyaktól izzó ardennes-i rengeteghez hasonlóan a szereplőket a „megkívánás hirtelensége” mozgatja. (Jan KOTT, *Kortársunk Shakespeare*, ford. KERÉNYI Grácia, Budapest: Gondolat Kiadó, 1970, 254.) A címszereplő és Leporello erdőben lebzselő drogosokként történő megjelenítése nem posztmodern provokatív gesztus, hanem a kierkegaard-i princípiummal való polemizálás: Don Giovanni nem az „érzéki zsenialitás” megtestesítője, hanem a vágyai és ösztönei által hajtott ember.

²³ KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 114.

²⁴ Laurence Wachowski – Andrew Wachowski (rend.): *Mátrix* (*The Matrix*), 1999; *Mátrix – Újratöltve* (*The Matrix Reloaded*), 2003; *Mátrix – Forradalmak* (*The Matrix Revolutions*), 2003.

kérdezve rá arra, hogy mi jelentheti a 21. században a spanyol börtönt, a hódézi alvilágot, s vajon Florestan egy szimulált valóság vagy saját tudattalanjának foglya? Az említett Wilson-hatást pedig nemcsak Guth formanyelvének sajátosságai hordozzák, hanem Wilson *Orfeusz*-rendezéseinek képisége is megmutatkozik Guth *Fidelió*jában. Ahogy az alászállás cocteau-i kéztartása és a halál(közelisége)t árnyékká válással jelző gesztus is az 1999-es *Orphée et Eurydice* (Théâtre Musical de Paris Châtelet), a 2010-ben színpadra vitt *L'Orfeo* (Teatro alla Scala) vagy az 1999-es párizsi *Alceste* – mint az Orfeusz-történet Leonora operairodalmi előképével szembeállított női variánsának – egyes jeleneteit evokálhatja, s főként az utóbbi előadás scenográfiájával áthallásos a Salzburgi *Fidelió* látványvilága.²⁵

²⁵ Robert Wilson nemcsak az *Orfeuszok*ban, hanem rendezései nagy részében ezt a tudattalanba és a halálba való cocteau-i átkelet/visszatérést viszi színpadra újra és újra, legtöbbször az alászállást felidéző jellegzetes kéztartással emlékeztetve rá. Ugyanakkor a Wilson-előadásokat összekötő képi motívumosság, például a rendre felbukkanó üveglappal *A süket pillantásától* kezdődően, szintén olvasható Cocteau *Orfeusz*ának vizualitása felől. Épp ezért is hangsúlyos Wilson *Alkésztisz*ek hatása Guth *Fidelió*jára, jóllehet a két Wilson-rendezés záróképe igen eltérő. A Norbert Beilharz dokumentumfilmje (*Robert Wilson und der Mythos*, 1987) alapján rekonstruálható 1986-os stuttgarti előadásban a palotába, az életbe való visszatérés helyett a szereposztásban Halálként megnevezett Sheryl Sutton marad a színen – korábbi emblematikus, Cocteau-t idéző kesztyűs játékkal – a teljesen magára hagyott Alkésztiszszel (Dunja Vejzović). Az 1999-es párizsi rendezésben az alteregóként jegyzett Gladys Massenot eltűnik a zárójelenetből, s Héraklész, Alkésztisz és Admétosz távolodó alakjában felsejlik a Cocteau-film vizuális kódja,

Guth magát a nézői pozíciót hasonlítja Cocteau *Orfeuszának* tükör-jelenetéhez: a tudattalanba való alászállásként rögzíti a befogadói állapotot és helyzetet.²⁶ A Cocteau-film közismert képsora Guth 2011-es Monteverdi- rendezésében (*L'Orfeo*)²⁷ kerül újrátjátszásra a különleges tükröt imitáló videó-installációval, s e jelenet ismétlődik meg a gesztusok szintjén a *Fidelio*-nyitány vizuális előjátékában, Leonora tükör-szcénájában is (a filmes hatáskereső eszköz mellőzésével). Ez a halál és a tudattalan – Cocteau nyomán teremtett – wilsoni másvilágát és az abba történő átkelést idézheti, hasonlóan az 1999-es, Wilson-féle *Alkésztisz* tánckarához, amely áttetsző, négyzetű plexilemezeket forgat Alceste és alteregója tükörjelenetében (I/4. Apollón templomában, az áldozatbemutatáskor).

A *Fidelio* nyitánya alatt Florestan (Jonas Kaufmann) monumentális fekete-fehér arc képe villan fel, és Leonora bolyong a világos, üres térben, majd a Doppelgängerével tett tükörmozdulatok után a fokozatosan leereszkedő fekete téglatest elválasztja alteregójától. Adrienne Pieczonka Leonorája még tesz pár tapogatózó mozdulatot a sötét térele-

amikor a Hercegnő (a Halál) a kísérettel visszafordul a birodalmába. Így a közönség felé visszaforduló Alkésztisz (Anne Sofie von Otter) halvány mosolya még rejtélyesebbé teszi őt, mint a '86-os színrevitel.

²⁶ Emellett a – részint a hasonmásokkal létrehozott – tükröntechnika és -helyzet, nemcsak a *Fidelio*-rendezésnél, hanem már a 2003-as *A bolygó hollandinál* is a cocteau-i hatást jelzi. GUTH, „Ich bin in einem extremen...”, 229–243.

²⁷ Bemutató: Theater an der Wien (2011), felújítás: Opéra National de Lorraine (2014). Az előadásról részletesebben ld. MESTERHÁZI Máté, „Magyar csillag ragyog az éneklés barokk egén”, 2014.01.17, hozzáférés: 2020.01.14, <https://playliszt.reblog.hu/magyar-csillag-ragyog-az-enekles-barokk-egen>

men, majd bizonytalan körültekintésével jelzi új dimenzióba kerülését.²⁸ E képben a Pilobolus Dance Theatre *Árnyékországának* nyitójelenete éppúgy felsejlik, mint Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* című 1968-as filmjének monolitja, amelyen keresztül a tragikus fordulatot vett űrexpedíciót túlélő Dave egy idegen civilizáció által kreált szimulált valóságba, egy (tükrrel is berendezett) szobabelsőbe kerül.

A *neküia*-motívum nemcsak a szürrealista orfikus trilógia²⁹ említett darabjára, hanem (a scenográfia központi elemét adó és a játékteret strukturáló/ritmizáló geometrikus forma okán) Adolphe Appia 1913-as helleraui, plasztikus terű *Orfeusz és Eurüdikéjének* nyitójelentére,³⁰ a hitves urnájával asszociáló kockára is emlékeztethet.³¹ Továbbá, mintha a scenográfiában felsejlene Kazimir Malevics 1913-as *Fekete négyzet fehér alapon* című szuprematista alkotása, amelynek absztraktságában archaikus (és ezzel a kollektív tudat-

²⁸ A szürrealista tükörjelenet a Wachowski-testvérek *Mátrixában* is visszaköszön: a főszereplő hacker épp az arcát először hasítva és megsokszorozva mutató (miként a szkizofrén tudatot is képesítve), majd folyóssá váló és a testét átjáró tükrön keresztül jut az illúziókból, a szimulált világból a megismerés valóságába.

²⁹ Cocteau *Orfeusz-trilógiája* a következő: Cocteau, Jean (rend.): *A költő vére (Le sang d'un poète)*, 1930; *Orfeusz (Orphée)*, 1949/50; *Orfeusz testamentuma (Le testament d'Orphée)*, 1960.

³⁰ KÉKESI KUN, *A rendezés...*, 87.

³¹ Appia emblemikus tablója egyetlen időfeletti gesztusba sűríti a hitvesi szerelmet és gyászt, amelyhez hasonló kép villanásnyi al-lúzióként megjelenik – ha nem is a helyzet konkrétságában, hiszen nem a halálból kell visszahozni sem Admétoszt, sem Florestant – mind Wilson párizsi *Alkésztiszében* (I/5. „Non, ce n'est point un sacrifice!”), mind Guth *Fideliojában*.

talant is evokáló) jellegére épp Carl Gustav Jung egykori munkatársa és követője, Aniela Jaffé hívta fel a figyelmet a modern imaginatív művészet analitikus megközelítése kapcsán.³² De kapcsolat mutatható ki Wilson 1999-es *Alkésztiszének* scenográfiájával is: a *Fideliót* nyitó és az első felvonást meghatározó látvány hasonló az alvilág bejáratához Wilsonnál. Végül a világos térben fekete négyszögletű felület mintegy inverzét adja a sötét terem – fehér vászon klasszikus mozihelyzetnek, s ezzel harmonizál, hogy a következő jelenetek filmszerűen követik egymást Fidelio/Leonora előtt, aki immár nézőként vesz részt Marzelline és Jaquino kettősében.³³ Florestan (félig árnyékba vesző)³⁴ fényképének korábbi kivetítése egyrészt a mai gyászszertartások rituáléját,³⁵ az eltávozott fotójának kihelyezését is behozza, rímelve az orfikus szálra, másrészt a későbbi patológizáló/medikalizáló jelenetek³⁶ fényé-

³² Aniela JAFFÉ, „A vizuális művészetek szimbolizmusa”, in *Az ember és szimbólumai*, szerk. C.G. JUNG et alii, ford. DR. MATOLCSI Ágnes, 231–278 (Budapest: Göncöl, 1993).

³³ Hasonló módon hangsúlyozza a filmszerűséget az (orvosi és páciensi ruhát viselő) rabok első felvonást záró kórusának („*Leb' wohl, du warmes Sonnenlicht!*”) mozgása: a sötét térelem körül hátráló mozdulataik a filmszalagok, régi mozis celluloidszalagok visszatekerésére emlékeztetnek.

³⁴ A portré kettősége olyan munkákhoz hasonlítható, mint a szkizofrén tüneteket mutató Csontváry Kosztka Tivadar *Öreg halászá*nak ellentmondásossága.

³⁵ Másrészt a fekete-fehér portré – akárcsak Christian Boltanski installációiban – *memento morinak* is tekinthető.

³⁶ Mint a rabok kórusának kórházi jellegű fehér jelmeze. Vagy Florestan öngyilkossági szándékának sejtetése az „*O namenlose Freude!*” kettősben, jóllehet a nietzsche-i szakadékkal is asszociál a sötét mélységbe/sírba tekintő férfi képe stb. Az említett jelmezek pedig fel-

ben Leonora férje elméjébe (a férfi feltételezhető betegségének és belső démonjainak „alvilágába”) alászállva próbálja őt megmenteni. De tekinthetők Leonora retrospektív filmjeként, azaz az ő visszaemlékezéseként is a jelenetsorok.³⁷ Mintha Guth *Fideliója* a már említett Bergman-film, a *Farkasok órájának* alaphelyzetéből és az eltűnt férjéről valló asszony perspektívájából indulna, s Leonora alakja magába sűrítene a szkizofrén festőművészért küzdő Alma szenvedéstörténetét.

E tanulmány célja nem a kortárs pszichopatológia klinikai szakirodalma jegyében történő „diagnosztizálás” (azaz nem keresek egyértelmű választ arra, hogy kinek a története az, amelyet a színpadon látunk, s hogy álmom, akut pszichotikus állapot, szkizofrénia vagy épp a börtönből szabadult Florestan PTSD-s rém/álma-e a színrevitel),³⁸ inkább a *vagy-vagy* helyett az *és-és* struktúrákból építkező Guth-féle színrevitel árnyaltabb olvasatához keres olyan analitikus nézeteket, amelyeknek képszerűsége és költőisége asszociál(hat) Guth (látvány)színházával.

idézhetik Martin Scorsese 2010-es, az örület vagy valóság kérdésében fokozatosan elbizonytalanító *Viharsziget* című filmjét.

³⁷ Két korábbi jelentős *Fidelio*-rendezés már felvetette Florestan szabadulásának kérdését, vagyis annak (dramaturgiailag is hiteles) lehetetlenségét, így például Martin Kušej 1998-as stuttgarti és Kovalik Balázs 2008-as budapesti színrevitele is a férjét elvesztő Leonora visszaemlékezéseként inszenizálta a Beethoven-művet.

³⁸ Jóllehet más megközelítésből, például Gabbard pszichodinamikus szemléletű, átfogó munkája is segítheti a Guth-előadások olvasatát. Lásd Glen O. GABBARD, *A pszichodinamikus pszichiátria tankönyve*, ford. dr. PETŐ Katalin és dr. ZANA Katalin (Budapest: Oriold és Társai, 2016).

Guth rendezéseinek archaikus képisége³⁹ és a (traumás) disszociatív élményvilág vizualitása által a határosság állandó tapasztalata mintegy implikálja a pszichoanalízis jungiánus iskolájának szemlélete felőli olvasatot.⁴⁰ Így a *Fidelió*nál is, főként hogy Leonora hasonmását és Pizarro alteregóját a szereposztás (a jungi analitikus terminológiát sejtető) árnyékként (*Schatten*) tünteti fel.⁴¹ Jung

³⁹ GUTH, „Ich bin in einem extremen...“, 229–243.

⁴⁰ Jelen írás az előadás (archaikus és onirikus) vizualitása és a jungi terminológiát sejtető szereposztás (lásd árnyékok) miatt (elsősorban) a zürichi analitikus elméletei felől kísérli meg olvasni a színrevitelt, azonban a jövőben a lacani szempontok/terminológia (például tükörstádium, pszichózis) bevonásával tovább tágítható az értelmezési horizont.

⁴¹ Magának a Beethoven-mű szüzségének analitikus olvasatára vállalkozott Elisabeth Bingel pszichológus egy 2003-as szimpóziumon, aki az archetípusok felől közelítve például Marzeline-t Leonora árnyék(alak)jaként értelmezi – jelen írás szerzője pedig inkább Guth olvasatával és dramaturgiájával szimpatizál, amely nem von ilyen mélylélektani párhuzamot a két nőalak között –, valamint Florestanra, mint Leonora *animus*ára utal, s a női(es)-férfi(as) szerepek kérdéskörénél maradva kiemeli, hogy Leonorának (*Fidelió*ként) férfi(as) *personát* kell magára vennie a küzdelemhez, hogy férjét kiszabadítsa a zsarnok Pizarro fogságából. Összességében a Leonora karakterére fókuszáló, jungiánus szemléletű, a történethez álmoként/meseként közelítő tanulmány felvázol egy olyan interpretációs irányt, amely Leonorára önmaga felszabadításáért, vagyis a személyisége fejlődéséért és integrációjáért küzdő hősként tekint. Elisabeth BINGEL, „Leonore: Retterin des Mannes oder autonome, selbstbestimmte Frau?“, in *Leonore=Fidelió. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater*, Hg.

teóriái azért is jelenthetnek termékeny kiindulási alapot e *Fidelió*-előadás elemzéséhez, mert a freudi pszichoanalízist követő, majd hűtlenné váló tanítvány egyfelől az álmofejtést (is) kiléptette az „az egyén elfojtott személyes és infantilis-szexuális »pincevilágá(ból)«“⁴², másfelől Freuddal ellentétben praxisa nem korlátozódott a neurotikusok kezelésére, hanem az olyan súlyosabb, általa pszichotikus betegségformaként definiált állapotok vizsgálatára és gyógyítására is kísérletet tett, mint például a skizofrénia. Jóllehet vitathatatlan Freud hatása e téren is, hiszen a Schreber-estként elhíresült, Freud által paranoiaként címkézett tanulmány számos fogalma és meglátása köszön vissza az akkori pszichiátria nozológiai útkeresésében, a pszichózis és a skizofrénia témakörében is.⁴³

A Guth-rendezés szempontjából kiemelendő, hogy a jungi analitikus pszichológia – a freudi tanoktól elrugaszkodva – nem csu-

Silvia KRONBERGER und Ulrich MÜLLER, 48–66 (Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 2004).

⁴² Carl Gustav JUNG, „Általános szempontok az álmok lélektanához“, in *Mélyseégeink ösvényein*, ford. BODROG Miklós, 115–153 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1993), 133. Jung itt így összegezte: „az álmok redukáló funkciója olyan anyagot hoz össze, amely első rendben személyes infantilis-szexuális vágyak elfojtásából (Freud), infantilis hatalmi igényekből (Adler) és személyfölötti, archaikus gondolat-, érzelem- és ösztönelemekből tevődik össze.“ (133.)

⁴³ Mint például az, hogy „a hallucinációk a páciens tudattalan világának projekciói“, miként Paneth – az 1911-es Freud-tanulmányhoz írt – előszava kiemeli. Sigmund FREUD, „Pszichoanalitikus megjegyzések egy önéletrajzilag leírt paranoia-esethez. Az úgynevezett »Schreber-est«“, ford. PANETH Gábor, in *Sigmund Freud Művei*, II. A *Patkányember. Klinikai esettanulmányok I.*, szerk. ERŐS Ferenc, 277–340 (Budapest: Cserépfalvi, 1993), 280.

pán a tudat és a tudattalan egymáshoz való viszonyulását gondolta újra,⁴⁴ annak kompenzatorikus jellegét hangsúlyozva, hanem a személyes és kollektív tudattalan distinkcióját is teoretizálta. Utóbbi már nem a psziché személyes emlékeiből, élményeiből és tapasztalataiból származik, hanem olyan mindenre jellemző viselkedésmódok, tartalmak jellemzik, amelyeket archetipusokként jegyez a jungi terminológia.⁴⁵ A salzburgi *Fidelio* két, árnyéknak nevezett figurával bővült. Pizarro látszólag kevésbé cselekvő és indulatos zsarnokként lép színre, míg hasonmásában („árnyékában”) testesül meg a d-mollal kontúrozott démonikus oldala, s a D-dúr tomboló dühe/bosszúvágya, hiszen például ő adja (többször is) gyilkos szándékkal a kést Pizarro kezébe („*Ha! Welch ein Augenblick!*”). Ellenben Leonora megkettőzésében – már a nyitány alatt – kevésbé az árnyék, inkább az *animus* archetipikus képzelet ölt testet. Mintha Pieczonka Leonorája összefogott hajával és maszkulinabb alkatával a tudattalanjában lévő férfiszemélyiségként küzdene, egészen Florestan „kiszabadításáig”, amikor a hajkibontás egyetlen finom gesztusával jelzi nőisége visszanyert uralmát a tudatos szférában.⁴⁶

Másfelől (az archetipusokon túl) az előadás jelenetszövésének onirikus lazasága a

tudat és tudattalan (már említett) kapcsolata irányítja a figyelmet. Jung egyik korai írásában a pszichózist úgy összegezi, hogy az a pillanat/jelenség, amikor a tudattalan tartalmak átlépi a tudat küszöbét, vagyis pszichológiai nézőpontból „a pszichózis olyan lelki állapot, amelynél a korábban tudattalan tényezők a realitás helyébe lépnek.”⁴⁷ A *pszichózis tartalma* című 1908-as Jung-írásban tárgyalt esettanulmány pedig a következőképpen fogalmazza meg a páciens pszichotikus állapotát: „álomszerű érzése van, mintha két különböző világ határán járna, és nem tudná, hogy jobbra vagy balra van-e a valóság”⁴⁸, sőt „a betegek nagy része nem találja többé a visszautat az álomból. Elvesznek egy elvarázsolt kert útvesztőiben, ahol az időtlen jelenben újra és újra lejátszódik ugyanaz a régi történet. A betegek számára mozdulatlanul áll a világ órájának mutatója, számukra nincs többé idő, fejlődés.”⁴⁹ Páciensei javulását, az (esetleges) gyógyulási folyamatot Jung szemléletes leírásában az „alvilág kapujá[nak]” becsukódásához hasonlította.⁵⁰ Guth rendezésében a vizualitás és időbeliség dezintegráltsága, Florestan világának „határossága” nem csupán az idézett mélylélektani passzust evokálja – mintegy az egész előadást áthatja az álom és skizofrénia fenomenológiai azonosságának⁵¹ jungi szemlélete, s annak képisége, hogy „az örültség egy

⁴⁴ C. G. JUNG, „A tudattalan jelentősége a pszichopatológiában”, in *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C. G. Jung összegyűjtött munkái III., ford. FERENTZI Eszter, 205–212 (Budapest: Scolar Kiadó, 2015); C. G. JUNG, „A tudat, a tudattalan és az individuáció”, in *Az archetipusok és a kollektív tudattalan*. C. G. Jung összegyűjtött munkái IX/1., ford. TURÓCZI Attila, 265–280 (Budapest: Scolar Kiadó, 2019); C. G. JUNG, *Analitikus pszichológia*, ford. VIZI János (Budapest: Göncöl Kiadó, 1995).

⁴⁵ JUNG, „A kollektív tudattalan...”, 9–47.

⁴⁶ További jungiánus olvasat lehet, amely Leonora *personájának* tekinti *Fidelio*t.

⁴⁷ C. G. JUNG, „Az elmebetegségek pszichogenezisének problematikájáról”, in *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C. G. Jung összegyűjtött munkái III., ford. FERENTZI Eszter, 213–228 (Budapest: Scolar Kiadó, 2015), 227.

⁴⁸ C. G. JUNG, „A pszichózis tartalma”, in *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C. G. Jung összegyűjtött munkái III., ford. FERENTZI Eszter, 157–196 (Budapest: Scolar Kiadó, 2015), 172.

⁴⁹ JUNG, „A pszichózis...”, 173.

⁵⁰ JUNG, „A pszichózis...”, 172.

⁵¹ Leszámítva az alvás-ébrenlét különbségét.

»valóság«-gá vált álom”.⁵² Ha az én elveszíti minden erejét és a küzdelmet a tudattalan tartalmak rohamával szemben, akkor átlépi a neurózis és a pszichózis/skizofrénia közötti határt.⁵³

A *Fidelio* kapcsán rendre kritika tárgyát képező dramaturgiai problémák,⁵⁴ a hírhedt drámaiatlanság részint abból erednek, hogy Beethoven a francia forradalom hatására létrejövő szabadító operának nem a műfaji kereteihez, hanem a szellemiségéhez hűséges. Így a zeneszerzőt „nem Florestan rabsága háborítja fel, hanem a Rabság; ő nem Leonóra önfeláldozását ünnepli, hanem az Önfel-

⁵² C. G. JUNG, „A skizofrénia pszichogenezisé-ről”, in *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., ford. FERENTZI Eszter, 235–251 (Budapest: Scolar Kiadó, 2015), 244. Az álom és skizofrénia közti analógiákról és különbségekről részletesebben ld. még: C. G. JUNG, „A skizofrénia”, in *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., ford. FERENTZI Eszter, 261–277 (Budapest: Scolar Kiadó, 2015). Jung frázisával kapcsolatban eszünkbe juthat Freud, aki Kantra hivatkozva úgy fogalmaz az *Álmfejtésben* (1900), hogy „az örült ébren álmodik”, majd Schopenhauert említi, aki „az álmot rövid örületnek, az örülséget hosszú álomnak nevezi.” Sigmund FREUD, *Álmfejtés*, ford. HOLLÓS István (Budapest: Helikon, 2003), 74.

⁵³ JUNG, „A skizofrénia pszichogenezisé-ről”, 235–251; JUNG, „A tudattalan jelentősége...”, 205–212.

⁵⁴ Az említésre kerülő és további dramaturgiai kérdésekről részletesebben ld. FODOR Géza, „A hűség operája és az előadás kettős hűsége”, in *Zene és színház*, 258–277 (Budapest: Argumentum Kiadó–Lukács Archívum, 1998); FODOR Géza, „Leonóra vagy/és Fidelio?”, in *Magánszínház*, 184–198 (Budapest: Magvető Kiadó, 2009).

áldozást”.⁵⁵ Ezért a stiláris heterogenitás mellett a színrevitelnél épp az jelent kihívást, hogy nem beszélhetünk a mozarti értelemben vett (zenei) karakterábrázolásról és jellemfestésről, hiszen a *Fidelio* szereplői Mozart alakjaihoz képest papírmásék, ellenben egytől-egyig eszmék és erkölcsi diszpozíciók megtestesítői. Guth rendezésébe azonban belesimulnak a halál, az álom és/vagy a pszichotikus betegségforma, a dezintegráltság, az ön- és világszlelés fragmentáltságát is modelláló képeken keresztül, amelyeket a prózai részek kiiktatása még explicitebbé tesz. S épp ezzel oldja fel a szereplők kétdimenziósságának kérdését, hiszen akár (a kollektív tudattalanból „szót kérő”) archaikus képzetekként, akár jungi értelemben vett imágókként vagy (a skizofrén) Florestan részszemélyiségeiként is olvashatók.⁵⁶

Tanulmányom Guth *Fidelio*-olvasatának (pszicho)analitikus megközelíthetőségét vizsgálja, jóllehet maga a Beethoven-mű is rendre felkelti a lélekgyógyászok érdeklődését. Például Bernd Oberhoff pszichológus a szűzsé és a terápiás helyzet között von párhuzamot,⁵⁷ amelyben Florestan mint éniállapota egy traumatizált (és ezért disszociált) személyiségnek, Leonora pedig mint terapeuta

⁵⁵ SZABOLCSI Bence, „»Új útra térek.« A szerep és a szobor (1803–1816)”, in *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán*, 198–332 (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 237.

⁵⁶ A rendezés így választ ad az olyan dramaturgiai zökkenőkre, mint a nadrágszerepek örök hiteltelensége, például Marzeline szerelme az álrúhás Fidelio (vagyis Leonora) iránt, mivel Florestan részszemélyiségeként a néző számára is átérezhető a nő c-moll/C-dúr áriájának („*O wär' ich schon mit dir vereint*”) szenvedélyes vágyakozása.

⁵⁷ Érdemes itt megemlíteni Stark András (1948–2017) filmesszéit, amelyek szintén a terápiás helyzettel keresnek analógiákat.

jelenik meg,⁵⁸ óhatatlanul idézve a 2015-ös Guth-rendezést.⁵⁹ Bár e színrevitel nem traumás előzmény felől indul, kétségtelenül a lelki egyensúlynak arra a kibillenésére, arra a (zenei) nyugtalanságra épít, amelyet Ernst Bloch már Marzeline és Jaquino buffoneszk kettősében is érzékel: „valami nem csak kint-ről érkező kopogtatásra”⁶⁰, s amelyet az előadás fokozatosan kibont a pszichotikus (lét)állapot/tapasztalás képeiben, felfedve – miként az álmokban is – a (víz)tükör túlolda-

⁵⁸ Bernd OBERHOFF, „Die Rettung des traumatisierten Innenkindes an einen sicheren Ort”, in *Fidelio: Ein 3D-Opernführer*, 31–72 (BoD, 2018).

⁵⁹ Sőt megkockáztatva, hogy Oberhoff olvasata épp e rendezés felől indul, tekintve, hogy a *Fidelio* pszichológiai/pszichoanalitikus elemzései jóval kevésbé patologizálók. Például a már említett Elisabeth Bingelnek (2004) a karakterek szempontjából jungiánus *Fidelio*-értelmezése, és Christine Bauer-Jelinek pszichodinamikus megközelítése, amely szerint Florestan a megmentett pozíciójában gyermekké regrediál, miközben Leonora az anya szerepét veszi magára, így a hitvesi pár szerelme megszűnik, házasságuk törvényszerűen jövőtlen. Christine BAUER-JELINEK, „Rette den Mann – und du machst ein Kind aus ihm”, in *Leonore=Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater*, Hg. Silvia KRONBERGER und Ulrich MÜLLER, 93–103 (Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 2004). Másfelől a Guth-rendezés bemutatója után három évvel publikált pszichológiai elemzés épp a traumás disszociatív állapotra fókuszál, amely a rendező korábbi munkásságának képi világával szinkronizál. Jóllehet a *Fidelio* színrevitele több szempontból is inkább a skizofrénia felől olvasható.

⁶⁰ Ernst BLOCH, „A Fidelióról”, in *Fidelio*-műsorfüzet, szerk. MESTERHÁZI Máté, 16–18 (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2008), 16.

lán morajló tudattalant.⁶¹ A cocteau-i tükör (amely nemcsak átjáró a tudattalanba, hanem saját halálunkkal,⁶² halandóságunkkal is szembesít⁶³) és Lewis Carroll *Alice*-motívuma az olyan álom, valóság vagy téboly kérdésében elbizonytalanító filmekben köszön majd vissza, mint a skizofrénia világába betekintést adó 2001-es *Donnie Darko*, vagy a látzólag paranoid skizofrén-kliséket (például testbe ültetett lehallgató féreg) is felvillantó *Mátrix*. Utóbbi képeit választja Guth a *Fidelio* újragondolásához, elsősorban a Smith ügynökre maszkírozott Don Pizarro és alteregói alakjában. E filmes intertextus olyan asszociációs hálót generál, amely a nézői olvasatban játékba hozhatja a *Mátrix* n/Neo-mitológikus alakjait⁶⁴ és ismeretelméleti felvetéseit, például „Volt olyan álmod, amiről biztosan érezted, hogy valóság? Mi lett volna, ha nem ébredsz fel? Hogy különböztetnéd meg az álomvilágot a valóditól?”⁶⁵ Guth intertextuális rendezésben épp ennek problematikája ölt testet az önmaga börtönébe vetett, nem a szüzsé szerinti spanyol zsarnok, hanem saját elméje foglyaként raboskodó Flores-

⁶¹ A jungi elméletek fontos mozzanata a víz-tükör (JUNG, „A kollektív...”, 25.) és a Nekyia mint „a tudat befelé fordulásának lelki mechanizmus[a]” (JUNG, *Analitikus...*, 52).

⁶² Az előadás szempontjából is újabb kérdéseket vethet fel a jungiánus Marie-Louise von Franz „Az individuáció folyamata” című írása *Az ember és szimbólumai* kötetben (1993), ahol az *anima* fogalma kapcsán Cocteau *Orfeusz*ának haláldémonját hozza példaként.

⁶³ Jean COCTEAU, „Poésie de Cinéma”, in *Jean Cocteau, The Art of Cinema*, eds. André BERNARD and Claude GAUTEUR, trans. Robin BUSS, 131–193 (London, New York: Marion Boyars, 1994).

⁶⁴ Mint Morpheust, az antik kultúra álomistenét, vagy a trilógia második részéből Persephonét, aki az alvilág úrnője.

⁶⁵ Forrás: *Mátrix* (1999), rendező: Larry Wachowski, Andy Wachowski.

tan karakterében.⁶⁶ Mivel Pizarro a virtuális világ ügynökeként lép színre, Florestan egy szimulált valóság, vagyis saját illúziói (és a skizo-klisék okán delúziói) fogvatartottja. Mintha az egész előadást áthatná Florestan második felvonást nyitó recitativójának hangulata (Nr.11: „*Gott! Welch Dunkel hier!*“): az f-moll introdukcióban a bezártság atmoszféráját és érzetét megfestő sötét zenekari szín, mély vonós unisonókkal és tremolo-passzázásokkal. A második felvonásban megmaradnak a világos falak és a sötét térelem, ám a játéktér padlózata lejtést kap, amely nemcsak a kibillent lelkiegyensúly didaktikus szimbólumaként érthető, hanem olyan filmes hatású effekteket is színpadképesé tesz, mint amilyent az előadás emblematisz sírásás-duettje (Nr.12) igényel. Rocco és Fidelio kettősét („*Nur hurtig fort!*“) Florestan álmjelenete kíséri (ismét felvetve az álm vagy pszichózis kérdését), s az éles, steril fehér fények által árnyékká váló alakok mellett feltűnik Pizarro Doppelgängere és Leonora hasonmása (utóbbihoz csatlakozik majd Fidelio/Leonora), akik a *Mátrix*ból közismert módon vívnak meg az álmából eszmélő (vagy épp abba visszatérő), riadt Florestan szabadulásáért. A senkiföldjévé stilizált scenográfia és a szüzsébe beékelte harc-intermezzóban az érintés nélküli taszító mozdulatok, a lejtős padozaton látszólag magától végigcsúszó Pizarro-alteregő, a fizika törvényeinek felülírása mind az álm szürrealitása, a földre lapuló és kezeit kétségbeesetten füléhez szorító Florestan alakja pedig a patológiák irrealitása felé irányítja az előadást.

A skizo-tematika szempontjából a *Fidelio* elődjének tekinthető Guth 2006-os salzburgi *Zaide/Adama*-rendezése, amelyben a török szerájából szabadulni próbáló európai szerelmespár, illetve a palesztin férfi és izraeli nő közötti vonzalom egymásra montírozása, a

⁶⁶ Ezt erősíti a rabok kórházi (beteg és ápolói/orvosi) jelmeze, kiemelve, hogy mindenki a saját gondolatai és vágyai foglya és őre is.

látszólag különböző világok/dimenziók idegenségét felmutató narratíva ellenére sem feszül egymásnak Mozart harmonikus világa és Chaya Czernowin disszonáns zajkozmosza, mivel „az *Adama* a *Zaide* tükréként funkcionál, hiszen a szöveget és a zenét tekintve egyaránt a Mozart-műből építkezik”⁶⁷. Guth rendezése és a videóinstallációk azonban egymás mellé rendelik, sőt egymásba játszatják a pszichózis, illetve a politikai ellentétek és hatalomgyakorlás irrealitását. Előbbit többek között Ron Howard 2001-es mainstream sikerfilmjéből, az *Egycsodálatos elméből* vett intertextusokkal, mint a matematikus karjában rádió-diódát kereső gesztusának megidézése Gomatz ismétlődő, már véres karját kaparó mozdulataival és a(z akusztikus) hallucinációktól való összerezenezéssel, utóbbit pedig a megfigyelés és megfigyeltség (paranoid) helyzetét méretes papírmásé bábfejet viselő alakokkal jelzi a rendezés.⁶⁸

⁶⁷ KÉKESI KUN, „*Zaide...*“, 69.

⁶⁸ A 2006-os *Figaro házassága* és a *Zaide/Adama* meghatározó scenikus döntése a tér bal oldalán lévő hatalmas ablak (a rajta sejtelenesen bevilágító fényekkel), amely részint az elvágódó tekintetek tárgya lesz, „az élet máshol van” csehovi atmoszféráját teremtve. Ezt az érzést erősíti majd a 2011-ben felújított *Così* fekete szárnyat öltött, Magritte *Honvágyát* idéző szereplője. (JÁKFAI, „Salzburgi...“) A nyitott ablakon való kitekinetés, mint a máshol és másvalami ígérete és vonzása, a csehovi mindig másra / másvalakire vágyás melankóliájának egyetlen gesztusba sűritése. Ugyanakkor az említett díszlet rész emlékeztethet Alan Parker 1984-es *Birdy*-jének hasonló megvilágítású elmeegógyintézeteki ablakára, amely egyfelől a szkizofrén címszereplő „kanári-létét”, a külső és belső rácsok kérdését, másfelől a háborús vonatkozások miatt a normalitás/örület relativizálódását is behozza, ezzel főként a Mozart/Czernowin-mű olvasatát árnyalva.

Ahogy a *Zaide/Adama* esetében, úgy a *Fidelió*nál sem próbálják elleplezni az alkotók a dramaturgiai töréseket, s a prózai részek szinte teljes kiiktatásával nem csupán a *Singspiel* műfaji határait lépik át és emelik el a művet az *opera seria* felé, hanem a fragmentáltságig fokozzák a dramaturgiai inkonzisztenciákat. A történet elbeszélhetőségét erősítő dialógusok helyett – Guth és Torsten Ottersberg kollázs-technikájával – a beethoveni, oratorikussá váló zenei szöveget szinte megszagatják a zöreij-intermezzók / hanginstallációk. A frekvenciakereső zajok, a halállal (is) asszociáló órakettyegés, EKG-szerű sípolás (utóbbi Roccónál), természeti elemeket imitáló zúgások, paranoia-kliséhozó rádióhangok, amelyek a Pizarrot a miniszteri látogatásról értesítő levelet kísérik, az említett Kubrick-filmet evokáló be- és kilégzések, csendek, suttogások, s Florestan és Leonora egymásra találásakor a félelmet és vágyat konnotáló sóhajok mind-mind a szabadulás lehetetlenségét, a jelenbe vetettség pszichotikus létélményét erősítik.

Ahogy a Mozart/Czernowin-előadás álm-jelentében („*Ruhe sanft, mein holdes Leben*”) Zaide csókja után lesz Gomatz ismét a tudatlanja rabja, aki megriadva teszi kezét a füléhez, vagyis az ő akusztikus és haptikus hallucinációiként folytatódik tovább az előadás, úgy lesz a *Fidelió*ban az „*O namenlose Freude*” kettős végén a hitvesi csók az orfeuszi rátekintés gesztusává/megfelelőjévé, s az árnyék(alak)ká váló Florestant⁶⁹ mintegy maga felé vonzza a másvilág. Tehát mindkét rendezés az „alászállást”, a pszichózist/őrületet és a szerelmet/vágyat mint határátlépést, a két állapot határosságát/diffundálását, a másban és a M/másikban való feloldódást vi-

⁶⁹ A halál(közelség) képesítésében emlékeztetve Robert Wilson Gluck- (*Orfeusz és Eurüdiké, Alkésztisz*) és Monteverdi-rendezésére (*L'Orfeo*).

zualizálja.⁷⁰ A kettős (Nr.15) után a mahleri-mottli-i játéktradíció szerint beiktatott *III. Leonora-nyitány* itt nem a szabadulási narratívát összegzi, hanem annak kudarcát hangsúlyozza a reális idő kibillentésével,⁷¹ mivel a nyitány után ugyanott folytatódik az előadás: az árnyékká vált Florestan elveszettségével.⁷² A pszichotikus létélmény (vagy a halál örök jelenidejűsége Cocteau nyomán), a töredezettség újfent elleplezi a dramaturgiai problémát: annak színpadképtelenségét, hogy a spanyol börtönudvar után egyből a miniszter kastélyában folytatódik a cselekmény, s ennek megfelelően cserélődik a rideg lejtős padló és a sötét térelem piros bársonyszőnyegre és elegáns csillárra. A színen nem látható kórus az immár önnönmagába (bele)vesztett Florestan akusztikus hallucinációjaként értelmezhető, s bár Leonora tesz még pár óvó mozdulatot, Adrienne Pieczonka érzékeny (arc)játékában végig ott a hitves reményvesztettsége. A vizuális dramaturgiai *trouville* által eldönthetetlen, hogy a Pazar kristálycsillár törli meg a fényeket kaleidoszkópszerűen, vagy „fényszilánkokat” projektálnak a díszletfalakra, amelyek egy épp da-

⁷⁰ Rímelve a *Mátrix*-trilógia utolsó darabjából a Merovingi megjegyzésére a szerelem és az örület mintázatának hasonlóságáról.

⁷¹ Emellett a díszletváltáshoz szükséges időt is biztosítva.

⁷² Hans Neuenfels 2004-es hamburgi *Fidelio*-rendezése, a záróképben emberi roncsként megjelenő Florestannal – Guth rendezéséhez hasonlóan – a szabadulás eufóriája helyett szintén arra kérdez rá, mintegy Bauer-Jelinek pszichodinamikus felvetéseihez hasonlóan, hogy megmaradhat-e a hitvesi szenvedély egy akár a fizikai, akár a lelki rácsok elleni küzdelem végén, ha Florestan hős helyett végig áldozatként kíséri felesége őerte folytatott harcát.

rabjaira robbanó tükörré emlékeztetnek,⁷³ nem csupán újfent megidézve a Cocteau-filmet, hanem mintegy képiesítve Jung hasonlatát a skizofrén disszociációról, amely oly visszafordíthatatlan lehet „mint egy szilánkokra tört tükör”.⁷⁴ S ebben a tükörszilánkos képben és az ezt megelőző hitvesi csókban halványan felsejlik a *Farkasok órájából* Borg festőművész jelenete volt szerelme, Veronica hallucinációjával, amikor a ravatali mozdulatlanságban felkínálkozó szerető tettel, a vágó és halál kettősségével történik meg a határátlépés, tetőzik a pokoljárás a tudattalanba, amelyet a skizofrén férfi így fogalmaz meg: „Köszönöm neked. Most végre átléptem a határt... A tükör összetört, de vajon mit tükröznek a darabjai?”

Tehát a *Fidelio* zárójelenete mintha azt a határhelyzetet vizualizálná,⁷⁵ amikor az árnyoldal, a tudattalan betör a tudatba. Florestan próbál szabadulni a rész-személyiségeitől / imágóktól hemzsegő térből, miközben a jó uralkodó archetipikus képzelete (a Miniszter) is színre lép, Pizarro pedig holtan esik össze. A jubiláló kóruszám alatt („*Wer ein holdes Weib errungen*”) pár lassított mozgású és irreálisan idilli pillanatra (miközben Marzeline viszonzozza Jaquino szerelmét, Rocco bankókat szór a padlóra és a sétatálcájával söprögeti stb.) ismét az időérzet kibillentésével kérdőjelezi meg a valóságérzést a rendezés, hogy aztán a szereplők az ideális világból visszazökkenve ráeszméljenek a reálisra. A jelenetben egyszerre sejlik fel a freudi tézis, hogy a tudattalan csak vágni tud, illetve

⁷³ Vagy megannyi vízcsepre, ismét a tudattalanba (vagy halálba) történő átkelést vizualizálva.

⁷⁴ JUNG, „A skizofrénia...”, 238.

⁷⁵ Emellett a jungi endopszichés funkciót, az inváziót rögzítené. A külvilág és a tudat közötti ektopszichés, valamint a tudat és a tudattalan közötti endopszichés szabályozó funkciókról, közvetítettségről ld. JUNG, *Analitikus...*

a fentebb idézett Jung-passzus, hogy a pszichózisban „mozdulatlanul áll a világ órájának mutatója”.⁷⁶ A férjét kézenfogó Leonora egy utolsó kísérletet tesz, hogy a férfit visszavezze a tudatos szféra biztonságába, azonban Florestan éppen olyan hirtelen és olyan pózban esik össze, ahogyan a mátrix szimulált világában lévő szereplők, amikor az úgymond valóságban meghalnak, majd a kialvó fények után Leonora rémülten néz szembe saját hasonmásával/tükörképével.

Guth provokatív rendezői gesztusa, hogy még a tapsrendnél is újabb kérdőjelet tesz az előadás végére: a (világítás miatt) látszólag barnás, omladozó falak egyszerre idézik a cocteau-i túlvilágot és a valóság fakóságát a *Mátrixból*, kiemelve a színpadi történetek, magának a színháznak az illuzórikusságát is.

Bibliográfia

- BAUER-JELINEK, Christine. „Rette den Mann – und du machst ein Kind aus ihm”. In *Leonore=Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater*, herausgegeben von Silvia KRONBERGER und Ulrich MÜLLER, 93–103. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 2004.
- BINGEL, Elisabeth. „Leonore: Retterin des Mannes oder autonome, selbstbestimmte Frau?” In *Leonore=Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater*, herausgegeben von Silvia KRONBERGER und Ulrich MÜLLER, 48–66. Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 2004.
- BLOCH, Ernst. „A Fideióról”. In *Fidelio-műsorfűzet*, szerkesztette MESTERHÁZI Máté, 16–18. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2008.
- BRUG, Manuel. „Die Nachrücker”. In *Opernregisseure heute*, 140–158. Leipzig: Henschel Verlag, 2006.
- COCTEAU, Jean. „Poésie de Cinéma”. In *Jean Cocteau, The Art of Cinema*, edited by

⁷⁶ JUNG, „A pszichózis...”, 173.

- André BERNARD and Claude GAUTEUR, translated by Robin BUSS, 131–193. London, New York: Marion Boyars, 1994.
- FODOR Géza. „A hűség operája és az előadás kettős hűsége”. In *Zene és színház*, 258–277. Budapest: Argumentum Kiadó–Lukács Archívum, 1998.
- FODOR Géza. „Leonóra vagy/és Fidelio?” In *Magánszínház*, 184–198. Budapest: Magvető Kiadó, 2009.
- FREUD, Sigmund (1900). *Álomfejtés*. Fordította HOLLÓS István. Budapest: Helikon, 2003.
- FREUD, Sigmund (1919). „A kísérteties”. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerkesztette BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 65–82. Budapest: Filum, 1998.
- FREUD, Sigmund (1911). „Pszichoanalitikus megjegyzések egy önéletrajzilag leírt paranoia-esethez. Az úgynevezett »Schreber-eset«.” Fordította PANETH Gábor In *Sigmund Freud Művei*, II. *A Patkányember. Klinikai esettanulmányok I.*, szerkesztette ERŐS Ferenc, 277–340. Budapest: Cserépfalvi, 1993.
- GUTH, Claus. „Ich bin in einem extremen Maße von einer Haßliebe zur Oper geprägt”. In *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, herausgegeben von Barbara BEYER, 229–243. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- JAFFÉ, Aniela (1964). „A vizuális művészetek szimbolizmusa”. In *Az ember és szimbólumai*, szerkesztette C.G. JUNG et alii, fordította DR. MATOLCSI Ágnes, 231–278. Budapest: Göncöl Kiadó, 1993.
- JÁKFALVI Magdolna. „Salzburgi ciklusok II.”, *Revizor*, 2011.08.28, hozzáférés: 2019.02.12, <https://www.revizoronline.com/hu/cikk/3547/guth-mozart-da-ponte-salzburgi-unnepi-jatekok-2011/>.
- JUNG, C. G. (1908, 1914). „A pszichózis tartalma”. In *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., fordította FERENTZI Eszter, 157–196. Budapest: Scolar Kiadó, 2015.
- JUNG, C. G. (1911, 1919). „Az elmebetegségek pszichogenezisének problematikájáról”. In *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., fordította FERENTZI Eszter, 213–228. Budapest: Scolar Kiadó, 2015.
- JUNG, C. G. (1914). „A tudattalan jelentősége a pszichopatológiában”. In *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., fordította FERENTZI Eszter, 205–212. Budapest: Scolar Kiadó, 2015.
- JUNG, Carl Gustav (1916, 1928, 1948). „Általános szempontok az álom lélektanához”. In *Mélysegeink ösvényein. Analitikus pszichológiai tanulmányok*, fordította BODROG Miklós, 115–153. Budapest: Gondolat Kiadó, 1993.
- JUNG, C.G. (1934). „A kollektív tudattalan archetípusairól”. In *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. C.G. Jung összegyűjtött munkái IX/1., fordította TURÓCZI Attila, 9–47. Budapest: Scolar Kiadó, 2019.
- JUNG, C. G. (1935). *Analitikus pszichológia*. Fordította VIZI János. Budapest: Göncöl Kiadó, 1995.
- JUNG, C. G. (1939). „A skizofrénia pszichogenezisééről”. In *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., fordította FERENTZI Eszter, 235–251. Budapest: Scolar Kiadó, 2015.
- JUNG, C.G. (1939). „A tudat, a tudattalan és az individuáció”. In *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. C.G. Jung összegyűjtött munkái IX/1., fordította TURÓCZI Attila, 265–280. Budapest: Scolar Kiadó, 2019.
- JUNG, C. G. (1958). „A skizofrénia”. In *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., fordította FERENTZI Eszter, 261–277. Budapest: Scolar Kiadó, 2015.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.

- KÉKESI KUN Árpád. „Zaide, avagy a nem identikus ismétlés drámája”. *Theatron, ősz-tél* (2012): 65–70.
- KOTT, Jan. *Kortársunk Shakespeare*. Fordította KERÉNYI Grácia. Budapest: Gondolat Kiadó, 1970.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BE-RE CZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MÁTRAI Diána Eszter. *Mozart operái és a Mozart 22. A Mozart-operajátzás az emlékezetpolitikában*. (disszertáció) Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017.
- MÉREI Ferenc. „Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése”. In MÉREI Ferenc. „...vett a füvektől édes illatot.” *Művészetpszichológia*, szerkesztette FORGÁCS Péter, 163–187. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987.
- MESTERHÁZI Máté. „Magyar csillag ragyog az éneklés barokk egén.” 2014.01.17, hozzáférés: 2020.01.14, <https://playliszt.reblog.hu/magyar-csillag-ragyog-az-enekles-barokk-egen>
- MUNTAG Vince. „Tévelygés a vég felé. Tér-, test- és haláltematika Claus Guth *Don Giovanni*jában”. *Jelenkor* 6. sz. (2011): 694–698.
- OBERHOFF, Bernd. „Die Rettung des traumatisierten Innenkindes an einen sicheren Ort” In *Fidelio: Ein 3D-Opernführer*, 31–72. BoD, 2018.
- SZABOLCSI Bence. „»Új útra térek.« A szerep és a szobor (1803–1816)”. In *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán*, 198–332. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.