



SZINBERGER SÁNDOR

Gondolatok az operaszövegkönyv-fordításról

*Szurok Á! hó É! rőt I! zöld U! kék O! — csak egyszer
lehessek titkotok mind elbeszélni bátor!**

RIMBAUD

A műfordítás művészet, egyben pedig tudomány. Művészet, mert mesterei a szavak vagy betűk legrejtettebb titkainak beavatottjai; tudomány, mert művelői a költészet és irodalom mindent átfogó törvényeinek és szabályainak hivatott ismerői. A kívülállóknak nehéz véleményyt alkotnia erről a nemes hivatásról. Ellentétes álláspontok és teóriák végtelen sorával kell megküzdenie, amelyek végső fokon elvi kérdésekre vonatkoznak. Nem térünk ki az elméletek ismertetésére. Legfeljebb azt óhajtjuk megemlíteni, hogy az ellentétes álláspontokat képviselő műfordítók írásaiból sikerült megragadnunk kiindulópontjuk közös lényegét, amely a másnyelvű alkotó műve iránt érzett felelősségben nyilvánul meg. Ez egyeseknél a szavak hű fordítói tolmácsolását és a formai felépítéshez való ragaszkodást jelenti, másoknál a lényegretörés szándékát.

A prózában vagy versben megvalósított művek fordítása egyaránt nagy tapasztalatot és mesterségbeli tudást követel, de a prózában fogalmazott mű más nyelvre való átültetése távolról sem olyan problematikus, mint a versben írotté, amely az ihlettől áthatott, gondos munka ellenére is csak átköltésnek nevezhető. Ezt az egyébként ismeretes tényt azért említettük meg, mert tanulmányunk tárgya, az operaszövegkönyv-fordítás szempontjából is teljes mértékben érvényes. Sőt célszerű már eleve hangsúlyoznunk, hogy zenei szövegről lévén szó, a felmerülő problémák mind a prózai átültetés, mind a versátköltés tekintetében jóval összetettebbek.

Az operaszövegkönyvek túlnyomó részét versben írták. Ezért, anélkül hogy mellőznénk a prózában megalkotott librettók kategóriájának fontosságát, szükségképpen az előbbivel óhajtunk foglalkozni, mert az operaszövegkönyv fordításának, a műfordítás e sajátos ágának problematikáját mindenekelőtt a versátültetés nehézségeiben látjuk; e problematika feltárása vezet a szövegkönyvfordítás elé gőrdülő akadályok megértéséhez. Összekötő láncszemet igyekeztünk találni a versfordítás és a versben fogalmazott szövegkönyv átköltése között. Az összekötő láncszemet Kosztolányi Dezső szolgáltatta. „A fordítás mindég ferdítés is — valotta. — Ha az értelmet híven, szóról szóra tolmácsoljuk egy másik nyelven, akkor szükségképp megváltozik a szavak alakja, s ezzel a mondat hangulati velejárója. Ha pedig csak a hangrészt utánozzuk, a mondat muzsikáját, a betűk színét, akkor ennek a gondolat adja meg az árát.“ Kosztolányi példával bizonyítja állításának helyességét, és ebből érdekes tanulságokat vonhatunk le. Többek között azt, hogy a műfordító fülének egyazon mondat vagy verssor „keményhangú dūr“-nak szólhat eredetiben, míg szóról szóra való fordításban „lágyhangú moll“-nak. E gondolatból az tűnik ki, hogy a költő és műfordító belső auditivitása bizonyos szempontból a zeneszerzőkére emlékeztet. S hogy a vers megalkotásában a belsőleg hallott sajátos muzsika milyen szerepet játszik, arra többek között Schiller *Zene* című kétsorosa utal:

*Költőben szellem legyen, életet adjon a szobrász,
Lelküinknek szavakat csak Polyhymnia ad.***

Kosztolányi a szavak hangzásrokonságát keresi, és megkülönbözteti a mély és magas hangú szavakat. Ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a szavaknak kétféle fordítása lehet: helyes és „zenei fordítása“. Érdekes megjegyeznünk, hogy a műfordításról elmélkedve Kosztolányi sajátos zenei szakkifejezéseket használ: „a

* Tóth Árpád fordítása.

** A vers eredeti címe: Tonkunst. Rónay György fordítása.

mondat muzsikája" például a dallam jellegzetességére emlékeztet, „lágyhangú moll”, „keményhangú dúr”, „mély- és magashangú szavak”, „hangzásrokonság” pedig egytől egyig szintén olyan kifejezések, amelyeket a költő-műfordító akár a *Zenei alapismeretek*ből is kölcsönözhetett volna.

Talán már az eddig elmondottakból is kitűnik, hogy a keresett összekötő láncszem nem más, mint a szavakban és versszakokban rejtőző *muzsika*. Ennek az igazolását nemcsak a Kosztolányi használta szakkifejezésekben látjuk, vagy az olyan meghatározásokban, mint „a mondat muzsikája” avagy „zenei fordítás”, de Pausztovszkijnak abban a gondolatában is, amely szerint „minden emberi szó belsőjében gyönyörű dallam rejtőzik”, a nagy költők és muzikusok akaratának engedelmesskedő dallam. Ezt a dalomat a műfordítónak is érzékelnie kell.

A Kosztolányi gondolataiban felfedezett zenei szakkifejezések főként a szavakban és verssorokban rejlő dallamra vonatkoznak. A műfordításról szóló tanulmányokban általában sok olyan zenei szakkifejezést találunk, amelyek a szavakban és a verssorokban, valamint a zenében létező közös alapelemekre vonatkoznak. Többek között a *ritmikának* és *metrikának* olyan közös alapelemekre gondolunk, amelyek egyaránt sajátosságai a költészetnek és a zenének. Benedek Marcell például Füst Milán *Lear király*-fordításával* kapcsolatos észrevételeiben a metrika problémáit taglalva még a színész lélegzetvételének lehetőségeit is figyelembe veszi, sőt többek között éppen a lélegzetvétel szempontjából mutat rá a fordítás gyöngéire. A kritikus azt bizonyítja, hogy a műfordító nem tartotta tiszteletben a shakespeare-i verssorok metrikáját, s ez az időmértéki jellegzetességek elferdítésén túl a költő belső ritmusélményéből fakadó életritmus helytelen érzékeléséhez vezetett. Azt is mondhatjuk, hogy ez esetben a verstan metrikai szabályainak megsértése, a szabályos időközökben fellépő természetes hangsúlyok elferdítése a szavak egymáshoz való időértékviszonyát borította fel, tehát a *ritmust*. Ugyanilyen problémák merülnek fel a szövegkönyvfordítás terén is, az adott fordítói hibák pedig egyazon tolmácsolási nehézségeket okozzák. Példánkkal a verstan és a zene időmértéki összefüggéseinek egyik arculatára akartunk rávilágítani. Ezek az összefüggések különös jelentőségűek akkor, amikor a költészet és a zene közösen szolgálják a drámai kifejezést, ami elsődlegesen a versszöveggel egybeolvadó dallam formájában valósul meg.

A versben írt operaszöveg döntő jelentőségű alkotóeleme az operaalkotásnak, mert drámai alapanyag jellegén túl a szavakban és verssorokban rejlő dallam ösztönzőleg hat a zenei dallam megvalósulására, a vers ritmusa pedig a zeneszerző ritmusélményének kialakulását segíti elő. A költészet és a zene rokon elemeinek olyan kölcsönös befolyásáról van szó, amelyre Schiller idézett önvallomása is utal.

A költészet és a zene szerkezeti rokonlemeinek feltárásában igen hasznosnak bizonyult Kosztolányi Dezső és Benedek Marcell értékes irányítása. Gondolataikból lényegbevágó végkövetkeztetéseket is levonhatunk, többek között azt, hogy a műfordítónak híven kell visszaadnia a verssorokban létező zenei elemek összességét. A feladat megoldása nagy tapasztalatú mesterfordítót követel. Csak hogy a szövegkönyv átültetőjének nemcsak a verstan zenei elemeit kell figyelembe vennie, hanem a szöveggel egybeolvadt dallamát is, valamint e két sík rokon elemeinek összefüggéseit és kölcsönhatását; világossá válik: a versben megfogalmazott szövegkönyv fordítója kitűnő műfordító és muzsikus kell hogy legyen egyszemélyben.

Az operaszövegkönyv fordításának átfogó tudományos történetét még nem írták meg. A szövegkönyvek más nyelvre való fordítása az opera elterjedésének egyik magától értetődő jelensége volt. A műfajt olasz találmánynak nevezhetjük, és amikor világhódító útjára indul, hatása korántsem egyértelmű. Sok a híve, de sok az ellensége is (ez a jellegzetessége egyébként mindmáig megmaradt), és hogy a szembenálló felek megfelelő érveket gyűjthessenek össze, mindenekelőtt szöveget próbáltak megérteni. Ennek azonban az volt az alapvető akadálya, hogy az újonnan „feltalált” művészetet idegen földön is olaszul énekeltek. Ezzel kapcsolatban érdekes adatokkal szolgál Romain Rolland-nak az első párizsi operabemutatóról szóló tanulmánya**. A Luigi Rossi *Orfeo* című operájának olasz nyelvű előadásáról fennmaradt vélemények közül kettőt kell kiemelnünk. Egy bizonyos Olivier Lefèvre d'Ormesson szerint „az olasz nyelv, amelyet nem jól ért az ember, unalmas”. Egy másik tanú — Montgat — feljegyzése szerint „volt, aki nem értett olaszul, s mégsem mozdult, udvariasságból nézte az előadást”.

Az idézett két tanú valószínűleg nem tartozott az *Orfeo* csodálói közé, és a Romain Rolland által közölt adatokból kiderül, hogy az első párizsi operabemutató

* Benedek Marcell: *Könyv és színház*. Bp., 1963.

** Romain Rolland *Zenei miniatűrök* (I. kötet. Bp., 1964) című kötetéből: Az első Párizsban játszott opera, Luigi Rossi „*Orfeo*”-ja.

(1647. március 2.) politikai harcokat szült. De ettől függetlenül, a fennmaradt vélemények közvetve ugyan, már felvetik a mindmáig vitatott kérdést: eredeti nyelven kell előadni az operát, avagy fordításban? A szövegkönyvfordítások — tanúsítják az idézett vélemények — reális szükségletet elégitettek ki. A drámai cselekményt csak érthető szöveg alapján lehet követni. De már az *Orfeóval* kapcsolatban is elhangzottak olyan vélemények, miszerint a színészek olyan tökéletesen játszottak, „hogy azok is megérthették őket, akik nyelvüket egyáltalán nem ismerték”. Hasonló véleményeket ma is hallunk, de az elmúlt háromszáz év tapasztalata azt bizonyítja, hogy összehasonlíthatatlanul többen vannak, akik a szöveget is meg akarják érteni. Ezt igazolja egyébként a fordítások nagymértékű elterjedése.

A szövegkönyvfordítás sok nehézségbe ütközik, és a folyamatosan megjelenő javított kiadások vagy új tolmácsolások azt bizonyítják, hogy az eredeti szövegkönyv más nyelvre való áttünetése ritkán éri el a kívánt színvonalat.

Am azt is meg kell említenünk, hogy a régebbi szövegkönyvfordítások kevés kivétellel olyan felületes munkák voltak, amelyek a műfordítás költői és zenei követelményeinek szigorú figyelembevételére helyett egyszerűen meghamisították az operaalkotásokat. A legkényelmesebb, egyben pedig a leggyakoribb megoldás a művek úgynevezett „átdolgozása” volt. Ennek következtében kétes képességű műfordítók váltak az operaalkotás nagyjainak „szerzőtársaivá”. Így jöttek létre az olasz és francia operák németre átdolgozott változatai, amelyeknek magyar nyelvű továbbfordításai még a mai napig sem tűntek el az operaszínpadról, annak ellenére, hogy gyakorta Karinthy Frigyes műfordításparódiáira emlékeztetnek.

Amikor Thomas Mann Wagner szövegkönyvet zeneművészeti alkotásoknak nevezi, és nem librettóknak, bizonyos szempontból újrafogalmazza Mozartnak azt a gondolatát, amely szerint „az operánál a költészet legyen teljességgel a zene engedelmes gyermeke”. De a mozarti gondolat is csak kései visszhangja Dante mintegy fél évezreddel ezelőtt leírt véleményének. Dante ugyanis a *canzone** meghatározása kapcsán a következőket írja: „Ezért tehát a canzone nyilvánvalóan semmi más, mint olyan valakinek befejezett műve, ki szavakat úgy ír össze, hogy a zenei előadásra alkalmas összhangba kerüljenek.” Dante sem tekinthető ösforrásnak, mert meghatározását a már előtte rég kialakult alkotói tapasztalatra alapozza. A canzone-ről idézett sorai már tudományos összefoglalását adják a régebbi mesterek tapasztalatának, hogy a megzenésítésre szánt verset sajátos megfontolások alapján kell megírni. Ami pedig a szavak „összhangba kerülését” illeti, Dante valószínűleg a szavaknak olyan jellegű összefűzésére utal, amelyben az alkotói előrelátás már eleve meghatározza egymáshoz való harmonikus viszonyukat. Itt többek között a verssort alkotó szavaknak arra a kiválogatására kell gondolnunk, amelyben döntő szerepük van a szavakat alkotó hangoknak, fonémáknak, amelyeknek titkát időtlen idők óta fűrkészik a költők.

Az ilyen hangokból megalkotott szavak belsejében rejtőzik a költők és muzsikusok értékelte dallam, amely a szavak összefűzése folytán a verssor belső dallamvonalát alakítja ki. A canzone költője tehát olyan verssorokat igyekezett írni a muzsikusa számára, amelynek kettejük által érzékelt belső dallamvonala ösztönzőleg hatott a zenei dallam kialakulására. A canzone költője ugyanakkor a verssorokat alkotó szavak és szótagok között létező időértékviszonyokra alapuló ritmust is a megzenésítés érdekében alakította ki. Ezáltal a versritmus a zenei ritmus kialakulását segítette elő. S amennyiben megvalósította mindezt a költő, anynyiban kerültek „összhangba” a zenei előadásra alkalmas szavak.

Lehetetlen meghatározni, mikor írták le az első olyan verssort, amely az új, még csak kialakulóban levő zenés drámai műfaj alapja lehetett. Az első opera-szövegkönyvek még a canzone költőinek tapasztalataira épülnek, s ha az idők folyamán ki is alakultak sajátos dramaturgiai követelményei, a librettó mindmáig nem mondott le a canzone-költők Dante által halhatatlanná tett örökségéről. A vers a drámai cselekmény kifejezésének szolgálatába állt, és canzone ösenél jóval engedelmesebb gyermeke lett a zenének, mert valósággal egygyólvadt vele. S minderre azért volt képes, mert az új célt szolgáló verssorok megvalósítói híven követték Danté tanácsát, és a zenedráma szolgálatába állított költői ihletük izzó pillanataiban sem feledkeztek meg arról, hogy miként fűzzék össze a szavakat. De az is lehetséges, hogy éppen ihletük eredményeként kerültek „összhangba” a zenei előadásra alkalmas szavak, az összhang pedig ezáltal engedelmességet jelentett — gyermeki engedelmességet a zene drámai kifejezőmódjának szolgálatában. Így alakult ki a szövegkönyv sajátos nyelvezete, az előszeretettel használt kifejezések

* Mint idézetünkben kiténik, Dante korában megzenésítésre írt verset jelentett, egyben pedig annak énekelt formáját. Lásd Dante: A nép nyelvén való ékesszólásról. Bp., 1962.

és fordulatok sokasága, amelyek a legszebb hangzású és legjobban énekelhető szavak költői összefüzéséből tevődtek össze, bár ez az igyekezet gyakorta lett a modorosság indítéka. Stendhal* korának egyik énekes csillagáról — Crivelliről — azt jegyzi fel, hogy „még ma sem hajlandó elsőnek olyan áriát énekelni, amelyben nincsenek benne ezek a szavak: felice ognora**”, mert ezekre könnyedén trillázhat. De eltekintve a vadhajtásoktól, a szövegeknyvekben használatos nyelvnél kialakult a maga sajátos költői szépsége, gazdag szókincsében pedig fellelhetők mindazok a vonások, amelyeket Kosztolányi említ a szavakban rejlő muzsikával kapcsolatban. Más kérdés viszont az, hogy a szövegeknyv verssorainak „belső muzsikája” hogyan érvényesül a műfordításban.

Ha a szövegeknyvfordító csak az eddig felsorolt szempontokat veszi figyelembe, mármint azt, ami Danténak a canzonéval kapcsolatos meghatározásából származik, valamint azt, amit a szép hangzású és jól énekelhető szavak „hangzásrokonságra” alapuló „zenei fordítása” követel meg, munkája már ez esetben is igen körülményesnek nevezhető. Csakhogy egyes szövegeknyvfordítók nemigen vették figyelembe az előbb felsorolt szempontokat, és munkájuknak már az a része is kifogásolható, amely függetlenül a sajátos zenei szempontoktól, kizárólag a versfordítás alapvető problémáira korlátozódik. Ezt egy közismert ária első verssorának fordítása példázta. A *Carmen* híres virágáriájáról van szó, amelynek első francia verssora a „La fleur que tu m'avais jeté” szavakból áll. A hangzásrokonságra alapuló zenei fordításnak mindenekelőtt a francia szavak zengő magánhangzóit kell figyelembe vennie, az Á, Ö, Ū, É-t, és csak kisebb mértékben a tompán hangzó E-t. Az idézett verssor egyik létező fordítása a következő: „Rejtegettem én itt e szíven.” Végig a tompán hangzó E-t halljuk a szerényen meghűződő É és Í mellett, sehol a francia eredetire emlékeztető Á, Ö, Ū vagy É. A verssor tehát nem felel meg a hangzásrokonságra alapuló zenei fordítás követelményeinek, ami azonban nem zárja ki annak lehetőségét, hogy az idézett verssor a Kosztolányi meghatározta két szempont alapján állhassa meg helyét, és pedig mint *helyes* vagy *szó szerinti fordítás*. Csakhogy az eredeti verssor szóról szóra való fordítása: „a virág, amelyet te nékem dobtál”, helyes fordítása pedig: „a virág, amelyet nékem dobtál.” Világos tehát: az idézett verssor szabad, de helytelen fordítása az eredetinek.

Ha a verssor másik, közismert fordítását elemezzük, annak előnyei rögtön világossá válnak. A „Büvös erő volt e virágban” magánhangzóit, az Á, Ö, Ū hangzásrokonságban vannak a francia eredetivel. Jól érzékelhető, zengő szótagjai az eredeti szótagok csillogását idézik, bár a szavak értelme egészen más. A verssor úgynevezett szabad fordításáról van szó, amely azonban jól illeszkedik a felsorolt követelmények egyik csoportjába.

A szövegeknyv alkotói is jobbára költők voltak. Jól ismerték a hangzók titkát, sőt különös titkok birtokosai voltak, mert sajátos szóalkotásaik egyik alapjellegzetessége az *énekelhetőség*. Az emberi hang ugyanis csak akkor bontakozhat ki teljes szépségében, ha a szöveget alkotó szavak és szótagok kiejtése nem gátolja meg szabad szárnyalását. A szavak vagy szótagok kiejtésében és énekelhetőségében nagy szerep jut a bennük foglalt magánhangzóknek. A saját nagyságuktól megszárdult énekes sztárok szeszélyeit határozottan elvetjük — beleértve az előbb idézett Crivellit is —, de ugyanakkor igazat kell adnunk azoknak az énekeseknek, akik a rosszul énekelhető fordításokat kifogásolják, mert kevés az olyan szövegeknyvfordító, aki megfelelő figyelmet szentel annak, hogy az eredeti szöveg verseinek dallamossága, belső zeneisége, következőképp énekelhetősége átszármazzon fordításának verssoraiba.

A drámai szöveg és a dallam egybeolvadásának legegyszerűbb formája a *recitativo*, az énekbeszéd. Kétféle recitativót ismerünk: a röviden hangzó csembalóakkordokkal kísért *secco recitativo*t és az *accompagnat*ót. A recitativo áll a legközelebb az úgynevezett élőbeszédhez, mert dallamvonala igen egyszerű, és szinte úgy érezzük, hogy az nem más, mint a beszéd dallamvonalának felfokozott zenei kifejezése. A *secco recitativo* esetében minden egyes szótagra egy olyan hangjegy-érték esik, amely tökéletesen egyezik az adott szótag élőbeszédbeli hosszával. Ez azt jelenti, hogy a zeneszerző a hangjegyértékeket az élőbeszéd szótagjainak természetes időtartama alapján írta le, és így a hangok időértékviszonyából kialakul a prózai beszéd természetes ritmusa, egyben pedig a szavak természetes hangsúlya. De mi történik akkor, ha az eredeti szöveg valamelyik szava szótagszám avagy hangsúly szempontjából nem egyezik egy más nyelv hasonló értelmű szavával? És lényegében nem csupán egy-egy szóra kell gondolnunk, mivel a más nyelvre fordított szavak szótagszáma vagy hangsúlya gyakorta nem egyezik az eredetivel.

* Stendhal: Rossini élete (6. fejezet). Bp., 1973.

** Felice ognora (olasz) — mindig (folyton) boldog.

A fordító számára két lehetőség adódik: vagy a verssort alkotó további szavak vagy szótagok egyikét helyezi a főlélegessé vált hangjegyértékekre, vagy pedig egyszerűen törli őket. A szövegferdítés veszélye mindkét esetben igen nagy. A kottába rögzített zenét sokféleképpen értelmezhetjük, de *írásmódján nincs jogunk változtatni*. Ennek értelmében a Kosztolányi említette „zenei fordítás” elve csak a szavakban kifejezett gondolatok esetében érvényes (a versekre gondolunk), és csak a szavak hangzásrokonságára vonatkozik. A zene lefordíthatatlan és megváltoztathatatlan, mert zene csak egy van, az, amelyet az alkotó rögzített kottába. Ahhoz semmiféle műfordítónak nincs joga hozzányúlni. Legalábbis elvileg... , mert a gyakorlat egészen mást mutat. A második megoldás, amikor a fordító a verssor további szavait helyezi a szabadon maradt hangjegyértékekre, még súlyosabb ferdítéshez vezet, annak ellenére, hogy a szavak természetes hangsúlya és szótagjainak száma megegyezik a szabadon maradt hangjegyértékekkel. Ez esetben ugyanis az eredeti szöveghez viszonyítva megváltozik a szörend, ami az énekbeszéd esetében nem ugyanazt jelenti, mint a prózai szöveg avagy a vers fordításában. A drámai szöveg — akár próza, akár vers — egybeolvadt a dallammal, a dallam lejtését pedig éppen a szavak mondatbeli értelme és elhelyezése határozza meg. A második kérdés tehát a következő: jogában áll-e a fordítónak megváltoztatnia a szórendet, amikor a zeneszerző rögzítette dallamnak éppen a szórendből eredő értelem adja meg sajátos lejtését?

A válasz ezúttal is nemleges, mert meghamisíttatik a zeneszerző szándéka. A fordítók viszont többnyire a dallam természetes hanglejtésével ellentétes szavakat iktatnak azokra a hangjegyértékekre vagy hangjegycsoportokra, amelyek eredetileg egészen más értelmet voltak hivatottak kifejezni.

Az ilyen fordítói felületességnek elsődleges következménye az, hogy a secco recitativo elveszíti az alkotói szándék által meghatározott *eredeti* értelmét. Márpedig ez igen nagy hiba, mert a secco recitativót az operaalkotók távolról sem kezelték a fordítókra jellemző felületességgel. Ezzel kapcsolatban idéznünk kell Ernst Lert* véleményét, aki szerint Mozart secco recitativói „drámai és lélektani szempontból rendkívül elevenen kidolgozottak”. Ezt azonban a fordítók ritkán vették figyelembe. A secco recitativót olyan laza zenei építményként kezelték, amelyben a dallamvonalnak nincs lényeges szerepe, és ezért a hangjegyértékek kiiktatását vagy megváltoztatását nem tartották különösebb fordítói hibának. A secco recitativót valóban laza zenei építménynek nevezhetjük, csak éppen más szempontok alapján, ugyanis ez a zenés drámai műfaj egyetlen olyan kifejezési formája, amelynek belső életritmusát nem az alkotó határozza meg. A zeneszerző nem adja meg az úgynevezett *tempo* jelzést, s ezáltal az életritmus érzékelése az éneklésre hárul, akárcsak a prózai színjátásban.

A recitativo *accompagnato*ban már az alkotó elsődleges életritmusa lüktet, bár az énekbeszéd „kiséretes” (*accompagnato*) jellege bizonyos szempontból figyelembe veszi az énekesben kialakuló életritmust is. Ami a recitativo *accompagnato* tét illeti, a szövegfordítók általában ugyanazokat a hibákat követik el, mint a secco recitativo esetében.

A tárgyalt két énekbeszéd-típussal lezárul az elsődleges alkotói élmény lazább rögzítéséből származó drámai kifejezőmód úgynevezett szabadabb formája, és a műfaj további kifejező lehetősége az alkotó által előre meghatározott zárt keretbe szűkül. A kottaformában rögzített elsődleges alkotói élmény egy megmáshíthatatlan dimenziójú struktúra: benne a drámai szöveg, az énekelt dallam és a zenekar önálló drámai kifejezőmódja kölcsönhatásokra alapuló egységet alkot. A szövegekfordítók azonban csak a legritkább esetben veszik figyelembe az opera háromszékű kifejezőmódja között fennálló összefüggéseket-kölcsönhatásokat.

Nem áll módunkban kitérni a háromszékű drámai kifejezőmód közötti összefüggések részleteire. A probléma hosszabb tanulmányt igényelne. De ami a szövegekfordító idevonatkozó elsődleges feladatát illeti, annak lényege világosan összefoglalható, ha figyelembe vesszük Kosztolányinak azt a megállapítását, hogy a fordítás nem hanyagolhatja el az eredeti verssor „hangulati velejáróját” stb. A dallammal egybeolvadt drámai szövegnek három „hangulati velejárója” van — a szövegé, az énekelt dallamé és a zenekar önálló kifejezőmódjáé. S hogy a fordítónak nagyon is tekintetbe kell vennie e három sík kölcsönhatásokra épülő „hangulati velejáróját”, azt mi sem indokolja jobban, mint az a tény, hogy a zene elsődlegesen hangulatot fejez ki.

Mindebből pedig az következik, hogy az operaszövegekfordítás — akárcsak a más jellegű műfordítás — szakembert követel. A szövegekfordítás egy mindmáig ritkán jelentkező műfordító-operadramaturg feladata kell hogy legyen,

* Ernst Lert: Mozart auf dem Theater. Berlin, 1918.

bár ezt a követelményt korántsem könnyű kielégíteni, főleg ha figyelembe vesszük, hogy maga a háromsíkú operadramaturgia sincs tudományos rendszerbe foglalva. A minden szempontot kielégítő szövegek fordítás hiánya még mindig terhes öröksége az operának, egyben pedig egyik ősforrása a műfajjellemes bírálatoknak. A jó fordítás szükséges eleme az operaelőadásnak, mert a közönség nagy része a szövegek alapján követi a cselekményt. A drámai cselekmény követését annyira zavaró szövegbeli értelmetlenségek sokban hozzájárultak az operaellenes előítéletek kialakulásához, és még a műfaj olyan szerelmese is, mint E.T.A. Hoffmann, elragadtatással kiált fel, amikor eredeti olasz nyelven hallhatja Mozart *Don Juan*-ját: „Ah, mily élvezet! minden recitativót, mindent úgy fogok hallani, ahogy az a nagy Mester lelkében megfogant...” Az író ujjongásának aligha lehetett más indítéka, mint az, hogy nem akarta rossz fordításban hallani az imádkozó Mester remekművét. A rossz fordítások még a Hoffmann halálát követő huszöt év tizedek alatt is igen divatosak voltak. Ezzel kapcsolatban elég, ha Bernard Shaw egyik operakritikáját idézzük, amely 1891-ben látott napvilágot. Egy londoni *Don Juan*-előadásról írja a következőket: „Sajnos, Mozart szövegének megváltoztatása rendszeressé vált ezen az estén, mert az énekesek mindegyikéből hiányzott Mozartnak a forma és a művészi méltóság iránti kifinomult érzéke.”

Az eredeti nyelven való éneklés korunk új divatjai közé tartozik, és csak ott honosult meg, ahol az operaelőadás még mindig csak az „elit” szórakozását szolgálja. A jelenség nem mentes a sznobizmustól, főként ha figyelembe vesszük, hogy gyakorta nemcsak a közönség, de még az énekesek sem értik a szöveget.

Az eredetiben vagy fordításban való éneklés problémája távolról sem bonyolult, csak ki kell zárunk a divatmajmolást és a sznobizmust. A rossz szövegek fordításokat nem a közönség számára érthetetlen eredeti szövegek kell hogy helyettesítsék, hanem értékes és jó fordítások. Nem a könnyebbek — ám a nagyközönség számára érthetetlen — megoldást kell választani. A szövegek fordítását kell új, tudományos és művészi alapokra helyezni! Ez egyik előfeltétele az opera jövőbeli fejlődésének. Enélkül csak a „beavatottak” műfaja marad, márpedig azoknak száma távolról sem nöpes. A nagyközönség tisztán érthető műfajokra vágyik, és ez az igénye teljesen jogos.

NICHITA STĂNESCU

TÉLI SZERTARTÁS

És újra egy-egy boltozat
és újra másik.

Szentként magára diésfényt fölvonat,
vagy csak szívárványlik.

Állsz vigyázzban, állok vigyázzban,
akárha volnánk esküvőn.

Egy lég-pap most nagyokosan
a két lég-gyűrűt mutatja föl.

Te jobb kezed, én a balt emlem:
egymásra mosolygunk, mintha tükkörbe.
Barátaid és barátnőim könnyesen
állnak bennünket körbe.

Megcsókoljuk egymást.

A fényképész épp ott sűrög.

Villám. Sötét. Villám. Sötét.

Féltérde hullok, elterülök.

Megcsókolom mélabúsan térded hegyét.

Átkarolsz, átkarollak,

és ünnepélyesen lépiünk a télbe.

Barátaid és barátnőim utat adnak.

Reánk tonnányi hó zubog le.

Megfagyunk. Majd a hajfodrász, a tavasz
díszíti föl újra csontvázainkat.

ZIRKULI PÉTER fordítása

