

SZÍNHÁZ .NET

Új e-dráma: Thomas Middleton – William Rowley: Átváltozások

KOLTAI M. GÁBOR FORDÍTÁSÁBAN. FEKETE ÁDÁM ELŐSZAVÁVAL ÉS A FORDÍTÓ BEVEZETŐJÉVEL.

dráma

2026-04-20

Ez a színház a brutalitásra utazik, vértolulásra, gyomorremegésre, rekeszizomzavarra; csontig hatol. Kétszertatú cselekményrendjére (a zavarbaejtő párhuzamosságra ország- és sárgaház között), valamint bohózatokat és slasher horrorokat megelőlegező jelenetező-technikájára még sincs kellő fogékonysága a magyar színháznak, egyelőre...

Bevezető az Átváltozások új fordításához

A *changeling* eredeti jelentése „kicserélt” (rendszerint csúnya vagy rossz) gyermek, akit bizonyára tündérek vagy boszorkányok csempésztek az ellopott eredeti helyébe; járulékos jelentései közt szerepel az a személy, aki önmagát titokban másnak adja ki, vagy egyszerűen csak állhatatlan, változékony személyiség, sőt a „félkegyelmű” vagy az „idióta” is.

A „changeling” az eredetiben Antonio, az álbolond megjelölése a szereplőlistán. De az (át)változás az egész darabot átszövi, s az utolsó jelenetben végül potenciális alanyává lesz az összes szereplő, elsősorban persze Beatrice, akiben „a szépség változott csúf kurvasággá”, és De Flores, akiben a szolgálai engedelmesség vált mindent eltíró zsarnoksággá. Ebben a képsorban sűrűsödik a főtéma: annak felismerése (vagy inkább az afőlött érzett irtózat), hogy lényünk s a többiek lénye nem valamiféle éles kontúrokkal körberajzolható *állandó*, sokkal inkább amorf, meg- és kiismerhetetlen, köztes, higanyszerű. Háromszor bukkan fel a *deformity* szó, ami Alsemerónak és a többieknek abból a képzetéből fakad, hogy volna egy fix körvonalunk, egy identitás (társadalmi kasztból vagy genderből következő szerep, hierarchiában közmegegyezéssel elfoglalt hely, megragadható jellem vagy személyiség) – csak hogy ilyen nincs és soha nem is volt. A rútság végső foka nem pusztán De Flores himlőheges arca, hanem ez a külső-belső deformitás, *alaktalanság*. Szép az, aminek alakja van.

A rettegés másik tárgya így hát az örület (a belső deformitás, amelyről legalább *tudjuk*, hogy kontúrtales), amit a másik, kórházi cselekményszálon látszólag ki is nevetünk. Csak hogy napnál világosabb, hogy az elmeógyógyintézet melletti kastélyban sincs minden rendjén (arról, hogy a kastély Alicantéban van, a tébolyda pedig Londonban, majd máskor), hiszen a gyilkos egy levágott ujjal kedveskedik választottjának, a nőgyűlölő vőlegény egy rafinált terhességi-szüességi tesztet hurcol magával, a rettegő menyasszony pedig szobalányát küldi be maga helyett a nászéjszakára. Kérdés, hogy az elmeógyógyintézet vagy a kastély lakói tekinthetők-e normálisabbnak, illetve hogy létezett-e valaha is normalitás (jellem, személyiség, fix pont) egyáltalán. A reneszánsz horrorban az identitás az, amit szembeszegezünk a külső-belső káosszal; egy halom stratégia, amit hajlamosak vagyunk összekeverni saját magunkkal. Egy kálvini univerzumban járunk, amelyben sorsunk elméletileg predesztinált: Alsemero például hosszan gyözködi saját magát és a nézőket a darab kezdőpillanatában, hogy szerelmével az Édenkert felé venné az irányt, csak hogy a cselekmény egyetlen nyílegyenes zuhanás a Pokolba, amelyről aztán Vermandero megállapítja, hogy „itt zárul körülöttünk”: egy percig sem hagyták, mert nem *hagyhatták* el. (Marlowe Mephistophilise válaszolja ezt Faustusnak a dolgozószobájában, amikor amaz kérdőre vonja, ha csakugyan ördög, miért nincs a pokolban: „De hát ez itt a pokol, és éppen ott vagyok.”) A reneszánsz horror tehát folytonos rákérdés arra, hozhattunk-e volna bármiféle döntést; úrrá lehattunk-e volna az elrendelt végzetten, azaz ösztöneinken, vágyainkon, félelmeinken – vagyis a pszichológiai olvasatok mellett mindig létezik egy teológiai is, és éppenséggel ez utóbbi az, amiért manapság analitikus pszichológusoknak látjuk ezeket a szerzőket (Virginia Woolf használta rájuk először ezt a szót).

A rögeszméink és szorongásaink közt vívott háború önmagunk számára is érthetetlen változások alanyává tesz bennünket (*changeling*): sem De Flores, sem Beatrice nem érti a másikkal kapcsolatos monomániáját. Viszonyukban a szolga-úr(nő) szerep fölcserélődése,

vagy inkább ozmózisa vágyvezérelt, erotikus aktus, ha tudattalan is. A társadalmi státusszal szemben helyreállt a természet „elvárt” rendje, amelyben a férfi van felül, a nő alul; csakhogy hatalom és szexus mindvégig egymásba folyik, Beatrice uralkodik De Floresen és megfordítva, egymás kölcsönös taposása-kínzása a darab világában merő érzékiség, maga a nagybetűs Szerelem (amikor Middleton együtt zuhanó, összefonódott csillagzatokhoz hasonlítja őket, szándékosan idézi fel a *Rómeó és Júliát*). Ennek az oda-vissza szodomazochisztikus kapcsolatnak a legerőteljesebb képe De Flores térdeplése Beatrice előtt (II/2.) és ennek megfordítása a III/3. végén. De az *Átváltozások*ban nem tudatos szerepjáték zajlik, hanem a személyiség fokozatos csúszásai – legmélyebb rétegében erre utal a cím, ami angolul nem valamiféle folyamatot ír le, hanem ezt a kontúrok nélküli lényt nevezi meg: minket.

A szexuális-hatalmi helycsere tükrözi a reneszánsz horror másik állandó toposzát, vagy inkább közegét, ami a patriarchátus: Alicante (ahogy Párma, Firenze vagy Malfi) a gazdag, macsó férfiak – testi és pénzületi – játszótér. Csakhogy De Flores ebből a világból éppúgy kiteszítatott, mint Beatrice; egy ponton homályosan utal arra, hogy „mint úriember esett a világba” – ebből nem derül ki, egy gazdag család elszegényedett sarja-e, vagy csak úgy tekint magára, mint akinek *járna* mindaz, amit nem kap meg („nincs a helyén”, állapítja meg róla Alsemero a darab elején, ami persze az összes szereplőre igaz, a De Florest, Beatricét, Alsemerót, Izabellát, Lolliót körülengő érzetek közül a legerősebb a *magány*). Ez utóbbi olvasatot erősíti De Flores monológja a II/1. jelenet elején, amely fogalomkészletében riasztóan megegyezik a mai *incel*-fórumok felháborult, kismizett, háborúra készülődő férfi-frusztrációjával – ha nem kapjuk meg, ami nemünkönél fogva *jár nekünk*, akkor elveszünk, vagy bosszút állunk érte a női nemen és az egész világon. De Flores egykedvű bosszúhadjárata (amelynek végkimenetelével az első perctől kezdve tisztában van, de megelégszik Beatricével, mint közbülső állomással) a világ ellen irányul, bár annak legmegvetettebb pontjai kétségkívül a nők, „az emberiség selejtes oldalbordái” (*broken rib of mankind*), amelyek közül a Beatrice nevűhöz mániákus és bizarr módon kölcsönös vonzalom fűzi.

Ez a vonzalom (és a közeg, amelyben Beatricének boldogulnia kell) okozza a központi viszony körül felgyűlt legtöbb – és feloldhatatlan – ellentmondást. A darab keletkezése utáni pár száz évben Beatrice a *par excellence* szörnyeteg, bűnös és házasságtörő, egy gyilkosság felbujtója, és *felháborító* módon zavaros (mint a nagyszerű hősnők Websternél és Middletonnál általában). A reneszánsz nőképe *önmagában* a kontúrtalanság, a folytonos, kiismerhetetlen oszcillálás a szent és a kurva, az angyal és az ördög között. Később írták le ugyan, de az *Átváltozások* valóban úgy viselkedik, mint egy klasszikus „Szépség és a Szörnyeteg”-történet, csakhogy itt nem a szörnyetegről derül ki, hogy álruhás herceg, hanem a szépségről, hogy maga is szörnyeteg (ha ugyan az). Végül a „kurva” lesz a közmegegyezés, mint a reneszánsz horrorban általában: ezt tükrözi Ford *Kár, hogy kurvájának* csúfondáros címe is, s egyben ez a közös nevező Alsemero és De Flores között, hiszen ez az, ami betapasztja a (férfi)társadalom szövetén támadt réseket. Mindenki menjen haza, nem volt itt semmiféle látnivaló.

Az 1960-as években a freudi olvasat került előtérbe; ekkor élte a darab első modern kori reneszánszát, mert Brook *Marat/Sade*-ja után mindenki elmegyógyintézetet akart színpadra vinni, úgyhogy járulékos haszonként az addig mellőzött-kihúzott kórházi színpad is fölfedezték, holott a párhuzamok addig is szembevetőek voltak, például De Flores és Lollo (a két „kulcsos

ember”) vagy Beatrice és Izabella között, meg persze a házasságtörés–zsarolás tükröjeleneteiben. A freudi olvasat szerint Beatrice irtózása kezdettől fogva vonzalmat takar, vágy és viszolygás összefonódik, mi más is lehetne a nagybetűs Undor, mint a „vakfolt”, amelytől émelyedünk, de nem bírunk nem odanézni, ahol élvezet és szenvedés egymásba ér; e tekintetben De Flores és Beatrice rögeszméje vitathatatlanul közös, ebből a felismerésből fakad a darabot Lacan rendszere és *jouissance*-fogalma szerint elemző kötetnyi (nagyszerű) szakirodalom.

Végül elkövetkezett a huszonegyedik század, s benne a *me too*, amely valóságos erkölcsi ítélszéket tart bárki fölött, aki Beatrice és az őt körülvevő férfiak viszonyát nem kizárólag a patriarchátus keretei között értelmezi. Beatrice csakis áldozat lehet, semmi más. Ebből következőleg De Flores sem lehet egyéb, mint zsarnok. Hiszen ott a darab közepén a mindenkori drámairodalom egyik legsűrűbb, legpusztítóbb erőszakjelenete (fizikai aktus nélkül, természetesen). Ez az olvasat még arra is rosszállóan tekint, ha Beatrice későbbi rajongását De Flores iránt Stockholm-szindrómaként (vagy bármiféle más, néven nem nevezett széthullásként) értelmezzük. Csak és kizárólag egy olvasat létezhet, ez a (színházi) identitásunk.

Szükségtelen megjegyezni (mégis muszáj), hogy az *Átváltozások* éppen azért remekmű, mert mindegyik lehetőséget egyformán rejti magában. Egy előadásnak – bizonyos fokig – persze muszáj döntéseket hoznia, de ennek a színháznak (elképzelhető, hogy *minden* színháznak, de ez már kimeríti ennek a bevezetésnek a kereteit) az a legfőbb erénye, hogy nem közöl kristálytisztá képleteket arról, mit kell gondolnunk erről vagy arról a szereplőről; ellenkezőleg, az ellentmondásokban lubickol, miközben minden egyes belső pillanata konkrét. Az életre gyúr. Végtelenül sűrű, gazdag, másodperctől másodpercig ható létezését követel meg színészeitől, és tojik az ideologikus (vagy akármilyen) „megfejtésekre”. Közhelyesen szólva abban hisz, hogy maga az emberi személyiség és az élet az, ami gazdag és ellentmondásos, a színháznak pedig ezt kell tükröznie.

Ez az egyik szempont, amit a fordítás során szem előtt tartottam. Az a túlhasznált, de alulértelmezett szó, hogy „hűség”: nem kell okosabbnak (poétikusabbnak, mindentudóbbnak) lenni a szerzőnél, inkább bízni érdemes benne. Csak azokon a pontokon „nyúltam hozzá”, ahol a – minden reneszánsz drámát átszövő – metaforahálók lábjegyzeteket igényelnének; próbáltam arra törekedni, hogy ezeket maga a szöveg hordozza. Ettől függetlenül itt egy lista, sorvezetőnek: építészet–kastély–test (Vermandero vára = Beatrice teste), abban az elzárandó-kifürkészendő lyukak, zugok, s hozzájuk a kulcsok; a résekbe behatoló vagy a testtől elválasztott ujjak, kezek és a férfi nemi szerv; ezzel összefüggésben a kesztyű, a bőr, a külső-belső szépség/alak vagy alaktalanság/deformitás; betegség, fertőzés és mérge, köztük a kígyómérge, mert: Édenkert–kígyó (De Flores)–Pokol, amellyel visszaértünk a mindenféle értelemben vett lukakhoz (és a női nemi szervhez).

A beszélő nevek közül csak Alibiusét fordítottam le (Dr. Sosincsott), de persze több is van: De Flores = „virágos”, vagy „deflorál”; Beatrice = „boldogságot hozó, áldott”, Joanna = „az Úr kegyelme”; Diaphanta = „áttetsző fényű”, kis belehallással „tüzesen izzó”; Isabella = „Istenre esküdt”, bella = „szép”; Tomazo nevében pedig benne cseng „hitetlen Tamás” apostolé. Ezeknek egy része nyilvánvaló irónia, az egész korszakban nincs csúfondárosabb és kajánabb szerző Middletonnál, és ennek kapcsán érdemes szót ejteni az egész korszakra

jellemző műfaji átjárhatóságról, ami az *Átváltozások* esetében éppoly higányszerű, mint a szereplők természete, s ezt igyekeztem a szövegben is képviselni.

A képlet nem olyan egyszerű, hogy van egy (tragikus) főszál és egy (komikus) mellékszál. Egyrészt a reneszánsz néző – a szerzői szándék szerint – egy darabig jóízűen nevet De Flores és Beatrice jelenetein, az előbbi vágyának bumfordiságán és az utóbbi naivitásán (Beatrice az egyetlen a színházépületben, aki nem érti vagy nem akarja érteni, mit kér De Flores fizetségként) – annál iszonyúbb a III/3. jelenet kíméletlen terrorja. Ezeket a jeleneteket is, mint ahogy az egész darabot, átszövik a részben önkéntelen szexuális szóviccek: Beatrice, Izabella vagy Sosincsott többször is öntudatlanul használ „áthallásos” szavakat, amiket a néző és partnerük (Lollo, De Flores) persze fölismer, s az utóbbi ennek tudatában játszik velük tovább, sokszor replikákon át; a két gondnok/erőszaktevő egyébként is hajlamos kétértelműen, célzásokon keresztül fogalmazni. Másfelől a főcselekmény legalább kétszer hajtűkanyarral, a legszörnyűbb pillanatban fordul át idétlen (!) bohózatba, Beatrice erőszak utáni monológjának kellős közepén (IV/1.) és a nászéjszaka kísértetjárását követő tűzvészben (V/1.) – Diaphanta halála egy csúfondáros farce és egy tragiko-*paródia* keretei között bonyolódik le, mint ahogy Alonzo meggyilkolása is kínosan, felháborítóan mulatságos: utóbbiban az a komikum forrása, hogy a néző tisztában van vele, az egyik szereplőt rögvest lemészárolják, s a gyilkos ennek tudatában, a közönséggel összekacsintva társalog vele, kétértelmű kiszólásokkal. Ehhez képest Beatrice és De Flores halála (V/3.) megrendítő, képtelen *liebestod*, amely a „Rómeó és Júlia”-hagyományt éppúgy felforgatja, mint a társadalmi rendet vagy épp a gyomrunkat – gondoljunk csak a zárt ajtó mögül kiszűrődő állatias hangokra, amik egyszerre idéznek föl (és jelentenek) szeretkezést és mérsárlást, s amit Alsemero „lucskos műsor”-nak nevez; megállapítása az egész darabra érvényes. Tomazo pusztá figurája is műfaji átjárás, hiszen klasszikus bosszúhősként mászkál a főcselekmény szexuálpatológiai abszurdjában, ahol semmi keresnivalója nincs, rossz drámába tévedt, tragédiájához nincsenek partnerei, őket keresi, s ettől egész lénye (tragi)komikus ellenponttá válik. Cserében pedig a kórházi cselekmény mindent átható idiotizmusát is át- meg átlengi a tragikum szele: Izabella nem véletlenül ott szembesül az emberi elme törékenységével, és fogalmazza meg észrevételeit a valóságban eltévedt rögeszméségről.

Utoljára hagytam a mondatszerkezetet, a beszédet, a ritmust. Az angol nyelv természeténél fogva jambikus, és tagmondatos, „hozzáfűző” építkezése lehetővé teszi, hogy a szereplő újabb és újabb gondolattal térhessen el az eredetileg tervezett iránytól: vagyis ahogy az életben, úgy a színpadon sem pontosan azt mondják végig, amit elkezdtek. A magyar nyelv képes arra (az angol is, de kerüli), hogy mindent egyetlen nagy építménybe gyömöszöljön bele: ilyenkor már a mondat kezdetén tudnunk kell, hogyan fogjuk befejezni. Színpadon ez nem szerencsés. Jobb úgy elkezdni beszélni, hogy a gondolat menet közben felülíródik, mutálódhat, elburjánzik – minél több váltás, kanyar, még dühösebb, még gúnyosabb, még fájdalmasabb újdonság rakódik rá útközben, annál sűrűbb helyzetbe kerül a színész. Ha minden súlypont elhangzott, és a mondat még mindig tart, vagyis a közlendő elfogyott, de még le kell csengetni a maradék szavakat anélkül, hogy új gondolat születhetne, akkor a színész (és a szerep) rosszabb helyzetbe kerül.

Különösképp fontos ez egy olyan darabnál, ahol a mondandó iránya egészen szurreális (de legalábbis számunkra nem megszokott) ritmusban váltakozik. Csodás példa erre – és a middletoni építkezésre – a II/1. jelenet, amely két szereplő közönséghez intézett monológjával

indul arról, hogyan érzik magukat a másik jelenlétében, majd egy nyúlfarknyi dialógussal folytatódik (ennyit képesek egy légtérben eltölteni együtt, s ezt is soronként félrékkel tűzdelik a nézők felé), végül két újabb monológgal zárul arról, mit okozott bennük az iménti nyúlfarknyi jelenet. A jelenetblokk lényege a nézőkön keresztül bonyolódik. A közönséghez való viszony jelentése, formája, hangneme Middletonnál – és általában az angol reneszánsz színházban – külön tanulmány(oka)t érdemelne. Részben ennek a változékonyságnak a jegyében hoztam meg a ritmikai, mondatszerkezeti döntéseket. Részben pedig annak a jegyében, hogy nem vagyok költő; sok mindenhez nincsenek eszközeim, vagy ha voltak, költészettani szempontból nem tudtam megítélni őket.

Ezért vagyok végtelenül hálás Várady Szabolcsnak, aki engedélyezte, hogy nagyjából húsz sort (hol változtatásokkal, hol egy az egyben) átvegyek 1980-as, Ács János és a kaposvári színház számára készült fordításából. Továbbá köszönettel tartozom Peer Krisztiánnak, aki számtalan ritmikai javaslattal járult hozzá a szöveghez. Nem mindegyiket fogadtuk meg Zsigó Annával, a szegedi előadás dramaturgjával. Volt, ahol a színpad, a szerző iránti hűség vagy a közös mániák győztek a jambus felett; Krisztián joggal tette föl a kérdést ilyenkor, voltaképp mit szeretnék tőle, de jó előre megbízott Annában. Őt, Zsigó Annát illeti a legnagyobb hála; soronként segítette át a szöveget az egymásnak ellentmondó szempontok és verziók tengerén, olyan döntések mentén, amiket csak vele lehetett meghozni – így ez a mostani változat egyben az övé is.

Ezt a két szövegkritikai kiadást használtam a munka során: Thomas Middleton – William Rowley: *The Changeling*, Bloomsbury, 2013 (szerk. Michael Neill); Thomas Middleton: *Collected Works*, Oxford, 2007 (szerk. Gary Taylor és John Lavagnino, a darabot szerkesztette Douglas Bruster).

– Koltai M. Gábor

A dráma letölthető [INNEN](#).