

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



Giuseppe Verdi

MACBETH

Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	8
Egy feje tetejére állt világban – A rendező gondolatai	9
Egy elme érzékletes torzulása – Beszélgetés Rajna Martin karmesterrel	10
Robert Cannon: Verdi énekesei – Részletek	16
Michel Foucault: A bolondság története – Részletek	17
Jillian Keenan: Szex, Shakespeare – Részletek	20
Zohreh Ramin: Shakespeare III. Richárdja és Macbethje – Részletek	23
William Shakespeare: Macbeth – Részletek	24

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	28
<i>A morality with a chilling twist – Director's thoughts</i>	29
<i>An expressive distortion of the mind –</i> <i>In conversation with conductor Martin Rajna</i>	31
<i>Robert Cannon: Verdi's Singers – Excerpts</i>	35
<i>Jillian Keenan: Sex with Shakespeare – Excerpts</i>	38
<i>Zohreh Ramin: Shakespeare's Richard III and Macbeth – Excerpts</i>	39
<i>William Shakespeare: Macbeth – Excerpts</i>	40

Giuseppe Verdi
MACBETH

Opera négy felvonásban, olasz nyelven, magyar, angol és olasz felirattal

Opera in four acts, in Italian, with Hungarian, English, and Italian subtitles

Szövegíró *Libretto by* **FRANCESCO MARIA PIAVE, ANDREA MAFFEI**

Rendező *Director* **MATTHEW WILD**

Díszlettervező *Set designer* **SEBASTIAN HANNAK**

Jelmeztervező *Costume designer* **HEIDE KASTLER**

Világítástervező *Lighting designer* **BÁNYAI TAMÁS**

Videótervező *Video designer* **CZEGLÉDI ZSOMBOR**

Mozgástervező *Movement director* **LÁZÁR ESZTER**

Magyar szöveg *Hungarian translation by* **KENESEY JUDIT**

Angol szöveg *English translation by* **ARTHUR ROGER CRANE**

A rendező munkatársai *Assistants to the director* **HARANGI MÁRIA, LÁZÁR KATALIN**

Zenei asszisztensek *Musical assistants* **TEREMI DÁRIUS, JEAN KLÁRA, KATONA ANIKÓ,**

DOMAN KATALIN, SZENNAI KÁLMÁN, HIDEKGUTI PÁLMA

Karigazgató *Chorus director* **CSIKI GÁBOR**

Bemutató: 2025. február 22., Operaház

Premiere: 22 February 2025, Opera House

Macbeth **GEORGE GAGNIDZE / KÁLMÁNDY MIHÁLY**

Banquo / Orvos *Banquo / Doctor* **CSER KRISZTIÁN**

Lady Macbeth **BOROSS CSILLA / RÁLIK SZILVIA**

Lady Macbeth udvarhölgye *Lady-in-waiting to Lady Macbeth* **MEGYESI SCHWARTZ LÚCIA**

Macduff **BRICKNER SZABOLCS**

Malcolm **BARTOS BARNA**

Macbeth szolgája / Hírnök *Servant to Macbeth / Herald* **PATAKI BENCE**

Gyilkos *Assassin* **DANI DÁVID**

Első jelenés *First apparition* **ZAJKÁS BOLDIZSÁR**

Második jelenés *Second apparition* **ANIJA LOMBARD** (operastúdió *opera studio*)

Harmadik jelenés *Third apparition* **CSÖRGEŐ LUCA** e. h. *univ. stud.*

Boszorkányok *Witches* **LŐRINC KATALIN, FEHÉR FERENC, KÖKÉNY-HÁMORI KAMILL**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és Énekkara

Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and Chorus

Karmester *Conductor* **RAJNA MARTIN**



Megyesi Schwartz Lúcia, Brickner Szabolcs, Bartos Barna, Rálik Szilvia, Pataki Bence, Kálmándy Mihály, Cser Krisztián
és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

Cselekmény

Skócia a közeljövőben. Az Egyesült Királyság darabjaira hullott, a demokráciát egy autoriter, dinasztikus uralom váltotta fel a függetlenedett országban. A nemzeti viselet széles körben elterjedté vált, a határmenti konfliktusok Angliával pedig ismét mindennaposak.

I. felvonás

A csataterőről győzedelmesen hazatérő skót tábornokok, Macbeth és Banquo három boszorkánnyal találkoznak, akik megjósolják a jövőt: Macbethet Cawdor thánjaként és Skócia királyaként üdvözlik, míg Banquónak azt jövendölik, hogy királyok atyja lesz. A két férfi többet is meg szeretne tudni, de a boszorkányok eltűnnek. Hírnökök érkeznek a hírrel, hogy Duncan, Skócia jelenlegi királya, Macbethet Cawdor thánjának nevezte ki. A boszorkányok jóslatának első része így máris beteljesült.

Macbeth kastélyában Lady Macbeth férje levelét olvassa, amelyben az beszámol neki a történekről. Elhatározza, hogy megvalósítja törekvéseit, és démoni szellemekhez fordul, hogy megszabaduljon anyai ösztöneitől. Egy szolgáló bejelenti Duncan király hamarosan várható érkezését a kastélyba, és amikor Macbeth belép, a felesége közli vele, hogy meg kell ölniük a királyt. Duncan megérkezik a háborúból visszatérő hősök – fia, Malcolm, valamint Banquo és Macduff – kíséretében. Macbeth képzeletében egy tört lát, majd el is indul, hogy végrehajtsa a gyilkosságot. Visszatérve elmondja feleségének, hogy az elkövetett tett rémülettel tölti el. Lady Macbeth bátorságra ösztönzi, és ő maga megy a tetthelyre, hogy a vért a király alvó szolgáira kenje. Banquo és Macduff felfedezik a gyilkosságot, utóbbi megpróbálja óvni feleségét és gyermekeit a szörnyű látványtól. Macbeth és felesége döbbenetet színelve a többiekkel együtt elítélik a gyilkosságot. Macbeth megvádolja a király szolgáit, majd kivégezteti őket.

II. felvonás

Macbethet királlyá koronázták. Malcolm Angliába menekült, ami azt a gyanút kelti, hogy ő állt apja meggyilkolásának hátterében. Attól tartva, hogy a jóslat szerint Banquo gyermekei fogják uralni a trónt, Macbeth és felesége elhatározzák, hogy Banquót és fiát, Fleance-t is megölik.

A kastély falain túl orgyilkosok várják Banquót, aki fiával együtt érkezik, és furcsa balsejtelmekre figyelmezteti őt. Banquót megölik, de Fleance-nek sikerül elmenekülnie.

Macbeth és felesége főúri méltóságokat fogadnak. Az ünnepségen a Lady bordalt énekel, mikor Macbeth értesül Banquo haláláról és arról, hogy a fia megszökött. Amikor Macbeth Banquo helyére készül leülni, a halott férfit vizionálja, aki őt vádolja. Felesége képtelen megnyugtani zaklatott férjét, a vendégek értetlenül állnak a király furcsa viselkedése előtt. Macduff az életét féltve Angliába akar menekülni, hátrahagyva Skóciában feleségét és gyermekeit.

III. felvonás

Macbeth meglátogatja a boszorkányokat további jóslatokat követelve. Különböző jelenések figyelmeztetik, hogy óvakodjon Macdufftól, ugyanakkor biztosítják arról, hogy „asszonytól született ember” nem árthat neki, és hogy legyőzhetetlen lesz, amíg a birnami erdő meg nem indul kastélya felé. Egy másik látomásban eljövendő királyok menetét látja, akiket Banquo követ. Macbeth összeesik a rémülettől. A boszorkányok eltűnnek, és Lady Macbeth rátalál férjére. Úgy döntenek, hogy Macduffnak, feleségének és gyermekeiknek is veszni kell.

IV. felvonás

A skót határon Macduff csatlakozott a menekültekhez. Feleségét és gyermekeit megölték. Malcolm angol csapatok élén jelenik meg, és Skócia megszállására vezeti őket. Lady Macbeth alvajáróként bolyong a kastélyban, a meggyilkoltak szellemei kísértik.

Macbeth ellenségei támadását várja, és rádöbben, hogy sosem fog békés öregkort megélni. Hírnökök tudatják vele, hogy Lady Macbeth öngyilkos lett, a birnami erdő pedig mintha megindult volna: az angol katonák közelednek, akik faágakkal álcázzák magukat. Macduff szembeáll Macbethtel, és elmondja neki, hogy nem természetes módon szülte meg az anyja, hanem császármetszéssel jött a világra. Macduff megöli Macbethet, és Malcolmot kiáltja ki Skócia királyává.

Egy feje tetejére állt világban

A rendező gondolatai

Négy évszázaddal első megjelenése után Shakespeare *Macbeth* című drámája továbbra is lenyűgözően pontos pszichológiai vizsgálatát adja a mindent elsöprő büntudatnak azokban, akik minden határt átlépnek a hatalomért folytatott hajszájukban. A darab oldalról oldalra erőteljes, meghökkentő képek özönével árasztja el az olvasót, amely képek mit sem veszítettek erejükből: máig is megdöbbenünk, lenyűgözünk és zavarba ejtik a közönséget.

Verdi egész életében csodálta Shakespeare-t, és új produkcióinkhoz is kifejezetten shakespeare-i megközelítést választottunk – kortárs vizuális lenscén keresztül. Úgy döntöttünk, hogy visszaállítunk kulcsfontosságú elemeket az eredeti darabból, kezdve a három „vészbányával”, akik később megsokszorozóva Verdi háromszólamú kórusává válnak. Emellett olyan narratív részleteket is beépítettünk, mint Duncan kísérőinek kivégzése; és jelentős szerepet adtunk Lady Macduffnak és gyermekeinek is (felhasználva egyes zenei részeket, amelyeket eredetileg Lady Macbeth udvarhölgyének szántak). A 11. századi Skóciát egy képzeletbeli, független Skóciára cseréltük, néhány évtizeddel a jövőben – az

Egyesült Királyság szintén fiktív összeomlása után –, ahol a demokráciát egy autoriter, dinasztikus uralom váltotta fel, és ahol a határmenti konfliktusok Angliával ismét mindennaposak. A korabeli Macbeth-előadások szellemében elvetettük a realiztikus díszleteket, így Sebastian Hannak díszlettervező letisztult, minimalista esztétikát álmodott a színpadra. A tér domináns eleme egy hatalmas lépcsősor, amely végtelen, sziszifuszi előrejutásokat és a sötétségbe való visszazuhanást jeleníti meg, miközben a fő hangsúly a szövegre és az előadókra esik.

Shakespeare izgalmasan mélyre ás a patriarchátust és a maskulinitást illetően. A nemi szerepek már a darab legelején megkérdőjeleződnek és felcserélődnek, amikor Banquo az androgün boszorkányokról így vélekedik: „Még nők lehettek, de szakállatok / Gyanúmra cáfol.”¹ Előadásunkban ezek a szakállak Macbeth saját arcszörzetére emlékeztetnek, ezzel is jelezve, hogy a boszorkányok nem mások, mint legmélyebb félelmeinek és bizonytalanságainak megtestesülései. Amikor Lady Macbeth elhatározza a királygyilkosságot, pokoli erőkhöz fordul, hogy megfossza magát anyai ösztöneitől, amelyeket brutális, feszült férfiasság vált fel. Amikor a férfiak visszatérnek a háborúból, a gyermektelen Macbeth házaspár látványosan elszigetelődik a környezetükben lévő családokban tapasztalható bensőséges apa-fiú kapcsolatoktól. Végül a jóslat, miszerint „Ne félj, Macbeth, kit asszony szült, soha / Téged le nem győz!”, háttorzongató fordulatot ad ennek a feje tetejére állt világnak, amelyben a darab örök erkölcsi tanulságai újra és újra érvényesülnek.

Matthew Wild

Egy elme érzékletes torzulása

Beszélgetés Rajna Martin karmesterrel

Hogyan lehet elhelyezni Verdi *Macbeth* című operáját a zeneszerző pályáján, életművében?

Verdi a *Macbeth* első verziójának befejezése után ezt írja egy levélben Antonio Barezzinek, hajdani apósának, támogatójának: „(...) Most elküldöm neked a *Macbeth*-et, melyet minden más operám fölé értékelek, és ezért érdekesebbnek tartom arra, hogy megmutassam neked. (...)”. Nyilvánvalóan 1847-ben Verdi nem veheti számításba meg nem komponált operáit, de hozzá kell tenni, hogy mégis különleges és beszédes a válasza annak fényében, hogy ez idő szerint már a *Nabucco*, az *Attila*, a két *Foscari* vagy az *Ernani* is elkészült. Mindemellett természetesen esszenciális jelentőségű a tény, hogy első Shakespeare-operájáról beszélünk.

¹ Shakespeare *Macbeth*jéből vett idézeteket a műsorfüzetben Szabó Lőrinc fordításában közöljük.





Két változata készült el az operának, az egyiket Firenzében mutatták be 1847-ben, a másikat Párizsban 1865-ben. Mi a különbség, mi a jelentősége a kettőnek?

A mostani bemutatónk alkalmával az 1865-ös, párizsi verziót hallhatja a közönség olasz nyelven. A két változat között nagyjából öt ponton találunk szignifikáns különbséget. Jól tetten érhető az 1847-es és az 1865-ös közötti eltérés Lady Macbeth 2. felvonásbeli első áriáján. Az eredeti B-dúr ária ("Trionfai! Securi alfine...") egy izzig-vérig bel canto-stílusú bravúraria, mely bár egészen káprázatos zene, számomra semmit nem fest meg abból a hangsúlyos, kétségekkel és szélsőséges érzelmekkel teli jelenetből, amelyben Macbeth és a Lady elhatározzák, hogy Banquóval és Fleance-szel végezni kell. Az 1865-ös verzióban Verdi új áriát illesztett a jelenetbe. Ez a "La luce langue..." kezdetű ária állandóan változó E-dúr - e-moll párja idegtépően festi meg az eljövendő tett félelmetes kettősségét. A második változat áriáján érezni lehet tehát, hogy Verdi a hatvanas évekre egy vérbeli drámai gondolkodású komponistává vált. Ahogyan Wagnernek a *Tannhäuser* esetében, úgy Verdinek a *Macbeth* párizsi bemutójakor balettet kellett illesztenie művébe, melynek a harmadik felvonásban lenne a helye. Mi azonban ezt a drámai cselekmény folytonosságának érdekében elhagyjuk. A firenzei változat utolsó jelenetében Macbeth egy áriát énekelt, a párizsi változatban viszont Verdi visszahozza a Ladyt a jelenetbe, és egy duettel zárják a felvonást. A 4. felvonás új nyitókórust és befejezést kapott, mely utóbbi megváltoztatta a darab végkicsengését is.

Shakespeare Macbethje egy borzasztó feszültséget hordozó, nagy tragédia. Hogyan nyúl Verdi az eredeti színpadi alkotáshoz, amikor operaszínpadra írja?

Egyes szereplők jelentőségét felnagyítja, másokét jelentősen meghúzza Verdi, illetve vannak szereplők az eredeti drámában, akik végül meg sem jelennek az operában. Feltételezésem szerint a darab rövidítésén túl az is volt ezzel a szerző célja, hogy a nézői figyelmet egyértelműen a címszereplőre irányítsa, hiszen a Lady akármennyire is főszereplő, leginkább Macbeth egyszemélyes drámája áll a zeneszerző fókuszában. Számomra Shakespeare-nél Macduff szerepe is nagyon fontos, ám valamiért Verdi az ő figuráját kevésbé bontja ki. Rokonszenves azonban, hogy a rendező, Matthew Wild beemeli a drámából az operában egyébként meg nem jelenő Lady Macduffot és gyermekeiket. Ezzel a gesztussal egy igazán hátborzongató jelenetet hoz létre Macduff negyedik felvonásbeli áriájából. Mindezzel együtt, ami a nagy formát illeti, kivételesen kompaktnak és kivételesen arányosnak érzem a Verdi-életművön belül a *Macbethet*.

Verdi a boszorkányok, mondhatni földöntúli lények szerepét erőteljesen felnagyítja. Hogyan jelennek meg a zenében, milyen zenei anyaggal szövik át az operát?

A boszorkányok felsőbb hatalmat, a jóslatuk pedig valamiféle eleve elrendeltettséget jelent a számomra – és Macbeth számára. Márpedig a legveszélyesebb szellemi állapot a hatalomgyakorlásban, illetve a hatalomért folytatott küzdelemben az, amikor az egyén meg van győződve arról, hogy egy felsőbb, emberfeletti rend (más kontextusban akár Isten) nevében cselekszik, hiszen ezt a nem-emberi törvényt senki halandó nem kezdheti ki, nem vonhatja kétségbe. Így a hatalomgyakorló vagy a hatalomért folyamodó éppen az aktuális érdek szerint formálhatja, értelmezheti és magyarázhatja azt. A boszorkányok szerepének megnövelése egyfajta plusz misztikumot kölcsönöz a műnek, amit Verdi zeneszerzőként rendkívüli módon ki is használ. Hasonló zenei funkciót töltenek be például *A trubadúrban* vagy a *Traviatában* megtalálható cigánykórusok. A *Macbeth* esetében sajátos hatnyolcados lüktetéssel és jellegzetesen mollban ábrázolja a boszorkányokat, ennyiben is hasonlít a fent említett cigánykórusokra.

Milyen zenei eszközökkel jellemzi Verdi a szereplőit?

Szerintem az a legfontosabb, hogy a *Macbeth* zenéje a drámai szituáció nagyon pontos megjelenítésére fókuszál. Mindazonáltal valóban szembetűnő, hogy Verdi egyes dallamokat, hangnemeket, de akár ütemmutatókat vagy ritmusokat is egy-egy szereplőhöz, karakterhez vagy szituációhoz köt. Ezek közül többet az opera előjátékában is hallhatunk. Ebből az aspektusból kis túlzással azt is állíthatnánk, hogy már ebben az operában is felsejlik a szerzőben az az igény, hogy a színpadon látható karakterek sokkal precízebben, saját motívummal vagy zenei anyaggal legyenek összekapcsolva a zenekari kísérettel.

Mit jelent számodra ez az alkotás?

A darab már régóta felkeltette az érdeklődésemet, de sosem volt alkalmam közel kerülni hozzá. Mindig foglalkoztatott az a kérdéskör, hogy miként történik az elme és a személyiség torzulása a hatalom közelében, és azt hiszem, hogy kevés olyan mű van az olasz operairódalomban, ami ennyire érzékletesen és pontosan fogalmazza meg ezt a folyamatot. Személyes okokból pedig azért fontos számomra ez a produkció, mert ez lesz az első Verdi-premierem a Magyar Állami Operaházban.



Kálmándy Mihály

Robert Cannon: Verdi énekesei

Részletek

Verdi operáját meghatározott hangokra komponálta, ahogyan Shakespeare is Burbage és Rice számára alkotta meg hőseit és hősnőit. Pályafutása ezen a pontján Verdi eltökélte, hogy szakít „a szép éneklés zsarnokságával”, vagyis a bel canto üres szépségeivel. Valami nyersebbre törekedett, ami közelebb áll ahhoz a sötét, már-már groteszk shakespeare-i meséhez, amely megihlette. A történetet „gótikusnak” nevezte – a *fantastico* kifejezéssel utalt a romantika által kedvelt groteszk elemekre. Olyan embereket kívánt megmutatni, akiket a boszorkányok szó szerint megfertőztek a gonoszszággal. Olyannyira ragaszkodott ehhez az elképzeléshez, hogy nemcsak azt mondta, hogy a szereplők éneke legyen csúnya, hanem azt is, hogy ők maguk is legyenek csúnyák, mint a bűn középkori szimbólumai. A rossz küllem számára előnyt jelentett. Amikor az operát 1848-ban Nápolyban készültek bemutatni, az impresszárió a gyönyörű szoprán, Eugenia Tadolini számára akarta Lady Macbeth szerepét kiosztani. Verdi azonban határozottan ellenállt:

„Tudja, milyen nagyra tartom Tadolinét, és ő maga is tudja ezt: de úgy vélem, hogy mindannyiunk érdekében szükséges néhány megjegyzést tennem. Tadolini adottságai túlságosan is jók ehhez a szerephez. Ez talán abszurdnak tűnhet az Ön szemében... Tadolini gyönyörű és vonzó megjelenésű, én viszont azt szeretném, ha a Lady csúnya és gonosz lenne. Tadolini tökéletesen énekel, én pedig azt szeretném, ha a Lady nem énekelne. Tadolini hangja csodálatos, tiszta, áttetsző és erőteljes, én viszont azt szeretném, ha a Lady hangja érdes, fojtott és komor lenne. Tadolini hangja angyali, én pedig azt szeretném, ha a Lady hangja ördögi lenne.”

Verdi vágya nem teljesült, amikor 1847-ben az általa kiszemelt szoprán Sofia Loewe, aki *Ernani* és *Attila* című operáinak bemutatóján is énekelt, abortuszműtét miatt visszalépett Lady Macbeth szerepétől. Végül azonban Verdi boldog volt, hogy Marianna Barbieri-Ninini kapta meg a szerepre, nem utolsósorban annak feltűnően előnytelen külseje miatt.

[...]

Verdi mindig rendkívüli alapossággal dolgozott operái szövegén, végtelen követeléseket támasztva a librettistákkal szemben, hogy az ének hangsúlyai tökéletesen illeszkedjenek. Maga választotta ki és javította a használt versmértékeket, és aprólékosan keresgélte az adott helyzethez legjobban illő szavakat. Ezután a szólistákat is ellátta instrukciókkal, hogy a szöveg a nézőtérben is tisztán és érthetően hangozzék. A *Macbeth* esetében Shakespeare iránti tisztelete még megszállottabbá tette a librettó kidolgozásában. Órákon át próbáltatta az énekeseket. Barbieri nyilvánvalóan túlzott, amikor azt állította, hogy Verdi 150-szer vette végig vele és Varesivel a kettősüket, de Verdi levelei világosan

mutatják, mennyire eltökélt volt az általa kívánt pontos előadásmódot illetően. Azt mondta, hogy a soroknak inkább beszédszerűen kell hangzaniuk, semmint énekeknek. Mindkét főszereplőnek kijelentette: „Azt akarom, hogy az előadó jobban szolgálja a költőt, mint a zeneszerzőt.” Annyira tántoríthatatlan volt, hogy hozzátette, az énekesek ne is énekeljenek.²

Michel Foucault: A bolondság története

Részletek

Cervantesnél vagy Shakespeare-nél a bolondság mindig a végső határon mozog, ami azt jelenti, hogy orvosolhatatlan. Semmi sem térítheti vissza az igazsághoz vagy az értelemhez. Előbb a gyötrelmek, azután a halál kapuját nyitja föl mindig. A hívságos szavakban feltáruló örülség nem hívság: az őt kitöltő úr olyan „betegség”, amely „nem fordult elő a gyakorlatomban”, mondja Lady Macbeth orvosa. Ez már a halál teljessége: ez az örület nem orvosi segítség, hanem egyedül az isteni könyörület után kiált. Az Ophelia által végül meglelt szelíd öröm semmiféle boldogsággal nem békül meg: esztelen éneke éppoly közel jár a lényeghez, mint a Macbeth vára folyosóin mindenütt felzengő asszonyi sírás, mely azt tudatja: Meghalt a királyné.

[...]

De az erkölcsi világhoz tartozik a *jógos bűnhődéssel jelentkező bolondság* is, mely az elme eltévelyedésével bünteti a szív eltévelyedéseit. De más hatalommal is bír: az általa kimért büntetés révén fölfedi az igazságot is. Ennek a bolondságnak az igazolása abban áll, hogy igazmondó. Igazmondó, mivel a bűnös már hiú káprázatainak kavargásában átérezheti, büntetése milyen fájdalmat mér majd rá az örökkévalóságban. Corneille *Mélie* című darabjában Erasztosz már látja magát, amint üldözik az Eumenidák, s Minos ítéletet mond fölötte. De igazmondó azért is, mert a mindenki számára rejtve maradt bűn e furcsa bűnhődés éjszakájában kerül napvilágra. A bolondság ezekben a megzabolázhatatlanul esztelen szavakban tárja föl saját jelentését, s agyrémein keresztül mondja el titkos igazságát: kiáltásai saját lelkiismerete nevében szólnak. Ekképp Lady Macbeth örjögése azok előtt fedí föl a sokáig csak „süket párnákba” gyönt titkait, akik előtt nem kellett volna megszólalnia.³

² Robert Cannon, *Cambridge Introductions to Music – Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.

³ Michel Foucault, *A bolondság története*, Sujtó László ford., Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2004.



Megyesi Schwartz Lúcia, Brickner Szabolcs, Rálik Szilvia, Kálmándy Mihály, Pataki Bence, Cser Krisztián
és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

Jillian Keenan: Szex, Shakespeare

Részletek

Kik ezek a boszorkák? Vajon boszorkányok egyáltalán?

Érdekes, hogy a drámában csak egyszer fordul elő a *boszorka* szó – akkor is valami korábbi, a színdarab történésein kívüli eseményre utalnak vele („Sipirc, boszorka” – egy hajós felesége mondja ezt, mert senkivel sem akarja megosztani a gesztenyéjét). A boszorkányok gyakrabban *weird sisters*nek (azaz ‘vészbanyáknak’) nevezik magukat. De még ez sem biztos. Az első Fólióban, vagyis a Shakespeare-darabok legkorábban fennmaradt forrásában [pontosabban: az első összkiadásában – A szerk.] e nőket *weyward sisters*, illetve *weyard sisters* nevekkkel illetik. A mai angol nyelvben nem léteznek a *weyward* és *weyard* szavak. A *weird* (‘kísérteties, különös, háborzongató’) és a *wayward* (‘szeszélyes, kéretlen’) viszont igen. Mit teygen hát egy modern szerkesztő?

Manapság a szerkesztők a *weird* szót teszik be, ugyanis a *wyrd* az óangolban ‘végzetet’, ‘sorsot’ jelentett, ez pedig látszólag jól illik a szereplőkre, hiszen fő foglalkozásuk a jövődömondás. De mi a helyzet a *wayward* szóval? (Az ötös jambusos verselés alapján időnként kitalálható, hogyan ejtették Shakespeare korában a szavakat, ha ugyanis valamilyen kétség merül fel, bizvást feltételezhetjük, hogy a szerző igyekezett a verslábak lejtéséhez igazodni. Itt a boszorkányok trochaikus tetrameterben beszélnek, vagyis a hat jambus helyett négy trocheust használnak. Ettől függetlenül a helyzet ugyanaz, hiszen Shakespeare nyelvének szótagritmusa így is irányadó. De mivel a *weird* szót ugyanúgy lehet két szótaggal ejteni, akárcsak a *waywardot*, ezzel sem jutottunk előbbre.) Mi van akkor, ha Shakespeare eredetileg *wayward sisters*ként írta le a három félelmetes prófétanőt, nem pedig *weird sisters*ként? Számít ez egyáltalán?

Ez a „szimpla magánhangzócsúszás megdöbbentő jelentésváltozással jár” – írta a téma két szakértője, Margreta de Grazia és Peter Stallybrass. Ugyanis, amennyiben a *weird sisters* helyett a *wayward sisters* mellett döntünk, a banyák „a boszorkányság és a prófécia világából (...) a természetellenesség és a céltalanság jelentéskörébe helyeződnek át”.

Ugye milyen nagy különbséget tud egyetlen szó létrehozni? A *Macbeth*ben még a nyelv is kettős természetű.

[...]



Shakespeare tragédiáiban a hősnek (vagy az antihősnek) gyakran akad egy „párja”, egy mellékszereplő, egy másik hang, aki a főhős helyett szólal meg, hogy mintegy összekösse figuráját a világgal és a közönséggel. Marjorie Garber így ír ezekről a barátokról: „van valaki a színpadon, aki szembesül a dolgokkal, és igazolja, hogy ami [látszólag] lehetetlen vagy tűrhetetlen, az tulajdonképpen teljesen valós”. A *Hamlet*ben Horatio tölti be ezt a szerepet – nem véletlen, hogy a darab végén megígéri, hogy elmondja Hamlet történetét. [...]

A *Macbeth*ben lévő kétértelműségek kapcsolatban állhatnak ezzel a kettős hanggal. A kétértelműség vagy más szóval ekvivokáció kifejezés a latin *aequivocus* szóból származik, amelynek szó szerinti jelentése: 'azonos hangon'. A *Macbeth* esetében a kettős hang még az átlagnál is fontosabb, hiszen a darab alaptétele is igazolásra szorul, mivel nem tudhatjuk, hogy a boszorkányok „valóságosak”, vagy csak a címszereplő képzeletében léteznek. Első körben Banquo tölti be ezt a szerepet, ő köti össze a *Macbeth*et (valamint Macbeth személyét) a közönséggel. Valóban úgy tűnik, mintha Banquo hozzánk beszélne. „Csakugyan itt volt, amiről beszélünk? Vagy valami bolond gyökeret ettünk, amely rabul ejti az észet?” – kérdezi, amikor a vészbanányak (*weyward sisters*) először megjelennek. Ebből tudjuk, hogy ő is látta a boszorkákat. Ellentétben mondjuk azzal a törrel, amelyet csak Macbeth lát (vagy képzel), mielőtt Duncan királyt megöli, itt Banquo hangja igazolja a közönség számára – és lényegében Macbethnek is – hogy a banyák tényleg léteznek.

Ám van a drámában egy csavar, amely minden más Shakespeare-tragédiától megkülönbözteti: Macbeth ugyanis elpusztítja ezt a hangot. A címszerelő beleőrül a félelembe, hogy Banquo utódai foglalják el a trónt, ezért meggyilkolja egykori barátját. Ezek után antihősünk magára marad. Senki sem mondja meg neki többé, hogy mi igaz, és mi nem. Egy lakoma során Macbeth látja – vagy elképzeli – Banquo szellemét, onnantól pedig többé már semmi jó nem marad számára az életben. Sőt Banquo halálának éjszakáján *láthatjuk utoljára* Macbethet és Lady Macbethet beszélni egymással – pedig korábban a Shakespeare-életmű legerősebb házassági kötelékét alkották. Macbeth hangjának elpusztulásával minden más is eltűnik, a címszereplő pedig egyedül marad.⁴

⁴ Jillian Keenan, Szex, *Shakespeare*, Kisantal Tamás ford., Kossuth Kiadó, Bp., 2017.

Zohreh Ramin: Shakespeare III. Richárdja és Macbethje

Részletek

Lady Macbeth erős és erőteljes alakjában nyilvánvalóvá válik, hogy a hatalom nem ismer nemi korlátokat. Shakespeare ebben a darabban felborítja a nemi sztereotípiákat. Sosem tudhatjuk biztosan, hogy a boszorkányok valóban nők vagy férfiak, mivel külsejük szokatlan és rejtélyes. Lady Macbeth arra vágyik, hogy elveszítse nőiességét: „Szelleme, ti, gyilkos / Esmék szitói, irtsátok ki bennem / A nőt s töltsetek túlcsondolni ádáz / Kegyetlenséggel!” (I. felvonás, 5. szín). Marilyn French szerint a nemi szerepek ily módon való áthágása a „morális kétértelműséget” és a „természet hierarchiájának zavartságát” tükrözi (Sinfield, 1992).⁵ Lady Macbeth úgy veszi rá férjét Duncan meggyilkolására, hogy férfiaságára hivatkozik. Elhitheti vele, hogy annak bizonyítására végre kell hajtania a gyilkosságot. Ezzel manipulálja őt, a férfiaság érzetének felkeltésével látszólag támogatást nyújt neki. Ez a hamis biztosságérzet a boszorkányok beszédében is megjelenik. Ők tisztában vannak Macbeth szándékával, hogy a jövődőről akarja őket kérdezni, így válaszuk célja csupán az, hogy „összeczavarják” őt (III. felvonás, 5. szín). Így tehát világos, hogy a boszorkányok hatalmas manipulátorok, akik sok ember életére tudnak hatást gyakorolni, miközben saját természetük titokzatos marad – ami párhuzamba állítható magával a hatalom a rejtélyes természetével.

[...]

Macbethet a bűntudat és az önbizalom hiánya kísérti. Más szóval Macbeth túlságosan magáévá tette azt a panoptikus állapotot, amelyre Foucault elméleteiben hivatkozik. Saját bírójává válik. Egyrészt ott van az ambíció, ami a hatalom felé hajtja, másrészt a király iránti hűtlenség következményei. Ugyanez vonatkozik Lady Macbethre is. Kezdetben erős személyiségnek látjuk, aki tisztában van férje gyenge természetével, és sikerül manipulálnia őt, hogy azt tegye, amire mindketten vágnak. Annak érdekében, hogy férjét rábírja a király meggyilkolására, megkérdőjelezi férfiaságát, hiszen állítólag az a gonosz és az erőszak forrása, de valójában a hatalomnak nincsenek nemi határai. A hatalom gyakorlása, a különböző egyéneken való érvényesítése az érdekes. Macbeth számára Lady Macbeth merészsége és férfiasága annyira hősies és harcos, hogy azt szeretné, ha csak fiúkat szülne. „Csak fiút szülj; A te fékezhetetlen anyagod csak / Férfit teremthet!” (I. felvonás 7. szín)⁶

⁵ *Macbeth. Contemporary Critical Essays*. Edited by Alan Sinfield, Macmillan, New York, 1992.

⁶ Zohreh Ramin, *Shakespeare's Richard III and Macbeth: A Foucauldian Reading*. K@ta: A Biannual Publication on the Study of Language and Literature, 15(2), 57-66, 2013.

William Shakespeare: Macbeth

Részletek

Lady Macbeth

SzellemeK, ti gyilkos
EszméK szítói, irtások ki bennem
A nőt s töltsetek túlcSordulni áDáz
KegyetlenséggeL! Dagadjon a vérem,
TömjéteK el a lelkifurdalás
Minden rését, hogy rám ne törjön a
Természetes kétség s alkút ne kezdjen
A terv s a tett közt! Szörny-nép, szívd a mellem
Tejét epének, bárhol leskel is
Testtelen gyilkod a rontásra! Jöjj,
Sűrű éjszaka s pokolfüstbe öltözz,
Hogy késem vakon döfjön, s a homályon
Belesve rám ne rivaljon az ég,
Hogy: „Vissza! vissza!”

I. felvonás, 5. jelenet

Lady Macbeth

Férfi vagy?

Macbeth

Az én! s olyan, hogy állom, amibe
Az ördög belesápad!

Lady Macbeth

Gyönyörű! –
Ezek azok a te rémképeid:
Ez a képzelt tőr, amely, mint mesélted,
Duncanhoz vitt. Ez a görcs, ez a rángás

Csak hazudja a rémet, s téli tűzhöz
Illik, asszonyi meséhez, amelyre
Nagyanyó bólogat. Micsoda szégyen!
Mit fintorogsz úgy? Ha elmúlt, csak egy
Üres székre meredsz.

Macbeth

Nézd, kérlek! Ott! Nézz oda! Hogy? Mi az?
Mit bánom én? Ha bólogatsz, beszélj is!
Ha hullaház és sír így visszaküldi
Halottainkat, jobb, ha keselyűk
Gyomra temet.

A szellem eltűnik.

III. felvonás, 4. jelenet



Synopsis

Scotland; some time in the near future. The United Kingdom has splintered, and democracy has given way to authoritarian dynasty rule in the independent nation. National dress has become widely embraced, and border conflicts with England are once again commonplace.

ACT I

As they return victorious from the battlefield, Scottish generals Macbeth and Banquo meet three witches who prophesy the future. They address Macbeth as Thane of Cawdor and King of Scotland, and tell Banquo that he will be the father of kings. The two men try to learn more, but the witches vanish. Messengers arrive with news that Duncan, the current king of Scotland, has made Macbeth Thane of Cawdor. The first part of the witches' prediction has come true.

In Macbeth's castle, Lady Macbeth reads a letter from her husband telling her of the events that have just transpired. She resolves to follow her ambitions, and calls on demonic spirits to remove her maternal instincts. A servant announces that Duncan will soon arrive at the castle, and when Macbeth enters, she tells him that they must kill the king. Duncan arrives with the returning war heroes: his son Malcolm, Banquo and Macduff, leading to a series of happy family reunions. Macbeth has a vision of a dagger, then leaves to commit the murder. On his return, he tells his wife how the act has frightened him, and she tells him that he needs more courage; she returns to the site of the murder to smear blood on the King's sleeping attendants.

Banquo enters with Macduff, who discovers the murder, and tries to shield his wife and children from the awful sight. Macbeth and Lady Macbeth pretend to be horrified and join the others in condemning the murder, before Macbeth accuses and executes the King's attendants.

ACT II

Macbeth has become king. Malcolm has fled to England, stoking suspicion that he may have been behind the plot to kill his father. Worried about the prophecy that Banquo's children will rule, Macbeth and his wife now plan to kill him and his son, Fleance, as well. As Macbeth leaves to prepare the double murder, Lady Macbeth hopes that it will finally make the throne secure.

Outside the castle, assassins wait for Banquo, who appears with his son, warning him of strange forebodings. Banquo is killed, but Fleance escapes.

Lady Macbeth welcomes dignitaries to an unveiling ceremony, and sings a drinking song, while Macbeth receives news that Banquo is dead and his son has escaped. About to take Banquo's seat, Macbeth has a terrifying vision of the dead man accusing him. His wife is unable to calm her unsettled

husband, and the guests wonder about the king's strange behavior. Macduff fears for his life and vows to escape to England, leaving his wife and children alone in Scotland.

ACT III

The witches gather in greater numbers, and Macbeth visits them, demanding more prophecies. Apparitions warn him to beware of Macduff and assure him that "no man of woman born" can harm him, and that he will be invincible until Birnam Wood marches on his castle. In another vision, he sees a procession of future kings, followed by Banquo. Horrified, Macbeth collapses. The witches disappear and his wife finds him. They resolve to kill Macduff, Lady Macduff and their children.

ACT IV

On the Scottish border, Macduff has joined the refugees. His wife and children have been killed. Malcolm appears with English troops and leads them to invade Scotland.

Lady Macbeth is sleepwalking, haunted by visions of those she and her husband have murdered.

Macbeth awaits the arrival of his enemies and realizes that he will never live to a peaceful old age. Messengers bring news that Lady Macbeth has killed herself, and that Birnam Wood appears to be moving. English soldiers appear, camouflaged with its branches. Macduff confronts Macbeth and tells him that he was not born naturally but had a Caesarean birth. He kills Macbeth and proclaims Malcolm king of Scotland.

A morality with a chilling twist

The director's thoughts

Four centuries after its first publication, Shakespeare's *Macbeth* remains a strikingly acute psychological exploration of overwhelming guilt in those who cross too many lines in their pursuit of power. Page after the page, the play overflows with vivid, startling images that have lost none of their power to shock, thrill, and confound modern audiences.

Verdi was a lifelong admirer of Shakespeare, and for our new production, we chose to adopt a distinctly Shakespearean approach – through a contemporary visual lens. We decided to restore key elements from the original play, starting with three 'weird sisters' who later multiply to become Verdi's three-part chorus. We also included narrative details such as the execution of Duncan's attendants and created a prominent role for Lady Macduff and her children (repurposing music originally assigned to



Lady Macbeth's lady-in-waiting). We replaced 11th-century Scotland with a speculative, independent Scotland a few decades in the future (following an imagined collapse of the United Kingdom) where democracy has given way to authoritarian dynasty rule, and where border conflicts with England are once again commonplace. In early performances of the play in mind, we rejected realistic scenery, and set designer Sebastian Hannak chose an essentialised, minimalist aesthetic for the stage space, dominated by a huge staircase which allows for an endless cycle of Sisyphean ascents and descents into darkness, throwing sharp focus onto the text and the performers.

Shakespeare's exploration of patriarchy and masculinity is particularly intriguing. Gender roles are questioned and subverted from the very beginning, when Banquo observes of the androgynous witches, "You should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so." In our production, these beards resemble Macbeth's own, suggesting that the witches are a reflection of his deepest fears and insecurities. When Lady Macbeth decides to murder the King, she calls on infernal forces to strip her of her maternal instincts, to be replaced by a brutal, strained masculinity. Upon the men's return from war, the childless Macbeths are visibly isolated from the warm father-son bonds in the families around them. Finally, the prophecy that Macbeth can be killed by "no man of woman born" delivers a chilling twist in the upside-down world of this eternally relevant morality play.

Matthew Wild

An expressive distortion of the mind

In conversation with conductor Martin Rajna

How does Verdi's opera *Macbeth* fit into the composer's career and oeuvre?

After completing the first version of *Macbeth*, in a letter, Verdi wrote the following to his former father-in-law and patron, Antonio Barezzi: "Now I am sending you *Macbeth* which I prize above all my other operas, therefore I consider it more worthy to present it to you." Obviously, in 1847, Verdi could not take into account the operas he had yet to compose, but his choice is still remarkable and telling, especially considering that by this time, such works as *Nabucco*, *Attila*, *I due Foscari*, and *Ernani* had already been completed. Furthermore, it is of essential significance that this was his first opera based on a play by Shakespeare.

Verdi presented two versions of the opera: one premiered in Florence in 1847, and the other in Paris in 1865. What are the differences between them, and what is their significance?

For our current production, we have chosen the 1865 Paris version in Italian. There are roughly five significant differences between the two versions. One of the most noticeable distinctions between the 1847 and 1865 versions can be found in Lady Macbeth's first aria in Act II. The original aria "Trionfal! Securi alfine..." in B-flat major is a pure bel canto bravura aria, which, while musically dazzling, does not, in my view, capture the tension, doubts, and extreme emotions of the scene where Macbeth and Lady Macbeth decide that Banquo and Fleance must be eliminated. In the 1865 version, Verdi replaced it with a new aria, "La luce langue...", whose constantly shifting E major – E minor tonal pair chillingly conveys the terrifying duality of the impending deed. The dramatic depth of this aria demonstrates that by the 1860s, Verdi had become a truly dramatic composer. Just as Wagner had to include a ballet in *Tannhäuser*, Verdi was also required to add one for the Paris premiere of *Macbeth*, placing it in Act III. However, in our production, we have omitted it to preserve the continuity of the drama. Another key difference is regarding the final scene in the Florence version, where Macbeth sings an aria. In the Paris version, Verdi brings Lady Macbeth back into the scene instead, concluding the act with a duet. Additionally, Act IV received a new opening chorus and a revised ending, which altered the overall tone of the opera's conclusion.

Shakespeare's *Macbeth* is a grand tragedy filled with intense tension. How does Verdi approach the original stage work when adapting it for the opera stage?

Verdi magnifies the significance of certain characters, significantly reduces others, and omits some from the opera entirely. Beyond simply shortening the play, I believe the composer's goal was to focus the audience's attention squarely on the title character. While Lady Macbeth is undoubtedly a major role, Macbeth's personal tragedy remains Verdi's primary focus. In Shakespeare's play, I find Macduff to be a particularly important character, yet for some reason, Verdi develops his role to a lesser extent. However, I appreciate that director Matthew Wild incorporates Lady Macduff and her children – who do not appear in the opera – into the production. This creative choice lends an especially spine-chilling dimension to Macduff's aria in Act IV. Overall, in terms of structure, *Macbeth* stands out within Verdi's oeuvre as exceptionally compact and well-proportioned.

Verdi greatly amplifies the role of the witches, who can be seen as otherworldly beings. How do they appear in the music, and what musical material represents them throughout the opera?

For me – and for Macbeth –, the witches represent a higher power, and their prophecy signifies a kind of predestination. The most dangerous mental state in exercising power and the struggle for power is when an individual is convinced that they are acting in the name of a higher, superhuman order

(even God, in a different context), as no mortal can challenge or question this non-human law. Thus, the ruler or power-seeker can shape, interpret, and explain it according to their current interests. The heightened role of the witches adds an extra layer of mysticism to the work, which Verdi, as a composer, exploits to the fullest. Similar musical functions can be found in *Il trovatore* or *La traviata*, where the gypsy choruses serve a similar purpose. In *Macbeth*, the witches are depicted with a distinctive 6/8 rhythm and a characteristic minor key, which are also similar to the aforementioned gypsy choruses.

How does Verdi characterise his characters through music?

The most important aspect in my opinion is that the music of *Macbeth* focuses on depicting the dramatic situation precisely. Nevertheless, it is indeed striking that Verdi associates certain melodies, keys, and even time signatures or rhythms with specific characters, personalities, or situations. Several of these can already be heard in the prelude of the opera. From this perspective, you could even argue – perhaps with some exaggeration – that this opera already reveals the composer's intent to connect the characters on stage much more precisely with their own motifs or musical material within the orchestral accompaniment.

What does this work mean to you?

The piece has long piqued my interest, but I never had the opportunity to engage with it closely. I have always been intrigued by the question of how the mind and personality become distorted by the prospect of power, and I believe there are few works in Italian opera that articulate this process as vividly and precisely as this one. On a personal level, this production is especially significant for me because it will be my first Verdi premiere at the Hungarian State Opera.



Robert Cannon: Verdi's Singers

Excerpts

Verdi tailored his opera to specific voices, just as Shakespeare had shaped his heroes and heroines to Burbage and Rice. At this point in his career, Verdi was determined to break away from „the tyranny of good singing,” from the empty beauties of bel canto. He was aiming for something grittier, closer to the dark and even grotesque tale Shakespeare had given him. He called the story „gothic” – *fantastico* is his word for the grotesqueries loved by the Romantic Period. He wanted human beings whom the witches have literally infected with evil. He went so far as to say not only that the characters' singing should be ugly but that they should themselves *look* ugly, like medieval symbols of vice. The bad looks that were, for him, an advantage. When the opera went to Naples in 1848, the impresario wanted to cast the beautiful soprano Eugenia Tadolini as Lady Macbeth. Verdi resisted emphatically:

You know how highly I regard Tadolini and she herself knows it; but I believe it's necessary – for the interest of all concerned – to make a few observations to you. Tadolini's qualities are far too good for the role. This may perhaps seem absurd to you... Tadolini has a beautiful and attractive appearance, and I would like Lady to be ugly and evil. Tadolini sings to perfection, and I would like Lady not to sing. Tadolini has a stupendous voice, clear, limpid, powerful, and I would like Lady to have a harsh, stifled, and hollow (*cupa*) voice. Tadolini's voice has an angelic quality. I would like Lady's voice to have a diabolical quality.

Verdi did not get the first soprano he wanted in 1847 – Sofia Loewe, who had sung in the premieres of Verdi's *Ernani* and *Attila*. She withdrew from contention for Lady Macbeth to have an abortion. As it turned out, Verdi was happy to get Marianna Barbieri-Nini for the role, not least because of the striking bad looks.

[...]

Verdi always laboured intensely over the words of his operas, issuing endless demands to the librettists, wanting the accent to fall just right for the singing. He chose and corrected the poetic meters being used, and quibbled to find exactly the right word for each situation. Then he coached the singers to make sure they made the words clear and understandable out in the house. In the case of *Macbeth*, his own reverence for Shakespeare made him even more obsessive about the libretto. He rehearsed the singers for hours. Barbieri clearly exaggerates when she says he went over her duet with Varesi 150 times, but Verdi's letter shows how insistent he was on the precise delivery he desired. He said he wanted the lines to seem more spoken than sung. He told both principal singers, “I want the performer to serve the poet better than they serve the composer”. He went so far as to say that his singers *should not sing*.¹

¹ Robert Cannon, *Cambridge Introductions to Music – Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.



Jillian Keenan: Sex with Shakespeare

Excerpts

Who are these witches? Are they even witches at all?

Interestingly, the word witch actually only appears once in the play—and when it does, it’s a recollection of something that happened offstage. (“Aroint thee, witch,” a sailor’s wife said, refusing to share her chestnuts.) More often, the witches refer to themselves as the “weird sisters.” But even that isn’t certain. The first folio, the earliest source text for many of Shakespeare’s plays, describes the women as “weyward Sisters” or “weyard Sisters.”

Today, weyward and weyard aren’t words. Weird is. So is wayward. What’s a modern editor to do?

Most editors choose weird, since *wyrd* is the Old English word for “fate” or “destiny.” It seems appropriate for these sisters who speak of fortune and prophecy. But what about wayward? (Sometimes, we can figure out how to pronounce Shakespeare’s words or names through iambic pentameter, since when in doubt, it’s safe to assume Shakespeare intended to fill his meter. In this case, the witches speak in trochaic tetrameter, which is four feet of trochees, instead of five feet of iambs, but the point remains: the syllabic rhythm of Shakespeare’s language is a clue. But since weird can be pronounced with two syllables, as can wayward, the meter doesn’t solve this riddle.) What if Shakespeare intended to describe his three frightening prophets as the “wayward sisters,” rather than as the “weird sisters”? Does that even matter?

It’s “a simple vowel shift that effects a striking semantic one,” write academics Margreta de Grazia and Peter Stallybrass. As “wayward sisters,” rather than “weird sisters,” the witches are transposed “from the world of witchcraft and prophecy... to one of perversion and vagrancy.”

What a difference a word can make, right? In *Macbeth*, even language is double.

[...]

In Shakespeare’s tragedies, the hero (or antihero) often has a “double,” or voice—a secondary character who speaks for the central figure, linking him to the real world and to the audience. Marjorie Garber describes these sidekicks as “someone on the stage who encounters things and verifies [that what seems] impossible or unbearable [is], nonetheless, true.” In *Hamlet*, Horatio fills that role: at the end of the play, Horatio is the one who promises to tell Hamlet’s story. [...]

Macbeth’s obsession with equivocation speaks to this idea of double voices. The word equivocation

itself comes from the Latin word *æquivocus*, which means “of equal voice.” In *Macbeth*, where even the fundamental premise of the play demands verification—are the witches “real,” or merely a product of Macbeth’s imagination?—that double voice is more important than ever. At first, Banquo fills that role. He links Macbeth (and *Macbeth*) to the audience. Indeed, Banquo seems to speak for us. “Were such things here as we do speak about? Or have we eaten on the insane root that takes the reason prisoner?” he asks, after the weyward sisters first appear. We know Banquo saw the sisters, too. Unlike the dagger that Macbeth sees (or imagines) before he kills King Duncan, Banquo’s voice verifies for the audience—and, indeed, for Macbeth himself—that these sisters do exist.

But Macbeth has a twist that sets it apart from every other Shakespearean tragedy: Macbeth murders his voice. Mad with fear that Banquo’s heirs will seize the throne, Macbeth has Banquo killed. After that, our antihero is on his own. There is no one left to verify what is real and what is not. Macbeth sees—or imagines—Banquo’s ghost at a feast, and from then on, there is nothing good left in his life. In fact, the night that Banquo dies is the very last time we see Macbeth and Lady Macbeth, who previously had the strongest marriage in the Shakespearean canon, speak to each other. When Macbeth’s voice dies, everything else disappears, too. Macbeth is alone.²

Zohreh Ramin: Shakespeare’s *Richard III and Macbeth*

Excerpts

In the strong and powerful figure of Lady Macbeth, it becomes evident that power does not recognize gender. Shakespeare disrupts gender differences in this play. We can never determine exactly whether the witches were really women, or men because of their strange appearances. Lady Macbeth desires to lose her femininity, “you spirits / That tend on mortal thoughts, unsex me here, / And fill me from the crown to the toe top-full / Of direst cruelty” (Act I, Scene v). According to Marilyn French, this violation of gender roles serve to reflect “moral ambiguity” and “confusion in the hierarchies of nature” (in *Sinfield*, 1992, p. 18). Lady Macbeth manages to propel her husband into murdering Duncan by invoking his manhood, so that he feels that in order to prove his manhood, he must carry out the evil deed; and in that sense, she manages to manipulate him through providing him with false support: his manhood. This feeling of false security also surfaces in the speech by the witches who

² Jillian Keenan, *Sex with Shakespeare*, William Morrow, New York, 2016.

are aware of Macbeth's intention to ask them for the prediction of his future, whose reply is intended to merely "draw him to his confusion" (Act III, Scene v). Therefore, as we have observed, the witches are powerful manipulators who manage to influence the lives of many people, and yet their own nature remains enigmatic, which can be viewed in relation to the mysterious nature of power itself. [...]

Macbeth is haunted by the sense of guilt and self-doubt. In other words, Macbeth has internalized too strongly within him the panoptical condition Foucault refers to in his theories. He becomes his own judge. On the one hand are his drives towards ambition and power. On the other are the consequences of disloyalty to the King. The same applies also to Lady Macbeth. She starts out as an apparently powerful character who is well aware of the weak nature of her husband and manages to manipulate him to do what they both desire. In order to improvise her husband to carry out the murder of the King, she questions her masculinity, since it is supposed to be the source of evil and violence, but in fact, power knows no gender. It is the exercise of power, its enactment in different individuals that is of interest. To Macbeth, Lady Macbeth's boldness and masculinity is heroic and warrior-like to the extent that he wishes her to "bring forth men-children only" [...].³

William Shakespeare: Macbeth

Excerpts

LADY MACBETH

Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty. Make thick my blood.
Stop up th' access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Th' effect and it. Come to my woman's breasts
And take my milk for gall, you murd'ring ministers,

³ In: Zohreh Ramin: *Shakespeare's Richard III and Macbeth: A Foucauldian Reading*. K@ta: A Biannual Publication on the Study of Language and Literature, 15(2), 57-66, 2013.

Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief. Come, thick night,
And pall thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark
To cry "Hold, hold!"

Act I, Scene 5

LADY MACBETH

Are you a man?

MACBETH

Ay, and a bold one, that dare look on that
Which might appall the devil.

LADY MACBETH

O, proper stuff!

This is the very painting of your fear.
This is the air-drawn dagger which you said
Led you to Duncan. O, these flaws and starts,
Impostors to true fear, would well become
A woman's story at a winter's fire,
Authorized by her grandam. Shame itself!
Why do you make such faces? When all's done,
You look but on a stool.

MACBETH

Prithee, see there. Behold, look!

To the Ghost.

Lo, how say you?

Why, what care I? If thou canst nod, speak too.—
If charnel houses and our graves must send
Those that we bury back, our monuments
Shall be the maws of kites.

Ghost exits.

Act 3, Scene 4



Felelős kiadó *Responsible publisher:* **Dr. Ókovács Szilveszter,**
a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*
A műsorfüzetet írta és szerkesztette *The programme was written and edited by*
Mátrai Diána Eszter
Fotók *Photos:* **Berecz Valter**
Képszerkesztő *Photo editor:* **Matthew Wild, Sebastian Hannak**
Megjelent 2025 *Published in 2025*



Bartos Barna, Brickner Szabolcs és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS



BOSCH

rexroth
A Bosch Company

DR. FEITH ZOLTÁN

