

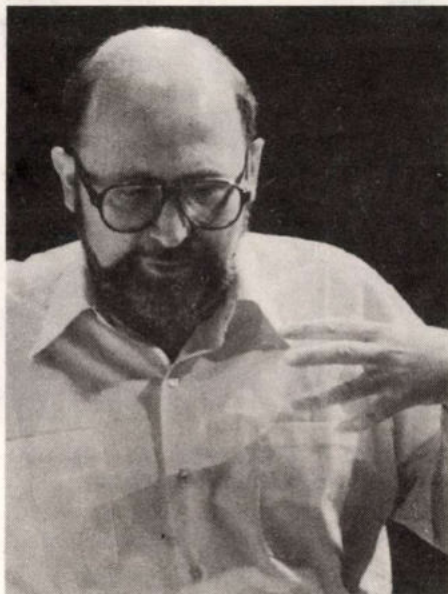
MÉG MINDIG SHAKESPEARE...

BESZÉLGETÉSEK A SZEGET SZEGGEL PRÓBÁIN

A pécsi *Szeget szeggel*-előadás előkészületei során felmerült fordítási kérdések, illetve a fordító és a rendező közötti véleménykülönbözést adta apropóját Mészöly Dezső cikkének, amely a SZÍNHÁZ júliusi számában jelent meg. Az alábbi sorok részben reflektálnak a költő gondolataira, főként pedig ízelítőt kívánnak adni a színház próbaanyagát kísérő műhelybeszélgetésekből, valamint a rendező, Lengyel György elképzeléseiből, amelyeket itt Fekete Valéria dramaturggal foglal össze.

FEKETE VALÉRIA: A Shakespeare-fordítások jelentős része már klasszikusnak számít. Természetesen merül fel újra és újra a kérdés a színházi emberekben, hogy vajon egy-egy korábbi korszak kiváló fordításai képesek-e évtizedek múltán is visszaadni a ma nézője számára az eredeti alkotás gondolatait, s nem kötődnek-e túlságosan megszületésük korához. S akkor még nem is szóltunk arról, hogy mennyire meghatározza egy-egy mű tolmácsolásának hangvételét az adott költőfordító stílusa. Az eredeti szöveg nyelvi gazdagsága természetesen mindenkor számtalan értelmezési lehetőségre ad alkalmat. Erre ismét rá kellett döbbeni, amikor a *Szeget szeggel* próbakezdése előtt a darab eredeti szövegével, illetve kritikai kiadásainak szövegmagyarázatával foglalkoztunk. Kutatásaink során újabb és újabb értelmezési rétegeket fedeztünk fel, amelyek eltérnek Mészöly Dezső fordításától. Itt kell megjegyezni, hogy bár a költő is folyamatosan, szinte kiadásról kiadásra tovább csiszolta 1947-ben született fordítását, lényegében így is hű maradt eredeti felfogásához és stílusához. (Lásd fent említett cikkét.)

LENGYEL GYÖRGY: A magyar irodalom büszke Shakespeare-fordításaira. Méltán, hiszen többek között a XIX. és XX. század nagy magyar költői és jeles írói igen sok Shakespeare-művet ültettek át magyarra. Petőfi, Arany, Vörösmarty csakúgy, mint később Babits, Kosztolányi, Füst Milán és mások fordításai kiemelkedő értékei a magyar irodalomnak.



Lengyel György, a *Szeget szeggel* pécsi előadásának rendezője

Azonban már az 1920-as évektől kezdődően igen sok vita és kétség merült fel egy-egy korábbi fordítás, így például Arany László, Endrei Zsolt, Greguss Ágost, Szász Károly, Szigligeti Ede, Zsigmond Árpád és mások tolmácsolásának színpadi megszólaltatásakor. Hevesi Sándor már a húszas években megérezte a rendelkezésre álló fordítások és a saját rendezői szándékai között feszülő stílusellentétet. Hevesi Shakespeare-tanulmányai, függetlenül attól, hogy napjainkban egyetértünk-e elemzéseivel vagy sem, a maga korában rendkívül modernek voltak. Rendezői szándékai is a kor megújító stílus kísérleteit követték, Granville-Barker, Gordon Craig eszméi hatottak rá. Hevesi újító, nagy hatású rendezései azonban olyan Shakespeare-ciklusokon belül kerültek műsorra, amelyekben még repertoáron szerepeltek régi, hagyományos, elavult produkciók is. Így a néző egymás mellett láthatta a kor legmodernebb színházi törekvéseit, a Shakespeare-művek újraértelmezését, a Shakespeare-színpad rekonstrukciójára irányuló kísérleteket elavult, régi előadásokkal (például

Bakó László rendezéseivel). Az egykori kritikák tanúsága szerint Hevesi játéktílus tekintetében azokkal a színészekkel ért el igazi eredményt, akik fogékonyak voltak az általa követelt költői realista hangvételre; így születtek meg Pethes Imre és Ódry Árpád halhatatlan alakításai.

Hevesi a rendelkezésre álló évek alatt nem változtathatta meg a magyar tradíciókat, részben az egyes fordítások régies, romantikus nyelvezete, részben a társulat több művészeinek ellenállása miatt. Szándékait jelzi, hogy ő maga is fordított Shakespeare-műveket, illetve magyar színpadra alkalmazta például az *Antonius és Kleopátrát*, *A vihart*, a *Szeget szeggel*, a *II. Richárdot* és a *III. Richárdot*, valamint *A makrancos hölgyet*. Fordításai érthetőbbek és jobban mondhatók a kortársi átültetések többségénél, de irodalmi értékük vitatható. Shakespeare-ciklusait vegyesen fogadta a korabeli kritika; a Nyugat első nemzedékének kiemelkedő alakjai közül többen, például Babits, Kosztolányi, Móricz, valamint Füst Milán, a kritikusok közül Kárpáti Aurél nem mindig lelkesedtek a nemes szándékokat egyenletlen színvonalon megvalósító előadásfűzéréért. Füst Milán szavaival élve, inkább vágytak „lelkük színpadán” látni Shakespeare műveit. Többnyire a költői művek leszűkített, patetikus vagy naturalisztikus megszólaltatását, valamint a fordítások némelyikét érte bírálat. Babits is utal erre *A színpad válsága* című, 1928-as tanulmányában, és Móricz Zsigmond is erről ad számot Shakespeare-kritikáiban.

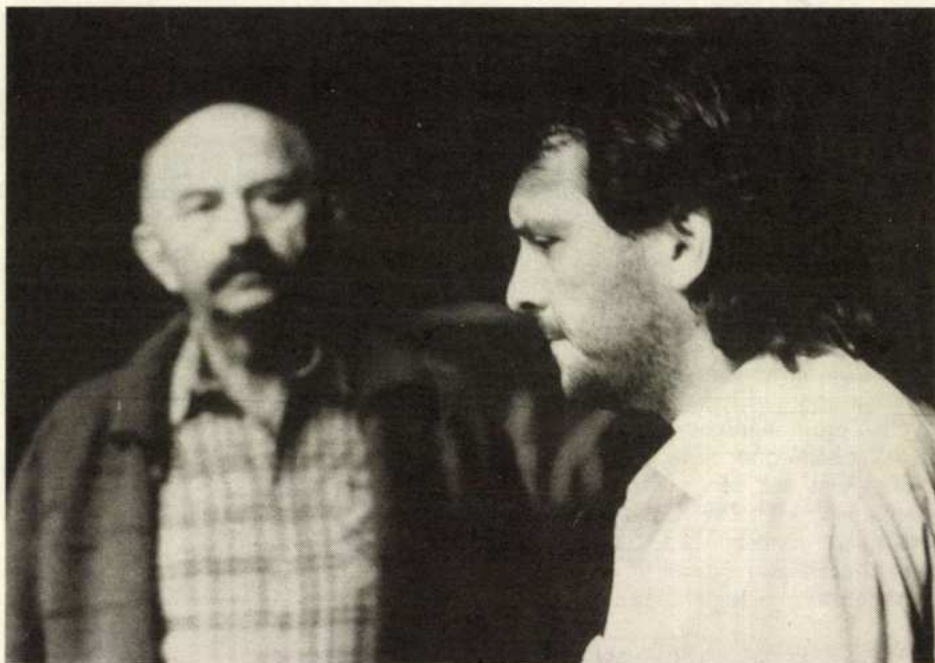
F. V.: A harmincas évek második felében azonban újjáéledt a magyar Shakespeare-színjátszás.

L. Gy.: Ez elsősorban Németh Antalnak köszönhető. Ő megnyerte a kor jelentős költőit a klasszikus remekművek fordítására; ekkor fordította le Szabó Lőrinc is a *Macbethet*, majd a *Vízkeresztet* (ez utóbbit csak jó tíz év múlva mutatták be Apáthy Imre rendezésében a Jókai Színházban) s Áprily Lajos a *Julius Caesart*. Németh provokálóan modern előadásokat rendezett, amelyek az expresszionizmushoz közelítettek, és ugyancsak követték Craig

törekvéseit. A korabeli kritika legtöbb esetben ellenszenvvel fogadta kísérleteit. Németh rendezéseiben a rendelkezésre álló dokumentumok szerint az elemző munka és a színpadi látványvilág megújítása volt a legsikeresebb, a színészek játékstílusán nem tudott mindig változtatni. Németh törekvéseit egy ízben láthattam megvalósulni, az 1957-es kecskeméti *Othello*-rendezésben, amely rendkívüli hatást tett rám. Az akkoriban még kanonizált, naturalisztikus, önmagában igényes, de régies felfogású és játékstílusú, négyöt órás Shakespeare-előadásokhoz képest Németh „inszenálása” (igen kedvelte ezt a kifejezést) átütő erejű, tömör és hatásos volt. Modern. Németh Antal mellett, a II. világháború előtt, nagy értéket jelentett Bárdos Arthur sok tekintetben Reinhardt törekvéseit folytató *Velencei kalmár*-rendezése, valamint Somlay Arthur (Hegedűs Tiborral közösen létrehozott) *Hamlet*-rendezése, illetve -alakítása. Ez utóbbi egyébként a maga idejében Európa-szerte feltűnést keltett. Mindmáig őrzik a kortársak emlékezetét és a kritika az akkori Madách Színház *Hamlet*-előadását is, amelyet Pütkösti Andor rendezett, Várkonyi Zoltánnal a címszerepben. A Madách-könyvtárban jelent meg Pütkösti különlegesen értékes szövegelemzése, amelyből kitűnik, hogy Arany csodálatos fordítása nem lehetett teljes összhangban Pütkösti és Várkonyi nagyon is XX. századi, kortársi reagálásokat ébresztő, pszichoanalitikus felfogásával. Így jutunk el ismét a fordítások kérdéséhez.

A II. világháború után nagy ajándékot

Fehér Miklós díszletterve a pécsi előadáshoz

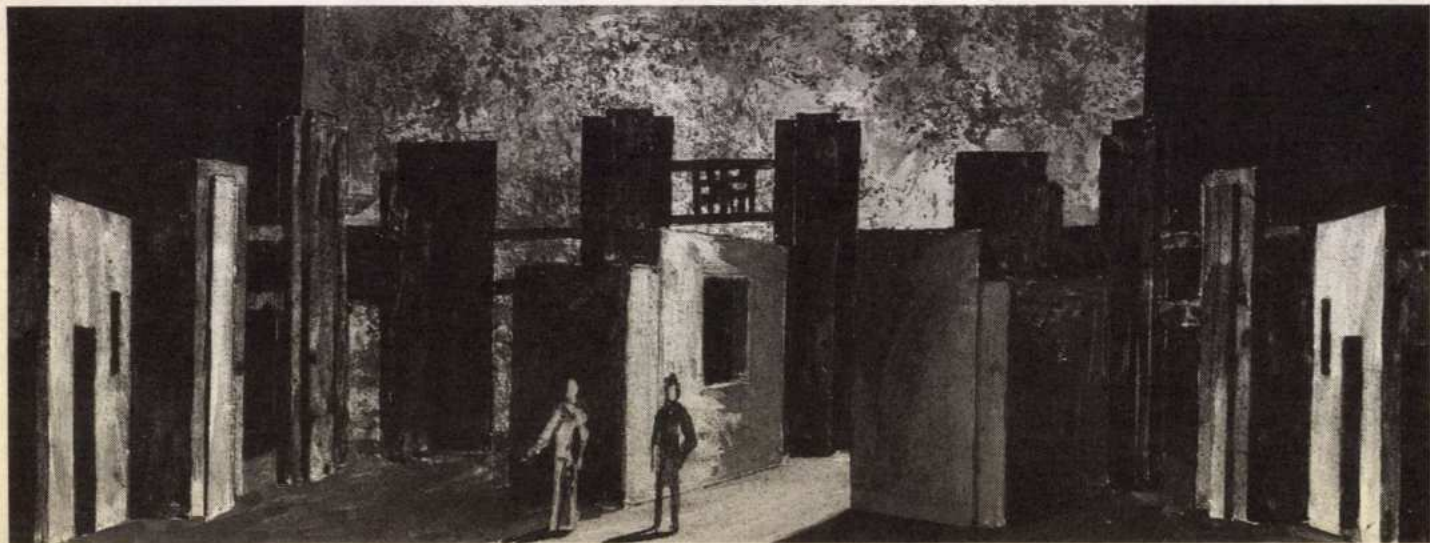


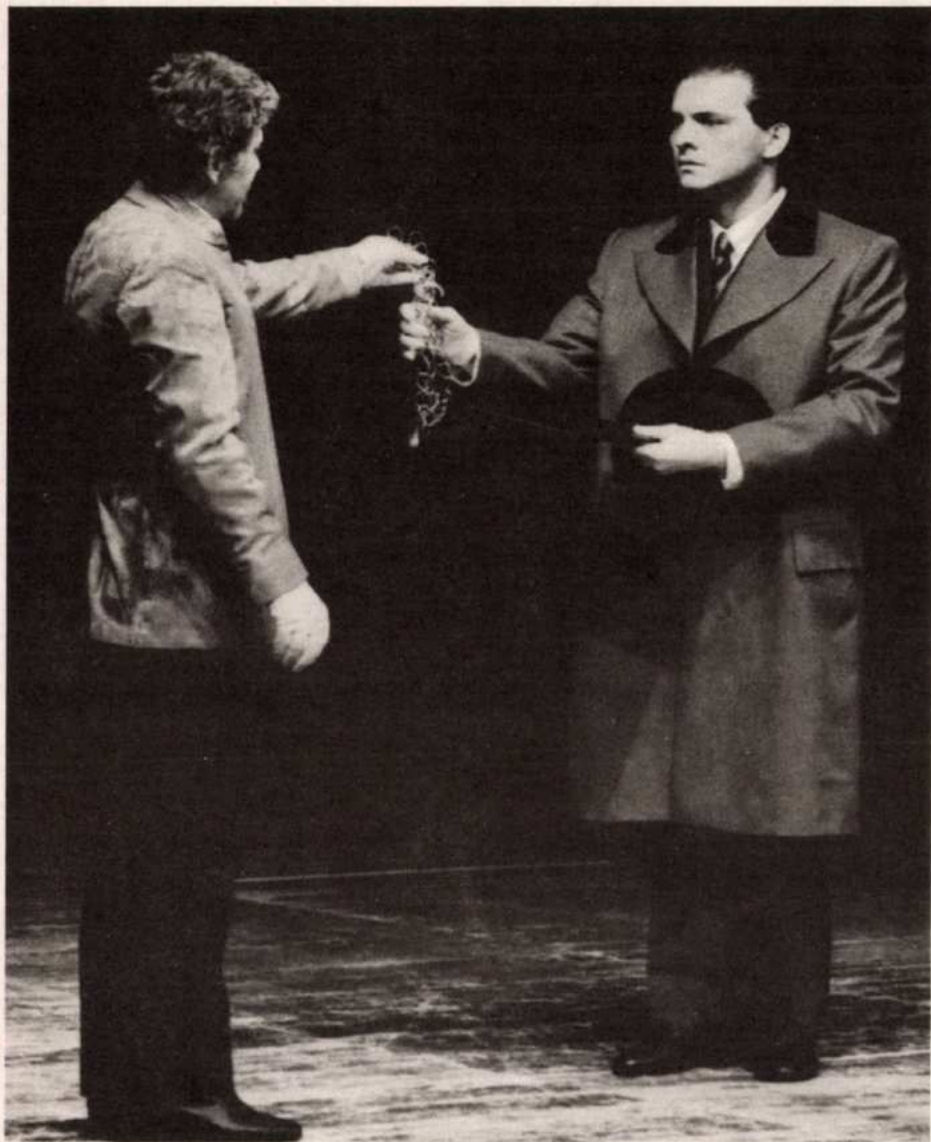
Barkó György (*Escalus*) és **Köszegi Ákos** (*Angelo*) a pécsi *Szeget szeggel* próbáján

jelentett az újjáéledő magyar színházkultúra számára Shakespeare összes műveinek 1948-as és 1955-ös kiadása, amelyben több új fordítás először jelent meg. Ezek közül nagyon közel áll hozzám, többek között, Radnóti Miklós és Rónay György *Vízkereszt*-, Vas István *Antonius és Kleopátra*- és *III. Richárd*-, valamint Somlyó György *II. Richárd*-tolmácsolása.

Természetesnek kell azonban tekintenünk azt is, hogy többen, akik az elmúlt évtizedekben Shakespeare-t rendeztek – mint például Major Tamás, Vámos László,

Székely Gábor, Zsámbéki Gábor, Szegvári Menyhért, Babarczy László, Ács János, Szirtes Tamás – nem elégedtek meg sem a XIX., sem a XX. század magas színvonalú, de rendezői koncepciójukhoz képest nagyon is korhoz kötött fordításaival, és sok esetben új fordításokhoz vagy a régebbi fordítások adaptációihoz folyamodtak. Különösen figyelemre méltó **Eörsi István** több fordítása és adaptációja vagy a *Coriolanus* Katona József színházi szövegváltozata. S itt kell megemlítenem Mészöly Dezső nevét is, aki az elmúlt évtizedekben igen sok Shakespeare-drámát fordított le, s e fordítások színházainkban nagy sikerrel szólaltak meg.





Héjja Sándor (Herceg) és Kőszegi Ákos (Angelo) a pécsi előadásban

Mielőtt a *Szeget szeggel* fordítói és előadási problémáira térnénk, meg kell említenünk azt a színházi forradalmat, amely az 1960-as évek óta elsősorban az angol Shakespeare-játszás akkori stílustörekvései nyomán bontakozott ki világszerte, s amelyre, mint közismert, előbb Brecht írói és stílustörekvései, majd Artaud elmélete, később Beckett szemléletmódja, mindenekelőtt pedig Jan Kott tanulmányai voltak igen nagy hatással. A magyar színházkultúra ennek az irányzatnak egyik legértékesebb produkciójával 1964-ben ismerkedhetett meg Peter Brook *Lear király*-rendezésének budapesti vendégjátéka alkalmával. Ez az elő-

adás robbanásszerűen hatott a magyar színházi életre, ugyanúgy, ahogy 1973-ban a *Szentivánéji álom*. (Emlékezzünk a Koltai Tamás indította sajtóproblémáira: Hogyan játsszunk Shakespeare-t az RSC budapesti vendégjátéka után?) Peter Brookra egyébként egész pályafutása során jellemző volt és maradt, hogy szivacs-ként szívja magába a legkülönfélébb hatásokat, azokat mindenkor felhasználva törekvéseinek kifejezésére. Így a korai craigi befolyás után *Lear*-rendezésében egyszerre volt jelen Kott elmélete, Beckett *Végjáték* című művének gondolatisága, valamint Artaud és Brecht hatása.

Az elmúlt három évtized számtalan rendezői és színészi kísérlettel és remekléssel gazdagította a Shakespeare-játszást. Korunk színházművészete és színé-

szete éppen Shakespeare műveinek újáteremtésében hozta létre a legtöbb nagy értékét. (A Royal Shakespeare Company és az Angol Nemzeti Színház rendezői mellett elsősorban Strehler, Bergman, Zadek, Vitez, Mnouchkine, Chéreau, Ciulei híres munkáit említeném.)

Mészöly Dezső *Szeget szeggel*-fordítását a pécsi Nemzeti Színház mutatta be 1947-ben, s 1966-ban ismét előadta. Most azonban, negyvenhárom év múltán, úgy érzem, a fordítás, minden költői értékének elismerése mellett, több helyütt egy korábbi korszak irodalmi gondolkodásmódját tükrözi. Ezért megkértem a költőt, hogy legyen segítségünkre a szöveg némi átalakításában. Mivel nem tudtam meggyőzni elképzeléseim igazságáról, csak apróbb változtatásokra vállalkozott, s a színház dramaturgiájával mi végeztünk el néhány *kisebb* módosítást. Ez elsősorban azt jelenti, hogy több esetben a lehetséges szövegvariánsok közül a hozzánk közelebb álló megoldásokat választottuk, ám ez csak egy-egy szó vagy szókapcsolat megváltoztatását jelentette, illetve kisebb dramaturgiai „átrendezéssel” járt. Ebben a munkában a pécsi egyetem angol tanárja is segítségünkre volt. (A fordítói, szerzői jog tiszteletben tartása miatt tűntünk fel a plakátokon, hogy a színház „dramaturgiai munkát” végzett.)

F. V.: E néhány változtatással talán sikerült az előadás szándékához közelebb álló szövegvariánst létrehozni. Hevesi Sándor is úgy vélte, hogy Shakespeare műveit egy-egy új kor színházi világában csak bizonyos küzdelem árán lehet „elhelyezni”. De ezt a harcot érdemes megvívni, mégpedig nemcsak a játékstílus vagy a színpadi látvány vonatkozásában, hanem véleményem szerint a szöveg esetleges adaptációjával is. Különösen fontos ez a küzdelem az olyan művek esetében, mint a *Szeget szeggel*, amely nem tartozik a könnyen értelmezhető alkotások közé.

L. Gy.: Magyarországon Hevesi 1927-es rendezésétől eltekintve mostoha sorsa volt a műnek. De amikor, részben a hatvanas évek új Shakespeare-szemléletet és játékstílust teremtő kezdeményezéseit követve, a magyar színpad is vállalkozott a Shakespeare-életmű frissebb interpretálására, egymást követték az új szellemű Shakespeare-felújítások. Így került sor a *Szeget szeggel* felfedezésére is.

Angliában a *Szeget szeggel* eddig két színházi korszakban támadt fel. Először a



Illés Györgyi (Izabella) és Kőszegi Ákos (Angelo) a Shakespeare-drámában

századforduló után, amikor Ibsen, majd Shaw társadalomkritikai művei népszerűvé váltak, másodszer a hatvanas években, amikor az egész angol színházművészetben új korszak kezdődött. De ebben az időben már nemcsak Angliában, hanem a kontinensen, sőt Észak-Amerikában is igen népszerű lett a *Szeget szeggel*, ami főleg a mű talányos, „parabolisztikus” mondandójának, hatalom és etika itt felvetett kérdéseinek köszönhető.

A magyar rendezőkre is nagy erővel hatott Jan Kott tanulmánykötete, mint ahogy rám is a hatvanas években keletkezett *Ahogy tetszik-* és *III. Richárd*-rendezésében.

Kott *Szeget szeggel*-tanulmányát csak az elmúlt években ismerhettük meg. Több gondolata ismét inspirálóan hatott rám, akárcsak Brook néhány sora *Az üres tér* című kötetéből: „Ha követjük a »nyers« és a »szent« mozgását a *Szeget szeggel*-ben, fölfedezzük: a darab igazságról, kegyelemről, őszinteségről, megbocsátásról, erényről, szüzességről, nemiségről és halálról szól; az egyik rész kaleidoszkópszerűen tükrözi a másikat, s ha a prizrát egésznek fogadjuk el, akkor ebből tűnnek elő a mű különböző jelentései.”

A *Szeget szeggel* régebbi magyar előadásai közül Babarczy László kaposvári, Major Tamás nemzeti színházi és miskolci, Paál István veszprémi és Szirtes Tamás

Madách színházi munkáját említem, amelyek közül egyedül ez utóbbit láttam. Felfogásomtól távol állt, mivel leegyszerűsítette a darab tragikumát, a komikus szál pedig önálló életre kelt.

Igen érdekes, hogy Major Tamás már pályája korai szakaszában is vallotta: Shakespeare minden művében meg kell őrizni a tragikus és komikus mozzanatok egyensúlyát. Az ellentéteket helyesen kell megteremteni, mert azok csak erősíthetik egymást. (Itt kell megemlíteni, hogy Major munkássága során milyen sokat tett a magyar Shakespeare-kultuszért. Izgalmas elemzésre adna lehetőséget megrajzolni az utat Major korai, költői-realista rendezéseitől a brechti stílusesszközöket alkalmazó, keményen társadalomkritikus előadásokig át az utolsó évek szintéziséig. Ugyancsak érdekes elemzés tárgyai lehetnének Vámos László Shakespeare-rendezései, hiszen Major mellett a legtöbb Shakespeare-előadást ő rendezte különböző színházakban.)

F. V.: A *Szeget szeggel* Shakespeare második korszakában, a nagy tragédiákkal egy időben, a *Hamlet* és az *Othello* között, a *Troilus* és *Cressidával* egy évben, 1604-ben született, abban a történelmi korszakban s az író magánéletének azon szakaszában, amelyről Kárpáti Aurél ezt írja: „Vérgőzös, viharfelleges évek... A bevégezt századdal mintha örökre elhallgatott volna Shakespeare fiatalágának könnyelmű, gondtalan nevetése.”

L. Gy.: Shakespeare második korszakában, a tragédiák mellett születtek az úgynevezett „problem play”-k (problémadrámák). A modern Shakespeare-szakirodalom az „enigmatikus” elnevezést használja rájuk, s ezt magam is találóbbnak érzem. A *Szeget szeggel* is ilyen mű. A felvetett problémákra nincs benne igazi megoldás, mintha csak Shakespeare a huszadik században írta volna.

E műről mondta G. B. Shaw: „Shakespeare kész lett volna elkezdni a XX. századot, ha a XVII. század hagyta volna.” Az író e korszakában már nyoma sincs az ifjúkor derűjének, hiszen a szerző, Erzsébet királynő egykori kegyeltje, az új század kezdetével Jakab udvarában találja magát.

Stuart Jakab Janus-arcú uralkodó volt. Egyfelől mint szigorú katolikus rendet akart teremteni az Erzsébet-kor erkölcsstelen társadalmában. Példaképpét, Harun al Rasidot követve gyakran öltözött álruhába, hogy saját szemével győződjék meg róla, miként érvényesülnek kegyetlen, új törvényei. Uralkodásáról azonban nem maradtak fenn dicsőítő legendák, mint a formailag hasonlóképpen cselekvő, igazságos Mátyás királyról. Ugyanis míg uralkodóként a bűnt üldözte, magánéletében titokban igencsak szabados életet folytató. Ezért a *Szeget szeggel* értelmezésének egyik kulcsa Jakab személyisége és az angliai közállapotok.

F. V.: Mondhatjuk-e, hogy Angelo és a Herceg alakjában egyként érzékelhető Jakab hatása? Bár azt hiszem, a Herceg sok mindent képvisel az idősödő Erzsébet uralkodói hibáiból és erényeiből is.

L. Gy.: A Herceg figurájában szerintem egyrészt az álruhás királyt és manipulátort, Machiavelli egyik fiókáját jeleníti meg a szerző, másrészt a mű elején a Herceg önkritikus szavai Erzsébet utolsó, engedékeny korszakára utalnak.

A jellemrajzokra és a mű egész gondolatosságára erősen hatottak az író magánéletének eseményei. A *Szeget szeggel* egy időben íródik több olyan szonett, amelyekben a hit, az erkölcs, a törvény parancsának és az érzéki vágyak csábításának kettőssége, illetve a közöttük való vergődés szólal meg. E szonettekben az Angyal és a Gonosz fekete szelleme egyaránt az emberi lélekért küzd, „s ki tudja, nem lesz-e ördöggé az angyal” (144. szonett). Erről is szól a *Szeget szeggel*, amely-

ben Angelót hatalmába keríti a „Gonosz”.

Aszerint, ahogy én írom hőseink történetét, a Herceg engedékeny, gyengekezű uralkodó. Ezt ő is tudja, hiszen maga gyónja meg: „Pihen a jog, mint odván vén oroszlán, / S prédára nem les. / ... / A törvénytár is használatlan hever / S azzal kimúlt. Most már a féktelenség / Orron fricskázza a jogot magát.”

Szerintem a Herceg valaha maga is a könnyelmű életet kedvelte, s egy ideig nemigen hederített arra, hogy az erkölcsi rend felborult. A megromlott közállapotokat látva rendet akar teremteni, de talán mert nincs elég ereje hozzá, vagy mert etikailag nem tartja összeegyeztethetőnek eddigi magatartásával, rábízta a rendcsinálást, a hatalommal együtt, Angelóra. Hogy épp őrá, annak, szerintem, két oka is lehet. A Herceg jól ismerheti Angelót, aki szerzetesi életmódot folytat, s megtagadva fiatalkori önmagát, neofita, szigorú purifikátorrá vált. Feltételezésem szerint egyfajta törpe-Savonarolaként kegyetlenül ostromozza az udvar léha életmódját, az ország erkölcstelen közállapotait. (Angliában tagja lehetett volna akár a történelmi forrásokból ismert, titkos puritán csoportosulásoknak is, amelyek Jakab és később II. Károly megbuktatására készültek, s mintegy előkészítették a Cromwell-féle forradalmat.) Ha Angelo rendet teremt a Herceg helyett, a Herceg akkor is eléri célját; de ha, mint a Herceg, Angelo előéletét ismerve, feltételezi, kísértésbe esve esetleg megtéved, a Herceg elveszteni bírálóját. A hatalomátadás tehát próbatétel. „De most hatalmat nyert: meglátjuk azt, / A lélek szép-e arcán vagy a maszk” – mondja a Herceg. Így aztán kapóra jön Izabella és Claudio esete, amit az „álsruhás” Herceg a végletekig kihasznál. A tisztességtelen játék a darab végén éri el tetőpontját, amikor a Herceg eltitkolja Izabella elől Claudio megmenekülését. Mindebből kiderül, hogy a Herceg kényes-kedve szerint játszik az emberekkel. (Csak a Herceg jellemzése tekintetében nem értek egyet Cs. Szabó László egyébként gyönyörű tanulmányával, amelyben a Hercegnek kegyes jellemet tulajdonít.)

Ebből a rendezői szemszögből nézve válik érthetővé, miért nincs az előadás végén általános jókedv és happy end; hiszen a Herceget kivéve minden szereplő egyéni tragédiák sorát éli át. Így a darab vígjátéki jellegűnek és meseszerűnek tartott második részének tolmácsolásába is keserű színek vegyülnek.

A Herceg természetesen nemcsak poli-

tikus, hanem, a darab valamennyi szereplőjéhez hasonlóan, sokoldalú karakter; gondolkodásának, filozófiájának némely elemében már felsejlik Prospero alakja is.

Angelóról már szoltunk. Ő valóban végrehajtja, amire a Herceg kiszemelte: rendet teremt. Igaz, kegyetlen eszközökkel. Már a kezdet kezdetén embertelen túlkapasokra ragadtatja magát. Angelo nem eleve álszent képmutató, hanem puritanizmusba menekülő, aszketikus neofita, aki múltját megtagadja, ösztöneit pedig szublimálni akarja, mégis ott a legsérülékenyebb, ahol mindenki más: az ösztönéletében. Neve: „Angelo” – szimbolikus. Jelenti a Herceg hírnökét, követét, aki, akárcsak az Úr anyala, Isten s a törvények szavát hirdeti. A név egyszerűen, némi ironikus felhanggal, anyali közbenjárót is jelent, ahogy arra éppen ő maga utal: „Ördög szárvara irhatod, hogy »angyal«, / Meg nem tagadja önmagát.”

F. V.: S az érzéki vágyat éppen a szűz Izabella kelti fel benne. „Szajha, / Se fortélyal, se istenadta bájjal, / Föl nem kavart – és most e tiszta lány / Eszem veszejt...” – mondja. Mi lehet Izabella varázsa?

L. Gy.: Izabella kétszeresen és kétféleképpen hat Angelóra. Megdöbentti és hatalmába keríti, amit mond, és az, hogy éppen ő mondja. Angelo méltó párjára talál Izabellában, aki vallási és etikai kérdésekben éppolyan kérlelhetetlen, mint ő. De természetesen és szervesen benne a vonzó fiatal nőt, aki iránt erotikus vágyat érez. És meggyőződésem, hogy Izabella is meglátja benne a férfit, hiszen Angelo is vonzó és fiatal. Nem véletlen az sem, hogy Shakespeare Izabellát apácaként ábrázolja, holott az eredeti olasz forrás csak szűzlányról beszél. A darab értelmezésének és fogadtatásának kényes eleme Izabella alakja, akit gyakran csupán szigorúnak, bigottnak, élettelennek szokás ábrázolni. Az író azért csinál belőle apácát, hogy szüzességéhez való ragaszkodása elvibb megkötöttség felé tolódjék el, s így viselkedése ne ellenkezzék a reneszánsz ember élet- és szerelemigenlő magatartásával. Egyébként életteli fiatal lány ő is. S Angelónak is azért kell vonzónak lennie, mert ha nem volna az, Izabella „csupán” fizikailag irtóznék tőle. Itt azonban szó sincs erről. Izabella apácaként elvei miatt, fiatal lányként azonban fizikai okokból retteg szüzessége elvesztésétől. S nem hidegen, kegyetlenül áldozza fel Claudiót.



Fazekas István (Lucio) és Illés Györgyi (Izabella) (Tér István felvételei)

Amíg lehet, keresi a megoldást. Bátyjával való dialógusa egyébként régi konfliktust sejtet kettejük között Claudio könnyelmű élete miatt. Végül a Herceg hatalmi játékának áldozata lesz. A darab végén nem is áhít mást, csak magányt.

Gondolom, ebből kitűnik, hogy számomra ezek a figurák nem egysíkú jellemek, hanem plasztikus, esendő emberek, egymásnak ellentmondó jellemvonásokkal, méltón Shakespeare nagy drámai karaktereihez.

F. V.: Shakespeare-nél a mellékszereplők is kidolgozott karakterek, s – különösen napjainkban – az ember különböző cselekvési lehetőségeit szimbolizálják.

L. Gy.: Lucio például a *Szeget szeggel* egyik legkomplexebb karaktere. Neve a latin „lux” (világ, világosság) szóból ered, s a „megvilágosodás” asszociációját keltetheti, sőt a „világos” melléknévvel is összefüggésbe hozható, amely az angol eredetiben „bujálkodó, élveteg” jelentés-asszociációkat idéz fel. Összetett karaktere leginkább a bolond figurájára emlékeztet. Ő az, aki mindenkiről megmondja a magáét. Szemtelenségével, anarchizmusával szembehelyezkedik a modernkori hatalommal. De jelleméhez humanizmus is hozzátartozik, ezt példázza Claudio megmentésére tett kísérlete.

A másik, szinte szimbolikus karakter Bernát. Ő az egyetlen igazán „szabad”

ember a darabban. Különállása egyet jelent a társadalomból való teljes kivonulással.

Ahány szereplő, annyi tanulság. Hiszen a darab egy hatalomváltás drámája. Az új politikai helyzetben az egyes ember is keresi a helyét, s hogy jó oldalra állt-e, azt csak a történelem igazolja. Ez a problematika a közelmúlt és a jelen társadalmi helyzetében sem ismeretlen.

F. V.: A humanizmus mint a kor fő eszmei áramlata Shakespeare darabjaiban meghatározó, hiszen legtöbb művének közép-pontjában az individualizmus, az egyéni boldogság kérdése áll; ezért is olyan aktuálisak e művek. A humanizmus azonban köznapi értelemben magatartásmódot is jelent.

L. Gy.: Ezt a magatartást követi Escalus és a Porkoláb. Ők képviselik az emberi könyörületességet minden lehetséges helyzetben. A Porkoláb merev hivatalnok, de amikor felismeri az igazságtalanságot, Angelo túlkapásait, lehetőségeihez képest mindent elkövet, hogy megmentse Claudiót, hogy a vajúdó Júliának jobb helye legyen, s hogy Bernátot ne kelljen kivégezni. Shakespeare humanizmusa természetesen összefügg a reneszánsz értékekkel is, amelyek gyakran kerülnek szembe a merev etikai normákkal, mint ezt a szonettek is igazolják. A földi lét ugyanis már nem siralomvölgy, mint a középkorban, sokkal inkább a „gyönyörök kertje”, s megválni tőle nem megváltás, hanem büntetés.

F. V.: Már-már közhely, mégis azt kell mondanom, hogy minél inkább „megelevenedik” a darab, annál több rétegét fedezhetjük fel. Így Shakespeare filozófiáját is.

L. Gy.: Ebben a darabban két olyan csomópont van, amely korábbi Shakespeare-művek és a -szonettek filozófiai, etikai vívódását idézi: Claudio és a Herceg egymást követő monológjai az első felvonás kilencedik jelenetében (az eredetiben a harmadik felvonás első jelenete), amelyek Hamlet nagymonológjának mintegy kettébontott változatai. „De meghalni! Ki tudja hova menni?... / Hideg zugban kushadni és rohadni...” – mondja Claudio, míg a Herceg: „Csak a halálra gondolj, bármi vár: / Élet-halál – könnyebb lesz mind a kettő. / Csak mondd az életnek: ha elveszítlek, csak / Olyat veszíték el, mit

bolond kuporgat.” Ez egyszersmind a 66. szonett központi gondolata is.

A másik visszatérő filozófiai (és fordítási) kérdés a „glassy essence”, amely Shakespeare-nél az *önazonosság látszatát* jelenti. A kérdés ez esetben az, hogyan változik meg az ember önképe, identitása, amikor az élet különböző helyzetekbe sodorja, egyáltalán: változik-e? Mintha Shakespeare korunk egyik nagy lélektani kérdését előlegezné: mennyiben azonosulunk szerepeinkkel, amelyeket különböző helyzetekben „játszunk”. Van-e az embernek valódi lényege, avagy ez a lényeg látszat, amely a mindenkori szerepváltásokkal maga is változik. Ez a kérdés a *II. Richárdban*, a *Troilus és Cressidában*, a *Hamletben* és a *Lear királyban* egyaránt megtalálható. A *Szeget szeggelben* Izabella érvel vele: „De a dölyfös ember / Parányi kis hatalmával feszítve / Nem látja meg, hogy lénye nem egyéb / Egy rossz tükörről.” Ez a gyönyörű, komplex jelentéstartalmú kép nehezen adható vissza a magyar nyelv ilyenkor szűkösnek tetsző eszközeivel. Mészöly Dezső fordításában a szép költői kép kissé elfedte a mondánivalót, amely szerintünk mindenképpen hangsúlyos. Ezért próbáltuk kicsit átigazítani: „De a dölyfös ember / Nevetséges hatalmával feszítve / Nem látja, mi való, hogy lénye látszat csupán.”

F. V.: A próbák és a beszélgetésünk alatt is lényegében a *Szeget szeggel* időszerűségéről beszélünk...

L. Gy.: A hatalom morálja és az embereknek ehhez való viszonya a művet ma különösen aktuálissá teszi. Napjaink magukon viselik a hatalomváltás ellentmondásait. A darabban szinte a legintimebb dolgoknak is politikai vetületük van. Az pedig, hogy az előadás szakmai szempontból mennyire lehet „mai”, rendezői stíluskérdés. Napjainkban igen sok fajta stílustörekvés jelentkezik. A hatvanas-hetvenes évek már említett felvilágosító utáni, amelyekben Craig, Brecht, Artaud, Beckett és Kott hatása egyként érvényesült, ma az angol színpadokon és világszerte is gyakorta nagy stíluskeveredés mutatkozik, a forma túlbujzása a tartalom rovására. Újra „hódít” a deklamáló és dekoratív stílus is, egyre több úgynevezett színészcitrikus előadás születik, amelyek sajátos oratorikus jelleggel, különösebb rendezői koncepció nélkül jönnek létre. Itt a szövegé s látszólag a színészé az uralkodó szerep. (Lásd az angol

Renaissance Színház magyarországi vendégjátékát.) Véleményem szerint azonban a határozott gondolati elemzés és vízió nélküli produkciók a szöveget is csak érthetővé, de nem értelmezetten élvezhetővé teszik, a színészi munka pedig ilyenkor sápadttá, kontúrtalanná válik.

A harmadik utat újabban például Trevor Nunn (a Royal Shakespeare Company volt igazgatója) képviseli: ő tavaly az *Othellót* szobaszínházban rendezte meg, puritán környezetben, azzal a szándékkal, hogy megszabadítsa színészeit a deklamáló stílustól, s újfajta *pszichorealista* törekvést érvényesítsen. (Rendezésének televíziós adaptációját láttam.)

Ugyancsak külön tanulmányra adna alkalmat a sok érdekes mai Shakespeare-megközelítés, például Brook párizsi korszakának általam sajnos nem látott, puritán *Athéni Timon*- vagy újabb *Szeget szeggel*-rendezése. A másik végletet képviseli, de igen nagy színházi élményt jelentett annak idején Mnouchkine távol-keleti színházi stílusok jegyében alkotott *II. Richárdja* és *Vízkeresztje*. (Úgy gondolom, ahhoz, hogy a Magyar Shakespeare-játszás rendezői stílus és fordításirodalma ismét megújuljon, a magyar Shakespeare-társaság vitáit folytatva és kibővítve kellene a sajtóban is beszélnünk mindazokról a kérdésekről, amelyeket a fenti gondolatok éppen csak hogy érintettek.)

*

A pécsi előadás a maga szerény eszközeivel szeretné megteremteni az előadás keretei között a brooki értelmezésű *közvetlen színház* élményét, mivel sem a rituális, sem az új teatrális irányzatok eszközeit nem tartja alkalmasnak a *Szeget szeggel* fentebb jelzett gondolati, politikai, etikai és pszichológiai tartalmainak kifejezésére.

„Így van az, hogy a XX. század második felében, Angliában, ahol ezeket a sorokat írom, azzal a dühítő ténnyel nézünk szembe, hogy a modell még mindig Shakespeare. Ezért a Shakespeare-művek rendezése mindig azt jelenti, hogy »modernné« tesszük drámáit, mert a közönség csak ekkor lép közvetlen kapcsolatba a drámák témáival, amelyeknek ideje és konvenciói lejártak.” Peter Brook 1968-ban írta e sorokat *Az üres tér* című kötetében. Számomra ma is meghatározó gondolatait próbáltam megvalósítani. Meglátjuk, milyen sikerrel...