

A villamos két megálló között fékez. A vezető leszáll, kezében a váltóvassal, beleilleszti a részbe. A váltó engedelmesen a helyére ugrik. A vezető káromkodik, felszáll a villamosra. Csenget, indít.

*

Galambok morzsát csipegetnek. Egy emeleti ablakból kihajló szőke nő porrongyot ráz. Néhányan a megállóban várakoznak. Biciklis futár füttyörészve suhan. A villamos nem jön.

Luigi Pirandello

ILLUSZTRÁTOROK, SZÍNÉSZEK ÉS MŰFORDÍTÓK

Lukácsi Margit fordítása

Franciaországban nem is olyan régen divat volt fotográfiával illusztrálni bizonyos regényeket és novellákat: a művészetet a természet pusztá, egyszerű utánzására korlátozni vágyó, úgynevezett realizmus mintapéldányait. Nos, nyugodtan kijelenthetjük, hogy az efféle művekhez, melyek nem törekedtek egyébire, mint hogy a korabeli élet fotográfiáinak látsszanak, illett ez az újfajta, fényképezőgéppel készült illusztráció.

Eszembe jut a regényíró, Lamarthe alakja Maupassant NOTRE COEUR-jéből: „*armée d'un œil qui cueillait les images, les attitudes et les gestes avec la précision d'un appareil photographique*”.

Lamarthe álarca mögött ebben a regényben maga Maupassant rejtőzik, aki – mint tudjuk – Flaubert-től kapta ezt a receptet: – „Jól megfigyelni!” – őszerinte ugyanis ezen múlik a művészet üdvössége. – Menj, járj egyet, s száz sorban összefoglalod, amit láttál.

Ám végül az elmélettel ellentétben sem Flaubert, sem Maupassant – mindketten kiváló művészek – nem lett fotográfus; az előbbiből nemhogy fotográfus, de még csak igazi naturalista sem lett. A természet és a művészet különbsége, melynek lényege éppen az az átalakító művelet, amelyet a művészet visz véghez a természetten, egyértelműen megmutatkozik Flaubert ironikus megvetésében a középszerű valóság iránt, melyet módszerezen akart leírni, és amelyet ösztönösen gyűlölt; valamint ugyancsak egyértelműen kitűnik Maupassant elhatározásából, miszerint a biztos, állhatatos ösztönt állandóan neki kell szegezni a bizonytalan, ingadozó értelemnek, ily módon feltárni a bestialitást mint lényünk alapját, ezt a szilárd alapot, mely önmagában is képes megővni bennünket képzeletünk szeszélyeitől, valamint intellektusunk tévedéseitől.

Akkor már inkább festők – ha egyáltalán –, mintsem fotográfusok; de nem olyan értelemben vett festők, ahogyan Blaise Pascal gondolta, aki nyilvánvalóan az arisztotelészi POÉTIKÁ-ban már kifejtett és azóta sokak által ismételt gondolat nyomán, mit sem törődve azzal, hogy a tárgy leképeződik a művész lelkében; továbbá abban a hitben, hogy a festészetnek nincs más célja, mint hogy magára vonja az emberek ámulatát

„*pour la ressemblance des choses dont nous n'admirons pas les originaux*”, felkiáltott: – Minő hívság a festészet!

Térjünk vissza az illusztrációhoz.

Manapság ugyancsak nagy divatját éli, és nemcsak a könyvekben, folyóiratokban, újságokban, hanem mindenütt: még – futólag jegyezzük meg – a zenében is.

Az a zeneszerző, aki kézbe vesz egy színdarabot vagy valami affélét, ám amely mindenestül befejezettek tekinthető (mondjuk, a TOSCA-t vagy a FEDORÁ-t), és zenekari kommentárokkal látja el, ékítgeti, itt-ott hozzábiggyeszt egy-egy zenei betétet, más területen ugyan, de nem illusztrátor ő is?

Tudvalevő, hogy a szabályos operalibrettó olvasva majdhogynem érthetetlen, csonka vagy féloldalal alkotás; vagyis az olvasó kielégítetlen marad, befejezetlenségérzete támad; erős vágyat érez egy további, nem mellékes, hanem lényegi összetevő, a zene után, mely a librettóval összeolvadva, azzal szoros egységben alkotja a teljes műalkotást: az operát.

Aki megzenésíti a TOSCA-t vagy a FEDORÁ-t, kinyilvánítja, hogy nem fogja fel vagy nem akarja felfogni, mi is az opera, vagy minek kellene lennie, azon egyszerű oknál fogva, hogy a zene az efféle darabok esetében, bármennyire befejezettek tekinthetők is, nem egyszerűen fölösleges és léha körítés, hanem – a szó klasszikus értelmében – méltatlan sértés.

Amint ez, nézetem szerint, fordítva is igaz: nemhogy a fotográfia, de a művészi rajz is sértés egy verseskötetben.

A zene azért sért, mert saját lényegi formájára, gesztusaira jellemző tünékeny érzést iktat be a realiztikus színmű gondolatiságába és pontos ábrázolásmódjába; a közbeszűrt képillusztáció pedig azért, mert túlságosan is meghatározza a költői képeket, már-már túlságosan körülhatárolt és merev expresszivitással ruhazza fel, ha nem egyenesen meghamisítja azokat.

Régi keletű esztétikai probléma ez, amelyet Lessing megoldott már, mégpedig Spencernek az antikvitásbeli költészet és képzőművészet egyenműségéről vallott nézeteivel ellentétben; no és egészen más szemszögből, mint Caylus gróf, aki aszerint ítélte értékesebbnek vagy kevésbé értékesnek egy költeményt, hogy egy festő meg tudná azt fogalmazni képben, vagy sem. Olyan esztétikai probléma ez, amelyet Croce helytelenül – mivel úgy véli, hogy az esztétikai tényező avagy a művészi látásmód és a fizikai tényező avagy a reprodukciót szolgáló segédeszköz közötti kapcsolat pusztán külsőség – nem létezőnek tekint.

Mármost szerintem a művészetben az, amit Croce teoretikai tevékenységnek nevez, a semminél is kevesebbet ér, ha az esztétikai tényező nem integrálódik a gyakorlati tevékenységbe úgy, hogy teljesen eggyé válik vele; sem az esztétikai ábrázolás kommunikatív eszközeinek (szó, zenei hangok, színek stb.), sem a technikának az esztétikai tényezőhöz fűződő kapcsolata nem tekinthető külsőlegesnek; sokkal inkább, a művészet tekintetében ők maguk az esztétikai tényező, nem csupán valamilyen esztétikai tényező, hanem ez vagy az az esztétikai tényező. Egyszóval szerintem a technika egyenlő azzal a spirituális tevékenységgel, amely lassanként mozdulatokban szabadul fel, s ezek a mozdulatok magát a spirituális tevékenységet a jelenségek látható nyelvére fordítják le; a technika a művészi forma szabad, spontán és közvetlen mozdulatsora. A belső kép a festő lelkéből alászáll az ujjaiába, megbizsergeti azokat, s addig nem nyugszik, amíg a vásznon meg nem jelenik.

Egyszóval a kivitelezés maga a folyamatban lévő, eleven alkotás. A rideg kézművesmunka nem a művészi ihletet követő fázis. Valóságteremtésről van szó, amely mint a művész lelkében élő kép, egyszerre materiális és spirituális: egy érzékeinkkel felfoghatóvá vált látomás. Mármost ez nem mehetne végbe, ha a kép nem hajlana maga is a spontán átalakulásra, miközben az a bizonyos mozdulat láthatóvá teszi. A gyakorlati tevékenységnek, a technikának, a munkának spontánnak és szinte öntudatlannak kell lennie. A megszerzett tudást nem lehet reflexió révén hasznosítani; a művészi technikának ösztönössé kell válnia. S hogy a művész kialakítja magában ezt a hajlékony és biztos ösztönt, ezt a végzetszerűséget, amely a vágtyól hajtva a képhez a megfelelő mozdulatot rendel; vagyis hogy olyannyira elsajátítja a művészet technikájának nyelvét, hogy teljes természetességgel beszél az, hát éppen ez az igazi művész legfőbb ismérve.

Ebben az értelemben értendő a művészetben a gyakorlati tevékenységnek, a technikának, az ábrázolás kommunikatív eszközeinek, azaz a fizikai tényezőnek és az esztétikai tényezőnek a kapcsolata, s a kettő egysége nem érvényesül, hanem éppenséggel sérül, ha két különálló dologként kezelik őket, holott egységről van szó. Ezek után teljesen világos, hogy ez az esztétikai tényező nem lehet egy és ugyanaz valamennyi művészeti ágban; hogy az egyes művészeti ágak külsőleges jellemzőinek eltéréseiből az következik, hogy a benső is különbözik. Egy művészt nem a véletlen vagy a gyakorlati tevékenység tesz festővé vagy muzsikussá vagy költővé, ahogyan azt Croce gondolja. Akiben egy táj inkább valamilyen benyomást ébreszt, mintsem valamilyen képet: akiben pontos látvány helyett inkább tünékeny formák születnek, mindazonáltal lelkét mély érzelmek hatják át, az a zenében találja meg a maga természetes nyelvét. A költői gondolat egy látvány; a költő logikája, hogy úgy mondjam, a hol felragyogó, hol elhalványuló fény expresszív játéka, s érzéseinek színük, formájuk van, jobban mondván és forma a költő számára érzésekkel egyenértékűek.

És valóban, a költő kevésbé korlátozott, mint a festő, és kevésbé szabad a muzsikusnál. Kétségkívül megesik olykor – számos példa van rá –, hogy egy festői képzelettel megáldott író inkább lát, mint gondol, valamint egy filozofikus hajlamú festő inkább gondol, mint lát. Az író tíz oldalban teríti szét azt, amit egyetlen pillantásba kellene sűríteni; a festő egymást követő gondolatait egyetlen képben rögzíti, mely aszerint épül fel, ahogyan a belső képet megalkotó szellemből megszületik a mozdulat. Mindkét esetben a képnek kommentárja lesz szüksége: a festő képének azért, hogy megértsék, az író által alkotott képnek azért, hogy lássák.

Amikor Lessing a LAOKOÓN-ban megvonta a festészet és a költészet közötti határvonalat, tulajdonképpen nem tett egyebet, mint fölvetett egy technikai kérdést; még csak azt sem mondhatjuk, hogy hibázott volna. A festészet *egy pillanatot* ábrázol a térben, ezért technikája kizár mindenféle időbeli egymásutániséget: fizikai törvényszerűség, hogy ugyanannak a dolognak nem láthatjuk egyszerre két különböző oldalát. A költészet viszont – mely több egymást követő időbeli momentum ábrázolása – technikailag kizárja az egyes pillanatok fölötti túlságos elidőzést: pszichológiai törvényszerűség, hogy nem tudunk egységes, egész képet alkotni magunknak a más-más pillanatban felidézett dolgokról. Minél közvetlenebb a dolog érzékszervekkel történő érzékelése, a költőnek annál kevésbé szabad fölaprózni azt; a műalkotás nem érzékelés, hanem az érzékelés tapasztalati eredményei szabályozzák: vagyis egyetlen összetett érzékelés nem aprózódhat fel több késleltetett, részletező, nem adekvát érzékletre. Ez az

érzékelés konkrét egységének érzékletek rendszerére történő felbontását jelentené: az egyén nem pszichológiai, hanem logikai kifejeződést nyerne. A költő megteheti, hogy időben egymást követő érzékeléseket ábrázol; ám azt nem teheti meg, hogy egy pillanattnyi térbeli látvány részleteit írja le. Ezért a férfi- vagy a nőportrék, a csendéletek vagy a terjengős tájleírások, melyeket Zola annyira kedvelt, vagy híres festmények verbeli átiratai s hasonló léha ujjgyakorlatok semmiképpen sem tekinthetők költészetnek. Akkor hát – kérdezhetik – hogyan kellene egy költőnek ábrázolnia, ha megérinti valaminek a szépsége, egy női szépség, egy kert, a háborgó tenger, a csillagos égbolt szépsége és a többi? A hogyanra nincs válasz, a művészi kifejezés kritikájának vannak meg a szabályai, a művészi kifejezés mikéntjére nincs szabály: csak az a fontos, hogy a költő ne tegyen művészete technikájának ellenében. No és elég földidézni, ahogyan Dante ábrázolja Beatrice szépségét, vagy Homérosz régi, de örök érvényű példáját előhozni: nem tesz egyebet, mint Helené szépségét a trójai vének ámulatában írja le, midőn a végzetes asszony elvonul előttük.

Mindebből egyértelműen következik, hogy a festészet korlátozottabb a költészetnél; s ezért az illusztrátor, bármilyen jól értelmezi is a költő érzéseit, művészetének természetéből adódóan sosem tudja visszaadni a költői kifejezőmód mozgalmasságát. A rajz által láthatóvá tett, hogy úgy mondjuk, a kontúrokból megdermedt kép leginkább érzékletté alakul. A költői képek viszont kiáltanak.

Mindez, ismétlem, abban az esetben van így, ha az illusztrátor nem hamisítja meg, azaz nem értelmezi félre a költői képet. Márpedig a hű értelmezés oly nehéz, hogy ne mondjam, lehetetlen! Minél tehetségesebb a művész, annál inkább a maga sajátos, különleges látásmódjának birtokában alkot. Ha három festőt beállítunk ugyanolyan fényviszonyok közé, ugyanabba a környezetbe, hogy fessék meg az előttük álló élő, lélegző modellt, három különböző portré születik: képzeljük csak el, mi lesz egy, a könyv lapjain élő, elképzelt alakból egy színlelt jelenetben! Megmondhatja, akit már ért az a szerencse, hogy viszontlátta valamely regényét vagy novelláját egy képeslap hasábjain.

A hű interpretáció lehetetlenségéről vagy majdnem lehetetlenségéről más szemzőgből és más helyen az is elmondhatná a magáét, aki színdarabokat írt vagy ír. Mert hát a színházművészetben mi más a színpad, ha nem egy nagy, működésben lévő élő kép? Mik a színészek, ha nem illusztrátorok ők maguk is?

Ám ezúttal nélkülözhetetlen illusztrátorok, sajnós.

*

Amikor egy regényt vagy egy novellát olvasunk, megpróbáljuk elképzelni a szereplőket és a helyszíneket, amint egymás után elénk állítja és bemutatja őket a szerző. Nos, képzeljük el egy pillanatra, hogy ezek a szereplők valamiféle varázslat folytán ott, a szobánkban egyszerre csak elénk ugranak a könyv lapjairól, megszólalnak a saját hangjukon, és elkezdenek maguktól, a könyvbéli leírás vagy elbeszélés mankója nélkül mozogni.

Nincs ezen mit csodálkozni! Pontosan ezt a varázslatot viszi véghez a drámaművészet.

Emlékeznek Heinrich Heine szép fantasztikus románcára, Geoffroy Rudèl és Tripoliszi Melizanda történetére? „*Éjente a blaye-i kastély / fészke surranó neszeknek, / falikárpitfigurái / újra megelevenednek. / Trubadúr s úrnő lerázza / árny-végtagok zsibbadását, / nyújtózik, s lelép a falról, / s teremhosszat fel s alá jár.*”*

* Tandori Dezső fordítása.

Ezúttal a holdfény viszi véghez a varázslatot az elhagyott kastélyban. A nagy görög tragédiák viszont úgy vitték véghez a varázslatot, hogy felülmúlhatatlan lírai lelket lehettek az eposz és az antik mítoszok csodás kárpitjain szereplő nagyszerű figurákba. Később Shakespeare varázsolta úgy, hogy a leginkább tragédiába illő és a legsokrétűbb figurákat a római vagy az angol történelemből, a többieket pedig az olasz novellák fordulatos cselekményszövegéből emelte ki.

Ám ahhoz, hogy az írott szöveg lapjairól a szereplők maguktól, elevenen élénk ugorjanak, az kell, hogy a drámaíró megtalálja azt a szót, amely maga lesz az akció, a mozgó, eleven szót, az akció természetével megegyező, azonnali kifejezést, az egyedüli kifejezést, mely nem lehet más, csakis tulajdon az az egy, annak az egyetlen szereplőnek a szava abban a bizonyos szituációban; ezeket a szavakat, kifejezéseket nem kitalálja az ember, hanem születnek, mégpedig olyankor, amikor a szerző valóban annyira azonosult teremtményével, hogy érzéseik, akaratuk is egy.

A legelemibb dolog, minden műalkotás létrejöttének alapja egy kép (vagyis az a bár eleven, de anyagtalan valami, ami a művészen megfogant, és amit alkotószelleme felnevelt), egy kép, amely – mint mondtuk – igyekszik eggyé válni azzal a mozdulattal, amely őt a művésztől független külvilágban valóságossá avatja. A megvalósításnak elevenen kell előtörnie a koncepcióból, és csakis a koncepció által, egy nem mesterségesen előidézett, hanem független, azaz a felszabadulni, megvalósulni, élni vágyó kép által gerjesztett mozdulat révén mehet végbe. Valóságot kell teremteni, mondtuk, mégpedig olyat, mint maga a kép: egyszerre materiális és spirituális, ámde érzékszerveinkkel felfoghatóvá vált látomás. A művészi koncepcióban összehangolt képek együttese tehát feltételez egy összehangolt mozdulatsort, amelyen belül az egyes mozdulatok között ugyanolyan összefüggések állnak fenn, mint a képek között, s amelyek ugyanazt a látványt akarják megvalósítani, anélkül, hogy megmásítanák a koncepció sajátos jellegét, s akár a legcsekélyebb mértékben befolyásolnák spirituális harmóniáját, miközben átvezetik a képet a valós világba. Vagyis a megvalósításnak magában kellene foglalnia a koncepció valamennyi jellemzőjét.

Végbemehet mindez a drámaművészetben?

Az előadás materiális megvalósulásakor szerző és alkotása közé sajnos mindig szükségzerűen beiktatódik egy harmadik elmaradhatatlan elem: a színész.

Ez, mint tudjuk, a drámaművészet szempontjából orvosolhatatlan kiszolgáltatottságot jelent.

Miképpen a szerző, hogy eleven művet hozzon létre, kénytelen azonosulni teremtményével, olyannyira, hogy érzéseik, akaratuk is egy legyen; csakis így és nem másként – már ha lehetséges –, így kellene tennie a színésznek is.

De még ha egy olyan nagy színészről van is szó, aki képes arra, hogy teljesen levetkőzze egyéniségét, hogy magára öltse a megjelenítendő személy jellemét, a teljes és tökéletes inkarnációt nemegyszer megmásíthatatlan tényezők akadályozzák: a színész megjelenése például. Ezt a kellemetlenséget részben ellensúlyozni lehet a sminkkel. De akkor is inkább hasonulásról, maszkról van szó, mintsem valódi inkarnációról.

Minden bizonnyal ez a kellemetlen meglepetés – melyhez hasonlót valamely illusztrált könyv olvasásakor tapasztalunk, midőn azt látjuk, hogy az illusztrátor egészen másként ábrázol egy-egy szereplőt vagy jelenetet, mint ahogyan elképzeltük – éri a drámaírót is, amikor saját darabját látja színészek előadásában a színpadon. Bármilyen erőfeszítéseket tesz is a színész, hogy megértse az író szándékát, nem egykönnyen

képes ugyanúgy látni a figurát, ahogyan a szerző látta, nem egyikőnnyen viszonyul hozzá ugyanolyan érzelmekkel, mint a szerző, s nem egyikőnnyen képes úgy megjeleníteni a színen, ahogyan a szerző kívánta.

Ha megtörténne az a varázslat, amelyre az előbb utaltam, vagyis hogy egy regény olvasása közben a valóságban élénk ugranának a szereplők, s nem olyannak látnánk őket, ahogyan magunkban elképzeltük, hanem amilyenek a kellemetlen meglepetést szerző illusztrátor ábrázolta őket, bizonyára úgy szenvednénk, mintha ránk erőszakolt volna valamit, mintha lidérces álmot látnánk, és felháborodva felkiáltanánk:

– Nem! Nem így! Nem így!

Nos, hányszor előfordul, hogy egy szegény drámaíró, miközben részt vesz valamelyik művének próbáján, ugyanígy kiált fel: – Nem! Nem így! – s szinte megvonaglik kínjában, bosszúságában, haragjában, fájdalmában, mert azt kell látnia, hogy a materiális valóságban látható fordítás, mely szükségszerűen a másé, nem felel meg ama koncepciónak, eszmei elgondolásnak, mely egyedül az övé, egészen az övé?

De hát akkor a szerzőhöz hasonlóan a színész is szenved, a színész, aki másként lát és érez, s ugyancsak erőszakként, lidércnyomásként éli meg a szerző akaratát és látásmódját. Ugyanis a színésznek, hacsaknem az a szándéka (nem lehet az), hogy a színmű szövege úgy hangozzék el a szájából, mint egy hangszóróból vagy egy fonográfból, akkor újra kell alkotnia a figurát, azaz neki is föl kell építenie magában; a már kifejezést nyert képnek benne is össze kell állnia, és azzá a mozdulattá kell alakulnia, amely megvalósítja és a színen valóságosként megjeleníti. Egyszóval a művészi kivitelezésnek a színész esetében is elevenen kell kipattannia a koncepcióból, s csakis így, vagyis nemcsak a színészben, hanem az őáltal és őbenne testet-lelket öltött eleven és cselekvő látvány által elindított mozdulatok következményeképpen.

Mármost ez a belső kép, noha nem spontán módon született meg a színészben, hanem a költői kifejezés nyomán ébredt a lelkében, lehet-e a szerzőével azonos? Lehetőséges volna, hogy az eredeti kép nem módosul, nem alakul át, miközben egyik lélekből átköltözik a másikba?

Soha nem lesz azonos az eredetivel. Legföljebb egy hozzávetőleges, többé-kevésbé hasonló kép lesz, de sosem ugyanaz. Az adott szereplő a színmű szövegében megírt szavakat mondja ugyan, de ő már nem a költő által megalkotott figura, mert a színész újraalkotta magában, és övé a kifejezőmód, noha a szavak nem tőle származnak; az ő hangja, az ő teste, az ő mozdulatai viszik színre.

Pontosan ez a helyzet a műfordító esetében is.

*

Illusztrátorok, színészek és műfordítók, ha jól meggondoljuk, az esztétikai értékítélet szempontjából valójában ugyanabban a helyzetben vannak.

Mindhárman egy valaki más által már kifejezett, azaz kigondolt és megvalósított művel találkoznak, melyet egyiküknek egy másik művészeti ágra, másikuknak materiális cselekvésre, a harmadiknak pedig egy másik nyelvre kell lefordítania.

Vajon miképpen lehetségesek ezek a *fordítások*?

Benedetto Croce ESZTÉTIKÁ-jában helyesen jegyzi meg ezzel kapcsolatban, hogy azt, ami már egyszer elnyerte a maga esztétikai formáját, nem lehet átalakítani más formává, még újabb esztétikai formává sem, s következőképpen minden fordítás vagy megrövidíti, vagy tönkreteszi az eredetit: a művészi kifejezés mindig egyféle, az ere-

deti, az újonnan alkotott kifejezés többé-kevésbé hibás, vagyis nem lesz igazi; vagyis lehetetlen az eredeti művészi kifejezést reprodukálni, legfőlegbb egy hasonló, az eredetihez többé-kevésbé közelítő változatot lehet létrehozni.

Amit Croce mond a tényleges fordításról – tehát amikor valaki egyik nyelvről a másira fordít –, az helytálló az illusztrátor meg a színész esetében is; miképpen az is igaz mindhárom esetre, hogy vagy megrövidítik, vagy tönkreteszik az eredeti művet.

Vegyük először a színész esetét.

Tehát. Az élet hétköznapi, materiális valósága korlátozza a dolgokat, az embereket és cselekvésüket, megzavarja, átalakítja őket. A valóságban azok a cselekedetek, amelyek hangsúlyoznak egy jellemet, kidomborodnak az értéktelen, véletlenszerű körülmények, hétköznapi részletek háttérében. Ezernyi váratlan, hirtelen jött akadály téríti el a cselekedetek irányát, torzít el jellemeiket; nemegyszer apró-cseprő, közönséges nyomorúságok devalválják azokat. Ezzel szemben a művészet megszabadítja a dolgokat, az embereket és cselekedeteiket ezektől az értéktelen, véletlenszerű körülményektől, ezektől a hétköznapi részletektől, ezektől a közönséges akadályoktól avagy apró-cseprő nyomorúságoktól; bizonyos értelemben elvonatkoztatja őket; azaz anélkül, hogy törődne vele, visszadob mindent, ami akadályozza a művészi koncepciót, és egybegyűjti mindazt, ami azzal összhangban állva erősíti és gazdagítja. Ily módon létrehoz egy művet, amely a természettel ellentétben nem rendezetlen (legalábbis nem látható rend nélküli) és ellentmondásokkal tűzdelt, hanem szinte egy külön kis világ, amelynek elemei összetartják egymást, és kölcsönösen együttműködnek. Ebben az értelemben a művész tényleg idealizál. Persze nem úgy, hogy típusokat ábrázol vagy ideákat fest; hanem egyszerűsít és koncentrál. A gondolat, amely szereplőivel kapcsolatban benne él, valamint a belőlük áradó érzések hívják elő, gyűjtik egybe és kombinálják a kifejező képeket. A haszontalan részletek eltűnnek, mindaz, amit a figura eleven logikája megkíván, együtt van, s egy kevésbé valóságos, mégis igazabb lényben összpontosul.

Mármost mit csinál a színész? Éppen az ellenkezőjét teszi annak, amit a költő tett. Azaz valóságosabbá, ugyanakkor kevésbé igazzá alakítja a költő által alkotott figurát; vagyis éppannyi fensőbb szellemi igazságot von el tőle, amennyivel több hétköznapi, materiális valósággal tölti meg; és már csak azért is elvon valamennyit igazságából, mert a színpad konvencionális, színlelt materialitására fordítja le. A színész tehát mesterséges konzisztenciával ruház fel egy illuzórikus, díszletszerű környezetben olyan személyeket és cselekvéseket, amelyek egyszer már elnyerték a materiális szint feletti létük kifejeződését, s amelyek immár a költészetre jellemző esszenciális gondolatiságban, azaz egy fentebb valóságban élnek.

Ugyanez zajlik le az egyik nyelvről a másira történő fordítások (különösképpen a versfordítás) esetében is. Emlékezzünk csak rá, mit mond Dante a *VENDÉGSÉG*-ben: „*Azonban tudja meg mindenki, hogy versben írt költői mű nem ültethető át a saját nyelvről más nyelvre anélkül, hogy meg ne törjön minden édessége és harmóniája.*”*

Mínta átültetnénk egy fát, amelyet más föld táplált, amely más éghajlaton virágzott, olyan helyre, amely számára idegen: az új éghajlaton elhagyja lombját és virágait; zöld leveleken az eredeti nyelv szavait értjük, virágokon pedig a nyelv utánozhatat-

* Szabó Mihály fordítása.

lan, esszenciális harmóniáját, egyedül rá jellemző kellemét. Egy nyelv szavai az adott nyelvet beszélők számára az úgynevezett materiális jelentésen túlmutató értékkel bírnak, s ez sok mindemből áll össze, ami elsikkad még a legaprólékosabb vizsgálat mellett is, mivel ez a sok minden igazán olyan, mint a lélek, kitapinthatatlan: minden nyelv sajátos érzést kelt az emberben, és még a szavak grafikai alakjának is megvan a maga jelentése. Ha lefordítjuk a német *liebe* szót az olasz *amore* szóra, a szó fogalmi jelentését fordítjuk le, semmi többet: de mi lesz a hangzással? Azzal a különleges hangzással, azzal a visszhanggal, amelyet a szó a lélekben kelt, s amelynek a költő talán éppen akkor és ott kíván jelentőséget tulajdonítani? S hol marad az adott nyelv szavainak, szó szerkezeteinek a csak rá jellemző fordulatok sajátos elhelyezéséből fakadó kelleme? Meglehet, átültettünk egy fát, ám arra kényszerítettük, hogy idegen levelet hajtson, idegen virágot hozzon; leveleket és virágokat, amelyek másként fénylenek és zizegnek, mert más gondolati fuvallat mozgatja őket: és a fa – a legjobb esetben is – más lesz, a rosszabbik esetben, vagyis ha erőlködünk, hogy ugyanolyan dúsan tenyesszen, mint annak előtte, nyiszlett és csenevész. Giovanni Pascoli GONDOLATOK ÉS ELŐADÁSOK* című művében a művészetről és a műfordítás módszertanáról is értekezett, nevezetesen az antik szerzők fordításáról, és ezt írta: „... – *Mi a műfordítás? – tette föl a kérdést nemrég a legzseniálisabb német filológus, majd így felelt: – A külsőnek meg kell újulnia, a bensőnek változatlanul kell maradnia. Pontosabban szólva, a lélek változatlan, a test átalakul; az igazi műfordítás lélekvándorlás. – Ennél jobban nem lehetett volna megfogalmazni; ám az egyértelmű meghatározás nem oszlatja el kétségeimet, kétségeinket. Külsőt váltani (Travestie) – »travestimento« és »travestire« –: ennek az olaszban rossz felhangja van. Tehát inkább arról van szó, hogy az antik szerzőt új köntőssel kell felruháznunk, nem pedig átöltöztetnünk. Túl sok mindent átöltöztettünk már a múltban akarva-akaratlanul. Ennek oka talán a nyelv és az irodalom különleges sorsában keresendő; ugyanis számunkra a fordítás problémája nem olyan egyszerű dolog. Sokszor nem áll rendelkezésünkre az antik prózáiróra vagy költőre illő köntös, amelyet felkínálhatnánk számára: legalábbis nincs kéznél: legeslegalábbis hirtelen nem tudunk választani. Meg aztán, ami a lélekvándorlást illeti, vajon helyénvaló (legalábbis a műfordítás apropóján) különbséget tenni test és lélek között? Nem helyénvaló. Ha a test megváltozik, megváltozik a lélek is. Nem arról van szó tehát, hogy az antik szöveg lelkét egy másik testben kell megőrizni, hanem arról, hogy csupán a lehető legenyhébb módosítást szabad ejteni rajta; olyan új köntőst kell találni az antik szöveg számára, amelyben a legkevésbé tűnik fel másnak, netán nevetségesnek és esetlennek. Egyszóval fordítás közben gondolat és forma, lélek és test, benső és külső tekintetében meg kell tartanunk az eredeti szöveg arányait.»*

Pascoli nagy éleslátással jegyzi meg, hogy nem helyénvaló különbséget tenni test és lélek között: ha megváltozik a test, megváltozik a lélek is. De vajon mit ért testen és léleken? Testen a formát érti, léleken a gondolatot; és sajnos – mintha De Sanctis és nyomában annyi esztétikáról vitatkozó tekintélyes ítéssz a levegőbe beszélt volna – beleszik a klasszicista és a romantikus irodalomelméletnek abba a hibájába, miszerint a forma valami *külsővel* összefüggő dolog. Ám ha valóban elválasztható volna a művészi tartalom a formától, akkor test volna a gondolat, s lélek a forma. Egy akár antik, akár modern szerző gondolatát, azt, amit mondani akart, egyszóval a dolog fogalmi magvát jól visszaadhatjuk, lefordíthatjuk egy másik nyelvre, vagyis megértethetjük: nem tudjuk visszaadni a lelkét, a formát, ami a művészetben minden. Ha megváltozik a test,

* PENSIERI E DISCORSI (Bologna, Zanichelli, 1907). Lásd: LA MIA SCUOLA DI GRAMMATICA. (Pirandello lábjegyzete.)

azaz a gondolat, megváltozik a lélek, azaz a forma is: ez nyilvánvaló. Ám ha megtartjuk a testet, a gondolatot, vajon lehetséges lelket, azaz egy másfajta kifejeződést találni számára? Erre tesz kísérletet a műfordítás. És hát a lehetetlent kísérli meg: mintha egy holttestet akarna újraéleszteni úgy, hogy lelket lehel belé.

*

Caylus gróf aszerint ítelt többé vagy kevésbé értékesnek egy költeményt, hogy azt egy festő képes lett volna lefordítani képpé vagy sem. Hasonlóképpen, egy színmű értékét is az előadás alapján szokták megítélni; sőt, azt mondják, lehetetlen megítélni egy *írott*, azaz a szerző által már egyszer megfogalmazott drámát.

Az imént bebizonyítottuk, hogy a színelőadás a műnek nem az igazi, eredeti kifejezőmódja, hanem fordítás, azaz egy hasonló, az eredetit többé-kevésbé megközelítő kifejezőmód; sosem ugyanaz; valamint elsoroltuk az okokat is, amelyek miatt a fordítás többé-kevésbé hibás és csonka.

Ugyanez mondható el – noha jóval szelídebb mértékben – arról a fordításról is, amelyet óhatatlanul mindenki elvégez magában, ha nem is éppen az olvasás pillanatában, amikor a lélek készen áll, hogy befogadja és leképezze önmagában akár az író által előadott gondolatokat, akár a mű által felkelteni kívánt benyomásokat; hanem akkor, amikor másoknak vagy akár önmagunknak referálunk az olvasás révén szerzett gondolatokról és benyomásokról, azaz amikor *értelmezzük* az olvasott művet. Miután a lélektől lélekig való átmenet lezajlott, a módosítások elkerülhetetlenek. Hány írórt ért fájdalom meglepetés, látván, hogy műve mivé lett egyik-másik olvasó lelkében, akik esetleg még olyan effektusokat is fölfedeztek benne, amilyenekre ő álmában sem gondolt!

– Hogy megnevettettél!

Holott a szerzőnek eszében sem volt a leghalványabb mosolyt sem kelteni. S mily ritkán adatik meg a szerzőnek az öröm, hogy műve valamely kritikus vagy olvasó szemében megmaradt ugyanolyannak vagy legalábbis nagyjából ugyanolyannak, amilyenek ő megalkotta, s nem lett belőle holmi félreértelmezett, önkényesen újraalkott tákolmány.

Éppen ez okozza a kritika számára a legfőbb nehézséget. Mindenekelőtt nem szabad feltételeznünk, hogy mások, rajtunk kívül állók, csakis olyanok lehetnek, amilyenek mi látjuk őket. Ha ezt feltételezzük, az annyit jelent, hogy egysíkú a tudatunk; s hogy nem veszünk tudomást másokról; hogy – Josiah Royce kifejezésével élve – nem valósítjuk meg a többieket magunkban egy, a többieknek és önmagunknak egyaránt szóló, élő előadás révén. A világ nem korlátozódik arra a képzetre, amelyet mi vagyunk képesek alkotni róla: a világ rajtunk kívül, önmagáért és velünk együtt létezik; vagyis előadásunkban, amennyire csak lehetséges, úgy kell megmutatnunk a világot, hogy közben eleven mivoltában tudatosítjuk magunkban és önmagában; olyannak látva, amilyenek önmagát látja, olyanként érzékelve, amilyenek önmagát érzékeli.

Mármost ez a megvalósítási művelet rendkívül nehéz. Megtörténhet, sőt, nemritkán meg is történik, hogy olvasás közben szép lassan nekünk jobban sikerül újraértelmeznünk azt, amit a szerző rosszul fejezett ki, vagy egyáltalán ki sem fejezett, hogy mi egy könyvben megtaláljuk azt, ami valójában nincs is benne: vagyis hogy mi valósítjuk meg azt, ami a szerzőnek nem sikerült.

Ugyanez a színész esete is, aki előadás közben javít és nem ront a művön, inkább hozzáad, mintsem elvesz a szerepből. Ám ilyen esetben (s ez igazán nem ritka) ez a színész érdeme, a színmű viszont rossz. Hasonlóképpen egy fordítás is lehet jobb az ere-

detinél; ám ekkor az eredeti számít fordításnak, hiszen a fordító nyersanyagként használta azt, és saját fantáziájával alkotta újra; éppúgy, ahogyan a színész bánt a darabbal, azaz egyszerű szövegekönvként fogta fel, és a színpadon életet lehelt belé. Ugyanez előfordulhat olyan illusztrátorok esetében is, akik olyan másodrendű, leíró vagy dekoratív hajlamú írók rosszul kivitelezett műveit választják témául, akik festői képzelettel rendelkeznek, és természetesen nem képesek a szóval mint számukra inkoherens kommunikációs eszközzel láttatni képeiket.

Nemrégiben az egyik római folyóirat szavazásra invitálta drámaíróinkat abban a kérdésben, hogy a színészeknek vajon van-e joguk ítélni azokról a színművekről vagy komédiákról, amelyekben szerepet kínáltak nekik; másképpen, hogy a színészeket számításba kell-e venni mint többé vagy kevésbé jó kommunikációs eszközöket a drámaíró és a közönség – ez utóbbi mint egyetlen legitim ítéző – közötti párbeszédben.

Azok között, akik válaszoltak a *referendum* kérdéseire, senki sem akadt, aki meglátta volna a lényegi problémát, amelyet egy finom és érzékeny lélek azonnal kitapintott volna e kérdések mögött. Általában azt szokták mondani, hogy a szerző sosem jó bírója saját művének, és a színész nem képes felismerni a színmű művészi értékeit, mivel csupán egy jó szerepet keres benne, s ha azt megleli, akkor a darab jó, ha nem leli meg, a darab rossz.

Mármost az a helyzet, hogy a reflexió a szerző számára szinte az érzékelés egy formája: lassanként, ahogy a mű alakul, a reflexió felülbírálja azt, nem hidegen, ahogyan egy szenttelen bírónak tenné, kielemezve, hanem egyszerre, a róla kapott benyomás alapján. Egyszerre a mű a szerzőben olyasféle érzést kelt, mint a nézőben: vagyis inkább *átélt*, mintsem *ítélt* dolog.

Ugyanez játszódik le a színészen is, akit egyáltalán nem lehet mechanikus vagy passzív közvetítőeszköznek tekinteni. Ha a színész szenttelen bírónak, hideg elemzőként tekintene a darabra, amelyben játszania kell, s ebből a hideg vizsgálatból, ebből a szenttelen elemzésből kellene fölemelkednie szerepe értelmezéséhez, sosem lenne képes egyetlen szereplőbe sem életet lehelni a színpadon. Pontosan úgy, ahogyan az író sem hozna létre soha eleven művet, ha előbb nem érzett volna ihletet, nem lett volna egységes képe az egészből, hanem részenként rakta volna össze a mű alkotóelemeit, hogy aztán a végén egy reflektív szerkesztőmunka révén megkomponálja az egészet, mintha az valamiféle érvrendszer konklúziójaként jönne létre. Egyszerre a színész is *átélt*, nem pedig *ítélt*. Ahogyan a szerző is ráérez egyszerre egy benyomás, egy hirtelen feltámadt rokonszenv folytán egy mások számára hétköznapi, érdektelen élethelyzetben vagy egy hallott történetben a szereplőre, akit keresett; úgy a színésznek is rá kell éreznie egy benyomás, egy hirtelen feltámadt rokonszenv folytán a szerepére, amelyet keresett, hogy azonnal átélje magában a figurát, akit életre kell keltenie a színpadon.

Ám természetesen a színész, mivel a színház világában él, és azon belül is a színpad megszokott és művi közegében, s gyakran kénytelen elsősorban azt meglátni a darabban, ami színpadias benne; nagyjából úgy, mint az illusztrátor, aki a rábízott könyvben csak azt látja meg, ami illusztrációra kínálja magát, egyszerre a színész a művészet gondolati érvei helyett inkább a színpad materiális érveit látja, azaz a művészi kifejezés fensőbb igazsága helyett saját színpadi fellépésének színlelt valóságát.

Mármost nem mondanak-e le ezért a színlelt, átmeneti színpadi valóságért a művészet lényegét jelentő fensőbb igazságról azok a színdarabírók, akik erre vagy arra a színészre szabva írnak darabot? Bizonyos értelemben, esztétikai érték szempontjából

nem azokkal a költőkkel vannak ők egy szinten, akik arra adták a fejüket, hogy képes újságok számára verses képaláírásokat fabrikáljanak? Mindenesetre az efféle színdarabírók és az ilyen költők egyaránt arról tesznek tanúbizonyságot, hogy nincsenek tisztában művészi hivatásukkal és annak szellemi értékével. De kétségtelenül még mindig több bocsánatot érdemelnek a színdarabírók, mert, végül is, ha így tesznek, művészetük egyik szomorú kényszerének engedelmessé válnak. Ám ha a szerző nem saját fantáziájának teremtményeire figyel, hanem erre vagy arra a színészre, színésznőre, és szerencsétlen módon hagyja, hogy ezek virtuozitása inspirálja, netán megihlessé; ha efféle többé-kevésbé gyakorlati megfontolásból indul ki, és saját művébe rideg érvek alapján vesz át ebben vagy abban a színészi alakításban korábban már megszilárdult, testet öltött képeket – miféle művek keletkezhetnek így? Elsősorban szolgai művek, melyek ezeket a színészeket, az ő eszközeiket és szokásaikat szolgálják; szolgai és nem művészi alkotások; ugyanis a művészet semmiképpen sem mondhat le az őt megillető szabadságról.

Nem a darab szüli a szereplőket, hanem a szereplők a darabot; vagyis mindenképp előtte szereplők kellene, mégpedig független szereplők. Velük és bennük születik meg a színmű. Minden gondolatnak, minden cselekvésnek ahhoz, hogy elevenen jelenjék meg a szemünk előtt a színpadon, független emberi individuumra van szüksége, amelyben érzelmi mozgatóként működhethet: egyszóval jellemekre van szükség. Mármost a jellem annál határozottabb és magasabb rendű, minél kevésbé van vagy látszik alávethetlenni a szerző intencióinak vagy módszerének, az elképzelt helyzet kívánalmainak; azaz minél kevésbé tűnik egy adott cselekvés eszközének, s ezzel szemben minél inkább feltárja minden cselekedetében szinte egész lényét s azzal együtt konkrét egyediségét.

Ilyenek a Shakespeare által alkotott jellemek. Rajtuk aztán a színházi „illusztrátorok” nem egykönnyen diadalmaskodhatnak. Tényleg, miért oly kevés a méltó Shakespeare-interprete? Hát azért, mert a Shakespeare által teremtett tragikus figurák olyan nagyszabásúak, és jellemző vonásaik olyan markánsak, hogy csak nagyon kevesen tudják kitölteni a figurát önmagukkal, márpedig aki a maga módján akarja felvázolni a figurát egy színpadi képben, rögtön elárulja önnön kisszerűségét, nevetséges jelentéktelenségét.

Más dolog a színmű, a már kifejezést nyert és a saját jellegzetes, esszenciális gondolatosságában létező műalkotás; és megint más annak színpadi előadása avagy fordítása, interpretációja, ez az eredetihez többé-kevésbé hasonló másolat, amely egy materiális és azzal együtt színlelt és illuzórikus világban létezik. Ha le akarjuk vonni ennek az esztétikai vizsgálatnak a végső konzekvenciáit, ha nem egy többé-kevésbé hű fordítást akarunk látni, hanem valóban *eredeti* színházi alkotást, ott a *commedia dell'arte*: egy embriális vázlat és az önkényes színészi alkotás együttese. Triviális, az már biztos, mindig is az volt, mert improvizáción alapszik, amelyben nincs helye a kirívó, hétköznapi részletek elhagyásának, annak a gondolati egyszerűsítésnek és koncentrációnak, amely minden magasabb rendű műalkotás legfőbb jellemzője.