

A mitopoétikus és a nyelvi világmodell W. Shakespeare *A vihar* című drámájában

Ez a tanulmány egy hosszabb írásmű része, mely a megértést és értelmezést meghatározó tényezőkkel foglalkozik. Maga a hipotézis egy konkrét tapasztalatból származik: pedagógiai gyakorlat során alkalmam nyílt négy párhuzamos osztályban elemezni *A vihart*. Ekkor tűnt fel az, hogy a dráma szinte irányítja az elemzést, mert vannak olyan alapgondolatok, melyekhez mindenütt egyformán eljutunk, illetve olyan kérdések a művel kapcsolatban, melyekre azonnali — szinte gondolkodás nélküli — választ kapok. A műalkotás a maga végtelensége, kimeríthetetlenlége mellett nagyon is megszabja az értelmezés medrét, mindig van egy olyan rétege, mely nem tesz föl, nem vált ki kérdéseket.

Ez a megállapítás természetesen nem a befogadói szabadság és a művekbeli lehetséges világok tagadását jelenti, hanem a túlzott műközpontúság elve ellen szól, azáltal, hogy új szempontként arra figyel, ami óhatatlanul kötött egy műalkotás értelmezésében, amit az értelmező kívülről, előfeltevésként „hoz” magával az interpretációs folyamatba. Ennek alapján az idetartozó kérdéskör két nagy részre osztható: az egyiket az általános értelemben vett kultúrával, nyelvvel és a műfajjal kapcsolatos művön belüli tényezők alkotják, a másikat pedig a művön kívüliek, mint a tekintélyelvűség és a történetiség.

Ez a dolgozat az előbbiekkal, a belső tényezőkkel kíván foglalkozni, tehát azzal, ami magában a szövegben meghatározó erejű lehet a megértés, pontosabban „valaminek értés” szempontjából. Jobban átgondolva azt, hogy mi befolyásolhatja a megértést, a válasz alapján — egyetemes szimbólumok, rítusértékű mozzanatok, értékjelentések, stb. — látható, hogy két fontos alcsoportot különböztethetünk meg: az egyik elemei magában a cselekményben keresendők, a másikéi pedig (talán mélyebben) a nyelvben.

És mivel mindkét csoport elemei — mind általános létezésükben, mind a mű konkrét helyzetében — egységes rendszert alkotnak, és ennek a rendszernek az elsődleges feladata a világértelmezés, illetve a világ egyes sajátosságainak megfogalmazhatóvá tétele, világossá vált, hogy két *világmodell*ről van szó. Ez a kettő a *mitopoétikus* és a *nyelvi világmodell*.

A *mitopoétikus világmodell* egyébként készen kapott fogalom, és nagyjából olyan értelemben is használjuk, mint J. Meletyinszkij.¹ Ide tartoznak tehát a cselekmény interpretáció szempontjából kötött elemei. A cselekmény fogalmát itt a lehető legtágabban kell értelmezni. Mert ehhez a vizsgálathoz logikailag nemcsak a szigorú

értelemben vett *cselekménymozzanatok* tartoznak, hanem egyéb olyan motívumok, helyszínek, rítusértékű gesztusok, stb., amelyek valamilyen formában részei a cselekménynek, és — ha összefüggenek is a nyelvvel — nem nyelvi tényezők.

A mitopoétikus világmodell elemei

A kiindulópont itt az a feltételezés, hogy minden műalkotásban vannak olyan jelképek, motívumok, gesztusok és történetelemek, amelyek, bár tökéletesen illeszkednek a műalkotás egészébe, és műbeli jelentésük vagy indítékuk mindenki számára nyilvánvaló, igazi jelentésüket nem az adott műben kapják, hanem egyetemes szimbólumokként vagy archetípusokként mint készen kapott kultúraelemek kerülnek a műbe. Sokszor annyira természetesen vannak jelen, hogy nem is tűnnek fel, észrevétlenül, már-már „alattomosan” irányítják a megértést. Általánosan az jellemző rájuk, hogy a szövegen kívül is van önálló, szimbólumértékű jelentésük. Az ilyen jelképek nagy része tehát a *mitopoétikus világmodell* tartozéka, akárcsak a klasszikus értelemben vett mitológiai szimbólumok, amelyekkel éppen ezért sokszor nagy strukturális és jelentésbeli hasonlóságot mutatnak. Ez a világmodell nagyon is aktívan beépül a kultúránkba, és mivel lényegileg összefügg többek között a *nyelvi világmodell*el, azt mondhatjuk, hogy szerkezetét és sajátos logikáját nem tudatosan sajátítjuk el (pl. olvasmányélmények alapján), hanem bizonyos értelemben a nyelvtanulás során interiorizáljuk. Jeleazar Meletyinszkij a mitológiát a szellemi kultúra mai napig uralkodó elemének tekinti, mert az „egységbe fogja össze az ösztönös költői tevékenység, a kezdetleges vallás és a környező világról kialakított tudomány előtti elemi fogalmak még alig differenciált szinkretikus egységét”.² Meletyinszkij arra is felhívja a figyelmet, hogy meg kell tudni különböztetni a mitológiát a pszichológiai szubsztrátumtól, mert az előbbi sokkal társadalmibb és ideologikusabb. Ennek megfelelően mértéktartóan kell kezelni a műalkotásnak ezt a rétegét is, és csak a valóban nyilvánvalóan közismertségre számot tartó elemeket, motívumokat szabad idesorolni és elemezni.

A dráma a Prospero által előidézett viharral indul. A szerző így határozza meg a kezdőképet: „Egy hajó a tengeren. Dörgés, villámlás zivataros zaja hallatik.” Már a kezdőkép rendkívül hatásos, három nagyon komplex egyetemes jelképet tartalmaz, ezek a *vihar*, a *tenger* és a *hajó*. Érdemes ezeket részletesebben elemezni.

A *vihar* a legtöbb kultúrában az isteni erő, elsősorban isteni harag megnyilatkozása. Ugyanakkor az alkotás folyamatához is kapcsolódik: a nagy kezdeteket és végeket, forradalmakat és korszakváltásokat szokta jelezni. Ezzel függ össze a romantika korában nagy hangsúlyt kapott másik jelentése: a hétköznapiok banalitásából elvágyódó egyén életében a vihar egy fordulatot jelez, amikor végre

„történik valami”, a korábbi, várakozó feszültség kirobban, felszabadul az elfojtott energia. Amint azt a többi jelképnél is látni fogjuk, a nyelv sok jelentésárnyalatot megőriz és életben tart. Így például a viharnek a haraggal, veszedelemmel való asszociálását tükrözik, illetve váltják ki a magyarban az olyan kifejezések, mint *háborúk vihara, indulatok vihara, villámló tekintet, a nagy vihart kavart, nagy port vert fel*, vagy angolul az ennek megfelelő *to kick up a storm*. Hasonló a viharnek a ‘válságos, veszedelmes időszak’ jelentése, mint a *viharvert* és *vihartálló* szavakban. Erre az angolban is találunk példát, a *ride out a storm* (‘kiállni egy vihart’) kifejezés jelentése: visszaverni egy támadást. Ugyanakkor a fogalomhoz a hirtelenség, (veszélyeztető) gyorsaság képzete is társul (lásd *beviharzott*, illetve *take sth by storm*, azaz ‘valamit hirtelen elfoglalni’).

A felsoroltakból kikristályosodik a viharnek egy meglehetősen egyértelmű jelentésstruktúrája, amiből arra lehet következtetni, hogy többé-kevésbé egyforma hatással lesz minden befogadóra, akár angol az illető, akár magyar.

A vihar pedig a *tengeren* van. Ez szintén egy sokat értelmezett szimbólumunk. A magyarban *csa* az *élet tengere* kifejezés érzékelteti. A tenger mindenekelőtt az élet (dinamizmusának) jelképe, minden onnan indul és oda ér vissza. Ilyen értelemben a fogamzással, változással, halállal és újjászületéssel áll kapcsolatban. A változással függ össze a ‘határozatlanság, bizonytalanság, szervezatlenség’ jelentése, ami az őskáosszal is azonosítható. Mert a tenger alaktalan, végtelen, beláthatatlan. Az angol nyelvben ezekre a jelentésekre jóval több példa van, erre természetesen a mienktől eltérő, hajós életforma a magyarázat. Az *at sea* szókapcsolat jelentése ‘messze, távol’. A rendezetlenség képzetére utal a ‘zavarban lenni’ jelentésű *all at sea* vagy *at sea about sth*. A kilátástalanul nehéz, de mégis választást, döntést igénylő helyzetre mondják: *between the devil and the deep blue sea* (‘az ördög és a mély, kék tenger között’). Mind a magyarban, mind az angolban megvan a ‘nagy mennyiség’ jelentése: *tenger sok vmi, tengernyi, vminek a tengere*, illetve *a sea of sth*. (Vö. még: *özönvíz*, másrészt: *özön, özönlik*.)

Ha a vihart, a tengert és a hajót összekapcsoljuk, teljes lesz a „rendszer”. Ez utóbbi ugyanis az utazás, a beteljesült átkelés jelképe. Ide társul a halottak bárkája, amely a túlvilágra szállítja őket. Alakjánál fogva is a hajó egyszerre a bölcső és koporsó analógiája. A mitopoétikus tudatban az élet veszedelmes hajózás (vö. — *az élet tengerén — veszedelmes vizeken evez, boldogabb vizekre evez, egy csónakban/hajóban evez vkivel*), ahol a hajó határozza meg az ember sorsát, közvetít az élet és a halál között. A süllyedő hajót elhagyni etikai kérdés, a *menekül a süllyedő hajóról* és az angol *desert a sinking ship* egyaránt pejoratív jelentésű kifejezés. Ezzel szemben a *run a taut/tight ship* áll, amikor valaki jó kormányos, és „szépen”, biztonságosan vezeti a rábízott hajót (vállalatot, intézményt).

Hajó a viharos tengeren. Ma már kissé közhelyszerű, de rendkívül hatásos kezdőkép. (A festészet is nagyon kedveli a témát, elsősorban a romantika és a nagyrészt romantikus ihletésű giccsestészet.) És éppen közhelyszerűsége igazolja egyetemes érvényességét, a biztos hatás tudatát. Mint láthattuk, ebben a szinte önmagában is komplex jelképrendszerben az élet és a halál többszörösen összeszővődik, mert az összetevő elemek úgy ismétlődnek, hogy felerősítik egymást. A kibontakozó jelentés motiválja számunkra a hajósok tettét is, azt, hogy imádkoznak, megszólítják a haragvó égi hatalmat.

Annak, hogy a dráma helyszíne egy lakatlan sziget, szintén sajátos, meghatározott jelentése van. Egy olyan földrész, amely tökéletesen el van zárva a világtól; csak kockázatosan, vízi (vagy újabban légi) úton lehet megközelíteni. Az elzártság fogalmának motivált társítását jelzi a magyar *elszigetelt*, illetve az angol *isolated* (vö. *isle, island* 'sziget'). A lakatlan sziget leginkább a tökéletes magány prototípus helye, olyan értelemben, hogy ennél alkalmasabb helyet a külvilág kizárására nem ismerünk. Egy lakatlan sziget megfelelő hely az elmélyülés, meditáció számára, ezért is a *szellemi központ* jelképe. A keresése pedig leginkább az egyéniség kiteljesítésére való vágyat jelzi. (Itt ismét az egyetemes jelképekre épülő emlékversekre lehet hivatkozni, melyek gyakran szólnak az élet tengerén levő Boldogság nevű szigetről.) Az ember akkor is teljesen megváltozik, ha véletlenül jut oda, és — az ilyen témájú regények tapasztalata szerint — általában előnyére, mert az önmagára utaltság előhívja a rejtett képességeket, értékeket. Ugyanakkor a sziget menedék a körülölelő víz elől is, tehát az ember számára „pro-élet”, azaz pozitív értéktartalma van. Az ott kialakított élet öntörvényű, a körülményekhez igazodó, ezért tekintjük a kis földdarabot *mikrokoszmossz*nak, amely a legtöbb esetben rész—egész viszonyban van a világgal. Prospero szigete is theatrum mundi válik abban a pillanatban, amelyben a hajótöröttek partot érnek.

Lineárisan haladva a cselekménnyel, a viharral hadakozó hajósok után Prospero és Miranda párbeszéde következik, itt tudja meg Miranda, hogy apja valamikor király volt, de megfosztották rangjától. Az első archetípus itt tehát a *trónbitortlás*, amelyről mindenki tudja, hogy *bűn*. Azt is tudjuk, hogy milyen káros hatással van egy közösségre, népre, ha a vezető szerepet nem az arra képességeinél fogva kijelölt személy tölti be.³ Itt kell kitérni külön a *király* személyére, aki központi alak a mitológiában. Attribútumait jól szemlélteti a kínai írás, ahol a király nevét három vízszintes vonal jelöli, amelyeket középen egy függőleges metsz. Ez azt jelenti, hogy a király az Ég, az Ember és a Föld egyesítője, tehát isteni küldetést teljesít. Szerepe mindennütt elsősorban a *rend* megteremtése és fenntartása, de egyéb fontos értékeket is hordoz, mint igazságosság, béke, jólét, *egyensúly* és *harmónia*, tartozékai közé tartozik a kard, a jogar, a palást és a mérleg. A megfélemlítő király létfontosságú a

közösség számára. A keltáknál nélküle nem lehet csatát nyerni, de fontos, hogy ép legyen, mert sérült állapotban még a trónbitorlótól sem szerezheti vissza a trónt. A rossz király vagy a trónbitorló uralma általában nagyon rosszul végződik, a közösségre káros uralkodó ritkán hal meg természetes halállal. A hierarchia megsértése olyan cselekedet, amely jogtalansága révén fertőz. Bécsy Tamás ezt a koncentrikus társadalomszemlélettel hozza összefüggésbe,⁴ amelyben a középpont (a király) kihát a környezetre. Gondoljunk itt pl. a népmesékre, amikor a rossz király uralma alatt az országra örök sötétség borul, kiszáradnak a kutak, járványok pusztítanak stb. (vagy az Ótestamentum történeti könyveire.) Ez a szemlélet magyarázza egyes természeti népeknél a *rituális királygyilkosságokat* is.⁵ A trónbitorlás azáltal is fertőz, hogy másokban is felszítja a vágyat a pozíció megszerzésére, mert a jelenlegi uralkodó éppúgy nem méltó rá, mint az, aki szintén rá pályázik. (Ezért nem ér később váratlanul a két trónfosztási kísérlet.)

Prosperót azonban a cselekmény szempontjából elsősorban *mágusi* minőségében kell tekintenünk. Amint az mindjárt az elején kiderül, a szükséges kellékei is megvannak hozzá, úgymint a *varázköpeny* és *varázpálca*. A „szükséges” rögtön arra utal, hogy ezek is közérthető jelképek. A varázköpeny az identitásváltoztatással függ össze: az óvodás gyermek is tudja, hogy segítségével lesz az ember pl. láthatatlan. (A ruhadarab identitást jelző szerepére utal a *köpenyforgató* kifejezés.) A (varázs)pálca a hatalom és tisztánlátás jelképe. A mágus átváltoztatásra, elaltatásra használja, de lehet vele jeleket is rajzolni. Varázpálcája általában a varázslónak, boszorkánynak és tündérnek van.

Miranda szintén fontos szereplő: ő a *király lánya*, akit a hős szokott megkapni jutalmul. Az elemek közül a víz társul hozzá mint minden élet forrása, amelynek ítélete alapján vész oda a gonosz a tengeren. A király lánya csillapítja le a tengereket, ezért a váratlan segítség jelképe is. *A viharban* Miranda egyesíti magában a királylány mindkét jelentését, mert ő egyben az *öreg király lánya* is, vagyis olyan királyé, aki életkora és tudása révén a kollektív tudatnak és világ emlékezetének megtestesítője. Az ilyen király többnyire valósággal fogva tartja lányát, és a hős kell hogy kiszabadítsa, akit a király rendszerint próbára tesz. (Így lesz ez *A viharban* is.)

A varázslat említése és az eddig felsorolt jelképek indokoltja tesznek egy kitérőt. Mint tudjuk, a befogadás fontos tulajdonsága az is, hogy a benne szerepet játszó elvárásaink a mű fokozatos megismerése közben folyamatosan változnak. Azt hiszem, az első két jelenet után a nézőnek már van egy sajátos „kulcsa”, amellyel *A viharhoz* közelítsen. A meselemek, a sziget megteremtik a „minden lehetséges” elvárást, és ezzel a feltételeket is az irracionális megértéséhez. Emellett megfogalmazódnak a történet folytatására, végére vonatkozó első találgatások. Ebben a konkrét esetben a nézőnek sok támpontja van. Nagyon valószínűnek látszik, hogy

Miranda majd férjhez megy egy királyfihoz, valamint hogy Prospero példásan megbünteti a bűnösöket, és visszakapja a királyságát.

A mágikus tudás többek között az égiekkel való kommunikálás képességét is implicálja. A kétszinteség azonban *Ariel* megjelenésével valósul meg igazán, ő az első nem evilági szereplő, aki lényegében Prospero akarátának megvalósítója, minden hajótöröttet ő manipulál, úgy, hogy közben különböző alakokat ölt.

A kétszinteség megértésének, felfogásának képessége ismét a mitopoétikus tudat meglétével, világszemléletével magyarázható, amelynek tulajdonképpen alapját képezi. A már említett világmodellnek elsődleges sajátossága a *fent—lent* dimenzió *ég—föld—alvilág* hármas tagolódása, e hármassághoz pedig különböző értékek is tartoznak. Az ég, amely az ember számára a még felfogható legmagasabb, természetszerűleg válik az istenség attribútumává. Mircea Eliade írja az égyszimbólumokról: „Az mondhatnánk, hogy már a kozmosz struktúrája is elevenen tartja a legfőbb égi lény emlékét. Mintha csak úgy teremtették volna meg az istenek azt a világmindenséget, hogy annak tükröznie kell létezésüket, mert semmiféle világ sem lehetséges függőleges nélkül, és már egyedül ez a dimenzió is elegendő hozzá, hogy felidézze a transzcendenciát.”⁶ Azt mondhatjuk tehát, hogy a megértés során megvan ez a szinte észrevétlen legmélyebb réteg, amely automatikusan kerül a „helyére”, és előkészíti sok más információ feldolgozását. Így értjük meg pl. *Ariel* emberfeletti tulajdonságait, hogy tud „röpülni / Vagy úszni, tűzbe menni, fellegem / Nyargalni, hogyha kell.”⁷ (Az *emberfeletti* szó egyébként jó példa arra, hogy a nyelvben is hasonlóan strukturálódik a vertikális dimenzió, és hogy ennek értelmében is a transzcendencia csak fölöttünk álló lehet.)

A szigeten nincsenek alvilági szellemek (mint pl. a sok tekintetben hasonló felépítésű *Csongor és Tündében*), csak Caliban képviseli valamennyire ezt a szintet, azáltal, hogy ő a boszorkány Sycorax fia. Neki azonban nincs varázsereje, gonoszsága is „csak” természetes emberi gonoszság. Caliban említése átvezet a következő jelenetbe, amelyben Prospero és Miranda éppen őt látogatja meg *barlangjában*. A helyszínnek ebben az esetben is archetipális jelentése van. A barlang a mitopoétikus világmodellben — mint valami belső, fedett — szemben áll a külső világgal a látható—láthatatlan, világos—sötét bináris oppozíciók értelmében. Mint ilyennek lehetnek pozitív és negatív vonatkozásai, melyek közül az utóbbiak az elterjedtebbek. Pozitív szerepet tölt be mint menedék, amely a házat helyettesíti, de ilyen vonatkozásban inkább az aszketizmussal rokonítható. A barlang egyébként őrizi a kaotikus elem maradványait, a benne lakó lénynek „olykor összegubancolódott haja, szőre van”, valamint itt „a tudat, az ész, a logika átadja helyét a hallásnak, szaglásnak, ösztönnek, intuíciónak, titkos vágyakozásnak.”⁸ Ehhez a jelentéshez kapcsolódnak a barlangban lakó szörny mítoszai is.

A *barlang* sok értelemben rokon az *erdővel* is, ahol a cselekmény másik szála játszódik. Az erdő is az elfojtott vágyak kiélésének helye, olyan, amely megkavar, ahol el lehet tévedni. Ez is az emberrel ellenséges erők egyik tartózkodási helye. A falu—erdő oppozíció az ismert—ismeretlen ellentétnek felel meg, érdekes, hogy olyan kultúrákban, ahol nincs erdő (pl. az arab kultúrában) ez a falu—barlang ellentétben fejeződik ki. Egyes mítoszok szerint az erdőben van az alvilág lejárata is, tehát azt mondhatjuk, hogy kevés a pozitív erdőképzet. A magyarban a pozitív erdőképzet jelölője általában a *kerek erdő* mint a negatív *rengeteg erdő* veszélytelen párja.⁹ Ez a hely sok kultúrában az ifjak beavatásának helye is. (Erre számos népmesében találunk utalást.) De, akárcsak a barlang, teret nyújthat az aszketikus meditációnak.

Mind a magyarban, mind az angolban sok erdővel kapcsolatos kifejezést ismerünk. Az ezek jelentéséből kialakuló „nyelvi” erdőkép nagyon hasonlít a mitikushoz. A *nem vagyunk az erdőben* kifejezés arra utal, hogy a civilizált világgal szemben ezt a helyet a törvény- és szabálynélküliség jellemzi. Az *out of the woods* jelentése: ‘túllenni valamilyen kritikus, ismeretlen szakaszon, újra ura lenni a helyzetnek’. Az eldugott helyekre mondják, hogy *in some neck of the woods*: szó szerint ‘valamelyik erdőnyakban’. Érdekes, hogy ezt elvont értelemben is használják, azaz pl. a tudatalattira: *in your neck of the woods you love him* ‘valahol a lelked mélyen mégis szereted (őt)’. A *babe in the woods* (‘csecsemő az erdőben’) naiv, ártatlan, tapasztalatlan, azaz beavatatlan személyt jelöl.

Nem csoda tehát, hogy az erdőben történik a trónfosztási kísérlet.¹⁰ Antonio, akiről nem szabad elfelejteni, hogy Milano bitorló hercege, és az általa felbízott Sebastian megvárják, amíg Alonso és kísérete *alomba merül*, hogy megölhessék őket. Már kardjukat is felemelik, amikor Ariel közbelép, és felébreszti Gonzalót. Az alvó ember megölésének etikai értéke ismét nem szorul különösebb magyarázatra. (Shakespeare korában, amikor még voltak igazi lovagi erények, a mainál sokkal nagyobb súlya volt e tettnek.) Az *alvás* — bizonyára „külalakjára” nézve — egyébként is rokon a halállal, és ilyen értelemben azt is asszociálja (lásd. *örökre elaludt/lehunyta szemét*). Mindkettő *passzív* állapot, ellentétben az *aktív* ébrenléttel. Antonio is azt mondja az alvókról: „Mondjuk, hogy ez halál most rajtuk: akkor / Se lenne rosszabb semmi. Lenne más / Király, csak oly jó, mint itt, aki alszik.”¹¹

Eközben Ferdinand *kiállja Prospero próbáját*: alázattal, sorsába belenyugodva hordja a fát helyzetének jobbra fordulását nem remélve, csak hogy láthassa Mirandát, aki megpróbál segíteni neki, tehát szintén *bizonyítja szerelmét*. Ezek után Prospero nyugodtan beleegyezik a házasságba, és kezdetét veszi a lakodalmi szertartás. A *királyfi és királylány házassága* ismét nem igényel sok magyarázatot. A mesékben ez szokott lenni a zárómozzanat, a boldog befejezés. Azért fókuszértékű ez a frigy, mert a királyfi és a királyleány lényegében a *férfi* és a *nő idealizálása*, és rendkívül pozitív

értékek asszociálódnak hozzájuk, mint a *szépség, szerelem, ragyogás, fiatalság, hősiesség*. Általában a királyfi a házasság pillanatában királlyságot is kap, a nász többek között ezért vonzza a *pozitív jövőképet*.

Kettejük frigye azért olyan rendkívüli erejű, mert egy másik, szintén jelentésekben gazdag motívumhoz kapcsolódik, a *szent nász*éhoz. Ez nagyon sok változatban szerepel a mitológiában. A legfontosabb ezek közül az Ég és a Föld násza, amellyel kezdetét veszi a világ teremtése. A mitológiai felfogás szerint ez a nász évente megismétlődik bizonyos természeti jelenségekben, de akkor már nem világteremtő, hanem bőséget termelő céllal. Ez is magyarázza, hogy miért kapcsolódik a legtöbb kultúrában a házassághoz a *bőség és termékenység*. (Ezzel függ össze az esküvői szertartáson az ifjú pár meglocsolása és meghintése.) A házasság megvalósulása jó hatással van a környezetre is, közrejátszik annak termékennyé válásában. Ezért mondhatjuk egészében róla, hogy egy a *közösség egészére kiható pozitív cselekedet*, amely külön hangsúlyt kap *A viharban* azáltal, hogy a (földi) hierarchia legmagasabb fokán álló személyek nászáról van szó.

A szertartáson részt vesznek a Prospero szolgálatában álló szellemek is, akik különböző istenségek (Juno, Ceres) alakját öltik magukra, és az annak szerepkörébe tartozó áldásokat mondanak. Ezeknek az áldásoknak a lényege ugyancsak a termékenység, boldogság, szerencse, hosszú élet kívánsága. Ide kapcsolódik, hogy az ünnepségre a szerzői utasítások értelmében „Jönnek bizonyos aratók, tiszta öltözetben, és a nimfákkal keccses táncban ölelkeznek; de a tánc vége felé Prospero hirtelen fölriad és megszólal; s erre különös, tompa zavaros zajjal nagy nehezen eltűnnek.”¹²

Nagyjából e szertartással egyidőben a sziget egy másik részén Trinculo, Stephano és Caliban már megegyeztek, hogy megölik Prosperót, és Stephano feleségül veszi Mirandát. A mágus erejétől úgy akarnak megszabadulni, hogy *elégetik a könyveit*, mert tudomásuk szerint azokban van a bűvereje. Végül azonban ők is Prospero fogságába kerülnek.

Mert időközben a király és kísérete is belekerült Prospero *bűvkörébe*, melyet erre a célra vont *varázspálcájával*. Ariel jelenti, hogy ott vannak „Azonmód fogva, mint parancsban adtad; / S úgy, ahogy hagytad: itt a hársligetben, / Amely vihartól védi kis tanyád: / Nem moccanhatnak, míg nem engeded.”¹³ Prospero feloldja a varázst, és elhatározza, hogy *lemond varázserejéről*. Ehhez elég, ha megsemmisíti a varázssz eszközeit: „S mind e durva bűbájt / Megtagadom ma [...] s aztán *pálcám eltöröm, / Több öltre ásom föld alá, s a tenger / Mérőlánc által eddig el nem ért / Mélyébe hányom könyvemet.*”¹⁴

Közben azonban meglátja a testvérét és társait közeledni, és hogy ezek *ráismerjenek*, előhozatja Ariellel *kalapját és kardját*, rangjának jelképeit: „Feltárom, hogy ki voltam, azt, hogy egykor / Milánó ura voltam.”¹⁵ A *kardról* érdemes

részletesebben szólni. A benne rejlő élet—halál alappozícióra visszavezethető ambivalens szemantikát hordoz (lásd. pl. a Damoklész kardját, mely hajszálon függ). Egyszerre gyilkos fegyver és védekezési eszköz. Ugyanakkor Prosperónak még egy nyomós oka van rá, hogy elővegye: a kard ugyanis a *legfelső igazságszolgáltatás* jelképe is. De — a korábban említett ambivalens szemantikához híven — kereszt alakja miatt a barátság, szövetség szimbóluma is. A középkorban a szövetséget (pl. királyok között) kard ajándékozásával erősítették meg, és a lovaggá ütés „eszköze” is ez volt.

A kard felcsatolása már mintegy előrejelzi a dráma végét. Még „csak” annyi történik, hogy Prospero megbocsát a bűnösöknek, Alonso visszakapja fiát és áldását adja annak Mirandával való házasságára. A házasság felől tehát nyugodt lehet a néző: a legkülönbek találhatnak egymásra, és kapcsolatukat mindenki megáldotta azok közül, akiknek közük volt hozzá, és ezért szentsége révén pozitív hatással lehet a környezetre. A hajót pedig Ariel közben rendbe hozta, a legénység kapitányostul szintén sértetlen. (Ők minderről lemaradtak, mert egy távoli öbölben bűvös álomba merülve végigaludták az eseményeket.) Ariel visszakapja szabadságát, a hajó pedig folytathatja útját, mindenki eljuthat az őt megillető helyre, tehát *helyreáll a rend*.

A nyelvi világmodell

A *mitopoétikus világmodell* sokban rokon *nyelvi világmodell*nek is hasonló szerepe van az értelmezési folyamatban. Ennek a vizsgálata sem könnyű feladat, mert a nyelvi világmodellnek egyelőre inkább csak a megléte látszik bizonyosnak, a rendszer összefüggéseit azonban még korántsem tárták fel teljességében.¹⁶ Viszont ismeretesek már olyan dimenziói, rendszerszervező összetevői, amelyek a teljes egész rendszer voltára utalnak. A nyelvi világmodell feltárása a kognitív szemantika területére tartozik, ennek eddigi eredményei lesznek segítségünkre ebben a vizsgálatban. Érdekes itt megjegyezni, hogy Gadamer egészen közel kerül a kognitív nyelvészet alaphipotéziseihez, amikor a nyelvvel kapcsolatban *világlátást* emleget. Valóban, a nyelvben nagyon sok ismeret van kódolva, amely észrevétlenül a világhoz való teljes viszonyulásunkat meghatározza. Bennünket elsősorban az *értékjelentések* és ezek nyelvbeli szerveződése érdekel. Tudjuk, hogy ezek az értékek összefüggenek egymással. Az azonos (pozitív, illetve negatív) értéktartalmat hordozó *szolidáris értékek vonzásán* azt értjük, hogy ezek az értékskála ugyanazon pólusain levő értékek szorosabban vagy lazábban egymáshoz kapcsolódnak, felidéznek és feltételezik egymást, úgy, hogy közben az egyes értékdimenziók (a pozitív/negatív pólusok mentén) szorosan összekapcsolódnak valamelyik térdimenzióval is. Így az egyes értékdimenziók pozitív, illetve negatív pólusai nemcsak a szoros értelemben vett értékdimenzióban, hanem „térbeli elhelyezkedésük” szerint is

szembehelyezkednek egymással. A nyelv saját, belső rendszerében ezáltal minden a maga *helyére* kerül. Ezt legjobb néhány példával szemléltetni. A következő ellentétpárokban a fent—lent nem konkrétan, hanem csupán implikáltan van jelen, de az általa kialakított sajátos — Eliade szavaival élve: nem homogén — térben egy helyre rendel bizonyos értékeket: *lenéz vkit—felnéz vkire; lebecsül—nagyra becsül; leszól—felmagasztal, lealacsonyodik—felemelkedik; porig alá; feldicsér valakit a csillagos égig*, stb. Látható, hogy a pozitív erkölcsi értékek mind *fent* vannak, míg a negatívak *lent*, és — az utolsó két példa alapján — az ellentét két terminális pontja a nyelvi világban az *ég* és a *föld*. Az értékjelentés-telített szavak térbeli elhelyezése a nyelvi jelentésstruktúrák kialakításának nagyon termékeny módja, így számos olyan újabb metaforát és metaforikus struktúrát generál, amely csak a nyelvi világmodellben értelmezhető. A rendszer „helyeihez” való hozzárendelődést a nyelvvel együtt tanuljuk meg, és ezek tudattalanul hatnak a világ észlelése és a benne való tájékozódás, így a világbeli *rend* érzékelése (és egyáltalán annak rendként való felfogása) során is. A rendnek az a feltétele, hogy *minden szempontból a maga helyére kerüljön minden*.

Ennélfogva a szolidáris értékek vonzásának (és részben a nyelvi világmodellnek) köszönhetően előfeltevéseink és elvárásaink is vannak. Az elvárástörő *de* kötőszó éppen ezt tükrözi: az ilyen szókapcsolatokban például, mint *szép, de gonosz; csúnya, de okos* stb. a *de* azt jelzi, hogy az utána következő minőség nem felel meg annak az elvárásnak, amelyet az előtte álló alapján már ennek elhangzásakor kialakítottunk. Erre egyébként *A viharban* is van egy tanulságos példa. Miranda mondja Ferdinándról (akit Prospero színleg kémkedéssel vádol): „*Hogy lakna ily templomban ily rosszság? / Ha a Sátánnak ily szép háza volna, / Sok angyal vágná a szomszédja lenni.*” A szövegrész jól szemlélteti nemcsak azt, hogy ilyenkor a felborult rend nyugtalanságot kelt, és belső motivációt teremt a rend helyreállítására, hanem azt is, hogy az ember ilyenkor inkább a tényeket kérdőjelezi meg, semmint a világrend érvényességét.

Egy dráma vagy mese végkifejlete is (*A vihar* szempontjából ez a két műfaj fontos) a fent említett rendszerhez, világrendhez viszonyítva lesz happy end vagy tragédia, aszerint tehát, hogy a pozitív és negatív elemek a helyükre kerültek-e, vagy nem. (Ilyen értelemben tehát a tragédiának nem a komédia az igazi ellentéte, hanem a happy end.) A végkifejletre vonatkozó előfeltevéseink kialakításában két tényezőnek van szerepe, ez a kettő: a nyelvi világmodell struktúrájának implicit ismerete, illetve a műfajjal kapcsolatos előzetes tudás. A kettő közül csak a nyelvi világmodell (alapstruktúrája) univerzális, a műfaj már alárendelődik bizonyos kulturális hagyományoknak. Ebben a megközelítésben *A viharban* az motiválja Prospero cselekedeteit, hogy jelenlegi helyzete inkongruens a nyelvi világmodellbeli „igazi” helyével, amelyhez képest lefelé mozdult el, és meg kell szüntetnie ezt az

inkongruenciát. Sikerül is neki, a jó ismét fenti helyére kerül, helyreáll a világrend, és a néző a happy end felszabadító és megnyugtató érzésével távozhat.

A nyelv imént leírt tulajdonságaiból következik az a kérdés, hogy vajon az egyes nyelvek rendszere milyen mértékben különbözik egymástól, és hogyan módosul a szöveg értelme a *fordítás* során. A korábban elmondottak alapján úgy érzem, hogy a fordítás során bekövetkezett eltávolodás, változás ellenére a tolmácsolandó szöveg legnagyobb része jól átörökhethető. „A nyelv értése maga még egyáltalán nem valóságos megértés, és nem foglal magába interpretációs folyamatot, hanem élettevékenység. Mert a nyelvet úgy értjük, hogy benne élünk” — mondja Gadamer.¹⁷ A nyelvi világmodell központi része univerzális (vagy kváziuniverzális), amely éppen ezért ugyanilyen szemantikai struktúrákat, értékdimenziókat és következésképpen azonos vagy legalábbis sok tekintetben hasonló világszemléletet implikál, s ezt — éppen a fent említett „benne élés” miatt — nemigen lehet félreérteni. Ez az alapja a hasonló elvárások lehetőségének a különböző kultúrákban, és egyben a fordíthatóságnak is. Többek között ennek igazolására vizsgáljuk párhuzamosan az eredeti angol szöveget is.

Mielőtt a szöveg angol és magyar változatának összevetéséhez hozzákezdénénk, szükségesnek látszik néhány észrevétel a nyelvi világmodell és az irodalmi mű viszonyáról. A nyelvi világmép mindkét nyelvben hasonló és mindenki által egyformán értett kifejezésekben nyilvánul meg. Az a közismert tény azonban, hogy az irodalmi műnek a nyelv az anyaga, nemcsak annyit jelent, hogy a mondandót a szavak továbbítják, illetve hogy a szavakból értjük meg. A szerző ugyanis már egy kész világ elemeiből építkezik, és ha nem is tudatosan, mégsem véletlenszerűen építi be a nyelvi világmodell egy-egy odaillő elemét a mű világába. Ez nemcsak a készen kapott nyelvi kifejezésekre érvényes: a költői (tehát nem köznyelvi) képekben is gyakran felfedezhető, hogy azok, bár újszerűek, tulajdonképpen hűen követik a nyelvi világmodell szemléletét. (Éppen ezeket szoktuk — és éppen ezért — *találónak* érezni.) Ezzel természetesen számolni kell akkor, amikor a megértés folyamatáról beszélünk. A nyelvet nemcsak az olyan banális tények alapján tekintjük a megértés egyik legfontosabb meghatározó tényezőjének, mint amilyen az, hogy szavakkal beszélünk, amelyeknek valamilyen jelentésük van. Ennél sokkal fontosabbnak tűnik az, hogy voltaképpen a nyelv az a közös világ, amelyben mind a szerző, mind a befogadó benne él, és otthonosan mozog. A kész világ elemeinek ismerőssége azonban egyben korlátozza is mind a szerző lehetőségeit, mind a lehetséges értelmezések számát. A következőkben ennek a kettős hatásnak bizonyos vonatkozásait vizsgáljuk meg.

A szövegvizsgálat azt is feltárja, hogy a fordítás hol tér el az eredetitől, és hogy ez az eltérés mennyire indokolt, valamint azt, hogy mennyiben könnyíti meg a fordító munkáját a nyelvek „világszemléletének” hasonlósága.

Az elemzett kifejezéseket az ismétlés elkerülése végett már eleve csoportosítva soroljuk fel, a csoportokon belül azonban — amennyire lehetséges — igyekszünk megőrizni a műbeli megjelenés sorrendjét.

A fent—lent dimenzióban szerveződő jelentésstruktúrák

A nyelvi világmodell térstruktúrájának legfontosabb dimenziója a *vertikális* dimenzió: a *fent—lent* ellentéte, amelyhez a szolidáris értékek vonzása folytán rendszerszerűen kapcsolódnak bizonyos más, egymással többé-kevésbé összefüggő értékdimenziók (a pozitív pólus a *fent*-hez, a negatív a *lent*-hez). Az elemzés szempontjából a következők a legfontosabbak (a csoportosítás során leginkább a nyelv összefüggéseit vettük figyelembe):

	<i>FENT</i>	<i>LENT</i>
1. erkölcsi értékek:	jó	rossz
2. szellemi értékek:	okos	buta
3. aktivitás:	aktív ébredés élet meleg (heves) erős állítás	passzív álom halál hideg gyenge tagadás
4. érzelmi állapot:	izgatottság	nyugalom
5. hierarchia:	főlérendelt	alárendelt
6. dominancia:	győzelem szabadság	vereség rabság
7. mennyiség:	sok nagy	kevés kicsi

A drámában ezeknek azért van sajátos szerepük, mert a nyelvi kifejezés szintjén olyan kapcsolatokat hoznak be a szövegbe, amelyek egybevágnak a mű mitopoétikus jelentéseinek rendszerével.

Mind ezt az egyes szövegrészek világítják meg a legjobban.

Például Shakespeare azt írja: „*the wills above be done*” — „*legyen meg, amit odafönn akarnak*”. Mondhatná azt is, hogy „*the wills of Gods be done*” — „*legyen meg, amit az istenek akarnak*” — ez is ugyanazt jelentené. Hiszen azt úgyis mindenki úgy érti, hogy az *odafönn* az istenekre utal. Az általa választott nyelvi formában azonban van egy olyan többlet, amely a másikból hiányozna: nem volna benne jelölve, hogy az istenek a FENT-hez tartozók, hiányozna a *vertikalitás* explicitté tétele. A vertikálitás azonban egy olyan dimenzió, amelynek a dráma egészében központi szerepe van, ha tehát itt — akár „mellékesen” is — megjelenik, ezzel is növeli a rá utaló elemek számát.

A „fent—lent” ellentét tehát ebben az esetben az „égi—földi” ellentétet jelenti. Hasonló jelentésű a valamivel konkrétabb értelmű példa: „*no sound / that earth owes: I hear it now above me*” — „*Nem földi hang. Most itt hallom fölöttem.*”

Érdekes példa a vertikális skálának az erkölcsi/szellemi értékek dimenziójával való kapcsolatára a következő: „*Caliban! / Thou earth, thou*” — „*Caliban! / Te földdarab, te!*” Prospero Caliban lentiségét, alantasságát fejezi ki így, hogy a földhöz hasonlítja. Ez azért érthető azonnal minden néző számára, mert — mint már említettük — ebben a dimenzióban az alsó terminális pont a *föld*, vö. *buta, mint a föld*. (Az ilyen kifejezésekben mindig csak *föld* van, ezért a magyar fordításban a *földdarab* nem a legszerencsésebb.)

Antonio mondja Sebastiannak, mikor a földön alvó királyt látja: „*Here lies your brother / No better than the earth he lies upon. / If he were that which now he's like — that's dead — / Whom I with this obedient steel — three inches of it — / Can lay to bed for ever.*” „*Itt fekszik bátyád, földön — s mint a föld. / Ha lenne, ami látszik lenni, holt — / Kit engedelmes töröm három ujjnyi / Darabja végleg lefektethet ...*” Ezt a párját ritkító tömörítést kizárólag a nyelvi világmodell struktúrája teszi lehetővé. Ennek értelmében ugyanis a király *háromszorosan lent* van: 1) fekszik a szó konkrét értelmében (*Here lies — Itt fekszik*); 2) az erkölcsi értékek skálájának alsó terminális pontján van („*No better than the earth he lies upon*” — „*s mint a föld*”); 3) alszik (ezt a kontextusból tudjuk), ami szintén *lent* helyzet. Ez a hangsúlyozott lentiség rögtön asszociálja a halált — amely mind a mitopoétikus, mind a nyelvi világmodellben szoros kapcsolatban van az alvással.

Az alvás egyben *passzív* állapot is, ezért is lehet mindkét nyelvben szemléleti háttere az olyan kifejezéseknek, mint a következő, mely a vertikálitásnak egy másik aspektusát tartalmazza: „*In my false brother awaked an evil nature*” — „*Rossz öcsém gaz lelkét felköltöttem.*” A nyelvi jelentésstruktúrák szemlélete szerint az emberben ott szokott *szunnyadni* valamely tulajdonság vagy érzés mint lehetőség, ami úgy erősödik *fel*, illetve válik aktívvá, hogy valaki/valami *felébreszti*: *felkelti a kíváncsiságát, a gyanúját, gyűlöletet (stb.) ébreszt benne*, illetve: *awake suspicion, awake a feeling*, ez utóbbi jelentése ‘felébreszt egy érzést benne’. (A felébredés

egyébként az angolban is tartalmazza a felfelé való elmozdulást, vö. *wake up* ‘felébred’.)

A vertikális skálának a földi hierarchiával való kapcsolatára több példa is van: „*what a sleep were this / For your advancement.*” — „*Ez az álmuk akkor / Milyen magasra vinne.*” A drámában itt Sebastian bátyja megölését latolgatja, mert ebben az esetben ő *feljebb* kerülhetne a ranglétrán (*magasra vinne*), illetve *előléphetne* (*advancement*). Az elől—hátral (mint haladás és visszafejlődés) és a fent—lent hierarchia között szoros összefüggés van. Az olyan párokból, mint pl. *előléptet—lefokoz*, *előrejut—lemarad*, egyértelműen kiderül, hogy a nyelvi világmodellben a *le* a *hátral*-al, a *fel* pedig az *elől*-lel van rendszerbeli kapcsolatban. A fordító épp a térdimenziók egyenértékűségét és felcserélhetőségét használja ki, mikor az *előmenetel* helyett a *felemelkedés*-t választja.

Ennél is komplexebb példája a fent—lent szerveződésnek a következő: „*my brother's servants / Were then my fellows, now they are my men.*” — „*Bátyám szolgálai, kik / Társaim voltak, most alattam állnak.*” Itt a vertikális dimenzióban való elrendeződés az eredetiben csak implicit módon van meg (noha nagyon is egyértelműen, ezért is válhat a fordításban explicité), másrészt ebben megvan a hierarchikus skálán való elhelyezkedés teljes átrendeződése: Antonio, aki korábban *egy szinten állt* bátyja szolgálival, tehát maga is bátyja *alatt* állt, most *felkerült* bátyja *helyére*, és megszűnt az *egyenrangúsági viszonya* a többikkel.

Ugyancsak a földi hierarchia vertikálisával kapcsolatos a következő szövegrész: „*bend / The dukedom yet unboved [...] / To most ignoble stooping*” — „*S a hercegséget, mely még nem hajlott / Most meggörbíti [...] / szégyenletes hajlással.*” A meghajlás, meggörbülés átvitt értelemben megalázkodást, gyávaaságot jelent. Erről tanúskodik a magyar *fejet hajt*, *meghajlik valami előtt*, *hajlékony* (mint befolyásolhatóság) és az angol *bow and scrape* ‘hajbókol’, *bow out* ‘felad vmit, visszavonul’, *bent on doing sth* ‘hajlik valamire’, *stooping* ‘hajbókolás’. A meghajlás egyben megadás, alárendelődés, a *lent*-helyzet felé közlítés.

A dráma vertikális elmozdulásokon alapuló szövegszerveződésének elvére utalnak azok a kifejezések is, amelyek az *aktív—passzív* dimenzióknak a *sent—lent* térdimenzióval való kapcsolata alapján jönnek létre. Miranda mondja Prosperónak: „*If by your art — my dearest father — you have / Put the wild waters in this roar — allay them*” — „*Ha búverőd igézte, jó apám, / E vad szeleket bögni: csillapítsd le.*” Majd alább Ferdinand is hasonlóképpen: „*This music crept by me upon the waters / Allaying both their fury and my passion / With its sweet air*” — „*És jött felém a hang a víz felől, / Víznek és bűnnek hajkait simítva / Mézes ütemmel.*”

Mindkét nyelvben a *lecsillapít*, [*el*]simít; *allay* ige leggyakrabban érzésekre, indulatokra vonatkozik. Az első szövegrészben azonban Miranda a szelekre, tágabban a viharra érti. Ez többek között azt is tükrözi, hogy a vihar mindkét

nyelvben indulatot, erőteljes érzelmi aktivitást is jelent. Ezt a vadság említése meg is erősíti. A magyar változatban még ott a *le* igekötő, ami lényegében ismét a nyelvi világmodell vertikális skálájára utal (ennek felel meg az angol *allay* összefüggése a *lay* ‘fekszik’ igével), mégpedig ezúttal ennek *aktív—passzív* dimenziójára. Ennek értelmében az *aktív fent* van (pl. *felbőszít, fent [=ébren] van, be up*, vagy még jobb példa a magyar megfelelő nélküli *be up and doing* ‘fent van és tevékenykedik’), a *passzív pedig lent*, lásd *lecsillapodik, calm down; lelassul, slow down*. A második szövegrész kifejtettebb, mert itt van fájdalom is meg vihar is, melyeket a mellérendelés azonossá is tesz egymással.

Az *aktív—passzív* szembenállás gyakran a *meleg—hideg* ellentétével van kifejezve mindkét nyelvben: a *meleg* a *fent*-hez, a *hideg* a *lent*-hez tartozik (l. *félmelegszik—lelül; warm up—cool down*). Ezen alapszik a következő ellentétezés is: „*the strongest oaths are straw / To th' fire i'th' blood*” — „*minden eskü szalma / A vér tüzének.*” A szenvedélyekhez a magyarban és angolban egyaránt a *tűz, forróság* képzele tartozik, (az angol *fire* szó egyik jelentése, akárcsak a magyar *tűz*-é a ‘szenvedély’), ezért sok a szó szerint megegyező metaforikus kapcsolat: pl. *felszítja valakiben a szenvedélyt — fan the flame* ‘felszítja a lángot’, *feltűzel vkit — fire up sb, heves vér(ü) — hot blood, felforr a vére vmitől— make sb's blood boil, forr benne a harag — he is boiling with rage; ég a vágytól — inflamed with desire*. Az idézett mondatra a drámában ez a válasz: „*The white cold virgin snow upon my heart / Abates the ardour of my liver.*” — „*E hűs hó szűz fehére keblemen / Érzékeim hevét eloltja.*” Ha a forró a szenvedély megfelelője, a hideg viszont a rációé, érzelemmentességé, pl. *hidegen hagy — leave one cold; hidegvérű — cool(headed)* ‘hűvös(fejű)’, *lehűt (lelkesedést) — to cool down*.

Az eddigiekben olyan nyelvi fordulatókat, kifejezéseket válogattunk össze a dráma szövegéből, amelyek a vertikális dimenzióban szerveződnek, és e dimenzióra pusztán nyelvi eszközökkel utalva gazdagítják a mű jelentéseit.

Lássuk most egy rövidebb szövegrészen megvizsgálva, hogy ezek a nyelvi világmodellbeli jelentéssz összefüggések hogyan, milyen rejtett utalásokon keresztül fonódnak össze, és ennek következtében hogyan válnak szinte észrevétlenül szövegszervező elemekké.

Erre a célra a II. felvonás 1. színének egy részét választottam ki. Antonio itt arra biztatja Sebastiant, hogy ölje meg az alvó királyt, és foglalja el a trónt. A királyt és kíséretét Ariel altatta el: a szerzői utasítás szerint „Alonsót, Sebastiant és Antoniót kivéve, mindnyájan elalusznak”, majd röviddel azután Alonso is. Arról nem szól sem szerzői utasítás, sem a szöveg, hogy Sebastian és Antonio is elaludna (ez egyébként furcsa is volna, mert nem maradna, aki a színpadon beszéljen), de szavaikból kiderül, hogy ha ténylegesen nem is, funkcionálisan ők is alusznak, *mély álomba* merülve: „*I*

do, and surely / It is a sleepy language; and thou speak'st / Out of thy sleep.” — „Hallak, és / Valóban álmok nyelvén, álmaid / Pincéjéből jő hangod.”

Ezzel kapcsolatban először is azt kell megjegyezni, hogy az angol szöveg szó szerinti fordítása: ‘igen, hallak, és bizonylyan egy álmos nyelv az, és te kibeszeálsz álmodból [vagy még egyértelműbben: alvásodból]’. A magyar fordítás két lényeges ponton is eltér ettől. Az egyik eltérés különösen a három évszázados karkülönbség miatt zavaró: hiszen a *sleepy language* önmagában véve sem *álmok nyelve* (ennek angolul a *language of dreams* felelne meg), Freud után azonban az *álmos nyelv* helyett az *álmok nyelve* kifejezés egészen mást jelent, mert elkerülhetetlenül benne van álmofejtésre való utalás is, az, hogy az álm feltárhat valamit, amit a tudat nem képes feldolgozni. (Érdekes viszont, hogy Shakespeare milyen mesterien ráérezett erre, amikor ilyen „hipnotikus” állapotban mondhatja ki a szereplőkkel már-már elfelejtett emlékeiket és legtökösabb vágyaikat.) Az itt bennfoglalt mélység érzékeltetése végett választotta Babits az *álmaid pincéjéből* kifejezést. Ez azonban nagyon idegen a szövegtől és a nyelvi világmodelltől is, mert az álmhoz általában inkább a *vízképzet* tartozik (lásd *álomba merül*), tehát nemigen lehet neki pincéje, ugyanakkor az angol változatban az ember benne van az álmában, alvása mintegy körüveszi, a magyarban viszont a pince révén kívül kerül rajta.

A szövegben több sor szól erről a „különös álm”-ról, pontosabban alvásról, alkalmat teremtve a nézőnek, hogy készenlétbe kerüljenek számára mindazok a lehetséges asszociációk, amelyek az alvás nyelvi világmodellbeli helyéből adódhatnak. Passzivitása, megjelenési formája, valamint *lent* helyzete révén először is a *halál* kapcsolódik az alváshoz: *örökre elalszik, örök álomba merül, örökre lehungya a szemét* stb. Így a nézőt nem éri váratlanul, amikor a szövegben csakugyan elhangzik a *halál* szó, mégpedig az alvással összekapcsolva: *„Thou let'st thy fortune sleep ... die rather” — „Te hagyod / Alva, sőt halva, hercegem, szerencséd’*. A magyar változat az eredetinel sokkal explicitebb, minthogy az *alva* és a *halva* a hangzás szintjén is egybecseng.

Az alvás ugyanakkor — mint már említettük — a *víz* képzetével is kapcsolatban van: *mély álomba merül, álomba zuhan*. Ez az asszociáció is lehetséges tehát. Csakhamar meg is jelenik a szövegben a *víz*, mégpedig két formájában: álló vízként, majd folyó vízként is. Sebastian, akiről már tudjuk, hogy alszik, most azt mondja magáról: *„Álló víz vagyok.”* Ez a különös kijelentés nyomban határozatlanságot teremt az értelmezést illetően. Az álló víz nyelvi világmodellbeli kapcsolatai egyrészt visszakapcsolnak az álmhoz, másrészt az *elsüllyedt, feledésbe merült, az emlékezet mélyéről felbukkanó* emlékek felé terelik az asszociációk irányát. A szöveg először az álló vízre felel rá Antonio válaszával: *„Én megtanítottalak folyani”* (az aktív—passzív dimenzióban), de kevéssel később a *memória* szó is ismételtelen elhangzik, mintegy beteljesítve a néző sejtését.

A nyelvi jelentésekből adódó asszociációk tehát szövegbeli sorrendjük szerint így követik egymást:

álmom → halál → álló víz → folyó víz → emlékezet

Strukturális metaforák

Strukturális metaforákon az olyan metaforikus jelentéseket értjük, amelyekre az jellemző, hogy nem egy adott fogalom neve jelenik meg egy másik neveként, hanem egy egész (konkrétabb, a tapasztalathoz közelebb álló) fogalomkör a maga belső strukturáltságával együtt válik metaforájává egy másik (elvontabb) fogalomkörnek. Egyszerűbben annyit jelent, hogy valamely (elvont) fogalomról és tartozékairól egy másik (konkrétabb) fogalom terminusai segítségével beszélünk, és egy-egy ilyen metaforához sok, olykor több tucat kifejezés tartozik.¹⁸

Ezekkel itt más okból kell foglalkoznunk, mint a nyelvi világmodell térmetaforáival. A strukturális metaforák csak kivételes esetben alkalmasak arra, hogy szövegszervező szerepük legyen (legtöbbször olyankor, amikor a szerző az átvitt értelmű kifejezést konkrétan értve használja fel). Különös fontosságot kapnak azonban akkor, amikor a szövegű fordítás lehetőségeit vagy lehetetlenségét vizsgáljuk. A strukturális metaforák létrejöttének elve ugyanis univerzális, ezért ilyenek minden nyelvben vannak. Ezek jó része a legtöbb nyelvben egyforma, tehát a fordítónak sem okoz gondot.

Helyszűke miatt itt csak néhány olyan strukturális metaforát vizsgálunk meg (mozaikszerűen, hiszen az egyes strukturális metaforák sem állnak szoros kapcsolatban egymással), amelyek mind az angol, mind a magyar néző számára ugyanolyan módon konkretizálják a tapasztalat számára hozzáférhetetlen jelentéseket, és ezáltal azonos irányban befolyásolják az értelmezést.

„lives in thy mind” — „még él eszedben”

A fordítás szó szerinti. Ezt az teszi lehetővé, hogy az *emlék* mindkét nyelvben olyannyira *él*, hogy akár el is maradhat a szövegből, ha már benne van az, hogy *eszedben*. (Ott egyéb nemigen élhet.) Azt, hogy *emlék* = *élő*, számos kifejezés hordozza mind a magyarban (*él benne az emléke, elevenen tart az emlékezet, felelevenít*), mind az angolban (*within living memory* ‘eleven emlékezetben’). Az emlékezés—feledés ellentéte így áttételesen az élet—halál ellentétéhez is kapcsolódik, a halál = feledés megfelelésre is van példa: *vki meghal számára* ‘szándékosan elfelejti’.

Itt még azt is észre kell venni, hogy egyik változatban sem a „memory”, illetve „emlékezet” szó szerepel, hanem a *mind*, illetve *ész*. Az *ész* (vagy a magyarban gyakran *fej*) ugyanis az emlékek raktára, vö. *észben tart, elraktároz vmit a fejében*, illetve *bear/keep sb/sth in mind*. Ennek ellentéte a *kimegy vmi vkinek az eszéből/fejéből*, azaz *slip one's mind* ‘kicsusszan az eszéből’. G. Lakoff ezt tartály- (container) vagy talán szemléletesebb fordításban edény-metaforának nevezi.¹⁹

„*I'm out of patience*” — „*Véget ért türelmem*”

Ez a példa a *türelem* nyelvi világmodellbeli értelmét világítja meg: a türelem a „fogyó anyagok” jelentéskörébe tartozik. Az angol *out of sth* (=kint [lenni] valamiből) kifejezés jelentése ‘elfogyott’, a legpontosabb fordítás tehát a *kifogytam a türelemből* volna. A magyar változat szintén erre a jelentésstruktúrára épít, de egy másik vonatkozását említi ki: a türelem végességét (a mennyiségben mérhetőség mellett, vö. *sok türelme van, elfogy a türelme*): azért lehet a *türelem végére érni*, mert az embernek *véges a türelme*. Szerencsésebbeknek azonban *végtelen türelmük* van bizonyos dolgokhoz.

Lássunk végül egy olyan példát is, amelyben két strukturális metafora összekapcsolódásából áll elő egy nagyon tömör, komplex jelentés:

Ferdinand: „*here's my hand*”; Miranda: „*And mine with my heart in't*” — F: „*itt van a kezem*”; M: „*S itt az enyém, / S a szívem benne*”

Ebben a metaforikus szókapcsolatban, melynek jelentése igen távol áll a szó szerintitől, mégis mindenki számára érthető, tulajdonképpen két olyan szó — a *kéz* és a *szív* — jelentésköre fonódik össze, amely több tucat más kifejezésnek alkotja az alapját. Csak néhány olyat említünk, amelynek pontos angol megfelelője van: *kéz a kézben* — *hand in hand*; *benne van a keze valamiben* — *have a hand in something*; *kézbe vesz valamit* — *take sth in hand*; *megkéri a kezét* — *ask for sb's hand*; *elnyeri a kezét* — *win sb's hand*; *vkít tenyeréből/kezeből etet* — *feed out of sb's hand*; *kezét adja valamire* — *give one's hand on sg*; *kezet emel vkire* — *lift one's hand against*; *jó kezekben van* — *be in good hands*; *rát teszi a kezét valamire* — *lay hands on sth*; *mossa a kezét* — *wash one's hands*; *nem mocskolja be a kezét* — *not dirty one's hands* stb. A *kéz* jelentéskörei tehát: hatalom, tulajdon, barátság, nevelés, segítség, védelem. És két-két példa tanulsága szerint a kéznek tisztának kell maradnia. Idézzünk most néhány szívvel kapcsolatos kifejezést: *szíve mélyén* — *at heart*; *összetöri a szívét* — *break sb's heart*, *szíve szerint* — *to the heart's content*; *kiönti a szívét vkinek* — *pour out one's heart to sb*; *szívére vesz valamit* — *take sth to heart*; *eláll a szívverése* — *have one's heart skip a beat*; *megnyeri a szívét* — *win sb's heart* stb. Ezek (és még egyéb, itt nem idézett szókapcsolatok) alapján a *szív* tulajdonságait a következőképpen lehetne meghatározni: törékeny, kinyitható, elveszithető

(elnyerhető, odaadható), (erőtéljes) érzéseket tartalmaz, és ez a tartalom kiönthető. Látható, hogy milyen gyönyörűen összefonódik a két szó sok-sok, mindkét nyelvben teljesen egyező jelentése a *kezére teszi — és felkínálja — a szívét* szóképben. A kezét Ferdinand adja hozzá, a szívét Miranda.

Összegezés

Befejezésként azt kell még elmondani, hogy ezek a vizsgálat megkönnyítése végett talán durván szétválasztott világmodellek nagyon is összefüggenek egymással: ez az eleve adott nyelvi viszonyrendszer szervező elvként hat az első alfejezetben tárgyalt egyetemes szimbólumok összekapcsolódásában. Az így létrejövő mítoszoknak és a mitopoétikus világmodellnek ez a világrend az alapja: úgy tűnik, hogy maga a mitopoétikus világmodell nem egy saját, független „világlogika” szerint szerveződik, hiszen a nyelvi világmodell szerkezetének köszönhetően a mitopoétikus jelentések rendszerbe szervezéséhez már megvan a „keret”: a struktúra vázát a nyelvi világmodell adja, elemeit pedig a mitopoétikus jelentések, amelyeknek a nyelvi jelentésekhez képest megvan a maguk sajátos jellege. Éppen ez a sajátosság teszi az így létrejövő világmodellt mitopoétikussá, és ez teszi különbözővé a nyelvi világmodelltől. A mű megalkotásában és értelmezésében azonban ez a két világmodell együttesen, egymást kiegészítve (és bizonyos értelemben egymást magyarázva is) van jelen.

Jegyzetek

1. Meletyinszkij, 1985.
2. Meletyinszkij, 1985. 207—208.
3. A dráma korában érvényesülő királyválasztási szokásokat tekintve ez a demokratikusabb szemlélet anakronisztikusnak tűnhet. Shakespeare királyai azonban általában ennek a követelménynek is megfelelnek, ilyen értelemben — amit a Shakespeare-elemzők ki is szoktak emelni — messze meghaladja korát.
4. A kolozsvári egyetem magyar szakos hallgatói számára tartott előadásában (1992. március 18.).

5. Lásd Frazer 1965.
6. Eliade 1987. 119—120.
7. I. felvonás, 2. szín
8. Mitológiai Enciklopédia I. 42.
9. Lásd Szilágyi 1987.

10. Sajnos, ez sem derül ki a magyar változatból. A dráma elolvasásakor mégis az erdő képe asszociálódott a jelenethez, ezért fel is lapoztam az angol szöveget, abban a reményben, hogy ott lesz majd valamilyen szerzői utasítás a helyszínre nézve. És valóban, — legnagyobb örömömre — a jelenet elején írja, hogy az *erdőben* játszódik. Az eset tanulságos, hiszen jobb „világmodell-tesztet” keresve sem találhattunk volna.

11. II. felvonás, 1. szín.
12. IV. felvonás, 1. szín
13. V. felvonás, 1. szín
14. V. felvonás, 1. szín
15. Uo.
16. A nyelvi világmodellről részletesebben: Szilágyi 1996.
17. Gadamer 1984. 270.
18. L. Lakoff—Johnson 1980. 61—68.
19. Lakoff—Johnson 1980. 29.

Könyvészet

a) A felhasznált Shakespeare-kiadások

Shakespeare, William: Összes drámái. IV. Színművek. Európa Könyvkiadó, Bp., 1988.

Shakespeare, William: *The Tempest*, Wordsworth Classics. 1994.

b) Szakirodalom

Bagdi Zsuzsa: *Függőleges értékskála a nyelvi világmodellben*. Kézirat, Kolozsvár, 1992.

Chevalier, Jean — Gheerbrant, Alain: *Dicționar de simboluri*. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. Editura Artemis, Buc., (I.: 1994, II., III.: 1995)

Durand, Gilbert: *Structurile antropologice ale imaginarului*. Introducere în arhetipologia generală. Buc., 1977, Editura Univers.

Eliade, Mircea: *A szent és profán. A vallási lényegről*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1987.

Frazer J. G.: *Az aranyág*. Gondolat, Bp. 1965.

Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Egy filozófiai hermeneutika vázlat. Gondolat, Bp., 1984.

Jung C. G.—Von Franz, M. L.—Hnederson, J. L.—Jacobi, J.—Jaffé, A.: *Az ember és szimbólumai*. Göncöl Kiadó, 1993.

Lakoff—Johnson: *Methapors We Live By*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989.

Lakoff—Turner: *More than Cool Reason*. A Field Guide to Poetic Metaphor. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1980.

Meltyinszkij, Jeleazar: *A mítosz poétikája*. Gondolat, Bp., 1988.

Országh László: *Angol—magyar kéziszótár*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1981.

Propp, V. J.: *A mese morfológiája*. Gondolat, Bp., 1975.

Spears, R. A.: *NTC's American Idioms Dictionary*. National Textbook Company, Akadémiai Kiadó, Bp., 1992.

Szilágyi N. Sándor: *Rejtelmes világ*. In: TETT 41. sz. (1987. 1.). 52—55.

Uő: *Hogyan teremtsünk világot? Rávezetés a nyelvi világ vizsgálatára*. Kolozsvár, 1996.